Гитаристъ.

№ 6 и 7.

Содержаніе. 1. Москва, 17-го августа 1905 г.—2. Гитара и гитаристы. Истор. оч. *В. Русанова.*—3. Поправка къ историч. очерк. „Гитара и гитаристы" В. Русанова.—4. Стихотвореніе. *В. Соболева.*—5. О чемъ ему напомнила музыка. Психологич. этюдъ. *А. Анненскаго.*—6. Стройный вопросъ. О добавочныхъ открытыхъ басахъ. *Н. Черникова.*—7. Post scriptum. (Къ характеристикѣ гитарной игры.) *Гитариста.*—8. Матвѣй Захарычъ. Разсказъ. *В. Соболева.*—9. Школа для гитары. *В. Русанова.*—10. Музыкальное обозрѣніе. Концертъ З. И. Кипченко.—11. Библіографія: а) Этюдъ Шпора. Ар. Н. Слѣпуховъ. б) Гитаристъ-виртуозъ. Сборникъ концертн. пьесъ для гитары. Сост. З. И. Кипченко.—12. Къ нотнымъ приложеніямъ. *В. Русанова.*—13. Списокъ сочиненій, поступившихъ въ редакцію журнала „Гитаристъ" съ 1-го мая по 1-е августа 1905 г.—14. Почтовый ящикъ.

Нотныя приложенія. 1. Соната. Л. Сихры.—2. Andante изъ сонаты Бетховена, op. 26. Ар. А. А. Вѣтровъ.—3. Вальсъ-элегія. Муз. Ѳ. Ѳ. Циммермана.—4. Этюдъ. Ф. Сора. Этюды №№ 5 и 6, В. И. Моркова.

Москва, 17-го августа 1905 г.

Кровавая заря погасла: миръ заключенъ. Милліоны русскихъ людей вздохнутъ теперь свободно; тысячи борцовъ, оторванныхъ отъ родины, вернутся къ своимъ мирнымъ занятіямъ. Тяжкое бѣдствіе войны, пламя которой неумолимо проникало какъ въ пышные дворцы и палаты, такъ и въ сѣрыя хаты и лачуги, порождая всюду удушливый кошмаръ, пережито нашимъ отечествомъ.

Война отражалась гибельно и на нашемъ маленькомъ, незамѣтномъ дѣлѣ, въ особенности гибельно потому еще, что велась она по сосѣдству съ окраиной, гдѣ гитара пользуется широкою распространенностью.

Все это мѣшало правильности нашей работы, заставило отложить въ сторону многое изъ задуманнаго въ началѣ изданія. Скажемъ болѣе: только одна надежда на будущее и крѣпкая вѣра въ то, что нашъ трудъ нуженъ и полезенъ, спасла наше дѣло.

Привѣтствуя дорогихъ читателей радостною вѣстью объ окончаніи войны, мы принимаемся за дѣло съ новыми, болѣе свѣтлыми надеждами.

Бываетъ время, когда заря сходится съ зарею. Не успѣютъ погаснуть послѣдніе печальные лучи вечерняго заката, какъ загорается утренняя заря,—заря возрождающагося новаго свѣтлаго дня.

Будемъ и мы надѣяться, что на смѣну мрачной кровавой зарѣ, освѣтившей всѣ темные уголки русской жизни, взойдетъ ровный свѣтъ тихой и ясной зари,—зари свѣтлаго возрожденія нашего отечества.

Редакція.

Гитара и гитаристы.

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

Введеніе къ исторіи гитары въ Россіи.



ГЛАВА XII.

Фердинандъ Соръ.

Въ программу нашего очерка, составляющаго лишь введеніе къ исторіи гитары въ Россіи, отнюдь не входитъ, конечно, полная исторія гитары за границею: это само по себѣ представляетъ колоссальный трудъ, требующій долголѣтнихъ историческихъ изысканій; цѣль нашего введенія—выяснить вкратцѣ происхожденіе гитары какъ грифо-щипковаго лютневиднаго инструмента и указать на главнѣйшіе моменты техническаго ея усовершенствованія, развитія гитарной музыки и на причины упадка, вытекающія изъ историческихъ условій теченія всеобщей музыки. Это тѣмъ болѣе необходимо, что исторія гитары въ Россіи, воспринявшей этотъ инструментъ отъ Западной Европы, неразрывно связана съ исторіей его за границею и вполнѣ аналогична въ важнѣйшихъ моментахъ какъ своего развитія, такъ равно и упадка.

Тѣмъ не менѣе мы считаемъ небезынтереснымъ остановиться здѣсь на нѣкоторыхъ представителяхъ шестиструнной гитары, пережившихъ упадокъ ея музыки или же завершившихъ, такъ сказать, свою дѣятельность на рубежѣ новой исторіи гитары. Къ числу такихъ представителей мы относимъ Фердинанда Сора, его

ученика и послѣдователя Наполеона Коста, Дзани де Ферранти и Іоганна-Каспара Мертца. Имена ихъ настолько популярны въ Россіи, благодаря замѣчательнымъ сочиненіямъ, что знакомство съ ихъ жизнью, хотя бы самое незначительное, не можетъ не принести пользы и не вызвать интереса среди русскихъ гитаристовъ, безъ различія строя и направленія *).

Жизнь Фердинанда Сора, полная всевозможныхъ приключеній и невзгодъ, представляетъ собою поразительный примѣръ скитальческой жизни музыканта-неудачника, до самой смерти преслѣдуемаго судьбой.

Ф. Соръ родился въ Мадридѣ 17 февраля 1778 г.

Какъ и большинство выдающихся музыкантовъ, онъ рано проявилъ страстное влеченіе къ музыкѣ: еще шестилѣтнимъ ребенкомъ уже поигрывалъ на скрипкѣ и на гитарѣ своего отца и сочинялъ маленькія пѣсенки.

Надо полагать, что отецъ Сора былъ недюжиннымъ гитаристомъ, ссли сумѣлъ внушить сыну навсегда любовь и серьезное отношеніе къ гитарѣ.

Первымъ учителемъ Сора былъ монахъ въ монастырѣ, гдѣ онъ учился и гдѣ выступалъ даже какъ органистъ.

Оставивъ монастырь, Соръ поступилъ въ одно изъ итальянскихъ оперныхъ товариществъ, гдѣ практиковался въ пѣніи и инструментовкѣ.

Впервые Соръ заявилъ себя талантливымъ музыкантомъ постановкою старинной оперы Чипалло (Cipallo) „Телемакъ“ (Telemacco).

Найдя случайно эту оперу, онъ передѣлалъ ее, написалъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ новую музыку, и опера прошла съ успѣхомъ, обратившимъ вниманіе на молодого талантливаго юношу: герцогиня Альба, въ Мадридѣ, приняла въ немъ большое участіе и поручила ему написать новую оперу; къ сожалѣнію, она вскорѣ умерла, а потому и работа эта не была доведена до конца. Герцогъ Медина Чели (Medina Celi) также очень высоко цѣнилъ его талантъ. Соръ написалъ по заказу герцога нѣсколько ораторій, симфоній, квартетовъ и романсовъ.

Исходъ испанской войны въ 1808 г., въ которой Соръ принималъ участіе въ чинѣ капитана, вынудилъ его покинуть Испанію и вмѣстѣ съ приверженцами короля Іосифа искать убѣжища во Франціи.

Тамъ, въ Парижѣ, Соръ познакомился съ Мегюлемъ (1763—1817) и Керубини (1760—1842); они снова вернули его къ музыкѣ, признавъ въ немъ несомнѣнный талантъ.

---

*) Біографическій очеркъ о Ф. Сорѣ былъ помѣщенъ, въ видѣ отрывка, въ № 1 журн. „Гитаристъ“ за 1904 г.; печатая его вторично, редакція имѣетъ въ виду новыхъ подписчиковъ журнала, а также неизбѣжность повторенія, въ виду нѣкоторыхъ поправокъ и дополненій, внесенныхъ авторомъ. *Ред.*

Вскорѣ послѣ этого Соръ уѣхалъ въ Англію и поселился въ Лондонѣ. Здѣсь онъ усиленно занялся своимъ любимымъ искусствомъ и написалъ очень много для лондонскаго театра: комическую оперу „La foire de Imyrie", три балета: „Le seigneur généreux", „L'amant peirite" и „Cendrillon".

Въ 1825 году Соръ пріѣзжалъ въ Россію, гдѣ въ Москвѣ поставилъ свой балетъ „Cendrillon".

Къ этому времени относятся и его похоронный маршъ на смерть императора Александра I и балетъ „Hercule et Omphale", написанный имъ подъ покровительствомъ императора Николая I.

Вернувшись въ Парижъ, Соръ попробовалъ свои силы въ одномъ драматическомъ произведеніи, но неудачно, и, огорченный, уѣхалъ въ Лондонъ.

Послѣдующими его произведеніями были балетъ „Le dormeur eveille" и опера „La belle Arséne".

Въ 1828 году Соръ отправился снова въ Парижъ и задумывалъ новыя композиціи, какъ вдругъ заболѣлъ тяжкимъ недугомъ, мучившимъ его одиннадцать лѣтъ, до самой смерти, послѣдовавшей 8 іюля 1839 года.

Эти одиннадцать лѣтъ, помимо мучительной болѣзни, Соръ терпѣлъ ужасную бѣдность, граничившую съ нищетой.

Изъ предыдущаго мы можемъ заключить, что композиторская дѣятельность Ф. Сора, несмотря на его талантъ, не дала ему ни матеріальныхъ благъ при жизни, ни славы и безсмертія въ будущемъ. Его произведенія не пережили своего автора. Безпокойная жизнь и постоянныя лишенія мало способствовали развитію его таланта, требовавшаго болѣе сосредоточеннаго занятія музыкой, болѣе основательной подготовки къ широкой музыкальной дѣятельности.

Воспитавъ свой вкусъ на итальянской и французской музыкѣ, Соръ ничего не могъ дать, кромѣ поверхностной, хотя и очень красивой, музыки, вслѣдствіе чего его сочиненія имѣли лишь временный успѣхъ.

Но Фердинандъ Соръ, давно забытый, какъ и его произведенія въ оперной и симфонической музыкѣ, нашелъ себѣ хотя и болѣе скромную, но зато болѣе прочную славу и безсмертіе въ исторіи гитары.

Его біографы за чудную игру и превосходныя произведенія называютъ Сора „Мендельсономъ гитары" и величайшимъ виртуозомъ и композиторомъ первой половины XIX столѣтія, составляющей, какъ извѣстно, самый блестящій періодъ процвѣтанія этого инструмента какъ у насъ, такъ и за границей.

Еще тогда, несмотря на цѣлую плеяду высокодаровитыхъ представителей гитарной музыки, во главѣ которыхъ стоялъ знаменитый Мауро Джуліани, Ф. Соръ пользовался извѣстностью, далеко перешедшею за предѣлы его отечества.

Намъ же, какъ лучшія тому доказательства, остались его сочиненія для гитары: школа, многочисленные соло и дуэты.

Школа Ф. Сора „Méthode pour la guitare" въ первой своей редакціи принадлежитъ къ числу единственныхъ въ своемъ родѣ школъ; это скорѣе научный трактатъ, не лишенный отчасти полемическаго характера; горячо отстаивая въ ней свои взгляды противъ устарѣлыхъ пріемовъ нѣкоторыхъ учителей, своихъ предшественниковъ, авторъ послѣдовательно и подробно останавливается на каждой мелочи, касающейся не только музыкальныхъ правилъ, но и устройства гитары, и раскрываетъ широкій горизонтъ для дальнѣйшаго усовершенствованія музыкальной техники. Только при громадномъ умѣ и талантѣ, соединенномъ съ основательнымъ знаніемъ музыки и инструмента, можно было создать подобную школу, а вмѣстѣ съ тѣмъ только при тщательномъ изученіи ея можно постигнуть въ совершенствѣ поразительныя сочиненія Ф. Сора. Въ заключеніе нельзя не пожалѣть, что другое изданіе этой школы, появившееся впослѣдствіи подъ редакціей Наполеона Коста, значительно измѣнено различными пропусками и сокращеніями: твореніе генія—вещь неприкосновенная и искаженіе его есть величайшее въ искусствѣ преступленіе.

