Гитаристъ.

№ 8 и 9.

Содержаніе. 1. Москва, 24-го октября 1905 г.—2. Гитара и гитаристы. Истор. оч. *В. Русанова.*—3. Стихотвореніе. *В. Соболева.*—4. О чемъ ему напомнила музыка. Психологич. этюдъ. *А. Анненскаго.*—5. О грифѣ. *В. Сланскаго.*—6. Стройный вопросъ. О добавочныхъ открытыхъ басахъ. *Н. Черникова.*—7. Матвѣй Захарычъ. Разсказъ. *В. Соболева.*—8. О музыкальномъ исполненіи и техникѣ. (Изъ школы *К. Бэрмана.*)—9. Проектъ устава общества любителей игры на гитарѣ. *П. Колесникова.*—10. Къ нотнымъ приложеніямъ. *В. Русанова.*—11. Письмо въ редакцію. *К. Чуватина.*—12. Почтовый ящикъ.

Нотныя приложенія. 1. Pianto dell'amanto.—2. Серенада.—3. Ноктюрнъ. Муз. I.-К. Мертца.

Москва, 24-го октября 1905 г.

Мчатся, шумя и пѣнясь, бурливыя волны; гнѣвно бьются въ крутые берега. Надъ ними молчаливо склонились угрюмыя ели; равнодушно внемлютъ онѣ, застывъ въ царственномъ величіи, боевому крику молодого потока:

Впередъ, впередъ!..

Острыя, холодныя какъ сталь волны рѣжутъ обнаженные корни, подрываютъ вѣковые, покрытые мхомъ, устои... Смерть и разрушеніе старому міру!..

Впередъ, впередъ!..

И дрожатъ царственныя ели и медленно падаютъ одна за другой... Хищныя птицы испуганно взлетаютъ съ разоренныхъ гнѣздъ; воздухъ полонъ зловѣщими криками... Да нѣтъ! Поздно! Не перекричать, не остановить имъ молодого потока...

Впередъ, впередъ!..

Гордый и прекрасный, сильный и стремительный, несется онъ изъ душнаго и темнаго лѣса къ широкимъ полямъ и степямъ... Тамъ ярко блещетъ животворное солнце, тамъ ширь и просторъ, тамъ весело ликуетъ свобода. И стихло все вокругъ передъ торжествомъ вѣчнаго закона:

Впередъ, впередъ!..

В. Русановъ.

Гитара и гитаристы.

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

Введеніе къ исторіи гитары въ Россіи.



ГЛАВА XIV.

I.-К. Мертцъ.

Если Джуліани, Леніани, Соръ и Н. Костъ заслужили широкую и почетную извѣстность какъ геніальные и ученѣйшіе гитаристы, поставившіе гитарную музыку на должную высоту, зато сочиненія ихъ, доступныя лишь выдающимся виртуозамъ, далеко не такъ популярны, какъ сочиненія нѣмецкаго гитариста Іоганна-Каспара Мертца.

Оригинальныя композиціи послѣдняго, мастерскія аранжировки изъ оперъ, вдохновенныя фантазіи на различныя музыкальныя темы,— все это, совмѣщая въ себѣ неоспоримыя достоинства, въ то же время гораздо доступнѣе большинству гитаристовъ какъ по техникѣ, такъ и по характеру своему: I.-К. Мертцъ по преимуществу эклектикъ и лирикъ, а лирическая музыка всегда пользовалась наибольшимъ успѣхомъ.

Іоганнъ-Каспаръ Мертцъ, сынъ очень бѣдныхъ родителей, родился въ Пресбургѣ 17-го августа 1806 г.

Еще въ раннемъ, почти отроческомъ, возрастѣ онъ вынужденъ былъ давать уроки на гитарѣ и на флейтѣ, чтобы поддерживать своихъ родителей.

Юность прошла печально, въ суровой борьбѣ съ лишеніями.

Въ 1840 г. онъ переѣхалъ въ Вѣну и обратилъ на себя вниманіе королевы Каролины-Августы. Подъ ея покровительствомъ онъ выступилъ въ концертѣ въ Hofburgtheater и имѣлъ огромный успѣхъ.

Успѣхъ этого концерта поднялъ духъ артиста, и онъ рѣшился предпринять цѣлый рядъ артистическихъ поѣздокъ по Моравіи, Силезіи и Польшѣ. Его концерты въ Бреславлѣ, Краковѣ и Варшавѣ, а также въ крѣпостномъ городѣ Модлинѣ, гдѣ онъ пріобрѣлъ поклонника въ лицѣ князя Урусова, сопровождались шумнымъ и блестящимъ успѣхомъ.

Затѣмъ онъ направился черезъ Штеттинъ въ Берлинъ, гдѣ игралъ въ придворномъ оперномъ театрѣ, и наконецъ—въ Дрезденъ.

Здѣсь онъ встрѣтился съ піанисткой Жозефиной Платэнъ, которая была такъ очарована его игрой, что предложила ему свое участіе въ дрезденскомъ концертѣ и дальнѣйшее совмѣстное путешествіе.

Первой ихъ поѣздкой былъ городъ Хемницъ; тамъ имъ не удалось дать концерта; тогда они направились черезъ Альтенбургъ въ Лейпцигъ.

По пріѣздѣ туда І.-К. Мертцъ заболѣлъ и лишь черезъ двѣ недѣли ему удалось устроить концертъ на биржѣ книгопродавцевъ. Мертцъ игралъ фантазію изъ оперы „Монтекки и Капулетти“, „Les adieux“ и „Венеціанскій карнавалъ“.

Надорванное болѣзнью здоровье І.-К. Мертца заставило его прекратить на время путешествіе и вернуться съ своей невѣстой Жозефиной Платэнъ, въ Вѣну.

14-го декабря 1842 г. они обвѣнчались въ Прагѣ и тамъ же выступили первый разъ въ концертѣ, какъ мужъ и жена.

Поселившись въ Вѣнѣ, юная чета отдалась съ жаромъ преподаванію музыки.

Счастье наконецъ улыбнулось имъ: учениковъ было много; изъ числа послѣднихъ получили впослѣдствіи извѣстность І. К. Дубетцъ—на гитарѣ и графиня Ледоховская—на мандолинѣ.

(На ряду съ гитарой и флейтой І.-К. Мертцъ игралъ еще на віолончели, мандолинѣ и цитрѣ. Есть даже его школа для цитры „Gebirgsbleameln“, изданная Хаслингеромъ.)

15-го марта 1843 г. они устроили концертъ, который почтила своимъ присутствіемъ и королева Каролина-Августа.

Въ 1846 г. І.-К. Мертцъ снова заболѣлъ и очень серьезно. Несмотря на самое тщательное лѣченіе и заботливый уходъ, онъ не могъ поправиться почти полтора года. Только 6-го февраля 1848 г. настолько возстановились его силы, что онъ могъ выступить въ концертѣ въ „Schweighofers-Koncert-Salon“.

Несмотря на дурную погоду и сильнѣйшую гололедицу, концертъ былъ многолюденъ и имѣлъ отличный успѣхъ

Но вотъ наступилъ роковой день 13-го марта 1848 г. Въ Вѣнѣ

вспыхнулъ народный бунтъ, подготовлявшійся уже давно недовольствомъ народа ничтожествомъ императора и правительства, во главѣ котораго стоялъ растерявшійся Меттернихъ. Попытка І.-К. Мертца бѣжать съ женой въ Баденъ не удалась, такъ какъ желѣзнодорожное движеніе было остановлено и рельсы сломаны. Кромѣ того, Мертцу грозила непріятность быть взятымъ въ полкъ. Тогда онъ рѣшился скрыться въ Брюннъ.

Только черезъ мѣсяцъ, измученные всѣмъ пережитымъ, разоренные бездѣйствіемъ, безъ всякихъ средствъ къ существованію, они могли вернуться въ Вѣну.

Положеніе было отчаянное: городъ опустѣлъ, ученики разъѣхались.

Мало-по-малу дѣла ихъ стали поправляться. Въ 1851 г. І.-К. Мертцъ далъ подъ рядъ три концерта: въ залѣ Музыкальнаго общества, во дворцѣ князя Эстергази, въ салонѣ Schweighofer и въ Пресбургѣ, гдѣ особенный успѣхъ стяжалъ его дуэтъ изъ „Elisire d'amore".

Такъ спокойно шла жизнь, въ промежуткахъ между уроками и концертами, до 1855 г.

Въ іюлѣ этого года чета Мертцъ удостоилась высокой чести — играть въ Зальцбургѣ въ присутствіи королевы Каролины-Августы, короля Людовика I Баварскаго, герцога Саксенъ-Веймарскаго и другихъ высокопоставленныхъ лицъ.

Особенно былъ заинтересованъ гитарой король Людовикъ I. Онъ долго осматривалъ гитару І.-К. Мертца со всѣхъ сторонъ и ему не хотѣлось вѣрить, чтобы это была обыкновенная гитара, а не какой-нибудь другой инструментъ: его смущали десять струнъ и нѣсколько измѣненная форма.

Исполненныя передъ этимъ блестящимъ обществомъ пьесы І.-К. Мертца—фантазія съ флажолетами изъ „Carnaval", дуэтъ изъ „Пиратовъ" и „Lucia di Lammermoor"—произвели среди слушателей небывалый фуроръ.

Затѣмъ они дали концертъ въ салонѣ президента фонъ-Шаршмидта и въ Verein-Veranstaltung.

Къ несчастію пережитыя тревоги, волненія и сильное переутомленіе постепенно подточили и безъ того некрѣпкій организмъ неутомимаго и трудолюбиваго артиста.

Здоровье его настолько ухудшилось, что пришлось поѣхать на лѣченіе въ Грейнъ на Дунаѣ.

На возвратномъ пути онъ сильно простудился и, вернувшись домой, слегъ, чтобы не вставать болѣе. Докторъ объявилъ, что у больного давнишнее затвердѣніе печени и сильнѣйшій порокъ сердца.

14-го октября 1856 г. послѣдовалъ разрывъ аорты, и І.-К. Мертцъ скончался.

Въ лицѣ І.-К. Мертца нѣмецкая гитарная музыка утратила едва

ли не послѣдняго представителя блестящаго періода ея процвѣтанія. Его смерть искренно оплакивалась всѣми почитателями этого инструмента, въ томъ числѣ и русскимъ гитаристомъ-энтузіастомъ Н. П. Макаровымъ.

Вотъ что писалъ онъ, узнавъ о болѣзни, а потомъ и о кончинѣ І.-К. Мертца:

„Въ проѣздъ мой черезъ Берлинъ я получилъ тамъ письмо отъ Мертца: онъ увѣдомлялъ меня о своей тяжелой болѣзни. Въ Аахенѣ я получилъ письмо отъ его жены, извѣщавшей меня, что ея мужу стало хуже и что онъ уже не въ силахъ самъ писать ко мнѣ. Сильно обезпокоило и огорчило меня это извѣстіе: я душевно полюбилъ и уважалъ скромнаго и талантливаго гитарнаго композитора, единственную надежду немногихъ почитателей моего инструмента. Наконецъ, въ октябрѣ я получаю изъ Вѣны письмо за черною печатью. Съ замирающимъ сердцемъ я распечатываю это письмо: оно было отъ г-жи Мертцъ, которая въ самыхъ горестныхъ выраженіяхъ сообщила мнѣ вѣсть о кончинѣ мужа.

„Я горько заплакалъ. И теперь, когда я пишу эти строки, слезы текутъ изъ глазъ, грусть сжимаетъ сердце. И гитара, и всѣ гитаристы должны были тогда облечься въ трауръ, потому что утрата Мертца до сихъ поръ незамѣнима. Конкурсъ мой, какъ это будетъ потомъ видно, не открылъ ни одного, даже хоть сколько-нибудь подходящаго къ нему по таланту композитора гитарной музыки...“

ГЛАВА XV.

Очертивъ, насколько было возможно, въ предыдущей главѣ жизнь и дѣятельность І.-К. Мертца, попытаемся теперь дать краткую характеристику его личности и сочиненій.

