

# ГИТАРИСТЪ

Памяти  
Валериана Алексеевича  
Русанова (1866–1918) —  
первого редактора журнала  
«Гитарист» (1904–1906)



Manolo Sanlúcar

OFICINA:

Quiero desear a la REVISTA "EL GUITARRISTA" un gran futuro en su nuevo caminar, que sea el templo que cobije a todos los enamorados a nuestro noble arte, de contar nuestro interior a través del mundo magico de la seis cuerdas. Y quiero asi mismo desear lo mejor al pueblo Rulo; un futuro lleno de prosperidad y hermandad y que nunca pierda lo mejor de su naturaleza: El poner el sentimiento de su espiritu, por encima de lo superficial.

Con mis mejores deseos.

Manolo Sanlúcar



# ГИТАРИСТ 1993 № 1

Музыкально-литературный журнал  
с иллюстрациями и нотными приложениями

Главный редактор *В.Д.Волков*

Литературный редактор и переводчик *В.Н.Кондраков*

Художник *А.А.Семенов*

В номере:

## ИСТОРИЯ

*И.М.Юрцев*

Валериан Алексеевич Русанов ..... 3

## ВЫДАЮЩИЕСЯ ГИТАРИСТЫ

*В.Русанов*

М.Т.Высотский — русский гитарист-виртуоз,  
композитор народных песен ..... 9

## АКАДЕМИЯ

*Терри Ашер*

Звук и его тоновые оттенки ..... 15

*Павел Иванников*

Методические рекомендации к исполнению  
«Ноктюрналя» Бенджамина Бриттена ..... 18

## НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

В.Русанов, А.Шевченко, Д.Агуадо,  
цыганские мелодии, Н.Кост, А.Сеговия,  
старинные английские пьесы ..... 23

## СОВРЕМЕННАЯ ЖИЗНЬ

Победа русского гитариста в Майами ..... 41

Конкурс юных дарований ..... 41

## ГИТАРНАЯ МАСТЕРСКАЯ

Гитара по системе Боттони-Греци ..... 46

*Теодор М.Хофмайстер-младший*

Антонио Торрес создатель современной гитары ..... 47

## ФЛАМЕНКО

*Анатолий Шевченко*

Неукротимые игры Фламенко ..... 51

## ВОСПОМИНАНИЯ

*Владимир Бобри*

Цыгане и цыганские хоры старой России ..... 60

Издательство «РУССИКО»

127254, Москва, ул. Гончарова 17

Тел.: 210 3317, 218 7296

Факс 386 3177

Редакция журнала «ГИТАРИСТ»

127635, Москва, А/Я 68

Тел. 906 3522

**Журнал «ГИТАРИСТ» разместит рекламу  
организаций и частных лиц**

КОМПЬЮТЕРНАЯ ВЕРСТКА ФИРМЫ «ЕЛЕНА-ПРИНТ»

Заказ 1234 Отпечатано МП Информполиграф  
111123, Москва, ул. Плеханова, 3а



*Хочу пожелать журналу «Гитарист»  
большого будущего на его новой  
дороге, чтобы он стал храмом —  
прибежищем всех влюбленных  
в наше благородное искусство,  
чтобы он помог им найти свое место  
в волшебном мире шести струн.  
Хотел бы пожелать процветания  
и единения русскому народу,  
чтобы он не растерял своих лучших  
душевных качеств, противопоставив  
их всему поверхностному и наносному.*

*С наилучшими пожеланиями  
Маноло Санлукар*

# ГИТАРИСТЪ



Выходитъ ежемѣсячно въ количествѣ 12 №№ въ годъ.

1904 г.

Подписная цѣна съ доставкой и пересылкою на годъ 4 руб., на полгода 2 руб.

№ 1.

Годъ 1-й. \* Цѣна отдѣльнаго № безъ приложений — 45 коп., съ приложениями — 85 коп.

РЕДАКЦІЯ И КОНТОРА: Москва, Бахметьевская ул., домъ Прянишниковъ, кв. 6.

Содержаніе № 1-го: 1. Москва 4-го января 1904 г. — 2. Гитара и гитаристы. Нск. оперы В. А. Русанова. Введеніе въ исторію гитары въ Россіи. Гл. 1.—3. П. И. Чайковский (по поводу похорон со дня его смерти). 2.—4. Испанская музыка. Указка. Пьеръ Лотт. 5. Фердинандъ Соръ. Виктор Ринский. Очеркъ. В. А. Русанова. — 6. Непрологи. В. М. Печерский, К. Р. Николаитовъ. П. П. Юрченко. П. Раисовъ. — 7. Хроника. В. К.—8. Музыкальное обозрѣніе. — 9. Библиографія. — 10. Сочиненія для гитары, поставившія въ редакцію журналъ «Гитаристъ». С 1-го января по 31 января 1904 г. — 11. Изъ нотныхъ приложенийъ В. Русанова. — 12. Почтовый ящикъ. — 13. Объявленія. Ресурсы. Съ новыми гоголями М. Веселова. Казенный вѣкъ. В. М. Васильевъ. Сцена изъ домашней жизни древнихъ египтянъ. Ахматъ, изданный на зарѣ. Ислама. Испанск. Свадьба въ Испаніи. Видъ изъ мажорна П. И. Юрченко въ Москвѣ. Портреты. П. П. Чайковский. В. М. Печерский. П. И. Юрченко.

Нотныя приложения: Вальс. Муз. Моцарта. Adagio. В. Моркова. Марше. Ф. Сора. Горенъ. Мал. пѣснь П. А. Корниа.

Москва, 4-го января 1904 года.

Настоятельная потребность въ журналѣ, посвященномъ исключительно интересамъ гитарной музыки, давно уже созрѣвалась въѣмъ, кто внимательно присматривался къ ея развитію и положенію въ музыкальномъ мірѣ.

Какъ инструментъ, не включенный въ число изучаемыхъ въ консерваторіяхъ и музыкальныхъ школахъ и не вошедшій въ составъ современнаго оркестра, гитара стоитъ особнякомъ отъ музыкальнаго міра, сдѣлавшись исключительно скромнымъ домашнимъ инструментомъ, достояніемъ однихъ дилетантовъ.

Все это повело къ упадку гитарной музыки, начавшемуся въ 40-хъ годахъ, и губительно отразилось на ея развитіи и положеніи въ обществѣ.

Последнему не мало также способствовали различныя модныя музыкальныя вѣянія и увлеченіе любителей музыки другими инструментами.

Несмотря однако на такой упадокъ, на полное отсутствіе поддержки со стороны профессиональныхъ школъ и музыкантовъ, несмотря ни на какіе музыкальные вѣянія и вкусы, гитара продолжаетъ свое существованіе и музыка ея, хотя и не такъ быстро, но продолжаетъ идти впередъ.

Возникновеніе въ Мюнхенѣ интернаціональнаго союза гитаристовъ, ростъ ея литературы, огромная распространенность, различныя кружки и общества, задѣвшія цѣлью пропагандировать на этомъ инструментѣ истинную музыку, — все это служитъ лучшими тому доказательствомъ.

Тѣмъ не менѣе тяжелое время, пережитое гитарою, сказывается и до сихъ поръ: забыты многія имена, вышлі изъ печати цѣнныя высокомузыкальныя произведенія, появились школы и сочиненія, роившія гитару въ глазахъ каждаго мало-мальскаго музыкальнаго

И.М.Юрцев

## ВАЛЕРИАН АЛЕКСЕЕВИЧ РУСАНОВ

БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

*«Заслуги В.А. как борца за доброе имя гитары и труды как писателя и композитора уже дали ему несомненное право на самое почетное место в истории инструмента, на какое едва ли кто из современных гитаристов может и рассчитывать, и отметить этот факт — составляет обязанность журнала, посвященного интересам гитары».*

От редакции журнала «Музыка Гитариста», 1907 г.



Валериан Алексеевич Русанов сын штаб-офицера. Происходит из дворян Тульской губернии. Родился в 1866 году. Он очень рано, всего двух лет, лишился своих родителей и с этих пор воспитывался у своей бабушки Е.П.Ртищевой, помещицы «старого доброго времени».

Детские годы его протекали в старинной барской усадьбе, похожей на многие усадьбы того времени. Сам он так описывает то время:

«Живо помню раннее свое детство: старую усадьбу, огромный сад, старый барский дом с геранью и фуксией по окнам, с жесткой мебелью из красного дерева; помню темные портреты предков в мундирах всех царствований, их суровые, неподвижные лица внушали необъяснимый трепет моему детскому воображению.

Но больше всего мне врезалась в память красавица Ока, опоясывавшая стальным поясом широкие заливные луга. До сих пор, когда случается мне играть широко-раздольные вариации Высотского, мне кажется, что я вижу мерно катящиеся волны Оки и слышу убаюкивающий плеск их о песчаные отмели.

Там я полюбил впервые и русские песни. Я часто слушал их во время деревенских работ и хороводов и в незатейливом, но задушевном исполнении моей старой няни и самой бабушки, большого знатока старинных русских песен.

Там же всей душой полюбил я русскую деревню и ее природу с угрюмыми и темными лесами, с веселым и широким простором лугов и полей».

Эту горячую любовь к народу и к его задушевным,

веющим грустью песням, любовь, которую он воспитал в те дни своего далекого детства, он впоследствии целиком, без остатка, вложил в дело служения гитаре.

Пяти лет его отдают в Сиротское отделение Николаевского института, затем, через два года, в Разумовское училище и, наконец, в 1876 году — в 4-ю военную гимназию.

Тут он увлекся пением: поет в гимназическом хоре, выступает солистом и здесь впервые знакомится с нотами и начальными правилами музыки.

Вообще же его тянет ко всему: и к музыке, и к рисованию, и, в особенности, к литературе. За эти предметы он получает лучшие отметки.

Не имея ни малейшего призвания к военной службе, Валериан Русанов в 1883 году оставляет военную гимназию и начинает готовиться в университет. Он вышел вольноопределяющимся во 2-й гренадерский Ростовский полк. Военная служба значительно изменила воззрения Валериана Алексеевича на народ: сойдясь с ним непосредственно близко, он понял, как много было лживого, утопического в стремлениях социалистов-народников, и выработал более трезвые отношения и взгляды на народ, а вместе с тем, и на то учение, которое разделял до сих пор.

Но мечты о дальнейшем образовании так и остались мечтами. Он не встретил ни поддержки, ни сочувствия к этому со стороны своих родных, а потому, отбыв военную повинность, поступает на службу в контроль железной дороги и тянет скучную лямку чиновника...

Но вот, в самый разгар его юношеских увлечений, он встретил у своей тетушки, княгини Анны Николаевны Оболенской, известного в свое время гитариста Ивана Егоровича Ляхова, ученика Высотского.

Игра Ляхова отличалась отчетливостью, необыкновенной чистотой и быстротой в пассажах, арпеджио и гаммах, но в ней было мало певучести и потому она казалась суховатой.

Такая игра не произвела на юношу надлежащего впечатления, не оставила в душе никакого следа, и он вскоре забыл про эту встречу, не обратив особого внимания на гитару.

«Прошли годы, — рассказывает В.А., — прежде, чем я снова встретился с гитарой... Было это в 1889 году. Один мой знакомый завел себе гитару и пел немудреные песенки с еще более немудреным аккомпаниментом «по слуху». Эту гитару он как-то и подарил мне... То был дешевенький инструмент работы звенигородского кустаря ценою рубля на полтора. И вот я стал гитаристом».

Сначала Валериан Алексеевич играл по слуху, «ловя и подбирая», а потом по циферной системе Любавина.

Все это очень скоро ему надоедает. Наконец, после долгих неудач, он встречает настоящего учителя — А.П.Соловьева. Это происходит в 1892 году. В то время уроки Соловьева были единственными, сравнительно строго и последовательно разработанными по методу старых знаменитых учителей. Уроки эти включали в программу не только знакомство и изучение классических произведений корифеев семиструнной гитары, но и произведения классиков шестиструнной гитары.

Уроки с Соловьевым шли успешно, и из В.А. вырабатывается гитарист высокого дарования... Однако играть публично он никогда не чувствовал склонности, и вообще карьера концертанта всегда была ему антипатична. Он говорил: «Никогда я не мог преодолеть того особенного жуткого чувства, какое овладевало мной при выходе на эстраду с гитарой в руках перед волнующимся морем голов».

Кроме того, инструмент не сильный по тону, гитара страшно требовательна к акустическим условиям зала и страшно чувствительна к настроению артиста. А настроение при игре на гитаре — это все.

Нет поэтому ничего мудреного в том, что многие известные гитаристы не выступали публично, а если и выступали, то, во всяком случае, не с радостным чувством.

Величайший гитарист-концертант Соколовский признавался, что перед каждым концертом его бьет лихорадка, а игра на эстраде вдвое хуже обыкновенной игры.

Высокоталантливый композитор Саренко волновался до такой степени, что ему казалось под пальцами не семь, а четырнадцать струн.

М.Т.Высотский тщательно избегал не только эстрады, но и вообще незнакомой публики.

Горемычный Ляхов перед концертом всегда прибегал к l'eau de vie.

Замечательный артист И.И.Бибиков мог играть только в самом интимном кругу знакомых.

И таких примеров очень много.

Покончив занятия с Соловьевым, Валериан Алексеевич и сам стал давать уроки на гитаре. Для этого он начинает брать уроки по теории музыки и во время этих занятий знакомится с известным пианистом и композитором А.И.Дюбюком.

Кроме непрерывной работы по истории гитары, В.А. отдает много времени своим ученикам. Давая уроки, ему всегда приходилось писать для учеников пьесы, упражнения и этюды. Чтобы не переписывать их, он стал их печатать... Как на лучшие пьесы Русанова укажу на его: «Возле речки», «Среди долины ровныя», «Романс без слов», «Наше родное».

В 1898 году, в октябре, В.А. получает от Общества мандолинистов и гитаристов предложение вступить в его ряды, что он и делает. В это время В.А. вступает в обширную, оживленную переписку с представителями музыкального мира и литературы. Появляется в печати и его очерк о Высотском. Через некоторый промежуток выходит в свет второй выпуск исторических очерков «Гитара и гитаристы», всецело посвященный жизни и деятельности патриарха русской гитарной музыки — А.О.Сихры.

Второй выпуск имел такой же блестящий успех, как и первый.

Мысль издавать журнал, посвященный исключительно интересам гитары, Валериан Алексеевич лелеял давно.

До этого времени журнал для гитары издавался только в Мюнхене Интернациональным союзом гитаристов; он назывался «Гитарре Фройнд» («Друг гитары») и печатался на немецком языке.

Для издания журнала В.А.Русанову нужны были средства, и ему на помощь приходит Сергей Густавович Струве, передавший ему 2000 рублей. В 1904 году журнал «Гитарист» вышел в свет... Один профессор, познакомившись с журналом, воскликнул: «Вот как надо издавать музыкальные журналы!» Журнал имел выдающийся успех среди истинных любителей гитары. Однако русско-японская война, разрывшаяся в самый первый год издания, пагубно повлияла с первых шагов на журнал «Гитарист». Не имея средств выдержать кризис, В.А.ведет журнал упорно два года, а с 1906 года передает его издание А.М.Афромееву\*, оставаясь главным сотрудником издания. (Печатается с сокращениями из журнала «Музыка Гитариста». 1907, № 10.)

1906-м годом завершается статья Юрцева. Что же дальше?

Итак, Русанов оставил за собой редактирование журнала, далее — заведование литературным отделом. С 1907 года журнал выходил под названием «Музыка гитариста», он просуществовал до 1911 года, но фактически без Русанова, был сухим и скучным органом без души и сердца.

В России надвигались грозные события. Как же сложились судьбы российских гитарных журналов, русских гитаристов и самого Русанова? Об этом подробно рассказывает в своем дневнике друг и соратник Русанова Владимир Павлович Машкевич, по профессии горный инженер, родившийся в Оренбурге в 1888 году и умерший в Москве в 1971 году (в годы советской власти — редактор и издатель журнала «Гитара и гитаристы», выходившего весьма ограниченным тиражом в г. Грозном в 1921—1925):

*«...И вот с января 1911 года журнал «Музыка Гитариста» был превращен Афромеевым в журнал «Аккорд — вестник гитары и других народных инструментов». Журнал изменил свое содержание, престав существовать как орган, отражавший гитарные интересы... и через год закрылся.*

*В 1913 году «Аккорд» возобновил свое существование, но был он очень жалким: случайные сотрудники, неинтересные статьи. Афромеев мечтал сделать из него ежедневную газету. Но и в этот период Русанов работает в журнале, вносит в него черту благодетельства.*

\* А.М.Афромеев (1868—1920) бухгалтер, позже секретарь Тюменской городской думы, гитарист-самоучка, издатель журнала «Гитарист» (1906), журнала «Музыка Гитариста» (1907—1910), «Аккорд» (1911, 1913, 1914), автор заочных уроков игры на гитаре. Имел несколько тысяч учеников.

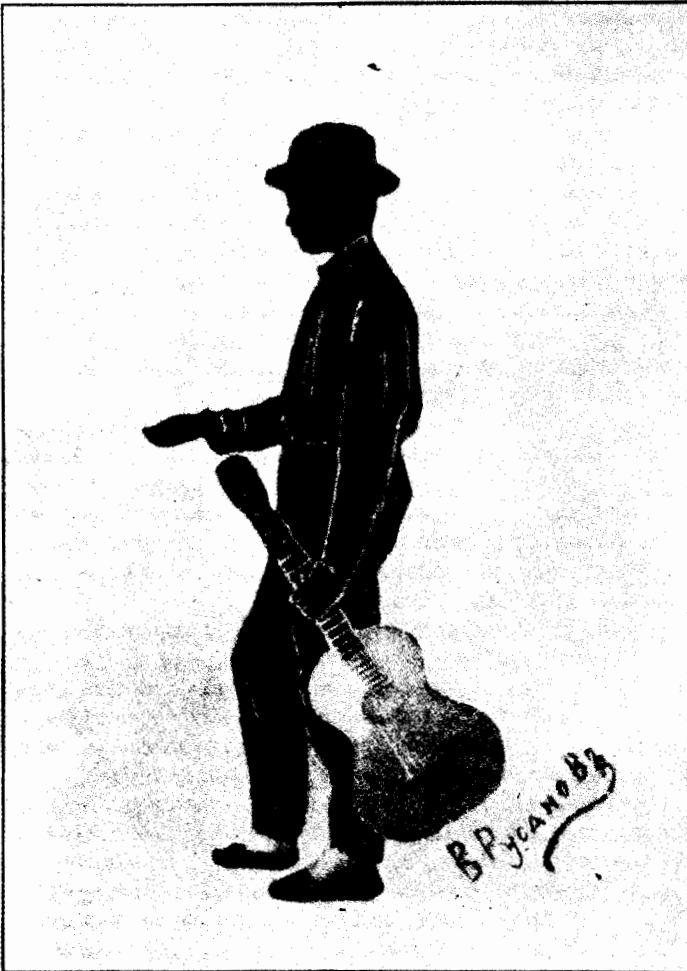


Рисунок Валериана Русанова

Журнал «Аккорд» прекратил свое существование в 1914 году, в начале первой империалистической войны. В 1918 году Афромеев почти возобновил издание «Аккорда», но типография и нотопечатня были национализированы, и дело ограничилось выпуском лишь первого номера, содержащего «Осеннюю песнь» Мендельсона.

В 1920 году Афромеев умер под Томском и склад его изданий, а также библиотека, содержащая неизданные сочинения Плескова, Александрова, дуэты Моркова и рукописи Сихры, были конфискованы, и в период бумажного голода (1919—1920) переработаны на бумагу».

А как же сам Русанов? Вот отрывок из письма Русанова от 3 октября 1914 года, который приводит Машкевич:

«...Живу, работаю, только очень еще слаб, лечусь. Я ведь в отпуску с 1-го сентября на два месяца. Пришлось взять отпуск, дошел до малокровия, едва таскал ноги. Доконала меня обстановка. Не знаю, поправлюсь ли или нет. Мое лекарство — чек в банке, чтобы я мог отдохнуть хоть два месяца, не думая о рубле, не уставая до изнеможения с уроками.

Доктора таких лекарств не прописывают, находя в то же время необходимость в усиленном питании, отдыхе, покое и т.п. Вы видите, как пишу. Дрожат руки».

Дальше было еще хуже. Развязка приближалась. И вот...

«...За два часа, как в последний раз лечь в постель (29 июля 1918 года), В.А. написал на пропускной бумаге следующие строки своего стихотворения:

Лучи души твоей прекрасной  
Возникли в сумерки мои,  
Сказали мне: «Нет! Не напрасно  
Ты отдал звукам дни свои!

Иди вперед с душою чистой,  
Служа страдающим, как брат,  
И даже в рубище артиста  
Ты будешь счастлив и богат».

Слова эти написаны подряд, без разбивки на строки. Далее несколько строк перечеркнуто. В постель В.А. лег в 7 часов вечера. Лежа на смертном одре, он беспокоился о том, как без него будет жить Екатерина Павловна (жена Русанова. — прим.ред.); попросил дать ему костюм, осмотрел его карманы, но ничего в них не нашел. Он умер 30 июля от сердечной астмы.

Его завещанием является стихотворение без названия, имеющее две даты: 20 сентября 1915 года и другой вариант 23 ноября 1917 года.

Не заботьтесь, друзья, о могиле моей,  
Пусть зеленой травой зарастает,  
Да береза, склонившись ветвями над ней,  
Свои листья, как слезы, роняет.

Ни роскошных венков, ни надгробных речей  
Над могилой моею не надо...  
Пусть гранитный не давит ее мавзолей  
За тяжелой чугунной оградой.

Я хотел бы, чтоб бедные кости мои  
Схоронили вы где-нибудь в поле  
Глубоко, как в моей схоронились груди  
Сны и грезы о счастье и доле.

Чтоб за все, что при жизни земной испытал,  
В униженьи душой изнывая,  
Хоть травы на могиле моей не топтал  
Праздный люд, по кладбищу гуляя.

Об одном лишь молю: сберегайте  
Огоньки от лампы моей.  
И во имя мое зажигайте  
Меж измученных горем людей.

На похоронах Русанова были его ученики А.А.Петров, К.Н.Кузьмина, С.Н.Крылов, пианист Э.Э.Станевич. Никого больше оповестить не удалось, так как публикации о смерти не принимались.

В.А.Русанов был похоронен на Лазаревском кладбище по Трифоновской тропинке, налево от своей тещи, Марии Васильевны Флоринской. На могиле стоял (по грудь) белый крест с надписью:

Валериан Алексеевич  
Русанов  
скончался 30/17 июля 1918 г.  
52 лет.

Обе могилы были обнесены оградой, внутри которой стояла скамейка. Ограду и скамейку разобрали на дрова летом 1920 года.

В заключение этой печальной истории приведем из дневника Машкевича письмо Сланского\* Русанову от 27 января 1919 года:

*«Глубокоуважаемый Валериан Алексеевич!*

*Приветствую Вас с Новым Годом и шлю сердечные пожелания. Недавно мы потеряли своего сочлена Виктора Александровича Иванова, погибшего от острого туберкулеза на почве голодания. С ним погиб последний представитель старой петербургской школы гитаристов, а новых что-то не слышно. Покойный умер в расцвете сил (ему не было и 40). Кружок временно замер и собирается раз в месяц для бесед. Я пока жив и держусь на ногах, страдаю больше от холода — всего 6° С. Посылаю Вам 1,25 фунта хлеба.*

*29/1 — 1919 Ваш Сланский».*

Письмо это было написано на бланке посылки. За смертью адресата это трогательное письмо и посылка были возвращены отправителю.

