Гитаристъ.

№ 10 и 11.

Содержаніе. 1. Москва, 8-го ноября 1905 г. *В. Русанова.*—2. Современная лѣтопись гитары. II. *Ю. И. Дьяковъ* (біограф. оч.). *В. Русанова.*—3. Гитара и гитаристы. Истор. оч. *В. Русанова.*—4. Школа для гитары. *В. Русанова.*—5. Романсъ. *И. Мора.*—6. Библіографія: a) Усиленіе тона гитары. *Н. Іонина.* b) Малороссійская пляска. Муз. *В. Саренко.* c) Общедоступная первоначальная нотная азбука. Сост. *А. Масловъ.* d) Sonata quasi una fantasia. Муз. *Бетховена.*—7. Почтовый ящикъ.

Нотныя приложенія. 1. Соната op. 49. № 1. *Л. Бетховена.* Ар. *Ю. И. Дьяковъ* (для 2-хъ гитаръ).—2. Полонезъ (Les adieux à la patrie). *М. К. Огинскаго.*—3. Грезы. *Р. Шумана.* Ар. *Ю. М. Штокманъ* (для 2-хъ гитаръ).

Москва, 8-го ноября 1905 г.

Журналъ „Гитаристъ“ возникъ въ тяжелое время; въ лѣтописи русской исторіи оно составитъ кровавыя страницы борьбы за освобожденіе Россіи изъ-подъ гнета бюрократическаго режима; много лѣтъ лежалъ онъ невыносимымъ бременемъ на плечахъ безправнаго русскаго народа.

На долю всѣхъ насъ, переживающихъ это время, выпала тяжкая расплата за грѣхи прошлаго; сначала безсмысленная, позорная война, закончившаяся унизительнымъ миромъ, а затѣмъ кровавыя смуты и волненія выбили изъ обычной колеи общественную жизнь и губительно отразились на всѣхъ, даже самыхъ незначительныхъ, ея функціяхъ.

При такихъ условіяхъ я, какъ издатель и редакторъ журн. „Гитаристъ“, сдѣлалъ что могъ, что было въ моихъ силахъ, но далеко не все, что первоначально было намѣчено программой изданія и что можно бы еще сдѣлать при другихъ, менѣе ужасныхъ, обстоятельствахъ. Не представлялось никакой возможности работать спокойно, когда на Дальнемъ Востокѣ лилась неповинная русская кровь, или прислушиваясь къ свисту казацкихъ пуль и нагаекъ, читая ежедневно объ ужасахъ насилій и безпорядковъ.

Опускались руки. Было не до музыки.

Но и помимо этого, трудность совмѣщенія въ одномъ лицѣ издательства, редактированія и львиной доли сотрудничества заставила меня серьезно подумать о дальнѣйшей судьбѣ журн. „Гитаристъ“, передать изданіе въ другія руки.

На это горячо отозвался тюменскій гитаристъ-издатель Алексѣй Максимовичъ Афромѣевъ, энергичный піонеръ гитарной музыки.

Съ 1-го января 1906 года изданіе журнала „Гитаристъ“ передано ему.

Изданіе принято имъ при непремѣнномъ условіи, чтобы редакторомъ остался я, при чемъ программа и направленіе журнала всецѣло предоставлены въ мое распоряженіе.

Оповѣщая объ этомъ нашихъ читателей, прошу по всѣмъ дѣламъ, касающимся издательства, какъ-то: всякіе денежные расчеты, подписка на 1906 г. и т. д., обращаться въ контору журнала „Гитаристъ", по адресу: г. Тюмень, Монастырская ул., д. А. М. Афромѣева, контора музыкально-литературнаго журнала „Гитаристъ".

Редакція журнала попрежнему остается въ Москвѣ (Бахметьевская ул., д. Прянишниковой), а потому по всѣмъ музыкальнымъ и литературнымъ вопросамъ, со статьями, замѣтками и т. п. прошу обращаться по адресу редакціи.

Въ редакціи будетъ производиться лишь высылка журнала „Гитаристъ" за прошлые 1904 и 1905 годы.

В. Русановъ.

Современная лѣтопись гитары.

II.

Ю. И. Дьяковъ.

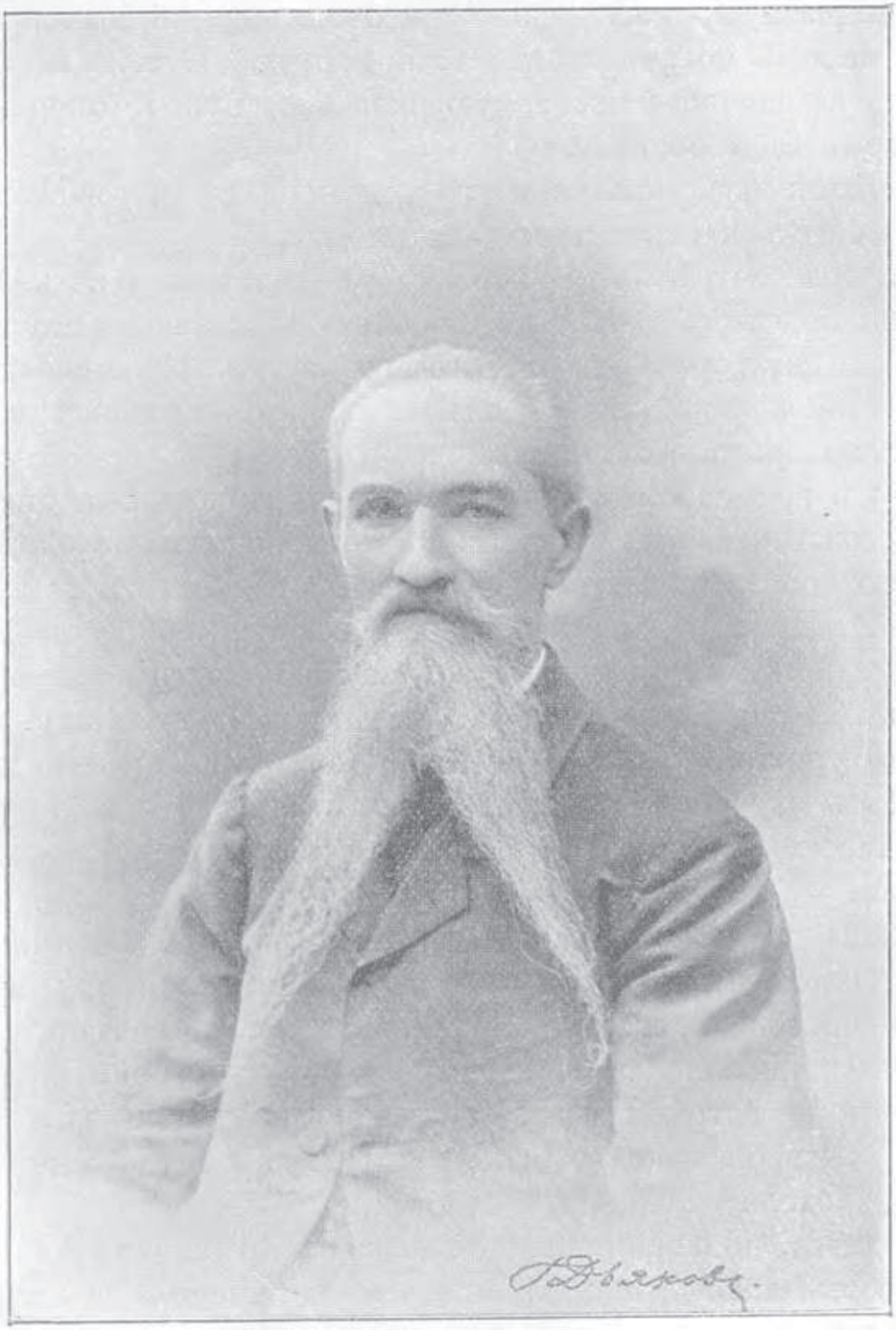
(БІОГРАФ. ОЧЕРКЪ.)

Въ извѣстной нашимъ читателямъ брошюрѣ „Нѣсколько правилъ высшей гитарной игры" Н. П. Макаровъ, говоря о заброшенности гитары, отмѣчаетъ, что въ Россіи есть еще „безстрашные рыцари, несмотря ни на что оставшіеся вѣрными своимъ красавицамъ".

Это сказано было въ 1874 г. Съ того времени прошло тридцать слишкомъ лѣтъ. Глухой, мертвый періодъ полнаго забвенія гитары миновалъ благополучно. Въ искусствѣ повѣяло свободой; появились на сцену инструменты, на долгое время изгнанные музыкальными жрецами и диктаторами; музыкальные звуки получили право на существованіе независимо отъ личныхъ вкусовъ и взглядовъ диктатуры и законовъ слѣпой моды. Возникли кружки и общества для того, чтобы соединенными силами поддерживать музыку любимыхъ инструментовъ; появились союзы и печатные органы. А съ этимъ вмѣстѣ ожилъ и нашъ инструментъ съ его блестящимъ историческимъ прошлымъ, съ цѣлымъ рядомъ замѣчательныхъ именъ и безсмертныхъ произведеній корифеевъ.

Таковъ неумолимый законъ истиннаго искусства, основаніемъ которому служитъ чистая безсмертная красота.

Не пора ли вспомнить теперь о тѣхъ „безстрашныхъ рыцаряхъ“, которые работали съ любовью въ самое глухое неблагодарное время, защищая съ честью репутацію благороднаго инструмента тѣмъ, что являлись представителями его истинной красоты? Не



Ю. И. Дьяковъ.

пора ли понять и почтить ихъ огромныя заслуги еще въ томъ, что, оставшись несмотря ни на что вѣрными своему инструменту, они, такъ сказать, на своихъ рукахъ перенесли его черезъ грязныя топи и болота, отдѣляющія насъ отъ блестящаго періода, и передали современному поколѣнію, не уронивъ въ грязь, вмѣстѣ съ завѣтами прошлаго?

Къ числу такихъ „безстрашныхъ рыцарей“ принадлежитъ и Юрій

Ильичъ Дьяковъ, маститый виртуозъ, превосходный аранжировщикъ классической музыки.

Ю. И. родился въ 1840 г.; по происхожденію — потомственный дворянинъ Воронежской губерніи.

Еще въ раннемъ дѣтствѣ онъ остался круглымъ сиротой и былъ отданъ сначала въ московскій приготовительный пансіонъ, а затѣмъ въ первый московскій кадетскій корпусъ. Отсюда въ 1858 году поступилъ въ военно-инженерную академію, гдѣ и окончилъ блестяще курсъ въ 1860 году.

По выходѣ изъ академіи его командировали въ Москву для весьма важныхъ и отвѣтственныхъ работъ.

Здѣсь онъ встрѣтился впервые съ гитарой: одинъ изъ его товарищей по службѣ, уѣзжая изъ Москвы, оставилъ ему довольно порядочную гитару работы извѣстнаго мастера Краснощекова.

Долгое время висѣла она у него на стѣнномъ гвоздикѣ; наконецъ, ему надоѣло праздно любоваться и онъ вздумалъ ее использовать.

До этого времени ему какъ-то не приходилось сталкиваться съ музыкой, исключая развѣ участія въ товарищескихъ хорахъ, въ которыхъ, по собственному его выраженію, онъ былъ и „затѣвалой и запѣвалой“. Пѣли большею частью русскія пѣсни; отводили что называется душу въ тоскливые вечера кадетскихъ досуговъ.

Купивъ школу Сихры, онъ проштудировалъ ее, а затѣмъ взялъ нѣсколько уроковъ у П. А. Корина. Дѣло пошло на ладъ; одновременно съ изученіемъ гитары Ю. И. сталъ изучать и теорію музыки, читая курсъ Гаммера, бывшаго профессора московской консерваторіи.

Однажды, зайдя въ магазинъ и увидя на прилавкѣ школу для шестиструнной гитары, онъ узналъ о существованіи другого строя. Это заинтересовало его; пріобрѣтя тутъ же въ магазинѣ нѣкоторыя разъясненія, онъ рѣшился изучить этотъ строй. Переѣздъ въ Петербургъ и встрѣча съ Петтолетти довершили дѣло: онъ нашелъ въ немъ блестящаго игрока на гитарѣ и въ высокой степени честнаго учителя.

Петтолетти, познакомившись слегка съ познаніями Ю. И., сразу замѣтилъ выдающіяся способности своего ученика; въ первый же урокъ онъ досталъ изъ своего неисчерпаемаго шкафа небольшой дуэтъ, и они его сейчасъ же сыграли.

Уроки съ Петтолетти продолжались около полутора года, а затѣмъ онъ объявилъ своему ученику, что теперь онъ можетъ самостоятельно идти впередъ, а ему, учителю, остаться добрымъ пріятелемъ. Очевидно и тутъ Петтолетти не измѣнилъ своему девизу „il faut être honnête“.

Въ Петербургѣ Ю. И. встрѣтилъ Родосскаго и Маслова, серьезныхъ и весьма талантливыхъ гитаристовъ. Это положило начало маленькому интимному кружку; учредились постоянныя собранія

для исполненія ансамблемъ хорошей музыки. А такъ какъ матеріала для тріо оказалось въ концѣ-концовъ недостаточно, то на долю Ю. И. выпала и аранжировка классической музыки. Работать приходилось не мало; нѣкоторыя пьесы перекладывались тутъ же, наскоро, карандашомъ, а затѣмъ сейчасъ же и исполнялись; надъ пьесами же болѣе сложными приходилось сидѣть дома, въ свободные часы.

