

Гитаристъ 1999 №1

музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями

Главный редактор В.Д.Волков.
Музыкальный редактор И.В.Рехин.
Литературный редактор Н.В.Волкова.

В номере:

Гитарные новости:

конкурсы, фестивали, концерты, семинары, конференции, юбилеи.....3

Гитарная мастерская

Ситема М.Каша.....19

Кто есть Кто?

В.Волков «Небольшая беседа с Анастасией Бардиной».....20

В.Хлоповский «Владимир Доценко».....21

Интервью с музыкантом

В.Волков «Последнее интервью с С.Ореховым»
(Москва 1998 г.май)22

В.Попов «Русский Гитарист» Беседа с С.Ореховым
(Свердловск 12.04.1987г.)24

Нотное приложение

Фантазия на цыганскую песню «Мар-дяндя»
обр. С.Орехова.....31

В.Козлов «Русский танец».....34

А.Рамирес «Альфонсина и море» (обр.Х.Кардосо).....39

А.Ольшанский «Лахойя».....42

Академия

В.Волков «200-летие Гитары в России».....39

Книжная полка

«Зарубежные гитарные журналы»46

Русская семиструнная гитара

А.Ширялин «Семиструнная гитара вчера, сегодня...».....48

Музей

Н.Милешина «Знаменитые гитары в фондах
ГЦММК им.М.Глинки».....52

История

М.А.Стахович «Очерк истории семиструнной гитары».....56

Гитарные перекрёстки

Я.Ковалевская «Несколько страниц из истории гитарного искусства в Петербурге – Ленинграде»
(Воспоминания о П.И.Исакове).....64

Гитарная педагогика

В.Волков «Гитарные школы и методики в России».....69

Воспоминания

Т.Хлоповская «К 80-летию Е.М.Грачёвой».....77

Дискуссионный клуб

Письмо в редакцию журнала «Гитаристъ».....78

Фонотека

Обзор компакт-дисков79

Светские новости.....80

Регистрационный № 017357 от 27.03.1998г.
учредитель «RUSSIAN GUITAR CENTRE»

Почтовый адрес редакции журнала «Гитаристъ»:
127635 г.Москва А/Я 68;тел/факс:(095)9063522 E-mail: guitar@dol.ru

Присланные рукописи не рецензируются и не возвращаются, мнение редакции не всегда совпадает со взглядами авторов публикуемых материалов.

© Журнал «Гитаристъ» 1999

Уважаемый читатель!

Рад сообщить, что очередной номер журнала «Гитаристъ» всё-таки вышел, хоть и с небольшим опозданием.

Обращаюсь к подписчикам, получившим этот номер: пожалуйста, вышлите свои координаты на адрес редакции для получения последующих номеров. С огромным сожалением редакция объявляет о прекращении сотрудничества с агентством Роспечать из-за «драконовских» условий подписки. Мы будем сами работать с нашими подписчиками.

Да, трудно жить музыканту в стране, где всё строится не по законам, а по «понятиям», где подчас простые человеческие взаимоотношения подменяются холодным официозом, где большинству населения навязываются жесточайшие условия существования и законы, не существующие для небольшой горстки власть имущих..

Несмотря на тяжёлые условия, в которых оказались мы все после известных событий августа 1998 года, музыкальная жизнь в стране продолжается. Проходят фестивали и концерты, устраиваются семинары, появляется молодое поколение гитаристов, получивших солидную базу знаний, способных продолжить образование за рубежом. Ещё совсем недавно гитаристы, решившие получить высшее образование, вынуждены были учиться по специальности у педагогов - не гитаристов. Слава Богу, прошли те времена! И те знания, которыми учителя сейчас делятся с молодыми музыкантами, были выстраданы ими в напряжённой работе мысли и души, в непреодолимой тяге к самосовершенствованию, в жутких условиях информационной блокады советской эпохи. Как здесь не вспомнить известные строки Пушкина:

**Наставникам, хранившим юность нашу,
Всем честно - и мёртвым и живым,
К устам подъяв призрачную чащу,
Не помня зла, за благо воздадим.**

Я думаю, внимательный читатель, особенно молодой, ознакомившись с содержанием этого номера, посвящённого 200-летию гитары в России, Божьим провидением совпавшим с 200-летием со дня рождения великого русского поэта Александра Сергеевича Пушкина, большого поклонника гитары, будет более ясно представлять своё будущее.

В добрый час, друзья! Надеемся на новые встречи с вами!

В. Волков



Ф.МИРЕНСКИЙ



Ф.АКОПОВ



В.АНТИПОВ И А.ПЕТРОВ



МАСТЕРА-УЧАСТНИКИ СЕМИНАРА



«Гитарный мастер и музыкант»



В.ПЕРФИЛЬЕВ И А.ФРАУЧИ



А.СИДОРОВ



КВИНТЕТ ПОД РУКОВОДСТВОМ Н.ИВАНОВОЙ-КРАМСКОЙ



РАБОЧИЙ МОМЕНТ СЕМИНАРА

С 7 по 9 апреля в Москве, в музыкальном салоне «Аккорд», в рамках проводимого в течение года Цикла встреч «Музыкальный мастер и музыкант», состоялся семинар «Гитарный мастер и музыкант».



С.Л.СПЕРАНСКИЙ

Инициативу Генерального директора и президента «Аккорда», Заслуженного работника культуры РФ С. Л. Сперанского поддержали известные гитарные мастера и музыканты.

В уютном зале салона все три дня представлялись доклады, выступали молодые исполнители, были выставлены образцы гитар, изготовленные лучшими мастерами России.

На семинаре присутствовали известные мастера России: Ф. Акопов, Ф. Миренский, Г. Коликов, В. Перфильев, В. Чудаев, Р. Шамсиахметов, В. Вишняков, В. Бобков, Б. Клиппо, А. Козырев, Н. Андреев, В. Дюженков, А. Воронов, С. Москалёв, Д. Жевлаков, Л. Сарнов, А. Фокин, А. Пустовалов и другие.

Семинар начал работу с напутственных слов, Заслуженного работника культуры РФ С. Л. Сперанского, Заслуженного деятеля искусств РФ Н. А. Ивановой - Крамской, Заслуженного деятеля искусств И. В. Рехина.

Главный редактор журнала «Гитарист» В. Волков представил доклад о новых открытиях в конструкции гитары на примерах схем, разработанных Лапланом (Франция), др. Каша (США) - Шнейдером (США), Б. Алькаимом (США), Смолэнном (Австралия). Мастерам были розданы распечатки со схемами гитар этих мастеров. Также были показаны видеоматериалы о мастерской Рамиреса IV, озвученные рассказом о династии знаменитых испанцев.

После доклада состоялся концерт победителей I Московского Областного Открытого конкурса классической гитары и гитарных ансамблей (г. Железнодорожный), студентов педагога Н. Дмитриевой, Антона Петрова и Василия Антипова. Прекрасным

дуэтом прозвучали гитары Ф. Акопова и В. Перфильева в руках молодых музыкантов.

Мастер В. Перфильев, занявший I место на Всесоюзном конкурсе мастеров (Москва - 98), представил свою гитару, сделанную из материала, полученного в качестве награды за победу в этом конкурсе от фирмы «Альгамбра» (Испания). Гитара вызвала большой интерес.

Ф. Акопов, обладатель Первой премии на конкурсе гитарных мастеров (Москва-88) (приносим извинения за ошибку, допущенную в журнале «Гитарист» №1, 1998), сам поиграл на выставочных гитарах. Стоит упомянуть, что Акопов - первый дипломант конкурса исполнителей на гитаре 1962 г., что для гитарных мастеров (не только в России, но и за рубежом) большая редкость.

В концерте принял участие музыкант известной в Москве гитарной династии Хлоповских, Владимир Хлоповский. Он продемонстрировал редчайший инструмент Шерцера из своей коллекции, сравнив его с современными гитарами. Благородный, мягкий тембр гитары, поющие голоса очаровали слушателей. Владимир рассказал о своих зарубежных концертах, поделился впечатлениями о гитарах европейских мастеров.

На второй день семинара выступили с докладами Р. Шамсиахметов (о гитарных школах - мастерских) и Ф. Миренский (о своих открытиях в области использования современных материалов в конструкциях гитар).

В. Волков рассказал о новой системе ладов, изобретённой в Японии, и о разбивке ладов и настройке гитарного корпуса, основанной на математических расчётах, проведённых мастером Т. Титовичем (г. Миас). Также был продемонстрирован видеоматериал о последних технологиях изготовления гитар, используемых на фабрике «Альгамбра» (Испания). Гитарные мастера могли послушать, как звучат их инструменты в руках гитариста А. Сидорова, который был демонстратором инструментов на последнем конкурсе гитарных мастеров (Москва - 98).

В заключение второго дня семинара состоялся концерт Лауреата международного конкурса, студента Музыкальной Академии им. Гнесиных (класс профессора А. Фраучи), Дмитрия Илларионова, сыгравшего очень интересную программу, основанную на современном репертуаре.



Н.АНДРЕЕВ



В.ХЛОПОВСКИЙ

В третий день семинара был прочитан интересный доклад И. Рехина на тему «Гитарная музыка и композитор», в котором было продемонстрировано последовательное конструктивное усовершенствование музыкальных инструментов, в частности гитары, исходя из развития музыкальной мысли от гомофонной музыки к полифонии и далее - к современным формам звучания. Весь доклад был проиллюстрирован музыкальными фрагментами из личной коллекции музыкальных произведений И. Рехина.

Приятным сюрпризом для участников семинара стал визит А. Фраучи, Заслуженного артиста России, профессора Академии им. Гнесиных. Маэстро, в свойственной ему манере, очень корректно обратил внимание мастеров на некоторые недостатки представленных на его оценку инструментов.

В заключение работы семинара к участникам обратились С. Л. Сперанский и Н. А. Ивановой - Крамская с наилучшими пожеланиями творческих успехов.

Закрывался семинар выступлением ансамбля гитаристов, Лауреатов международного конкурса, под управлением Н. А. Ивановой - Крамской в составе: В. Корнишин, М. Корнишин, В. Домогацкий, А. Степанов, В. Налётова. Прозвучали композиции для квартета гитар, мастерски исполненные молодыми музыкантами.

После концерта всем участникам семинара были вручены памятные подарки и сувениры.



Н.ИВАНОВА-КРАМСКАЯ И В.ВОЛКОВ

После доклада состоялся концерт победителей I Московского Областного Открытого конкурса классической гитары и гитарных ансамблей (г. Железнодорожный), студентов педагога Н. Дмитриевой, Антона Петрова и Василия Антипова. Прекрасным

нара были вручены памятные подарки и сувениры. С осени 1999 года в салоне «Аккорд» совместно с журналом «Гитарист» будут проводиться семинары для преподавателей музыкальных школ и гитарных мастеров. Просим присылать заявки на участие, ждём ваших предложений и пожеланий по интересующим вас темам.

В.Волков

4-6 января 1999 года в Москве в рамках работы Международной академии гитары состоялись сольные концерты, семинары и мастер-классы нидерландского гитариста, профессора Королевской академии музыки в Гааге Энно Воорхорста. Его выступления проходили при громадном стечении публики в красивом старинном Концертном зале на Пречистенке, а другие мероприятия - в аудиториях Детской музыкальной школы №11 им. Мурадели, которой и принадлежит зал.

В программе концертов прозвучала музыка двадцатого века. В первом отделении исполнитель познакомил нас со своей трактовкой хорошо известных произведений Моррено-Торробы, Понсе и Барриоса. Во втором же отделении, кроме уже популярных пьес Р. Дьенса и Н.Кошкина, мы получили возможность встретиться с творчеством необыкновенно интересных современных композиторов Севанди и Доминикони. Я думаю, для многих любителей гитары, да и профессионалов, эти имена стали открытием и привлекли к себе большое внимание. Эта музыка, быть может, не очень простая для восприятия, но фантазийная, красочная, была тепло встречена публикой. И уж, конечно, восторгу слушателей не было конца, когда на "бис" Энно Воорхорст "побаловал" нас "Воспоминанием об Альгамбре" и другими классическими произведениями.

Если говорить о манере музыканта, его индивидуальности, то, в первую очередь, это деликатность, мягкость, строгая продуманность трактовки и академизм мышления. Его игра лишена больших эмоциональных всплесков или внешних эффектов, но притягивает внимание слушателя красивым объемным тембром, чистотой и ясностью звучания. Такое исполнение я бы характеризовал, прежде всего, как интеллигентное, тонкое. И это, наверное, как нельзя



Э.ВООРХОСТ, Н.ВОЛКОВА, В.ПЕРФИЛЬЕВ, В.ВОЛКОВ.

лучше соответствует природе гитары как инструмента. Как говорят, "имеющий уши, да услышит"!

Находясь под большим впечатлением от игры Энно Воорхорста, я, тем не менее, должен рассказать и о других мероприятиях гитарной Академии. Самыми заметными из них были лекция об истории развития гитары в Голландии, о современной педагогической школе и открытые уроки с учащимися. Любопытно было узнать, что в 60-70-е годы в Нидерландах разразился настоящий "гитарный бум": в страну приехали известные исполнители и педагоги из Латинской Америки, Испании и других стран, благодаря чему за несколько прошедших десятилетий очень возрос уровень преподавания и игры на инструменте. Как заметил г.Воорхорст, сегодняшние абитуриенты, поступающие в Королевскую академию музыки, играют на уровне выпускников этой же академии десяти-, пятнадцатилетней давности. Что ж, таков прогресс гитарной школы в Голландии. Но вот и расплата за него: в результате бурного развития и большой популярности инструмента выросла целая армия высококвалифицированных педагогов, которые испытывают теперь... недостаток в учениках. С сожалением г.Воорхорст констатировал, что для привлечения большего количества частных учеников преподаватели все чаще вынуждены обращаться к обработкам популярных нехитрых мелодий и строить на них свой педагогический репертуар. Эти замечания нашли живой отклик среди слушателей, по всей видимости, хорошо знакомых с этой проблемой. Маэстро Воорхорст подробно рассказал о своих принципах формирования технических навыков у учащихся, тут же непринужденно иллюстрируя свои слова показом упражнений на гитаре. Долго говорил о форме ногтей - Энно предпочитает широкий ноготь "лопаткой", что, по его мнению, увеличивает контакт со струной и улучшает звук. И даже обшел ауди-

торию, останавливаясь около каждого слушателя, чтобы продемонстрировать свою руку. Для человека непосвященного зрелище, должно быть, весьма странное и забавное. Вообще много внимания было уделено всевозможным деталям, как выяснилось позже, это важный педагогический принцип. Маэстро считает, что умение музыканта играть строится на доскональном знании каждого отдельного элемента исполнительского искусства и поэтому - нет незначительных деталей, нет мелочей в работе музыкантов. По его образному выражению, "здание" музыкального произведения складывается из отдельных "кирпичиков", каждый из которых должен быть высшего качества. Если в основании дома есть хоть одна некачественная деталь, он может легко рассыпаться. Невозможно в рамках одной статьи изложить даже конспективно все мысли и идеи лекции-семинара. Все услышанное, я думаю, было необыкновенно интересно, обогатило наш опыт; с чем-то мы внутренне соглашались, а порой, может быть, и хотели поспорить. Но вот о чем остается действительно сожалеть, так это о том, что полуторачасовая лекция пролетела так быстро, а г. Воорхорст так почти ничего и не рассказал о работе с учеником над трактовкой произведения, о том, как он учит их играть выразительно и экспрессивно. Или это менее важный аспект? Или тема для отдельного разговора? Остались вопросы.

Впрочем, в том, что наш голландский гость уделяет, конечно, внимание и музыкальности исполнения мы смогли убедиться на проходивших в тот же день открытых уроках. Их участниками стали: Олег Машков (ДМШ №10, педагог М.В.Иванов), и др.

Надо отметить, что большинство юных гитаристов выглядели достойно. Ведь это непросто - выполнять указания именитого педагога, которые ты получаешь через переводчика, при этом находясь на сцене большого зала под взглядами целой аудитории специалистов. Но Энно Воорхорст



Э.ВООРХОСТ, И.РЕХИН.

был доброжелателен, в начале урока старался подбодрить ученика, установить психологический контакт. Потом, верный своему характеру, в очень деликатной манере делал замечания, касающиеся техники исполнения, трактовки и верности стилистического решения. Очень приятно было видеть, как часто педагог берет в руки гитару с тем, чтобы показать более удобную, с его точки зрения, аппликатуру, верный тембр или фразировку. А ведь некоторые из исполняемых учащимися произведений были явно незнакомы Энно Воорхорсту.

Мы обсудили с Михаилом Владиславовичем Ивановым, педагогом талантливого юного гитариста Олега Машкова, прошедший открытый урок. Мне было приятно убедиться, что педагог конструктивно воспринял критику в адрес своего ученика, в основном согласен с прозвучавшими замечаниями и, таким образом, считает, что прошедшее занятие обогатило Олега и стало хорошим импульсом для новых достижений. И они не заставили себя ждать - на прошедшем конкурсе юных гитаристов в городе Железнодорожном Олег Машков стал лауреатом второй премии.

В последний день работы гитарной Академии состоялась пресс-конференция Энно Воорхорста, перед началом которой он представил собравшимся свой компакт-диск, записанный на солидной фирме Sony Master-Works. Диск является монографией пьес А. Барриоса-Монгорре, композитора любимого и много играемого Воорхорстом. На пресс-конференции прозвучало немало интересных вопросов, например, о возможности поступления молодых гитаристов из России в Гаагскую Королевскую академию музыки. Действительно, такая возможность есть, и Энно любезно предложил выслать в адрес Академии на его имя записи для предварительного знакомства с уровнем игры абитуриента. Но при этом отметил, что обучение является платным и, помимо оплаты курса, необходимо располагать достаточными средствами для проживания в стране.

Много и много других интересных событий; хочется подробно рассказать обо всем, но опасаясь, что моя статья не будет принята главным редактором из-за слишком большого объема. Но вот что еще, мне кажется, стало важным для многих участников этих Дней. Уже давно профессиональные педагоги-гитаристы в Европе объединились в ассоциацию EGTA (European Guitar Teachers Association). Эта организация имеет национальные секции и сотни членов во многих странах. С 1994 года такое отделение работает и в России. Оно было создано усилиями композитора и общественно-музыкального деятеля И. В. Рехина, но до сих пор не играло столь заметной роли в жизни наших педагогов и любителей гитары, а ее членами являлся достаточно ограниченный круг людей. Во время проходивших мероприятий многие активные участники с удовольствием вступили в эту организацию. Сейчас работа российского отделения заметно активизировалась, ведь именно российская секция

EGTA при поддержке немецкого и голландского отделений организовала приезд Энно Воорхорста в Москву. Наиболее активную роль в этом сыграл Игорь Владимирович Рехин. Его международные контакты, энтузиазм и энергия позволили на прекрасном организационном уровне провести эти Дни. Он являлся бессменным ведущим всех мероприятий, порой переводчиком и, конечно, гостеприимным хозяином и даже экскурсоводом для нашего голландского гостя. Также хочется от всей души поблагодарить Алексея Мефодиевича Мафтыненко, директора ДМШ №11 им. Мурадели, предоставившего свой прекрасный Концертный зал на Пречистенке и аудитории школы во власть гитарной студии. Конечно же, на правах хозяйки большую организационную поддержку оказала и педагог школы по классу гитары Маргарита Александрова.

И все же этот радостный праздник гитары ставит и некоторые проблемы перед участниками и организаторами. Чем объяснить, что на концертах Энно Воорхорста зал был переполнен, люди буквально стояли в проходах, а вот на семинары, мастер-классы и другие мероприятия собиралось совсем немного народа. Мало информации и рекламы? Инертность наших гитаристов-педагогов или их невосприимчивость к чему-то новому? Вопросы остаются открытыми.

И все же мы надеемся, что новые мероприятия российской секции EGTA будут привлекать все больше и больше участников, нас ждут новые встречи с творческими людьми, новые открытия и интересные концерты.

Антон СТЕКЛОВ

В Белгороде, в феврале 1998 года, прошёл I Международный гитарный конкурс и фестиваль. Организаторы фестиваля-комитет по культуре, областная администрация, методкабинет департамента образования, музыкальное училище им.С.А.Дегтярева.

В работе жюри конкурса принимали участие: Никита Кошкин (председатель), Николай Комолятов, Владимир Доценко (Украина), Евгений Алешников, Урош Дойчинович (Сербия).

В конкурсе участвовали 18 гитаристов младшей группы и 13 гитаристов старшей группы, в основном-представители республик России, Белоруссии и Украины.

Результаты распределились следующим образом: Младшая группа. I приз-Анна Суббота (Харьков), II приз-Валерий Ксенофонтов (Самара) и Евгений Ризов (Харьков), III приз-Павел Белан (Белгород) и Сергей Окладников (Воронеж). Дипломами награждены Татьяна Кочнева (Харьков) и Евгений Михайленко (Белгород). Старшая группа. I приз-Владислав Домогацкий (Москва), ученик Натальи Александровны Ивановой-Крамской, II приз-Ольга Панкратова (Москва), III приз-Светлана Гарнеца (Днепропетровск) и Денис Мордвинцев (Москва). Дипломами награждены Андрей Скребцов (Харьков) и Роман Козлов (Брянск).

ГИТАРА В УЛЬЯНОВСКЕ

В последние годы наблюдается уменьшение количества поступающих в музыкальные школы практически по всем музыкальным инструментам.

Однако, количество желающих обучаться на гитаре не только не уменьшилось, но и значительно возросло, а квалифицированных преподавателей по-прежнему недостаточно.

Из тринадцати музыкальных школ города преподавание гитары ведется в семи школах. Из них педагоги, имеющие специальное образование, ведут класс гитары только в трех школах. В остальных школах класс гитары ведут педагоги других специальностей, в основном, домристы.

Практически во всех действующих клубах и дворцах культуры есть курсы гитаристов.

Класс гитары в Ульяновске впервые был открыт в 1970 году в музыкальной школе № 1 автором этих строк.

Благодаря концертным выступлениям местных, а в особенности, концертующих гитаристов из нашей страны и из зарубежья, постоянной пропаганде классической гитары на радио, телевидении, популярность гитары в городе значительно выросла.

Пропаганда гитары в городе всегда поддерживалась культурными организациями города и администрацией, что позволило подготовить кадры педагогов-гитаристов.

Так, в "Областной школе-интернате для одаренных детей" (бывшая музыкальная школа № 1) работают педагоги Батанин Г. А., Швец Т. Л., в музыкальной школе № 3 - Нилов В. Н., в музыкальной школе № 10 - Р. Азизов, выпускник уже Ульяновского музыкального училища.

Гитара стала полноправной участницей ежегодных конкурсов исполнителей на народных инструментах, в которых принимают участие гитаристы многих школ г. Ульяновска.

Класс гитары в музыкальном училище города открыт в 1994 году. Преподает гитару Шалкина Инна Борисовна, окончившая Московское музыкальное училище им. Гнесиных, а затем Московский Государственный университет культуры (класс преподавателя Ларичевой Г. А). В настоящее время в училище обучаются по классу гитары 10 студентов. Произведен первый выпуск гитаристов. Ожидается пополнение музыкальных школ города квалифицированными кадрами гитаристов.

Кроме преподавания гитары, в городе работает профессиональный дуэт И. Каперлес (гитара) и Т. Каперлес (сопрано). В репертуаре дуэта - старинные русские романсы, а также песни композиторов России. Дуэт является лауреатом Всероссийского конкурса исполнителей романсов 1995 г. (лауреаты I премии). Дуэт успешно работает на концертных площадках города.

Г. А. Батанин

КЛАССИЧЕСКАЯ ГИТАРА НА УРАЛЕ

С 1 по 4 ноября 1998 года в Челябинске прошел конкурс-фестиваль классической гитары на Урале. Организаторами выступили: Ассоциация деятелей классической гитары музыкального общества Челябинской области, Челябинский государственный институт культуры и искусства, Челябинское высшее музыкальное училище им. П.И.Чайковского, при поддержке Челябинской государственной телерадиокомпании, Управления культуры и искусства администрации Челябинской области.

Свою историю фестиваль ведет с начала 90-х годов. За это время он расширил свою географию за пределы Урала. Прошедший фестиваль примечателен тем, что впервые был организован конкурс ансамблей классической гитары. В предыдущих конкурсах ансамблевое исполнение было лишь одной из категорий.

В выступлениях приняли участие 25 ансамблей из Челябинска, Каслей, Уфы, Кумертау, Перми, Казани, Северобайкальска и Екатеринбурга. Конкурсанты были разделены на 4 группы:

- 1 группа – 1981 – 1983 гг. рождения;
- 2 группа – 1983-1985 гг. рождения;
- 3 группа – 1986 год и младше.

4 группа – гитарные и смешанные ансамбли без ограничения возраста. Программа составлялась свободно, по выбору участников. Выступление ограничивалось 8 минутами.

Жюри конкурса:

- Заслуженный артист России Н.А. Комолятов (председатель)
- Заслуженный артист России В.В.Козлов (г.Челябинск)
- В.В.Ковба (г.Челябинск)
- Мирослав Симич (Швеция)
- И.Е.Кузнецов (г.Магнитогорск).

Прослушивание гитарных ансамблей проводилось в два тура.

В младшей группе 1 премию получил дуэт из Северобайкальска (Бурятия): Ляхов Захар и Улаханова Нина (рук. Давыдов С.П.);

II премия – Томкин Алексей и Красавцева Александра (Тверь, руководитель Баев Е.А.);

III премия – дуэт из Каменск-Уральского – Негодяев Александр и Овчинникова Антонина (рук. Милованова Л.А.).

В средней возрастной группе по-

бедителем стал дуэт из Екатеринбурга, Шишкина Оля и Дудкевич Оксана (рук. Довгопол Е.В.).

Второе место получил дуэт брата и сестры: Пушкаренко Евгений и Екатерина (Челябинск, рук. Козлов В.В.).

В старшей возрастной группе прослушивались лишь два ансамбля. Первое и второе место не присудили, третье – у квартета из Челябинска в составе:

- Толкачев Владимир
- Гнездилова Ольга
- Тюлькина Наталья
- Мальков Алексей (рук. Ковба

(гитара) и Бородин Роман (скрипка) (Тверь, руководитель Муравьева Е.А. и Баев Е.А.).

III – премия – Темников Василий (флейта) и Темников Федор (гитара) (Челябинск, руководитель Абдурахманов А.А.) и дуэт из Перми – Ширинкин Антон (скрипка) и Свиначев Михаил (гитара) – (руководители Соколова Н.М. и Карзенков М.Г.).

В дальнейшем, при проведении конкурса, желательно разделить смешанные ансамбли на возрастные группы, так как в данной ситуации это послужило оттоку желающих.

Организаторы фестиваля, в частности, артистический директор Мухатдинов Ш.Х., стремились к тому, чтобы программа была интересной и разнообразной. И это им удалось.

1 ноября в вечернем концерте фестиваль открыл Уральский композитор-гитарист Олег Киселев (Аша), представивший на суд зрителей свое творчество. Выступление уже полюбившегося “Трио гитаристов Урала” в составе:

Заслуженный артист России Виктор Козлов,

Шариф Мухатдинов,

Виктор Ковба, –

стало кульминацией вечера. Артистизм и мастерство исполнителей, яркий репертуар обеспечили этому ансамблю заслуженную популярность. У гостей фестиваля была прекрасная возможность услышать игру Заслуженного артиста России Николая Комолятова. В концертах принимали участие: Надежда Федоренко (Челябинск), Владимир Пинегин (Курган), Лауреат Всероссийского и международных конкурсов Иван Николаевский (Магнитогорск), Никита Морозов (Екатеринбург), Алексей Прохоров (Тверь), ансамбль из Казани, Нора Киселева (Челябинск).

На семинарах своим опытом ансамблевой работы поделились Виктор Козлов, Шариф Мухатдинов, Виктор Ковба, Мирослав Симич. Гость из Швеции дал рекомендации по уходу за кожей рук и ногтями, ремонту ногтей. Миро Симич и Николай Комолятов имели творческие встречи в Челябинском Союзе композиторов и в Фонде культуры, где обсуждали самые различные актуальные вопросы развития классической гитары в России и за рубежом.

В рамках фестиваля прошла презентация сборника “Изумрудная тетрадь”. Это уже вторая “Тетрадь” после “Малахитовой”, в которую включены сочинения Уральских композиторов и переложения для гитары.

АССОЦИАЦИЯ ДЕЯТЕЛЕЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ
ЧЕЛЯБИНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТЕЛЕРЕДИОКОМПАНИЯ
УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ АДМИНИСТРАЦИИ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ
ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА
ЧЕЛЯБИНСКОЕ ВЫСШЕЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ (ИМ. П.И.ЧАЙКОВСКОГО)

ФЕСТИВАЛЬ

классическая гитара на Урале

1-4 ноября 1998 г.

1 НОЯБРЯ 17 ч.
Николай Комолятов - заслуженный артист России (г. Москва)
Олег Киселев (г. Аша)
"Трио гитаристов Урала" в составе:
заслуженный артист России Виктор Козлов,
Шариф Мухатдинов, Виктор Ковба (г. Челябинск)
концертный зал института культуры и искусства
ул. Орамониплаза, 36-а

2 НОЯБРЯ 18 ч.
Надежда Федоренко (г. Челябинск);
Владимир Пинегин (г. Курган);
Иван Николаевский (г. Магнитогорск).
Николай Комолятов - заслуженный артист России (г. Москва)
концертный зал института культуры и искусства
ул. Орамониплаза, 36-а

3 НОЯБРЯ 17 ч.
Никита Морозов (г. Екатеринбург);
Нора Киселева (г. Челябинск);
ансамбль из Казани и Тиря.
концертный зал музыкальной школы №11
ул. Орамониплаза, 29

4 НОЯБРЯ 15 ч.
Ирина Куликова (г. Челябинск);
Играют дуэты и гости фестиваля.
концертный зал музыкальной школы №11
ул. Орамониплаза, 29

Внимание!
Специальный приз от арт-бюро "Язана"

В.В.).

Конкурсное выступление смешанных ансамблей проходило в I тур. Для жюри было непростой задачей определить победителей, так как уровень подготовки оказался достаточно высоким у всех ансамблей. В результате 1 место разделили между собой дуэт Ивченко Дианы (гитара) и Дорониной Светланы (домра) из Челябинска (рук. Козлов В.В.) и квартет гитаристов из Казани в составе:

- Шигалова Карина
- Модестов Евгений
- Хуторнов Виктор
- Харисов Виталий
- (руководитель Харисов В.В.).

II премия – Прохоров Алексей

В “Изумрудную тетрадь” вошли произведения из репертуара “Трио гитаристов Урала”. В будущем создатели надеются издать коллекцию “Уральских самоцветов”.

Заключительный концерт открыла студентка Челябинского высшего музыкального училища им. П.И.Чайковского Ирина Куликова. В 1993 году она стала победительницей конкурса классической гитары на Урале. Ныне Ирина – лауреат Международных конкурсов, уже побывала в Италии, Польше, Англии. В этом же конкурсе приняли участие лауреаты и дипломаты конкурса, которые на следующий день приняли участие в радио- и телепередаче в студии Челябинской телерадиокомпании.

Наталья Мурашова.

1000 концертов Виктора Козлова.

25 февраля 1999 года в Челябинске, в концертном зале Нового художественного театра состоялся юбилейный творческий вечер прославленного уральского гитариста, Заслуженного артиста России, Лауреата Международного конкурса композиторов в г. Эстергоме (Венгрия), дипломанта Всероссийского конкурса исполнителей, доцента Челябинского высшего музыкального училища им. П. И. Чайковского, Виктора Козлова.

15 - ление творческой деятельности музыканта ознаменовалось проведением тысячного концерта и презентацией нового компакт-диска «Медитация. Для гитары соло».

Концерт стал настоящим праздником гитарного искусства, демонстрирующим высокое исполнительское мастерство и композиторский талант юбиляра.

Кроме уже известных в России и за рубежом произведений В. Козлова для гитары, таких как «Восточный танец», «Концертино», Баллада для Елены Прекрасной» и др., в концерте прозвучали новые сочинения мастера, произведения уральских композиторов, отечественная и зарубежная классика. Особенно яркое впечатление на слушателей произвела премьера пьесы В. Козлова «Буфонада», а также премьера песен уральского композитора Елены Попляновой.

В концерте, наряду с В. Козловым, блистательно выступили известные уральские исполнительские коллективы и солисты:

Трио гитаристов Урала, инструментальный дуэт «Концертино», лауреат международного конкурса А. Абдурахманов, Заслуженный артист России В. Нагдаев, а также студенты класса В. Козлова, лауреаты международных конкурсов И. Куликова и И. Федоренко, лауреаты всероссийского конкурса Екатерина и Евгений Пушкаренко.

Праздник музыки удался! Хочется верить, что впереди у молодого уральского гитариста ещё не одно творческое 15-летие.

Музыковед Е. Сизова.



С 14 по 20 февраля в городе Железнодорожный (20 км. от Москвы) прошел I Открытый областной конкурс классической гитары и гитарных ансамблей, посвященный 200 летию гитары в России и 70 летию московской области. Конкурс привлёк большое количество учащихся по классу гитары. Более 60 участников из Москвы, Московской и Владимирской областей в течение пяти дней соревновались в трех возрастных категориях: 1)- до 12 лет; 2) 13 –15 лет; 3) 16 –22 года. Жюри возглавил композитор Игорь Рехин. В качестве членов жюри были приглашены гитарист и педагог Николай Комятов (Российская музыкальная академия), Наталья Дмитриева (Музыкальное училище при Московской консерватории). В качестве члена жюри был приглашен гитарист и композитор

Франк Хилл .В числе специальных премий – ноты издательств “ Марго” и “Фогт и Фритц” (Германия) , Орфи (США), гитарные струны фирмы “Лютьер”, журналы “Гитарист”, различные подарки от многочисленных спонсоров. Среди ценных призов для лауреатов- школьные гитары испанской фирмы “Альгамбра” от общественного движения “За здоровую Россию” и от администрации г. Железнодорожного. Их получили : Константин Орлов (г. Мытищи , Московской области) и Василий Антипов (Москва). Гитара чешской фирмы “Кремона” была вручена самой юной участнице - девятилетней гитаристке из г. Железнодорожного. В связи с тем, что наибольшее количество участников занявших призовые места были учащимися музыкального училища при Московской консерватории, жюри после обсуждения и дискуссии постановило передать приз ЭГТА этому учебному заведению. Президент ЭГТА гос.Ф.Хилл вручил в торжественной обстановке школьную гитару немецкой фирмы “Сигма” (г.Маркнойекирхен) представителю Музыкального училища при московской консерватории в качестве приза ЭГТА “ за подготовку наиболее результативных конкурсантов, завоевавших первые места на конкурсе”.Теперь на этой гитаре будут играть талантливые учащиеся, которые пока не имеют средств для приобретения на период учебы хорошего качественного инструмента. Главный приз ЭГТА - оплату проезда на международный фестиваль в Лверкузен, жюри присудило учащемуся 1 курса академического музыкального училища при Московской консерватории Антону Петрову. Он так же получил специальную премию” за лучшее исполнение прелюдий и фуг для гитары соло И.Рехина”. Устроители решили следующий конкурс сделать международным и провести вместе с ЭГТА в марте- апреле 2000 года.



УЧАСТНИКИ КОНКУРСА

10 фестивалей гитарной музыки в Москве

В 1987 году я готовила цикл концертов памяти моего отца – Заслуженного артиста России, гитариста, исполнителя,



Н.Иванова-Крамская и И.Козловский

композитора Александра Иванова-Крамского. Мне посоветовали обратиться в музыкальное общество г. Москвы, где я познакомилась с И.Н.Рудневым и В.Г.Зозулиным. Тогда и теперь я не раз обращалась к ним и всегда находила поддержку.

«Неделя гитарной и лютовой музыки памяти А.Иванова-Крамского» проходила в уютной церкви св. Георгия. Каждый вечер помещение небольшой церкви заполнялось до отказа, и именно тогда я задумалась над проведением фестиваля гитарной музыки.

Если в 50-60-х годах гитара звучала в руках Иванова-Крамского и еще, может быть, 3-4 исполнителей, то в 80-е годы русские гитаристы успешно принимали участие в международных конкурсах и заявили о себе, как достойные конкуренты изве-

стным зарубежным мастерам.

Прежде, чем перейти к фестивалям, мне бы хотелось напомнить и отметить, что, начиная с 1935 года, классы гитары были закрыты в школах, училищах и Московской консерватории. В постановлениях партии и правительства указывалось, что советский человек не может пропагандировать “иностранину”. Гитара была причислена к космополитическим инструментам, и многие талантливые музыканты переквалифицировались на домры и балалайки. Иванов-Крамской не предал гитару и продолжал пропаганду этого замечательного инструмента. 25 лет добивался он преподавания классической гитары в музыкальных училищах, не обращая внимания на трудности, выступал, писал музыку для гитары, сотрудничал с музыкальными издательствами. Им написана Школа игры на шестиструнной гитаре, пьесы для юных гитаристов, концертный репертуар, куда вошли Два концерта для гитары с симфоническим оркестром, оригинальные произведения и обработки народных песен.

Александр Михайлович мечтал об открытии класса гитары в высших учебных заведениях. Но в Москве они были открыты (1980 г.), спустя много лет после его кончины (1973 г.). Иванов-Крамской мог только мечтать о фестивале гитарной музыки.

Когда отца не стало, я дала себе слово продолжить то, что он не успел сделать. Теперь я могу сказать с чистой совестью: многое удалось. Гитара преподается в ВУЗах страны, исполнители постоянно выступают в городах России и за рубежом, талантливая молодежь получает призовые места в труднейших международных конкурсах гитаристов.

Выезжая на международные фестивали и конкурсы в качестве члена жюри, я изучала работу оргкомитетов и беседовала с известными гитаристами, которые принимали участие в организации международных фестивалей разных стран мира.



Д.Александрова, Н.Иванова-Крамская, А.Фраучи.

В 1988 году был объявлен день открытия фестиваля в Москве. Письма стекались буквально из всех республик СССР. Участников, по моим подсчетам, должно было быть около 300 человек. К моменту открытия прибыло более 500 гитаристов и любителей гитарной музыки. В Министерстве культуры, в Музыкальных обществах мне не верили, что проведение фестиваля гитаристов возможно. Но, когда секция гитаристов г. Москвы (я была Председателем) представила план фестиваля, расписанный



Е.Финкельштейн (1990)

на 10 дней, в последний момент мы ощутили поддержку. Концерты тогда проходили в двух церквях, что на Красной площади рядом с Храмом Василия Блаженного. Открытие и закрытие фестиваля состоялись в Рахманиновском зале.

2-3 концерта в день – для многих администраторов этот факт был невероятным. Причем утром каждого дня в ДК Энергетиков проходили семинары. Пожалуй, тогда я поняла, как нужны такие встречи, как полезны общения исполнителей и преподавателей, учащихся и студентов. Фестивали 1989-92 гг., все наши инициативы поддерживали Московское Музыкальное общество, Всесоюзное музыкальное общество, Дом “Дружбы народов с западными странами”. Мы проводили Фестивали гитарной музыки регулярно. Один из них был посвящен великому испанскому гитаристу Андресу Сеговии.



(стоят) М.Корнишин, В.Корнишин, (сидят) А.Степанов, В.Налётова, В.Домогацкий.



И.Архипова, Н.Иванова-Крамская, Владыка Питирим, И.Козловский (1992)

Приятно вспомнить те годы. В одной “упряжке” работали вместе со мной Татьяна Хлоповская, Николай Комолятов, Александр Фраучи, администраторы Музыкальных Обществ В.Г.Зозулин и И.Н.Руднев, А.АКзачук. Особую значимость нашим фестивалям и Конкурсу им.А.М.Иванова-Крамского (1992 г.) придавала поддержка Митрополита Волоколамского и Юрьевского Питирима. По его инициативе прошел концерт в Колонном зале Дома союзов “Возрождение русской гитары”. В концерте тогда выступили лауреаты международных конкурсов Александр Фраучи, Николай Комолятов, Владимир Терво, Алексей Зиманов, Анастасия Бардина, скрипач, Народный артист РФ Эдуард Грач



В.Труфанов (1990)

и Наталия Иванова-Крамская. С приветствием к участникам фестиваля обратился Владыка Питирим, Народная артистка СССР, Председатель Международного союза музыкантов И.К.Архипова и Народный артист СССР И.С.Козловский. Надолго остались в памяти дни фестиваля. Было много встреч, добрых слов, пожеланий.

События в стране не давали возможности проводить фестивали в 1993-95 гг. Но за эти годы я написала книгу об отце “Жизнь посвятил гитаре”, издала первый сборник из своей уникальной библиотеки. Мысль о продолжении организации фестивалей меня не покидала. Трудности, суета, здоровье не позволили многим вернуться к

общественной деятельности. А я снова стала “обивать пороги” концертных залов (теперь администраторы требовали деньги за аренду). Часто мне звонили любители-гитаристы и открыто заявляли о моей несостоятельности организовывать для “простых любителей гитары” концерты. Меня все время хотели вызвать на общее собрание (видимо, партийное) и “пропесочить”. Их не останавливали карточки на продукты, реорганизации в Министерствах культуры, арендная плата. Однажды, не зная как объяснить “простому любителю гитары” все трудности, я попросила его помочь. Он с энтузиазмом согласился. Но когда я ему сказала, что концерт может состояться, и он должен принести за аренду Рахманиновского зала энное количество долларов... больше меня никто не беспокоил.

С 1996 года я, не дожидаясь помощи, решила на проведение VI фестиваля гитарной музыки. Это был фестиваль несколько скромнее прошлых. Но теперь он уже точно имел свое название “VI Москов-



Э.Грач, Н.Иванова-Крамская (1991)

ский фестиваль гитарной музыки”, посвященный Николаю Макарову – русскому гитаристу, который в 1856 г. организовал I Международный конкурс гитаристов. Зал Политехнического музея собирал каждый день любителей гитары, уставших от напряженных лет. Многие не верили, что такое возможно. Но я и сама не верила. И снова зазвучала гитара в концертных залах. VII Московский фестиваль был посвящен 85-летию со дня рождения А.М.Иванова-Крамского. VIII фестиваль я решила посвятить русским мастерам – изготовителям гитар. IX фестиваль был посвящен гитаре и гитаристам России. Юбилейный X Московский фестиваль вернул нас к концу 19 века и был посвящен 100-летию организации “Итернационального союза гитаристов” (1899 г.). Посвящая каждый фестиваль какой-либо дате или известному гитаристу, я всегда стараюсь обратить внимание на то, что гитара один из самых богатейших инструментов по своей культуре. История гитары насчитывает несколько тысячелетий. Сначала лютня, несколько позже и гитара существуют в России более 300 лет. Историю инструмента, на котором играют про-

фессионалы и любители, должны знать.

В заключение, я не могу не поблагодарить от всей души директора великолепного Овального зала “Антреприза” Московского союза музыкантов. Именно в этом старинном особняке мы проводили свои последние фестивали. Спасибо Виолетте за участие в жизни гитары и поддержку. И низкий поклон всем, кто участвовал во всех концертах 10 фестивалей: лауреатам международных конкурсов Александру Фраучи, Николаю Комолятову, Анастасии Бардиной, Вадиму Чебанову, Вадиму Кузнецову, Рему Хабибуллину, Артему Дервееду, Евгению Финкельштейну, Аркадию Резнику, Вячеславу Труфанову, Дмитрию Зотову, “Классическому ансамблю гитаристов” и многим другим, чье искусство постоянно притягивает новых и новых слушателей, до предела наполняющих концертные залы. Очень приятно, что статьи о фестивалях гитарной музыки в Москве появились в журналах “Классическая гитара” (Англия), “Гитара и лютня” Германия.

Н. Иванова-Крамская

УЧАСТНИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ФЕСТИВАЛЯ «ДНИ ГИТАРЫ» 18-21 МАЯ 1999 г. КАЛУГА

Лауреат международного конкурса в Гааге «Ансамбль старинной музыки» Московской Государственной Консерватории, рук. Назар Кожухарь

- Исполнители в стиле фламенко: Юрг Герстер, гитара (Швейцария) Рафаэль де Уэльва, вокал (Испания)
 - Солист Калужской филармонии Олег Акимов, гитара
 - Солист Московской Государственной Академической Филармонии зас. Артист России Александр Мартынов, гитара
 - Солист Московской Государственной Академической Филармонии Александр Суетин, лютня
 - Лауреат Всероссийского и международного конкурса Анастасия Бардина, гитара
 - Композитор и исполнитель Сергей Руднев с программой «Гитара в русской музыке»
 - Классический гитарный дуэт Ксения Гитман, Вадим Кузнецов
 - Ведущий педагог по классу гитары г. Москвы Александр Гитман
 - Учащиеся музыкальных училищ г. Калуги и г. Тулы
 - Учащиеся и педагоги школ искусств Калужской, Тульской и Московской областей
- На фестивале будут представлены произведения различных стилей и направлений от камерной, старинной и современной музыки до «Фламенко». Целью фестиваля является обмен информацией и новыми методиками среди преподавателей школ искусств, а также дать возможность молодым музыкантам показать свои способности и повысить свое мастерство на проводимых мастер-классах. По мнению организаторов, исполнение музыки в различных стилях позволит поднять имидж гитары, как серьезного инструмента. Организатор фестиваля - солист Калужской филармонии

Олег Акимов.

«ГИТАРАЛИЯ»

III международный фестиваль и конкурс камерных ансамблей с классической гитарой "Гитаралия 98" прошел с 27 июня по 1 июля в Пшемышле (Польша). На этот раз организаторами его стали Европейский центр камерной музыки для гитары, отдел интеграции деятелей культуры и искусства в Пшемышле, музыкальная школа им. А.Малавского, межвузовская кафедра гитары в Лодзи и другие организации. По замыслу артистического директора и гитариста В.Манджина на фестиваль предполагалось пригласить и симфонический оркестр для исполнения нескольких новых гитарных концертов (в том числе "Русского концерта" И.Рехина, солист Александр Свете).