На этом можно было бы поставить точку, но остается сказать, пожалуй, главное — о той роли, которую сыграл Валериан Алексеевич Русанов в истории русской гитары, что оставил он нам, гитаристам конца XX столетия, для дальнейшего продвижения вперед, чему научил нас? И снова обратимся к Машкевичу — приведем целиком главу из его дневника:

#### ОЦЕНКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РУСАНОВА

*В.А. по разносторонности его деятельности в области гитары представляет уникальное явление! Гитарист-педагог, композитор, историк гитары, редактор-издатель журнала «Гитаристъ», редактор журнала «Музыка гитариста» 1907—1908 годах, журналист того же журнала, а также журнала «Аккорд» в 1911 и 1913, 1914 годах, руководитель гитаристов Московского общества мандолинистов и гитаристов и организатор гитарных «Сред» в нем, дирижер оркестра народных инструментов Московского общества любителей игры на народных инструментах и любителей светского пения, гитарист-*

*исполнитель, общественный музыкальный деятель; ни до, ни после него не только в России, но и во всем гитарном мире история гитары не знала и не знает такого деятеля.*

*Он был человеком смелым, решительным и бескорыстным.*

*Он внес новые страницы в историю гитары, воскресил забытые имена, извлек из праха старинные фолианты; благодаря ему образованные музыканты стали относиться к гитаре с должным уважением, и инструмент, среди других инструментов, занял принадлежащее ему по праву место. Благодаря Русанову произошло сближение истинных почитателей гитары.*

*Девизом педагогической деятельности В.А. были слова «музыка — звучащая душа», в основу ее он ставил изучение классической литературы. Он не только учил своих учеников играть на гитаре, но и воспитывал их как гитаристов и как граждан».*

*Здесь уместно прервать на время Машкевича и дать слово самому Русанову:*

*«Стремитесь быть музыкантом, и образованным музыкантом, а не гитаристом только. Не замыкайтесь в сферу гитары, старайтесь изучить гармонию и сольфеджио, чтобы ноты для вас были книгой, по которой вы можете читать, понимая ее смысл, а не метафизикой... Ищите знакомства с образованными музыкантами и избегайте таких гитаристов, которым ни вы дать ничего не можете, ни они вам... Посещайте концерты, пользуйтесь всяким случаем, чтобы играть дуэты с гитарой и другими инструментами... Никогда не забывайте, что техника — средство, а не цель... Не гонитесь за одобрением толпы, помните, что аплодисменты получить легко — ведь хлопают и оттого, что артист, слава Богу, перестал терзать уши слушателей. Дорожите оценкой образованных музыкантов, а самая строгая — своя. Помните стихотворение Пушкина «Поэт»: Поэт, не дорожи... Избегайте именоваться «виртуозом», «любимцем публики» и вообще снабжать свое имя эпитетами и титулами... Не примеряйтесь к вкусам публики...»*

Вернемся к Машкевичу.

*«В.А. Русанов опубликовал 1-ю часть школы игры на семиструнной гитаре, лучшую в его время, и написал 2-ю ее часть, лучшую из всех советских и иностранных школ.*

*В своих композициях В.А. стремился приблизить гитару к современной музыке, к ее новым запросам и настроениям, поэтому они нравились более, чем произведения наших корифеев, и музыкантам более, чем гитаристам. Все они очень педагогичны и избилуют музыкальными красками гитары, которую автор очень любил.*

*Стремление автора расширить рамки гитарной литературы привело его к программной и психологической музыке\*. Он написал 13 музыкальных картин, а общее число его композиций превосходит 300. В.А. был первым автором полной истории гитары*

\* Сланский Вадим Васильевич (1873—1922) военный врач в Варшаве, с 1905 года — врач-психиатр. По гитаре ученик Ю.М.Штокмана. Сотрудник журнала «Гитаристъ». Основатель (1914) и председатель петербургского кружка гитаристов.



с момента возникновения щипковых инструментов до наших дней.

В 1904 году он основал журнал «Гитаристъ». В состав его редакции вошли все лучшие представители шести и семиструнной гитары; журнал объединил всех русских гитаристов, независимо от строя, на котором играли подписчики.

В.А. очень любил, высоко ценил и глубоко уважал гитару. В его композициях нет ни модных танцев, ни пошлой музыки. Все предложения издателей составить школу, самоучитель или сборник пьес по цифровой системе или двойной нотной системе он категорически отвергал даже в трудные для него периоды жизни. В этих случаях он не болел душой, что кто-либо другой выполнит такой заказ хуже, чем сделал бы он.

В.А. был убежденным семиструнником, но интересовался шестиструнной гитарой, прекрасно знал ее литературу, написал ее историю в России и за границей, лучшие ее произведения исполнял на музыкальных вечерах и изучение ее ввел в план учебных занятий с учениками.

Хорошего шестиструнника он встречал радушно и способствовал распространению его известности.

В.А. глубоко уважал гитаристов-корифеев и, восстанавливая редкие издания их произведений, никогда не «исправлял» ни гармонию, ни легато и не делал

в них купюр, что вошло в обычай некоторых советских гитаристов, воображающих себя профессионалами, а Сихру, Аксенова, Высотского — школьниками, требующими непрерывного руководства этих «талантливых» наставников.

Благодаря деятельности Русанова положение гитары в России резко поднялось даже в уездных городах. И больше того — издание книг по истории гитары, гитарного журнала, серьезной музыкальной литературы для гитары и серьезные программы концертов выдвинули положение гитары в России на 1-е место среди цивилизованных стран мира. Так было до первой империалистической войны.

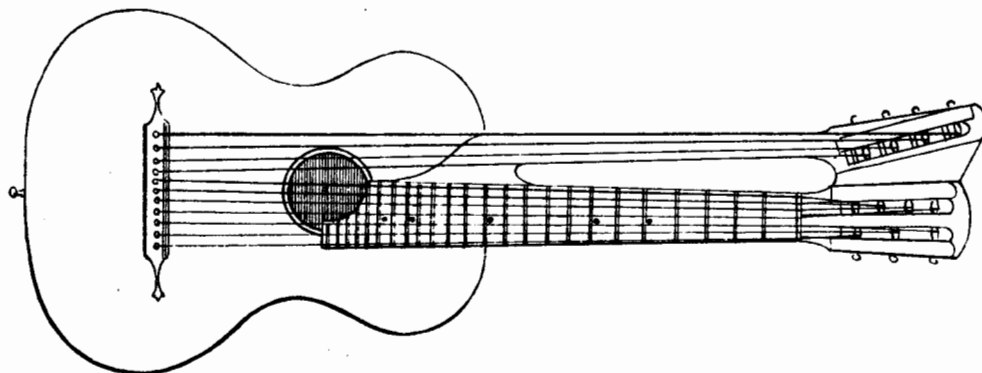
Эрудиция и авторитет В.А. в глазах гитаристов стояли очень высоко: об этом свидетельствуют свыше 30 томов писем (5000. — Прим. ред.) к нему.

Современная музыкальная печать высоко оценила деятельность Русанова. Во втором издании БСЭ (т. 37, с. 388) опубликована статья о нем.

Тем не менее имя В.А. Русанова современным гитаристам почти незнакомо, оно незаслуженно забыто».

\* Русанов писал: «Время вариаций на русские песни прошло. Необходимо стремиться к музыке психологической и программной, а мы как остановились сто лет тому назад на одной форме, так и стоим на ней до сих пор». — Прим. ред.

## Редакция приобретет



СТАРИННЫЕ НОТЫ, РУКОПИСИ, ИНСТРУМЕНТЫ

ПОРТРЕТЫ И АВТОГРАФЫ

прошлых и современных деятелей гитары

РАЗЛИЧНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ И РИСУНКИ,  
касающиеся гитары

ИСТОРИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ, ДОКУМЕНТЫ



*Михаил Тимофеевич  
Высотский  
1791—1837*

Валериан Русанов

# М.Т.ВЫСОТСКИЙ РУССКИЙ ГИТАРИСТ-ВИРТУОЗ, КОМПОЗИТОР НАРОДНЫХ ПЕСЕН

БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК



ремя рождения Михаила Тимофеевича Высотского в точности неизвестно; на одной из рукописных тетрадей его сочинений рукою сына его, Николая Михайловича, написано: «Сочинения М.Т.Высотского, умершего 16 декабря 1837 г., на 47 году от роду»\*.

Таким образом, год рождения М.Т.Высотского определяется — 1791-й.

Детские годы и первая молодость его протекли в подмосковном имении знаменитого в свое время поэта-псевдоклассика М.М.Хераскова, автора «Россиады» (1733—1807). Высотский был крестником Хераскова и Михаилом назван в честь поэта.

Отец Высотского был крепостным и служил простым приказчиком в доме Херасковых.

Мальчику Высотскому, любимцу поэта, были доступны барские комнаты, и он рос вместе с его детьми.

В имение это часто приезжал и подолгу гащивал Семен Николаевич Аксенов, известный в то время московский гитарист-композитор, первый по времени и лучший ученик патриарха русских гитаристов Андрея Осиповича Сихры.

Там он в первый раз услышал Высотского и заставил его серьезно, по нотам изучать гитару.

По этому поводу мы находим у Стаховича в его очерке истории семиструнной гитары следующий рассказ:

«Сынку приказчика были доступны барские комнаты; он забегал и в комнату Аксенова и часто, шая, брал гитару, что ему не дозволялось. Однажды, улучив время, когда Аксенова не было, он забрался в его комнату и начал брэнчать и перебирать струны на гитаре, потом стал наигрывать и перебирать лады.

Аксенов, подойдя к двери, услышал игру мальчика и остановился; через несколько минут он, входя, говорит: «Э, брат! Так-то ты добираться?» И когда Миша, испугавшись, хотел бежать, он его остановил, сказавши: «Нет, уж теперь я тебя не отпущу, садись

и смотри», — и начал ему показывать ноты и учить его.

С этого начались уроки Высотского. Не ручаюсь за точность этого анекдота, так, по крайней мере, мне рассказывали».

Мы позволяем себе тоже сомневаться в этом рассказе. По наведенным нами справкам, Аксенов родился приблизительно в 1787 году, то есть был старше Высотского года на три, на четыре. Знакомство этих гитаристов произошло незадолго до смерти Хераскова, приблизительно года за два, то есть в 1805 году, когда Высотскому было пятнадцать лет.

Едва ли пятнадцатилетний мальчик Высотский мог шалить и бегать по барским комнатам. Другое дело, что Аксенов таскал его за уши: один был барин, другой — крепостной человек Хераскова; тут неверного ничего нет, если принять во внимание нравы того «доброе старое» времени.

Существует другое предание, дошедшее до нас со слов одного из любимых учеников Высотского, Николая Егоровича Липкина, и именно: Высотский поигрывал на гитаре еще до знакомства своего с Аксеновым, но без всякой школы, а может быть даже и без нот. Слух об этом дошел до Аксенова, который и пожелал его послушать, а затем уже заставил его заниматься серьезно, по методу школы А.О.Сихры.

Нет никакого сомнения в том, что Аксенов угадал в юноше Высотском крупное музыкальное дарование, так как очень настойчиво принялся за его обучение.

Впоследствии сам Высотский, вспоминая об этих уроках, говаривал:

«Ну и помучал же меня, батенька, Семен Николаевич! Бывало, удерешь от него в лес, уж и не рад, что напросился учиться... Так нет, пойдет, разыщет, за ухо приведет и посадит за гитару».

Впрочем, уроки эти не были последовательны, так как зависели от посещений Аксенова.

Несмотря на это, талантливый ученик делал быстрые успехи, — настолько быстрые, что когда Аксенов передал его другому учителю, своему бывшему ученику Акимову, то Высотский занимался с ним более как с собратом по искусству, нежели как с учителем.

После смерти Хераскова в 1807 году Высотский прожил некоторое время в имении, но в 1813 году переселился в Москву, приписался к мещанскому сословию и все остальные годы своей жизни почти безвыездно прожил в Москве.

\* То же значится и на памятнике над могилой М.Т.Высотского на Пятницком кладбище.

К этому же времени относятся и первые сочинения Высотского, быстро доставившие молодому автору широкую известность.

Он становится московской знаменитостью, его всюду приглашают и слушают с жадностью. В числе его друзей и почитателей его таланта мы встречаем имена М.А.Стаховича, М.Ю.Лермонтова, Коврайского, А.И.Полежаева, Пузина, А.И.Дюбюка и многих других более или менее известных деятелей в области музыки и литературы.

Михаил Александрович Стахович (1819—1858) — известный поэт и писатель, автор превосходной сцены из народного быта под названием «Ночное», пользующейся до сего времени постоянным успехом на всех сценах казенных и частных театров; не меньшей известностью пользовался Стахович и как знаток и собиратель русских народных песен; изданный им первый его печатный труд «Собрание русских народных песен» в 1854 году в четырех тетрадях, текст и мелодии которых были собраны и музыка аранжирована для фортепьяно и гитары самим издателем, был встречен восторженными похвалами критики того времени. По гитаре он был учеником Высотского и оставил нам весьма ценную брошюру «Очерк истории семи-струнной гитары», в которой в особенности ценным достоянием являются для нас его воспоминания о Высотском и превосходный разбор его сочинений.

Александр Иванович Дюбюк, известный пианист, композитор и педагог, ученик знаменитого Джона Фильда, был вообще добрым гением в жизни М.Т.Высотского. Помимо влияния, которое оказывала дружба, тесно связывавшая обоих музыкантов, А.И.Дюбюк много помогал ему своим музыкальным знанием. Не даром Стахович говорит: «Многим был он обязан нашему почтенному московскому артисту и глубоко-мысленному музыканту А.И.Дюбюку, от которого много позаимствовался в отношении к изучению музыкальных правил».

Коврайский, Пузин, Полежаев, ставший впоследствии известным поэтом, и М.Ю.Лермонтов в то время были еще студентами.

Последний, в одно из своих посещений, под впечатлением игры Высотского написал и подарил ему свое прелестное стихотворение «Звуки»:

Что за звуки! Неподвижно внемлю  
Сладким звукам я;  
Забываю небо, вечность, землю,  
Самого себя...

Всемогущий, что за звуки! Жадно  
Сердце ловит их,  
Как в пустыне путник безотрадный  
Каплю вод живых...

И в душе опять они рождают  
Сны веселых лет,  
И в одежду одевают  
Все, чего уж нет.

Принимают образ эти звуки,  
Образ милый мне;  
Мнится, слышу тихий плач разлуки,  
И душа в огне.

И опять безумно упиваюсь  
Ядом прежних дней,  
И опять я в мыслях полагаюсь  
На слова людей.

Стихотворение это помечено М.Ю.Лермонтовым 1830 годом, то есть временем, когда он жил в Москве и был студентом.

К сожалению, самый автограф этого стихотворения был утерян еще при жизни Высотского, а М.Ю.Лермонтов в своих тетрадях не восстановил посвящение и не сделал никаких заметок. Об этом сообщил нам А.К.Голиков, лично знавший многих друзей и современников поэта и Высотского.

Что Лермонтов очень любил гитару и одно время часто бывал у Высотского, подтверждается еще, между прочим, свидетельством княгини А.Н.Оболенской, современницы Высотского.

Как учитель, Высотский тоже был нарасхват; несмотря на то, что за уроки он брал по пятнадцати рублей (ассигнациями) за час, у него все-таки не хватало времени и приходилось многим отказывать. Число учеников его было громадно; он оставил после себя наибольшее число их и в Москве и в провинции; в числе этих учеников можно найти лиц всевозможных званий и профессий — князей, графов, дворян, купцов, писателей, докторов, чиновников и лавочников.

Из учеников его впоследствии пользовались наибольшей известностью как гитаристы: И.Е.Ляхов, Н.Е.Липкин, Фалеев, Цезырев, Кладовщиков, Ветров, кроме упомянутых раньше Стаховича и Пузина.

Недавно, между прочим, скончался один из старейших московских гитаристов, ученик Высотского, Ефим Максимович Павловский (16 апреля 1899 года).

Сочинения Высотского, заключающие в себе главным образом композиции на русские песни, немало способствовали также и тому, что за высшим сословием и среднее взялось за гитару, а затем уж она направилась и в народ.

К урокам своим Высотский относился очень небрежно, ужасно манкировал, а потому они скоро упали в ценности.

«Мне было тринадцать лет (то есть в 1832 году), — рассказывает Стахович, — когда мне приказали учиться на гитаре; вечером И.Я.Краснощечков, знаменитый московский гардировщик, пришел вместе с учителем, человеком в длиннополом сюртуке, почти купеческого покроя, который сидел молча в углу залы, пока Иван Яковлевич торговался за гитару и уступил, наконец, за сорок пять рублей ассигнациями. Потом учитель начал пробовать гитару в таких дробных перекатах, каких я и на арфе не слышал; в первый урок был он застенчив и, показавши мне нотную азбучку, ушел, оставя меня в совершенном недоумении: как учить урок и что это за штука — гитара?»

К счастью, один пришедший к нам студент спросил, откуда это явилась гитара?

— Да мне учителя наняли на гитаре учиться.

— Кого?

— Высотского какого-то...

— Высотского?! — воскликнул он. — Да это первая знаменитость! Это, это... — и он не находил

слов, как достойно восхвалить Высотского.

Знаменитость учителя сильно затронула мое самолюбие и я усердно принялся за учение. Но в то время, когда я начал брать уроки у Высотского, он уже брал по пяти рублей ассигнациями за урок; это не потому, чтоб он упал в славе, но потому, что он, как выражались, ужасно манкировал уроками.

В самом деле, сначала мое усердие, а потом беспредельная моя привязанность к нему лично были только причиной, что ему не отказывали; часто он не ходил к нам недели по три, по четыре, по шести, а потом являлся снова и начинал ходить каждый день.

Кто бы, казалось, мог учиться у него таким образом, и как тут было делать успехи? Но на поверку выходило, что у Высотского ученики делали больше успехов, чем у всех других учителей: такой способности передавать и создавать восприимчивость в ученике я не видал ни у кого. Ноты были вещь второстепенная в уроках его; главное была его игра: он переигрывал такт за тактом с учеником и таким образом заставлял живо подражать своей игре. Одна пьеса вызывала у него другую, за анданте следовало аллегро, за лихой песней — грациозные аккорды: этим возбуждал он охоту выучить все то, что он играл. Но, увлекаясь в игре, он был нетерпелив в писании нот, и что он играл в один урок, то надобно было заставлять его писать и разучивать в год. Зато оставались всегда в памяти сыгранные им пьесы и оставалась охота заставить его записать их как-нибудь, так что ученик его ловил каждый час, каждую минуту его урока, и из его урока ничего не пропадало.

По внешности своей Высотский был среднего роста, более, однако же, высокого, худошав лицом; лоб у него был развит чрезвычайно музыкально.

В манерах он был скромнен и застенчив, в особенности в незнакомом ему обществе или с людьми выше себя по званию; вероятно, этим и можно объяснить, что и в публичных концертах он выступал сравнительно редко.

Тем не менее сын его, Семен Михайлович, сообщал нам, что отец его дал целый ряд концертов в Москве\* и в провинции. Концерты эти вызывали восторженные овации, и на одном из них Высотскому, кроме ценных подарков, поднесли огромный лавровый венок. В воспоминание об этом издатель его посмертных сочинений, Алексеев, стал печатать его портрет с гитарой внизу, увенчанной лавровым венком».

Портрет этот, прилагаемый при нашем очерке, по свидетельству лиц, близко знавших Высотского и сына его С.М.Высотского, отличается замечательным сходством; другой портрет был издан еще музыкальной фирмой Стелловского; на нем Высотский изображен в более раннем периоде своей жизни. Чьей работы этот портрет — неизвестно; вероятно, художника Долина, рисовавшего для той же фирмы и портрет А.О. Сихры.

Весьма часто Высотскому приходилось играть в великосветском обществе и в салонах разных высоко-

поставленных лиц того времени; в то время гитара была в почете и мода не изгнала ее из высшего общества, в котором у Высотского было немало учеников и почитателей его таланта.

Но скромный артист не увлекался ни высотой концертных эстрад, ни аплодисментами сановников; он предпочитал всему небольшой, тесный кружок учеников и людей истинно любящих музыку. Не раз бывало, что за ним присылали кареты, любезные приглашения, сулили большие деньги, а он упорно отказывался и уходил куда-нибудь к любимому ученику, где и играл даром почти до рассвета. Но эта робость и застенчивость отнюдь не были в Высотском сознанием своего ничтожества перед всеильными людьми или блестящей аристократией; не надо забывать, что это были времена, когда сословные предрассудки были еще в полной силе, а взгляд на писателей и артистов далеко не высокий. Высотский был очень самолюбив и горд и хорошо знал цену и себе, и своим произведениям.

Зато в домашнем кругу, на уроке с учеником, с людьми, понимавшими и любившими гитару, он был простым, приветливым, сердечным человеком. Все, близко знавшие Высотского, сохранили о нем память, как о замечательно добром, чистосердечном человеке.

В особенности Высотский любил молодежь — студентов; обладая от природы недюженным умом, но не имея почти никакого образования, он, конечно, интересовался многими вопросами и в беседах с ними искал удовлетворения своему пытливному уму.

Этим отчасти и объясняется то, что среди его учеников и знакомых мы встречаем очень многих студентов, из которых впоследствии некоторые стали известными всей читающей России, как например, Полежаев, Лермонтов, Коврайский, Аполлон Григорьев (известный критик и публицист), Стахович и другие. Но в особенности был неузнаваем Высотский, когда брал в руки гитару: выражение лица его менялось; из простого, почти всегда смеющегося, становилось строгим и серьезным и на него ложился отпечаток глубокой и смелой мысли.

Игра его отличалась силой и классической ровностью тона; при необыкновенной быстроте и смелости, от нее веяло в то же время нежной задушевностью и певучестью. Играл он совершенно свободно, без малейших усилий; трудностей для него как будто не существовало; вследствие этого игра его, неволью изумляя и поражая слушателей, в то же время производила истинно музыкальное впечатление; он не любил модных утонченных инструментальных эффектов, почти никогда не употреблял флажолетов с помощью двух пальцев правой руки, которые производили такой фурор в концертах; редко, в самых трудных своих вариациях, заходил он выше четырнадцатого лада, и то почти всего на одной квинте: вся красота и сила его игры лежала в основании мелодии и гармонии; он поражал оригинальностью своих певучих легато и роскошью арпеджио, в которых он сочетал мощь арфы с певучестью скрипки; в его игре сказывался особый оригинальный стиль композиции; его игра очаровывала, приковывала к себе слушателя и

\* В этих концертах обычными участниками были А.И.Дюбюк и знаменитый в то время Джон Фильд.

оставляла навсегда неизгладимое впечатление.

До какой степени сильным бывало это впечатление, можно заключить из следующих строк письма известного московского доктора-гинеколога С.С.Заяицкого:

*«Отец мой умер десять лет тому назад, семидесяти четырех лет, и до последних дней, когда разговор поднимался об артистах, трогаящих душу и сердце, уходил из комнаты, махая рукой и говоря:*

*— Послушали бы вы Высотского или Мочалова (трагика), тогда бы вы имели понятие об артистах, трогаящих душу и сердце!..*

*Наслаждение, которое он испытывал от игры Высотского, не могло быть затуманено, пересилено, заглажено кем-либо из последующих музыкантов.*

*— То, да не то, — говаривал он обыкновенно. — Какова же была игра Высотского!»*

Высотский поражал слушателей не одной необыкновенной техникой своей игры, — он поражал их своим вдохновением, богатством своей музыкальной фантазии. Он как бы сливался с гитарой; она была живой выразительницей его душевного настроения, его мыслей. Никто из слушателей, да и сам он иногда не мог сказать, что и как он будет играть. Он был вдохновенным импровизатором и почти никогда не повторялся. И.Е.Ляхов не раз говорил по этому поводу следующее:

*«Он никогда не повторялся и одну и ту же тему играл каждый раз все с новыми и новыми вариациями, одна другой лучше, богаче. Его ноты далеко не дают представления ни о неисчерпаемом богатстве и силе его творчества, ни о необыкновенной технике его игры; это — бледные наброски в сравнении с его исполнением, в которых передается только общий план, главная мысль и приблизительный характер исполнения.*

*Его игра была непостижима, непередаваема и оставляла такое впечатление, которое не передашь никакими нотами и словами. Вот жалобно, нежно-тоскливо прозвучала перед вами песня пряхи; небольшое фермато — и словно все заговорило ей в ответ: говорят, вздыхая, басы, им отвечают плачущие голоса дискантов и весь этот хор покрывается богатыми примиряющими аккордами; но вот звуки, как усталые думы, переходят в ровные триоли, тема почти исчезает, словно певец задумался о чем-то другом; но нет, он снова возвращается к теме, к своей думе, и она звучит торжественно и ровно, переходя в молитвенное адажио. Вы слышите русскую песню, возведенную в священный культ. Наконец тема, замирая, впадает в бурный финал: резко и отчетливо звучит она в басах, а в верхних голосах идет мелодический перезвон... И все это так красиво и естественно, так глубоко, душевно и музыкально, как редко вы встретите в других композициях на русские песни. Тут вы не вспомните ничего подобного; все тут ново и оригинально. Перед вами вдохновенный русский музыкант, перед вами — Высотский.*

*Был еще один род игры у Высотского, удивлявший его современников; сам он называл его «пробами», или «аккордами»; на самом деле это было свободное прелюдирование.»*

Он мог по целым часам прелюдировать в самых роскошных пассажах и модуляциях, с бесконечным богатством аккордов, и в этом отношении был неутомим.

Существует любопытный рассказ о том, какое впечатление произвел он такого рода «пробами» на знаменитого в то время парижского гитариста-композитора Фердинанда Сора.

В бытность свою в Москве, Сор выразил желание послушать Высотского. Одним из любителей гитары специально для этого был устроен вечер.