Какъ въ своей школѣ Ф. Соръ ищетъ новыхъ горизонтовъ, стараясь расширить предѣлы и раскрыть новые пріемы и краски, такъ и въ своихъ сочиненіяхъ онъ, какъ настоящій исполинъ, смѣло идетъ впередъ. Если созданіе концертнаго стиля въ гитарной музыкѣ мы можемъ приписать генію Джуліани, то дальнѣйшее его развитіе и стили сонатный и симфоническій принадлежатъ Ф. Сору. Въ этомъ никто не пошелъ дальше его и онъ не имѣетъ почти соперниковъ равныхъ себѣ.

Еще до Джуліани были великіе гитаристы, какъ, напр., Граньяни (1767—1813), дѣятельность котораго хотя и не оставила яркихъ слѣдовъ, но имѣла въ свое время несомнѣнное вліяніе на развитіе концертной музыки; но Джуліани первый ввелъ гитару въ концертный залъ и поставилъ ее на должную высоту; сочиненія его удивляютъ насъ грандіозностью и ученостью своей гармонизаціи, зато Ф. Соръ поражаетъ изяществомъ стиля, глубиною мыслей и широтою музыкальныхъ задачъ и формъ.

По сочиненіямъ его мы можемъ также видѣть, что хотя гитара стояла у Сора, повидимому, на второмъ планѣ и онъ стремился къ болѣе широкой композиторской дѣятельности, на самомъ же дѣлѣ это было не такъ: онъ не только не забывалъ гитары, но усердно занимался ею, и своею чудною игрой завоевывалъ къ ней всеобщія симпатіи не только своими сочиненіями, но и выступая въ концертахъ, какъ, напримѣръ, въ Лондонѣ въ 1817 г., въ „Argyle Rooms".

Между прочимъ, какъ память о пребываніи своемъ въ Россіи,

онъ написалъ большой дуэтъ для 2-хъ гитаръ, „Souvenir de Russie", на мотивы изъ русскихъ пѣсенъ.

Въ Москвѣ онъ былъ радушно встрѣченъ русскими гитаристами и познакомился съ М. Т. Высотскимъ, игра котораго глубоко поразила его своею чудною новизною и вдохновенностью импровизаціи.

Сочиненій Сора для гитары, по подсчету Ю. М. Штокмана, 63 ор. Многія изъ нихъ или утрачены совсѣмъ, или же, вышедшія изъ печати, хранятся какъ библіографическія рѣдкости у немногихъ любителей гитары.

Уцѣлѣвшія сочиненія Сора имѣются въ настоящее время у издателей—N. Simrock (Berlin), Henry Lémoine & C-ie и Meisoniez Hengol (Paris):

Oeuvre 1. Six Divertissements.
" 2. Six Divertissements.
" 3. Thème varié *suivi d'un Menuet.*
" 4. Deuxième Fantaisie.
" 5. Six petites pièces *très faciles.*
" 6. Douze Etudes.
" 7. Fantaisie.
" 8. Six Divertissements.
" 9. Introduction et Variations *(Thème de Mozart).*
" 10. Troisième Fantaisie.
" 11. Deux Thèmes variés et douze Menuets.
" 12. Quatrième Fantaisie.
" 13. Grand Solo.
" 14. Sonate.
" 15. Cinquième Fantaisie et Variations *(nel cor più non mi sento).*
" 16. Six Valses (Cahier I).
" 17. Six Valses (Cahier II).
" 18. Six Airs *choisis de l'Opéra „la Flûte magique".*
" 19. Introduction et thème varié.
" 20. Grande Sonate.
" 21. Cinquième Divertissement *très facile.*
" 22. Huit petites pièces.
" 23. Deuxième grande Sonate.
" 24. Introduction et Variations *(Que ne suis-je la fougère).*
" 25. Introduction et Variations *(Gentil housard).*
" 26. Introduction et Variations *(Malborough s'en va-t-en guerre).*
" 27. Douze Etudes *(Suite de l'oeuvre 6).*
" 28. Fantaisie et Variations brillantes.
" 29. Vingt-quatre Leçons progressives *pour les Commençants.* Cahier I.
Cahier II.

Oeuvre 30. Six petites pièces *faciles et doigtées.*
„ 31. Trois pièces de société.
„ 32. Trois pièces de société *(Seconde collection).*
„ 33. Vingt-quatre Exercices *très faciles et doigtés.*
Cahier I.
Cahier II.

ГЛАВА XIII.

Наполеонъ Костъ.

Прямымъ послѣдователемъ Ф. Сора и его школы является Наполеонъ Костъ.

Сынъ королевскаго офицера, Н. Костъ родился 28 іюня 1806 г. въ одной деревушкѣ департамента Doubs (Franche Comté). Отецъ Н. Коста готовилъ своего сына въ военные инженеры, вслѣдствіе чего молодой человѣкъ съ ранняго возраста усиленно занимался математикой, до того усиленно, что опасно заболѣлъ, а по выздоровленіи уже нечего было и думать о продолженіи этихъ занятій.

Съ 16-ти лѣтъ онъ сталъ заниматься на гитарѣ, при чемъ сразу обнаружились его выдающіяся музыкальныя способности; это замѣтила его мать, тоже игравшая на гитарѣ; по всей вѣроятности она и была первой руководительницей сына и поддержала въ немъ любовь къ этому инструменту.

Въ Валансьенѣ, куда послѣ смерти отца переселилось осиротѣвшее семейство, Н. Костъ, будучи еще 18 лѣтъ, уже давалъ уроки на гитарѣ и много разъ выступалъ въ тамошнемъ филармоническомъ обществѣ.

Въ 1828 году онъ участвовалъ въ концертѣ знаменитаго въ то время гитариста-виртуоза Сагрини и вмѣстѣ съ нимъ блестяще исполнилъ „Variazioni-Concertanti“ Джуліани op. 130.

Черезъ два года мы видимъ уже Наполеона Коста въ Парижѣ, гдѣ онъ вскорѣ завоевалъ себѣ успѣхъ и симпатіи, выступая въ концертахъ; его выдающійся талантъ открылъ ему двери знатныхъ кружковъ С.-Жерменскаго предмѣстья; здѣсь онъ встрѣтилъ другихъ знаменитыхъ гитаристовъ—Агуадо, Сора, Карулли, Кастеляччи и др.

Послѣдствіемъ этого знакомства было то, что молодой концертантъ усердно занялся изученіемъ гармоніи и контрапункта; этому онъ посвятилъ десять лѣтъ своей жизни.

Первыя сочиненія Н. Коста появились въ 1840 году, т.-е. въ то время, когда начался упадокъ гитары и сошли со сцены самые выдающіеся корифеи; сочиненія эти уже не могли обезпечить положеніе композитора, будучи недоступны толпѣ заурядныхъ любителей, а потому и не имѣя широкаго распространенія.

Въ 1856 году Н. Костъ получилъ и вторую премію за свое сочиненіе „Grande Sérénade“ на всемірномъ конкурсѣ, устроенномъ

въ Брюсселѣ извѣстнымъ русскимъ гитаристомъ и лексикографомъ Н. П. Макаровымъ. Судя по описанію самого устроителя этого конкурса, можно думать, что Н. Костъ получилъ бы первую премію, которая по настоянію Н. П. Макарова была однако присуждена І. К. Мертцу. Послѣдній лежалъ уже на смертномъ одрѣ, и Н. П. Макаровъ, очень высоко цѣнившій композиторскій талантъ І. К. Мертца, а отчасти и движимый сожалѣніемъ къ его печальному положенію, повліялъ на жюри и оно присудило Н. Косту вторую премію, присудивъ первую умиравшему І. К. Мертцу.

„Я сейчасъ же послалъ записку къ Косту,—пишетъ Н. П. Макаровъ,—прося его къ себѣ съ гитарою, по приглашенію всѣхъ членовъ, желающихъ прослушать два изъ его сочиненій, чтобы рѣшить окончательно, которое изъ нихъ увѣнчать наградою (т.-е. второй преміей). Костъ сейчасъ же явился ко мнѣ въ кабинетъ съ сіяющимъ отъ радости лицомъ и принялся меня обнимать и цѣловать, говоря, что считаетъ величайшею честью и счастьемъ то, что онъ получилъ вторую премію вслѣдъ за Мертцемъ, передъ которымъ склоняется, какъ передъ величайшимъ современнымъ композиторомъ для гитары. Я ввелъ его въ гостиную и представилъ членамъ суда. Послѣ обычныхъ привѣтствій и поздравленій съ успѣхомъ Костъ сыгралъ двѣ пьесы, изъ которыхъ достойною второй преміи была признана его „Серенада“.

Интересенъ также отзывъ Н. П. Макарова о личности и игрѣ Н. Коста:

„Это былъ умный и любезный французъ, скромный и самый страстный и безкорыстный обожатель гитары. Онъ часто бывалъ у меня, и мы играли съ нимъ въ двѣ гитары разныя сочиненія Сора. Въ игрѣ его было много отчетливости, чистоты, нѣжности и вкуса; но она была холодна и неспособна увлечь и расшевелить васъ, какъ игра Шульца или даже Дзани де Ферранти“.

При своеобразномъ взглядѣ Н. П. Макарова на гитару и музыку не слѣдуетъ удивляться такому отзыву объ игрѣ Н. Коста и сопоставленію его съ именемъ Шульца, сочиненія и игра котораго не могутъ идти ни въ какое сравненіе съ сочиненіями и игрою Н. Коста; это подтверждается какъ самыми сочиненіями, такъ и его огромнымъ успѣхомъ и высокою оцѣнкою такихъ корифеевъ, какими были Агуадо, Соръ и Карулли.

Вскорѣ послѣ конкурса Н. Коста постигло несчастье: идя по лѣстницѣ на концертъ, онъ упалъ и сломалъ правую руку; это навсегда прекратило его карьеру какъ виртуоза-концертанта; по выздоровленіи правая рука уже потеряла прежнюю силу и способность, и съ 1863 года Н. Костъ уже не выступалъ публично, а занимался только уроками.

До конца своей жизни Н. Костъ стремился возстановить интересъ къ гитарѣ и былъ однимъ изъ первыхъ членовъ лейпцигскаго

гитарнаго клуба. Онъ передалъ ему полное собраніе своихъ печатныхъ композицій и посвятилъ свое предпослѣднее произведеніе „Le Livre d'or du guitariste".

Въ благодарность за это онъ былъ избранъ почетнымъ членомъ клуба.

Н. Костъ скончался 17-го февраля 1883 года.

Въ лицѣ его исторія гитарной музыки имѣетъ не только замѣчательнаго гитариста во Франціи. Наполеонъ Костъ занимаетъ мѣсто во всемірной гитарной литературѣ и заключаетъ собою рядъ блестящихъ именъ расцвѣта нашего инструмента. Въ сочиненіяхъ его отразилось могучее вліяніе Ф. Сора; изъ 53 его сочиненій, появившихся въ печати, въ особенности замѣчательны: op. 12 Rondeau du Concert, op. 15 Fantaisie chevaleresque, премированное op. 30 Grande Sérénade, op. 31 Fantaisie dramatique, op. 39 Andante et Ménuet, op. 45 Divigation, чрезвычайно оригинальное op. 53 Rêverie (изъ его Six pièces), посмертное его произведеніе. Н. Костомъ написана также 2-я гитара къ концерту Джуліани op. 36.

Ему же между прочимъ приписывается введеніе добавочнаго баса контръ-D (двѣ другія введены Леніани).

(Продолженіе слѣдуетъ.)

Матеріалы, послужившіе для біографическихъ очерковъ „Фердинандъ Соръ" и „Наполеонъ Костъ".

1. Ferdinand Sor. Біогр. очеркъ Ф. Шпренцингера („Der Guitarrefreund", № 3, іюнь 1902 г.), перев. С. С. Заяицкаго.

2. М. Т. Высотскій. Біогр. очеркъ.

3. Нѣсколько словъ о гитарѣ. Эгмонта Шрэна. Спб., 1881 г.

4. Задушевная исповѣдь. Н. П. Макарова. Спб., 1859.

5. Napoléon Coste. Біогр. очеркъ. Ю. М. Штокмана („Der Guitarrefreund", № 5, ноябрь 1902 г.), перев. съ нѣмецкаго С. С. Заяицкаго.

Поправка

къ историческимъ очеркамъ „Гитара и гитаристы" В. А. Русанова (см. № 4—5, глава XI).