„Это былъ,—говоритъ Н. П. Макаровъ,—человѣкъ лѣтъ пятидесяти, высокаго роста, ни худъ, ни полонъ, очень скромный и безъ малѣйшихъ претензій на какое бы то ни было значеніе“.

Скромность вообще была отличительной чертой І.-К. Мертца.

Игралъ онъ на десятиструнной гитарѣ. Какъ исполнитель отличался силой, энергіей, чувствомъ; игра его была отчетлива, выразительна, со смѣлою увѣренностью въ самыхъ трудныхъ и блестящихъ пассажахъ; но были и недостатки нѣмецкой школы: дребезгъ въ басахъ и не совсѣмъ чистые пассажи; уступалъ онъ также многимъ другимъ знаменитымъ гитаристамъ въ нѣжности, мягкости и пѣвучести тона, а также въ отдѣлкѣ и круглотѣ музыкальныхъ фразъ и періодовъ.

Зато какъ композиторъ, по оригинальности и вдохновенію, І.-К. Мертцъ безспорно принадлежитъ къ числу великихъ нѣмецкихъ гитаристовъ.

Онъ не былъ геніемъ, не двинулъ гитарной музыки впередъ, какъ, напр., Джуліани и Соръ, но онъ обладалъ огромнымъ поэтическимъ талантомъ композитора-эклектика и лирика.

Глубоко прочувствованное содержаніе, основательное знаніе всѣхъ красокъ инструмента, задушевность и изящество мелодій, всегда сопровождаемыхъ богатымъ или оригинальнымъ аккомпанементомъ, смѣлые и блестящіе эффекты — отличительныя черты его произведеній.

Въ особенности оригинально и сильно написаны его интродукціи и финалы, отличающіеся сочною и богатою гармоніей и разнообразіемъ красокъ.

Единственно, въ чемъ еще пожалуй можно упрекнуть І.-К.Мертца,— это въ отсутствіи иногда музыкальнаго единства, цѣльности и въ нагроможденіи пассажей, совершенно неожиданно прерывающихъ развитіе той или другой музыкальной идеи. Въ этомъ чувствуется уступка духу виртуозности, желаніе концертанта блеснуть техникой инструмента.

Но всѣ эти недостатки блѣднѣютъ передъ широтой и оригинальностью стиля, глубокимъ чувствомъ и идейностью.

Кромѣ упомянутыхъ въ предыдущей главѣ пьесъ І.-К. Мертца, отмѣченныхъ какъ бы самимъ композиторомъ, слѣдуетъ упомянуть еще „Le Romantique“ и „Pianto dell'amanto“.

Первая изъ нихъ въ особенности замѣчательна; не даромъ она была излюбленной пьесой такого крупнаго художника и знатока, какъ М. Д. Соколовскій.

Вложивъ въ эту пьесу всю скорбь и тоску по своей порабощенной и униженной родинѣ, онъ исполнялъ ее такъ, какъ никто.

Знаменитый виртуозъ-концертантъ измѣнилъ даже ея названіе, согласно собственному пониманію этой пьесы, и прославилъ ее подъ названіемъ „Славянская думка“.

Загадочный эпиграфъ, написанный имъ на одномъ изъ рукописныхъ списковъ: „Dieu!.. Au nom du ciel!.. Quand?..“ *), былъ стономъ наболѣвшей души, вопросомъ глубоко-затаенной надежды.

Часто въ концертномъ залѣ подъ звуки этой думки слышались рыданія потрясенныхъ исполненіемъ слушателей.

Въ „Le Romantique“ замѣчательно все: мрачное начало, въ видѣ интродукціи (Maestoso), заканчивающееся бурными пассажами, снова переходящими въ мрачное отчаяніе; молитвенное Andantino, смѣняющееся грустной, тоскливой мелодіей подъ монотонный колокольный перезвонъ (Allegretto).

По глубинѣ мысли и чувства это перлъ гитарной музыки, едва ли не единственный въ своемъ родѣ.

---

*) Боже!.. Во имя неба!.. Когда?..

„Pianto dell'amanto"—излюбленная пьеса гитаристовъ-концертантовъ. Уступая во многомъ „Le Romantique" по внутреннему содержанію и ясности музыкальной идеи, эта пьеса очень красива и эффектна. Оригинальная прелюдія (Maestoso), переходящая въ очень красивую вторую часть (Animato cantabile), слѣдующая затѣмъ третья часть—глубоко задушевный романсъ безъ словъ (послѣдній въ свою очередь какъ бы дѣлится на двѣ части) и наконецъ бурный, блестящій каскадъ финала *),—все это дѣйствительно даетъ произведенію характеръ концертной пьесы, хотя, въ строгомъ смыслѣ этого опредѣленія, она не можетъ быть причислена къ числу классической концертной музыки, какъ, наприм., извѣстные концерты М. Джуліани.

Всего сочиненій І.-К. Мертца по Беккеру и по подсчету Эгмонта Шрэна значится 99 ор., на самомъ же дѣлѣ ихъ было больше, такъ какъ многихъ своихъ сочиненій онъ не печаталъ совсѣмъ, а нѣкоторыя проданы имъ въ рукописномъ видѣ дилетантамъ гитары. Такъ, напримѣръ, обладателемъ лучшихъ произведеній І.-К. Мертца былъ Н. П. Макаровъ. Помимо купленныхъ имъ при личномъ свиданіи съ авторомъ пяти манускриптовъ и „Concertino", увѣнчаннаго первой преміей на брюссельскомъ конкурсѣ, онъ получалъ отъ І.-К. Мертца ежегодно по три, по четыре манускрипта, и подъ конецъ у него скопился очень обширный и богатый репертуаръ, котораго хватило бы, по выраженію самого Н. П. Макарова, „на всю жизнь многимъ гитаристамъ, или любителямъ".

Большинство же печатныхъ аранжировокъ І.-К. Мертца далеко не даютъ такого высокаго о немъ представленія. За немногими исключеніями, онѣ мало интересны, сухи и носятъ явные признаки спекуляціи, стряпни на скорую руку, для удовлетворенія невзыскательныхъ игроковъ-меломановъ.

Объясненіе этого обстоятельства даетъ намъ тотъ же Н. П. Макаровъ:

Послѣ каждой сыгранной пьесы онъ спрашивалъ І.-К. Мертца, напечатана или нѣтъ эта пьеса, и получалъ неизмѣнный отвѣтъ: нѣтъ.

На упрекъ Н. П. Макарова, почему онъ лишаетъ любителей гитары высокаго наслажденія играть его дивныя произведенія, т.-е. почему не печатаетъ ихъ, І.-К. Мертцъ отвѣчалъ:

„А вотъ почему не печатаю: во-первыхъ, издатели музыки говорятъ мнѣ каждый разъ, когда принесу имъ игранную пьесу: „это очень трудно, надо передѣлать"; а передѣлать—значитъ испор-

*) «Le Romantique» и «Pianto dell'amanto» имѣются въ печати, въ изданіи П. И. Юргенсона: «31. Клингеръ И. ор. 19. Любимыя пьесы. Т. I. 1 руб.». Кромѣ двухъ упомянутыхъ пьесъ, въ тетрадь эту вошли еще «Souvenir de Choulhoff» и «Les adieux» І.-К. Мертца.

тить. Во-вторыхъ, пока эти сочиненія у меня въ портфелѣ, они новы. Но издай я ихъ, и черезъ полгода они сдѣлаются старыми, да еще вдобавокъ изуродуютъ тѣ несчастные, которые не играютъ на гитарѣ, а царапаютъ. А что же я тогда буду играть самъ въ моихъ концертахъ? Не музыку ли Падовца и Бобровича съ компаніей, какъ вы сказали?..“

Посмертнымъ произведеніемъ І.-К. Мертца, какъ уже извѣстно, было „Concertino“, написанное для брюссельскаго конкурса и увѣнчанное первой преміей въ 800 франковъ.

Самъ композиторъ не дожилъ до конкурса, и премія была отослана его вдовѣ, Жозефинѣ Мертцъ.

(Продолженіе слѣдуетъ.)

Матеріалы, послужившіе для біографическаго очерка „І.-К. Мертцъ“.

1. Johann-Kaspar Mertz („Der Guitarre Freund“, №№ 12—1, 1901—1902 гг.). 2. Задушевная исповѣдь Н. П. Макарова. Спб., 1859 г. 3. Мои семидесятилѣтнія воспоминанія. Его же. Спб., 1881 г. 4. „Revue et Gasette musicale“ 1856 г. 5. Сочиненія І.-К. Мертца. 6. Письма Ю. М. Штокмана и др. 7. Нѣсколько словъ о гитарѣ. Спб., 1881 г. 8. Каталоги Беккера, Гофмейстера, Симона, П. И. Юргенсона и др.

* *
*

Струны плачутъ, струны стонутъ,
Въ нихъ и горе и тоска,
И во мракѣ ночи тонутъ
Пѣсни съ шумомъ вѣтерка.

Въ нихъ забытыя желанья
И молитва предъ борьбой,
Пережитыя страданья,
Крикъ сраженнаго судьбой.

Эти пѣсни дышатъ лаской,
Жгутъ любовью огневой,
Вдаль уносятъ чудной сказкой
И дрожатъ надъ головой.

Все слилось въ нихъ, все сказалось,
Жизнью каждый стонъ звучитъ,
И такъ робко сердце сжалось
И, внимая имъ, молчитъ...

Струны плачутъ, струны стонутъ,
Въ нихъ и горе и тоска,
И во мракѣ ночи тонутъ
Пѣсни съ шумомъ вѣтерка.

В. Соболевъ.



Въ Испаніи. Слѣпой, поющій у воротъ священные псалмы.

О чемъ ему напомнила музыка.

(психологическій этюдъ.)

Посвящается М. И. Титову.

(Продолженіе.)

II.



ріѣхавъ домой, Иванъ Михайловичъ, несмотря на усталость и пережитыя за день волненія, долго еще не ложился спать. Онъ ходилъ по своему, убранному со вкусомъ, кабинету и думалъ, думалъ безъ конца надъ тѣмъ, что есть онъ теперь. Ему 38 лѣтъ. Онъ состоитъ бухгалтеромъ въ крупномъ коммерческомъ предпріятіи, получаетъ довольно приличный окладъ. У него хорошія связи, благодаря дядѣ директору; многіе, многіе завидуютъ его удѣлу...

Живетъ онъ одинъ въ уютной, недурно обставленной квартирѣ. Жалованья его не только хватаетъ на все, но онъ, помогая матери, живущей у его старшаго брата, каждый мѣсяцъ откладываетъ еще приличную сумму про черный день, и у него теперь образовался уже небольшой капиталецъ, который онъ разсчитываетъ со временемъ увеличить еще больше, чтобы подъ старость жить себѣ припѣваючи... Всѣ знаютъ про это и съ большимъ уваженіемъ относятся къ нему. Высказываютъ ему лишь порой пріятели сожалѣніе по поводу того, что онъ все еще холостякомъ ходитъ, предлагаютъ ему невѣстъ, но онъ, Протопоповъ, при такихъ сожалѣніяхъ только посмѣивается и не даетъ никакого отвѣта ни за, ни противъ... И въ этомъ опять только видятъ всю его мудрую осторожность... Вообще многіе считаютъ его родившимся въ сорочкѣ и одѣленнымъ всѣми привилегіями благополучія въ жизни.

И до сего времени онъ самъ, какъ бы загипнотизированный этими похвалами его судьбѣ, завистью другихъ, смотрѣлъ на свою жизнь, какъ на нѣчто въ самомъ дѣлѣ положительное и завидное.

Но теперь всѣ эти заполученныя имъ благополучія показались ему какими-то пустыми и ничтожными. Острое чувство одиночества и какой-то тоскливой обиды копошилось въ его груди. Казалось ему, что все это видимое, наружное счастье куплено было слишкомъ дорогою цѣной: купилъ онъ его, пожертвовавъ самимъ собой, ибо теперь его-то собственно никто не уважаетъ, а поютъ хвалебныя пѣсни лишь его видимому благополучію, его мундиру, въ которомъ чуютъ нѣкоторую силу.