Пришел и Высотский, молча забился в угол и наотрез отказался играть первым.

Сор много и блестяще играл в этот вечер, играл даже прямо с фортепьянных нот, «с листа», довольно трудные вещи.

Наконец пристали и к Высотскому.

Он взял гитару и, по обыкновению, стал ее «пробовать»; да так и остался на одних пробах часа два с половиной.

В результате получилось такое сильное впечатление, что Сор пришел в отчаяние и объявил, что после такого артиста ему совестно взять в руки гитару и он готов разбить ее об пол.

После этой встречи Сор и Высотский часто бывали друг у друга и расстались большими друзьями. Сор всегда с уважением и восторгом вспоминал о Высотском.

Несмотря, однако, на блестящие успехи своей гитары, на многочисленность уроков, Высотский страшно нуждался.

Он был женат два раза; от первой жены имел одну дочь, которая умерла еще при жизни отца, немногим пережив свою мать. От второго брака Высотский имел четырех сыновей и одну дочь.

В жизни практической Высотский был небрежным и беспечным человеком, страшно увлекающимся и бесхарактерным; вращаясь в обществе до безумия его любившего купечества, артистов и цыган, он предавался с ними отчаянным кутежам.

В конце концов кутежи эти превратились в пагубную страсть к вину и Высотский стал пить.

*«Бесхарактерный был, — вспоминал по этому поводу А.И.Дюбюк, — за уроки брал хорошие деньги, ну и пошла игра, пьянство, приятели.*

*А в последнее время и совсем опустился. Раз, помню, пришел ко мне пьяный и стал требовать денег... Вышло неловко, — у меня сидели гости...*

*После этого, признаюсь, я стал избегать его, а тут вскоре слышу — умер мой Высотский...»*

Но и помимо бесхарактерности, вдумываясь глубже в жизнь и личность этого человека, в условия общественной и политической жизни той эпохи, в биографии многих гениальных и талантливых людей того времени, мы, однако, склонны думать, что причины,

погубившие Высотского, были глубже и серьезней, и в судьбе его, как и в судьбе многих талантливых русских людей того времени, «что-то лежало роковое», и это-то «роковое» сводило их преждевременно в могилу.

К этому еще следует добавить, что гитара в начале сороковых годов заметно стала падать, вытесняемая модой и увлечением фортепьяно. Скажем без преувеличения, что Высотский хоть в том отношении был счастлив, что не дожидаясь полного упадка гитарной музыки и сошел в могилу, не развенчанный в своей славе.

И.Я.Краснощекоев долго после смерти Высотского показывал своим посетителям диванчик, на котором отсыпался Высотский, придя к нему после бессонной, бурно проведенной ночи.

*«Проснется, бывало, — рассказывал Иван Яковлевич, — голова у него болит, денег нет, а выпить хочется. Засядет за сочинение, настроит что-нибудь на живую руку и продаст рубля за два, за три...»*

Рассказывают, что иногда в таких затруднительных случаях Высотский прибегал к помощи весьма оригинальных концертов. Он устраивал их у себя на квартире, летом.

С гитарой в руках он садился у раскрытого окна; окно это выходило во двор, уставленный лавочками и скамейками. Двор быстро наполнялся разного рода людом; входная плата была самая дешевая; деньги собирал обыкновенно хозяин квартиры и они шли в уплату долга за квартиру.

Концерты эти, вероятно, немало содействовали распространению гитары и сочинений Высотского в среде беднейшего рабочего населения, полюбившего их в роскошном исполнении самого композитора.

Следует заметить, что Высотский, несмотря на самую крайнюю бедность, доходившую иногда до ужасных размеров, до последних дней своей жизни дорожил и не расставался со своей любимой гитарой.

Гитара эта, как говорят, была подарена ему генералом Н.А.Луниным, большим почитателем этого инструмента.

Этому Лунину, между прочим, посвящали свои произведения А.О.Сихра и В.И.Морков.

А.И.Дюбюк очень хвалил нам этот инструмент, но чьей он был работы, не помнил. Вероятней всего, что Краснощекоева. Куда девалась эта гитара после смерти Высотского, нам не удалось узнать.

Вообще, будучи беспечным и небрежным в жизни практической, Высотский был совсем другим в своем любимом искусстве — музыке. Он стремился к изучению ее и искал знающих людей.

Моцарт, Гайдн, Бетховен, Бах — приводили его в благоговейное изумление.

В особенности любил и уважал он Баха. Он даже переложил для гитары одну баховскую фугу.

*«Конечно, — говорит Стахович, — это была только попытка, но это доказывает, до какой степени, как близко по натуре своей понимал он фугу и, не владея никаким другим инструментом, кроме гитары, мог уяснить себе построение баховской фуги.»*

Тем не менее, попытка Высотского переложить на гитару фугу Баха отнюдь не является в гитарной музыке первой попыткой в смысле сочинения в этой форме для гитары.

Еще задолго до появления Высотского, в старинных сочинениях европейских гитаристов встречаются фуги.

Так, например, нам приходилось видеть сочинение под заглавием: «Фуга М.Джулиани», приобретенное Н.А.Черниковым и оставшееся случайно у известного московского гитариста Ф.Ф.Глушкова, скончавшегося 3 ноября 1898 года. Куда девалось после его смерти это сочинение, пока еще неизвестно.

*«Никогда не забуду, — говорит далее Стахович, — той наивности, с которой, объясняя мне однажды, что такое Бах, и не зная, с кем бы его сравнить побольше, познаменитей, Высотский сказал:*

*— Да ведь Бах-то историк-с!.. Это, ведь, батенька, Карамзин!..*

*Михаил Тимофеевич и сам, вероятно, не понимал, до какой степени точно выразил он то впечатление, которое производил на него полный строгий истины стиль великого художника музыки.»*

Высотский переделывал также для гитары и некоторые пьесы Моцарта, Бетховена, Фильда, Гуммеля (например, Rondo brillant).

Как-то раз, придя к А.И.Дюбюку во время урока и услышав этюды Краммера в исполнении его ученицы, Высотский пришел в восторг и, схватив гитару, начал воспроизводить и варьировать эти этюды, да так, что А.И.Дюбюк пришел в изумление. Он посоветовал Высотскому записать эту фантазию и сам принял в этом деятельное участие.

Впоследствии, много лет спустя, А.И. любил вспоминать об этом, сталкиваясь с хорошими гитаристами.

*«А ну-ка, — говаривал он обыкновенно, — сыграйте мне фантазию Высотского на этюды Краммера...»*

И добавлял, улыбаясь:

*«Тут ведь и моего меда капля есть... Вместе ведь старались, перекладывали.»*

Часто также вспоминал А.И. свои безуспешные попытки повлиять на Высотского — бросить кутежи и отдаться всецело изучению музыки. Сколько раз, когда Высотский прибегал к нему за советом или с каким-нибудь недоразумением, А.И. говорил ему: «Послушай, Высотский, — ведь тебе следует самому все это знать... Конечно, это очень хорошо, что ты обращаешься ко мне, — хуже было бы написать с ошибками, не поделившись со мной мыслями, но ведь в последнем ты решишь: ведь в таких случаях ты смотришь моими глазами, думаешь моей головой, а у тебя всего этого своего много. Надо учиться... Ведь я с тебя денег не прошу.»

*«Обязательно буду учиться, — отвечал обыкновенно Высотский. — Я ведь, А.И., и сам сознаю, что надо... Вот на будущей неделе, с легкого дня...»*

*«Да какие тут к черту легкие дни?.. Приходи завтра... И так постоянно, — добавлял при этом А.И., — и все бесполезно... Бесхарактерный был... А ведь так любил музыку и гитару!..»*

Но смерть уже стерегла Высотского: постоянные кутежи, нужда, неправильный образ жизни, полней-

шее невнимание к себе — быстро подтачивали его крепкую по природе натуру.

Вскоре у него образовалась скоротечная чахотка и он умер скорострительно, неожиданно для всех.

16 декабря 1837 года разнесся по Москве слух, что Высотский найден мертвым в овраге, близ Марьиной роши, на пути к трактиру, в котором он часто бывал.

Смерть эта тем более явилась неожиданной, что многие еще видели его накануне этого дня и были у него в гостях, так, например, цыгане Илья Соколов и Иван Васильев; он играл им свои последние песни и сопровождал их пению.

К небольшому одноэтажному серенькому домику Алексева, против Суцевской части, собралась встревоженная и опечаленная толпа его друзей, учеников и почитателей его таланта, чтобы отдать последнюю дань знаменитому артисту. Похороны носили торжественный, трогательный характер. Заботы о похоронах взяли на себя его ученики, полковник Лобков и грузинский царевич.

Погребен Высотский на Пятницком кладбище.

Сколько погубило с этой смертью для музыки гитары — трудно себе представить. Высотский умер в полном расцвете своего таланта. Изумительная сила его творчества обещала впереди еще много чудных произведений. До последних дней своей жизни он играл и сочинял. Музыка была живой потребностью его богато одаренной музыкальной натуры.

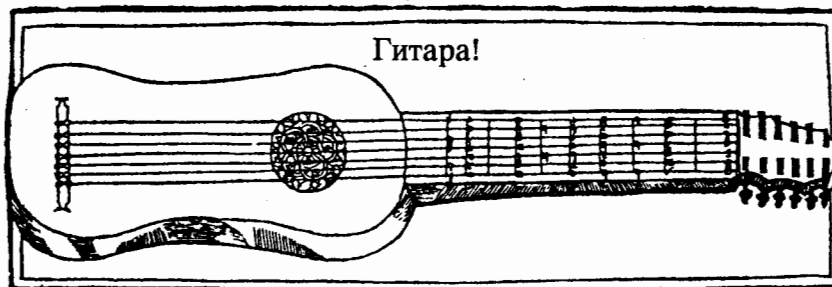
Многие гитаристы того времени глубоко задумались и печально поникли над безвременной могилой своего любимого композитора.

Это была первая в истории русской семиструнной гитары тяжелая, незаменимая утрата; в живых оставались еще Сихра и Аксенов, но ни тот, ни другой не могли занять того места, которое имел Высотский как гитарист-виртуоз и гениальный композитор народных песен.

Продолжение следует

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ им. М.И.ГЛИНКИ

## Антология гитарной музыки



Наверное, нет ни одного человека,  
не любящего этот пленительный инструмент!

Четыре концерта абонементного цикла № 15 в исполнении Валерия Агабабова познакомят слушателей с наиболее интересными и значительными произведениями композиторов разных эпох, которые составили золотой фонд мирового гитарного репертуара.

КОНЦЕРТ 1  
24 октября 1993 г.

*Испанская музыка  
XVI—XX веков*

КОНЦЕРТ 2  
12 декабря 1993 г.

*Музыка  
композиторов  
Латинской  
Америки*

КОНЦЕРТ 3  
30 января 1994 г.

*Музыка  
эпохи Возрождения  
и Барокко*

КОНЦЕРТ 4  
27 марта 1994 г.

*Музыка  
композиторов  
XX века*

ВЕЧЕР, ПОСВЯЩЕННЫЙ 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ П.С.АГАФОШИНА  
СОСТОИТСЯ 12 ЯНВАРЯ 1994 г.

Начало концертов в 18 ч в Большом зале музея по воскресеньям

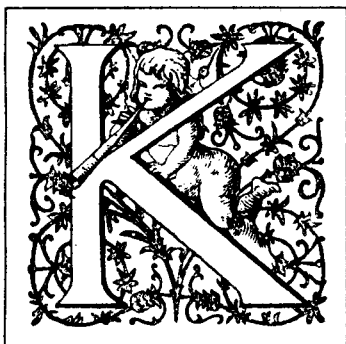
АДРЕС МУЗЕЯ: Москва, ул. Фадеева, 4. Проезд: метро Маяковская, Новослободская. Телефоны для справок: 972-32-37; 251-10-66



Терри Ашер

## ЗВУК И ЕГО ТОНОВЫЕ ОТТЕНКИ

*Терри Ашер (1909-1969) — английский гитарист, теоретик гитары; начал играть на этом инструменте в 1932 году. С 1936 года стал заниматься преподавательской деятельностью и писать для музыкальной прессы. Тогда же впервые выступил по радио. В 1937 году на концерте в Ливерпуле впервые услышал Сеговию. Это произвело на него такое сильное впечатление, что он приступил к серьезному изучению гитарного искусства и вскоре стал ведущим специалистом в области гитары в Британии. Терри Ашер — автор многих произведений для гитары, часто публиковался в различных изданиях, посвященных гитаре. В 1954 году был приглашен ведущим преподавателем по классу гитары в музыкальный колледж Манчестера.*



Когда гитаристов спрашивают, почему они избрали гитару, иногда отвечают — потому, что этот инструмент портативен и его можно возить повсюду. Но чаще можно услышать — мне понравилось ее звучание. Да, нам нравится звучание гитары, и это главное ее достоинство, но ведь у гитары и множество недостатков:

она не обладает большим объемом звука, не может использоваться в оркестрах, и даже в камерных ансамблях ей отводится очень небольшая роль, а техника игры на гитаре настолько трудна, что ее сольный репертуар намного уже, чем, скажем, у фортепиано. Но все же мы играем на гитаре — потому что любим ее звучание.

Давайте же возьмем из гитары все лучшее — извлечем из нее хорошие плотные звуки и придадим им всевозможные тоновые оттенки. Как сделать это? Прежде всего — приобрести хорошую гитару с точно размеченными ладами и струнами соответствующей длины и жесткости. Разумеется, у вас должна быть развита левая рука, чтобы при игре избежать волчков — дребезжания струн и прочих погрешностей. Но главное все же заключается в технике правой руки.

Добротный звук и тоновые оттенки совсем не обязательно идут, так сказать, рука об руку. К сожалению, часто случается так, что исполнитель добивается широкого разнообразия тонов, но они очень плохого качества. Для того чтобы извлечь плотный и сильный звук, нужно стремиться играть правой рукой в стандартной постановке, т.е. когда пальцы производят удар по струнам у края резонаторного отверстия со стороны подставки. Это достигается так:

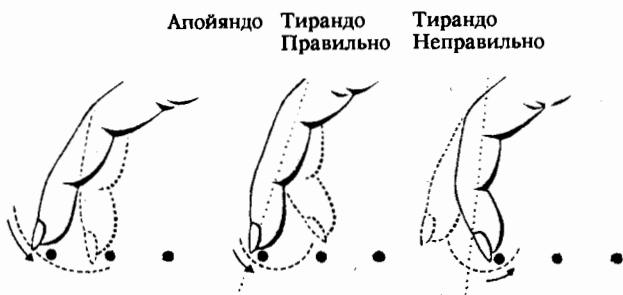
а) Тщательно ухаживайте за своими ногтями. Они должны быть достаточно длинными, чтобы касаться струн, когда пальцы вытягиваются при исполнении апояндо (подробнее об этом позднее). Если ногти длинней минимума, то тогда тон звука разжижается, становится щелкающим. И это явление усиливается по мере увеличения длины ногтей. По сравнению с резкими звуками, извлекаемыми фламенкистами, тоны звуков Сеговии, игравшего укороченными ногтями, поражают мягкостью и благозвучием. Края ногтей должны быть идеально гладкими, отполированными. Для полировки прекрасно подходят тонкие камешки, обкатанные в реке или в море. Не думайте, что при обработке ногтей даже самой тонкой маникюрной пилкой результат может быть хороший. Пилкой можно лишь добиться нужной длины ногтей, но окончательная их отделка должна производиться либо камнем, либо самой тонкой наждачной бумагой, наклеенной на кусочек пластика.

б) Правильный удар по струнам производится по направлению к верхней деке, чтобы не оттягивать их от нее; это в полной мере достигается при игре апойяндо, когда палец, ударяющий по струне, отклоняет ее под углом приблизительно 45 градусов по направлению к деке. Но, строго говоря, это достигается только при исполнении отдельных нот, так как при этом палец неминуемо заглушает соседнюю струну.

Таким образом, апойяндо, т.е. удар сверху вниз, применяется только при игре пассажей отдельными нотами, когда нужно особо подчеркнуть силу или объем звука, либо выделить мелодические ноты в потоке арпеджио.

Хотя удар сверху вниз применяется довольно редко, не думайте, что в других случаях следует пренебрегать в целом принципом удара по струнам не по направлению к деке. Напротив — можно ударять по струне по направлению к деке, не прикасаясь при этом к соседней струне. Если пальцы правой руки сгибаются в среднем суставе при одновременном легком сгибании в первом, ближайшем к руке суставе, то кончики пальцев описывают заметную правильную дугу, что позволяет им ударять по струнам в той части дуги, где она опускается к деке, а не отходит от нее. При этом наша дуга настолько изогнута, что движущийся по ней палец при восходящем движении не коснется соседней струны.

Понять это можно из рисунка.



Точно таким же способом можно извлекать и аккорды, хотя технически это сложнее. К счастью, если аккорду не нужно звучать громче одногласного пассажа, предшествовавшего ему или следующего за ним, общий объем его звуков, извлекаемых одновременно, не должен быть выше звучания отдельных нот, исполняемых ударом сверху во всей пьесе. Однако иногда необходимы подчеркнутые аккорды, и лишь немногие гитаристы умеют исполнять их, не прибегая к удару большим пальцем. Все это несложно описать, но трудно исполнить — тут поможет только прилежание и терпение.

Расположите пальцы правой руки над соответствующими струнами — движением всей кисти и отдельных пальцев, сгибаемых в суставах, опустите пальцы на струны, надавите на струны вниз, пройдите ногтями по струнам и мгновенно приподнимите все пальцы, чтобы не позволить им зацепиться за соответствующие соседние струны. Кончики пальцев при этом опишут небольшую дугу; струны будут задействованы при движении пальцев в нисходящей части дуги, а резкий подъем пальцев по дуге вверх позволяет им отойти от струн, не мешая им свободно колебаться.



Исполнение аккорда

Достигнув определенного совершенства, при извлечении звуков в стандартном положении правой руки — это примерно в четырех дюймах (10 см) от подставки — можно поразмышлять о том, как разнообразить «стандартный» тон звука. Первый метод заключается в том, чтобы изменять положение точек, в которых пальцы касаются струн — например, ударяя по струнам, располагая руку ближе к подставке или дальше от нее. Чем дальше от подставки извлекается звук, тем мягче и мелодичней становится тон гитары; чем ближе к подставке — тем резче и грубее. Обычно учащиеся задают вопрос: почему же в таком случае не играть как можно дальше от подставки, получая при этом самый приятный тон? Как я полагаю, ответ лежит в области человеческой природы и психологии. Если питаться исключительно медом или патокой, пить только сироп, то сладкое нам вскоре

просто надоест, нам захочется чего-нибудь соленого, острого. Так же и с музыкой — если мы будем постоянно слышать только сладкие звуки, то вскоре устанем от них, потому что однообразие вообще не способно поддерживать в нас необходимый интерес к делу. Однако разрешение этой проблемы не обязательно в том, чтобы играть в дюйме (2,5 см) или около этого от подставки, где звук острый и резкий, но по-своему тоже полный до краев. Вскоре нас утомят и такие звуки, нам захочется благозвучия... другими словами, мы захотим услышать что-то более нежное. В таком случае ответ, очевидно, лежит где-то посредине — все зависит от характера музыки, и мы должны прибегать к мягким или грубым тонам в зависимости от настроения пьесы, которую мы исполняем.

Что же приводит к изменению тона звука, когда мы перемещаем место удара по струнам? Извлекаемый звук при ударе по струне состоит как бы из двух факторов. Во-первых, это основной звук, который возникает при колебании струны по всей ее длине от подставки до верхнего порожка, а если струна прижата — то от подставки до соответствующего лада. Струна «полной длины» колеблется с частотой настройки этой струны. Вместе с основным звуком при этом возникают вторичные колебания, называемые обертонами, которые зависят отчасти от материала, из которого изготовлена струна, формы, схемы пружин и конструкции гитары в целом, отчасти — от способа звукоизвлечения. Обертоны — это как бы отрезки колебания струны, которые возникают независимо от вибрации всей струны и одновременно с ней, и смешиваются с основным звуком настолько однородно, что только натренированное ухо может их различить. Если бы не обертоны, то все музыкальные инструменты звучали бы одинаково, будь то фортепьяно, арфа, гитара, труба и так далее. Каждый инструмент производит в точности одинаковые основные звуки (ноты) гаммы, и лишь обертоны, свойственные каждому инструменту, заставляют звучать фортепьяно, как фортепьяно, кларнет — как кларнет. Кстати сказать, каждая гитара имеет свой набор обертонов, соответствующих ее конструкции; вот почему нет даже двух гитар, звучащих одинаково. А вот, например, металлические флейты, изготовляемые по более унифицированным научно-техническим методам, могут звучать более или менее одинаково. Их обертоны намного более схожи, чем обертоны совершенно «разных» гитар.

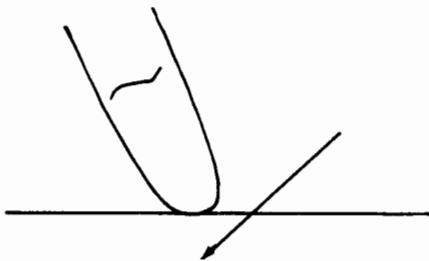
Конечно, мы не сумеем сильно изменить обертоны, присущие какой-нибудь отдельной гитаре, даже если употребим струны разного качества. Однако мы можем изменять обертоны, возникающие при ударе пальцев по струнам, и это полезно не только ради создания определенного музыкального настроения, но и ради компенсации нежелательных характеристик звучания музыкального инструмента, которое может быть слишком резким или слишком мягким. Чтобы добиться этого, мы лишь слегка изменяем стандартную позицию правой руки для звукоизвлечения. Если основной тон гитары слишком резок, можно извлекать звуки в пяти-шести дюймах (12,5-15 см) от подставки, если же он слишком мягок — в двух с половиной-трех дюймах (6-7,5 см) от подставки. В любом случае у нас до-

статочно места для смены позиции правой руки ради изменения тона в ту или другую сторону.

Возвращаясь к соображениям относительно изменения тона, можно сказать, что наиболее плодотворным фактором извлечения обертонов является то, что где бы ни ударялась струна, там, где палец (или ноготь) касается струны, она сразу же прекращает вибрировать. Однако остальная ее часть продолжает колебаться, а это зависит от того, в какой точке был приложен палец. Например, если палец ударяет струну посередине ее длины, то ей сообщается как бы два колебания, т.е. колебания каждой ее половины. Если ударить струну на четверти ее длины, то она станет колебаться одновременно четверью частями. Чем ближе к подставке затронута струна, тем меньшая часть ее длины находится между пальцем и подставкой и тем больше становится вибрирующих частей струны, на которые она как бы разделяется. Как известно, чем меньше длина колеблющейся струны, тем выше и резче звучит извлекаемая нота. Отсюда следует, что обертоны, производимые этими короткими колеблющимися отрезками, резче, чем обертоны, производимые от более длинных отрезков. Согласно этим рассуждениям получается, что если ударить струну над грифом (это называется *sul tasto*), то получится звук значительно мягче и нежнее, чем при ударе у подставки (*sul ponticello*). Пианистам недоступны такие тоновые изменения, потому что молоточки их инструмента ударяют по струнам в точках, где достигается максимальный компромисс между мягким и грубым тоном; обычно такая точка располагается на одной седьмой длины струны фортепьяно. Если считать, что длина струны гитары 26 дюймов, то стандартная «ударная» точка находится в трех и пяти седьмых дюйма от подставки, что почти равно четырем дюймам, рекомендованным мною ранее в этой статье. Как видите, этот основной принцип применяется у большинства инструментов, где по струнам ударяют или их защищают для того, чтобы произвести звук.

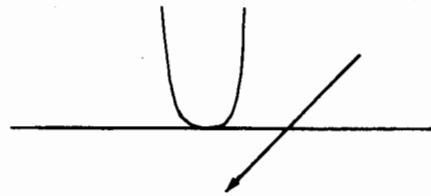
Тон гитары можно также разнообразить изменением угла наклона пальцев правой руки относительно струн (влево или вправо); изменением угла приложения ногтей к струнам; перемещением точек касания струн ногтями ближе к подставке или дальше от нее.

Для того, чтобы извлечь звук мягкой тоновой окраски для подчеркивания выразительности пассажа, исполняемого легато (плавно, связно), пальцы правой руки располагаются наклонно к деке, а не под прямым углом к ней. Благодаря этому каждый ноготь ударяет по струне не самым кончиком, а своей боковой стороной, где он обладает большей жесткостью, чем в кончике: извлеченный звук окажется менее шелкающим, значительно мягче.



