Фестиваль юных музыкантов СОЗВЕЗДИЕ «АККОРДА»

Интервью с Аркадием Бурхановым

Сегодня у нас в гостях новосибирский музыкант, профессор, Заслуженный артист России, основатель класса гитары в Новосибирской консерватории, солист филармонии, художественный руководитель уникального ансамбля ранней музыки «Insula Magica», исполнитель на многочисленных старинных музыкальных инструментах Аркадий Геннадьевич Бурханов.

Материалы, публикуемые в журнале ГитаристЪ по большей части освещают события, происходящие в европейской части нашей страны, но, думаю читателям интересно было бы познакомиться поближе с гитарной жизнью и вашего региона, узнать, что же происходит там, за уральским хребтом. Не могли бы Вы, как наиболее известный представитель сибирского региона поделиться вашими новостями.

— Да, Сибирь испокон веков европейцы называли краем земли, концом света и т. п., например, в одном голландском географическом атласе XVIII века я увидел карту Сибири под названием «Тартария». В общем, «тар-тарары» это как раз и есть то место, где я живу и работаю. Мне часто, особенно в разговорах с иностранцами, приходиться развенчивать подобные штампы: типа в Сибири только снег, холод, медведи на улицах и т. п. Однако наиболее символичным в этом плане я считаю название статьи, повествующей о творчестве нашего Ансамбля Ранней Музыки «Инсула Магика» в самом первом выпуске журнала «Старинная Музыка» (№ 1, 1998). Автор статьи, профессор Московской консерватории М. А. Сапонов, перефразируя знаменитое высказывание М. Ломоносова, написал: «в России старинная музыка будет прирастать Сибирью»! Вот уже более 30-ти лет я, наряду с классической гитарой, занимаюсь исполнительством на исторических инструментах и могу с уверенностью утверждать, что этот факт является подтверждением довольно высокого уровня развития музыкальной культуры в моем родном городе Новосибирске.

Для меня вполне очевидно, что старинная музыка является некой элитарной роскошью, своего рода «десертом», который подается лишь после основных «блюд», предлагаемых симфоническим и камерными оркестрами, оперным театром, органным залом, консерваторией, хоровой капеллой и многочисленными камерными музыкальными коллективами, исполняющими музыку во всем многообразии ее жанров. Новосибирск, благодаря своему географическому положению, является центром притяжения не только материальных, но и духовных ценностей. Новосибирская консерватория (ныне Академия) им. М. И. Глинки – сегодня единственная Консерватория за Уралом, являющаяся безусловным лидером среди немногочисленных зауральских музыкальных вузов. Она имеет и свои, сложившиеся более чем за 50 лет традиции, и замечательный профессорско-преподавательский состав. Достаточно вспомнить нашу скрипичную школу: Вадим Репин, Максим Венгеров, Михаил Симонян – имена этих и многих других скрипачей известны за рубежом, пожалуй, лучше, чем в России!

— Да, могу себе представить, как непросто было Вам открывать класс гитары в вузе с такими традициями!

— Конечно, консерваторская «планка» была, да и сейчас продолжает оставаться на большой высоте! Вспоминая годы учебы в консерватории, не могу сказать, что мне было просто учиться, даже имея «красный» диплом выпускника «Мерзляковки», ведь на протяжении нескольких лет я был единственным гитаристом на очном отделении и естественно преподаватели сравнивали меня с исполнителями на других, более «продвинутых» инструментах. Затем появились и другие студенты-гитаристы, среди которых Михаил Гольдорт, Юрий Зырянов и другие.

— У кого Вы учились? Кто из музыкантов оказал наибольшее влияние на Ваше музыкальное развитие?

— В консерватории меня определили к преподавателю балалайки Александру Михайловичу Клюеву, собственно другого варианта тогда и быть не могло. В реестре вуза не было даже такой специализации «гитара», и я был этаким «нелегалом», исключением из правил. Сейчас я еще с большой благодарностью вспоминаю годы обучения в «Мерзляковке» (музыкальном училище при Московской, тогда еще даже дважды ордена Ленина Консерватории) у Натальи Александровны Ивановой-Крамской, и конечно, тепло вспоминаю директора училища Л. Л. Артынову, которая, буквально заставила меня серьезно и глубоко заниматься музыкой сразу на двух отделениях: струнном и дирижерско-хо-

ровом. В те годы к гитаре еще относились как к несерьезному инструменту, потому Лариса Леонидовна Артынова и решила сделать из меня настоящего музыканта, за что я ей сегодня бесконечно благодарен! Все основные музыкальные дисциплины я осваивал с дирижерами и лишь одну специальность проходил на струнном отделении. Заметьте, на «струнном», вместе со скрипачами, арфистами и виолончелистами и т. д., ведь до сих пор в Московской консерватории, как и в принадлежащем ей колледже не преподают игру на «народных» инструментах. Осваивать гитару мне было конечно гораздо легче, чем фортепиано или чтение хоровых партитур, здесь огромную роль сыграла моя школьная подготовка, ведь в моем родном Новосибирске я был первым выпускником Юрия Петровича Кузина в ДМШ № 6 и мой «периферийный» уровень владения гитарой оказался более чем достаточным для успешного обучения в столице.

— А почему не продолжил *дальнейшее обучение в Москве?*

— Сразу после музыкального училища попробовал поступить в «Гнесинку», но в тот год (1981) более достойным кандидатом оказался Владимир Доценко. Затем, проучившись год в нашей новосибирской консерватории, я понял, что и здесь мне очень даже есть чему поучиться. Особенно по части музыки: у меня были прекрасные учителя по фортепиано и дирижированию. Кроме того, почувствовал свою востребованность и как сольный исполнитель, и как ансамблист и как оркестрант. По какому-то «случайному» стечению обстоятельств, именно в год моего поступления в вуз студентами консерватории был образован ансамбль «Инсула Магика», с которым я связал свою судьбу, а в этом сезоне мы уже отмечаем свое 30-ти летие! Насколько я помню, в Гнесинке тогда еще ничего подобного не было. В общем, скучать по Москве мне было просто некогда. В первые же летние каникулы приехал в Москву уже на гастроли в составе оркестра нашего оперного театра, а выступали мы в Большом театре и Кремлевском Дворце Съездов. Так что не жалею о том что не попытался второй раз в Москву поступать, да и с Володей Доценко мы остаемся добрыми друзьями еще со времен гнесинской абитуры. Кстати, недавно выяснилось, что с еще одним из ведущих российских профессоров гитары мы поступали в Мерзляковку – это был тогда еще тоже начинающий Виктор Козлов. Я горжусь тем, что принадлежу к этому поколению российских гитаристов!

— Читая Вашу биографию, обращаешь внимание на часто встречающееся слово «первый»: первый новосибирский выпускник Ю. П. Кузина, первый гитарист выпускник Мерзляковки с дирижерским образованием, первый студент-гитарист на очном отделении Новосибирской консерватории, первый советский ученик Штепана Рака, первый исполнитель на исторических щипковых в Сибири, первооткрыватель официального класса гитары в Новосибирской консерватории, и т. д. и т. п. Какие сюрпризы Вы еще готовите?

— Недавно в эту коллекцию добавилась еще одна парадоксальная строка моей биографии: «первый ВАКовский профессор народной кафедры, поступивший в научную аспирантуру по специальности музыкознание»! Вот так, до сих пор продолжаю учебу и пишу диссертацию по органологии и истории гитары. Кто-то хорошо сказал: «Человек может хорошо учить, пока сам учится». Опять же потому, что такая наука, как органология в нашей

стране только начинает развиваться, серьезных печатных трудов по истории исполнительства на гитаре на русском языке тоже до обидного мало. Только начав заниматься «гитарной наукой», я обозначил это начало новой для себя деятельности участием в работе 4-й Международной конференции гитарных исследователей «Новые берега» в городе Хорн (Швейцария). Эти встречи традиционно проходят раз в два года на берегах Боденского озера. До меня на эту конференцию из России еще никто не приезжал. Видимо так было угодно моей Судьбе.

— Вы фаталист?

— похоже на то, во всяком случае, четко ощущаю свою неслучайную причастность к некому процессу «глобальной гитаризации» и свое место в этом процессе. Я, как и многие мои коллеги, могу признаться в том, что это не я выбрал Гитару, это Она выбрала меня! Изучая историю гитары, постоянно сталкиваюсь с многочисленными указаниями на божественное происхождение нашего инструмента и его метафизическую природу, например, на гравюре книги *El Maestro* Луиса Милана (1536) написано, что изобретателем виуэлы был великий Орфей! Чуть позже, в середине XVI века, Хуан Бермудо написал, что гитару изобрел сам Меркурий, он же бог Гермес. Хуан Бермудо предлагал возродить эту «меркурианскую» гитару с четырьмя рядами струн, соответствующими четырем первоэлементам и с особым строем, отражающим космические пропорции. Очевидно в этом причина удивительной жизнеспособности Гитары.

— Поэтому Вы так любите играть на старинных гитарах и особенно четырех*-корсовой ренессансной виуэле, которую *в Испании* XVI *века начали называть Гитарой?

— Именно так! Ведь это уже далеко не «игра», когда ты перебираешь пальцами не просто струны, а четыре первоэлемента, из которых сотворена Вселенная, поистине начинаешь ощущать себя «пятым элементом» – квинтэссенцией, так сказать. Не стоит забывать и об антропоморфной природе инструмента: говоря простым языком, Гитара – инструмент не только «божественный», но еще и «человекообразный», причем в гораздо большей степени, чем другиме музыкальные инструменты.

— Но, давайте вернемся к Вашим учителям.

— Их список был бы неполным без имени Штепана Рака. Я действительно был первым представителем тогда еще Советского Союза на международных летних исполнительских курсах в Пражской Академии Изящных Искусств. Во время моей первой поездки в Прагу за две недели общения с маэстро, мне показалось, я получил больше, чем за пять лет обучения в консерватории! Единственное, что меня расстраивало на протяжении многих последующих лет, так это надпись на сертификате об окончании курсов, которая гласила, что их выпускник не имеет права называться «учеником» профессора, а у меня целых три таких сертификата за 1988, 1989, 1991 годы!

— Да, времечко-то Вы выбрали для своей учебы не очень подходящее!

— Другого у меня просто не было! Времена, как известно, не выбирают… Однажды возвращаясь из очередной поездки в Прагу, подъезжаем к Москве из аэропорта на автобусе и видим – вдоль дороги танки с пушками стоят!

— так и хочется добавить: «И тишина…»

— Страшная тишина! ведь мы вообще были не в курсе, что произошло на Родине, пока мы там, в Европе музыкой наслаждались. Как раз в разгар путча и вернулись домой!

— Вы ведь совсем недавно работали со Штепаном Раком в жюри конкурса «Виртуозы Гитары 2009» в Санкт-Петербурге, эта встреча тоже была знаковой для Вас?

— Я тогда набрался смелости и попросил у маэстро разрешения на право называться его учеником, ведь я так много взял у него, да и своих студентов уже много лет учил с использованием элементов его системы. И вот спустя столько лет Штепан Рак при всех дал мне такое право, он вспомнил все, и наши многочасовые упорные занятия и как их результат, мой сольный концерт в Праге. Этот знаменательный концерт я играл на потрясающем инструменте серии *Grand Concert Guitar*, презентованном Ш. Раку фирмой *Yamaha*. До того времени я ничего лучше в руках не держал, даже совсем забыл, что я нахожусь на сцене – так «заигрался»! Я тогда был сильно голодный до знаний и буквально впитывал в себя как губка все, что происходило и на этих курсах и вокруг них! Еще мне очень помогла разница во времени,

я ведь просыпался на 5 часов раньше всех и бежал в Академию заниматься, так что, к приходу маэстро, я сидел уже разыгранный, с выученными заданиями, в результате он занимался только со мной одним час а то и два, пока не начинали подтягиваться в класс заспанные европейские студенты. И такое счастье повторялось каждый день! А когда Штепан показывал всем какое-нибудь мудреное упражнение, кивал на меня и говорил – этот уже завтра сыграет как надо, а вам еще попотеть придется…

— Интересно было бы поподробнее узнать о его методе.

— Думаю, что это тема для отдельной статьи, которая тоже есть в моих планах. Я в последнее время стал больше писать для разных журналов и выступать на конференциях. Например, в сборниках двух последних лет Тамбовской конференции напечатаны мои статьи, состоялось и выступление в интернетовской версии конференции по скайпу.

— До чего дошел прогресс! Будем ждать с нетерпением и других статей. **Но** ***Вы рассказали об учителях гитары, а кто Вас учил играть на лютне и как Вы пришли к этому инструменту?***

— Интерес к лютне спровоцировал мой первый учитель гитары Ю. П. Кузин еще в музыкальной школе, произнеся загадочную фразу: «эту пьесу надо играть, как на лютне»… Я тогда конечно уже хорошо представлял себе лютню по репродукциям живописных полотен, ведь вырос я в архитектурной семье, и в нашем доме было много книг по истории искусства, однако звук этого инструмента невозможно было себе представить. Правда в то время в продаже уже появилась первая и единственная виниловая пластинка «Лютневая музыка эпохи Ренессанса», под которую млела вся «продвинутая» советская интеллигенция 70–80-х. А записал эту пластинку, как я впоследствии с разочарованием узнал, знаменитый фальсификатор Владимир Вавилов, вставив туда несколько собственных мелодий, и выдав их за сочинения авторов XVI века.

— Не могли бы Вы рассказать об этом по-подробнее?

— Всех подробностей я, конечно, не могу знать, но смутные сомненья меня начали терзать с тех пор, как я впервые услышал о том, что текст песни Бориса Гребенщикова «Под небом голубым», был положен им на музыку якобы лютневой канцоны Франческо Канова да Милано. Сомнения же заключались в том, что музыкальный язык этой песни весьма далек от стиля ренессансной, в том числе и лютневой полифонии, классическими образцами которой являются произведения Ф. да Милано. Дело в том, что музыканты того времени не сочиняли музыку в «мажоре» или «миноре» а пользовались шестью или (после Глареана) восьмью ладами, которые в русской традиции принято называть «церковными». Так что, «отклонение в параллельный мажор», к музыке эпохи Ренессанса не имеет никакого отношения. То же самое можно сказать и по поводу сладких «барочных» секвенций из не менее знаменитой фальсификации с этой же пластинки «Аве Марии», первоначально «неизвестного автора XVI века», которой, в последствии, было приписано авторство Джулио Каччини. По этому поводу в нашем ансамбле родилась даже целая концертная программа с вызывающим названием «Неизвестный Каччини», которая была составлена исключительно из замечательной музыки настоящего Каччини. Кстати говоря, в двух сохранившихся книгах Каччини под названием «Новая музыка» вообще нет музыки с духовными литургическими текстами. Нет его и в перечне произведений из полной

версии Словаря Гроув. Вот так и получилось, что в Европе никто не знает нашего «русского Милано-Каччини» – Вавилова, а в России не знают настоящего Джулио Каччини! К сожалению, до сих пор приходится с этим сталкиваться и в концертно-конкурсных программах, и в нотных сборниках, и в интернете. Так что берегитесь, участники конкурсов, если выставите в качестве музыки XVI века музыку В. Вавилова. Особенно если я буду в жюри!)))

— *Похоже,* что я ненароком наступил на больную мозоль «аутентиста». Прошу прощения! *Но тема действительно актуальная. Сегодня современному исполнителю, желающему добиться побед на международных конкурсах серьезного уровня,* нужно не просто *теоретически знать, но и уметь практически продемонстрировать в своей игре стилистические особенности музыки разных эпох и композиторов.*

— В последнее время само это название «аутентизм» стали употреблять реже, потому что оно сильно раздражает тех музыкантов, которые им не очень интересуются. Мне тоже больше нравится «исторически информированное исполнительство» или еще более корректное название: «исполнительство на исторических инструментах». Подобная замена понятий, впрочем, происходит постоянно, например, до моды на «аутентизм» музыканты рассуждали просто об игре «в стиле». Однако споры музыкантов и критиков по поводу «истинности» исполняемой музыки не прекращаются до сих пор. Вопрос же заключается в том, как, и на основании чего формируются представления музыкантов о стиле исполняемой ими музыки. К сожалению, как откровенно сказал Николаус Арнонкур, чаще всего основную роль в этом процессе играет завышенная самооценка музыкантов! То есть вовсе не знания исторических источников, изучение художественных вкусов и эстетики соответствующей страны, эпохи и т. д. Причем, Арнонкур имел в виду своих европейских коллег, что же можно тогда сказать о советских музыкантах, находившихся за «железным занавесом» столько лет! Мы ведь искренне были уверены в том, что мы «впереди планеты всей» не только в области балета, но и в интерпретации музыки, скажем, И. С. Баха. Сегодня «аутентистами»-исполнителями и исследователями истории музыки накоплен огромный багаж знаний в области исторической интерпретации, игре на старинных

инструментах квалифицированно обучают во всех крупных консерваториях мира. Хотя и с большим запозданием, это движение все-таки докатилось и до нашей страны и приятно осознавать, что появляются и гитаристы, которые стараются не отставать от музыкантов других специальностей! Проблем конечно у нас еще очень много! Кстати во всем мире, и особенно в Европе, изучение особенностей исполнения старинной музыки классическими гитаристами уже постепенно становится нормой: гитаристы посещают мастерклассы ведущих исполнителей на исторических инструментах, естественно эти знания можно получить практически во всех крупных учебных заведениях, появляются соответствующие статьи в гитарных журналах. Вот, например, в одном из последних номеров американского журнала *Soundboard* сразу две таких статьи с соответствующими нотными приложениями: одна статья посвящена музыке эпохи Ренессанса, другая – исполнению на классической гитаре *basso continuo*.

— *Предвижу естественный вопрос большинства наших российских читателей: Что это такое и зачем оно нужно гитаристу?*

— Для начала, скажем по-умному: искусство игры «бассо континуо», – это одна из сфер творческой реализации гитариста в области камерно-ансамблевого исполнительства. Сфера практически необъятная! Если объяснять популярно, то исполнение партии бассо континуо – это искусство игры по цифровке, но это не просто игра, а игра, подразумевающая большую долю творческой свободы в выборе исполнительских средств. Я часто сравниваю старинную музыку с джазом: в обоих этих направлениях исполнитель является в большей степени соавтором композитора, нежели

рабским озвучивателем музыкального уртекста – нотного текста, который в то время являлся лишь примерной схемой, наброском будущего исполнения музыкального произведения.

— Давайте продолжим разговор о Вашем интересе к настоящей лютне и настоящей лютневой музыке.

— Итак, пластинка В. Вавилова вышла в 1970-м а вторая, с действительно настоящей лютневой музыкой в исполнении Шандора Каллоша – в 1975-м. Это были как раз годы моей учебы в музыкальной школе, но в моей домашней коллекции этих дисков тогда еще не было. Позже, в Москве я начал более активно интересоваться старинной музыкой и даже научился немного играть на блокфлейте во время службы в армии. Зная о таком моем интересе, Наталья Александровна познакомила меня с Шандором Каллошом, у него я впервые увидел и услышал настоящую лютню, правда работы еще отечественного мастера. А в 1983 году, когда я уже учился в консерватории и начал играть в студенческом составе ансамбля «Инсула Магика», у меня появилась первая, правда тоже пока еще не совсем правильная лютня. Это был такой адаптированный для гитаристов вариант. Игру на ней мне пришлось осваивать самостоятельно, но благодаря прогрессивным взглядам преподавателей нашей «народной» кафедры, мне разрешили сыграть даже выпускную гос. программу на двух инструментах: гитаре и лютне. Затем я продолжал по крупицам собирать знания об игре на лютне, общаясь с коллегами и посещая мастерклассы известных музыкантов, среди которых были Джон Дюарт, Роберт Барто и Роберт Спенсер. Р. Барто – он тогда работал в Штуттгарте – показал мне простые, но эффективные постановочные упражнения. Вообще, меня многое связывает с этим немецким городом, ведь это был город первой победы нашего ансамбля на международном конкурсе. Там же я познакомился с соратником Дж. Брима по ансамблю «Джулиан Брим Консорт», лютнистом Р. Спенсером, который пригласил меня в Англию. Особенно мне запомнились занятия с ним по исполнению английских лютневых песен Елизаветинской эпохи, которые мне посчастливилось посетить в Королевском колледже музыки в Лондоне в 1994 году. К сожалению, подобные встречи были нечастыми, ведь мои путешествия из Сибири в Европу, особенно в период «перестройки», были сопряжены с огромными трудностями. Но что мне особенно приятно осознавать, на многих мастерклассах я не столько узнавал что-то новое, сколько получал подтверждения своим интуитивным догадкам в области исполнительской технологии и интерпретации старинной музыки.

— где довелось Вам путешествовать?

— за эти годы мне удалось побывать с концертами более чем в 20 странах только дальнего зарубежья. Это в основном страны Европы, в некоторых из них я бывал по многу раз: Германия, Чехия, Франция, Австрия, Швеция, конечно Испания, Португалия и другие. Но были и более экзотические поездки, скажем в Бразилию, Тайвань или Японию. Разумеется, приходится много ездить и по нашей стране и по бывшим республикам Союза.

— Вы играете на многих старинных инструментах, что это вам дает и как отражается на преподавании классической гитары в консерватории?

— Интерес к разным музыкальным инструментам у меня очень давний и началось все собственно с того, что в годы моей учебы отечественная гитарная методика была еще на очень скромном уровне развития, и мне приходилось изучать методическую литературу для других инструментов, переосмысливая опыт скрипачей, виолончелистов, пианистов и даже духовиков. Затем пытался применить этот опыт к гитаре. Позже, когда я сам взял в руки смычок и начал дуть в различные старинные дудочки, я начал на практике постигать некие всеобщие, универсальные законы музыкального бытия и исполнительских методик, и тогда многое в музыке стало еще более близким и понятным. Это

касается в первую очередь артикуляции и музыкального интонирования на гитаре. Недавно один мой знакомый скрипач сказал, что в исполнении многих гитаристов легато и стаккато звучат одинаково! А ведь он совершенно прав! Я сталкиваюсь с этим каждый день в педагогической практике. У нас есть даже фирменное импортное название этого стиля игры – *punteado* – с испанского «точечная» игра. Правда, у некоторых получаются не «точки», а скорее тычки))). Когда-то в школе я занимался радиоспортом и неплохо владел азбукой Морзе. Для меня вполне очевидно, что у точки есть своя противоположность – тире. Оказалось, что это проявление всеобщего закона Артикуляции, которая делает нашу речь не только членораздельной, но и связной. Во французском языке есть интересное явление – «лиазон». Это когда при слиянии двух слов в речи начинают озвучиваться окончания слова, и ярко звучат буквы, которые не произносятся при отдельном произнесении того же самого слова. А при слиянии двух гласных в соседних словах, одна из них наоборот «съедается». Интересно, что слово «лиазон» французы применяют и для обозначения лиг-связей в музыкальной артикуляции. В общем мне кажется, что именно мое внутреннее слышание смычкового или духового звуковедения, артикулирования и интонирования музыкального текста реально помогает мне и моим студентам преодолевать эти недостатки, которые несправедливо приписывают нашему инструменту. Сегодня у нас по-прежнему студенты осваивают «общее фортепиано», хотя я бы посоветовал гитаристам для общего развития, попробовать поиграть на любом смычковом или духовом инструменте. И еще из собственной практики освоения различных старинных инструментов и общения с высококлассными исполнителями на них я понял, что «плохих», «неполноценных» или «несовершенных» музыкальных инструментов (к числу которых, увы, по-прежнему причисляют и классическую гитару) не бывает! Следует говорить лишь об уровне мастерства исполнителя. Или о тех задачах, которые он перед собой ставит. Сила звучания или широкий диапазон инструмента также не являются абсолютными ценностями, к которым следует стремится во чтобы то ни стало. Часто приходится слышать мнение, что гитара – инструмент ограниченный: она не может то, другое, третье… Но, посмотрите вокруг – любой музыкальный инструмент имеет ограничения: флейта не может играть аккордами, на фортепиано нельзя сделать крещендо на одном звуке. А барабан? Ведь на нем не сыграешь даже простенькой мелодии, не то что фуги! Однако классного перкуссиониста можно слушать часами одного, без ансамбля!

— Сколько же инструментов

насчитывает Ваша коллекция, и на скольких инструментах Вы играете?

— Свой юбилейный концерт в Камерном Зале Новосибирской филармонии осенью 2008 года я назвал «50/50» (пятьдесят на пятьдесят) и реально использовал в этом концерте 50 инструментов. Это были не только старинные, этнические, но и современные инструменты из моей коллекции, среди которых была и классическая, и электрогитара и конечно самый главный инструмент, которым я считаю дирижерскую палочку.

— Вот здесь Вам и пригодилось дирижерское образование?

— Как руководитель ансамбля, состоящего и из певцов и из инструменталистов, мне приходится практически каждый день применять этот опыт, но стоять перед большими гитарными оркестрами с дирижерской палочкой приходилось не часто. Первый раз это произошло, когда мне предложили возглавить гитарный оркестр фестиваля джазовой гитары в 1994 году, одним из участников которого был швейцарский гитарист и композитор Джанкарло Николаи. Этот музыкант был одержим идеей поднять электрогитару на уровень академического инструмента и вот он сочинил Концерт для 25 гитар, который и предложил исполнить на нашем новосибирском фестивале. И вот, я открываю партитуру, я с ужасом начинаю понимать, что эта музыка имеет весьма отдаленное отношение к джазу, и вероятность того, что разношерстная команда джазовых гитаристов, приехав за день до концерта, сможет сыграть это с листа, была практически близка к нулю. Надо было срочно спасать ситуацию, и тогда я собрал всех своих студентов, разучил с ними партитуру концерта, и, посадив их за спины именитых джазменов, таким образом, спас репутацию фестиваля! Исполнение этого Концерта имело большой успех у ничего не подозревающей публики, и автор был в совершенном восторге, ведь мы «по ошибке» выучили весь концерт, хотя он мечтал только об исполнении лишь одной первой части.

— В твоей коллекции есть еще один легендарный инструмент – теорба каких-то невиданных размеров. Расскажи, как она у тебя появилась?

Долгое время мне приходилось играть на простых недорогих инструментах, откровенно говоря, на самого лучшего качества, сделанных по моей просьбе нашими отечественными мастерами, которые, честно говоря, не были хорошо знакомы со спецификой изготовления старинных инструментов, и вот, когда неудовлетворенность этими инструментами достигла своего апогея, я, наконец, решил завести себе хоть один, но по-настоящему «фирменный» инструмент. Выбор пал именно на теорбу, предназначенную в основном для ансамблевой и оркестровой игры того самого «бассо континуо», чем по большей части я и занимаюсь как в своем ансамбле, так и в сотрудничестве с другими барочными группами и оркестрами. Уже не помню, сколько времени ушло на выбор мастера, подходящей модели, размера и т. п. ведь раньше не было никаких стандар-

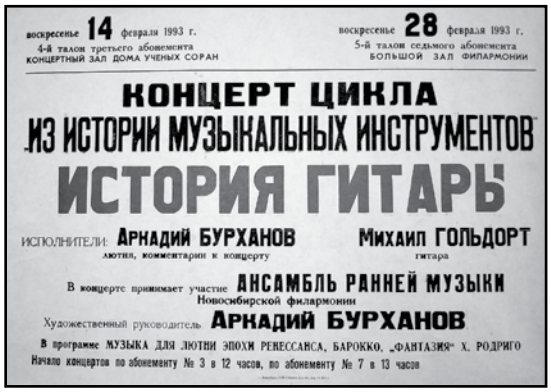
тов, все сохранившиеся инструменты разные. Поэтому, я хотел сначала подержать в руках реальные инструменты разных мастеров, сравнить их акустические качества не особенно доверяя рекламе в интернете. С этой целью я посещал различные европейские музыкальные выставки, учебные заведения, ездил в гости к исполнителям, изучая конъюнктуру рынка и сравнивая различные модели. В результате судьба свела меня со шведским мастером Ларсом Йонсоном, на инструментах которого играют многие известные лютнисты, в числе которых, например, Найджел Норт. Цена мне показалась вполне разумной, но ждать своей очереди пришлось три года! Наконец летом 2005 года я в очередной раз отправляюсь в Стокгольм и привожу в Новосибирск этот замечательный инструмент. (см. фото с журналистами – мы даже пресс-конференцию об этом событии организовали). Еще несколько лет ушло на то, чтобы приспособиться к нему и почувствовать его, как мне до сих пор кажется, неограниченные ресурсы. На сегодняшний день, это единственный в России инструмент такого размера и класса. Представьте себе, длина игровых струн 83 см!

— Этот инструмент оправдал твои надежды?

— Вполне! Меня, как минимум заметили!))) Например, дирижер московского камерного оркестра Musica Viva Александр Рудин уже дважды приглашал меня участвовать в его проектах и основным критерием его отбора был такой: «лютню должно быть слышно в БЗК и Зале Чайковского». А с барочным оркестром Musica Aeterna и хором New Siberian Singers под руководством Теодора Курентзиса записал оперу Г. Перселла «Дидона и Эней» для европейского бренда «Альфа». Я там играл на теорбе партию бассо континуо, а на музыкантов, составляющих эту группу, ложится основная нагрузка при исполнении любой барочной оперы. Часто и с большим удовольствием играю с Назаром Кожухарем и его *Pocket Symphony*, в том числе и в московских залах, таких как БЗК и КЗЧ. Кстати вместе с Назаром я принимал участие в первом исполнении на исторических инструментах Концерта ре-минор А. Вивальди лютни, виоль д'амур и струнных в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии с барочным оркестром Владимира Шуляковского.

— Этот концерт Вивальди хорошо известен гитаристам по переложению для альта и гитары.

— К сожалению, вынужден назвать это переложение весьма неудачным. Дело в том, что старинная «виола любви» и современный альт – весьма дальние родственники. Старинная виола – инструмент даже более деликатный, чем скрипка, и диапазон, задействованный в партии виолы в этом концерте, более подошел бы скрипке. Современный альтист, как правило, вносит в исполнение этой музыки неуместное и постоянное «романтическое остервенение», кроме того, он вынужден опускать некоторые неудобно высокие фрагменты на октаву ниже, ломая логику авторского голосоведения, а классическая гитара все время «отвечает» альту на октаву ниже, чем задумано автором, и в результате голоса таких солистов на фоне высоких скрипок звучат более чем странно. Историки говорят, что в то время одним словом могли называть самые разные инструменты и наоборот – один и тот же инструмент называли по-разному. «Лютней» называли инструменты разных размеров, в том числе и маленькую мандору или миланскую мандолину. Такой инструмент тоже недавно появился в моей коллекции и уже первые опыты игры с оркестром подтверждают эти, не только мои предположения о том, что партия «лютни» должна звучать в одной октаве с виолой. Существуют вполне убедительные записи этого концерта (Поль Одетт), в которых эта партия исполнена на сопрановом инструменте, гораздо более высокого строя, чем классическая гитара.


воскресенье 14 февраля 1993 г.
4-й талон третьего абонемента
КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ ДОМА УЧЕНЫХ СОРАН

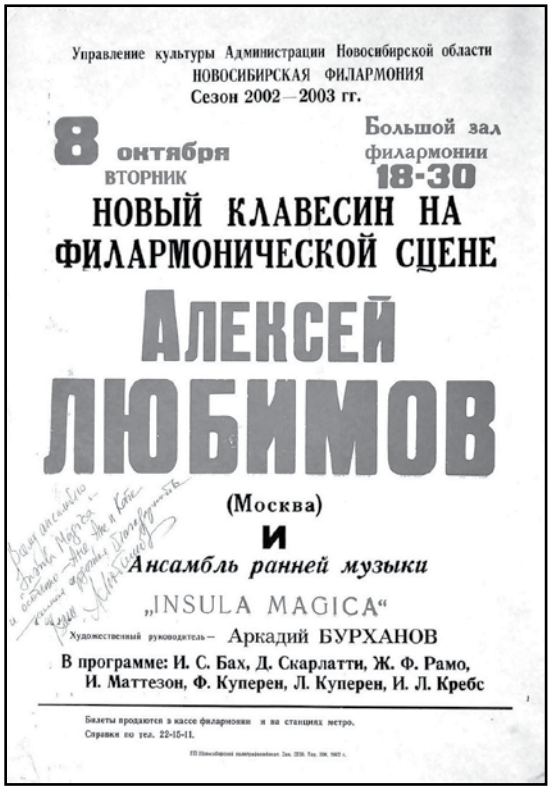
воскресенье 28 февраля 1993 г.
5-й талон седьмого абонемента
БОЛЬШОЙ ЗАЛ ФИЛАРМОНИИ

КОНЦЕРТ ЦИКЛА
ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
ИСТОРИЯ ГИТАРЫ

ИСПОЛНИТЕЛИ: АРКАДИЙ БУРХАНОВ — лютня, комментарии к концерту
МИХАИЛ ГОЛЬДОРТ — гитара

В концерте принимает участие АНСАМБЛЬ РАННЕЙ МУЗЫКИ Новосибирской филармонии
Художественный руководитель АРКАДИЙ БУРХАНОВ

В программе МУЗЫКА ДЛЯ ЛЮТНИ ЭПОХИ РЕНЕССАНСА, БАРОККО, „ФАНТАЗИЯ" Х. РОДРИГО
Начало концертов по абонементу № 3 в 12 часов, по абонементу № 7 в 13 часов


Управление культуры Администрации Новосибирской области
НОВОСИБИРСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ
Сезон 2002—2003 гг.