К сожалению, из-за отсутствия финансовых поступлений от ряда спонсоров, обещанных ранее денег не удалось собрать, и организаторы вынуждены были срочно менять концертные программы, солистов и даже сократить сроки проведения фестиваля. Этим, в значительной степени, можно объяснить снижение планки артистического уровня. В качестве солиста был приглашен молодой испанский гитарист, лауреат многих международных конкурсов, Серафин Арриаза Варгас. На торжественном открытии фестиваля в зале Геологического Университета после приветственных речей и благодарностей спонсорам выступил Ожешовский камерный оркестр под управлением Роберта Чашевского. Несмотря на то, что коллектив существует всего два года, музыканты продемонстрировали хорошую ансамблевую культуру, ритмическую четкость и тонкую нюансировку в Дивертисменте фа-мажор и "Маленькой ночной серенаде" Моцарта. С.Варгас исполнил в сопровождении оркестра два концерта А.Вивальди. В состоявшемся на следующий день сольном концерте А.Архаса была представлена довольно типичная гитарная программа: Бах, Таррега, Родриго, Барриос, Альбенис. Его игра как солиста мало захватывала, в техническом и звуковом плане так же не было открытий и взлетов фантазии. Гитарист еще находится в начале своего творческого пути. Будем ждать от него интересных открытий в будущем, ведь ему всего 20 лет.

Третий вечер фестиваля был посвящен памяти проф. Александра Ковальчика (1941-1997). В истории создания польской гитарной школы ему принадлежит почетное место. Он начал заниматься гитарой в Лодзи под руководством проф. Козимежа Соснаевского, позднее завершил свое образование в Веймаре (ГДР) в Высшей музыкальной школе им. Ф. Листа. По окончании ее он стал первым в Польше преподавателем по классу гитары, имеющим высшее музыкальное образование. В 60-е годы он начинает активную концертную и педагогическую деятельность. В 1969 году завоевал I премию на общепольском конкурсе гитаристов. Будучи ректором высшей музыкальной школы в Лодзи, он активно

способствовал повышению уровня преподавания гитары в стране.

Он был председателем жюри на многих международных и региональных гитарных конкурсах, проводимых в Польше, пользовался большим авторитетом в кругах музыкантов. Его студенты, многие из которых стали лауреатами различных гитарных конкурсов, занимаются педагогической деятельностью или активно выступают на концертной эстраде. В концерте выступили знаменитый польский кларнетист В.Комста и лауреат Гданьского конкурса, талантливый молодой гитарист из Пшемышля Г.Кравец, а также



струнный квартет Силезского камерного оркестра. Звучала музыка Барбера, Бородина, Боккерини, Моцарта.

В вечернем концерте 30 июня выступили лауреаты конкурса "Гитаралия 97", братья Адам и Марек Миккульские. К сожалению, на этом концерте они повторили свою программу прошлого года, практически не добавив ничего нового. А жаль! Творческий рост невозможен без нового репертуара...

В конкурсе приняли участие на этот раз, помимо польских участников, гитарные ансамбли из Словакии, Украины, Хорватии, Испании. Большая часть из них была гитарными, но встречались ансамбли флейта-гитара, скрипка-виолончель-гитара, кларнет-гитара. Из наиболее часто

встречающихся имен композиторов были: Бах, Пиацолла, Паганини. Следует отметить все возрастающий уровень ансамблевого музицирования в Польше, не говоря уже о высокой звуковой культуре большинства конкурсантов. Настоящей сенсацией конкурса стало выступление квартета из Хорватии (г.Загреб). Их руководитель А.Чегали известен в Европе как один из лучших гитарных преподавателей.

Конкурсная программа загребского квартета, включившая "Танго" Пиацоллы, четыре еврейские народные песни, 2 контрапункта из "Искусства фуги" И.С.-Баха, 5 бразильских танцев Ц.Магадо, была исполнена с блеском, великолепным чувством стиля, технически совершенно. Участники ансамбля проявили себя зрелыми музыкантами, которые по праву могут уже сейчас концерттировать в лучших залах европейских стран. Это был настоящий и большой успех молодых ансамблистов из г.Загреба. Жюри единогласно присудило им 1 место.

Как всегда, параллельно с конкурсами и концертами проходил научно-практический семинар. А.Вендланд подготовил доклад о гитарной музыке С.Щепанского, а проф. Агата Салеха выступила с лекцией на тему «Риторика И.С.Баха на примере его партиты d-moll для скрипки соло». Думаю, что эти доклады были очень полезны гитаристам, желающим более глубоко понять полифонический язык эпохи Барокко.

В завершение хочется поблагодарить организаторов за незабываемые встречи и возможность общения между всеми участниками "Гитаралии", за совместную и конструктивную работу членов нашего жюри.

Следующий фестиваль и конкурс состоится в 1999 году, в 20-х числах июня.

И. Рехин

ФЕСТИВАЛЬ В ТЫХАХ

VII Международный фестиваль "Силезская гитарная осень" и гитарный конкурс им. Едмунда Юрковского в Тыхах (3.10 – 10.10.98 г.) собрал большое количество современных "гитарных звезд" и 50 конкурсантов из Польши, Италии, Венгрии, Греции, Украины, Перу, Чехии, Словакии, Белоруссии, Грузии, Таджикистана, Узбекистана, Армении. Участие музыкантов из бывших союзных республик СССР в этом конкурсе стало традиционным. Вспомним, что наш гитарист А.Зимаков, в 1990 г. стал лауреатом конкурса в Тыхах, пополнив тогда еще скудный список гитаристов-лауреатов международных конкурсов. Теперь – другое дело. С конца 80-х годов российские гитаристы выезжают в страны Западной Европы, где так же становятся лауреатами и дипломантами различных конкурсов. Здесь не в последнюю очередь (до 17 августа 1998 года) играло относительно стабильное положение в России.

Но на Украине, Белоруссии, в тех странах, где экономическое положение в 90-е годы было значительно хуже, чем в России,

близость государственных границ и относительно дешевые взносы за участие и проезд, напротив, стимулировали молодых музыкантов к поискам средств для участия в польских конкурсах.

Гитарный конкурс в Тыхах по своему уровню и значению сегодня завоевал прочное место в Европе, как один из самых значительных международных гитарных мероприятий. Артистическому директору “Селезкой осени” А.Грушке и на этот раз удалось получить значительную финансовую поддержку Силезского Банка, Пивоварии в Тыхах, фирмы “Польский Фиат”, Польских авиалиний LOT в Катовицах, Министерства культуры, различных фондов и организаций. Информационная под-



ЯН СКРЫГАН (БЕЛАРУСЬ)

держка – Польское Радио (Катовице), Польское ТВ. Спонсорами награды конкурса стали фирма Rokkoman (Япония), Коно гитара (Япония), Interton (Гдыня), директор филармонии Шленска в Катовицах и многие другие. Специально на конкурс были приглашены музыкальные редакторы ведущих европейских журналов: Колин Купер (Англия), ПетерПёфген (Германия), а также Валерий Волков и автор этих строк.

Конкурсная программа 1-го тура включала только сочинения М.Джулиани, Большая Соната ор. 150, и Ф.Сора “Большое соло” ор. 14 (по выбору участника). II-й тур – сводная программа (20-25 минут) и обязательное сочинение Тансмана; III тур – исполнение одного из трех концертов с оркестром М.Кастельнуово-Тедеско, Вила-Лобоса, Родриго. В целом, уровень конкурсантов был довольно “пестрым”, хотя уже на первом туре появились явные лидеры, – молодые гитаристы, уверенно и артистично исполняющие труднейшие и виртуозные композиции гитарной классики. Для некоторых исполнение музыки А.Тансмана оказалось серьезным препятствием для прохождения в финал, для других – слабая техническая подготовленность, плохой звук, отсутствие хорошего музыкального вкуса. В результате в финал вышли 5 конкурсантов, которым предстояло играть с оркестром. Это А.Петржак (Концерт № 1 Кастельнуово-Тедеско), Вальдемар Громоляк и Александр Рэнгач (Концерт «Аранхуэс» Родриго), Ян Скрыган и Роман Вязовский

(Концерт Вила-Лобоса). Мне показалось, что никто из финалистов до этого не имел практики выступления с оркестром. И в финале большинство выступило менее ярко и убедительно, чем в предыдущих турах. Так, талантливая польская гитаристка А.Петржак в финале концерта Кастельнуова-Тедеско утратила исполнительский контроль. В результате – не получила премии. Менее ярко выступил с Концертом Вила - Лобоса техничный и динамичный гитарист из Украины Роман Вязовский. Он получил диплом. Прекрасно, ровно и ярко игравший на I и II турах, уже маститый, А.Ренгач не сумел увлечь своей игрой в Концерте “Аранхуэс”, и был удостоен лишь III премии. Настоящая конкурсная борьба была между Александром Громоляком (уже известным в Польше молодым гитаристом, получившим гитарное образование так же в Германии), игравшим концерт “Аранхуэс” Родриго, и студентом Белорусской консерватории Яном Скрыганом, выбравшим концерт Э.В.-Лобоса. Удачно выбранный концерт позволил в полной мере раскрыться исполнительскому таланту молодого белорусского гитариста. В его игре было много драматизма, яркости и эмоциональной непосредственности. Каденция II-й части очень логично и на большом динамическом накале приводила к финалу, технично и с блеском сыгранному. Это был его звездный час.

Таким образом, белорусский гитарист Я.Скрыган стал обладателем I премии конкурса им. Я.Э.Юрковского. Вальдемар Громоляк был удостоен II-й премии. Без сомнения, это очень яркий и интересный гитарист, о котором мы еще услышим много хорошего.

Концертные программы фестиваля были очень разнообразны и в большинстве своем интересны. Выступления европейских “звезд” К.Котсиолиса (Греция), К.Маркионе (Италия), дуэта Сержио и Одаир Ассад (Бразилия) чередовались с не менее интересными концертными отделениями польских гитаристов М.Дылла, К.Бартинка.

Особо хочу сказать о репертуаре, о новых сочинениях для гитары, которые удалось послушать в рамках фестиваля.

На симфоническом концерте – открытии фестиваля, впервые прозвучал концерт для гитары с оркестром «Аргентина», который был сочинен двумя музыкантами – пианистом и композитором Saul Cosentino и гитаристом и композитором Mario Andriola. Музыка сильно напоминала звуковое оформление голливудских фильмов 60-х годов с вкраплениями партии гитары, которая зачастую заглушалась оркестровым tutti. Солист Роберто Ауссель с невозмутимым лицом (как всегда на его концертах) пытался пробиться сквозь плотную оркестровую массу, что ему удавалось с трудом. По форме сочинение напоминало скорое сюито. Иногда слышались ритмы танго и тогда мы понимали, что это звучит аргентинская музыка... И все же, надо отдать должное организаторам, рискнувшим включить в программу конкурса впервые новое сочинение. Пусть оно не стало подлинным открытием, оно – свидетельство неустанного стремления композиторов во всем мире заполнить брешь между “Аранхуэсом...” и попытками создания новых

ярких концертов для гитары, которых так не хватает и гитаристам, и публике.

Двойной концерт Астора Пиацоллы (солисты Р.Ауссель(гитара) и Хуан Моссаллини (банданеон) и силезский камерный оркестр(дирижер–Хуан Моссаллини), насыщенный ритмами и интонациями танго, был тепло встречен публикой. Впрочем, нельзя не заметить, что чрезмерная эксплуатация ритмов и жанров танго уже стала несколько надоедать. С большим интересом все ожидали выступления китайской гитаристки Ванг Яменг (1981г. рожд.), которая уже успела к этому времени стать лауреатом международных конкурсов в Японии и Италии, выступить во многих странах как солистка. К сожалению, ее трактовка “Чакконы” Баха разочаровала. Гитаристка была явно не готова к пониманию музыкальной структуры этого творения, его внутренних токов и импульсов. Сонатина М.Торобы и пьеса А.Барриоса также звучали спорно. А в 24 каприсах Н.Паганини, явно не хватало технического блеска.

Но так уж устроен этот мир! Как невозможно все странички книг сделать “золоты-



В.ГРОМОЛЯК (ПОЛЬША)

ми”, так в искусстве – не всегда фестивали рождают новые имена. Фестивали становятся большим испытанием для известного артиста; фестивали подтверждают или опровергают авторитеты исполнителей, они либо обогащают наши слушательские представления новыми открытиями, либо повторяют уже проверенное, найденное ранее.

Я рад, что артистический директор А.Грушка и директор фестиваля Вернер Фолкерт и его помощники, мэры города Тыхы и сотрудники его администрации, сделали все, чтобы наше пребывание в дни фестиваля было плодотворным; чтобы мы все могли как можно больше общаться друг с другом, обмениваться мнениями и идеями, находить новых друзей и встречаться со старыми знакомыми, разбросанными по всему миру, но объединенными этим гитарным праздником на гостеприимной земле Шленска!

И.Рехин

Известному гитаристу и композитору Анатолию Шевченко исполнилось 60 лет.

Этому событию и был посвящен юбилейный вечер “Мастер и гитара” в Большом зале одесской филармонии 15 ноября 1998 года. Программа концерта отразила широту творческого диапазона музыканта, ставшего одним из ярчайших представителей музыкальной традиции Одессы. Этот диапазон поистине уникален – от древнегреческой кифаристики до современного авангарда. Впервые открыв для современно слушателя своеобразный мир античной музыки, Анатолий Шевченко расширил исторический ареал гитары, нижней границей которого до этого являлось творчество испанских виуэлистов XVI века, до первых образцов музыки для кифары (V в. до н. э.). В концерте прозвучала “Схолия” Сейкилоса (I в до н. э.).

С другой стороны, творчество Анатолия Шевченко направлено в будущее; такие его гитарные циклы как “Трансформации”, “Denatura solaris”, “Прикосновения”, кажутся ,предвосхищают мироощущение человека XXI столетия, хотя созданы они нашим современником, живущим думами и чаяниями своего времени и своего народа. Это особенно проявилось в его “Украинской сюите”, “Трех эстампах” для гитары с оркестром, в Capriccio (“Пливе човен”), блестяще исполненном автором с камерным оркестром Одесской филармонии.

В юбилейной программе мастера приняли участие Елена Камбурова, исполнившая вокальный цикл А. Шевченко на стихи Ф.Г. Лорки, известный украинский гитарист Валерий Петренко, а также молодой одессит Дмитрий Печкин, исполнение которым “Прелюдии и фуги” Ля мажор из “Полифонической тетради” Анатолия Шевченко и, совместно с автором, дуэта “На старом перекрестке” из сюиты “Одессика” вызвало восторженную реакцию переполненного зала филармонии. Юбилейный отчет солиста одесской филармонии, лауреата международных конкурсов Анатолия ШЕВЧЕНКО явился блестящей заявкой на новый, плодотворный этап творчества большого мастера.

Наталья Белозерская

мастера проявился как в среде многочисленных слушателей, заполнивших большой зал филармонии, так и в том, что помимо самого автора, блистательно исполнившего свои сочинения, в концерте приняли участие также гитаристы из различных городов Украины.

Заслуженный артист Украины Валерий Петренко (Киев) весьма экспрессивно исполнил его “Прелюдию и фугу” Ля-Мажор, Антон Топчий из Николаева тонко и проникновенно трактовал одно из самых ранних произведений А. Шевченко “Грустную балладу”, Юрий Катрухин исполнил две части из цикла “Прикосновения”.

Уже не впервые внимание музыкантов и слушателей, ценителей гитарного искусства, привлекает яркий талант и своеобразие стиля, исполнительская манера и глубокое проникновение в музыкальный образ молодого одесского гитариста Дмитрия Печкина, исполнившего на этот раз “Думу” (Хаджибей) из сюиты “Одессика”. Еще три части из этой, своего рода музыкальной летописи нашего города, исполнил сам автор. Новая программа Анатолия Шевченко предоставила возможность многочисленным поклонникам гитары, этого прекрасного и таинственного инструмента, прикоснуться и познакомиться с новыми гранями творчества замечательного музыканта, уже внесшего определенный вклад в развитие не только гитарной традиции Одессы и Украины, но и современной гитарной культуры в целом.

Н. Овенская



Музыкальная культура Одессы всегда характеризовалась своим «лицом не общим выраженьем», достаточно вспомнить нашу блистательную плеяду скрипачей, пианистов, артистов оперы, балета... То же можно сказать и о гитарной традиции нашего города. Еще в прошлом веке в Одессе, раньше других культурных центров Российской империи, утвердилась именно классическая, шестиструнная гитара. Деятельность одесских гитаристов – В.Крихатского, З.Кипченко, К.Сипичий во многом способствовала формированию этой традиции. Значительный вклад в ее развитие внес ученик выдающегося гитариста нашего времени А. Иванова-Крамского – Виктор Стрельников.

Гитарная жизнь в Одессе активизировалась с приходом в нашу филармонию Анатолия Шевченко. 8 ноября в зале Одесской филармонии, открывшей свой юбилейный 150-й сезон, Анатолий представил новую программу “Прикосновения”. Кстати, так же называется и авторский сборник А. Шевченко, вышедший в прошлом году в США, а в этом году удостоенный специальной премии Ассоциации музыкальных издательств Соединенных Штатов. В этом году А. Шевченко стал также лауреатом (1-я премия) Международного конкурса “Н. Рубинштейн и московская композиторская школа”, посвященного 850-летию Москвы. О значительности композиторского вклада А. Шевченко в современный гитарный репертуар свидетельствует постоянно возрастающий интерес к его творчеству как за рубежом (Ф. Куэнка, Дж. Кастелли), так и в нашей стране (В. Петренко, Г. Вернигора и т.д.). Этот интерес к творчеству одесского



УРОКИ МУЗЫКИ

Недавно, перебирая старые фотографии и вроде бы ненужные бумаги, я наткнулся на программы концертов времен 50 — 60-х годов. Нахлынули воспоминания. Вот передо мною программа, помеченная девятым апреля 1962 г. Дуэт гитаристов из Бельгии: Николае и Ильзе Альфонсо. Это был, пожалуй, первый профессиональный дуэт гитаристов в России. Играли они в зале Чайковского. Надо сказать, что гитарные концерты, я имею в виду классическую гитару, были по сравнению с гастрольями пианистов и скрипачей из-за рубежа довольно редкими. Больше всех выступала в Союзе М. Л. Анидо, но о ней речь позднее. Итак, дуэт гитаристов Ильзе и Николас Альфонсо.

Играли они и соло. Ильзе, в основном, Таррегу и Альбениса, а Николас — Баха, Лауро и Барриоса. Дуэтом они очень нежно, я бы сказал, элегически сыграли Сонату ре минор Шейдлера (кстати, ноты у нас в России до сих не изданы!) и Largo и Rondo Ф. Карулли.

Конечно, больший успех выпал на долю Николаса Альфонсо, который в сольной программе блеснул отточённостью фразы и, главное, ровным, а не “пестрым” звуком, чем грешат многие отечественные гитаристы. Запомнилось в его исполнении сарабанда Генделя и сюита “Каватина” Ал. Тансмана. Зал был полон, да и на концертах других гитаристов всегда был полный зал. Билеты на гитарные концерты зачастую продавались “с нагрузкой” (молодежь и слова-то такого сейчас не знает!).

Потом были встречи с гитаристами. Они проходили в ЦДРИ или Доме дружбы народов, или на квартире у известного педагога гитары В. В. Славского, — что было чревато из-за дремлющего ока «органов». (Смешно, не правда ли?) Помню, я разговаривал с Ильзой на вокзале — я тогда, как член Общества гитаристов, провожал их в Питер на гастроль. Переводчик о чем-то оживленно беседовал с Николасом (мы ждали посадки на поезд, и времени немного было), а я со своим слабым знанием итальянского пытался объясниться с Ильзой. Она, по-моему, тоже знала итальянский «с боку-припека». Но мы понимали друг друга. Она жаловалась на мужа, т. е. на Николаса, что он заставляет ее репетировать и мало, по ее мнению, уделяет времени семье. Жаловалась на холод в Москве (апрель в том году действительно был холодным). Удивлялась огромности расстояний в России — они в Москву приехали из Ташкента, где были на гастролях; спрашивала, сколько до Ленинграда и, узнав что 600 верст, сокрушенно покачала головой. Потом, перед самой посадкой в вагон, мы нежно расцеловались, к вящему неудовольствию Николаса. Когда поезд тронулся, я спросил у переводчика, о чем он так долго говорил с Николасом. Оказывается, о хоккее!

Вот, что отложилось в памяти у меня о гастролях четы Альфонсо.

Следующая программа о гастролях Мануэля Лопеса Рамоса. Суббота, 5 октября, а вот год не указан. По-моему, это был 1966

(67?) год. Он поразил тем, что, не разыгрываясь на мелких произведениях, сразу начал концерт с трудной, не только технички, но и по форме, Арии с вариациями Д. Фрескобальди. И весь концерт он “держал” зал. Вторым номером была не менее сложная Прембула Алессандро Чаконати. А закончил он первое отделение феерическим исполнением Чаконы ре минор Баха. Рамос поражал плотностью звука и, в то же время, тончайшим pianissimo. У него было настоящему фортепианное «туше». После Чаконы зал устроил ему настоящую овацию. Я до сих пор считаю, что у Рамоса одна из лучших трактовок Чаконы Баха. Слава Богу, он записал Чакону (фирма RCA Victor).

Во втором отделении он играл Сонату памяти Шуберта Мануэля Понсе и Дьявольское каприччио Телеско. Вещи тоже, мягко говоря, не слабые! Успех был ошеломляющим!

После концерта мы поехали в Дом работников искусств на Пушкинском проспекте и там, в дружественной обстановке, за бокалом вина, шла оживленная беседа с нами, московскими гитаристами. Больше всех выступал Славский. Со своим необузданным темпераментом он, Славский, даже мешал гостю высказываться! Уже когда мы вышли на улицу, Рамос тихо спросил у меня: “Это что за гангстер от гитары?” Я долго смеялся, потом объяснил, что Славский очень неплохой педагог, просто норов у него такой. Вообще Мануэль Рамос произвел впечатление очень доброго, мягкого человека. Рассказывал о своей педагогической практике в Мексиканской консерватории. О том, что он своих четверых детей близко к гитаре не подпускает, а учит на скрипке, фортепиано и на виолончели. Жаловался на проблему ногтей. (Все знают, какое значение имеют ногти для гитариста!). Вот такие впечатления остались от гастрольей этого, ныне почти забытого, изумительного музыканта и человека.

Вот еще одна программа — Рената Тарраго. Среда, 29 марта 1977 года. Дочь известного лютиста, знатока средневековой музыки Испании — Густавино Тарраго. Блестящая гитаристка 40—50 годов, к нам она приехала, к сожалению, на закате своей концертной деятельности. Поэтому реакция на ее концерт была вялая. Хотя можно отметить чисто женскую деликатность в звукоизвлечении, что придавало нежный аромат пьесам Альбениса, Торробы, Де Фалья. Вообще, как у истой испанки, произведения испанских мастеров у нее звучали более убедительно, чем “классицисты” Сор и Де Визе.

Мы встретились с ней за кулисами. Рената Тарраго выглядела очень усталой, опустошенной. Было видно, с каким трудом ей дался этот концерт! Немного поговорили. На память она подарила мне пластинку с записью концерта “Аранхуэс” Родриго, сделанную в расцвете ее творчества. Эта запись до сих пор на почетном месте среди моих пластинок. Вот, пожалуй, и все.

Конечно, я был на концертах дуэта Прести — Лагойя, на концертах Д. Вильямса, А. Диаса и других гитаристов. Но о них написано много. Я же написал о полузабытых гитаристах и о своих впечатлениях от

встреч с ними.

Конечно, если интересно, продолжу свои воспоминания в другой статье и расскажу о великом Джоне Вильямсе, о не менее великом Алирио Диасе и о других, с кем мне приходилось встречаться на своем “гитарном” пути.

Заслуженный работник культуры Андрей Герасимов

Играет «Sygnus»

На прошедшем в Москве III Международном фестивале “Музыка друзей”, организованном Союзом композиторов России, были представлены самые различные национальные композиторские школы, разнообразные творческие индивидуальности.

Очень интересным было выступление американского ансамбля “Sygnus”, привлеченного своим составом внимание не только слушателей, но и композиторов: Ген Шинкаи (флейта), Жаклин Леклэр (гобой), Жаклин Карраско (скрипка), Джон Уитфилд (виолончель), Уильям Андерсон (гитара и мандолина) и Орен Фейдер (гитара). Такой изысканный инструментальный букет способен принести удовлетворение самому взыскательному вкусу.

В основном, музыканты представили сочинения своих соотечественников: утонченно прозвучала пьеса “Привидения” Джона Халле, точно передана жесткая образность пьесы “Сломленный концерт” Себастьяна Карриера, приятное впечатление оставило сочинение руководителя ансамбля гитариста Уильяма Андерсона “Концепция слуха”. Однако, не все произведения, представленные ансамблем, отразили уникальные возможности подобного состава. Так, можно было бы более эффектно использовать в партитурах две гитары, а также в более полной мере раскрыть возможности и других инструментов. Отдавая предпочтение элементам сонористики, различным технологическим композиторским приемам, авторы порой “забывали” о традициях исполнительства, о концертной виртуозности, о психологии восприятия слушателем ансамблевой игры.

Тем не менее, сама идея такого инструментального содружества вызвала у ряда наших композиторов безусловный интерес, в результате чего были написаны сочинения, посвященные ансамблю “Sygnus”.

*Владимир Пороцкий,
композитор*

Клуб Беринского

10 ноября 1998 года в музыкальной гостиной “Дома Шуваловой” состоялся концерт под названием “Модерн-гитара”. Московские гитаристы В. Мятков и Е. Финкельштейн познакомили слушателей с сочинениями С. Беринского, Г. Джапаридзе, Н. Кошкина, А. Зелинского, Л. Брауэра, Д. Фрая. Безусловно, наиболее сильное впечатление оставило великолепное исполнение Е. Финкельштейной “Пассакалии и токкаты” и “Фарфоровой Башни” Н. Кошкина. Сам автор, присутствующий на концерте, интересно рассказал о своем творчестве и своих взглядах на гитарную музыку наших дней.

И. Р.

“РЕНЕССАНС ГИТАРЫ” – ЭТО ПРАЗДНИК!

*“Гитара – это дитя солнца”
А. Сеговия*

В нашей жизни не так уж и много красивых настоящих праздников, больше, конечно же, обыкновенных будничных дней. Я хочу рассказать о том, как можно подарить себе замечательный и незабываемый праздник, познакомиться с новыми друзьями и единомышленниками, узнать много нового и интересного. Для этого достаточно купить билет – билет в гомельский драматический театр на международный фестиваль инструментальной музыки “РЕНЕССАНС ГИТАРЫ”.

Фестиваль стал традиционным и прошёл в нашем городе в пятый раз. Арт-директором и одним из организаторов всех пяти гомельских фестивалей “РЕНЕССАНС ГИТАРЫ” является большой энтузиаст гитарного движения, композитор Игорь Шошин. Целых три дня с 17.12.98 по 19.12.98 года Гомель был столицей гитарного искусства на Беларуси.

В фестивале приняли участие многие замечательные гитаристы. Из Польши приехал дуэт К. Пелех и Я. Клих (К. Пелех – один из ведущих гитаристов Польши, арт-директор фестиваля “Гитара+” во Вроцлаве), югославский гитарист, композитор У. Дойчинович; дуэт из Чехии, В. Петрашек и Ю. Гершл, приехали на личном автомобиле, преодолев более двух тысяч километров. В. Петрашек, автор нескольких сборников нот, организатор гитарных фестивалей в Чехии. В. Манилов, один из лучших знатоков гитарного аккомпанемента, автор нескольких гитарных школ и композитор С. Сомоткин приехали с Украины. Россияне:

музыкальный редактор журнала “Гитарист”, композитор И. Рехин и организатор гитарных фестивалей в Екатеринбурге В. Попов. И конечно же, белорусские музыканты: Я. Скрыган, который совсем недавно стал лауреатом международного конкурса гитаристов в Польше, Е. Гридюшко, дуэт В. Угольник и Т. Коненкова и многие другие гитаристы, для которых “РЕНЕССАНС ГИТАРЫ” стал настоящим рождественским подарком. По установившейся традиции, вёл концерты председатель КГБ (Клуб Гитаристов Беларуси) Олег Коненков. Но обо всём по порядку.

Открыл фестиваль Ян Скрыган “Героической сонатой” М. Джулиани. Строгое, классическое исполнение этого произведения особенно удалось. Именитого гитариста сменил совсем юный ученик 2-й музыкальной школы города Гомеля Андрей Леонов (класс преподавателя В. Киселёва). Он исполнил “Танец” Иванова-Крамского. Публика с умилением и восторгом слуша-

ла маленького музыканта. Настоящим открытием для гомельчан стал польский дуэт Кшиштоф Пелех и Ярема Клих. Блестяще исполненные “Регресо” Х.Зенамона и “Настроение” М. Кнопфлера не оставили никого равнодушным. Зал провожал польских гитаристов овацией. Завершал первое отделение уже известный и любимый гомельской публикой дуэт из Витебска Вячеслав Дацкевич и Евгений Емельянов. Они исполнили авторские произведения, которые особенно удаются этому дуэту.

“Гитара и оркестр” – так назывался первый день, и второе отделение концерта наиболее полно отвечало этому названию. Брестский камерный оркестр, дирижёр А. Мартыненко, замечательно исполнил миниатюру для гитары с оркестром В. Дацкевича “Праздник”. Это удачное мажорное произведение, для гитары с оркестром, хотя чувствуется, что оно написано под впечатлением первой части концерта “Аранхуэс” Х. Родриго. Особую выразительность этому произведению придал Ян Скрыган, который блестяще исполнил партию гитары.



Неизгладимое впечатление на слушателей произвёл югославский гитарист Урош Дойчинович, который исполнил с оркестром концерт D dur М. Костельново-Тедеско. Зрительный зал, когда зазвучала эта чарующая музыка, притих и старался впитать каждый звук. Для гомельчан эти произведения исполнялись впервые, поэтому были особенно интересны.

Следующий день начался с семинара, который проходил в бывшем “Охотничьем домике” усадьбы графа Паскевича. “Гитара в джазовом аккомпанементе” – именно так назвал свой семинар киевлянин Владимир Манилов. Аккомпанировал ему известный минский гитарист Владимир Угольник. Семинар вызвал большой интерес и закончился лишь потому, что скоро должен был начаться очередной концерт.

“Популярная гитара” – такое название имел второй концерт фестиваля. Открыл его дуэт преподавателей из Гомеля Вадим Киселёв и Александр Лосев. Они исполни-

ли “Менуэт” Боккерини. Многочисленные ученики и просто зрители, которые пришли на концерт, оценили их выступление овацией.

Далее на сцену вышел уже известный и полюбившийся гомельским любителям гитары дуэт из Минска Владимир Угольник и Татьяна Коненкова. Оригинальные аранжировки и зажигательное исполнение популярных мелодий “Гвантанамера”, “Отель “Калифорния” вызвали бурные аплодисменты публики.

Второе отделение открыл Игорь Шошин “Фантазией после дождя”, которую посвятил своему другу, чешскому гитаристу Владиславу Блахе. Это лирическое произведение с множеством вариаций вызвало у публики положительные эмоции. Продолжил своё выступление Игорь Шошин авторскими произведениями в составе трио: Владимир Авдонин – бас гитара и Александр Лупиненко – электрогитара. Особенно понравилась зрителям “Прелюдия в облаках”, где на фоне классического тремоло звучит слайдовый эффект на элек-

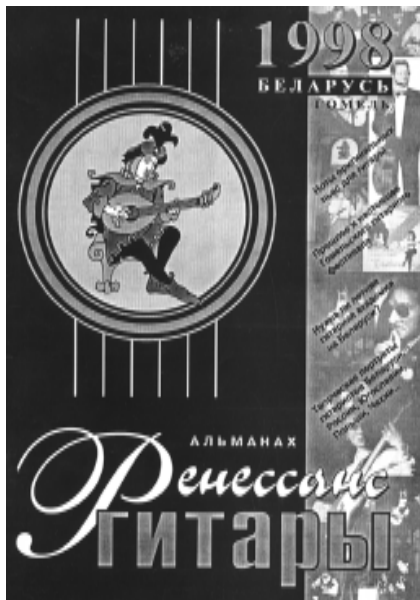
трогитаре, вызывающий у зрителей ощущение полёта. Аплодисменты и крики “браво” долго не отпускали музыкантов со сцены. Им на смену вышел квартет из Минска: Леонид Веренич – электрогитара и группа “Я б л о ч н ы й чай”: Игорь Сацевич – бас гитара, Александр Сапега – ударные и Михаил Пугачёв – клавишные инструменты. Они исполнили блюзы Б.Кинга, Л.Карлтона, К.Сантаны, Р.Форда и Л.Веренича. Опре-

делённая часть публики специально пришла на этот концерт послушать проникновенные соло Леонида Веренича. И их ожидания не были обмануты. Буря аплодисментов!

Утро следующего дня было отмечено двумя семинарами. Первый провёл московский композитор Игорь Рехин. Бурно обсуждались вопросы о гитарном репертуаре, о методике преподавания, о выделении кафедры шестиструнной гитары, как это сделано во всех странах, кроме бывшего СССР. Второй семинар провёл Виктор Попов из Екатеринбурга. Было очень интересно узнать о гитарной жизни на Урале. Подобные семинары очень важны в работе фестиваля. Они создают определённую гитарную атмосферу, позволяют обсудить вопросы и наметить направления, которые интересуют большинство гитаристов.

Третий день открыл концертный оркестр филармонии г. Гомеля (дирижёр Ю. Василевский). Их выступление придало

торжественности большому заключительному концерту фестиваля “Ренессанс гитары”. Продолжил действие дуэт из Чехии Владислав Петрашек - гитара и Иржи Гершл - пакистанский барабан. Особенно понравился в их исполнении цикл пьес Б. Бартока “Микрокосмос”. Публика долго не отпустила музыкантов. Владислав Петрашек исполнил “Романс” Гомеса «на бис». Далее, зрители с удовольствием слушали выступления минчан Яна Скрыгана и Ев-



гения Гридюшко. “Сон козерога” Р. Диенса в исполнении Евгения заслуживает наивысшей похвалы. Порадовали зрителей оригинальным исполнением пьесы Л. Бонфа “Утро любви” гитаристы из Витебска В. Даскевич и Михаил Фуре. Особенно хочется отметить дуэт из Вроцлава: Кшиштоф Пелех и Ярема Клих. Программа их выступления очень разнообразна и насыщена: “От сонат Д. Скарлатти до танго А. Пиацоллы”. Зрители просто влюбились в волшебную игру поляков. Обоюдное чувство дуэта, прекрасный звук, умение играть форте и пиано, оригинальные трактовки произведений, какой-то особенный натиск, передаваемый публике, сделали игру дуэта восхитительной. В конце своего выступления, гитаристы долго не могли уйти со сцены, так как “ревуший” зал не отпускал своих кумиров аплодисментами. Даже, когда на сцену вышел оркестр, чтобы исполнить финал, гитаристам пришлось исполнить на “Бис” знаменитую мелодию Г. Манчини “Розовая пантера”. Так закончился фестиваль “Ренессанс гитары”!

Лично мне не хотелось вставать и уходить, хотелось закрыть глаза и снова слушать эту волшебную музыку гитары. Думаю, не меня одну одолевали столь грустные, но тёплые чувства. У всех на лицах был написан восторг, приятная усталость и желание встретиться снова. Вскоре зал опустел, и я пошла за кулисы, там мне удалось поговорить с одним из организаторов фестиваля “Ренессанс гитары” Игорем Шошиным. И вот, что он мне рассказал.

На фестивале был выпущен первый на Беларуси гитарный альманах (главный ре-

дактор В. Киеня, музыкальный редактор И. Шошин) с десятью оригинальными произведениями для гитары.

Следующий фестиваль состоится в декабре 1999 года. Принимаются заявки на участие. В течение года будут проходить заседания гитарного клуба.

А с 13.по 25.06.99. состоится летняя гитарная академия.

Местом проведения может быть выбран один из домов отдыха или пансионатов, находящихся в многочисленных живописных местах нашей республики. Будут приглашены лучшие белорусские и зарубежные гитаристы и преподаватели, кто поддержит эту идею. Будет дана информация в гитарных журналах Польши, Чехии, Югославии и России, которая, определённо, заинтересует любителей гитары в этих странах. Вечерами будут проходить концерты, утром мастер-классы и лекции, а днём можно будет отдохнуть на реке, в лесу или посетить местные достопримечательности. Приехать туда могут все, кто любит чарующие звуки гитары. И немаловажный момент: стоимость этого летнего отдыха будет вполне сопоставима с нашими зарплатами. Если эта идея Вас заинтересовала и Вы хотите всё узнать подробно, то сообщите об этом по адресу:

246036, Беларусь, а/я 116 (с пометкой ЛЕТНЯЯ ГИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ).

Телефон: 0232-484-921, Факс:0232-524-200, e-mail: shoshin.gomel@usa.net От количества заявок будет зависеть, состоится летняя гитарная академия или нет?

Елена Лобашева

АНДРЕЕВСКИЙ КОНКУРС. ЗАМЕТКИ ОЧЕВИДЦА.

В Москве с двадцать первого по двадцать восьмое февраля проходил конкурс имени В. Андреева, в котором соревновались учащиеся детских музыкальных школ, играющие на струнных народных инструментах. Наряду с домрой, балалайкой и гуслиями была представлена гитара. Хотя конкурс именовался московским, на него съехались юные музыканты со всей России и из многих стран СНГ.

Более месяца дети (а с ними педагоги и родители) с утра до поздней ночи выступали, разыгрывались, отдыхали, ожидали оценок жюри, обменивались впечатлениями в не очень просторных коридорах и аудиториях ДМШ № 9 им. В. Андреева, где проходили конкурсные прослушивания. Кстати сказать, ни организаторы, ни жюри не были готовы к такому наплыву участников. Только одних гитаристов зарегистрировалось более ста тридцати человек. Жюри приходилось работать по четырнадцать часов ежедневно, слушая, а затем обсуждая выступления.

Об условиях конкурса. Прослушивания проходили в два тура по трем возрастным категориям. Младшая – до десяти лет; средняя – с одиннадцати до тринадцати; старшая – до пятнадцати лет включительно. Гитаристы младшей возрастной группы в ка-

честве обязательного произведения исполняли в первом туре прелюд “Слеза” Ф.Тарреги, а также любой этюд Каркасси. В средней – мазурку “Аделита” Ф.Тарреги и этюд Сора. В старшей – этюд Пухоля “Шмель” и одну часть из сюиты, сонаты или партиты Баха.

В состав жюри вошли ведущие музыканты-народники. Председатель – Заслуженный артист России, лауреат Всероссийского и Международного конкурсов, профессор В.В.Болдырев; гитаристов представляли Заслуженный артист России, профессор Н.А.Комолятов и Заслуженный артист России, солист Московской государственной акад. филармонии А.П.Мартынов.

Немного о своих личных впечатлениях. Очень понравилась провинция и покорила петербургская школа (учащиеся педагогов Хоревых). Даже в буклете конкурса приезжие выделялись более интересными и сложными программами. Это впечатление подтвердили и конкурсные выступления. За исключением одареннейшего Аркадия Резника и еще нескольких ярких москвичей, провинция доминировала.

Многие участники конкурса исполняли большие и сложные программы (особенно те, кто прошли во второй тур). Звучали произведения Баха (в том числе Чакона) и Туррины, Барриоса и Кошкина, словом, отнюдь не школьный, а виртуозный концертный репертуар. Вундеркинз как явление существует еще со времен Моцарта и Паганини. Если ребенок в пять лет сочиняет оперу, или ученик младших классов ДМШ блестяще справляется с консерваторским репертуаром, это не может не поражать. К сожалению, никому не дано предвидеть, как именно сложится дальнейшая творческая судьба одаренного ребенка. До сих пор Россия покорила мир юными виртуозами-скрипачами и пианистами. Возможно, настало время гитаристов.

Поздравим же лауреатов и дипломантов Второго московского открытого конкурса юных исполнителей на русских народных инструментах имени В.В.Андреева и пожелаем им яркого артистического будущего.

Результаты конкурсного прослушивания следующие:

- А.Резник (Москва) – Гран При
- Младшая группа:
- А.Насобина (Екатеринбург) – 1 премия
- К. Хан (Златоуст) – 2 премия
- Д. Харитонов (Всеволожск, Лен. обл.) – 3 премия
- Средняя группа:
- О. Дергелев (С. Петербург) – 1 премия
- К. Орлов (Мытищи, Московск. обл.) – 2 премия
- П. Дежура (Сургут) – 3 премия
- Стр. группа:
- Д. Родичев (Всеволожск, Лен. обл.) – 2 премия
- Ю. Шишкина (Екатеринбург) – 3 премия
- А. Романенко (Всеволожск, Лен. обл.) – 3 премия.
- М.Александрова, преп. по классу гитары ДМШ № 11 им. В.И.Мурадели, г. Москва

ВИЗИТ В МАСТЕРСКУЮ РА



РАМИРЕС IV и В.ВОЛКОВ



В МАГАЗИНЕ РАМИРЕСА



98



РАМИРЕС IV ЗА РАБОТОЙ



В.ВОЛКОВ С ГИТАРОЙ РАМИРЕСА МОДЕЛИ 1967Г (4500\$)



В МАСТЕРСКОЙ РАМИРЕСА



РАМИРЕС II

ВИЗИТ В МАСТЕРСКУЮ РАМИРЕСА

Мечта посетить мастерскую Рамиреса еще несколько лет назад казалась неосуществимой. Но вот подвернулся случай и я оказался в Мадриде.

Сначала я решил отыскать магазин «Рамирес», который находился в центре города. Это оказалось совсем непростым делом. Местные жители, когда я спрашивал, как пройти по такому-то адресу, направляли меня в совершенно разные стороны. Надо сказать, справедливости ради, что испанцы необыкновенно общительные люди, но как выяснилось позже, никогда не позволяют себе признаться в том, что не знают, где находится улица в их родном городе! Поблуждав какое-то время, я обнаружил еще несколько музыкальных магазинов. Переговорив с владелицей одного из них, которая любезно объяснила и даже нарисовала схемку расположения нужной мне улицы, я, наконец, достиг цели.

Чтобы попасть в магазин «Рамирес», необходимо позвонить в звонок, расположенный над дверью. Так что посторонний или просто любопытствующий просто так сюда не попадет. Дверь мне открыл продавец, и я очутился в маленьком, но очень уютном магазинчике. Стены его все были увешаны старинными фотографиями и дипломами в рамках. Я подошел к прилавку и представился, мне ответили, что звонил сеньор Рамирес - он ждет меня у себя в мастерской, которая находится в северной части города (дело в том, что о моем визите к нему была давняя договоренность - посдействовал в этом Хайме Хулиа Абад, владелец фабрики «Альгамбра»).

В магазине продавались классические гитары не только фирмы «Рамирес». Я попросил показать мне самую дорогую гитару Рамиреса. Продавец исчез за дверью, ведущей в подсобное помещение, и вскоре появился с инструментом за 4500\$, который представлял собой модель 1963 года, разработанную для Сеговии. Как выяснилось, более дорогие инструменты можно заказать только непосредственно в мастерской. Поиграв на этом чудесном инструменте, я отправился в мастерскую.

Довольно долго такси прорывалось через автомобильные пробки (так долго, что я решил возвращаться в отель на метро). В мастерской меня встретила сестра Рамиреса IV, Амалия, сказав, что Пепе вышел за сигаретами. Она рассказала о мануфактуре, о системе продажи дорогих инструментов (оказывается, гитару заказывают года за два до непосредственно покупки, и редкий случай, - если кто не выкупает!), также Амалия дала

мне статью о династии Рамиресов, которую мы перевели и печатаем далее.

К этому времени подошел сам Рамирес, который оказался очень добродушным и словно давно знакомым, во всяком случае, общаться с ним было удивительно легко. Мы прошли с ним в помещение, где работали несколько его помощников. У стены напротив



стояли ряд старинные футляры, в которых находились уже готовые инструменты. Я попросил посмотреть какой-нибудь, в надежде, естественно, и поиграть, но тут меня постигло разочарование. Оказывается, объяснил мне Рамирес, гитары в этих футлярах держатся без струн, они так «дозревают»; периодически их вынимают для доводки, и вообще, играть первым на такой гитаре имеет право только заказчик, оплативший уже всю стоимость гитары. Что касается последней, то цены на такие гитары колеблются от 5000\$ до 12000\$ при условии, что заказ размещается на 2 года вперед и заплатит нужно сразу. Вот так!

Я сделал несколько фотографий, мы тепло простились и я отправился к метро, чтобы добраться до отеля.

По дороге я думал о том, что юношеские мечты, к сожалению, имеют обыкновение разбиваться о реальность, и что многое в этой жизни гораздо проще, чем мы думаем...

В.Волков

Мастерская Рамиреса

Мастерская Рамиреса, со времени своего основания в 1882 году до настоящего времени, соблюдает все основные нормы функционирования традиционных ремесленных мастерских, хотя, естественно, подвержена изменениям, которые диктует время.

Уже нет инспекторов и экзаменаторов, подчинённых Цеху Скрипичных Мастеров (к которому относились также мастера гитарные), функцией которых являлась аттестация учеников и мастеровых, а также наблюдение за качеством инструментов, изготовленных в мастерских другими мастерами.

В настоящее время основным критерием качества является авторитет мастера, который руководит и контролирует работу, осуществляемую его

учениками и подмастерьями. Ученик, претендующий на звание мастерового, должен представить своему Маэстро гитару, сделанную полностью своими руками, и только безупречность его работы обеспечивает его переход в категорию мастерового.

Традиционные ремесленные мастерские в этом отношении функционируют наподобие школ ренессансного искусства, которые служат нам хорошим примером. Известно, что многие инструменты, вышедшие из этих мастерских, подписывались самим Маэстро, хотя он мог только прикоснуться резцом или сделать один лишь мазок или же попросту подать подмастерьям какую-то мысль, идею, но в любом случае, его подпись рассматривается как гарантия качества и вклада его мастерства в общий процесс изготовления инструмента.

Таким образом работаем и мы, от нашего прадеда, первого Хосе Рамиреса, начавшего свой путь в конце прошлого века, когда в 1870 году он поступил в качестве ученика в гитарную мастерскую Франсиско Гонсалеса.



Хосе Рамирес I (1858-1923)

В то время прадеду исполнилось 12 лет. Неизвестно, откуда у него появилась страсть к гитарному конструированию, ведь в семье не было ни одного предшественника по этой линии. Конечно, нужно было очень любить это ремесло, ведь оно не всегда хорошо оплачивалось, наоборот, о нём говорилось так: «гитарный мастер, который умирает не в богадельне, - это тот, у которого не было средств добраться до неё».