О художественной передачѣ этихъ аранжировокъ свидѣтельствуетъ Н. П. Макаровъ въ той же брошюрѣ, предлагая желающимъ убѣдиться въ музыкальности гитары „прослушать симфонію Ut-mineur великаго Бетховена, аранжированную для трехъ испанскихъ гитаръ г. Дьяковымъ и исполняемую тремя петербургскими любителями".

„Аранжировка эта,—говоритъ онъ далѣе,—передаетъ съ удивительною вѣрностью и рельефностью всѣ мелодическія красоты этого безсмертнаго произведенія".

Г. Ремезовъ въ № 1-мъ журнала „Гитаристъ" очень мѣтко охарактеризовалъ значеніе аранжировокъ Ю. И. въ слѣдующихъ словахъ:

„Трудъ аранжировщика, если онъ не является поставщикомъ моднаго товара на базаръ легкой музыки, очень великъ и серьезенъ. Онъ играетъ ту же роль въ прогрессѣ музыкальнаго развитія, какую играетъ переводная литература, знакомя насъ съ лучшими произведеніями другихъ національностей.

„Вотъ почему имя ученаго аранжировщика-художника, поставленное на безсмертномъ произведеніи великаго композитора, всегда было и будетъ безсмертнымъ, на ряду съ лучшими представителями даннаго инструмента, а трудъ его — серьезнымъ и цѣннымъ въ исторіи каждаго инструмента".

Скоро кружокъ пріобрѣлъ широкую популярность, и къ нему стали стекаться со всѣхъ сторонъ гитаристы какъ петербургскіе, такъ и пріѣзжіе. Въ числѣ гостей бывали между прочимъ И. А. Клингеръ, Н. П. Макаровъ, А. К. Голиковъ, М. Д. Соколовскій, О. А. Петровъ, Микулинъ (лучшій ученикъ В. И. Моркова) и многіе другіе.

Радушный, открытый характеръ, полная музыкальная объективность, чуждая всякой партійности и предубѣжденій, живой, проницательный умъ, съ оттѣнкомъ добродушнаго юмора,—всѣ эти качества Ю. И. привлекали къ нему не только всѣхъ безъ различія гитаристовъ, но и многихъ другихъ извѣстныхъ музыкантовъ.

Такъ, однажды Ю. И. и Микулинъ играли въ присутствіи А. П. Бородина „Grande Sonate" Бетховена; знаменитый творецъ „Игоря" пришелъ въ истинный восторгъ.

Но все на землѣ имѣетъ свой конецъ. Въ 1878 г. умеръ Родосскій, заразившись на войнѣ тифомъ (онъ былъ военнымъ врачомъ);

слѣдомъ за нимъ сошелъ въ могилу и Масловъ. Кружокъ распался, и Ю. И. остался одинокимъ. Правда, въ Петербургѣ возникъ еще кружокъ Деккеръ-Шенка, но тамъ, по выраженію Ю. И., „если и занимались музыкой, то больше садовой". Это было ему не по душѣ; кромѣ того, лѣта, болѣзни и постоянныя большія и сложныя инженерныя работы стали сильно отзываться на здоровьѣ. Наконецъ, въ 1885 г. пришлось, говоря его словами, „взять отставку отъ службы и гитары".

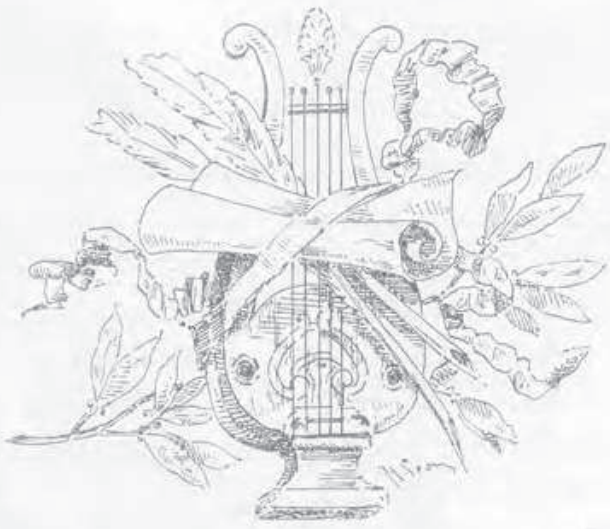
Одинъ разъ, впрочемъ, будучи уже въ отставкѣ, онъ принялъ участіе въ концертѣ одного петербургскаго гитариста. Исполненная имъ концертная пьеса І.-К. Мертца „Фантазія на мотивы изъ оп. *Пиратъ*" имѣла огромный успѣхъ. Очевидецъ этого концерта съ удивленіемъ передавалъ намъ, что, несмотря на то, что онъ сидѣлъ въ самомъ послѣднемъ ряду очень большого зала, онъ ясно и отчетливо слышалъ самое тихое pianissimo и флажолетныя ноты.

Ю. И.—обладатель превосходной шерцеровской гитары, купленной черезъ посредство Петтолетти и передѣланной по указаніямъ Ю. И. старшимъ Архузеномъ.

Въ настоящее время Ю. И. живетъ въ Кіевѣ, съ живымъ участіемъ и интересомъ слѣдя за всѣмъ, происходящимъ въ гитарномъ мірѣ; насколько позволяютъ преклонные годы, онъ принимаетъ участіе и въ нашемъ журналѣ; наши читатели получатъ его превосходную аранжировку бетховенской сонаты, принесенной имъ въ даръ библіотекѣ „Гитариста". Кромѣ того, въ настоящее время онъ редактируетъ школу Ф. Сора и думаетъ приступить къ печатанію своихъ воспоминаній.

Послѣднія, надо полагать, явятся весьма цѣннымъ вкладомъ въ исторію нашего инструмента.

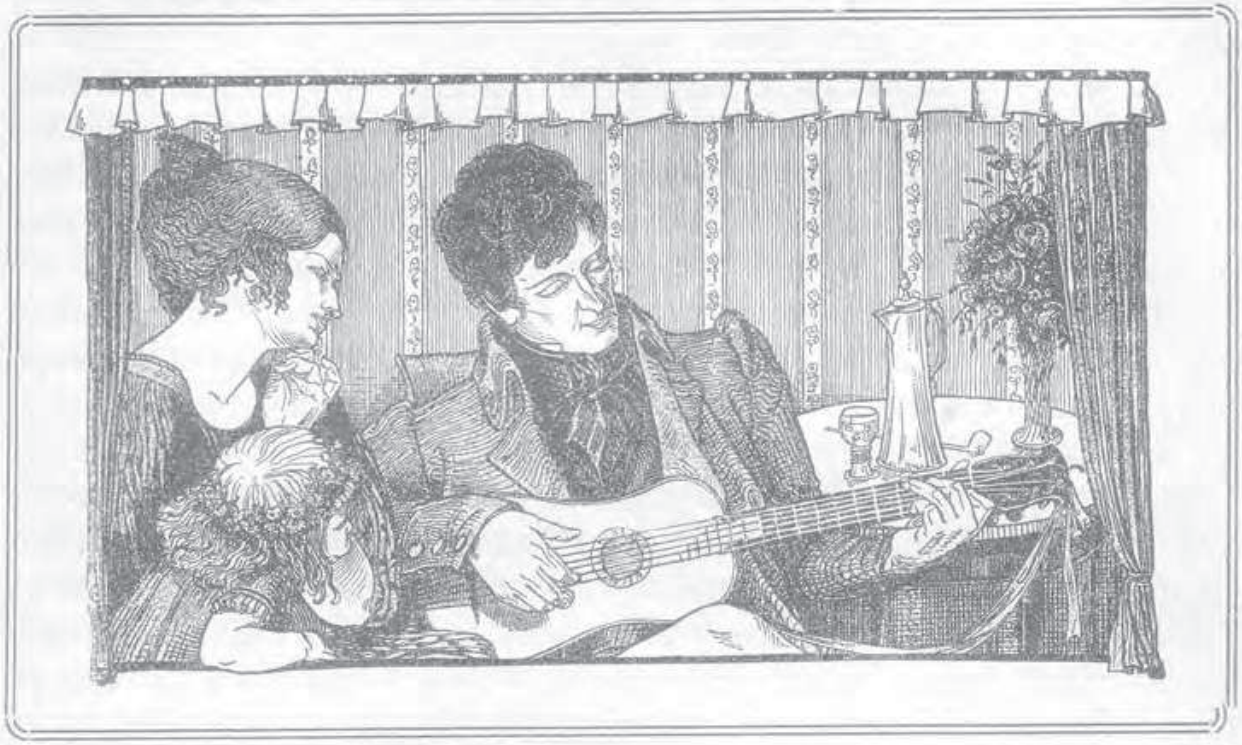
В. Русановъ.



Гитара и гитаристы.

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

Введеніе къ исторіи гитары въ Россіи.



ГЛАВА XVI.

Цани де Ферранти.

Къ числу величайшихъ гитаристовъ временъ расцвѣта гитарной музыки принадлежитъ также Маркъ-Аврелій Цани де Ферранти, бывшій придворный гитаристъ бельгійскаго короля Леопольда I (1790—1865).

Его концерты еще при жизни создали ему всемірную славу необыкновеннаго виртуоза, а замѣчательныя сочиненія навсегда обезсмертили это имя въ исторіи нашего инструмента.

По отзывамъ современниковъ, это былъ человѣкъ выдающагося ума, высокообразованный, производившій на всѣхъ чарующее впечатлѣніе и отличавшійся любезностью и изящными манерами.

М.-А. Цани де Ферранти родился 6-го іюля 1800 г. въ городѣ Болоньѣ*). Судя по частицѣ своей фамиліи—*Цани*, онъ былъ сродни венеціанской фамиліи *Ціани* (Ziani).

Первоначальное образованіе Цани де Ферранти получилъ въ г. Луккѣ. Еще тамъ онъ обнаружилъ выдающійся поэтическій талантъ въ стихахъ на латинскомъ и итальянскомъ языкахъ.

---

*) А по другимъ источникамъ въ 1802 г.

Его всегдашнее влеченіе къ музыкѣ превратилось въ неудержимую страсть съ тѣхъ поръ, какъ онъ услыхалъ Паганини; по рекомендаціи этого артиста ему дали учителя на скрипкѣ, нѣкоего Герли (сына).

Въ то время Цани де Ферранти было 12 лѣтъ. Успѣхи его на скрипкѣ шли такъ быстро, что къ 16-ти годамъ онъ обѣщалъ стать первоклассным скрипачомъ.

Вдругъ онъ бросилъ скрипку для гитары и усердно принялся за изученіе этого инструмента. Мнѣ кажется, что причину такого перехода надо искать въ самой натурѣ его, нѣжной, поэтической, соотвѣтствовавшей какъ нельзя болѣе характеру избраннаго имъ инструмента.

Человѣкъ въ высшей степени живой энергичный, съ неутомимой жаждой любознательности, Цани де Ферранти велъ очень подвижной образъ жизни и много путешествовалъ.

Въ 1820 г. онъ отправился въ Парижъ какъ гитаристъ-любитель. Уже въ то время онъ задавался идеей изыскать способы улучшенія игры на гитарѣ, но, не обладая еще достаточной подготовкой и техникой, не могъ осуществить своей идеи. Въ этотъ пріѣздъ въ Парижъ онъ не имѣлъ особеннаго успѣха: въ то время во главѣ французскихъ гитаристовъ стояли такіе корифеи, какъ Соръ, Агуадо и Карулли.

Въ томъ же году онъ уѣхалъ въ Петербургъ, гдѣ занималъ въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ сначала должность библіотекаря у сенатора Мятлева, а затѣмъ—секретаря у князя Нарышкина.

Служебныя обязанности не были для него обременительными, и онъ имѣлъ достаточно свободнаго времени, чтобы отдаваться своимъ любимымъ предметамъ—литературѣ и музыкѣ.

Къ этому времени относится его превосходный итальянскій переводъ стихами двѣнадцати лучшихъ „Méditations poétiques“ Ламартина.

Произведеніе это, какъ извѣстно, ворвалось рѣзкимъ диссонансомъ въ матеріалистическое настроеніе той эпохи и произвело ошеломляющее дѣйствіе. Мелодичная тягучесть стиха, нѣжность чистаго искренняго чувства, блестящая риторика, духовное откровеніе впечатлительной и страстной натуры, довѣрчиво открывающей читателю свой внутренній міръ, неодолимо увлекали современниковъ.

Переводъ такого произведенія былъ встрѣченъ восторженно и составилъ переводчику литературную извѣстность.

Въ то же время росла и его слава какъ гитариста; его игра снискала ему вниманіе царской фамиліи; онъ даже посвятилъ одно изъ своихъ сочиненій императрицѣ Елизаветѣ Алексѣевнѣ.

Въ концѣ 1824 года Цани де Ферранти покинулъ Россію и уѣхалъ въ Гамбургъ. Здѣсь въ 1825 г. онъ выступилъ публично и имѣлъ огромный успѣхъ, хотя далеко еще не достигъ той замѣчательной игры, которая его прославила впослѣдствіи.