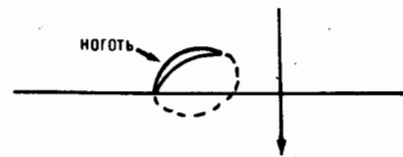
Наклонное положение пальца

При исполнении стаккато беглых, ярких пассажей ярким тоном пальцы возвращаются в прямое положение, т.е. ставятся под прямым углом к струнам.



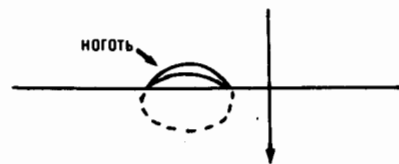
Прямое положение пальца

Все эти эффекты можно усилить, сделать более выразительными разворотом ногтей по отношению к струнам, т.е. правая рука ставится так, что ноготь располагается под углом примерно в 20 градусов к струне — звук становится гуще, богаче. Однако при этом уменьшается скорость игры, сам тон становится как бы матовым. Поэтому этот прием применяется при исполнении медленных пассажей с элегантным, томным звучанием.



Положение ногтя вкось

Когда рука возвращается в нормальное положение и ноготь располагается параллельно струне, то звук обретает резкую тоновую окраску, становится громче, а скорость исполнения возрастает.



Параллельное положение ногтя

Игра «с правой или левой стороны ногтя» дает усиление амплитуды колебаний струны, что дает большую полноту и полетность звуку. Ноготь скользит по струне, и момент контакта со струной более продолжителен; следовательно, звук получается более полным и сильным.

Окончательно правильным решением может быть игра по крайней мере несколькими способами звукоизвлечения с целью выбрать из них то, что действительно более эффективно для каждой индивидуальности. Необходимо помнить о том, что каждая такая индивидуальность имеет различные анатомические особенности. Поэтому нельзя навязывать всем одни и те же технические приемы. Имеется много способов играть хорошо. Общим условием для всех, однако, должно быть то, что играть необходимо без напряжения, с расслаблением, не тратя лишних усилий.



*Бенджамин Бриттен  
1913—1976*

*Один из крупнейших композиторов XX века,  
пианист, дирижер. С равным успехом  
работал во всех музыкальных жанрах.  
Его стиль тесно связан с национальной  
традицией, главным образом, с наследием  
английских композиторов XVI—XVIII веков.*

Павел Иванников

## МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ИСПОЛНЕНИЮ «НОКТЮРНАЛЯ» БЕНДЖАМИНА БРИТТЕНА

*Иванников Павел Владимирович родился в 1954 году в Горловке Донецкой области. В 1971—1977 годах (с перерывом для службы в армии) учился в Донецком музыкальном училище у преподавателя В.Л.Колеушко; в 1978—1983 годах — в Донецком музыкально-педагогическом институте (ныне Консерватория имени С.С.Прокофьева). Несколько лет privately занимался у пианиста Бориса Фалькова. В настоящее время концертирует с братом Аркадием. Дуэт с успехом выступал в крупнейших залах нашей страны, дважды — в Германии и Финляндии. Вместе с братом П.В.Иванников организовал три Всесоюзных гитарных фестиваля и три Международных фестиваля в Донецке и Полтаве. Много работал на телевидении; занимается издательской деятельностью.*



ожно с полным правом Бенджамин Бриттен назвать выдающимся композитором современности. Он автор многих прекрасных опер, «Военного реквиема», симфоний, инструментальных концертов, множества камерных произведений, среди которых значительное место занимают произведения для гитары и голоса с гитарой — это цикл «Китайских песен», квинтет с гитарой и др. Важное место в творчестве композитора занимает выдающееся произведение «Ноктюрналь», посвященное английскому гитаристу Дж.Бриму.

Наряду с фольклором на Бриттена оказывала влияние и музыка Англии разных эпох. Он обращался к Перселлу и другим, а в «Ноктюрнале» — к творчеству выдающегося лютниста и композитора XVI—XVII веков Джона Доуланда. Бриттен использовал тему его арии «Come Heavy Sleeper» из первого сборника песен, которая стала для него только отправной точкой. Всевозможные эффекты, приемы игры позволяют осмыслить философское содержание сюиты. Каждая ее часть раскрывает особое эмоциональное состояние: медитацию, волнение, тревогу, мечтательность, нежность, беспокойство. Естественно, что эти номера построены по принципу контраста: темпового, тембрового и пр. Кульминация сюиты — заключительная VIII часть, названная композитором «Пасскальей» — с вариациями на бас-остинато. Но Бриттен берет только принцип вариаций и использует в качестве повторяющегося момента не тему, а импульс-мысль, импульс-состояние, т.е. очень короткую музыкальную фразу. Она повторяется неотвязно, настойчиво, даже назойливо, динамически нарастая, поднимаясь все выше и выше, и достигая кульминации. И вот, словно освобождение от этого наваждения, звучит «Ария» Доуланда. Сложность творческого замысла рождает и новые формы воплощения. Все это ставит перед исполнителем сложнейшие технические и интерпретаторские задачи, требует освоения новых приемов звукоизвлечения, сложных аппликатурных решений. Предложенная Дж.Бримом редакция помогает в какой-то мере разрешению этих вопросов. Но сложность музыкального материала требует более глубокого анализа всех проблем, предложенных Бриттеном.



Методические рекомендации к исполнению этой сюиты тесно связаны с содержанием произведения. Поэтому необходимо увязать рекомендации с музыкальным анализом каждой части.

I часть «Медитация». В этом заключается весь характер музыки. Размер не обозначен. Ритмический подзаголовок — «очень свободно». Первые две фразы (по двутактам) определяются запятой, т.е. каждая фраза отделяется от другой паузой. Тема «Арии» Доуланда дается одногласно, разукрашивается мелизмами.

Первый двутакт соответствует фразе темы «Арии»; второй — 2-й фразе. Все темы даются ритмически измененно. 3,4,5,6-я фразы «Арии» даны Доуландом в полифоническом и секвентном изложении. Бриттен соблюдает только принцип секвенции и общие интонации.



Также своеобразно Бриттен изменяет последнюю фразу темы.



Своеобразный припев повторяет кварттовую интонацию, ритмическое сходство.



Им же заканчиваются I и VIII части.

Разбор произведения для того, чтобы уяснить мелодические и, в какой-то мере, ритмические связи I части с «Арией» и в соответствии с этим выбрать необходимые исполнительские средства (аппликатуру, приемы звукоизвлечения, тембр, штрихи, динамику и т.д.).

Первый четырехтакт (две фразы) необходимо сыграть сочным, глубоким, единым по тембру звуком. Для этого отрывок исполняется на четвертой струне — таким образом достигается нужный эффект; 3-й пятитакт играем весь на третьей струне. Он как бы суммирует две первые фразы. Выявлению этого способствует более светлый тембр звучания. 4-я фраза (трехтакт) возвращает нас к первоначальному звучанию. Большое значение имеют все первые фразы, так как являются опосредованным изложением «Арии», отсюда и необходимость исходить при выборе исполнительских средств. Аппликатура представлена выше, тембр рассмотрен, основной штрих — нон-легато. Для выявления тембральной палитры отрывки следует играть «апояндю». Звук получается наполненный, с богатой обертоновой шкалой. 3-ю фразу нужно играть «тирандо». Это осветляет звук. 4-я фраза снова исполняется «апояндю». 5-ю, заключительную фразу раздела, можно рассматривать как подытоживающую весь раздел. Первый такт этой фразы можно рассматривать как своеобразное арпеджио, при этом педализируя отдельные звуки. Образуется яркое звуковое пятно.



За взлетом следует постепенный спад, что отражается в приведенном отрывке. Автором указаны динамические оттенки. Весь раздел звучит в пределах от «pp» до «p» и заканчивается «pp».

Следующий трехтакт можно рассматривать как своеобразный рефрен. Авторская динамика «ppp» обуславливает в первую очередь не только более тихую игру, но и смену тембра и некоторое замедление темпа, так как смысл рефрена иной. Аккордовая фактура, кварттовая интонация, ритмический рисунок требуют бестелесного звучания. Для этого убираем вибрато в левой руке, а правую переносим к подставке (sul ponticello).



Следующий раздел развивает основную мелодическую линию. Секвентная разработка, рвущиеся интонации, постепенное crescendo и ускорение заканчиваются быстрым замедлением на высокой ноте и сменяется нисходящим движением. А повторение ноты

«ми» как бы утверждает сказанное; нисходящий ход от ноты «до-диез» нужно играть на четвертой струне. Этим необходимо провести тембровую параллель с начальными тактами, а также развить первоначальную музыкальную мысль.

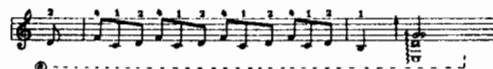


Заканчивается часть рефреном (трехтакт). Темп, диапазон, тембр, методические рекомендации полностью соответствуют первому проведению рефрена. Утверждается квартовая интонация, для выделения которой нужно играть «апояндо».

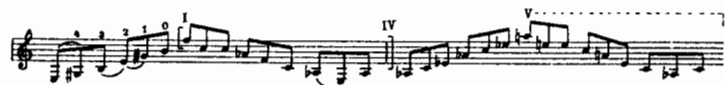
II часть сюиты называется «Очень взволнованно». В ней передано сильное душевное волнение. Динамика — «форте»; характер — «тяжело»; размер не обозначен. В основе мелодического движения этой части лежат интонации «Арии». Например: м 3 вверх, ч. 4 вниз, б. 2 вниз.



Быстрый темп обусловлен однообразным триольным движением и резкими остановками на аккордах sforzандо (sf). При этом «тяжесть» темы создает не только ее низкий регистр, но и эффект единого тембра. Это достигается исполнением первых двух фраз на шестой струне (в отличие от редакции Брима, который 1-ю фразу дает на разных струнах, достигая эффекта полупедали, что мешает простому мелодическому интонированию).



Все аккорды (sf) играть не обычным приемом (pima), а ударом (i), что создает эффект внезапной динамической и эффектной остановки. Этот прием соответствует тяжелому и в то же время быстрому движению триолей в низком регистре. 3,4 и 5-я фразы исполняются на низких струнах, не выходя за рамки регистра. Прием звукоизвлечения любой, но исполнять нужно возле подставки, чтобы обертоны не накладывались. Штрих нон-легато. Следующие три такта представляют собой арпеджированный рефрен I части, который секвентно развивается.



Разумеется, многие звуки педализируются. Педаль создает несколько иную звуковую картину. Динамика здесь (mf). Такой же динамический контраст и в I части.

I рефрен II рефрен  
pp ppp f mf

Возвращение тематического материала (2-й эпизод) происходит в высоком регистре. Динамика — f. Здесь для выявления мотивов проставляем лигу и аппликатуру; прием звукоизвлечения — любой (тирандо, апояндо).



В следующем такте крайне необходимо выбрать правильную аппликатуру обеих рук из-за резкого скачка от «соль-диез» малой октавы до «си» третьей.



Последние три такта — рефрен, представленный арпеджио. Прием звукоизвлечения — тирандо. Динамика от «mf» до «ppp».

Композитор ритмически выписывает замедление.



Последние три ноты «до» подготавливают III часть. Она называется «беспокойство». Размер 3/4 дается в скобках; темп — рубато. Часть построена на опосредованном изложении интонаций «Арии» и полиритмическом соединении статичного аккомпанимента и мелодических фраз. Соединение трехдольного движения четвертями в аккомпанименте с мелодией, представленной часто в четырехдольном ритме (более мелкими длительностями),

4/3 - мелодия  
3 - аккомпанимент

создает очень сложную техническую задачу для исполнителя. Разрешению ее помогает «этюд» на тему III части известного финского гитариста и педагога И.Путилина.



Теперь рассмотрим соотношение аккомпанимента и мелодии. На фоне статичного в динамике и тембре аккомпанимента (он должен исполняться «тенуто», штрих нон-легато, динамика от «pp» до «тр»), тембр безликий на протяжении всей части) интонационно выразительно должны звучать мелодические попевки. Характер их обусловлен регистром звучания, тембром, динамикой, штрихами. Рассмотрим некоторые основные моменты III части.

До 21-го такта происходит чередование мелодических попевок в низком и высоком регистре. С 21-го по 29-й такт чередование попевок сменяется непрерывной мелодической линией большого дыхания в верхнем регистре. Здесь кульминация всей части. Это необходимо подчеркнуть длительным крещендо до 26-го такта, в котором наступает предел кульминации.

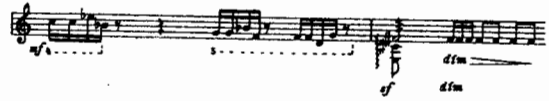


С 30-го такта происходит возвращение чередований попевок в низком и высоком регистре, а значит — возвращение характера начальных тактов, насыщенного тембра. Исполнение низких нот пальцем «р» создает чистоту и много низких обертонов. Мелодия в верхнем голосе пальцами «а, ш» приемом тирандо значительно осветляет регистр. Усиливается контраст тембров между низким и высоким регистрами благодаря приемам звукоизвлечения. Возле темы стоит авторская пометка «маркато» (подчеркнуто). Для достижения этого эффекта необходимо сыграть квартовые попевки почти стаккато. С 41-го такта мелодию необходимо сыграть как можно связней. Очень большое смысловое значение имеют такты 50—53. Динамика (ppp), переход аккомпанимента в низкий регистр (звучание малой секунды), в мелодии — широкие интервалы, педаль в мелодии и аккомпанименте создают вторую смысловую кульминацию части, выраженную в динамическом спаде. Эти три такта нужно играть на «тирандо» ногтем возле подставки, тембрально осветляя звучание.



С 61-го такта возвращается характер второго эпизода (квартовые интонации, данные в ритмическом варьировании, чередование попевок в низком и высоком регистрах). Здесь требуется подчеркнутое исполнение мелодии, прием — тирандо, штрих близкий к стаккато, динамика «р».

IV часть называется «Беспокойство, тревога». Без размера. Из начальной интонации «Арии» вырастают реплики. Большое смысловое значение в этой части приобретают паузы, занимающие большое место и подчеркивающие тревожное состояние.



Атмосферу беспокойства создают рвущиеся мотивы, разделенные паузами. Они требуют хорошей техники и синхронной работы обеих рук. Это решается продуманной аппликатурой. Тремолирование во втором такте одной ноты (после аккорда sf) как бы подтверждает сказанное. То же самое (вопрос-ответ) происходит и в третьем, и в четвертом тактах. Все это исполняется приемом тирандо, штрих — стаккато, тембр задают низкие струны. Следующий, очень длинный такт является большим мелодическим отрезком гаммообразного типа, по смыслу не связанного ни с предыдущим, ни с последующим текстом части. Исполнителю необходимо начать пассаж в медленном темпе, связно (в контрасте с предыдущими репликами), постепенно усиливая звучание и ускоряя темп. Пассаж приводит к аккорду sf и последующему тремолированию ноты. Второй раздел части построен на нисходящих интонациях подголоска «Арии». Авторская ремарка — «нерешительно».



В последних трех тактах тремолирование одной ноты служит утверждением музыкальной мысли. Ритмическая фигура последнего такта не только замедляет темп части, но и дает ритмическую фигуру рефрена «Арии» и маршеобразную фигуру V части.

V часть — «Марш». Квартовая интонация рефрена «Арии» собрана в интервал и звучит в аккомпанименте до конца. Здесь же и ритмические связи. Размер части не определен. В нахождении темпа исходим из жанровой основы (Moderato). Глубокое внутреннее родство существует между 5-й и 3-й частями (статичный аккомпанимент и т.д.). Все это предполагает применение тех же исполнительских признаков, что и в III части.

Продолжение на стр. 43



# НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ



Валериан Русанов  
Анатолий Шевченко  
Дионисио Агуадо  
Цыганские мелодии  
Наполеон Кост  
Андрес Сеговия  
Старинные английские пьесы

# ЭТЮД

Валериан Русанов

Andante

3. 0 0 0 0 0 1 3 1 3 1 1 3 1 0 0 2 3 2 1 2 3 2

4 5 3 2 2 3 2 1 2 3 2

2 1 2/5 0 2/5 0 4/7 0 1 2/5 0 2/5 0 4/7 0 1

3/4 1 0 1 4 1 0 1

3/5 2 0 2 4 2 0 2 3/7 1/5 0 1/5 4 1/5 0 1/5 2/8 3/8 1/7 4 2/8 1/7 2/8 4 3 1 2/8 1/7 3/9 0 1

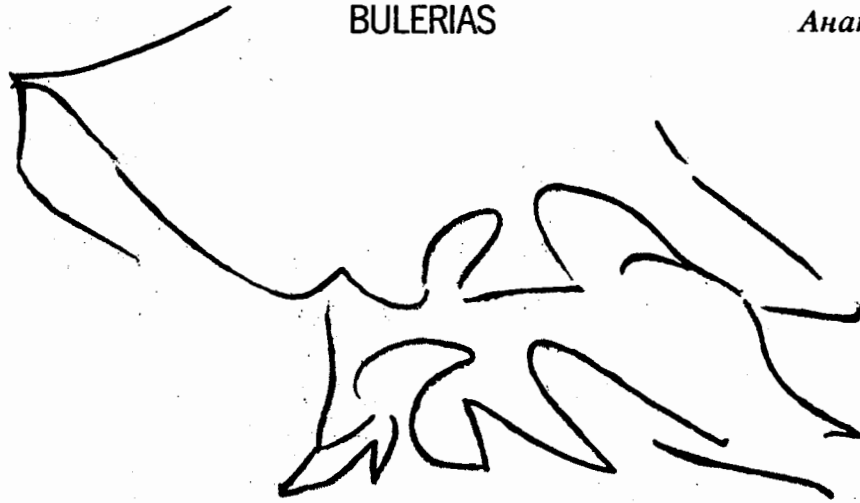
4 2 1 2 3 2 10 2 10 9 10 4 3 1 3 2 3 1 3

4 2/7 1/5 2/7 3/7 2/7 1/5 2/7 0 4 2 0 0 3 1 0

# CONTRA VIENTO ПРОТИВ ВЕТРА

BULERIAS

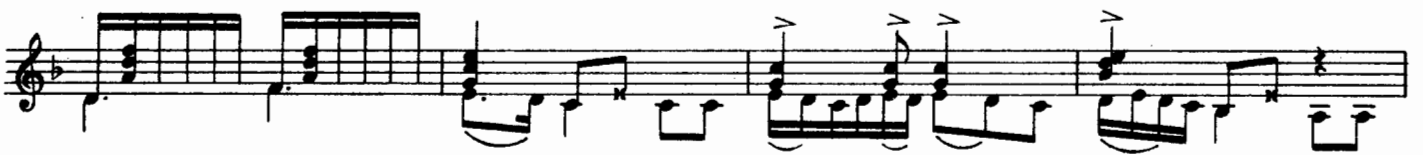
Анатолій Шевченко



Allegro

*m i p m m m m m i p m m m m*

The musical score is written for a single bass line in 2/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of six staves of music. The first staff includes rhythmic notation above the notes: *m i p m m m m m i p m m m m*. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). There are also accents (*>*) and slurs. The second staff continues the rhythmic pattern. The third staff features a triplet of eighth notes. The fourth staff has asterisks (*\**) above some notes, indicating accents. The fifth and sixth staves contain more complex rhythmic patterns, including triplets and slurs.



The image displays a page of musical notation consisting of seven staves. The first two staves feature a single melodic line in a treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The third through seventh staves provide a complex accompaniment, also in a treble clef with the same key signature and time signature. This accompaniment is multi-voiced, with several lines of music. It includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Notable markings include triplets (indicated by a '3' above the notes), accents (marked with a 'y'), and slurs. At the bottom of the page, there are two wavy lines with a 'tr' marking underneath, likely indicating trills or tremolos. The page number '27' is located in the bottom right corner.



First musical staff featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the final measure.

Second musical staff, continuing the melody with eighth and sixteenth notes. It features three triplet markings over eighth notes in the final measure.

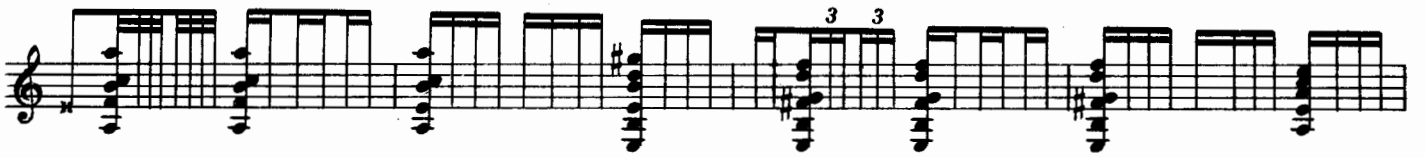
Third musical staff, showing a change in rhythm with some quarter notes and eighth notes. It includes a triplet of eighth notes at the beginning and a fermata over a quarter note.

Fourth musical staff, featuring eighth and sixteenth notes with triplet markings over eighth notes in the second and fourth measures.

Fifth musical staff, consisting of eighth and sixteenth notes with various rests and phrasing.

Sixth musical staff, including eighth and sixteenth notes, a triplet of eighth notes, and two fermatas over eighth notes.

Seventh musical staff, featuring eighth and sixteenth notes, four-measure rests, and a triplet of eighth notes at the end.









*Дионисио Агуадо*  
1784—1849

# ТРИ УРОКА

Дионисио Агуадо



## № 1

A musical score for guitar, consisting of four staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *m* (mezzo). Fingerings are indicated by numbers 1-4. There are also some specific markings like 'i' (accents) and 'C3' (crescendo). The music is written in a style typical of early 20th-century guitar pedagogy.

# № 2

# № 3

# ЦЫГАНСКИЕ МЕЛОДИИ

## ТРОЙКА

Andante

Музыкальный фрагмент для баса (basso) в тональности G-мажор, 2/4 такта. Темп Andante. Фрагмент состоит из четырех систем нот. В первой системе ноты начинаются с аккорда C, за которыми следуют G, G# (с динамикой dim.), Am и Em. Вторая система содержит Am, C, Em (с цифрами 6 4), Am, B7 и Em. Третья система начинается с C, G, G# (с динамикой dim.), E7, Am и Em. Четвертая система включает Am, C7 (с цифрой 2), Em (с цифрами 6 4), Em (с цифрой 6), B7, B7 и Em. В нотации используются различные ритмические значения, включая шестнадцатые и восьмые ноты, а также акценты и динамические обозначения.

## ФОРСУНА

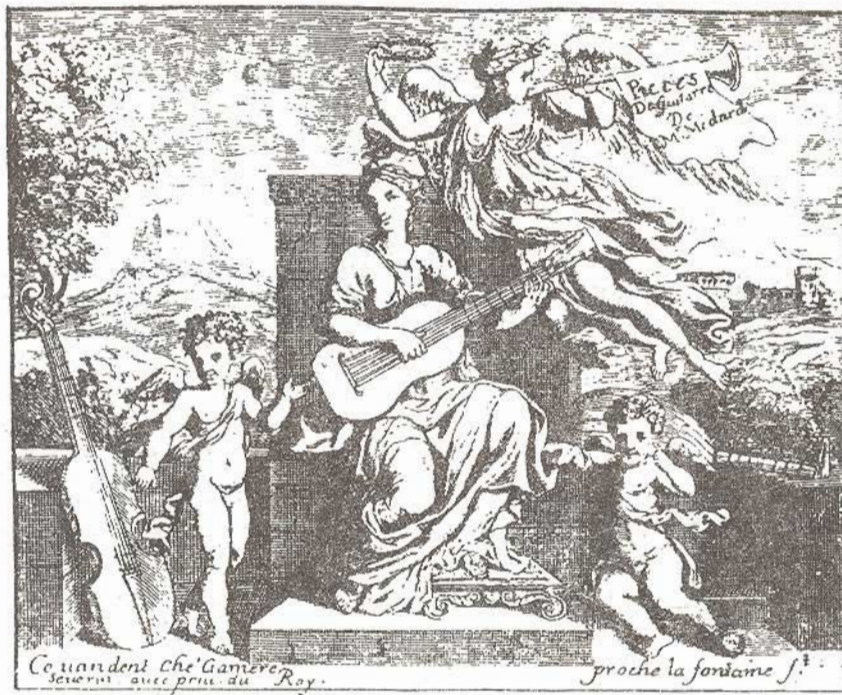
Allegretto

Музыкальный фрагмент для баса (basso) в тональности G-мажор, 2/4 такта. Темп Allegretto. Фрагмент состоит из четырех систем нот. Первая система начинается с аккорда A, за которыми следуют A7, D, A, A6, E (с цифрами 4 3), E9, A и A6. Вторая система содержит E7 (с цифрами 4 3), E7, A, D, A, A7 (с цифрой 6 5), A7 и D. Третья система включает A, A6, E7 (с цифрой 4 3), E9, A, A6, E7 (с цифрой 4 3), E7, A, D и A. Четвертая система представляет собой последовательность аккордов: A, A6, A7, Am, Am, Am, B, B7, B7, B7, B7, C, C7, D, E7, E7, E9, Em, Em, Em (с цифрами 6 4), G и G# (с динамикой dim.). В нотации используются шестнадцатые и восьмые ноты, акценты и динамические обозначения.





