

Гитаристъ.

№ 9.

Содержаніе. 1. Отъ редакціи. *В. Русанова.*—2. Современная лѣтопись гитары. *У. В. П. Лебедевъ.* (Биогр. оч.) *В. Русанова.*—3. О музыкѣ. (Избран. мысли Гейне.)—4. Стихотвореніе. *Я. З.*—5. О басовыхъ струнахъ. *Н. Черникова.*—6. Гитарныя страданія, или на какой гитарѣ играть. *Г. Котикова.*—7. Объ усиленіи тона (по теоріи Гроссманны). Врача *К. Лауренти.*—8. Библиографія. а) Замѣтка. *В. Сланскаго.*—б) Награды за искусство и Скромный работникъ (изъ газ. „Кубанская Жизнь“ и „Заря“).—9. Дубинушка. (Замѣтка къ нотн. приложенію за сентябрь м-цъ 1906 г.)—10. Почтовый ящикъ.

Нотныя приложенія. 1. „Дубинушка“ (для пѣнія съ гитарой). *В. Русанова.*—2. Adagio. Тріо. *Шнейдера.*—3. Sérénade pathétique. *Palmieri.*—4. Мазурка. *Циммермана.*—5. Air russe. *Аксенова.*—6. „Вечеркомъ красна дѣвица“... и „За моей женой три су“. *Ар. Милюковъ.*

Отъ редакціи.

На запросы читателей журнала „Гитаристъ“, начавшихъ изучать гитарную игру по моей школѣ, печатавшейся въ журналѣ за 1904 и 1905 гг., о причинахъ прекращенія печатанія имѣю честь сообщить, что таковое послѣдовало по причинамъ, отъ меня совершенно не зависящимъ.

Вмѣстѣ съ симъ довожу до свѣдѣнія лицъ, желающихъ имѣть продолженіе этой школы, что въ настоящее время она печатается отдѣльнымъ изданіемъ и въ очень ограниченномъ количествѣ.

Печатаніе закончится приблизительно къ 1-му сентябрю.

Въ виду вышеизложеннаго для желающихъ получить ее заблаговременно открыта подписка.

Стоимость школы опредѣлена издателемъ въ размѣрѣ трехъ рублей.

Съ подпиской адресоваться непосредственно въ редакцію журнала „Гитаристъ“ или въ контору литографіи и нотопечатни В. Гроссе (Москва, Спасская ул., соб. домъ).

В. Русановъ.

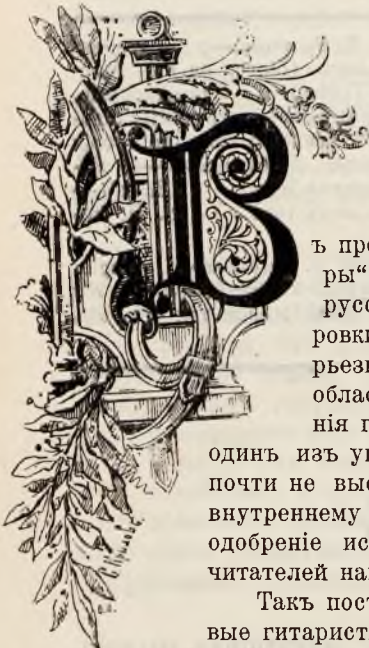


Современная лѣтопись гитары.

V.

В. П. Лебедевъ.

(Биограф. очеркъ.)



Въ предыдущихъ очеркахъ „Современной лѣтописи гитары“ мы отмѣтили выдающіяся имена современныхъ русскихъ гитаристовъ въ области композиціи, аранжировки, педагогическихъ трудовъ и распространенія серьезной игры на гитарѣ. Мы не затронули еще одной области, а именно—концертной игры, т.-е. распространенія гитарной музыки путемъ публичнаго исполненія. Ни одинъ изъ упомянутыхъ въ предыдущихъ очеркахъ гитаристовъ почти не выступалъ публично, стремясь болѣе къ собственному, внутреннему удовлетворенію и предпочитая успѣху толпы тихое одобреніе истинныхъ художниковъ или небольшого кружка читателей нашего инструмента.

Такъ поступали и поступаютъ многіе истинные и талантливые гитаристы, и не безъ основанія.

Сколько бы ни говорили о силѣ и звучности гитары, объ успѣхахъ извѣстныхъ гитаристовъ-концертантовъ, гитара все-таки не можетъ считаться—безъ всякихъ оговорокъ—концертнымъ инструментомъ. Сколько ни приходилось намъ слышать ее съ эстрады, всегда мы встрѣчались или съ утрировкой силы тона, или съ неблагоприятностью акустическихъ условій большихъ концертныхъ залъ, въ которыхъ пропадали и блѣднѣли краски инструмента. Ни то, ни другое не можетъ дать полного музыкальнаго удовлетворенія, а слѣдовательно и вѣрнаго представленія о музыкальности и глубокой художественности гитары. Жалобы на слабый тонъ раздавались и въ концертахъ М. Д. Соколовскаго.

Это нисколько не роняетъ достоинствъ гитары и ея истиннаго значенія, какъ серьезнаго и благороднаго инструмента, чрезвычайно удобнаго въ домашнемъ быту и доступнаго самымъ небогатымъ людямъ, тѣмъ болѣе, что въ небольшой залѣ, въ салонѣ, гитара звучитъ достаточно сильно и даетъ возможность самой тщательной и тонкой нюансировки. Грустно конечно, что все это въ значительной степени ограничиваетъ возможность широкой ея популяризаціи посредствомъ огромныхъ концертныхъ залъ; игра съ эстрады—одно изъ могущественнѣйшихъ средствъ такой популяризаціи. Но съ этимъ можно примириться, такъ какъ слабость тона вполнѣ искупается многочисленными достоинствами инструмента.

Какъ однако ни неблагоприятны лавры концертантовъ вообще, а на гитарѣ въ особенности, появленіе ея на эстрадѣ далеко уже не такая рѣдкость и въ наше время. Есть даже гитаристы, почти исключительно посвятившіе себя игрѣ на концертныхъ эстрадахъ.

Къ числу ихъ принадлежитъ и петербургскій гитаристъ Василій Петровичъ Лебедевъ, ученикъ И. Ф. Деккеръ-Шенка, скончавшагося въ 1899 году.

Значительно уступая по таланту своему учителю, В. П., благодаря энергіи и замѣчательной работоспособности, приобрѣлъ весьма солидную технику, поставившую его во главѣ петербургскихъ гитаристовъ. Изъ всѣхъ

учениковъ И. Ѳ. Деккеръ-Шенка это артистъ наиболѣе законченный и едва ли не самый типичный представитель его школы.

Преобладающимъ элементомъ послѣдней слѣдуетъ считать стремленіе къ виртуозности, къ блеску, основой которой является увлеченіе техникой инструмента. Въ этомъ отношеніи школа его однако не дала намъ ничего новаго и не только не пошла далѣе, но и не достигла той вершины, на которую возвели ее корифеи концертной музыки—Джуліани, Леніани, Соръ и др.

Игра В. П. нѣсколько суховата, но отличается силой тона, увѣренностью и смѣлостью исполненія. Менѣе всего онъ лирикъ и мыслитель. Пѣвучестью, глубиной тона, изяществомъ и художественностью исполненія онъ уступаетъ многимъ заграничнымъ и русскимъ гитаристамъ, какъ, напр., Доминичи, итальянскому гитаристу, и В. В. Сланскому, одному изъ самыхъ талантливыхъ учениковъ покойнаго Ю. М. Штокмана.

Зато какъ концертантъ (почти единственный въ Россіи) В. П. составилъ себѣ вполне заслуженную извѣстность.

Какъ ни разнорѣчивы отзывы и впечатлѣнія отъ его концертовъ, нельзя однако не поставить ихъ В. П. въ особенную заслугу передъ современной шестиструнной гитарой.

Правда, его концерты далеки отъ того идеала, который рисуютъ намъ сочиненія корифеевъ концертной музыки и дошедшія до насъ свѣдѣнія объ успѣхахъ и славѣ М. Джуліани, Леніани и М. Д. Соколовскаго; но въ данное время, когда нашъ инструментъ почти забытъ, а хорошее исполненіе на немъ—рѣдкость, когда гитара беззастѣнчиво профанируется невѣжественными любителями и учителями, концерты В. П., какъ и всякаго хорошаго исполнителя, хотя бы и не обладающаго крупнымъ дарованіемъ, безспорно желательны и полезны.

Смѣлая вѣра въ гитару, какъ въ серьезный, прекрасный инструментъ, и выходъ съ нею на эстраду передъ большой публикой—едва ли не подвигъ въ наше время, и, прибавимъ къ этому, подвигъ, который по силамъ весьма немногимъ гитаристамъ.