Въ періодъ 1825—1827 гг. Цани де Ферранти совершилъ цѣлый рядъ поѣздокъ; посѣтилъ Брюссель, Лондонъ, Парижъ и другіе города, всюду преслѣдуя завѣтную цѣль—возрожденіе страстно любимаго инструмента.

Онъ мужественно терпѣлъ лишенія и недостатки; единственными источниками его существованія были литература и музыка.

Въ 1827 году онъ пріѣхалъ вторично въ Брюссель въ очень плачевномъ положеніи, безъ всякихъ средствъ къ существованію; онъ рѣшилъ основаться здѣсь, женился и жилъ, занимаясь преподаваніемъ итальянскаго языка и уроковъ на гитарѣ.

Слава о его концертахъ и замѣчательной игрѣ дошла до бельгійскаго короля Леопольда I: онъ получилъ почетное званіе придворнаго гитариста.

Несмотря на всѣ, повидимому блестящіе, успѣхи своей гитары, Цани де Ферранти продолжалъ настойчиво работу надъ изысканіемъ средствъ сдѣлать короткій пиччикатный звукъ гитары пѣвучимъ и связнымъ; въ немъ сказывался бывшій скрипачъ, требовавшій отъ инструмента прежде всего мелодичности.

Наконецъ онъ открылъ секретъ пѣвучести и вибраціи закрытыхъ нотъ; это было новымъ словомъ въ искусствѣ гитарной игры, измѣнявшимъ въ корнѣ самую натуру инструмента.

Употребивъ еще нѣсколько лѣтъ на то, чтобы окончательно установить законы созданной имъ техники и аппликатуры и практически развить ее на гитарѣ, онъ рѣшился пропагандировать свое открытіе съ эстрады. Съ этою цѣлью онъ далъ въ Брюсселѣ два концерта и произвелъ фуроръ.

Съ этихъ поръ талантъ неутомимаго въ занятіяхъ виртуоза растетъ съ каждымъ днемъ. Его вторичная поѣздка по Голландіи, Англіи и Франціи стяжала ему репутацію перваго гитариста въ Европѣ.

Послѣ третьяго артистическаго турнэ по Голландіи онъ посѣтилъ Америку, гдѣ давалъ концерты совмѣстно съ извѣстнымъ скрипачомъ Сивори.

Всѣхъ и всюду поражала и изумляла его замѣчательная игра, отличавшаяся изысканнымъ вкусомъ, изяществомъ, нѣжностью и небывалою еще пѣвучестью и выразительностью; самыя величайшія техническія трудности передавались имъ съ изумительною легкостью и изяществомъ. Никто не могъ постигнуть, въ чемъ заключается секретъ дѣлать звукъ такимъ пѣвучимъ, продолжительнымъ и связнымъ, даже въ аккордахъ.

Здѣсь необходимо маленькое отступленіе.

Стремленіе Цани де Ферранти къ пѣвучести лучше всего говоритъ о необыкновенномъ его умѣ и дарованіи; какъ истинный талантъ, онъ сразу, чутьемъ намѣтилъ самые основные законы музыкальности гитары, дающей ей неоспоримое право на существованіе.

Если бы гитара ничѣмъ не отличалась отъ арфы, рояля и т. п., она давно бы должна была потерять свое существованіе, какъ совершенно ненужный, неимѣющій ничего своего оригинальнаго инструментъ. Такъ было съ наблой, пандурой, киѳарой и, наконецъ, съ лютней: все, что было въ нихъ оригинальнаго, культивировалось въ высокой степени въ гитарѣ. И онѣ исчезли.

Неотъемлемымъ чарующимъ преимуществомъ гитары передъ всѣми щипковыми и ударными инструментами было и будетъ всегда — *пѣвучесть* и *нѣжность* тона. Не тотъ виртуозъ, у кого быстро бѣгаютъ пальцы и каскадомъ сыплются сухіе, отрывистые звуки; это таперъ; истинный же виртуозъ даже въ самыхъ быстрыхъ темпахъ и пассажахъ никогда не утрачиваетъ пѣвучести и благородства тона.

Разительный примѣръ этого представляетъ виртуозность М. Д. Соколовскаго и Н. П. Макарова: въ то время какъ первый изумлялъ всю Европу, второго изображали въ юмористическихъ листкахъ въ видѣ „тюленя, набитаго соломой", между мѣднымъ носорогомъ и оловяннымъ осломъ. У перваго гитара *пѣла*, у второго, по его собственному признанію, издавала сухое, отрывистое *„тренъ-брень"*. Первый былъ врожденный талантъ и художникъ, второй— неутомимый, одержимый честолюбіемъ труженикъ.

Такимъ образомъ вполнѣ ясно становится, *почему такъ упорно и столько лѣтъ стремился Цани де Ферранти къ пѣвучему тону:* онъ не могъ не понимать главнаго достоинства истинной гитары.

Высокія качества его игры засвидѣтельствовалъ геніальный скрипачъ и виртуозъ на гитарѣ Паганини. Цани де Ферранти съ гордостью показывалъ своимъ посѣтителямъ оправленную въ рамку простую четвертушку бумаги; на ней собственноручно было написано Паганини:

„Симъ свидѣтельствую, что Цани де Ферранти—одинъ изъ величайшихъ гитаристовъ, которыхъ я когда-либо слышалъ и который доставилъ мнѣ невыразимое наслажденіе своею чудною, восхитительною игрой. Nicolo Paganini".

Знаменательно, что Цани де Ферранти не признавалъ добавочныхъ басовъ и никакихъ перестроевъ; онъ смѣло отстаивалъ statu quo гитары, т.-е. шесть ея струнъ. Въ этомъ отношеніи онъ сходится во взглядахъ съ геніальнымъ русскимъ гитаристомъ М. Т. Высотскимъ.

По возвращеніи въ Брюссель въ 1846 г. онъ получилъ мѣсто профессора итальянскаго языка въ королевской консерваторіи.

Цани де Ферранти, въ числѣ немногихъ гитаристовъ, пережилъ блестящій періодъ гитарной музыки; послѣдніе годы своей жизни онъ почти совсѣмъ оставилъ гитару, отдавшись всецѣло литературной дѣятельности.

Въ 1855 году онъ возвратился въ Италію и умеръ въ г. Пизѣ 28-го ноября 1878 года.

Не менѣе высокой похвалы удостоились и сочиненія Цани де Ферранти: на нихъ, какъ на образчикъ того, что можетъ дать истинная гитара, указываетъ Гекторъ Берліозъ въ своемъ трактатѣ объ инструментахъ.

Къ сожалѣнію, сочиненій Цани де Ферранти уцѣлѣло очень немного, всего десять пьесъ.

Содержаніе ихъ въ большинствѣ состоитъ изъ различныхъ фантазій и варіированныхъ арій; всѣхъ ихъ было около 15-ти.

Но и то, что уцѣлѣло, составляетъ до сихъ поръ гордость нашей музыки, какъ перлы классической литературы; его необыкновенная, блестящая виртуозность соединяется въ нихъ съ благородствомъ и изяществомъ стиля; всѣ они запечатлѣны глубокимъ чувствомъ и мощнымъ вдохновеніемъ великаго художника.

Исполненіе ихъ, за весьма небольшимъ исключеніемъ, доступно лишь серьезнымъ и образованнымъ гитаристамъ съ солидной техникой, съ всестороннимъ знаніемъ гитары; они требуютъ прежде всего основательнаго изученія этого композитора и его своеобразной техники, какъ, напримѣръ, игры безъ употребленія квинты (sans chanterelle) и глиссе аккордами; въ результатѣ получаются небывалые эффекты тембра, хватающіе за душу.

Нельзя не пожалѣть, что наши концертанты, не исключая даже Соколовскаго, не касались этихъ пьесъ, предпочитая снискивать славу легкими сравнительно произведеніями І.-К. Мертца, М. Джуліани и др.

Лучшими произведеніями Цани де Ферранти слѣдуетъ признать его op. 9 „Nocturne“, написанный на тему К.-М. Вебера „La dernière pensée“, op. 4 „Ma dernière Fantasie“ и блестящая концертная фантазія на „Carnaval de Venise“ op. 5.

Къ числу нетрудныхъ сравнительно пьесъ можно причислить его op. 6 „Nocturnes bibliques“ *).

Кромѣ упомянутыхъ выше сочиненій, уцѣлѣли еще въ изданіи Шоттъ (Mayence, B. Schott's Söhne): op. 1 Fantasie variée sur l'Air: „Wann i in der Früh'aufsteh“, op. 2 „Rondo de Tées, Capricietto“, op. 6 „Loin toi“ „Caprice“, op. 7. „Fantasie variée sur la Romance d'Otello — Assisa à piè“, op. 8 „Divertissement sur 3 Romances anglaises favorites“ и op. 10 „Fantasie variée sur l'Air favori“ „O cara memoria“.

*) Одинъ изъ нихъ, № 4, былъ помѣщенъ въ нотныхъ приложеніяхъ къ № 8 журнала „Гитаристъ“ за 1904 г.

ГЛАВА XVII.

Агуадо.—Чибра.

Говоря вообще о своеобразной техникѣ гитарной игры, нельзя не упомянуть о такъ называемомъ *нотевомъ* методѣ, представителями котораго являются испанскіе гитаристы Діонисіо Агуадо и Чибра.

Первый изъ нихъ представляетъ собою первоклассную величину въ исторіи гитарной музыки, какъ замѣчательный виртуозъ и композиторъ, какъ авторъ самой замѣчательной и обширной гитарной школы.

Второй — величина менѣе чѣмъ второстепенная, но все-таки заслуживающая серьезнаго вниманія: въ сочиненіяхъ его очень ярко отразилась гитара испанскаго народа той эпохи, со всѣми достоинствами и недостатками.

Діонисіо Агуадо родился въ Мадридѣ 8-го апрѣля 1784 г. Его отецъ, нотаріусъ церковнаго мадридскаго намѣстничества, воспитывалъ его въ коллегіи. Тамъ онъ и началъ свои занятія гитарой. Первымъ его учителемъ, преподавшимъ ему основныя правила игры, былъ монахъ; гораздо болѣе онъ былъ обязанъ своею страстною любовью къ инструменту знаменитому пѣвцу Гарсіа.

Послѣ смерти отца Агуадо наслѣдовалъ небольшое имѣніе близъ Аранжуэца, въ деревушкѣ Fuenlabrada; тамъ онъ и поселился со своею матерью, въ виду оккупаціи Испаніи французскими войсками.

Пользуясь уединеніемъ и свободой деревенской жизни, Агуадо предался исключительно изученію любимаго инструмента, со всею страстью къ музыкѣ и съ ненасытной жаждой знанія.

По заключеніи міра онъ вернулся въ Мадридъ. Въ 1824 году его постигло глубокое горе: смерть разлучила его съ матерью, съ которой онъ никогда не разставался. Вѣроятно, это и дало ему мысль уѣхать въ чужіе края, чтобы тамъ размыкать свое горе.

Онъ отправился въ Парижъ. Слава предшествовала ему: его сочиненія уже были извѣстны; въ особенности громкою извѣстностью пользовалась школа, переведенная на французскій языкъ и изданная въ 1827 году издателемъ Ришо.

Его необыкновенный талантъ, простота и мягкость характера привлекали всѣхъ почитателей гитары и снискали ему дружбу всѣхъ извѣстныхъ гитаристовъ и многихъ знаменитыхъ артистовъ.

Агуадо прожилъ въ Парижѣ съ 1825 по 1838 годъ. Въ послѣдніе годы имъ овладѣла такая тоска по родинѣ, что онъ рѣшился возвратиться въ Мадридъ. Съ этого времени онъ уже никогда не покидалъ своей родины, гдѣ и скончался въ 1849 году, на шестьдесятъ шестомъ году отъ рожденія.

Насколько велики были слава и авторитетъ Агуадо, показываетъ уже то, что даже знаменитѣйшій и ученый Ф. Соръ не счелъ возможнымъ обойти молчаніемъ игры Агуадо.

Протестуя противъ ногтевого метода, онъ говоритъ:

„Агуадо лишь ради его превосходной игры можно простить употребленіе ногтей; да и самъ онъ охотно отказался бы отъ него, если бы не владѣлъ такой замѣчательной легкостью и бѣглостью и если бы онъ не достигъ такого возраста, когда трудно оставлять старыя привычки и начинать все снова. Учитель его также игралъ ногтями. Онъ блисталъ въ то время, когда отъ гитары требовали только бѣглости въ исполненіи техническихъ пассажей, цѣлью же было только возбуждать изумленіе и восторгъ слушателей; кромѣ своего инструмента, гитаристы въ то время не хотѣли знать никакого другого инструмента и оставались чуждыми истинному искусству; въ квартетѣ они видѣли исключительно религіозную форму и избѣгали его. Одинъ изъ такихъ-то учителей и посѣялъ первыя сѣмена музыки въ душѣ Агуадо и своими правилами опредѣлилъ направленіе его техники.

„Но самъ Агуадо обладалъ истиннымъ музыкальнымъ чувствомъ и, освободившись отъ всякаго руководства, пошелъ по вѣрному пути, котораго не знали другіе гитаристы. Его оцѣнили по заслугамъ: *несмотря на свою удивительную скромность, Агуадо пользовался блестящею извѣстностью*. Я познакомился съ нимъ какъ разъ въ это время.