8 октября
ВТОРНИК

Большой зал филармонии
18-30

НОВЫЙ КЛАВЕСИН НА ФИЛАРМОНИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ

АЛЕКСЕЙ ЛЮБИМОВ
(Москва)
И
Ансамбль ранней музыки
„INSULA MAGICA"
Художественный руководитель — Аркадий БУРХАНОВ

В программе: И. С. Бах, Д. Скарлатти, Ж. Ф. Рамо, И. Маттезон, Ф. Куперен, Л. Куперен, И. Л. Кребс

Билеты продаются в кассе филармонии и на станциях метро.
Справки по тел. 22-15-11.

— На этом примере действительно можно наглядно убедиться насколько важным для понимания исполняемой музыки является знание особенностей тех инструментов, для которых она была написана!

— Я часто говорю, что инструмент сам определяет «правила игры» на нем, если конечно попытаться очень чутко к нему отнестись. Кстати, это касается не только старинных, но и современных инструментов. Инструмент и понимание его особенностей конечно важен, но это лишь внешняя сторона исполнительской «подлинности» (так по-русски звучит перевод понятия «аутентизм»), можно сказать некая форма исполнительского образа. Но даже если с высокой степенью точности музыкант воспроизводит «подлинные» динамику, артикуляцию, агогику, орнаментику и даже темперацию, для того, чтобы форма не выглядела формальной, ее нужно наполнить и «подлинным» содержанием. Вот с этим конечно гораздо сложнее. Здесь исполнитель должен практически перевоплотиться, войти в образ своего далекого предшественника, думать, как он, двигаться, как он, стремиться к тем же идеалам, воплощать те же духовные ценности. Такому исполнителю необходим целый комплекс знаний и навыков, необычных для современного человека, потому в курс подготовки «аутентичных» исполнителей входит исторический танец, фехтование, актерское ма-

стерство, верховая езда и т. п., все это формирует у музыканта некий, по выражению музыковедов, «звуко-жест», существенно отличающийся от современного. Впрочем, для того, чтобы наполнять «правильным» содержанием современную музыку, тоже нужно много всего знать и уметь. Вот, более понятный гитаристам пример: кто из гитаристов не пробовал исполнять испанскую музыку? Не обязательно фламенко. С точки зрения испанского знатока и ценителя искусства, основным наполнением искусства любого жанра является дух *duende*. Буквально, если испанец не почувствовал в произведении это самое «дуэндэ», то, с его точки зрения, это произведение просто не состоялось! К сожалению, часто приходиться сталкиваться с тем, что многие музыканты не имеют даже элементарного понятия об этом. И не только у нас, мне встречались гитаристы из Европы и Америки, которые с удивлением об этом впервые услышали от меня – гитариста из глухой Сибири! До этого они считали, что чем быстрее они играют пассажи, тем больше в их исполнении «испанского». Между тем нереально быстрые темпы, в которых порой играют испанские фламенкисты, тоже являются естественным следствием того состояния духа, в которое изначально входит музыкант.

— Да, я вспоминаю и свой первый опыт освоения этого духа Дуэндэ после Вашей импровизированной лекции за ужином во время калужского фестиваля!

— Тогда получилось неплохо! И именно из-за ситуации спонтанности и артистической раскованности, тем более, что в тот вечер у нас «на разогреве» был Висенте Амиго!))) А вот еще один интересный пример «содержания» исполняемой музыки: танец Фанданго. Как можно его адекватно исполнять, если не знаешь, как описывал этот танец Джакомо Казанова?

Не случайно Фанданго входит в список танцев, неоднократно, но безрезультатно запрещаемых испанской церковью, как танец, нарушающий моральные устои общества.

Конечно, было бы неплохо представлять себе и движения танцоров. Это сразу ставит темп инструментального исполнения на место. Но кроме физиологически удобного танцевального темпа, у некоторых танцев бывают тонкие агогические отклонения ритма от тупой метрономической ровности, придающие танцу изящество и грациозность. Они должны присутствовать и в Гальярде, и в Менуэте, и конечно, в классическом венском Вальсе. Я предвижу распространенную отговорку музыкантов, что, дескать, многие танцы, особенно в барочных сюитах, уже тогда утратили свое бытовое назначение значение и превратились в чисто инструментальные произведения. С этим можно согласиться, пожалуй, только в случаях, когда современный композитор сочиняет танцевальную музыку в абстрактно «старинном» стиле, действительно плохо представляя себе, как танцевали эти танцы в далеком прошлом. Но, в отличие от нас, во времена, скажем, Баха, музыканты прекрасно знали, чем отличается Аллеманда от Куранты, ведь зачастую учителя музыки были одновременно и учителями танца. Так что И. С. Бах, сочиняя танцевальную музыку для своих сюит, прекрасно разбирался во всех тонкостях и сам называл свои произведения этого, чуть не сказал легкомысленного, жанра «галантереей». Единственное, чего он не знал, так это то, что потомки назовут время, в котором он жил, эпохой «Барокко» – я считаю, что наиболее подходящий перевод этого всеобъемлющего понятия – «жемчужина неправильной формы».

— Вам тоже приходилось танцевать старинные танцы?

— И танцевать самому, и разучивать вместе со слушателями и даже делать записи для уроков исторического танца. Так мы сейчас в ансамбле заканчиваем большую работу по созданию учебного DVD с записью мастер-классов одного из ведущих мастеров этого искусства англичанкой Дианой Скривенер. Получилась забавная и парадоксальная ситуация – у Дианы за плечами несколько постановок танцев в голливудских исторических фильмах, работа с такими режиссерами, как Мартин Скорцезе, а у себя на родине, в Европе она не смогла найти музыкантов единомышленников, которые смогли бы адекватно записать даже учебный диск. Мы планируем назвать его *"Tempo giusto"*. Кстати, предлагаемые к изучению танцы английской Елизаветинской эпохи, мы записали не в одном «истинном», а в двух, а то и в трех разных темпах, для того, чтобы под эту музыку смогли танцевать люди разного уровня подго-

товки и даже разного роста и комплекции. Но, несмотря на разный темп, характер исполняемой нами музыки соответствует и даже иногда подчеркивает особенности танцевальных движений, которые мы не только видели, но и сами пытались освоить. Например, при исполнении танца Вольта, партнер подбрасывает свою партнершу в воздух, помогая себе коленкой, а на этот трюк надо отводить чуть больше музыкального «времени». «Трех-четвертная» Гальярда имеет структурное строение не 3 + 3, а 5 + 1 с легким зависанием на 5-й доле для «позировки» или легкого прыжка, на исполнение которого разным танцорам нужно разное время. По этой причине Гальярда имела и другое название – «пять шагов». Это лишь маленький пример того, что «аутентизм» требует не только конкретных исторических знаний, но и творческого подхода. Потому на «аутентистов» часто обижаются музыканты, у которых нет ни того ни другого, только, как сказал Арнонкур, – «завышенная самооценка». Или есть только знания.

— Неужели даже на Западе все так безнадежно?

— Там уже сложилась прочная система исполнительских штампов и стандартов, следовать которым должен каждый, кто хочет добиться признания в Европе, особенно на исполнительских конкурсах. Конечно ситуация не безнадежная! Есть много примеров замечательных творческих личностей. Мне хочется назвать имя одного из партнеров нашего ансамбля – это немецкий музыкант, исполнитель на исторических духовых инструментах, профессор Высшей школы музыки в Штуттгарте Ханс-Йоахим Фусс. Не так давно мы с ним практически основали новое направление в исполнительстве, которому пока даже нет названия. Дело в том, что Хайо Фусс – один из признанных «аутентичных авторитетов», в последнее время увлекся саксофоном, но, поскольку до этого он играл исключительно аутентичную музыку и не владеет никаким другим музыкальным языком, например, языком джаза, он начал исполнять на саксе то, что знает лучше всего – барочные флейтовые сонаты! Оказалось, что этот современный инструмент способен замечательно передавать художественные идеи эпохи Барокко, в чем-то даже более легко, чем старинные инструменты! А мне, чтобы быть ему адекватным, пришлось взять в руки электрогитару! Такую программу нам с легкостью удалось продать в Германии, Испании и Португалии.

— Да, но вообще-то нам известны случаи исполнения подобной музыки и на электрогитаре и на саксофоне.

— Конечно, и в учебной практике это частое явление, но, насколько мне известно, это либо о попытки «современного прочтения» старинной музыки рокерами, джазистами или не достаточно «исторически информированными» студентами, либо сознательное «запопсовывание» классики, с целью сделать ее более понятной широким массам. Если продолжить начатую выше мысль, то наша совместная программа с Фуссом – это как раз и есть

наполнение современной формы «исторически достоверным» содержанием. Лично я пока ничего подобного нигде не слышал. Разве что, пожалуй, Эдин Кармазов делал нечто подобное, но с моей, и не только с моей точки зрения, он скорее просто классный гитарист широкого профиля, играющий в том числе и на лютне, нежели углубленный «аутентист» уровня Хайо Фусса.

— На последнем фестивале «Мир Гитары» в Калуге, я слышал еще два интересных и вполне аутентичных дуэта с вашим участием.

— Оба эти дуэта родились почти одновременно и оба связаны, как ни странно с Петербургом. Один из них так и называется: *Duo Fontanka*. Это международный фестивальный проект, возникший среди членов жюри международного конкурса «Виртуозы гитары 2009». В этом дуэте я представляю российскую сторону, а Хайке Маттизен – немецкую.

— Почему же все-таки именно «Фонтанка»?

— Идея названия принадлежит Хайке, видимо она вдохновилась посещением музея музыкальных инструментов в Шереметьевском дворце на набережной Фонтанки. В коллекции этого музея выставлено довольно много разных старинных гитар и других щипковых инструментов. Вот мы тоже решили попробовать поиграть вместе гитарную музыку XIX века на оригинальных инструментах того времени. И еще конечно в основе дуэта заложена и вполне «аутентичная» идея международного сотворчества, духом которого пропитан Петербург с момента своего основания. Мы, к примеру, и первую программу начали составлять по такому же принципу, разучив салонную фантазию Пьетро Петтолетти на тему из оперы Беллини «Пират» для дуэта прима и терц гитар. П. Петтолетти, как известно, жил и творил в Петербурге, даже освоил «русскую» семиструнку, наша пьеса здесь тоже звучала в 40-е 50-е годы XIX века и посвящена она была, судя по всему русскому «месье Крокушанскому», так гласит титульный лист петербургского издания М. Бернарда. Затем в нашу программу вошла музыка М. Джулиани и К. Мерца тоже написанная в оригинале для терц- и прима гитар, чаще называемых сегодня «романтическими».

— Там же недалеко, буквально в соседнем здании библиотеки проходят и регулярные концерты петербургского клуба гитаристов, которые организует Сергей Ильин. Вы там уже играли?

— Пока, увы, нет. Мы считаем, что дебют «Фонтанки» на Фонтанке дело в высшей степени ответственное! Потому и решили начать издалека.))) Вот сыграли сначала в гала-концерте «Виртуозов Гитары», затем в Калуге, а в декабре 2011 года состоялась «мировая премьера» дуэта на фестивале в г. Оберхаузен в Германии. Концерт у Ильина мы тоже планируем, правда он пока еще об этом ничего не знает.))

— Вашим партнером по второму дуэту, тоже дебютировавшему на Калужском фестивале, является Сергей Адаменко. Это для нас новое имя.

— Сергей – один из моих студентов. В этом 2011–12 учебном году решил продолжить обучение в магистратуре и специализироваться на старинных щипковых инструментах. Благо всеобъемлющая формулировка специализации магистрантов – «струнные щипковые инструменты» позволяет это делать вполне официально! Года два назад он начал стажироваться у меня в ансамбле и уже успел получить диплом международного конкурса «Виртуозы гитары», исполнив конкурсную программу на барочной гитаре. Сегодня С. Адаменко уже работает в ансамбле, потому мы называемся просто: «дуэт солистов ансамбля Инсула Магика». А играем мы на виуэлах, лютнях и барочных гитарах в раз-

личных сочетаниях музыку Ренессанса и Барокко. Так что эти два дуэта различаются в основном стилистической направленностью.

— Расскажите о своих учениках.

— Географическое положение нашей консерватории естественно определяет и географию поступающих к нам студентов. Достаточно перечислить регионы: Камчатка, Дальний Восток, Тува, Алтайский край, Саха-Якутия, Кузбасс. Это, не считая близлежащих сибирских городов. Иногда встречаются студенты и из более отдаленных регионов: Урал, Казахстан, Белоруссия. Был у меня даже один студент из Болгарии. Вот такое представительство! Выпускников же судьба забрасывает еще шире: они живут и работают в Москве, Санкт-Петербурге, в Германии, Израиле, да собственно и уследить за ними уже непросто! Самое приятное то, что ни один из моих бывших учеников не ушел из профессии! Все продолжают заниматься гитарой, хотя и в очень разных амплуа. Сейчас у меня учатся уже мои так сказать педагогические «внуки», – воспитанники моих выпускников.

— Вы единственный преподаватель гитары в консерватории?

— Нет, я уже не один! Вот уже второй учебный год, мне помогает недавний выпускник аспирантуры Данияр Ри. Так что не за горами и возникновение кафедры гитары, о которой так мечтают многие гитаристы. Вообще у нас в городе четыре средних специальных учебных заведения, в которых есть классы гитары, и во всех преподают выпускники и студенты Новосибирской консерватории. Очень успешно работает в этом педагогическом звене мой первый выпускник магистратуры Валерий Шадчин. Уже его ученики становятся победителями международных конкурсов!

— Чему посвящена Ваша научная работа?

— Когда я выбирал тему диссертации, было много вариантов, но в результате остановился на одном их начальных этапов истории «испанской гитары» во всех ее разновидностях. В настоящий момент занимаюсь изучением первоисточников и не могу не отметить просто ужасающее состояние существующих весьма немногочисленных русских переводов старинных текстов, создающих существенно искаженную историческую картину эволюции гитары. Естественно пришлось начать с самого начала – с перевода основных источников на испанском языке, начиная с самого раннего из сохранившихся печатных трудов

об «испанской пятирядной гитаре» (и не только о ней!) каталонского просветителя конца XVI века Хуана Карлоса Амата. Я недавно закончил полный перевод этого трактата на русский язык и сейчас готовлю его публикацию.

— Где Вы изучали испанский язык?

— В этом плане мне здорово повезло! Еще в студенческом общежитии Мерзляковки моими соседями по комнате были ребята из разных стран Латинской Америки и их постоянные «тусовки» проходили как раз в нашей комнате. Так что, начинал я именно «с языка». Потом быстро сообразил, что испанский мне очень пригодится и для учебы и для будущей работы. А в консерватории с первого курса стал посещать испанский разговорный клуб в областной библиотеке и чуть позже даже поступил на московские заочные Гос. курсы Иняза. Это помогло мне систематизировать разрозненные знания, полученные из разных источников.

В заключении нашего разговора хочу сделать читателям журнала небольшой поэтический подарок в виде своего перевода одного из трех сонетов, посвященных Хуану Карлосу Амату, предваряющих его трактат:

ГИТАРА,
к Читателю.
СОНЕТ.
Я та, что весь мир воспевает,
Царица тонов деликатных
Я та, что веселье приносит,
Страдальцев тоску проклиная.
Пятерку сынов я имею,
играют в моих они кущах
в такие веселые игры,
что даже сам Феб изумлялся!
Читатель, ты хочешь веселья,
Что с Карлосом я испытала?
Ты лиха отведай сначала!
Воистину я грациозна…
Галантна…
Гальярдна…
Гитара!

Интервью со Штефаном Раком

Мало, кому из читателей нашего журнала не знаком всемирно известный чешский композитор – гитарист Штепан Рак. Его многое связывает с нашей страной. Он объехал с концертами практически всю территорию бывшего СССР от Западной Украины до Владивостока. Его мать- украинка, воевала с фашистами на стороне Красной армии. В композиторском багаже маэстро есть много обработок русских народных песен, а также пьес, посвящённых тем или иным важным трагедийным событиям нашей страны (Чернобыль, подлодка «Курск»). Я не мог не воспользоваться возможностью пообщаться с господином Раком во время фестиваля-конкурса «Виртуозы гитары», проходившего в Санкт-Петербурге, и взял у него небольшое интервью, которое и предлагаю вашему вниманию.

О.К. Я, конечно, слышал от других людей историю о том, как Вы в конце Второй Мировой войны попали в Прагу из Украины, но думаю, что нашим читателям будет интересно узнать её из первых рук.

Ш.Р. Моя мать была солдатом Красной армии, медсестрой в танковой бригаде. И она привезла меня на танке в Прагу. Я родился в 1945 году в самом конце Второй Мировой войны, и так как был очень болен, то маме пришлось положить меня в больницу. Там я пробыл очень долго, потому что это была очень тяжелая болезнь. Моей матери по военному приказу было необходимо вернуться на Украину на место постоянной дислокации её воинского соединения. Она думала, что скоро вернется за мной,

К сожалению, на Украине у неё пропали все документы, и потребовалось много времени, чтобы их восстановить, без этого она бы не могла попасть в Прагу и забрать меня из больницы. Но и с новыми документами маме не удалось попасть в Прагу, поскольку Чехословакия закрыла границу с СССР.

После этого меня усыновила семья Рак – Йозеф и Мария. Это были очень хорошие люди и любящие родители. И я желал бы всем, чтобы у них были такие родители, как у меня. Только в 1948 году моя мать, наконец, смогла попасть в Прагу. Я никогда ее не видел. Когда открыли границы, она приходила к нашему дому и ежедневно долгие часы стояла на коленях, хотела, чтобы меня ей вернули, но это было невозможно, потому что мои приёмные родители не хотели меня отдать, поскольку они меня сильно любили. Это такая трагедия! Имя и фамилия моей матери выбито на монументе славы в Закарпатской Руси. Я очень горд быть рожденным во время Второй Мировой войны матерью, которая была одной из тех, кто причастен к победе над фашизмом! Я знаю, что у неё позже родилось ещё два ребёнка: сын Владимир и дочь Наташа.

Мой сын Ян Матей разыскал на Украине моего брата Владимира, и я планирую с ним впервые встретиться в этом году во время моего концерта в Киеве.

Примечание. Когда это интервью уже готовилось к печати, на Первом канале российского телевидения в программе» Жди меня» была показана встреча двух братьев, которые до этого ни разу в жизни не видели друг друга. Оба они не смогли сдержать слёз радости. А с ними плакали и многие участники этой передачи, находящиеся в тот момент в студии Останкино.)

О.К.. Очень трагическая и печальная история, господин Рак! Но, наверное, в те страшные годы трудно было иметь счастливое детство….

Знаете ли Вы имя и фамилию вашей биологической матери?

Ш.Р. Да, Олег, моё детство не назовёшь слишком радостным (печально улыбается). Многие дети, которые жили со мной в Праге по соседству, были проинформированы о моём происхождении своими родителями.

Ведь с 1948 года в Чехословакии стали строить социализм, и многие мои соседи из-за национализации теряли свои заводы, магазины, дома, бизнес…

А я был ребёнком Красной армии, и тем более ещё и из коммунистической страны… Поэтому многие окружающие меня люди не любили меня и моих приёмных родителей за это. Мою биологическую мать звали Василиной Сливковой. Она была родом из небольшой деревни в Закарпатье расположенной недалеко города Хуст. Моего биологического отца звали Штефан Заколанский. Он также был солдатом армии генерала Свободы, которая в содружестве с Красной армией освобождала Чехословакию от фашистов.

О.К. Я думаю, господин Рак, у вас можно даже и не спрашивать, как вы относитесь к фашизму? И особенно к тому, что сейчас в некоторых странах Восточной Европы ставят памятники « национальным героям», которые воевали на стороне гитлеровской Германии, а сносят памятники советским воинам-освободителям, которые погибли, освобождая эти страны от фашистской чумы. В 90-х годах, видя, как в Польше уничтожают памятники советским воинам, я спросил у одного поляка: «Нужно ли было нашим войскам освобождать Польшу от фашистов?». На что получил ответ: «Конечно нужно, но лучше бы это сделали американцы». Меня не покидает мысль, что если бы не война, то мы с вами жили бы в одном государстве

СССР! И сейчас свободно бы общались на русском языке. Хотя я знаю, что Вы неплохо говорите как на русском, так и на украинском языках.

В каком возрасте вы начали заниматься гитарой, почему именно гитара, а, скажем, не фортепьяно?

Ш. Р. Ну, Олег, по правде говоря, мои русский и украинский не так уж и хороши (смеётся), но помогает, конечно, то, что мой родной язык – чешский – принадлежит к славянской группе языков.

Первым моим музыкальным инструментом была скрипка. Мне было 10 лет, когда я с моим другом Фердинандом стал вместе брать частные уроки. Но после того, как наш педагог умер, мы прекратили этим заниматься. Через несколько лет я поступил в высшую школу искусств в Праге. Здесь в самом начале 60-х годов я впервые и взял гитару в руки. Но как ты знаешь, это была эра рок-н-ролла, поэтому я стал играть именно эту музыку на гитаре с железными струнами. А классической гитарой я стал заниматься только в 21 год, учась в пражской консерватории у известного чешского педагога Штепана Урбана

О. К. То есть в 21 год Вы впервые узнали, что такое ноты и познакомились с музыкой таких композиторов-гитаристов, как Каркасси, Сор, Агуадо? Не скучно ли было играть их музыку после Битлз и Элвиса Пресли?

Ш. Р. Наоборот! Я был просто очарован этой музыкой! Я испытал райское наслаждение, прикоснувшись к этому не известному в то время для меня пласту классической гитарной музыки. Я был без ума от ор.60 Каркасси, от «Аделиты» Тарреги и от музыки Иванова-Крамского (мой учитель Штепан Урбан был его другом, и я ему очень признателен, за то, что он познакомил меня с этой музыкой, в которой я черпал вдохновение и для собственного сочинительства). Кстати, у Урбана есть своя пьеса в русском стиле – «Волжский теплоход».

Самые мои любимые русские композиторы – это Мусоргский и Шостакович. Поэтому я с радостью сочинил свои вариации на тему Никиты Кошкина, поскольку на его музыку оказали большое влияние именно эти два композитора. Русская музыка вдохновила меня для написания многих моих пьес. Приведу названия только некоторых из них: «Балалайка», «Романс для виолончели и гитары», «Плач гитары», «Первая любовь» и даже «Вспоминая Прагу» и многие другие…

В 2010 году мне исполняется 65 лет, и я бы очень хотел дать серию своих юбилейных концертов в России, но пока, увы, нет никого, кто бы помог мне организовать это. Возвращаясь к моим первым шагам на классической гитаре, хочу сказать, что я открыл для себя целый фантастический мир!

О. К. Но всё-таки ваша пьеса «Эра рок-н-ролла» посвящена воспоминаниям о вашем рок – н – рольном прошлом? Слушая эту пьесу, я не уловил интонацию ностальгии, а только некий сарказм?

Так ли это? И ещё я хочу вас спросить (продолжая танцевальную тему), как родилась идея создания пьесы «Последнее диско»? Что эта за история о девушке, умершей во время танца? Это реальные события?

Ш. Р. Идея написания пьесы «Последнее диско» появилась у меня после прочтения книги очень известного чешского писателя Эдуарда Мартина.

Там описывается жизнь молодой 18-летней девушки, родители которой были в разводе. Мама-алкоголичка, а папа, очень богатый человек, на её 18-летие дарит ей билет на дискотеку. Девушка очень долго и активно там празднует своё совершеннолетие, а по дороге домой внезапно умирает.

«Эра рок-н-ролла»- разноплановая пьеса. Я пытался передать мою любовь к этому танцу, который запрещали во время социалистического строя в моей стране. Сарказм там присутствует, конечно! Очень жалею, что ноты этой пьесы так и не опубликованы. Во многих странах меня очень часто спрашивают о них. Но я всё-таки надеюсь, что кто-то когда-нибудь опубликует ноты этой пьесы..

О. К. Да, господин Рак, мы с вами оба хорошо помним, что такое эра социализма, которая существовала ещё совсем недавно в наших странах.

И мне тоже, как и вам, запрещали играть рок-н-ролл и особенно петь его на английском (языке потенциального врага!) Меня удивило, что в моей фонотеке и библиотеке нет ни одной вашей пьесы в джазовом стиле.

Обычно после увлечения рок-н-роллом многие молодые музыканты мигрировали именно в этот стиль. Вам не очень близок джаз?

Ваши хорошие друзья-коллеги Джон Дюарт (вечная ему память!) и Никита Кошкин очень часто обращались к этому музыкальному жанру.

Позвольте узнать, почему Вы не любите джаз, господин Рак? (Смеемся оба).

Ш. Р.Я очень люблю джаз, Олег! И даже в молодости играл в нескольких ансамблях, которые исполняли цыганский (если можно так выразиться) джаз.

Поэтому мне очень нравится музыка таких великих джазменов этого стиля, как Стефан Грапелли, Бирели

Лагрине и великолепный Джанго Рейхард!

Но сам я не хочу писать музыку в этом стиле, поскольку не уверен, что у меня получится это хорошо. Хотя в упоминавшейся здесь моей пьесе «Последнее диско» можно найти элементы столь вами любимого стиля (смеётся). Есть у меня и пьеса «Блюз для Грэга». Я очень люблю джаз, но практически не использую его в своей музыке.

О.К. Я рад, господин Рак, что наши вкусы схожи. Я всегда с подозрением и даже с сожалением отношусь к людям, которые не любят этот очень позитивный, жизнерадостный, остроумный музыкальный стиль!

Итак, вернёмся к вашим начальным занятиям на классической гитаре.

Вы были очарованы музыкой Каркасси, Тарреги, Сора, но почему Вам этого было недостаточно? Почему Вы не стали просто хорошим исполнителем на классической гитаре «чужой» музыки?

В чём причина появления композитора Штепана Рака?

Ш.Р. Есть две причины, почему я стал писать собственные пьесы.

Первая -это то, что я имею большие проблемы со зрением, что не давало мне возможности разбирать ноты других композиторов. Я должен был тратить громадное количество времени и прилагать большие усилия для разбора произведений по нотам. И во-вторых, я был очарован такими композиторами, как Сор, Джулианни, Леньянни… и так далее, которые, как вы знаете, тоже имели обыкновение играть только свои собственные сочинения. Очень часто (из-за моих проблем со зрением) я не записываю свою музыку на бумаге, а храню её только в моём сердце. Именно поэтому многие мои сочинения, такие как Хиросима, Чернобыль, Земля Австралии, не записаны на бумаге. К сожалению, проблемы со зрением у меня начались с самого детства.

О.К. Значит, получается, что только «благодаря» вашим проблемам со зрением гитаристы всего мира получили очень самобытного композитора Штепана Рака? (грустно улыбается) Для меня ваша музыка существует в следующих ипостасях: стилизация в духе музыки эпохи Ренессанса (самый мой любимый вид вашего творчества!), современный стиль, фолк-музыка, танцевальная музыка, музыка для детей. Я ничего не забыл? Какой из перечисленных стилей Вас наиболее привлекает?

Ш.Р. Единственная форма, которую Вы, Олег, не упоминали – мелодрама.

В течение уже 20 лет я вместе с одним из лучших драматических артистов нашей страны Альфредом Стрейчиком подготовил и провел более 20 музыкально-драматических концертов, таких как «Виват, Комениус!», «Поиски любви»… и так далее… Мы объездили с этими программами весь мир!

Остальные стили Вы правильно перечислили. Я люблю их все! Но, наверное, мы с Вами совпадаем во вкусах, мне тоже больше нравится писать стилизации в духе Ренессанса. Мне скучно работать в каком-то одном стиле.

Я люблю разнообразие.

О.К. Да, господин Рак! Спасибо, что напомнили, конечно же, ещё мелодрама! У меня есть эта ваша запись с Alfred Strejcek!

Там, на мой взгляд, очень интересный сплав современной музыки со столь любимым обоими нами стилизациями в стиле музыки Ренессанса, и прекрасная работа чтеца, который читает текст на нескольких языках.

Почему не получила дальнейшего продолжения ваша игра на Гран-гитаре? Мне показалось, что ваши пьесы с диска «Штепан Рак представляет» – Этюд, Наутилус и две народных песни – зазвучали совершенно по-новому на этом инструменте. Но больше ваших записей на этом инструменте я, к сожалению, не слышал. Вы разочаровались в возможностях этого инструмента? Или просто я не знаю о ваших других записях на этой гитаре?

Ш.Р. Да, Олег, Вы не знаете о моих новых работах на Гран-гитаре! Есть две записи на чешском радио и телевидении. Несколько пьес записано на моём диске «Меланхоличный голос Ниагары». Основные недостатки этого инструмента – это проблемы с его настройкой. А также громоздкость, что создаёт мне дополнительные трудности при его перевозке. Я не могу, к сожалению, брать сразу два инструмента в свои концертные поездки. Однако я люблю эту гитару. И мой новый диск «Ароматы» я планирую записать на трёх разных инструментах. Это классическая гитара Грэга Смоллмана, Гран-гитара и каменная гитара (единственная в мире, сделанная из гватемальского мрамора чешским мастером Яном Реджихой).

О.К. Я правильно понял – каменная гитара? Что там сделано из камня?

Нижняя дека? Очень интересно!

Ш.Р. Это уникальный инструмент (единственный в мире) – он сделан из гватемальского зелёного мрамора. Этот камень очень красивый и имеет невероятные возможности акустического диапазона.

Вся гитара сделана из камня и звучит просто очаровательно!

Ян Реджиха – очень интересный человек! Многие его уникальные произведения находятся в Музее курьезов в Пелгржимове. Например, индейская лодка-каяк тоже из камня, но она способна плыть. Он также сделал каменную скрипку, на которой играл чешский скрипичный виртуоз Ярослав Свецены. Над каменной гитарой он работал целых три года и принес ее как подарок для меня, моих учеников и Академии музыкальных искусств в Праге.

О.К. У наших читателей могут возникнуть сомнения в том, можно ли играть на гитаре из мрамора, но я знаю, что Вы умеете превращать недостатки в достоинства…

Ш.Р. Я думаю, что мне надо написать пьесу исключительно для этого инструмента. Пьесу, которую будет невозможно играть на классической гитаре. Мраморная гитара звучит очень хорошо, и я был сам удивлен, когда впервые услышал ее голос. Я думаю, что обязательно буду играть на этой гитаре на концерте.

О.К. Тогда, господин Рак, Вам придётся покупать электрокар для её транспортировки, а заодно и свой самолёт в придачу, поскольку в багаж

обычного авиа-рейса мраморную гитару могут не взять! (смеёмся вместе). Я слышал, что Вы играли даже на гитаре, сделанной из спичек? Так ли это?

Ш.Р. Да, на этой гитаре я тоже играл, но это было много лет тому назад.

Она тоже была единственной в мире.

О.К. Её тоже сделал чешский мастер?

Ш.Р. Да, его звали Корда.

О.К. Для каких ещё инструментов кроме гитары Вы сочиняете музыку?

Ш.Р. Я писал музыку для скрипки, маримбы, органа, оркестра и струнного квартета. Также у меня есть пьеса для такого уникального инструмента как диджуриду.

О.К,????????????!!!!!!!!!!!!!. Что это за Чудо-Юдо?

Ш.Р. Это духовой инструмент аборигенов в Австралии, я также писал музыку и для губной гармошки и баяна.

О.К. Как Вам жилось как композитору и музыканту при коммунистах в Чехословакии? Что Вам нравилось и не нравилось в том политическом строе вашей страны? Что сейчас нра-

вится или не нравится в демократической Чехии?

Ш. Р. Это очень трудный вопрос, Олег! Этот исторический период в моей стране был очень сложный, в основном из-за отсутствия свободы.

Но с другой стороны, при этом многие чешские гитаристы стали очень известными музыкантами во всём мире. Они были вынуждены преодолевать эти трудности. Многие становились победителями престижных гитарных конкурсов (Владимир Микулка, Мирослав Матоушек, Павел Стейдл, Милан Зеленка, Милан Тесар.. и многие другие). Я думаю, что социалистический строй с его несвободой заставлял творческих людей упорно работать, и тем самым они достигали больших успехов каждый в своей области. Это был, если хотите, своеобразный вызов творческой интеллигенции социалистическому режиму. Я думаю, что в СССР было то же самое. А теперешняя ситуация кажется мне даже более сложной, чем при социализме. Молодые музыканты, художники, писатели, актёры получили возможность свободно перемещаться по всему миру, обмениваться и получать (благодаря Интернету в том числе) любую интересующую их информацию, но всё это, на мой взгляд, сыграло с ними злую шутку. Отсутствие запретов, разделительных стен и границ не даёт им оснований для упорного труда, не заставляет их (как их коллег из социалистического прошлого) прикладывать неимоверные усилия для продвижения вперёд на их творческом пути. Хотя, конечно, каждый исторический период имеет свои положительные и отрицательные стороны.

О. К. Я знаю, что Вы побывали в Беслане и дали там благотворительный концерт в память жертв теракта?

Ш. Р. Да. Я никогда ничего подобного не видел в моей жизни! Когда я приехал в Беслан и мне рассказали о том, что там случилось, я не мог поверить, что человек может совершить такое злодейство. Я не смог этого понять до сих пор!

Это был фантастический концерт! Люди, которые потеряли в этой трагедии своих детей и близких, хлопали так, что я испытал от их тёплого приёма шок! Я очень надеюсь, что ни в одной стране мира такого чудовищного злодейства больше не произойдёт.

О. К. – В 1982 году Вы стали первым педагогом в истории Чехии по классу гитары в пражской Академии музыкальных искусств, это, наверное, Вас ко многому обязывает?