Печатаемый ниже отрывокъ изъ письма уважаемаго гитариста-композитора Юлія Михайловича Штокмана даетъ нѣсколько иное освѣщеніе мотивамъ, послужившимъ къ закрытію курсовъ гитарной игры при курскихъ музыкальныхъ классахъ.

Вотъ что пишетъ по этому поводу Ю. М.:

„Съ жадностью накинулся я на № 4—5 „Гитариста" и восторгался превосходною статьей „О причинахъ упадка гитары". Послѣдовательно здѣсь приведено все, что послужило къ подрыву симпатичнѣйшаго инструмента. Не вполнѣ вѣрно лишь мѣсто, касающееся музыкальныхъ классовъ въ Курскѣ. Классъ мой опустѣлъ только вслѣдствіе совершеннаго отсутствія желающихъ заниматься гитарою: вытѣснила гитару балалайка. Въ званіи почетнаго члена музыкальныхъ классовъ я обязанъ присутствовать на всѣхъ экзаменахъ, всѣхъ со-

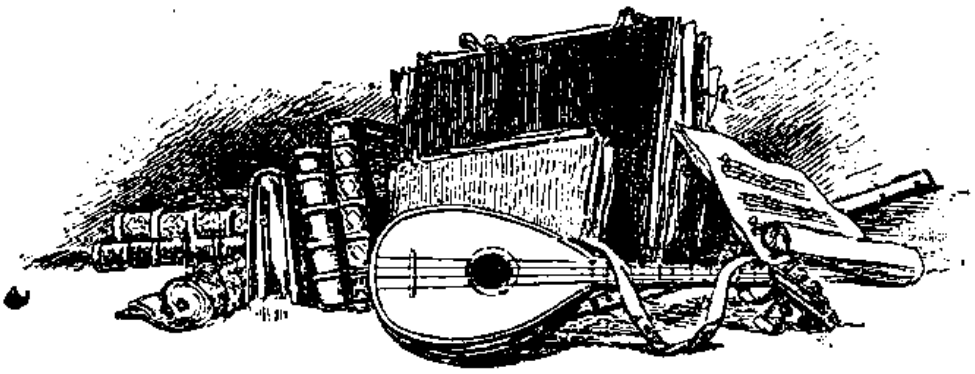
вѣтахъ; мои 66 лѣтъ не помѣшали бы мнѣ давать въ недѣлю два урока музыки — были бы только ученики.

„Въ гимназіи уроки потруднѣе, потому что въ классахъ до 40 учениковъ, а за весь истекшій годъ я пропустилъ только два урока.

„Во всемъ остальномъ статья превосходна, а заключительныя вдохновенныя слова заслуживаютъ быть вырѣзанными на мраморѣ; такой мѣткой оцѣнки нашего чуднаго инструмента я не видалъ нигдѣ".

Такимъ образомъ мода и профессіонализмъ сыграли и здѣсь печальную роль, и этого зла не могли искоренить ни безкорыстная и пламенная любовь къ инструменту, ни вечерніе классы, доступные всѣмъ, кто хотѣлъ бы основательно изучить гитару подъ руководствомъ такого опытнаго и образованнаго преподавателя, какъ Ю. М. Штокманъ.

Редакція.



* * *

Тихо струны зазвучали
Подъ привычною рукой...
Сколько страсти и печали
Изъ забытой мчится дали,
Разбудивъ души покой!..
Все проснулось! Снова грезы
Вдаль заманчиво влекутъ,
Позабыты жизни грозы,
И опять былыя слезы
По щекамъ моимъ текутъ.
Вспомнилъ садъ я... Свѣжесть ночи,
Тотъ же нѣжный звонъ струны,
Страстью вспыхнувшія очи,
Разговоры до полночи
Средь глубокой тишины...
Стонутъ струны, точно море...
Подъ привычною рукой
Все поютъ мнѣ о просторѣ,
О былой любви и горѣ,
Обо всемъ поютъ съ тоской!..

В. Соболевъ.



Лютеръ въ своей семьѣ.

(Съ картины Шпанбергера, находящейся въ городскомъ музеѣ въ Лейпцигѣ.)



О чемъ ему напомнила музыка.

(психологическій этюдъ.)

Посвящается М. К. Титову.

I.

— До свиданія!

— Всего хорошаго!

Иванъ Михайловичъ Протопоповъ быстро сбѣжалъ со ступенекъ роскошной дачи Нелидовыхъ, прошелъ торопливыми шагами освѣщенную цвѣтными фонариками дорожку сада и вышелъ на шоссе, вдоль котораго стояла дача.

— Слава Богу!—вздохнулъ онъ облегченно, затворяя калитку, и зашагалъ по направленію къ желѣзнодорожной станціи.

Вокругъ было тихо-тихо. Ласковая майская ночь нѣжно обнимала и покоила уставшую за день землю. Высокимъ, необъятнымъ куполомъ разстилалось далекое темное небо. Яркія звѣздочки хороводами гуляли на немъ и весело перемигивались между собой, а изъ-за темнаго сосноваго бора, что́ стѣной стоялъ по ту сторону шоссе, робко выглядывалъ, точно высматривалъ что-то, блѣднолицый мѣсяцъ и бросалъ свои серебристые лучи и на рядъ дачъ и на шоссе, по которому одиноко шелъ Протопоповъ.

Становилось сказочно хорошо въ природѣ.

А Иванъ Михайловичъ шагалъ и шагалъ, какъ бы не замѣчая совсѣмъ этой дивной майской ночи. Пасмурно и неуютно было у него теперь на душѣ послѣ проведеннаго дня.

Утромъ же, выѣзжая изъ города, онъ былъ бодръ и жизнерадостенъ, весело смотрѣлъ съ площадки вагона на разстилавшіяся передъ нимъ картины чудесъ красавицы весны, въ каждой, воспрянувшей отъ долгаго сна, травкѣ, въ клейкомъ, пахучемъ листочкѣ, въ скромномъ одуванчикѣ находилъ красоту и чувствовалъ себя счастливымъ отъ сознанія, что какъ въ немъ, такъ и вокругъ него было все хорошо.

Онъ ѣхалъ на именины къ Нелидовой, своей богатой теткѣ, мужъ которой былъ однимъ изъ директоровъ того учрежденія, гдѣ онъ, Протопоповъ, служилъ. И то обстоятельство, что его на этотъ разъ приглашалъ къ себѣ самъ дядя-директоръ, слывшій за такого важнаго человѣка (прежде онъ тоже кой-когда бывалъ у Нелидовыхъ—въ качествѣ дальняго родственника отдавалъ визиты по праздникамъ), наполняло все его существо какимъ-то горделивымъ сознаніемъ своего достоинства, возвышало его въ своихъ собственныхъ глазахъ. Онъ ѣхалъ и тамъ, у Нелидовыхъ, ожидалъ встрѣтить

самое избранное общество, надѣялся съ интересомъ и небезполезно провести время.

Но сверхъ ожиданій день прошелъ совершенно иначе. Прежде всего онъ пріѣхалъ слишкомъ рано, когда еще никого не было, и принужденъ былъ, чтобы не быть лишнимъ и не мѣшаться, играть въ крокетъ съ маленькими дѣтьми Нелидова, потомъ ходилъ съ барышнями на станцію встрѣчать гостей, при чемъ чувствовалъ себя преотвратительно, ибо его богатыя кузины находили почему-то возможнымъ совершенно игнорировать его присутствіе.

Потомъ, когда пріѣхала первая партія гостей, пили долго чай, опять ходили на станцію для встрѣчи, и наконецъ, часовъ въ шесть, состоялся торжественный обѣдъ съ многочисленными тостами и обильными возліяніями. Послѣ обѣда молодежь отправилась гулять, а его, Ивана Михайловича, посадили играть въ преферансъ съ какими-то скучными, чопорными старухами. Ему страшно хотѣлось пройтись по лѣсу, поболтать съ молодежью или же въ крайнемъ случаѣ посидѣть около солидныхъ, дѣловыхъ людей, послушать ихъ рѣчи, вставить свое словечко, но онъ не могъ отказаться отъ игры въ преферансъ, ибо его усадилъ за столъ опять-таки самъ дядя.

И онъ исполнилъ желаніе дяди, а на душѣ его начало просыпаться раздраженіе противъ всѣхъ этихъ чопорныхъ, роскошно одѣтыхъ гостей, которые смотрѣли на него какъ-то свысока. Но, не смѣя высказать этого раздраженія, онъ старался быть воспитаннымъ и любезнымъ въ „избранномъ“ обществѣ, межъ тѣмъ какъ въ головѣ его противъ воли не разъ выплывалъ вопросъ: „къ чему онъ насилуетъ себя?“

И отъ этого вопроса Ивану Михайловичу становилось какъ-то неловко, совѣстно, онъ самъ себѣ рисовался уже далеко не такимъ, какъ утромъ. Вмѣсто горделиваго сознанія своего достоинства проглядывало теперь въ немъ что-то такое жалкое, приниженное... А потомъ и совсѣмъ вышло плохо.

За вечернимъ чаемъ, къ которому собрались всѣ гости, завязался разговоръ о русскомъ мужикѣ. Поднялъ его братъ хозяина, имѣвшій крупное имѣніе на югѣ Россіи. Онъ началъ разсказывать о томъ, какъ мужики смежной съ его имѣніемъ деревни производили у него порубки въ великолѣпной сосновой рощѣ, составляющей гордость края, травили скотомъ его поля, воровали фрукты изъ сада, и что за всѣ эти преступленія его управляющій нигдѣ не могъ найти на нихъ суда, всѣ ихъ проступки сходили безнаказанно.

— Мало того,—горячился помѣщикъ,—станешь жаловаться земскому начальнику, а они грозятъ еще большимъ, грозятъ сжечь домъ, угнать лошадей и даже покончить съ управляющимъ. И, я увѣряю, эти канальи на все способны, всѣ пакости учинятъ, а тамъ ищи виноватаго, какъ вѣтра въ полѣ... Просто бѣда съ этимъ подлымъ народомъ!..

И большинство стало жалѣть обижаемаго помѣщика, посыпались сѣтованія на распущенность народа, стали предрекать, что скоро порядочному человѣку носа нельзя нигдѣ будетъ показать, что крестьяне скоро будутъ поголовно разбойниками, если ихъ вовремя не возьмутъ въ ежовыя рукавицы.

Какой-то молодой человѣкъ, въ формѣ путейца, попробовалъ было протестовать, выступилъ съ горячею рѣчью въ защиту мужиковъ. Его съ улыбкой выслушали, потомъ похлопали по плечу, назвали „горячей головой" и посовѣтовали лучше идти къ барышнямъ, которыя собирались кататься на лодкѣ. Онъ кинулъ еще нѣсколько громкихъ, красивыхъ фразъ, затѣмъ за нимъ прибѣжала дочь хозяина и увела съ собой.

И остались у стола одни только почтенные, солидные люди, а съ ними вмѣстѣ и Иванъ Михайловичъ. Разговоръ о распущенности народа продолжался и перескакивалъ съ корпораціи на корпорацію—съ мужиковъ на рабочихъ, съ рабочихъ на приказчиковъ; потомъ коснулись учителей, учащихся, правителей—и во всемъ находили одно лишь только худое; вспоминали про доброе старое время, когда всюду была тишь, гладь, проводили параллель между настоящимъ и, наконецъ, пришли всѣ къ тому заключенію, что тяжкія времена настали.

И вдругъ Иванъ Михайловичъ ввязался въ бесѣду этихъ почтенныхъ людей. Въ душѣ его какъ бы что-то порвалось, и зазвенѣли въ ней какія-то давно, давно забытыя струны. Въ немъ заговорилъ оскорбленный человѣкъ, потому что самъ онъ былъ крестьяниномъ и приказчикомъ.

Съ нервною дрожью въ голосѣ отмѣтилъ онъ ту громадную разницу въ жизни однихъ и другихъ людей, нарисовалъ картину блаженства съ одной стороны и крайней нужды, подчасъ нищеты—съ другой, коснулся того, что всѣ люди, всѣ жить хотятъ, что богатые сами травятъ бѣдноту, заставляютъ идти ее на преступленіе...