С 10 или 12 лет Рамирес I работает со своим Маэстро в его мадридской мастерской на Carrerada de San Jero'nimo, с 1882 или несколько раньше располагается за свой счёт в

Rastro. Позже, через короткий промежуток времени на улице Carretas. Уже в 1890 году перемещается на Consercion Jeronima 2, где мы продолжали пребывать до 1995 года, даты, когда мы вынуждены были оставить это старое и любимое святилище, чтобы перебраться на улицу de la Paz 8. Здесь мы и находимся в настоящее время и надеемся продолжать работать в следующем веке, если потомство с этим будет согласено, и если обстоятельства позволят.

На Consercion Jeronima Хосе начинает обучать ремеслу своего младшего брата Мануэля, которому было тогда 16 или 18 лет, и своего старшего сына Хосе; а также Энрике Гарсиа, который потом обосновался в Барселоне (где оставил своего ученика Франсиско Симплисио) и Хулиана Гомес Рамиреса, который, несмотря на общую фамилию, никакого родства с Маэстро не имеет. А также берёт в обучение Альфонсо Бенито и Антонио Гомеса, которые остаются в мастерской.

Хосе Рамирес был авторитетным мастером, к нему обращались гитаристы в поисках решения проблемы слабого звука гитары. Речь идёт о гитарах фламенко, которые были распространены намного больше, чем классические гитары в противоположность теперешней эпохе.



Мануэль Рамирес (1864-1916)

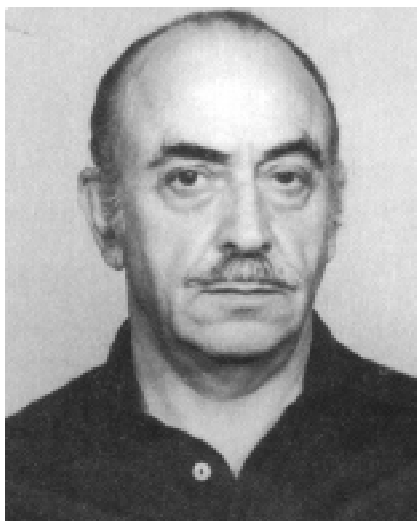
Являлся как гитарным так и скрипичным мастером и был ведущим мастером Королевской Академии в Мадриде. Им был изготовлен тот инструмент, который 25 лет сопровождал Андреса Сеговию, и сейчас находится в музее Метрополитен в Нью-



Йорке.

Хосе Рамирес II (1885-1957)

Хосе Рамирес II обучался у своего дяди Мануэля, а также у Энрике Гарсиа и Хулиана Гомеса, и был гитаристом, что редко случается среди гитарных мастеров. Он гастролировал с фольклорной группой по Южной Америке. Хосе был известным мастером и в 1929 году на Иберо-Американской выставке в Севилье получил Зо-



лотую медаль.

Хосе Рамирес III (1922-1995)

Начал работать в мастерской с 18 лет и, хотя не имел никаких привилегий (наоборот, его дед был особенно строг и требователен к своим детям), очень скоро получил звание мастера-ового. Он внёс значительный вклад в усовершенствование конструкции гитары, консультируясь с А.Сеговией. Рамирес III сформировал большую когорту своих последователей-учеников (31 гитарреро!).



Хосе Рамирес IV (1955)

Введён в мастерскую как ученик в 1971 году в 18-летнем возрасте и в 1977 году получает степень мастера.

С 1988 года Хосе IV руководит мастерской (контроль качества и рисунка, производство), совершенствуя модели, которые мы изготавливаем в настоящее время, причём за основу нами взята модель 60-х годов. Но мы учитываем вкусы различных гитаристов и продолжаем следить за изменением художественных тенденций. Новое течение ищет в гитаре звук ясный и прямой, с другой стороны, он должен быть богатым, полным обертонов и глубины, что мы и пытаемся воссоединить в наших гитарах.

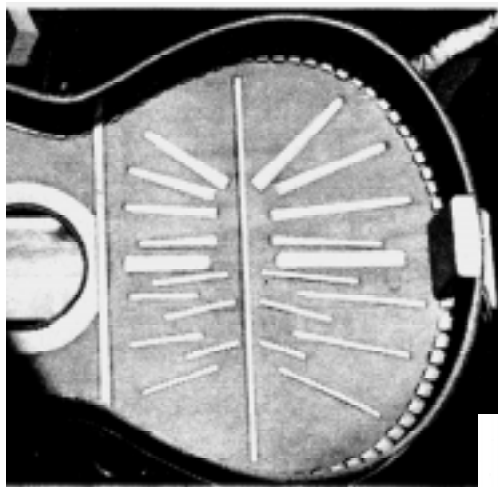
В 1991 году мой брат осуществляет смену профессиональных моделей, обозначая новую линию гитары «Эстудио», более экономичную, чем раньше, которую обозначаем литерой «R» на шаблоне профессиональной модели «С 86».

Среди всех достижений, хранимых с любовью, наиболее ценным является тот факт, что среди множества гитар, предоставленных А.Сеговии была одна, изготовленная Рамиресом IV в 1979 году (то есть, через два года после получения им категории мастера-ового в мастерской своего отца!). Это явилось большим сюрпризом для Рамиреса IV, тем более, что Сеговия, выбирая для себя этот инструмент, ещё не был с ним знаком. Маэстро использовал эту гитару во многих своих концертах до конца своих дней с большим удовольствием, как он написал однажды в своём письме мастеру.

И эта самая гитара была продана в начале 1997 года в Японии за 50000\$.

В настоящее время, опираясь на престиж и солидность своего производства, мы стремимся возродить лучшее из лучших времён и продолжить путь, который наметил в 1882 году наш прадед, когда «под покровом неведомо какой звезды сообщник», впервые открыл двери своей мастерской всему миру.

Система М.Каша.



С середины 60х годов доктор Каша посвятил свои обширные научные знания разрешению проблем акустики гитары. Но прежде всего нужно отметить, насколько трудно совместить науку и практическое изготовление инструментов. В теоретической физике описаны идеальные модели, но когда применяешь на практике предписания науки, приходится все равно прибегать к компромиссам и интуиции. Вот почему для реализации и проверки своих идей, Каша сотрудничал с мастерами, гитаристами и научными работниками. Знание физики привело Каша к мысли, что традиционные пружины, расположенные веером, препятствуют вибрации верхней деки, подставка гитары колеблется, сообщая в свою очередь волны вибрации верхней деке. Длинные, цельные пружины, помещенные под подставкой, имеют тенденцию сокращать амплитуду этих колебаний и ограничивать мощность звучания гитары. Поэтому первоочередной задачей является создать систему пружин, которая придавала бы деке стабильность, но одновременно позволила бы ей колебаться совершенно свободно.

Позднее Каша взялся за разрешение задачи «предвидения» и контроля качества тембра, звукового баланса и «ответа» гитары. Системы пружин, разработанные доктором Каша, отличаются радикально от традиционных систем.

Все гитары, созданные по системе Каша, имеют одну поперечную

пружину под подставкой. Она служит как бы осью колебаний подставки и придает существенную стабильность деке, не создавая помех для колебательного движения. Сравнительно более короткие пружины гармонии расходятся лучами из района подставки в зону расширения деки, в которой они вызывают колебания. Теория механики плоских поверхностей предоставляет критерии, с помощью которых можно рассчитать длину пружин и их размещение. С максимальной мощностью плоская поверхность колеблется, когда частота вызванных в ней колебаний равняется ее естественной чистоте. Большие поверхности обладают низкой частотой, маленькие высокой. В силу этого положения, Каша разделяет талию гитары на несколько зон,



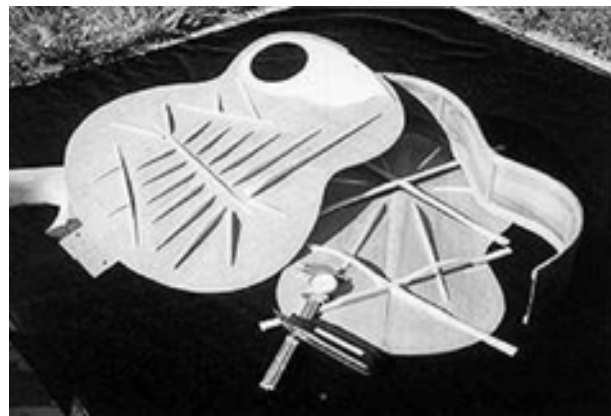
каждая из которых работает в гамме наиболее эффективных, присущих ей частот. Эти зоны создаются и активизируются, лучами пружин.

Пружины, помещенные со стороны басов длиннее тех, что расположены со стороны верхов, и настолько, что низкие звуки заставляют колебаться зоны пропорционально более обширные, некоторые пружины со стороны верхов помечены так, чтобы сократить зоны, колеблющиеся с высокой частотой.

Теоретические разработки доктора Каша встречаются в определенных кругах много недоверия, и тем не менее постепенно находят себе применение на практике.



Боазом Алькаимом (фото сверху), потомственным гитарным мастером, живущим в Лос-Анджелесе. В настоящее время Боаз является продолжателем идей М.Каша, и его гитары пользуются огромной популярностью во всём мире.



Гитара, которую вы видите на фотографии, не является производением какого-нибудь мастера XVIII века, которому пришлось трудиться длительное время, чтобы удовлетворить требованиям испанских или французских придворных. Эта гитара изготовлена



Небольшая беседа с Анастасией Бардиной.



Валерий Волков: – Читая словарь Яблокова, удивляешься, сколько судеб гитаристов- семиструнников нашло там своё отражение. Семиструнная гитара - это русский народный инструмент или просто инструмент с другим строем?

Анастасия Бардина: – Во всех справочных изданиях написано, что это русский народный инструмент. На сегодня этот разговор не имеет смысла. Главное отличие - в репертуаре.

В.В. – Насколько я знаю, конструктивно семиструнная и шестиструнная гитары не имеют принципиальных различий. Датский гитарист Лайф Кристенсен освоил семиструнную гитару за два месяца и записал диск с музыкой Саренко. Но всё - таки в чём особенности техники игры на семиструнной гитаре?

А.Б. – Обертоны другие, аккорды другие, техника другая. В то же время, как - то для меня устроили концерт поклонники семиструнной гитары из общества охраны памятников. Такие любители всего русского, семиструнного меня и пригласили, как семиструнницу. Я поиграла на семиструнной гитаре, а потом сделала вид, что настраиваю гитару, перестроила её на шестиструнный строй и пошла играть дальше. Они были в полном восторге от шестиструнного репертуара, больше, чем от русских народных пьес. Когда я им сыграла «Фандангилю» Морено -Торробы, все просто кричали « Bravo».

В.В. – Никто не заметил подмену строя?

А.Б. – Никто, кроме признанных знатоков семиструнной гитары, не заметил. Вся разница в призвуках терцового строя, которые как бы украшают русский народный репертуар для семиструнки. Все переложения для шестиструнной гитары Сихры и Высотского теряют призвуки терцового строя, поэтому на семиструнной гитаре они звучат гораздо лучше. Виртуозная техника на семиструнке легче. Она как бы более горизонтальная, много открытых струн, всё удобно, больше легато, больше открытых басовых струн, очень яркая и легко осваиваемая.

В.В. – Спрашивают, почему же семиструнная гитара в наши дни пришла в упадок?

А.Б. – Я думаю, что это всё - таки исторический момент. Гитара была в упадке в конце и начале XX века; с приездом Сеговии она стала возрождаться, как шестиструнка, старые традиции были забыты. Оставались фанаты, любители (если взять по количеству, то шестиструнников в тот момент было больше). Почитателям гитары больше понравились произведения Тарреги, Альбенниса, Гранадоса. Уровень репертуара шестиструнников качественно отличался от репертуара семиструнников. У семиструнной гитары были последователи, они любили её, но в основной массе -это были делитанты. Я вспоминаю, как А.И.Савельев просил меня сыграть что - нибудь из сочинений Ветрова, Саренко, Циммермана; но стоило мне взять ноты и сесть разучивать их, я понимала, что это не то, не концертный репертуар. Единственный из всех композиторов, которого я выделяю среди остальных, – это Павлов-Азанчеев.

В.В. – Да, это был настоящий музыкант-профессионал. Он закончил Московскую консерваторию по классу виолончели и композиции, долго работал дирижёром симфонического оркестра в г.Орджоникидзе, владел семиструнной и шестиструнной гитарой, освоив эти инструменты самостоятельно.

В.П.Машкевич писал в своих воспоминаниях: «Матвей Степанович -

единственный гитарист, который мог бы поддержать семиструнную гитару на должной высоте в середине нашего века, если бы жил в Москве». Кстати, а за годы советской власти было ли издано самое лучшее из репертуара семиструнной гитары?

А.Б. – Вспоминаю, как я ругалась, просматривая эти сборники,- одни и те же авторы: Высотский и Сихра. Но потом, когда я всё переиграла, я поняла, что было опубликовано лучшее, потому что много повторения и однообразия. Что касается репертуара, я нашла для себя компромисс. Хороший репертуар, что играет для семиструнной гитары, я стремлюсь сохранить в оригинале; а если необходимо,то изменяю строй, - я не вижу в этом ничего страшного.

В.В. – Расскажите о своём учителе Менро?

А.Б. – Я его очень любила. Его миновала участь просто фаната гитары. Он учился у М.Ф.Иванова, который писал музыку для гитары «без претензий», но очень удобную. Л.Менро был очень образованным музыкантом и многому меня научил.

В.В. – Анастасия, что вы думаете об исполнении русской музыки зарубежными гитаристами?



А.Б. – Я вспоминаю одно из выступлений Костоса Кочолиса, греческого гитариста, который сделал попытку сыграть русскую музыку. Он играл «Пряху» М.Т.Высотского на своём концерте в Гаване. Я была в шоке: настолько потрясающий гитарист, великолепно играющий музыку Лео Брауэра, а тут в его исполнении звучит «Пряха». Я не смогла её сразу узнать, ни одной «русской» интонации.

В.В. – Но всё-таки стоит приветствовать желание зарубежных гитаристов включить в свои программы сочинения, написанные русскими гитаристами – композиторами для семиструнной гитары. Хотелось, чтобы и наши гитаристы, выступающие с концертами, большие включали в свой репертуар оригинальные и яркие сочинения русских композиторов. Но в то же время, прежде, чем включить такое произведение в свой репертуар, необходима длительная внутренняя подготовительная работа, чтобы самому не оказаться в положении иностранца, играющего свою национальную музыку. Ярким примером вживания, постижения другой национальной культуры могут служить записи датского гитариста Лайфа Кристенсена. Прежде, чем приступить к записи сочинений Саренко, Кристенсен решил освоить именно семиструнную гитару для того, чтобы не нарушить художественного замысла композитора и лучше донести эту музыку до своих слушателей. Кстати, о слушателях. Есть ли разница между нашими слушателями и зарубежными?

А.Б. – О, конечно, разница есть. Иногда у нас на концерте во время гастролей меня спрашивали: «Девушка, а вы поёте?»... Но своей публикой я довольна. На каждого исполнителя ходят именно те, кто черпает для себя то, что ему необходимо.

В.В. – Как Вам видится гитарное будущее в России?

А.Б. – У них, на западе, я думаю, спад, гитарный пик уже пройден, а у нас до пика ещё далеко; Российским гитаристам предстоит ещё заявить о себе, о своей гитарной школе.



В сентябре 99 года классу гитары Харьковского института искусств им. Копляревского – 10 лет. И этот юбилей действительно стоит отметить по нескольким причинам. Первая и главная, как мне кажется, та, что все эти десять лет руководит классом гитары Владимир Доценко – глубокий и тонкий музыкант, преданный и бескомпромиссный всегда, когда дело касается главной задачи – выявить в ученике творческую индивидуальность и на почве профессионализма выстроить, а точнее, выстрадать того, кто по окончании института будет зваться именем “артист”.

А доказательств, что все это не пропадает напрасно, – два. Первое, это то, что в класс гитары к В. Доценко приезжают учиться из многих крупных городов не только Украины (Киев, Донецк, Львов), но также и из России (Москва, Владимир, Белгород, Курск, Воронеж), и из Молдавии и Белоруссии.

Второе – о результатах. Среди учеников – десять премий международных конкурсов, среди них два лауреата первых премий (98 г. Пловдив, Дмитрий Барадаев; Польша, Криница, 99 г. – Оксана Шеляженко).

Также в 94 году открылась аспирантура (закончил Павел Захаров – педагог Владимирского музучилища), а в 98 году открыт класс в музыкальной десятилетке-интернате при Харьковском институте искусств. Все это было сделано благодаря Владимиру Доценко, – поверьте, что очень непросто быть на уровне и поддерживать постоянный интерес к классической гитаре в нестоличном городе (так уж обзовем Харьков). Для этого нужно любить музыку, но если бы только это, – какая безоблачная тогда

была жизнь музыканта! – нужно постоянно быть в курсе концертной жизни страны, регулярно проводить концерты класса, выезжать в другие города, участвовать в фестивалях, конкурсах, проводить консультации, мастер-классы, гастролы, методические работы и т.д. и т.п. Кстати, одна из методических работ закончена не так давно – “50 этюдов на разные виды техники с комментариями”.

Из недавних достижений класса – успешный концерт в Киевской национальной филармонии (было столько желающих попасть на концерт, что администрации пришлось вносить в зал дополнительные стулья).

Ну и в заключение остается только пожелать Владимиру и его славным ученикам продолжать все те хорошие традиции, которые были наработаны за эти десять лет. Пусть город Харьков остается гитарным центром и впредь! Всем – и прежде всего Владимиру – творческих удач и артистического куража!

P.S. Да, наверное нужно было упомянуть образование В. Доценко: в 86 закончил с отличием институт Гнесиных (класс А. Фраучи), а в 92-м – аспирантуру института (также класс А. Фраучи).

P.P.S. Хочется пожелать Киеву не обижать вниманием своего младшего брата – Харьков. В предыдущем журнале В. Манилов писал о первом международном фестивале, состоявшемся в Киеве. Очень странно не увидеть имени Доценко – ведь он также, как и Кордосо, и Бардина, давал успешный концерт в рамках фестиваля.

В.Хлоповский

Последнее интервью с С.Ореховым. Москва (май 1998г.)

Валерий Волков: – В каком возрасте вы начали играть на гитаре, кто были ваши учителя?

Сергей Орехов: – Я начал играть – не помню точно – не то в 1948, не то 1950. Я стал ходить в кружок Ковальского. Когда я учился в цирковом училище, я уже играл на гитаре, но



СЕРЁЖА

кого вам довелось общаться?

С.О. – Это Мелешко из цыганского театра. Кто-то меня с ним познакомил. Потом – Слава Поляков, он жил напротив. Я любил с ним общаться и слушать, как он играет на гитаре; он на «квартичке» играл. Это гитарист, заслуживающий внимание, настоящий талант. Мне нравились его проникновенные звуки, отсюда и воспитание моё. Дальше, у меня было знакомство с Ивановым-Крамским, мы к нему в клуб приходили. Он советовал мне перейти на шестиструнную гитару, но я остался верен семиструнной; а мы с Ларичевым тогда играли дуэтом, он потом остался у него учиться. Я никогда не думал, что шестиструнная гитара завоюет Россию. Семиструнная гитара – настолько народная; это гитара военная, литературная... Какие угодно возьмите слои общества: семиструнная гитара – это родной инструмент, с которым русский человек связан. Шестиструнная гитара – это нечто обособленное; но постепенно она у нас стала прививаться. А я так и остался, на «семи». Потом я был знаком с Юрьевым и его племянником, по моему, мы познакомились в «Трудовых резервах»; и с тобой мы там же, по-моему, познакомились, Толя.

как играл! Дома у Ковальского собирались гитаристы, мы там общались и играли вместе. Это было моё первое знакомство с московскими гитаристами.

В.В. – Почему именно на семиструнной гитаре?

С.С. – Раньше все играли на семиструнной, и я начал тоже.

В.В. – С кем из гитаристов старшего поколения вам довелось общаться?

Анатолий Ширялин: – К 1961г. фамилия Орехова уже была известна в гитарных кругах, о нём уже тогда говорили, как о виртуозе.

С.О. – Потом я в армию попал; на шестиструнной гитаре, на конкурсе, я взял второе место (первое ни кому не дали).



Третье, по-моему, Андронов с Вавиловым взяли. Я должен был в Москву на фестиваль от Ленинграда приехать. Но, поскольку у меня развился полиартрит, меня комиссовали из армии и я приехал в Москву, на фе-

стиваль, совсем больной. Надо было лечиться, но я, как бывший спортсмен, значения этому не предавал, пустил всё на самотёк, и продолжал играть на гитаре. Потом пошёл работать в Москонцерт, играть больными руками, вместо того, чтобы лечить суставы. Проработал там сорок лет. А как работает артист – известно: постоянно концерты, гастроли; не отдохнул – опять поехал – вот так жизнь и прошла... Так доработал до пенсии. Да, в Гнесинском я учился, потом ушёл, не закончив, – надо было работать, семье помогать.

В.В. – Доводилось вам встречаться с Евгением Русановым, с Машкевичем?

С.О. – Русанова я практически не знал, я встречался с ним два раза. Что же касается Машкевича, то я сейчас расскажу



Г.СЕЧКИН и С.ОРЕХОВ

любопытную историю. Ведь В.Сазонов был очень интересным и образованным гитаристом и делал самые грамотные переложения. И как-то мы разговорились с ним о гитарах (а у Сазонова большая коллекция гитар), он посмотрел на мою гитару Шерцера и сказал: «А...это не гитара! Вот гитара мастера Архузена, принадлежавшая ранее В.Русанову, это гитара (гитара Шерцера принадлежала ранее Александру -ученику Сихры, прим. Ред). Сын Сазонова- известного гитариста -Алексей, потом мне рассказал, что его отец ходит к кому-то играть на этой самой гитаре; лет десять ходит и никому не говорит адреса. Духов(был такой гитарист) мне тогда и предложил пойти к Машкевичу, у которого были собраны все родословные гитар и всех их владельцев. Мы спросили про гитару В.А. Русанова, и он нам сразу сообщил адрес этого человека. Машкевич был известным коллекционером и собирателем литературы, касающейся гитары, и позже я подарил ему большую пачку старинных нот.

В.В. – На каких струнах играли раньше семиструнники?



С.ОРЕХОВ С ВОРОНЕЖСКИМИ ГИТАРИСТАМИ

С.О. – В начале века играли на жилковых струнах, цыгане играли на металлических.

В.В. – Когда вам пришла мысль, заниматься переложениями?

С.О. – В 18 лет я начал писать «Ямщика», а в армии я начал «Подмосковные вечера»; я их не играл, мне многое там не нравилось, хотя форма была хорошая, выдержанная. А сейчас откорректировал - хорошая пьеса получилась. Вот тогда я начал обработками увлекаться. Для того, чтобы писать хорошо, нужно образование иметь, композиторское, или хотя бы теорию знать. Я же всё так, по наитию...

В.В. – Как рождаются Ваши удивительные импровизации?

С.О. –Я помню, как однажды у Осипова меня попросили симпровизировать; это всё было записано на магнитофон, который его дядя привёз тогда из Америки. Потом, когда стали прослушивать, я взял бумажку и начал записывать первый такт, второй...То есть мысли, мысли записал, а дома всё довёл, и получились вариации. А иногда получается, слушаешь, мысль проскочила- и не успеваешь её доработать. Тренироваться надо целыми днями - это серьёзное дело.

В.В. – Кто из гитаристов послевоенного времени был наиболее популярен в Москве?

С.О. – Ну, это шестиструнник П.Агафшин... В наше время мы ещё не знали, как правильно держать руки, мы старались раздобыть и перевести испанские школы и так постепенно учились. Это сейчас всё ясно, а раньше был тёмный лес.

А.Ш. – В то время были популярны Мелешко, Ром-Лебедев с Поляковым, Иванов, Юрьев, Сазонов. Юрьев как взял «Трудовые резервы», так и пошёл оттуда народ, сразу более гитарно образованный.

В.В. – Пластинка, выпущенная с Вашим портретом на обложке, единственная?

С.О. – Да, единственная. Всё было сделано быстро, на скорую руку. Представилась возможность зафиксировать свою музыку на пластинку: а то гуляют мои обработки по рукам потом смотришь свои ноты – а там другая фамилия, к примеру, «Очи чёрные» Смаги...

В.В.– Расскажите о ваших концертах за рубежом? Доводилось ли Вам встречаться с русскими эмигрантами первой волны?

С.О.– В Париже я встречался с камердинером Николая II, с князем Борисом Голицыным, ему было тогда 94 года. Многие приглашали, фамилии всех уж и не упомяну. А последний концерт в Париже был в консерватории им.Рахманинова. Помню, был аншлаг, люди стояли в проходах. А потом один очень известный американский актёр (фамилию его не помню, но сохранилась фотография где -то) предлагал мне организовать сорок концертов по Латинской Америке, говорил «едем прямо сейчас, я всё организую»; но куда я тогда мог поехать!? Он думал, что у нас всё так просто...

В.В. – Была очень интересная запись на телевидении, где Вы играли «Ехали Цыгане». Могли бы Вы вспомнить, как это было?

С.О.– Мне тогда говорили, после этой передачи: «Если бы ты занялся делом, ты бы и народного артиста получил!» А вышло- то всё как: сижу я, играю- уже после телепередачи – подходит ко мне Пчёлкина, режисёр этой программы, и говорит: – Мне очень нравится, как ты играешь! У меня осталось немного плёнки – давай запишем! И я с ходу, без сучка и задоринки, всё и записал.

В.В. – Мне кажется, что Ваша манера игры, Ваш звук, Ваша импровизационность близки к М.Т.Высотскому: он тоже любил импровизировать, как раньше говорили, прелюдировать на народные темы...

С.О.– Вспоминаю слова Васи Ланового: «Ты такой раскрепощённый, играешь так свободно...» А почему – потому что я знаю гитару, как таблицу умножения...

А.Ш.– Орехов –это не просто гитарист,– творец. В нём считаются три дара: дар импровизатора, дар музыканта-исполнителя, дар композитора...

(Интервью взял В.Волков)

РУССКИЙ ГИТАРИСТ

Беседа В.И.Попова с С.Ореховым.
Свердловск 12.04.1987г. Печатается с сокращениями.

Виктор Попов: – Расскажите, пожалуйста, о себе, Сергей Дмитриевич.

Сергей Орехов: Родился я в Москве в 1935 году. Гитарой стал



заниматься в начале 50-х, т. е. довольно поздно, сам. Потом брал частные уроки у гитариста К узнецова, Владимира Митрофановича (1987— 1953), который написал в свое время книгу “Анализ строя шести- и семиструнной гитары” (М., 1935). Многих я встречал потом гитаристов, и многие почему-то у него занимались — вся Москва у него занималась. Потому что он один был на всю Москву, вобщем, все у него начинали заниматься.

В.П.– А кто еще, например?

С.О.— Например, Ковальский, Вячеслав Михайлович, который потом организовал кружок у себя на дому, и мы ходили все туда заниматься. Ну, энтузиаст такой был гитарный. Он давно умер. У него мы собирались, играли в ансамбле. Любили гитару и общались к ней. Потом я ушел в армию, а когда вернулся, сразу поступил в Москонцерт. Вот с тех пор в Москонцерте все и работаю — с 1956 года. Работать я поступил туда к исполнительнице цыганских романсов и песен Раисе Жемчужной. И вот первые наши гастроли с ней были как раз в вашем городе в 1956 году. Это был самый первый город, куда мы приехали — Свердловск. Здесь тогда выступал Вадим Козин. И вот в двух больших концертных залах были аншлаги. Он пел в зале филармонии, а мы выступали в окружном Доме офицеров — такой замечательный зал, с амфитеатром. Мы жили тогда в гостинице “Центральная”. Это были мои самые первые гастроли: Свердловск, Челябинск, Курган. С Раисой Жемчужной я продолжал работать, пока она не ушла на пенсию. Наверное, лет семь вместе с ней работали. Потом я стал работать с женой, Надей Тишининовой, она пела старинные романсы, цыганские песни и романсы. В Свердловск приезжали с ней, примерно, в 1966— 67-м. Потом она тоже ушла на пенсию — по стажу. Тогда мы с Алешей Перфильевым решили организовать гитарный дуэт. Сначала мы работали с ним у Николая Эрденко, который организовал цыганский джаз-ансамбль, коллектив с таким современным уклоном. А сам он— скрипач и певец. Проработали там, пока понадобилось время, чтоб сделать сольный и дуэтный репер-

туар. Мы решили идти по такому пути: не играть то, что все играют,— в музыкальных школах, училищах, учебный репертуар и т. д. Мы решили сделать уклон творческий — на свои произведения, свои обработки. За это время я сделал несколько обработок. Еще у нас в работе несколько находятся. Конечно, с этим репертуаром нам приходится потяжелее, потому что самим приходится писать вещи вариационные, крупные. Это трудно, потому что у меня нет специального композиторского образования; сочиняю я, так сказать, по наитию, где-то во мне это есть. Но дается тяжело.

Дуэтом мы работаем уже третий год. В 1983 или 1984 году прошли тарификацию. Или даже раньше, когда еще у Эрденко работали: там мы аккомпанировали и играли сольные номера. Потом отделились и стали ездить вдвоем. Николай Эрденко сам был сначала в театре у Николая Сличенко, потом ушел, организовал самостоятельный ансамбль. С ними мы с Алексеем ездили в Югославию, примерно в 1984 году. Сейчас мы ездим вдвоем от Москонцерта. А я в этой организации всю жизнь работаю — уже больше 30 лет, четвертый десяток. Наши творческие планы? Делать обработки, набрать на полный концерт в двух отделениях. Сложности для меня : первую партию я пишу хорошо, у нас проблемы возникают со второй партией. Я никогда не думал, что сложнее всего написать вторую партию. Мы не выпускаем на сцену вещи, пока еще не нашли в ней то, что надо . Это такая работа, от которой устаешь: первую партию вроде напишешь, а на вторую уже сил нет. Отдыхаешь, думаешь... Но сама она не приходит. Переключившись, конечно, проще.

В.П – Ну, а готовыми нотными сборниками вы не пользуетесь?

С.О.—Нет, я не пользуюсь. Единственное исключение – это “Романс” Г. Свиридова из музыки к фильму “Метель”. Его мы взяли из сборника, где эта пьеса сделана для гитары с фортепиано. Сначала было сложно делать. Потом разобрались, сделали. По-гитарному зазвучало. Все-таки переключившись проще, чем самим, с нуля делать. Есть у меня обработка цыганской песни “Кумушка”, она сделана в современных ритмах эстрадного плана, что я и стараюсь делать в своих пьесах. Но ведь играть только свои вещи - это будет все-таки однообразие. Хотелось бы найти композитора, который бы писал для нас. Хочется работать не только в стиле ретро — только аккомпанементы, но и в современном стиле. Но все равно, уклон у нас будет народный: романсы, русские песни; может, сделаем рапсодию на цыганские темы — одну, длинную, минут на 15. Пока она никак не получается у нас. Возьмем что-то из популярной классики.

В.П – А что именно?

С.О. – Сейчас мы готовим программу



Н.ТИШИНИНОВА и С.ОРЕХОВ

концерта в двух отделениях. Первое, конечно, будет классика – но не Бах, Санс и проч. Хочется сделать для дуэта гитар Фантазию Сарасате на темы оперы “Кармен”. Я уже посмотрел ее – сыграть можно будет. Буду или сам делать, или дам Менро, Льву Александровичу. Хочется включить в репертуар “Кампанеллу” Паганини. И еще что-то такое же, чтобы народ слушал, и чтобы мастерство можно было показать. Когда-то я играл вариации на тему 24-го каприза Паганини. Использовал для этого ту обработку, что играет на балалайке П. Нечепоренко, — она великолепно укладывается. Там яркие вариации, виртуозные, каждая – очень индивидуальная. Паганини можно бы сыграть и в оригинале, но мне не хочется. У Нечепоренко — более эстрадное звучание. Может, возьмем скрипичные пьесы Крейсера, Венявского. Надо восстановить «Седьмой вальс» Шопена. Естественно, русскую классику. У Глинки хотим сделать ноктюрн “Разлука”. Задумок много, не знаем, к чему придем в итоге. Но время не терпит, надо быстрее делать все это.

В.П.— У вас сейчас разрешение только на одно отделение концерта?

С.О. – Да. Разрешение на два отделения только от нас сейчас зависит. Надо приготовить программу и сдать. Не хватает по объему. У нас было несколько пассивное состояние до сих пор, было трудно прийти к чему-то определенному в репертуаре: чтобы можно было и играть удобно, и чтобы это было все-таки классическое, серьезное, и в то же время, – виртуозное, значительное. А во-вторых, звучат две гитары, поэтому мы и берем что-то, скажем, для скрипки и фортепиано – и перекладываем. Надо расширять возможности такого гитарного ансамбля. Ну а во втором отделении концерта будут русские песни, ретро и современная музыка.

В.П. – Мне приходилось слушать многих гитаристов, но такого репертуара, как у вас, нет ни у кого. Я и писал не раз о гитаристах, и говорил, что русской музыки на гитаре не звучит фактически. Санс, Каркасси, Таррега и прочие — все это хорошо, конечно; но ведь мы – русские, и русское-то, свое, играть тоже надо!

С.О.— Правильно. Вот сейчас поголовно все гитаристы увлеклись игрой фламенко. Но что такое фламенко? У них гитара 6-струнная – национальный инструмент в Испании. И такие исполнительские штрихи для них естественны. А у нас есть свой народный инструмент. Зачем нам делать на гитаре фламенко испанскую музыку?

В.П. – Так у нас на гитаре все испанскую музыку играют...

С.О. – Правильно, все прямо подвержены — Испания, Пако де Люсия... А свое играть не хотят, все с каким-то пренебрежением относятся к своей музыке. Поэтому мы решили в противовес этому, насколько хватит сил, бороться и делать только свою, русскую музыку, классику.

В.П. – Вот у вас 7-струнная гитара, а старых семиструнных авторов, например, Александрова, Высотского, Сихру и других, вы играете? Как вы относитесь к их музыке? Могло бы в вашем дуэте появиться что-нибудь из их сочинений?

С.О.— Может, конечно. Это даже нужно. Если делать сольный концерт дуэтом, то можно начать с истоков 7-струнной гитары, со старых ее мастеров-авторов. Сделать по одной, скажем, пьесе. Рассказать об этих авторах. Когда только это играешь – скучно. Сей-



С.ОРЕХОВ, А.ДЕЕВ, И.КОСМАЧЁВ, Н.СЛИЧЕНКО (СИДИТ) А.ЯКУЛОВ.

час нужно делать программу так, чтобы еще и рассказывать. Немножечко, но что-то сказать о том или ином авторе. Публика с удовольствием это воспринимает, начинает понимать, что это музыка тех времен — XIX века. Если играть на гитаре просто пьесы Ветрова, Александрова, Циммермана и других – это не пойдет сейчас. Надо перестраиваться, делать вступления лекционного плана. Обязательно разговаривать со слушателями. Ведь об этих авторах сегодня никто ничего не знает.

В.П. – А вы сами знаете эту семиструнную музыку?

С.О. – Ну, я же играл ее в детстве, я же на ней воспитан. Просто теперь, за ненадобностью, она позабылась мной. А тогда, в 50-е годы, только ее и играли — Высотского, Сихру, Александрова...

В.П. – А как вы сегодня оцениваете эту музыку? Может, она заслуженно забыта теперь? Или, может, ее надо возродить, восстановить на эстраде? Как мы сегодня слушаем музыку эпохи Возрождения – итальянскую, немецкую, английскую, которую играют те же гитаристы. И советские, и зарубежные. А русскую – нет.

С.О.— Да нет. Русскую музыку надо возрождать, играть ее. Надо с уважением к ней относиться. Это музыка хорошая. Может, не все, но есть произведения, скажем, у Высотского – пять произведений, гениально написанных. Например, обработки русских народных песен “Ах, матушка, голова болит”, “Люблю грушу садовую”, “Пряха”... Но играть сегодня их надо с сокращениями, потому что там есть вариации, которые затягивают произведение. В сегодняшнем исполнении надо немного сокращать количество вариаций, особенно за счет тех, которые художественной ценностью не имеют. Брать надо яркие. Потому что эти авторы помногу вариаций писали.

В.П. – Тогда время было неторопливое – тогда не спешили, высказывались. В театре по трое суток спектакли шли. Или в один вечер – но с тремя-четырьмя антрактами. Тогда не спешили, а сейчас все спешат – побыстрее хотят получить информацию, и исчерпывающую. И в искусстве теперь так же — хватить что-то и бежать дальше.

С.О. – Это по старинной музыке. Но есть и другие вопросы, которые волнуют. Вопросы современных течений музыки. Потому что

надо народную музыку играть в современных ритмах, современным языком, так сказать. А для этого нужны усилия профессиональных композиторов. Есть, например, квартет русских народных инструментов “Сказ”, который играет народные песни, но по современному, очень здорово. Потому что композиторы, которые пишут для них, угадывают, какой вещи, какой стиль больше подойдет. Для “Сказа” пишет композитор Тamarin. Хотим обратиться к нему. Он пишет просто, но современно. Даже за границей звучат его пьесы. Потом, у меня есть задумка: посмотреть внимательно баянную литературу, обработки народных песен. Конечно, всё баянное не уложится на гитарный дуэт, но что-то, примерно в таком духе, хотелось бы сделать. Это было бы, конечно, здорово.



Ашкенази. Он в свое время аккомпанировал В.Козину, К.Шульженко. Это, как говорится, старая гвардия.

В.П. – Я знаю, что у народных бедра репертуаром...

С.О.—Никакой беды, делают ребята, находят умельцы, пишут. И здорово пишут! Надо только повстречаться, а то все времени как-то не хватает. Но мы, конечно, встретимся, закажем репертуар. Ведь важно даже посидеть вместе с композитором, показать ему наши возможности, поиграть ему. Он может мысль подсказать, а для гитары я сам все сделаю, переложу. Главное— основную идею, форму уловить. Потому что одного автора (себя, например) постоянно играть — это скучновато. Надо 3—4 пьесы одного иметь, другого, третьего, своих пяток. Нужно разнообразие, смена репертуара. Пока же, действительно, с репертуаром у нас очень трудно. Получается по одной крупной вещи в год. Сейчас я написал вариации на “Коробейники”. Вот сидим, делаем партию второй гитары; пока что-то не получается. Сложное — находим, а вот в простоте — не выходит. Все тянет усложнить что-то, а может, этого не надо. Пока у нас период поисков. Дело в том, что найти изюминку во второй партии, что-то такое, чтоб художественную ценность имело, оказывается, непросто.

В. П.—Слушая на концерте ваш дуэт, понимаешь, что гитарные партии далеко не равноценны: семиструнный Орехов — явный солист, и “тянет одеяло” на себя, а гитара шестиструнная Перфильева, где-то на втором-третьем плане, несет только аккомпанирующую роль...

С. О.— Просто я никогда не думал об этом. Я писал всегда для одной гитары. Я всегда настолько плотно пишу вариации для одной

В.П. – А профессиональных композиторов вы еще не привлекли к совместной с вами работе?

С.О. – Пока еще нет. Хотя работу в этом направлении мы ведем. Тот же Тamarin преподает в одной музшколе с балалаечником Валерием Минеевым, учеником П. И. Нечепоренко. Познакомимся с этим профессиональным композитором, хотя, может оказаться, что он очень загружен работой и писать для нас не станет. Надо еще кого-то искать. Может, попросим пианиста

гитары, настолько полно, что делать больше ничего не остается.

А раскладывать, как это многие делают: по нотке клуют две гитары раздельно, а потом где-то что-то вместе,—это мне не хочется. Надо, чтобы абсолютно самостоятельная партия была у каждой гитары, —это интересно и исполнителям, и слушателям. Когда напишешь очень плотно партию первой гитары, то партию второй надо бы сделать светлой, филигранной, чтоб она помогала. Не нужно все усложнять, вовсе не обязательно должны быть два солиста. Зачем? Вторая гитара должна украшать, но каждая нотка, как говорится, чтоб дорога была. И с ритмической стороны хотелось бы большего разнообразия. Поскольку ритмами я никогда не занимался, не занимался современными ритмами, мои познания в этом кончились в районе 60-х годов. Новых течений тут я не знаю. Тут надо бы пообщаться с ударниками, с басистами, с современными аккомпаниаторами, с гитаристами. Посмотреть ритмы. Показать свое. Чтобы они могли предложить, то есть, надо разобраться с ритмами. Лично я чувствую, что можно еще больше украсить музыку, если добавить какие-то современные элементы. Не обязательно в нотах, может, какие-то новые штрихи.

В. П.— А вы, кстати, знаете гитарную музыку Петра Панина, Никиты Кошкина?

С. О.— Я слышал ее. Но я не обращаю внимания на их ухищрения, что ли, в игре. У меня — свое, а у них — другая музыка.

В. П.— Нет, я заговорил здесь о приемах игры на гитаре. Я слышал и видел, как Александр Фраучи (он недавно совсем был у нас в Свердловске) играл “Игрушки принца” Никиты Кошкина. Там столько новых, неожиданных приемов игры на шестиструнной гитаре. Это было интересно и мне, например, понравилось. Неожиданно и свежо. Очень интересная гитарная музыка. Можно ведь и с этими двумя авторами связаться вам: Кошкиным и Паниным. А когда Вы в Свердловске были в последний раз?

С.О.— Лет пять тому назад (1982) с танцором Владимиром Шубариным.

В. П. – А где еще вы были за рубежом, у нас в стране? С кем, когда?

С.О.— Был в Индии с Валерием Маташковым, это цыган-певец. У них семейное трио - он, Анжелика и его жена. Сейчас у меня должна была состояться поездка в Италию.

В.П.— Что Вы думаете о гитарной технике?

С.О.— Техника, техника... многие у нее в плену. Но, если ты музыкант не природе, так ты и будешь музыкантом. А если у тебя техника не позволяет выразить что-то —куда дальше? Особенно в наше время, при таких скоростях, в каких сейчас играют. Это очень сложно. Вообще, гитаристам надо заниматься так же, как пианистам, скажем, скрипачам, баянистам, балалаечникам. Все они с детского возраста теперь начинают. И гитаристов надо с пяти-семи лет приучать, тогда они станут настоящими музыкантами. Надо, чтобы гитаристы читали ноты, как мы книги читаем. Ведь мы же не задумываемся, когда читаем, не собираем по слогам. Когда с пятилетнего возраста воспитывается человек, развивается, познает разных композиторов —с маленьких вещей до больших,— тогда и результат будет.



С.Орехов с голливудским актёром (Париж)

Надо, чтоб объем знаний и умений был. Чтоб человек мог охватить большое полотно, музыкальное. Как раз из-за недостатка техники наши гитаристы и не могут поднимать больших полотен. И мышления хватает на мелкие песочки. “Чакона” Баха – это уж предел. А если взять, скажем, какой-нибудь Концерт для гитары с симфоническим оркестром, то, практически, никто этого у нас не играет.

В. П. – Как вы оба оцениваете состояние дел с гитарой в Москве? На каком она уровне?

С.О. – По-моему, на сегодняшний день — хороший уровень. Учатся очень талантливые люди в Гнесинском институте у А. Фраучи, у Л. А. Монро. Анастасия Бардина великолепно играет на 7-струнной гитаре. Менро сказал, что сейчас появились исполнители молодые. Так что, есть перспектива хорошая. К гитаре тянутся многие. И пусть, скажем, из 20 выделяется 1– 2, так ведь и на других инструментах так бывает: выделяются из общей массы немногие. (На протяжении всего, более чем двухчасового нашего разговора, С. Д. Орехов непрерывно перебирал быстро-быстро струны своей гитары, заглушив их почти шарфом, засунутым под них!)

В. П. – У нас в Свердловске, прямо надо сказать, очень плохо с гитарой... Плохо...

С.О. – Вот Саша Фраучи — хороший гитарист, его успехи показывают, что гитара у нас в стране дозревает до международного уровня. Но... Вот я знаю нескольких просто природных гитаристов, молодежь. Все у них есть для большой международной игры, но они молодые, им хочется погулять, где-нибудь в баре посидеть, через соломинку что-то потянуть, “светские” разговоры вести. А вот заниматься — духу не хватает. Зато руки — сам Бог дал им гитарные.

В.П. – Я вот смотрю на вас - вы даже во время разговора не расстаётесь с гитарой. Вы говорите “заниматься”. А сколько у вас часов в день уходит на гитарные занятия? При вашей-то технике.

С.О.(не переставая “играть” на обеззвученной гитаре) – Да когда как. Если есть свободное время — я сижу, играю. Мне нужно заниматься. Во-первых, уже возраст перевалил за 50. Чтоб поддержать технику — надо заниматься все время. Потом, у меня руки больные — полиартрит. Чуть холодно — я уже мучаюсь с руками, болят. Мне надо их все время тренировать.

В. П. – Но, глядя на вашу игру, я бы не сказал, что она в руках больного человека!

С.О. – Через труд многого можно достичь. Фраучи говорит про Владимира Терво, что тот 24 часа в сутки занимается на гитаре, когда только спит! Пако де Лусия тоже рассказывал, когда был в Москве. Мы были на его концертах. Ну, это, конечно, сказка, как он владеет гитарой. Бесподобно! Репертуар мне, правда, не понравился - почти все, что он играл. По-моему, это всё одно и то же: как какую-то дискотеку устроили! По тому, как он владеет инструментом, можно сказать, что это настоящий виртуоз. На концерты Пако де Лусии приезжали-прилетали в Москву люди со всех городов. Я едва-едва купил билет на него: в пять утра очередь занимали в кассу. Играл он в Концертном зале “Россия”, самом большом. Аншлаги были на все концерты. Играл он, конечно, сказочно. Владеет инструментом бесподобно! Его спрашивали на встрече гитаристы а он говорил, что ничего особенного - все труд и только труд. А никакие тут не таланты. Святослав Рихтер по ночам занимается. Вся жизнь – для искусства у таких людей. А Пако де Лусия теперь уже коммерческий гитарист — бизнес торопится делать. Отчасти, возможно, Пако играет такой репертуар, потому что этого требу-

ет публика.

В.П. – Вот заговорили о народной музыке. У нас в стране, скажем, в институте им. Гнесиных, в Уральской консерватории и других гитара числится на кафедре народных инструментов. Но фактически, какая же она получилась у нас народная гитара?! Ведь сплошную испаницу на ней играем! Ведь народная-то музыка не звучит на гитаре. Русская музыка не звучит!