Ш. Р. Я бы сказал, что это обязывает не только меня, но и моих учеников, а также саму гитару, так как она получила большой подарок; и мне и моим ученикам нужно упорно работать и постоянно совершенствоваться, чтобы оправдать этот дар судьбы.

О. К. Я слышал, что кроме чешских гитаристов у вас также учатся гитаристы из Перу, Чили, России и других стран?

Ш. Р. Да, и я очень рад этому! Я также провожу много мастер-классов в университетах всего мира. В целом я преподавал в 300 университетах.

О. К. Я знаю, что Вы любите песни времен Второй Мировой войны, это, наверное, связано с вашей биографией, опаленной этой войной?

Ш. Р. Эта война и всё, что с ней связано, навсегда останется в моём сердце. Это сидит внутри меня, в моей душе…

О. К. Считаете ли Вы, что Владимир Микулка сыграл главную роль (как это было, например, с музыкой Никиты Кошкина) в популяризации вашей музыки на Западе?

Или во времена социализма Вы имели возможность свободно ездить со своими концертами по всему миру и издавать свои произведения в любой стране, и роль Владимира была незначительна?

Ш. Р. Роль Владимира в популяризации моей музыки на Западе, да и во всём мире, трудно переоценить! Во времена социализма я имел очень ограниченные возможности давать концерты за пределами моей страны.

По мнению наших властей, я был политически не благонадёжен. Поскольку пел публично на молодёжных концертах песни протеста вместе с Ярославом Хуткой и Владимиром Мерте в группе «Сафран», которая фактически находилась под запретом в Чехословакии. Только благодаря Микулке моё имя стало известным за границей. И только после этого я сумел более часто выбираться за «Железный занавес» со своими концертами. За всё это я очень благодарен Владимиру!

О. К. Я слышал, что он сейчас не занимается гитарой, а имеет ресторанный бизнес во Франции? Так ли это?

Ш. Р. Да, сейчас он живёт во Франции, у него очень хороший инструмент чешского мастера Вацлава Свободы. Про ресторанный бизнес я не знаю, но знаю, что Владимир очень любит готовить и делает это с большим успехом. Как говорят у вас в России – «пальчики оближешь»! (смеёмся вместе, и оба понимаем, что неплохо было бы прерваться, для ужина).

О. К. То есть, он и теперь – концертирующий гитарист?

Вероятно, я просто не знаю о его новых записях и концертах?

Ш. Р. К сожалению, я не могу сказать об этом ничего определённого. Если он на самом деле прекратил концертную деятельность, то это большая потеря для гитарного мира! Его игра имеет очень важную особенность.

Она не только блестящая, виртуозная, но и очень интеллектуальная, а также он имеет великолепное чутьё всех музыкальных стилей. Мы попрежнему сохраняем с ним тёплые, дружеские отношения.

О. К. Расскажите, пожалуйста, о вашей семье. Я знаю, что ваш сын тоже гитарист. Наверное, даже можно не спрашивать, у кого он учился и чью музыку в основном играет? (смеёмся вместе)

Ш. Р. У меня два сына. Старший Штепан – доктор палеонтологии, очень известный учёный, а младший Ян-Матей – не только очень квалифицированный гитарист, но и фотограф, астроном, знаток старинных автомобилей. Он записал свой диск, где собраны его обработки чешской популярной джазовой музыки 20–40-х годов прошлого века. Также он пишет песни. Вот его сайт: www.janmatejrak.cz

По линии моей жены Догмары мои сыновья имеют известных предков. Например, Йозеф Антонин Сейдль, который родился в 1722 году и был настоятелем церкви города Бероун. Он дружил с известным чешским скрипачом Славиком, а также с самим Николо Паганини. Сохранилась даже их переписка! Ян-Матей также, как и я, является большим поклонником русской культуры, особенно русской музыки.

О. К. Я с большим удовольствием послушал треки с диска вашего сына,

очень интересная и оптимистическая джазовая музыка! Интересно то, что Вы любите джаз, но сами не пишете пьесы в этом стиле, а ваш сын не только любит этот стиль, но и пишет музыку и аранжировки в джазовом стиле. Он получил образование как классический гитарист?

Советуется ли он с Вами? В его дискографии пока только один диск?

Изданы ли ноты его произведений?

Ш. Р. Ян-Матей не имеет специального гитарного образования, я начал обучать его игре на гитаре, когда ему было пять лет. Затем он стал брать уроки у Вацлава Кучеры, который является членом пражского гитарного квартета. После этого он несколько лет изучал фотографию. Затем в 14 лет он

начал писать свои собственные песни. Как гитарист он много взял

технических приёмов у меня. Потом он увлёкся музыкой Ярослава Джехека и после нескольких лет упорного труда сделал много переложений для гитары и балалайки.

Также он записал музыку к нескольким радио- и телепередачам. Сочинил музыку к кинофильму и принимал участие в качестве студийного музыканта в записи дисков нескольких чешских музыкантов, включая и мой собственный диск. Сейчас он готовится к записи своего второго альбома.

О. К. Господин Рак, Вы занимаетесь гитарой уже много десятков лет.

Как бы Вы охарактеризовали сегодняшнее её положение?

Гитара сейчас более популярна, чем, скажем, в 70-х годах?

И что, как Вы считаете, необходимо сделать, чтобы наш с вами инструмент стал более популярным в мире?

Ш. Р. Только любить её всем своим сердцем! Если все мы (гитаристы, композиторы, гитарные мастера, слушатели, любители…) всё будем делать с любовью к нашему инструменту, то тогда всё будет хорошо! Я верю в это!

О. К. Прекрасный ответ! Мы сейчас с вами находимся в Петербурге, где Вы работаете членом жюри конкурса. Что можете сказать об его уровне?

Какой совет можете дать участникам этого музыкального соревнования? И что Вы думаете о самих музыкальных конкурсах? Нужны ли они нам?

Ш. Р. Участие в жюри конкурса было своеобразным экспериментом для меня.

Очень трудная работа, я думаю, не только для меня, но и для всех членов жюри. Много участников, разнообразные категории, прослушивания длятся очень долго, различные возрастные группы – от маленьких детей до совсем взрослых гитаристов… Но, тем не менее, уровень конкурса очень высок! Мне очень понравились рок, джаз, и акустические гитаристы. Очень хороши были дуэты гитаристов и дуэт гитары и мандолины.

Я думаю, что это событие очень важно для гитарной жизни России. И Леонид Карпов, и организаторы конкурса-фестиваля проделали колоссальную работу. Считаю, что они достойны всяческих похвал за свой тяжёлый труд! Также мне понравился уровень концертов фестиваля.

Я не могу дать никакого совета участникам конкурса. Сам я думаю, что, наверное, конкурсы не так уж и нужны. Но, естественно, я могу ошибаться на сей счёт. Главный недостаток всех конкурсов, это достаточно стандартный конкурсный репертуар. Обязательно Бах, одна или две части сонаты и пьеса по выбору участника конкурса. Я считаю, что нужно давать больше свободы в выборе конкурсантами своего репертуара. Это позволит им более выигрышно показать свои музыкальные способности.

О. К. Успели ли Вы посмотреть Петербург? Какое впечатление он на Вас произвёл?

Ш. Р. Санкт – Петербург я знал ещё как Ленинград. В 70-е годы я постоянно останавливался в нём на пути из Праги в Финляндию. Даже в те времена он производил на меня огромное впечатление. Но на сей раз я получил культурный шок! Город сильно изменился и похорошел с советских времён.

Я вместе с прекрасной немецкой гитаристкой Хейкке Маттиесен прогулялся по вечернему Петербургу. Это великий город! Здесь каждого камня, каждого здания коснулась рука Истории. Я очень полюбил этот город. И надеюсь сюда скоро снова вернуться!

О. К. Что Вам дали ваши пять лет жизни в Финляндии? Каково это было – после социализма так долго жить в капиталистической стране?

Почему Вы, как многие музыканты, писатели, художники, спортсмены из стран социализма, не остались на Западе навсегда?

Ш. Р. Мне очень хорошо было жить все пять лет в Финляндии!

Наконец-то я стал по-настоящему свободным! Я с большим удовольствием погрузился в изучении финского языка и культуры. Но в те времена между Чехословакией и Финляндией был подписан двусторонний договор о выдаче перебежчиков, хотя у меня даже не было мысли остаться на Западе навсегда!

О. К. Ну что ж, господин Рак, огромное спасибо Вам за столь долгую беседу накануне долгожданного ужина! (оба смеемся, не скрывая обоюдной радости!)

Ш. Р.Я думаю, мы его заслужили, Олег?

О. К. О.Да! Что может быть полезней для аппетита, чем интервью для журнала «ГИТАРИСТЪ» (смеёмся ещё громче, чем в предыдущий раз!)

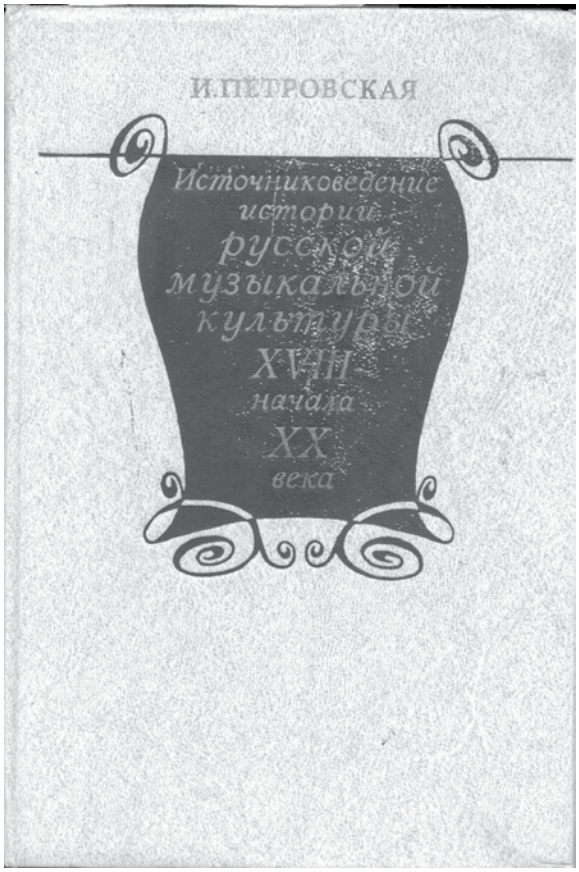
И напоследок, что бы Вы могли пожелать нашим читателям?

Ш. Р. Я хотел бы пожелать им любить свой инструмент, и тогда классическая гитара будет и дальше развиваться и завоёвывать новых слушателей и почитателей. Я также хотел бы вспомнить великого русского гитариста Александра Фраучи, которого с нами, увы, больше нет,.. Он много сделал для развития гитары в России. Вечная ему память!

Источниковедение.

Проблема достоверности источников. Часть I

Исторические источники обычно подвергаются процедуре предварительной проверки и критическому анализу.



При изучении истории гитары русскоязычные студенты и любители истории гитары с неизбежностью обращаются к источникам информации сомнительной достоверности, представляющим собой продукт как минимум «вторичной переработки» в виде переводов аутентичных источников и их интерпретаций, сделанных зарубежными исследователями. Результаты их труда начинают восприниматься нами, как «первоисточники». Очевидно, что в идеальном случае такая работа должна быть сделана хорошим переводчиком, и быть отредактирована авторитетным специалистом, хорошо знакомым с предметом исследования, историческим контекстом и профессиональной терминологией. В последнее время в интернете появилось большое количество информации об истории гитары на русском языке, которая становится если не основным, то весьма существенным источником для написания «научных» работ различного уровня, от студенческих рефератов до диссертационных исследований. Авторы не задумываясь «перекачивают» ее друг у друга, в лучшем случае обращаясь к русскоязычным печатным «первоисточникам». Даже поверхностный анализ цитируемой информации говорит о том, что в качестве таких «первоисточников», наиболее часто используются две книги: Э. Шарнассэ «Шестиструнная гитара» и «Словарь Доминго Прата». Большое количество неточностей перевода и явных опечаток в этих изданиях вынуждает нас подвергнуть сомнению достоверность и всей остальной информации, содержащейся в них. Приведем некоторые результаты критического рассмотрения этих источников информации.

Что такое шарнассэ?

Оказалось, многие считают, что автор упомянутой книги мужского пола. Однако книга **«Шестиструнная гитара. От истоков до наших дней»** принадлежит перу французской исследовательницы истории гитары Элен Шарнассэ. Эта книга в русском переводе С. А. Кудрявицкой и Ю. М. Денисова под общей редакцией А. К. Фраучи вышла из печати в 1991 году. [5] Как следует из вступительной статьи редактора, книга «была написана для популярно-познавательной серии». Книга, изданная в самый разгар «перестройки», безусловно, была глотком свежего воздуха, источником неизвестной до этого информации и должна расцениваться, как подвиг авторского коллектива! Однако давайте посмотрим на нее критически:

— Отсутствие важнейших элементов научной работы — списков литературы, источников, иллюстраций, глоссария и т. п. может считаться нормальным для популярного издания, но дальнейшее использование подобной неподтвержденной информации в работах, претендующих на «научность», снижает уровень компетентности их авторов.

— Книга издана «с незначительными сокращениями». Оказалось, и с некоторыми добавлениями. Примером «анонимного» исправления содержания может служить год смерти А. Сеговии 1987. Судя по выходным данным, за основу издания русского варианта было взято французское издание 1985 года. Существует и более ранний вариант книги, изданный в 1965 году [7, 338]. Вероятно, оттуда была перенесена и основная часть содержания, которая к 1991-му году уже несколько устарела.

— Например, история «шумного успеха» популярных музыкантов Саймона и Гарфункеля (1960-е) больше бы подошла для журнальной статьи. [5, 84] Впрочем, это уже история, которую тоже не стоит забывать.

— До перевода на русский язык книга называлась “LA GUITARE”. Вероятно, изменение названия, это еще одна редакторская правка, в основе которой лежит типично русское желание отмежеваться от других разновидностей гитары уже на уровне истоков. Можно предположить, что в книге есть и другие изменения авторского текста, сделанные без каких либо комментариев или сносок. Вряд ли это корректно с точки зрения истории.

— По оценке Фраучи «исторический раздел книги просто прекрасен». [5, 4].

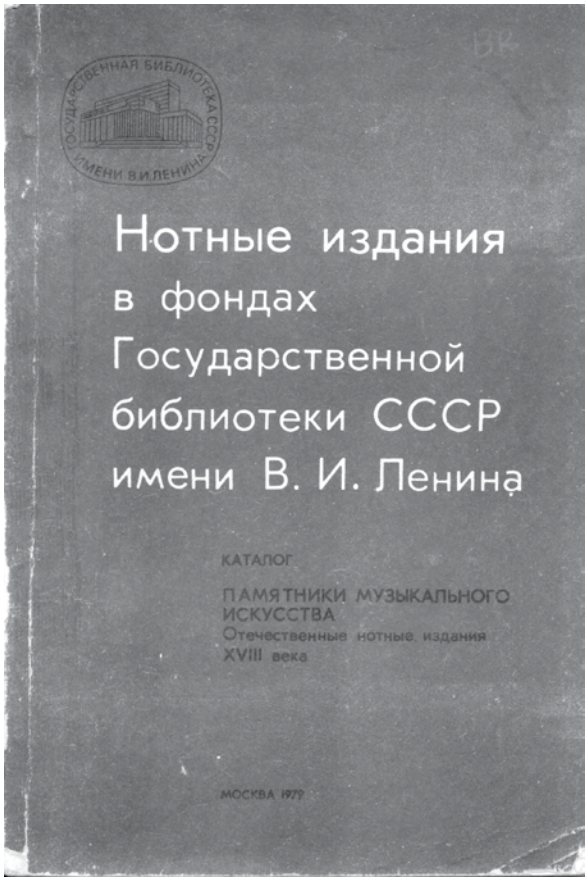
— В книге действительно описано большое количество разного рода предшественников современной гитары с различным количеством струн, многие из которых, казалось бы, парадоксальным образом не утратили своей актуальности с появлением шестиструнной гитары, и существуют по настоящее время.

— В качестве примеров взяты не самые типичные образцы, например «ситар», «до сих пор существующий в Иране» [5, 8]. Русское написание этого слова вызывает больше ассоциаций с Индией. Но теперь и «иранский ситар» фигурирует в числе «предшественников» гитары. Государство Иран было образовано в 1935 году, когда гитара уже сформировалась в ее

классическом виде. Вероятно, имеется в виду трехструнный персидский сэтар *(setâr)*. К. Рагозник уточняет, что *târ* — это «струна», *se* — в переводе с персидского «три», а *si* — «тридцать». У индийского ситара в современном виде может быть более двадцати резонансных струн. [10, 55, 172].

— Наиболее часто цитируемый фрагмент книги повествует о самом раннем предшественнике гитары древнеегипетском инструменте *нефер* «что в переводе означает красота» [5, 9]. К сожалению, не указано, к какому периоду истории Древнего Египта относится этот инструмент. Не сказано, с какого языка сделан такой перевод и почему выбрана именно такое написание и «огласовка»? Известно, что в алфавитах древневосточных языков, в том числе и в древнеегипетском, гласных букв не было. Такое слово действительно существуют, но оно известно египтологам, как обозначение древнеегипетской пиктограммы или иероглифа, своими чертами напоминающего известные изображения лютневидного инструмента овальной формы с длинным грифом. Правда у Шарнассэ этот инструмент имеет почему-то «миндалевидный» корпус [5, 9]. Иероглиф *"nfr"* выглядит, как «сердце ягненка» под «распятием». Наиболее распространенное значение части этого иероглифа «распятие»: «трахея» и далее идет «желудок, пищевод». В числе 12–ти возможных значений *nfr* есть и «красота», причем это красота «изнутри и снаружи». В латинском написании встречается в составе женских имен, например *Nefertiti*. Подозрение вызывает тот факт, что музыкального инструмента с таким названием НЕТ во французской Википедии, нет в авторитетном английском словаре *GROVE*, нет его и в работах немецких историков гитары. Возможно, это особенность исключительно французской органологии? И русской, не имеющей других источников, кроме популярной брошюры Шарнассэ и французского варианта издания книги английских авторов Тома и Мэри Эванс "*Le Grand Livre de la Guitare de la Renaissance au Rock: Musique, Historie, Facture, Artistes*" [7], появившейся в книжных магазинах СССР в 80-е годы? В первоначальном варианте издания 1977 книга названа авторами тоже просто: "*Guitars*".

— Шарнассэ упоминает о «новом» (с 1950-х годов) методе анализа иконографических инструментов. К сожалению, все иллюстрации в нашем русском издании взяты из другой книги [7]. Эта, упомянутая выше французская версия книги Эванс издана в Париже в 1979 году, ссылки на нее встречаются у Шарнассэ в виде фамилии авторов в скобках: (Эванс), что говорит о преемственности информации.



— Традицию подбирать иллюстрации к книге Шарнассэ продолжили и другие российские исследователи. В результате вместо изображения китайских инструментов «юаня» и «юкина», в российском органологическом пространстве [11] появляются изображения китайской пипы *(p'i-p'a)*. Корпус первых, по описанию Шарнассе, состоит из «трех» частей: верхней и нижней дек и двух обечаек [] (что на самом деле в сумме дает четыре элемента, а это существенно с точки зрения технологии изготовления). Нижняя часть корпуса пипы, напротив, выдолблена из цельного куска дерева.

– «Декакорд» *[decachorde]* Рене Лакота имеет «пять дополнительных струн» [5, 54]. Но у известных «десятиструнников», в т. ч. работы Шерцера, основа традиционно шестиструнная. 6 + 5 = 11.

— Гитарные мастера XIX века (Лакот, Панормо, Лапревот) названы «мастерами-лютнистами» (!?) [5, 53]. Это традиционная ошибка переводчиков. Действительно по-французски *luth* это лютня, но *luthier* во всех словарях означает «мастер изготовитель любых струнных инструментов», включая скрипки. Именно это слово применено, заметьте, анонимными французскими переводчиками книги Эванс [7] применительно к Торресу, Хаузеру, Бернаве, Рубио, Романильосу и другим мастерам XX века, более известным, как изготовители классических гитар.

— Некоторые известные фамилии источника [5] трудно идентифицировать: Феликс Херецки, Венцель Матига, Джулиан Брем, Джон Мак-Лохлайн, Чук Берри…

— Более серьезного анализа требует оценка труда Пабло Мингета, отразившего «новые процессы» в музыкальном искусстве, коснувшиеся и Испании [5, 45]. Оказалось, что его трактат «Общие правила и наставления» (1752–54) включает «существенные фрагменты» известнейшего текста самого первого трактата о гитаре автора конца XVI века Хуана Карлоса Амата [6], упоминание о котором вообще отсутствует в источнике [5].

«Словарь Доминго Прата»?

Этот источник обычно идентифицируют с опубликованным М. С. Яблоковым «Историко-библиографическим словарем-справочником мастеров классической гитары» [2]. По издательской информации это издание, кроме Словаря Д. Прата «содержит перевод работ, Ж. Зута, Ф. Буека, Э. Пухоля и ряд других материалов». Скорее всего, имелись в виду: *Josef Zuth*, *Handbuch der Laute und Gitarre, Wien 1926;* и *Fritz Buek. Die Gitarre und ihre Meister, Berlin 1926.* У Й. Зута известны еще три крупные работы, какие из трудов Э. Пухоля использованы тоже неизвестно. Авторство этих переводов в издании не указано. Предположительно эти материалы были собраны и переведены просвещенным гитаристом-любителем В. П. Машкевичем (1888–1971). Внутри этого издания есть фраза, принадлежащая вероятно самому Д. Прату о том, что Машкевич «… располагает обширными материалами и готовит в настоящее время большой Словарь гитаристов, который, надеюсь будет пользоваться большим успехом» [2,

257]. Вероятно, весь этот совокупный материал и был опубликован Яблоковым под титульным листом Словаря Доминго Прата 1934 года издания и действительно пользуется большим успехом. Издание существует в виде цифровых копий и уже фигурирует, как «Словарь Д. Прата» в Списках литературы научных работ различного уровня. Иногда одновременно в двух местах: и в списке отечественной, и в списке зарубежной литературы.

— Основной объем материала, подготовленного В. П. Машкевичем, написан в оригинале на испанском языке. Однако, Машкевич, по его собственному признанию, иностранными языками в достаточной степени не владел, хотя и вел переписку со всем миром. Вот строки из его автобиографии: «Основная трудность состояла в отсутствии в СССР не только испанской грамматики, но испанско-русского словаря. Из Германии я выписал испанскую грамматику на немецком языке и испанско-немецкий словарь. Хотя немецкий язык я изучал в гимназии и институте, однако в совершенстве я его не знал: пользовался словарем. Можно представить себе трудности, которые мне пришлось преодолеть». [3, 1093] Итак он переводил с испанского на русский через немецкий язык, которым тоже в совершенстве не владел.

В качестве примера приведем перевод титульного листа трактата Хуана Карлоса Амата из издания «Прата-Машкевича-Яблокова» [стилистические особенности этого перевода на русский язык сохранены полностью]:

«Гитара/испанская и вандольская/двумя способами/кастильской и каталонской пятиструнной гитары/как укрепить игру на ней/со всеми естественными пунктами/, в превосходном для взятия на ней какого-либо тона, строй, нотный стан/на котором любой человек без труда может нанести ноту и затем сыграть и спеть его двенадцатью способами. Затем рассматривается 4-х стройная гитара». [2, 30]

Вот испанский оригинальный текст. Предположительно его пытался перевести Машкевич. Именно этот текст титульного листа трактата издателя Жозефа Бро в Хероне [6] в факсимильном виде опубликован в книге Б. Вольмана [1, Илл. после стр. 16]:

GUITARRA/ESPAÑOLA, Y VANDOLA/en dos maneras de Guitarra, Caste-/llana, y Cathalana de cinco Ordenes,/la qual enseña de templar, y tañer/rasgado, todos los puntos naturales,/y b, mollados, con estillo/maravilloso./*Y PARA PONER EN ELLA QUAL-/quier tono, se pone una tabla, con la qual/podrà qualquier sin dificultad cifrar el/tono, y despues tañer, y cantarle por do-/ze modos. Y se haze mencion tambien/de la Guitarra de quatro ordenes.*

Б. Вольман тоже не смог его прочитать и разобраться. Пользуясь вероятно единственно возможными в его время источниками в виде статей Ф. Педреля и Э. Пухоля, Вольман пришел к ошибочным выводам [1, 13].

Предлагаю свой перевод текста этого названия:

«ГИТАРА ИСПАНСКАЯ И БАНДОЛА в двух разновидностях Кастильской и Каталонской, с пятью Рядами [струн], которую научу настраивать и исполнять на ней все натуральные [мажорные] и бемолированные [минорные] аккорды в наипрекраснейшем стиле расгадо [*sic!*]. А для того, чтобы приспособить любой тон для исполнения на ней, прилагается таблица, при помощи которой, любой без труда сможет зацифровать тон и затем играть и петь его в двенадцати тональностях. Также упоминается и Гитара с четырьмя рядами [струн] ».

Действительно, перевод подобного текста сделать непросто именно по причине многозначности слов, значение которых становится понятным только после изучения основного текста трактата и знакомства со старинной испанской музыкальной терминологией. Получается, что *puntos* — это не точки, *tono* — не нота и не песня, *modo* — не модус и т. д.

Так мы наблюдаем процесс все большего отдаления от истины первоисточника. В наиболее искаженном виде эта информация представлена у Н. Михайленко [4, 34], где до неузнаваемости изменяется название трактата, язык оригинала изменен с испанского на каталонский, а фамилия издателя Августина Лаборда превратилась в название несуществующего города «Лабарда». Процесс продолжается.

Подобный критический анализ любых исторических источников, особенно отдаленного прошлого, помогает избежать некорректных категорических суждений: как утверждений, так и отрицаний чего-либо.

Источники:

1. *Вольман Б.*, Гитара и гитаристы. Музыка, Ленинград, 1968,

2. Историко-биографический словарь-справочник мастеров классической гитары./Сост., ред. М. С. Яблоков. Тюмень: Вектор Бук, 2001. Т. 1.

3. Классическая гитара в России и СССР. Биографический музыкально-литературный словарь-справочник русских и советских деятелей гитары. Составитель М. С. Яблоков. Русская Энциклопедия, Екатеринбург, 1992.

4. *Михайленко Н. П.* Методика преподавания игры на шестиструнной гитаре. Киев: Книга, 2003.

5. *Шарнассе Э.* Шестиструнная гитара: от истоков до наших дней/Пер. с фр. С. А. Кудрявицкой и др./Под общ. ред. А. К. Фраучи. М.: Музыка, 1991.

6. *Amat Joan Carles*. Guitarra Española (c. 1761). Complete facsimilie edition with an introduction by Monica Hall. Monaco: Editions Chantarelle S. A. (Printed in Great Britain by Galliard (Printers) Limited, Great Yarmouth).

7 *Evans T., M. A*. Le Grand Livre de la Guitare de la Renaissance au Rock: Musique, Historie, Facture, Artistes/Traduction française. Paris: Albin Michel, 1979.

8. GROVE — The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanly Sadie, 20 Bde., London 1980. Электронный ресурс на DVD.

9. *Päffgen P*. Die Gitarre: Geschichte, Spieltechnik, Repertoire. Mainz, London, New York, Tokyo: Schott Music International, 2002.

10. *Ragossnig K*. Handbuch der Gitarre und Laute. Mainz, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Toronto: B. Schott's Sohne, 1978.

11. http://guitarra-antiqua.narod.ru/history/Дата обращения 30.01.2012

12. http://en.wikipedia.org/wiki/Nefer Дата обращения 30.01.2012

13. http://www.egyptianmyths.net/nefer.htm Дата обращения 30.01.201 2

А.Г.Бурханов
Эмилио Пухоль. Психология гитариста.

«Психология гитариста» — именно так назвал один из разделов первого тома своей Школы каталонский исследователь истории гитары, композитор, исполнитель и педагог Эмилио Пухоль (1886–1980).

В нашей стране эта Школа стала известной благодаря деятельности Игоря Федоровича Поликарпова (1928–1988). В его предисловии к русскому изданию написано следующее: «Школа была задумана автором в пяти книгах. К настоящему времени издано три из них, перевод которых с французского и испанского изданий и предлагается здесь вниманию гитаристов». Из сноски мы узнаем, что «первые две книги были изданы в 30-х годах, третья — в 1952 г. в Аргентине». Более точные годы появления четырех частей Школы в издательстве Ricordi приводит Конрад Рагозник в своей «Настольной книге Гитары и Лютни»: 1934/35/54/71 (стр.162 по Konrad Ragossnik. Handbuch der Guitarre und Laute. © B. Schott's & Söhne, Mainz, 1978.). Итак, первые три части Школы в русском переводе, объединенные в одну книгу, были изданы в Москве в 1977 г. в издательстве «Советский композитор». В ситуации острой нехватки методической и педагогической литературы в нашей стране это издание играло и по-прежнему продолжает играть большую роль в формировании и воспитании молодых гитаристов. Для сравнения: немецкий перевод только 2-й книги был издан в Германии на год позднее — в 1978-м, следующие же три части издавались в 80-е годы. Однако, в результате деятельности Вольфа Мозера, немецкие гитаристы получили все-таки полный перевод всех четырех частей Школы. Пятая к сожалению не была закончена автором. Вынужденное же сокращение объема русского издания, вероятно, было обусловлено историческими предпосылками и национальными особенностями процесса развития гитары в России. В результате в русском издании Школы было оставлено лишь то, что редактор счел наиболее актуальным и соответствующим уровню развития исполнительства на гитаре в Советском Союзе на тот период времени. Сам редактор пишет в Предисловии: «В связи с большим объемом Школы, в целях сокращения текста (но без ущерба для процесса занятий) нами опущено несколько глав из Первой книги: об интервалах, унисонах, старинных строях, табулатурах, об испанских и французских терминах и знаках, встречающихся в гитарной литературе. Не включены также устаревшие либо малозначительные сведения и некоторые этюды». (стр. 4. Эмилио Пухоль. Школа игры на шестиструнной гитаре. Москва «Кифара», 2009.) Четвертая книга Школы до русскоговорящих гитаристов не дошла вовсе, хотя к моменту выхода первого издания русскоязычного варианта, она уже почти шесть лет как вышла из печати в Буэнос Айресе. В результате в русской версии Школы отсутствуют упражнения и этюды высшей категории сложности, но в большей степени — до размеров короткого Предисловия была сокращена текстовая часть, которая в оригинале содержит действительно большой объем органологического, исторического и методического материала. В настоящее время, в связи с новым уровнем развития гитары в России актуальность полного перевода оригинального пухолевского текста неуклонно возрастает. Предисловие и Введение, написанные И. Ф. Поликарповым, содержат в сокращенном виде основные пухолевские идеи, но, к сожалению, не передают дух его творения. Потому мне хочется обратить особое внимание именно на тот высокий эмоциональный тон, которым ведется изложение проблемы, поставленной еще в 30-е годы прошлого века, но не утратившей своей актуальности и в наши дни. Для начала я предлагаю небольшой фрагмент его текста, посвященный психологии гитариста. Но начнем с небольшого введения в проблему:

Итак, в испанском варианте Школа имеет название Escuela Razonada de la Guitarra. Подобрать корректный русский аналог к этому названию действительно непросто. Упоминаемый И. Ф. Поликарповым в Предисловии вариант «Рациональная школа игры на гитаре» звучит не совсем корректно и не очень по-русски, видимо по этой причине, на обложке Школы написали просто — «Школа игры на шестиструнной гитаре». Вариант прямого перевода «Школа разумная» слишком уж коррелирует с известным русским переводом названия биологического вида homo sapiens и звучит не менее оскорбительно для авторов других изданий подобного рода. Тем не менее, Э. Пухоль, видимо на фоне существующих на тот момент разнообразных «Методов» и современного ему уровня педагогической практики, явно акцентирует внимание читателя на рациональном, осознанном, обоснованном разумом подходе к освоению инструмента. Даже первый взгляд на объем этого четырехтомного труда говорит о серьезности намерений автора, о глубоком и многогранном подходе к предмету. В этой связи, включение в теоретическую часть Школы раздела, посвященного особенностям психологии гитариста, не представляется случайностью или прихотью автора, очевидно хорошо знакомого с окружавшим его миром исполнителей на гитаре.

Само название — «гитара», звучащее вполне однозначно для русского человека, как обозначение исключительно музыкального инструмента, в понимании носителя испанской культуры неожиданно для нас оборачивается и другими гранями, нашедшими свое выражение в многочисленных устойчивых выражениях и словообразрваниях, зафиксированных в словарях испанского языка. Например:

- guitarra — в Латинской Америке, это не только музыкальный инструмент «гитара» в нашем понимании, но в переносном смысле еще и «деньги» или даже «праздничная одежда».

— Estar bien (mal) templada la guitarra — дословно: быть хорошо настроенной гитарой, означает быть в хорошем (плохом) настроении;

- a pegar (venir) como guitarra en un entierro — быть ни к селу, ни к городу, дословно: принести гитару на похоро-

ны.

- «Быть хорошей гитарой» (ser buena guitarra) — значит быть шельмой, прохвостом или продувной бестией.

— Guitarron — не только большая гитара (например, в Мексике это басовая гитара, применяемая в составах традиционных народных ансамблей «марьячи»), но и человек ловкий, сообразительный, плутоватый и даже развратный.

- искаженный в произношении глагол güiterrear [гуитаррэар вместо гитаррэар — играть на гитаре] — означает плохо играть на гитаре или в ненормативном значении — бить гитарой, а так же: бить, вытряхивать что либо.