Всѣ присутствующіе съ изумленіемъ смотрѣли на него и переглядывались молча между собой, какъ бы спрашивая другъ друга: „это молъ что еще за птица такая?" А самъ хозяинъ состроилъ недовольную гримасу и, когда Иванъ Михайловичъ, видя, что его слушаютъ всѣ со вниманіемъ, началъ было съ особеннымъ жаромъ защищать меньшую братію, сказалъ ему съ раздраженіемъ:

— Ты, братъ, тово, зарапортовался что-то... знай-ка лучше свой дебетъ съ кредитомъ, а эти рѣчи оставь,—не то, чего добраго, наврешь еще завтра...

И всѣ засмѣялись, и было что-то презрительное въ ихъ смѣхѣ. А Иванъ Михайловичъ весь какъ-то разомъ съежился, похолодѣлъ и не проронилъ больше ни слова. Съ большими усиліями онъ просидѣлъ еще часа два и потомъ, выбравъ удобный моментъ и со-

славшись на головную боль, поблагодарилъ хозяевъ и поспѣшилъ уйти домой.

И теперь этотъ самодовольный, презрительный смѣхъ все еще звучалъ въ ушахъ Протопопова и заставлялъ его все быстрѣе и быстрѣе уходить отъ дачи Нелидовыхъ. Онъ повернулъ за уголъ, и вдали мелькнули уже огоньки станціи, какъ вдругъ откуда-то, сзади изъ бора, гдѣ тоже построены были дачи, раздались пѣвучіе, бархатные звуки. Кто-то взялъ звучный, полный аккордъ. Потомъ послѣдовала пауза, а вслѣдъ за ней опять понеслись звуки, но уже одной струны. И что-то знакомое вдругъ послышалось Протопопову въ этихъ звукахъ. Они то замирали, то вдругъ вырастали съ силой, бѣжали, трепеща и колеблясь, и пропадали гдѣ-то тамъ по направленію къ станціи.

— Что это такое?—прошепталъ Иванъ Михайловичъ, останавливаясь и прислушиваясь и весь какъ-то замирая отъ охватившаго его внезапнаго волненія.

Что-то дорогое-дорогое слышалось ему въ льющихся звукахъ, напоминало о чемъ-то славномъ, счастливомъ, но о чемъ именно, онъ вспомнить не могъ. А къ одиноко поющей струнѣ прибавились другія, и звуки полились сочнѣе, полнѣе и живѣе. А вслѣдъ за ними красивый густой баритонъ запѣлъ романсъ Глинки „Сомнѣніе".

„Уймитесь волненія страсти", прорѣзывали ночную тишь слова, полныя грустной тоски и печали, и Иванъ Михайловичъ вдругъ какъ-то разомъ встрепенулся, на него пахнуло какою-то свѣжестью и вспомнилось далекое прошлое.

— Сомнѣніе,—шепталъ онъ,—романсъ, который исполнялъ Никоновъ на концертѣ... Давался этотъ концертъ тогда въ пользу Ивана Симонова, которому угрожало исключеніе изъ университета за невзносъ платы.

И передъ духовными очами Протопопова вдругъ пронесся этотъ музыкально-вокально-литературный вечеръ, устроенный имъ и его товарищами съ симпатичною цѣлью — поддержать бѣдняка Симонова. Отчетливо видитъ Иванъ Михайловичъ небольшой залъ загороднаго фабричнаго клуба... Наскоро сдѣланная эстрада, покрытая сѣрымъ сукномъ. Далѣе видитъ онъ самого себя, такого возбужденнаго, полнаго молодыхъ, свѣжихъ силъ... Онъ читаетъ „Богатыря" Алексѣя Толстого... А передъ эстрадой всѣ свои люди, которые сочувственно отнеслись къ ихъ идеѣ—помочь товарищу... Слышитъ Иванъ Михайловичъ одобренія, аплодисменты... несладную благодарность мѣшковатаго Симонова, которому вручили они чистый сборъ отъ концерта, что-то около полутораста рублей... Потомъ незатѣйливый товарищескій ужинъ, возбужденныя рѣчи, въ которыхъ проектировалось тогда создать общество взаимопомощи, общество полезныхъ развлеченій, мечтали о рядѣ любительскихъ спектаклей для народа... Припоминаетъ дальше Иванъ Ми-

хайловичъ о томъ, какъ проводили они тогда вечера, на которыхъ всѣ вмѣстѣ читали хорошія книги, горячо обсуждали прочитанное, спорили. Грубый, голый, эгоистичный матеріализмъ тогда еще не свилъ гнѣзда въ ихъ молодыхъ, только что распустившихся, воспріимчивыхъ душахъ... Видитъ дальше, какъ въ калейдоскопѣ, Иванъ Михайловичъ рядъ лицъ, среди которыхъ онъ тогда жилъ, и на всѣхъ ихъ имѣется какой-то особенный, живой отпечатокъ, который теперь какъ-то чуждъ ему.

И отъ этого сознанія, что онъ теперь уже не тотъ, каковымъ былъ въ прошлые годы, что-то ѣдкое и обидное распространяется по всему его существу, звенятъ въ его ушахъ брошенныя ему нѣсколько часовъ тому назадъ слова Нелидова: „знай лучше свой дебетъ съ кредитомъ", и становится ему яснымъ, что все живое и лучшее, что было въ немъ когда-то, убили въ немъ этотъ дебетъ съ кредитомъ...

„А почему?—мелькаетъ дальше вопросъ въ усиленно работавшей головѣ Протопопова.—Вѣдь онъ и въ тѣ дни, которые напомнилъ ему услышанный имъ сейчасъ романсъ, былъ такимъ же конторщикомъ, лишь положеніе занималъ не такое, какъ сейчасъ... Почему же?" съ болью въ сердцѣ спрашиваетъ себя Протопоповъ и начинаетъ какъ-то невольно сравнивать себя, какимъ онъ былъ въ то время и какимъ есть сейчасъ... И все, чѣмъ прежде онъ жилъ, что казалось ему тогда такимъ важнымъ и необходимымъ, теперь въ его жизни является чѣмъ-то безцѣннымъ, а главное—лишнимъ. На первомъ планѣ теперь у него всталъ рубль, и онъ тянется всѣми силами къ нему, забывъ въ себѣ всѣ прежнія мысли и чувства...

А рубли давали дебетъ съ кредитомъ...

Вдали, со стороны станціи, сорвался и разсѣкъ ночную тишь рѣзкій свистокъ паровоза. Иванъ Михайловичъ вздрогнулъ, кинулся было на свистъ, но потомъ, какъ бы сообразивъ что, махнулъ рукой, перешелъ на ту сторону, сѣлъ на лавочку, стоявшую около калитки, и сталъ слушать игру.

Пѣть уже кончили, замолкъ и аккомпанементъ. Теперь играли что-то другое. Цѣлый каскадъ звуковъ лился изъ темнаго бора и свободно, легко разлетался во всѣ стороны, будя ночную тишь. Взволнованный нахлынувшими воспоминаніями, Протопоповъ какъ-то жадно слѣдилъ за этими звуками, и ему чудилось что-то пророческое въ ихъ мощи, свободѣ и неограниченности.

А они сначала лились какіе-то робкіе, какъ бы тоскующіе, жалующіеся на кого-то, ищущіе что-то, постепенно крѣпли, росли и наконецъ блестящимъ, роскошнымъ фейерверкомъ, разомъ, какъ будто одержавъ какую-то грандіозную побѣду, вырвались и понеслись, гордые и сильные, во всѣ стороны...

Игра кончилась... Кто-то захлопалъ, прокричалъ браво. Потомъ послышались чьи-то шаги, направляющіеся къ калиткѣ.

Иванъ Михайловичъ приподнялся съ лавочки и тихо побрелъ къ станціи.

А въ головѣ его происходилъ хаосъ. Цѣлый рой мыслей нахлынулъ отовсюду, со всѣхъ сторонъ, и онъ положительно не могъ разобраться въ этомъ хаосѣ, чувствуя лишь только, что со всѣмъ его существомъ произошло что-то странное, произошла въ его душѣ какая-то быстрая, внезапная „переоцѣнка цѣнностей". Въ немъ, превратившемся въ сухого карьериста, начавшемъ видѣть цѣль жизни въ одной лишь обезпеченности, во внѣшнемъ благополучіи, вдругъ внезапно проснулся человѣкъ съ живой душой, громко заговорившій тоже о своемъ правѣ на существованіе...

А. Анненскій.

(Продолженіе слѣдуетъ.)



Стройный вопросъ.

О добавочныхъ открытыхъ басахъ *).

(Къ характеристикѣ школы А. П. Соловьева.)

(Продолженіе.)

Значитъ ли однако, что „я" шестиструнной гитары недоступно семиструнной и обратно? Отнюдь нѣтъ. На основаніи ближайшаго сродства, опредѣляющагося именемъ „гитара", обязанность представителей того и другого строя культивировать благодарную почву, пересаживая индивидуальныя свойства одного инструмента въ другой и такимъ взаимнымъ дополненіемъ соединяя ихъ между собой для дальнѣйшаго роста и для завѣтной цѣли—*единства строя*. Выразится ли послѣднее въ побѣдѣ сильнаго, т.-е. въ поглощеніи одного строя другимъ, или въ томъ ихъ соединеніи, которое дастъ въ результатѣ иной, болѣе усовершенствованный строй? Кто можетъ знать это въ настоящій моментъ!

Пока же скажемъ устами Ю. М. Штокмана: „я пришелъ къ заключенію, что оба строя имѣютъ полное право на существованіе. Если бы кто-нибудь вздумалъ принудить русскихъ гитаристовъ къ переходу въ другой лагерь, то я первый поднялъ бы энергичный протестъ и считалъ бы это подрывомъ гитарной музыки".

И это—истина.

А къ чему сводятся проповѣди А. П. Соловьева и г. Лебедева? Да къ тому же переходу гитаристовъ съ одного строя на другой. А. П. объ

*) См № 3 журнала «Гитаристъ».

являетъ нашъ строй поглотившимъ шестиструнный, а г. Лебедевъ, съ своей реформированной 7-стр. „испанской гитарой", стоитъ на обратной точкѣ зрѣнія. Конечно, со стороны принципа никто не можетъ ратовать противъ затѣй гг. Лебедева и Соловьева. Veto здѣсь не умѣстно, но... оно очень умѣстно по существу, такъ какъ наши реформаторы не ограничились въ своихъ смѣшныхъ выходкахъ только собою, но выходятъ на улицу, и нашъ долгъ—протестовать и протестовать энергично.

Возвращаясь къ практическимъ результатамъ лжемудрствованія, мы не можемъ не видѣть въ этомъ распространеніе понятной вражды между представителями одного и другого строя, т.-е. того страшнаго акта, который ведетъ къ упадку гитарной музыки, и только къ упадку, который, быть можетъ, прежде и больнѣе всего отзовется на насъ же. Правда, углубляясь въ исторію прошедшаго и взирая на настоящее, мы съ радостью должны констатировать тотъ непоколебимый фактъ, что подобные пророки—явленіе рѣдкое, исключительное; въ общей же громадной семьѣ гитаристовъ, какъ бы отъ потомства къ потомству, всегда звучитъ обратное—призывъ къ миру, любви и тому свободному единенію, которое дѣлаетъ всѣхъ насъ и нашу музыку живой, прогрессивной силой. Если бы, повторяю, подобный вопросъ возникъ о фортепіано, скрипкѣ, то ихъ представители только бы улыбнулись. Но насъ гитаристовъ судьба поставила въ иныя условія,—намъ не до улыбокъ, и потому даже къ подобнымъ единичнымъ фактамъ мы обязаны относиться серьезно, со всею строгостью. Да и къ чему зоветъ А. П.? Въ № 1 за тек. годъ читаемъ у г. Ремезова слѣдующее: „аранжировки по достоинствамъ своимъ могутъ быть раздѣлены на двѣ категоріи: 1) на шаблонныя и 2) на художественныя". Слѣдуя же А. П.—*все играть*, не въ правѣ ли мы просить г. Ремезова включить еще „нулевую" категорію, т.-е. включеніе въ свои сборники и школы—подъ видомъ собственныхъ аранжировокъ—цѣликомъ пьесъ, написанныхъ другими для 6-струнной гитары?