С.О. – Пако де Лусия отказался от сольных индивидуальных выступлений, а только с ансамблем. Ему так интереснее. Вот я был на каком-то, не помню сейчас, концерте. Честно говоря, едва досидел до конца первого отделения. Он как начал шесть паван играть: одна половинками, вторая- четверти с точками, потом восьмушками... И вот так все отделение. Я подумал, наверное, во втором отделении покажет чего-нибудь. Гляжу, он начал какие-то этюды, в том же плане. Играл-играл... Вот ноту возьмет и... Такое впечатление, будто он сидит и тут же сочиняет это все. Вариации на тему Моцарта из оперы “Волшебная флейта” Сора.

В.П. – Какие вы сегодня видите проблемы в гитарной жизни вообще, и в вашей концертной деятельности, в частности?

С.О. – Я вижу проблему только в репертуаре. Вторых, я считаю, на одной гитаре играть в наше время уже скучновато. В век ритма играть без ритма... Вот я играю “Чардаш” Монти. Ну как тут обойдешься без второй гитары, без аккомпанемента? Не сыграешь. У нас вот привыкли – идет линия баса и тема. Ну, а где же ритм? А со второй гитарой – пусть даже простые три аккорда –уже какой-то ритм появляется, и произведение звучит по-другому. Я лично сторонник такой, ансамблевой игры. Во всяком случае – дуэтной. Диапазон возможностей гитаристов сильно расширяется.

В.П. – Кроме вашего дуэта, я знаю, у нас в стране есть еще один гастролирующий дуэт гитаристов: братья Павел и Аркадий Ивановичы из Донецка. И это, пожалуй, все. Я слышал их однажды на сцене. Они играют классику. Только классику. Почти все переложения они делают сами. Играют и современную музыку. Сегодняшнюю гитарную музыку западных композиторов: английских, кубинских и др.

С.О. – Я беру ноты и прямо с листа играю, трудностей для меня там нет никаких. Я взял “Чакону” Баха, там есть один пассаж, я его тут же, за пять минут, взял и выучил, и больше нечего там играть. Там только музыку расшифровать хорошо – это да. А играть технически у Баха нечего, переборы только. Я люблю просто так, для себя, его поиграть с листа.

В.П. – Какие у вас отношения с телевидением, радио, с фирмой “Мелодия”? Вы участвовали в телепередачах о гитаре, которые вел Александр Цыганков в 1980 – 81 годах?

С.О. – Хорошие. Приглашают. Надо вот репертуар делать, с чем-то туда выходить. И в передачах Цыганкова мы тоже играли, теперь только не помню, что. Кстати, я хотел сказать: вот сегодняшние баянисты, они играют - это же уму непостижимо! — сложнейшие, виртуозные вещи. А за рубежом как принимают нашу народную музыку!

Приезжал тут в Москву испанский гитарист– классик. Тут техника была на грани фантастики – как машина– чистота, сделанность, уверенность, четкость. Вряд ли наши гитаристы смогут так играть. Психологически даже. Во всяком случае, ехать за рубеж с исполнением классики, которую там играют лучше нас, не стоит. Или надо иметь уж такой уровень... А попробуйте со своей, с русской музыкой приехать куда-то... Оркестр народных инструментов им.Осипова или Телерадиокомитета, не помню, когда за ру-



А.Перфильев, С.Орехов и Н.Тишиннинова



СЕМЬИ ОРЕХОВЫХ И МАТЯЕВЫХ

бежом играл “Коробейники” - что там творилось!! Зато, когда они собирались в поездку, им говорили: ну, что это вы повезете за рубеж каких-то «Коробейников». Давайте классику. А там, когда на бис сыграли “Коробейников”, так стулья ломали, – что творилось. Они несколько раз играли на бис. Не отпускали оркестр. Вот что делает народная музыка. Потом только у нас опомнились чиновники. Классику, классику... Ну что, классику?! Классику там тоже могут играть. Но народное искусство везде ценится. Раньше музыканту платили за исполнение народной музыки 25% надбавки!

В.П. – Неужели? Когда это было?

С.О. – Лет 25 назад. За то, что играл народную музыку, артисту шла особая плата! И это было даже не с точки зрения пропаганды народно-инструментального искусства, а потому что есть такие колоритные вещи, что непросто их воплотить. Это потом подравнивали, а раньше за народность платили.

В.П. – Зато сейчас другая картина. Мне говорили композиторы, что в оплате за произведение для симфонического оркестра или для русского народного – существенная разница. За народный жанр – меньше платят. Это же неправильно! Это, своего рода, дискриминация получается. Раньше, выходит, этого не было.

У вас дети есть? Приобщаете к музыке, к гитаре?

С.О. – Нет. Зато у моих друзей дети уже взрослые и все талантливые, но не хотят приобщаться. Вот, например, у Бориса Хлоповского. Сам он замечательный гитарист-классик, просто замечательный. И по-моему, вряд ли Фраучи сможет сыграть так, как Борис Хлоповский. Хотя бы по той простой причине, что у Хлоповского ногти такие крепкие, что пилка не берет; а поэтому такой плотный звук, ровный, и чистота игры. А сын его, Владимир Хлоповский, гениальный мог быть гитарист. Но какой-то – ни то, ни сё – несобранный. Но его отметили тут как-то. Приезжал один зарубежный гитарист – виртуоз, с ним была у нас встреча, и он отметил игру Владимира Хлоповского. «Да, звук у вас, – говорит, – красивый.» Пальцы у него – прямо сам Бог дал. Заниматься бы, пока молодой, наживать технику. Но он какой-то ветреный парень. Учился в институте им. Гнесиных, оттуда взяли в

армию, теперь снова восстанавливается. Жалко. Много мог бы сделать. Или вот москвич, Джелакаев Андрей, цыган. Мы вот говорим – Пако де Лусия... А, например, Джелакаев Андриуша его играет ноль – в – ноль. Вот такая правая рука у него. Такая техника. Они с пианистом Ивановым сделали джазовый дуэт, джазом увлеклись. Но это, по-моему, по данным – гитарист высочайшего международного класса. Уровня Пако де Лусии. Медиатором владеет как угодно, импровизирует здорово. Вообще – толковый парень. Но тоже чего-то не по тому пути идет. А мог бы быть... Во всяком случае, выше его по технике у нас нет никого в стране. Он берет любые трудности. Скорость, моторность – ну только машина так может. А рука – такая мягкая. Месяц может не брать гитару в руки, а как начнет играть, – такие скорости берет сумасшедшие, как будто занимается по восемь часов. Вот такая техника. Такой же у Бориса Хлоповского сын, Володя. “Легенду” Альбениса в таком темпе играет! И специально-то ее не учил. Уехал с отцом отдыхать, рыбу ловить, гитару вообще даже не брал в руки. Месяц – полтора не играл, пришел и как начал играть, в таком сумасшедшем темпе, будто всё лето занимался. Вот какие таланты! Это то, что я знаю.

В.П. – Судя по концертной гитарной жизни в Свердловске у нас в стране и нет гитаристов. Приезжал как – то Вячеслав Широков, Александр Фраучи, Николай Комолятов. Последний раз Комолятов был в ноябре 1983 года, играл музыку Вила-Лобоса, а во втором отделении концерта сыграл сюиту Игоря Рехина, посвященную памяти Вила-Лобоса.

С.О. – Я не могу долго слушать такую музыку. Ну что Лобос? Ну, красивая музыка. Ну, сыграл пару прелюдий его для концерта, но целиком – то его же нельзя играть. И что, интересно было?

В.П. – Был полный зал. Слушали. На гитарные концерты у нас в Свердловске почти всегда аншлаг, потому что нечасто бывают.

С.О. –Кстати, где бы мы ни выступали, везде у нас аншлаг. И толь-



С.ОРЕХОВ В ПАРИЖЕ

ко ваша филармония как-то странно обошлась с нами, сперва мы должны были играть в ДК железнодорожников для каких-то пенсионеров, и не на сцене. На следующий день мы попали на дискотеку. Такой кошмар! Я такого еще ни разу в жизни не видел. Там подростки пришли на танцы, прыгали, и вдруг — пожалуйста на концерт! А они не чают, как бы скорее снова убежать танцевать. Там же совсем не тот народ пришел: люди пришли танцевать, а не слушать гитару. Зато любители гитарной игры просто не знали о нашем выступлении. Эти подростки пришли, посмотрели, как я владею гитарой, и только мы закончили свое выступление, они как пули кинулись снова на танцы...

У нас в дуэте все организационные дела решает Алексей Перфильев: договаривается о гастролях, репертуаре — своего рода антрепренер нашего ансамбля. Я ему даже поэтому немножко полегче партии пишу, чтоб ему можно было бегать по чиновникам. Иногда ведь целый день уходит на такие вещи. Нечкогда бывает даже позаниматься. У него жена, дочери 12 лет, которая на пианино знает и играет. Жена у Алексея баянистка по образованию, а сейчас она работает в филармонии, в детском отделе — показывает фокусы. На баяне-то надо играть... Я на днях разговаривал с аккордеонистом Юрием Дрангой. В 45 лет играть некоторые еще могут, а вот тянуть эту машину уже тяжело. Тяжело.

В.П. — Чутьочку расскажите о поездке в Индию.

С.С. — Мы были там с цыганским ансамблем Маштакова. Было жарко, душно. Противно.

В.П. — Что, не принимали?

С.С. — Да нет, все было хорошо, — погода была тяжелая. Практика зарубежных поездок показывает, что надо обязательно подготовить пьесу или музыку, известную в той стране, куда едешь. В Америке — играть что-то американское, в Финляндии — финское и т. д. И принимается это всегда хорошо...

В.П. — У вас, кстати, какая ставка исполнительская?

С.О. — 18 рублей. Максимальные ставки от 20 до 25 рублей. Мне 20 рублей давно надо бы сделать.

В.П. — Я хотел бы еще о репертуаре гитаристов поговорить!. Все концертирующие гитаристы используют 2 — 3 десятка пьес. Ту же “Гранадю”, “Астурию”, “Альгамбру”. А вот то, что вы показали, — это уникально.

С.О. — Да, играть-то нечего гитаристам — все известно. Мы мало еще показали. У меня сейчас в работе несколько интересных пьес. Может, я сделаю одно отделение народное: половина моего там

будет, а половину ретро, т.е не ретро, а народное, в современном духе. Хочу сделать песню “Ухарь купец”, вот то что “Сказ” играет, но только в своем изложении. (Сергей Дмитриевич показывает на “заглушенной” гитаре фрагмент этой пьесы — как бы он хотел ее сделать. Повторяю: на протяжении всего нашего разговора, он не отрывался от гитарных струн — играл самые разные упражнения, пассажи. В. П).

В.П. — Первый раз вижу, чтоб так вот занимались на гитаре — с “глушителем”, то есть с засунутым под струны шарфом.

С.О. — А иначе на всю гостиницу слышно. А вообще-то я играю только упражнения, я не занимаюсь вещами, мне надо все время руки разминать, кости разминать, а потом — наиграешься, устает. Все тяжелее с возрастом становится. Борис Хлоповский говорит: «Надо полегче брать репертуар, полегче», — а я не хочу сдаваться. Я все сложнее и сложнее беру.

В.П. — А вот такого желания у вас не было: те пьесы, которые играете дуэтом, попытаться издать сборником? Ведь репертуара-то, мы говорили, у гитаристов нет.

С.О. — Мне уже предлагали. Но надо сидеть, записывать на ноты. А я ведь не пишу — они у меня все в голове, в руках. То, что я играю, это почти импровизации.

В.П. — То есть одну и ту же пьесу сегодня вы так играете, а завтра — иначе? Или сегодня же, в другом месте, по-другому?

С.О. — Нет, я сейчас уже делаю такие варианты — де-

журные: иногда плохо себя чувствуешь, погода там сменится, давление поднимется — трудно импровизировать бывает, поэтому я держу дежурные варианты. А когда чувствую себя в форме, ну тогда уже импровизирую. Раньше я все время импровизировал: брал тему... Тогда еще со старым своим партнером — это был Саша Деев, он утонул; мы с ним никогда ничего не заучивали, он настолько чувствовал меня. Мы с ним и не играли, даже музыканты, народные артисты из Большого театра, из оркестра, слушая нас, говорили: вы, наверное, по 8 часов занимаетесь — как здорово у вас звучит все. Настолько у нас родственно все было. Он мастером гитарным стал потом — делал гитары. Так, встретимся в полгода раз, сидим, играем... И вот, после него я как-то уже не так стал себя чувствовать. После него я ни с кем не могу работать. Вот с Алешей Перфильевым мы сделали дуэт на скорую руку, можно сказать. Серьезно я сначала не думал. Будем серьезно этим делом заниматься. По-моему, получается. А вообще, еще лучше можно сделать. Чувствую, что лучше. А это — пока для начала.

В.П. — Расскажите, пожалуйста, об истории вашей гитары. Откуда попал к вам “Шерцер”?

С.О. — Это гитара Александрова, Николая Ивановича (1818—1884), прошлый век. Шерцер, 1861 год. Вот в том году Шерцер ее для него и сделал. После смерти Александрова ее купил Лебедев, Василий Петрович (1867—1907). В старой литературе о гитаре (журнале “Гитарист” и др.) есть фотографии его с этой гитарой. Он ездил с ней по всему миру — она была семиструнная, двухгрифная. Раньше ведь двухгрифные делали. Деев Саша мне ее переделал в одногрифную. После смерти Лебедева его гитара перешла к его



ученику, архитектору. А тот ее держал, пока сам не умер, и оставил завещание другу своему. Ну, а этот друг говорит: я бы с удовольствием тебе ее продал, но... Она у него была в целостности-сохранности, он возьмет ее в руки, подержит, посмотрит. В общем, я за ней наверное, лет 20 охотился, ну, потом, он все-таки продал мне ее. Играю я на ней лет 7–8.

В.П. – Вы играете без ногтей?

С.О. – С ногтями и без. Когда надо тирандо – ногтевым, когда надо апояндо – я “с мясом играю”. Я за постановкой не слежу. Ее же нет, постановки-то. Руку так только, для начала поставили, чтоб на весу, – и все. Она и так вот может (показывает), ну, как Брауэр играет. Пако де Лусия так вот все играет (показывает), а иногда вот так опускает руку. Надо сыграть большим пальцем, он вот так загнет руку. Как удобно, так и играют. Просто, чтоб хорошо чувствовать струны.

В.П. – Кого из наших или зарубежных гитаристов вы видели и слышали?

С.О. – Из зарубежных гитаристов я слышал только Пако де Лусия, игра которого такое впечатление оставила, что я все забыл, всё, что когда-нибудь слышал. Настолько это высоко, что нечего больше вспоминать: все остальное мелко; Анидо еще, в первые ее приезды. Остальных я не слышал. Вильямса я не слышал, он тогда молодой приезжал. Гитарист он, конечно, шикарный. Лео Брауэра видел по телевизору. А из современных, из наших — на меня Джелакаев Андрей произвел такое впечатление, как Пако де Лусия.

Как он владеет инструментом! Мне важно, как владеет человек гитарой. Он цыган, у него природная музыкальность. Если бы он пошел по правильному пути, а он в джаз ударился. Он совершенно, как Пако де Лусия, – такая же скорость, такие же пассажи, чистота идеальная. Какой-то мотторный человек.

В.П. – Это как природная постановка голоса, природная беглость, природная реакция.

С.О. – Слышал я и других, но после этого и слушать некого. Ну, играют всякие там “Легенды”, Таррегу, но нет того, чтоб захватило. Есть еще Борис Ким, семиструнный. У него тоже природный аппарат – гаммообразная техника, как у Пако де Лусии. Я, говорю, никогда не занимался: зачем, – и так получается. Но у него со звуком не в порядке, у него ногти слабые. Он никак не хочет понять этого. Ему надо накладывать лак специальный. Вот у фламенкистов ногти ведь стачиваются – они лак накладывают, много слоев, который биологически не разрушает ноготь. За счет этого и играют. Вот, надо и Борису Киму такое тоже. У него страдает звук от этого, ногти плохие.

В.Н. – Он тоже играл в тех гитарных передачах А. Цыганкова, о которых мы с вами говорили. Видна чистота игры, но, слабость звука перед микрофонами в студии незаметна...

С.О. – Звук суховат из-за слабых ногтей, а вообще темп, владение гитарой безукоризненное. Сейчас вот появилась еще одна семиструнница, Анастасия Бардина, легко совершенно играет. Стала лауреатом Третьего конкурса народников в Туле, летом 1986. Менро, преподаватель Гнесинского музыкального училища, говорит, что еще появились гитаристы.

В.П. – У нас в Свердловске совсем нет семиструнной гитары. Нигде,

ни в одном учебном заведении, ни в одной музыкальной школе. А вы шестистрункой не владеете?

С.О. – Так, для себя. Я сейчас сделал несколько хороших обработок для шестиструнной – специально сделал. Теперь так же хочу сделать для семиструнной. Очень хорошо получилось “Не пробуждай воспоминаний” – концертная обработка, “Дремлют плакучие ивы” и “Хризантемы”. Вот три старинных романса сделал для шестиструнной соло. Потом можно будет сделать партию и второй гитары.

В.П. – Так издавать надо, русской – то музыки для гитары нет...

С.О. – Записать на ноты надо сначала. Саша Фраучи мне говорил: приноси “Не пробуждай воспоминаний”, я, может, в учебную программу включу в институте имени Гнесиных. Я писал эту пьесу для шестиструнной на международный конкурс, с таким уклоном, и современные вариации есть тут. Алексей Перфильев играет эту пьесу Булахова - Орехова. Для шестиструнников это будет очень кстати, старинный русский романс. И другие романсы тоже, сделано красиво, интересные гармонии современные. Думаю, что эти пьесы для шестиструнки будут играть. А то ведь русской музыки у гитаристов, действительно, нет. Просто нечего играть, а сами сделать не могут. Надо, чтоб кто-то сделал. Ну я что-то делаю.

Вон, Боря Хлоповский “Ямщика” моего выучил. Года три, наверное, он сидел над этой музыкой: перекладывал, мучился, – сложно там все очень. Но он выучил, играет здорово – на шестиструнной гитаре. Настолько, говорит, соскучился, истосковался по такой музыке. Надо будет попросить его, чтоб он зафиксировал все это в нотах – аппликатуру – да издавать надо. Потом, «Подмосковные вечера» надо сделать для шестиструнной. Я хочу весь семиструнный репертуар на шесть переложить – чтобы люди играли. Кому-то ведь нравится, да не играют от того, что нечего играть. Ну почему бы романтиков на гитаре не сыграть, русскую песню в программу не вставить? Понемножку можно и Вила-Лобоса, и мексиканскую, скажем, музыку – по одному номеру в концерт. А весь концерт только Лобоса играть?.. Его эти переборы хроматические – устаешь от них: поставит аккорд и его перебирает все время. Я думаю, это все устаревшее мышление гитарное. Не знаю, может быть, я не прав... Лобос это хорошо, но много его не сыграешь. Вот так, как мы с Перфильевым работаем, – с пьесами Лобоса поедешь разве? Это хорошо, когда в консерватории или в музучилище концерт.

В.П. – Как вы попали с гитарным концертом на дискотеку?.. Что устроила наша симфоническая филармоническая администрация с вами!..

С.О. – Да нет, я их понимаю. Очень много коллективов враз к вам приехало – все площадки были забиты, играть негде было. А особенно 9- 10 апреля (1987 год) понаехали лауреаты всякие: виолончелисты, пианисты лауреаты международных, всесоюзных конкурсов... А никто их не берет – некуда их девать. Ну вот кого-то в концертный зал, кого – то в музыкальную школу отдали. А вас, говорят, гитаристов легче пристроить – куда ни позвонишь, везде: а, гитаристы – берем. Поэтому, вроде, и работать легче... То есть им, администраторам филармоническим, с нами легче работать, «продать» легче.

Беседу вел В.И. Попов.



С.ОРЕХОВ И А.ПЕРФИЛЬЕВ (ПАРИЖ)

Фантазия на цыганскую тему «Мар-дяндя»

обр. С. Орехов

Allegro

Соло скрипки I

The musical score is written for Violin I and piano. It begins with a tempo marking of 'Allegro'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score consists of ten staves. The first staff is the solo violin line, and the remaining nine staves are the piano accompaniment. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet rhythms. The piano part includes chords and arpeggiated figures. The overall style is characteristic of Gypsy music, with a focus on rhythmic drive and melodic ornamentation.

This image shows a page of musical notation, likely a score for a piece of music. The notation is arranged in ten horizontal staves, each containing a line of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that suggests a classical or romantic era. The notation is dense, with many notes and rests, and includes various dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The page is numbered "22" in the bottom left corner.

This image shows a page of musical notation, likely a score for a piece of music. The notation is arranged in ten horizontal staves, each containing a series of notes, rests, and other musical symbols. The notation is written in a standard musical notation style, with notes on a five-line staff and various symbols indicating pitch, rhythm, and dynamics. The music appears to be in a common time signature, possibly 4/4 or 3/4. The notation is dense and complex, suggesting a piece of music with a rich harmonic and melodic structure. The page is numbered 33 in the bottom right corner.

Русский танец

В. Козлов

Fresco giusto

The image displays a musical score for a piece titled "Русский танец" (Russian Dance) by V. Kozlov. The tempo and mood are indicated as "Fresco giusto". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours, creating a dance-like feel. The piece consists of 11 measures, with a double bar line at the end of the final measure. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as accents and hairpins.

This page of musical notation is for guitar and consists of ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *pp* and *mf*. The piece concludes with a **Coda** section marked with a double bar line and a repeat sign.

Альфонсина и море

А. Рамирес Обр. Х. Кардосо

The image displays a musical score for the piece "Alfoncina and the Sea" by Alfredo Ramirez, arranged by Xosha Cardoso. The score is written for a piano and consists of eight staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The score is presented in a clean, black-and-white format.

This image shows a page of musical notation, likely a score for a piece of music. The notation is arranged in seven horizontal staves, each containing a series of notes, rests, and other musical symbols. The notation is written in a standard musical notation style, with notes on a five-line staff and various symbols indicating pitch, rhythm, and dynamics. The music appears to be in a common time signature, possibly 4/4 or 3/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. There are also some performance instructions or markings above the staves, such as *mf* and *f*. The overall appearance is that of a professional musical score.

This page of musical notation is for guitar and consists of seven staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation is dense with chords and includes several specific markings:

- Staff 1:** Features a series of chords with a melodic line on top. Chord symbols include $F^{\#}$, C_1 , $F^{\#}$, C_1 , $F^{\#}$, and $F^{\#}$.
- Staff 2:** Shows a melodic line with a circled '2' above it. Chord symbols include $F^{\#}$, C_1 , $F^{\#}$, and $F^{\#}$.
- Staff 3:** Continues the melodic and harmonic patterns with chord symbols $F^{\#}$, C_1 , $F^{\#}$, and $F^{\#}$.
- Staff 4:** Includes a circled '2' above the staff and chord symbols $F^{\#}$, C_1 , $F^{\#}$, and $F^{\#}$.
- Staff 5:** Features a circled '2' above the staff and chord symbols $F^{\#}$, C_1 , $F^{\#}$, and $F^{\#}$.
- Staff 6:** Shows a circled '2' above the staff and chord symbols $F^{\#}$, C_1 , $F^{\#}$, and $F^{\#}$.
- Staff 7:** Concludes the page with chord symbols $F^{\#}$, C_1 , $F^{\#}$, and $F^{\#}$.

200 летие Гитары в России.

(От М.Т.Высотского до С.Д.Орехова)

Кончается тысячелетие, двери в XXI век уже приоткрыты, наступило время подвести итоги уходящего столетия. 1999 год. Более двухсот лет прошло с того момента, когда была издана первая школа для семиструнной гитары. Молодому человеку, решившему научиться играть на гитаре, будет интересно узнать историю гитары в своей стране, за которой стоят судьбы и биографии гитаристов, пронесших любовь к инструменту через столетия. В конце XX века, когда само понятие гитара стало олицетворяться с массой новых инструментов, изобретённых на основе классической гитары, когда электрогитара вобрала в себя звуки других инструментов, а MIDI-гитара замкнула всю цепочку, подсоединившись к компьютеру, назрела необходимость разобраться с эволюцией гитары. Я не буду углубляться в детали – это дело будущего; учитывая, что современные гитаристы не любят читать большие статьи, попробую представить эволюцию гитары схемой: гитаристы – педагоги – композиторы, создавшие репертуар для гитары, от истоков до наших дней. Очень трудно с первой попытки составить и провести линию преемственности от одного гитариста к другому. Но будем считать, что попытка состоялась, и на стр. 40 – 41 Вы имеете возможность проследить связующую нить истории и узнать, кто у кого учился. Так как учиться можно на разных уровнях (высшее образование, среднее, частные уроки), то исходя из этого могут возникнуть различные варианты схем. Эта таблица – всего лишь попытка систематизировать те данные, которые имеются в данный момент в редакции журнала «Гитаристъ» и не являются полными. Поэтому мы будем печатать эту таблицу и в последующих номерах журнала, чтобы более точно составить картину педагогической школы России за 200 лет. Ждём от Вас информацию с поправками (желательно, с ссылками на источники).

На первый взгляд кажется, что меж-

ду MIDI-гитарой и гитарой классической лежит огромная пропасть, но это вовсе не так. Весь вопрос упирается в репертуар, создаваемый для гитары вообще (включающий в себя все гитары, такие как гитара джамбо, гитара добро, вестерн-гитара, гитара фламенко, джазовая гитара, гавайская гитара, португальская гитара, русская семиструнная гитара, классическая шести-струнная гитара, электрогитара, MIDI-гитара, гран-гитара и другие).

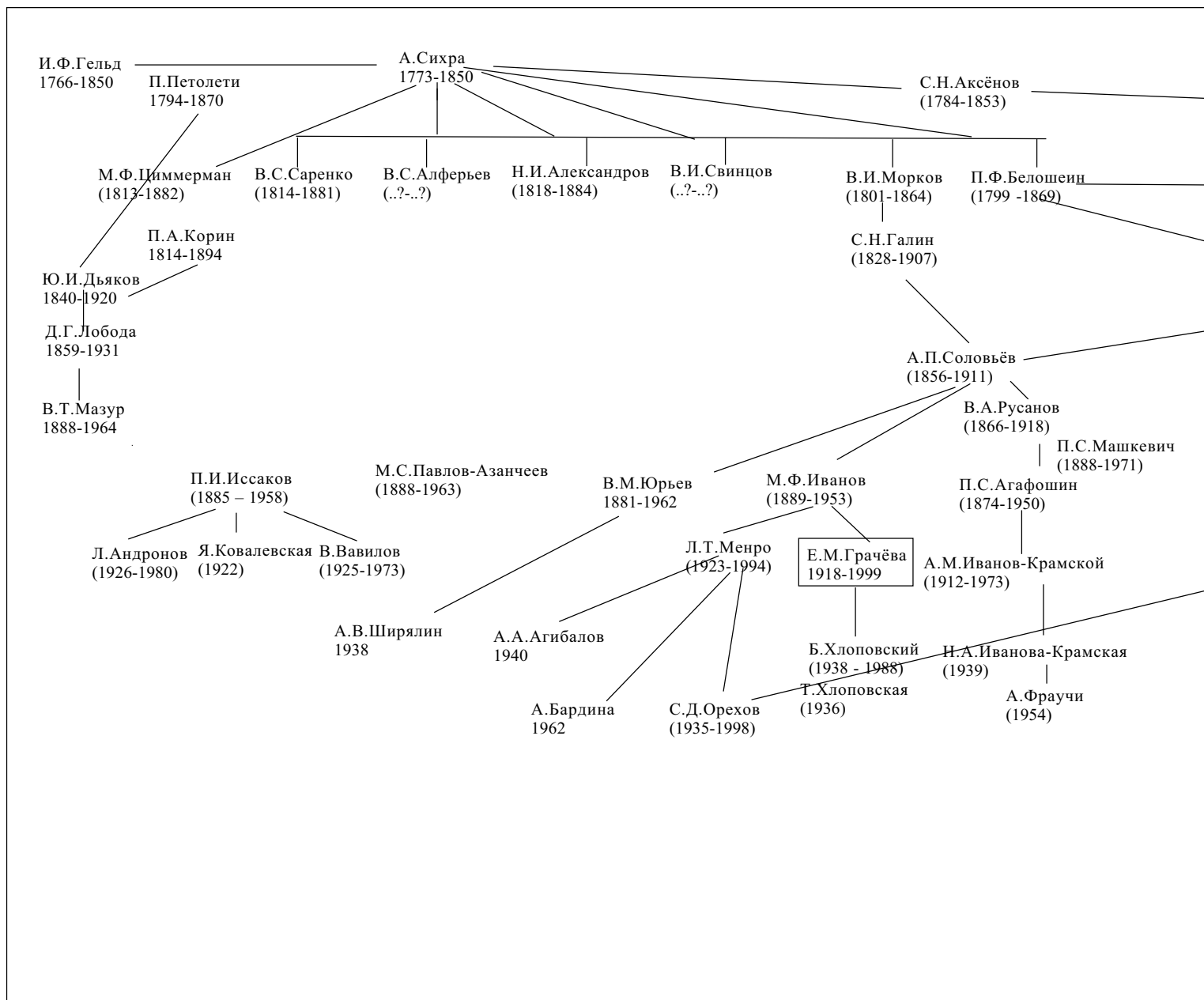
Во все времена репертуар, исполняемый определёнными слоями общества, отражал культуру и духовность людей в целом. Уходили поколения, на смену приходили другие, менялось мировоззрение и духовные ценности, но это только видимость, так как истинные ценности неизменны, меняются только люди и их мироощущение. Это сложная тема, не буду углубляться в неё. Каждый человек выбирает для себя свой путь, путь познания мира; пусть в нашем случае это будет познание мира через мир звуков.

Репертуар, созданный для гитары, в первую очередь определяет «социальное положение» гитары в обществе. Для интереса приведу несколько высказываний о гитаре из очерка М.Стаховича «История семиструнной гитары» (1864г) С.Петербург, типография Стелловского:

«Было время, когда не только в домах среднего сословия, но и во всех домах богатых дворян непременно была гитара, и была в почете; теперь эти старушки-гитары валяются в кониках и на чердаках, или изгнаны в передняя; за то нет почти ни одной табачной лавочки, где бы не висела, на продажу, семиструнная гитара, ценою от полтинника, до трех целковых, русской выделки, на скорую руку. Но если мода изгнала гитару из общества высшего, где она, лет сорок тому назад, не уступала фортепиано, по тому увлечению, с которым молодые люди и девушки высшего круга учились на гитаре, за то от этого блестящего ее периода остались нам виртуозы, которые посвятили себя исключительно ее изучению.»

Из высказывания ясно, что пока высшее общество поддерживало интерес к ги-

ПРИМЕРНАЯ СХЕМА РАЗВИТИЯ



таре, создавался, так называемый, «золотой» или оригинальный репертуар высокого профессионального уровня. А от этого периода остались гитаристы – виртуозы, которые, как правило, и двигали развитие инструмента.

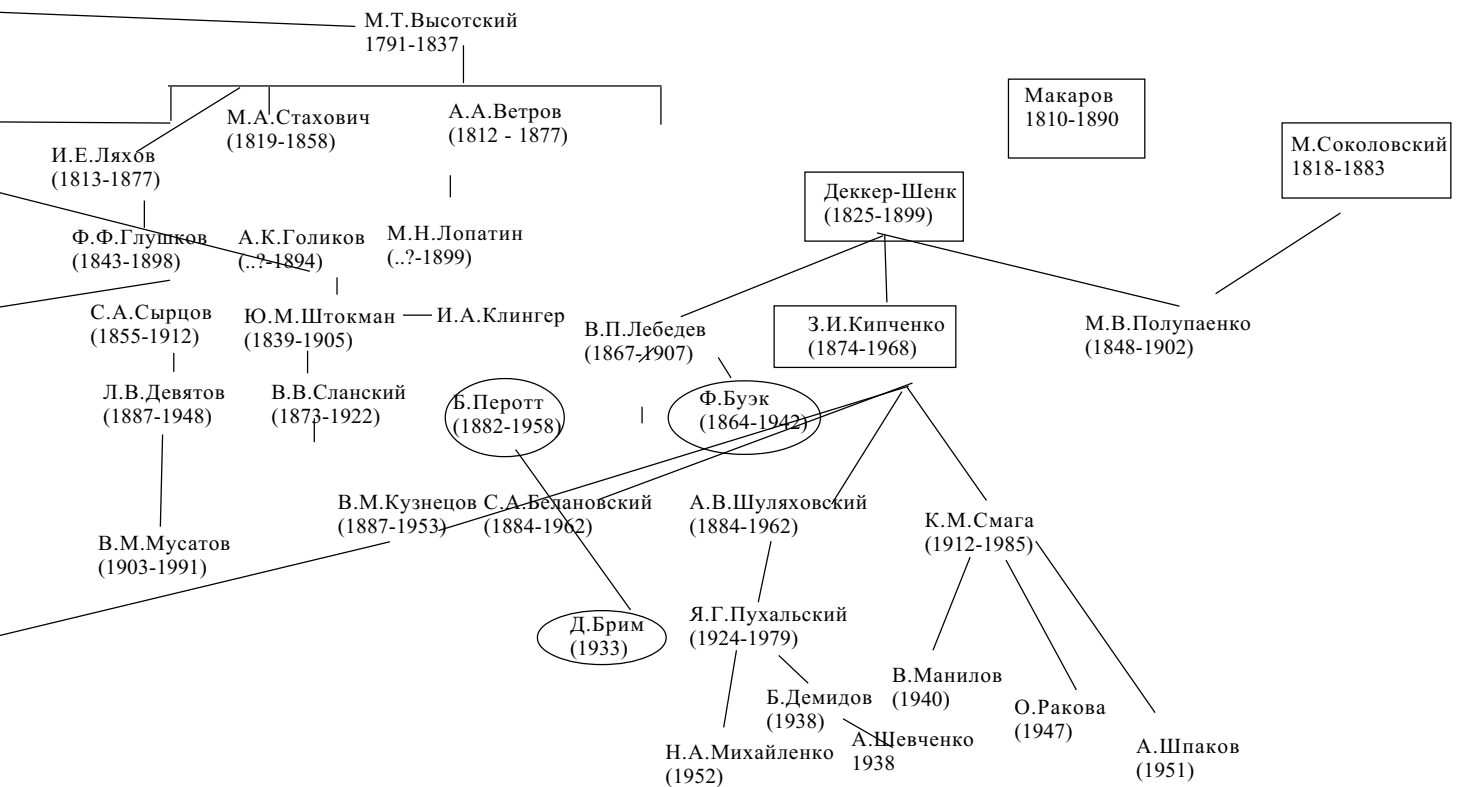
Во все времена создавался модный репертуар для зарабатывания денег. Но важен вопрос о нравственной силе, которая заставляет «высоко держать знамя инструмента, страдать и бороться за него, думать о его будущем».

Рубль и нужда преследовали русских гитаристов на протяжении столетий, но одни творили такой репертуар, который навсегда остался гордостью инструмента, а другие не

брезговали торговать ею среди многочисленных, но пустых и невежественных поклонников. Мало любить гитару, надо уважать её, и каждому персонально решать: идти на компромисс со своей совестью или нет...

В России гитара развивалась в двух направлениях: как семиструнная, так и шестиструнная. Что касается подробного изучения истории шестиструнной гитары в России XIX века, то это только предстоит выяснить, – вот где масса тем для написания дипломов гитаристам – выпускникам вузов. Что касается истории семиструнной гитары, то по-настоящему она не изучена. Я думаю, благодаря возникшей срав-

ГИТАРНЫХ ШКОЛ В РОССИИ



нительно недавно науке о музыкальных инструментах - органологии, мы будем свидетелями новых открытий в области изучения старинных инструментов в России. Хочется верить, что сотрудники музеев, перестав рассматривать свои фонды только в качестве музейных экспонатов, приступят к их исследованию с помощью новейших научно-технических методов; что в дальнейшем позволит выявить скрытые ранние особенности строения музыкальных инструментов и их первоначальный облик, на протяжении длительного времени подвергавшийся искажениям.

В то же время, не хотелось бы разделять семиструнную и шестиструнную гита-

ры, как принципиально разные инструменты, однако, анализируя репертуар, созданный для этих гитар, можно сделать вывод: семиструнная гитара по своему репертуару и исполнительскому составу гораздо ближе к русскому народному инструменту, чем шестиструнная. Почему бы в системе образования не отнести русскую семиструнную гитару к народному отделу, а шестиструнную вывести отдельно, как во всём цивилизованном мире, в виде гитарного отделения. Или вывести семиструнную и шестиструнную гитары из народного отдела независимым классом; а в качестве ознакомительного инструмента гитаристы бы изучали одну из них.

В.Волков



Председатель жюри И.Рехин и Глава администрации г.Железнодорожного Курганов Г.А.



Члены жюри конкурса и гитарные мастера на выставке гитар



(Второй ряд второй слева) Ш премия В.Сурьянинов, В.Антипов II премия с гитарой от движения «За здоровую Россию»



Д.Илларионов играет на открытии Конкурса.



В.Волков Представляет журнал Гитаристъ

Первый Московский областной открытый конкурс классической гитары и гитарных ансамблей, г.Железнодорожный, февраль 1999г.



Участники конкурса (второй ряд в центре) О.Мошков II премия мл.гр.



Ф.Хилл вручает приз EGTA



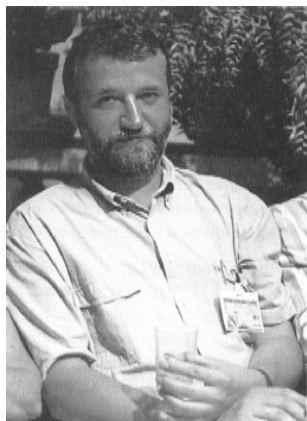
Ф.Хилл вручает приглашение А.Петрову I премия ср.гр. приглашение на гитарный фестиваль в Германию



Подарения от редакции журнала «Гитаристъ»



Член жюри конкурса Н.Дмитриева со своим бывшим учеником Д.Илларионовым, его мамой и гит.мастером А.Фокиным

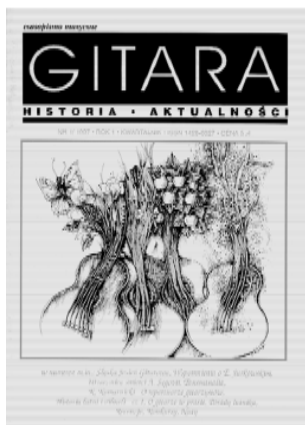


Петер Пеффген

В ноябре 1998 года журналу "Gitarre & Laute" исполнилось 20 лет. Его бессменный издатель и редактор Петер Пеффген сумел создать интересный, разнообразный по охвату тем и проблем журнал, адресованный в первую очередь гитаристам и любителям гитары немецкоязычных стран: Германии, Австрии, Швейцарии. Важное место в его публикациях занимают интервью с известными гитаристами, обзоры нотных изданий, рецензии на компакт-диски, статьи о гитарных конкурсах и фестивалях, об истории гитары в разных странах мира. Кроме того, в нём публикуются ноты старинной и современной музыки, различные гитарные методики, календарь проводимых во всём мире гитарных конкурсов, семинаров, мастер-классов и другие полезные для гитаристов сведения. Важное место в журнале отведено рекламе нотных изданий, струн. Между читателями разыгрываются различные призы. Обращает на себя внимание великолепное и всегда со вкусом выполненное полиграфическое оформление журнала. В каждом выпуске, а журнал выходит 6 раз в год, публикуется много интересных фотографий, репродукций, рисунков.

Редакция журнала "Gitarre & Laute" желает господину Петеру Пеффгену творческих успехов и процветания. Для всех, читающих по-немецки, и заинтересовавшихся этим изданием, просим писать по адресу: Gitarre & Laute, Postfach 50864 Köln, Deutschland
E-mail: gitarre_laute@edina.xnc.com
http://www.gitarre-laute.com

В сегодняшней Польше гитарная жизнь протекает очень интенсивно. Разнообразные конкурсы и фестивали проходят почти ежемесячно. Обилие концертов гитарной музыки, методические и теоретические конференции и вопросы обучения на гитаре привлекают многочисленных исполнителей и педагогов, студентов и учащихся. Журнал "Gitarra" выходит раз в квартал и предназначен любителям и профессионалам. Первый номер вышел в марте 1997 года, а недавно в продаже появился уже девятый номер журнала. В каждом из выпусков читатель най-



дёт статьи, рецензии, 12 страниц нотного приложения, конкурсы для читателей и другие интересные материалы. Главным редактором его является Кшиштоф Ниеборак-гитарист и педагог.

По всем интересующим вопросам просьба обращаться по ад-



(слева направо) Э.Юрковский, З.Дубелла, К.Ниеборак.

ресу редакции: 75-335
Koszalin, ul. Podgurna 59/2, tel. 94-3450401, Polska.

Польский журнал «Мир классической и акустической гитары» впервые вышел в марте 1997г. Периодичность издания – шесть раз в год. Своей главной целью журнал ставит информацию о важнейших гитарных событиях в стране и за рубежом, печатает интервью с известными композиторами, гитаристами и педагогами. Важное место в журнале от-



(слева направо) Януш Поплавский, основатель издательства «Профессиональная музыкальная пресса», и Колин Купер, главный редактор «Классикал Гитар».

ведено нотным публикациям, в частности – музыке фламенко, рецензиям на пластинки, компакт-диски, книги и нотные издания.

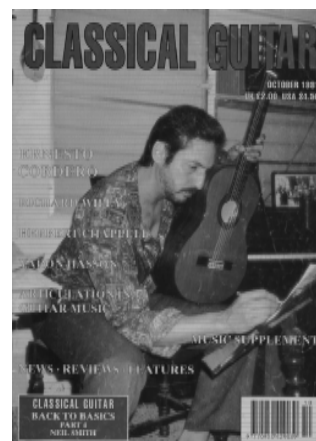
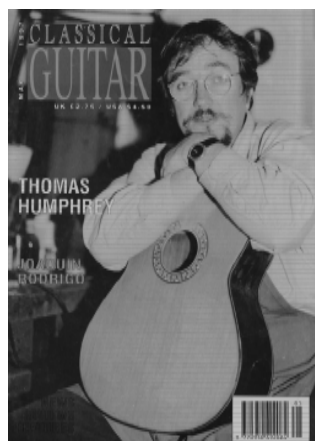
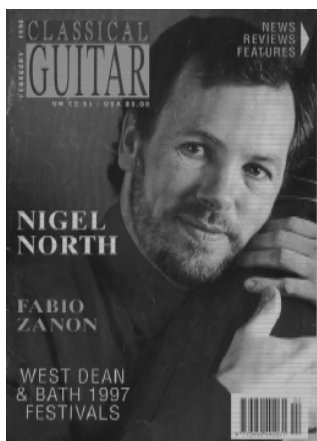
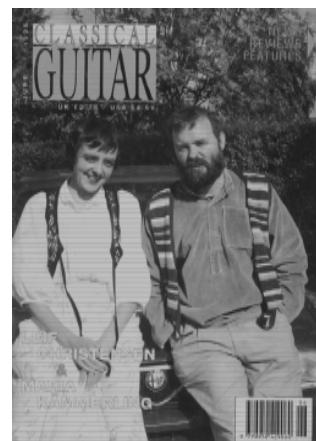
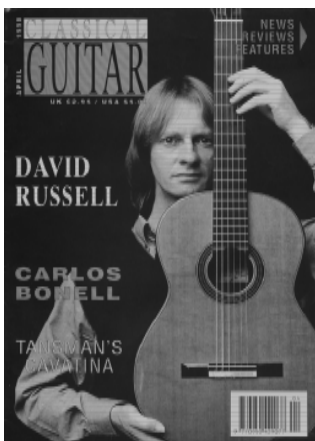
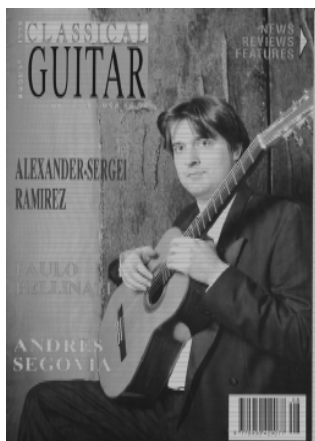
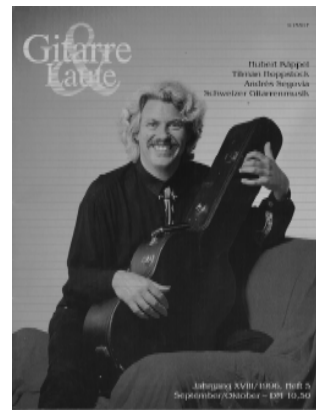
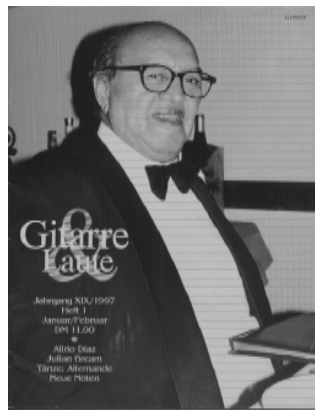
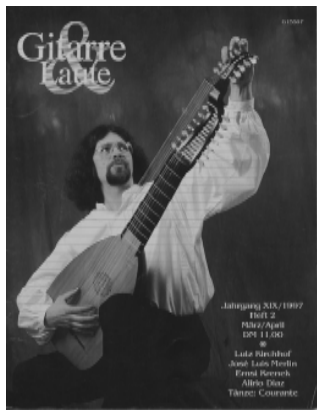
В нём также можно найти исполнительские анализы сочинений классической музыки, методические разработки, а также короткие аннотации и разнообразную рекламу. Журнал богато иллюстрирован фотографиями и рекламой различных фирм. В журнале важное место отведено гитарным приложениям, которые также снабжены цифровой системой. Репертуар – самый разнообразный: от сочинений классической музыки и переложений до разного рода песенок, джазовых композиций и т. д.