Этими концертами и исчерпываются, въ сущности говоря, дѣятельность и значеніе В. П. въ современной гитарной музыкѣ.

„Вѣнки, которые сплетаетъ публика,—говоритъ Шуманъ,—она сама расплетаетъ, чтобы въ иномъ видѣ поднести другому, который сумѣетъ ее лучше забавить. Публику никогда нельзя насытить, между тѣмъ какъ старательно сработанное, красиво удавшееся произведеніе искусства сохраняется десятилѣтіями“.

Ни какъ композиторъ, ни какъ композиторъ В. П. не далъ почти ничего мало-мальски цѣннаго. Въ аранжировкахъ и сочиненіяхъ имя его стоитъ неизмѣримо ниже Ю. М. Штокмана, Ю. И. Дьякова и А. П. Соловьева. Имѣющіяся въ печати и извѣстныя намъ по рукописнымъ спискамъ аранжировки и сочиненія его не отличаются ни строгимъ выборомъ, ни крупными художественными достоинствами. Въ большинствѣ онѣ написаны въ жанрѣ легкой общедоступности и носятъ слѣды спекуляціи издателей.

Въ печати намъ извѣстны нѣсколько его сборниковъ цыганскихъ и русскихъ романсовъ для пѣнія съ аккомпанементомъ гитары, вальсъ Райналя „Клико“, „Марсельеза“, „Кекъ - Вокъ“ и появившійся недавно въ продажѣ сборникъ „Родные напѣвы“ (50 русскихъ и малороссійскихъ пѣсень для шестиструнной гитары).

Сочиненія эти плохо вяжутся съ извѣстностью В. П. какъ гитариста-концертанта и не даютъ вѣрнаго представленія о его музыкальности. Въ этомъ отношеніи мы находимъ яркую характеристику въ его школѣ, составленной для *семиструнной гитары русскаго и испанскаго строя*.

Въ особенности характерно предисловіе, въ которомъ авторъ говоритъ:

Школь и самоучителей для гитары много; а разъ это такъ, само собой напрашивается вопросъ: чѣмъ же вызвано изданіе новой, именно моей, школы? ¹⁾

Этимъ же вопросомъ, помнится намъ, задавался А. Н. Меньшовъ, издавая свою школу:

Для гитары составлено такъ много школъ, что я считаю необходимымъ сказать нѣсколько словъ о цѣли, руководившей мною при составленіи школы.

Слѣдуетъ однако замѣтить, что со времени этого вопроса, впервые заданнаго А. Н. Меньшовымъ, протекло 16 лѣтъ. За это время появилось много школъ для подготовки къ серьезной игрѣ на семиструнной гитарѣ. Цѣль авторовъ сводилась въ общемъ къ очень скромной задачѣ—къ попыткѣ облегчить изученіе классическихъ школъ А. О. Сихры и В. И. Моркова, т.-е. создать болѣе и тщательнѣе разработанную подготовительную школу.

Гораздо грандіознѣе, какъ мы увидимъ ниже, задача г. Лебедева:

Изъ своей практики (концерты, уроки и проч.) я много слышался о гитарѣ и слышался всевозможныхъ игроковъ на этомъ инструментѣ, и нахожу, что мнѣніе, которое установилось въ публикѣ о гитарѣ, необходимо поколебать, для чего и нужно познакомить играющихъ и собирающихся играть съ „настоящей“ ²⁾ гитарой, т.-е. гитарой въ томъ ея видѣ, въ которомъ она должна быть, а не въ томъ видѣ, въ какомъ она есть.

Весьма естественно, что такого рода заявленіе можетъ навести на мысль, что до появленія школы г. Лебедева гитара была „не въ своемъ видѣ“, несмотря на массу школъ, среди которыхъ есть и такія, какъ школы А. О. Сихры, В. И. Моркова, М. Т. Высотскаго, несмотря на превосходныя произведенія корифеевъ той и другой гитары, и для того, чтобы поколебать мнѣнія о гитарѣ, нужна новая школа, каковою и является школа г. Лебедева.

Затѣмъ онъ разомъ перешагнулъ черезъ всѣ школы, предпославъ по адресу ихъ слѣдующій отзывъ:

Правда, существуютъ очень хорошія старія школы, но по-моему онѣ не для начинающихъ: вещи (?), которыя тамъ помѣщены, предполагаютъ уже нѣкоторое знакомство съ гитарой и подготовку, чѣмъ вѣроятно и объясняется *отсутствіе системы въ нихъ* ³⁾.

Понятно поэтому, что мы въ правѣ противопоставить школѣ г. Лебедева тѣ самыя школы (съ прибавленіемъ новыхъ, имъ игнорированныхъ), которыя онъ такъ категорически обвинилъ въ отсутствіи системы, въ правѣ требовать отъ него какой-либо новой, своей системы, которая должна могущественно поколебать общественное мнѣніе, показавъ гитару въ „своемъ видѣ“.

Къ удивленію нашему мы не нашли въ ней не только ничего новаго, но наоборотъ: она является блѣднымъ сколкомъ съ осужденныхъ имъ школъ, значительно уступая во всемъ, и въ особенности въ тщательности и подробности разработки, въ знаніи техники и особенностей русскаго строя. Достаточно для доказательства сравнить школу А. П. Соловьева со школой г. Лебедева.

Итакъ, на повѣрку выходитъ, что В. П. не далъ ничего новаго, никакой

¹⁾ Школа для семиструнной гитары русскаго и испанскаго строя В. П. Лебедева, стр. 4-я.

²⁾ Кавычки въ подлинникѣ.

³⁾ Непонятно, какъ можно считать хорошими такія школы, въ которыхъ отсутствуетъ система.

новой системы и обнаружилъ при этомъ весьма поверхностное знакомство съ русскимъ строемъ и его лучшими школами.

Но недоумѣніе разрѣшается быстро,—какъ только мы переходимъ ко 2-й части этой школы. Тутъ - то и обнаруживается цѣль автора, а именно—доказать, что *русская семиструнная гитара есть гитара не въ томъ видѣ, въ какомъ она должна быть*. Эта затаенная цѣль автора весьма плохо прикрывается попыткой новаторства, въ видѣ прибавленія къ шестиструнной гитарѣ седьмой струны и перестроя всей семиструнной гитары по образцу испанскаго (строая первая струна (басъ *ре*) перестраивается въ *си*.)

Новаторство очень смѣлое, но мало обоснованное. Получился, какъ и слѣдовало ожидать, неизбѣжный абсурдъ: по отношенію къ шестиструнной гитарѣ русскаго строя школа является не только плохой, но и враждебной школой, а по отношенію къ шестиструнной гитарѣ—совершенно необоснованнымъ и непрактичнымъ новаторствомъ, т.-е., попросту говоря, эта школа не пристала ни къ тому, ни къ другому берегу и есть печальный результатъ смѣлости и легкомысленнаго отношенія къ русской семиструнной гитарѣ, т.-е. къ ея строю и народности.

То, что было по плечу такому генію, какъ А. О. Сихра, оказалось жалкой потугой со стороны г. Лебедева, выступившаго реформаторомъ и того и другого строя.

Небезынтересны, какъ біографическій матеріалъ, и взгляды автора на *музыкальность* нашего инструмента, высказанные имъ въ той же школѣ:

Богатство каждаго инструмента,—говоритъ онъ,—измѣряется, во-первыхъ, количествомъ звуковъ, какіе изъ него можно извлечь (діапазонъ инструмента), а во-вторыхъ, тѣмъ обиліемъ оттѣнковъ, которые возможны между крайними *forte* и *piano*. Ясно, что чѣмъ большая разница между этими *forte* и *piano*, тѣмъ выразительнѣе (?) игра ¹⁾.

Утверждаютъ,—пишетъ онъ далѣе,—что на гитарѣ и нельзя играть звучно. Лучшее опроверженіе этого—мои публичные концерты въ Петербургѣ и другихъ городахъ, которые доказали, что гитара—инструментъ не только комнаты, но и концертнаго зала.

Это какъ нельзя болѣе характеризуетъ музыкальность В. П.

Допустить, что выразительность и богатство инструмента заключаются въ количествѣ звуковъ и контрастѣ между *forte* и *piano*, значить категорически осудить гитару, доказывать ея полную несостоятельность. Если бы это было главнымъ мѣриломъ опредѣленія достоинствъ того или другого инструмента, то гитара прежде всѣхъ должна была бы прекратить свое существованіе съ момента появленія рояля,—инструмента, главныя достоинства котораго именно и заключаются въ обширности діапазона и контрастахъ между *forte* и *piano* (отъ которыхъ онъ и получилъ свое первоначальное названіе *pianoforte*).