Въ заключеніе еще нѣсколько словъ о добавочныхъ открытыхъ басахъ: они обогащаютъ гармоническія средства и ихъ нельзя поэтому не привѣтствовать и не рекомендовать. Но что же дальше?.. А то, что, приложенные къ 6-ти, равно и 7-ми струнамъ гитары, эти басы въ одинаковой степени имъ нужны, одинаково полезны, но ясно какъ день, *что ни тотъ, ни другой инструментъ въ ихъ сравнительномъ между собой отношеніи не сдѣлался одинъ богаче другого*. Нѣкоторые думаютъ также, что 6-стр. гитарѣ совсѣмъ недоступна литература 7-струнной. Нельзя не согласиться, что шестиструнники до сихъ поръ зарекомендовали себя невнимательными, косными музыкантами. Правда, нѣкоторые изъ нихъ поигрываютъ кое-что изъ нашего репертуара (имѣю въ виду русскихъ гитаристовъ, съ которыми приходилось встрѣчаться), но... все это ужъ слишкомъ мизерно. Несомнѣнно, что причины, вызывающія такое анормальное отношеніе со стороны представителей 6-стр. гитары, должны быть, но настолько ли эти причины „неустранимы"?! Если тутъ фигурируютъ предразсудокъ, нетерпимость, то хотѣлось бы думать, что подобнымъ спутникамъ отнюдь не мѣсто въ музыкѣ. Дѣлая такое отступленіе, я очень желалъ бы воспользоваться имъ, чтобы просить уважаемаго представителя шестиструннаго строя, Юлія Михайловича Штокмана, не найдетъ ли онъ возможнымъ откликнуться на затронутую тему. Его освѣдомленность, многолѣтній опытъ, вѣское слово,—все это внесло бы сюда должный свѣтъ. Перейду теперь къ слѣдующему рекомендуемому А. П. С. преимуществу, характерному по отношенію къ самому А. П., какъ любителю гитары.

Николай Черниковъ.

(Продолженіе слѣдуетъ.)

Post scriptum.

(Къ характеристикѣ гитарной игры.)

Гитара—инструментъ о 6—7 струнахъ, годный для аккомпанемента легкому пѣнію. Гитарою называются также извозчичьи дрожки.

Изъ стараго энциклопедическаго словаря

Гдѣ-то рядомъ, совсѣмъ близко *тренькала* гитара.

Изъ повѣсти П. Н. Краснова „Въ манчжурской глуши".

А пальцы музыканта съ такимъ *остервенѣніемъ* рвали струны, что онѣ *визжали*, собираясь каждую минуту лопнуть.

Изъ воспоминаній о И. Ф. Деккеръ-Шенкѣ Юр. Бѣляева („Новое Время" 21 октября 99 г., № 8495. „Старый гитаристъ").

„Но не пѣніе, не хохотъ и не рыданіе выходили у меня, а только *трынь-брынь*, сухой, отрывистый звукъ".

Н. Макаровъ. „Мои семидесятилѣтнія воспоминанія", стр. 31.

„Я только разъ слышалъ В. Н. Чекрыгина; игралъ онъ мнѣ что-то такое „съ переборомъ въ переплетцы", съ различными „финтифлюшками". Надоѣлъ мнѣ ужасно, едва я высидѣлъ до конца.

Изъ письма читателя журнала „Гитаристъ".

Извозчичьи дрожки... Тренькать... Трынь-брынь... Переборы съ переплетцемъ и финтифлюшками — цѣлая характеристика гитарной музыки, и какая обидная и несправедливая для каждаго гитариста, знающаго, что такое настоящая игра на гитарѣ!..

Да стоитъ ли обращать вниманіе на эти крылатыя слова, ходячія мнѣнія и отдѣльные отголоски?

Конечно не стоитъ, если бы... если бы для возникновенія ихъ не существовало почвы, если бы причины ихъ не лежали въ печальной недомолвкѣ гитарныхъ школъ и въ невѣжествѣ нашихъ учителей.

Объясню свою мысль нѣсколько подробнѣе.

Остряку, пустившему въ ходъ мѣткое названіе извозчичьихъ дрожекъ, съ развинтившимися гайками и крыльями, дребезжащими по булыжной мостовой, конечно могла придти на умъ дешевенькая гитара съ плохимъ грифомъ, съ дрянными струнами, дающими не чарующіе звуки гитары, а одинъ лишь отвратительный трескъ и дребезгъ, въ особенности въ басахъ. Каждому также доводилось вѣроятно слышать не игру, а *треньканье* слабыхъ скрюченныхъ пальцевъ начинающаго самоучки-слуховика и сухое, отрывистое *трынь-брынь* игрока, отъ природы лишеннаго всякаго музыкальнаго чутья и вкуса.

Постоянное же злоупотребленіе арпеджіями, при отсутствіи мелодіи и гармоніи, безсмысленное навѣшиваніе постоянныхъ форшляговъ и групетто еще чаще встрѣчаются у слуховиковъ въ ихъ дешевомъ репертуарѣ. И такой игрѣ вполнѣ справедливо дана насмѣшливая характеристика—„переборы съ переплетцами и финти-флюшками".

Все это очень понятно и нисколько нсудивительно въ необразованномъ гитаристѣ, подчасъ совершенно безсознательно профанирующемъ свой инструментъ; то же самое мы встрѣтимъ и на другихъ инструментахъ: у бездарнаго любителя рояль превращается въ цимбалы, скрипка—въ воющую собаку, кларнетъ—въ горло простудившагося пьяницы.

Но Н. П. Макаровъ, И. Ф. Деккеръ-Шенкъ и В. Н. Чекрыгинъ—это вѣдь не слуховики; они работали надъ гитарою основательно, писали для нея свои школы, учили играть другихъ!

У неопытнаго читателя, гитаристъ ли онъ или нѣтъ, невольно можетъ возникнуть сомнѣніе отъ приведенныхъ выше пресловутыхъ характеристикъ, въ которыхъ фигурируютъ такія выдающіяся имена, какъ Н. П. Макаровъ и И. Ф. Деккеръ-Шенкъ: да можетъ быть иначе и нельзя играть на гитарѣ?

Намъ хорошо извѣстно, что можно, что есть другая игра, за которую музыкальные критики называли Соколовскаго „Байрономъ гитары", а Ф. Сора—„Мендельсономъ гитары". Мы здѣсь же въ этой замѣткѣ приведемъ нѣсколько выдержекъ изъ мнѣній, совершенно противорѣчащихъ крылатымъ словамъ и ходячимъ выраженіямъ.

М. Ю. Лермонтовъ писалъ подъ гитару М. Т. Высотскаго:

Что за звуки! Неподвижно внемлю
Сладкимъ звукамъ я!
Забываю небо, вѣчность, землю,
Самого себя!..

Игра, характеризуемая эпиграфами, только бы раздражала Шопена и онъ не писалъ бы съ острова Майорки:

„Ночью всюду раздаются серенады, звуки пѣсенъ и гитары... Восхитительная жизнь! О, мой другъ! Я теперь наслаждаюсь жизнью: я окруженъ тѣмъ, что прекраснѣе всего на землѣ..."

Пьеръ Лоти, въ разсказѣ „Испанская музыка", извѣстномъ нашимъ читателямъ *), такъ характеризуетъ игру на гитарѣ:

„Гитары зазвучали и разомъ заплакали подъ ихъ пальцами; онѣ заплакали такъ, какъ никогда ни одна изъ скрипокъ не умѣетъ плакать въ рукахъ лучшаго скрипача".

Даже злой и насмѣшливый авторъ статьи „На праздникѣ печати" („Русскія Вѣдомости" 1897 г., № 234), извѣстный подъ псевдонимомъ *Буква*, такъ описываетъ игру на двухъ гитарахъ:

*) Журналъ „Гитаристъ" 1904 г., № 1.

„Намъ никогда не приходилось слышать такихъ увлекательныхъ и страстныхъ артистовъ на этомъ романтическомъ инструментѣ. *Публика притаивала дыханіе и замирала. Всю сцену усыпали азаліями и гарденіями*".

Можно сказать съ увѣренностью, что писатели и журналисты, собравшіеся въ этотъ день перваго засѣданія международнаго конгресса печати, не стали бы восхищаться ни дребезжащей пролеткой, ни сухими трынь-брынь.

Въ произведеніи извѣстнаго русскаго поэта Я. П. Полонскаго „Мои студенческія воспоминанія" мы читаемъ о гитарѣ слѣдующее:

„Товарищъ мой увезъ меня верстъ за 30, къ людямъ, мнѣ совершенно незнакомымъ. Пріѣхали мы незадолго до ужина, и вотъ что я помню: ужинъ былъ во флигелѣ, чтобы говоръ и шумъ гостей не безпокоили хозяйку-помѣщицу. Во время ужина около стола ходилъ шутъ въ бумажномъ колпакѣ и смѣшилъ гостей своими прибаутками. У меня разболѣлась голова, и я ушелъ спать въ отведенную мнѣ комнату. Ночью разбудили меня звуки гитары: сынъ хозяйки, курчавый молодой человѣкъ, лѣтъ около 30-ти, артистически владѣлъ гитарою. Я не вытерпѣлъ, одѣлся и присоединился къ другимъ гостямъ, чтобы слушать удивительную игру его".

Великому Пушкину нравился въ гитарѣ тихій, нѣжный „звонъ" струнъ:

Тише... Чу! Гитары звонъ...

Въ другомъ своемъ стихотвореніи „Пирующіе студенты" онъ обращается къ Корсакову со слѣдующими словами:

Приблизься, милый нашъ пѣвецъ,
Любимый Аполлономъ;
Воспой властителя сердецъ
Гитары тихимъ звономъ.

Въ стихотвореніи же, посвященномъ лицейской годовщинѣ, говоритъ съ грустью:

Онъ не пришелъ, кудрявый нашъ пѣвецъ,
Съ огнемъ въ очахъ, съ гитарой сладкогласной...

Не подлежитъ сомнѣнію, что Пушкинъ зналъ гитару, слыхалъ на ней истинныхъ артистовъ. Правда, мы не имѣемъ прямыхъ указаній на то, чтобы онъ вообще увлекался или интересовался музыкой, да намъ этого и не надо: авторъ „Моцарта и Сальери" не могъ не понимать музыки, а эстетическая, изящная натура великаго русскаго генія извѣстна всѣмъ. До насъ дошли также воспоминанія о знакомствѣ его съ М. Т. Высотскимъ и разсказы о томъ, что на веселыхъ дружескихъ пирушкахъ онъ и самъ поигрывалъ на гитарѣ.

Въ заключеніе выдержекъ объ „иной игрѣ на гитарѣ" приведу отрывокъ изъ рецензіи по поводу концерта М. Д. Соколовскаго:

„Изъ такъ называемаго *бѣднаго, неблагодарнаго, непѣвучаго* инструмента г Соколовскій постигъ, открылъ и обнаружилъ тайну сдѣлать *богатый, благодарный* и *пѣвучій* инструментъ. Онъ извлекаетъ изъ гитары такіе *полные*

звуки, что они достигаютъ до самыхъ отдаленныхъ пространствъ огромной залы Благороднаго собранія, нисколько не теряя своей *внутренней упругости и круглоты*. Мы ни разу не замѣтили, чтобы звукъ въ fortissimo или въ pianissimo *расщеплялся*, такъ сказать, на нѣсколько звучаній, какъ слухъ это обыкновенно чувствуетъ и при хорошей игрѣ на металлическихъ струнахъ. Напротивъ, даже при полномъ аккомпанементѣ оркестра г. Соколовскій сообщаетъ своему инструменту силу самостоятельности: онъ звучитъ *мягко, нѣжно и выразительно. Главное, что даетъ нашему артисту право на высокое мѣсто въ ряду весьма немногихъ отличныхъ гитаристовъ, заключается въ его умѣньи пѣть на своемъ трудномъ инструментѣ*. Передъ этимъ достоинствомъ почти блѣднѣетъ изумительная техника, которую онъ развилъ до послѣдней степени совершенства..."

Одной этой характеристики было бы вполнѣ достаточно, чтобы сказать, что на гитарѣ *можно* играть иначе, что *остервенѣніе* и *визжаніе* струнъ Деккеръ-Шенка, сухое *трынь-брынь* Макарова и *переборы съ переплетцами и финтифлюшками* В. Н. Чекрыгина — отнюдь не есть характерныя, присущія гитарной музыкѣ и виртуозности черты.

Откинувъ основныя причины плохой игры, какъ-то: дешевыя гитары и струны, отсутствіе школы и неразвитость музыканта, мы постараемся выяснить, почему даже удаленіе этихъ главныхъ причинъ не спасаетъ нѣкоторыхъ гитаристовъ отъ ужасныхъ недостатковъ, распространяющихъ о гитарѣ столь ложныя и нелестныя мнѣнія.