Главный редактор журнала, Дариуш Доманьский, и его заместитель Збигнев Дубелла являются профессиональными гитаристами и педагогами, активно принимают участие в гитарной жизни Польши. Всех, заинтересовавшихся журналом, просим писать по адресу: 81-90 Gdynia 2, Scr.poczt. 60 tel. /fax (0-58) 620-05-84, tel. (0-58) 620-01-039
e-mail: redakcja@poplawski.com.pl
http://www.poplawski.com.pl



Дариуш Доманьский, главный редактор «Мир гитары»

В сентябре - октябре 1982г. вышел первый номер английского журнала «Классикал Гитар». Вот уже 17 лет он информирует читателей Великобритании и других англоязычных стран о событиях гитарной жизни прежде всего в Англии, европейские страны и Латинской Америке. На 58 страницах помещается разнообразная информация об истории гитары, гитарные новости, рецензии на книги, ноты и компакт-диски, а также письма читателей. Журнал зарекомендовал себя как солидное и серьёзное издание, в котором гитаристы и любители гитарной музыки могут найти для себя много полезной и интересной информации. В журнале печатаются нотные приложения, в которых любители гитарной музыки могут найти как оригинальные сочинения классической и современной музыки, написанные специально для гитары, так и переложения и различные аранжировки популярных сочинений классического, негитарного репертуара. На протяжении всех этих лет главным редактором этого журнала является замечательный музыкант и прекрасный человек, господин Колин Купер. Именно его неустанная энергия, открытость к контактам и интерес к культуре разных стран позволили сделать его журнал разнообразным по содержанию и независимым в оценках событий культурной жизни. Для всех, кто захочет подписаться на этот журнал, сообщаем контактный адрес: *Classical Guitar. 1 & 2 Vance Court. Trans Britannia Enterprise Park, Blaydon on Tyne NE 21 5NH. United Kingdom. TEL: +44(0) 191 4149000 FAX: +44(0) 191 4149001 e-mail: classicalguitar@ashleymark.co.uk Web: www.ashleymark.co.uk/classicalguitar.htm*



СЕМИСТРУННАЯ ГИТАРА ВЧЕРА, СЕГОДНЯ ...

*Снова мнится час свиданий,
Снова в сердце страсти кара...
Исцеляй недуг душевный,
Семиструнная гитара!*

Гитара была известна с глубокой древности. В XVI веке этот музыкальный инструмент приобретает небывалую популярность в Испании, что даже отражается в названии, - испанская.

Еще через два столетия гитара “рассеяется” по Европе. В России она была знакома с середины XVIII века, но тогда, как говорится, не прижилась: ей не удалось выйти за пределы двора Елизаветы Петровны.

В это время развитие инструментальной музыки ушло столь далеко, что гитара с пятью струнами - первоначальный вариант - не могла удовлетворить исполнителей. Шли поиски такого строя гитары, который отвечал бы современному состоянию музыкальной культуры. Появлялись и исчезали инструменты с разным количеством



Обложка Школы И.Гельда

струн. Только в России в конце XVIII столетия бытовали три разновидности семиструнных гитар, а также пяти- и шести- струнные. Однако прижились только две: испанская шестиструнная и русская семиструнная...

Появление семиструнной гитары русского строя связано с именем Андрея Осиповича Сихры (1773-1850), потомка обедневших дворян из Чехии. Кстати сказать, он был также одним из первых арфистов в России. Сам ли Сихра изобрел русскую семиструнную гитару или получил готовую - трудно сказать. Очевидно одно - он основоположник гитарного искусства в России. Правда, Б.Вольман в своей книге



И.ГЕЛЬД (1766-1850)

“Гитара в России” категорически отказывает Сихре в его исторической первосущности на том основании, что Школа Гельда для семиструнной появилась аж в 1798 году. Это первое печатное подтверждение существования семиструнной гитары в России.

Клио, вообще-то, дама капризная, ибо отвечает за связь времен. А что может быть переменчивее времени? Да, Гельд издал свою Школу раньше других, в



СЛЕВА НАПРАВО: С.М. Шевелев, П.С.Агафшин, Н.Н.Томилини, В.А.Русанов, А.Вальденберг, С.Н.Крылов.



В.А.РУСАНОВ (1866-1918)

том числе и Сихры, но будучи практичным и не слишком богатым человеком (только в 1797 году он возвратился из ссылки) разве рискнул бы он вкладывать деньги в такое несурзное предприятие, как издание Школы? Значит семиструнная гитара уже успела заявить о себе и достаточно успешно, так как для популярности инструмента нужно время, даже сегодня, в век информационного взрыва. Так что условно можно считать датой рождения семиструнной 1798 год. Считаем же мы датой рождения Москвы первое упоминание в летописи, будто в той пресловутой Москве до того времени никто и не жил.

Конечно, Сихра заявил о своем существовании как гитариста, может быть, и позже Гельда - он объявляет об издании своего журнала для гитары в 1800 году, но музыкальные достоинства сочинений Сихры того периода и знание инструмента, конечно же, на порядок выше. Это косвенное подтверждение более глубокого познания возможностей гитары. А семиструнная, как для Сихры, так и для Гельда, была в то время одинаковым полем чудес, и даже Сихра с Гельдом на данном временном отрезке еще не создали то, что потом стало именоваться русской семиструнной; это был пока всего лишь интуитивный шаг в направлении, где русские музыканты должны были выбрать из различных модификаций свою гитару, созвучную национальному складу души. А пока же они исходили, по всей вероятности, из тональных, гармонических возможностей и тембровой палитры.

Но вот волею судеб в Москве появляется некто Аксенов (1784-1853), рязанский помещик, не особо знатного и богатого рода. Мелкий чиновник, писарь Провиантского склада, становится незаурядной фигурой русской гитарной школы. На его долю выпадает честь стать учеником великого Сихры, а затем учителем гениального русского гитариста М.Г. Высотского, с чьим творчеством связана целая эпоха в

гитарном искусстве России. Именно Аксенов перешел в гитаре от европейской традиции к русскому национальному языку и народной песне. Нужно заметить, народную песню любили и другие ученики Сихры, но только Аксенов довел гитару и народные песни, исполняемые на ней, до высот виртуозности и совершенства.

Огромное значение для развития русской гитарной школы имел и такой, казалось бы, не относящийся к делу факт, как дружба Аксенова с Михаилом Матвеевичем Херасковым (1733-1807), поэтом, куратором московского университета, автором героической поэмы "Россияда".

Загородный дом Хераскова в Очакове всегда был полон студенческой молодежи, увлеченной литературой. Был принят в эту среду и не чуждый литературе Аксенов, к этому времени уже блестяще владеющий гитарой. Он-то и стал творческим импульсом и наставником гениального Михаила Высотского (1791-1837), который и завершил становление семиструнной гитары как русского народного инструмента, и как откровенный вызов западно-европейской традиции. И уже ни блистательный Сор, ни изысканный Цани де Ферранти, ни даже Джулиани, не смогли увести русских гитаристов с избранного пути. И даже сам Сихра явно не ожидал такого поворота в развитии своей школы, подозрительно выискивая "цыганщину" в необычайной певучести аксеновской гитары, которая еще задолгее запела в руках Высотского. Правда, "патриарх" с чуткостью воистину одаренного музыканта откликнулся на послылы взыскующих иных истин учеников, внося коррективы в свои великолепные творения.

Одаренность же Высотского была глубоко русская по самой своей сущности. Он, как многие музыканты своего времени, отдавал должное внешним музыкальным явлениям - писал мазурки, экосезы, полонезы, но главным предметом его творчества была народная песня. Он всегда создавал некую музыкальную параллель словесному тексту песни, как бы переводя поэтические образы в музыкальные. Он шел в своих импровизациях от народного словесно-му-



М.С.ПАВЛОВ-АЗАНЧЕЕВ (1888-1963)



А.П.СОЛОВЬЁВ (1856-1911)

зыкального образа. Даже сама фактура изложения была подсказана русской народной подголосочной полифонией. И самое удивительное, что творчество Высотского до сих пор остается тайной, при всем том, что исполняли и исполняют до сих пор, может быть, чаще, чем других русских гитарных композиторов. Но, как правило, не постигают глубины этого явления,

Три специфических момента очень тонко подметил Михаил Стахович: "гитара семиструнная - инструмент наиболее распространенный в России, так как, кроме сословия образованного, на нем играет и простой народ. Инструмент в высшей степени романтический - гитара - достиг в семиструнной форме свое полное очарование; не потому ли он так полюбился русскому народу? Не потому ли он так особенно и почти исключительно подладил под русскую песню?"

Да, русской музыке был предложен путь совершенно самобытный, в стороне от европейских канонов были созданы шедевры, не имеющие аналогов в мировой музыкальной практике. Русская гитарная школа как бы отгородилась от европейских влияний и никак на них не отзывалась. Даже мировые гитарные "звезды" не могли поколебать убеждений в правильности выбранного пути - и вся их концертная деятельность не оставила следа в русской школе.

Но, увы, аристократическая элита, а за ней и образованное сословие оторвались от гитары как от слишком демократического инструмента. И гитарное искусство, достигнув удивительных высот, вынуждено было на долгие десятилетия умолкнуть, лишь в глубинных народных пластах жили отголоски забытых гитарных чудес.

Время русской гитары явило многих талантливых мастеров: Аксенов, Циммерман (талант которого Стахович ставил даже выше Сихры и Высотского), Морков, Саренко, Свинцов, О.Петров (знаменитый бас) и многие другие - сановники, чиновники, музыканты.



М.Ф.ИВАНОВ (1889-1953)

чти ничего не оставивший от золотого времени гитары. Лишь в самом конце того же века и в начале нашего снова начинается время гитары. Талантливый музыкант и педагог А.П.Соловьев (1856-1911) пытается создать в Москве школу подобную школе Сихры. Его ученик В.А.Русанов настойчиво пропагандирует русское гитарное искусство на страницах своего журнала "Гитаристъ". Однако, социальные смуты резко обрывают это уже вполне наметившееся возрождение. Война, революция, разруха, энтузиазм масс... а в 20-е годы гитара объявляется инструментом "космополитическим», пошлым, мещанским, за игру на котором можно было поплатиться "игрой на лесоповале", что, например, случилось с выдающимся, образованнейшим гитаристом - композитором М.Павловым-Азанчевым.

Даже в эти смутные дни только и пробилась пронзительная интонация С.Е.сенина:

*Гитара милая, Звени, звени!
Сыграй, цыганка, что-нибудь такое,
Чтоб я забыл отравленные дни,
Не знавшие ни ласки, ни покоя.*

Тридцатые годы становятся роковыми для русской гитарной школы - начинается кампания по ее уничтожению. Пропагандисты испанской школы стараются дискредитировать русскую гитару и ее историю. И эта вакханалия продолжалась не одно десятилетие. Да, любители и поклонники испанского строя имели полное право на отстаивание своих интересов, на пропаганду своей идеологии, своей литературы, однако методы и технология были до неприличия нечистоplotны. Если бы целью сделалось взаимное обогащение школ и культур, то это стало бы событием огромного значения в становлении гитарного искусства; но ведь цель-то обозначилась сразу - уничтожение самобытной русской гитарной школы, единственной в мире, которая смогла что-то противопоставить испанской.

И теперь все отчетливее осознается урон, нанесенный мировой гитаристике, с разрушением русской гитарной школы.

Еще и сегодня можно услышать тезис, что мол, семиструнная - это гитара, отличная только строем. Этот тезис выдвигается либо по наивности, либо по незнанию ее истории, либо по злому умыслу. Если обе они одинаковые и различаются только по строю, то зачем же одна из них? Тогда остается просто гитара, ну, конечно же, - шестиструнная. Семиструнная же отличается только одним - она творческое открытие русского народа.

Не восстановлена справедливость и по сей день. Когорта гонителей и хулителей русской гитары достаточно сильна, а защитников ее и хранителей традиций остались считанные единицы. Это не значит, что энтузиасты семиструнной не боролись за свое выживание. Были и упомянутый нами Павлов-Азанчев, и В.Юрьев, и В.Сазонов, и другие гитаристы. Но самым активным ее пропагандистом и защитником в 30-50-х годах был М.Ф.Иванов. Он защищал русскую гитару и как прекрасный исполнитель, и как композитор, и как педагог. Немалую роль в популяризации гитары сыграла его книга "Русская семиструнная гитара", вышедшая в 1948 году.

Любовь народа к ней не угасала вплоть до конца 60-х. Но рок-музыка нанесла ей очередной удар. Она косвенно популяризовала шестиструнную, ведь в рок-ансамблях гитара испанского строя. Казалось бы, нет ничего плохого в популяризации у нас шестиструнной гитары. Но ее внедрение привело почти к полному исчезновению и уничтожению русской школы. Стилизуются не только музыка, но и душа, - человек уже не слышит голоса предков, что звучит в родном напеве. Подтверждение тому гитарные фестивали. Если бы не русская речь, то можно подумать, что мы не в Москве, а в Барселоне, - звучит почти исключительно испанская музыка. Впечатление удручающее...

А что такое семиструнная гитара в быту? Это и общение с народной пес-



В.С.САЗОНОВ (1912-1969)



В.М.ЮРЬЕВ (1881-1962)

ней в изумительной аранжировке выдающихся русских гитаристов, и популярная классика, и романс, и песня советских авторов.. Это приобщение к национальной духовности.

От грохота и шума рок-музыки умолкла не только гитара. Как-то стухла и задушевная талантливая песня, что вышла из культуры народной песни и романса...

Главная беда семиструнной сегодня - почти нет исполнителей. Их можно перечислить по пальцам на одной руке: Б.Ким, А.Бардина, В.Маркушевич... А значит, что репертуар, не только ставший классикой, но и сегодняшней, созданный творческими усилиями гитаристов с 30-х годов, почти совсем не исполняется, а ведь он в совокупности не менее ценен и масштабнее, чем репертуар "золотого века" гитары. Многие еще просто не изданы, не изучены, не сыграны. И вот ведь парадокс: при всех отрицательных моментах в развитии семиструнной гитары, все последние десятилетия прошли под знаменем Сергея Орехова, который был и остался недостижимым гитаристом-творцом целой гитарной эпохи, ибо он пронес живую интонацию, рожденную древней традицией старой московской школы. .

Нередко упрекают, что мало, мол в репертуаре семиструнной крупной формы. Да, так, но ведь опять же все упирается в исполнительские возможности. Соната Н.Нариманидзе была создана для Б.Окунева, а соната И.Рехина - для А.Бардиной. Только так, адресно, можно исправить ситуацию. Конечно же, семиструнная гитара открывает перед исполнителями и творцами совершенно новые возможности, особенно для молодых и талантливых. Так пусть они обратят свой взор на нашу милую Золушку на радость себе и Вечности.

А.Ширялин

ЗНАМЕНИТЫЕ ГИТАРЫ В ФОНДАХ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЦЕНТРАЛЬНОГО МУЗЕЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ИМЕНИ М.И.ГЛИНКИ.

Н.Милешина - кандидат искусствоведения, зав.отделом, хранитель коллекции музыкальных инструментов ГЦММК имени М.И.Глинки.

Коллекция музыкальных инструментов ГЦММК им. М.И.Глинки, насчитывающая в настоящее время около трех тысяч экспонатов, начала складываться в конце 80-х годов прошлого столетия.

Первые гитары появились в музее в 1939 году, когда среди многочисленных инструментов, поступивших из Всесоюзного дома народного творчества (ВДНТ), оказалось 15 гитар (и гитарообразных инструментов), в том числе три семиструнные и одна шестиструнная фабрики имени А.Луначарского, семиструнная гитара Сокольнической музыкальной фабрики в Москве, две семиструнные гитары грузинского мастера К. Цанавы, одиннадцатиструнная гитара (7+4) работы А.Г.Бобровского (Новоград-волынский, 1935 г.) и родственные виды щипковых инструментов - английская гитара (инструмент семейства цистр)

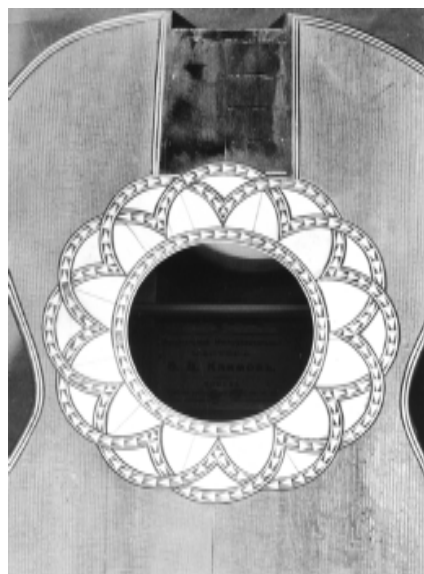


ФОТО N 1

конца XVIII века, западноевропейская гитара-лира XIX столетия, немецкая лютневидная гитара рубежа двух последних веков, гитара-лира 23-струнная мастера М. Штряпина (РСФСР, 1934 г.) и другие.

В 1952 году из Государственной коллекции уникальных музыкальных инструментов в музей была передана шестиструнная гитара неизвестного французского мастера первой половины XIX века и две семиструнные: гитара работы И.Я. Краснощекова (Москва, 1854 г.), положившая начало собранию в ГЦММК инструментов работы этого известного русского мастера, и гитара с этикетом И.А. Батова, ныне находящаяся в постоянной экспозиции музыкальных инструментов. В 1965 году из Государственного центрального театрального музея им. А.А.Бахрушина поступила девятиструнная (6+3) гитара работы Ф. Шенка (Вена, конец XIX в.).

Музей всегда помнит и чтит имена своих дарителей: Шумилова Виктора Константиновича, передавшего в 1956 году десятиструнную (6+4) гитару с этикетом И.Г. Шерпера (Вена, 1862 г.), Кривоноса Николая Лукича, сотрудничавшего многие годы с музеем в качестве инструментального мастера-реставратора и



ФОТО N 2

- наклейку в виде улыбающегося солнышка.

Большинство же гитар было закуплено музеем в разные годы от частных лиц. Среди них В.С. Сазонов (гитара XIX в. с этикетом И.А. Батова и отличающаяся слегка выпуклой декой; гитара предположительно французской работы начала XIX в., связанная по устным легендам с именем А.О. Сихры, о ней подробнее речь ниже), М.И.Плешакова (у которой была приобретена гитара работы известного парижского мастера Жана Батиста Вобоама, 1707 г.), О.М. Нечаев (гитара испанского мастера XVIII века Франсиско Сангино, двухгрифный инструмент с этикетом Ф. Пасербского, Санкт-Петербург, 1890 г. и гитара с этикетом И.Я. Краснощекова), С.К. Дмитриев (гитара Д. Битнера, Вена, 2-я половина XIX в. и двухгрифная гитара М.В. Ерошкина, 1913 г.), В.Ю. Зимина (6-



ФОТО N 3

струнную гитару работы Никиты Филиповича Подгорного (Москва, 1929 г.), и наконец, Дина Рида, преподнесшего в 1984 году московскому музею свою многолетнюю шестиструнную «спутницу», имеющую на дне фабричное клеймо С.Ф. MARTIN & Co / NAZARETH & PA. / Made in U.S.A., а на деке

струнная гитара Н. Киттеля, Санкт-Петербург, 1828 г.), Е.С. Цветкова (работы М.В. Ерошкина, 1904 г. и А.И. Зюзина, начало XX в.), Г.А. Духов (7-струнный инструмент мастера П.В. Климова, Москва, 1923 г. и гитара с этикетом В. Панско-го, Москва, 1849 г.), А.Д. Комаров (7-струнный инст-

румент К. Березина, Москва, 1877 г.) и многие другие.

Коллекция гитар работы И.Я. Краснощекова пополнялась преимущественно от их прежних владельцев - Э.П. Пепеляевой, Н.Г. Авиловой, А.С. Хитрова, В.Ц. Мамонтова, Е.И. Марковой, Н.Н. Машта-

кова и других. Сейчас она насчитывает восемь инструментов. Кроме того имеется три гитары с этикетом этого мастера, но это инструменты либо очень сильно переделаны, либо их авторство подвергается большим сомнениям.

Несколько гитар работы советских мастеров были приобретены музеем непосредственно у их изготовителей: Л.А. Горшкова (Москва, 1949 г.), П.Ф. Буланова (Москва, 1977 г.), М.А. Аликина (Москва, 1979-80 гг., корпус красного дерева, бога-

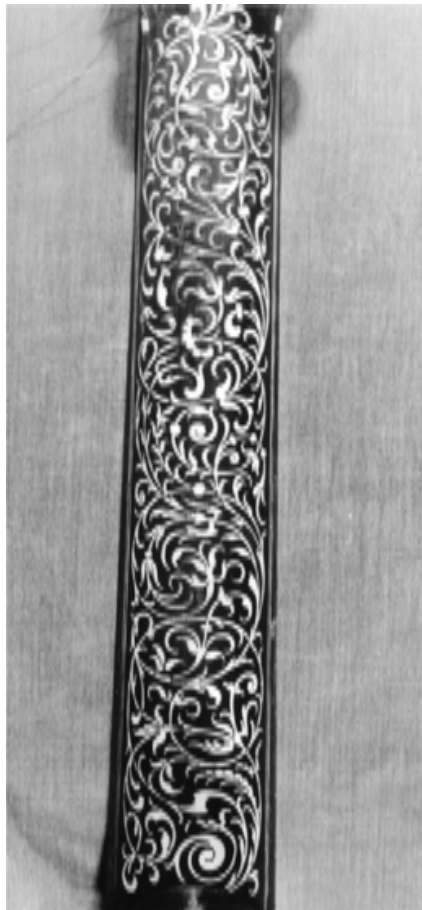


ФОТО N4

то украшен рельефной резьбой), А.И. Неймана (6-хорная гитара: 6x2, Сочи, 1983 г.).

В настоящее время собрание гитар в музее насчитывает более 50 экземпляров. Они охватывают временной диапазон от начала XVIII до середины XX века. Однако в коллекции имеется гитара, включающая отдельные части оригинального инструмента работы известного венецианского мастера первой половины XVII века - Матео Селласа 1/. Это гитара под инв. N 2830, принадлежавшая Леониду Осиповичу Утесову и приобретенная у его вдовы Антонины Сергеевны Ревельс. ФОТО N 1. Фрагмент деки гитары инв. N 2830 с инкрустацией работы М.Селласа, Венеция, 1-я половина XVII в. От старого инструмента осталась лишь дека с инкрустацией (из слоновой кости и черной пасты в форме переплетающихся полукругов) вокруг резонаторного отверстия, четыре медальона слоновой кости (с гравировкой) на колковой пластине 2/ и фанеровка шейки из маркетри черного дерева и слоновой кости в форме растительного орнамента в венецианском стиле. ФОТО NN 2

и 3. Фрагменты колковой пластины гитары инв. N 2830: медальоны слоновой кости работы М.Селласа, Венеция, 1-я половина XVII в. ФОТО N 4. Фрагмент гитары инв. N 2830: фанеровка шейки из маркетри черного дерева и слоновой кости работы М.Селласа, Венеция, 1-я половина XVII в. Все остальные части изготовлены значительно позднее - в первой половине XX века, вероятно, как следствие переделки инструмента в семиструнную гитару 3/. Тем не менее даже немногие сохранившиеся оригинальные элементы имеют большую историческую ценность как характерные приметы гитар эпохи барокко.

Небольшую, но интересную группу составляют мемориальные инструменты, связанные с именами различных певцов и артистов. Кроме упомянутой гитары Л.О. Утесова, в музее хранятся две гитары, принадлежавшие известному гитаристу-этнографу, собирателю цыганского фольклора Н.Н. Кручинину 4/. Одна из них приобретена у И.Н. Подсотской в 1982 году. Это семиструнная гитара XIX века с этикетом: G.J.H. Schro[de]r / Anno 1817 (инв. N 2588).

Но особенно интересен другой инструмент, купленный в 1964 году у Н.И. Хрулевой. Это семиструнная гитара (инв. N 1462), изготовленная И.Я. Краснощековым в 1834 году 5/. В музейных документах, связанных с этой гитарой, рассказывается о прежних ее владельцах. Первоначально инструмент принадлежал известной московской цыганской певице 30-х годов XIX века, солистке хора Ильи Соколова, Т.Д. Дмитриевой («цыганке Тане») 6/. Певица была отмечена вниманием А.С. Пушкина и воспета в стихотворениях Н.М. Языкова. Уже в преклонном возрасте дорогую для нее гитару Т.Д. Дмитриева подарила Марии Николаевне Николаевой, своей большой приятельнице и соседке по дому (они обе жили на Бронной). М.Н. Николаева была не только певицей с гибким и выразительным голосом, но и автором нескольких цыганских романсов. Гитару «цыганки Тани» увидел у М.Н. Николаевой в 1910 году ее дальний родственник Н.Н. Кручинин, когда начал записывать от нее цыганские песни и романсы. Впоследствии, в 1917 году, Мария Николаевна подарила ему эту гитару. Николай Николаевич не только бережно хранил гитару «цыганки Тани», но и выступал с ней почти во всех своих концертах. Эта гитара была с ним и в воинских частях во время Великой Отечественной войны, где он выступал, ис-



ФОТО N5



ФОТО N6

1463), принадлежавшая Федору Иванвичу Шаляпину. Это инструмент работы неизвестного французского мастера первой четверти XIX века 7/. Музеем приобретен в 1964 году у Н.И. Семенова. Гитара была подарена Ф.И. Шаляпину цыганской певицей, о чем

полняя цыганские песни. Так гитара Т.Д. Дмитриевой стала спутницей творческой жизни артиста Н.Н. Кручинина на протяжении более 30 лет. Гитара «цыганки Тани» постоянно демонстрируется в экспозиции «Музыкальные инструменты народов мира». Кроме того в течение более трех месяцев - с конца ноября прошлого года и до середины марта нынешнего - эта гитара находилась на выставке «Евгений Онегин» в Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. ФОТО N 5. Гитара семиструнная, мастер И.Я. Краснощеков, Москва, 1934 г. (инв. N 1462).

В постоянной экспозиции музыкальных инструментов музея также находится гитара (инв. N 1463), принадлежавшая Федору Иванвичу Шаляпину. Это инструмент работы неизвестного французского мастера первой четверти XIX века 7/. Музеем приобретен в 1964 году у Н.И. Семенова. Гитара была подарена Ф.И. Шаляпину цыганской певицей, о чем с в и д е т е л ь с т в у е т выгравированная надпись на металлической накладке с обратной стороны колковой пластины: Шаляпину Федору Ивановичу

*Ты поешь, как песня русская
И звонка, как песнь цыганская
Ты подруга настроения
Семиструнная моя!*

Настя Полякова New York 1927 г. Эта гитара, как практически все зарубежные инструменты, попавшие в Россию, была переделана из шестиструнной в семиструнную. При этом были заменены подставка и гриф. В верхней части деки под грифом можно обнаружить остатки от прежних инкрустированных ладов. Инструмент богато декорирован. По краям деки,



ФОТО N7

дна, грифа и вокруг резонаторного отверстия инкрустации из перламутра в сочетании с черным деревом, костью или черной пастой. На лицевой стороне колковой пластины накладка белого металла с гравировкой в виде контуров листьев. ФОТО N 6. Гитара семиструнная (первоначально шестиструнная), неизвестный мастер, Франция, первая четверть XIX в. (инв. N 1463). В 1981 году среди множества мемориальных вещей Ф.И. Шаляпина в музей поступила гитара (инв. N 2531, Россия, конец XIX - начало XX века, с этикетом: Georg Anton Stauffer / Geigen - und Guitarrenmacher / in / Wien.) 8/, находившаяся в семье певца и на которой играли его дочери. Инструмент был продан музею Павлом Павловичем Пашковым, душеприказчиком Ирины Федоровны, старшей дочери Ф.И. Шаляпина. ФОТО N 7. Гитара семиструнная, Россия, конец XIX - начало XX вв. (инв. N 2531). Легендой, связанной с именем крупнейшего деятеля русской семиструнной гитары Андрея Осиповича Сихры 9/, овеяна гитара инв. N 1349. В документах из фонда В.П. Машкевича имеется фотография этой гитары и упоминание о том, что она была подарена французским послом А.О.



ФОТО N8

Сихре 10/. Инструмент представляет собой семиструнную гитару предположительно работы неизвестного французского мастера начала XIX века 11/. Гитара богато украшена резными перламутровыми накладками на деке и колковой пластине, а также инкрустациями из перламутра, черной пасты, кости и черного дерева по краям корпуса, грифа и вокруг резонаторного отверстия. Гриф (с 24 металлическими ладами) и колки (русского типа) более позднего происхождения. ФОТО N 8. Гитара неизвестного мастера, Франция, начало XIX в. (инв. N 1349). Помимо мемориальных инструментов в коллекции музея хранятся гитары, представляющие значительный исторический интерес. Таковы две гитары работы испанских мастеров - Франсиско Сангино (Севилья, 1767 г., инв. N 2828) 12/ и Фернандо Лопеса (Валенсия, конец XIX - первая половина XX века, инв. N 2292) 13/. Оба инструмента были переделаны из шестиструнных в семиструнные, оригинальными в каждом остался лишь корпус. Имя саксонского мастера Иоганна Вильгельма Биндернагеля, работавшего в городе Гота, представлено в музее гитарой инв. N 2438 (в ори-



ФОТО N9

Гитара (Саксония), 1804 г. (инв. N 2438). Автор выражает большую благодарность эксперту, художнику-реставратору струнных инструментов ГЦММК имени М.И. Глинки А.В. Батову за огромную помощь в уточнении атрибуции музейных гитар и проведении стилистического анализа их конструктивных особенностей.

Примечания

1/ Матео Селлас (год рождения не известен, умер около 1652 г.) - ранний представитель одного из наиболее известных венецианских семейств гитарных и лютневых мастеров XVII века, носящих эту фамилию.

2/ На одном из медальонов выгравирована надпись-клеймо

М. Селласа: *Matheo Sellas / alla Corona In /*

гинале шестиструнной), датированной 1804 годом 14/. В ней ясно проявляются особенности инструментов барочной эпохи. Это, в первую очередь, удлиненная форма корпуса с неярко выраженной талией, а также декор шейки в виде инкрустированных контрастирующих полосок черного дерева и клена. Однако восьмеркообразная форма колковой пластины уже более характерна для гитар романтического периода французской школы. При переделке гитары в семиструнную были заменены подставка и гриф, продолженный до резонаторного отверстия, а в неразъемное прежде соединение пятки шейки и корпуса вставлен регулировочный винт.

ФОТО NN 9 и 10. Гитара работы И.В. Биндерна-

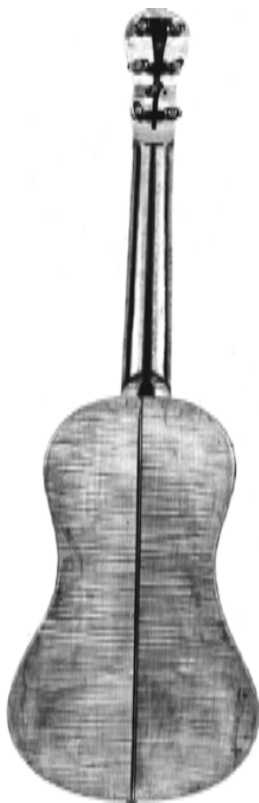


ФОТО N10

Venezia.

3/ В гитаре имеется печатный этикет: *Музыкальный инструментальный / мастеръ / В.В. Климовъ. / Москва, / Трубная улица,*

домъ N 28, кв. N 20. Размеры (в мм): длина звучащей части

струны 604; длина корпуса 430; ширина корпуса 228/171/294; ширина обечаек 60/76.

4/ Николай Николаевич Кручинин (настоящая фамилия Хлебников)

- Заслуженный артист РСФСР, организатор Первой студии цыганского искусства (1920 г.), пропагандист старинного цыганского романса и песни.

5/ Гитара снабжена печатным этикетом: *JEAN KRASNOSTCZEKOW. / MOSQOU. / 1834. Размеры (в мм): длина звучащей части струны 621; длина корпуса 430;*

ширина корпуса 239/173/297; ширина обечаек 71/75,5.

6/ Подробнее о Т.Д. Дмитриевой («цыганке Тане») см.: Щербакова Т.А. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М.: «Музыка», 1984, с.16-19.

7/ Размеры (в мм): длина звучащей части струны 624; длина корпуса 453; ширина корпуса 244/177/305; ширина обечаек 75/83.

8/ Размеры (в мм): длина звучащей части струны 615; длина корпуса 432; ширина корпуса 233/180/295; ширина обечаек 70/84.

9/ Живописный портрет А.О. Сихры демонстрируется в музее на постоянной экспозиции «Три века русской музыки».

10/ ГЦММК, ф. 359, оп. 88, ед. хр. 8482, л. 74.

11/ Размеры (в мм): длина звучащей части струны 620; длина корпуса 433; ширина корпуса 204/163/279; ширина обечаек 80/85.

12/ Инструмент снабжен печатным этикетом: *Francisco Sanguino, me fecit. / en Sevilla ano de 1767. Размеры (в мм): длина звучащей части струны 641; длина корпуса 492; ширина корпуса 241/197/302; ширина обечаек 81/81.*

13/ Этикет печатный: *Fernando Lopez, / Valencia. Размеры (в*

мм): длина звучащей части струны 652; длина корпуса 480; ширина корпуса 256/215/342; ширина обечаек 68/71.

14/ Этикет печатный: *Gafartiget von / Iohann Wilhelm Bindernagel. / instrumentenmacher zu Gotha in Sachsen / 1804. Размеры (в мм): длина звучащей части струны 597; длина корпуса 433; ширина корпуса 202/167/263; ширина обечаек 73/87.*



М.А.СТАХОВИЧ (1819-1858)

Стахович Михаил Александрович в гитарном мире фигура замечательная: не будь Стаховича с его «Историей семиструнной гитары», мы не только не знали бы о гитаристах, упомянутых им, но мы не знали бы и о гитаристах, составивших гордость отечественной гитаристики. Его очерк, написанный в период упадка интереса к гитаре, особенно ценен тем, что были еще живы герои этого очерка, а некоторые ушли из жизни накануне его написания. Ценен еще и тем, что написан он человеком, лично знавшим и слышавшим многих из них. Автор очерка не был просто наблюдателем — он сам был гитаристом, прекрасно владевшим инструментом, знал всю специфику гитары, ее тайны и трудности, поэтому не мог обольщаться чисто внешними эффектами исполнительства, знал ее сущность.

Мы благодарны также и Аполлону Григорьеву, по настоянию которого был написан этот очерк.

Стахович, ученик Высотского, и будучи образованным человеком вообще и, в частности, музыкально, высоко ценил Высотского-педагога. Он сам был незаурядным гитаристом. Это подтверждает и И. Ф. Горбунов, который не только слышал превосходных гитаристов, но, как мы уже говорили, сам играл на гитаре.

«История семиструнной гитары» была опубликована в журналах «Москвитянин» в 1852 году, «Якорь» — в 1858 году и издана отдельной брошюрой в издательстве Ф. Стеловского в 1864 году.

До очерка Стаховича никому в голову не приходило написать что-нибудь о гитаре и ее представителях, хотя многие из гитаристов знали о гитаре значительно больше, чем Стахович. Тот же Морков писал корреспонденции о концертах Макарова, занимался историей русской оперы и... ни слова из истории гитары.

Стахович Михаил Александрович (1819—1858). Родился в селе Пальня Елецкого уезда Орловской губернии. Стаховичи — древний дворянский род. Он упоминается в родословных книгах Полтавской, Черниговской, Московской и Орловской губерний. Первоначальное воспитание и образование, как у всех богатых помещиков, домашнее, под наблюдением гувернера-француза. Затем Москва, приготовление к поступлению в университет, словесный факультет которого он закончил в 1841 году. По окончании его — путешествие за границу на несколько лет. По возвращении — занятия литературой, музыкой, изучение фольклора.

Мягкость и добросердечность характера таховича сослужили ему плохую службу, став причиной его трагической и нелепой гибели, — он был зверски убит своим бургомистром.

Газета «Северная пчела» в статье «Петербургское обозрение» писала о Стаховиче: «... При всем благородстве, доброте и человечности так трагически кончил земное существование... Не по одной одежде, но на деле сроднился с русским простонародьем и горячо любил его».*

А. Ширялин (Поэма о Гитаре)

ОЧЕРК ИСТОРИИ СЕМИСТРУННОЙ ГИТАРЫ.

(Публикуется впервые, стилистика и орфография оригинала печатаются без изменений. Ред. журнала «Гитаристъ»)

Гитара семиструнная — инструмент наиболее распространенный в России, потому наиболее, что кроме сословия образованного, на нем играет и простой народ. Было время, когда нетолько в домах среднего сословия, но и во всех домах богатых дворян непременно была гитара, и была в почете; теперь эти старушки-гитары валяются в кониках и на чердаках, или изгнаны в передняя; за то нет почти ниодной табачной лавочки, где бы не висела, на продажу, семиструнная гитара, ценою от полтинника, до трех целковых, русской выделки, на скорую руку. Но если мода изгнала гитару из общества высшего, где она, лет сорок тому назад, не уступала фортепиано, по тому увлечению, с которым молодые люди и девушки высшего круга учились на гитаре, за то от этого блестящего ее периода остались нам виртуозы, которые посвятили себя исключительно ее изучению. Эти виртуозы на гитаре, русские, но они таковы, что не уступят никому в Европе, а может быть и превзойдут еще европейских гитаристов, довольно указать на одного Ф.М.Циммермана.

Эти музыкальные факты замечательны, но еще замечательнее, еще важнее то обстоятельство, что семиструнная гитара изобретена в России, что ее изобрел человек, умерший в 1851 году, в глубокой, почти столетней старости, Андрей Осипович Сихра; что кроме России нигде не играют на семиструнной гитаре; что до изобретения ее весьма мало играли в России на гитаре (шестиструнной), и что с тех пор как существует семиструнная гитара, в России нет ниодного уездного города, где бы не нашлось нескольких десятков гитар, на которых по силе, по мощи — играют все. Это факт, достойный быть фактом историческим, и, кажется, (не смею и не желаю сказать наверно) этот факт до сих пор нигде не выражен печатно! По крайней мере, кому из не-гитаристов ни сообщал я этого факта — все отвечали мне одно: “я до сих пор не слышал об этом!”. Это самое и побудило меня сказать несколько слов об изобретателе семиструнной гитары и об знаменитейших русских гитаристах во всеобщее сведение.

А.О.Сихра родился во время царствования императрицы Екатерины II. Отец его был по профессии учитель, и жил в дворянских домах, в западных губерниях Рос-



А.О.СИХРА (1773-1850)

сии. Фамилия его не польская, а скорее чешская; он, вероятно, был и музыкант, потому что образовал сына исключительно для музыки, и арфа была главный инструмент Андрея Осиповича. Он играл также и на шестиструнной гитаре, и будучи одарен сильным музыкальным талантом и достигши степени виртуоза на арфе, он, в конце прошлого столетия, быв в Москве, придумал сделать из шестиструнной гитары инструмент более полный и более близкий к арфе по арпеджию, а вместе и более мелодический нежели арфа, и привязал седьмую струну, к гитаре; вместе с тем изменил он ее строй, дав шести струнам группу двух тонических аккордов в тоне g-dur, (sol major): басы: sol, струна 1, si, струна 2, re, стр. 3; дисканты sol, стр. 4, si, стр. 5, ge, стр. 6; - дисканты выше басов октавою. В седьмой же струне, он поместил самый густой бас, составляющий третью нижнюю октаву re (D), и заключающий в себе основной звук верхней доминанты тона g-dur. Что это мысль смелая и верная, и что устроитель новаго инструмента был человек необыкновенный в своем деле, тому доказательством служит распространение его инструмента, и охота и легкость, с которой всякий за него берется. Пусть в исполнении слышится иногда только намек на то, что в трехголосном аккорде явно выражено на фортепиано, пусть в поразительных сочинениях Высотского и самого Сихры остается желать, при исполнении, той шепетильной стороны виртуозности, которую немцы определяют словом Fertigkeit, и что выполняет несколько сот лет старшая гитара шестиструнная своими эффектами, напоминающими мандолину, а выражаясь по русски, на щипок, что и составляет прелесть круглоты ее тона и пассажей; за то полнота и разнообразность движения голосов в самостоятельном пении каждой струны, роскошь арпеджиатур, соединяемая с самыми плавными и широкими легатами, расширение диапазона гамм, наконец, густой ход басов, всегда возможный и вызывающий, так сказать, на музыкальное размышление, - все это останется непобедимым качеством семиструнной гитары перед эффектами шестиструнной. Инструмент в высшей степени романтический — гитара, достиг в семиструнной форме своего полного очарования; не потому ли он так и полюбился русскому народу? не потому ли так особенно, и почти, исключительно подладил он под русскую песню? Это остается показать и разъяснить следующему за нами периоду русской музыки, когда народные мотивы перерабатываются в музыку и вырабатывают себе музыку.

И так, оставляя покамест теоретическая рассуждения об совершенствах и несовершенствах семиструнной гитары, ограничусь здесь мне известным биографическим очерком ее изобретателя и главных, за ним следовавших, ее представителей — композиторов Аксенова и Высотского. Говорю “мне известным”, но многие вероятно знают об них более меня, и я желаю от души, чтобы эта статья вызвала и других сообщить свои сведения о Сихре, Аксенове и Высотском, и тем дополнить и исправить сообщаемое мною об этих корифеях русской гитары, которых теперь уже нет на свете, и после которых достойно заняли места виртуозов, во-первых — Циммерман и Саренко (в Петербурге), Ляхов, Цезырев и пр. (в Москве), а в провинциях А.А.Ветров, Пузин и многие другие.

Устроив, в конце прошлого столетия, свой новый инструмент, Сихра начал для него писать и давать на нем в Москве концерты. Нашлось много охотников учиться на гитаре, и она сделалась тогда модным инструментом. Одна моя дальняя родственница, приходившаяся мне по счету степеней прабабушкой, сказывала мне, что она в мо-

лодости своей учился на гитаре у Сихры; самой ей было лет за шестьдесят; через несколько лет довелось мне быть в Петербурге, и продолжать свои гитарные уроки у одного учителя с моею прабабушкой. Сихре было тогда лет восемьдесят, и он с удовольствием вспомнил об своей старой ученице, от которой я ему привез поклон. К первому времени существования семиструнной гитары относится журнал, издававшийся Сихрою под названием: "Journal pour la guitare a 7 cordes", где помещались легкия пьески из тогдашних опер как напр. "Русалка", "Иосиф в Египте" и проч., и некоторые тогдашния модныя песни, как "По всей деревне Катенька" и т.п., экссезы, вальсы и т.д. В детстве я разыгрывал эти ноты.

В числе тогдашних учеников Сихры был и Семен Николаевич Аксенов, умерший в 1853 году, лет шестидесяти. Он был одарен большою музыкальною способностью, и вместе с учителем своим – Сихрою, начал он совершенствовать новоизобретённый инструмент. Сихра писал для Аксенова первыя трудныя вещи для гитары, которыя другим ученикам были еще не под-силу, а вместе с тем и сам совершенствовался, как писатель и как исполнитель. Известный скрипач Гаврило Андреевич Рачинский, и даже старик Хандожкин, увлеченные успехом новаго инструмента, взялися тогда за него, начали доходить до игры и писать пьесы. Такова, напр. пьеса Рачинского для семиструнной гитары: "Вечор был я на почтовом на дворе" с вариациями, и фантазия "на берегу Десны". Гитарныя ноты Хандожкина случилось мне видеть один только раз, лет двенадцать тому назад, в Малороссии в г. Пирятине, у г. штатнаго смотрителя тамошняго училища, который играл прежде на гитаре; это одни из лучших вещей, которыя когда-либо были писаны для нашего инструмента. Ко времени учения Аксенова относятся издание знаменитых экзерциций Сихры для семиструнной гитары, которыя, навсегда останутся классическою школою, для усовершенствования игры на этом инстру-

ванья твои увенчались лучшим успехом, и в возмездие за труды мои ты полюбил меня. Посвящение экзерциций моих да послужит доказательством, что Сихра находит славу свою в таланте Аксенова, а честь – в дружбе его".

Ничего красноречивее этого посвящения нельзя придумать для истории нашего инструмента. Этим посвящением Сихра как будто передал его на руки Аксенова, и мы увидим, какой плод семиструнная гитара принесли в руках его.

В последствии Сихра переехал в Петербург и жил там до кончины своей, т.е. лет пятьдесят. Там он жил и содержал себя и семью свою гитарой. Там он достиг до высоты своей славы и своего искусства и оставил после себя много учеников. Деятельность его была неимоверная, сочинений издал он тысячи и в каждом шел все далее и далее в искусстве. Транскрипции из опер



С.Н.АКСЁНОВ (1784-1853)

были его любимой работою; удавшаяся фантазия из "Волшебного Стрелка", особенно завлекла его к этому роду занятий. В самом деле, эффекты, которых он достиг в этой пьесе, изображение оркестра на гитаре, есть верх совершенства. Когда сравнить эту работу с первым его издавшимся журналом, то расстояние инструментального совершенства между этими произведениями явится таким, например, как между гайденовскою методою игры на фортепиано и эффектами Герца. - И все это начал и прошел один человек, на созданном им инструменте! К числу знаменитых пьес его относятся: тема и концертныя вариации из "Нормы", известная баркаролла из "Фенеллы", аранжированная для семиструнной гитары, и многия другия.

Сихра не довольствовался в последствии одною гитарою, и в последнее время преимущественно писал для двух гитар, где большая, прежняя, собственно его гитара, составляла втору (секунду), а приму давал он высоко настроенной маленькой, звонкой гитаре, терц-гитара. Таким образом составлял он часто в Петербурге и концерты, в которых лучшие его ученики исполняли с ним его пьесы. Распространение музыкальной формы гитарных пьес до размеров обширных было всегдашнее стремление Сихры. Потому в наше время является он вместе представителем и древнейшей и новейшей школы игры на этом инструменте, и остается навсегда образцом классической обработки виртуозной стороны его, а вместе с образом метода и вкуса игры на семиструн-

ной гитаре в этом отношении первенство останется всегда за Сихрою. На развитие правой руки он один, сравнительно с Аксеновым и Высотским, обращал самое строгое внимание, и эта важная сторона игры осталась преимущественным качеством его учеников петербургской школы; как арфист, он был неумолимо строг и точен, наблюдая в уроках за правую рукою: "Мы слышим правую руку, а не левую", говаривал он, "левая перебирает лады, а правая извлекает звуки из струны, стало быть вся ясность и чистота зависит от правой руки". Кроме пассажижей, общих по устройнию правой руки с арфою, и пассажи диатонические, и трели, и стаккаты на одной струне исполняются по его методу особенно чисто и отчетливо-кругло; так что в его руках семиструнная гитара, превосходя обширностью размеров шестиструнную, почти равняется с нею круглотою отделки фигур и пассажей.