# ТРИ СТАРИННЫЕ АНГЛИЙСКИЕ ПЬЕСЫ



## HEARTES EASE

Транскрипция с лютневой  
табулатуры Сюзанны Блок

*dolce, espressivo*

The musical score for 'HEARTES EASE' is presented in five staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is transcribed for lute, as indicated by the text above.

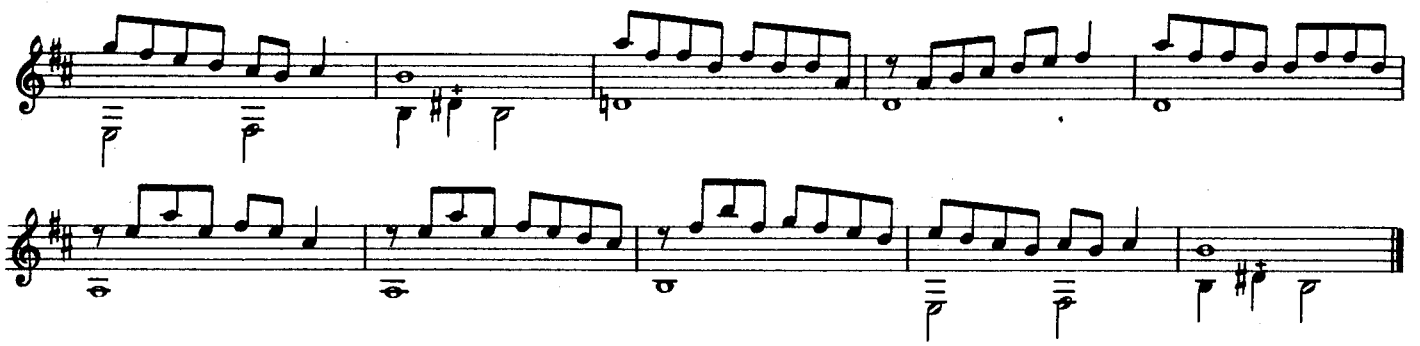


# FORTUNE

Транскрипция с лютневой  
табулатуры Сюзанны Блок

Grave, alla Marcia

The image displays a musical score for the piece 'Fortune' by Suzanne Bök. The score is written for a lute and is transcribed from a lute tablature. It consists of eight staves of music, each containing a single melodic line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo and mood are indicated as 'Grave, alla Marcia'. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The second staff features a half note G4, a quarter note A4, and a series of eighth notes. The third staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The fourth staff starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The fifth staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The sixth staff starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The seventh staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The eighth staff starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes.



# GREENE SLEEVES

Транскрипция  
с лютневой табулатуры  
Фрэнсиса Кутинга

Allegretto



**АЛЕКСЕЙ ЗИМАКОВ.  
ПОБЕДА  
РУССКОГО ГИТАРИСТА  
НА КОНКУРСЕ В МАЙАМИ**



В ноябре 1991 года Общество гитары Америки проводило свой ежегодный конкурс в Майами. После прослушивания магнитофонных записей претендентов, жюри отобрало двенадцать гитаристов для полуфинала.

Затем четыре финалиста исполнили пьесу Жоржа Делерю, специально написанную по заказу Общества.

Победителем оказался Алексей Зимаков из Томска — ученике Николая Комолятова. В программу его выступления были включены: «Invocacion y Danza» Родриго, три пьесы из цикла «Замки Испании» Торробы и «Фантазия на тему русских народных песен» Сергея Орехова. Жюри отметило в игре Зимакова яркую колоритность, динамику и особую поэтичность в исполнении произведения Торробы. На жюри произвела также сильное впечатление скорость исполнения некоторых пассажей в пьесе Родриго и народных песнях.

За победу в этом конкурсе А.Зимаков получил испанскую гитару, стоимостью в 3200 долларов, с футляром, две тысячи долларов наличными и право на концертное турне по Северной Америке, которое он и совершил в октябре 1992 года.

Алексей Зимаков стал первым русским гитаристом нашего времени, добившимся такого успеха за рубежом.

Большое содействие А.Зимакову было оказано известным пропагандистом русской музыки за рубежом Матаньей Офи (США).

По материалам журнала  
«Клэссикал Гитар» (Англия),  
февраль 1992

**КОНКУРС  
ЮНЫХ ДАРОВАНИЙ**

В феврале 1992 года в Воронеже состоялся первый в России Международный конкурс юных исполнителей на классической гитаре. В жюри под председательством А.Фраучи вошли: В.Терво, Н.Кошкин (Москва); М.Цайгер, В.Довгополый, С.Корденко (Воронеж); К.Килвингтон (Англия); Р.Эверс (Германия); Н.Леклерк (Бельгия).

К первому туру были допущены сорок три участника, отобранные жюри по магнитофонным записям. Программа младшей группы (до 15 лет) состояла из произведений старинной и современной музыки. В старшей группе (до 17 лет) обязательным условием было исполнение фуги и произведения современного автора.

Во второй тур прошли 12 претендентов в младшей группе и 9 — в старшей. В этом туре участники исполняли одно из двух произведений, специально написанных для конкурса: в младшей группе — «Юмореска» Кошкина или «Ритм улыбается» Цайгера, в старшей — «Вальс» Кошкина или «Старый Петербург» Цайгера. Кроме того, каждый гитарист играл по выбору одно произведение из классики и любую другую пьесу.

Жюри и слушатели были покороены юными дарованиями — никто не ожидал такого высокого уровня исполнения.

Приз зрительских симпатий достался маленькому виртуозу из Петербурга Алеше Хореву, а в старшей группе — безусловному лидеру, Ивану Николаевскому из Магнитогорска.

Уровень исполнения в младшей группе был настолько высок, что жюри присудило два первых места: Саше Кравцову из Набережных Челнов и Антону Фраучи из Москвы. Третье место занял А.Хорев, четвертое — Леня Терво, пятое разделили Катя Хорева, Женя Митин (Мариуполь), Оксана Шеляженко (Киев), Ян Скрыгин (Минск). Конечно, все понимали деликатность положения, когда папы заседали в жюри, а их дети становились лау-

рятами. Но, к чести жюри, надо сказать, что никакого так сказать «давления за своих» не было. Фраучи и Терво не голосовали. Просто дети действительно талантливы, да к тому же имеют таких наставников.

В старшей группе жюри единодушно присудило первое место Ване Николаевскому. Ему же был вручен «гран-при» — гитара мастера Родионова. Ваня выступал как настоящий профессионал, покоря юношеской непосредственностью, тонкой поэтичностью, глубокой философией и технической легкостью исполнения.

Второе место занял Александр Соколкин из Новосибирска, третье — Лена Миташова из Брно, четвертое — Василий Гаднай из Калуги, пятое — Инна Гончарова из Воронежа.

Каждый вечер в зале музыкального училища, где проходил конкурс, с огромным успехом выступали гости: Н.Леклерк, В.Кузнецов, В.Доценко, В.Терво, А.Фраучи, студенты Российской музыкальной академии и другие. Особенно запомнили и полюбили слушатели дуэт Кати и Алеши Хоревых.

На торжественном закрытии конкурса кроме денежных призов участникам были вручены ценные подарки. Многочисленные спонсоры приготовили подарки всем детям без исключения.

Статьи о конкурсе были напечатаны в бельгийском журнале «Гитарист» и английском журнале «Клэссикал Гитар».

Организаторы конкурса и городские власти решили проводить такие «соревнования» юных гитаристов регулярно раз в два года. В связи с этим в Воронеже создана Ассоциация по проведению конкурсов исполнителей на классической гитаре, в которую уже вошли известные гитаристы и композиторы России и зарубежья.

Юным талантам нужна поддержка — и здесь надежда на русских меценатов.

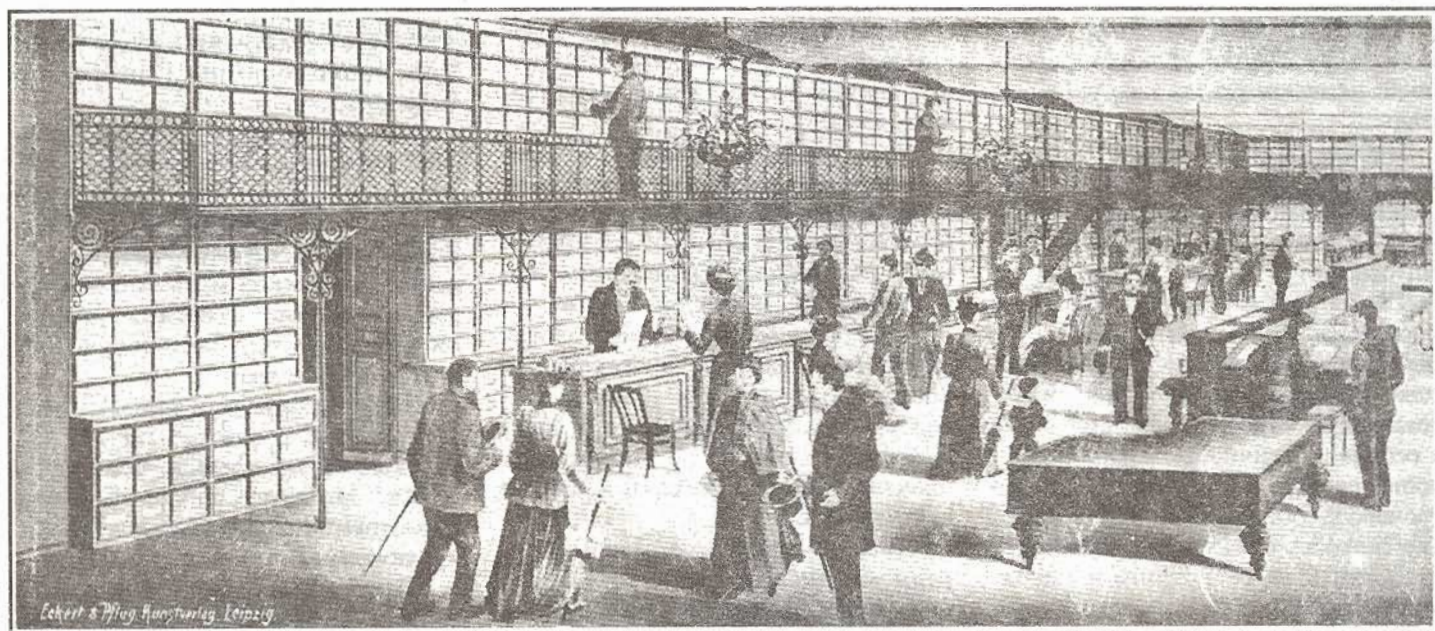
С.Н.Корденко

МАГАЗИН  
**«НОТЫ»**  
 Москва,  
 Неглинная улица,  
 дом 14



С 1861 года  
**«Музыкальная  
 торговля»**  
 Петра Ивановича  
 Юргенсона

*Розничный магазин фирмы ПИЮргенсона в Москве занимал два огромных зала и еще целый ряд комнат, в которых находились к услугам публики все выдающиеся сочинения всех родов и для всевозможных инструментов, а кроме того, в особой комнате была открыта с января 1903 г. бесплатная читальня, в которой получали более 30 русских, польских, немецких, французских, итальянских и американских журналов и всевозможные справочные издания и книги.*



В магазин «НОТЫ» поступает литература по разделам: оркестровая и камерно-инструментальная музыка, сценическая музыка, музыка для детей, вокальная музыка, музыка для клавишных, струнных и духовых инструментов.

Магазин «НОТЫ» предлагает свыше 20 тысяч названий музыкальных произведений. В отделах ведется подбор нот по видам инструментов. Продавцы прекрасно знают ассортимент магазина и всегда готовы оказать помощь покупателю. Любовь к музыке объединяет сотрудников магазина и его посетителей. А приходят сюда самые разные люди: известные всей стране музыканты и малыши, только начинающие осваивать музыкальные азы, студенты и преподаватели вузов, певцы, дирижеры и участники художественной самодеятельности.

*В справочно-библиографическом отделе можно получить консультации о музыкальных новинках, познакомиться с планами выпуска литературы, оставить предварительный заказ на нужное издание. Пользуется популярностью букинистический отдел магазина. Есть в продаже грампластинки с записями выдающихся музыкантов XX века, музыкальные инструменты и аксессуары к ним.*

Магазин открыт ежедневно, кроме воскресенья и понедельника, с 10 до 20 часов, перерыв на обед с 14 до 15.  
 Проезд до станции метро «Кузнецкий мост», телефон 928 92 78

Продолжение со стр. 22

Павел Иванников

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ  
К ИСПОЛНЕНИЮ «НОКТЮРНАЛЯ»  
БЕНДЖАМИНА БРИТТЕНА

Яркая, выразительная мелодия звучит на фоне статичного аккомпанимента. Необходимо отдельно рассмотреть исполнение элементов мелодии и аккомпанимента, который должен звучать «остро и тяжело» динамически «pp» на протяжении почти всей части (за исключением 19 и 20-го тактов). Тембр обусловлен низким регистром звучания. Для правильного выражения характера музыки очень важное значение имеет точное соблюдение четкого ритма с обязательными паузами.



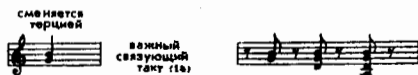
Теперь рассмотрим 20-й такт, где авторская пометка «подчеркнуто» говорит о его новом качестве. Иначе говоря, аккомпанимент мелодизируется



(верхний голос аккорда становится мелодическим, усложняются функциональные связи) и выходят на первый план. С 1-го до 20-го такта происходит постепенное изменение аккомпанимента — он с каждым тактом поднимается вверх, динамически нарастает. Новое качество аккорда в 20-м такте подчеркивает главную кульминацию всей части.



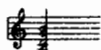
сменяется  
квартет



сменяется  
терцией

важный  
связующий  
такт (12)

объединяет эти интервалы в аккорд, звучащий  
более тяжело, фактурно



Теперь рассмотрим мелодию. Она дана в интервал две октавы, что создает интересный пространственный эффект. Таким приемом мелодия излагается на протяжении всей части. Ее характер, тембр, динамика должны резко отличаться от сухого, острого аккомпанимента. Певучесть мелодической линии (в соответствии с авторской пометкой) достигается путем

активного вибрато. Выполнение глissандо, портаменто в левой руке выделяет и украшает мелодию. При исполнении этой пьесы возможно кое-где изложение мелодии и аккомпанимента в разной внутренней пульсации. Исполнителю необходимо найти точную градацию ритмических изменений. А к 20-му такту нужно прийти в единой пульсации и, таким образом, еще одним исполнительским приемом подчеркнуть кульминацию.

Последние пять тактов являются заключением всей части. Квартовая мелодическая интонация лежит в основе этого эпизода. Заканчивается часть ритмической фигурацией аккорда.

Следующая (VI) часть начинается с этого же аккорда. Без определенного размера, темпово очень свободно излагается эта часть. Соответствует ее характеру и название «Мечтания». Каждое предложение состоит из двух тактов (вопрос-ответ), где ответ представлен флажолетами. Этот исполнительский прием соответствует ирреальному характеру музыки. Согласно авторской ремарке флажолеты исполняются свободно (имеется в виду, вероятно, темп и некоторые ритмические отклонения). Динамика конечно же — «pp». Характер исполнения флажолетов представляется довольно монотонным, однообразным, без интонирования. Полной противоположностью являются так называемые «вопросы». Их нужно играть богатым звуком с ярким вибрато, выделяя при этом средний голос, излагаемый более короткими длительностями. Этот голос представляет собой средний голос «Арии» Дюуланда, интонации которого композитор активно развивает. Исполнительской задачей будет выявление этого голоса различными приемами (арпеджио, штрих, близкий к легато, смысловое объединение интонаций и т.д.). Но не нужно упускать из виду верхний акцентированный голос. По своей природе он будет естественно выделяться из фактуры. Таким образом, одновременно зазвучат три линии:



Вся динамическая шкала этой части не выходит за пределы «pp». Основные приемы звукоизвлечения — тирандо и сложные флажолеты. Завершается часть флажолетами, последняя триоль которых дает начальную интонацию следующей части.



Подзаголовок VII части — «Нежно покачиваясь». Она написана на двух строчках политонально. Бас излагается в «ля-миноре», мелодия — в «си-бемоль-миноре». Ей соответствует авторская ремарка «шепотом».

Квартовые интонации в басу напоминают квартую попевку рефрена «Арии», в мелодии — первые интонации «Арии». С 15-го такта функции меняются. Методически не совсем точной представляется расшифровка верхнего голоса. Прием «тремоло» не создает достаточно понятного эффекта шепота. В идеале прием «деташе» домры соответствовал бы замыслу автора. И новый прием был найден. Он выполняется одним из пальцев (ima)



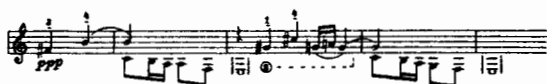
Такой прием может быть назван «гитарным деташе». А с 15-го такта «деташе» исполняется пальцем «р».



Вся динамика части не выходит за рамки «pp — mp». Исполнительской задачей является противопоставление двух линий. Это достигается противопоставлением различных приемов игры «деташе» и одновременно тирандо. Заканчивается часть флажолетами.



Из этого же интервала вырастает самая грандиозная по масштабам и своему значению часть, заканчивающаяся «Арией» Доуланда. Композиционно VIII часть фактически состоит из трех самостоятельных, ярко выраженных разделов. Вся часть называется «Пассакалья». Эту старинную форму вариаций на выдержанный бас Бриттен гениально использует в композиции. Оборот басового голоса (тема «Пассакалья») ритмически почти не изменен и проходит во всем первом разделе части. Автор требует играть «подчеркнуто». Это достигается извлечением пальцем «р» на тирандо. Верхний голос последовательно трансформируется, растет, варьируется. Аппликатуру нужно подбирать с учетом единого тембра (где это возможно).



Первая кульминация приходится на 12—13-е такты. Басовый оборот темы, начиная с «pp», вырастает до «ff» в 16-м такте; он входит в противоречие с мелодией, где кульминация приходится на 12—13-е такты. Это несовпадение — залог дальнейшего развития части. Тема верхнего голоса возникает на вершине арпеджио.

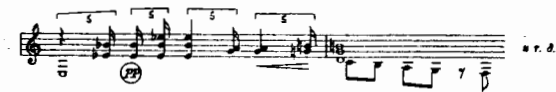
Происходит уплотнение фактуры. Исполнителю необходимо повысить общий уровень динамики. В 22-м такте наступает кульминация первого раздела части. Этому способствует фактура, а также расширение границ такта. Динамику (f) необходимо держать еще четыре такта, так как в 26-м такте впервые происходит ритмическое изменение в басовом обороте темы.



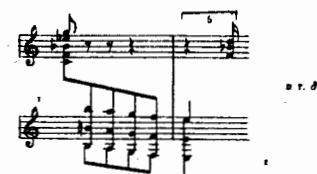
Первый раздел части заканчивается трехтактом «пиццикато». Исполняется этот раздел «взволнованно», он технически сложен. Басовый оборот темы ритмически варьируется.



Для исполнения приема «пиццикато» необходимо правую руку ребром ладони положить на струны у самой подставки. Звуки извлекаются большим пальцем. Авторская ремарка требует от исполнителя виртуозной техники, т.е. исполнение на всех струнах в темпе очень сложно. Второй раздел начинается «как бы сначала» (по ремарке автора). Исполнителю необходимо правильно выстроить постепенное нарастание динамики (от «pp» до «ff»). Ритмический рисунок очень острый.



По мере нарастания динамики происходит и постепенное уплотнение и расширение аккордной фактуры. Изменяется и изложение басового оборота темы. Он излагается сначала в октаву, а в 35-м такте — в две октавы.



Здесь исполнителю нужно дать хорошую аккордовую вертикаль; очень компактно и в то же время интонационно выразительно заключительные семь тактов представляют собой гаммообразные секвенции, требующие от исполнителя хорошей пассажной техники. Звук должен быть плотным, динамически очень ярким (это кульминация второго раздела). Секвенции все время прерываются «ми-мажорным» аккордом, взятым широким арпеджио. Этот аккорд останавливает движение трижды и постепенно утверждает тональный тип мышления. Композитор естественно выписывает замедление (ритмически):  $\text{♩}$ , сменяются  $\text{♩}$ , затем  $\text{♩}$ , затем  $\text{♩}$ , потом!  $\text{♩}$ ,  $\text{♩}$ , наконец,  $\text{♩}$   $\text{♩}$ . Этот раздел можно исполнять приемом апояндо. Звук должен быть атакованным, штрих — нон-легато, близкий к стаккато. Каждая нота будет отделена от последующей очень малой паузой, звук будет очень четким.

Третий заключительный раздел части. «Ария» Доуленда написана в тональности «ми-мажор». Наступление этой тональности воспринимается как очищение, свет. Характер музыки очень спокойный. «Ария» насыщена элементами неимитационной полифонии. И хотя размер не выписан, музыка Доуленда воспринимается (в переменных размерах) ритмически определенной.



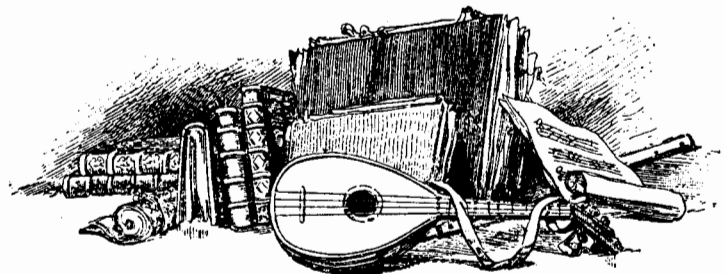
Чтобы подчеркнуть значение «Арии», представляющей как бы зародыш всего цикла, необходимо избрать приемы звукоизвлечения, динамику, тембр, которые помогут исполнителю выполнить эту задачу. В предыдущих частях мы использовали насыщенный, густой и светлый тембры, разнообразную динамику, интенсивное вибрато, помогающие выразительности исполнения, различные приемы и штрихи. Динамический план («pp», «ppp») определен композитором. Для выявления стилистических особенностей лютевой музыки XVI века необходимо симитировать звучание лютни. Для этого рука сдвигается к подставке (прием игры тирандо), и тембр становится богатым верхними обертонами (бестелесный). Это, по-видимому, и будет играть самую большую роль в создании необходимого образа. Вибрато применяется очень скромно и рефрены желательно выделять из контекста переходом на замедленный темп, а также сменой тембра на густой. Это достигается извлечением звуков на грифе. В целом исполнительский план «Арии» соответствует I части «Медитации». Завершается «Ария» темой рефрена. Звучание ослабевает, оно словно тает.