Въ чемъ же заключается „тайна", которую „постигъ, открылъ и обнаружилъ" М. Д. Соколовскій? Мнѣ кажется, тайна эта—серьезное пониманіе музыки и своего инструмента.

Приглядываясь къ игрѣ современныхъ виртуозовъ, видишь прежде всего полное незнаніе, *что такое аккордъ и какъ его слѣдуетъ извлекать изъ струнъ гитары*. Я не знаю ни одного изъ слышанныхъ мною знаменитостей и псевдовиртуозовъ, который бралъ бы его правильно, т.-е. такъ, чтобы *всѣ* звуки аккорда звучали *одновременно* въ полной и согласной гармоніи. Я не говорю уже о такихъ учителяхъ, какъ г. Зарубинъ, болтливый неучъ, который совѣтуетъ въ аккордахъ „не терять мужества—сокращать ихъ, т.-е. исключать какую-нибудь ноту"; я говорю о тѣхъ безспорно талантливыхъ гитаристахъ, которые все-таки не играютъ, а *бренчатъ* на гитарѣ.

Однажды я обратилъ вниманіе на этотъ вопросъ одного московскаго гитариста. Онъ сталъ увѣрять меня, что на гитарѣ нельзя иначе брать аккорды, что это *такой инструментъ*. При спорѣ присутствовали его ученики. Никакіе доводы и мнѣнія авторитетныхъ музыкантовъ не могли убѣдить его въ противномъ. И не мудрено: онъ интересовался не вопросомъ, а лишь поддержаніемъ своего престижа и авторитета.

А между тѣмъ именно это-то неправильное понятіе, разсыпаніе аккордовъ кстати и некстати, даетъ слушателю впечатлѣніе *треньканья*, сухого *трынь-брынь* и *переборовъ съ переплетцами*, такъ раздражающими и утомляющими образованнаго, съ хорошимъ вкусомъ музыканта.

Я помню мой первый опытъ игры на гитарѣ передъ образованнымъ музыкантомъ, профессоромъ московской консерваторіи. Помню хорошо, какъ онъ поморщился и спросилъ меня: „а что нельзя развѣ на гитарѣ брать аккордъ сразу?"

Если бы на моемъ мѣстѣ былъ пресловутый защитникъ подобной игры, упомянутый выше, онъ навѣрное бы отвѣтилъ:

„Нельзя... Гитара *такой* инструментъ". Тотъ же гитаристъ славился трескомъ басовъ и шлепаньемъ квинты. Я слышалъ разъ въ его исполненіи рапсодію Листа... Боже мой! Это была именно остервенѣлая игра; струны „визжали, собираясь каждую минуту лопнуть", но... это была не только не рапсодія Листа, не наша милая, чудная гитара, это была даже и не музыка!

И тутъ легко отыскать причины: помимо неправильной постановки правой руки, такъ гибельно отразившейся на насъ, его ученикахъ, тутъ было *полное непониманіе своего инструмента*.

Здѣсь маленькое отступленіе, нѣсколько словъ относительно *силы тона*.

Г. Сланскій въ своей статьѣ „О звукѣ гитары" пишетъ совершенно справедливо:

„Относительно силы гитарнаго звука можно сказать съ увѣренностью, что никакими ухищреніями мы не добьемся такого усиленія звука въ нашемъ инструментѣ, чтобы онъ смогъ когда-нибудь перекричать рояль и одновременно участвовать съ тромбономъ, валторной и литаврами".

Такъ думаетъ образованный, развитой человѣкъ съ изящнымъ музыкальнымъ вкусомъ. И въ этомъ мнѣніи нельзя не видѣть *истиннаго пониманія* гитары. Нельзя требовать отъ инструмента бо̀льшаго, чѣмъ онъ можетъ дать, а желаніе щегольнуть сильнымъ тономъ и виртуозностью—лишь признакъ болѣзненнаго самолюбія, а отнюдь не серьезной и глубокой музыкальности. И какая этимъ порождается злая и вредная ложь: человѣкъ-де такой виртуозъ, что можетъ играть *даже* рапсодію Листа, но... къ сожалѣнію посвятилъ себя *такому неблагодарному* инструменту!!

А между тѣмъ у гитары есть и forte, fortissimo, есть и piano, pianissimo. Forte—контрастъ piano. Задача серьезнаго гитариста заключается въ томъ, чтобы найти сочное, *чистое* forte, какое только *можетъ* дать его гитара, и тогда уже опредѣлить степень piano; задача вполнѣ аналогичная съ задачею художника въ опредѣленіи свѣта и тѣни. Истинный гитаристъ-художникъ, ставящій на первый планъ не свое честолюбивое „я", а репутацію инструмента, пред-

почтетъ лучше исполнить изящно и музыкально простой романсъ, чѣмъ визгомъ и трескомъ пародіи на Листа уронить гитару въ глазахъ слушателя.

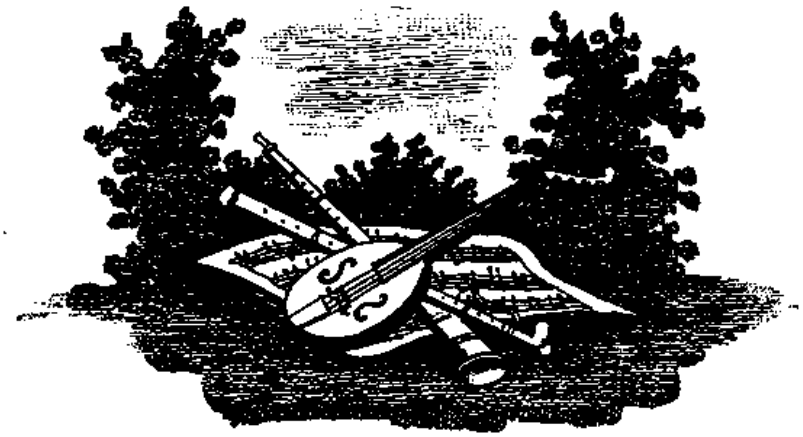
Изъ всего сказаннаго ясно кажется, почему иногда даже въ рукахъ талантливаго отъ природы музыканта, даже на хорошей гитарѣ получается вмѣсто музыкальной картины великаго мастера грохотъ и дребезгъ извозчичьихъ пролетокъ.

Не чувствуя, не понимая красокъ и основныхъ законовъ ихъ сочетанія, художникъ безсиленъ не только создать что-либо свое, но и вѣрно воспроизвести твореніе другого мастера.

То же самое и въ музыкѣ. Дрожки, треньканье, трынь-брынь, переборы съ переплетцами и финтифлюшками—грязныя краски въ картинѣ неумѣлаго художника.

Чистота же тона, его красота и пѣвучесть—краски, безъ которыхъ немыслима художественная передача произведенія, даже въ томъ случаѣ, когда послѣднее и прочувствовано глубоко, и понято вѣрно.

Гитаристъ.



Матвѣй Захарычъ.

(РАЗСКАЗЪ.)

I.

Звали его Матвѣемъ Захарычемъ. Это былъ старичокъ лѣтъ около пятидесяти, сутуловатый, съ добрымъ, симпатичнымъ лицомъ, которое обрамляла рѣдкая съ просѣдью бородка, и съ грустными, задумчивыми глазами, надъ которыми свѣшивались густыя темно-рыжія брови. Брови эти у Матвѣя Захарыча надъ переносицей срастались и издали казались одной непрерывной извилистой линіей. Волосы на головѣ были густые, пепельнаго цвѣта, слегка вьющіеся, и онъ ихъ никогда не расчесывалъ, а только когда умывался, то слегка ерошилъ мокрыми пальцами.

Жилъ Матвѣй Захарычъ на Малой Бронной, въ низенькомъ одноэтажномъ домикѣ, принадлежавшемъ вдовѣ отставного чиновника, Маріѣ Павловнѣ Чулковой. Онъ снималъ небольшую комнатку со столомъ и за все это платилъ Маріѣ Павловнѣ десять рублей въ мѣсяцъ. Плата эта была конечно очень небольшая, и въ Мо-

сквѣ за такую плату комнату со столомъ найти весьма трудно, пожалуй даже невозможно, но Марья Павловна была женщина добрая и брала съ Матвѣя Захарыча только то, что по ея расчетамъ слѣдовало.

За барышами Марья Павловна, какъ говорится, не гналась. Она объ этомъ говорила и сосѣдямъ. Ей нужно было, чтобы въ домикѣ у нея былъ мужчина, такъ какъ одна въ немъ жить она боялась и всегда ждала или какой-нибудь непріятности или же разгрома. Когда Матвѣй Захарычъ пришелъ къ ней снимать комнату, она страшно обрадовалась и тутъ же разсказала ему о своихъ опасеніяхъ.

— Я вѣдь такъ,—сказала она Матвѣю Захарычу,—не отъ нужды сдаю комнату, нѣтъ, а боюсь вотъ, страсть какъ боюсь одна тутъ жить. Иную ночь глазъ не смыкаешь до утра: такъ вотъ и чудится, что или воры гдѣ-то совсѣмъ близко ходятъ или же пожаръ начинается, и лежишь ни жива, ни мертва.

Потомъ она разспросила Матвѣя Захарыча о томъ, чѣмъ онъ занимается, когда уходитъ и приходитъ домой и вообще обо всемъ, что ей, какъ хозяйкѣ, нужно было знать. Матвѣй Захарычъ сообщилъ Марьѣ Павловнѣ, что онъ заниматься ничѣмъ не занимается, а живетъ на небольшую получаемую отъ казны пенсію.

— Знакомыхъ у меня почти никого нѣтъ,—добавилъ онъ подъ конецъ,—значитъ ходить ко мнѣ никто не будетъ. Есть только одинъ самый любимый мой товарищъ, но онъ васъ, надѣюсь, безпокоить не будетъ.

— Такой же старичокъ?—спросила Матвѣя Захарыча Марья Павловна и сейчасъ же послѣ этого вопроса страшно сконфузилась и опустила глаза. Матвѣй Захарычъ это замѣтилъ и, загадочно улыбнувшись, отвѣтилъ:

— Старичокъ, Марья Павловна... На много старше меня. Я съ нимъ познакомился еще въ дѣтствѣ. Онъ тогда лѣтъ на двадцать старше меня былъ...

— На двадцать лѣтъ?!—удивилась Марья Павловна.

— Да,—продолжалъ Матвѣй Захарычъ, слегка кашлянувъ и поправивъ рукой галстукъ,—да, лѣтъ двадцать тогда ему было, а вотъ сошлись и подружились. Да знаете ли, какъ подружились-то: вмѣстѣ родину ради своей дружбы оставили и теперь какъ братья родные живемъ... А что, Марья Павловна, вы любите гитару?..

— Гитару?—переспросила та и посмотрѣла на Матвѣя Захарыча такъ, какъ будто вообразила вдругъ, что передъ ней сидитъ сумасшедшій, съ которымъ нужно быть очень осторожной.

— Да, гитару... понимаете, гитару,—твердо повторилъ Матвѣй Захарычъ и прямо посмотрѣлъ въ глаза Марьѣ Павловнѣ. Марья Павловна отвѣтила не сразу. Она вся какъ-то вдругъ сжалась, сгорбилась и, глядя куда-то въ уголъ, нѣсколько минутъ не шевелила ни однимъ мускуломъ. Потомъ, откинувшись на спинку стула и скрестивъ на груди руки, она долгимъ, задумчивымъ взглядомъ посмотрѣла на Матвѣя Захарыча и наконецъ тихо произнесла:

— Простите, я только два раза слышала гитарную игру, да и то мелькомъ... Музыку вообще я люблю, но гитару... простите, я ея не знаю...

— А...—неопредѣленно протянулъ Матвѣй Захарычъ и, немного помолчавъ, добавилъ:—я это такъ... вы меня извините... знаете ли, у кого что болитъ, тотъ про то и говоритъ. Вотъ я говорилъ вамъ о своемъ товарищѣ, о своемъ другѣ, и вы вообразили, что другъ этотъ—предметъ непремѣнно одушевленный...

— Такъ это...—перебила Матвѣя Захарыча Марья Павловна, подавшись впередъ корпусомъ и удивленно глядя ему прямо въ глаза.—такъ это...