- «удар гитарой» обозначается и еще одним испанским словообразованием: guitarrazo. Слово созвучное pedazo — кусок, клочок, обрывок.

Эти и другие подобные словообразования, безусловно, являются отражением темперамента и мироощущения испанского народа, однако в истории гитары встречаются аналогичные проявления и у не менее темпераментных представителей других национальностей, объединенных одной общей чертой — беззаветной любовью к гитаре. Примером тому знаменитая карикатура 19 века «битва каруллистов с молинистами»:

Итак, Эмилио Пухолю вероятно хорошо были знакомы эти и, как нам представляется, многие другие проявления психологии гитариста, попадающие под общее психологическое понятие — «профессиональная трансформация сознания», что и побудило его написать целый раздел (IV) Введения к Первой книге Школы. Введение же, составленное И.Ф. Поликарповым к русскому варианту Школы, состоит всего из 16-ти абзацев, четыре из которых представляют собой перевод фрагмента текста из вышеупомянутого раздела Школы Э. Пухоля. Я предлагаю свою версию перевода всего этого раздела целиком. Перевод сделан по немецкому варианту издания Школы (© Ricordi & Co., München, 1981).

Эмилио Пухоль. «Психология гитариста».

(Перевод А. Г. Бурханова)

Этот инструмент, который нас вдохновляет, впечатляющий нас своим своеобразием, совершенное владение которым требует огромных усилий, насчитывающий столь много своих приверженцев по всему миру, осваивается в основном произвольнейшим и беспорядочнейшим образом. Гитару можно легко и недорого приобрести и научиться исполнять несложный аккомпанемент пению или другим инструментам. Этим объясняется широко распространенное мнение людей, в чьи руки попала гитара, которые думают: «то, что дешево стоит, мало и ценится». Таким образом, когда гитара, попадает в руки хороших людей, она раскрывает все свои положительные стороны, но гитара в руках плебеев — совсем наоборот. [А.Б.: здесь Пухоль применяет сильные, даже оскорбительные выражения, в немецком переводе тоже использовано презрительное — Pöbel — чернь и т.п.]. Отсюда происходит падение престижа, забываются лучшие качества инструмента, брошенная на произвол судьбы техника превращается в рутину. С подобной дискредитацией, не имея представления о том, на что способен столь совершенный инструмент, сталкиваются образованные музыканты, и обходят его стороной. Гитара используется в быту лишь для проведения досуга людьми, приговоренными заниматься этой презренной деятельностью. Потому она обособлена от всеобщей музыкальной и художественной сферы шумной радостью пирушек и применяется лишь для чувственного возбуждения слушателей. Едва ли остаются в подобном употреблении спутниками Гитары другие инструменты: Скрипка уличных музыкантов, Бандурриа, Аккордеон или даже Пропитый Голос веселого ночного гуляки.

Против дискредитаций подобного рода, воздвигнувших стену унизительных предубеждений, а также против материальных последствий этих обстоятельств, должны неутомимо бороться все те, кто со всей самоот-

верженностью посвятил свою жизнь этому инструменту.

До недавних пор гитарист воспринимался, как некий странный артист, который прилагая невероятные усилия, все же достигал порой поразительных результатов и становился авторитетным и уважаемым. Однако значение этих результатов было ничтожным по причине того, что его инструмент принадлежал к категории второстепенных, низкосортных. Было совершенно необходимо, чтобы известнейшие гитаристы нашего поколения придали развитию гитары дальнейший импульс, исходящий от великого Тарреги, чтобы окончательно преодолеть подобные предубеждения. Благодаря вдохновению, таланту, самоотверженности, и прежде всего исключительной технике игры этих знаменитостей мирового современного Искусства, Гитара в наши дни полностью изменила свою былую репутацию. Она получила расположение и восхищение самых взыскательных слушателей, критиков и артистов во всем мире. Этот факт, являющийся, тем не менее, вещью в себе, служит подтверждением кульминационного этапа в истории нашего инструмента и формирования его высочайшей славы.

Среди всех известных инструментов гитара, без сомнения, единственный, который возбуждает наибольшие страсти. Воодушевление ее приверженцев заходит так далеко, что иногда превращается в фанатизм. В подобных случаях гитарист опускается до уровня гитарного маньяка: он слушает только гитару, интересуется исключительно гитарой и не понимает никакую другую музыку, кроме гитарной. Он изучает свой инструмент так, будто лишь в нем заключена вся музыка вселенной.

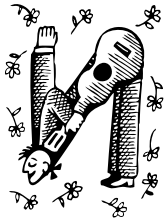
Любой поклонник скрипки, виолончели, фортепиано или других музыкальных инструментов, прежде всего, или, по меньшей мере, одновременно с освоением своего инструмента стремиться изучить музыкальные основы. Фанатичный же гитарист ставит все с ног на голову: сначала гитара, и потом, если останется время и появится желание — музыка.

К счастью, прогрессивное воспитание умеряет страсти и в наши дни Гитарист, склоняется к тому, чтобы изменить свою психологию в благоприятную сторону. Он признает, что Гитара — инструмент, созданный для Музыки, и, с другой стороны, она представляет величественнейшую форму выражения человеческого Духа. Кроме того следует разъяснять, что существует и собственная, индивидуальная Музыкальность, о всестороннем развитии которой следует заботиться в первую очередь. Чтобы стать хорошим гитаристом, прежде всего, нужно стать хорошим музыкантом. Чем совершеннее его музыкальное оснащение — тем лучше.

В самом простом воплощении любого произведения искусства в концентрированном виде заключены все бесценные качества таланта настоящего Артиста. Тот, кто хочет достичь совершенного мастерства, должен не только хорошо разбираться в Музыке, но и быть хорошо знакомым с эстетическими направлениями и тенденциями своего времени. «Сияние, излучаемое творческой индивидуальностью — сказал Иоахим Шеньё — есть следствие многих причин, глубоко сокрытых в основании собственного Я, которые следует находить и бережно взращивать».

Алексей Мурин

***Алексей Дмитриевич Мурин**, преподаватель Южно-Казахстанского музыкального колледжа подготовил около ста человек призеров и лауреатов всевозможных музыкальных состязаний. Нижний Новгород был целиком покорен воспитанниками преподавателя Южно-Казахстанского музыкального колледжа Алексея Дмитриевича Мурина. На X международном фестивале — конкурсе исполнителей на классической гитаре имени А. К. Фраучи, который проходил в этом древнем городе, пять призовых мест было присуждено ученикам Южно-Казахстанского колледжа и еще столько же выпускникам Мурина, нынешним студентам разных консерваторий и аспирантур. Такого преподавательского успеха еще не знавал ни один известный конкурс гитаристов. По моей просьбе **Алексей Дмитриевич Мурин** написал немного о себе.*



хорошее и плохое, все в человека закладывается с детства. Мое детство и юность прошли в Новосибирске. В нашем доме всегда звучала хорошая музыка, хотя в семье музыкантов-профессионалов не было. Папа, по профессии инженер-строитель, имея хорошо поставленный баритон, часто пел русские народные песни и романсы, даже популярные арии из опер. Мама пела, бабушка пела, поэтому естественно, что и мы с братом Вячеславом любили петь.

Не забуду одного случая, когда наши родители, увидев объявление о наборе детей в хор мальчиков, привели нас с братом на прослушивание. За роялем сидела строгая тетя. Она попросила нас по очереди спеть песню «Во поле береза стояла». Вердикт был убийственный: у детей нет слуха. Знала бы она о том, что оба стали музыкантами: старший работает в Новосибирской консерватории, младший — в Южно — казахстанском музыкальном колледже, да еще поет в церковном хоре *a capella*! Еще было у нас множество пластинок с хорошими песнями, и старенький проигрыватель в черном эбонитовом чемоданчике был нашей любимой игрушкой. Кроме того папа как любитель играл на семиструнной гитаре и мандолине и увлекался песнями бардов-шестидесятников.

Лучший друг моего папы — Виктор Зникин, талантливый музыкант-любитель с абсолютным слухом, владел разными музыкальными инструментами. Все вечера, застолья в нашем доме не обходились без пения. Игра дяди Вити на гитаре приводила меня в неописуемый восторг, я вообще не мог понять, каким образам можно извлекать такие прекрасные звуки из этого простого инструмента, семиструнной гитары с металлическими струнами. Он играл вариации в народном стиле, был прекрасным аккомпаниатором, пел очень проникновенно.

С самого раннего детства я тянулся к этому инструменту. Если только я мог до него добраться, я проводил ручкой по струнам то в одну, то в другую сторону, вслушиваясь в прекрасные звуки. Лишь одно мне было непонятно: зачем на гитаре гриф — есть семь струн, семь нот и этого вполне достаточно. Взрослые почему-то не могли мне этого объяснить, только посмеивались.

Летом часто мы ездили за город в лес на рыбалку, по грибы-ягоды, обязательно с ночевкой в палатке. Всегда с нами была гитара, песни под аккомпанемент трескучих смолистых веток, полыхающих в ночи и снопами искр, летящих в прохладное, темное, загадочное небо…

Кроме дяди Вити наш дом посещали и другие музыканты, друзья отца. Это были профессионалы-баянисты: Анатолий Горин и Иван Золотухин (концертмейстер известного новосибирского народного коллектива «Ваталинка»). По иронии судьбы я теперь преподаю гитару на отделении «Русские народные инструменты», где большинство преподавателей баянисты и аккордеонисты. Наиболее запомнился визит Анатолия Горина. Он пришел к нам с баяном и блестяще играл классические произведения

Ж. Бизе и что-то еще, не помню. Результатом этого концерта явилось то, что мой брат самозабвенно увлекся баяном. Он сделал клавиатуру из куска картона и, ходя по комнате, изображал игру на этом инструменте. Наш папа, заметив интерес сына, всячески стимулировал его и поощрял. Была встреча с замечательным слепым баянистом Скоропуповым. В Новосибирске было два наиболее выдающихся слепых баяниста — Скоропупов и Полудницын, мы часто слушали их выступления по радио. Скоропупов устроил для нас домашний концерт. Мы впервые так близко услышали музыку И. С. Баха! Это была Токката и Фуга Ре минор.

Итак, родители решили отдать брата на музыкальное обучение, а за компанию и меня. Впрочем, я и не возражал — брат всегда был для меня высшим авторитетом, я все повторял за ним. Я всегда буду благодарен моему первому педагогу Борису Ивановичу Куклину. Это был веселый человек, умеющий наладить контакт с детьми. Единственным его недостатком было то, что он курил и после уроков стоял неприятный горький привкус в горле. Но в том, что месяца через три я стал сбегать с уроков, его вины не было. Видимо баян — не мое призвание. Родители, узнав о моем обмане, сразу прекратили обучение. Брат продолжал заниматься баяном, а я увлекся рисованием.

Рисовал я и раньше, не зря меня с первого класса одноклассники прозвали художником. Меня уважали не только за то, что я изображал лихих буденовцев на конях, но и за то, что мог нарисовать подпись учителя в дневнике, а однажды акварельными красками изобразил 25-рублевую купюру! А теперь я увлекся рисованием всецело, рисовал всегда, везде и все подряд. Родители отвели меня в кружок изобразительного искусства во Дворец пионеров к преподавателю Гнусину. Это был молодой человек цыганской внешности с серьгой ухе (в то время это было редчайшим явлением). Мы выложили перед ним кучу моих рисунков. Папа скромно сказал: «Вот тут Алеша пытался рисовать» (мысленно я возмутился словом «пытался»!). Художник высказал свои критические замечания, не похвалил, но в кружок меня взяли. В этом же году я получил диплом на городской выставке детского рисунка, проходившей в Новосибирской картинной галерее. Позже я перешел в Дом пионеров им. В. Дубинина, где моим преподавателем стал мудрый престарелый педагог Иван Петрович Ижиков. После его ухода место учителя заняла молодая девушка, стиль работы которой мне не понравился и я покинул кружок, но рисование не оставил.

Вступив в подростковый возраст я, как и большинство моих сверстников, увлекся игрой на гитаре. На этот раз шестиструнной, так как семиструнная как-то вышла из употребления. Дело, конечно, не в количестве струн, а в стиле. Семиструнная гитара ассоциировалась с русской, цыганской музыкой, старинными романсами, но нас, наше «новое поколение» увлекала уже другая музыка — эстрада, рок. В этот период я просто терпеть не мог симфоний и оперных арий! Мне, скромному и тихому очкарику, надо было утверждать себя в среде пацанов и завоевывать сердца девчонок. Гитара — вполне достойное средство для этого, тогда мы очень уважали ребят, владеющих гитарой, а уж «три блатных аккорда» знали почти все. И я начал изучать аккорды по буквенно-цифровой системе по таблицам, которые мы переписывали друг у друга. Петь я тогда уже боялся (всем известно, что происходит с голосом в 14–15 лет!), а вот бренчать по «дворовой школе» научился.

Важным этапом в жизни было приобретение на «барахолке» кассетного магнитофона «Весна 210». Продавец в качестве бонуса приложил несколько кассет с весьма качественной рок-музыкой, и мы с братом слушали ее часами. Постепенно круг наших кумиров расширялся, но неизменно это

были виртуозные инструменталисты: John Lord, Ritchey Blackmore, Jimmy Hendrix, Jimmy Page, Ian Anderson, John McLaughlin. Последний просто поразил меня запредельной виртуозностью! Я сказал себе: я буду играть также! И вдруг пришел к неожиданной мысли: «Для того, чтобы так научиться играть, нужно пройти весь исторический период развития гитары от старинной музыки до современной». Пошел в Дом книги и купил первую попавшийся учебник. К счастью это оказалась «Школа игры на шестиструнной гитаре» итальянского гитариста середины XIX века Маттео Каркасси.

Вот это была музыка! Мне до сих пор обидно слышать от гитаристов пренебрежительные слова об этом авторе. Многие считают его музыку примитивной, посмеиваются над теми, кто включает его произведения в конкурсные программы, но это совсем не так! Произведения Каркасси всегда будут вызывать волнение и сладость в моей душе. Эти милые вальсы, Andantino, Allegretto, марши, польки, галопы, прелюды увлекли меня так, что я считал потерянным каждый час, когда у меня в руках не было гитары. Даже утром, перед тем, как идти в школу, я выкраивал несколько минут, чтобы позаниматься!

Меня никогда, никто в жизни не заставлял заниматься на гитаре. Именно с этим связаны мои нынешние педагогические ошибки, когда я должен был бы проявлять требовательность и заставлять своих учеников заниматься, но я терпеть не могу этого! Как можно насильно заставить человека радоваться? Меня в занятиях всегда поощряли родители. Отец — мастер на все руки. Он всегда что-то мастерил: собирал радиоприемники, делал мебель, плел корзины, шил себе рубахи и делал еще много занятного. Занимаясь рукоделием, он всегда звал меня к себе и говорил: «Садись рядом. Я работаю, а ты играй. Алеша, мне очень нравится, как ты играешь». Музыканту всегда нужен слушатель. Хоть один.

Что еще движет нашими музыкальными занятиями? Самое интересное в этом мире — человек. Самый интересный человек — это Я. Самое интересное во мне — это мои безграничные возможности. Мы ведь сами не ведаем, на что способны. Занятия музыкой — дело очень непростое и физически и психологически, но основным стимулом является не только сама Музыка, эти волшебные звуки, но и способность удивляться тому, что сегодня я не мог, а завтра — могу. Неужели это мои пальцы?! Неужели это я играю?! С потерей этого удивления теряется свежесть восприятия, и вы все реже и реже прилагаете усилия к тому, чтобы заниматься; ведь занятия — это не только радость, но и в определенной мере самопринуждение. Нужен мощный импульс для того, чтобы не потерять интерес.

Да, за каждым усилием следует награда в виде успеха. Но не верьте людям, которые утверждают, что гитара простой инструмент и на ней любой может научиться играть самостоятельно, без учителя. Можно освоить инструмент до определенной степени, но, в любом случае, вы непременно зайдете в тупик, почувствовав потолок, выше которого подняться невозможно. Я помню свои мучительные вопросы по постановке рук, звукоизвлечению, аппликатуре. Порой, почувствовав свое бессилие, хочется разбить гитару об косяк, как будто она в этом виновата! Нужен был учитель. Учитель нашелся. Но об этом позже.

Не смотря на то, что в нашей семье музыка пользовалась большим уважением, отец не считал профессию музыканта почетной и надежной. Теперь он, конечно, уже изменил свое мнение, а тогда нам внушалось, что музыкой можно заниматься лишь в любительском варианте. Поэтому по окончании школы я пошел учиться в сельскохозяйственный институт. Были попытки узнать о поступлении в музыкальное училище, но безрезультатно. Классическая гитара там преподавалась, но брали на обучение лишь тех, кто окончил музыкальную

школу, а без подготовки брали только на эстрадное отделение, куда я не хотел поступать — так увлекся классикой. По ходатайству вышеупомянутого баяниста Ивана Золотухина я ходил устраиваться и в ансамбль гитаристов при ДК им. Горького, но меня не взяли как недостаточно подготовленного.

Лишь только я начал учебу в вузе, тут же исполнил свою давнишнюю мечту — стал участником вокально-инструментального ансамбля при институте. Играл на соло-ритм гитаре, на бас гитаре и даже барабанах. И, конечно, пел. Мы обслуживали танцы, концерты, фестивали. Приятно было находиться в центре внимания, но это было не моё. Как слушатель я вместе с братом увлекся джазовой музыкой, мы посещали все джазовые концерты, фестивали и семинары, проходившие в нашем городе, но меня покорила классическая гитара, только в ней я находил вдохновение и усладу души.

Мой брат нашел своего бывшего учителя, Бориса Ивановича Куклина, который теперь преподавал в вечерней школе для взрослых, и сообщил, что принимаются лица для обучения игре на испанской гитаре. Учил играть на гитаре Александр Константинович Орлов, ученик Иванова-Крамского. Я очень обрадовался этому, т.к. видел цикл передач о гитаре, который вел Орлов в конце 70-х, слышал его выступления по радио, был на концерте его ансамбля при ДК им. Горького, который получил звание Народного коллектива. Учиться у самого Орлова, лучшего гитариста города Новосибирска, для меня было большой честью!

Орлов, правда, принял меня не сразу. Первая встреча с ним была в школе. Вторая — на концерте известного московского гитариста Евгения Ларичева. И лишь с третьего раза он принял меня. Дело был в ноябре 1979 года. Я рассчитывал на то, что он попросит меня сыграть что-нибудь. К тому времени я уже исполнял (конечно, как я понимаю теперь, ужасно!) довольно сложный репертуар: «Фолию» Ф. Сора, «Воспоминание об Альгамбре» Ф. Тарреги, «Тореадор и андалузка» А. Рубинштейна и даже такую громадину как «Чакона» И.С. Баха! Нет, не попросил. Слушать не стал. Удивить его не удалось. Он просто спросил, есть ли у меня «Школа» Эмилио Пухоля. Вот по этой школе мы и начали работать. Я, конечно, с большой легкостью выполнял эти задания, отчего мой учитель вел меня семимильными шагами, стал рано включать меня в концерты, слишком быстро наращивать сложность программы. С первого года я уже исполнял репертуар музыкального училища.

С какой радостью и благоговением посещал я эти уроки! Я мчался домой бегом, получив новое задание, чтобы поскорей разобрать его; приходил на урок за час раньше, чтобы согреть гитару и разыграться после 20-ти градусного сибирского мороза. Счастливое время! Еще большей радостью стало то, что учитель пригласил меня в ансамбль гитаристов. Концерты, репетиции два раза в неделю, общение с гитаристами, радость совместного музицирования — это было счастье! В то время я работал на четыре фронта: учеба в институте, вокально-инструментальный ансамбль, вечерняя музыкальная школа, ансамбль гитаристов при ДК им. Горького! Жизнь кипела, все успевал: с утра лекции в институте, после обеда — занятия в музыкальной школе, после занятий до поздней ночи — репетиции в ВИА.

Но романтическая жизнь рано или поздно кончается, надо было вступать в серьезную взрослую жизнь. В 1985 году после года жизни на острове Сахалин попадаю с молодой женой в Чимкент на её родину. «Широка страна моя родная», «мой адрес — Советский Союз»!!!

Поработав недолго в этом городе по основной специальности, решаю наконец начать жить по собственной прихоти, или по призванию, я ведь давно «подсел» на гитарную струну. Бросаю сельскохозяйственное дело. Однако долгожданная свобода обернулась большими семейными пробле-

мами: заработок руководителя кружка гитаристов при ДК «Машиностроитель» — жалкие гроши. Жена, маленький ребенок (Дима), нехватка средств для существования. Весь груз понесла на себе моя дорогая теща Вера Федоровна Пронина.

Но вскоре все уладилось. Через год — приглашение на работу в ДМШ № 2. Прекрасный коллектив, возглавляемый Александром Петровичем Егоровым. Стабильный заработок, профессиональное окружение. Условием приема на работу стало продолжение моего музыкального образования. Выбор пал на ТашГИК. Ташкент — ближайшая к Чимкенту столица, а страна-то одна! СССР! Заочное обучение продолжалось пять лет с постоянными (два раза в год) выездами на сессии. Появляются товарищи — балалаечник Валера Щекин и баянист Геннадий Васильевич Мариненко. По инициативе последнего создается ансамбль русских народных инструментов с моим участием. Многочисленные концерты, творческая плодотворная работа в ансамбле вывела меня на Камерный оркестр Гостелерадио Узбекистана под управлением Виктора Леонидовича Медюлянова. Результатом этой работы явились записи на Радио трех концертов для гитары с оркестром, вошедших в Золотой фонд: А. Вивальди, И. С. Бах, А. Марчелло.

В этот же период, благодаря моему педагогу Х. К. Сапарову в ноябре 1989 года я попадаю на Первый Всесоюзный фестиваль исполнителей на классической гитаре в г. Фрунзе (ныне Бишкек). Там я услышал лучших мастеров классической гитары, а главное — лично познакомился с выдающимся гитаристом современности Александром Камилловичем Фраучи. Спустя много лет именно мой сын станет последним в его жизни (и одним их самых любимых и успешных!) учеников. И кто бы мог подумать, что спустя ровно 20 лет я буду сидеть в составе жюри на Первом международном конкурсе им. А. Фраучи в Москве в концертном зале Российской академии музыки им. Гнесиных в ряду всемирно известных гитаристов!

Кроме того, благодаря активности моего педагога, я вышел в начале 90-х на международные контакты и вел активную переписку с гитаристами из Великобритании, США, ЮАР, Малайзии и других стран. В условиях тогдашнего информационного голода это было так важно! Я очень благодарен им всем за ноты, кассеты, журналы, струны, которые они бесплатно присылали. Мне выслали по почте

даже скамеечку под ногу, т.к. у нас они не продавались.

Мой сынок Дима подрастал и впитывал в себя гитарную музыку. С раннего возраста мы пели песенки под гитару, а с шести лет началось регулярное его обучение на инструменте. В этот период я познакомился с замечательным музыкантом и человеком Андреем Леонидовичем Поленовым, ныне проживающим в России. Он сыграл огромную роль в моей жизни. В то время он жил в Кокчетаве и преподавал игру на гитаре. Однажды Андрей предложил Диме принять участие в Международном гитарном конкурсе, проходившем в Челябинске. Сначала я боялся, чувствуя нашу несостоятельность, затем — извечная проблема: где взять деньги? Андрей сказал, что деньги на конкурс они зарабатывают сами посредством платных концертов.

Мы пошли тем же путем. Диме было тогда 10 лет. Первый концерт состоялся в январе 1996 года в Детской школе искусств, где я ныне работаю. Затем мы заходили во все двери. Одна дверь стала особенно знаменательной: мы постучали в дверь ателье мод «Кыз жибек». На концерте присутствовала Нина Олеговна Казорина, корреспондент газеты «Южный Казахстан». Была статья в газете, программа на телевидении о нашей семье, подготовленная супругом Казориной Дороговым. Нашелся и конкурс, даже два, нашелся и спонсор на Международный конкурс — Мухитдин Музрапов, директор нефтяной компании «Тамирис».

Первый конкурс (межрегиональный) проходил в Новосибирске, и на наше удивление Дима сразу занял 3-е место, минуя городские, областные и республиканские конкурсы. Следующий конкурс в этом же году «Гитара в России» проходил в Воронеже в мае месяце. И снова удача! Конкурс был непростой — две возрастные группы, младшая — до 14 лет. Шансов было мало, но наш маленький Дима лучше всех сыграл обязательное произведение и получил специальный диплом.

Дальше было много конкурсов, много побед, встреча с президентом Н. А. Назарбаевым. Мои дети объездили крупные города Казахстана: Астана, Алматы, Караганда, Павлодар, Петропавловск, Актобе; России: Москва, Санкт-Петербург, Воронеж, Белгород, Нижний Новгород, Новосибирск, Челябинск, Волгоград, Петропавловск-Камчатский, Нальчик; за пределами России: Днепропетровск, Вильнюс, Париж, Кобленц, Хайнсберг (Германия), Априлия (Италия), Нетания (Израиль), возможно, я что-то забыл.

Мой старший сын Дима окончил Российскую академию музыки им. Гнесиных, затем аспирантуру, сейчас является преподавателем этого вуза, в котором учится и второй мой сын Иван. Катя, моя дочь, также окончила музыкальную школу по классу гитары, но больше увлеклась изобразительным искусством. Младший сын Николай тоже играет на гитаре, а моя супруга Наталья Михайловна — организатор наших концертов. Она поддерживает все наши сумасбродные идеи по поводу концертов и конкурсов. Вот, пожалуй, все. Боюсь наскучить своим многословием, но кратко не получается. Простите!

Первая Встреча Гитаристов

7-26 июля 1976 г.
Тракай, Литовская ССР.
Организатором этой встречи
был **Сигитас Шилинскас.**

Участники встречи на фото:

1 ряд (сидят слева направо):
Аркадий Бурханов (Новосибирск),
В. Балалаев (Людиново),
Н. Ещенко (Чернигов),
А. Мельников (Владивосток),
В. Славский (Москва),
С. Шилинскас (Вильнюс),
Н. Кошелев (Минск),

2 ряд (стоят слева направо):
Г. Батанин (Ульяновск),
Н. Славская (Москва),
Н. Родионов (Кисловодск),
К.Суханов (Стрый),
Щербина (Ростов на Дону),
Э. Вуль (Одесса),
А. Попов (?),
А. Шапиро (Киев).

3 ряд (слева направо):
А. Шевченко (Симферополь),
А. Саркисян (Тбилиси),
В. Гейко (Рига),
Д. Захаров (Москва),
А. Мамон (Харьков),
В. Золотник (Днепропетровск),
И. Балан (Харьков),
В. Дерун (Свердловск),
Н. Осипов (Москва),
А. Шилин (Алма-Ата),
М. Флейтман (Днепропетровск),
Л. Воинов (Свердловск),
Ш. Мухитдинов (Челябинск).

4 ряд (слева направо):
Д. Колбин (Львов),
А. Мухин (Москва),
В.Носарев (Курган),
А. Камышев (Ленинград),
Н. Гайфулин (Минск),
В. Кормилец (Казань),
В. Сиразов (Казань),
А. Дущенко (Москва).

Встреча
г. Тракай
Участвов

гитаристов 7 - 26 ИЮЛЯ 1976 г.
(Литовская ССР).
али гитаристы и педагоги из городов:

Алма-Ата
Владивосток
Дзержинск
Днепропетровск
Ереван
Казань
Красноярск
Ленинград
Людиново
Львов
Москва
Минск
Новосибирск
Одесса
Ростов н/Д.
Свердловск
Симферополь
Стерлитамак
Тбилиси
Ульяновск
Харьков
Челябинск
Киев

Интервью с Олегом Киселёвым

Предлагаем вашему вниманию интервью с гитаристом — композитором, исполнителем, педагогом, лауреатом международных конкурсов и фестивалей, арт-директором Всероссийского фестиваля-конкурса «Классическая гитара в Аше» Олегом Киселёвым -автором более пятисот пьес для гитары, которые изданы на сегодняшний день в 18 странах мира.

Сергей Бойко. Олег, расскажи, пожалуйста, как ты пришёл в классическую гитару?

Олег Киселёв. Я шёл очень извилистым и тернистым путем, и искренне желаю никому не повторять его, а выбрать более короткую дорогу (смеётся). Я родился в маленьком уральском городке Аша (где живу и поныне) в семье инженеров-металлургов, рос, как и многие советские мальчишки поры 70-х, занимаясь хоккеем, футболом, баскетболом, плаванием, и при этом, получая в полном объёме уличное воспитание со всеми его плюсами и минусами, которое мне «преподавалось» старшими товарищами по двору.

В общем, в некоторой степени о моём детстве можно сказать словами эстрадного классика той поры Аркадия Райкина: «Пить, курить, говорить я начал одновременно» (смеётся). Хотя, конечно, благодаря стараниям моих родителей, меня и моего старшего брата с раннего детства приучили к чтению книг и заставляли хорошо учиться в школе, что несомненно являлось значительным противовесом уличному воспитанию.

С. Б. Тогда как здесь оказалась классическая гитара?

О. К. Так в том-то и дело, что для меня до сих пор это остаётся большой загадкой! Поскольку таких слов, как «классическая гитара», я вообще не знал до 17 лет! Поэтому на твой вопрос могу ответить словами слегка измененной мною русской пословицы «Кому суждено быть классическим гитаристом, тот никогда не станет трубачом»! (смеётся)

С. Б. И всё- таки?

О. К. В общем до 13 лет я жил жизнью обычного уральского сорванца и слышал музыку только на катке или по телевизору.

Но однажды я почему- то сильно захотел научиться играть на гитаре. Мне кажется, что это желание возникло, скорее всего, в пионерском лагере, после того, как я услышал старших ребят, поющих немудрёные песни под гитару. Ну и я после этого захотел научиться, так же бряцать эти нехитрые пять-шесть аккордов. Но тут на моём пути сразу возникла первая проблема! Имя этой проблемы — Дефицит. При социализме это было обычное дело. Дефицитом было всё: еда, книги, бытовая техника, машины, одежда, обувь… Ну и, как ты догадался, гитары в том числе. Не было их в нашем магазине «Спорттовары» и всё! Клюшки были, шайбы, коньки, лыжи были, а гитар никогда не привозили. И тогда мой отец попытался выписать их через Посылторг (по-современному это Товары — почтой). Куда только мы не писали, но везде получали один и тот же ответ: « В настоящее время гитар нет…»

И только, наверное, раза с десятого нам повезло, и мне прислали семиструнную гитару Ленинградской фабрики имени Луначарского за 7 рублей 50 копеек. Разве поймёт сейчас мою тогдашнюю радость избалованное обилием всевозможных товаров « поколение Пепси»? (смеётся). Итак, в руках у меня оказалась столь желанная семиструнка! Но где научиться на ней играть? В маленькой деревянной музыкальной школе нашего городка, естественно, не было класса гитары. И как моя мама не пыталась меня уговорить пойти обучаться на фортепиано, баян, балалайку, объясняя мне, что после любого инструмента я смогу сам спокойно научиться играть на гитаре, я проявил неслыханную стойкость и ни на какие компромиссы со своей совестью не пошёл! (смеётся). Только гитара!!!!

Сейчас, преподавая уже более 20 лет гитару в музыкальной школе, я должен признать, что и здесь меня уберегла судьба.

С. Б. То есть?

О. К. Да не смог бы я учиться в музыкальной школе, мне бы там всё желание отбили заниматься музыкой и гитарой в том числе!

Но я хотел бы сразу подчеркнуть, что это только мой частный случай, и всех начинающих гитаристов я призываю идти именно в музыкальные школы. Поскольку при наличии в этих школах хороших, добрых педагогов, любящих детей и свою профессию, эти учреждения являются сегодня (особенно в маленьких городках) единственными очагами настоящей культуры. А согласись, что в наш ужасный век, где полновластно правит бал её Величество поп-культура значение этих «очагов» трудно переоценить! Но просто тогда в мои 13 лет я был неисправимым максималистом и отметал с порога все то, что мне не нравилось и чем я не хотел заниматься. Меня воспитывали в семье таким образом, что почти все решения, касающиеся меня, я принимал сам и только сам. Сам выбирал секции, в которые хотел ходить, сам решал, когда нужно

бросать эту секцию и уходить в другую. Никогда меня за ручку никуда не приводили и силком не заставляли заниматься тем, чем я не хотел. Никогда мне не запрещали водиться даже с самыми отчаянными хулиганами нашего двора. Но всегда напоминали, чтобы я думал своей головой и был готов нести ответственность за свои поступки.

С. Б. Сурово!

О. К. Но справедливо! (смеётся) Поэтому не могло быть и речи о том, чтобы я ходил на сольфеджио, музыкальную литературу, хор или (о ужас!) играл бы на домре — альт в народном оркестре! (смеётся) Только Гитара!!! Именно так, с большой буквы!

С. Б. И какой путь выбрал этот упрямый мальчишка?

О. К. Я пошёл в народ!

С. Б. Это как?

О. К. Сначала я попросил своего отца вспомнить все песни из его послевоенной юности, которые он когда-то пел под аккомпанемент семиструнной гитары.

С. Б. И что это были за песни?

О. К. Даже спустя столько лет я могу спеть несколько куплетов. (Поёт с очень жалобной интонацией в голосе): « Вянет, пропадает молодость моя, от лихого мужа нету мне житья. Пьяный всё бранится, трезвый всё молчит, и что не попало из дому тащит..». А ещё множество романсов на стихи русских поэтов: Лермонтова, Есенина, Пушкина…

С. Б. А что было потом?