„Узнавъ о нѣкоторыхъ моихъ произведеніяхъ, онъ сейчасъ же пожелалъ изучить ихъ и даже спрашивалъ моего мнѣнія объ его игрѣ.

„Я былъ тогда еще слишкомъ молодъ, чтобы открыто произносить приговоръ надъ учителемъ съ такой блестящей репутаціей, и очень мягко обратилъ его вниманіе на неудобство употребленія въ игрѣ ногтей.

„Въ то время мои понятія о музыкѣ еще не такъ сильно расходились съ теоріями другихъ гитаристовъ, и Агуадо, потрудившись, конечно могъ сыграть мои сочиненія; если бы онъ не сумѣлъ придать имъ то выраженіе, котораго хотѣлъ бы я, то зато создалъ бы другое, которое отнюдь не испортило бы ихъ.

„Спустя нѣсколько лѣтъ мы снова встрѣтились съ Агуадо, и онъ признался мнѣ, что, если бы не его годы, онъ сталъ бы играть безъ ногтей“.

Тѣмъ не менѣе Агуадо можетъ быть причисленъ по справедливости къ основателямъ классической гитарной музыки какъ по своей школѣ, такъ и по замѣчательнымъ сочиненіямъ; ихъ ущѣлѣло очень немного: op. 1 „Douze valses“, op. 2 „Trois Rondos brillants“, op. 3 „Huit petites pièces“ и op. 4 „Six petites pièces“ и op. 13 „Morceaux agréables non difficiles“.

Слѣдующія его сочиненія:

1) „Colleccion de los Estudios para la guitarra". Madrid, 1820 г., 2) „Colleccion de Andantes, Valses et Minuetos" (сборникъ, содержащій 10 andantes, 45 вальсовъ и 6 менуэтовъ), 3) „El minoré afandangado con variaciones", 4) „Grand solo de Sor" и еще нѣсколько произведеній, предназначенныхъ любимому ученику Агуадо—Августину Кампо, появились въ печати уже послѣ его смерти.

Другой, извѣстный намъ, послѣдователь ногтевого метода игры на гитарѣ, Чибра, стоитъ неизмѣримо ниже Агуадо и какъ виртуозъ, и какъ композиторъ.

Уроженецъ города Севильи, онъ рано покинулъ свою родину и жилъ сначала въ Лондонѣ, а потомъ въ Парижѣ. Здѣсь онъ написалъ оперу, но неудачно.

Его сочиненія, характеризующія испанскую музыку того времени, очень интересны; въ нихъ много мелодичности и изящества, хотя всѣ они страдаютъ однообразіемъ; онъ писалъ большею частью въ однѣхъ и тѣхъ же тональностяхъ и почти исключительно въ формѣ танцовальной музыки; не брезговалъ, эффекта ради, и различными перестроями; вообще въ сочиненіяхъ этихъ уже отражается упадокъ школы и поддѣлка подъ вкусы моды. Сочиненія его теперь почти забыты и встрѣчаются лишь изрѣдка у коллекціонеровъ и любителей старинной музыки *).

Игралъ Чибра длинными ногтями, отпущенными на правой рукѣ; пальцы держалъ не отвѣсно и не *ударялъ* по струнѣ ногтемъ, а *облически и скользя* со струны на грифъ гитары. Этимъ онъ достигалъ необыкновенно полныхъ, нѣжныхъ и пѣвучихъ звуковъ.

Въ особенности замѣчательное получалось vibrato; гитара у него положительно вздыхала, стонала и рыдала.

Зато эта манера, такъ выгодно выдвигавшаяся въ медленныхъ темпахъ, сейчасъ же превращалась въ недостатокъ въ темпахъ быстрыхъ; здѣсь уже, при невозможности употребленія скользящихъ ударовъ, получались царапающіе, рѣзкіе металлическіе звуки.

Игра же постоянно въ медленныхъ темпахъ, при злоупотребленіи вибраціей, быстро становится утомительной и слащавой.

Тѣмъ не менѣе Чибра какъ концертантъ имѣлъ значительный успѣхъ, а сочиненія его въ свое время пользовались распространенностью **).

---

*) Одно изъ сочиненій Чибра, „Каватина изъ оперы Матильда", есть въ переложеніи В. И. Моркова ор. 4, изд. П. И. Юргенсона, Москва.

**) Изъ русскихъ гитаристовъ представителемъ игры ногтями былъ Ѳ. М. Циммерманъ. Изрѣдка, для полученія особаго эффекта, употреблялъ этотъ способъ и М. Т. Высотскій.

ГЛАВА XVIII.

Гатэй Г.-П.-А. *).

Читая полуистертыя надписи на заброшенныхъ памятникахъ давно минувшихъ дней, мы должны остановиться на имени французскаго гитариста Гатэя.

Жизнь и приключенія этого очень виднаго представителя гитарной музыки той эпохи имѣютъ несомнѣнный интересъ, не лишенный историческаго значенія.

Гильомъ-Пьеръ-Антуанъ Гатэй родился въ Парижѣ 20 декабря 1774 г. Онъ былъ незаконнорожденнымъ сыномъ принца Конти и маркизы де Силли.

Родители еще съ дѣтства предназначили его къ духовному званію, потому что братъ Гатэя, маркизъ де Монтреаль (тоже незаконнорожденный), долженъ былъ наслѣдовать все состояніе маркиза.

Сообразно съ этимъ назначеніемъ Гатэя подготовили и отдали въ семинарію подъ фамиліей аббата Веникура.

Здѣсь-то впервые обнаружилось его неудержимое влеченіе къ музыкѣ: тайно отъ всѣхъ завелъ онъ себѣ гитару, досталъ руководство и усердно засѣлъ за изученіе позицій и аккордовъ.

Какъ ни тихо звучало *pianissimo* его упражненій, тѣмъ не менѣе оно долетѣло до чуткихъ ушей духовныхъ отцовъ: его накрыли на мѣстѣ преступленія и отобрали гитару и ноты.

Это привело его въ отчаяніе; послѣдняя радость, мирившая его съ ненавистными стѣнами семинаріи, была отнята, и онѣ стали для него душной и мрачной тюрьмой.

Въ 1788 г., четырнадцатилѣтній мальчикъ, онъ рѣшился навсегда оставить семинарію. Выбравъ глухую, темную ночь, онъ бѣжалъ, не забывъ однако захватить съ собой гитару.

И вотъ на свободѣ передъ нимъ раскрылся огромный многолюдный міръ, онъ былъ въ немъ совершенно одинокій, безпомощный ребенокъ, отвергнутый даже родителями: они эмигрировали изъ Франціи, предоставивъ его произволу судьбы.

Единственными его друзьями остались гитара и никогда его непокидавшіе талантъ и вдохновеніе. Обладая прекраснымъ голосомъ, онъ, какъ странствующій пѣвецъ, пробирался изъ города въ городъ. Его слушали съ удовольствіемъ и за это кормили, давали ночлегъ и ссужали небольшими деньгами.

А въ теплыя звѣздныя ночи онъ ночевалъ въ открытомъ полѣ, и тамъ создавались его первыя пѣсни, которыя впослѣдствіи составили ему безсмертіе и славу.

Такъ добрался онъ наконецъ до Парижа. Это было въ то время.

*) Отрывокъ изъ біографіи Гатэя былъ помѣщенъ въ № 10 журнала „Гитаристъ“ за 1904 г.; теперь біографія печатается полностью въ окончательной обработкѣ и по новымъ, болѣе достовѣрнымъ источникамъ.

когда въ сгущенной атмосферѣ государственной жизни Франціи уже раздавались первые глухіе раскаты революціонной грозы.

Экономическое состояніе государства къ концу XVIII вѣка было въ высшей степени печально, и нищета безправнаго крестьянства, жестокое выколачиваніе недоимокъ, ежегодный дефицитъ въ сто милліоновъ,—все это представляло яркій контрастъ съ роскошною жизнью двора и аристократіи. Дѣйствительность была безотрадна, и сознаніе этого все глубже и глубже проникало въ народъ. Явилась потребность во что бы то ни стало искать выхода изъ этого положенія. Монтескье, Вольтеръ, Руссо и Дидро рисовали новые идеалы соціальнаго и политическаго устройства и полнаго обновленія страны.

Сначала эти идеи носились въ воздухѣ, проникая лишь въ великосвѣтскіе салоны; ими играли какъ маленькимъ, но безвреднымъ чудовищемъ; но когда это чудовище проникло въ толпу, оно превратилось въ бѣшенаго, разъяреннаго звѣря, который бросился наконецъ на вѣковые устои.

Проснувшійся народъ забушевалъ какъ кровавое море; начались грабежи и убійства, и наконецъ 14 іюля 1789 года вспыхнуло открытое возстаніе. Всякое уваженіе къ закону и вѣра въ честность правительства были потеряны.

Нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что и Гатэй, молодой, обездоленный юноша, безъ имени и пріюта, жертва аристократическихъ страстей, съ жаромъ примкнулъ къ этому движенію. Его ранили въ ногу, въ колѣно, и онъ вынужденъ былъ лечь въ постель.

Въ это время онъ перемѣнилъ свою фамилію Веникура на Гатэя, чтобы навсегда уничтожить воспоминаніе о своемъ аристократическомъ происхожденіи.

Но и прикованный къ постели, онъ не терялъ напрасно времени, томительные дни болѣзни не пропали даромъ: онъ энергично занялся дальнѣйшимъ усовершенствованіемъ своей игры и достигъ поразительныхъ успѣховъ.

Часто, сидя одиноко въ своей комнатѣ, онъ пѣлъ подъ аккомпанементъ гитары, импровизируя чудныя задушевныя пѣсни.

Эти пѣсни и превосходная игра внезапно пріобрѣли ему покровителя въ лицѣ человѣка, при одномъ имени котораго содрогалась вся Франція. Это былъ—Маратъ.

Знаменитый революціонный диктаторъ оказался сосѣдомъ Гатэя по квартирѣ. Однажды, возвращаясь къ себѣ, онъ услышалъ пѣніе и необыкновенные звуки; они тронули его до глубины души; долго стоялъ онъ заслушавшись на площадкѣ лѣстницы, наконецъ не выдержалъ и вошелъ въ комнату Гатэя.

Онъ просидѣлъ у него до поздней ночи, слушая игру и пѣніе, и, уходя, просилъ Гатэя навѣщать его почаще, какъ своего друга.

Дружба эта продолжалась недолго. Нѣсколько мѣсяцевъ спустя, 12 іюля 1793 года Гатэй услышалъ стоны и крики, доносившіеся изъ квартиры Марата. Онъ бросился туда и увидѣлъ ужасную картину: Маратъ, смертельно раненый, лежалъ, обливаясь кровью, въ своей ваннѣ. Возлѣ него, спокойно ожидая своей участи, стояла съ кинжаломъ въ рукахъ красавица Шарлотта Кордэ; вокругъ бѣсновалась толпа, осыпая ее угрозами и проклятіями.

Такъ трагически окончилась эта странная дружба между кровожаднымъ чудовищемъ революціи и скромнымъ артистомъ, пѣвцомъ и виртуозомъ на гитарѣ.

Можетъ быть, Гатэй былъ единственнымъ человѣкомъ, видѣвшимъ въ этомъ злодѣѣ глубоко затаившуюся искру Божію; можетъ быть, онъ одинъ могъ сказать, что въ немъ было сердце, которое можно бы еще пробудить, чтобы призвать на помощь опьяненному кровью разсудку.

Марата привлекали пѣніе и музыка, слѣдовательно онъ былъ человѣкъ. Что думалъ и чувствовалъ онъ, склонивъ въ раздумьи голову и слушая чудные мелодіи и звуки? Мелькали ли въ его воображеніи кровавые призраки, шевеля уснувшую совѣсть, или же, томимый тяжелымъ предчувствіемъ, онъ сознавалъ, что шелъ ложнымъ путемъ, что нѣтъ уже возврата къ лучшей, болѣе разумной жизни? Четыреста тысячъ заключенныхъ въ тюрьмѣ по одному лишь подозрѣнію и море пролитой безвинно крови!! Такія злодѣянія не проходятъ даромъ...

Маратъ былъ человѣкъ во всякомъ случаѣ необыкновенный, и онъ долженъ былъ знать это. Можетъ быть, въ минуты такого тягостнаго раздумья онъ призывалъ къ себѣ Гатэя, какъ нѣкогда Саулъ призывалъ Давида. Кто знаетъ? Рѣшить эти вопросы—дѣло психолога, а историкъ долженъ лишь указать фактъ и отмѣтить его историческое значеніе.

Музыкальная извѣстность Гатэя начинается съ романсовъ, которые были въ большомъ ходу, а лучшій изъ нихъ „Mon delire“ распѣвала вся Франція.

Еще въ 1790 г. Гатэй отпечаталъ школу для гитары; несмотря на то, что это былъ юношескій трудъ, его школа была долгое время едва ли не единственной и самой распространенной во Франціи.

До какой степени Гатэй былъ талантливъ, можетъ доказать слѣдующее обстоятельство: въ 1793 году онъ взялъ нѣсколько уроковъ на арфѣ и вскорѣ прославился какъ выдающійся виртуозъ и композиторъ на этомъ инструментѣ.