И хочется Ивану Михайловичу уйти отъ этого настоящаго, хочется остановиться надъ припомнившимся ему милымъ прошлымъ,

взглянуть на свой молодой портретъ. Онъ подошелъ къ письменному столу, открылъ одинъ изъ его ящиковъ и, покопавшись, досталъ оттуда двѣ объемистыхъ тетради. Бережно осмотрѣвъ ихъ со всѣхъ сторонъ, онъ сталъ съ какимъ-то умиленіемъ перелистывать пожелтѣвшія отъ времени мелко исписанныя страницы, вглядывался въ свой неровный, порывистый, молодой почеркъ и потомъ началъ прочитывать нѣкоторыя мѣста своего дневника.

„Говорилъ я съ отцомъ на-дняхъ о намѣреніи продолжать учиться,—читалъ Иванъ Михайловичъ.—Произошла бурная сцена: отецъ не хотѣлъ и слышать объ этомъ, назвалъ меня бездѣльникомъ и тунеядцемъ, сталъ жаловаться на свою старость, на то, что ему приходится много работать, потому что всѣ сидятъ на его шеѣ... Я всячески старался доказать ему, что учиться—не значитъ бездѣльничать; заявилъ ему, что на его шеѣ сидѣть я не буду, а буду самъ себя кормить за это время. Но онъ и слушать не хотѣлъ, — топалъ ногами и кричалъ безъ конца... Потомъ вмѣшалась мать въ нашъ разговоръ, начались слезы, вздохи, укоры, попреки въ неблагодарности, въ отсутствіи любви къ родителямъ,—и кончилось все это тѣмъ, что я тоже началъ въ концѣ-концовъ шумѣть, назвалъ ихъ эгоистами и убѣжалъ къ Кириллину. Здѣсь, въ маленькой комнаткѣ этого „гуманитарнаго философа“, какъ зовемъ мы его, я плакалъ и съ тоской говорилъ о томъ, какъ гадки, мерзки и эгоистичны люди. Я жаловался ему на грубую, животную привязанность ко мнѣ моихъ родителей, которые, смотря на меня, какъ на плоть и кровь свою, хотѣли сдѣлать, слѣпить изъ меня все, что только имъ хотѣлось... А до моей личной жизни имъ не было и дѣла... Развѣ это любовь?!—восклицалъ я, ломая руки...

„Кириллинъ внимательно выслушалъ мою горячую, взволнованную рѣчь и потомъ своимъ тихимъ, вкрадывающимся въ душу голосомъ сталъ говорить о томъ, что мои родители прежде всего не понимали меня, что по-своему они желали мнѣ хорошаго и что за это желаніе имъ ни въ какомъ случаѣ не нужно платить оскорбленіемъ...

„Одно слово, онъ посовѣтовалъ мнѣ идти на компромиссъ—служить и учиться дома въ свободные часы...

„ — У тебя есть свободное время,—говорилъ онъ,—ты и учись. Надѣюсь, тебя влечетъ къ наукѣ не дипломъ, а жажда знаній—ты и утоляй ее... Чего не сможешь самъ осилить, иди ко мнѣ — я помогу. А если и я не сумѣю, другихъ спросимъ, моихъ товарищей... и выйдетъ все хорошо... не прибавится къ морю зла еще одна капля — твой разрывъ съ родителями.

„И какъ цѣлительный бальзамъ лились его фразы въ мою возмущенную, страдавшую душу, и я ушелъ отъ него успокоеннымъ, сдѣлалъ такъ, какъ говорилъ онъ. Теперь я продолжаю ходить на службу и изучаю родной языкъ. Надеждъ, свѣтлыхъ грезъ—масса.

Вѣрю въ то, что жизнь устроится прекрасно и что отъ моей жизни не прибавится капли къ морю зла, какъ говорилъ Кириллинъ...“

Иванъ Михайловичъ вздохнулъ и сталъ перелистывать далѣе тетрадь. Ему захотѣлось прочесть запись черезъ годъ послѣ этой. Отыскавъ это мѣсто, онъ сталъ съ интересомъ пробѣгать забытыя строки.

„Послѣ смерти отца,—писалъ онъ черезъ годъ,—я понемногу начинаю пріучаться къ полнѣйшей самостоятельности. Жизнь все шире и шире открываетъ передо мной свои двери и приглашаетъ меня все дальше и дальше идти... И я иду. Передо мной открываются все новые и новые виды. Много между ними есть некрасивыхъ, непривѣтливыхъ, мало уютныхъ, но меня не устрашаетъ это: я иду съ твердою вѣрой найти что-нибудь прекрасное. И эта вѣра, стремленіе къ прекрасному придаютъ какую-то особенную прелесть жить. Я иногда прямо-таки задыхаюсь отъ восторга, отъ сознанія, что живу. Но бываютъ мгновенія, когда эти восторги смѣняются какою-то тупою тоской и мучительнымъ страхомъ за то, что будетъ... Особенно, когда начнешь приглядываться къ темнымъ сторонамъ жизни, когда начнешь всматриваться въ разлитыя кругомъ несчастья, когда будешь часто видѣть калѣкъ, горемычныхъ, обездоленныхъ людей, отчаянныхъ пьяницъ, когда начитаешься ужасовъ про звѣрства человѣка,—задумаешься, мелькнетъ вопросъ въ головѣ: что значитъ жить?.. нахлынутъ жгучія мысли и тяжело, страшно какъ-то станетъ...

„Но впрочемъ въ такихъ случаяхъ у меня есть вѣрный другъ, другъ съ больной, чуткой душой—Вася Кириллинъ. Поговоришь съ нимъ—и снова жизнь покроется розовой дымкой, снова покой и надежды снизойдутъ въ душу. Онъ такъ хорошо знаетъ человѣка, а главное — такъ любитъ его, что и въ твоей душѣ какъ-то невольно просыпается хорошее, горделивое чувство за себя подобнаго. Онъ мнѣ всегда говоритъ, учитъ меня тому, чтобы я всматривался въ жизнь, изучалъ причины — отчего произошло то или другое печальное явленіе. По его никто никогда не бываетъ виноватъ, а виноватымъ является лишь жизнь—исковерканная, измученная, жалкая жизнь, какъ говоритъ онъ... И я вѣрю ему...

„Между прочимъ не такъ давно былъ у Кизякиныхъ. Спорилъ съ самимъ Кизякинымъ, который среди нашихъ слыветъ неглупымъ человѣкомъ. Я восторженно защищалъ человѣка, мотивируя взглядами Кириллина. Кизякинъ слушалъ меня внимательно, потомъ похлопалъ по моему плечу и сказалъ снисходительно-покровительственнымъ тономъ: „бурлите, молодой человѣкъ, бродите, какъ хорошее вино, но дайте срокъ — пройдетъ пора, и остынете, отлетятъ ваши идеалы и, трезво взглянувъ на жизнь, вспомните насъ стариковъ... не все будете хвалить, а и пожурите человѣка, пропишете ему строгость...“

„Я ему отвѣтилъ на это, что духъ безсмертенъ и прекрасное вѣчно — стало быть, нѣтъ причинъ утверждать, что человѣкъ съ извѣстнымъ возрастомъ долженъ выдыхаться и начиняться одною лишь пошлостью, переставая вѣрить въ доброе.

„И мнѣ нравится мой отвѣтъ... Почему, правда, я долженъ измѣниться? Развѣ нѣтъ у насъ примѣровъ въ жизни, въ исторіи, когда люди до глубокой старости имѣли душу живу...“

По лицу Ивана Михайловича промелькнула жалкая, искривленная улыбка. Онъ закрылъ тетрадь и снова принялся ходить по комнатѣ.

— „До глубокой старости имѣли душу живу“, — шепталъ онъ прочитанную въ дневникѣ фразу, и на губахъ его продолжала змѣиться та же жалкая, вымученная улыбка, въ которой вмѣстѣ съ тѣмъ сквозило и презрѣніе къ кому-то.

Но несмотря на то, что Кизякинъ, про котораго говорилось въ дневникѣ, оказался правъ относительно того, что Ивана Михайловича покинули молодые идеалы, Протопоповъ въ данную минуту готовъ былъ кому бы то ни было дать такой же отвѣтъ, какъ и тогда, готовъ былъ утверждать, что есть люди, у которыхъ до глубокой старости остается молодою душа...

Пусть лично онъ ихъ не знаетъ, не можетъ указать на кого-нибудь изъ своихъ знакомыхъ, какъ на примѣръ, но онъ убѣжденъ въ этомъ, вѣритъ непоколебимо въ человѣка... Вѣдь вотъ, пожалуй, и онъ могъ бы быть таковымъ, если бы до сего времени сохранилъ связь съ тѣмъ же Кириллинымъ и ему подобными людьми. Кириллинъ безъ сомнѣнія остался таковымъ!..

А онъ ушелъ отъ нихъ, а потомъ попиралъ и идеалы.

А почему ушелъ? мелькаетъ вопросъ въ головѣ Ивана Михайловича, и онъ тотчасъ же торопливо, какъ бы инстинктивно, даетъ отвѣтъ:

„Дебетъ съ кредитомъ поглотили. Они явились средствомъ жить хорошо, а главное—нажить“. И послѣднее онъ возвелъ въ культъ, въ цѣль жизни, заразился той атмосферой, которая царила въ домѣ его дяди, къ которому свозилъ его тогда на поклонъ покойный отецъ и который взялъ его себѣ подъ свою могучую руку послѣ смерти отца, оказавъ тѣмъ благодѣяніе своимъ небогатымъ родственникамъ.

Вѣдь тогда, поступая секретаремъ къ Нелидову, онъ, Протопоповъ, не думалъ о томъ, что здѣсь, въ новомъ мѣстѣ, готовится для него могила. Онъ принималъ эту должность съ цѣлью, чтобы побольше заработать, ибо имъ съ братомъ пришлось кормить семью... А онѣ, деньги, осилили его, лишили той свободы душу, которую имѣла она раньше. Деньги приковали всѣ его мысли къ себѣ.

И какъ постепенно онъ замиралъ!.. Будучи занятъ до поздняго вечера, онъ сталъ лишь по праздникамъ видѣться съ дорогими ему

людьми. Потомъ, когда передъ нимъ постепенно стали открываться чары и могущество богатства, онъ сталъ съ большимъ интересомъ слѣдить за тѣмъ, что даетъ эту силу, это могущество. Начались угожденія дядѣ, хотя Иванъ Михайловичъ и зналъ, что его дядя былъ сухой, безсердечный ростовщикъ; но онъ имѣлъ въ рукахъ силу и мощь, сотни людей слушали его команду и повиновались ему, какъ рабы.

И сначала Иванъ Михайловичъ, увидя силу денегъ, мечталъ пріобрѣсти ихъ, какъ средство сдѣлать что-нибудь доброе.

Роились у него тогда мечты открыть пріютъ-школу для дѣтей. Большое участіе въ той идеѣ принимала сестра Кириллина, Варя... Какъ живую видитъ онъ ее передъ своими глазами, такую нѣжную, миніатюрную, съ большими голубыми глазами и вздернутымъ носикомъ. Она была на высшихъ курсахъ, жила уроками и успѣвала еще учить трехъ бѣдныхъ дѣтей. „Наше будущее въ дѣтяхъ“— былъ ея девизъ, и она съ жаромъ уходила въ вопросы дѣтской жизни и воспитанія.

Ивана Михайловича влекло къ Варѣ, и онъ былъ во всемъ съ ней солидаренъ... И вотъ, начал зарабатывать побольше, онъ сталъ дѣлать сбереженія для осуществленія задуманнаго дѣла. Потомъ онъ взялъ еще занятія и на праздники, сталъ вести домовыя книги у дяди... Пошла безконечная работа. Съ друзьями онъ сталъ уже видаться гораздо рѣже, сталъ переписываться, но потомъ, постепенно завлекаемый пошлостью сытой жизни буржуазіи, онъ совсѣмъ отъ нихъ отсталъ, и сбереженія, предполагаемыя на устройство пріюта, положили начало для собиранія капитала про собственный черный день.