Несмотря однако на многолѣтнее существованіе фортепіано, на всеобщее увлеченіе имъ, на огромную его литературу, гитара продолжаетъ свое существованіе.

Но, кромѣ того, было бы грубою ошибкою думать, что фортепіано отвоевало себѣ почетное положеніе *только* количествомъ звуковъ и контрастомъ между *forte* и *piano*. Причины, дающія ему такое положеніе, лежатъ еще въ устройствѣ и техникѣ инструмента, дающаго самую полную и широкую гармонію и самое разнообразное движеніе голосовъ. Это сразу выдвинуло фортепіано, оттѣснивъ другіе ударные и щипковые инструменты.

Но *блѣдность* красокъ фортепіано всегда отталкивала отъ него многихъ музыкантовъ. Достаточно указать на Берліоза.

¹⁾ Стр. 12-я той же школы.

Истинный художникъ-музыкантъ всегда отдастъ гитарѣ предпочтеніе въ „*качествъ и въ разнообразіи ея звуковъ, то свѣтлыхъ и серебристыхъ, то тугихъ и стройныхъ, то нѣжныхъ, мягкихъ и бархатистыхъ, въ красоту ея legato и, въ особенности, portamento, въ прелести ея фляжолетовъ, въ блескъ и быстроту ея хроматическихъ гаммъ, ея переливовъ и перекатовъ, особенно въ разсыпныхъ аккордахъ. Что же касается до богатства, оригинальности и разнообразія ея арпеджий, то гитара не имѣетъ соперницъ*“¹⁾.

Такъ понималъ богатства и преимущества гитары Н. П. Макаровъ, посвятившій почти всю свою жизнь борьбѣ за нашъ инструментъ, гитаристъ-концертантъ и композиторъ.

Возводить же *звучность* гитары въ какую-то *idée fixe* или въ главный принципъ исполненія можетъ только гитаристъ не-художникъ или музыкантъ, не вполне вѣрно понимающій свой инструментъ, музыкантъ односторонній, увлекающійся главнымъ образомъ внѣшними успѣхами и эффектами.

Въ этомъ взглядѣ отразилось пагубное вліяніе школы И. Θ. Деккеръ-Шенка, у котораго, по свидѣтельству г. Бѣляева, пальцы „*съ такимъ остревнѣніемъ ревали струны, что онъ визжали, каждую минуту собираясь лопнуть*“.

Въ противовѣсъ мнѣнію г. Лебедева приведемъ выдержку изъ превосходной статьи В. В. Сланскаго „О звукѣ гитары“²⁾.

Относительно *силы* гитарнаго звука можно сказать съ увѣренностью, что никакими ухищреніями мы не добьемся такого усиленія звука въ нашемъ инструментѣ, чтобы онъ смогъ перекричать когда-нибудь рояль и участвовать въ современномъ оркестрѣ одновременно съ тромбонами, валторнами и литаврами. Да въ этомъ и нѣтъ никакой надобности: хорошая гитара самой обыкновенной формы, но тщательно слѣланная свѣдущимъ мастеромъ, обладаетъ вполне силой звука для самостоятельной передачи музыкальныхъ произведеній даже въ малыхъ концертныхъ залахъ.

Если же кто ищетъ въ инструментѣ не музыки, а силы звука, то для него найдется большой выборъ и помимо гитары, а потому излишне въ угоду подобнымъ требованіямъ добиваться отъ гитары того, что ей совершенно несвойственно.

Такъ говоритъ устами В. В. Сланскаго школа Ю. М. Штокмана, художественность исполненія котораго, глубокое пониманіе инструмента и музыки остались намъ въ его превосходныхъ композиціяхъ, статьяхъ и письмахъ о гитарѣ.

Относительная же *звучность* гитары, ея полная пригодность въ малыхъ концертныхъ залахъ были извѣстны всѣмъ приблизительно лѣтъ за сто до концертовъ г. Лебедева и были блестяще доказаны въ свое время Джуліани, Леніани, а позднѣе М. Д. Соколовскимъ, стяжавшимъ своими концертами такой успѣхъ, какого современнымъ гитаристамъ и во снѣ не снилось. То было время и оно кануло безвозвратно.

В. П. Лебедевъ родился въ 1867 году въ Саратовской губерніи. Первоначальное образованіе получилъ въ саратовскихъ музыкальныхъ классахъ русскаго музыкальн. о-ва и еще въ то время началъ заниматься гитарою.

Съ 1886 года В. П. поступилъ въ ученики къ И. Θ. Деккеръ-Шенку и уже окончательно и всецѣло отдался гитарѣ.

Первый разъ онъ выступилъ публично въ концертѣ с.-петербургскаго кружка мандолинистовъ и гитаристовъ. За этимъ слѣдуетъ рядъ концертовъ, устраиваемыхъ имъ самостоятельно и преимущественно въ Петербургѣ.

¹⁾ Изъ брошюры Н. П. Макарова „Нѣсколько правилъ высшей гитарной игры“. „Гитаристъ“ 1905 г., № 1, январь.

²⁾ „О звукѣ гитары“, В. В. Сланскаго. „Гитаристъ“ 1905 г., №№ 4—5.

Педагогическая дѣятельность В. П. состоитъ главнымъ образомъ въ частныхъ урокахъ игры на гитарѣ; съ 1898 года онъ значится преподавателемъ народной музыки въ гвардейскихъ полкахъ петербургскаго военного округа, подъ руководствомъ извѣстнаго балалаечника Андреева, а съ 1899 года—преподавателемъ гитары въ общедоступныхъ классахъ педагогическаго музея.

Въ 1900 г. В. П. выступалъ въ Парижѣ на всемирной выставкѣ.

Главнѣйшіе источники, послужившіе для составленія очерка: 1. Собраніе сочиненій В. П. Лебедева. 2. „Интернациональный союзъ гитаристовъ“, С. С. Заяицкаго. 3. Музыкальный словарь Гуго Римана. 4. „Гитаристъ“ за 1904 и 1905 гг. 5. Письма о гитарѣ Ю. М. Штокмана. 6. Отзывы и рецензіи различныхъ газетъ и журналовъ, мелкія статьи и проч.

В. Русановъ.



Dolce far niente.

О МУЗЫКѢ *).

(Избранныя мысли Гейне.)

На ряду съ одухотвореніемъ человѣчества идетъ и одухотвореніе искусства. Въ древности *архитектура* царствовала въ искусствѣ; бессознательное грубое величіе отражалось въ египетскихъ пирамидахъ; греки создали *скульптуру*; матерія уже подчиняется духу; духъ врубаеть въ камень идею чувственности; но камень былъ слишкомъ грубъ для откровеній духа, и духъ избралъ краски, пестрыя тѣни и создалъ просвѣтленный, мерцающій міръ любви и скорби. Средніе вѣка—это эпоха *живописи*. Но краски меркнутъ, и спиритуализмъ, отвлеченная мыслительность современности, выливаетъ въ звуки свою душу. Въ звукахъ—разложеніе всего матеріальнаго міра. *Музыка*—послѣднее слово искусства, какъ смерть—послѣднее слово жизни (6, 247).

Существо музыки—откровеніе. Музыкальная критика есть ученіе объ откровеніи (6, 210).

Музыка находится между міромъ мыслей и міромъ явленій; она—сердечная посредница между духомъ и матеріей. Она—духъ, но духъ, нуждающійся въ мѣрѣ временной; она—матерія, но матерія, не нуждающаяся въ пространствѣ (6, 209).

Фортепіано—это то орудіе пытки, которымъ пытаются современное благородное общество. Эти рѣзкіе звуки, безъ естественнаго замиранія отзвукомъ, эти бездушные архипрозаическіе звуки убиваютъ нашу мысль и чувство, дѣлають насъ глухими, тупыми, бессмысленными (6, 263).

Скрипка имѣеть чисто человѣческія настроенія; она находится въ симпатичномъ соотношеніи съ чувствомъ играющаго. Малѣйшее дуновеніе чувства отражается на ней (6, 265).

Мейерберъ—страшный врагъ всякихъ неблагозвучныхъ сочетаній. Онъ готовъ умереть за музыкальную фразу, какъ другіе умирають за положенія вѣры. Если въ день страшнаго суда ангель будетъ невѣрно трубить, Мейерберъ не встанеть (8, 172).