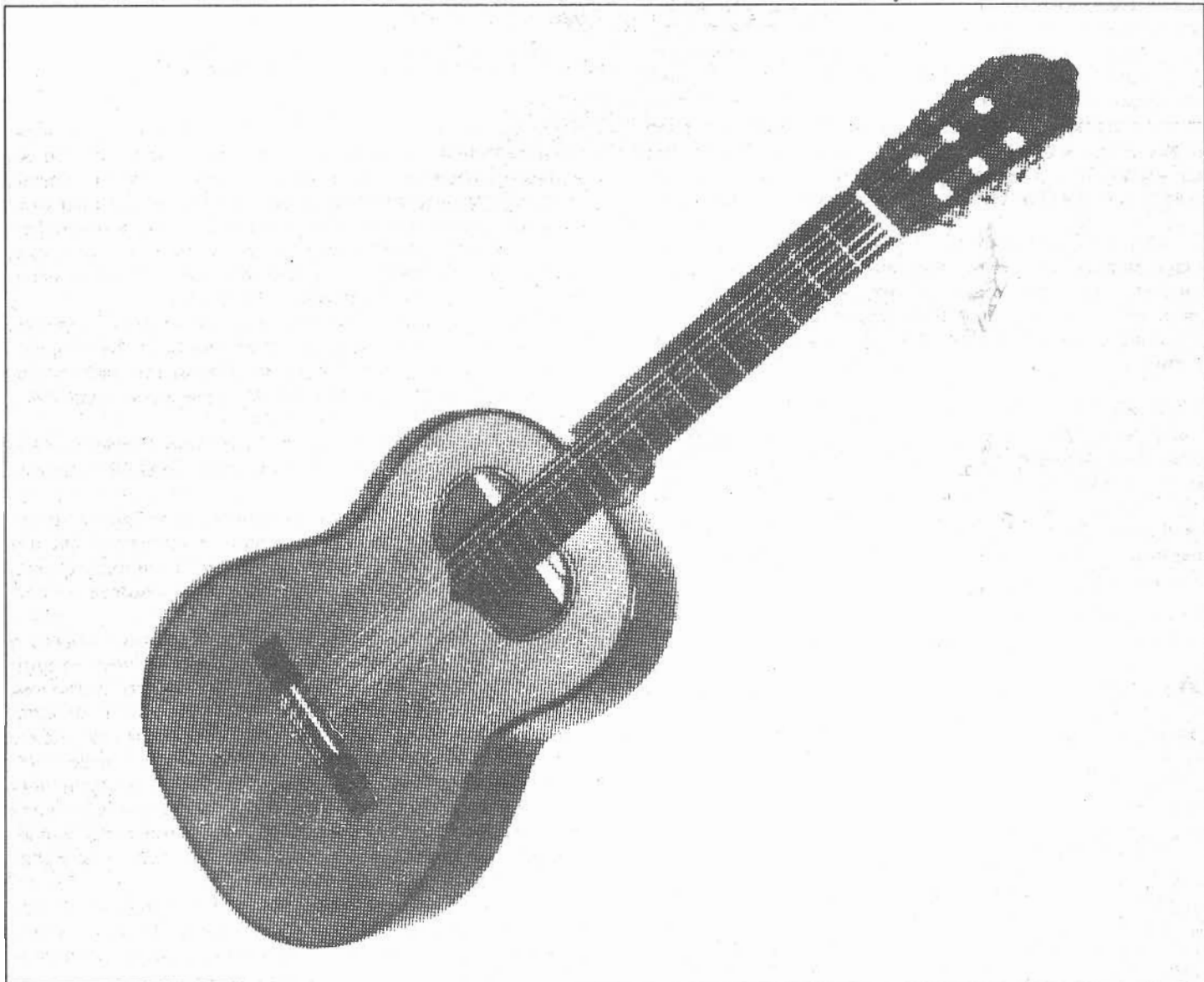
«Ноктюрналь» был написан Бриттеном в форме сюиты не случайно. Каждая часть представляет собой самостоятельное произведение, и они контрастируют по характеру, темпу. Единство идейно-художественного замысла цикла основано на использовании мелодических интонаций и ритмических особенностей «Арии» Доуленда. Композитор использует мелодические фразы, ритм, полифонические приемы очень опосредовано, создавая на этой основе совершенно самостоятельные произведения. Вся сюита написана на основе применения расширенно-тональной техники. Это влечет за собой добавление каких угодно недитонических звуков и созвучий, а также нефункциональных последований, обогащение аккордики. Одним из важнейших элементов, который Бриттен применяет в сюите, является расширение метроритмического мышления. Этим обусловлено фактическое отсутствие размера в частях. Исполнителю предоставляется некоторая ритмическая свобода, которая должна быть обусловлена единой исполнительской концепцией. Особое внимание следует уделить артикуляции — произношению. Без этого невозможно в полной мере воплотить художественные задачи сюиты. Сложный мелодический и гармонический язык требует глубокого анализа всех средств музыкальной выразительности. Полному воплощению содержания помогает владение широким арсеналом технических приемов.

Почти все виды гитарной техники находят применение в этом произведении. Это и гаммообразная техника, и арпеджио, и тремоло, и прием легато, и пиццикато, и расгеадо, сложные флажолеты и более редкие, чисто выразительные приемы глиссандо и др. Находят применение и разнообразные штрихи: нон-легато, стаккато, деташе. Из приемов звукоизвлечения основные: апояндо и тирандо. Широко применяется вибрато.

Грандиозность и масштабность «Ноктюрналя», художественная ценность ставят сюиту в ряд выдающихся произведений для гитары.



## ГИТАРА ПО СИСТЕМЕ БОТТОНИ-ГРЕЦИ



15 марта 1990 года в Багдаде (Ирак) в рамках Недели европейской культуры состоялся концерт итальянского гитариста Юлиано Марчио. Чем же примечательно это выступление? Музыкант играл на гитаре итальянских мастеров Арнальдо Боттони и Мишеля Греци, отказавшихся от традиционной системы Торреса и создавших как бы совсем новый инструмент. По заявлению всех присутствовавших на концерте, гитара была хорошо слышна практически в любой точке зала, вмещающего 1200 слушателей.

Чем же отличается система Боттони-Греци от системы Торреса, пока неясно, хотя кое о чем можно судить по внешнему виду инструмента (см. рис.). Свои секреты мастера еще не раскрыли. Однако по утверждению «рецензентов», среди которых такие знаменитости, как Алирио Диас, Хосе Томас, Руджеро Чиеза, Элиот Фиск, Владимир Микулка, итальянцы значительно увеличили силу звучания, уменьшили угасание звука, улучшили баланс звучания между всеми струнами, начисто исключили «волчки» и рав-

номерно распределили силу звука по всему грифу.

Новая гитара была создана в 1987 году и уже появилась в продаже, что вызвало пессимистическое замечание Мануэля Контрераса: «...многим музыкальным фабрикам теперь придется закрыться».

По системе Боттони-Греци были созданы гитары с грифом длиной до 62,5 и 58 см, и, как говорит синьор Боттони, это большое утешение для людей маленького роста.

По материалам журнала «Клэссикал Гитар» (Англия)



Теодор М.Хофмайстер-младший

## АНТОНИО ТОРРЕС СОЗДАТЕЛЬ СОВРЕМЕННОЙ ГИТАРЫ



нтонио Торрес Хурадо, известный в мире гитары просто как Торрес, чьи инструменты стали прототипом для всех гитарных мастеров, достойных такого звания, родился в Сан-Себастьяне де Алмериа 13 июня 1817 года. Умер он там же 19 ноября 1892 года. Почему гитаре, по возрасту превосходящей даже

скрипку, пришлось дожидаться середины XIX столетия, чтобы обрести наконец-то свою окончательную форму, попав в руки никому неизвестному плотнику, даже предки которого никогда не занимались изготовлением музыкальных инструментов? Это останется тайной.

Сначала Торреса определили учеником к плотнику в городке Вера. Затем он перебрался в Гранаду, где, по-видимому, оказался в мастерской знаменитого музыкального мастера Хосе Пернаса, который сам обосновался в этом городе в 1850 году. Торрес родился в 1817, поэтому очевидно, что он начал карьеру гитарного мастера довольно поздно. Изготовление гитар было для него делом совсем новым, поэтому все его достижения на этом поприще кажутся чем-то невероятным. Самые ранние ссылки на инструменты Торреса, известные автору этой статьи, относятся к 1854 году, а уже тогда мастеру было под сорок.

Неизвестно, как долго Торрес оставался у Пернаса, но затем в его жизни произошли крутые перемены — он переехал в Севилью, где ему посчастливилось познакомиться с известным гитаристом Хуаном Аркасом, который и заразил его своим энтузиазмом.

Итак, Торрес решил окончательно посвятить себя изготовлению гитар. По-видимому, постепенно он пришел к выводу, что одним энтузиазмом нельзя прокормить жену и четверых детей, и в 1870 году вернулся в свой родной город, где стал торговать стеклом и фарфором. Не совсем ясно, продолжал ли он в то время заниматься гитарами профессионально, однако известно, что он снова приступил к этому в 1880 году, хотя к концу жизни делал гитары исключительно по заказу, для самых близких друзей и знакомых.

Торрес создавал свои инструменты в течение двух четко разграниченных периодов: примерно с 1850 по 1869 и с 1880 по 1892 год. Например, на ярлыке его гитары, относящейся к первому периоду, читаем: «Изготовлена Д.Антонио де Торресом (Севилья), улица Серрахериа, номер 32, в году 186...» Последнее начертано старинным шрифтом.

Нам известен и другой подобный ярлык, относящийся к тому времени, на котором написано то же самое, за исключением частицы «де» в имени; третья строчка напечатана романским шрифтом, а в названии улицы буква «j» заменена на «g». Так как цифры 186... напечатаны, а последняя наносилась от руки, возникает вопрос — сохранились ли другие ярлыки, относящиеся ко времени до 1860 года?

Нам известны также два ярлыка второго периода. На одном из них написано: «Д.Антонио де Торрес, гитарный мастер (из Севильи, проживает ныне в Алмерии по улице Реаль N 20, Каньяда), года 18... Гитара №... 2-я эпоха».

На другом: «Изготовлено Д.Антонио Торресом (Алмериа, улица Реаль № 20, Каньяда), года 18... Вторая эпоха, N...».

Из этого можно сделать вывод, что Торрес нумеровал свои гитары только второго поколения. Он никогда не подписывал ярлыки. Почему он иногда ставил частицу «де» перед своей фамилией, а иногда — нет, установить не удалось.

По-видимому, самым большим вкладом Торреса в искусство изготовления гитар было введение струны длиной 650 мм, что впоследствии стало эталоном. Это, соответственно, повлияло на размеры и пропорции корпуса, а также — на длину грифа. Не менее важным стало использование Торресом (не имеет значения, изобрел ли он это сам) ребер, получивших название пружин, не только для подкрепления верхней деки, но и для усиления звучания инструмента. Торрес всегда ставил семь ребер веером — одно посредине и по три с каждой стороны.

Чтобы продемонстрировать, что «производство» звука зависит только от верхней деки, он даже создал гитару, все остальные части которой были из папье-маше. Гитаристы, игравшие на этом инструменте, заявляли, что он обладал феноменальным звучанием.

Однажды Торрес заявил, что не может обучить своим секретам других, потому что все дело в том ощущении, которое он испытывает, когда прощупывает верхнюю деку, сжимая ее большим и указательным пальцами. Оно-то и подсказывало ему, будет ли звучание качественным и громким.

Неизвестно, испытывал ли Торрес трудности в приобретении дерева для работы, предпочитал ли он старое дерево, уже послужившее для других целей, например, от старой мебели? Ведь некоторые из его гитар имеют нижние деки из трех-четырех частей, тогда как в обычной практике — это две половинки. Хотя, по убеждению Торреса, нижняя дека не играет никакой роли при воспроизведении звука, мы все же приходим к выводу, что иногда ему просто не удавалось приобрести доски необходимой ширины. Поэ-

тому нельзя утверждать, что Торрес изготовлял составные нижние деки исходя из каких-то эстетических побуждений. Конечно, он прекрасно понимал, что составление нижней деки из трех-четырех частей не означает улучшения конструкции инструмента.

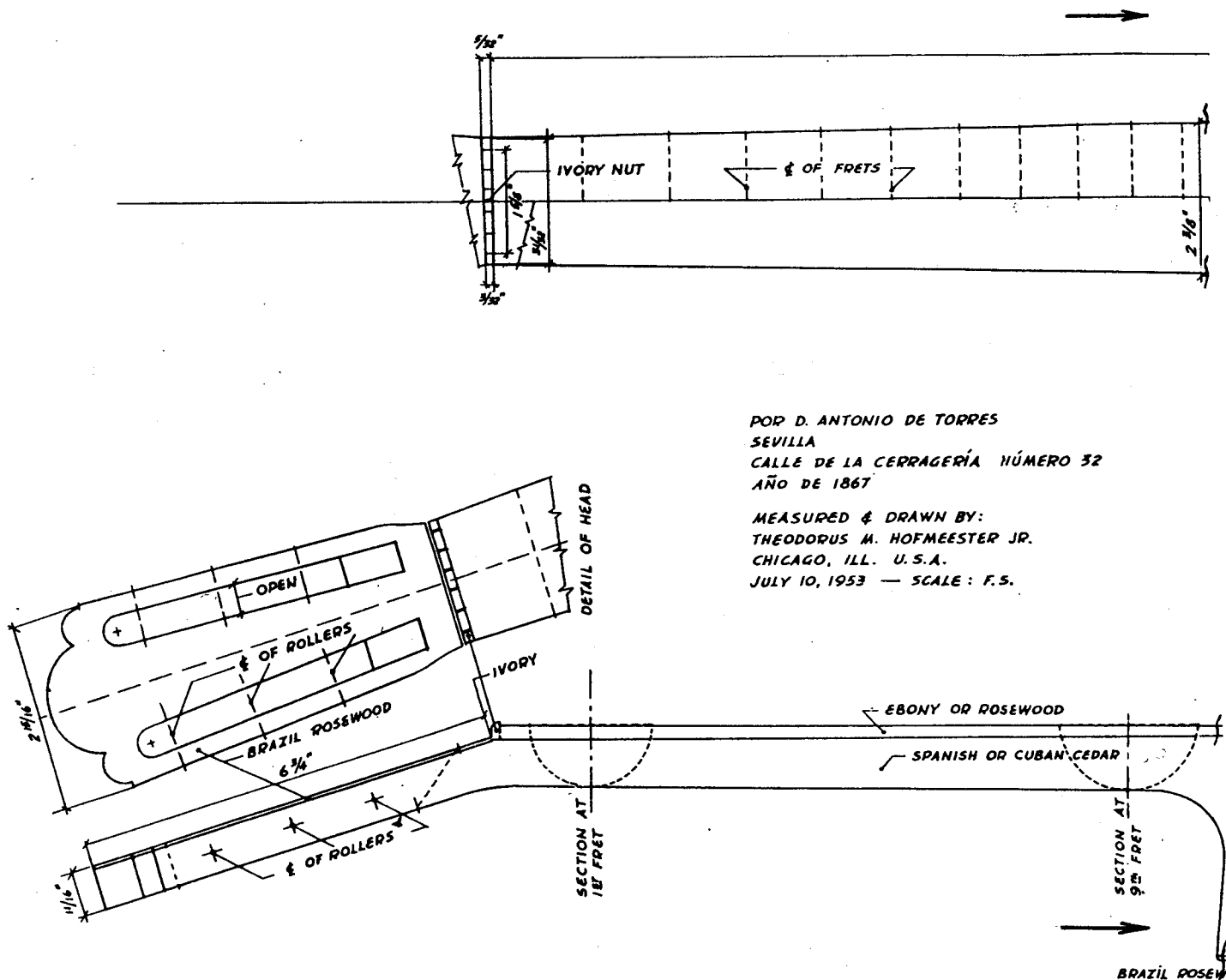
Гитара Торреса, которая находится во владении автора этой статьи, имеет нижнюю дека из палисандра, составленную из двух половинок, но на ней четыре отверстия диаметром примерно в 1/8 дюйма, расположенные симметрично и тщательно заделанные тем же деревом. Это доказывает, что дерево использовалось вначале для другой цели.

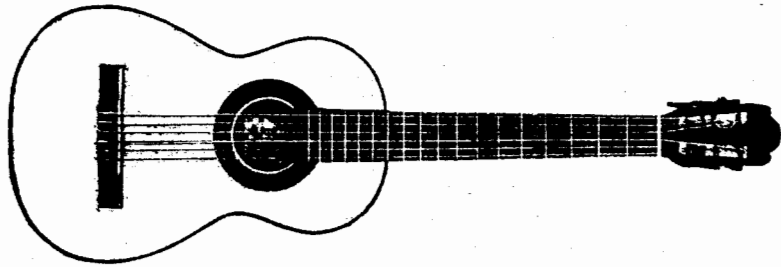
Гитары Торреса обладают элегантными обводами, воспроизвести которые не могут даже его подражатели. Отделка его гитар сравнительно проста. Характерная черта — желтые клинья (espigas) на зеленом фоне в середине инкрустации вокруг розетки. По сей день никто, кажется, так и не пытался скопировать этот рисунок, поэтому по нему можно определить подлинного «торреса».

Неизвестно, сколько гитар изготовил Торрес за свою жизнь. Однако они сильно отличаются по качеству. По-видимому, в трудные периоды жизни он делал инструменты, сообразуясь с финансовыми возможностями клиентов, запросы которых часто были далеко не высшего порядка. Торрес шел на это ради денег, чтобы прокормить семью. Многие его инструменты испортило время: плохое содержание и отвратительная реставрация.

О гитаре «ля леона» Торреса рассказывают фантастическую историю. Этой гитарой в разное время владели различные люди. Но это слишком длинная история, чтобы пересказывать ее здесь. Впрочем, об этом можно прочитать в журнале «Гитарре Фройнд» за 1922 год.

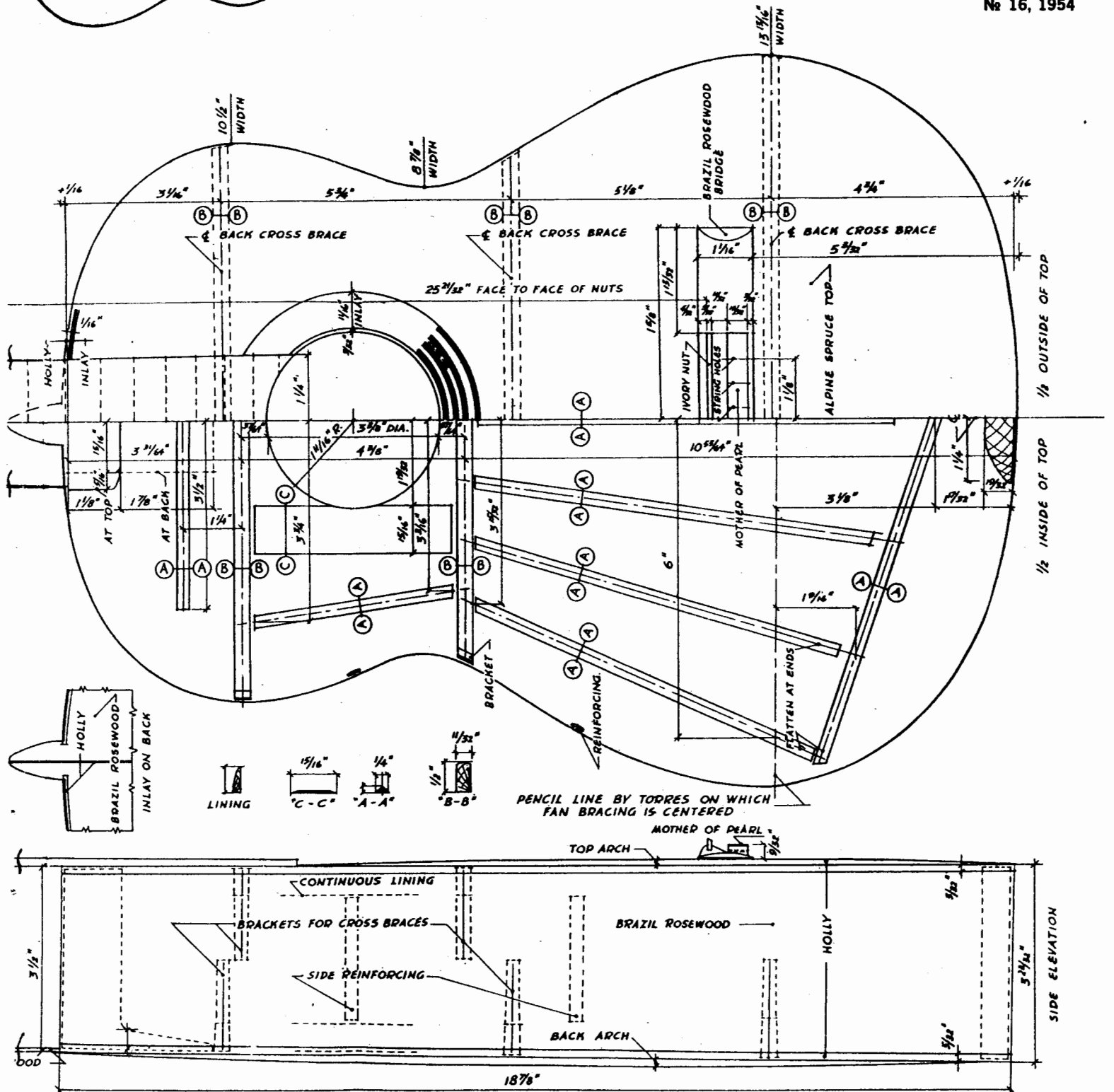
Автор этой статьи осматривал всего пять гитар Торреса и играл на них (далеко не всем заинтересованным лицам предоставлялась такая возможность),

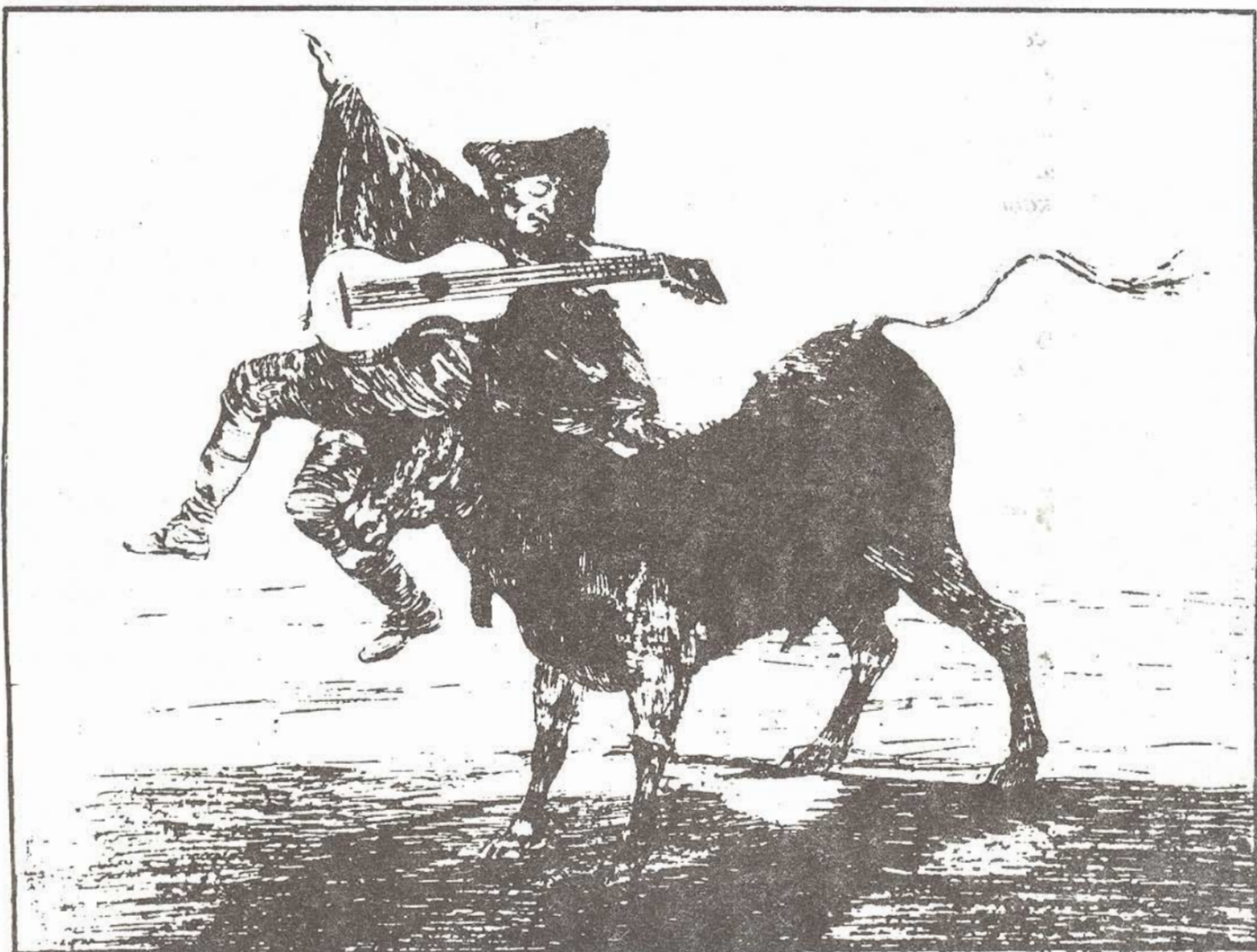




поэтому он не вправе делать окончательные суждения о работе этого великого мастера. И все же можно отметить, что у всех этих инструментов одно общее — легкость звукоизвлечения, но что еще важнее — очень высокое качество звука, одновременно мощного и нежного. Услышав хоть раз звучание этих инструментов, не забудешь его никогда.

Из журнала «Гитар Ревью» (США), № 16, 1954





*Франсиско Гойя  
Офорт*

Анатолий Шевченко

## НЕУКРОТИМЫЕ ИГРЫ ФЛАМЕНКО

Анатолий Антонович Шевченко — русский гитарист, композитор, музыковед. Родился 29 сентября 1938 года в деревне Севастьяновка на Украине. Окончил музыкальное училище в Симферополе и Одесскую консерваторию. Солист Одесской филармонии. Как исполнитель, композитор и музыковед много работает в области фламенко. Автор книг по истории искусства фламенко. Принимал участие в международных концертах-семинарах, выступал с концертами в городах Испании.