Гатэй написалъ очень много и для гитары и для арфы. Главнѣйшія его произведенія: 1) „Trio pour guitare, flûte et violon“ op. 55, 56, 57, 69, 77, 84 и 85; 2) „Duos pour deux guitares ou pour guitare et piano“ op. 14, 25, 27, 31, 32, 44, 47, 49, 57, 58 и 59; 3) „Duos pour

guitare et violon ou guitare et flûte" op. 35, 39, 41, 42, 43, 48, 49, 65, 68, 76 etc; 4) „Préludes, divertissements etc. pour guitare seule"; 5) „Méthode de guitare"; 6) „Nouvelle méthode de guitare"; 7) „Petite méthode de guitare"; 8) „Duo pour harpe et cor" op. 22; 9) „Duo pour harpe et guitare" op. 25; 10) „Sonates pour harpe" op. 11, 13; 11) „Méthode de harpe".

Гатэй умеръ въ Парижѣ въ октябрѣ 1846 г. Послѣ него осталось двое сыновей, изъ которыхъ одинъ, Жозефъ, прославился какъ виртуозъ на арфѣ, другой, Феликсъ,—какъ піанистъ и оркестровый композиторъ.

ГЛАВА XIX.

П. Петтолетти.

На имени этого гитариста-композитора мы должны остановиться съ особеннымъ вниманіемъ; онъ одинаково близокъ какъ заграничнымъ, такъ и русскимъ гитаристамъ; сочиненія его у насъ въ Россіи не уступаютъ въ популярности сочиненіямъ І.-К. Мертца.

Причина такой популярности заключается въ объективности самого композитора, мастерски владѣвшаго какъ шести-, такъ и семиструнной гитарой, и въ томъ, что онъ писалъ сочиненія на русскія темы.

Петръ Петтолетти не отличается какъ композиторъ ни блескомъ и мощью М. Джуліани, Цани де Ферранти, ни глубиною и широтою музыкальныхъ мыслей и задачъ Ф. Сора, ни захватывающимъ лиризмомъ І.-К. Мертца. Его сочиненія—жизнерадостная музыка, девизомъ которой можетъ служить любимая поговорка самого артиста: „la musique doit charmer", т.-е. „музыка должна очаровывать". Большинство его пьесъ написано въ стилѣ живой итальянской виртуозности, зачастую нѣсколько холодной, мало продуманной, но всегда изящной и музыкальной.

Очень характерна его фантазія для семиструнной гитары „Боже, царя храни". Гимнъ, проникнутый религіознымъ чувствомъ, подъ перомъ Петтолетти превратился въ веселую, бравурную фантазію, ничего общаго не имѣющую съ истиннымъ смысломъ величаваго русскаго гимна. Но взятые въ отдѣльности, интродукція очень красива и эффектна, а финалъ—блестящій этюдъ, очень полезный для правой руки. Зато самый гимнъ, изложенный слишкомъ игриво, вызываетъ невольную улыбку.

Вообще Петтолетти былъ далекъ отъ пониманія истинной русской музыки. Красота русскихъ мелодій привлекала талантливаго итальянца, но усвоить ихъ смыслъ, духъ русской музыки онъ не могъ. Для этого надо быть или русскимъ человѣкомъ или же обладать проникновеніемъ генія; Петтолетти же былъ только талантъ,

по преимуществу виртуозный, хотя очень оригинальный и далеко не заурядный.

Доказательствомъ послѣдняго можетъ служить его превосходная пьеса для семиструнной гитары „Air russe".

Изъ незатѣйливаго мотива простой русской пѣсни „Чѣмъ тебя



П. Петтолетти.

я огорчила" Петтолетти создалъ чуть не цѣлую сонатину. Превосходная торжественная интродукція, просто, но изящно изложенная тема, разработка ея въ двухъ прелестныхъ и изящныхъ варіаціяхъ причисляютъ эту пьесу къ шедеврамъ гитарной музыки. Слѣдующая, вторая часть написана нѣсколько слабѣе; начинается она

молитвеннымъ adagio и заканчивается бравурнымъ финаломъ, въ родѣ capriccio.

Изъ остальныхъ его сочиненій слѣдуетъ отмѣтить красивый дивертисментъ изъ мотивовъ оперы „Монтекки и Капулетти", варіаціи на русскую пѣсню „Вотъ мчится тройка удалая" и большую фантазію для двухъ гитаръ на мотивы изъ оперы „Страніера" Беллини.

Петтолетти писалъ много, но въ печати мы имѣемъ въ настоящее время всего 10 пьесъ; для семиструнной гитары: op. 17 „Divertissement sur un thême de Montechi e Capuletti", op. 18 „Боже, царя храни", op. 19 „Красный сарафанъ", op. 26 „Air russe" (Чѣмъ тебя я огорчила) и op. 23 „Двѣ темы съ варіаціями, маршъ и вальсъ", а для шестиструнной гитары: op. 14 „Вотъ мчится тройка удалая", op. 15 „Боже, царя храни", op. 25 „La Folle", étude pour la guitare, op. 28 „Pièce de Salon pour deux guitares", op. 29 „Fantasie sur des motifs de l'opéra *La Straniera* de Bellini", op. 28 „Fantasie sur la dernière pensée de Weber", большой дуэтъ для гитары съ фортепіано, посвященный князю В. А. Долгорукову, op. 1 „6 Valses", op. 12 „Fantasie Air national Norwege", op. 23 „Variations" и op. 26 „Var (Cavatine du Pirate)".

Большою извѣстностью пользуется также фантазія Петтолетти на мотивъ изъ оп. „Гугеноты", написанная для четырехъ гитаръ. Сочиненіе это давно уже вышло изъ печати и существуетъ лишь въ рукописныхъ снимкахъ. Петтолетти написалъ его по заказу извѣстнаго гитариста-мецената, генерала Н. А. Лунина.

Квартетъ написанъ вполнѣ корректно и музыкально и очень интересенъ какъ образчикъ произведеній этого рода. Но онъ отнюдь не даетъ вѣрнаго представленія о томъ, что такое квартетъ для четырехъ гитаръ. По содержанію своему, по полнотѣ гармоніи и разнообразію движенія голосовъ онъ не только не превышаетъ объема и средствъ двухъ (большой и квартъ) гитаръ, но во всѣхъ отношеніяхъ бѣднѣе и значительно ниже по достоинству любого дуэта В. И. Моркова. Истинная цѣль гитарнаго квартета должна заключаться въ расширеніи музыкальныхъ средствъ гитары для сочиненій, недоступныхъ исполненію на одной, двухъ и трехъ гитарахъ. Считать же цѣлью квартета лишь предоставленіе возможности совмѣстной игры на 4-хъ гитарахъ намъ кажется еще недостаточнымъ.

О жизни и личности Петтолетти сохранились лишь отрывочныя воспоминанія его бывшихъ учениковъ. Всѣ они отзываются о немъ, какъ о миломъ, симпатичномъ человѣкѣ, девизомъ котораго было: „il faut être honnête", т.-е. „слѣдуетъ быть честнымъ". Игралъ онъ очень чисто и самоувѣренно, хотя нѣсколько холодно; великолѣпно читалъ ноты и могъ играть à livre ouvert даже съ фортепіанныхъ нотъ.

Уроженецъ Италіи, онъ рано покинулъ свое отечество и сначала лѣтъ двадцать пять жилъ въ Швеціи, давая уроки музыки на гитарѣ и фортепіано. Въ Россію его привезъ одинъ богатый помѣщикъ въ качествѣ учителя музыки для своихъ дѣтей. Прожилъ онъ у него очень недолго и переселился окончательно въ Петербургъ.

Въ Петербургѣ онъ давалъ уроки музыки и выступалъ въ антрактахъ итальянской оперы съ братомъ своимъ Іохимомъ Петтолетти. Іохимъ Петтолетти игралъ на скрипкѣ въ оркестрѣ итальянской оперы, но поигрывалъ и на гитарѣ *). Въ то время было въ модѣ во время антрактовъ устраивать дивертисменты, въ которыхъ выступали разные артисты, подчасъ даже знаменитые.

Несмотря на приближавшійся упадокъ гитарной музыки, Петтолетти имѣлъ все-таки многихъ учениковъ и почитателей, въ числѣ которыхъ были и высокопоставленныя лица, какъ, напримѣръ, князь Оболенскій, Н. Селифонтовъ, бывшій потомъ членомъ государственнаго совѣта, и князь Владиміръ Андреевичъ Долгорукій.

Знакомство Петтолетти съ А. О. Сихрою, очаровавшимъ его своею игрой, и кружкомъ семиструнниковъ, во главѣ которыхъ стоялъ генералъ Н. А. Лунинъ, заставило Петтолетти изучить строй русской семиструнной гитары. Насколько основательно было это изученіе, нетрудно видѣть по его сочиненіямъ.

Умеръ Петтолетти въ глубокой старости, въ Петербургѣ, въ 70-хъ годахъ. Упадокъ гитарной музыки, сильно прогрессировавшій съ каждымъ десятилѣтіемъ, тяжко отозвался на жизни этого талантливаго и объективнѣйшаго гитариста. Послѣдніе годы онъ очень нуждался и умеръ въ бѣдности.

(Продолженіе слѣдуетъ.)



*) Одно изъ сочиненій І. Петтолетти, op. 3 „Valses instructives", есть въ печати, въ изданіи Carl Simon. Musikverlag, Berlin S. W. 12.

Школа для гитары.

В. Русановъ.

Урокъ 14-ый.
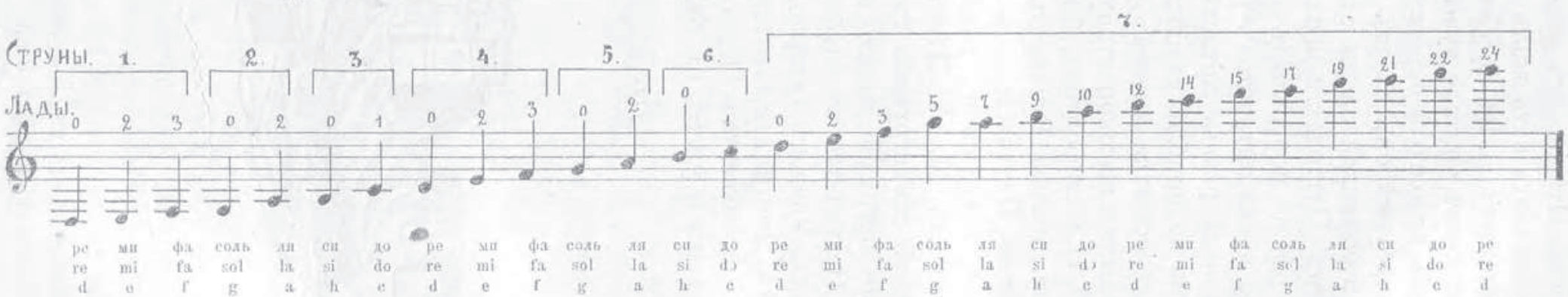
Діапазонъ гитары.

Изучивъ ноты, звучащія на открытыхъ струнахъ, и развивъ въ достаточной степени пальцы правой руки, слѣдуетъ приступить къ изученію діапазона гитары.

Діапазономъ называется объемъ голоса или инструмента, т.-е. объемъ его звуковыхъ средствъ.

Діапазонъ гитары достигаетъ почти четырехъ октавъ.