Францъ Листъ—одна изъ тѣхъ безпокойныхъ головъ, которыхъ волнують всѣ доктрины современности, которыя суютъ носъ свой во всѣ горшки, гдѣ Господь варить будущее. Его музыка, какъ я его ни люблю, неприятно дѣйствуетъ на мое чувство, тѣмъ болѣе, что я вижу всѣ тѣ призраки, которые другимъ только слышны въ музыкѣ. Я помню еще сегодня одинъ его концертъ. Онъ, казалось мнѣ, варіировалъ темы изъ Апокалипсиса. Сначала я не вполне ясно видѣлъ этихъ четырехъ мистическихъ звѣрей, я слышалъ только ихъ голоса, ропотъ льва и кряхтѣнье орла. Лучше всего онъ игралъ Иосафатову долину. Я видѣлъ ристалище, я видѣлъ рѣшетки; какъ зрите-

*) Помѣщенные послѣ всякой цитаты въ скобкахъ цифры означаютъ томъ и страницу полнаго собранія сочиненій Гейне по двѣнадцатитомному гамбургскому изданію Гофмана и Кампе 1876 года.

Примѣч. переводчика.

шинку впередь. Я еще разъ обращаю вниманіе на слова *медленно, осторожно*, такъ какъ здѣсь при малѣйшей оплошности канитель, въ особенности тонкая, ломается.

При продолжительной работѣ можно опираться лѣвой рукой на подставку. Однако начинающій долженъ научиться навивать безъ подставки, чтобы *наторить, набить* руку, чтобы кисть окрѣпла и не дрожала, и лишь послѣ того перейти къ поставкѣ.

Обязательно имѣть струномѣръ. Принято, чтобы правый конецъ баска былъ обращенъ къ подставкѣ, лѣвый — къ колку. Еще два слова объ основѣ. Однажды я услышалъ, что кто-то, прежде чѣмъ навивать, обтягиваетъ основу — оставляетъ шелкъ на болѣе или менѣе продолжительное время натянутымъ на машинкѣ — и, кромѣ того, передъ самой навивкой смачиваетъ чистой водой изъ пульверизатора основу. Не желая оставить безъ повѣрки этотъ слухъ, я нѣсколько разъ продѣлалъ обтягиванье и смачиванье. Въ результатѣ потратилъ лишь время и матеріалъ.

Въ заключеніе считаю долгомъ пожелать П. И. Иванову всяческаго успѣха въ его дальнѣйшихъ занятіяхъ и самаго широкаго распространенія его работы. Вмѣстѣ съ тѣмъ я горячо призываю тѣхъ изъ гитаристовъ, которые чувствуютъ себя склонными и

имѣютъ на то возможность, послѣдовать примѣру П. И. Иванова. Я прошу этихъ лицъ не откладывать дѣло въ долгій ящикъ, не предаваться предрассудкамъ въ родѣ того, что де занятіе навивать баски — черная работа, не дѣло музыканта. Напротивъ, именно потому-то, что за это берется лица, столь мало, а чаще и совсѣмъ ничего не смысляція въ гитарѣ, мы и слышимъ со всѣхъ сторонъ жалобы на трудность и рѣдкость найти хорошія басовыя струны. Что же касается „черной работы“, то напомнимъ слѣдующія слова изъ статьи В. А. Русанова „Объ усиленіи тона“, помѣщенной въ № 1 за текущій годъ: „Усиленіе тона на гитарѣ — завѣтная мечта гитаристовъ и въ особенности гитаристовъ-концертантовъ“. Кто съ этимъ не согласится?.. А вѣдь несомнѣнно, что хорошія басовыя струны также способствуютъ усиленію тона, способствуютъ хотя бы потому, что гитары лучшихъ мастеровъ могутъ проявить себя во всей своей силѣ и красотѣ лишь въ достойныхъ ихъ струнахъ. А гдѣ вы найдете таковыя для Шерцеровъ, Штауферовъ?.. И не одинаково ли потому мечтаютъ гитаристы и въ особенности гитаристы-концертанты о подобныхъ басовыхъ струнахъ, а съ струнами и о тѣхъ, кто занимается... не бѣдой ли, скорѣе, работой?..

Николай Черниковъ.



Гитарныя страданія, или на какой гитарѣ играть.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Статья г. Котикова, по нашему мнѣнію, заслуживаетъ особеннаго вниманія: автора нельзя заподозрѣть въ неискренности, и намъ хорошо извѣстно, какой тревожной дорогой шелъ онъ къ мучившему его вопросу о строѣ гитары, сколько пережито имъ колебаній и сомнѣній.

Оставшись въ силу многолѣтней привычки вѣрнымъ строю 6-тиструнной гитары, г. Котиковъ счелъ нравственнымъ долгомъ высказать то, что онъ вынесъ изъ практическаго ознакомленія со строемъ и сочиненіями русской семиструнной гитары. При такомъ двойственномъ положеніи, т.-е., играя на 6-тиструнной гитарѣ, сознавать преимущества семиструнной, немудрено, что въ статьѣ слышатся зачастую горькія нотки обиднаго чувства. Правъ онъ или нѣтъ? Насколько глубока его аналѣзъ? Отвѣтъ на этотъ вопросъ мы предоставляемъ другимъ; обязанность наша, какъ редакціи журнала, посвященнаго и той и другой гитарѣ,—предоставлять полную и широкую свободу мнѣнія представителямъ какъ испанскаго, такъ и русскаго строя. „Стройный“ вопросъ, какъ особенно жгучій у насъ въ Россіи, всегда вызывалъ съ нашей стороны самое искреннее желаніе яркаго и всесторонняго освѣщенія.

Озаглавивъ свое сочиненіе „Гитарныя страданія, или на какой гитарѣ играть“, я не пишу отдѣльнаго предисловія, такъ какъ иногда и самую цѣль сочиненія и самую суть его удобнѣе пояснить въ сплошномъ повѣствованіи. Прибавлю только, что если бы меня спросили, къ чему я рѣшилъ выпустить этотъ трудъ, тогда какъ гитарное дѣло могло бы все-таки существовать, какъ до сихъ поръ, и самостоятельно и независимо отъ всякихъ аналѣзовъ, то я отвѣчу, что пишу къ тому, чтобы выяснитъ нѣкоторые вопросы, которые въ гитарномъ дѣлѣ являются для многихъ какой-то мудреной шарадой, которую и мнѣ приходилось разгадывать и, разгадавъ, повѣдать другимъ. Пишу конечно не для того, чтобы могли сказать ядовито: „а вѣдь г-нъ-то Котиковъ умѣетъ мудренныя загадки разгадывать, или г-нъ Котиковъ Америку открылъ и сталъ пророкомъ въ своемъ отечествѣ“. Нѣтъ, я просто хочу поговорить о томъ, о чемъ толкуютъ довольно поверхностно и не даютъ возможности желающимъ уяснитъ себѣ отчетливо, на которомъ изъ двухъ инструментовъ одного типа, но разнаго строя слѣдуетъ играть. Все на-

стоящее сочиненіе буду излагать по возможности популярно.

Въ настоящее время существуютъ два вида гитары: одна—семиструнная, другая—шестиструнная; каждая изъ этихъ двухъ гитаръ можетъ имѣть прибавочное число струнъ внѣ главнаго грифа (гитара двугрифная); въ этомъ сказывается желаніе пополнить, обогатитъ гармонию инструмента того или другаго вида, собственно и безъ прибавочныхъ струнъ богатаго музыкальными свойствами, самое же главное—разсмотрѣть гитару съ основнымъ, главнымъ, одиночнымъ грифомъ какъ шестиструнную, такъ и семиструнную. Ранѣе, гдѣ только существовала гитара, была извѣстенъ типъ шестиструнной гитары, такъ называемаго испанскаго строя; но почти сто лѣтъ назадъ въ Россіи А. О. Сихра рѣшилъ прибавитъ къ шестиструнной гитарѣ седьмую струну, измѣнивъ первоначальный строй испанской гитары.