Я стал знать Сихру, как и выше сказал, когда ему было уже лет восемьдесят, но он был еще бодр и давал уроки и сочинял. Занятия гитарою было у него непрерывно; давая уроки он беспрестанно доходил до новых позиций и до новых эффектов, замечал все на отдельных бумажках и составлял таким образом беспрерывно маленькия пьесы, из которых в каждой было что нибудь новенькое. Из этих небольших вещей особенно памятен мне им перефразированный прекрасный вальс (Andantino) из "Соловья" Алябьева. Впрочем, трудно сосчитать все хорошее из сочинений Сихры; за то и теперь в музыкальных магазинах, для семиструнной гитары исключительно остались из этого периода только ноты Сихры, которыя все почти можно иметь, тогда как нот Аксенова и Высотскаго, наоборот, нельзя почти найти ни в одном нотном магазине.

Для дополнения биографическаго очерка этого незабвеннаго для русской музыки человека, не могу умолчать о теплоте музыкальной впечатлительности, которую он сохранил до позднейших лет своей почти вековой жизни; хорошо сыгранная вещь приводила его в восторг, он брал гитару и вторил игре ученика; импровизируя аккордами и наслаждаясь каждой удачною модуляцией он восхищался со всею молодостью чувства: "лес и горы запляшут, слушаая такую музыку!" часто повторял он с восторгом. Как теперь смотрю на это доброе лицо, на эти светлые голубые глаза и на его правильныя, почтенныя черты, украшенные сединами.

Сихра переехал из Москвы в Петербург. Там усовершенствовал он свой инструмент по своей первоначальной методу, и там составил свою школу, представителем которой служит Саренко. Аксенов остался в Москве после Сихры первым гитаристом, также имел учеников, и образовал свою особую школу, из которой вышел Высотский. Семен Николаевич был рязанский помещик (данковского уезда); занимаясь гитарою как дилетант, он с первой поры оказал большие успехи, и помог Сихре усовершенствовать его новый инструмент, но как русский, он первый с особою любовью начал обрабатывать на гитаре русския песни; с ним вместе и Сихра писал русския песни для гитары; к этому периоду вероятно относятся его великодушныя пьесы: "Среди долины ровныя", "Чем тебя я огорчила" и другия вариации на русския темы. Вариаций Аксенова также очень много, но к сожалению они редко уже теперь попадаются. В своих вариациях он первый начал употреблять особенно роскошно лигаты и в этом они разошлись с Сихрою; Сихра не одобрял слишком больших требований певучести от гитары, которая, казалось ему, выходила у Аксенова за пределы средств инструмента; он называл это "цыганщиной", но Аксенов остался при этом направлении: вибрации и лигаты покрывал



А.О.СИХРА (1773-1850)

менте. Только составитель самого инструмента и мог составить такая экзерциции, которыя кроме высокаго музыкальнаго достоинства исчерпывают все аппликатуры и все пассажи, могущие придать игре ход свободный и широкий. Сихра посвятил эти экзерциции Семёну Николаевичу Аксенову.

"Любезный друг", – пишет он ему в этом посвящении, "я имел удовольствие быть твоим руководителем в музыке. Даро-

он густыми аккордами и составил свой особый род игры, и свой особый род фантазирования, в котором в свое время никто не мог с ним равняться: но с этим вместе он уклонился от дальнейшего совершенствования игры в пассажах правой руки, которые так далеко повел Сихра. Имея весьма много таланта и оригинальности, Аксенов уступал Сихре в музыкальной опытности, и в последствии бросил гитару, так что в последние 15 или 20 лет своей жизни вовсе не играл на ней. - Да извинят меня, что я более ничего не могу сказать об Аксенове: я не знал его, и знакомство с ним не могло бы ни к чему повести, потому что он не играл ни для кого, особенно же для тех, которые хотели его слышать. Раз в Лебедянской ярмарке встретили его некоторые из моих соседей в гостинице, где жили цыгане; сидя один в углу, Аксенов взял было гитару и богатыми аккордами начал наигрывать цыганскую песню: "Ты не поверишь"; только что вошли в ту комнату другие, привлеченные необыкновенными звуками его игры, он положил гитару и ушел. В последнее время его жизни редко кому удавалось его слышать, и то слишком близким людям или родственникам: по их отзывам игра его была необыкновенная; но случаи эти были слишком редки: обманом, как рассказывали мне, добывали забытую его пре-



А.СИХРА И С.АКСЁНОВ

восходную и знаменитую гитару из ящика, переносили из комнаты в комнату, чтобы он не догадался, и чтобы сам случайно взял ее, и играя, зафантазировался: тогда только можно было его слышать. Сведения об Аксенове могут доставить другие, старше меня, кто его слышал, или ученики его, теперь сами пожилые люди: сообщение таких преданий было бы большой услугою для истории семиструнной гитары. По моему мнению важен и тот факт, на который я указал здесь, что Аксенов первый начал исключительно обрабатывать гитару для русских песен и развил особенно ее певучую сторону – лигаты. Не менее важно и то обстоятельство, что из его рук и из его школы вышел Высотский, который никогда не видал Сихру и не учился у него.

Михайло Тимофеевич Высотский был сын прикащика в доме Михаила Матвеевича Хераскова, знаменитого творца Россиады; он был крестник Михайлы Матвее-

вича и в честь его назван Михаилом. Первую молодость провел Высотский в подмосковной деревне; Аксенов часто туда ездил и гостил у Хераскова. Сынку прикащика были доступны барские комнаты, он забегал и в комнату Аксенова и, часто шая, брал гитару, что ему не дозволялось. Однажды улутив время, когда Аксенова не было, он забрался в его комнату и начал бряцать 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 пушу, садись и смотри" - и он начал ему показывать ноты и учить его. С этого начались уроки Высотского. Не ручаюсь за точность этого анекдота, - так мне его по крайней мере рассказывали. Сам же Высотский говаривал мне: "уж и помучил меня батенька, Семен Николаевич! бывало уйдешь от него в лес, уж и не рад, бывало, что напросился учиться; нет, батенька, пойдет, сыщет, за ухо приведет и засадит за гитару". Хотя уроки Аксенова Высотскому были непоследовательны, потому что он учил его тогда только, когда бывал в гостях у Хераскова, но он делал быстрые успехи. Уезжая из Москвы, Аксенов передал его на руки ученика своего, одного офицера, фамилии не упомяну; но с этим игроком Высотский уже занимался более как товарищ. Не долго думая, сам он начал сочинять с большим успехом. Его, еще очень молодого, всюду приглашали и слушали с жадностью; часто брали его к себе в номера тогдашние московские студенты: Полежаев, Коврайский, Пузин; последний услышавши его, начал тогда учиться на гитаре. Еще чаще возили его к цыганам, и он сделался необходимостью для хора Ильи Соколова, не в публичном пении, а дома для аккомпанимента; и как цыгане действовали на его игру, так и он много передавал им полезного для аккордов. Купцы завладели Высотским совершенно, он сделался московскою знаменитостью. В среднем сословии только с его времени и стали так ревностно играть на гитаре, уроки его были нарасхват; он брал по 15 рублей ассигнациями за урок, и то не доставало ему времени для уроков. В числе учеников его можно насчитать и князей, и графов, и студентов и купцов, и цыган, и табачных лавочников; одного лавочника, ученика его, я знал: он очень, очень порядочно играл вещи его, Сихры и Аксенова, сидя в своей лавочке с тетрадами нот и продавая табак; (неподалеку от Якиманки). Высотский оставил после себя наибольшее число учеников в Москве и в провинциях России. Мне было 13 лет,



М.Т.ВЫСОТСКИЙ (1791-1837)

когда мне приказали учиться на гитаре; вечером И.Г.Краснощечков, знаменитый московский гардировщик, пришел вместе с учителем, человеком в длинном полом сюртуке, почти купеческого покроя, который сидел молча в углу зала, пока Иван Григорьевич торговался за гитару и уступил наконец за 45 рублей ассигнациями. Потом учитель начал пробовать гитару в таких дробных перекатах, каких я никогда и на арфе не слышал; в первый урок он был застенчив и показавши мне нотную азбуку, 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 5



И.КРАСНОЩЁКОВ (1798-1875)

руб. ассигнациями за урок; это не потому, чтобы 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 причиною, что ему не отказывали; часто он не ходил к нам недели по 3, по 4, по 6-ти и потом являлся снова и ходил каждый день. Кто бы мог, казалось, 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 Andante следовало Allegro, за лихою песнею – 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. За то оставались всегда в памяти сыгранные им пьесы и оставалась охота заставить его записать их когданибудь и выучить, так что ученик его ловил каждый час, каждую минуту его урока, и из его урока ничто не пропало. Высотский был не грамотен литературно, *tenute* объяснял он русским словом тянуть и т.п., но за то Бог дал ему такую музыкальную голову, что самая труднейшая музыкальная комбинация и фразы выливались естественнейшим образом в его сочинениях; смысл и язык музыки был присущ

его натуре; оттого поражая, смелостью своей композиции, он никогда не мог впасть в грубую грамматически-музыкальные ошибки, и в сомнительных местах своих сочинений всегда избегал он неизбежного, кажется, ошибочного шагу, какой-то случайностью, свойственной натурам гениальным. Метода Высотского уступала без сомнения методу игры Сихры, в круглости и чистоте пассажей. Он не охотник был до утонченных эффектов, редко употреблял он флажолеты с помощью двух пальцев правой руки, которые производят такой фурор в концертах. Редко в самых трудных своих вариациях ходил он выше четырнадцатого ладу, и то почти всегда на одной квинте; он не находил (и совершенно справедливо), истинной красоты в таких пассажах; но за то уступая Сихре как виртуоз, и не имея отчетливо щеголеватой методики игры его, он несомненно был выше его в той стороне композиции, которая должна обладать и над методою исполнителю в инструменте, и над пресловутым вкусом, этим кумиром искусств прошлого столетия: он был выше Сихры и остальных гитаристов - стилем своей композиции, той композиции семиструнной гитары, которую он сам, и только он один, создал и которая обличала в нем одну из редчайших музыкальных голов.

Полнота и обширность общего плана композиции, безошибочная верность выполнения каждой его части, равносильное богатство в мелодии и в гармонии, смелость, великая простота и строжайшая последовательность мыслей составляют в равной степени отличительный характер его сочинений, и по этим качествам они сразу узнаются, как, напр. с первого взгляду узнаются картины великих мастеров. В следствие этих качеств поразительным явлением в его сочинениях было то, что не прибегая никогда к одним инструментальным эффектам, он производил более всех гитаристов истинные впечатления на слушателя. Укажу напр. на его две вариации, начинающиеся унисонными звуками, напоминающими балабайку, в песне: "Здравствуй милая", где самыми простыми, всякому исполнимыми шутками производится эффект необыкновенный, потому что они истекают из общей мысли сочинения; нечего и говорить о вариации на двух струнах с сопровождением главной басовой струны и открытой квинты ге, изображающей трио духовых инструментов (рожков), к песне "Не будите молодую". К сожалению эта вариация мало известна между гитаристами, она не издана, и осталась только записанною у некоторых учеников Высотского. Есть и у Сихры такая звукоподражания, как, например, известное solo трубы в качуче, но в его сочинениях это более мастерство инструментальное, нежели композиция в собственном смысле.

Главный род сочинений Высотского были русские песни. Хотя он писал и перелгал для гитары и другие большие и малые пьесы, но главным стилем его останутся вариации на русские темы. В темах Andante протяжных, с довольно полною формой периода около восьми тактов, держался он обыкновенно такого порядка: самую тему излагал он прямо во всей полноте аккордов и модуляций, к каким она только была способна, и в ней уже, как в итоге, располагал план всей пьесы, состоявшей обыкновенно из четырех вариаций, так что каждая вариация разъясняла эту общую сумму главных моментов мелодии, гармонии и движения в особенностях. Хотя всякая вариация должна иметь более или менее это качество, но не все композиторы обрабатывают так тему, чтобы в каждой части ее гармонии, и в общем мотиве отношения сопровождающих голосом к первому, слышна была вся

мысль, из которой строятся все вариации: без такого построения вариации становятся случайными. Когда же, напротив, тема изложена в том виде, как это делал Высотский, тогда каждая вариация относится как нечто необходимое к тем и все вариации составляют и с нею и между собою одно живое целое. Такова, например, мастерски обработанная им тема "Тройка" для гитары. Притом, он был одарен таким верным гармоническим чувством, что никогда, нигде, в своем изложении русских песен не допускает ни малейшего двусмыслия об гармонических отношениях тонов - качество весьма редкое в музыкальных излагателях русских песен. Одна из первых двух вариаций шла у Высотского, и обыкновенно это бывает в такой форме сочинения, с ускорением метрического мотива по избранной мелодической или гармонической фигуре; другая же вариация началась у него для полного развития главной мелодической мысли; там передавал он тему



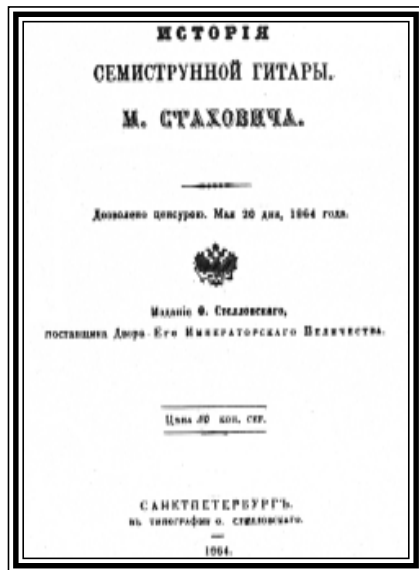
И. ВАСИЛЬЕВ умер 1865г. знаменитый цыганский гитарист хора Ильи Соколова, ученик М. Высотского.

попеременно то тому, то другому голосу, не закрывая ее аккордами, а аккомпанируя басами. Тут-то выходил он со всею роскошью своих лигатов с первого на третий и четвертый палец левой руки, и с вариациями на третьей и четвертой басовой струне; одному баску, часто он давал половину пения темы с ответными коленами в дискантах, означая только главные моменты аккордами. Такова напр. его 1-я вариация к песне "Пряди моя пряха", вариация к песне "Во саду ли в огороде" и т.п. Такое сочетание голосов на гитаре напоминает вместе полною композицию для фортепиано, и пение виолончели, и эта сторона гитары, на которую указывают этого рода вариации Высотского, есть исключительное достояние его композиции. Третья вариация или уравнивала многообразно развитую, тему трюевой фигуральною живостью движения, как напр. триолями или, ежели триолями он уже воспользовался прежде, и движение мотива было довольно ускорено, то третья вариация шла в роде Adagio, с тем же характером имитации теме в разных голосах, об котором я сказал выше; и тем или другим способом композиция втекала в финал - в последнюю быструю вариацию, где тема без всякого двусмыслия шла верно и резко к басу, сопровождается трюевыми фигурами в верхних струнах, при чем обыкновенно одна постоянно открытая струна в верхнем аккорде держала ясным пением, при самом быстром движении фигуры верхнюю октаву доминанты или подголосок русского пения, одним словом, вся фигура шла за темою, резко означенною в басу, в роде колокольного трезвона; - да простят мне это выражение, но я

не могу выразиться пластичнее в этом случае, не прибегая к итальянским техническим названиям, которых существует такая гибель, и которые все-таки неопределенны, что надобно переруть сперва целый том музыкального словаря, чтобы составить какое нибудь варварское: *il basso cantante, e furioso arpeggio chestacca subito* и т.д. или что нибудь в роде этого. Бедовое дело чуждая терминология в своем искусстве!

Типом таких его вариаций служит последняя вариация к песне "Пряди моя пряха" и последняя же знаменитой его темы: "Люблю грушу садовую". - То, что он делал в этих вариациях, слышим мы спустя более 15 лет после его смерти во всех композициях новейших фортепианистов; это вошедшее в моду с новою музыкаю достоинство, не совсем легкое в композиции: тема в басу, при бравурной вариации составляет отличительное качество почти каждого сочинения Высотского на русскую тему. - Смешно бы было утверждать, что он выдумал эту форму; со времени Баха да и прежде его, со времени существования фуги для инструмента, этот эффект лежит в основании сочинения для гармонических инструментов; виртуозы-скрипачи со времени Гартини а особенно потом Паганини, применяли это к скрипке: тема *pizzicato*; Бетховен и его последователи с особенною прелестью ввели этот эффект в салонную музыку; а в нынешнем состоянии игры на фортепиано это есть *cheval de bataille* всякого виртуоза. Но классическим применением этого эффекта в гитаре мы обязаны Высотскому. Сихра коснулся этой стороны в гитаре в своих эскерциях, и его эскерция *h-mol* имела успех чрезвычайный; здесь показал он, что музыкальная комбинация лежит в средствах созданного им инструмента, но Высотский выполнил на самом деле этот нарек Сихры, общим стилем всех своих сочинений; Сихра был от них в восторге, и, зная Высотского, передавал ему из Петербурга усердные поклоны. "Скажите от меня Высотскому" было его всегдешнее поручение "что я очень уважаю его сочинения".

Из описанной мною манерыложения темы и стиля его вариаций видно, что вариации триолями и 1-е *allegretto* были вещи обыкновенные, но вариации Andante или Adagio с имитациями в разных голосах, бравурных с поющим басом, и самая обработка темы есть его исключительная принадлежность на гитаре. Часто шел он такими имитациями из одной вариации в другую, в каждой вариации обрабатывая особый голос и все вновь развивая тему, то мелодически, то гармонически; и при таком внутреннем единстве уже совершенно оставлял формы рутинны, т.е. *allegretto*, триоли, *adagio* и проч., а самобытным развитием темы входил в свой бравурный финал или в коду; по серьезному характеру этих сочинений оне очень замечательны. Оттого, не смотря на самые яркие, местные, русские народные эффекты, оне носят такой общеклассический музыкальный отпечаток, что возводят каждую его русскую тему до степени строгой композиции. Осмелюсь сказать, что этой формы обработки русских песен я не знаю ни у кого кроме Высотского на гитаре, а на фортепиано у Дюбюка; особенно отличающаяся этим важным достоинством тема, компонированная Дюбюком "Уж как пал туман" с ся вариациями в стиле имитации, целиком переложена Высотским на гитару. Некоторые композиции Алябьева, некоторые из песен Рачинского для скрипки, и старика Ромберга для виолончели имеют это достоинство; у большей же части композиторов списанные с народного пения темы являются какими-то ниточками, на которые наплетаются потом вариации по данной форме современного развития того



или другого инструмента, или наоборот, с первого же изложения темы запутаны мудреными сочетаниями в гармонии, отягчены аккордами и теряют свою ясность; что и влечет ненужный гром и треск в вариации, который все-таки не высказывает содержания темы; или же вариации расплываются в итальянскую вокализацию; все эти недостатки невозможны при способе воззрения Anschauung на русскую тему, какой мы находим в стиле Дюбука и Высотского.

Всякий может понять, что при таких обширных музыкальных замыслах Высотский был не самоучка в музыке; нет он знал ее очень достаточно для того, чтобы писать такие основательно-музыкальные вещи. Небрежный и беспечный в жизни практической, совсем не таков он был относительно изучения своего искусства: он искал знающих людей, охотно и с увлечением слушал исполнение классических произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена, а в особенности Баха, которого он любил более всех и которому более всех сочувствовал. Многим обязан он нашему почтенному московскому артисту и глубокомысленному музыканту А.И.Дюбуку, от которого много и позаимствовал в отношении к изучению музыкальных правил.

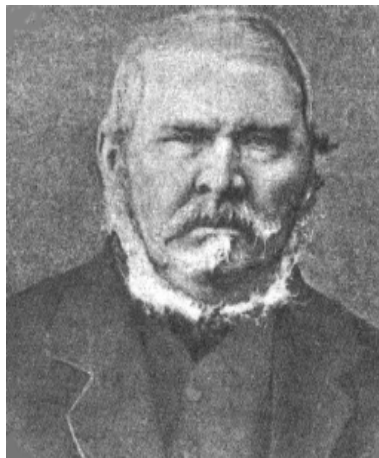
Он передал для гитары некоторые пьесы Моцарта и Бетховена, камаринский Фильда и Rondo brillant Гуммел и даже переложил одну фугу Баха; это конечно только попытка, но это доказывает, как он близко по натуре понимал фугу, потому что более всего любил и изучал Баха, и не владея никаким инструментом кроме гитары мог своею игрою уяснить себе построение баховской фуги. Никогда не забуду той наивности, с которою, объясняя мне, однажды что такое Бах, и не зная с кем сравнить его по больше и познавательнее, он сказал, да ведь Бах-то, это историк-с! Это просто, батенька, Карамзин! Михайло Тимофеевич верно сам не понимал ясно, до какой степени он точно выразил то впечатление, которое производил на него полный строгий истинный стиль великаго художника музыки. Всем этим объясняется его стремление к разнообразному движению голосов (Polyphoner-Satz) в его вариациях; по инстинкту ли, или в следствие своего музыкального взгляда, он пытался постоянно создать для гитары ту методику игры, которую мы видим в методе первых, молодых бетховенских композиций для фортепиано. — Меня поразило тождество установок темы и развития вариации в одном из первых сочинений Бетховена, вариации на

тему оперы: "die schone Mullerin – inich flichen alle Frethlen", с планом вариаций Высотского – "Люблю грушу" и "Пряди моя пряха", тогда как мелодическая конструкция этих трех тем не имеют никакого сходства между собою.

Прошу читателей моих понимать слова мои в смысле рода его игры и рода его музыкального мышления, а не в смысле сравнения размеров гениальностей, или размеров произведений; в этом смысле смешно было бы сравнивать гитарные вариации Высотского с творениями Бетховена.

К чести московской публики относится то, что Высотского оценили, и что имя его и музыка сделали народными; это показывает, какие богатые задатки заключаются в природном русском музыкальном смысле.

Высотский умер в бедности в 1836 году, если не ошибаюсь; до последних минут жизни он играл и сочинял. Накануне его смерти был у него Илья Соколов и Иван Васильев, - цыгане; он еще играл им свои последние сочинения и аккомпанировал их пению. У Ветрова хранится последнее его сочинение, тема, писанная не задолго до смерти; у меня есть также его тема h-mol в роде scherze, одно из последних его произведений. Сочинений его было весьма много, они издавались и при жизни и после смерти его. Кроме замечательнейших его сочинений и оригинальнейших вариаций, каковы: "Люблю грушу садовую", "Пряди моя пряха", "Тройка", "Не одна во поле дорожка", (две последние особенно замечательны по обработке тем), "Не будите молодую", "Ах не пава по сням ходила", "А чтож ты голубчик", - он переложил по своему и сам варьировал русские темы, на которые писали прежде него вариации Сихра и Аксенов; например:



Ф.М. ЦИММЕРМАН (1813-1882)

"Чем тебя я огорчила", "На то ль чтобы печали"; "Ох болит", "Вспомнишь ли сердечный друг", "Возле речки", "Здравствуй милая", "На улице мостовой", "Хожу ль я по улице", и ни в одной не был он подражателем, а каждую тему и вариации к ней обработал на свой стиль, и не смотря на то, что эти темы и прежде были аранжированы для гитары, обделанные Высотским они гораздо более понравились, быстро раскупались и распространялись всюду, заменяя собою произведения прежних гитаристов.

Но так как он издавал свои вещи скоро одна за другою, и в небольшом числе экземпляров, которые скоро распродавались, а ученики его большею частью друг у друга переписывали его пьесы, то теперь нельзя почти найти его сочинений в музыкальных магазинах, потому что новояздания их не было.

Высотский был средняго роста, более однакож высокаго нежели малаго, лицом худощав; лоб у него был развит чрезвычайно музыкально; - есть его литографированный портрет. В манерах он был скромнен и застенчив; по душе чистосердечен и добр; в разговорах затруднялся, особенно с людьми выше себя по званию, он никогда почти не играл в концертах - не мог играть перед публикою. За то, в небольшом кругу коротких знакомых, когда он увлекался игрою, или один в уроке с учеником, он делался другим человеком, взявши в руки гитару; лицо даже принимало совершенно другое выражение: глаза и губы выдавались вперед, брови ширели; из простого, всегда смеющегося выражения, лицо его получало выражение строгое с печатью глубокой и смелой мысли. Игра его отличалась небывалою на гитаре силою, и классическою ровностью тона, а вместе смелостью, быстротой, особаго рода задумчивостью вибраций и лигато, и необыкновенною певучестью, но не тою слащавою певучестью, или злоупотреблением экспрессии, переходящею в декламаторство, а классическою обработкою ровности тона без всяких затей и фокусов. Оттого игра его оставляла необыкновенное, истинно-музыкальное впечатление. Впрочем, он мог все играть, и трудностей для него не существовало, чему ясным доказательством служат его сочинения; и хотя в безгласии правой руки и в звонкой круглоте пассажей и триллеров он уступал Сихре, но силы в аккордах было у него более. Главное чем он поражал в игре слушателя, было его фантазирование, которое он называл аккордами, а я скорее это называю прелюдированием; он именно довел свои пробы почти до высоты preludien в старинном значении этого слова. Так прелюдировал он без всякой натяжки, всё в новых оборотах, в самых роскошных пассажах и с нескончаемым богатством модуляции и аккордов час и два: голова его в этом отношении была неисчерпаема. Этот образ прелюдирования остался совершенно достоянием ученика его А. А. Ветрова, одареннаго замечательнейшим музыкальным талантом; в его прелюдииях совершенно отражается смысл и метода Высотского, и также оне нескончаемы, новы, певучи и разнообразны, как у его учителя; по крайней мере, я до сих пор не знаю никого, кто бы полнее его наследовал это важное достоинство прелюдирования Высотского. Я слышал анекдот, что в то время как Высотский был в славе в Москве, приехал в Москву французский артист на шестиструнной гитаре, игравший а liveouvert с фортепианных нот, что угодно. Он желал слышать Высотского; для этого был устроен вечер. Высотский явился как и всегда несмелый, неловкий, сидел где-то в уголке и не хотел играть первый. Француз сыграл что-то большое и блестящее, и потом прямо с фортепианных нот играл трудные пьесы. После этого попросили сыграть Высотского. Высотский начал пробовать гитару, и таким образом два часа с половиною остался на одних своих пробах, с таким успехом, что француз будто бы, разбил с отчаяния свою шестиструнную гитару об рояль, сказав: "после такой музыки я не смею более брать в руки гитару". Передаю этот анекдот так, как он мне передан. Дюбюк сомневается, чтобы было такое происшествие, и думает, что француз этого анекдота был Сор, желавший, бывши в Москве, слышать Высотского. Высотский был у него, играл, и Сор играл для него. Оканчивая этим свой первый очерк истории русской семиструнной гитары, должным считаю упомянуть, что в наше время Москва имеет в лице г.Соколовского замечательнейшаго гитариста для шестиструнной гитары; желательно, чтобы артистическое влияние этого виртуоза было полезно и для играющих на гитаре се-



В.С.САРЕНКО (1814-1881)

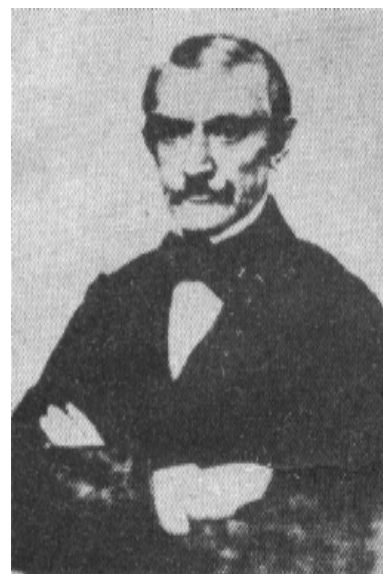
миструнной.

Из живущих теперь виртуозов семиструнной гитары несомненное первенство принадлежит Ф.М.Циммерману, этому Пганини семиструнной гитары и по игре, и по сочинению. Представители школы Сихры в Петербурге – Морков, Саренко, и др. из учеников Высотского; первый из известных мне, как я выше сказал, по методе – А. Ветров; он в равной степени столько же замечательный композитор, как и исполнитель, и Пузин, весьма оригинальный музыкант, также писавший прекрасные вещи для гитары, которые неизвестны потому, что не печатаны; в игре его замечательны чистота и звонкость пассажей, зависящих от правой руки, неуступающая ученикам Сихры. Весьма замечательны из слышанных мною гитаристов в Москве Ляхов, Цезырев, Белошенин. Но есть еще сотни игроков на гитаре в России не менее совершенных и замечательных; впрочем, зная их только по имени, и не имея случая слышать их, я не могу произнести об них своего суждения. – Я слышал, что в городе Черни, тульской губернии, живет старый музыкант, учившийся вместе с Высотским у Аксенова, и очень напоминающий своею манерою игру Высотского; его сведения об Аксенове и Высотском должны быть очень интересны.

На ловца зверь бежит, говорит словница; так и мне довелось неожиданно, в короткое время, послушать всех почти русских известных гитаристов. Ныне зимою был я в Москве и Петербурге; в Москве слышал Ляхова а в Петербурге в одно время со мною был Ф. М. Циммерман, я слышал его игру, и он же познакомил меня с Морковым. Теперь, вот несколько дней, как я из Орла, и там виделся со старым своим товарищем по гитаре и, несомненно, первым представителем в наше время школы общего нашего учителя, незабвенного Михаила Тимофеевича Высотского, - с А. А. Ветровым. Вот сколько набралось материалов, для того, чтобы поговорить об нашем любимом инструменте. Немногие уже занимаются с таким усердием гитарою, как занимались ею прежде, в начале моей статьи я упоминал, что блестящий, модный период прошел для семиструнной гитары, и редкие разыскивают в пыли музыкальных магазинов ноты Сихры, Аксенова и Высотского; тем не менее, пока еще существуют у нас игроки замечательные на гитаре, пока еще народ на ней играет, не смотря на подрыв, который сделали и гита-

ре и торбану и балалайке – гармоники, и пока в русской публике сохранилась еще особая любовь к гитаре вообще, чему служат ясным доказательством в Москве концерты г. Соколовского, до тех пор считаю я не бесполезным напоминать русской публике об инструменте, изобретенном в России, достигшем в руках русских артистов до совершенства замечательного. Первое место из слышанных мною теперь игроков непременно принадлежит Ф. М. Циммерману. Я его слышал теперь в первый раз. Давно знаю я его по сочинениям, и признаюсь не мог понять, как можно удовлетворительно исполнять все трудности, которые встречаются в них, на гитаре. Рассказы дилетантов об его игре давали еще менее понятия, я ждал игры изысканной, эффективной и – встретил мастера небывалого, который превзошел все мои ожидания. Какая сила, беглость и ровность тона! Кажется это мастерство с ним родилось. Никогда, нигде не услышишь нечистаго звука, на верху и на низах сила та же; да и как легко ему это достается! Четвертый и пятый палец левой руки работают в густых басах вместо большего, а второй и третий заняты беглыми пассажами, или пеннем темы, оттого такая необычайная у него аппликатура в его сочинениях, которую никак нельзя угадать, не слышавши его игры. Притом, что мне особенно понравилось у Циммермана, он не ищет эффектов утонченных, поражающих не знатока, и неопытного, игра его музыкальна и серьезна, он неистощим в мелодии и мелодических фигурах, и в этом отношении фантазии его очень замечательны. Правда, что у другого гитариста то, что делает Циммерман, будет всегда казаться натянуто, потому во-первых, что ниже двенадцатаго лада он играет так же свободно, как мы грешные на аппликатурах пятого или седьмаго, а флажолетными пассажами сыплет как самыми быстрыми диатоническими или арпеджиями; но это может делать он и более никто. Теперь игра его состоит более из пробы, переходящей в фантазию, перемежаясь его известными мазурками, вальсами и другими темами, по которым он получил справедливую известность между гитаристами. Как своими прелюдиями напомнили они мне Высотского! Аксенова я не слышал, но кроме Циммермана, Высотского и Ветрова, я ни у кого не слышал настоящего прелюдирования на гитаре; Ветров напоминает совершенно Высотского, но прелюдия Циммермана в другом роде, и этот род равняется по глубине музыкального смысла с родом Высотского, а стороною виртуозною кажется и превзойдет его – этим сказано много. Дело в том, что у кого из гитаристов прелюдия составляет сторону сильную в игре, у кого она выливается без натяжки, кого средства инструмента влекут к смелому модулированию тонов, группированию аккордов и развитию мелодии, тот несомненно обладает решительною и серьезною музыкальною способностью, не только как виртуоз, но и как композитор. Таков Циммерман, таков был и Высотский. Назвали же в одной статье Высотского самородком. Действительно Циммерман и Высотский самородки в том смысле, в каком самородок всякий гений – общий или специальный, т.е. в музыке напр. гений-виртуоз, и гений-композитор, и т.д. Но они не самородки в смысле том, как называют Высотского, т.е. не такие самородки, как Кольцов и Слепушкин, а из певцов Лазарев. Эти самородки потому, что или вовсе не имеют технического образования для своего таланта, или приобрели его самоучкою; это определение самородка непременно предполагает самоучку. Не таков был Высотский; я в начале статьи об этом оговорил; он был не самоучка в музыке. Литературно был он пожалуй мало грамотен, но отнюдь не музыкально.

Я берусь это доказать всем и каждому из его сочинений. Но спросят: создал ли он эти правила или действовал инстинктивно? Нет, не инстинктивно, а создал по разумной музыкально отчетливости, вот как: Для примера я вам здесь приведу знаменитого европейского контрапунктиста Доцауера. Год занимался я у него в Дрездене, и уроки его очень мне напомнили Высотского. (?) Вот тебе лекция. А между тем, это один из замечательнейших контрапунктистов, глубокий и отменно талантливый композитор и виртуоз, остаток великого времени, товарищ Вебера, современник Бетховена, того времени, когда музыка не одевалась в литературные перчатки, не прибегала к философии Гегеля, и к манере cinco brillantex Bortrag's немецких новейших профессоров, а довольствовалась своим языком и одним своим миром. Пошлали она вперед, отстала-ли в наше время, другой вопрос – а это к характеристике Высотского. Как ни вертись, а разбирая Ломоносо-



В.И.МОРКОВ (1801-1864)

ва и Державина, должно обратиться к старой французской школе, даже к Жан-Батисту Руссо с одной стороны, и к Гюнтеру с другой: разбирая Карамзина – к Н. Стерну, Гесперу и письмам Русского путешественника; Жуковского – к Шиллеру, Пушкина – к Байрону, так Кавос, Прач, Хандожкин – следствия Моцарта, Рачинский, Роде, Вертовский тоже принадлежат и европейской музыке. Алябьев тоже. Глинка пользуется результатами Бетховена и Мейербера. Так и Высотский отрасль той же науки, того же искусства, на нашей почве, но самородный талант, т.е. талант решительный, и свои силы испытал он и развил на инструменте исключительно русском, на котором в Европе не игравали – вот что важно! И с этой точки мне кажется должно смотреть на него и на его сочинения. (Варламов, общий любимец, другое дело; тот самородок почти и в таком смысле). Талант Циммермана также велик и так же серьезен, а виртуозною стороною выше; не скажу того об композиции: Циммерман сравнительно мало сочиняет. Я выразил Циммерману сожаление: зачем гитара не составляет для него средства существования? Право жаль! он почти бросил гитару, говорит, что прежде играл много лучше, и думает совсем ее оставить. Не грех ли это? та же история, что и с Аксеновым, и мы опять теряем еще никем не заменяемого в наше время гитариста! Зачем всегда это делается именно с гитарой? Не потому ли, что людям



А.А.ВЕТРОВ (1812-1877)

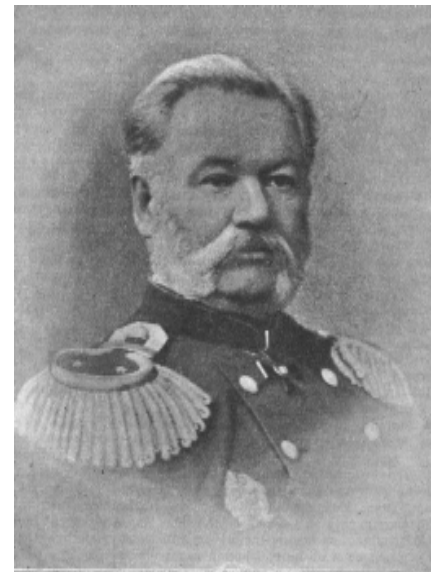
достаточным, играющим напр. на скрипке или фортепиано, не надо ломать головы, а можно получать кипы нот из-за границы и без труда продолжать занятия, а здесь надо самому трудиться? Что же, тем больше нам чести. Гитара бедна; да за то нигде не доведена до такого совершенства; идите далее, и гитара покажет, может быть, что она вовсе не так бедна, как об ней думают. Не даром же она существует с незапамятных времен в Европе, и я уверен, что Европа с роду не слыживала такого гитариста, каков Циммерман. Во сне не приснится игроку на шестиструнной гитаре того, что он услышит на этом инструменте в руках Циммермана; я тебе говорю, серьезною стороною виртуозности он бросил далеко за собою и Сихру и Высотского. Взгляд Циммермана на гитару верен. «Гитара неблагоприятна» говорил он мне: «если бы я употребил свои способности и труды на виолончель, я бы гораздо более был удовлетворен своими успехами; для гитары нужна сила необыкновенная; кто ею не обладает, тот лучше не берись за этот инструмент». Так, но Циммерман именно один обладает этою силою в наше время; и такой силы, в игре собственно, не было ни у Сихры, ни у Высотского; не думаю, чтобы Аксенов ею обладал, судя по его сочинениям. Оттого-то ему и не след оставлять нашего инструмента. Смотри на его руки и на пальцы во время игры, так мне и рисуется старик Ромберг и его виолончельный стиль; что бы мы получили, если бы он для гитары сделал то же, что Ромберг для виолончели! А он может это, этому доказательством служат доселе существующие его сочинения. Нет ни одного замечательного гитариста, который бы не сознавал несомненное первенство Циммермана со стороны мастерства игры и таланта его для гитары. Так напр. я слышал в Петербурге, что Саренко с особою привязанностью занимается изучением и игрою его гитарных пьес (Саренко я с сожалением не успел слышать в Петербурге). Морков не отдает ему полную справедливость. Этим ограничусь покамест у Циммермана, потому что статья моя расплывется до бесконечности, если описывать все впечатления, которые производит его игра, и все нельзя будет всего пересказать – надо его слышать.

Циммерман же познакомил меня с Морковым; это было очень обязательно с

его стороны. С ним самим я познакомился накануне его отъезда из Петербурга, но не смотря на это, он хотел, чтобы я услышал петербургского гитариста-сочинителя и устроил вечер у Моркова. Таким образом я имел случай слышать плохия вещи для двух гитар, которых Морков, не смотря на то, что не был болен, сыграл для меня по просьбе Циммермана в две гитары, с одним любителем нашего инструмента, бывшим у него на этом вечере. Признаюсь, мне не было отрадливо видеть в Моркове человека исключительно но не серьезно занимающегося семиструнную гитарою, человека, который не ведет этот инструмент далее, нежели он был доведен до сих пор. Саренко ученик Сихры, занимающийся музыкаю и следящий за ее современным ходом в применении к нашему инструменту, разборчивый и тонкий вкусом опытный игрок и мастер замечательный в сочинении для нашего инструмента – *maestro*; и дай Бог ему более и более успеха и деятельности, для пользы семиструнной гитары. «Вы услышите неслыханные вещи для гитары», сказал мне Циммерман, и я с этим совершенно согласился, когда услышал Potpourri из русских песен Моркова и его же Камаринскую. Вот именно две гитары! это не то, что терц-гитара Сихры с большою гитарою: здесь каждая имеет не свой характер а свою роль. Имитация и ответ, на которые намекают сочинения Сихры и Высотского, тут в очью совершаются, одна гитара перенимает голос другой, незаметно одна относительно другой переходит из акомпанимента в приму и обратно, и – важная вещь финал сливается шумно не в результат а венец целой пьесы. «Браво! от души «браво!» закричал я при окончании первой сыгранной пьесы композиции Моркова. Камаринская еще более мне понравилась. Морков воспользовался Камаринскою Глинки отрицательно, как и должно было этого ожидать, но в интродукции и первой части пьесы он уловил гитарную сторону Камаринской мастерски, по своему. Здесь – опять небольшое отступление.

Когда гитара была в большом ходу в России, а я застал еще конец этого времени, – тогда многие музыканты капелл и казенных и частных и доморощенных занимались ею *ex amore*. Какой-нибудь скрипач, флейтист *ex officio*, у себя в каморке заводил гитару, добирался, переключивал, сочинял. Часто в старину случалось мне и встречать и слышать таких музыкантов-ремеслов на другом инструменте, и дилеттантов-артистов на гитаре. У всех была манера оригинальная, яркая; знание, рутинированное в музыке, им помогало, а охота одушевляла их произведения на гитаре. Все они любили и обожали сочинения Высотского. Сам Высотский был апофеоза этого типа. У таких-то артистов слышал я Камаринская и барыни по установке темы такая, каких не выдумать, смело скажу, и Бетховену! действительно Камаринская Бетховена куда слабее Фильдовского по воззрению на тему, не говорю Глинкина, уже и опытов других наших русских музыкантов. Это естественно: Бетховен не слышал этой темы на ее родной почве и это нисколько не противоречит силе и славе германскаго великана музыки, потому что, кроме взгляда на тему, построение пьесы все-таки выше у него нежели у других. Я боялся: воспользуется ли Морков этою гитарною стороною Камаринской? Но с первых звуков убедился с радостью, что он ее взял не за главный мотив; честь и слава его глубокому смыслу! с этой стороны его Камаринская не заслуживает серьезнаго внимания русских композиторов. Я уверен, что сам Глинка, исчерпавший всю перспективность (позволю себе это выражение) этой темы, с удовольствием увидит в этой обработке не новую ее сторону, особенно видную для гитариста. Из этих слов Вы поймете, что

художник, не с успехом трудящийся для семиструнной гитары в наше время – Морков, и если есть надежда, что семиструнная гитара не погибнет, а пойдет далее, то я уверен, что не иначе как через руки Циммермана. Опять не могу не сказать: вольно-же Циммерману оставлять занятие гитарою! Не могу умолчать, что меня сильно огорчило полное неуважение Моркова к Высотскому. Я понимаю, что он чувствует, что пошел далее Сихры и Высотского, и кто же, знающий дело, не поймет этого, слушая его последние сочинения – за то ему и честь и почетное место, первое в наше время, как художнику. Я понимаю также, что чувство совершеннаго одиночества при серьезном занятии нашим инструментом, одиночества, при котором некому сообщить своего взгляда, своего понятия, своего новаго слова, должно действовать, мизантропически на гитариста; но как равнять Высотскаго с одним гитаристом, с которым его равняет Морков, гитаристом, между которым и Высотским разстояние как от земли до неба – этого я понять не могу. Ляхов, бывши в Петербурге, слыша тоже это суждение Моркова, и смело защищал Высотскаго – я тоже. Мы, гитаристы московской школы, должны отстаивать память и справедливые заслуги нашего учителя, пусть новая школа идет далее и совершенствуется, но старый триумвират гитары: Сихра, Аксенов и Высотский, должен оставаться неприкосновенным.



В.С.САРЕНКО (1814-1881)

Как в Петербурге Саренко идет далее Сихры, так в Москве Ляхов совершенствует гитару Высотского. Он ученик Высотского, и также усердно занимается гитарою в Москве. Кроме того, что он игрок весьма замечательный (игра его очень выработана, ровна и приятна), он также очень хороший композитор. Композиции его оригинальны, и носят характер бойкаго *sarcissio*, такова напр. его Венгерка, где соединены все прихоти цыганской музыки в пьесе, имеющей много истинно музыкальных достоинств. Ход его басов очень своеобразны и напоминают Высотскаго, круглота и беглость пассажи правой руки доказывают правильное и отчетливое изучение сихринской методы. Особенно он силен в триллере, и быстрые пассажи у него чисты и отчетливы. Говорят, что он приделал к гитаре еще одну басовую струну или две, и эффект его игры на такой гитаре очень удачен и оригинален. Всякий такой шаг на гитаре меня радует, я много жду от Ляхова, по его направлению, для рус-



Н.И.АЛЕКСАНДРОВ (1818–1884)

ской манеры и русских приемов, игры на гитаре, которая составляла часть метода Высотского; Вы знаете напр. его вариации на: “Здравствуй милая” и “Не будите молодую”; эту-то сторону, мне кажется, особенно может развить Ляхов, он может нам сохранить эффекты и старого торбана и – забытой балалайки, на которой мы имели единственного в мире артиста Радивилова. Но вот уже несколько лет как Радивилов совсем бросил балалайку, и лишил нас на всегда музыкальной обработки коренного и векового русскаго инструмента! Радивилову бросить балалайку – просто, грех перед потомством. Ляхов также прекрасно переложил на гитару известный романс Дюбюка: “Ах, мороз, мороз”. Я слышал еще и прежде, давно уже, когда еще был жив Высотский, Ляхова в концерте – в две гитары. Концерт этот был очень удачен. Его ровная, и верная в такте игра, и прекрасно выработанный тон имеют все нужные достоинства для концерта. Желательно, чтобы он и теперь давал концерты: я уверен, что и при Соколовском игра его будет иметь надлежащий успех. Этим бы он сделал большую услугу для семиструнной гитары, и вывел бы ее вновь перед московскую публику. И это дело никому столько не близко, как Ляхову, потому что он также занимает первое место между гитаристами в Москве, как Саренко в Петербурге.