О. К. А потом, быстро освоив этот репертуар, я вышел с гитарой в свой двор за новыми песнями и аккордами. И тут, к своему удивлению, увидел, что все играют на шестиструнных гитарах! Пришлось убирать одну струну и перестраивать гитару, чтобы идти в ногу со временем.

С. Б. И так страна потеряла ещё одного семиструнника?

О. К. Да, наверное! (смеётся)

С. Б. И какие песни запел будущий гитарист-композитор?

О. К. «Голуби летят над нашей зоной», «А на скамье подсудимых красивый мальчишка сидит…», «Девушка с распущенной косой мои губы трогала губами…» И так далее. … Но вообще, сравнивая тексты тех песен с текстами песен нынешних рок- и поп-звёзд, я бы всё-таки отдал пальму первенства песням моего двора. Была в них какая-то искренность что ли, даже я бы сказал, нежность щемящая. Это тебе не « Юра, Юра, Юра, я такая дура…» или «И её ИЗУМРУДНЫЕ брови колосятся под знаком луны… »

С. Б. А что было дальше?

О. К. Перепев весь уличный репертуар и исписав не одну тетрадку текстами песен и аккордами, я стал играть в школьном ВИА уже более солидный репертуар. Это уже были песни советских ВИА, а также песни Битлз, Иглз, Криденс и других англоязычных групп, но с совершенно идиотскими текстами на русском языке!

С. Б. Поясни, пожалуйста, для наших молодых читателей, что такое ВИА? И самое главное, почему ты пел песни Битлз и других западных легендарных групп на русском языке, тем более, если, с твоих слов, эти тексты были идиотскими?

О. К. Я застал то время, когда фонограмма ещё не убила живую музыку! То есть на всех танцплощадках огромной страны весь советский народ танцевал только под музыку, исполняемую живыми музыкантами. И именно поэтому в 70-х годах вокально-инструментальные ансамбли (ВИА) получили большое распространение. В каждой школе было по два-три состава. В каждом дворце культуры больших городов и в сельских клубах был свой ВИА.

С. Б. Какие инструменты входили в состав ВИА?

О. К. Стандартный набор инструментов был как у Битлз: три гитары (ритм, бас, соло) и ударная установка. Но очень часто в состав входили клавишные, духовые и струнные инструменты. В общем, каждый ВИА имел состав согласно собственным возможностям и взглядам на музыку. Эта была очень хорошая музыкантская школа! Ведь обычно требовалось играть часовые программы на всех школьных вечерах и танцах. С непривычки пальцы левой руки начинали кровоточить, но мы не обращали на это внимание, поскольку были захвачены желанием, играть музыку, и у нас даже не было времени на что-то другое, кроме как на учёбу в школе и на бесконечные репетиции. В общем, это было счастливое время! Мы занимались музыкой по собственной воле, засиживаясь в нашей каморке (бывшем школьном туалете) до поздней ночи, разучивая новые песни, поскольку считалось дурным тоном весь учебный год играть на танцах один и тот же репертуар.

С. Б. Ну а почему не пели на английском?

О. К. Это по всей стране запрещали делать! Где-то жёстче, где- то не так строго. Ведь партия пеклась о моральном облике будущих строителей коммунизма, поэтому увлечение западной культурой, будь то музыка, живопись, кино, литература, не приветствовалось, а очень часто жёстко подавлялось. Считалось, что вся западная культура оказывает тлетворное влияние на пионеров и комсомольцев СССР (смеётся). И партия была права! Человека, который слушал записи Битлз, Дип-Пёрпл, Пинк-Флойд нельзя было заставить слушать песни о Ленине или читать с выражением стихи о советском паспорте. Музыка, написанная свободными западными музыкантами, делала и нас, её советских слушателей, чуточку свободными и независимыми. А в тоталитарном обществе, каким был в то время СССР, это было недопустимым! Поэтому петь на английском языке (если конечно это были не рабочие, или песни политического протеста) было строжайше запрещено, а в школах тем более! Именно поэтому музыканты СССР были вынуждены петь любимые ими песни Битлз на русском языке, зачастую придумывая совершено бездарные тексты, на мелодии

легендарной четверки

До сих пор помню припев одной из них. Там было всего две фразы, которые пелись на все лады: «крокодил Гена» и «Гена- крокодил»

Зачастую (чтобы не травить партийных гусей) советскими музыкантами, вместо авторов песен Леннон — Маккарти в программках указывались совсем другие авторы, очень часто это были фамилии известных советских композиторов или вообще вымышленные фамилии! Однажды я осмелился на танцах спеть хит группы Иглз «Отель Калифорния» на языке оригинала. Долго учил текст, с большим трудом записанный русскими буквами, потому что очень трудно было разобрать английские слова на жутко шипящей гибкой пластинке из журнала «Кругозор». Эффект от исполнения был оглушительным! Публика устроила овацию, а директор школы досрочно остановил танцы и на следующее утро я был вызван на ковёр, где мне было сделано предупреждение о не допустимости впредь таких политически безответственных фортелей под угрозой полного роспуска нашего ансамбля.

С. Б. Дааа…

О. К. Сейчас это может вызвать только смех, но нам тогда было не до шуток! Мы очень дорожили возможностью играть музыку.

Поэтому нас часто шантажировали угрозами разогнать ансамбль, и мы этого очень боялись.

С. Б. Ты считаешь, что именно игра в школьном ансамбле подтолкнула тебя к более серьёзным занятиям музыкой?

О. К. Думаю что да, и к сочинению музыки в том числе. Ведь игра в ансамбле заставляла нас импровизировать, придумывать инструментальные вступления к песням, проигрыши, а в дальнейшем и писать собственные песни. А ещё побуждала нас быть мультиинструменталистами. Мы же тоже хотели танцевать медленные танцы с нашими девочками (смеётся) и каждый должен был уметь играть не только на своём инструменте, но и на инструментах других участников ансамбля. Это было очень увлекательно и полезно!

С. Б. Вы играли по нотам?

О. К. Мы знали, что где-то они существуют, но в глаза мы их ни разу не видели! (смеётся) Все песни мы подбирали только по слуху с пластинок, с магнитофонных записей или просто по памяти, когда не было под рукой никаких аудио носителей. Но естественно, буквенно-цифровое обозначение гитарных аккордов мы знали на зубок!

С. Б. И что было после окончания школы?

О. К. Мы были, что называется, музыкантами «с ушами» и прекрасно понимали, на каком низком уровне мы играем, даже в сравнении с профессиональными советскими ВИА, а тем более, в сравнении с западными группами. Поэтому никаких музыкантских амбиций у нас не было, и все участники нашего ансамбля благополучно поступили в разные технические вузы страны.

С. Б. А ты?

О. К. Я решил стать металлургом в третьем поколении (мои обе бабушки строили Магнитогорский металлургический комбинат) и даже все мои дяди-тёти так или иначе были связаны с металлургией. Поэтому в 1981 году я поступил в Челябинский Политехнический Институт на металлургический факультет.

С. Б. А гитарного факультета там не было?

О. К. В том то и дело, что был! Сейчас расскажу всё по порядку. Итак, в то «застойное время развитого социализма» основная масса население не была заражена жаждой обогащения, поскольку даже на заработанные деньги невозможно было ничего купить.

И в те года большой расцвет (особенно в среде технической интеллигенции) получила художественная самодеятельность.

С. Б. Поясни, пожалуйста, что это такое?

О. К. Это когда после основной (зачастую нелюбимой) работы советские граждане бежали на занятия во всевозможные музыкальные, художественные, танцевальные, театральные студии и кружки и отдавали все свои физические и душевные силы, не растраченные на строительстве светлого будущего, любимому делу. На момент моего поступления в институт там было более 10 разных творческих объединений (это не считая спортивных секций), которые в начале каждого учебного года развешивали в фойе института объявления о наборе в свои ряды неофитов. Я сходу решил записаться сразу в четыре места.

С. Б. Браво!

О. К. Я уже тогда интуитивно чувствовал, что пришёл в институт не для того, чтобы стать металлургом! (смеётся)

С. Б. Итак, в какие творческие коллективы ты решил записаться?

О. К. Ну, во-первых, в ВИА, во-вторых в «Клуб авторской песни» (хотя я даже не знал, что это такое). В-третьих, в баскетбольную секцию. И наконец, в «Клуб классической гитары» (хотя слово «классическая» на меня, человека, не испорченного академическим музыкальным образованием, навевало изрядную скуку).

С. Б. Ну и как же ты смог сделать правильный выбор?

О. К. Я часто убеждаюсь, что многое в моей жизни выбрал не я сам, а это сделал за меня кто-то другой! (смеётся)

Иначе никак не могу объяснить, как мне, кому с точки зрения обычной логики никак не было на роду написано стать музыкантом, и тем более компо-

зитором, удалось стать и тем и другим. И наоборот, очень часто наблюдал, когда человек, имеющий все возможности и способности, чтобы стать хорошим музыкантом, педагогом, композитором, становился кем угодно, только не им!

С. Б. Чудны дела твои, Господи?

О. К. Именно так! Моя судьба решилась очень просто. Все организационные собрания были в один день, но в разное время. И как ты догадался, первое по времени стояло собрание в «Клубе классической гитары».

С. Б. Догадываюсь, что на остальные ты уже не пошёл?

О. К. Только не говори, что страна опять потеряла барда, баскетболиста или участника ВИА! (смеётся)

С. Б. Я весь в нетерпении узнать, что же такого случилось на этом собрании, благодаря которому Россия получила автора 500 пьес для гитары, изданных в восемнадцати странах мира?

О. К. Это был просто шок! Наверное, то же самое испытывал бы дикарь, впервые увидев телевизор! Там был концерт, в котором играли участники клуба, а также сам его президент Александр Долгих. Дело в том, что до этого собрания я воспринимал гитару только в трёх ипостасях (ритм, соло, бас). А тут я впервые услышал, как один человек умудряется играть один за всех троих. Помню, особенно меня впечатлили пьесы «Романс», который в ту пору приписывался Гомесу, а сейчас во всём мире называется «Романс неизвестного автора», а также пьеса очень популярного в то время московского композитора-гитариста Петра Панина «Мираж». Я был сражён наповал открывшимися для меня новыми возможностями моего любимого инструмента! И естественно ни на какие другие собрания я не пошёл. И дальше о пяти годах моей жизни можно коротко сказать так: «Он усилено занимался гитарой, а в свободное от этого время учился в институте»

С. Б. Расскажи, пожалуйста, подробнее об этом клубе, где решилась твоя судьба?

О. К. Это было уникальное сообщество, я бы даже сказал братство студентов-политехников, которые решили свободное от учёбы время посвятить изучению классической гитары. Президент клуба Александр Долгих сумел создать в коллективе неповторимую дружескую, творческую атмосферу. Мы пропадали в клубе с утра до вечера, занимались, слушали музыку, обсуждали разные философские и житейские проблемы, отмечали все праздники, дни рождения и занимались внутренней отделкой клуба, придавая ему вид уютного камерного зала.

С. Б. Что вы изучали в клубе?

О. К. Музыкальную грамоту, основы гармонии, слушали очень много музыки. Приглашали известных меломанов — лекторов, которые нам читали лекции о творчестве разных композиторов, а также знакомили нас с историей джаза, рока и современной музыкой. Устраивали у себя в клубе концерты гитаристов из других городов, оплачивая из небогатого студенческого кармана их дорогу и гонорары. Все члены клуба были завсегдатаями филармонических концертов, спектаклей и других культурных мероприятий в городе.

Мы были активными покупателями пластинок, нот, книг о музыке и столь дефицитной в те времена художественной литературы. Обязательно на зимние каникулы выезжали в какой-нибудь дом отдыха, где усиленно занимались и воплощали в жизнь наши творческие замыслы. Большое значение придавалось игре в ансамбле. Все участники клуба с первых шагов играли или в дуэтах, или в трио, или в квартетах. Постоянно устраивали своими силами концерты в клубе. Тем самым каждый приобретал неоценимый сценический опыт. Принимали участие в концертах, которые проходили в институте. Вместо осенней отработки по сбору картофеля на полях Родины ездили в составе студенческих агитбригад по колхозам, играя для тех студентов, кто собирал этот столь любимый в России овощ, классическую музыку. Вообще атмосфера клуба была фантастически тёплая! Неслучайно только на моей памяти в клубе образовалось четыре супружеские пары!

С. Б. А говоришь, на гитарах всё время играли!

О. К. Мы всё успевали делать! (смеётся) Но тогда у многих первым делом были самолёты, ну а девушки потом!

С. Б. Многие ли бывшие участники вашего клуба и поныне связаны с гитарой?

О. К. За те пять лет, что я там занимался, очень много народу прошло через клуб, поэтому, естественно, о дальней-

шей судьбе многих я просто не знаю. Президент Александр Долгих до сих пор преподаёт гитару, Тарас Титович стал известным в России гитарным мастером, Владимир Лучевников открыл первый в Челябинске магазин для гитаристов, который существует и по сей день. И на данный момент, я думаю, Владимир, без сомнения, является лучшим классическим гитаристом страны среди всех владельцев гитарных магазинов. Поскольку, когда покупатели просят его показать ту или иную гитару, он сразу играет на ней какой-нибудь фрагмент из «Классической сонаты» Понсе (смеется).

С. Б. И что было дальше после окончания института?

О. К. По распределению я попал на Челябинский металлургический комбинат, где работал в должности бригадира и старшего мастера в три смены, ежедневно тратя на дорогу три часа! В советское время каждый молодой специалист был обязан отработать по месту распределения три года, и до этого срока нельзя было никуда поступать! Государство потратило на меня деньги, обучая на металлурга, и я не имел права с этой стези свернуть. Чтобы поступить в музыкальное училище, мне пришлось лететь в Москву, в два министерства (культуры и высшего образования). Два дня жил в аэропорту «Внуково». Мне повезло, среди функционеров Минвуза, попался гитарист, который что-то слышал обо мне и моей музыке. Он взял на себя эти формальные проблемы, и через две недели у меня был разрешающий документ. Меня допустили к вступительным экзаменам, и я был зачислен сразу на второй курс заочного отделения к Виктору Козлову (это был его первый набор после учебы в консерватории). Конкурс тогда был шесть человек на одно место. Когда я поступал в ЧПИ, конкурс был 2,5 человека на место! Виктор Викторович очень удивился, что я с металлургического комбината иду в музыку, поскольку зарплаты металлургов и музыкантов тогда были несравнимы. Кстати, благодаря именно металлургии, гитара у меня была самая лучшая среди всех поступавших. Изготовил ее самый известный мастер СССР Николай Родионов из Кисловодска. Она стоила 1800 рублей. Больше, чем в то время стоил хороший мотоцикл! И эти деньги я смог заработать, будучи студентом, работая на протяжении нескольких лет на летней практике на трубопрокатном и металлургическом заводе. Эта гитара до сих пор со мной!

С. Б. Трудно было учиться?

О. К. Было физически трудно, поскольку вместо того, чтобы отсыпаться после ночной смены, приходилось заниматься как гитарой, так и другими предметами по программе училища. Но после ЧПИ с его сопроматами, термехами, деталями машин, черчением и так далее учёба в училище мне очень нравилась. После завода сессия казалась мне праздником!

С. Б. И после отработки на заводе и окончания училища ты уже 23 года преподаёшь гитару в школе искусств в своём родном городе?

О. К. Да, и тем самым я исправил ошибку гитарной судьбы, когда в моё время мне не у кого было учиться игре на гитаре в своём городе. А теперь у ашинских ребят появилась такая возможность, и более того, я воспитал лауреатов конкурсов всех уровней — от городского до международного. Да плюс ещё и сам организовал ежегодный Всероссийский фестиваль-конкурс «Классическая гитара в Аше», куда приезжают участники из многих регионов России и других стран. Так что, если в Аше появится новый Олег Киселёв, то я надеюсь, его путь к классической гитаре теперь будет более прямым и светлым (смеётся).

С. Б. Когда и как была написана первая твоя пьеса?

О. К. Первую пьесу я написал в 1982 году и даже не сразу понял, что это ее написал я. Перед этим у меня была творческая встреча с другом-гитаристом, который играл мне много пьес разных авторов. И вечером следующего дня я что-то накропал на гитаре. Я был на 100% убежден, что я просто по слуху подобрал то, что сыграл мой друг. Когда мы встретились опять, и я сыграл ему эту пьесу, казалось, что она полностью авторская! Как и все начинающие авторы, я практически не встречал понимания у своих близких, друзей и коллег, и тем более, у советских издателей той поры. Конечно, было очень обидно и больно… Но моя металлургическая и хоккейная закалка не позволила мне бросить сочинительство, сжечь свои рукописи, запить от тоски или ещё что… Я, как сейчас модно говорить, «тупо» 10 лет сочинял в стол, старательно все записывая и складывая в специальную папку. Причем, совершенно не надеясь, что всё это будет когда-либо издано и кем-то сыграно. Но жизнь расставила всё по своим местам, мои пьесы изданы как в России, так и за рубежом. На сегодняшний день ВСЕ до одной. Отсюда мораль — «Терпение и труд всё перетрут!» (смеётся) копирайт, увы, не мой! И вот ещё любопытный факт! С 1984 года я занимался регулярным самиздатом нот своей музыки. В то время вся копировальная аппаратура была на учете в КГБ. Я обратился в один из челябинских НИИ, и там за универсальную валюту (несколько бутылок водки) в ночное время мне и печатали мои нотные сборники на ротапринте «Эра». Кто жил в то время знает, что за «самиздат» вполне можно было схлопотать реальный срок. Но, слава Богу, меня это не коснулось!

С. Б. А как происходит рождение пьесы? Откуда берется вдохновение?

О. К. Мне довольно часто задают этот вопрос, и я до сих пор не могу зафиксировать этот момент. Берешь гитару, и всегда что-нибудь получается. Как-то стимулировать этот процесс практически нельзя! Все происходит совершенно спонтанно. Зачастую я не знаю, какая получится пьеса, в каком стиле, веселая, грустная. Зимой, наверное, пишется лучше, потому что холодно и особо никуда не выйдешь. А летом, в каникулы, я не столько пишу, сколько подготавливаю к изданию то, что уже написано, и как всегда сижу в студии звукозаписи! В общем, всё, как в металлургии,— процесс непрерывный, и в три смены (смеётся).

С. Б. Ты очень много пишешь для детей, почему?

О. К. Я думаю, что, несмотря на свои 47 лет, в душе я остался ещё ребёнком, наверное, поэтому мне нравится работать с детьми. Мир ребёнка, к счастью, сильно отличается от мира взрослых, и мало кому удаётся комфортно чувствовать себя и жить сразу в обоих мирах. Педагогам в этом смысле повезло. Когда я общаюсь с ребёнком, то никогда не забываю, что и сам был когда-то таким, как он, хотя, глядя на меня, это-

го уже и не скажешь (улыбается).

С. Б. Многие считают, что писать для детей — это разменивать свой талант по пустякам. Что написать бирюльку всегда проще, чем, скажем, сонату. Тебя не смущает клеймо детского, несерьёзного композитора?

О. К. Написать пьесу для детей физически, морально и по времени, конечно, проще, чем трёхчастный концерт. Но здесь на первый план выходит вопрос, а захочет ли ребёнок играть то, что написал взрослый композитор? Ребёнку же невозможно объяснить, что ты даёшь ему пьесу известного, серьезного автора, которого никак нельзя упрекнуть в неумении сочинять музыку, поскольку в творческом багаже дяденьки-композитора есть и концерты, и сюиты, и сонаты, которые играют ведущие музыканты мира. И вот он, походя, решил написать ещё и миниатюрки для детей. А ты пытаешься дать эти пьесы ребенку, а он ни в какую не хочет их играть! У детей-то только два мерила таланта любого автора: «нравится» и «не нравится». Вот пример в подтверждение моих слов. В одном известном гитарном журнале я прочитал восторженный отзыв о книге для детей, где были собраны пьесы десяти очень известных и серьёзных авторов из разных стран. Я выписал эту книгу по почте. Собрав своих учеников (25 человек в возрасте от 10 до 16 лет), я сыграл им все пьесы из этой книги с листа. Это было нетрудно, поскольку пьесы были короткие и технически несложные. И каково же было моё удивление, когда никто из них не выразил желания выучить хотя бы одну пьесу из этой книги! Хотя лично мне многие пьесы показались интересными. А вот это как раз и есть тот случай, когда два мира — «взрослый» и «детский» — не соприкоснулись. Поэтому я считаю, что для детей, чтобы они искренне захотели играть твою музыку, писать не так-то уж и просто.

С. Б. Ты считаешь, тебе это удаётся?

О. К. Не уверен, что это вопрос по адресу (смеётся) Но если учесть, что многие мои сборники для детей выдержали уже несколько переизданий в разных странах мира, я хочу верить, что после приобретения их в магазинах их не сжигают на кострах, а они приносят кому-то радость и пользу. И если судить по Ютубу, то я недалёк от истины. На этом сайте выложено много видеороликов, где мои пьесы играют как юные, так и не совсем юные гитаристы из разных стран мира. Ну и справедливости ради нужно сказать, что я пишу и «не детскую» музыку тоже! В частности, те пьесы, которые сам играю на своих концертах. Кстати, моя музыка зачастую приносит на конкурсах удачу. На прошлом конкурсе «Виртуозы гитары» в Санкт-Петербурге все, кто играл мои пьесы, стали лауреатами, а пензенская звёздочка Вера Данилина получила гран-при.

С. Б. Мистика?

О. К. Да нет, просто музыка хорошая! (смеётся) А на днях две блок — флейтистки из Рыбинска стали лауреатами на конкурсе в Париже, аранжировав для своих инструментов мою пьесу для гитары-соло «Лютнист её величества». Правда все-таки хочу заметить, что те, кто играет Баха, Джулианни и Диенса, побеждают чаще (смеётся).

С. Б. Получается, что ты существуешь как творческая личность в трёх ипостасях. Педагог, композитор, исполнитель. А что тебе ближе?

О. К. Я думаю все, что ты перечислил мне близко, причём в равных долях. Я грущу, когда, особенно летом, нет долго концертов, фестивалей, конкурсов. Досадую, когда всего этого в какие-то месяцы становится слишком много, и мне некогда сочинять новые пьесы. Ну и в каникулы скучаю по ученикам, правда, не по всем! (смеётся)

С. Б. Значит, ты абсолютно счастливый человек?

О. К. Хочу надеяться, что это именно так.

С. Б. А чем ещё, кроме вышеперечисленных занятий ты любишь заниматься в свободное время?

О. К. Свободного времени совсем немного остаётся, поскольку музыка занимает большую часть моей жизни. С дочкой и сыном стараюсь хоть немного повозиться. Очень люблю читать. Без книг себя не представляю! Поскольку к 30 годам победил все свои вредные привычки, то в неделю пробегаю 6 километров и почти столько же проплываю в бассейне.

С. Б. То есть, ведёшь здоровый образ жизни?.

О. К. Да! И всем рекомендую. Поскольку здоровья, как и денег, много не бывает! (смеется).

С. Б. Над чем ты сейчас работаешь?

О. К. Заканчиваю работу над корректурой моего нового сборника с несколько провокационным названием «Фламенко», диск к нему уже записал.

С. Б. А что здесь провокационного?

О. К. Я не люблю фламенко! Независимо от исполнителя не могу слушать эту музыку уже на пятой минуте, а то и раньше!

А тут просто стало интересно попробовать написать цикл пьес в этом стиле. Но в более адаптированном для классической гитары виде и по форме, более традиционной для академической музыки. Уже опробовал эти пьесы на публике. Принимают очень хорошо.

Для себя назвал этот стиль «русско-уральское фламенко» (смеётся). И чувствую, что одним этим циклом дело не ограничится.

Готовлю свой второй фестиваль-конкурс «Классическая гитара в Аше», который в 2012 году будет уже в статусе Всероссийского.

Прошлый прошёл очень удачно, к нам приехали гитаристы из 10 регионов и двух стран.

С. Б. Что бы ты хотел пожелать читателям нашего журнала в конце беседы?

О. К. Юным гитаристам пожелать верить в себя. Помнить, что, если выбрал гитарную дорогу, не жди, что она будет гладкой, как европейское шоссе. Очень часто на пути будут сплошные кочки, ямы да канавы. Журналу стабильности и процветания! Ну и хотел бы всем нам пожелать дожить до времени, когда на центральных телевизионных каналах вместо глумливой попсы и вечных шоу будут передавать концерты классической и гитарной музыки. И чтобы гитарные концерты во всех городах России проходили при полных аншлагах, и чтобы на каждом столбе висело объявление «Обучаю игре на гитаре».

А. Г. Бурханов
На правах рукописи

Прагитара с Айртамского фриза.

Упоминание об этом, одном из самых ранних, дошедших до нашего времени скульптурных изображений гитарообразного музыкального инструмента практически отсутствует в отечественной научно-популярной литературе, посвященной истории гитары. Отсутствует оно и в многочисленных интернет-сайтах русскоязычных гитаристов-любителей, посвященных этой тематике. Короткое упоминание об этом фризе из «Ленинградского Эрмитажа» есть у Э. Шарнассэ (с. 9). Правда, без иллюстрации и в русском переводе с французского, местность, где был обнаружен фриз, названа «Эртам близ Термеза». Книга была издана в 1985 году и кроме того в ней сказано: «… пока не существует точной датировки этого фриза: он может быть отнесен к периоду между I веком до н.э. и III веком нашей эры» (выделено А.Б.). Не так давно изображение этого фриза стало появляться и в других зарубежных трудах по истории гитары. Изображение фриза было опубликовано в Музыкальной энциклопедии, изданной Музеем им. Глинки. Вероятно, оттуда оно попало в труды зарубежных исследователей истории гитары. (М. Каша). Один из крупнейших европейских исследователей Петер Пэффген (издатель и редактор немецкого журнала «Гитара и Лютня») опубликовал фрагмент фриза с изображением одного музыканта с «гитарой» в руках во втором, переработанном и расширенном издании 2002 года своей книги «Гитара». Короткая аннотация к этому изображению интригующе гласит: «Щипковый инструмент с вырезанным, обрамленным [?] (*eingeflanktem)* корпусом, I век до нашей эры из Айртама, Узбекистан. Хранится в настоящее время в Эрмитаже, Ленинград». Судя по названию города, который к моменту издания книги уже почти 11 лет, как не Ленинград (переименован в Санкт Петербург 6 сентября 1991 г.), видимо это описание было перенесено без соответствующего редактирования из более раннего варианта издания книги (1988 г.), впрочем, может это и не имело большого значения для П. Пэффгена, но I век ДО нашей эры!? Восьмеркообразный корпус, резонаторные отверстия, четко различимые четыре струны, прикрепленные к подставке на верхней деке, плектр в руках исполнителя!? При этом известно, что самый ранний из сохранившихся инструмент, с названием близким гитаре — «гитерна», хранящийся в Британском Музее Лондона датируется 1290–1330 годами нашей эры. Иллюстрации из сборника *Cantigas de Santa Maria* короля Леона и Кастилии Альфонсо X тоже относятся ко второй половине XIII века НАШЕЙ эры. Инструменты этого времени уже называются «гитарами» (латинская и мавританская), но их корпуса еще не имеют той восьмеркообразной формы, с которой в сознании современного музыканта собственно и ассоциируется Гитара. Правда, существует еще одно, даже более раннее наскальное изображение инструмента с формой корпуса, напоминающей «восьмерку», которое было найдено в Египте и относится приблизительно 1200–1100 годам до н.э. (Пэффген. Илл. с.25).

Итак, эта интрига привела меня 27 декабря 2011 г. в Эрмитаж, как раз в тот момент, когда надвигающееся очередное наводнение № 310 грозило затопить подвалы Эрмитажа. Так Айртамский фриз мог снова оказаться под водой, но к счастью, этого не произошло — город спасла дамба, специально построенная для борьбы с наводнениями. Итак, на первом этаже, в разделе «Средняя Азия», в зале № 53, благодаря помощи хранителя Эрмитажа Виктории Снеговской, и был обнаружен этот уникальный архитектурный элемент. На стене зала есть небольшая табличка, их которой мы узнали дословно следующее:

АЙРТАМСКИЙ ФРИЗ.

«Известняк, резьба II в. Урочище Айртам, окрестности Термеза, Узбекистан. Поступление: 1939, дар правительства Узбекской ССР.

В 1932 г. в местности Айртам, неподалеку от современного Термеза в воде случайно был найден один блок мраморовидного известняка с горельефным изображением. Проведенные затем археологические исследования открыли другие блоки, составляющие с первым единую композицию, известную сейчас, как Айртамский фриз. Раскопки показали, что они украшали стены вестибюля центрального святилища буддийского комплекса I–II вв. Каждая сторона фриза состояла из четырех блоков, соединенных в соответствии с греческой строительной техникой бронзовыми скрепами. Из пышных листьев аканта выступают полуфигуры женщин, играющих на лютне, барабане, арфе, цымбалах или несущих гирлянды и дарственные сосуды. Изображения являют собой пример слияния в кушанском искусстве местных, греческих и индийских мотивов, особенно ярко воплотившегося в искусстве Гандхары — области, расположенной к югу от Средней Азии, на территории современных восточного Афганистана и северо-западного Пакистана.»

Как минимум два момента из данного описания требуют уточнения и соответствующего дальнейшего исследования. Первый — датировка, второй — названия музыкальных инструментов.

По поводу датировки, можно лишь констатировать тот факт, что информация, помещенная в описании Эрмитажа на 200, а то и на 300 лет отличается от той, что приводит в своей книге П. Пэффген, который либо владел уже другой информацией, нежели Э. Шарнассэ, либо привел самую раннюю из возможных датировок, источник которых пока не известен. Мы можем лишь предполагать, что более точной должна быть информация, исходящая все же от «первоисточника», то есть от наших отечественных археологов, обнаруживших и исследовавших эту находку.

Что касается названия, то смотрители этого зала Эрмитажа настойчиво утверждают, что это вовсе не «гитара», а «лютня». На мой вопрос, почему они так считают, последовал простой ответ: «Потому что гитары тогда еще не было!». Но, позвольте, ведь и инструмент, известный нам под названием «лютня» появился в Европе только после того, как туда попал ближневосточный прототип лютни арабо-турецкий «Уд», и произошло это не ранее

VIII века. Я сознательно употребляю здесь русское написание этих инструментов именно потому, что на табличке из Эрмитажа, тоже написано по-русски — «лютня». Впрочем, следует пояснить, что, вопросы терминологии в органологии изначально достаточно запутаны и связано это в первую очередь с существующей до сих пор практикой, когда один и тот же инструмент называется разными именами, и наоборот, одним именем называют разные инструменты. Сознание же современного человека, привыкшего к «международным стандартам», настоятельно требует большей определенности в названиях и естественным образом возмущается, когда эти привычные «стантарты» нарушаются. Итак, почему же все-таки «лютня», а не «гитара»? Все очень просто: подобная традиция восходит к классификации Хорнбостеля — Закса (далее Х-З). Эта классификация считается самой распространенной, однако большинство исследователей, пытающихся определить родство гитары с другими инструментами, идут по этимологическому пути, и никто не использует эту систему. В лучшем случае ее элементы. П. Пэффген приводит только определение «лютни» К. Закса: «струнный инструмент с корпусом и грифом, уровень струн которой расположен параллельно деке». *(Curt Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente, Berlin 1928, Reprint in Amsterdam 1965, s.163).* К. Рагозник пошел чуть дальше и частично описал следующий разряд разделения класса на «коробообразные» *(Kastenhalslauten)* и «чашеобразные» *(Schalenhalslauten)* «грифовые лютни». Очевидно, что смотрители Эрмитажа следуют этой упрощенной международной традиции, согласно которой даже современная классическая гитара относится к «лютням», хоть и «коробообразным». Но если быть по-научному точным, гитара в этой классификации имеет номер 321.322. Эти цифры указывают на место инструмента в сложной, разветвленной системе Х-З:

Первая цифра соответствует четырем классам Виктора Маийона (1888 г. Музей Брюссельской консерватории). Хорнбостель и Закс приняли свою собственную систему цифровых обозначений классов, подклассов и т.д. вероятно на основе системы Дьюи. 1 — Идиофоны. 2 — Мембранофоны, 3 — Хордофоны, 4 — Аэрофоны. Рассмотрим дальнейшее разделение хордофонов:

Вторая цифра разделяет их на 1 — простые хордофоны или цитры и 2 — составные хордофоны (составленные из струноносителя и резонаторного корпуса). Далее идем по этой ветви «32»:

Третья цифра говорит о расположении струн относительно деки: 321 — Лютни (параллельно плоскости деки), 322 — Арфы (перпендикулярно деке), 323 — Арфолютни.

Четвертая цифра (первая после точки). В интересующей нас ветви «321», после точки идет разветвление на 321.1 — Лучковые лютни (каждая струна имеет свой гибкий носитель); 321.2 — Яремные лютни или лиры (струнодержателем является лежащее в плоскости деки ярмо, которое состоит из двух рожков и перекладины). Есть еще и 321.3 — Черенковые лютни у которых струнодержателем является простая рукоятка или черенок. (я бы перевел это как «гриф» — «грифовые лютни», но здесь и далее использован опубликованный перевод И. З. Алендера)

Пятая цифра в группе 321.2 говорит о разделении резонаторов на 1 — чашечные лиры (с натуральной или резной чашей) и 2 — ящичные (коробчатые) лиры у которых резонатор в виде ящика (коробки), составленной из дощечек.

Пятая цифра в группе 321.3 разделяет группу на 1 — Пиковые лютни (гриф или струнодержатель «протыкает» резонатор по диаметру), 2 — Шейковые лютни (шейка-рукоятка посажена или врезана в резонаторный корпус). Большинство видов гитары относится к 321.32, но есть вопрос, куда отнести акустические и электрогитары с анкерным стержнем внутри? Вероятно к 321.31.