Нельзя не упомянуть, что за границей были гитары самаго разнообразнаго вида, съ другимъ числомъ струнъ и другаго строя, что показала выставка историческихъ инструментовъ въ Мюнхенѣ, устроенная интернациональнымъ союзомъ гитаристовъ;

но привились особенно только двѣ гитары: шестиструнная — преимущественно за границей и семиструнная — главнымъ образомъ въ Россіи. Существованіе гитаръ двухъ разныхъ строевъ заставляетъ лицъ, знающихъ объ этомъ и желающихъ серьезно изучать гитару, сильно призадуматься, какой строй избрать для изученія; незнаніе же ихъ свойствъ ставитъ въ затруднительное положеніе при выборѣ. Если бы еще человѣку пришлось, благодаря случайно повернувшемуся подъ руку инструменту того или другого строя, ознакомиться съ однимъ лишь этимъ строемъ! Но горе тому, кто, особенно любя музыку, знаетъ, что есть тотъ и другой строй, или если одновременно начнетъ изучать и ту и другую гитару. Горе еще не столь велико въ существованіи двухъ разновидностей инструмента, а въ томъ трудѣ при выборѣ, который основанъ какъ на желаніи сознавать, что я теперь играю на томъ, что во всѣхъ отношеніяхъ лучше, такъ и на томъ чисто художественномъ сознаніи, что существуетъ много прекрасныхъ свойствъ той и другой гитары, сопоставить которыя трудно, и при сравненіи у неопытныхъ и даже опытныхъ любителей какъ-то ускользаетъ отчетливое представленіе абсолютныхъ преимуществъ одного строя передъ другимъ; человѣку же, задавшемуся цѣлью быть гитаристомъ и, можетъ быть, специалистомъ на этомъ инструментѣ, выборъ одного какого-либо строя — очень важный вопросъ. Нѣтъ словъ, можно изучать и испанскій и русскій строй, но, я думаю, каждому понятно, что, сосредоточивъ изученіе на одной гитарѣ, можно совершенствоваться лучше, нежели играя на двухъ, не говоря о затратѣ времени вмѣсто одного на два строя. Даже при изученномъ раньше строемъ изученіе другого можетъ вредно отзываться на техникѣ игры въ силу другого числа струнъ, тональной ихъ разницы и, въ зависимости отъ этого, иной постановки пальцевъ лѣвой руки и ихъ смѣны въ движеніи правой. Тѣмъ болѣе пагубно одновремен-

ное изученіе двухъ строевъ ученику, только что взявшемуся за гитару.

Есть, правда, гитаристы, играющіе хорошо на томъ и другомъ строемъ, хотя перевѣсь все же есть въ сторону одного; но можно съ увѣренностью сказать, что такіе гитаристы были бы еще лучше по техникѣ, если бѣ играли на одной какой-нибудь гитарѣ. Да и къ чему изучать оба строя, когда хорошее исполненіе на одномъ лучше плохого на двухъ? Наконецъ, какъ бы ни былъ хорошъ каждый строй, почему же изъ двухъ не быть одному лучшему. А онъ непременно долженъ быть!

Вотъ тутъ-то даже человѣку свѣдущему трудно рѣшить, а тѣмъ болѣе начинающему. И начинаетъ изучающій бросаться съ одного строя на другой: сдѣлаетъ успѣхъ на одномъ, а невѣдомо почему прекрасныя свойства другого подстрекають, соблазняютъ къ переходу на другой; перейдетъ на другой, жаль брошеннаго, да и тамъ нѣтъ-нѣтъ да и открываются, хотя бы случайно, очаровательныя свойства, и т. д.

Такія метанія ужасно вредятъ успѣху совершенствованія и подчасъ вынуждаютъ учащагося, упавшаго духомъ передъ трудностью выбора, даже оставить гитару если не навсегда, то на время. А это — минусъ въ совершенствованіи. И прежде, чѣмъ человѣкъ остановится на чемъ-нибудь, приходится много анализировать, почти философствовать. Сочиненій, помогающихъ разобратся, особенно хорошихъ, почти нѣтъ. Единственная прекрасная книжка гитариста-композитора В. А. Русанова „Гитара и гитаристы“ даетъ цѣнныя, справедливыя указанія преимуществъ семиструнной гитары въ отношеніи свойствъ ея строя. Кромѣ того, почти каждый шестиструнный гитаристъ, да еще вдобавокъ не знающій семиструнной гитары, пристрастно выставляетъ свойства своего строя въ выгодномъ видѣ, и при невѣдѣніи свойствъ семиструннаго строя рѣчи совѣтчика — пропагандиста звучатъ словами жалкаго, но смѣлаго неуча. Наоборотъ, чѣмъ больше человѣкъ

смыслить въ дѣлѣ, тѣмъ деликатнѣе и осторожнѣе говорить о свойствахъ инструмента. Просвѣщенный гитаристъ, примѣромъ котораго можетъ служить шестиструнный гитаристъ-композиторъ Ю. М. Штокманъ, говорить: „Я пришелъ къ заключенію, что оба строя имѣютъ полное право на существованіе. Если бы кто-нибудь вздумалъ принудить русскихъ гитаристовъ къ переходу въ другой лагерь, то я первый поднялъ бы энергичный протестъ и считалъ бы это подрывомъ гитарной музыки“.

И наоборотъ, какъ противоположно и далеко отъ просвѣщеннаго взгляда Ю. М. Штокмана понятіе того музыканта по профессіи, котораго мнѣ пришлось однажды встрѣтить въ музыкальномъ магазинѣ. Сей субъектъ съ апломбомъ и авторитетно заявилъ, что не признаетъ семиструнной гитары. Присутствіе гитаръ того и другого строя и разсужденія на эту тему измѣнили его взглядъ; но высказанное столь развязно мнѣніе показываетъ только, что онъ или не потрудился подумать, прежде чѣмъ сказать, или вообще не способенъ думать и анализировать поглубже; насколько же онъ музыкантъ, не берусь судить; могу только сказать, что я не признаю его слова имѣющими какое-либо значеніе, точно такъ же какъ слова одного приказчика изъ музыкальнаго магазина, тоже гитариста, также смотрѣвшаго свысока на семиструнную гитару; не вѣдая, не разсуждая въ этомъ отношеніи, будучи невиннымъ дитятей, онъ и вообще-то тянулъ за пошибомъ иностранца, все равно какъ нѣкоторые, какъ говорится, на честное слово, тверды въ увѣренности, будто все иностранное должно быть лучше. Такое мнѣніе, да еще ошибочное, печально подмѣчать у чужеземцевъ, а тѣмъ болѣе у русскихъ. Я привелъ примѣръ на приказчикѣ потому, что иногда покупатель начинаетъ играть на томъ инструментѣ, который покупаетъ изъ рукъ такого знатока. Отдавая должную дань всему хорошему иностранному, я не потому превозношу преимущества русскаго,

чтобы питать себя кваснымъ патріотизмомъ, а потому, что у насъ, русскихъ, есть много и своего прекраснаго, не всегда доступнаго иностранцу, какъ, напримѣръ, въ отношеніи гитары. Объяснить это можно тѣмъ, что нѣтъ школъ для семиструнной гитары на другихъ языкахъ, а гастролеровъ-семиструнниковъ пока не слышно, ну и, какъ бы тамъ ни было, семиструнная гитара хотя и усовершенствованный инструментъ, а все-таки сравнительно моложе. Я думаю, что когда за границей выяснятся свойства семиструнной гитары не только чутьемъ, но и анализомъ съ болѣею ясностью, то и пропаганда ея не замедлитъ сказаться.

Отдавая должное уваженіе испанскому строю, все-таки справедливо можно сказать, какъ дѣйствительно прекрасенъ семиструнный инструментъ и насколько онъ превосходить шестиструнный лучшими свойствами. Въ этомъ можетъ убѣдиться каждый, разсматривая ихъ. Гитаристъ, послѣ изученія обоихъ строевъ остановившійся на одномъ изъ нихъ, — гитаристъ не случайный, а идущій опредѣленно, сознательно. Я знаю гитаристовъ, перешедшихъ съ шестиструнной гитары на семиструнную; и самъ лично, играя на шестиструнной гитарѣ, отъ всей души, искренно могу посовѣтовать каждому желающему учиться на гитарѣ играть во имя музыкальности на семиструнномъ русскомъ строѣ.