Діапазонъ гитары (въ видѣ ряда простыхъ звуковъ въ восходящемъ порядкѣ).
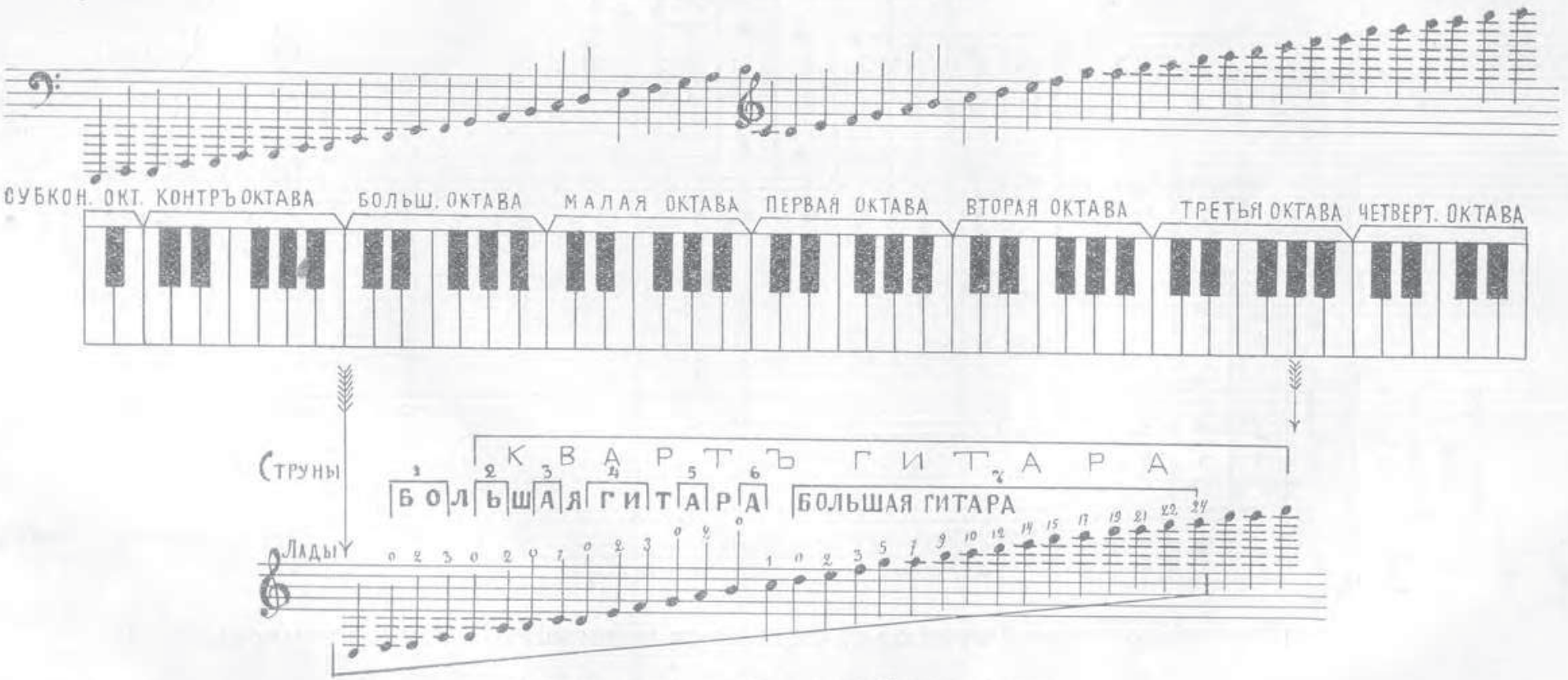


Пользованіе діапазономъ гитары однако очень рѣдко заходитъ за 17-ый ладъ, т.-е. превышаетъ объемъ отъ нижняго RE () до SOL (), и только немногіе виртуозы исчерпывали весь діапазонъ до 24-го лада.

Иногда нижняя (первая) струна RE отстраивается на тонъ ниже въ DO (), въ особенности въ пьесахъ, написанныхъ въ тонѣ C-dur (Do-мажоръ) или C-moll (Do-миноръ) и въ дуэтахъ съ квартъ-гитарой.

Сравнительная таблица фортепіанной клавіатуры съ діапазономъ гитары.

Фортепіанная клавіатура.
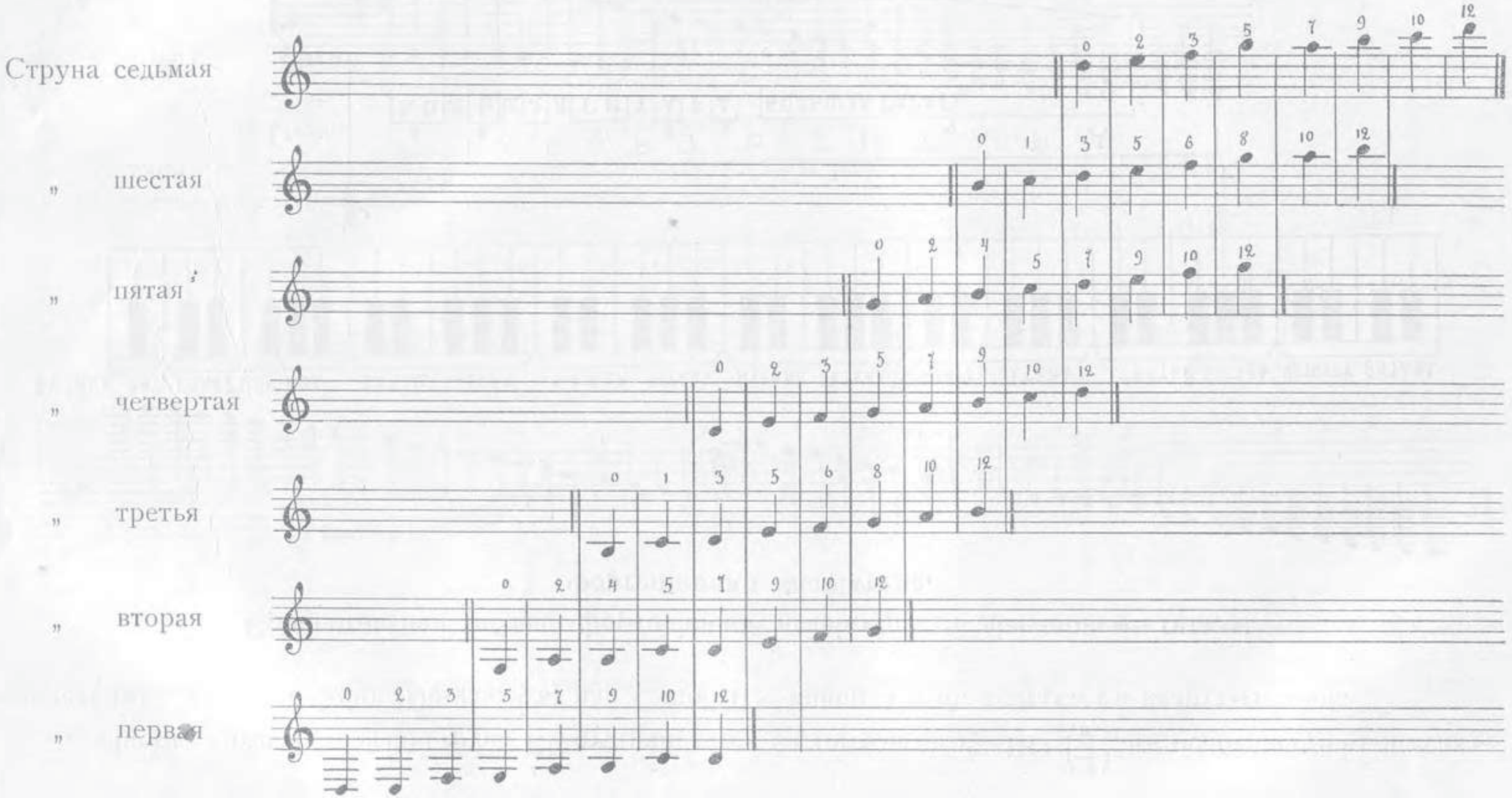


Діапазонъ большой гитары
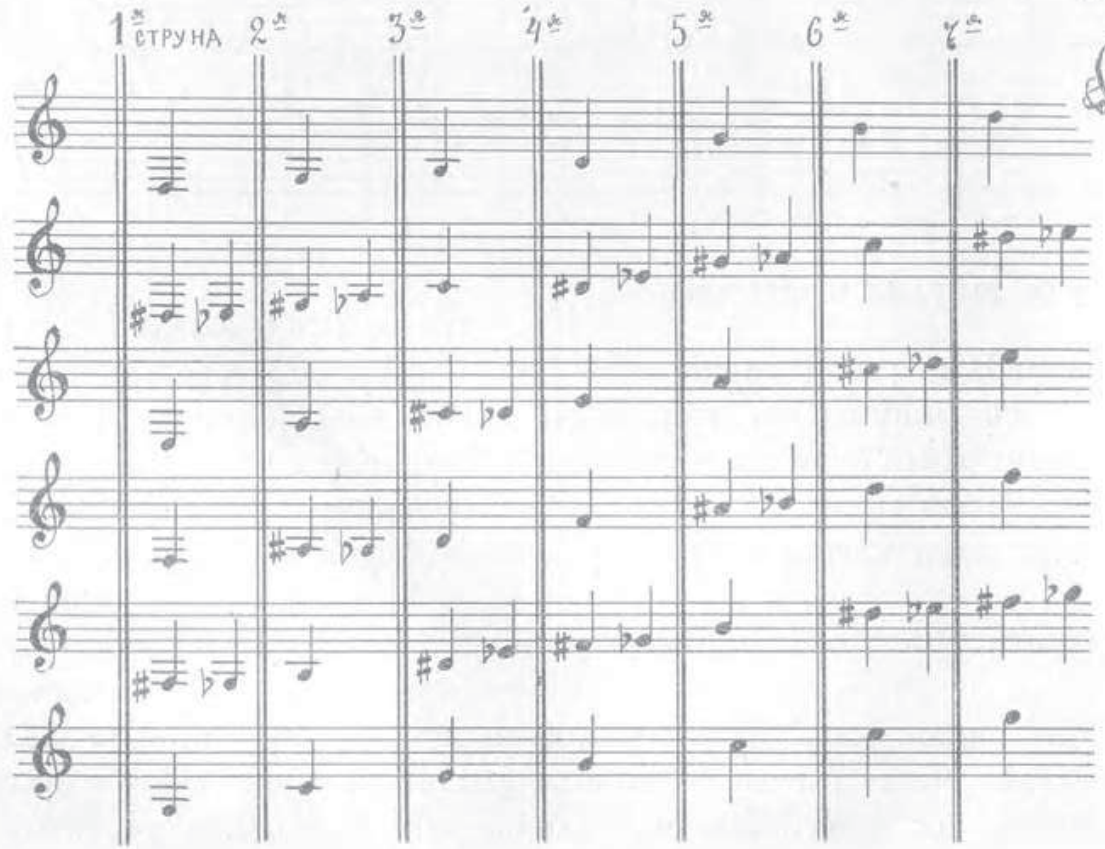
(съ перестроемъ 1-й струны въ *до*).

На гитарѣ очень много одинаковыхъ нотъ, т.-е. звуковъ одинаковой высоты, находящихся на разныхъ струнахъ и ладахъ, какъ это можно видѣть изъ слѣдующей таблицы.

Таблица звуковъ одинаковой высоты до 12-го лада. (Цифры обозначаютъ лады.)



Наглядная таблица расположенія нотъ на струнахъ и ладахъ до 5-го лада включительно.



Струны свободныя

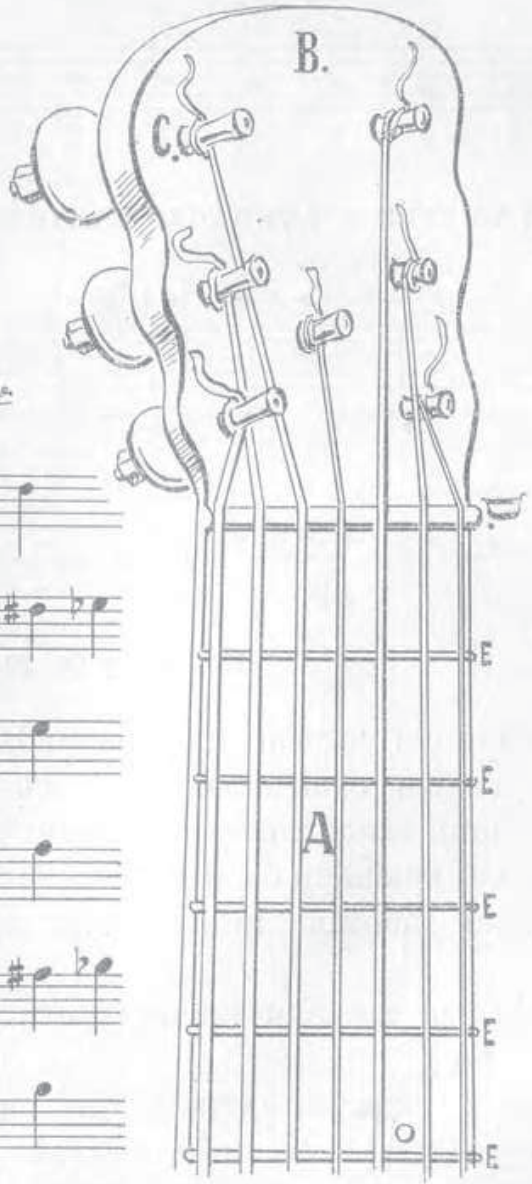
1-й ладъ

2-й ладъ

3-й ладъ

4-й ладъ

5-й ладъ



A—грифъ.

B—головка грифа.

C—колки.

D—порожекъ.

E—лады.
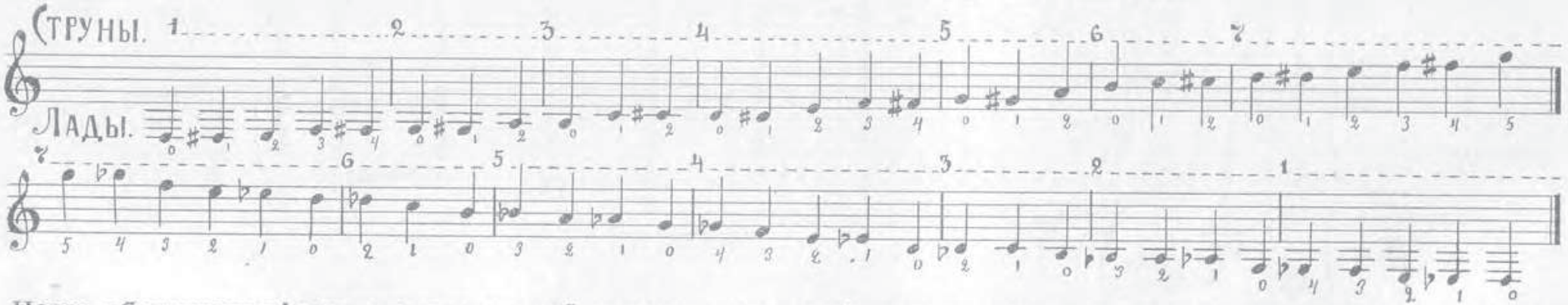
Звуки одинаковой высоты употребляются въ аккордахъ для замѣны одноименнаго звука въ томъ случаѣ, когда послѣдній нельзя взять на другой струнѣ, и въ гаммахъ, пассажахъ и мелодіи для болѣе быстраго перехода на другую струну, или ладъ (позицію). Въ виду этого знаніе одинаковыхъ звуковъ, т.-е. расположеніе ихъ на грифѣ, *весьма важно*.