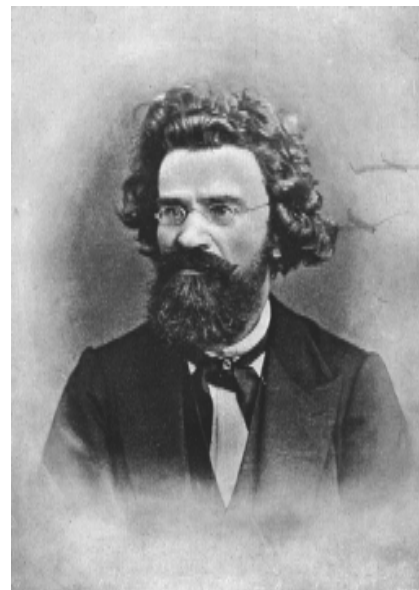
Теперь еще мне остается сказать о моем любимом артисте и старом товарище по гитаре А. А. Ветрове. Он был любимый ученик Высотского (он и Фалеев; оба были они студенты медицинского факультета; игра Фалеева в особенности отличалась силою), и теперь лучший его ученик, потому что в нем как в зеркале отразилась вся метода Высотского, особенно же талант его прелюдирования; в прелюдиях в наше время особенно замечательны для меня только Циммерман и Ветров; а прелюдия есть верный залог таланта для композиции. Действительно, если бы время позволяло Ветрову исключительно посвятить себя гитаре, то я уверен, что он очень много бы сделал для этого инструмента, потому что имеет склонность наиболее к стилю широкому и серьезному в музыке, это его природное направление, потому-то особенно он и напоминает Высотского – Энергическая игра, певучесть и плавность лигатов, смелая модуляция и ходы в аккордах, – все это перешло к нему по прямой линии от Высотского, только у него еще более мягкости в пении. Его фантазии и певучия темы имеют что-то обаятельное для слушателя, и этим качеством на гитаре он убит всякого соперника, также как Липинский на скрипке. Его не заслушаешься; а это важное качество в артисте. Он написал *Nocturno*, которое сам мне переписал и подарил. В этой песне, кроме того, что она превосходно написана для гитары, тема так хороша, что возвышает композицию в общий музыкальный характер: это уже не со-

чинение для одного только инструмента, где рассчитываются средства и эффекты инструментальные, нет, эту тему дайте скрипке, виолончели, голосу – все это будет прекрасно. Вот важная сторона в музыкальном направлении Ветрова, которую он отличается между прочими современными гитаристами. Ветров занимается усердно теперь изучением теории музыки и пишет; желательно, чтобы он издал свои сочинения. Недавно написал он бравурную вариацию на тему: “Ты не поверишь”. Прошлого года я ему играл свою, давно известную, аранжировку этой темы, теперь он сделал к этой теме вариации и тему обработал по-своему. Бравурная вариация написана в стиле Высотского, как последняя вариация Высотского на тему: “Люблю грушу”, в тоне Gdur, начиная с той же аппликатуры. Мы хотим общими силами сделать из этого пьесу для двух гитар, где моя тема пойдет в вариацию *adagio*. Но бравурная вариация Ветрова чудо; над нею стоит потрудиться и изучить ее. Я просил Ветрова написать его воспоминания о Высотском: он знал его близко, и сведения его будут очень интересны. Ветров прежде гитары играл на скрипке и занимался пением. Он был очень близок с Варламовым и прекрасно переложил на гитару многие его романсы.

Вот вам перечень современных гитарных знаменитостей. Вы видите, что и второй период существования семиструнной гитары, не смотря на то, что менее благоприятствует ей мода, имеет не менее первого своих представителей-художников: что были прежде Сихра, Аксенов и Высотский, то теперь у нас Саренко, Ляхов и Ветров, кроме того еще мы имеем Циммермана, которому, в его роде, не было и не будет, быть может, подобаго. Замечательно, что кроме Циммермана, у которого игра и музыка своя, ни у кого не занятая и неподражаемая. Саренко, Ляхов и Ветров являются прямо каждый с тою характеристикою, какою отличались Сихра, Аксенов и Высотский – прежде. Дальнейшее совершенство методы Сихры перешло к Саренко; русские эффекты, которые начал употреблять Аксенов, составляют главный характер музыки Ляхова, а Ветров наследовал весь музыкальный тип Высотского, и чем далее идет, тем серьезнее и глубже становится его музыкальная мысль. Из других гитаристов, которые также знамениты, но которых я не слышал к сожалению, должно упомянуть о Свинцове, также и о Варсонюфьеве. В Московских Ведомостях читал я объявление об издании чьих-то гитарных сочинений; постоянные москвичи могут за этим следить и узнавать об замечательном в отношении гитары. В Петербурге же Саренко, игрок удивительный. Мы лишились недавно также незаменимаго гитариста в Пузине; он умер в Москве, говорят Цезырев, в Москве, игрок известный, его уже впрочем давно не слышал. Белошени, весьма хороший игрок и ни в чем не уступит Моркову. Наконец мы, гитаристы, обязаны свидетельствовать публично большую нашу благодарность знаменитому нашему гитарному мастеру московскому И.Г.Краснощекову. Кто не играл на его гитарах? начиная от Высотского, Циммермана, Ляхова, Ветрова, Свинцова, Цезырева и пр. и до последнего любителя гитары – по всей России разсеяны его гитары, и все единогласно признают его за лучшего мастера. Соколовский также ему заказывает гитары. Сихра и его школа имеют своих мастеров в Петербурге, но гитары Краснощекова имеют много достоинств, превышающих гитары петербургския, и большинство гитаристов предпочитает гитары краснощековския по справедливости. Имя Краснощекова соединено с гитарой, и пользуется в России заслуженной известностью.

В заключение приведу здесь не-

сколько сведений о семиструнной гитаре из прежнего времени, сведений, которые вошли в начало моей статьи, и которые я нашел после, собирая свои старья записки о гитаре еще 1840 года: Сихра первый раз сделал опыт устройства семиструнной гитары в Вильне в конце 1790 годов, а усовершенствовал в Москве. Строй его гитары назывался тогда польским, разладные строи: 1-й бас С или Е (в е moll) испанским строем. Теперь стало быть семиструнная гитара существует лет около 70-ти. В Москве Сихра прожил 15-ть лет, и около 1820 года переехал в Петербург. Ноты, которые видел и которые приписываются Хандожкину – вариации на песни: “По горам я ходила” и “Покажись месяц ясный”. Из Аксеновских мне известных особенно замечательны: “Как у наших у ворот” и тема Моцарта с вариациями. Современная знаменитость Аксенову по игре был Скобельцын. Я его слышал; его игра отличалась силою и безлостью. К тому времени принадлежат еще печатные ноты Hirsha и школа для семиструнной гитары, довольно слабая. Офицер, у которого Высотский продолжал уроки после Аксенова, был Акимов. Современная знаменитость Высотскому был Богданов, которого Высотский очень уважал, а первый по времени из лучших его учеников – Дельвиг. Из простых игроков Высотский мне часто говорил о цыгане в хоре Ильи Соколова (имени не упомяну); он хвалил очень его игру. Еще весьма замечательный музыкант и необыкновенный по совершенству игрок на гитаре, о котором мне много чудесного рассказывал Рачинский, был Александров, не помню чей ученик. Для антикварной стороны гитары надо вспомнить и о слепом Жилине, который во время оно давал в Москве концерты.



М.Д.СОКОЛОВСКИЙ (1818–1883)

Мне бы следовало еще многое сказать о Соколовском, но об нем одном надо бы сказать столько же, сколько сказано о других, потому что, как художник, он всех оконченнее, статья же моя и так длинна, потому оставляю о Соколовском до другого разу. Тогда придется мне поговорить о 6-тиструнной гитаре сравнительно с семиструнной.

(Из журнала Якорь 1858г.)



Ковалевская Ядвига Ричардовна / 26.06.1922, Ленинград/ — известная советская гитаристка и педагог. Игре на гитаре училась у П.И.Исакова в Ленинградском музучилище им. М.П.Мусоргского. По окончании его работала солисткой Ленконцерта. Более 20 лет вела класс гитары в Ленинградском музучилище; воспитала большое количество учеников, ставших профессиональными музыкантами: вела курсы повышения квалификации преподавателей музшкол. К. — составитель нескольких репертуарных сборников, изданных Ленинградским отделением издательства «Музыка».

(Все фотографии для этой статьи из фонда №359 были любезно предоставлены редакции журнала «Гитаристъ» Государственным центральным музеем музыкальной культуры имени М.И. Глинки (Москва). Публикуются впервые.

Я.Ковалевская

НЕСКОЛЬКО СТРАНИЦ ИЗ ИСТОРИИ ГИТАРНОГО ИСКУССТВА В ПЕТЕРБУРГЕ – ЛЕНИНГРАДЕ

(Петр Иванович Исаков)

Гитарное искусство в Петербурге, до и после революции, тесно связано с именем Петра Ивановича Исакова.

Мне не хотелось бы ограничиваться сухим перечнем фактов и событий, и я попытаюсь рассказать более подробно то, что я знаю о жизни этого музыканта, исполнителя, педагога, оставившего неизгладимый след у поклонников его необыкновенного таланта.

Петр Иванович Исаков родился в Крыму в 1885 году. Его знакомство с гитарой началось с детских лет и, как он говорил, этому способствовала сама природа Крыма. Учился он в Севастопольском музыкальном училище на хоровом отделении, а параллельно посещал класс виолончели. Занимаясь в училище, он продолжал совершенствовать игру на семиструнной гитаре и даже обучал игре своих друзей и знакомых.

В 1905 году Петр Иванович заканчивает училище и начинает заниматься исполнительской и педагогической работой. В это время он делает обработки русских народных песен и занимается переложением классической музыки для гитары. В эти годы он женится и в 1910 году переезжает в Петербург, чтобы продолжить образование в консерватории, но, узнав, что класса гитары в консерватории нет, он пробует поступить на композиторское отделение или по классу виолончели. На прослушивание он идет к А.К.-Лядову, который, услышав его игру на гитаре, говорит: “Да вы-



П.И.ИСАКОВ СО СВОИМИ УЧЕНИКАМИ.

кните Вы из головы это желание учиться на другом инструменте. Ваш инструмент – это гитара. Она Вас прославит.” С этого времени Петр Иванович начинает брать уроки композиции у Лядова и одновременно продолжает совершенствовать игру на гитаре.

С 1913 года начинают выходить пластинки с записями его обработок русских народных песен, романсов и переложений музыкальных произведений русских и зарубежных авторов. Обработки отличаются использованием оригинальных приемов игры на гитаре, гармонической изобретательностью и блестящим техническим исполнением. Одна из пластинок сохранилась у нашего петербургского коллекционера Ю.Б.Перепелкина.

В этот период он ведет интенсивную исполнительскую и педагогическую деятельность. Петра Ивановича приглашают все известные салоны Петербурга, где он играет соло и аккомпанирует таким певцам, как Н.Н.Фигнер, И.В.Тартаков, Л.В.Собинов, Ф.И.-Шаляпин и другим. Одновременно его приглашают в Зимний дворец – обучать игре на гитаре детей императора Николая II. В определенное время за ним присылалась карета и отвозила его во дворец. За каждый урок в царской семье Петру Ивановичу платили золотыми рублями столько, что на эти деньги он мог прожить 2-3 месяца. Жил он в то время на Караванной улице (в Ленинграде – улица Толмачева) в доме 14, недалеко от Невского проспекта, на втором этаже и занимал одиннадцать комнат.

В эти годы он часто играет на благотворительных концертах, а в 1916 году состоялся его сольный концерт в зале бывшего Петровского училища, где в ту пору устраивались камерные концерты. Выступление прошло с большим успехом и имело хорошие отзывы в прессе.

После революции в 1920-м году он с семьей уезжает в Севастополь из-за беспорядков и тяжелого продовольственного положения в городе. В Севастополе он вместе с Л.В.Собиновым выступает в воинских частях и преподает в народной консерватории, организованной Собиновым. Афиши и программы выступлений того времени сохранились и находятся в Публичной библиотеке.

По возвращении в Петроград в 1922 году он находит свою квартиру занятой другими жильцами и ему удается получить только одну восемнадцатиметровую комнату в этой же квартире. С этого времени и до конца своих дней Петр Иванович будет жить в коммунальных квартирах: сначала на Караванной, а затем, после войны, на улице Писарева, недалеко от Театральной площади. Несмотря на жизненные невзгоды, Петр Иванович много работает как педагог в связи с увеличением после революции интереса к гитаре. Он обновляет гитарный репертуар новыми аранжировками, создает оркестры при заводах и клубах.

После приезда испанского гитариста Андреса Сеговии в 1926 году усилился интерес и стремление молодежи к шестиструнной гитаре, и Петр Иванович организывает курсы обучения, которые в 1928 году переименовываются в Ленинградское общество гитаристов. К нему приходит, в поисках работы, Василий Иванович Яшнев, окончивший трехгодичный рабфак при консерватории на теоретическом отделении. Петр Иванович предлагает ему вести занятия с новичками и знакомит его со своей методикой начального обучения на шестиструнной гитаре.

В эти годы Петру Ивановичу приходится писать много упражнений, этюдов, небольших пьес, т.к. учебного материала было мало. Одновременно с педагогической работой он много играет соло на семиструнной гитаре с четырьмя дополнительными басами, аккомпанирует певцам, исполняет партии гитары в Мариинском театре в операх “Севильский цирюльник”, “Фальстаф”. В связи с тем, что Петру Ивановичу предлагают работать в училище, Общество гитаристов прекращает свою деятельность. Теперь он преподает в только что открывшихся классах гитары в училище имени Римского-Корсакова при консерватории (ул. Некрасова, дом 42) и в училище имени Мусоргского на ул. Чайковского. Во второй приезд А.Сеговии в 1936 году состоялась его встреча с учениками Петра Ивановича в училище имени Мусоргского, сохранилось несколько фотографий



ХОЛОДИЛИН, А.СЕГОВИЯ, П.И.ИСАКОВ.

этой встречи. Кроме того, Петр Иванович консультировался у А.Сеговии по вопросам применения некоторых приемов игры и интересовался методикой обучения учащихся на западе.

В.И.Яшнев в этот период начинает преподавать в Ленинградском Дворце пионеров, где обучение на гитаре начиналось с 8-10 лет. Так, в дальнейшем, из Дворца пионеров выйдут такие гитаристы, как Лилиана Седлецкая – лауреат Всероссийского и Всесоюзного конкурсов. После войны она приходила к Петру Ивановичу заниматься и готовила с ним программу к конкурсу. Лев Андронов до войны учился у Яшнева, а после войны поступил в вечернюю школу для взрослых к Петру Ивановичу. Женя Большаков, Женя Успенская, Борис Павлов – это бывшие ученики Яшнева.

Учебного материала не хватало, и кооперативное издательство “Тритон” начинает в 1934 году печатать этюды и пьесы Каркасси, Карулли, Джульяни, Тарреги, а также упражнения в аккордах, этюды и аранжировки, сделанные П.И.Исаковым.

Когда в 1937-м году я начала учиться у педагога Анны Лазаревны Петровой (ученицы Петра Ивановича), то мы все пользовались только рукописными нотами. В училище также много времени тратилось на переписку пьес и этюдов, которые приносил Петр Иванович.

С поступлением в музыкальное училище при консерватории в 1938 году для меня началась новая жизнь. Это – интенсивные домашние занятия, посещение оперных театров, концертов, лекций. Тот недостаток начального музыкального образования, который наблюдался у всех гитаристов училища, мы пытались восполнить посещением лекций по музыке И.И.Солретинского в Центральном лектории на Литейном проспекте.

Судьба подарила мне счастливую возможность учиться у Петра Ивановича Исакова. Это был необыкновенно добрый, мягкий человек, с теплой и отеческой любовью относившийся к нам, ученикам. Он был высокого роста, крепкого спортивного телосложения, всегда был подтянут и опрятно одет. Я видела его всегда бодрым и приветливым. Он никогда не жаловался на свое здоровье, жизненные невзгоды и был необычайно снисходителен к недостаткам других. Меня в нем поражали выдержка и упорство, с какими он добивался нужных результатов, будь то аранжировка, либо разработка новых моделей гитары или их усовершенствование. Так было, например, с инструментом работы мастера Пакальнина, который перестал удовлетворять его своим звучанием. Он долго работал над ним вместе с мастером А.И.Кузнецовым. Ме-

нял верхнюю дека, менял расположение пружинок, но никак не мог добиться нужного звука. И когда однажды я зашла к нему за нотами, он предложил мне поиграть на этом инструменте, а потом спросил, нравится ли мне эта гитара после ремонта? И только положив гитару, я ответила “нет”, как он, размахнувшись, разбивает кулаком верхнюю дека. От неожиданности я вскрикнула: “Петр Иванович, зачем?!”. А он спокойно отвечает: “Ничего, детка. Иначе я никогда не решился бы снова ее переделать”.

У Петра Ивановича было редкое сочетание мудрости, глубоких знаний, высокой культуры и, в то же время, – это была натура широкая и великодушная, чуждая всякой расчетливости. Поэтому и неудивительно, что он был всегда желанным гостем в тех домах, где еще сохранилось и как-то подерживалось подобие прежних приемов, радужных встреч и душевных бесед. Почти всегда Петр Иванович брал меня с собой, видимо для того, чтобы я почувствовала и как-то восприняла ту атмосферу культуры и нравственности. Это были дома художников, режиссеров, драматургов, артистов. Во время традиционного чаепития велись беседы о музыке, новых театральных постановках, концертах выдающихся певцов и музыкантов, и довольно часто упоминались такие



С.Н.МИТИН, Е.В.СЛАВИНСКИЙ, СИДОРОВ, Е.Д.АНДРЕЕВ, П.И.ИСАКОВ, В ЦЕТРЕ А.СЕГОВИЯ. (1927Г.)



**А.СЕГОВИЯ В ЛЕНИНГРАДСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕХНИКУМЕ В 1936Г.
СОРКИН, КИРСАНОВ, ТЕППАКС, СЛАВИНСКИЙ, КУЗНЕЦОВ, П.И.ИСАКОВ, МОГИКОВСКАЯ, А.СЕГОВИЯ И ЕГО ЖЕНА, ЛЮБОЧ-
СКИЙ, ЩИБРЯ, А.А.БАГРОВА, БЛОМКВИСТ, П.И.ИСАКОВ, ЕРМИЛОВ.**

имена, как Ходотов, Ауэр, Направник, Анна Есипова и другие. Позднее Петр Иванович предлагал послушать несколько пьес в моем исполнении, а потом брал свою любимую 11-струнную гитару и начинал импровизировать на темы русских песен и плясок. Его импровизация всегда была эмоциональной, насыщенной, проникновенной и не оставляла никого равнодушным. В ней всегда была такая законченность исполнительского замысла и ясность формы, что появлялось сомнение, а не было ли все это сделано заранее, но когда просили повторить эту пьесу, он играл совсем другой вариант. Меня всегда поражало богатство гармоний в его импровизациях, обилие и совершенство подголосков, безошибочность и чистота исполнения. Неотразимо звучала у него “Тройка”, “Ноченька”, “Выхожу один я на дорогу...”, “Чем тебя я огорчила?”, “По улице мостовой”, “Камаринская”, “Барыня”, “Липа вековая”. Любил он играть “Ночь” Рубинштейна, романс Грига “Люблю”, арию Далилы из оперы “Самсон и Далила” Сен-Санса. Изумительно играл цыганские песни и много своих пьес, а когда я просила записать все это на ноты, он отвечал, что уже записывал, но всегда оставался недоволен записанным вариантом. Магнитофонов в то время еще не было.

Можно играть хорошо выученные произведения, добиваться высокого мастерства в их исполнении, но чтобы сразу создать законченное произведение – это величайшая редкость среди гитаристов. Он одинаково хорошо владел как семиструнной, так и шестиструнной гитарой.

Нагрузка у Петра Ивановича в то время была огромная. Помимо педагогической работы он играл в театре имени Пушкина, в театре Комедии, на Радио, участвовал в концертах. Им был сделан цикл испанских песен с певицей Соколовой.

Из учеников предвоенного времени выделялись Евгений Северов-Иванов, Николай Ленц, Константин Сорокин, Лев Шадрин, Александр Ковалев. Играли тогда преимущественно на металлических струнах, иногда пользовались жильными струнами от скрипки, а шелковые баски брали от арфы. Звучали эти струны хорошо, но держались только 2-3 дня. Нейлоновые струны стали появляться у нас только с 1956 года.

Война и блокада Ленинграда не только затормозили развитие гитарного искусства в городе, но и отбросили назад на несколько десятилетий, так как погибли либо на фронте, либо от голода почти все молодые кадры гитаристов.

В первые месяцы блокады я была мобилизована в МПВО (Местная противовоздушная оборона) и зачислена в подрывной взвод для обезвреживания неразорвавшихся бомб и снарядов, а так как бомбардировки, а потом и артобстрелы, были частыми, то думать о музыке не приходилось. После снятия блокады меня переводят в ансамбль МПВО под руководством Николая Николаевича Кукулина – прекрасного музыканта, певца и дирижера. После окончания войны я поступила работать в Областную Филармонию, а позднее с Левого Андроновым и певцом Н.Н.Ореховым уехала работать в Псковскую Филармонию.

В 1949-м году приступают к работе вернувшиеся из эвакуации и с фронта педагоги, и начинается прием в училище имени Мусоргского. В 1950-м году там открывается класс гитары и Петру Ивановичу предлагают набирать учеников, но кроме меня никто не пришел учиться, и с моим окончанием училища в 1952 году класс гитары закрывается на десять лет. Все эти десять лет я работала в оркестре имени Андреева на радио, играла на балалайке альт, а на гитаре была только эпизодическая работа в ленинградских те-

атрах и в московских, когда они приезжали в Ленинград на гастроли. В те годы уделялось большое внимание пропаганде таких народных инструментов, как домра, балалайка, баян и другие, а гитара считалась отжившим мещанским инструментом. Работы по специальности не было. В музыкальных школах классы гитары не открывались, а в комитете по делам искусств мне вообще посоветовали выбросить этот устаревший, космополитический инструмент и заняться изучением гобоя или флейты.



товали выбросить этот устаревший, космополитический инструмент и заняться изучением гобоя или флейты.

Петр Иванович также делал попытки найти работу, но везде был отказ. Надежда на возможность поработать в Ленконцерте не оправдалась и единственным местом в городе, где нашла приют гитара, была вечерняя музыкальная школа для взрослых имени Римского-Корсакова.

В этот грустный период в небольшой комнате на улице Писарева по воскресеньям собираются друзья Петра Ивановича, чтобы послушать его гитару. Среди них был художник Семен Ефимович Подорожный – бывший узник Маутхаузена, который видел гибель генерала Карбышева и сделал много зарисовок заключенных концлагеря. Он написал большой портрет Петра Ивановича. Сейчас это портрет вместе с шестиструнной гитарой работы А.И.Кузнецова хранится в Музее Музыкальных инструментов на Исаакиевской площади.

В этот период он иногда играет на радио, исполняет произведения Баха, Альбениса, Торробы, Турины, Высотского, Рубинштейна, Калининкова и других. Встречается с Марией Анидо в 1956 году во время ее первого приезда в Ленинград. Готовит к фестивалю молодежи в Москве 1957 года дуэт гитаристов – Льва Андропова и Владимира Вавилова. За удачное выступление они получают диплом второй степени и серебряные медали.

В 1958 году, в возрасте 73-х лет, Петр Иванович ушел из жизни.

Международные конкурсы классической гитары

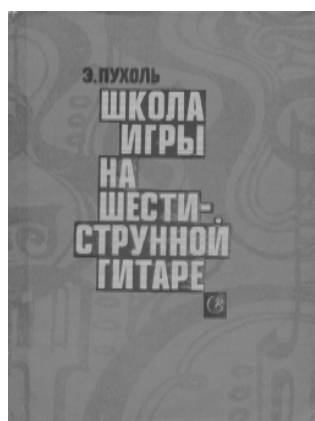
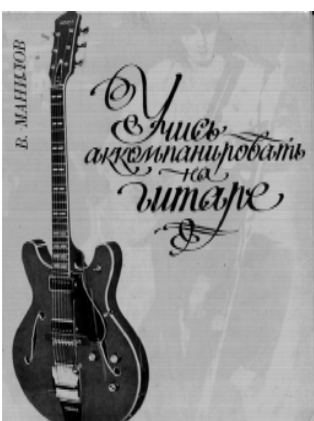
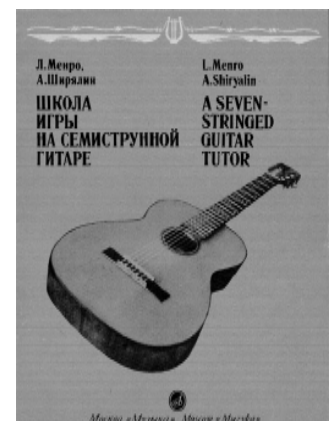
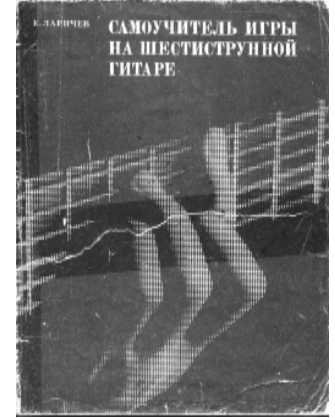
15 July 1999: Alessandria, Italy. The theme of the 3rd International Composition Competition for Classical Guitar "Michele Pittaluga" is to compose a work for guitar solo with string quartet (2 violins, viola, cello) or quintet (2 violins, viola, cello, double bass), between 10-20 minutes long. There are no limits of age or nationality. The three winning compositions will be published by Berben. The competition will be judged on 1 October 1999: the deadline for entries is 15 July 1999. Applications to: Comitato Promotore del Concorso di Chitarra Classica "Michele Pittaluga". Piazza Garibaldi 16. 15100 Alessandria, Italy. Tel. +39 0131 25 12 07. fax +39 0131 23 55 07, e-mail: pittalug@email.alessandria.alpcom.it

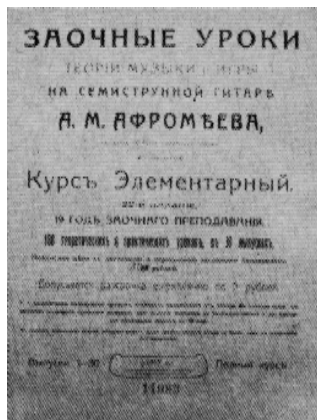
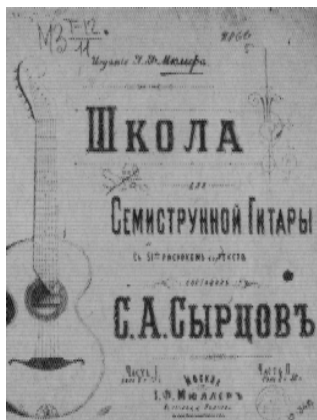
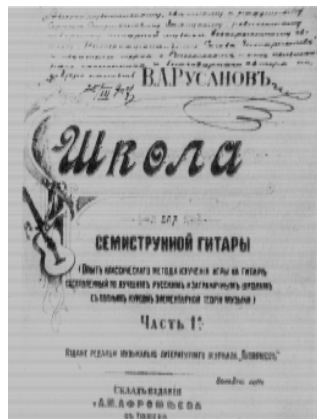
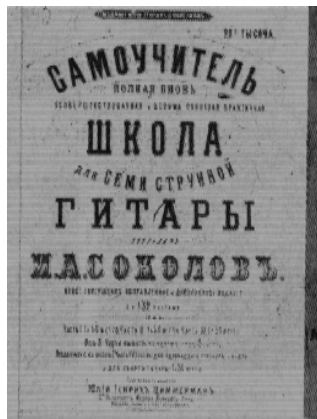
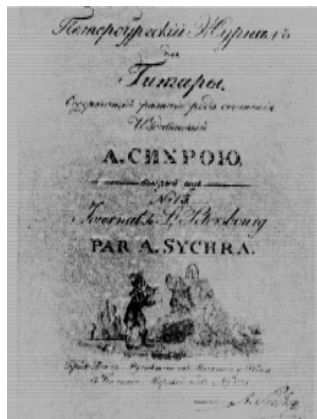
18-19 September 1999: Savona, Italy. The 8th International Guitar Competition in Savona. Contact: M. Dario Caruso. Via Giuseppe Verdi, 2/10, 17100 Savona, Italy. Tel/fax. (0) 19 83 86 228.

27 September - 1 October 1999: Alessandria, Italy. The XXXII Classical Guitar Competition "Michele Pittaluga" is in homage to Ida Presti. The competition is open to players of all nationalities born after January 1, 1969. The prizes include a concert tour for the winner of the first prize. Entry deadline is 31 August 1999. Applications to: Comitato Promotore del Concorso di Chitarra Classica "Michele Pittaluga", Piazza Garibaldi 16, 15100 Alessandria, Italy. Tel. +39 0131 25 12 07, fax +39 0131 23 55 07, e-mail: pittalug@email.alessandria.alpcom.it

June-July 1999: Mottola, Italy. The **7th International Competition of Guitar** with an age limit of 35 years and F. 8.000.000 Lira in prizes. Contact: Accademia della Chitarra. Via Vito Sansonetti 64, 74017 Mottola (TA). Italy. Tel. +39 99 880 9541, Mrs Vita Torelli after 9pm. e-mail: festival@infoedit.it

26 June - 1 July 1999: Przemysl, Poland, **4th International Ghitaralia '99 Competition** is in three age-group categories, with an open age section. Registration by 30 April 1999. For more details contact: Ghitaralia, Zespo Paustwowych Szko Muzycznych im. Artura Malawskiego. ul. J. Suowackiego 91, 37-700, Przemysl, Poland. Tel +48 16 678 5194, Fax +48 16 678 3767. Tel. 0 601 523 876 (English).





Гитарные школы и методики в России.

В. Волков

Многие читатели просят нас обращать больше внимания на проблемы методики преподавания гитары в музыкальных школах, на отсутствие нового интересного репертуара для детей.

Мы готовы публиковать материалы на эту тему по мере поступления их от известных педагогов. Что касается гитарных школ и самоучителей, мы решили опубликовать обложки основных из них, издававшихся до революции и, позднее, в СССР, оставив их без комментариев... пока. Ждём ваших писем!

Я согласен с претензиями преподавателей к журналу «Гитаристъ» на отсутствие в нём интересного репертуара для музыкальных школ и методик преподавания. Но ни один из существующих за рубежом журналов этим не занимается. Репертуар печатается издательствами (им, порой, и принадлежит данный журнал; к примеру, Классикал Гитар, Англия, печатается издательством Эшли Марк Паблিশ Компани), которые заключают договор с авторами и, соответственно, платят гонорар. Журнал, себестоимость которого без изготовления макета равна 1\$ USA, не в состоянии платить ни за ноты, ни за статьи, ни за методики. Всё, что нам присылают, мы отбираем и лучшее публикуем. В исключительных случаях за интересные статьи мы даём авторские экзemplары журналов.

Мыслящий педагог, опираясь на накопленный опыт и интуицию, на мой взгляд, способен справиться и без каких-либо методичек - было бы желание и стремление к самосовершенствованию и самообразованию; не нужно бояться стать учеником в любом возрасте.

По мнению редакции, из всех известных и имеющих хождение по стране школ и пособий, наибольший интерес вызывают три работы: Школа Э. Пухоля, Школа А. Кравцова и Школа Чарльза Дункана.

Итак, по порядку. Школа Э. Пухоля - школа «всех времён и народов», основанная на методике Ф.Тарреги, представляет собой поурочную систему, предлагающую преподавателю очень последовательно преодолевать с учащимися все технические трудности обучения на гитаре. Ведь не секрет, что « в ранее издававшихся многочисленных школах подробно излагаются трудности игры на гитаре, однако отсутствует главное - описание способа их преодоления». Это цитата из введения к школе Пухоля, написанная им самим. Не правда ли, актуально и сегодня? « Отличительной чертой Школы Пухоля является щедрое, детальное изложение всех «секретов» современного исполнительства на гитаре», - это пишет уже Поликарпов, переводчик этой самой школы, который сделал из пяти томов один. И когда педагоги сетуют на то, что эта школа скучна, что нет нотного приложения, то им можно посоветовать одно - обратиться к оригиналу. И всё - таки хорошо, что эта школа вообще появилась на русском языке. Ведь при встрече И.Рехина с вдовой Э.Пухоля, последняя жаловалась, что ей не было бы так обидно за то, что от многочисленных изданий школы 100 - тысячными тиражами никто не получил ни копеечки, если бы эти деньги пошли на развитие гитарной школы в России, в виде организации конкурса им.Э.Пухоля. Ведь о Пухоле, толком, никто ничего не знает; и авторитет Сеговии, затмивший имя этого интересного музыканта, сыграл тут не последнюю роль. Далее мы печатаем содержание школы Э.Пухоля для тех, кто её не имеет и мог бы воспользоваться схемой построения своих занятий, подбирая репертуар, исходя из своего опыта.

СОДЕРЖАНИЕ

Э. Пухоль и его школа

Введение

ЧАСТЬ I

Составные части гитары

Необходимые качества гитары

Струны

Диапазон гитары

Гриф и лады

Обозначение струн и пальцев

Аппликатура

Извлечение звука

Как держать гитару

Положение рук

Правая рука

Постановка левой руки

Советы обучающимся игре на гитаре

ЧАСТЬ II

ПЕРВЫЙ КУРС

Урок 1. Настройка гитары

Урок 2. Защищивание струн указательным и средним пальцами правой руки

Урок 3. Первоначальные действия большого пальца

Урок 4. Чередование указательного и среднего пальцев

Урок 5. Ритмические движения большого пальца

Урок 6. Последовательные действия большого, указательного и среднего пальцев

Урок 7. Постановка и первоначальные действия

Урок 8. Развитие техники большого пальца

Урок 9. Правила смены позиции. Действия указательного и среднего пальцев на соседних струнах

Урок 10. Движение в обратном направлении

Урок 11. Звукоизвлечение большим, указательным и средним пальцем на различных струнах

Урок 12. Движение в противоположном направлении

Урок 13. Дополнение к предыдущему занятию

Урок 14. Чередование безмянного и среднего пальцев

Урок 15. Начальное исполнение баррэ

Урок 16. Движение правой руки в противоположном направлении

Урок 17. Аккорды. Созвучия из двух звуков

Урок 18. Одновременные действия большого пальца правой руки и пальцев левой руки

Урок 19. Увеличение подвижности пальцев левой руки

Урок 20. Дополнение к тому же движению правой руки

Урок 21. Извлечение большим пальцем басового звука с последующим исполнением созвучий

Урок 22. Возрастание подвижности большого пальца

Урок 23. Аккорды из трех звуков

Урок 24. Одновременные действия обеих рук при исполнении созвучий из двух и трех звуков

Урок 25. Восходящее арпеджио из трех звуков

Урок 26. Нисходящее арпеджио из трех звуков

Урок 27. Подготовка пальцев к исполнению гамм

Урок 28. Начало цикла мажорных и минорных гамм в I позиции

Первая группа: гаммы до мажор, соль мажор, ре мажор и параллельные

минорные

Урок 29. Вторая группа: гаммы ля

мажор, ми мажор, си мажор и параллельные минорные

Урок 30. Третья группа: гаммы фадиз мажор, до-диез мажор (энгармонически равная ребемоль мажору), ля-бемоль мажор и параллельные минорные

Урок 31. Четвертая группа: гаммы ми-бемоль мажор, си-бемоль мажор, фа мажор и параллельные минорные (окончание цикла гамм на первых четырех ладах)

Урок 32. Ми-мажорная и ми-минорная гаммы в максимальном диапазоне в I позиции

Урок 33. Независимые, уверенные действия и беглость 1, 3 и 4-го пальцев

Урок 34. Независимые, уверенные действия и беглость 2-го и 3-го пальцев

Урок 35. Независимые, уверенные действия и беглость 1, 2 и 4-го пальцев

Урок 36. Независимые, уверенные действия и беглость 1, 2, 3 и 4-го пальцев

Урок 37. Защищивание двумя соседними пальцами смежных и несмежных струн

Урок 38. Хроматическая гамма в I позиции

Урок 39. Разнообразные движения пальцев левой руки

ВТОРОЙ КУРС

Урок 40. Действия левой руки

Урок 41. Игра в различных позициях

Урок 42. Дальнейшее развитие пальцев левой руки

Урок 43. Одновременные действия большого пальца и других пальцев правой руки

Урок 44. То же движение, но с увеличенной подвижностью большого пальца

Урок 45. Возрастание подвижности большого пальца правой руки и пальцев левой руки. Исполнение октав

Урок 46. Возрастание беглости пальцев левой руки

Урок 47. Возрастание подвижности большого пальца правой руки

Урок 48. Возрастание подвижности большого пальца правой руки и пальцев левой руки

Урок 49. Действия большого пальца одновременно с указательным, средним или безмянными на соседних струнах

Урок 50. Отработка большей независимости действий пальцев левой руки

Урок 51. Аккорды из четырех звуков. Исполнение баррэ

Урок 52. Арпеджио из четырех звуков, исполняемое большим, указательным и средним пальцами.

Урок 53. Восходящее арпеджио из четырех звуков

Урок 54. Нисходящее арпеджио из четырех звуков

Урок 55. Арпеджио из шести звуков, исполняемое большим, указательным, средним и безмянными пальцами

Урок 56. Восходящее легато

Урок 57. Нисходящее легато

Урок 58. Смешанное легато. Глиссандо и портаменто

Урок 59. Натуральные флажолеты

Урок 60. Строй ре

ЭТЮДЫ

ЧАСТЬ III

ТРЕТИЙ КУРС

Урок 61. Полный диапазон гитары

Урок 62. Действия левой руки

Урок 63. Скачки

Урок 64. Скольжение

Урок 65. Опережение

Этюд XI

Урок 66. Растяжение пальцев левой руки

Урок 67. Дополнение к предыдущим упражнениям

Этюд XII

Урок 68. Подвижность кисти левой руки

Этюд XIII

Урок 69. Баррэ с растяжением пальцев

Этюд XIV

Урок 70. Одновременные действия большого пальца и других пальцев правой руки

Урок 71. Увеличение подвижности большого пальца

Урок 72. Одновременное исполнение двух звуков при баррэ

Этюд XVII

Урок 74. Исполнение трех звуков на двух соседних струнах при защищивании верхней струны безмянным пальцем

Урок 75. Исполнение трех звуков на двух соседних струнах с переносом среднего и безмянного пальцев на верхнюю струну

Урок 76. Арпеджио из трех звуков, извлекаемых на трех соседних струнах тремя пальцами

Урок 77. Арпеджио из трех звуков на двух отдельных струнах и третьей соседней струне. Разъединение указательного и среднего пальцев

Урок 78. Арпеджио из трех звуков на двух соседних струнах и третьей отдаленной струне. Разъединение среднего и безмянного пальцев

Урок 79. Арпеджио из трех звуков на трех отдаленных струнах. Разъединение указательного и среднего, среднего и безмянного пальцев

Этюд XVIII

Урок 80. Защищивание с опорой, без опоры и комбинированное

Этюд XIX

Урок 81. Извлечение трех звуков на двух струнах с одновременным защищиванием басовой струны большим пальцем

Этюд XX

ЧЕТВЕРТЫЙ КУРС

Урок 82. Извлечение четырех звуков на одной струне указательным, средним и безмянными пальцами

Этюд XXI

Урок 83. Исполнение четырех звуков на двух соседних струнах. Переход безмянного пальца на более высокую струну

Этюд XXII

Урок 84. Исполнение четырех звуков на двух соседних струнах. Переход среднего и безмянного пальцев на верхнюю струну

Этюд XXIII

Урок 85. Арпеджио из четырех звуков на двух соседних струнах

Этюд XXIV

Урок 87. Арпеджио из четырех звуков на двух отдаленных и одной соседней струнах. Разъединение указательного и среднего пальцев

Урок 88. Арпеджио из четырех звуков на двух соседних и одной отдаленной струнах. Разъединение среднего и безмянного пальцев

Урок 89. Арпеджио из четырех зву-

ков на отдаленных струнах. Разъединение указательного и среднего, среднего и безмянного пальцев

Этюд XXV (Ноктюрн)

Урок 90. Щипок с опорой и без опоры. Аккорды на трех соседних струнах

Этюд XXVI

Урок 91. Аналогичные упражнения на четырех струнах

Этюд XXVII

Урок 92. Аналогичное упражнение на отдаленных струнах для указательного и среднего пальцев

Этюд XXVIII

Урок 93. Комбинации аккордов из четырех звуков. Действия указательного и среднего, среднего и безмянного пальцев на соседних струнах

Урок 94. Аккорды из четырех звуков. Действия указательного и среднего, среднего и безмянного пальцев на отдаленных струнах

Этюд XXIX (Сорисико)

Урок 95. Отработка подвижности большого пальца при исполнении аккордов из трех или четырех звуков

Урок 96. Исполнение арпеджио из трех звуков с одновременным защищиванием басовой струны большим пальцем при извлечении первого звука арпеджио

Урок 97. Арпеджио из трех звуков. Действия большого пальца при исполнении первого и второго звуков арпеджио

Урок 98. Арпеджио из трех звуков. Действия большого пальца при исполнении первого и третьего звуков арпеджио

Урок 99. Арпеджио из трех звуков. Действия большого пальца при исполнении каждого звука арпеджио

Урок 100. Дополнительные упражнения на арпеджио с одновременными действиями большого пальца

Этюд XXX (Ноктюрн)

Урок 101. Легато на отдельных фиксированных позициях. Упражнения для развития силы и независимости пальцев левой руки

Урок 102. Дополнение к предыдущим упражнениям. Увеличение расстояния между пальцами левой руки при движении в обратном направлении

Урок 103. Восходящее и нисходящее легато

Урок 104. Чередование восходящего и нисходящего легато

Этюд XXXI

Урок 105. Одинарные восходящие и нисходящие форшлаги

Этюд XXXII (Андалузский танец)

Урок 106. Двойные форшлаги

Урок 107. Глиссандовый форшлаг

Урок 108. Морденты

Эт.д XXXIII

Урок 109. Исполнение нисходящего мордента

Этюд XXXIV

Урок 110. Двойной восходящий и нисходящий морденты

Урок 111. Исполнение группетто

Урок 112. Исполнение других мелизмом (украшений)

Этюд XXXV (Балеро)

Урок 113. Вибрато

Урок 114. Искусственные (октавные) флажолеты

Урок 115. Исполнение искусственных флажолетов с одновременным извлечением звука большим пальцем правой руки

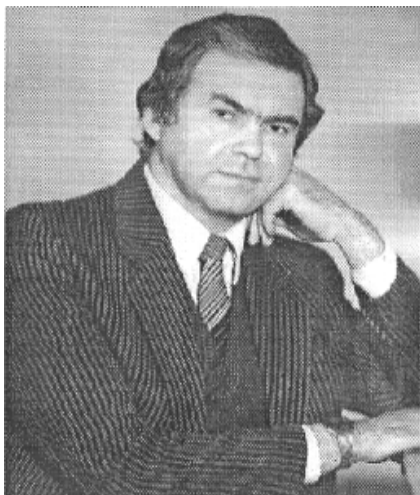
Этюд XXXVI (Вильянсико)

Урок 116. Аппликатура

Этюд XXXVII (Дуэт для двух гитар)

Далее мы знакомим наших читателей с работой А.Кравцова и приводим его биографию, выдержки и содержание из его первых двух томов четырёх томного издания.

БИОГРАФИЯ АВТОРА



Кравцов Александр Николаевич родился в 1952 году. Детские и юношеские годы прошли на Алтае в одном из культурных центров Сибири - г. Барнауле. В семье постоянно звучали народные песни и различные музыкальные инструменты (баян, гитара, балалайка), что и предопределило дальнейшую судьбу восприимчивого к музыке мальчика.

Особое влияние на формирование юного музыканта оказали его братья. Не будучи профессионалами, они проявили огромные способности в различных областях искусства. Старший (ветеран войны, в 14 лет убежавший из дому на фронт) обладал оригинальным по тембру голосом и хорошо играл на гитаре и баяне. Именно он настоятельно рекомендовал маленькому Саше поступать в музыкальную школу, а в дальнейшем следил за его успехами.

Средний (по словам самого Александра Николаевича) был самым разносторонним из братьев. Обладая мощнейшим голосом, он был солистом русского народного хора, в котором обходился без микрофона на любой аудитории. Будучи от природы очень раскованным и артистичным, он играл ведущие роли в народном драматическом театре. Всё это он делал в неизменном содружестве с гитарой. Именно отсюда у маленького мальчика появилась огромная любовь к народной песне и театру.

Не последнюю роль сыграл и отец, чей раскатистый голос поведать сыну много старинных народных (особенно сибирских) песен.

В 11 лет Саша поступает в музыкальную школу по классу баяна к молодому педагогу Седе-

лёву Валентину Фёдоровичу, который умело сочетал требовательность на уроках с тёплыми дружескими отношениями вне их.

Занятия на баяне не могли затмить собой первой любви, и мальчик продолжает играть на гитаре и балалайке под руководством братьев. Эти занятия стали носить профессиональный характер, когда в 15 лет, досрочно закончив музыкальную школу, Саша поступил в одно из сильнейших учебных заведений Сибири - Барнаульское музыкальное училище, где кроме игры на народных инструментах, молодой музыкант увлёкся дирижированием. Этому способствовали любовь с детства к коллективному музицированию (игра в оркестре и пение в хоре), еженедельные посещения симфонических концертов и театра, а также сама атмосфера, которая существовала в то время в училище.

Первые региональные конкурсы и первые победы, чему способствовали прекрасные педагоги: Вячеслав Васильевич Ромашин и Александр Васильевич Осипов.

Богатая музыкальными впечатлениями жизнь (выступления на радио, телевидении, гастрольные поездки по Алтайскому краю) оказала огромное влияние на формирование музыканта-исполнителя, давшего первый на Алтае сольный концерт в зале филармонии с оркестром под управлением Корниенко Н.А.

С 1971 года - совершенствование в консерватории. Творческая жизнь не ослабевает: гастроли, звание лауреата на конкурсе молодых исполнителей Поволжья, подготовка к Всесоюзным и Международным конкурсам, первые выступления в новом амплу (как дирижёра и в составе педагогического ансамбля Астраханской государственной консерватории).

Разносторонность молодого музыканта - исполнителя была высоко оценена ректором консерватории: ещё будучи студентом, он одновременно становится преподавателем консерватории.

После окончания консерватории работа в Алтайском государственном институте культуры и в музыкальном училище (г. Барнаул), Ржевском музыкальном училище (Тверская область) и, наконец, в г. Набережные Челны. Результатом этой работы явились созданные оркестры и ансамбли различных составов: квартет баянистов и трио народных инструментов (г. Барнаул), "Кривичи" (г. Ржев), "Новгородцы" и "Классик" г. Набережные Челны, а также целая плеяда учеников, их победы на конкурсах различных уровней (городских, зональных, республиканских, Все-

союзных и Международных) и поступление в престижные учебные заведения страны и за рубежом.