Неужели надо потому играть на шестиструнной, чтобы воображать себя въ Венеціи при лунномъ освѣщеніи? Но можно ли забыть поэзію нашей страны и ея лунныхъ ночей? Да въѣдь и въ Венеціи нашъ семиструнный инструментъ арфаго характера зазвучитъ болѣе музыкальной баркароллою. Въ самомъ дѣлѣ, зачѣмъ гнаться за иностранщиной, когда есть свое лучшее; въѣдь всѣ эти инструменты, какъ гитары разнаго типа, мандолины, цитры, всѣ эти произведенія музыкальнаго духа и его творчества въ своеобразномъ видѣ, разнаго строя зародились въ разныхъ

мѣстахъ для одной цѣли: говорить поэтическимъ языкомъ, украшать какую бы то ни было природу, доставлять наслажденіе слуху и воображенію, гармонировать со всѣмъ прекраснымъ; и какъ мѣстными инструментами являются миланская мандолина, мандолина испанская и другіе ихъ виды, такъ и семиструнная гитара живетъ въ Россіи, и каждый изъ этихъ инструментовъ вездѣ, въ рукахъ мастера дѣла, будетъ восхитительнымъ и музыкально-космополитическимъ для творчества въ игрѣ и композиціяхъ. Къ намъ пріѣзжаютъ итальянцы съ своими семиструнными гитарами, испанцы съ своими мандолинами, мы можемъ также гастролировать къ нимъ съ своей гитарой, какъ и они къ намъ. Наконецъ, не штука поѣхать въ Италію или Германію съ семиструнной гитарой, гдѣ всѣмъ она извѣстна; для человѣка предприимчиваго, хорошаго музыканта и пропагандиста интереснѣе ѣхать за границу со своимъ народнымъ инструментомъ. Въ космополитическомъ же отношеніи семиструнная гитара будетъ лучше. Постараемся это разсмотрѣть. Прежде всего интересно, жалалъ ли Сихра, создавая семиструнную гитару, объединить гитару вообще, зная о гитарѣ семиструнной? Не знать свойствъ семиструнной гитары Сихра не могъ,—это ясно. Сихра былъ арфистъ и ги-

таристъ, замѣчательный музыкантъ, судя по его произведеніямъ для гитары, по школѣ для нея же и по преданіямъ, говорящимъ о его игрѣ, особенно на семиструнной гитарѣ. Естественно, Сихра желалъ создать инструментъ, гармоническими свойствами болѣе богатый, и его стремленіе усовершенствовать гитару въ этомъ отношеніи реально и получило патентъ въ мѣстѣ и оцѣнкѣ многихъ истинныхъ музыкантовъ. Теперь разсмотримъ строй грифа гитары семиструнной въ сравненіи съ семиструнной.

Казалось бы, что разнообразіе струнъ, по названіямъ ихъ тоновъ у семиструнной гитары, даетъ большее разнообразіе въ аккордахъ, чѣмъ у семиструнной; на каждомъ ладу и на каждой струнѣ, за исключеніемъ двухъ крайнихъ, взятыхъ отдѣльно, получаются разные звуки; на самомъ дѣлѣ это не такъ. Сравнимъ чертежи обѣихъ гитаръ, будемъ разсуждать и убѣдимся, что семиструнная гитара богаче аккордами и другими выгодами чисто музыкальнаго свойства. Какъ у той, такъ и у другой гитары я буду называть самую тонкую, крайнюю, жильную струну—первой, слѣдующую—второй, затѣмъ—третьей и т. д., включая и нотное ихъ названіе.

Г. П. Котиковъ
(семиструнникъ).

(Продолженіе слѣдуетъ.)



Объ усиленіи тона.

(По теории Гроссмманна.)

Въ № 10—11 „Гитариста“ за 1905 г. помѣщена выписка Н. Юнина изъ статьи Д. Ф. Пелецкаго („Общедоступная техника“, апрѣль, 1897 г.) „Усиленіе тона гитары“. Авторъ этой статьи достигъ усиленія тона гитары приклеиваніемъ на нижнюю деку 3-хъ полыхъ пружинокъ съ круглыми отверстиями, а между ними двухъ двойныхъ воронокъ. Слѣдовательно, усиленіе тона достигалось прибавленіемъ къ корпусу инструмента резонаторовъ. Идея эта не разъ уже примѣнялась разными изобрѣтателями при различныхъ струнныхъ инструментахъ, да и не только въ цивилизованныхъ странахъ. Я служилъ нѣсколько лѣтъ на бухарско-афганской границѣ и тамъ познакомился съ „домрой“ афганскихъ музыкантовъ. На грифѣ этого инструмента, снабженнаго ладами изъ жильныхъ струнъ, натянуты 5 струнъ, а рядомъ еще 10—11 струнъ, настроенныхъ въ извѣстномъ созвучіи. Струны грифа настроены въ терціяхъ и квартахъ, а остальные придаютъ ихъ звукамъ больше полноты и пѣвучести. Насколько я могъ узнать, „домра“ привезена въ Иранъ изъ Индіи, и на ней уже древніе пѣвцы аккомпанировали пѣснями Гафиса и др. Теперешніе же артисты задумали *усилить* тонъ домры и для этого часто приклеиваютъ на дно инструмента 2—3 пустыхъ скорлупы отъ куриныхъ яицъ. Получаются „резонаторы“, несомнѣнно усиливающіе до извѣстной степени звукъ этого инструмента. Прочитавъ сообщеніе Н. Юнина, я вспомнилъ лишній разъ о безчисленныхъ попыткахъ для усиленія тона струнныхъ инструментовъ, а также о попыткахъ—не менѣе многочисленныхъ—достигнуть наиболѣе пріятнаго и благороднаго тона, чистаго, звучнаго и мягкаго.

Что эти послѣднія качества до извѣстной степени неразлучны съ „силой“ тона, это, вѣроятно, уже многіе изъ читателей испытали на дѣлѣ: стоитъ только помнить тѣ далеко

слышные крики обитателей горныхъ странъ и вольныхъ степей, призывъ къ молитвѣ мусульманскихъ муллъ, слышный даже среди дневного шума по всему селенію. Во всѣхъ этихъ случаяхъ одинаково поражаютъ замѣчательныя мягкость и мелодичность звуковъ и ихъ способность распространяться до невѣроятныхъ разстояній. Это ли не „сила“? А между тѣмъ непривыкшіи тѣтено постарается производить эти звуки: у него изо всей силы вырывается изъ легкихъ крикъ, вблизи непріятно поражающій слухъ своею громкостью, но какъ бы обрывающійся уже на недалекомъ разстояніи и почти неслышный на какіе-нибудь 200—300 шаговъ. Обольстительно мягкой и полный звукъ скрипокъ нѣкоторыхъ древнихъ итальянскихъ мастеровъ ничѣмъ не обижаетъ слухъ слушателя, даже стоящаго возлѣ самого артиста, и тотъ же звукъ остается ясно слышнымъ въ самыхъ отдаленныхъ углахъ громаднаго концертнаго зала, торжествуя надъ шумными аккордами рояля или оркестра, ничуть не теряя ни мощной силы, ни нѣжной мелодичности. Этого достаточно будетъ, чтобы читатель помнилъ неоспоримое и давно извѣстное всѣмъ положеніе, что *сила звука, мягкость и полнота* его, несомнѣнно, связаны другъ съ другомъ. Не слѣдуетъ только смѣшивать грубую громкость звука съ „силой“. А потому не лучше ли стремиться всѣми средствами къ произведенію инструментовъ съ благороднымъ, полнымъ, мягкимъ звукомъ,—инструментовъ, которые въ предѣлахъ своего назначенія всегда будутъ обладать достаточной „силой“, чѣмъ гнаться за „усиленіемъ тона“, при чемъ могутъ и вовсе не оказаться тѣ главныя качества звука, безъ которыхъ инструментъ теряетъ всякое музыкальное достоинство.

Но чѣмъ же объясняется упомянутая связь между „силой“ и „мягкостью“ звука, т.-е. именно то въ

звукъ, что мы привыкли называть „благороднымъ“?

Теоретически акустика отвѣчаетъ на этотъ вопросъ слѣдующее: каждый звукъ, содержащій въ себѣ извѣстное количество гармоническихъ обертоновъ съ преобладаніемъ болѣе низкихъ и свободный отъ высокихъ, негармоническихъ обертоновъ, самымъ пріятнымъ образомъ поражаетъ нашъ слухъ, свободно и легко передаетъ свои вибраціи окружающему воздуху и легко распространяется на далекое разстояніе. Это и вполне понятно, такъ какъ звуковыя волны состояются изъ волнъ отдѣльныхъ обертоновъ, а если послѣдніе всѣ между собой и съ основнымъ тономъ гармоничны, т.-е. если длины этихъ волнъ имѣютъ простыя отношенія, какъ цифры 1, 2, 3, 4 и т. д., то образованіе и распространеніе сложной волны „звука“ происходитъ совершенно безпрепятственно: всѣ отдѣльныя волны поддерживаютъ и усиливаютъ другъ друга. Напротивъ, присутствіе негармоническихъ волнъ, относящихся къ первымъ какъ цифры 5, 7, 9, 11 и т. д., ведетъ къ образованію такъ называемыхъ интерференцій, т.-е. къ частичному уменьшенію и даже полному погашенію вибрацій. Большое количество высокихъ обертоновъ придаетъ звуку вблизи весьма непріятный, острый характеръ, а вдали этотъ звукъ кажется слабымъ и несодержательнымъ. На струнныхъ инструментахъ исключается, впрочемъ, большинство этихъ высокихъ обертоновъ тѣмъ, что мѣсто удара выбирается приблизительно въ 10-ой части всей длины струны. Интересующемуся этимъ вопросомъ я горячо рекомендую, кромѣ работъ Гельмгольца, прекрасную книжку д-ра Ритца, къ сожалѣнію не переведенную на русскій языкъ: D-r J. Ritz. Untersuchungen über die Zusammensetzung der Klänge der Streichinstrumente. München, 1883.