— Да гитара же!— расхохотался Матвѣй Захарычъ.

Черезъ день Матвѣй Захарычъ былъ уже ея квартирантомъ.

В. Соболевъ.

(Продолженіе слѣдуетъ.)

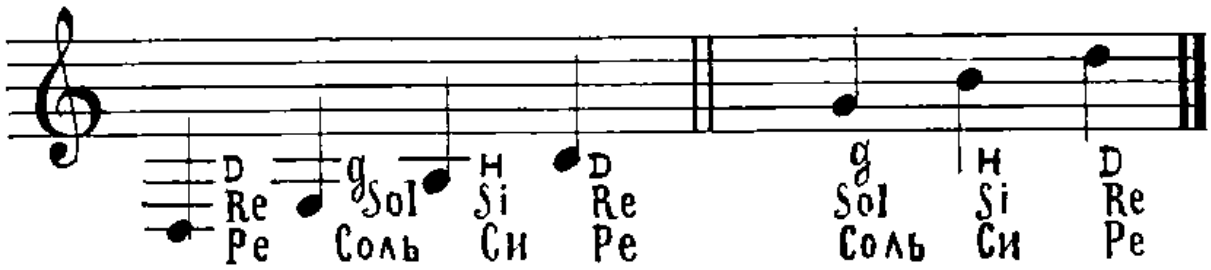
Школа для гитары.

В. А. Русановъ.

Урокъ 12-й.

Правая рука.

Запомнивъ хорошенько ноты, звучащія на открытыхъ струнахъ гитары, а именно:



а также обозначеніе пальцевъ правой руки цифрами, необходимо прежде всего заняться развитіемъ техники этой руки, какъ особенно важной въ игрѣ на гитарѣ. Достигнуть этого болѣе легкимъ способомъ и послѣдовательно должно различными упражненіями на открытыхъ струнахъ.

Звуки можно извлекать порознь, то-есть отдѣльно каждый звукъ, и нѣсколько звуковъ вмѣстѣ одновременно. Ноты, написанныя одна подъ другой, извлекаются сразу, сочетаніе же нѣсколькихъ звуковъ, расположенныхъ по извѣстнымъ законамъ гармоніи, называется *аккордомъ*.

Аккорды, состоящіе не болѣе какъ изъ 3, 4 и 5 нотъ, слѣдуетъ брать непремѣнно такъ, чтобы всѣ звуки звучали *одновременно*, иначе получается та вульгарная манера игры, которая въ общежитіи насмѣшливо зовется *треньканьемъ, бренчаньемъ* и т. п.

Простые аккорды, т.-е. такіе, которые состоятъ не болѣе какъ изъ пяти нотъ, извлекаются слѣдующимъ образомъ: пальцы, поставленные на струнахъ, слегка сжимаютъ ихъ (большой палецъ — движеніемъ слѣва направо, остальные — справа налѣво), а затѣмъ всѣ пальцы *сразу* отнимаются отъ струнъ, дѣлая движеніе вверхъ всею кистью руки. При этомъ надо слѣдить, чтобы всѣ звуки аккорда звучали съ одинаковою силой; разница въ силѣ звучанія получается обыкновенно отъ слабости какого-нибудь пальца, на который и слѣдуетъ тотчасъ же обратить вниманіе.

Разсыпные аккорды отмѣчаются обыкновенно волнистою чертой ⁞, стоящею передъ нотами, звуки же извлекаются не сразу, а быстро одинъ за другимъ, не нарушая ни темпа, ни счета.

Иногда разсыпные аккорды извлекаются однимъ пальцемъ, быстро пробѣгающимъ по струнамъ, въ большинствѣ же случаевъ

большой палецъ пробѣгаетъ по басовымъ струнамъ, а затѣмъ остальные пальцы снимаются быстро одинъ за другимъ.

Сначала надо, конечно, научиться брать чисто и отчетливо каждую отдѣльную ноту, а затѣмъ уже приступить и къ аккордамъ.

Упражненія для правой руки, составленныя основателемъ образцоваго метода игры на семиструнной гитарѣ, А. О. Сихрою, заключаютъ въ себѣ 55 техническихъ пріемовъ, или штриховъ, для пальцевъ правой руки. Обращаю на нихъ особенное вниманіе учащагося. Къ изученію ихъ совѣтую отнестись съ терпѣніемъ, строго соблюдая указанія пальцевъ, и играть ихъ не торопясь, ровно, переходя отъ одного упражненія къ другому послѣдовательно, въ томъ порядкѣ, въ которомъ они изложены; отнюдь не должно приступать къ изученію слѣдующаго штриха, не усвоивъ твердо предыдущаго *).

Урокъ 13-й.

Хроматическія измѣненія основныхъ (простыхъ) звуковъ. Цѣлый тонъ и полутонъ. Діезы и бемоли. Энгармонизмъ.

Если промежутокъ между двумя простыми основными звуками (до, ре, ми, фа, соль, ля и си), допускаетъ между ними еще одинъ промежуточный звукъ, то разстояніе между ними составляетъ *цѣлый тонъ*. Такъ, напр., разстояніе между *до* и *ре*, *ре* и *ми*, *фа* и *соль*, *соль* и *ля*, *ля* и *си* будетъ цѣлый тонъ.

Если же разница въ ихъ высотѣ такъ незначительна, что между ними нельзя вставить еще одного промежуточнаго звука, то разстояніе между ними составляетъ уже *полутонъ*. Такъ, напр., между *ми* и *фа*, *си* и *до* разстояніе—полутонъ.

На гитарѣ полутоны опредѣляются ладами, лежащими другъ отъ друга въ разстояніяхъ, которыя дѣлятъ струны на полутоны. Вотъ почему *ми* и *фа*, *си* и *до* находятся на ладахъ, лежащихъ рядомъ, а остальныя основныя ступени выбираются пальцами черезъ ладъ.

Звуки, находящіеся въ музыкальной системѣ *между* основными ступенями, считаются какъ измѣненія двухъ окружающихъ ихъ звуковъ и получаютъ свое названіе отъ этихъ послѣднихъ, такъ, напр., звукъ, находящійся между *до* и *ре*, считается или за повышенное *до* или за пониженное *ре*.

Повышеніе звука опредѣляется словомъ *діезъ* и знакомъ ♯, поставленнымъ передъ нотою, а *пониженіе*—словомъ *бемоль* и знакомъ ♭ передъ нотою.

*) Упражненія на открытыхъ струнахъ подъ заглавіемъ „Разные пассажи для правой руки“ учащійся найдетъ въ школѣ А. О. Сихры (стр. 12 и 13), которая должна быть у каждаго гитариста, стремящагося къ серьезному изученію гитары; вслѣдствіе этого я и не привожу ихъ въ журналѣ, въ ущербъ музыкальнымъ приложеніямъ.

Такимъ образомъ,

звукъ между *до* и *ре* называется *до* ♯ или *ре* ♭,
» » *ре* и *ми* » *ре* ♯ или *ми* ♭,
» » *фа* и *соль* » *фа* ♯ или *соль* ♭,
» » *соль* и *ля* » *соль* ♯ или *ля* ♭,
» » *ля* и *си* » *ля* ♯ или *си* ♭.

Для прекращенія *пониженія* или *повышенія* звука ставится передъ нотою особый знакъ ♮, называемый *бекаромъ*.

Повышенные и пониженные звуки по отношенію къ простымъ называются *хроматическими измѣненіями*, а знаки ♯, ♭ и ♮ — *хроматическими знаками*.

Между основными ступенями *си* и *до*, *ми* и *фа*, какъ уже извѣстно, нѣтъ промежуточныхъ звуковъ, такъ что при хроматическихъ измѣненіяхъ этихъ ступеней *си* ♯ переходитъ въ *до*, *ми* ♯ — въ *фа*, а при *пониженіи до* ♭ — въ *си*, а *фа* ♭ — въ *ми*.

Изъ вышеизложеннаго слѣдуетъ, что для хроматическаго измѣненія звука на гитарѣ надо при повышеніи подвинуть палецъ на одинъ ладъ по грифу внизъ, по направленію къ подставкѣ, а при пониженіи—вверхъ къ порожку.

Повышеніе или пониженіе какой-либо ступени возможно не только на полутонъ, но и на два полутона. Такое измѣненіе называется *двойнымъ* и обозначается ♯♯, двойное повышеніе, словомъ двойной діезъ, или дубль-діезъ, и знакомъ × (иногда 𝄪), а двойное пониженіе — двойнымъ бемолемъ, или дубль-бемолемъ, и знакомъ ♭♭.

При двойномъ повышеніи:

до × соотвѣтствуетъ звуку *ре*,
ре × » » *ми*,
ми × » » *фа* ♯,
фа × » » *соль*,
соль × » » *ля*,
ля × » » *си*,
си × » » *до* ♯,

а при пониженіи:

до ♭♭ » » *си* ♭,
ре ♭♭ » » *до*,
ми ♭♭ » » *ре*,
фа ♭♭ » » *ми* ♭,
соль ♭♭ » » *фа*,
ля ♭♭ » » *соль*,
си ♭♭ » » *ля*.

Послѣ двойного повышенія или пониженія для прекращенія его ставится двойной бекаръ ♮♮, или дубль-бекаръ; если же надо прекратить только одно повышеніе или пониженіе, то ставится передъ нотою одинъ бекаръ и оставляется одинъ изъ знаковъ пониженія или повышенія: ♮♭ или ♮♯.

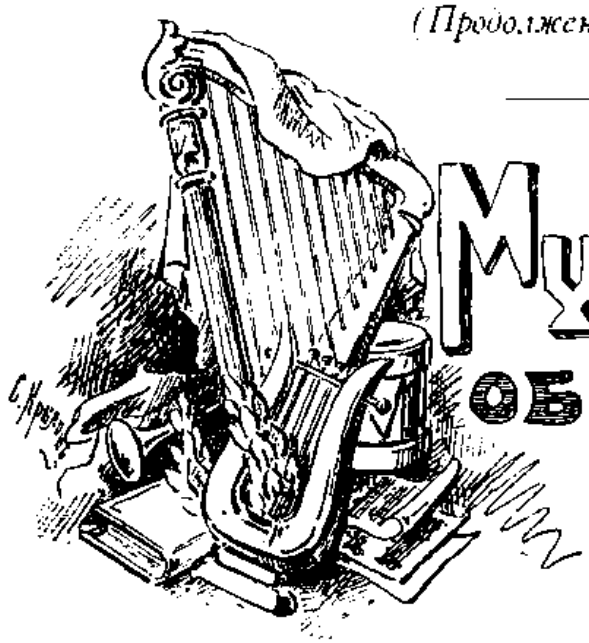
Для обозначенія повышеннаго тона при буквенномъ названіи нотъ

къ нимъ прибавляется частица *is*, такъ, напр.: c—cis, d—dis, e—eis (или a=is), f—fis, g—gis, a—aïs (или a-is), h—his, а пониженнаго—частица es = c—ces, d—des, e—eës (или просто es), f—fes, g—ges, a—aës (или as), h—b (вмѣсто hes), то-есть частица is замѣняетъ слово *діезъ*, а es — *бемоль*. При двойномъ повышеніи повторяется частица is, такъ, напр.: c—cisis, d—disis и т. д.; при двойномъ пониженіи повторяется частица es, такъ, напр.: c—ceses, d—deses и т. д., за исключеніемъ e—eses, a—asas (рѣже—ases) и h—bb (вмѣсто bes).

Изъ предыдущаго можно видѣть, что фа♯ или соль♭ звучатъ одинаково, т.-е. представляютъ звуки одинаковой высоты. Такое приведеніе различныхъ ступеней къ однозвучію называется въ музыкѣ *энгармонизмомъ*, а самыя ступени—*энгармонически-одинаковыми*.

Такое переименованіе одного и того же звука вызывается способомъ нотированія различныхъ гаммъ.

(Продолженіе слѣдуетъ.)



Музыкальное обозрѣніе.

Концертъ З. И. Кипченко. 23-го іюля въ Ялтѣ, въ залѣ общественнаго собранія состоялся концертъ гитариста З. И. Кипченко, при участіи арфиста Н. И. Амосова, по слѣдующей программѣ:

Отдѣленіе 1-е.