И какъ тогда протестовала Варя противъ взятыхъ имъ новыхъ занятій по праздникамъ! Она какъ будто чуяла его погибель, и не ошиблась въ этомъ... Послѣ, не видавшись съ Кириллиными года полтора, онъ, Иванъ Михайловичъ, встрѣтилъ ихъ какъ-то въ театрѣ. Сначала онъ такъ искренно обрадовался этой встрѣчѣ, но потомъ почувствовалось что-то не то, какая-то явившаяся отчужденность. Перекидываясь различными пустячными фразами, они съ какимъ-то интересомъ окидывали другъ друга взглядами и затѣмъ разошлись... И Иванъ Михайловичъ даже былъ доволенъ, что такъ скоро окончилась эта встрѣча... Еще позже онъ узналъ стороной, что Варя уѣхала куда-то на сѣверъ учительницей, а братъ ея, кончивъ университетъ, тоже уѣхалъ, получивъ мѣсто земскаго врача.

Такъ и разошлись они, каждый по своей дорогѣ.

А. Анненскій.

(Продолженіе слѣдуетъ.)

О грифѣ.

При оцѣнкѣ гитаръ приходится относить къ достоинствамъ инструмента такъ называемый „удобный" грифъ. Къ сожалѣнію, до настоящаго времени при изготовленіи этой важной части гитары допускается значительное разнообразіе: пошире, поуже, потолще, потоньше, повыше, пониже и т. п. Между тѣмъ на гитарѣ, можетъ быть болѣе чѣмъ на какомъ-либо другомъ инструментѣ, малѣйшее уклоненіе въ ту или другую сторону отъ правильнаго соотношенія частей сейчасъ же отражается неблагопріятно на техникѣ и даже на качествѣ самаго звука, что замѣчалось вѣроятно каждымъ гитаристомъ, который передѣлывалъ свой инструментъ. Къ сожалѣнію, гитарные мастера недостаточно оцѣниваютъ значеніе указаннаго обстоятельства и, повидимому, во многихъ случаяхъ руководствуются просто глазомѣромъ.

Было бы желательно, чтобы всѣ гитары имѣли одинаково правильные и удобные грифы и различались между собой только размѣрами и качествомъ звука, т.-е. взаимоотношенія между частями инструмента—верхнею декой, плоскостью грифа и струнами—должны бы быть установлены разъ навсегда по возможности съ математическою точностью для каждаго сорта терцъ-, квартъ-, теноръ- и басъ-гитаръ въ отдѣльности.

Грифъ, какъ извѣстно, состоитъ изъ 3-хъ главныхъ частей: головки съ механизмомъ для струнъ, ручки или шейки съ наклейкою для ладовъ и пятки, которая теперь дѣлается подвижною при помощи винта. Головка прикрѣпляется къ шейкѣ, образуя съ нею болѣе или менѣе тупой уголъ, при чемъ наклонъ ея далеко не безразличенъ, такъ какъ сказывается, съ одной стороны, на степени натяженія (прочности прилеганія) струнъ въ мѣстѣ перехода ихъ черезъ вырѣзки верхняго порожка, а съ другой — отражается на удобствѣ техники лѣвой руки при игрѣ на первыхъ позиціяхъ. Напримѣръ: значительный наклонъ головки хотя и выгоденъ для натяженія струнъ, но замѣтно затрудняетъ лѣвую руку.

Форма и толщина шейки, а также ширина наклейки, опредѣляющая то или иное разстояніе между струнами, конечно имѣютъ еще большее значеніе для техники. При слишкомъ толстой шейкѣ очень затрудняется обхватываніе грифа и прижиманіе крайнихъ басовъ большимъ пальцемъ, а при узкой—остальнымъ четыремъ пальцамъ лѣвой руки приходится для полученія чистаго звука въ аккордахъ каждый разъ употреблять значительное усиліе, чтобы раздвигать тѣсно поставленныя струны. Шейка должна быть достаточно широкой, но по возможности тонкой, и въ поперечномъ разрѣзѣ имѣть форму не полукруга, а сегмента. Впрочемъ, утонченіе шейки можетъ быть допущено лишь до извѣстнаго предѣла безъ ущерба

для прочности самаго грифа, который долженъ, ничуть не сгибаясь, выдерживать значительное натяженіе со стороны струнъ.

Въ качествѣ матеріала для шейки грифа чаще всего употребляютъ дерево бѣлаго цвѣта и закрашиваютъ его черной краской подъ цвѣтъ наклейки. Вслѣдствіе постояннаго тренія руки на шейкѣ со временемъ образуются безобразныя бѣлыя пятна, такъ что грифъ обыграннаго инструмента имѣетъ захватанный видъ. При передѣлкахъ и починкахъ гитары въ мастерскихъ заодно подновляютъ и грифъ, т.-е. снова замазываютъ его краской, которую опять приходится протирать рукою. Грифъ изъ цѣльнаго чернаго дерева, а равно и круговая оклейка его фанеркою неудобны уже потому, что значительно увеличивали бы тяжесть инструмента.



П. А. Коринъ.

(Къ ст. „Послѣдніе дни". См. журналъ „Гитаристъ", № 4—5.)

Между тѣмъ неудобство это легко устранить, если выбрать какой-нибудь сортъ цвѣтного дерева достаточной прочности и вмѣсто окраски ограничиться полировкой его. Изрѣдка, впрочемъ, приходится встрѣчать неизмѣняющіеся отъ игры грифы изъ темно-коричневаго дерева. Наклейка для ладовъ должна быть не выпуклой и не вогнутой, а совершенно плоской. Матеріаломъ для нея служитъ обыкновенно черное дерево, а также „варенка" или „крашенка", т.-е. бѣлое дерево, вываренное въ особой краскѣ.

Лады изготовляются изъ проволоки бѣлаго металла; они должны быть достаточно толстыми, не тоньше шведской спички; поверхность ихъ должна имѣть закругленную форму безъ всякихъ граней (треугольная и квадратная форма не годятся), чтобы при glissé вверхъ и внизъ рука могла скользить безъ задержки. Высота лада должна быть одинаковой во всѣхъ частяхъ; употреблявшіеся прежде для 7-струнныхъ гитаръ выпуклые грифы съ такими же ладами, будто бы облегчающіе прижиманіе струнъ, годятся только для тѣхъ гитаристовъ, фантазія которыхъ не любитъ стѣсняться ни нотами, ни правилами техники. Необходимо, чтобы концы ладовъ были хорошо спилены и тщательно отшлифованы вровень съ краями грифа, иначе при glissé легко можно поранить руку.

Точки на ладахъ ставятся съ цѣлью облегчить нахожденіе нужной позиціи. По этому поводу слѣдуетъ признать одно изъ двухъ:

или ставить такія точки, которыя удовлетворяли бы указанной цѣли, или же вовсе не ставить ихъ. Между тѣмъ иногда употребляютъ точки размѣрами немногимъ больше булавочной головки и врѣзываютъ ихъ у *нижняго* края грифа, такъ что видѣть ихъ можно, лишь поставивъ гитару въ неправильное положеніе. Точки должны быть величиною приблизительно съ горошину, врѣзываться посрединѣ грифа и ставиться на ладахъ 5, 7, 12, 17 и 19-мъ. Число и отношенія ихъ могутъ быть и иныя, но во всякомъ случаѣ точка, поставленная книзу отъ 12-го лада, должна соотвѣтственно предыдущимъ точкамъ обозначать ноту октавою выше. На одной мандолинѣ я видѣлъ вмѣсто точекъ бѣлыя пластинки, врѣзанныя на тѣхъ же ладахъ по верхнему (обращенному къ играющему) краю грифа; такое видоизмѣненіе пожалуй годилось бы и для гитары, особенно для начинающихъ.

На границѣ головки и шейки грифа врѣзывается верхній порожекъ, который почему-то дѣлается различной формы (круглый, трех- и четырехугольный) и различной высоты (повыше, пониже). Форма и высота верхняго порожка должны бы быть опредѣлены съ величайшею точностью; съ тою же точностью слѣдовало бы установить разстояніе между нарѣзками (желобками) порожка. Малѣйшее уклоненіе квинты книзу или кверху отъ ея нормальнаго положенія сейчасъ же очень неблагопріятно сказывается на техникѣ и на качествѣ звука; то же самое можно сказать и относительно крайняго баса; въ меньшей степени это ощущается и на промежуточныхъ струнахъ.

Высота верхняго порожка и степень углубленія струнъ въ нарѣзкахъ имѣютъ особое значеніе и не могутъ быть вполнѣ урегулированы перемѣщеніемъ грифа. Напримѣръ, слабо врѣзанныя квинты при несоразмѣрно высокомъ порожкѣ затрудняютъ прижиманіе на первыхъ позиціяхъ и уменьшаютъ пѣвучесть тона; приближеніе (подниманіе) грифа почти не окажетъ вліянія на это обстоятельство, но вызоветъ щелканіе струнъ на верхнихъ ладахъ. Мажду тѣмъ то же самое отношеніе для басовъ оказывается выгоднымъ. Отсюда ясно, что верхній порожекъ не долженъ быть ровнымъ, а имѣть скошенную въ сторону квинтъ поверхность. Самыя нарѣзки рекомендуется дѣлать болѣе углубленными въ верхней (обращенной къ механизму) части, такимъ образомъ, чтобы на поперечномъ разрѣзѣ желобки имѣли форму не цилиндрическую, а коническую.

В. Сланскій.

(Окончаніе слѣдуетъ.)

Стройный вопросъ.

О добавочныхъ открытыхъ басахъ.

(Къ характеристикѣ школы А. П. Соловьева.)

(Окончаніе.)

„Кромѣ пьесъ соло, десятиструнная гитара положительно необходима въ оркестрахъ мандолиннаго состава; тутъ она оказываетъ громадныя услуги какъ по силѣ тона открытыхъ басовъ, такъ и по удобству хватки аккордовъ, не говоря уже о сбереженіи силы въ пальцахъ лѣвой руки".

Сплошное недоумѣніе... „Кромѣ solo,—гитара... съ мандолиной"!.. Но вѣдь гитарѣ не закрыта дорога и къ другимъ инструментамъ: ее приходится встрѣчать и въ оркестрахъ другого состава, при добавочныхъ же басахъ, согласно и нашему понятію, гитара стала болѣе совершенной, болѣе объективной единицей, а А. П., послѣ всего наговореннаго, навязываетъ ей въ подруги мандолину, хочетъ ограничить ее этой послѣдней. И потомъ—что это за „сила тона и хватка аккордовъ"? Вѣдь какъ бы тамъ ни было, но разъ заходитъ рѣчь объ участіи гитары, хотя бы и въ оркестрѣ мандолинъ, ясно, что здѣсь мы имѣемъ дѣло съ ансамблемъ, а разъ такъ, то при чемъ же здѣсь „сила тона, хватка аккордовъ"? Я хочу сказать: зачѣмъ второстепенную роль инструмента противопоставить главной его сущности—роли solo? Истинная грань „я" каждаго инструмента не въ ансамблѣ. Одно можно предположить, что въ томъ оркестрѣ мандолинъ, въ которомъ А. П. участвовалъ и который онъ имѣетъ въ виду, роль нашей гитары была и будетъ поистинѣ жалкой. Богъ съ ними тогда—и съ такой хваткой и громадной силой басовъ!

Не могу пройти молчаніемъ и „сбереженіе силы пальцевъ лѣвой руки". Не то ли здѣсь „сбереженіе", смыслъ котораго, хотя и не такъ деликатно выраженный, но одинаковъ: „злоупотребленіе добавочными открытыми басами", когда гитаристъ, подъ предлогомъ полноты звука, силы тона, въ дѣйствительности же будучи не въ состояніи выбрать чисто на главномъ грифѣ многихъ аккордовъ, „сберегаетъ" лѣвую руку, т.-е. прибѣгаетъ къ открытому басу, внося ту „полноту и силу тона", которая въ общемъ даетъ одни диссонансы?