Къ изученію діапазона гитары лучше всего приступать послѣдовательно; изучать его сразу и утомительно и безполезно.
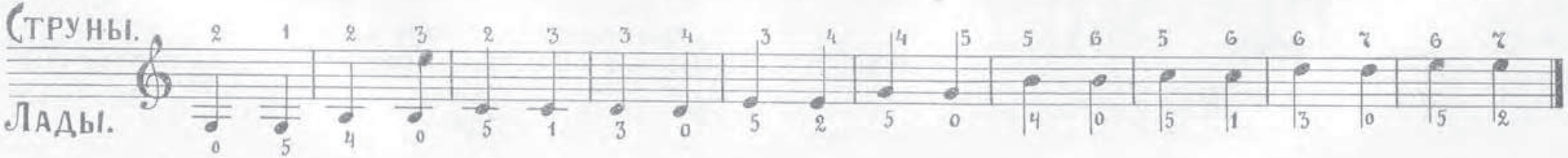
Запомнимъ прежде всего ноты, находящіяся на первыхъ пяти ладахъ, при помощи нижепомѣщенной таблицы и упражненій. Это дастъ намъ возможность не прерывать послѣдовательнаго изученія гаммъ, аккордовъ, т.-е. развивать *одновременно* съ изученіемъ грифа какъ технику игры, такъ и знаніе элементарной теоріи музыки.

Знаніе же фортепіанной клавіатуры не только необходимо для основательнаго изученія гармоніи и теоріи музыки, но принесетъ большую пользу при аранжировкѣ и транспозиціи пьесъ, написанныхъ для самаго богатаго по литературѣ инструмента.
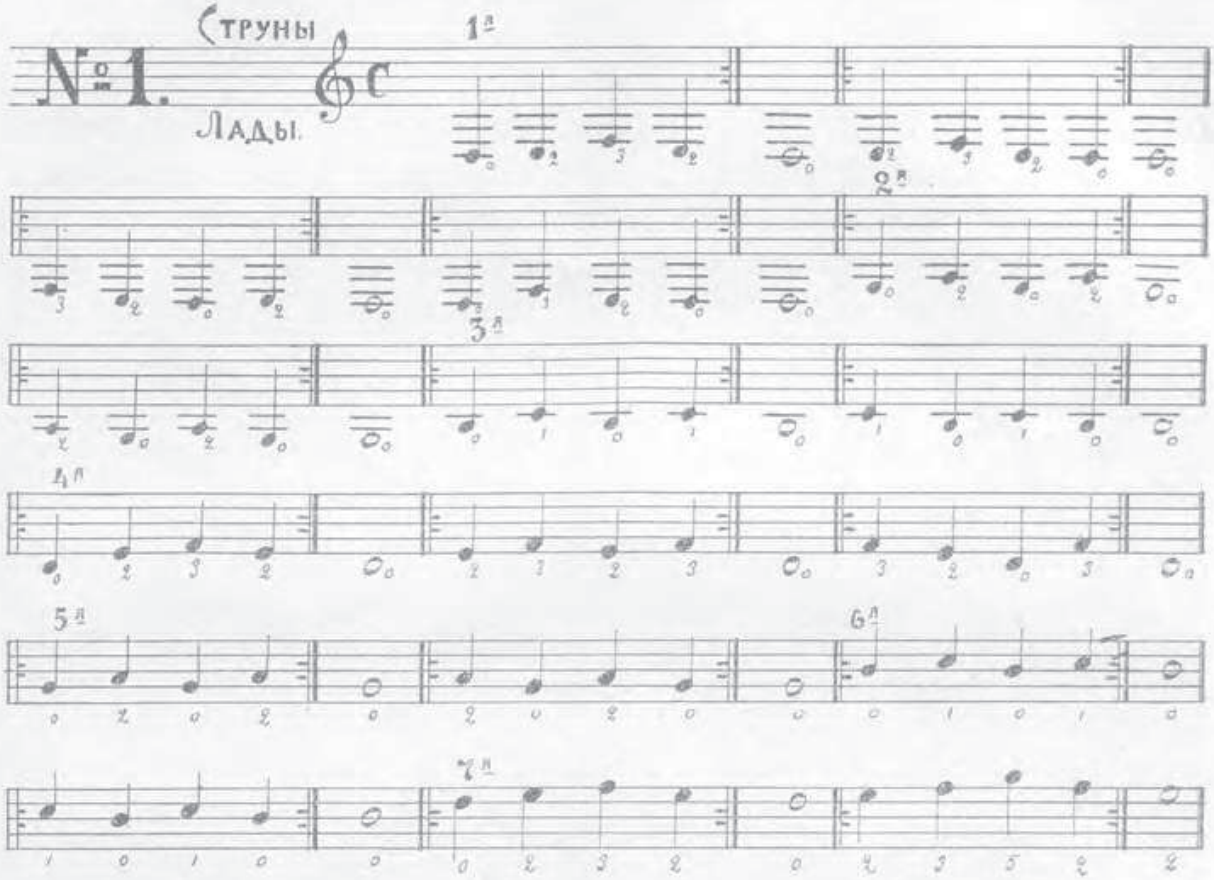
Діапазонъ гитары до 5-го лада.
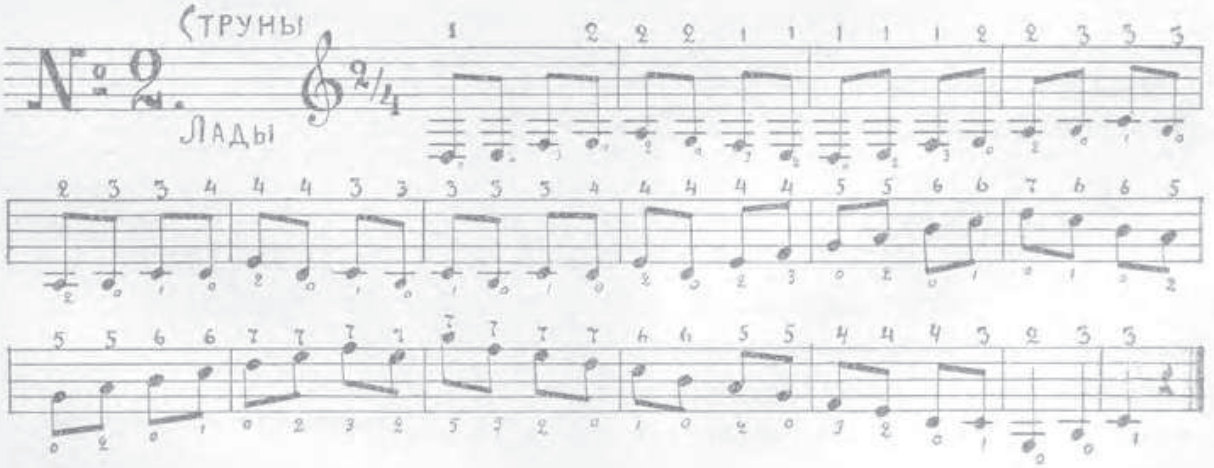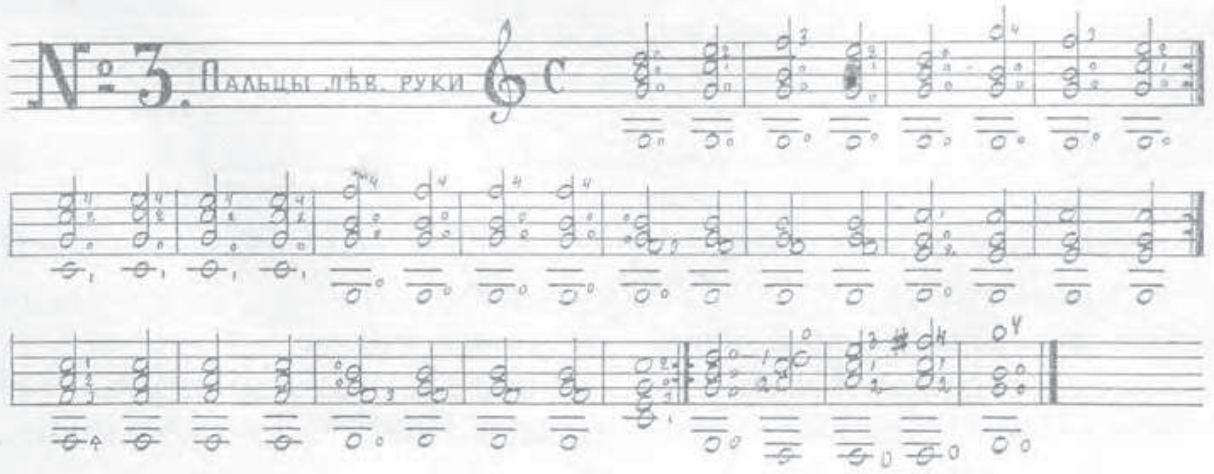


Ноты, обозначающія звуки одинаковой высоты, находящіеся на разныхъ струнахъ и ладахъ (до 5-го лада).



Задача. Руководствуясь этой таблицей, выбрать и проиграть нижеписанныя упражненія, стараясь запоминать названіе ноты, ея изображеніе и гдѣ, т.-е. на какой струнѣ и ладу, она находится.
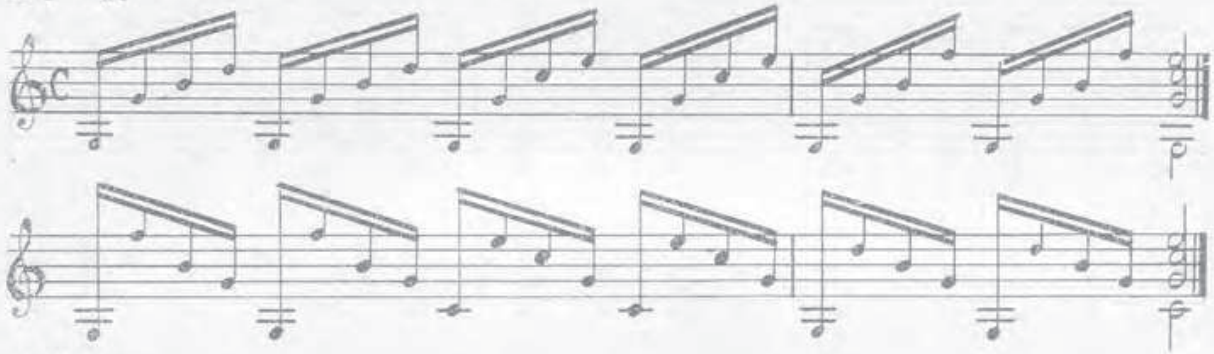






Арпеджіо.
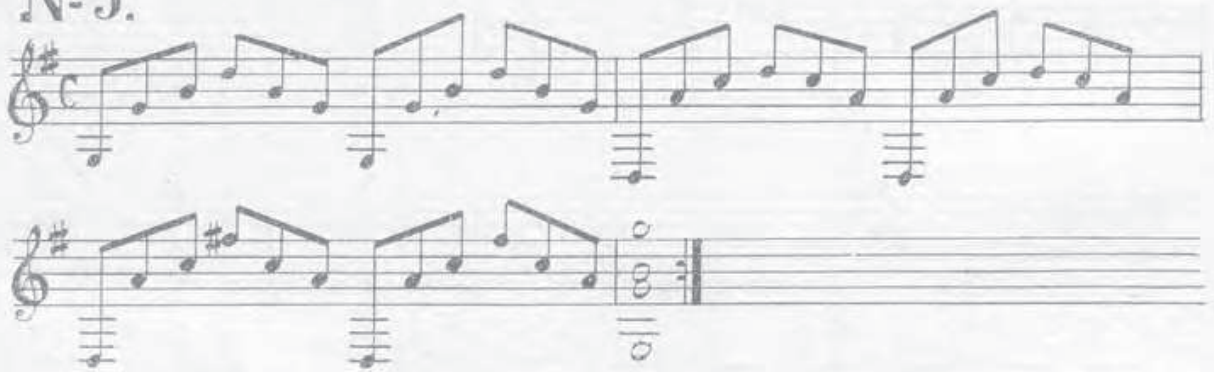
Для того, чтобы провѣрить себя, насколько чисто звучатъ струны подъ пальцами лѣвой руки, очень полезно проиграть тѣ же самые аккорды (см. упражненіе № 3), арпеджируя ихъ.