Шестая цифра разделяет вновь по принципу чаши или коробки резонатор: 321.321 — чашечные шейковые лютни и 321.322 — коробчато-шейковые лютни.

Итак, современная гитара по конструктивным признакам относится к группе 321.322. Но, по тем же признакам, сюда же, в число «ближайших родственников» гитары попадают и скрипка, и виола да гамба! Чтобы отмежеваться от них, служит «заключительный знак подразделения»:

Седьмая и восьмая цифры (после второй точки) наконец говорят о способе звукоизвлечения: 4 — игра молоточками или колотушками, 5 — игра пальцами, 6 — игра плектром, 7 — игра волочением или трением (71 — смычком, 72 — колесом, 73 — лентой), 8 — с клавиатурой, 9 — с механическим приводом.

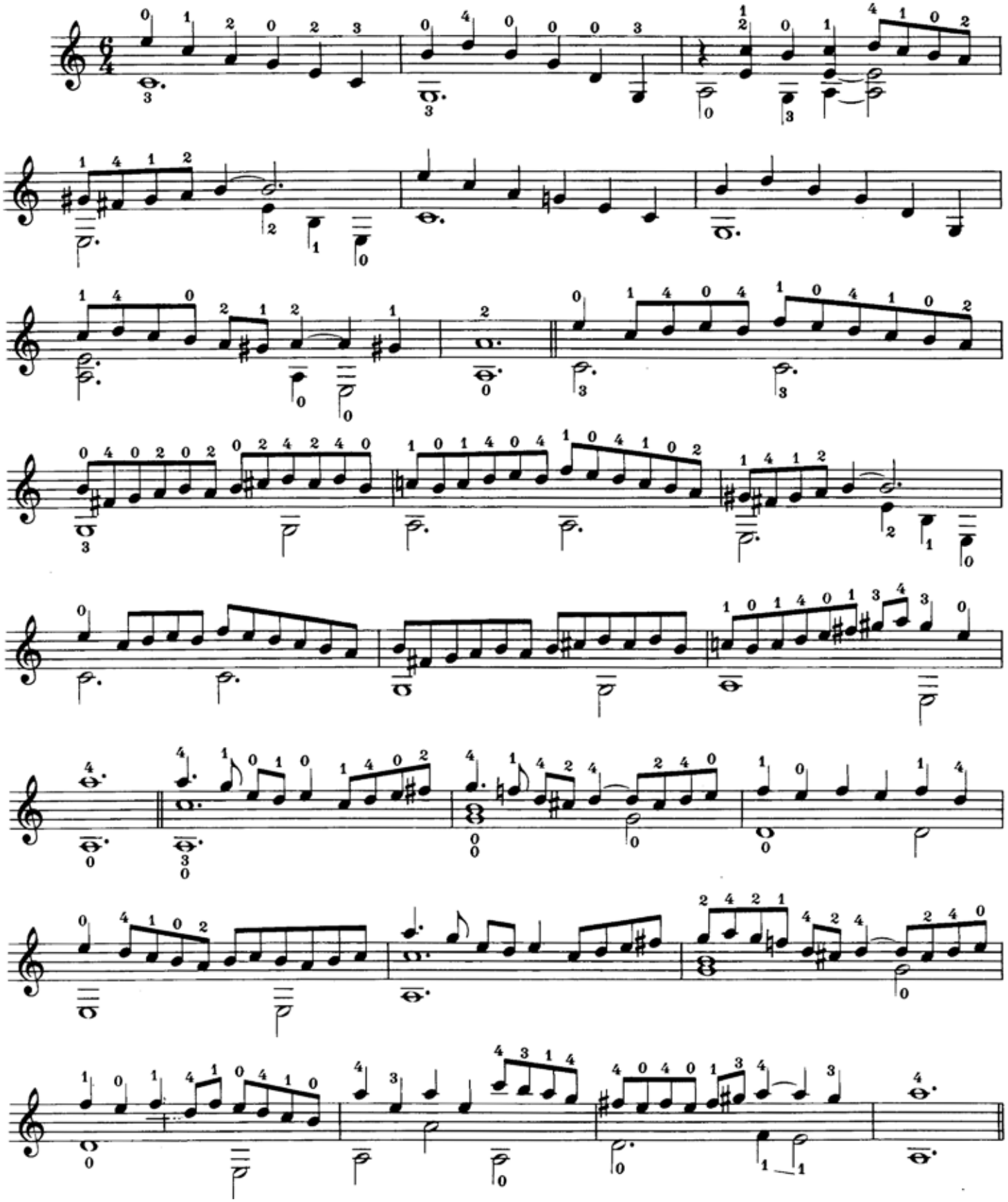
Таким образом, наш неизвестный инструмент с Айртамского фриза по классификации Х-З скорее всего следует отнести к группе **321.322.6**.

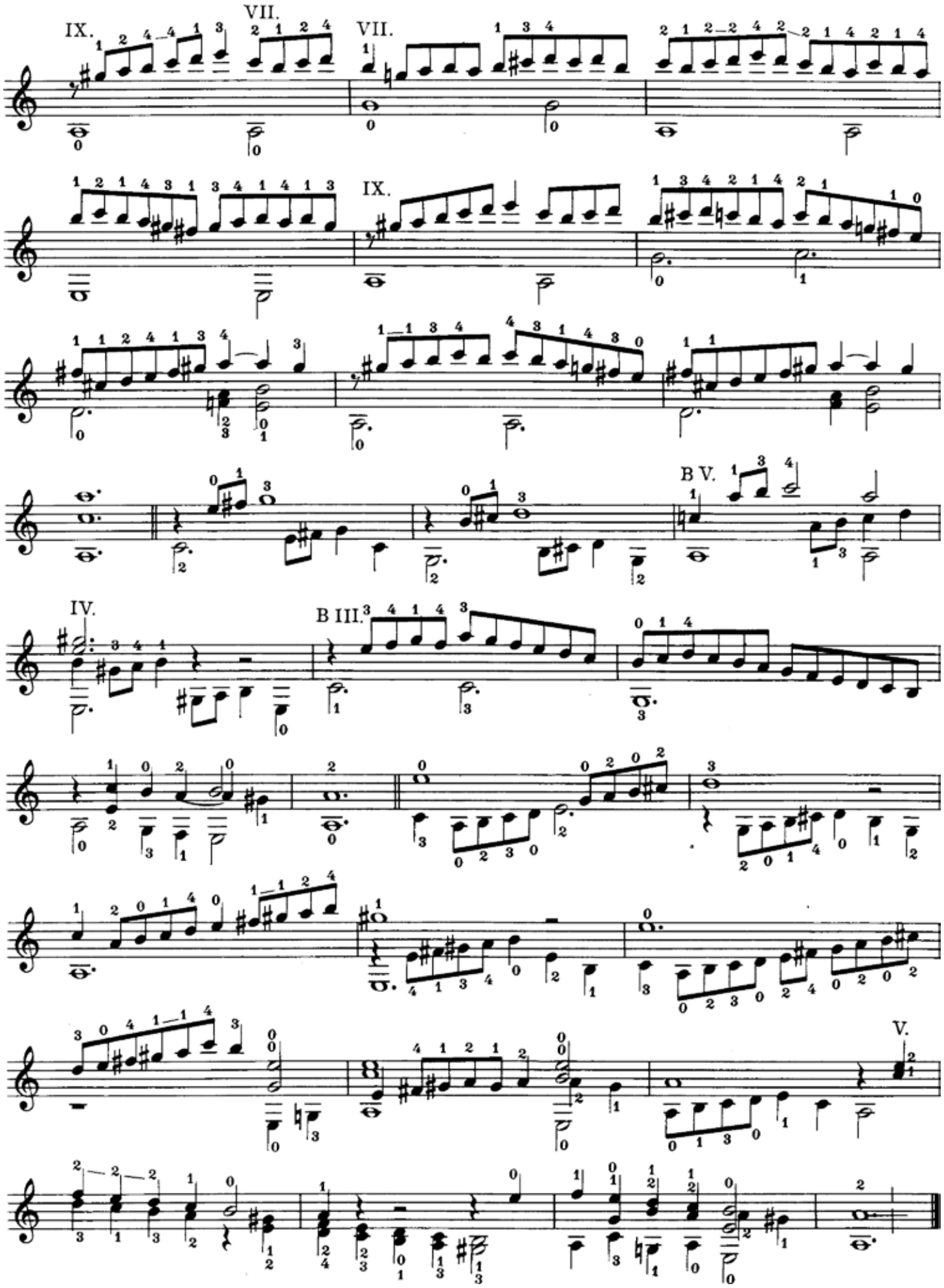
Попыток усовершенствовать систему Х-З было много. Для нас очевидно, что большое значение имеет форма корпуса. На уровне бытового сознания, большинство людей, не знакомых с Х-З к числу более близких родственников гитары, не задумываясь, причислят инструменты с очертаниями корпуса, напоминающими «восьмерку». И здесь не столь важно долбленый корпус или склеенный, «протыкает» его гриф насквозь или нет, играют на нем пальцами, плектром или смычком, как, например, на «гитаре д'амур».

Попытки назвать этот инструмент каким либо другим историческим именем существующих или когда-то существовавших инструментов спорны и очевидно бесплодны. Но поскольку сугубо и почти полностью исчерпывающее научное определение **«инструмент № 321.3 [1–2?] 2.6»** мало подходит для употребления в обиходе, предлагаю называть его по аналогии с немецким словом *"Urgitarre"* — **«пра-гитара»**.

DIFERENCIAS SOBRE "GUARDAME LAS VACAS"

LUIS DE NARVAEZ




IX.
VII.
VII.
IX.
B V.
IV.
B III.
V.

????????????