„Стало быть“, думаетъ читатель, „нѣтъ никакихъ затрудненій въ полученіи благороднаго звука? Ударить струну въ указанномъ мѣстѣ—и только!“ Да это, пожалуй, такъ и было бы,

если бы мы могли воспользоваться звуками струнъ безъ инструмента. А къ сожалѣнію необходимый резонансовый корпусъ инструмента часто портитъ дѣло: если этотъ корпусъ построенъ неумѣло, то онъ можетъ не только снова ввести исключаемые нами высокіе обертоны, но онъ можетъ, кромѣ того, сильно ослаблять и даже совершенно уничтожить нѣсколько изъ необходимыхъ для хорошаго звука низкихъ обертоновъ. Самосознательно построить струнный инструментъ такъ, чтобы этого не случилось, чтобы всѣ хорошіе обертоны струны передались воздуху, больше—чтобы дѣйствіемъ самага корпуса къ нимъ прибавился новый рядъ этихъ полезныхъ обертоновъ, которые одни даютъ музыкальное содержаніе, блескъ, полноту основному тону,—это значитъ быть великимъ мастеромъ! Таковой сдѣлаетъ скрипку, гитару и т. д. подобныя тѣмъ, какія дѣлали Страдиварій и Гварнерій; но къ сожалѣнію такихъ мастеровъ теперь почти не имѣется, а потому обыкновенно и дѣлаются только деревянные коробки фасона скрипки или гитары, звуки которыхъ имѣютъ довольно отдаленное сходство съ превосходными звуками первоклассныхъ итальянскихъ мастеровъ и которыя часто почти не заслуживаютъ названія музыкальнаго инструмента. Не лишнимъ будетъ въ краткихъ словахъ упомянуть о классическомъ времени итальянскихъ мастеровъ и объ упадкѣ искусства послѣ нихъ. Въ теченіе около 300 лѣтъ (XVI, XVII и XVIII в.) мы встрѣчаемъ цѣлый рядъ блестящихъ художниковъ, начиная съ Гаспаро-ди-Зало и кончая Страдиваріемъ и его учениками, инструменты которыхъ и до сихъ поръ восхищаютъ нашъ слухъ. Хотя дѣйствительно первоклассными можно назвать инструменты только избраннаго числа этихъ мастеровъ, но тѣмъ не менѣе ясно, что не только сами корифеи, но вообще всѣ мастера этого времени обладали знаніями относительно конструкціи струнныхъ инструментовъ, которыя уже во второй половинѣ XVIII вѣка почти исчезли.

собственному ея звуку, приступимъ къ открытію д-ра Гроссмманна.

Во всѣхъ учебникахъ о постройкѣ скрипки мы находимъ одно мѣсто, надъ которымъ задумывались вѣроятно уже не разъ сотни любителей и мастеровъ. Въ новѣйшемъ изъ этихъ книгъ, довольно распространенномъ учебникѣ Апіанъ - Бенневица упомянутое мѣсто выражается въ слѣдующихъ словахъ на стр. 79: „Естественно возникаетъ вопросъ: каково отношеніе между верхней декой и нижней, и насколько каждая изъ нихъ участ-

вуетъ въ функціяхъ всего резонансоваго корпуса? Эти отношенія до сихъ поръ еще не выяснены! Уже то обстоятельство, что сосна даетъ лучшій матеріаль для верхней деки, а клень—для нижней и что при замѣщеніи этихъ матеріаловъ другими, безъ одновременнаго измѣненія толщины декъ, непременно звукъ измѣняется къ худшему,—уже это кажется загадочнымъ“.

Врачъ К. Лауренти.

(Продолженіе слѣдуетъ.)



Предполагаемый портретъ
Маріонъ Делормъ.



Замѣтка. Въ обширной литературѣ 6-тиструнной гитары, къ сожалѣнію, имѣется существенный пробѣлъ — крайняя скудость въ композиціяхъ изъ русской музыки. Произведения Глинки, Чайковскаго, Бородина, Рубинштейна и другихъ русскихъ авторовъ совершенно отсутствуютъ въ нашихъ нотныхъ каталогахъ, русскія же народныя пѣсни и романсы имѣются лишь въ очень ограниченномъ выборѣ.

Въ нижеслѣдующемъ перечнѣ привожу все, что мнѣ удалось разыскать у издателей. Пьесы расположены по степенямъ нисходящей трудности:

1. *N. Makaroff.* Op. 5. „Kamarinskaja“. Pièce de concert. Изд. Юргенсона.

2. *И. А. Клинеръ* „Досуги“. Изд. Бернарда, Гутхейля, Юргенсона. 21 тетрадь превосходныхъ фантазій на русскія преимущественно темы; по трудности мало доступны для среднихъ силъ, къ тому же большая часть изданій уже распродана.

3. *F. Sor.* Op. 63. „Souvenir de Russie“ (для 2 ровныхъ гитаръ). Изд. Le-moine, Paris.

4. *Pettoletti.* Op. 15. „Fantaisie“ (Боже, царя храни). Изд. Schott's. Mayen-

се.—Op. 32. „Fantaisie sur une mélodie russe“. Изд. то же.—Op. 14. „Тройка“. Любимая пѣсня съ вариациями. Изд. Юргенсона.

5. *Ю. М. Штокманъ.* Op. 3. „Klein-russisches Volkslied“. (Ой, не ходы, Грыцю, на вечерныці.) Изд. Красиленкова. Курскъ.

6. *Полупаенко.* Альбомъ для гитаристовъ. Тетрадь II. „Думы и веселье запорожца“. Изд. Юргенсона.

7. *A. Cottin.* № 11. „Balalaÿka“. Chanson russe. Изд. автора. Paris, Rue Demours, № 65.

8. *J. K. Mertz.* „Kukuk“. Musikalische Rundschau. Изд. Jos. Aibl, München. 12 тетрадей мелкихъ пьесъ. Въ №№ 1, 2, 3, 5 и 11 между прочимъ помѣшены: „Красный сарафанъ“, „Тройка“, „Цыганка“, „Русскій гимнъ“, „Коса“, „Бхаль казакъ за Дунай“.

9. *M. Carcassi.* Op. 10. Amusement ou Choix de 12 Morceaux faciles. Изд. Schott's Söhne. Mayence. Въ послѣднемъ № дана тема „Барыня-сударыня“ и 7 вариаций.

Альбомы пѣсенъ и романсовъ Д. Шенка, изд. Циммермана, написанные по шаблону, вѣроятно примѣнительно къ требованіямъ издателя, не мо-

гутъ удовлетворить даже незатѣшливаго музыкальнаго вкуса.

Приступившій къ изученію 6-ти-струнной гитары и мало-мальски овладѣвшій нотами нерѣдко высказываетъ вполне естественное желаніе сыграть на своемъ инструментѣ что-нибудь знакомое, родное, помимо этюдовъ и упражненій. Между тѣмъ итальянскія и нѣмецкія мелодіи съ варіаціями дидактическаго характера, рассчитанными на среднія силы, будучи чужды русскому человѣку, не могутъ доставить ему эстетическаго наслажденія, а „интернаціональныя“ произведенія Regondi, Zani de Ferranti, Sor'a и другихъ классиковъ еще недоступны по техническимъ трудностямъ. Отъ нѣкоторыхъ патентованныхъ преподавателей фортепیانной музыки мнѣ приходилось слышать мнѣніе, что исполненіе ученикомъ простыхъ русскихъ романсовъ и пѣсень „портитъ вкусъ“ и что на первоначальныхъ ступеняхъ обученія слѣдуетъ даже вовсе запрещать играть что бы то ни было, кромѣ этюдовъ, упражненій, гаммъ и т. п.

Въ пользу значенія народныхъ національныхъ мелодій при музыкальномъ воспитаніи, конечно, можно бы сказать очень многое; во всякомъ случаѣ нельзя забывать, что гимнастика пальцевъ и музыка—не одно и то же: техника, конечно, является необходимымъ условіемъ для пользованія всякимъ инструментомъ, но средство никогда не должно заслонять самую цѣль—музыку.

Въ виду сказаннаго не могу не привѣтствовать появленіе въ продажѣ сборника В. П. Лебедева „Родные напѣвы“ (50 русскихъ и малороссійскихъ пѣсень для 6-ти- или 10-ти-струнной гитары).

В. Сланскій.

Изъ газеты „Кубанская Жизнь“ № 63, 15-го юня 1906 г.

Награды за искусство. Въ маѣ сего года въ г. Антверпенѣ (Бельгія) была устроена художественно-промышленная выставка.