Арпеджіо (итал. arpeggio) въ буквальномъ смыслѣ значитъ—„такъ какъ на арфѣ", т.-е. ударять аккордъ не сразу, а выбирая тоны его одинъ за другимъ (ломаный аккордъ). Для этого, заготовивъ сразу лѣвой рукой весь аккордъ, правой рукой выбирать составляющіе его тоны ровно и отчетливо въ томъ порядкѣ, какъ они слѣдуютъ въ нотахъ, при чемъ пальцы лѣвой руки остаются въ аккордѣ неподвижно все время, пока арпеджируется аккордъ.

№ 4.



№ 5.



Изъ этихъ упражненій учащійся ясно можетъ видѣть, что въ тѣхъ случаяхъ, когда мелодія представляетъ собою ломаный аккордъ, т.-е. имѣетъ гармоническое движеніе, *лѣвая рука должна сразу заготовить аккордъ, изъ котораго она состоитъ*. Для этого надо привыкать читать ноты нѣсколько впередъ; такъ, напримѣръ, въ мелодіи



лѣвая рука сразу заготавливаетъ аккордъ  и пальцы не снимаются все время, пока правая рука выбираетъ эти ноты, т.-е., просматривая эту мелодію, мы видимъ, что она представляетъ собою аккордъ, который можно заготовить сразу.

Ноты на гитарѣ читаются въ аккордахъ не *снизу вверхъ, а съ верхней ноты*, такъ какъ отъ послѣдней зависитъ часто, на какихъ позиціяхъ выбрать остальныя ноты.



Романсъ.

Du geleitest mich durch's Leben,
Sinnende Melancholie!
Lenau.

Какъ вѣрные друзья, рука съ рукой
Съ тобой бредемъ мы жизненной пустыней;
Союзъ нашъ освященъ покорною судьбой,
И время дорожитъ его святыней.
Шумитъ ли вихрь мятежной непогоды,
Горитъ ли лучъ въ спокойной вышинѣ,—
Живыя радости и горькія невзгоды
Таимъ безстрастно мы въ сердечной глубинѣ.
Что намъ до черныхъ тучъ и до лазури ясной?..
За пологомъ, твоей развернутымъ рукой,
Для насъ ихъ грозный мракъ, ея нарядъ прозрачный
Въ единый цвѣтъ слились, блестятъ одной красой.

И. Мора.



Усиленіе тона гитары. Въ апрѣльской книжкѣ „Общедоступнаго Техника" за 1897 годъ была помѣщена статья Д. Ф. Пилецкаго *): „Усиленіе тона гитары",—статья, какъ видно изъ заглавія, касающаяся увеличенія силы тона гитары и постановки гитары по силѣ тона на ряду съ другими оркестровыми инструментами. Я изъ этой статьи приведу только то, что касается собственно устройства механизма для усиленія тона гитары. Вотъ что пишетъ Д. Ф. Пилецкій:

„Послѣ многихъ тщетныхъ попытокъ напалъ я на мысль измѣнить самое внутреннее устройство гитары. Примѣнивъ къ внутренности ея нижеописанный механизмъ, я получилъ блестящій результатъ. Инструментъ пріобрѣлъ отъ него сильную акустику, струны—бо́льшую чувствительность, давая большее количество колебаній **), и гитара моя получила *такую силу тона, что ее можно поставить на ряду со всѣми прочими оркестровыми инструментами.*

„Механизмъ мой весьма простъ и можетъ быть устроенъ каждымъ внимательнымъ столяромъ. Какъ видно изъ рисунка *), на нижней декѣ изнутри гитары помѣщены двѣ деревянныя воронки (C,C), сдѣланныя изъ палисандроваго дерева и приклеенныя вертикально ко дну, т.-е. нижней декѣ. Внутри каждой деревянной воронки (C) помѣщается по мѣдной конической трубкѣ (D), раструбомъ кверху. Кромѣ того, на нижней же декѣ приклеены еще три такъ называемыя пружины (E,E,E), внутри пустыя, состоящія каждая изъ трехъ тонкихъ палисандровыхъ пластинокъ. На верхней дощечкѣ каждой пружины сдѣлано по десяти круглыхъ отверстій **). Верхняя дека остается безъ измѣненій.

„Я увѣренъ, что каждый любитель

*) Вѣроятно, болѣе правильно Д. Ф. *Пелецкій*, а не *Пилецкій*, но я сохраняю орѳографію журнала.

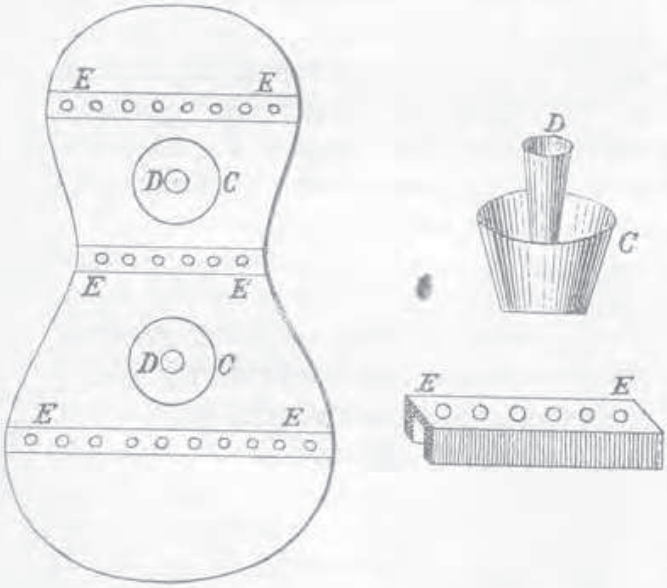
**) Съ научной точки зрѣнія выраженіе совершенно неправильное, такъ какъ увеличеніе числа колебаній влечетъ за собой повышеніе тона, что только зависитъ отъ толщины и натяга струны.

*) Воспроизвожу копію чертежа.

**) Очевидно, это выраженіе относится къ самой большой пружинѣ (10 отверстій), какъ видно изъ чертежа.

гитары, устроивъ въ ней рекомендуемое мною приспособленіе, получитъ тѣ же прекрасные результаты и ту же *повышенную значительно силу тона и звучность*, которые получилъ и я и *которые не имѣютъ ничего общаго съ тономъ и звучностью гитаръ обыкновеннаго устройства*".

Я лично могу сказать, что въ этой статьѣ есть много неясностей: во-первыхъ, для того, чтобы устроить описанный механизмъ, нужно отнять заднюю деку, что конечно можно поручить только опытному гитарному мастеру (особенно, если дорогая гитара), а ничуть не всякому столяру; во-вторыхъ, не упомянуто, куда дѣвать у гитаръ обыкновеннаго устройства



сплошныя пружины, которыя обусловливаютъ кривизну нижней деки; въ-третьихъ, какого устройства должны быть пружины: совершенно прямыя, т.-е. прикрѣпленныя только концами къ задней декѣ, или же, замѣняя сплошныя, пружины должны быть пригнаны по кривизнѣ деки; и наконецъ, вслѣдствіе неточности чертежа (безъ масштаба) нѣтъ возможности установить относительную величину частей механизма. Такъ, напримѣръ, неизвѣстны вышина и толщина воронокъ и пружинъ. Я съ своей стороны могу лишь заявить, что мною были устроены двѣ новыя гитары съ рекомендуемымъ механизмомъ *) и получились даже ниже устроенныхъ обыкновеннымъ способомъ. Наконецъ, была ремонтирована одна изъ гитаръ и было примѣнено описанное устройство, при чемъ, правда, получилась болѣе звучная гитара (хотя перемѣна не особенно рѣзкая); но судить по этому случаю нельзя, такъ какъ задняя дека была совершенно разбита и ее пришлось собирать частью изъ старыхъ частей, частью изъ новыхъ.

Можетъ быть, кто-либо и примѣнялъ описанное устройство, такъ я просилъ бы, не будутъ ли такъ любезны дать мнѣ разъясненіе на поставленные выше вопросы, а также и подѣлиться полученными результатами. Кромѣ того, желательно конечно было бы болѣе подробно и всесторонне изслѣдовать это устройство и выяснить вліяніе описаннаго механизма на силу и мягкость тона гитары, но къ сожалѣнію я лично не имѣю времени, такъ не найдется ли кто изъ любителей гитары изслѣдовать всесторонне этотъ вопросъ.

Н. Іонинъ.

*) Пружины (E,E) были пригнаны по кривизнѣ деки и замѣняли собою сплошныя пружины обыкновенныхъ гитаръ. Впослѣдствіи металлическія воронки были удалены безъ всякаго измѣненія звука. Воронки и пружины были сдѣланы за неимѣніемъ палисандра изъ другого дерева.

Малороссійская пляска. В. С. Саренко. Партитура для 5-ти гитаръ. Ар. Д. Г. Лобода. Изд. П. В. Дука.

Желая почтить память гитариста В. С. Саренко по случаю двадцатипятилѣтней годовщины со дня его смерти *), издатель отпечаталъ одну небольшую, но очень популярную пьесу знаменитаго композитора—„Малороссійская пляска", въ аранжировкѣ неутомимаго руководителя кружка кіевскихъ гитаристовъ-любителей Д. Г. Лободы. Изданіе во всѣхъ отношеніяхъ превосходно, снабжено портре-

*) Очеркъ жизни и дѣятельности В. С. Саренко съ его портретомъ сданъ редакціей журнала „Гитаристъ" въ печать и появится въ № 12, за декабрь мѣсяцъ текущаго года.

Редакція.

томъ В. С. Саренко и маленькой характеристикой его таланта, какъ виртуоза и композитора. Къ сожалѣнію, изданіе не предназначено къ продажѣ, а разсылается по усмотрѣнію руководителя кружка.

Аранжировка, или вѣрнѣе транспозиція, вполнѣ сохраняетъ цѣлость оригинала и дополнена аккомпанементомъ большой и контрабасъ-гитары.

Общедоступная первоначальная нотная азбука. (Элементарная теорія музыки.) Необходимое руководство для всякаго начинающаго учиться музыкѣ и пѣнію. Сост. *А. Масловъ*. Цѣна 25 к.

Книжка эта составляетъ первый выпускъ задуманной авторомъ „серіи общедоступныхъ руководствъ при изученіи музыкальнаго искусства".

Въ полученномъ нами выпускѣ самымъ яснымъ и краткимъ способомъ даются первыя свѣдѣнія о томъ, что такое ноты, длительность ихъ, паузы, оттѣнки исполненія, ключи, гаммы, интервалы, такты, форшлаги, групетто, трель и тремоло.

Всякая крупица знанія—драгоцѣнность; всякая попытка и искреннее желаніе помочь любителю, зачастую блуждающему въ потемкахъ, заслуживаютъ сочувствія и одобренія. Отъ всей души желаемъ автору успѣха въ предпринятомъ имъ изданіи и самаго широкаго распространенія среди „блуждающихъ ощупью въ музыкальной грамотѣ".

Въ виду того, что складъ изданія не обозначенъ авторомъ, сообщаемъ для желающихъ выписать это изданіе адресъ типографіи: Москва, типографія К. Л. Меньшова. Большой Чернышевскій пер., д. Духовского.

Sonata quasi una fantasia. *Муз. Бетховена.* Для 10-стр. гитары. Ар. *А. П. Соловьевъ.* (Рукопись.)

Передъ нами двѣ части — „Adagio sostenuto" и „Allegreto" — извѣстной подъ именемъ *лунной* сонаты Бетховена. Имя мастера, аранжировавшаго ее, не нуждается въ рекомендаціи: оно слишкомъ извѣстно всѣмъ, кому дороги успѣхи современной гитары, всѣмъ его многочисленнымъ ученикамъ, всѣмъ, кто любовью къ гитарѣ и успѣхами въ изученіи обязанъ его превосходной школѣ, и наконецъ всѣмъ, кто слышалъ его художественныя аранжировки и игру.

Остается немного добавить: аранжировка сонаты прибавляетъ еще одно доказательство благородства и задушевности нашего инструмента. Я думаю, самъ Бетховенъ остался бы ею доволенъ и призналъ бы за гитарой упомянутыя достоинства: онъ вѣдь былъ геній, а не музыкальный диктаторъ ремесленнаго цеха.

Почтовый ящикъ.

Рязань. В. Н. А—скому. Прослушать предварительно на рояли пьесу, написанную для гитары, безусловно полезно для начинающаго гитариста; правда, рояль не можетъ передать всѣхъ эффектовъ и красокъ нашего инструмента, но во всякомъ случаѣ передаетъ приблизительно характеръ пьесы, ея идею и гармоническое содержаніе. Художественное произведеніе на всѣхъ инструментахъ останется таковымъ; приводимъ въ доказательство выдержку изъ письма одного изъ нашихъ читателей, И. А. С—ва:

„Позвольте мнѣ выразить вамъ благодарность за помѣщеніе въ „Гитаристѣ" такой пьесы какъ „Соната". Я сначала попросилъ ее сыграть свою сестру на рояли. Трудно передать то впечатлѣніе, которое произвела она на присутствовавшихъ. Посыпались автору восторженныя похвалы, и одной только этой пьесы достаточно, чтобы доказать, что гитара—и серьезный и благородный инструментъ".

Напоминаемъ только, что ноты, написанныя для гитары, должны звучать на рояли октавою ниже, т.-е. вся пьеса исполняется на октаву ниже.

Редакторъ-издатель **В. Русановъ.**

Типо-лит. Т-ва И. Н. КУШНЕРЕВЪ и Ко. МОСКВА.