1. Pianto del amanto. Муз. I. Мертца.
Исп. г. *З. Кипченко.*
2. Баркаролла. Муз. Гасельмансъ.
Исп. г. *Н. Амосовъ.*
3. Rondo Brillante. Муз. Маттео Каркасси.
Исп. г. *З. Кипченко.*
4. У фонтана. Муз. Цабель.
Исп. г. *Н. Амосовъ.*

Отдѣленіе 2-е.

5. Ballade. Муз. Zabel.
Исп. г. *Н. Амосовъ.*
6. Сюита. Муз. В. Русанова.
Исп. г. *З. Кипченко.*
7. Danse des Sylphes. Муз. Godefroit.
Исп. г. *Н. Амосовъ.*
8. Элегія (Adagio). Муз. Вѣтрова.
Исп. г. *З. Кипченко.*

По поводу этого концерта въ газетѣ „Крымскій Курьеръ“. № 175, читаемъ слѣдующее: „Состоявшійся на этихъ дняхъ концертъ гг. Амосова и Кипченко—арфа и гитара—не привлекъ многочисленной публики: сборъ былъ всего около 80 руб. На самомъ же дѣлѣ концертъ заслуживалъ большаго вниманія публики, такъ какъ гг. Амосовъ и Кипченко—незаурядные артисты, отлично владѣющіе своими инструментами, и программа была выполнена ими прямо-таки щеголевато.

„Теперь, какъ намъ передаютъ, г. Кипченко разсчитываетъ вновь организовать концертъ въ серединѣ августа“.



Этюдъ Шпора.

Ар. Н. К. Слѣпуховымъ. Изд. автора. Москва. Ц. 30 коп.

Никифоръ Кузьмичъ Слѣпуховъ хорошо извѣстенъ московскимъ гитаристамъ какъ выдающійся артистъ на нашемъ инструментѣ и какъ едва ли не единственный гитаристъ съ серьезнымъ музыкальнымъ образованіемъ. Н. К. окончилъ курсъ въ московской консерваторіи.

Легкость, чистота, поразительная бѣглость пальцевъ даютъ его игрѣ впечатлѣніе истинной виртуозности.

Н. К. въ то же время отличный аранжировщикъ; знаніе музыки и превосходное владѣніе инструментомъ отличаютъ его и съ этой стороны; онъ принадлежитъ къ тѣмъ гитаристамъ, которые наживы ради не ставятъ своего имени на шаблонныхъ произведеніяхъ базарной моды.

Къ сожалѣнію, въ печати имѣется всего лишь одинъ маленькій этюдъ знаменитаго скрипача-виртуоза Людвига Шпора (1784—1859), соперничавшаго когда-то съ королемъ скрипачей Н. Паганини.

Этюдъ этотъ очень оригиналенъ и своеобразенъ, аранжированъ мастерски и въ то же время чрезвычайно педагогиченъ, въ особенности для лѣвой руки, пальцы которой и лады подробно и тщательно указаны аранжировщикомъ.

Невольно приходится высказать искреннее и глубокое сожалѣніе, что такіе гитаристы, какъ Н. К., слишкомъ мало работаютъ для гитары и не выступаютъ въ концертахъ. Правда, мы переживаемъ для гитары время трудное и неблагодарное, но все-таки есть еще много гитаристовъ, для которыхъ появленіе такихъ интересныхъ пьесъ, какъ этюдъ Шпора, и въ такомъ мастерскомъ переложеніи — отрадный фактъ въ исторіи современной гитары.

Гитаристъ-виртуозъ. Сборникъ концертныхъ пьесъ для гитары. Составилъ *З. И. Кипченко.* Изд. *Г. И. Индржишекъ.* Цѣна 1 р.

Заглавіе очень громкое для сборника небольшихъ простенькихъ пьесокъ. Слѣдовало бы автору быть поскромнѣе. Къ чему заманивать, зазывать неопытныхъ гитаристовъ, ронять и себя и гитару въ глазахъ публики? Не трудно угадать, какое она составитъ мнѣніе по этимъ пьесамъ о „концертной“ игрѣ на гитарѣ и музы-

кальности самого автора. Гитаристъ, выступающій въ концертахъ и дающій уроки, обязанъ знать, что такое настоящая концертная музыка вообще и гитарная въ частности.

Какой также смыслъ наводнять гитарную литературу необъятнымъ количествомъ „У сосіда хата біла“ и „Ѣхалъ казакъ за Дунай“? Десятки этихъ пѣсенъ давно уже есть во всѣхъ школахъ и изданіяхъ какъ въ легкомъ переложеніи, такъ и въ великолѣпной обработкѣ.

Въ творчествѣ г. Кипченко пока мало своего, мало самостоятельности. Чувствуется подражаніе Мертцу и склонность къ дешевымъ, избитымъ гитарнымъ эффектамъ. Недурны въ сборникѣ „Вальсъ гитаристовъ“ съ мелодіей на 4-ой струнѣ и „Ноктюрнъ“.

Вообще же отъ г. Кипченко мы были въ правѣ ожидать чего-либо болѣе интереснаго и цѣннаго: гитаристъ онъ недюжинный, посвятившій себя исключительно гитарѣ.

Кстати сказать, послѣднее обстоятельство да послужитъ ему нѣкоторымъ оправданіемъ: тяжело, жутко живется въ наше время тому, кто отдался исключительно гитарѣ; трудно ему бороться съ искушеніемъ заманчивой крикливой рекламы, съ всепожирающимъ валомъ моды. Въ этомъ онъ грѣшенъ не болѣе другихъ.

Къ нотнымъ приложеніямъ.

Соната. Л. Сихры. Соната эта — безспорно оригинальное и высокохудожественное произведеніе, одно изъ самыхъ рѣдкихъ и старинныхъ сочиненій для гитары. Судя по качеству и выдѣлкѣ бумаги, на которой отпечатанъ оригиналъ, она можетъ быть отнесена къ концу XVIII или началу XIX столѣтія.

Кто же былъ этотъ Людовикъ Сихра? Былъ ли онъ родственникъ или просто однофамилецъ знаменитаго патріарха русскихъ гитаристовъ Андрея Осиповича Сихры, или же эта соната принадлежитъ къ числу самыхъ раннихъ произведеній того же А. О. Сихры, подписанная лишь другимъ именемъ *), намъ неизвѣстно.

Если же это былъ другой Сихра, то положительно непонятно, какъ авторъ столь оригинальнаго и высокохудожественнаго произведенія, показывающаго и музыкальное образованіе и превосходную технику, могъ быть незамѣченнымъ въ свое время и умереть въ неизвѣстности.

Нельзя при этомъ не замѣтить также поразительнаго сходства нѣкоторыхъ пріемовъ творчества, въ особенности въ модуляціяхъ, при переходѣ изъ одного тона въ другой, съ таковыми же у автора знаменитыхъ классическихъ варіацій.

Andante изъ сонаты Бетховена ор. 26. Ар. **А. А. Вѣтровъ.** Каждая строчка генія — драгоцѣнность. Почитатели геніальнаго Бетховена съ удовольствіемъ сыграютъ маленькій отрывокъ изъ его сонаты.

Чтобы убѣдиться, какъ мастерски онъ аранжированъ А. А. Вѣтровымъ, достаточно взглянуть въ оригиналъ.

Вальсъ-элегія. Муз. **Ѳ. Ѳ. Циммермана.** Произведенія Ѳ. Ѳ. Циммермана, этого генія-самородка, по выраженію М. А. Стаховича, стоятъ совершенно особнякомъ въ гитарной музыкѣ: до того оригинальны и неподражаемы въ нихъ и горделивыя мелодіи, и богатая гармонія, и техника исполненія, въ которой чувствуется огромный шагъ классической школы нашего инструмента.

„Вальсъ-элегія“—это не обыкновенный вальсъ, а скорѣе проникнутая глубокимъ лиризмомъ фантазія. Исполненіе ея очень трудно и требуетъ не только продуманности, но и солидной техники.

Этюдъ Ф. Сора. Этюды №№ 5 и 6, В. И. Моркова. Превосходные этюды, въ которыхъ, помимо ихъ изящной музыкальной конструкціи, учащійся найдетъ благодарный матеріалъ для упражненія лѣвой и правой руки.

В. Русановъ.

*) Какъ католикъ, А. О. Сихра могъ имѣть нѣсколько именъ.

Списокъ сочиненій, поступившихъ въ редакцію журнала „Гитаристъ" за время съ 1-го мая по 1-е августа.

Отъ В. П. Смолякова.

158. Русск. пѣсня „Ты подуй, вѣтеръ низовой". Рукопись.
159. Русск. пѣсня „Судьба". Рукопись. Ар. В. Смоляковъ.

Отъ А. М. Афромѣева.

160. Arabella. Espen, op. 18.
161. Надъ волнами. Вальсъ Ю. Розаса.
162. Sérénade des mandolines. L. C. Desormes.
163. Лилія фей. Муз. Эспена, op. 48.
164. Маршъ „Въ ногу ребята". И. Д. Гинзбурга.
165. Фантазія изъ мотивовъ старинныхъ русскихъ романсовъ и пѣсенъ. Н. Д. Милюкова.

Отъ Н. И. Степанова.

166. Вальсъ.
167. Мазурка.
168. Nocturno.

Муз. Н. И. Степанова. (Рукописи.)

Отъ С. Н. Галина.

169. Упражненіе.
170. Этюдъ.
171. Серенада Клингера.

Отъ Н. К. Слѣпухова.

172. Этюдъ. Муз. Шпора. Ар. Н. К. Слѣпуховъ.

Отъ С. Шишкина.

173. Да исправится молитва моя. Ар. С. Шишкинъ.

Отъ А. В. Розанова.

174. Гитаристъ-виртуозъ. Сборникъ концертныхъ пьесъ для гитары. Сост. З. П. Кипченко.

Кромѣ того, поступили въ редакцію отъ П. В. Липаева два старинныхъ рисунка—Лютеръ въ своей семьѣ, играющій на лютнѣ, воспроизводимый нами въ этомъ нумерѣ журнала, и „L'aveugle de la porte doce cantos".

Редакція напоминаетъ читателямъ, что рукописныя ноты современныхъ композиторовъ не могутъ быть высылаемы безъ разрѣшенія автора и о томъ, чтобы, при желаніи имѣть какія-либо вообще ноты или изданія, таковыя требовались не иначе какъ наложеннымъ платежомъ; бывали случаи, что редакціи высылались деньги за изданія, которыхъ или совершенно нѣтъ въ печати, или же они оказывались распроданными; это вызывало безполезную процедуру отсылки присланныхъ денегъ обратно, сопряженную съ излишней перепиской и хлопотами.

Почтовый ящикъ.

Нахичевань. С. Н. П. Этюды и упражненія „вашего собственнаго сочиненія" есть не что иное, какъ отрывки изъ Мертца и другихъ авторовъ шестиструнной гитары. Какъ назвать вашъ поступокъ? Пусть на этотъ вопросъ вамъ отвѣтитъ ваша совѣсть.

Евгеньевка. Г. Зулину. Объ употребленіи добавочныхъ басовъ, ихъ строѣ и значеніи вы найдете въ школѣ В. П. Моркова (стр. 39, „О десятиструнной гитарѣ"); тамъ же есть и этюды для навыка въ употребленіи добавочныхъ басовъ. При четырехъ добавочныхъ басахъ прибавляется еще басъ fa, при пяти—si, октавою ниже третьей струны si на главномъ грифѣ. Вообще строй добавочныхъ басовъ часто мѣняется согласно тональности исполняемой пьесы; наиболѣе употребительные тона строя ихъ: C-dur, C-moll, G-dur, G-moll, D-dur, D-moll, H-moll, A-dur, A-moll, E-dur и E-moll.

Тула. Н. Н. Б—кину. За содержаніе статей отвѣчаютъ авторы; не видя написаннаго вами, ничего не можемъ сказать вамъ положительнаго: если оно интересно и написано литературно, то помѣстимъ съ величайшимъ удовольствіемъ.

Кишиневъ. Н. И. В—му. Все безъ исключенія и безъ разбора, а равно и писемъ, не имѣющихъ никакого интереса и литературнаго достоинства, не можемъ помѣщать, хотя бы авторъ и былъ подписчикомъ журнала „Гитаристъ".

Редакторъ-издатель **В. Русановъ.**

Дозволено цензурою. Москва, 14 августа 1905 г.

Тип.-лит. Т-ва И. Н. Кушнеревъ и Ко в Москвѣ.