Слово о слове



LAMENCO — это неукротимо таинственное слово сравнительно недавно появилось в терминологическом языке «ученого» музыковедения. Еще в конце прошлого века оно (так же, как и само искусство фламенко в своих чистых формах) почти не покидало пределы, очерченные цеховыми и региональными границами.

Но уже сегодня мы, возможно, являемся свидетелями одного из самых интересных событий в истории музыкальной культуры. На международную арену выходит, приобретая характер универсального распространения, своеобразное, в определенном смысле уникальное явление, синтезировавшее в себе опыт и традиции двух основных феноменов человеческой культуры — Востока и Запада — явление, именуемое фламенко.

В водовороте тысячелетий, на древней земле Андалузии, вбирая в себя элементы и достижения многих культур разных народов (финикийцев, греков, евреев, арабов и других народов Азии, Африки, а в дальнейшем Европы и Америки), образовалось это *глубокое пение\**.

И вот теперь на наших глазах эта гигантская воронка начинает раскручиваться в противоположном направлении. Начался процесс распространения культуры, которая на протяжении почти всей истории человеческой цивилизации аккумулировала в себе всеобщий опыт выражения гармонии и красоты.

И этот выход культуры фламенко на мировую арену весьма своевременен. Ведь наиболее общей тенденцией современного музыкального мышления является стремление к синтезации общечеловеческого опыта, главным образом, опыта Востока и Запада, в связи с чем культура фламенко, обладающая большим историческим опытом подобного рода синтеза, приобретает особое значение. Тем более, что синтетический характер искусства фламенко не результат лабораторных экспериментов в кабинетных условиях, он рожден самой жизнью. Да и само фламенко ни что иное, как одно из проявлений этой жизни.

\* Cante Jondo (исп., букв. глубокое пение) самая древняя и наиболее сложная категория искусства фламенко. Термины Jondo и Flamenco часто взаимозаменяемы.



«Jondo — это не башня из слоновой кости и не закрытый заповедник; Jondo — это прежде всего форма жизни, средство выражения самых сокровенных и герметических особенностей народного духа» (J.M. Caballero BONALD. «El baile Andaluz»).

Или, как говорит еще один andaluz (андалузец): «Для меня andaluz — форма существования, а flamenco — форма бытия» (D.M. CANO «Geografia del Cante Jondo»).

Что же касается таинственности самого слова *фламенко*, то она действительно неукротима. Многочисленные попытки установить происхождение и точное значение этого слова применительно к данному явлению (так же, впрочем, как и этимологическое толкование многих других терминов внутри самого *фламенко*) наталкиваются на непреодолимую преграду, воздвигнутую временем, в результате чего любая из этих попыток оказывается весьма затруднительной, если не бесплодной. Вокруг этого слова выстроено много гипотез, и все они столь убедительны, что легко усомниться в убедительности каждой из них в отдельности, и, тем не менее, интересно познакомиться хотя бы с наиболее распространенными предположениями, так как каждое из них, возможно, обладает определенной долей истины.

Но прежде обратимся к словарю. В испанском языке слово *flamenco* имеет несколько значений. Вот основные из них: 1) фламандский; 2) цыганский; 3) полнокровный, цветущий (о человеке); 4) тощий, худой (также, вероятно, о человеке, но только в Гондурасе); 5) фламинго.

Легко убедиться благодаря этому краткому перечню, что даже словарь открывает довольно широкие возможности для обоснования самых различных, часто диаметрально противоположных по своим предпосылкам, гипотез. И, разумеется, все эти возможности столь же широко используются.



## Итак, несколько гипотез о происхождении наименования «Фламенко»

*Гипотеза первая*, согласно которой, слово *фламенко* происходит от латинского *flamma* — пламя, огонь. Некоторые исследователи считают, что своим наименованием искусство *фламенко* обязано пламенности своего характера, живости и извивающемуся рисунку танцев, вызывающих ассоциации с трепещущим пламенем.

При этом можно вспомнить, какую роль в жизни древних иберов\* (наряду с другими ритуалами, связанными с поклонением Природе и ее стихиям) играл ритуал *Огня*.

*Гипотеза вторая* апеллирует к природе анималистических танцев, известных во все времена в культурах многих народов, начиная от древнегреческого танца змеи и кончая американским *fox-trot\*\**. Среди испанских танцев известна *павана*, ассоциирующаяся с образом павлина, *петенера*, хореографические элементы которой напоминают осанку и упругий шаг пантеры, а также некоторые другие.

Хореографические позиции некоторых танцев *фламенко* напоминают характерные позы фламинго (*flamenco*). Это сходство и дает повод для основания этой анималистической гипотезы, подкрепляемой иногда шнейдеровской теорией анималистического символизма, в системе мистической связи которой все элементы, символизирующие определенную идею, оказываются объединенными в одну группу.

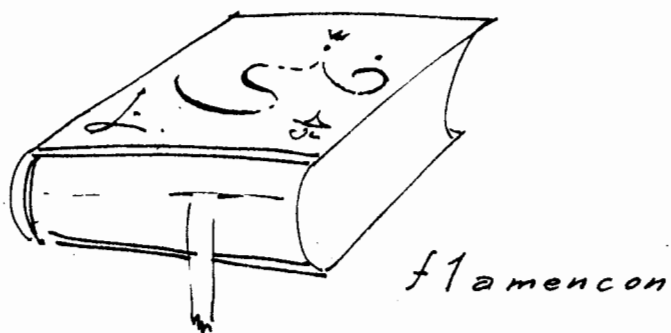
Так например, с дорийским ладом *МИ* соотносятся: долг, скорбь, плодородие, ритуалы дождя, брак и matrimониальные обряды, мелизматизированное пение, бык, фламинго. И по самой общей характеристике *cante flamenco* представляет собой скорбное мелизматизированное пение, основой которого является дорийский лад *МИ*.

Таким образом, наименование *flamenco*, объединившее под своим крылом древнее *Cante Jondo* и



\* Иберы — племена, населявшие Иберию. Так в древние времена называлась Испания.

\*\* *Fox-trot* (англ.), фокстрот — букв. лисий шаг, походка лисы.



сравнительное молодое *Cante Chico\**, объясняется своей символической связью с гордой и красивой птицей, в свое время заселявшей все средиземноморское побережье.

*Гипотеза третья* предполагает арабское происхождение слова *flamenco*.

Восемь веков (XIII—XV) владели Испанией мавры. Это оставило определенный след в жизни и культуре обоих народов, в том числе в музыкальной культуре и языке.

Некоторые андалузцы, сопротивляясь влиянию Ислама, уходили в труднодоступные горные районы или же вели скитальческий образ жизни, переходя из одного селения в другое. В арабском языке они получили наименование *felamengu* — странствующий человек. Возможно, эти группы диссидентов и явились хранителями тех традиций, которые сохранили свою самостоятельность, пройдя через многовековую исламизацию страны.

И, трансформировавшись из арабского *felamengu* в испанское *flamenco*, это слово стало обозначать искусство, отличное как от арабской музыки, так и от испанского фольклора, и своими корнями уходящее в глубь древней иберийской культуры. Кстати, в том же арабском языке есть слово *flamenson* — сборник, собрание песен или стихов.

*Гипотеза четвертая* исходит из основного значения слова *flamenco*, т.е. — фламандский, фламандец.

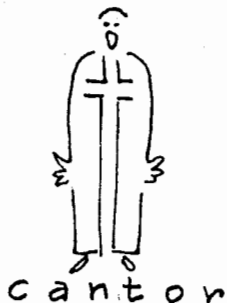
\* *Cante Chico* (исп.), канте чико — букв. маленькое пение. Категория малых форм и легкого жанра искусства фламенко. По отношению к категории *Jondo* или *Grande* представляет собой более позднее образование.

XV век. Испания переживает блестящий расцвет полифонического искусства, во многом связанного с традициями фламандской полифонической школы. В это же время в некоторых испанских соборных капеллах работают фламандские канторы\*, чья слава распространяется по всей Испании настолько, что само слово *flamenco* становится синонимом музыкальности. И, по аналогии, андалузских кантаоров (*cantaor* — певец фламенко или *Jondo*) также стали называть — *flamenco*.

Впрочем, сами *flamencos\*\** довольно скептически относятся ко всем этим этимологическим изысканиям, считая, что слово *flamenco* может иметь в данном случае один смысл, который выражается всего лишь одним словом — *фламенко*.

Примерно такая этимологическая картина вырисовывается в отношении слова *фламенко*, которое применяется обычно как в широком смысле, для определения явления в целом, так и в более узком, для обозначения определенного стиля или категории внутри этого явления, обычно при сопоставлении с *cante hondo*, которое рассматривается как более древняя и сложная категория по сравнению с *cante flamenco*.

Это сложное и несколько запутанное иерархическое соотношение хорошо определил известный испанский музыковед и фламенколог Гарсия Матос: «Все *cante hondo* является *cante flamenco*, но не все *cante flamenco* может быть *cante hondo*».



## В поисках начала

В наше время искусство *фламенко* воспринимается как вполне современное явление. И действительно, упругий, пульсирующий ритм, терпкая, часто весьма сложная гармония, своеобразие ладовой организации — все эти выходные характеристики позволяют отнести его к музыкальным явлениям современного порядка.

Но тем не менее, именно XIX век вошел в историю *фламенко* как золотой век (*el siglo de Oro*), а большинство исследователей относят период окончательного формирования этого искусства к эпохе Возрождения, начало которой совпадает в Испании с завершением Реконксты (освобождения от арабского господства). Арабская культура, несомненно, оставила определенный след во *фламенко*, но, вероятно, для того, чтобы иметь возможность оставлять какие-то следы, необходимо наличие того, на чем они могут остаться. А принимая во внимание весьма незначительное арабское влияние на искусство *фламенко*, следует предположить, что к приходу арабов на землю Андалузии, там уже сложилась культура настолько высокая и самобытная, что она смогла противостоять влиянию завоевателей в течение восьми столетий.

\* *Cantor* — певец или руководитель соборной капеллы.

\*\* *Flamencos* — артисты, представители стиля фламенко.

В предшествующий арабскому завоеванию период (IV—VII вв.) мы еще можем проследить соприкосновение культуры фламенко с латинской литургией, древнеиудейской псалмодией и культовым пением греко-византийского образца. Далее, казалось бы, уже все следы теряются.

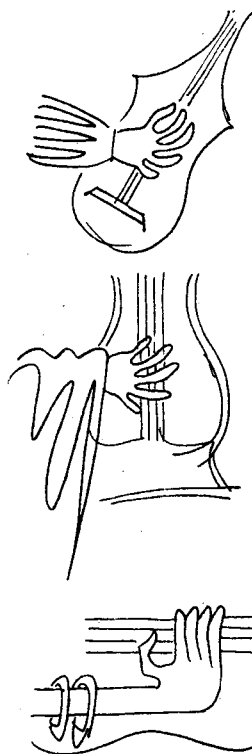
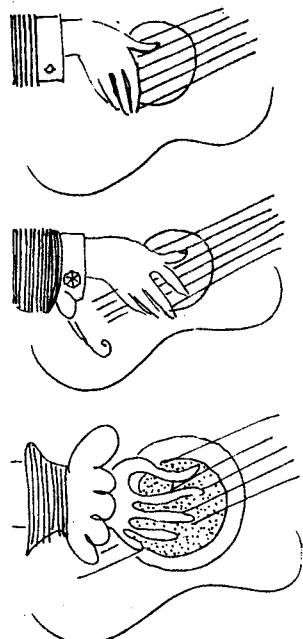
Но уже в I веке н.э. *гадитанские девы*\* смущают чувственное воображение Марциала; а еще раньше древнегреческий географ Страбон с восхищением писал о музыке и танцах древней Иберии. Известно, какое значительное место занимали музыка и танцы Андалузии в музыкальной жизни Древнего Рима. Можно проследить также весьма существенную связь этой древней андалузской культуры с древнегреческой цивилизацией,

культурами Сирии, Финикии (I в. до н.э.), Крита (II в. до н.э.); а чистые образцы этого искусства находят аналогии в древнейших мистериях Востока, и своими корнями уходят к первым импульсам художественного проявления человеческого духа.

«Cante Jondo — это редчайший и самый древний в Европе образец первобытного пения, его звуки доносятся до нас внушающее ужас чувство древних народов...»

«Cante Jondo действительно глубинное. Глубже, чем все колодцы и все моря мира, много глубже, чем то сердце, которое его творит, и голос, который его поет, ибо оно почти бездонно. Оно идет от далеких племен, пересекая кладбища лет и листопады увядших ветров. Оно идет от первого плача и от первого поцелуя» (Ф.Г. Лорка. «Канте хондо»).

\* Танцовщицы из Кадиса (в античные времена — Гадес), одного из традиционных центров искусства фламенко.



## «Саэта» — стрела из каменного века?

Земля сухая,  
земля глухая  
ночей  
без края.  
(Ветер на горных склонах,  
ветер оливок качает.)

Ф.Г.Лорка «Канте хондо»

На сухой, изрезанной глубокими трещинами земле стоял далекий предок андалузца, направляя в небо, на котором вот уже в течение долгих дней не показывалось ни одного облачка, стрелу из своего тугого лука. Зазвенела трепещущая тетива и стрела стремительно уходит в высокое небо, унося с собой неистовый вопль (Ай!!!)\*, вырвавшийся вдруг из иссохшегося горла стрелка, которым он в порыве самоотречения бросает вызов и этому зловеще лазурному небу, и этому желтому, неумолимо жестокому скорпиону-солнцу, и этой сморщенной, расстрескивающейся земле, на которую он призывает прохладные потоки спасительной влаги.

Со временем, из этого дерзкого возгласа могла развиться определенная интонационная формула, явившаяся основой древнейшего напева-заклинания, связанного с ритуалами дождя, столь распространенными в эпоху раннего земледелия. И однажды могло случиться так, что у лучника не оказалось под рукой его стрелы, или же он интуитивно почувствовал, что с природой лучше общаться на ее же предусмотренном языке; и он запел без аккомпанемента, оставив в сторону свой суровый инструмент\*\*.

Сейчас нам трудно представить, какой была эта песня. Может быть, те напевы, которые можно было услышать среди некоторых племен, еще в начале нашего века находившихся на стадии палеолита, являются далеким отзвуком той первобытной саэты\*\*\*:



Из напевов племени кубу

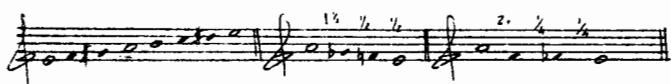
\* Вокализом на слове «Ай» (Ayes или temple) начинаются многие формы Cante flamenco.

\*\* Лук рассматривается многими исследователями как предшественник струнных инструментов, в том числе и гитары.

\*\*\* Saeta (исп.) — стрела, а также наименование одной из форм фламенко (cante Jondo), исполняемой без инструментального сопровождения.







Эта общность обусловлена прежде всего историческими и географическими условиями, благодаря которым юг Пиренейского полуострова (Андалузия) уже к III тысячелетию до н.э. включается в ареал древней восточно-средиземноморской культуры.

«Впервые в Европе здесь зарождается город, возникает промышленность, начинаются сношения с дальними странами морским путем, создается морская меновая торговля» (Б.В.Казанский. «Начало Испании» в сб. «Культура Испании»).

Кроме того, Пиренейский полуостров с древнейших времен вообще культурно и этнически был тесно связан с Северной Африкой. И поэтому, безусловно, воспринимается скорее как северная граница Африки, чем южная граница Европы.

Так же и у романтиков Испания чаще всего вызвала ориентальные ассоциации. «Испания — это тот же Восток», — говорил Виктор Гюго.

Здесь, у Атлантовых столпов\*, подпирающих небо, Запад соприкасается с таинственным Востоком.

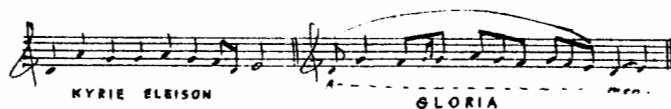
Здесь древними греками был определен «земной предел», омываемый быстротекущими водами океана. Здесь же, по представлениям древних греков, помещалось царство мертвых Гадес и Райские острова. Здесь же некоторые исследователи локализуют прекрасный миф о таинственной Атлантиде.

Андалузская культура древних иберов (Тартесс) уже в III тысячелетии до н.э. достигает высокого уровня развития. В письменных источниках древности тартессийцы выступают в качестве древнейшего народа, обладающего высокой и древней культурой, со своей письменностью, летописями, законами в ритмической форме и музыкой. В процессе тонированного, мелодекламационного исполнения древнеандалузскими аэдами своих сказаний, законов и могла образоваться первичная форма повествовательной тона, родственная египетским и греческим *номам*.

В дальнейшем тона сыграет определяющую роль в формировании *cante flamenco*, многие формы которого прямо или косвенно происходят от тона (*Polo, Siquiriya* и т.д.) или же являются ее разновидностью (*Martinete*). Языческая *Debla* в конечном счете также явилась трагедийно-лирической формой *Toná*, а *Saeta* в одной из своих первичных форм была ни чем иным, как псалмодической разновидностью тона.

С началом формирования европейской музыкальной культуры многие элементы античной музыки были положены в ее основу. И уже в григорианском хорале, этом «первом и последнем кодексе конкретных музыкальных напевов, являющихся,

несомненно, органическим отбором мелоса Средиземноморья» (Б.Асафьев. «Музыкальная форма как процесс») можно найти отголоски античной тона и языческой *деблы*:



А саэта, повествующая о страданиях Христовых (Страсти — *Passion*), явилась тем кратким тезисом, который в дальнейшем был разработан в монументальных формах *мессы и пассионов\**. Отреченная же от своего религиозного содержания и приспособленная к строгому аккомпанименту гитары, саэта уже образует *сигурийю*.

### Ностальгия по жизни

Куда ты идешь, сигурийя,  
подвластная ритмам диким?  
Хочешь, луна сорвет  
боли твоей гвоздику?  
(О, небо земное,  
манящее глубиною)

Ф.Г.Лорка «Шаг сигурийи»

Над водами древнего Нила застыл плач Исиды по Осирису: «Я ищу тебя, потому что жажду видеть тебя.» (Ай!..)

В Вавилоне Иштар, желая воскресить своего Таммуза, обращается к музыке:

«В дни Таммуза играйте на лазоревой флейте  
На порфирном тимпане с ним мне играйте.»  
(Ай!..)

Робко вздыхает Сафо:

«Киферея, как быть?  
умер, увы,  
Нежный Адонис.» (Ай!..)

А у Гомера Ахиллес после смерти Патрокла «рыдания начал, и все зарыдали дружины. Трижды вкрук тела они долгогривых коней обогнали с воплем плачевным.» (Ай!..)

В древних драмах-мистериях человек отождествляет природу с образом умирающего и воскресающего бога, оплакивая которого он оплакивает человека, своих близких, самого себя, как, например, в этой копле *фламенко*:

Если ты услышишь звон колоколов,  
не спрашивай, по ком они звонят.  
Они звонят по мне,  
по моим умершим надеждам.

И, убежденный в магической силе плача, напева заклинания, он пытается перенести закономер-

\* Две скалы по краям Гибралтарского пролива в представлении древних греков являлись Столпами Атланта, подпирающего собой небо, и обозначали земные пределы.

\* Месса, пассионы — вокально-инструментальные циклы религиозного содержания. Наиболее полное претворение нашли в творчестве Жоскена, Палестрины, И.С.Баха.

ности вечной природы через бога на человека, своих близких, самого себя, стремясь к освобождению от страдания, смерти, к свободе и радости жизни.

Плач — древнейшая форма пения. Может быть, вообще пение родилось из плача, а он всегда был одинаков; и поэтому вторит Исиде эта строфа *плайеры\**:

Я страстно жить хочу,  
чтобы видеть и слышать тебя;  
но теперь, когда это уже невозможно,  
предпочитаю умереть.

*Plañideros\*\**, возможно, были первыми профессионалами в истории фламенко. Со временем Плауэга утрачивает свой «прикладной» характер, и это первобытное, языческое пение уже роняет свою горькую слезу в *сигирийе* с «жутким криком» (Ай!..), «который делит мир на два идеальных полушария, это крик ушедших поколений, острая тоска по исчезнувшим эпохам, страстное воспоминание о любви под другой луной и другим ветром»\*\*\*.



Когда же высокое небо Андалусии впервые было очерчено этим строгим «эллипсом крика»? Несомненно, задолго до того, как толедским Собором в 587 году он был предан анафеме, (что не помешало, однако, отцам святой церкви использовать его форму при создании своей литургии), и намного раньше того, как таинственное племя *gitanos*, прибывшее в Андалусию в XV веке и нашедшее в *плайере* наиболее полное выражение своей глубокой ностальгии по далекому небу Индии, применило к ней название популярной в то время *сегидильи*. И не цыганская, и не сигидилья, она по традиции стала именоваться *siguiriya gitana* — цыганская сегидилья (или сегирийя, сигирийя), неся на себе печать поэтического мироощущения этой таинственной расы.

Языческая по своему происхождению, охристианившаяся соприкосновением с сазтой и григорианским хоралом, и окончательно канонизированная, вероятно, лишь к середине нашего века, *сигирийя* до сих пор хранит связь с древнейшей андалусской культурой тартессийцев.

Если вдруг я умру,  
То завещаю тебе,  
Чтобы прядью волос своих черных  
Ты руки связала мои.

\* Плауэга (исп. от *plañir* плакать) древнейшие андалусские плачи, причитания, явившиеся первоначальной формой *сигирийи*.

\*\* *Plañideros* (планидерос) профессиональные плакальщики в древней Испании.

\*\*\* Ф.Г. Лорка «Канте хондо».

В этой копле нашел свое выражение древний андалусский обычай связывать руки умершего волосами его близких. А эта копла *сигирийи* напоминает о другом андалусском обычае давать новорожденному имя на рассвете, с появлением на небе Утренней Звезды (Венеры):

Все рассветы мои  
окутаны неизъяснимой тоской;  
та звезда, которая мне светила,  
уже далеко, не со мной.

И еще один отголосок, несомненно, весьма далекой эпохи, дошедший в *сигирийе* до наших дней *compás alterno\**. Собственно, это уже мощное эхо, мерным рокотом сотрясающее ее экстазные вопли:



Размеренная пульсация шестидольного такта как бы сдерживается упругими вожжами следующего за ним трехдольного в увеличении. Это — чисто андалусский ритм. Он встречается уже в древнейших примерах испанской музыки (романс «Gerinaldo» XI—XIII вв., древняя сарабанда, канариос, соронго и т.д.). Этот ритм имеет фундаментальное значение в образовании ритмометрической системы *фламенко*, и помимо *сигирийи* характерен для *Livianas, Serranas, Cabales*, а так же для *Peteneras* и *Guañiras*.

Так, примерно, можно обрисовать ту дорогу, по которой Сигирийя

«Идет, обреченная вечно  
чувствовать ритмов дрожь».\*\*

«... дорогу без конца и начала, дорогу без перекрестков, ведущую к трепетному роднику «детской» поэзии, дорогу, на которой умерла первая птица и заржавела первая стрела.»\*\*\*

## Праздник одиночества

Этот крик оставляет в ветвях  
тень кипариса  
(Оставьте меня одного  
в полях.)

Ф.Г. Лорка «Ай!»

Несутся ли из сердца высоких гор, или из апельсиновых рощ Севильи, или от согласных с гармонией средиземноморских берегов, *compás фла-*

\* *Compás* (исп.) ритмометрическая структура в музыке фламенко. *Compás Alterno* — переменная структура, в данном случае с переменным метром в  $\frac{3}{4}$  /  $\frac{6}{8}$  или  $\frac{6}{8}$  /  $\frac{3}{4}$ .

\*\* Ф.Г. Лорка «Шаг сигирийи».

\*\*\* Ф.Г. Лорка «Канте хондо».

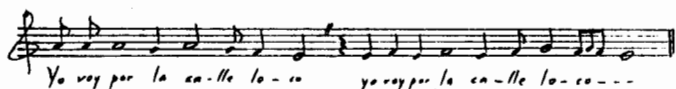
менко всегда оказываются очерченными определенным кругом образов — жизнь и смерть, любовь и одиночество:

Никто не вспомнит обо мне,  
и даже камни, по которым я ступаю,  
наполняются жалостью ко мне.