Въ ней принималъ участіе своими экспонатами живущій въ Екатерино-

дарѣ скрипичный мастеръ Т. Ф. Подгорный, который выставилъ скрипки своей собственной работы. По испытаніи достоинствъ инструментовъ комитетъ выставки присудилъ г. Подгорному за его работы двойную награду: почетный крестъ и золотую медаль.

Ясно, что иностранцы могутъ цѣнить колоссальный трудъ по отдѣлкѣ струнныхъ инструментовъ, прекрасное качество которыхъ, видимо, не подлежитъ сомнѣнію.

Изъ газ. „Заря“ № 74, 4-го юля 1906 г.

Скромный работникъ. Въ Екатеринодарѣ есть одинъ музыкальный труженикъ, который по заслугамъ пользуется симпатіей мѣстнаго музыкальнаго міра.

Это Т. Ф. Подгорный.

Этотъ труженикъ, благодаря своимъ способностямъ, безконечной любви къ тому дѣлу, которому всецѣло посвятить себя, добился того, что музыкальные инструменты его работы приводятъ въ восторгъ людей, знающихъ въ нихъ толкъ.

Полтора года тому назадъ имъ была сдѣлана скрипка подъ названіемъ „Мадонна“, которая въ 1905 г. на выставкѣ въ Брюсселѣ получила золотую медаль. По окончаніи выставки скрипка эта была отправлена въ Антверпенъ на международную художественно-промышленную выставку домашняго хозяйства. Здѣсь эта скрипка получила дипломъ на почетный крестъ и вторую золотую медаль.

Это у насъ почти единственный фактъ такого рода.

Слишкомъ тонко нужно знать инструментъ, слишкомъ много умѣнія и художественности нужно имѣть, чтобы сдѣлать такой хрупкій и серьезный инструментъ, какъ скрипка, да еще настолько совершенный.

Кромѣ скрипокъ, у него имѣются также его же собственной работы виолончели и альты.

Россійскіе кустари справедливо могутъ гордиться тѣмъ, что среди нихъ есть такой мастеръ, работа котораго можетъ служить образцомъ и высоко оцѣнена заграничными экспертами.

Дубинушка.

(Замѣтка къ нотному приложенію за сентябрь 1906 г.)

Пѣсня эта приобрѣла за послѣднее время широкую популярность, благодаря извѣстному артисту Ѡ. И. Шаляпину. Вскорѣ затѣмъ она появилась въ печати, въ аранжировкѣ М. Слонова, для пѣнія съ аккомпанементомъ рояля.

Мотивъ этой пѣсни, какъ поясняетъ аранжировщикъ, записанъ съ голоса Ѡ. И. Шаляпина, такъ, какъ поютъ ее въ Казани.

Новинка въ печати и широкихъ кругахъ общества, пѣсня эта давно уже была извѣстна и пользовалась большою популярностью въ кружкахъ учащейся молодежи; она распѣвалась студенчествомъ, въ духовныхъ семинаріяхъ и даже въ военныхъ гимназіяхъ того времени. По странному недоразумѣнію, начальство, преслѣдовавшее не только „Утесъ“, но даже „Выдь на Волгу“, не видѣло въ этой пѣснѣ ничего запретнаго, или „революціоннаго“.

Сличая мотивъ и слова, приведенныя въ изданіи и аранжировкѣ М. Слонова, съ таковыми же извѣстными намъ по Московской и Тамбовской губерніямъ, мы предпочли второй мотивъ, какъ болѣе простой и подходящій къ характеру народныхъ пѣсней; припѣвъ же ея поразительно точенъ съ записью „Дубинушки“, сдѣланною г. Н. М. Лопатынымъ и В. П. Прокунинымъ въ Тамбовской губ., Мор-

шанскаго уѣзда, въ с. Рокши (Сборникъ русскихъ народныхъ лирическихъ пѣсней Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина, часть II, стр. 40).

Кромѣ того, припѣвъ этотъ по содержанію своему болѣе подходитъ къ общей идеѣ пѣсни, чѣмъ простая „Дубинушка“, приведенная г. Слоновымъ.

Чрезвычайно характерно и эффектно звучитъ этотъ припѣвъ, переходя послѣ куплета „Но настанетъ пора и проснется народъ“ изъ A-moll въ A-dur, заключаая пѣсню торжественнымъ, гордымъ призывомъ, въ которомъ слышатся надежда и вѣра въ народное пробужденіе.

Я помню хорошо, съ какимъ увлеченіемъ исполнялась эта пѣсня въ наше время, заставляя биться сердца молодежи бодрой вѣрой въ народныя непочатыя силы.

Въ словахъ, записанныхъ нами и приведенныхъ въ изданіи М. Слонова, тоже есть нѣкоторая разница: одного куплета нѣтъ совсѣмъ, другой измѣненъ (а не всецѣло принадлежитъ Ѡ. И. Шаляпину, какъ сообщаетъ издатель), третій добавленъ великимъ артистомъ.

Мы приводимъ здѣсь текстъ и тотъ и другой, предоставляя читателямъ пользоваться тѣмъ или другимъ по собственному выбору.

Въ нашемъ изданіи.

Много пѣсней слыхалъ я въ родной сторонѣ,
Тамъ про радость и горе ихъ пѣли,
Но изъ пѣсней всѣхъ тѣхъ въ память
връзалась мнѣ—
Это пѣсня рабочей артели.

Въ изданіи М. Слонова.

Много пѣсней слыхалъ я въ родной сторонѣ,
Въ нихъ про радость и горе мнѣ пѣли,
Но одна изъ нихъ въ память лишь връзалась мнѣ—
Это пѣсня рабочей артели.

Англичанинъ хитрецъ, чтобъ работѣ помочь,
Изобрѣлъ за машиной машину,

Англичанинъ мудрецъ, чтобъ работѣ помочь,
Изобрѣлъ за машиной машину,

А нашъ русскій мужикъ, коль работать
не въ мочь,
Онъ затянетъ родную дубину.

Но настанетъ пора и проснется народъ,
Разогнетъ свои плечи и спину
И въ своемъ же лѣсу онъ врага пробере-
ретъ
Здоровенною крѣпкой дубиной.'

*Куплетъ, пропуценный въ изданіи М. Сло-
нова:*

Какъ приходскій-то пошъ обираетъ при-
ходъ,
Онъ рубли да копейки считаетъ,
А нашъ дьяконъ съ дьячкомъ въ этомъ
дѣлѣ святомъ
Что есть мочи ему помогаютъ.

Припѣвъ.

Эхъ, ребятушки, собирайтесь,
За дубинушку хватайтесь,
Ай дубинушку мы ухнемъ,
За зеленую подернемъ,
Подернемъ, подернемъ,
Да ухъ!..

А нашъ русскій мужикъ, коль работать
не въ мочь,
Онъ затянетъ родную дубину.

*Куплетъ, измѣненный Ѡ. И. Шалати-
нымъ:*

Но настала пора, и поднялся народъ,
Разогнулъ онъ согбенную спину
И, стряхнувъ съ плечъ долой тяжкій гнетъ
вѣковой,
На враговъ своихъ поднялъ дубину.

*Куплетъ, добавленный Ѡ. И. Шалати-
нымъ:*

Такъ или же впередъ, нашъ великій на-
родъ,
Позабудь свое горе, кручину
И къ свободѣ святой гимномъ радост-
нымъ пой
Дорогую, родную дубину.

Припѣвъ.

Эй, дубинушка, ухнемъ!
Эй, зеленая, сама пойдеть,
Сама пойдеть,
Подернемъ, подернемъ,
Да ухнемъ!..

Почтовый ящикъ.

Владикавказъ. М. Н. П—му. Отвѣты редакціи обязательны только въ томъ случаѣ, если на отвѣтъ приложена почтовая марка (на заказное—двѣ) и если адресъ указанъ точно и разборчиво.

Инсаръ. С. Д. Н—у. „Лѣсную сказку“, вальсъ Беккера, въ аранжировкѣ для одной гитары и для гитары съ фортеціано вы можете выписать изъ муз. магазина С. Ф. Моджевскаго (Тула, Кіевская улица, муз. мага-

зинъ С. Ф. Моджевскаго, бывшій Шубертъ). Въ приложеніи къ журналу мы дать его не можемъ, не нарушивъ права собственности издателя этой пьесы.

Лицамъ, писавшимъ о высылкѣ спеціального каталога для гитары. Общій полный каталогъ „Музыка для гитары“ вышелъ изъ печати, и вы можете получить его изъ муз. магазина П. Юргенсона (Москва, Неглинный проѣздъ). Цѣна 10 коп.