Конецъ—всему дѣлу вѣнецъ. У А. П. этотъ вѣнецъ вылитъ въ слѣдующую форму: „техническая сторона при пользованіи добавочныхъ басовъ (добавочными басами?) дается очень скоро — приблизительно въ день - два"!.. Читатель удивленъ. Дѣйствительно, трудно повѣрить, чтобы кто изъ насъ рѣшился отпечатать, да еще въ школѣ, подобную вещь! Но это фактъ, а потому будемъ и съ нимъ считаться. Начну съ того, что вспомню семиструнниковъ И. П. Перова, Ф. Ф. Глушкова и шестиструнника А. К. Голикова. Вотъ что отъ этихъ почтенныхъ людей-музыкантовъ, серьезно относившихся къ своему дѣлу, приходилось неоднократно мнѣ слышать (надо замѣтить, что всѣ они играли съ открытыми добавочными басами,—Перовъ ограничивался тремя, Глушковъ и Голиковъ—пятью басами): всѣ они высказывали желаніе — навязать еще по одному басу, но скромно заключали: „да не въ силахъ мы". Что же это за сила? Неужели они не могли, взявъ предѣломъ квинту и захвативъ ее безыменнымъ пальцемъ, отвести большой палецъ дальше крайняго добавочнаго баса? Конечно могли, но каждый изъ нихъ чувствовалъ и зналъ, что въ такомъ случаѣ его правая кисть окажется слабой, по той простой причинѣ, что неестественное здѣсь растяженіе связокъ парализуетъ всѣ пальцы; чтобы привести ее въ порядокъ, такъ чтобы въ пальцахъ ощущалась одинаковая сила и свобода

дѣйствія, потребуется трудъ, необходимо время и для этого нуженъ не одинъ-два дня. Другой вопросъ—*зачѣмъ* указанные гитаристы не исполнили своего желанія—вопросъ личный, а значитъ и праздный; но они отвѣтили намъ—*почему*. А это только и нужно: мы видимъ, что каждое прибавленіе струны, удаленіе баса отъ квинты, *покупается правой рукой по дорогой цѣнѣ, что эта цѣнность прогрессивно возрастаетъ въ зависимости отъ приращенія разстоянія между двумя крайними струнами*. Вообще же нельзя не пожалѣть, что А. П., вмѣсто того, чтобы еще и еще разъ напомнить столь часто позабываемую гитаристами правую руку, какъ важнѣйшую функцію, фундаментъ игры, отводитъ ихъ вниманіе заманчиво-ложнымъ „однимъ днемъ"!.. Я долженъ еще сказать и о чисто механическомъ пріемѣ при пользованіи добавочными басами, а именно: о необходимости пріучить большой палецъ безошибочно отгадывать басы, ударять по той, а не другой струнѣ. И здѣсь, разумѣется, надо поработать, тѣмъ болѣе, что, по указанію А. П., „эти басы подстраиваются, смотря по пьесѣ: какая нота можетъ болѣе услужить въ данной пьесѣ, такъ и подстроить эти басы". Кромѣ того, въ виду сравнительной бѣдности литературы для гитары съ добавочными басами и совсѣмъ не имѣя охоты разставаться съ произведеніями такихъ художниковъ, какъ Сихра, Аксеновъ, Высотскій, Циммерманъ, Саренко (коренными семиструнниками), гитаристы часто исполняютъ ихъ именно съ добавочными басами *). За этой операціей приходилось мнѣ видѣть неоднократно и А. П. Доведеніе числа басовъ до 5 и игра съ добавочными басами сочиненій, предназначенныхъ только для 7-стр. гитары,—къ сожалѣнію *жизненный фактъ*. Высотскій, какъ видѣли, не признавалъ 10-стр. гитары, но, думается, уже чувство приличія заставило его упомянуть объ этомъ инструментѣ; онъ даже подробно мотивируетъ свой взглядъ. Исполненіе съ добавочными басами пьесъ, предназначенныхъ для гитары безъ этой прибавки, въ особенности заслуживаетъ нашего вниманія. Знаменательно, что В. А. Русановъ въ очеркѣ о Высотскомъ не пишетъ ни о какой спеціальной школѣ для 10-стр. гитары, упоминаетъ объ этомъ инструментѣ сравнительно вскользь, между прочимъ, и при всемъ томъ считаетъ себя не въ правѣ обойти молчаніемъ этотъ вопросъ: настолько послѣдній кажется ему нужнымъ и важнымъ дѣломъ. „Нельзя не замѣтить, что исполненіе пьесъ, разсчитанныхъ на музыкальныя средства семиструнной гитары, на десятиструнной часто вредитъ исполненію...", и далѣе: „къ употребленію добавочныхъ басовъ надо относиться умѣло и осторожно, въ противномъ случаѣ легко впасть въ злоупотребленіе... весьма часто бываетъ, что неопытные гитаристы пользуются добавочными басами для большаго облегченія лѣвой руки...".

Такъ вотъ что раскрываетъ передъ нами В. А. Русановъ. По моему глубокому убѣжденію А. П. не мѣшало бы на эту чреватую послѣдствіями тему обратить и свое вниманіе.

Николай Черниковъ.

1905 г.
Марта 6-го.

*) Нерѣдко приходится слышать и шестиструнниковъ, играющихъ съ добавочными басами своихъ Джуліани, Ферранти и т. п.

Матвѣй Захарычъ.

(РАЗСКАЗЪ.)

(Окончаніе.)

II.

Матвѣй Захарычъ обыкновенно вставалъ очень рано. Передъ тѣмъ какъ умываться, онъ сначала очень долго расхаживалъ по своей комнатѣ и мысленно составлялъ себѣ программу дня: куда онъ долженъ сходить, что купить и даже что гдѣ говорить. Это ужъ у Матвѣя Захарыча была такая привычка. Послѣ этого онъ шелъ умываться. Умывался Матвѣй Захарычъ всегда очень долго, сильно расплескивая воду и громко фыркая.

— Это онъ такъ меня будитъ,—говорила про умыванье Матвѣя Захарыча Марья Павловна, и это отчасти была правда, такъ какъ она, услыхавъ неистовство Матвѣя Захарыча надъ водой, сейчасъ же вставала и принималась ставить самоваръ. Прислуги Марья Павловна не держала никакой и все дѣлала сама.

За чаемъ Матвѣй Захарычъ любилъ поговорить и всегда сообщалъ Марьѣ Павловнѣ какую-нибудь новость. Марья Павловна всегда обыкновенно слушала Матвѣя Захарыча со вниманіемъ, не пропуская ни одного его слова, и то вздыхала и дѣлала умилительное лицо, а то испуганно ежилась и набожно крестилась на передній уголъ.

Послѣ чая Матвѣй Захарычъ уходилъ въ городъ, беря съ собой какіе-то свертки, и возвращался только къ обѣду. Обѣдали Матвѣй Захарычъ съ Марьей Павловной всегда въ шесть часовъ, а потомъ пили кофе и расходились по своимъ угламъ. Марья Павловна усаживалась за шитье или какое-нибудь вязанье, а Матвѣй Захарычъ запирался у себя въ комнатѣ и снова, какъ и утромъ, принимался расхаживать изъ угла въ уголъ. Потомъ онъ снималъ со стѣны гитару, которая хранилась у него въ старомъ картонномъ футлярѣ, и, сѣвъ на стулъ, начиналъ чуть слышно перебирать струны.

Громкой игры Марья Павловна у Матвѣя Захарыча никогда не слыхала. Вслушиваясь иногда въ доносившіеся до нея звуки струнъ, она старалась уловить въ нихъ что-нибудь родное, знакомое, что хотя бы на минуту заставило затрепетать сердце и, пробудивъ мечты, воскресить въ памяти все то, что когда-то было и ужъ давно подернулось туманомъ забвенія. Но въ звукахъ, которые вырывались изъ-подъ пальцевъ Матвѣя Захарыча, ничего этого не было. Все въ нихъ для Марьи Павловны было чуждо и непонятно, и вмѣсто любви къ этому хваленому Матвѣемъ Захарычемъ инструменту въ душѣ ея зарождалось что-то другое, похожее не то на ненависть, не то на презрѣніе.

„Ну, что тутъ хорошаго! — думала Марья Павловна, стискивая зубы и быстро работая иглой или вязальной спицей,—ну, что тутъ хорошаго! Такъ, бренчитъ что-то... только тоску нагоняетъ... Хотя бы что-нибудь маломальски понятное сыгралъ, а то наладилъ одно и то же: дрынь, дрынь... брень, брень!.. Хвалилъ тоже!..“ И Матвѣй Захарычъ точно угадывалъ это: звуки гитары въ его комнатѣ сразу обрывались, потомъ раздавался тяжелый вздохъ и во всемъ небольшомъ домикѣ Марьи Павловны воцарялась какая-то жуткая тишина.

И Марьѣ Павловнѣ становилось еще хуже. Сердце ея тоскливо сжималось, въ головѣ ощущалась какая-то пустота, и когда она съ недоумѣніемъ осматривалась по сторонамъ, то ей казалось, что все—и стѣны, и потолокъ, и полъ въ эту минуту дѣлаются какими-то особенными, съежив-

шимися и какъ будто все чего-то ждутъ и съ удивленіемъ смотрятъ на дверь комнаты Матвѣя Захарыча.

Тогда, бросивъ работу, Марья Павловна вставала со стула и шла ставить самоваръ. Она знала, что иначе Матвѣй Захарычъ изъ комнаты не выйдетъ, а одной ей сидѣть, безъ него, было почему-то жутко.

За чаемъ Матвѣй Захарычъ сейчасъ же начиналъ говорить о гитарѣ. Онъ развертывалъ передъ Марьей Павловной ея исторію, пророчилъ ея будущность, восхвалялъ ея достоинства передъ другими струнными инструментами и вообще говорилъ обо всемъ, что касалось любимаго имъ инструмента, а Марья Павловна хотя и слушала со вниманіемъ, но въ сердцѣ у нея закипала досада и ей хотѣлось перебить рѣчь Матвѣя Захарыча и крикнуть ему, громко крикнуть, прямо въ лицо, что гитара—инструментъ плохой, по крайней мѣрѣ въ его рукахъ, и она его страшно ненавидитъ и не признаетъ его достоинствъ.

И вотъ однажды, какъ-то въ праздникъ, за вечернимъ чаемъ, когда Матвѣй Захарычъ особенно увлекся разговоромъ о гитарѣ, Марья Павловна не выдержала и сказала:

— Знаете что, Матвѣй Захарычъ, что вы тамъ про гитару ни говорите, а все-таки я ея не люблю. Ну, что въ ней хорошаго! Вотъ я долго вслушивалась въ вашу игру, долго старалась услыхать отъ вашей гитары что-нибудь такое, что заставило бы, знаете ли, этакъ призадуматься, перенестись мечтою въ другой, такъ сказать, міръ... словомъ, забыться... да, старалась и ничего этого не получила... Напротивъ, инструментъ этотъ можетъ страшно надоѣсть, опротивѣть даже, и его, простите, Матвѣй Захарычъ, въ концѣ-концовъ можно возненавидѣть...

Проговоривъ это, Марья Павловна откинулась на спинку стула и торжествующимъ взглядомъ посмотрѣла въ лицо Матвѣя Захарыча. Она ожидала, что тотъ сейчасъ же начнетъ волноваться, защищать свой любимый инструментъ, возражать, доказывать несправедливость ея словъ, и приготовилась, какъ говорится, разнести его въ пухъ и прахъ. Но вышло совсѣмъ другое. Матвѣй Захарычъ ничего не отвѣтилъ на это, а лишь замѣтно поблѣднѣлъ, сгорбился и молча принялся допивать стаканъ чаю.