Подобного рода «экзистенциалистскую» декларацию можно встретить во многих формах *cante flamenco*, однако, традиция несколько упрощенно связывает ее обычно с *Soleares*. Эта поэтическая традиция основывается на чисто внешней общности слов *solear* и *soledad* (в андалусском произношении *soleá* — одиночество). Но ведь тема одиночества разрабатывается в *soleares* не чаще, чем во многих других формах *фламенко*, а по своей структуре *cante soleares* часто предстает в форме диалога. Что же касается этимологии этого слова, то это ведь ни что иное, как множественная форма от *solear* — заливать солнечным светом\*. Впрочем, этот корень *Sol* (солнце) лежит (и, возможно, не случайно) в основе и слова *soledad*, ведь солнце, оно тоже одиноко в своем небе.

Культ Солнца занимал центральное место в религии древних андалузцев тартессийцев и, принимая во внимание древний ритуальный характер происхождения *soleares*, можно предположить его первичную связь с культовыми ритуалами Солнца, которая в дальнейшем и выразилась в его наименовании.

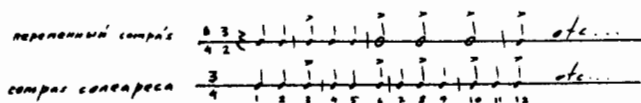
По своей генеалогической линии *cante soleares* через *Deblas* восходит к *Tona grande*. Существенную роль в его формировании сыграли также *Polo* и *Caña*, и их смешанная форма *Poliscaña*. Строгая, сдержанная мелодическая линия *soleares* близка к структуре григорианского хоралла:



*Sorla soleares* строится, как правило, на восьмисложном терцете, часто сентенциозном или философском по характеру своего содержания:

Иду, как будто арестант:  
позади идет моя тень,  
впереди мои размышления.

*Comras soleares* образовался, возможно, на основе переменного ритма и является наиболее распространенной ритмометрической структурой во *фламенко*:



\* *Solear* — светить (о солнце), заливать солнечным светом.

Помимо *soleares*, этот *comras* лежит в основе музыкальных форм *Поло*, *Канья*, *Булернас*, *Алегриас*, *Кантиньяс*, *Караколес*, *Мирабрас* и т.д.

В настоящее время из всей категории *cante grande*, *soleares* представляет наиболее популярную форму в серьезном *фламенко*. Его иногда называют *madre del cante\** или *angel de los cantaores\*\**. И если *сигурия* «как кислота, она обжигает сердце, горло и губы того, кто ее поет»\*\*\*, то меланхолические напевы *soleares* наполняют «целомудренным томлением лимонные рощи... и приморские ночи»\*\*\*\* Андалусии.

Рисунки автора.

\* *Madre del cante* (исп.) здесь матрица, первооснова пения фламенко.

\*\* *Angel de los cantaores* — ангел кантаоров (исп.).

\*\*\* Ф.Г. Лорка «Канте хондо».

\*\*\*\* Ф.Г. Лорка «Канте хондо».

Продолжение следует

# ЕЛЕНА ПРИНТ

ПОЛИГРАФИЧЕСКАЯ  
ФИРМА

« Е Л Е Н А - П Р И Н Т »

Изготовит

визитки

фирменные бланки

оригинал-макеты  
книг, журналов, газет  
и другой  
печатной продукции

буклеты

календари

Разместит

Ваш заказ в типографии  
(кроме продукции  
в твердом переплете)

125206, Москва, ул. Вучетича 12.  
Тел.: 125 4671, 211 5144

Владимир Бобри

## ЦЫГАНЕ И ЦЫГАНСКИЕ ХОРЫ СТАРОЙ РОССИИ

*Владимир Бобри (1898-1987) — один из ведущих деятелей в области гитары XX столетия, родился на Украине, в Харькове, где окончил Императорское художественное училище. Его увлечением тогда было создание театральных декораций и иконопись. В 1917 году Бобри навсегда покинул Россию. Первое время он жил в Стамбуле, затем перебрался в Нью-Йорк, где получил известность как мастер настенной живописи, художественной рекламы и иллюстратор. Он всегда любил гитару и стал одним из основателей Общества классической гитары Америки, был редактором и главным художником журнала «Гитар Ревью». Владимир Бобри — автор многих публикаций о гитаре, сочинил несколько интересных произведений для этого инструмента. Его продуктивная деятельность на поприще гитарного искусства была высоко оценена также в Испании.*



ои самые ранние воспоминания о цыганах относятся к годам детства в Харькове, когда в возрасте десяти-двенадцати лет я впервые познакомился с этим удивительнейшим народом. В то время (примерно в 1910) визиты гадалок в частные дома были вполне обычным делом. И наши

слуги, особенно повар, верили в их предсказания безоговорочно, и даже моя мать призналась однажды, что сама несколько раз советовалась с *цыганкой*. Несколько лет спустя и мне самому было предсказано известнейшей гадалкой Грушей, что «мне предстоит дальняя дорога» — и это оказалось правдой. Она также настойчиво советовала мне никогда не ездить в Сибирь, заявив, что если я отправлюсь туда, то останусь там навсегда «звенеть кандалами». Конечно, я постарался держаться подальше от Сибири.

Однажды я отправился на базар купить патроны для своего охотничьего ружья. Покуда я бродил в толпе украинских крестьян — мужчин в белых рубахах с черно-красной вышивкой и грудастых женщин в красных сапожках, с цветными лентами в волосах — мое внимание привлек стук молотков. Я пошел на эти звуки и вскоре обнаружил небольшой табор цыган: телеги, лошади и бесчисленные полуобнаженные ребятишки. Молотками стучали двое бородатых цыган, которые неторопливо чинили кастрюли и сковородки для терпеливо ожидающих клиентов. Перед одним из фургонов, прямо на земле, сидел великолепнейший образчик: в типичной темно-синей русской поддевке, широких штанах, сапогах с высокими голенищами и фуражке с сияющим козырьком. Небольшая золотая серьга в левом ухе и смуглое лицо выдавали его происхождение. Наверное, он принадлежал к богатым цыганам, потому что у него на груди поблескивали две серебряные цепочки, на которых была пара серебряных часов, пришпиленных к карманам жилетки. Перед цыганом стояла его жена с тарелкой сваренных вкрутую яиц. Одно за другим она очищала яйца от скорлупы и совала их в рот мужу. Тот глотал их, не разжевывая, за один присест, и, покуда я разглядывал его в изумлении, потребил их не меньше дюжины.

Интерес к цыганской стихии, разбуженный во мне этими ранними встречами, усилился еще более, когда я стал играть на гитаре и выучил несколько цыганских мелодий. Много лет спустя я наткнулся на интереснейшую книжку, изданную в Петербурге в 1890 году, которая оказалась сокровищницей сведений о русских цыганах XIX столетия. К несчастью, книжка была без титульного листа, поэтому я не знаю ни ее названия, ни имени автора. Но кто бы он ни был, я обязан ему знанием (совокупно с моими собственными наблюдениями), которое и подсказало мне написать о хорах русских цыган.

Первое упоминание об этих хорах относится ко времени правления Екатерины Великой, второй половине XVIII столетия, когда цыганские певцы были доставлены в Петербург из Молдавии графом Г.А.Орловым. Молдавия была одним из ранних прибежищ цыган в Европе, и именно там они появились впервые, когда начали переселяться из Азии в Европу в 1417 году. Оттуда они распространились через Трансильванию и Венгрию на территорию всего континента. Согласно собственной легенде, цыгане происходят из Египта, и это объясняет, почему иногда венгры называют их «фараоновым отродьем». И в самом деле, в разных странах цыган называют по-своему, и такое обилие наименований само по себе заслуживает исследования в отдельной статье. Французы называют

их «богемцами», датчане и шведы «татарами», голландцы употребляют слово «хайден», что значит — «язычник», а испанцы зовут их «хитанос», что, подобно английскому слову «джипси», происходит от слова, означающего «египтянин». Названия цыган на языках разных народов — вариации одного и того же слова: «цыган» в России, chingene в Турции, zingar по-персидски, Zigeuner по-немецки. Испанская разновидность — zingali. Сами же цыгане обычно называют себя Romanu, и некоторые ученые утверждают, что это слово из санскрита и означает «мужья». Иногда цыгане пользуются словом Romanichel, что скорее всего означает «сын жены» или «сын женщины». Иногда используется форма Rom.

Цыгане — один из красивейших народов на земле, а лица их детей отличаются особенной миловидностью. Однако в старости цыгане нередко становятся столь безобразными, сколь красивыми были в молодости. Среди цыган часто встречаются инвалиды. К тому, как это объясняет уже упоминавшийся мною безызвестный русский автор, можно было бы отнестись с большой долей недоверия, если бы это не подтверждалось таким известным авторитетом, как энциклопедия «Британика». Дело в том, что оба этих источника утверждают, будто в домашних ссорах муж и жена используют своих чад, как оружие! Папаша хватает ребенка и лупит им свою жену, как дубиной. Та, в свою очередь, подхватывает другого и парирует им удары.

До революции 1917 года цыгане свободно бродили по просторам России, и их смуглые лица, озаренные таборными кострами, мелькали на всех главных провинциальных ярмарках. Бескрайние степи России слу-

жили им и пастбищами и охотничьими угодьями. Подобно многим своим «братьям» в других странах, цыгане зарабатывали на жизнь лечением лошадей и прочего скота (иногда слегка «опаивая» отравой животных), жестяными работами, торговлей лошадьми, гаданием и просто воровством. Они могли переносить и жестокую стужу и нестерпимый зной, и нередко их зыбкие шатры можно было видеть, стоящими прямо на снегу. Вплоть до конца прошлого столетия в Молдавии цыганские дети младше шестнадцати лет не носили практически никакой одежды. Ходил даже анекдот о цыганенке, дрожащем под порывами ледяного ветра и жалующимся своей матери. «Послушай, милый, — отвечала та, вручая ему обрывок веревки, — подпояшься вот этим и тебе станет теплее».

У бродячих цыган, по-видимому, не было четко устоявшегося религиозного воззрения. Обычно они не только принимали религию страны своего пребывания, но даже попадали под влияние различных религиозных сект тех регионов, в которых оказывались. И нередко цыганские дети принимали крещение десятком раз. Перекрещивались даже двадцатилетние цыгане. Среди русских цыган бытовала вера в переселение души. Подобно буддистам они считали, что их души, переходя из одного тела в другое, достигнут в конце концов такой чистоты, что смогут пребывать в совершенном покое. И нет ничего удивительного в том, что при отсутствии сильного влияния церкви на цыган, их матримональные обычаи не обеспечивали прочность брака. Четырнадцатилетний мальчик начинал дружить с первой же понравившейся ему девочкой, даже если та была его ближайшей родственницей, и, после со-





*Андрес Сеговия и Владимир Бобри  
21 февраля 1973 г.  
(в день 80-летия Сеговии)*

вершения символического обряда разбивания глиняного кувшина, считались мужем и женой.

Оседлые московские и петербургские цыгане отличались от своих сородичей. Они давно поселились в этих городах и нашли свое место в социальной жизни. Они уже не были бродягами и париями, неспособными пользоваться атрибутами цивилизации. Но даже эти городские цыгане, позабывшие многие привычки своих предков, все же предпочитали жить в деревянных домах, избегая строений из камня или кирпича, заявляя, что в первых им легче дышится. Если бы вам довелось посетить цыганский дом в Москве, вы сразу же ощутили бы, что значит отсутствие обстановки. В гостиной вы нашли бы совсем мало вещей, и контраст с беспорядком, царившим в старом русском интерьере, был бы для вас особенно поразительным. Цыгане так и не привыкли к обладанию многими вещами. Один-два стула, стол со сломанной ножкой, обширная деревянная кровать с дюжиной подушек — вот и все пожитки. По понятиям цыган, обитые стулья и диваны только загромождали комнату.

Остальные же цыгане России, за исключением московских и петербургских, были всегда готовы разбивать свои шатры под открытым небом. Перемены пейзажа и дым от костра были для них так же необходимы, как вода для рыбы или небо для птицы.

Типичный цыган твердо верил, что любой труд унижает его достоинство, и поэтому проводил в праздности почти все время за исключением пары дней в неделю, когда он отправлялся на конскую ярмарку. Там наш друг преображался. Теперь он был «при деле». Сначала он подбирал для себя подходящий, доверчивый «объект», готовый, по его мнению, расстаться с деньгами, а затем начинал обхаживать его, как сумасшедший: кричал, ругался, призывал в свидетели Бога — в общем приставал к потенциальной жертве, как липучка. Обделав дельце, цыган шел домой к семье, и тогда все они отправлялись в один из трактиров, где даже крестьянин мог пообедать за несколько копеек. Там цыгане спорили между собой надсадными голосами, перевознося до небес свои подвиги за день. Посидев в трактире с час, все расходились, каждый своей дорогой. Муж возвращался домой поспать либо потренировать на гитаре. Если жена пела в хоре (этим занималось большинство женщин), она направлялась в какой-нибудь придорожный трактир за городской чертой, где работала до самого утра, развлекая гостей.

Некогда в России считалось модным посещать такие трактиры, чтобы послушать пение цыган. Завсегдатай таких заведений назывался «гулякой» (например, в Испании любитель фламенко зовется «афисьонадо»). Такой человек приходил в трактир каждый вечер, заказывал знаменитое донское вино, швырял пригоршнями деньги цыганкам и не скупился на чаевые половым. Вся прислуга, разумеется, гнула перед таким гостем спины и называла его «Ваше превосходительство». Иногда это был просто помещик, живший в Москве и забросивший все дела в имении, нередко — отставной гусарский офицер, разодетый в ослепительный мундир, украшенный расшитым кисетом, сви-

савшим с серебряной пуговицы. Усы такого молодца были нафабрены и смотрели в стороны торчком, а форменный головной убор был лихо сдвинут на ухо. В конце гулянья иные гости с большим трудом находили выход из трактира.

Однако самыми дорогими гостями считались сынок богатого купца, управляющий обширным имением либо сам бородатый купец, так сказать, старой школы, одетый в длиннополую «сибирку» и сверкающие сапоги «бутылочкой». Перекрестившись на иконы в углу, он входил в помещение, самым своим появлением вызывая переполох. Можно было подумать, будто метеор свалился в комнату сквозь крышу. Когда такой «заказчик» размякал, он терял ощущение стоимости денег. Залезая поглубже в свои карманы, он метал горстями золото и серебро в толпу цыганских певцов. Если же он был особенно убажен, то начинал бить тарелки и стаканы, сбрасывать все со столов на пол и разносить вдребезги зеркала (ради таких случаев где-нибудь в задних комнатах держали особый запас зеркал).

Но был и другой тип любителя цыганского пения — типичный студент 1840-х годов. Он ходил в трактир в одиночку или с другом, обычно тихо садился за стол с бокалом дешевого вина и скромной табакеркой. Он тоже был своеобразным цыганом — цыганом, так сказать, от литературы. Он приходил в трактир послушать цыган, предпочитая их не всегда удачным театральным представлениям. Простое, проникающее в душу пение цыган, словно эхо, находило живой отклик в отзывчивом сердце этого неиспорченного слушателя. Возможно, оно пробуждало в нем ностальгические воспоминания об утерянном счастье, напоминало о ласках возлюбленной. Пение знаменитой цыганки Тани, состоявшей в хоре, созданном еще графом Орловым, было, по отзывам современников, таким трогательным, что даже великий Пушкин не стыдился пролить слезу, слушая ее.

Сохранился рассказ о том, как знаменитейшее сопрано, итальянская певица Каталани, услышав пение Тани, разразилась рыданиями, — она сняла с плеч великолепную кашемировую шаль и отдала ее цыганке со словами: «Эту шаль подарили мне как несравненной певице, но я вижу — вы заслуживаете ее больше, чем я».

В XVIII столетии цыганский хор и хороший оркестр были неотъемлемой составляющей дома любого уважающего себя высокого сановника. Обычным делом было обучать музыке крепостных и даже отправлять некоторых за границу для повышения мастерства. Хор графа Орлова, певцы которого были приписаны крепостными к деревне Пушкино под Москвой, был в большой моде в свои дни и часто выступал на вечерах знаменитых фаворитов Екатерины, таких как князь Потемкин, Зубов и Зорич. Позднее хористы получили вольную, а во время вторжения Наполеона в 1812 году все мужчины соответствующего возраста из этого хора вступили в гусары. Все же пожилые, и мужчины и женщины, пожертвовали большие суммы правительству ради дела спасения Отечества. К примеру, самая малая сумма пожертвования составила пятьсот рублей, что в те времена было солидными деньгами.



Цыганский хор.  
Рисунок Владимира Бобри  
1900



Песни русских цыган были трех видов. Первые — «полевые песни», или «таборные». Это самые простые, непосредственно фольклорные по стилю, исполнявшиеся либо соло, либо хором. Вторые — «придорожные», или «трактирные», исключительно хоровые, более изысканные гармонически. В более позднее время профессиональные музыканты иногда сотрудничали с цыганами в написании и аранжировке таких песен, и тем не менее эти произведения оставались подлинно цыганскими. А вот песни третьи, известные под общим названием «цыганские романсы» — просто сочинения русских композиторов в цыганском стиле. Романсов существует «тма», и многое из «цыганской музыки», что можно услышать в русских ресторанах за границей, относится именно к ним. Иногда к романсам «прилагали руку» прекрасные поэты и композиторы, но чаще романсы получались довольно посредственными. Цыгане охотно исполняли их, и все же романсы нельзя считать подлинно цыганским искусством.

Во втором акте «Живого труп» Толстого отлично показано, насколько порой тщетны были усилия русского музыканта записать цыганские мелодии. Там поет цыганский хор, который дает нам представление о песнях, популярных в то время. Самой интересной из них, настоящей классикой цыганского репертуара,

является «Не вечерняя». Какой-то музыкант пытается положить на ноты исполняемые цыганами мелодии, и офицер, сидящий рядом, спрашивает, удалось ли ему это. «Невозможно! — восклицает музыкант. — Всякий раз по-новому. И какая-то скала иная». (То же самое можно услышать в наши дни от почитателей и музыкантов о пении фламенко. В одной из наших бесед Андре Сеговия заметил, что запись подлинных песен фламенко невозможна в принятой нами системе нот.)

После войны 1812 года среди москвичей стало модным давать большие обеды в пригородных трактирах с обязательным участием в программе цыган. Все блюда (по меньшей мере сотня) подавались в старом русском стиле. Это было как бы своеобразной отрицательной реакцией на все французское. Для того, чтобы еще сильнее подчеркнуть национальный характер таких собраний, хозяйка трактира (или жена его владельца) обычно выступала в традиционном, расшитом золотом русском наряде, высоком кокошнике, усыпанном жемчугом и бирюзой. Косметика накладывалась по моде XVIII столетия, отчего, по словам моего анонимного информатора, женщина казалась «куклой, густо наурмяненной и набеленной». Гости обедали, а потом звали цыган. Те были раз-

ряжены просто роскошно. Девушки были обычно закутаны в богатые, расшитые золотом шали, которые свисали с одного плеча, оставляя другое открытым. Серьги, браслеты и ожерелья — сплошь мелкие золотые монеты. Все мужчины были при бородах и носили желтые, красные или пестрые рубахи с закатанными рукавами. Поистине дикарский «разгул» достигал порой таких размеров, что певцы и слушатели приходили в состояние, близкое к безумию. Выкрики цыган словно наэлектризовывали аудиторию, и тогда, как писала одна газета, «трудно было согласиться с тем, что цыгане — обитатели этой планеты».

В начале XIX столетия знаменитым хором, основанным еще графом Орловым, управлял Иван Трофимов, известный своим неутомимым собирательством народных песен. После его смерти дело наследовал его племянник Илья Соколов, который возглавлял хор последующие сорок лет. Какой-то критик в 1840 году называл его блестящим хранителем традиций старой цыганской жизни. К тому времени Соколову было под семьдесят, но он по-прежнему танцевал и пел, как восемнадцатилетний юноша. Когда в 1843 году Россию посетил Лист, хор Соколова был вызван для выступления на обеде в честь композитора. Как рассказывали, Лист был настолько изумлен пением, что «снял с груди ордена, сунул их в карман, откинулся назад, закрыл глаза и полностью отдался очарованию музыки». Через несколько дней должен был состояться его сольный концерт в Большом театре. В восемь часов, к началу представления, зал был переполнен, и даже все свободное пространство распродано под стоячие места. Аудитория с нетерпением ждала великого пианиста. Прошло десять минут, пятнадцать, полчаса — Лист не появлялся. Публику охватила тревога. Наконец пианист вышел на сцену, прошел к роялю и сразу же сыграл цыганскую песню «Ты сама не знаешь, как ты мила», а затем — вариацию на эту тему. Захваченный врасплох зал разразился овацией, и только затем все пошло по программе. В антракте стало известно, что до концерта

Лист побывал у цыган и так увлекся их музыкой, что забыл о собственном концерте. Когда он давал заключительный концерт, то пригласил на него персонально Соколова и весь его хор.

В середине XIX столетия в Петербурге существовал знаменитый цыганский хор под управлением Петра Соколова — брата прославленного Ильи. Петербуржцы особенно славилась своими танцорами. В шестидесятые-семидесятые годы выдающихся цыганских хоров не было, но в девятые в Петербурге сложился достойный упоминания ансамбль под руководством Н.Е.Шишкина.

Почти все без исключения цыганские гитаристы играли на семиструнной русской гитаре, изобретенной А.О.Сихрой (1773-1850), которая была размером меньше современной концертной гитары. У нее была узкая «талия» и съёмный гриф, крепившийся к корпусу винтом. Последнее особенно нравилось цыганам-гитаристам, потому что позволяло производить особые вибрирующие звуки — после извлечения аккорда они «трясли» гитару обеими руками, отчего возникал звук, напоминающий стон гавайской гитары. Цыгане играли обычно стоя, и дирижер управлял хором, потрясая инструментом в нужном ритме. Многие цыгане были превосходными гитаристами, конечно, в пределах своего стиля игры, и особенно преуспевали в быстрых арпеджио, называвшихся переборами. В одном из куплетов известной всем песни «Две гитары» упоминаются звучные переборы гитары. Ведущая линия баса была особенно характерна для цыганского стиля игры.

Цыгане и их музыка были одной из составляющих жизни дореволюционной России. Почти в каждой образованной семье имелся альбом «Цыгане» (переложения для фортепьяно; правда, представленная в нем музыка была скорее псевдоцыганской, чем подлинной). С середины XVIII столетия в России всегда было модно петь цыганские песни под аккомпанимент гитары.

Из журнала  
«Гитар Ревью» (США), № 20



Не вечерняя.  
Рисунок Карла Нозля

*Accord has given life  
to musical harmony.  
The musical life of Moscow  
starts from ACCORD as well.*



*Аккорд дает жизнь  
музыкальной гармонии.  
Музыкальная жизнь Москвы  
также начинается с АККОРДа*

*ACCORD. Many famous musicians of  
Russia have acquired their first instruments  
exactly at this ancient and biggest musical  
trading company in our city.*

*АККОРД. Многие известные музыканты  
России приобрели свои первые  
инструменты именно в этой старинной  
и самой крупной торговой музыкальной  
компании нашего города.*

*Pianos, grand pianos, guitars, violins,  
fiddles, accordions, concertinas,  
electromusical instruments and, certainly,  
well-known Russian bayans, balalaikas  
and other folklore instruments, displayed  
in the demonstration halls of ACCORD, are  
capable to excite envy in the most  
experienced collectors.*

*The professional musicians appeal to ACCORD  
in search of particular instruments having inimitable  
sounding. Hand-made violins, violas, guitars,  
balalaikas, bayans are being created by the oldest  
Russian masters according to the orders  
of ACCORD.*

*Пианино, рояли, гитары, скрипки,  
струнные инструменты, аккордеоны,  
концертино, электромузыкальные  
инструменты и, конечно, хорошо  
известные русские баяны, балалайки  
и другие народные инструменты,  
выставленные в демонстрационных залах  
АККОРДа, способны вызвать зависть  
у большинства опытных коллекционеров.*

*Профессиональные музыканты обращаются  
в АККОРД в поисках особых инструментов,  
имеющих неподражаемое звучание. Скрипки,  
альты, гитары, балалайки, баяны создаются  
старейшими русскими мастерами по заказам  
АККОРДа.*

*We invite You to visit ACCORD,  
the place, where harmony is being born.  
Moscow, 6 Nizhnaya Maslovka Street  
(Savyolovskaya metro station)  
Tel. 285 3731*

*Мы приглашаем Вас посетить АККОРД,  
место, где рождается гармония.  
Москва, улица Нижняя Масловка, 6  
(метро Савеловская)  
Тел. 285 3731*

*До 8 ф, 20  
218-93-20*

10 000

*Эту гитару изготовил московский мастер  
Генрих Дмитриевич Коликов*



*В редакции журнала «Гитарист»  
Вы можете приобрести или заказать классическую гитару  
ручной работы лучших мастеров России,  
ближнего и дальнего зарубежья*

Обращаться по адресу:  
127635 Москва, А/Я 68  
Телефон 906 3522