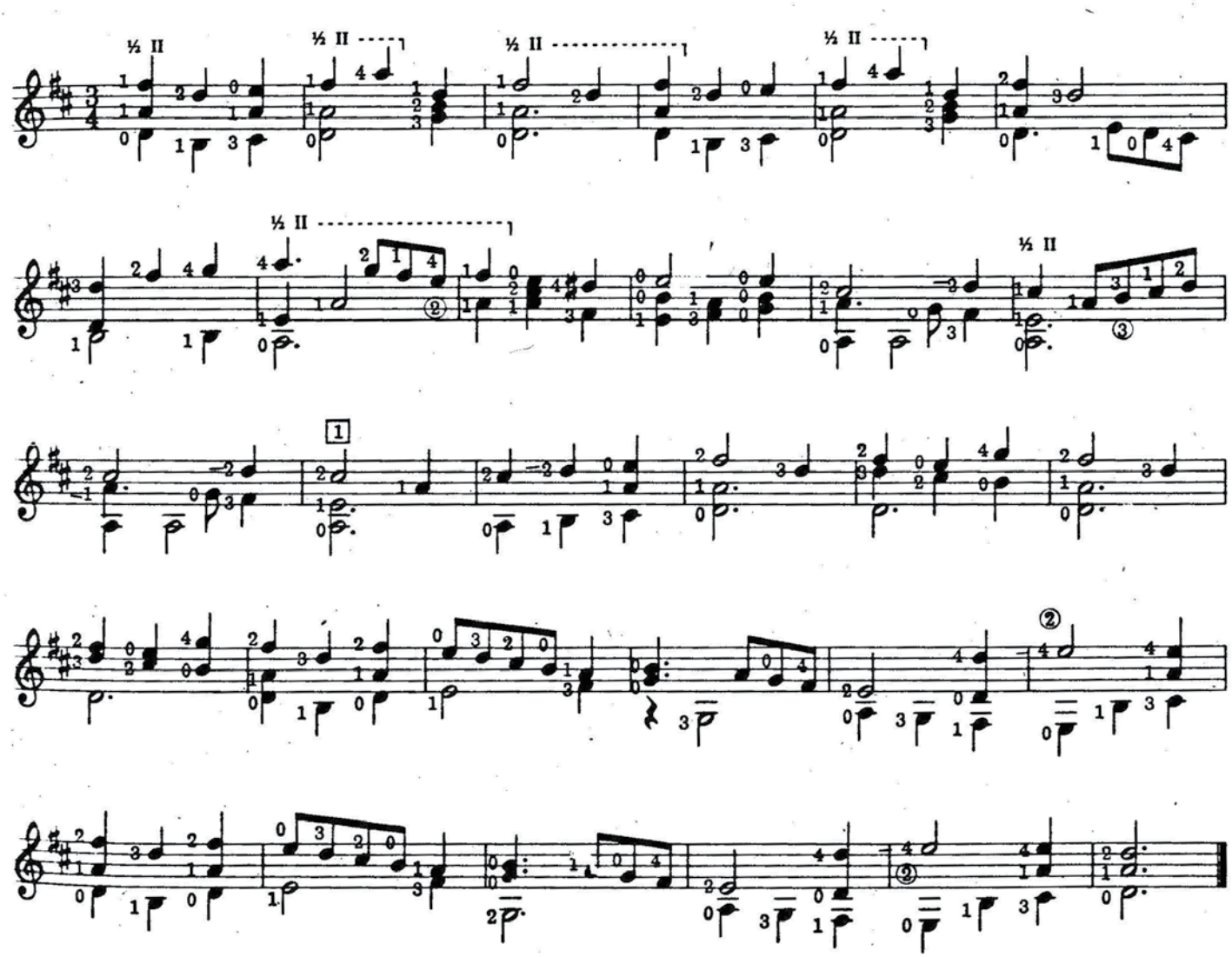
Adrien Le Roy

½ II

½ II

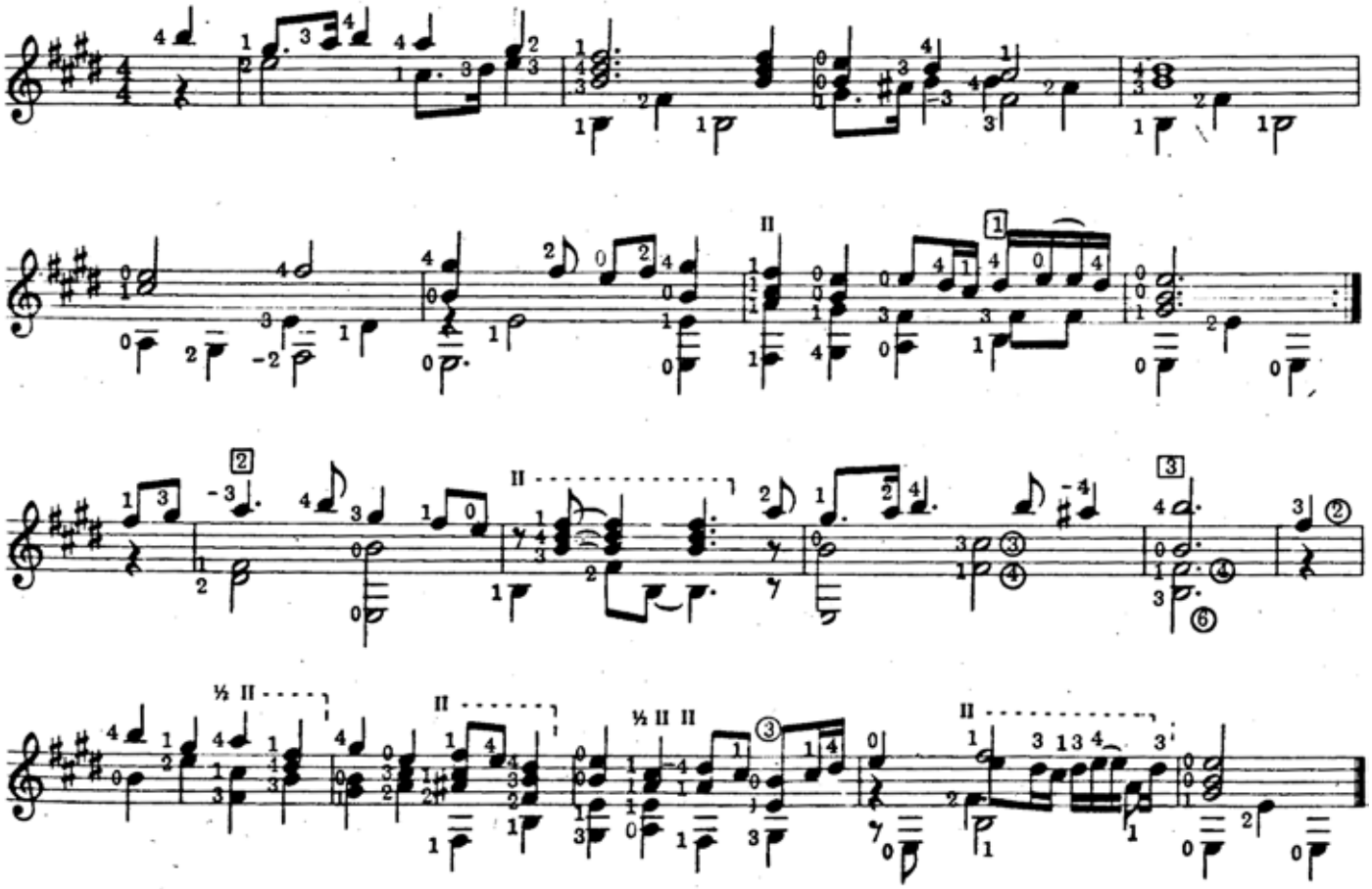
СОНЕТ

Enriquez de Valderrábano



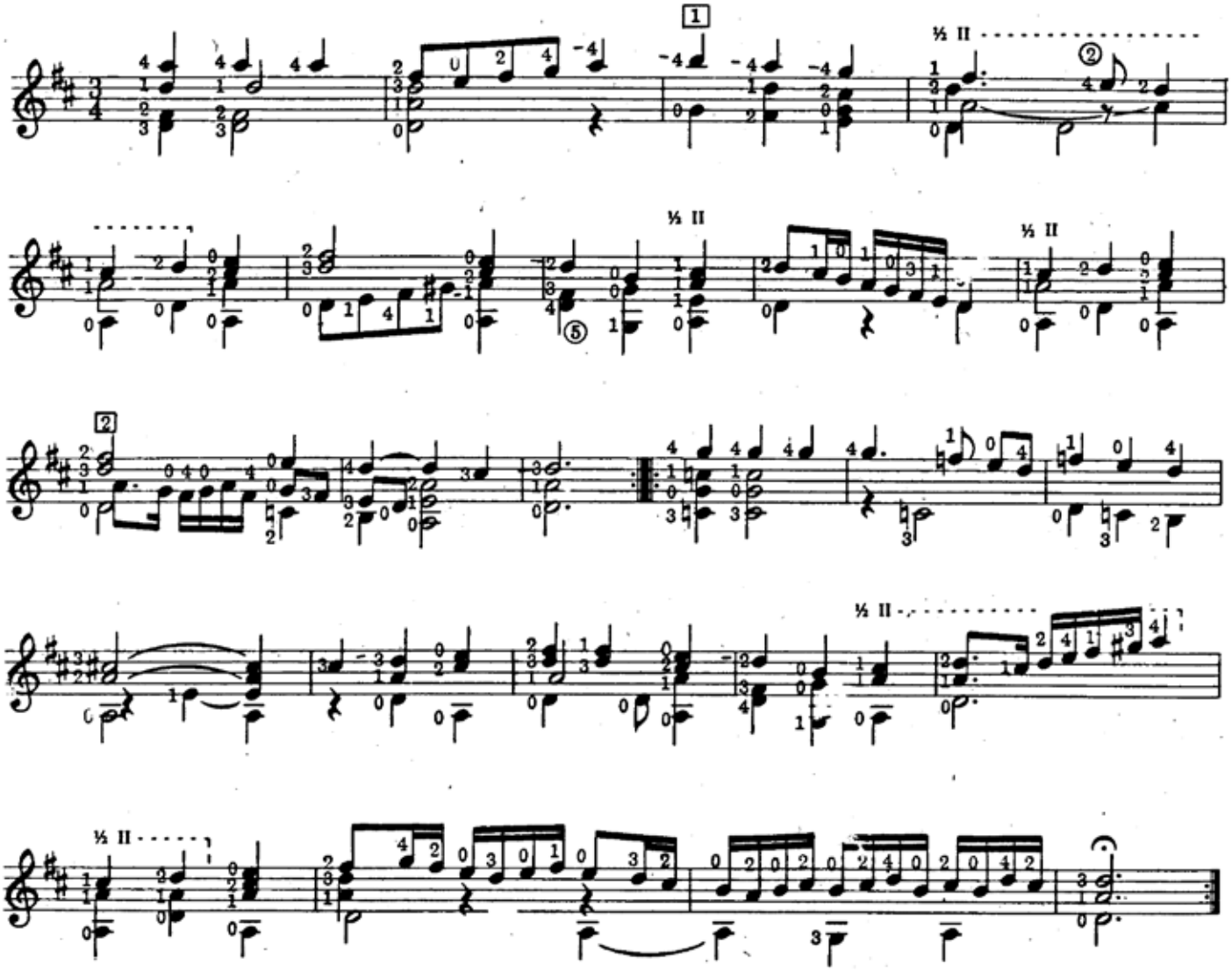
АРИЯ

John Dowland



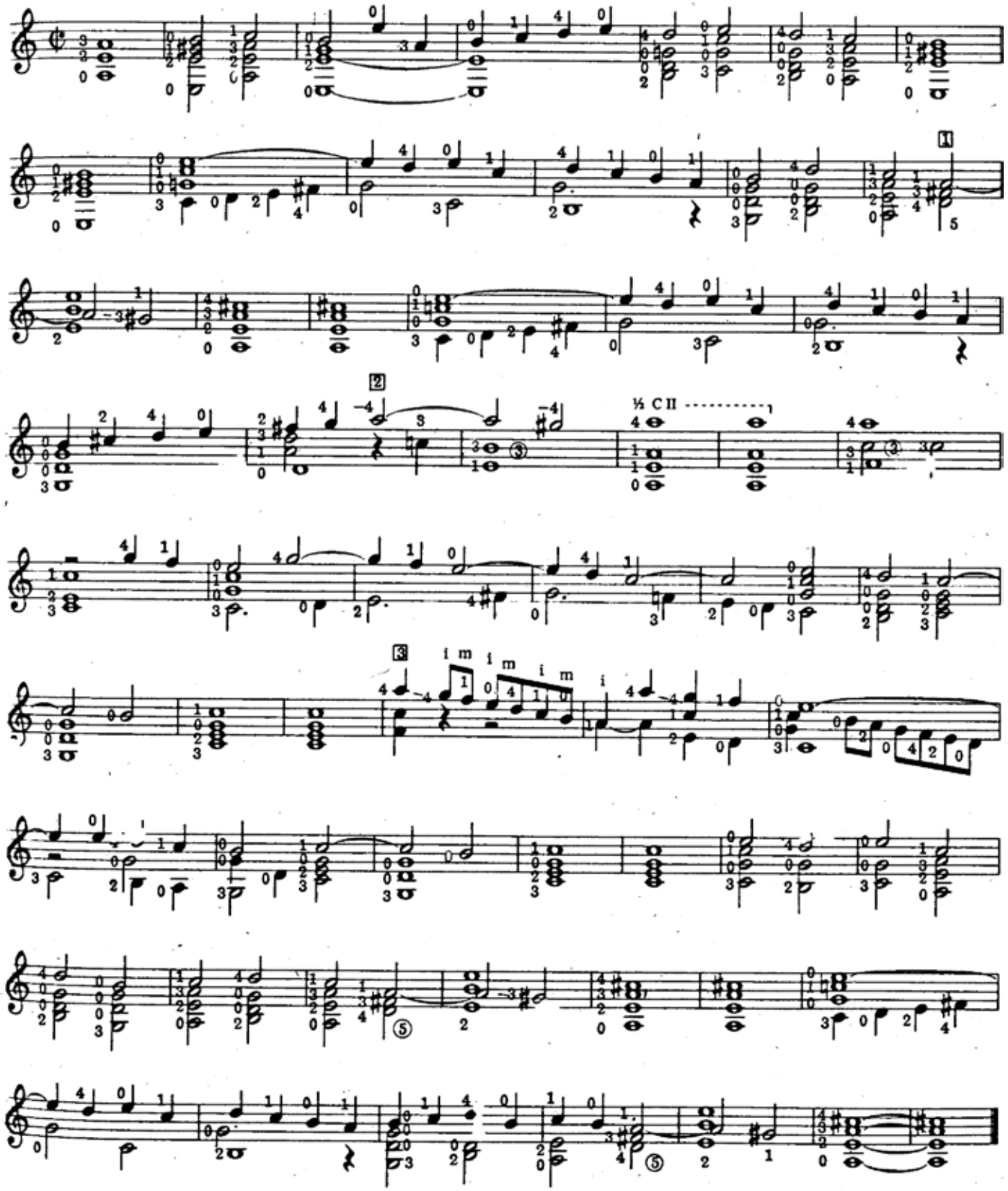
ГАЛЬЯРДА

Alonso de Mudarra



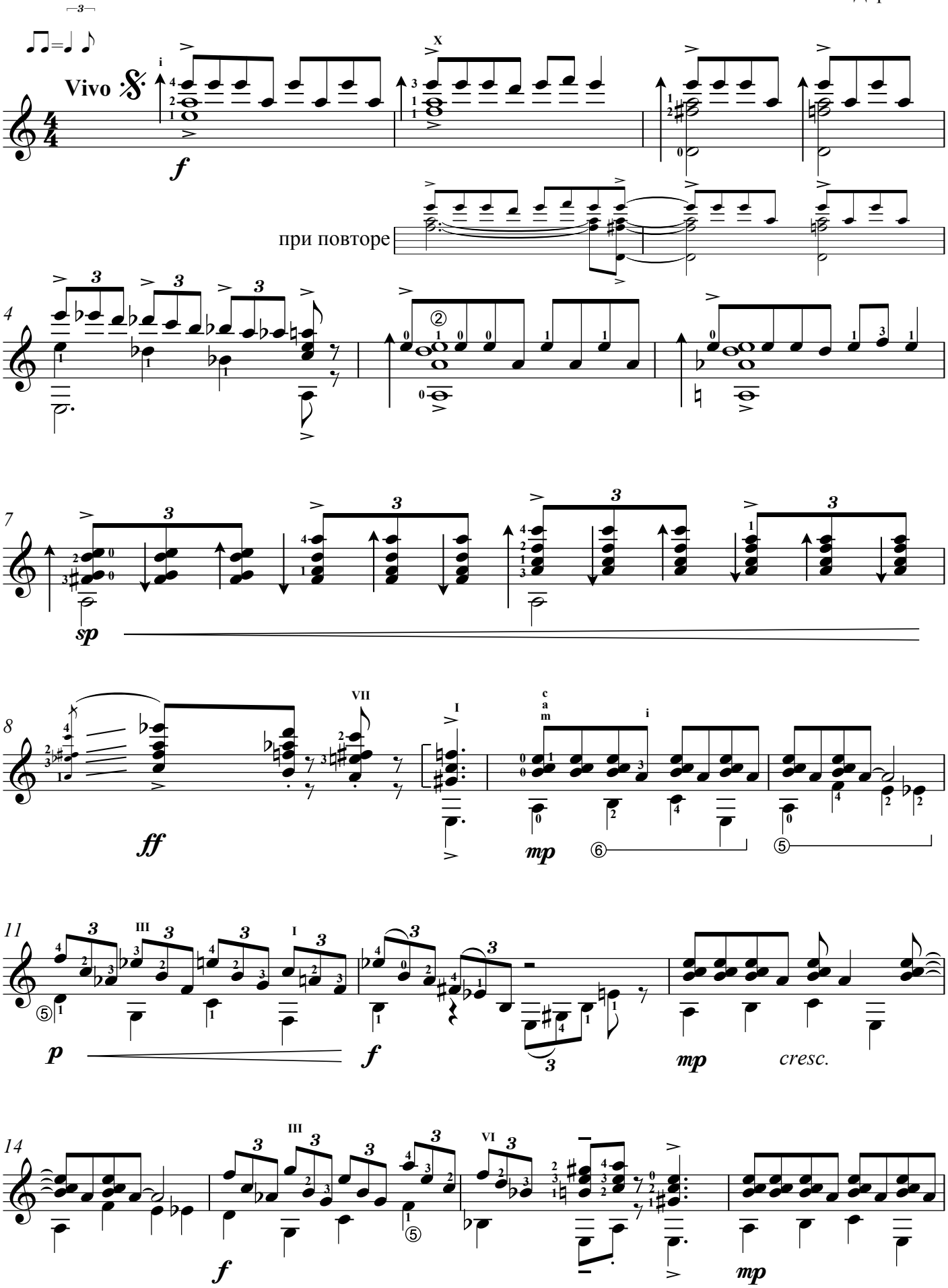
ПАВАНА

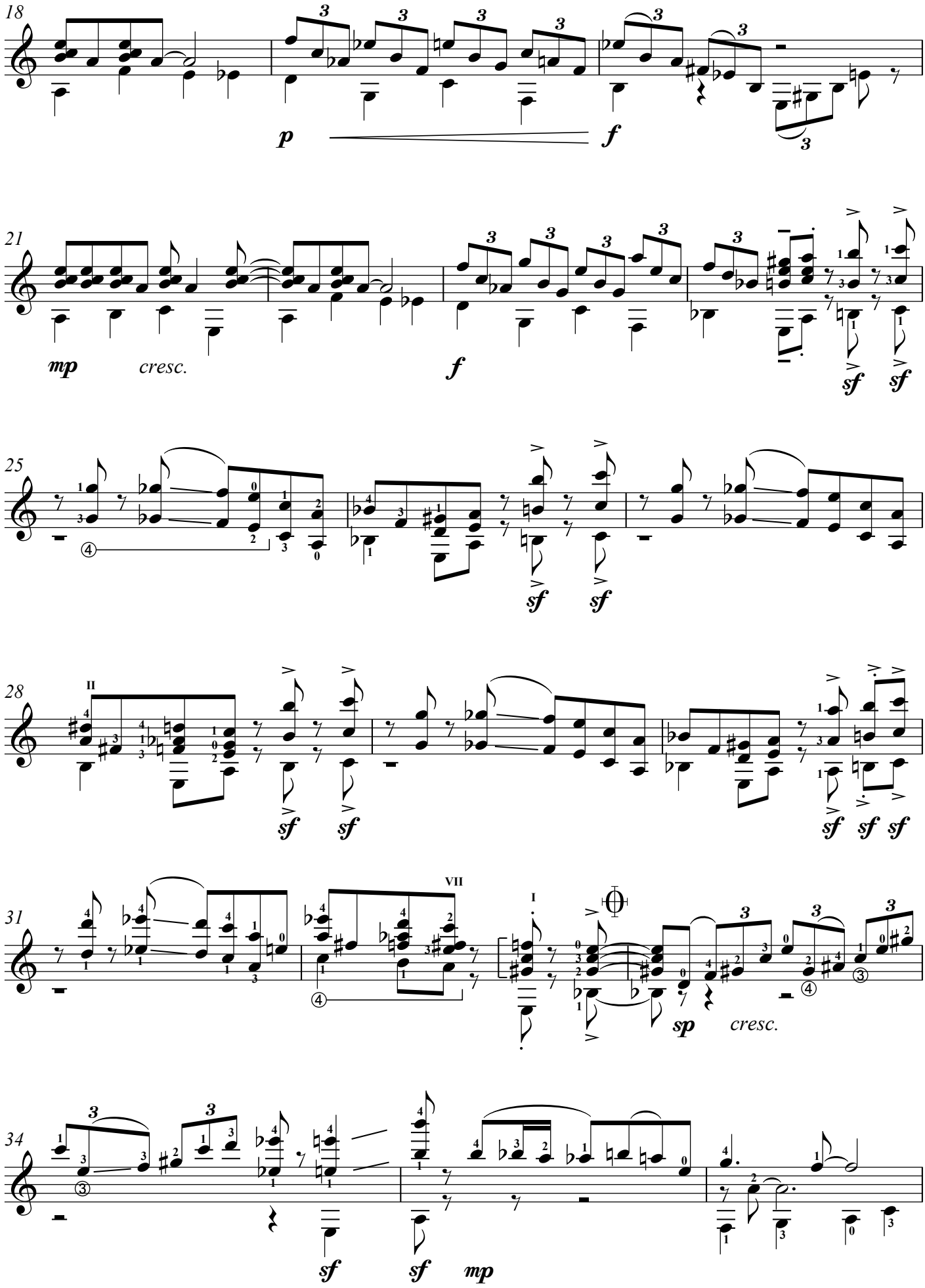
Luis Milan

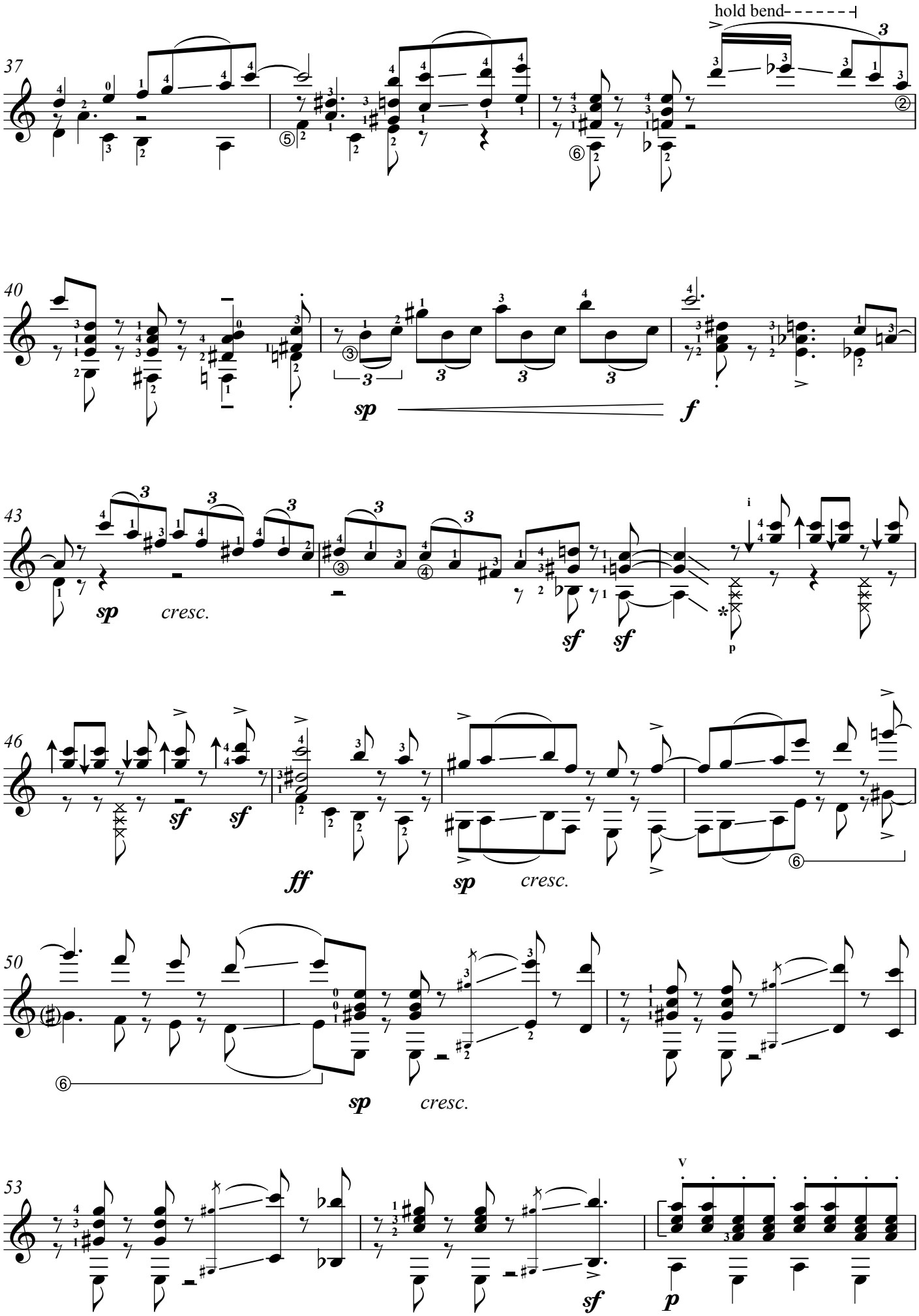


ТАРАНТЕЛЛА

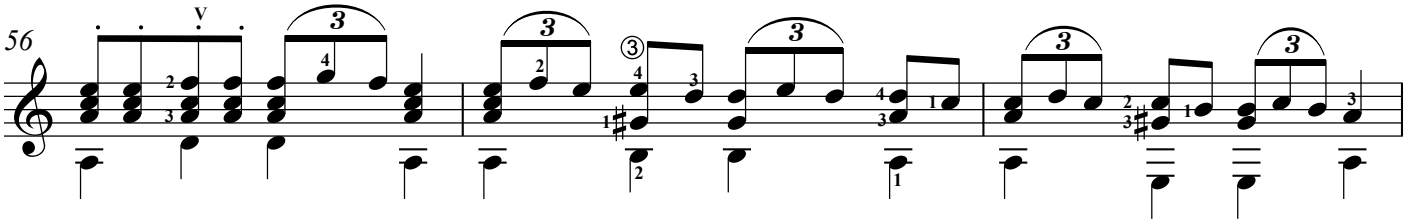
М.Дороганич

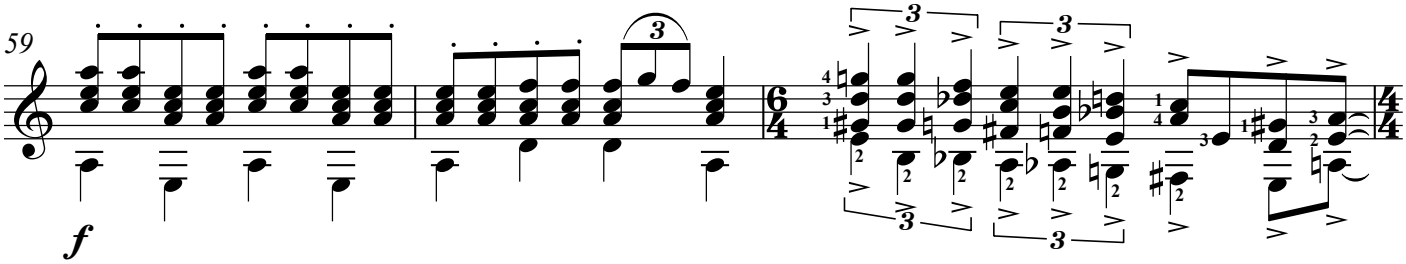


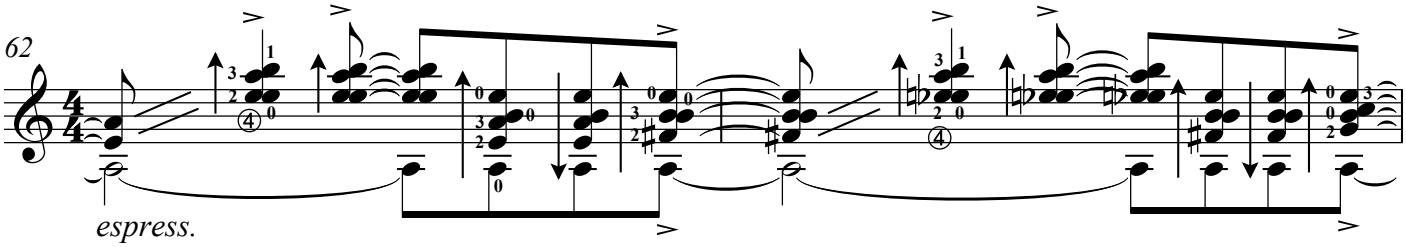

18
p
f
21
mp
cresc.
f
sf
sf
25
sf
sf
28
II
sf
sf
sf
sf
sf
31
VII
I
sp
cresc.
34
sf
sf
mp

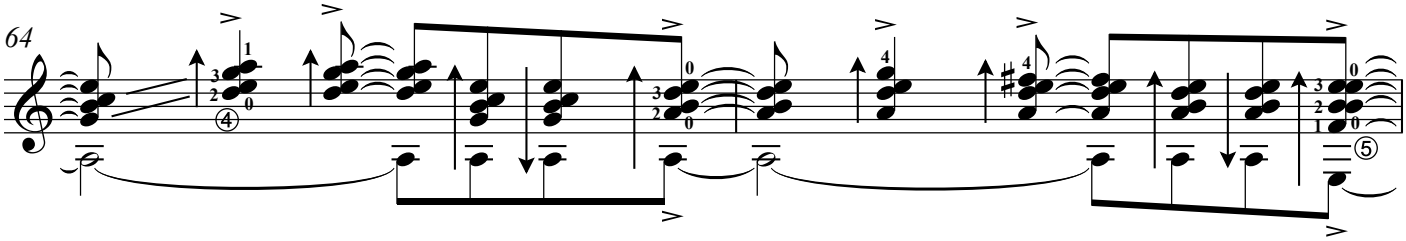


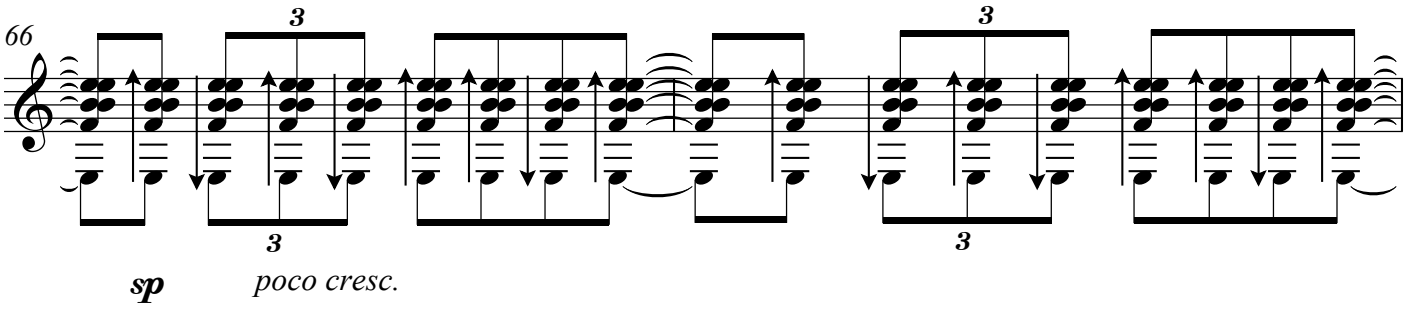
*Удар ребром пальца "p" по закрытым басовым струнам.

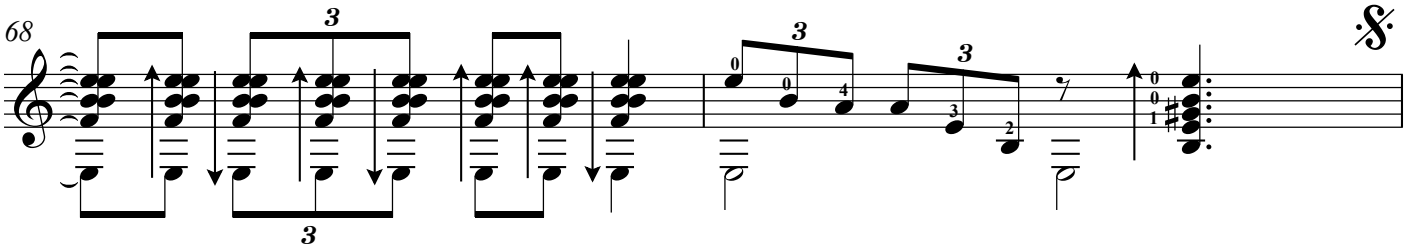



f


espress.




sp
poco cresc.



70

f

73

sp *poco cresc.*

76

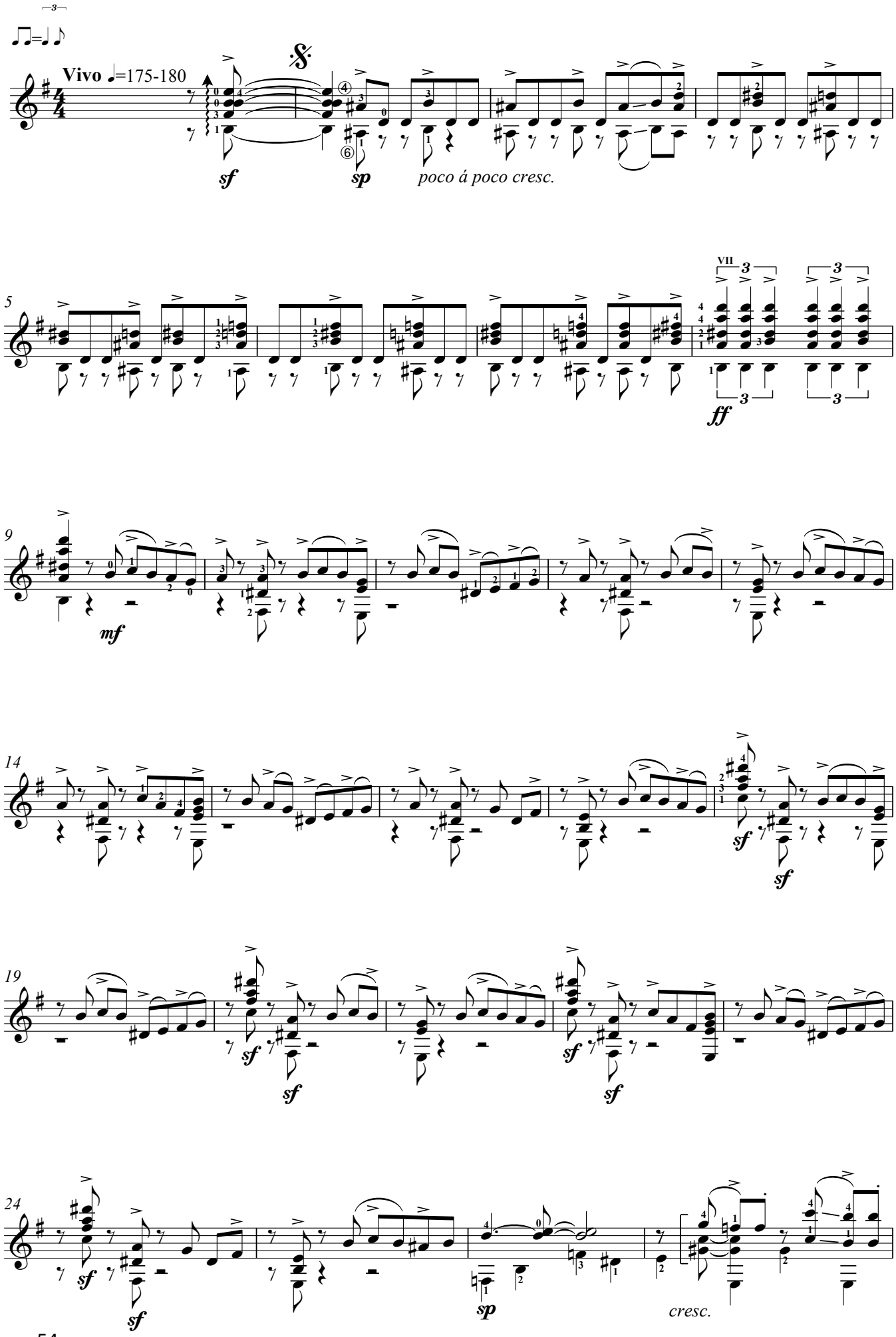
sf *sf* *sf* *p* *f* *p*

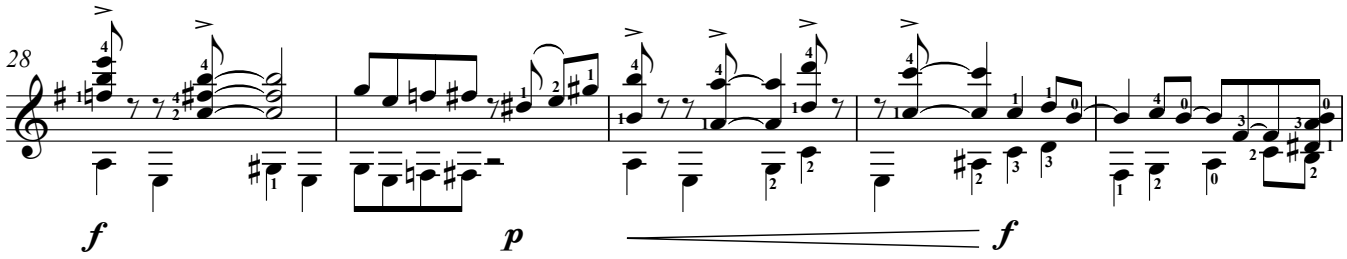
pizz.

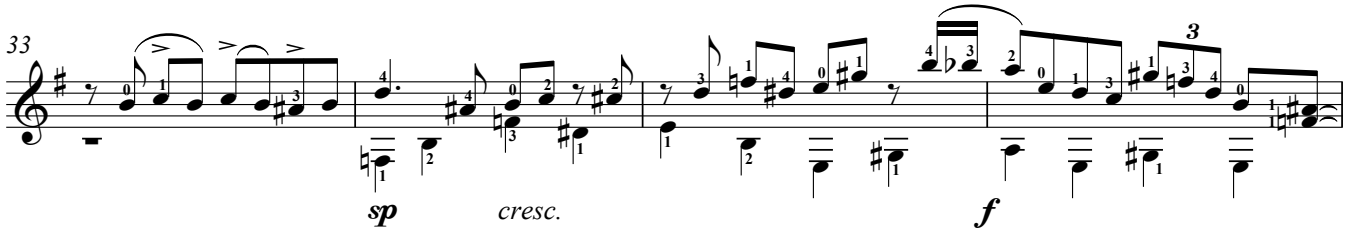
pizz.

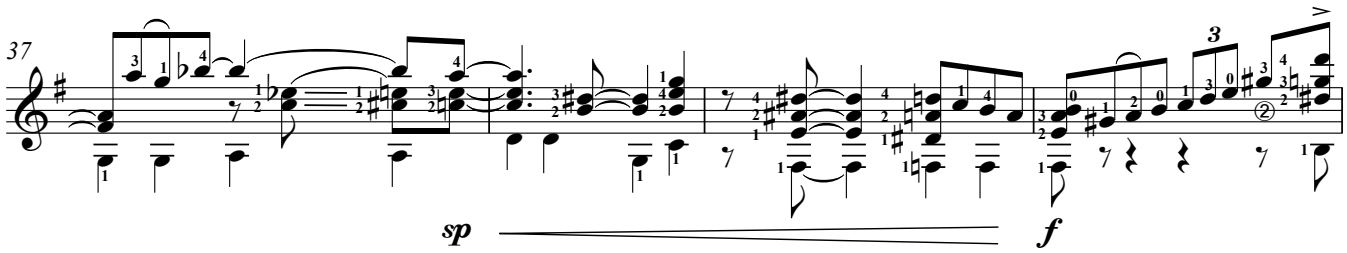
КУБА

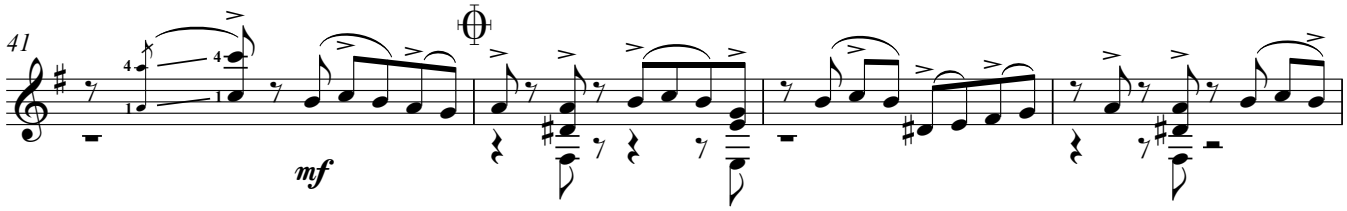
М.Дороганич

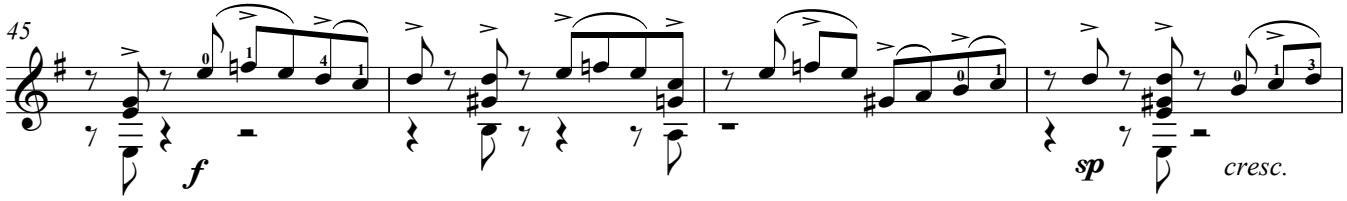


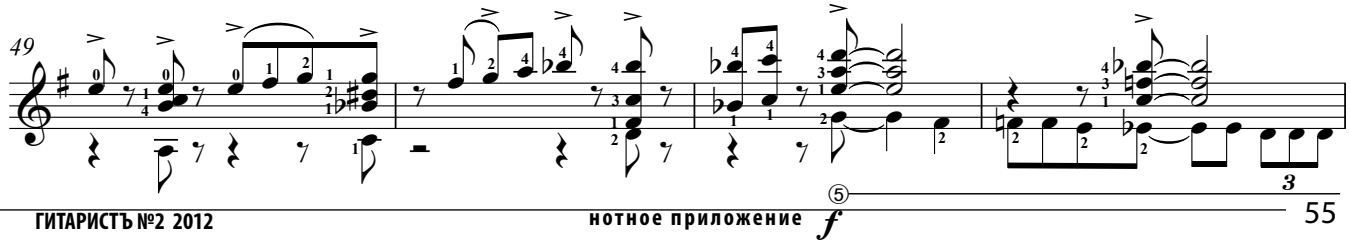

28
f
p
f

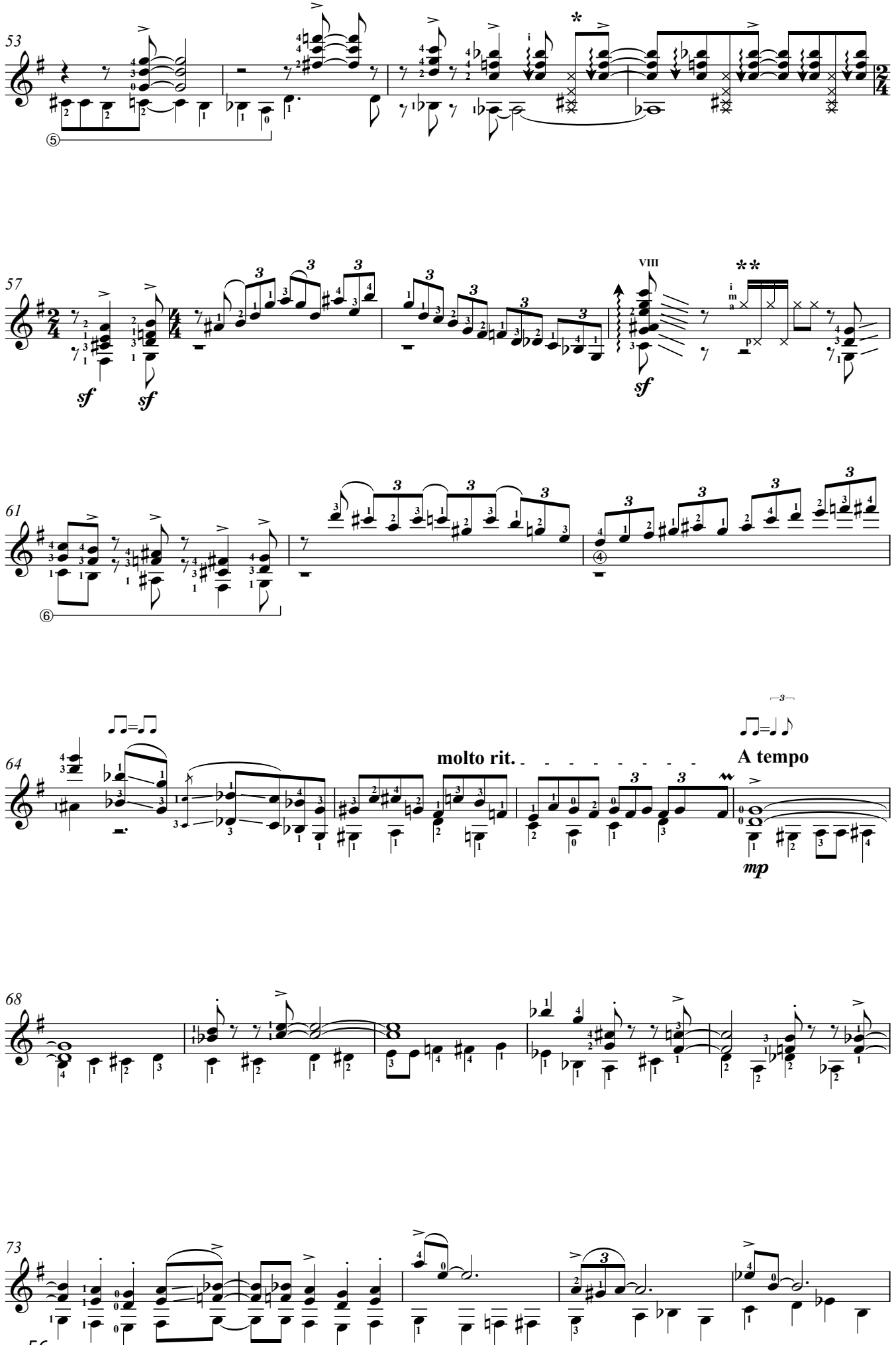

33
sp
cresc.
f


37
sp
f

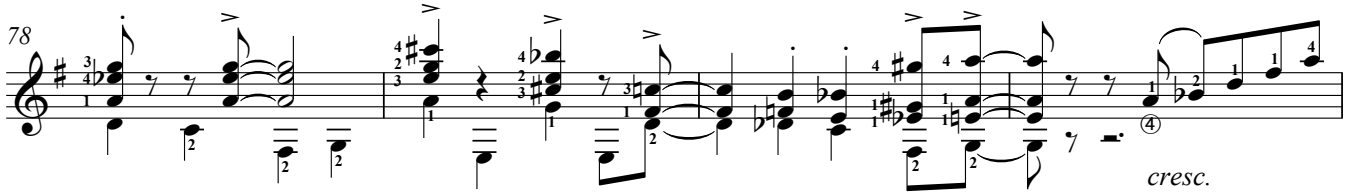

41
mf

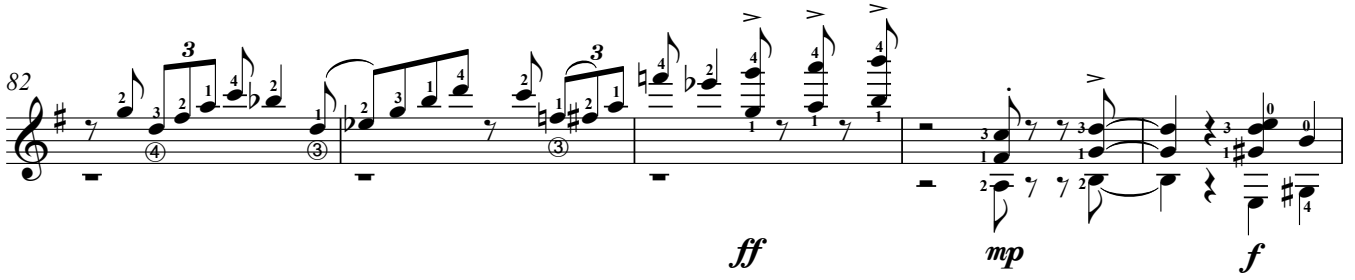

45
f
sp
cresc.

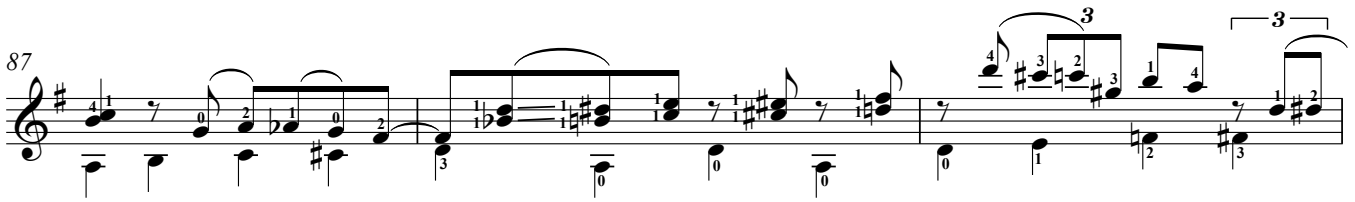

49
f

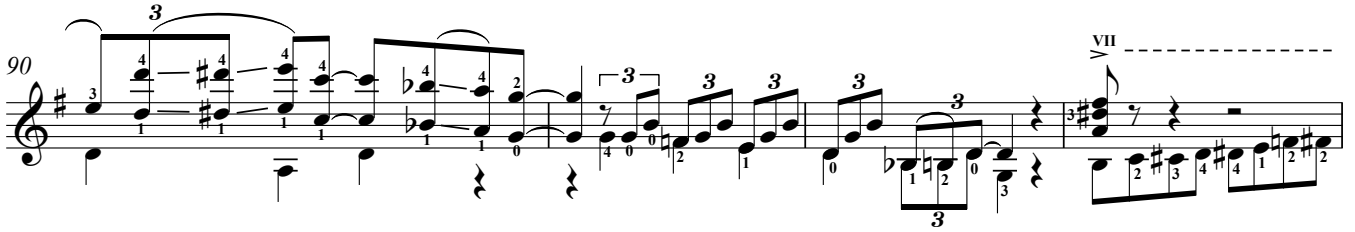


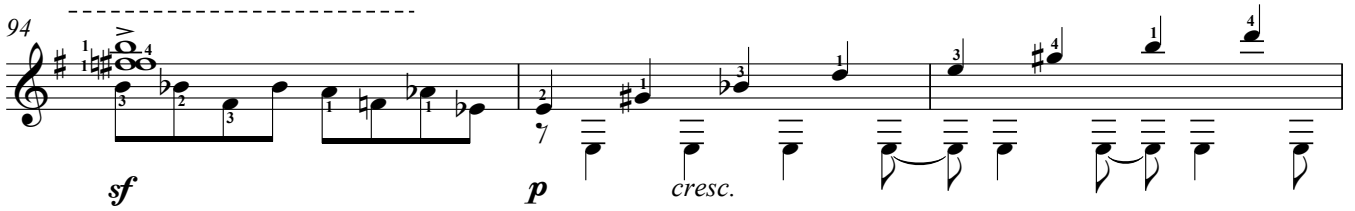
*Удар ребром пальца "p" по закрытым басовым струнам.
**Удары по деке над разеткой("p") и под разеткой("i,m,a").

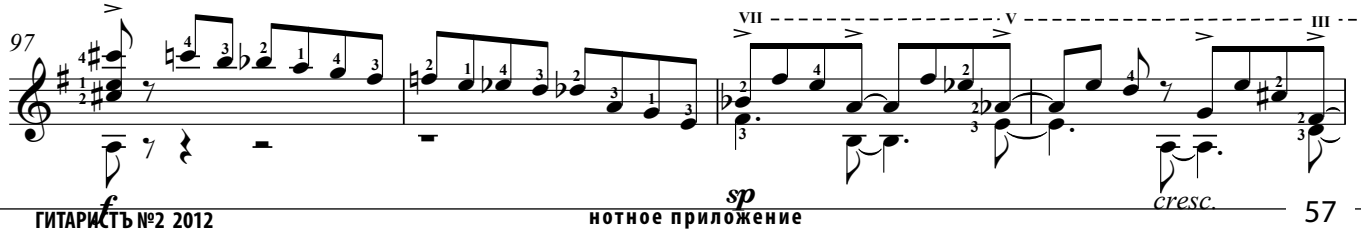

78
cresc.

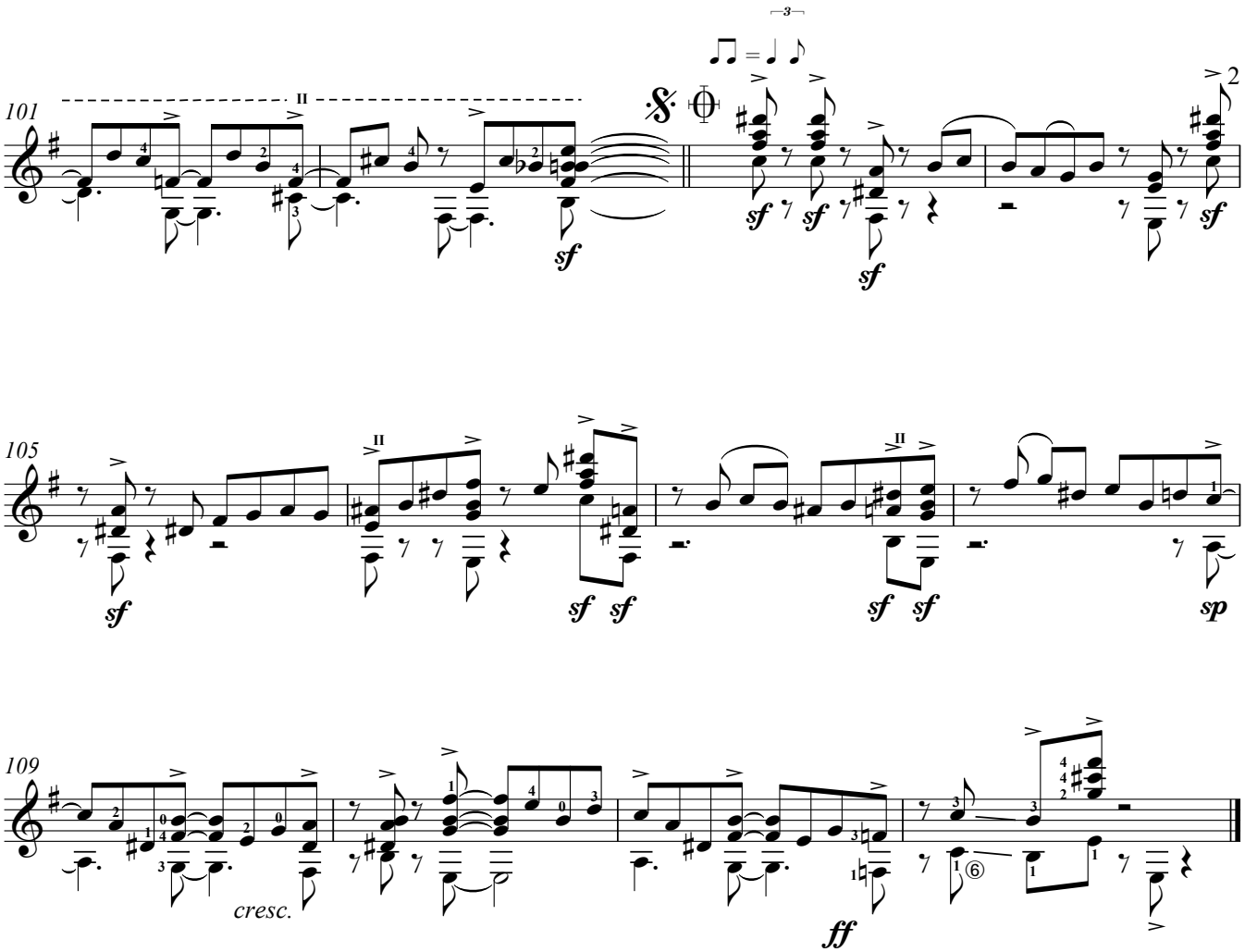

82
ff
mp
f


87


90
VII


94
sf
p
cresc.