Потомъ такъ же молча онъ всталъ изъ-за стола и, задумчиво опустивъ голову, ушелъ въ свою комнату.

Марья Павловна растерялась: этого она никакъ не ожидала, и по уходѣ Матвѣя Захарыча почувствовала себя страшно виноватой и вмѣстѣ съ тѣмъ какъ будто посрамленной и осмѣянной. Когда дверь комнаты за Матвѣемъ Захарычемъ затворилась и вокругъ все стало тихо, Марья Павловна болѣзненно поморщилась, робко вздохнула, потомъ встала и, подойдя къ окну, стала задумчиво смотрѣть въ темноту ночи.

Такъ прошло около часа. Вокругъ было попрежнему все тихо и какъ-то гнетуще-таинственно. Только старые стѣнные часы стучали ровно и методично: „такъ-такъ, такъ-такъ“, и каждый стукъ ихъ острою болью отзывался у нея въ мозгу.

Марья Павловна сознавала, что поступила не такъ, что своими словами она больно оскорбила Матвѣя Захарыча, оскорбила грубо и незаслуженно, и теперь не знала, что ей дѣлать. Она чуть не до крови кусала губы, стискивала пальцы, и чѣмъ дольше стояла у окна, тѣмъ тяжелѣй становилось у нея на душѣ...

III.

Съ этого дня отношенія Матвѣя Захарыча и Марьи Павловны другъ къ другу измѣнились. За обѣдомъ и чаемъ Матвѣй Захарычъ былъ молчаливъ, а Марья Павловна чувствовала себя такъ, какъ будто она сидѣла на горячихъ угольяхъ. По вечерамъ въ комнатѣ Матвѣя Захарыча было тихо. Онъ уже не перебиралъ струнъ своей гитары, а цѣлыми часами или задумчиво ходилъ изъ угла въ уголъ своей комнаты, или же лежалъ на кровати.

Марьѣ Павловнѣ нѣсколько разъ хотѣлось заговорить съ Матвѣемъ Захарычемъ и попросить у него прощенія, но всякій разъ силъ на это у нея не хватало.

Такъ прошла недѣля. Приближалась Пасха. Марья Павловна къ этому дню начала приготовляться еще недѣли за полторы; она то уходила за разными покупками на базаръ или въ лавки, то цѣлые дни хлопотала возлѣ печки. Уйдя въ нахлынувшія къ ней заботы, она, казалось, на нѣкоторое время совершенно забыла про свой разладъ съ Матвѣемъ Захарычемъ.

А Матвѣй Захарычъ попрежнему продолжалъ быть молчаливымъ и на чемъ-то сосредоточеннымъ. Иногда, сидя вмѣстѣ съ Марьей Павловной за чаепитіемъ, онъ вдругъ поднимался со стула и начиналъ нервно расхаживать взадъ и впередъ по столовой. Въ подобныя минуты Марья Павловна всегда ожидала, что онъ что-нибудь скажетъ, и приготовлялась произнести цѣлую рѣчь къ примиренію, но Матвѣй Захарычъ постепенно успокаивался и принимался снова за чай...

Наконецъ наступило и Свѣтлое Христово Воскресеніе. На второй день къ Марьѣ Павловнѣ собрались гости. Марья Павловна была особенно весела и радушна. Вмѣстѣ съ гостями находился и Матвѣй Захарычъ; сначала онъ было отговаривался, ссылаясь на головную боль, но потомъ послѣ многократныхъ просьбъ со стороны Марьи Павловны уступилъ и присоединился къ собравшимся.

Вечеромъ одинъ изъ гостей попросилъ Матвѣя Захарыча сыграть что-нибудь на гитарѣ. Матвѣй Захарычъ вздрогнулъ, слегка поблѣднѣлъ и попробовалъ было отказаться, но это ему не удалось, такъ какъ съ этой просьбой присоединились и всѣ остальные гости. Въ особенности начала упрашивать Марья Павловна. Послѣдняя какъ будто точно и ждала этого случая; она вдругъ начала хвалить все—и гитару Матвѣя Захарыча, и игру на ней, но это у нея выходило какъ-то особенно, поддѣльно, и когда Матвѣй Захарычъ, удивленный, посмотрѣлъ ей прямо въ глаза, она страшно растерялась и замолчала.

Но Матвѣй Захарычъ все-таки согласился и отправился въ свою комнату за гитарой. Только лицо у него вдругъ какъ-то сразу измѣнилось; оно какъ будто помолодѣло, просвѣтлѣло все, глаза засверкали отвагой, а губы дрогнули и затѣмъ сложились въ загадочно-насмѣшливую улыбку.

Черезъ пять минутъ выйдя снова въ столовую, Матвѣй Захарычъ сѣлъ на стулъ, который стоялъ въ углу, и приготовился играть. Собравшіеся притихли, и всѣ лица обратились въ сторону Матвѣя Захарыча. Но на всѣхъ этихъ лицахъ онъ прочелъ недовѣріе.

И, страшно поблѣднѣвъ, Матвѣй Захарычъ прикоснулся къ струнамъ...

Тихимъ, сдавленнымъ стономъ крикнули онѣ подъ его пальцами, и отъ этого крика, казалось, вздрогнуло все: и стѣны домика Марьи Павловны, и лица собравшихся гостей, и даже сама гитара. Но это былъ лишь одинъ моментъ. Въ слѣдующій изъ-подъ пальцевъ Матвѣя Захарыча полилось что-то торжественное и мощно-великое, что заставило робко сжаться сердца слушателей и наполнило души ихъ неизъяснимою радостью... То вдругъ упрекъ, властный и негодующій, а черезъ минуту, точно журчаніе ручейка, полилась ласка и какая-то тихая грусть, которая вызывала слезы и уносила куда-то далеко-далеко въ прожитое дѣтство... Струны плакали... А когда Матвѣй Захарычъ, окончивъ игру, торжествующимъ взоромъ обвелъ присутствующихъ и остановился на Марьѣ Павловнѣ, то увидѣлъ, что по щекамъ ея струились крупныя и обильныя слезы.

И лицо его озарила улыбка...

Медленно вставъ со стула, онъ подошелъ къ Марьѣ Павловнѣ и, остановясь противъ нея, тихо спросилъ:

— Марья Павловна, что это вы?..

Но она ему ничего на это не отвѣтила, и только слезы изъ ея глазъ полились еще сильнѣе... Вся фигура ея вдругъ какъ-то сгорбилась, опу-

стилась и казалась какой-то не то дряхлой, не то виноватой и чѣмъ-то придавленной...

Тогда Матвѣй Захарычъ повторилъ:

— Марья Павловна, что это вы, а?..

— Простите! — прошептала Марья Павловна едва слышно, — простите, Матвѣй Захарычъ... я теперь поняла все... простите.

Но этого никто не понялъ.

В. Соболевъ.



О музыкальномъ исполненіи и техникѣ.

(Изъ школы К. Бэрмана.)

Отъ издателя.

Въ нашемъ журналѣ неоднократно затрогивались темы, послужившія заглавіемъ этой статьи. Обѣ темы по существу такъ неразрывно связаны между собой, что, затрогивая одну изъ нихъ, нельзя обойти молчаніемъ и другую.

Такая связь вполнѣ естественна: какъ невозможна художественная и вѣрная передача безъ правильной техники, такъ и одна только техника не въ силахъ дать полнаго удовлетворенія безъ вдумчиваго музыкальнаго исполненія.

Очень интересны въ этомъ отношеніи приводимыя ниже мысли Карла Бэрмана, автора превосходной школы для кларнета.

Школа его переведена на русскій языкъ Ф. Циммерманомъ, профессоромъ московской консерваторіи, и высокоталантливымъ ученикомъ его, извѣстнымъ кларнетистомъ С. В. Розановымъ. Послѣдній любезно разрѣшилъ мнѣ перепечатку этого перевода для читателей журнала „Гитаристъ".

К. Бэрманъ — сынъ знаменитаго кларнетиста Генриха-Іосифа Бэрмана, прозваннаго за свою игру „Рубини кларнета". Благодаря его возвышенной и задушевной игрѣ, кларнетъ пріобрѣлъ значеніе первенствующаго духового инструмента и болѣе всего приблизился къ благороднѣйшему музыкальному тону—къ человѣческому голосу.

Его сынъ, К. Берманъ (род. въ 1820 г. въ Мюнхенѣ), изучившій этотъ инструментъ подъ руководствомъ своего знаменитаго отца, пользовался также огромнымъ успѣхомъ какъ концертантъ и какъ авторъ школы для кларнета.

Высоко и всесторонне образованный музыкантъ, К. Бэрманъ въ числѣ своихъ друзей имѣлъ многихъ извѣстныхъ музыкантовъ, какъ, напр.: К.-М. Вебера, Мендельсона и Мейербера. Послѣ смерти отца онъ занялъ его мѣсто въ должности перваго кларнетиста придворной капеллы въ Мюнхенѣ, гдѣ и скончался 24 мая 1885 г.

Музыкальному исполненію и техникѣ посвящены имъ §§ IX и XI школы. Я привожу ихъ, опуская только мѣста, касающіяся спеціально техники кларнета, какъ неинтересныя для любителей гитары.

I.

О музыкальномъ исполненіи.

Таинственное и мечтательное содержаніе музыки лишаетъ возможности установить непоколебимыя правила для ея исполненія и указать настоящія причины, по которымъ та или другая мысль даровитаго музыканта внезапно воспламеняетъ сердца милліоновъ людей, повторяется въ одушевленномъ и восторженномъ пѣніи и одинаково приковываетъ къ себѣ какъ грубыхъ, такъ и высокообразованныхъ людей. Чувство красоты само по себѣ глубоко сокрыто въ человѣческой душѣ, а музыкальная красота есть отголосокъ иного, возвышеннаго міра. Ея существо невидимо, и Создателемъ вложено въ человѣка столь безконечное богатство чувствъ, что языкъ неспособенъ выразить всѣ чудеса этого міра ощущеній. Можно по справедливости сказать, что музыка начинается тамъ, гдѣ кончается слово и гдѣ человѣкъ проникаетъ въ міръ великой гармоніи. Музыка—труднѣйшее изъ всѣхъ искусствъ, такъ какъ музыкантъ долженъ изыскивать для своего творенія самую форму и для всякой новой, ранѣе неслыханной мысли найти и новое внѣшнее выраженіе. Когда композиторъ окончитъ какое-либо значительное произведеніе, какъ много нужно музыкантовъ для того, чтобы выполнить его при публикѣ, не рѣдко враждебно настроенной. Въ числѣ этихъ исполнителей много ли найдется такихъ, которые способны искренно проникнуться намѣреніями композитора? Исторія великихъ Моцарта и Бетховена показываетъ, что генія распинали за то, что онъ возвѣщалъ безсмертіе своей души. Несравненно лучше участь художника, воспроизводящаго природу въ готовыхъ образцахъ, а когда художественное произведеніе выйдетъ изъ его рукъ, то никакая чуждая рука не извратитъ его и оно сохранится для потомства неизмѣннымъ. Партитура хотя и не измѣняема, но понятна только для посвященныхъ, а для большинства публики она нѣма. Артистъ-исполнитель зависитъ въ свою очередь отъ множества случайностей и ему приходится много тяжелѣе, чѣмъ другимъ художникамъ.

Онъ подвергается случайностямъ, происходящимъ и въ его инструментѣ, и въ его организмѣ; онъ долженъ быть готовымъ въ опредѣленную минуту и въ непривычной одеждѣ проявлять и свое умѣніе, и свои душевныя ощущенія, а при случайно неудавшейся фразѣ или нотѣ сносить насмѣшки или брань воспріимчивыхъ слушателей. Положеніе артиста-исполнителя несомнѣнно труднѣе, чѣмъ,

напримѣръ, положеніе живописца, который, прежде чѣмъ выпустить свою картину на судъ публики, заканчиваетъ ее во всѣхъ частяхъ и устраняетъ всѣ фальшивые ея тоны.

Для правильнаго исполненія ученикъ долженъ прежде всего стараться передавать все такъ, какъ написано, точно соблюдать всѣ знаки и уяснять себѣ, зачѣмъ таковые указаны.

Онъ не долженъ извращать смыслъ музыкальной фразы разрываніемъ ея періодовъ, напримѣръ, вмѣсто:
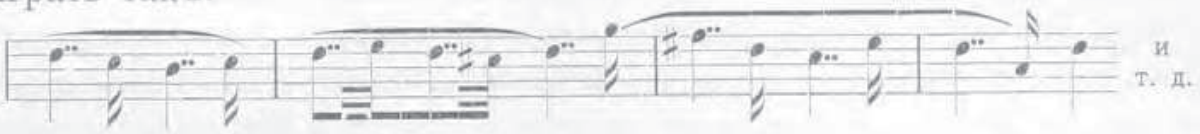


играть:



Слѣдуетъ только избѣгать распространенной ошибки—неточно соблюдать продолжительность нотъ, имѣющихъ точки, напримѣръ, вмѣсто:



сыграть такъ:



Всѣ вступительныя ноты (за тактомъ) должно играть широко, если только онѣ не обозначены короткими. Слѣдуетъ также внимательно соблюдать всѣ доли такта, въ особенности первый ударъ такта, и не торопиться съ послѣднею нотою такта, когда она служитъ вступленіемъ въ слѣдующій тактъ. Больше всего ученику необходимо строго сохранять назначенный темпъ и твердо держать тактъ, такъ какъ болѣе свободная игра предоставляется только тому, кто уже достигъ нѣкотораго совершенства въ исполненіи.

Упомяну еще о томъ, что нота связная исполняется во всей ея продолжительности и выдерживается дольше, а также, что повышающіяся ноты вообще сопровождаются усиленіемъ, а понижающіяся—наоборотъ.

Это справедливо вообще, но есть и много исключеній; ученику слѣдуетъ слушать великихъ артистовъ въ пѣніи или на инструментахъ; при талантѣ и чувствѣ красоты онъ тутъ научится болѣе, чѣмъ изъ книгъ. Артистъ, исполняющій произведенія великихъ мастеровъ, обязанъ изучить особенности каждаго изъ нихъ. Кто играетъ Моцарта какъ Бетховена, или Вебера какъ Шпора, тотъ представляетъ изъ себя музыкальную бездарность исполнителя, лишеннаго главной способности—пониманія исполняемаго. Однако же есть композиціи иного рода, которыя можно исполнять съ большею

свободою и непринужденностью и въ которыхъ артистъ можетъ и долженъ быть индивидуальнымъ. Это—тѣ инструментальныя сочиненія, которыя предназначены для того, чтобы дать артисту возможность внести въ исполненіе свое личное чувство, выказать свое техническое совершенство, а также особенности своего инструмента и его достоинства. Здѣсь исполненіе до такой степени свободно, что одна и та же пьеса вполнѣ измѣняется сообразно пониманію исполнителя. Многимъ случалось слышать даже обширныя произведенія въ пѣніи или игрѣ двухъ различныхъ великихъ артистовъ и при этомъ находить полное между ними несходство. Нельзя указать, которая передача была правильнѣе,—у обоихъ пьеса была исполнена съ такимъ глубокимъ чувствомъ, какъ будто она была произведеніемъ самого артиста, а это уже является высшимъ совершенствомъ исполненія. Не слѣдуетъ однако же заключать изъ этого, что можно по своему произволу измѣнять существенный характеръ музыкальнаго произведенія, на которомъ главнымъ образомъ основывается правильная его передача. Но всякій исполнитель можетъ связывать свое индивидуальное ощущеніе съ тѣми выраженіями радости, печали, спокойствія, величія, красоты, которыя требуются выполняемою композиціей. Искусство не связано никакими оковами, а имѣетъ лишь свои законы и границы. Замѣчу въ заключеніе, что исполнитель долженъ вполнѣ уяснить себѣ, что и какъ онъ хочетъ выразить, долженъ вполнѣ усвоить себѣ исполняемую пьесу, оставаться вѣрнымъ ея смыслу и манерѣ и быть въ состояніи передать все это съ тонкимъ и благороднымъ вкусомъ. Поэтому онъ долженъ быть музыкально образованнымъ настолько, чтобы съ точностью изучить пьесу въ партитурѣ по отношенію къ мелодіи и гармоніи. Безъ музыкальнаго образованія онъ не можетъ называться артистомъ, а въ лучшемъ случаѣ будетъ только талантливымъ самородкомъ. Кто, будучи одаренъ талантомъ, не предается близкому изученію своего искусства, тотъ никакого особаго вниманія къ себѣ не заслуживаетъ.

II.

Техника.

Подъ этимъ многозначительнымъ словомъ здѣсь разумѣется виртуозность, то-есть способность твердо и красиво воспроизвести всѣ звуки инструмента въ разнообразнѣйшихъ сопоставленіяхъ и послѣдовательности отъ самаго медленнаго до быстрѣйшаго темпа. Такимъ образомъ сюда относится не только бѣглость пальцевъ, но и достоинство тона. Техника талантливыхъ артистовъ, неутомимо стремившихся къ совершенству и вдохновляемыхъ широкою фантазіей, достигала поразительной высоты и внушала уваженіе къ чу-

додѣйственной силѣ ихъ энергіи. На начинающаго ученика такіе примѣры имѣли бы обезнадеживающее дѣйствіе, если бы онъ не проникся мыслью, что все то, что уже достигнуто другими людьми, можетъ быть доступно и ему при твердой волѣ, талантѣ и неутомимомъ рвеніи. Подъ вліяніемъ этой увѣренности онъ смѣло возьмется за инструментъ и будетъ настойчиво совершенствоваться.

Изученіе техники имѣетъ цѣлью поставить артиста въ возможность играть въ высшей степени красиво, чисто и легко все то, что доступно его инструменту. Такое изученіе конечно обставлено многими разнообразными условіями, зависящими отъ основныхъ элементовъ самаго инструмента. Однако же два существенныхъ условія совершенной техники остаются одинаковыми на всѣхъ инструментахъ: красивый тонъ и взаимная независимость пальцевъ, изъ коихъ каждый долженъ вполнѣ удовлетворять всѣмъ нужнымъ требованіямъ. Красота тона должна быть предметомъ сознательнаго къ ней стремленія, основаннаго на постоянно присущемъ ученику идеалѣ. Ученикъ не долженъ думать, что можетъ его утратить или вполнѣ его достичь и остаться въ одинъ прекрасный день безъ идеала. Истинная идея красоты развивается наравнѣ съ познаваніемъ и усовершенствованіемъ самого артиста и повышается по мѣрѣ его приближенія къ идеалу, такъ что настоящему артисту приходится преодолѣвать многія степени совершенства. Воспроизведеніе красивыхъ, полныхъ, звучныхъ тоновъ требуетъ большой тщательности. Самая совершенная бѣглость пальцевъ лишается значенія и непріятна для образованнаго слушателя, когда она не сопровождается красивымъ тономъ, который является для артиста средствомъ говорить людскимъ сердцамъ, тогда какъ пальцы предназначены давать только степень звука. Художественность впечатлѣнія находится въ полномъ соотвѣтствіи съ поэзіей краснваго тона.

Не меньше значенія имѣетъ однако же и развитіе техники пальцевъ. Техника эта устанавливаетъ границы возможнаго для артиста и въ извѣстномъ смыслѣ дѣйствуетъ какъ задерживающимъ, такъ и побуждающимъ образомъ на фантазію композитора и исполнителя. Глубокое пониманіе техники имѣло всегда вліяніе на произведенія великихъ мастеровъ. Если сравнить усовершенствованіе квартета и симфоніи у Гайдна, Моцарта и Бетховена, то вліяніе техники окажется несомнѣннымъ до самой девятой симфоніи Бетховена, до его большой мессы, большихъ квартетовъ и сонатъ. Послѣднія произведенія могутъ быть правильно понятыми только при вполнѣ выработанной техникѣ, которая даетъ крылья для полета фантазіи. Величайшіе композиторы были вмѣстѣ съ тѣмъ по отношенію къ своей эпохѣ и великими виртуозами, каковы, напримѣръ: Бахъ, Гендель, Перголезе, Глюкъ, Скарлатти, Гайднъ, Моцартъ, Бетховенъ, Фоглеръ, Гуммель, Веберъ, Шпоръ, Мендельсонъ, Шуманъ, Россини, Мейерберъ и др.

Основанія техники должны быть положены, какъ и всякій фундаментъ, тщательно и съ большимъ вниманіемъ. Слабые и неудобно сложенные пальцы должны быть упражняемы въ такихъ ходахъ, которые укрѣпили бы эти пальцы и вполнѣ подчинили ихъ волѣ играющаго. Но конечно могущественное значеніе имѣютъ тутъ личныя способности, которыя либо содѣйствуютъ успѣху, либо тормозятъ его: природа распредѣляетъ свои дары самопроизвольно и нерѣдко отказываетъ большому таланту въ томъ, что даетъ меньшему дарованію. Однако же безъ серьезнаго и послѣдовательнаго техническаго изученія никакой талантъ не достигнетъ надлежащаго совершенства, и великіе результаты получаются только посредствомъ большого и настойчиваго труда. Истинная заслуга принадлежитъ не таланту, не генію, а труду. Ученику слѣдуетъ безостановочно развивать свою технику, насколько позволятъ ему его силы.

Кому техника служитъ только поприщемъ для самолюбія, возможностью поражать толпу смѣлыми прыжками и головоломными пассажами и тѣмъ собирать деньги, тотъ принадлежитъ къ канатнымъ плясунамъ и можетъ называться музыкантомъ только въ самомъ ограниченномъ смыслѣ слова. Кто же въ состояніи связать совершенную технику съ внутреннимъ существомъ музыки, съ ея содержаніемъ и значеніемъ, кому техника даетъ только средства къ свободному стремленію духа и фантазіи, за тѣмъ всегда останется высшее преимущество, ибо онъ всегда сумѣетъ восхищать и воодушевлять слушателей своею техникой, подобно Паганини и Листу—этимъ величайшимъ инструментальнымъ виртуозамъ.

По всему этому, обращаясь къ ученику, я говорю: учись, не смущаясь и съ неустаннымъ рвеніемъ, возвышай свой духъ произведеніями великихъ мастеровъ; помни, что много званыхъ, но мало избранныхъ, что однако же добросовѣстный трудъ и благородныя стремленія составляютъ также музыкальную заслугу и что и ты вмѣстѣ съ другими трудишься надъ великимъ сооруженіемъ храма искусства въ честь и твоего Творца, и человѣческаго духа.



Проектъ устава общества любителей игры на гитарѣ.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Одинъ изъ нашихъ читателей, Павелъ Васильевичъ Колесниковъ, задавшись цѣлью организовать общество любителей игры на гитарѣ, обратился къ намъ съ просьбой содѣйствовать ему печатно въ этомъ дѣлѣ.

Предлагая вниманію читателей помѣщаемый ниже проектъ устава, детально выясняющій какъ цѣль, такъ и средства къ осуществленію общества, мы надѣемся, что читатели своимъ участіемъ и совѣтомъ помогутъ П. В. въ этомъ несомнѣнно полезномъ и симпатичномъ дѣлѣ.

Желательно было бы предварительно выяснить число желающихъ быть участниками общества, въ виду чего таковые приглашаются заявить объ этомъ черезъ редакцію журнала.

Только при достаточномъ количествѣ желающихъ представится возможность дать этому дѣлу надлежащій ходъ для практическаго его осуществленія.

Отъ составителя проекта устава.