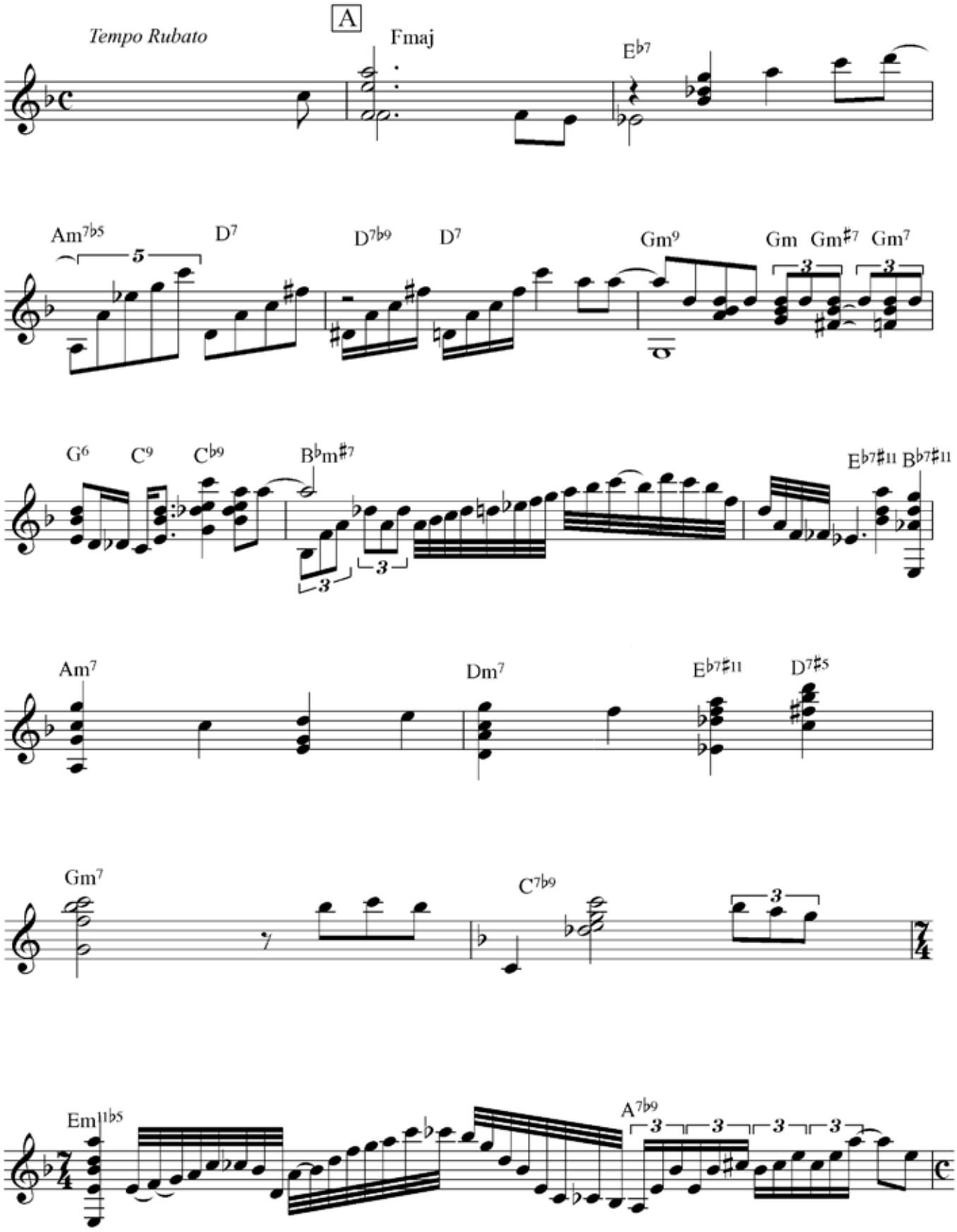

97
VII
V
III
f
sp
cresc.

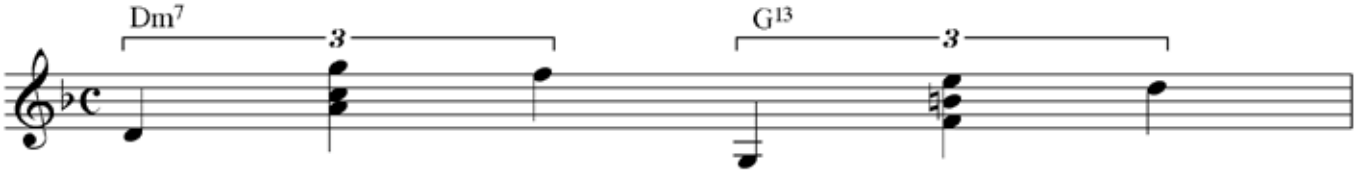

101
105
109
sf
sp
cresc.
ff

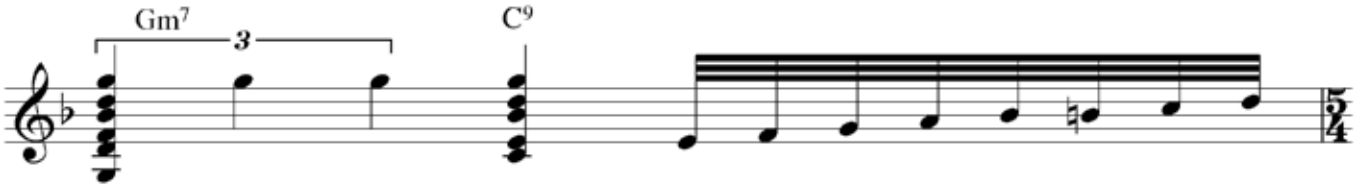
Дни вина и роз (The Days Of Wine And Roses)

Henry Manchini

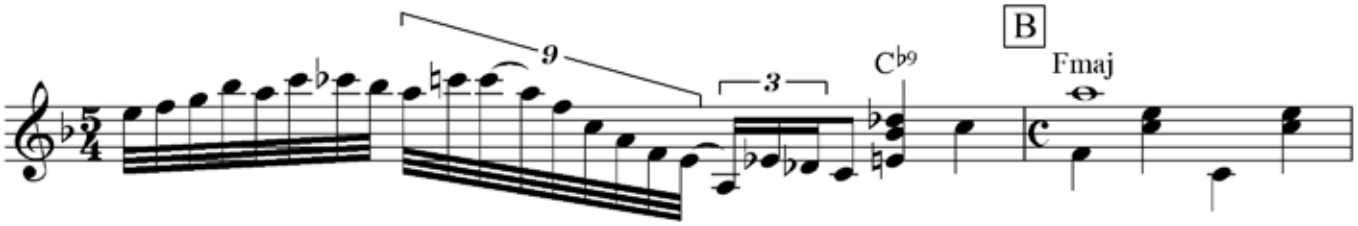
Обработка Н.Болдырева

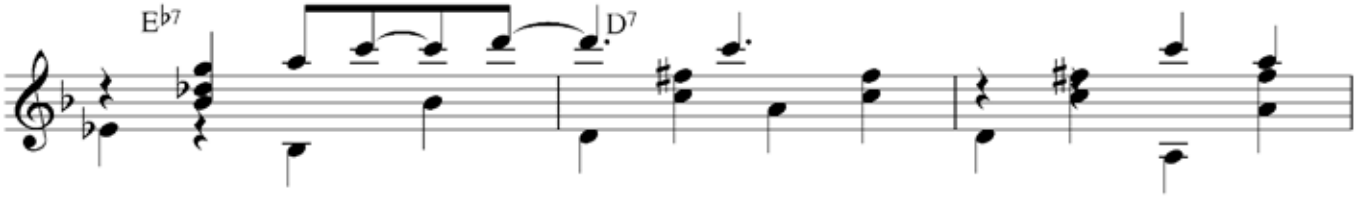


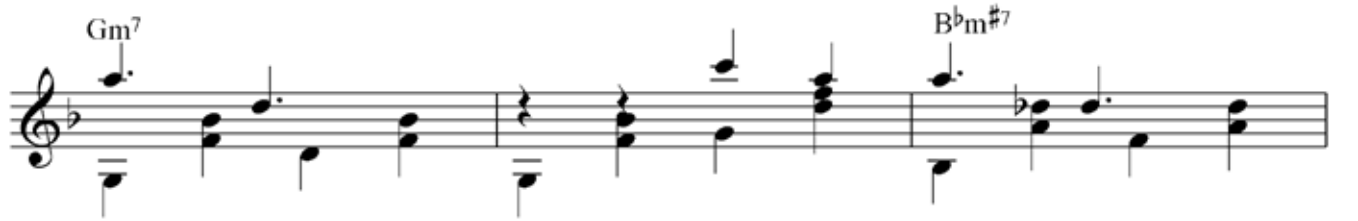


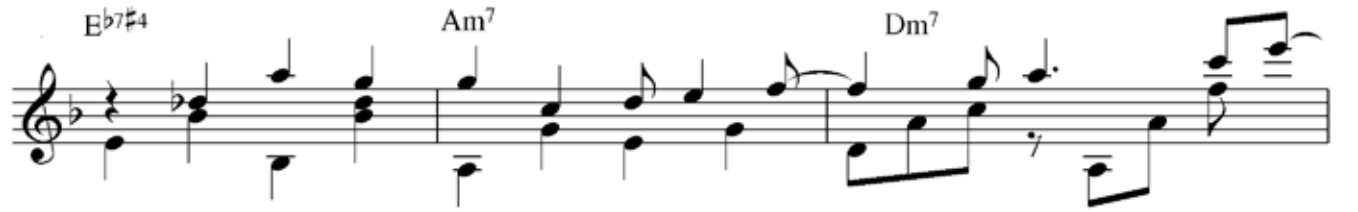


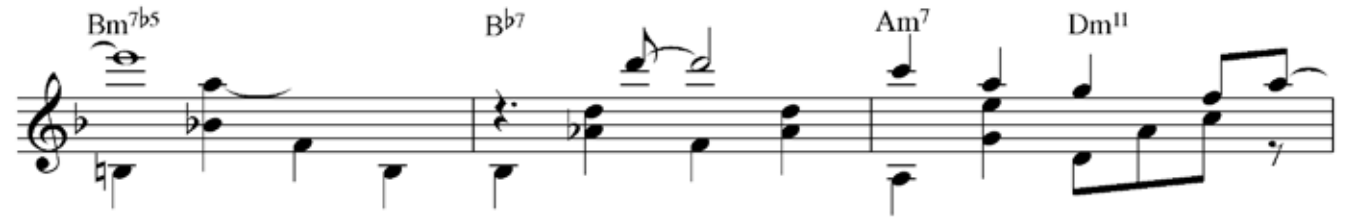
♩ = 126 in tempo (♫♫ · ♩³♪)

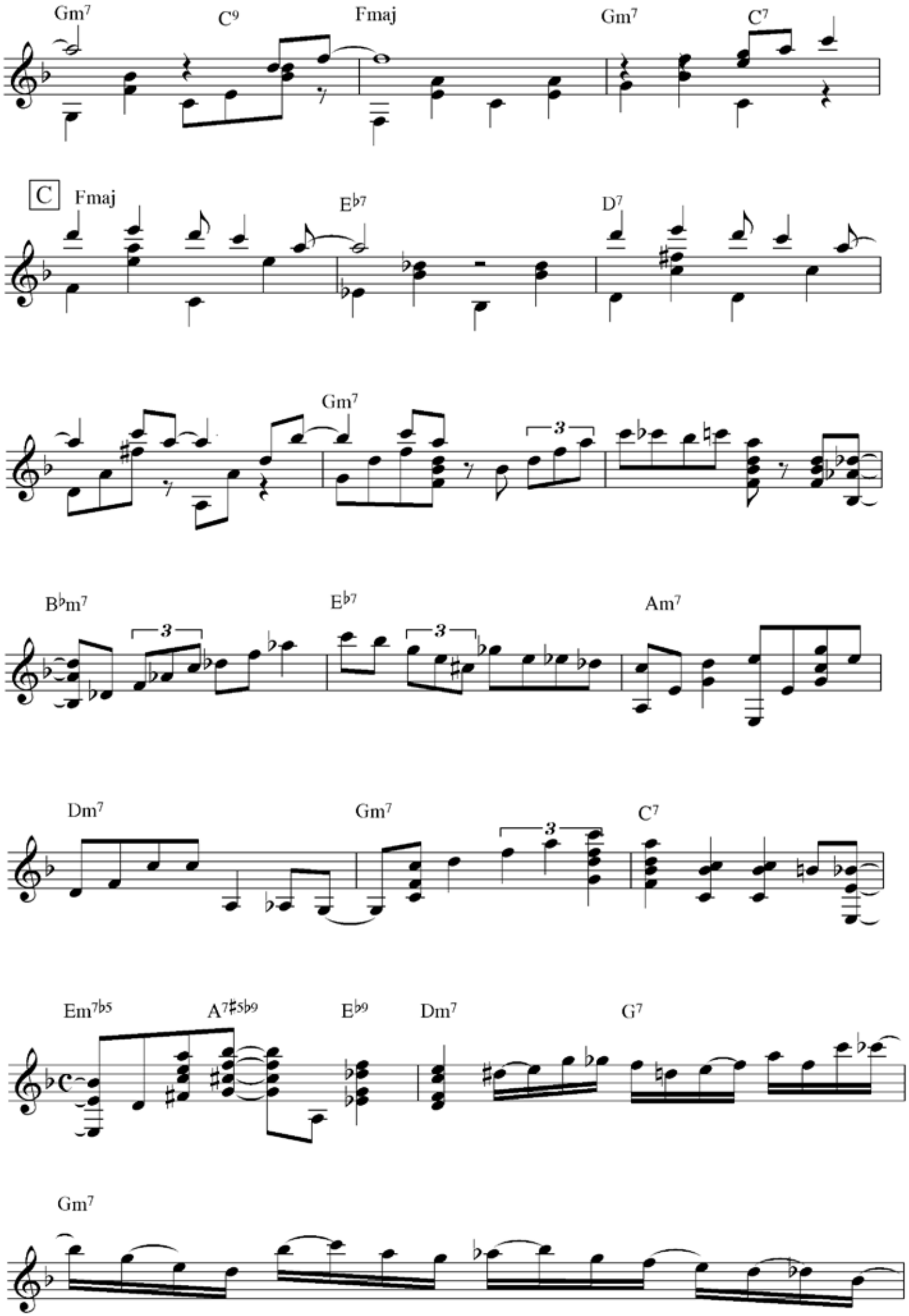


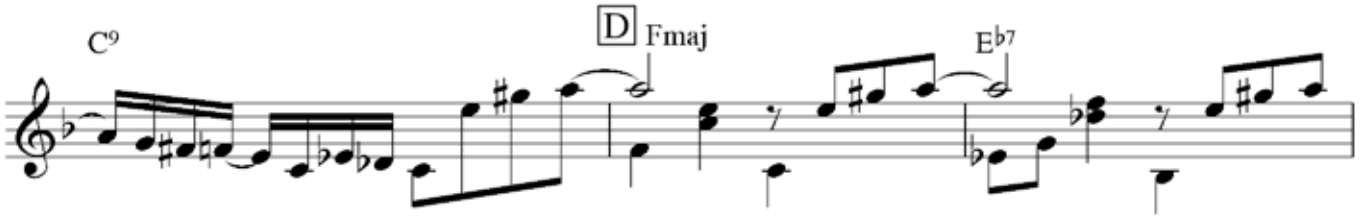


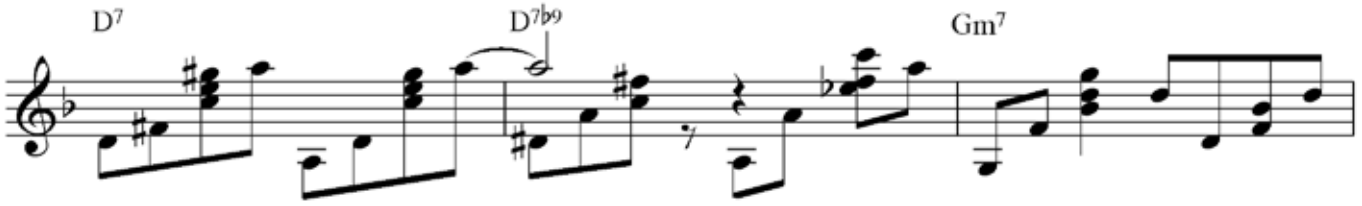


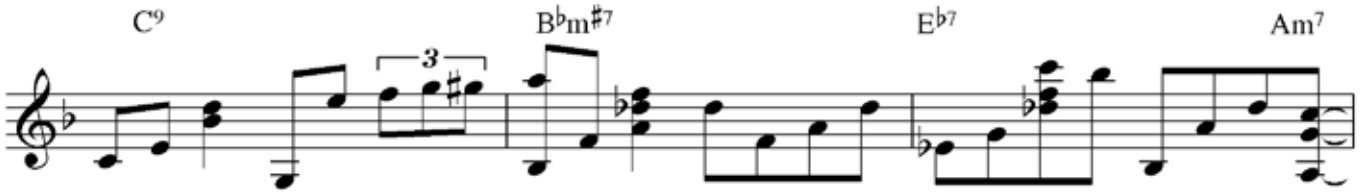


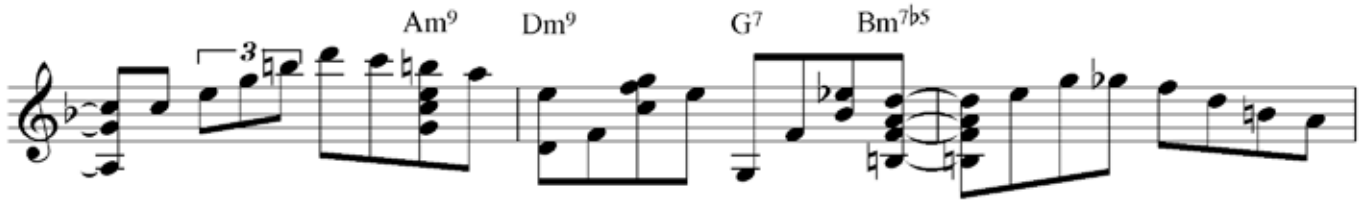


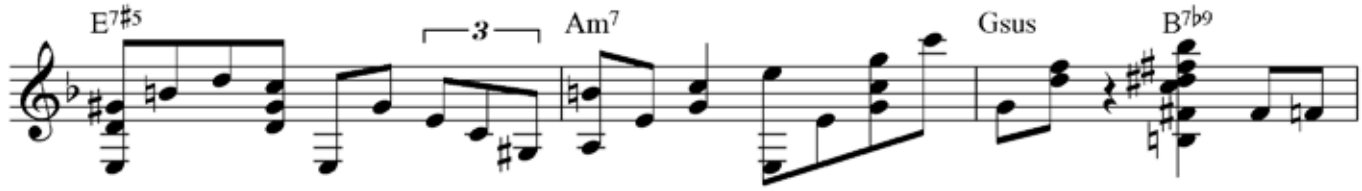

Gm7
C9
Fmaj
Gm7
C7
C
Fmaj
E♭7
D7
Gm7
3
B♭m7
3
E♭7
3
Am7
Dm7
Gm7
3
C7
Em7♭5
A7♯5♭9
E♭9
Dm7
G7
Gm7

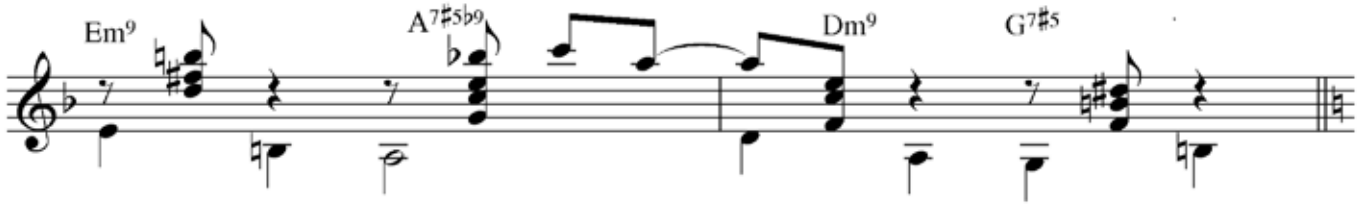

C9
D
Fmaj
E♭7

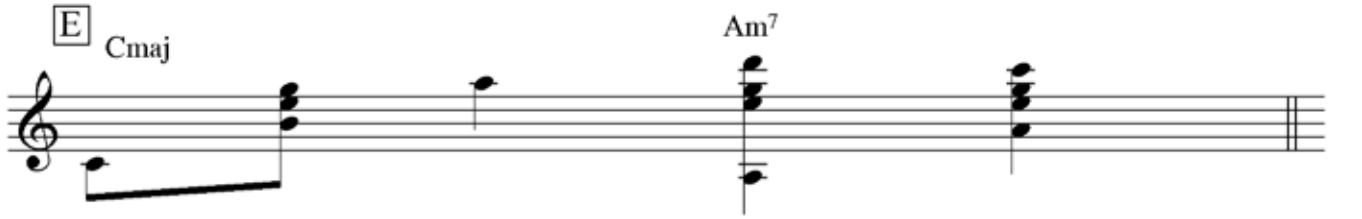

D7
D7♭9
Gm7

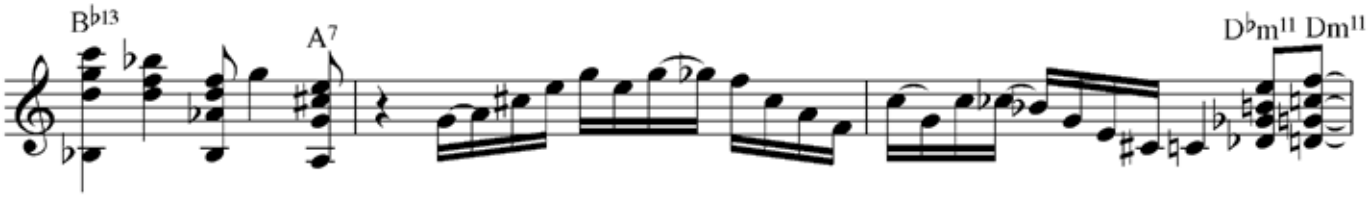

C9
3
B♭m♯7
E♭7
Am7

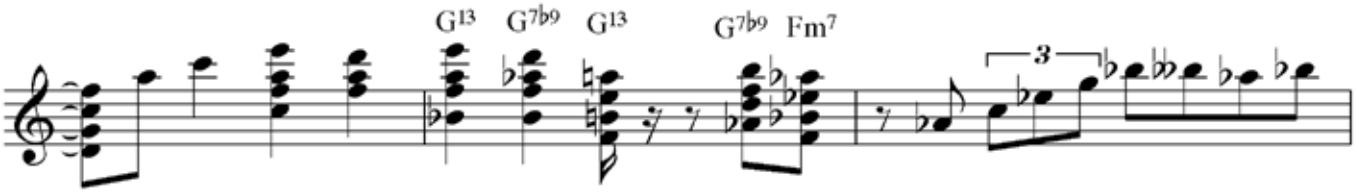

3
Am9
Dm9
G7
Bm7♭5

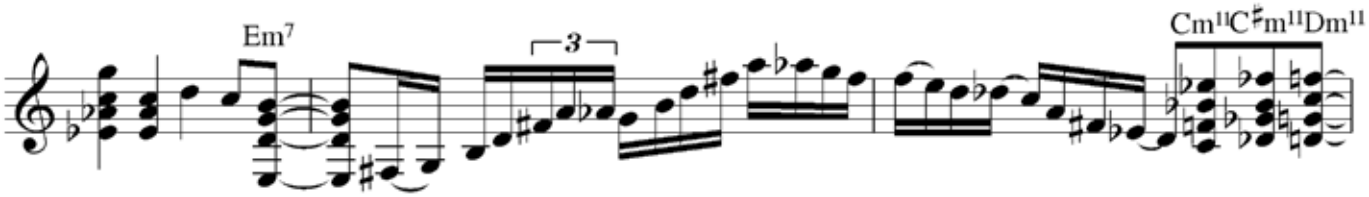

E7♯5
3
Am7
Gsus
B7♭9

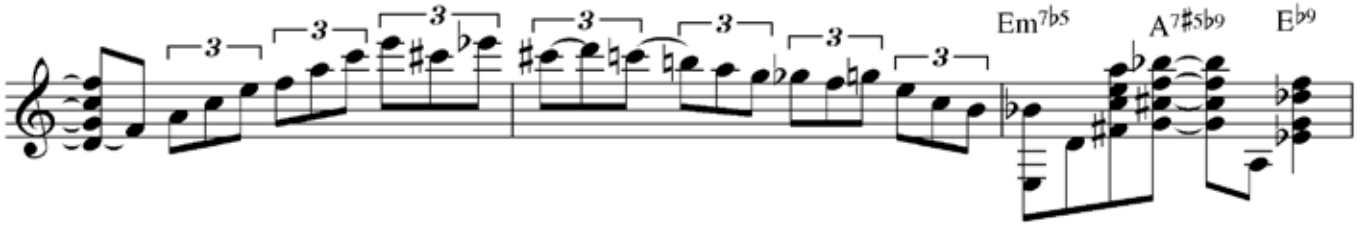

Em9
A7♯5♭9
Dm9
G7♯5

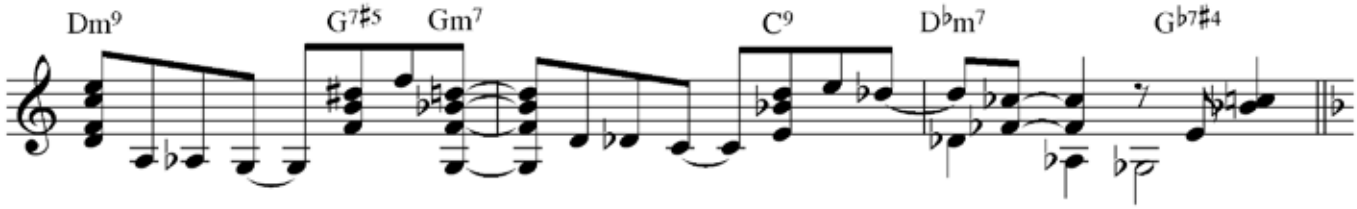

E
Cmaj
Am7

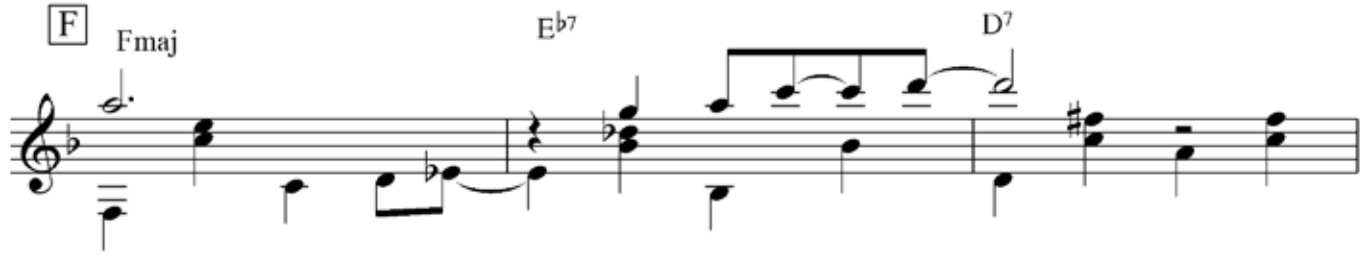

B♭13
A7
D♭m11 Dm11

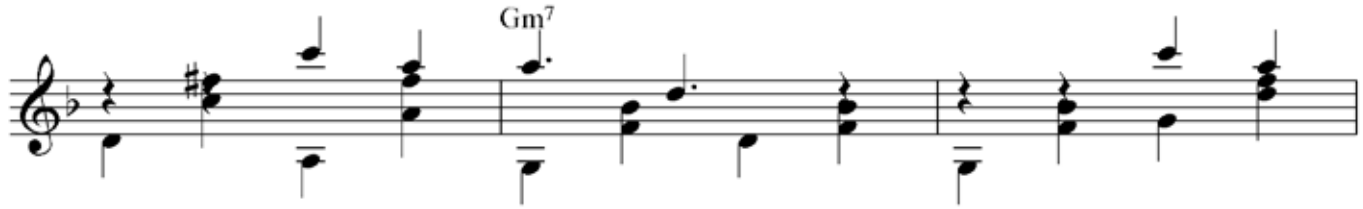

G13 G7♭9 G13
G7♭9 Fm7

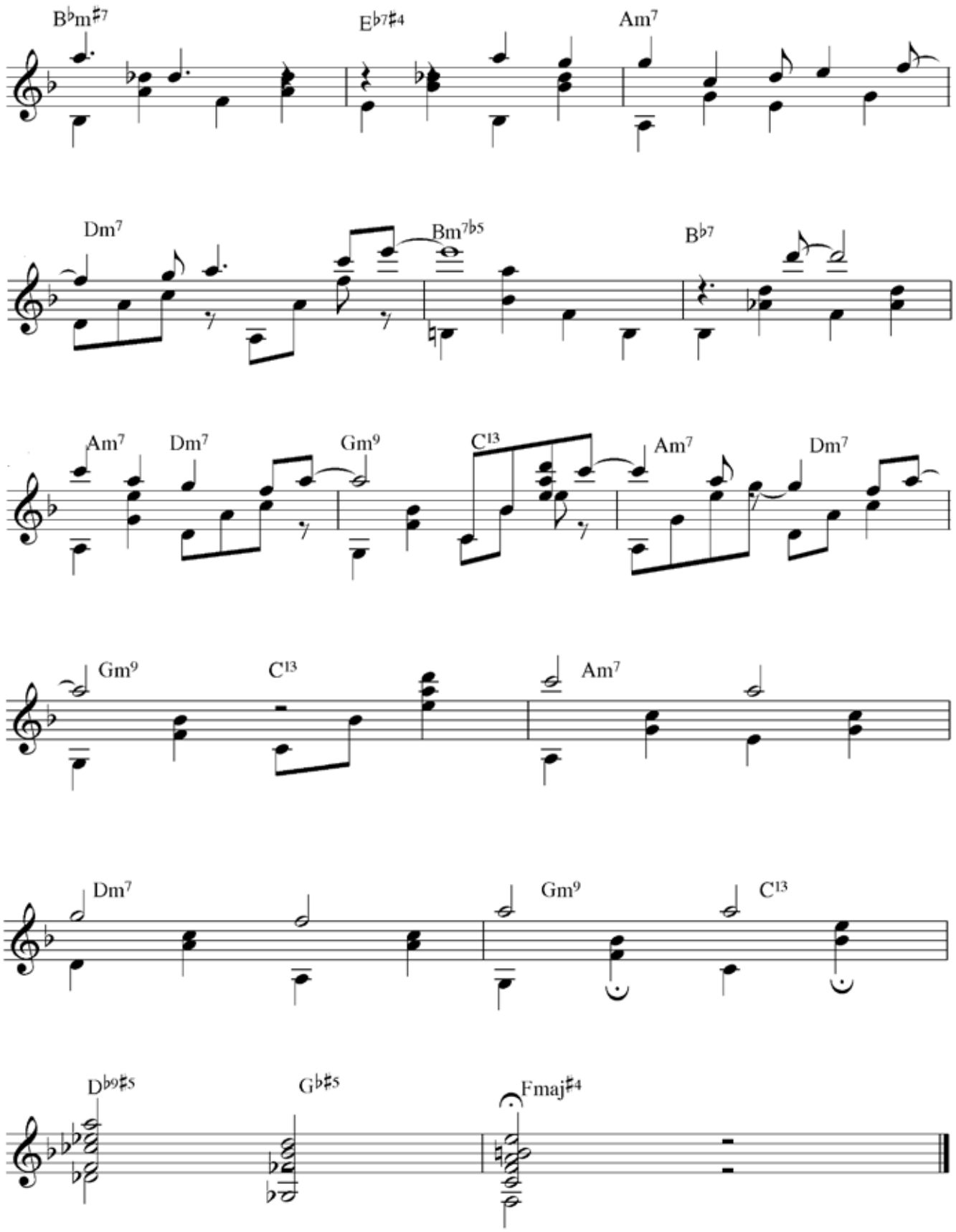

Em7
Cm11C♯m11Dm11


Em7♭5
A7♯5♭9
E♭9


Dm9
G7♯5 Gm7
C9
D♭m7
G♭7♯4


F
Fmaj
E♭7
D7


Gm7


B♭m♯7
E♭7♯4
Am7
Dm7
Bm7♭5
B♭7
Am7
Dm7
Gm9
C13
Am7
Dm7
Gm9
C13
Am7
Dm7
Gm9
C13
D♭9♯5
G♭♯5
Fmaj♯4