Все болѣе и болѣе развивающееся среди гитаристовъ стремленіе къ общенію между собой для развитія любимаго дѣла вызвало желаніе составить общество и имѣть подъ собой болѣе твердую почву. Что трудно достигнуть отдѣльнымъ лицамъ, поодиночкѣ, часто бываетъ достигаемо сообща, нѣсколькими лицами, кружкомъ. При семъ предлагается проектъ устава Общества любителей игры на гитарѣ. Проектъ устава составленъ на основаніи параграфовъ разныхъ утвержденныхъ уставовъ. Въ уставѣ есть, несомнѣнно, свои недостатки, но недостатки существуютъ и въ другихъ уставахъ. Идеальныхъ уставовъ нѣтъ и быть не можетъ. Предугадать будущее нѣтъ возможности, поэтому всякій уставъ время отъ времени требуетъ пересмотра и измѣненія согласно практикѣ жизни. Я позволяю себѣ надѣяться, что читатели, по обсужденіи, сдѣлаютъ свои полезныя замѣчанія и дополненія. Я искренно желалъ бы, чтобы уставъ Общества получилъ въ возможно скоромъ времени утвержденіе и Общество начало жизнь, а также чтобы параграфы устава послужили матеріаломъ къ учрежденію подобныхъ кружковъ и въ другихъ городахъ.

П. В. К.

1 февраля 1905 г.

I. Цѣль и права Общества.

§ 1.

Общество любителей игры на гитарѣ имѣетъ цѣлью сближеніе между собой членовъ Общества, исполненіе музыкальныхъ произведеній, распространеніе и поощреніе игры на гитарѣ, а также оказаніе матеріальной помощи нуждающимся членамъ Общества и ихъ семействамъ.

§ 2.

Для достиженія означенной цѣли Общество можетъ:

а) учреждать съ надлежащаго разрѣшенія музыкальные классы;

б) устраивать съ надлежащаго разрѣшенія и съ соблюденіемъ установленныхъ правилъ публичные концерты, лекціи, музыкальныя собранія, музыкальные, литературные, танцовальные и другіе вечера, а также драматическія представленія, какъ платные для увеличенія средствъ Общества, такъ и безплатные;

в) издавать музыкально-литературный печатный органъ;

г) устраивать библіотеку и читальню;

д) пріобрѣтать право на изданіе и издавать ноты и другія сочиненія по музыкѣ;

е) способствовать музыкальному образованію своихъ членовъ, а также изданію ихъ трудовъ;

ж) устраивать выставки музыкальныхъ инструментовъ, нотъ и музыкальныхъ сочиненій, созывать съѣзды гитаристовъ;

з) назначать премію за лучшія сочиненія для гитары и лучшіе инструменты;

и) способствовать доставленію возможности своимъ членамъ пріобрѣтать по удешевленнымъ цѣнамъ въ торговыхъ фирмахъ музыкальные инструменты, ноты и другіе предметы;

і) выдавать денежныя пособія нуждающимся членамъ Общества и ихъ семействамъ, какъ единовременныя, такъ и періодическія, а равно оказывать имъ поддержку и въ другихъ видахъ, какъ-то: способствовать пріисканію подходящихъ занятій, безплатному или удешевленному образованію дѣтей, доставлять на льготныхъ условіяхъ медицинскую помощь и прочее.

Примѣчаніе. Устройство библіотеки обусловливается точнымъ и неуклоннымъ примѣненіемъ правилъ, изложенныхъ въ примѣчаніи къ ст. 175 Улож. о цензурѣ и печати, изд. 1890 г., и соблюденіемъ утвержденныхъ Министерствомъ Внутреннихъ Дѣлъ 15 мая 1890 г. правилъ о безплатныхъ городскихъ читальняхъ и о порядкѣ наблюденія за ними.

§ 3.

Правленіе Общества обязано увѣдомлять своевременно мѣстное полицейское начальство о всѣхъ устраиваемыхъ собраніяхъ и вообще соблюдать общеустановленныя и обычныя по сему предмету правила.

§ 4.

При устройствѣ платныхъ зрѣлищъ и увеселеній Общество должно руководствоваться правилами о сборѣ съ публичныхъ зрѣлищъ и увеселеній въ пользу Вѣдомства учрежденій Императрицы Маріи, изложенными въ прим. къ ст. 139 т. XIV по прод. 1895 г. и собр. узак. 1892 г. ст. 936 и 1897 г. ст. 1171.

§ 5.

Общество имѣетъ печать съ надписью: „Общество любителей игры на гитарѣ“.

§ 6.

Общество имѣетъ право устанавливать для своихъ членовъ жетонъ, рисунокъ коего и условія ношенія утверждаются въ установленномъ порядкѣ.

II. Составъ Общества.

§ 7.

Членами Общества могутъ быть лица обоего пола, какъ живущія въ Москвѣ, такъ и въ другихъ городахъ.

Примѣчаніе. Членами Общества не могутъ быть: а) несовершеннолѣтніе, за исключеніемъ имѣющихъ классные чины, б) учащіеся въ учебныхъ заведеніяхъ, юнкера и нижніе воинскіе чины, состоящіе на дѣйствительной военной службѣ, и в) подвергшіеся ограниченію правъ по суду.

§ 8.

Первоначальный составъ Общества образуется изъ лицъ, которыя, по утвержденіи устава и по созывѣ засимъ Общаго Собранія, получаютъ званіе членовъ Общества и считаются учредителями.

§ 9.

Члены Общества подраздѣляются на дѣйствительныхъ и почетныхъ.

§ 10.

Лица, желающія вступить въ число членовъ Общества и имѣющія на сіе

право, предлагаются однимъ изъ членовъ Общества и избираются въ члены Общества Правленіемъ закрытой баллотировкой.

Примѣчаніе. Общее Собраніе даетъ Правленію инструкціи по принятію новыхъ членовъ Общества.

§ 11.

Члены Общества могутъ посѣщать безплатныя музыкальныя и другія собранія и репетиціи Общества, пользуются правомъ голоса на Общихъ Собраніяхъ и могутъ быть избираемы въ составъ Правленія и Ревизіонной Комиссіи, имѣютъ право присутствовать въ засѣданіяхъ Правленія, но лишь съ согласія предсѣдателя, съ правомъ совѣщательнаго голоса.

§ 12.

Въ почетные члены могутъ быть избираемы Общимъ Собраніемъ лица, пользующіяся извѣстностью въ музыкальномъ мірѣ или оказавшія особыя услуги Обществу или сдѣлавшія значительныя пожертвованія.

§ 13.

Членами Общества состоятъ лица, уплачивающія ежегодно не менѣе 5 рублей. Лица, внесшія единовременно не менѣе 100 рублей, считаются членами Общества пожизненно и отъ дальнѣйшихъ взносовъ освобождаются.

Примѣчаніе. Размѣръ членскихъ взносовъ можетъ быть увеличиваемъ по постановленію Общаго Собранія.

§ 14.

Члены Общества, не сдѣлавшіе въ первой половинѣ года членскаго взноса, считаются выбывшими изъ Общества, но сохраняютъ за собой право вступить вновь въ Общество, не подвергаясь вторичной баллотировкѣ.

Примѣчаніе 1. Годичные взносы могутъ быть дѣлаемы пополугодно.

Примѣчаніе 2. Вступившіе во второй половинѣ года платятъ членскій взносъ въ половинномъ размѣрѣ.

Примѣчаніе 3. Въ исключительныхъ случаяхъ, по особо уважительнымъ причинамъ, Правленіе можетъ выдавать членскіе билеты безплатно.

§ 15.

Члены Общества, дѣйствія которыхъ нарушаютъ интересы онаго, могутъ быть исключены изъ состава Общества по постановленію Общаго Собранія.

III. Средства Общества.

§ 16.

Средства Общества составляются изъ: а) членскихъ взносовъ, б) сборовъ съ публичныхъ концертовъ и вечеровъ, в) единовременныхъ взносовъ, г) пожертвованій какъ деньгами, такъ и вещами, д) отказовъ по духовнымъ завѣщаніямъ, е) разныхъ другихъ поступленій.

§ 17.

Капиталы Общества по мѣрѣ накопленія обращаются въ государственныя и гарантированныя правительствомъ процентныя бумаги и хранятся въ учрежденіяхъ государственнаго банка и въ государственныхъ сберегательныхъ кассахъ; туда же могутъ быть вносимы и на текущій счетъ. На рукахъ казначея могутъ находиться лишь незначительныя суммы, необходимыя на ближайшіе текущіе расходы.

(Окончаніе слѣдуетъ.)

Къ нотнымъ приложеніямъ.

1. **Pianto dell'amanto.** 2. **Серенада (Агато).** 3. **Ноктюрнъ. Муз. І.-К. Мертца.**

Нотныя приложенія этого нумера посвящены Іоганну-Каспару Мертцу. Это даетъ возможность любителямъ семиструнной гитары ближе ознакомиться съ талантомъ одного изъ самыхъ выдающихся нѣмецкихъ гитаристовъ-композиторовъ, столь популярнаго не только въ своемъ отечествѣ, но и вездѣ, гдѣ раздаются звуки гитары.

„Pianto dell'amanto" въ дословномъ переводѣ означаетъ „вопль возлюбленной". Очевидно, композиторъ хотѣлъ передать тоску, грусть возлюбленной, ея тревоги, ожиданія и наконецъ радость свиданія.

Пьеса въ оригиналѣ написана въ A-moll; чтобы сохранить въ цѣлости всѣ эффекты и гармонію и сдѣлать ее доступной для русскаго строя, она транспонирована въ нашемъ изданіи въ G-moll.

Для средне-играющихъ выбраны нетрудныя пьесы І.-К. Мертца—„Серенада" и „Ноктюрнъ" въ превосходной передачѣ В. И. Моркова. Обѣ пьесы отличаются глубокою задушевностью и изящною музыкальностью.

В. Русановъ.

Письмо въ редакцію.

Прилагая при семъ пользующійся популярностью среди гитаристовъ, играющихъ на слухъ, „Маршъ Наполеона" („Плачъ Наполеона"), записанный однимъ мѣстнымъ гитаристомъ, покорнѣйше прошу редакцію, не сообщитъ ли она свой отзывъ объ этой пьесѣ и, кромѣ того, если ей извѣстно продолженіе этого марша, не вышлетъ ли мнѣ его. Если же маршъ редакціи не извѣстенъ, то не найдетъ ли она возможнымъ обратиться съ моей просьбой къ своимъ подписчикамъ. Есть основаніе предполагать, что маршъ этотъ записанъ не весь. Такъ, когда одному гитаристу случилось играть эту вещь въ знакомомъ семействѣ, то ему передавали, что въ старые годы къ нимъ ходилъ старичокъ французъ, который игралъ вторую часть этого марша.

Подписчикъ „Гитариста"

К. Чуватинъ.

Вятка, 19 августа 1905 г.

Почтовый ящикъ.

Москва. Н. П. Б—ву. Спасибо за сообщеніе. Воспользуемся непремѣнно.

Тифлисъ. Н. Г. В—ву. Рецензіи о концертахъ печатаются не иначе, какъ или помѣщенныя въ газетахъ или написанныя нашими корреспондентами. Рецензіи же, написанныя неизвѣстнымъ редакціи лицомъ, а тѣмъ паче самимъ концертантомъ, ни въ какомъ случаѣ не могутъ быть приняты нами. Вотъ почему и присланная вами о вашемъ концертѣ рецензія не помѣщена.

Ростовъ. Н. А. П—цину. Вы были правы, угадавъ въ содержаніи сюиты одну общую идею и въ общемъ довольно вѣрно. Содержаніе ея таково: жизнь грустна (H-moll); управляетъ ею капризная судьба (capriccio); изрѣдка врываются въ нее шумная радость и веселье (mazurka), а затѣмъ снова тянется грустная вереница однообразныхъ дней (canzonetta); чѣмъ старше становится человѣкъ, тѣмъ чаще задумывается онъ, стараясь постигнуть смыслъ бытія (adagio), а потомъ уходитъ съ неразрѣшеннымъ вопросомъ туда, откуда нѣтъ возврата (marche funèbre).

Редакторъ-издатель **В. Русановъ.**

Дозволено цензурою. Москва, 20 сентября 1905 г.

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