Ещё в студенческие годы проявилась склонность к композиторской и исследовательской деятельности. Результатом явились сочинения и аранжировки для баяна, гитары, оркестра, методические разработки по проблемам педагогики для различных инструментов. Самой значительной работой в этой области является многотомный труд "Школа игры на шестиструнной гитаре", на материале которой выросла целая плеяда учеников в г. Набережные Челны. Самые яркие из них (лауреаты различных конкурсов) вошли в состав одного из первых в стране профессиональных ансамблей гитаристов "Классик".

Педагогическую деятельность Александр Николаевич начал в 1969 году, будучи ещё студентом. Многие его ученики уже сами работают в разных городах России, ближнего и дальнего зарубежья. Самым значительным достижением в этой области является поступление его ученика - лауреата Международных конкурсов - Александра Кравцова в Высшую академию музыки "Detmold", а затем в Высшую академию музыки "Кёльн" (Германия). Педагогические достижения А.Н. Кравцова постоянно освещаются прессой (как у нас в стране, так и за рубежом), радио и телевидением. Ему присвоено высшее педагогическое звание: преподаватель-исследователь.

А.Н. Кравцов по-прежнему ведёт активную педагогическую, исследовательскую и исполнительскую деятельность, выступая в качестве баяниста, гитариста, дирижёра и преподавателя-консультанта с открытыми уроками и лекциями по различным методическим вопросам.

От издательства.

Настоящим сборником издательство "KAN GmbH" начинает печатать собрание трудов препо-

дателя-исследователя Кравцова Александра Николаевича. В него войдут:

1) многотомник учебно-методической литературы под общим названием "Школа игры на шестиструнной гитаре";

2) нотно-методическое приложение к многотомнику для расширения репертуара обучающихся;

3) серия нотных сборников под названием "Из репертуара ансамбля гитаристов "Klassik", которым многие годы руководит А.Н.Кравцов.

Подобное по объёму, многогранности, охвату и глубине рассматриваемых проблем исследование издаётся впервые. Оригинальным является и метод изложения, основанный на последовательном освоении гитарных приёмов в сочетании с изучением теоретических понятий и рассмотрением общемusicalных вопросов, непосредственно связанных с разбором конкретных произведений.

Целый ряд проблем гитарной и общемusicalной педагогики поставлены с такой остротой и определённой вперые. К ним относятся:

1. набор класса и решение многочисленных задач, связанных с ним (анализ рук гитариста, выбор гитары и гитарных аксессуаров, организация учебного процесса и др.);

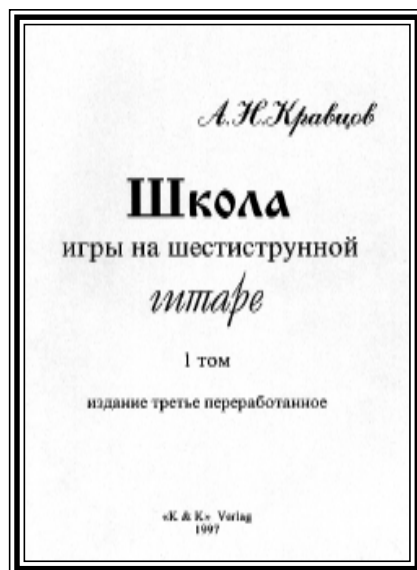
2. артикуляция, тембр и прочие узко-профессиональные вопросы.

Но главным достоинством является то, что все они увязаны между собой, вытекают один из другого, что в итоге образует стройный и последовательный метод обучения. По всему видно, что автор долгие годы работает с детьми, т.к. хорошо знает проблемы детского музыкального образования и даёт конкретные советы по их решению.

Надеемся, что данная работа поможет педагогам-гитаристам в воспитании профессиональных кадров, а также расширит границы влияния классической гитары, изменит взгляд на неё со стороны музыкантов других специальностей, даст толчок к появлению новых учебно-методических разработок.

Особо следует отметить, что данное многолетнее исследование (а это бывает не всегда) проведено не в тишине домашнего кабинета, а в беспокойных, порой невыносимых условиях тесных классных комнат, музыкальных студий, гитарных кружков и поэтому максимально приближено к практике. На материале этой "Школы..." выросла целая армия гитаристов-любителей и профессионалов.

Несмотря на целый ряд несомненных достоинств, "Школа



игры на шестиструнной гитаре" не является чем-то раз и навсегда данным. Продолжая активную педагогическую деятельность, автор постоянно совершенствует свою работу, включая в неё всё новые педагогические находки, которые находят своё практическое воплощение в многочисленных репертуарных сборниках под общим названием "Хрестоматия педагогического репертуара". Главным их отличием является то, что принятый в гитарных изданиях уртекст заменён подробнейшей исполнительской редакцией.

Общеизвестно, какое значение в музыкальной педагогике придаётся ансамблевой игре. Предлагаемые нотные сборники, взятые из репертуара ансамбля гитаристов "Klassik", окажут и в этом вопросе конкретную практическую помощь преподавателям по классу гитары.

От автора. Предисловие к первому изданию 1992 года.

Целью каждого учебного пособия, если его автор не желает, чтобы оно, как многие другие, мёртвым грузом лежало на полках библиотек, должно быть максимальное приближение к практике, к сиюминутным нуждам конкретного педагога в конкретной музыкальной школе, кружке, студии. Необходимо помочь ему найти правильный путь в лабиринте различных проблем, а в дальнейшем и выработать свой педагогический почерк. Поэтому данное учебное пособие и адресовано, в большей степени, именно молодым педагогам, обладающим определённой суммой знаний, но не имеющим достаточного опыта.

К тому же нельзя не учитывать, что семья гитаристов-профессионалов пополнилась в последние годы большим отрядом музыкантов, которые, будучи по специальности скрипачами, пианистами, баянистами и т.д., по сути дела в душе были всегда гитаристами. И, конечно же, они тоже нуждаются в квалифицированной методической помощи.

Течение это возникло не случайно. Ещё не так давно класса гитары не было в большинстве музыкальных школ, училищ и консерваторий страны, что заставляло музыкантов других специальностей осваивать этот инструмент самостоятельно и преподавать его в музыкальных школах, дворцах пионеров и прочих детских учреждениях. При таком положении дел зачастую отсутствие фундаментальных методических исследований заменялось огромным энтузиазмом, базировавшимся на любви к инструменту, но,

естественно, не могло не сказаться на качестве подготовки кадров.

В наше время интерес к классической гитаре растёт, успехи наших гитаристов на международной арене устойчивые до юношеских конкурсов до взрослых, а квалифицированных кадров по-прежнему не хватает, да и администрация многих специальных учебных заведений не спешит обзавестись новыми хлопотами (при той же зарплате), связанными с открытием класса гитары. Если же они и открываются, то ведут их за-

Но одних вышеназванных причин было бы недостаточно для того, чтобы взяться за дело. Разумеется, есть и другие важные причины, которые стали решающими для появления данного курса. Работая в разных звеньях музыкального образования (в школе, училище, ВУЗе), автор пришёл к выводу, что главные из них характерны для первого звена, т.е. для музыкальной школы, хотя не являются исключениями и в специальных музыкальных учебных заведениях...

ВВЕДЕНИЕ.

Отсутствие фундаментальных методических исследований.

Отсутствие фундаментальных методических исследований, как указывалось выше, тесным образом связано с отсутствием достаточного количества квалифицированных кадров. Рассуждать о первопрочине в этом вопросе - значит спорить о том, что появилось раньше: яйцо или курица. Недостаточное количество кадров не способствует развитию методической мысли, а это, в свою очередь, не ведёт к росту тех же самых кадров. Круг замкнулся!

В специальных музыкальных учебных заведениях недостаточное внимание уделяется такому важному предмету, как методика преподавания игры на шестиструнной классической гитаре. Зачастую занятия проводят преподаватели-домристы или баянисты, не знающие специфику гитары, или гитаристы, не склонные к исследовательской деятельности и смутно представляющие особенности преподавания в детских музыкальных школах. Тем самым, занятия лишаются строгой научности с одной стороны и конкретности практического применения с другой.

Педагоги, как правило, действуют по наитию, или по принципу: "Меня так учили". Отсутствие склонности к анализу не приводит к самостоятельности в мышлении. Принцип: "Делай, как я", - базируется только на виденном и слышанном, полностью исключая фантазию, поиск, дерзость принимаемых решений.

И хотя это можно объяснить относительной молодостью гитарной педагогики по сравнению с "ведущими" инструментами современности (скрипкой и фортепиано), постоянные ссылки на это недопустимы. Гитарное исполнительство не стоит на месте и достигло больших успехов, что заставляет критически относиться к нашим недостаткам. Следует учитывать также, что методика обучения игре на гитаре возникла не на пустом месте, а имеет хорошую базу в виде различных школ и направлений, существующих в методике преподавания игры на других инструментах, а также общей педагогики.

НЕУМЕЛЫЙ НАБОР КЛАССА.

Как этот, так и последующие пункты бу-

Александр Николаевич Курьянов - автор новых изданий			
Учебная литература			
КВ - 0001	А. Курьянов «Школа игры на шестиструнной гитаре», Том 1.	КВ - 0001	А. Курьянов «Хрестоматия педагогического репертуара», первая книга, 1-й выпуск 1.
КВ - 0002	А. Курьянов «Школа игры на шестиструнной гитаре», Том 2.	КВ - 0002	А. Курьянов «Хрестоматия педагогического репертуара», первая книга, 2-й выпуск 1.
КВ - 0003	А. Курьянов «Школа игры на шестиструнной гитаре», Том 3.	КВ - 0003	А. Курьянов «Хрестоматия педагогического репертуара», первая книга, 3-й выпуск 1.
КВ - 0004	А. Курьянов «Школа игры на шестиструнной гитаре», Том 4.	КВ - 0004	А. Курьянов «Хрестоматия педагогического репертуара», первая книга, 4-й выпуск 1.
КВ - 0011	А. Курьянов «Хрестоматия педагогического репертуара», вторая книга, 1-й выпуск 1.	КВ - 0011	А. Курьянов «Хрестоматия педагогического репертуара», вторая книга, 2-й выпуск 1.
КВ - 0012	А. Курьянов «Хрестоматия педагогического репертуара», вторая книга, 3-й выпуск 1.	КВ - 0012	А. Курьянов «Хрестоматия педагогического репертуара», вторая книга, 4-й выпуск 1.
КВ - 0013	А. Курьянов «Хрестоматия педагогического репертуара», вторая книга, 5-й выпуск 1.	КВ - 0013	А. Курьянов «Хрестоматия педагогического репертуара», вторая книга, 6-й выпуск 1.
Специальные издания			
№1 репертуар ансамбля гитаристов «Klassik»			
Партитуры в партии			
КВ - 0004	Выпуск 1 «Старинные вальсы»: 1. М. Даргомыжский «Вальс» 2. А. Курьянов «Вальс Метца» 3. П. Я. Ткач «Вальс Метца» 4. Н. С. Лео «Дуэнья»	КВ - 0004	Выпуск 4 «Мелодии народов СССР»: 1. А. Минусин «Вальс» 2. А. Курьянов «Вальс»
КВ - 0005	Выпуск 2 «Вальсы в старинном стиле»: 1. М. Даргомыжский «Вальс» 2. В. Губинин «Вальсы в старинном стиле»	КВ - 0005	Выпуск 5 «Вальсы народов мира»: 1. В. Яковлев «Вальс» 2. А. Курьянов «Вальс»
КВ - 0006	Выпуск 3 «Вальсы «Три цвета» из «Кавказского вальса»: 1. «Белый» 2. «Желтый» 3. «Красный»	КВ - 0006	Выпуск 6 «Вальсы» «Славянка»: 1. «Славянка» 2. «Вальс» 3. «Вальс»
Для одной гитары			
КВ - 0001	М. С. Лео «Альбом вальсов»: 1. «Вальс» № 1 для одной гитары.	КВ - 0001	А. Курьянов «Вальсы» 1-104
КВ - 0002	М. С. Лео «Вальсы» 2-104	КВ - 0002	А. Курьянов «Вальсы» 1-107
КВ - 0003	М. С. Лео «Вальсы» 3-104	КВ - 0003	В. Губинин «Вальсы» 1-111
КВ - 0004	М. С. Лео «Вальсы» 4-104	КВ - 0004	Ф. Тарарин «Вальсы» 1-114
КВ - 0005	М. С. Лео «Вальсы» 5-104	КВ - 0005	В. Губинин «Вальсы» 1-117
КВ - 0006	М. С. Лео «Вальсы» 6-104	КВ - 0006	В. Губинин «Вальсы» 1-120
КВ - 0007	М. С. Лео «Вальсы» 7-104	КВ - 0007	В. Губинин «Вальсы» 1-123
КВ - 0008	М. С. Лео «Вальсы» 8-104	КВ - 0008	В. Губинин «Вальсы» 1-126
КВ - 0009	М. С. Лео «Вальсы» 9-104	КВ - 0009	В. Губинин «Вальсы» 1-129
КВ - 0010	М. С. Лео «Вальсы» 10-104	КВ - 0010	В. Губинин «Вальсы» 1-132
КВ - 0011	М. С. Лео «Вальсы» 11-104	КВ - 0011	В. Губинин «Вальсы» 1-135
КВ - 0012	М. С. Лео «Вальсы» 12-104	КВ - 0012	В. Губинин «Вальсы» 1-138
КВ - 0013	М. С. Лео «Вальсы» 13-104	КВ - 0013	В. Губинин «Вальсы» 1-141
КВ - 0014	М. С. Лео «Вальсы» 14-104	КВ - 0014	В. Губинин «Вальсы» 1-144
КВ - 0015	М. С. Лео «Вальсы» 15-104	КВ - 0015	В. Губинин «Вальсы» 1-147
КВ - 0016	М. С. Лео «Вальсы» 16-104	КВ - 0016	В. Губинин «Вальсы» 1-150
КВ - 0017	М. С. Лео «Вальсы» 17-104	КВ - 0017	В. Губинин «Вальсы» 1-153
КВ - 0018	М. С. Лео «Вальсы» 18-104	КВ - 0018	В. Губинин «Вальсы» 1-156
КВ - 0019	М. С. Лео «Вальсы» 19-104	КВ - 0019	В. Губинин «Вальсы» 1-159
КВ - 0020	М. С. Лео «Вальсы» 20-104	КВ - 0020	В. Губинин «Вальсы» 1-162

Серия «Класс» продолжается

Printed in Germany

частью не гитаристы-профессионалы, а, как правило, домристы или балалаечники.

Ещё живучи представления о гитаре, главным образом, как об аккомпанирующем инструменте. И когда речь заходит о ней, то в представлении большинства возникает не классический её образец, а образ "подвездного музыканта", или длинноволосого полуголого металлиста. Сознание обывателя никак не может представить гитару "во фраке". В этой связи возрастает роль преподавателя, как воспитателя музыкального вкуса своих учеников, а через них, посредством концертных выступлений, и более широких слоев населения.

дут естественно вытекать из первого, т.к. молодые преподаватели (вчерашние студенты) не были в достаточной степени подготовлены к педагогической работе и зачастую чувствуют себя беспомощными, допуская серьёзные просчёты в работе с начинающими.

Не получив никаких навыков в подборе класса под руководством опытного педагога-методиста, такие преподаватели, как правило, руководствуются чисто внешними признаками (пением, отстукиванием ритма и пр.), пропуская одарённых в исполнительском плане детей и набирая в школу "певунов" на исполнительское отделение. Позднее они удивляются скромным успехам ученика в игре на гитаре, ссылаясь, опять же, на второстепенные причины, "дежурной" из которых является обычно отсутствие работоспособности или, проще говоря, лень. У таких преподавателей довольно часто встречаются "талантливые сленгтя". Ниже, в разделе с соответствующим названием, можно найти рекомендации по этому вопросу.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ УРОВЕНЬ ПОСТУПАЮЩИХ.

Как уловить в стеснительном, а порой и замкнутом ребёнке потенциального исполнителя, определить его интеллект, художественный вкус, аналитическое мышление?

В нашей стране (надо сказать это с полной прямотой) сложилась порочная практика - отдавать детей в музыкальную школу только на престижные инструменты. Это в первую очередь фортепиано. Приятно, когда в доме стоит такая "мебель". И совсем неважно в данном случае, что к ней давно никто не подходит. Желание ребёнка играть на балалайке или трубе воспринимается обычно родителями, мягко говоря, без энтузиазма, т.к. оно противоречит сложившимся представлениям о престиже. В то же самое время в Германии можно услышать сольный концерт на блок-флейте, которая у нас вообще не считается инструментом, а является своеобразной забавой.

Из этого можно сделать вывод, что на непрестижных инструментах детей из интеллигентных семей (а это, между прочим, наш генофонд) увидишь редко. Статистика немолчило свидетельствует о том, что на гитару (а она ещё находится в лучшем положении по сравнению с духовыми и народными инструментами) приходят дети не для того, чтобы играть так же хорошо, как скажем, на фортепиано, а для того, чтобы играть "так же хорошо", как Виктор Цой или Владимир Высоцкий.

Не касаясь побочных вопросов о мастерстве вышеназванных "гитаристов", упомянем лишь то, что относится непосредственно к цели нашего исследования: отсутствие в детях из широких слоев общества, как мы условно их назовём, полноценного воспитания позволяет им сравнивать игру выдающихся исполнителей на классической гитаре с простейшим аккомпанементом. Это ли не показатель культурного уровня тех, из кого мы должны сделать в перспективе хороших исполнителей и образованных людей. Сравнение, если так можно выразиться, стартового уровня развития детей, поступающих на фортепиано и гитару, явно не в пользу последней.

Не учитывается и психическое состояние ребёнка, нет консультации с врачом. К требуемым в школах медицинским справкам отношение формальное. Поэтому в школу попадают дети психически неуравновешенные, что больше всякого волнения влияет на сценические срывы.

Необходимы беседы с родителями о прошлой, пусть ещё не слишком большой, жизни ребёнка. Часто дети военнослужащих из глухих мест, отдалённых от "цивилиза-

ции", привыкшие к первозданной тишине и узкому кругу людей, не выдерживают информативного и эмоционального напряжения, свалившегося на них, как снег на голову. Или другой пример - ребёнок, находящийся постоянно при маме, которая выполняет всё по первому его слову, не знающий слова "нет", с окрепшим чувством собственной правоты и непогрешимости. И вот такой малыш постоянно слышит, что он всё делает не так. Тут недалеко и до нервного срыва, если экзаменатор не проявит максимум изобретательности в установлении контакта. А всему виной неверное воспитание, идущее опять же от определённого культурного уровня семьи.

Такие беседы "за жизнь" помогут выявить недостатки в развитии ребёнка, идущие, возможно, от генетики родителей, их увлечения излишествами и пр. Только полное понимание педагогом всех особенностей ребёнка поможет ему дать правильный совет родителям о целесообразности музыкального обучения вообще и на гитаре в частности.

Большое значение по мнению автора имеет в этом вопросе наука, десятилетиями не почитаемая в нашей стране. Речь идёт об астрологии. Не преувеличивая, но и не преуменьшая её значения (так как истина всегда находится в середине) не стоит игнорировать предрасположенность того или иного ученика к конкретному педагогу по гороскопу.

Практика доказала, что хорошие ученик и педагог не всегда могут найти общий язык. В таком случае разумнее посоветовать ученику обратиться к другому педагогу, т.к. полярные показатели могут привести к непоправимым последствиям. Игнорирование этих вопросов, как педагогом, так и родителями ученика, тоже является показателем недостаточного интеллекта.

И, с другой стороны, их совпадение может привести к большим творческим достижениям. Анализируя свой многолетний педагогический опыт при написании данной работы (разумеется после того, как астрология вышла "из подполья"), автор обнаружил, что все его лучшие ученики (лауреаты различных конкурсов) совпадают с ним по гороскопу. А если учесть, что многие годы всех их объединяет игра в ансамбле гитаристов "Классик", то можно понять, что его нерушимость зависит не только от общих профессиональных интересов, но и, если так можно сказать, от родства душ, от предрасположенности друг к другу, которая дана нам свыше и которая не поддаётся объяснению, как не поддаётся объяснению тот факт, что мы любим одно и ненавидим другое.

ИНСТРУМЕНТАРИЙ.

Отсутствие хорошего инструмента и качественных струн - одна из главных проблем, которая потребует от педагога не только чисто профессионального мастерства, но и большой изобретательности в работе, чтобы при минимальных возможностях максимально реализовать способности ученика, не допустив искажений в посадке, постановке игрового аппарата, сохранив ребёнку здоровье и любовь к музыке. Преподавателю придётся проявить всю свою смекалку, чтобы:

1. на относительно большом инструменте научить играть малыша;
2. умело переходить с качественного школьного инструмента (надеемся, что таковой в школе существует) на домашние "дрова";
3. при дефиците качественных струн умело пользоваться ими;
4. при бедности нотоиздательства не отставать от жизни, вводя в репертуар новые сочинения, используя для этого личные связи, а также многое другое.

Важно не замыкаться в своей скорлупе,

налаживать контакт с музыкантами всей страны, а по возможности и с зарубежьем. Вопрос возникновения таких контактов очень обширен и нам не хотелось бы отвлекаться от главной темы исследования, но несомненным является то, что глубокое и всестороннее изучение профессии невозможно без расширения контактов, способствующих воспитанию хороших учеников, а их воспитание, в свою очередь, даёт возможность участия в различных фестивалях и конкурсах, рост которых наметился в последнее время в стране (за рубежом и раньше их было достаточно), что опять же приводит к росту контактов. Обе стороны одного вопроса двигают друг друга.

Мы лишь советуем начинающему педагогу не сидеть, сложа руки, не ссылаться на обстоятельства, пусть даже объективные, не жаловаться на судьбу, не ждать "доброго дядю", иначе не воспитаешь ни одного сколько-нибудь приличного музыканта.

ПЛОХАЯ ИНФОРМАЦИЯ.

Негативную роль для развития гитарного искусства играет плохая информация, не дающая даже частичного представления о степени развития гитары у нас в стране и за рубежом. Ни печать, ни телевидение не освещают в достаточной мере проводимые конкурсы, фестивали и другие события, происходящие в гитарном мире. До сих пор нет по-настоящему проблемного гитарного журнала, откуда можно было бы черпать эту информацию, а также знакомиться с новинками в области методики преподавания. Изредка появляющаяся на эту тему информация, как правило, значительно опаздывает.

"ВТОРОСОРТНОСТЬ" ГИТАРЫ.

Да простит нас читатель, но, к сожалению, гитара - инструмент очень противоречивый. Один из самых популярных в быту и, в то же время, один из самых неразвитых на профессиональной сцене.

Кому она нужна? Даже трудноформированные классы духовых инструментов и те нужны симфоническим и духовым оркестрам. Для эстрады? Но с эстрадной электрогитарой классическая не имеет ничего общего, кроме, разве что, чисто внешних признаков. Вот и получается главное противоречие: она нужна всем и, в то же время, не нужна никому.

Достаточно проанализировать, как освещается каждый шаг пианистов или скрипачей (даже самый незначительный) в различного рода музыкальных программах и в печати. И в то же время остаются без внимания международные конкурсы гитаристов, нет профессионального анализа положительных и отрицательных моментов этих конкурсов, нет серьёзной помощи развитию юных дарований и т.д.

Может показаться, что эти вопросы должны войти не в данную работу, претендующую на звание учебного пособия, а в какую-нибудь газетную или журнальную рубрику, освещающую насущные проблемы сегодняшнего дня. Но это не совсем так. Показ чётких, конкретных задач, стоящих перед педагогом, поможет ему сразу, не теряя времени на ненужные поиски, сконцентрировать своё внимание на их решении, не упустив из поля зрения ничего важного.

СУЩЕСТВУЮЩИЕ "ШКОЛЫ ИГРЫ НА ГИТАРЕ" ОЧЕНЬ НЕКОНКРЕТНЫ.

Они, конечно, сыграли свою роль в развитии гитарной педагогики на том этапе, когда она только зарождалась, но сейчас они не соответствуют своему названию. Как известно, школа - это показ конкретного метода обучения, то, что даёт выучку, опыт. Од-

нако из "Гитарных школ" прошлых лет педагог черпают в основном музыкальный материал, а не методическую мысль.

Молодой педагог, придя в музыкальную школу, с первых шагов сталкивается с множеством сложностей, но ни в одной "Школе игры на гитаре" он не найдёт ответа на конкретные практические вопросы, затронутые во введении и подробно освещённые в основном курсе: набор класса, специфические черты игрового аппарата гитариста и их связь с изучением исполнительских приёмов, тембровые возможности гитары, систематизация аппликатурных принципов, последовательность прохождения учебного материала, метод работы над произведением и т.д.

Именно эти задачи, а также и многие другие, ставит перед собой данная работа. Однако, это не панацея от всех бед. Нельзя применять её слепо, без учёта личных творческих взглядов педагога и индивидуальных наклонностей ученика. Следует учитывать, что любой начинающий педагог - это не марионетка в руках, пусть даже очень опытного, методиста. Он приходит в школу не "от сохи", а с определённой суммой знаний и умений. Ему есть, что сказать. Его не нужно поучать. Ему нужно просто помогать.

Поэтому задачей данной работы и является ознакомление с одним из методов воспитания музыканта-исполнителя, который дал конкретные результаты на практике. Чьи-то убеждения совпадут с мнением автора и органически с ним сольются. Для кого-то явятся отправной точкой для выработки собственного метода, что в любом случае пойдёт на пользу развития гитарной педагогики.

Если же подобные вопросы не освещаются в пособии, названном "Школой игры на гитаре" (или на любом другом инструменте), то оно не вправе так называться, т.к. больше выполняет роль "Хрестоматии педагогического репертуара" с комментариями. С изложением же теоретического материала, оторванного от непосредственного изучения произведений, прекрасно справляется учебник по элементарной теории музыки.

Именно этим в своей основе и "грешат" все "Школы игры на гитаре". Материал в них изложен по разделам, не имеющим связи и последовательности в изучении. Учебный процесс, как нечто целое и неделимое, не просматривается. А ведь начинающий педагог именно этого в первую очередь и желает, т.к. устройство гитары, теорию музыки он знает не хуже любого, а порой и лучше, т.к. его знания свежее.

ЖЕЛАНИЕ ПОДЕЛИТЬСЯ СВОИМ ТВОРЧЕСКИМ И ПЕДАГОГИЧЕСКИМ ОПЫТОМ.

Воспитав целую плеяду учеников-лауреатов городских, зональных, республиканских, всеобучных и международных кон-

курсов, автор, естественно, хочет поделиться своим опытом, предложить метод занятий, который позволяет уже к третьему классу (при наличии у ученика необходимых данных) освоить гитару в основном. В это понятие входит: освоение всех технических приёмов, умение самостоятельно разучить произведение средней сложности, подбор по слуху, умение сделать простую аранжировку для гитары и варьировать её, игра в ансамбле.

Все виды работ применяются с учётом наклонностей ученика, т.к. бессмысленно заставлять его заниматься подбором по слуху или аранжировкой, если он не склонен к этим творческим процессам в силу особенностей своего характера или возраста. Несерьёзно, например, предполагать, что через три года это сможет сделать ребёнок, начавший заниматься гитарой с детского сада, т.е. с пяти-шести лет. Однако, в этом случае он может прекрасно аккомпанировать своему сверстнику-скрипачу, балалаечнику, домбристу. В данном случае речь идет в основном о детях 9-10 лет. Именно в таком возрасте они чаще всего приходят в музыкальную школу, чтобы учиться играть на гитаре, а ближе к подростковому возрасту испытывают желание подбирать по слуху. Кроме того, пройдя полный курс данной "Школы игры на гитаре", ученики в этом возрасте сами становятся неплохими методистами, чётко понимающими исполнительские задачи нового произведения.

Знакомство с переложениями, обработками и сочинениями автора данной работы, надеемся, привлечёт педагогов и его учеников любовь к творчеству, расширит, тем самым, репертуар для гитары и создаст новые исполнительские редакции уже знакомых нам сочинений. Всё это несомненно обогатит гитару и привлечёт к ней новых поклонников.

ВОСПИТАНИЕ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ.

Прежде, чем шевелить пальцами, нужно знать, что делается это во имя создания художественного образа, а справиться с этой задачей невозможно без определённого объёма знаний. Эти понятия, как правило, в ДМШ разъединены. Учащиеся изучают биографии композиторов, сдают зачёты по терминологии и технике, выполняют много другой работы без связи с исполнением конкретного произведения.

Автор попытался сблизить эти понятия, окружив конкретное произведение конкретными теоретическими познаниями, которые, на его взгляд, в такой тесной связи запоминаются естественно, без зубрёжки. Материал вынесен специально из различных разделов, напоминающих музыкальный словарь (теория, исполнительские приёмы, основные музыкальные понятия, инструментальные пьесы, танцы народов мира и др.) и окружает конкретное произведение, к которому он относится по смыслу.

Конечно, не исключено использование "Музыкального словаря", который постоянно пополняется педагогом и учеником в течение всего обучения новыми понятиями, где материал располагается для удобства по тематическим разделам. Это имеет свои положительные стороны. Поэтому в конце данной работы мы приводим его образец в сокращённом виде. Но использовать его на начальном этапе обучения считаем малоэффективным, т.к. ассоциативно дети всё новое легче связывают с конкретным содержанием произведения, нежели с определённым разделом словаря. Достаточно в дальнейшем напомнить ребёнку, что он проходил это в такой-то пьесе, и детская память тут же восстанавливает все порванные связи.

В понятие музыканта автор, кроме объёма необходимых знаний, вкладывает и определённый универсализм в рамках одной музыкальной профессии. Сам владея несколькими музыкальными специальностями, он стоит на позициях, что каждая из них обогащает другую, позволяет перенимать некоторые общие педагогические и исполнительские принципы. Не случайно, что многие выдающиеся музыканты прошлого и настоящего владели несколькими специальными специальностями.

Когда же ученик владеет двумя инструментами в такой степени, что даёт сольные концерты на любом из них, то не приходится сомневаться в огромной глубине его внутреннего мира. Примером среди учащихся автора работы может служить органичное сочетание двух, казалось бы, противоположных инструментов: гитары и фортепиано, гитары и баяны, гитары и домры, гитары и балалайки и т.д. Расширение кругозора здесь налицо. Оно связано с соприкосновением к творческому наследию выдающихся композиторов.

ПОСТЕПЕННОСТЬ ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ.

На первый взгляд это так просто и так естественно, что, кажется, не стоило бы и говорить об этом. Однако, именно простые, очевидные на первый взгляд вещи часто и упускаются из виду: никакой постепенности, как отмечалось выше, нет ни в расположении материала, ни в последовательном усложнении пьес в изданных "Школах игры на гитаре". Они изложены в свободном порядке, где нельзя понять, для чего даётся каждая из них.

Общеизвестно, что главным двигателем учебного процесса является репертуар, позволяющий, придерживаясь основного принципа "от простого к сложному", по крупицам накапливать мастерство. После каждой новой пьесы у ученика должно остаться ясное понятие о том, для чего было дано то или иное произведение, и чему он научился.

В основном курсе речь о постепенности процесса обучения вестись не будет, т.к. он построен именно с таким расчётом и не требует дополнительных пояснений. Можно лишь добавить, что наряду с пьесами основного курса преподаватель (для расширения репертуара ученика) может использовать дополнительный материал, изданный отдельными томами в качестве нотного приложения к данной "Школе игры на гитаре", которое построено по образцу основного курса и не противоречит главным его принципам. Он волен и вовсе заменить его другим с учётом индивидуальности ученика. Желательно лишь сохранить технические и художественные задачи, которые ставит автор, иначе неудачная замена может просто изменить смысл данной работы.

ПСИХОЛОГИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПРОЦЕССА.

Постепенность обучения несомненно приводит учащегося к определённому, пусть пока не очень осязаемому, результату. Для него это победа над самим собой. Но часто эта победа омрачается неудачным выступлением на концерте. "Поделись нервы!", - часто слышим мы от учеников и их преподавателей. А нервы ли?! И разве нет нервов у тех, кто показывает прекрасные исполнительские результаты?! Или они сделаны из другого "теста"?!

Не секрет, что это самая неизученная область педагогики и психологии. Автор постарается описать связь всего подготовительного процесса (что идентифицируется у него с учебным процессом) с концертным выступлением и, по мере сил, доказать, что не всё решает нервы, что чаще всему виной неверно проведённый именно этот подготовительный процесс (как у спортсменов неверно проведённый подготовительный период к соревнованиям, не позволяющий достичь пика формы к определённому сроку) и, разумеется, неудачно сделанный выбор педагогом ученика на вступительном экзамене без учёта целого ряда обстоятельств, упомянутых выше и подробно описываемых ниже в специальной главе.

Будут также описаны и многие другие факторы (подбор программы с учётом психики ученика, связь исполнительского процесса с образом жизни, с семьёй, вопросы подготовки к ответственным концертам и т.д.), влияющие на психологию исполнительского процесса.

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ 1996 ГОДА.

Жизнь не стоит на месте, а стремительно движется вперёд. Основные изменения за время, прошедшее с момента выхода первого издания, произошли в политическом устройстве целого ряда государств (в том числе и в нашей стране), что не могло не отразиться на различных сфе-

рах человеческой деятельности (на экономической и духовной в первую очередь).

Однако, историю изменить нельзя, как это часто пытаются сделать, переименовывая города и улицы, свергая памятники и авторитеты, переоценивая ценности. Что было, то было! Поэтому мы не считаем нужным изменять предисловие, написанное к первому изданию, "причёсывая и приглаживая" его на современных манер, хотя, вероятно, что-то могло измениться и стать неактуальным.

Мы приняли другое (на наш взгляд единственно правильное) решение: написать отдельное предисловие ко второму изданию, а не редактировать прежнее с позиций сегодняшнего дня, чему есть свои причины, о первой из которых было упомянуто выше.

Другой причиной является то, что читатель может вынести для себя, какие проблемы волновали нас 5 лет назад, какие позиции занимала гитара (с точки зрения автора) и сравнить всё это с современными, ответив на вопрос, что изменилось и в какую сторону, что осталось злободневным и сегодня, т.к. в принципе измениться не может, а что, возможно, просто устарело.

Поэтому мы решили последовательно пройти лишь по тем пунктам предисловия к первому изданию, которые нуждаются в дополнительном освещении (пункты с 7-го по 11-й в этом смысле довольно однозначны).

ОТСУТСТВИЕ ФУНДАМЕНТАЛЬНЫХ МЕТОДИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ.

В последние годы стали появляться методические пособия и (пока ещё редкие) проблемные статьи в печати, стали устраиваться семинары. Но их так мало! Выпустить статью в печати или принять участие в семинаре так сложно из-за неустойчивого экономического положения в стране, что можно с уверенностью говорить лишь о небольшом положительном сдвиге в этом направлении. Но всё же он произошел.

Раскрепощение в обществе непременно приведёт к раскрепощению мысли, как это уже не раз наблюдалось в истории. Этому же будет способствовать всё большее установление контактов с зарубежьем.

НЕУМЕЛЫЙ НАБОР КЛАССА.

Улучшение дел в этом направлении едва ли можно ожидать в ближайшее время, т.к. оно непосредственно вытекает из роста методической мысли и является её итогом. А так как она остаётся на прежнем уровне, а вновь появляющаяся не имеет возможности для распространения, то ждать результата в ближайшее время не приходится. Если же учесть тот факт, что ученику, обучающемуся в музыкальной школе, практически невозможно получить даже одно из старых учебных пособий (не го-

воря уже о распространении новых), так как они не переиздаются, то положение можно считать более сложным, чем оно было до сих пор.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ УРОВЕНЬ ПОСТУПАЮЩИХ.

Интеллектуальный уровень поступающих (это надо отметить с сожалением) упал, что опять же зависит от ситуации в стране. Эмиграция умов, уход специалистов из учебных заведений в коммерческие структуры и прочие подобные явления не могут не сказаться негативно на воспитании подрастающего поколения. Речь в школах уже идёт не о хороших специалистах, а о наличии специалистов вообще, которые могли бы просто вести тот или иной предмет. Музыканты-классики, если так можно выразиться, ведут жалкий образ жизни, а сама музыка переживает не лучшие времена.

Тем более в таких условиях необходимо поддерживать всякий, едва тлеющий, очажок методической мысли, малейшую возможность сохранить высокое искусство.

ИНСТРУМЕНТАРИЙ.

В этом вопросе усилилось противоречие между спросом и предложением, существовавшее, впрочем, всегда. В нашей стране выпускается довольно много простеньких гитар (так называемый "ширпотреб"). Целый ряд фирм стал производить струны. Однако, качество тех и других весьма посредственное.

Гитары же мастеров, сделанные по индивидуальному заказу, а также инструменты, струны, футляры и прочие гитарные аксессуары, всё чаще поступающие из-за рубежа, большинству просто не по карману. Это противоречие сгладится лишь с экономической стабилизацией в стране.

ПЛОХАЯ ИНФОРМАЦИЯ.

Здесь наметился некоторый прогресс с появлением гитарных журналов и газет. Но они выходят так редко и с таким информативным опозданием, распространяются с такими трудностями за счёт энтузиазма работников редакций и гитаристов, что о коренных изменениях говорить преждевременно.

Что же касается информации, которая должна опережать события (сведения о предстоящих конкурсах, фестивалях, семинарах и пр.), то она практически отсутствует. Каждый получает её, как может, используя личные связи.

"ВТОРОСОРТНОСТЬ" ГИТАРЫ.

Эта проблема слишком серьёзна, чтобы справиться с ней в несколько лет, т.к. она вытекает из всех прочих проблем и может решиться только после их решения. Дай, как говорится, бог, если нашим детям и внукам удастся с ней справиться.

САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ОСВОЕНИЕ ГИТАРЫ.

Работая над первым вариантом данной "Школы игры на гитаре", автор меньше всего помышлял о том, что кто-то захочет научиться самостоятельно играть на гитаре, хотя, учитывая многочисленные примеры (в том числе и своей семьи, что видно из биографического очерка), никогда не отрицал такой возможности для отдельных личностей, обладающих особым аналитическим складом ума (выдающийся итальянский гитарист и композитор Луиджи Леньяни принадлежит к наиболее ярким из них).

Ведь гитара - один из сложнейших инструментов. Наличие исторических примеров о её самостоятельном освоении отдельными личностями не отрицает, а наоборот подчёркивает необходимость занятий с педагогом. Особенно в наши дни, когда мастерство гитаристов достигло очень больших высот, нельзя, теряя время, тыкаться, как слепые котятка, в разные стороны и искать то, что до тебя давно найдено, т.е. изобретать велосипед.

Задачей первого издания, как явствует из предисловия, автор видел помощь молодым педагогам и их ученикам путём приведения в качестве примера оригинального метода обучения.

Однако жизнь преподнесла автору сюрприз: данная работа стала пользоваться популярностью прежде всего среди подростков и взрослых, которые лишились возможности, как это было в прежние годы, посещать вечернюю музыкальную школу. Предлагаемый же метод обучения оказался таким доступным, что позволил им самостоятельно добиться хороших результатов, о чём свидетельствуют благодарственные отзывы автору и предложения о продолжении данного труда, разросшегося до пяти томов основного курса, к которым (для расширения репертуара) вскоре присоединились дополнительные с нотным приложением, включающим разбор каждого произведения (аналогично основному курсу), но, естественно, уже без объяснения исполнительских приёмов, подробно изложенных в основном курсе.

Дальнейший рост популярности данного издания у нас в стране и за рубежом определил и дальнейший рост его объёма.

Содержание
Кравцов Александр Николаевич (Биографический очерк)
ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

От автора • Предисловие к первому изданию 1992 года • Введение • Предисловие ко второму изданию 1996 года

ОСНОВНОЙ КУРС
ПРОВЕДЕНИЕ ВСТУПИТЕЛЬНЫХ ЭКЗАМЕНОВ • Формирование класса • Обучение детей, имеющих некоторые "отклонения" • Строение рук

ВЫБОР ГИТАРЫ И ГИТАРНЫХ АКСЕССУАРОВ • Выбор гитары • Выбор струн • Подставка

под левую ногу • Подставки под гитару на левую ногу • Гитарные стойки • Выбор камертона • Выбор пюльта для нот • Выбор футляра или чехла для гитары

ПОДГОТОВКА К УЧЕБНОМУ ПРОЦЕССУ • Ведение дневника • Форма одежды • Общие задачи обучения

НАЧАЛО УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА

• Уход за ногтями
Придание ногтю необходимой формы. Длина ногтей Шлифовка ногтей. Полировка ногтей. Правка ногтей. Правила ухода за ногтями. Искусственные материалы.

• Упражнение с пюгвицей
Посадка. Положение кисти "на струнах". Форма пальцев и положение запястья. Положение предплечья и локтя. "Вынос руки на корпус гитары". Удары по пюгвице.

• Обозначение пальцев (аппликатура) • Переписывание нот и компьютеризация

ЗНАКОМСТВО С ИНСТРУМЕНТОМ

• Посадка с инструментом
• Особенности женской посадки

• Постановка игрового аппарата

Влияние "упражнения с пюгвицей" на формирование "подвижной опоры". Вынос руки на корпус гитары.

• **УСТРОЙСТВО ГИТАРЫ**
Конструкция гитары. Установка струн. Настройка гитары. Схема грифа гитары.

• **МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕРМИНЫ**
Скрипичный ключ. Размер. Обозначение струн. Ноты.

НОТНЫЙ СТАН. ДИАПАЗОН. ОКТАВА. ОТКРЫТЫЕ СТРУНЫ.

Транспонирующие инструменты.

• Эксплуатация гитары и струн

Хранение гитары и уход за ней. Уход за струнами.

• Потливость рук (рецепты)
ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ НА ГИТАРЕ

• Выбор приёма игры • Выбор струн

Одноголосие
• Исполнение мелодии в нижнем голосе большим пальцем ("ароуандо" на пятой струне)

• Длительности нот и их изменение

• **ИГРА С ДЛИТЕЛЬНОСТЯМИ** Деление музыки на такты. Ключи. Размер такта. Темп. Ритм. Аппликатура. Динамика. Динамические оттенки. Тембр. Смена тембра с помощью переноса правой руки. Смена тембра изменением угла наклона пальцев относительно струн. Игра с изменением тембра.

Педализация.

• **ИГРА С ПАУЗАМИ БОЛЬШИМ ПАЛЬЦЕМ** Виды пауз. Скользящий удар. Реприза. Педализация.

Межтактовая педаль. Внутритактовая педаль. Виды фактуры. Звучащая пауза.

• **ИСПОЛНЕНИЕ АККОМПАНИМЕНТА В ВЕРХНЕМ ГОЛОСЕ** указательным, средним и безы-

К 80-ЛЕТИЮ ЕВДОКИИ МИХАЙЛОВНЫ ГРАЧЕВОЙ

Е.М.Грачева – моя первая учительница игры на гитаре, с которой меня связывает 45 лет ничем не омраченной дружбы, человек трудной, но интересной судьбы, человек необыкновенный.

Она посвятила жизнь 7-струнной гитаре, была ее активным пропагандистом, работая преподавателем и выступая с лекциями и концертами. Это целая эпоха в истории семиструнной гитары. Приняв эстафету от своего учителя Иванова М.Ф. в трудные для гитары времена, когда классы гитары везде были закрыты, когда трудно было приобрести не то что хороший,



Е.М.ГРАЧЁВА

а мало-мальски пригодный для игры инструмент, когда нужно было доказывать ценность гитары как профессионального инструмента, когда приходилось терпеть высокомерие руководителей разных уровней, Е.М. сумела выстоять и сохранила классы гитары в двух музыкальных школах: в Подмосковном г. Бабушкине и на Самотеке в Москве.

Е.М. была не просто грамотным педагогом, у нее был большой педагогический дар. Она умела увидеть в каждом ученике что-то данное ему от природы и умела это развить. Кроме того, она была добрым, чутким и отзывчивым человеком. Поэтому люди тянулись к ней и любили ее.

Среди учеников Е.М. много профессиональных гитаристов, которые работают в музыкальных училищах и школах, пишут музыку для гитары, выступают на сцене. Не случайно именно ее ученики первыми закончили музыкальное училище им. Гнесиных и стали первыми лауреатами Всероссийских конкурсов. Сейчас уже трудно сосчитать, скольких учеников она воспитала.

Но большой зал ЦДРИ, где в прошлом году отмечался 80-летний юбилей Е.М., был полон. С каким энтузиазмом мы готовили этот праздник! Он получился красивым и трогательным. На сцене играли на гитаре, пели, читали в ее честь стихи и поздравительные адреса бывшие ученики, ученики учеников и просто друзья и почитатели. А она сидела в первом ряду счастливая, растроганная и очень красивая.

И вот сегодня ее нет с нами, и мы скорбим от этой утраты. А я думаю: “Как хорошо, что мы успели выразить свою любовь и признательность ей живой”.

Е.М. Грачева умерла 23.02.99 г., немного не дожив до 81 года. Тяжелая болезнь подточила ее силы, она таяла на глазах, а мы, ее друзья и ученики, страдали от своего бессилия что-либо изменить, но старались хотя как-то поддержать ее и были рядом с ней до последнего вздоха.

Е.М. навсегда останется в наших сердцах.

Приведенная ниже биография была написана ею по моей просьбе для журнала “Гитарист” год тому назад, в марте 1998 года.

Хлоповская Т.Г.

Я родилась в Якутии в 1918 году. Моя музыкальная жизнь началась в 3 года. В этом нежном возрасте я выучилась читать и ярко проявила свои музыкальные способности. Мои малограмотные родители относились к этому серьезно, но беды преследовали нашу семью: погиб отец, через полгода – сестра. У мамы была одна мысль – накормить, полечить, как-то одеть себя и ребенка. И все-таки, в этом суровом географическом углу была музыка. Любитель-балалаечник, милиционер Миша Бурнатов с согласия мамы купил мне балалайку, и я выучила весь его репертуар. Потом появилась гитара, и я пыталась уже самостоятельно около нее. Через дом жил скрипач, молдаванин Тараховский, и я в огороде, в бурьяках, сидела часами, заворобянная, и пределом мечтаний была скрипка.

Было радио-тарелка, и я знала очень хорошую музыку: оркестровую, вокальную, хоровую, даже оперную. Учиться музыке не удалось, но неутоленная страсть осталась.

Я окончила якутский техникум и 9 лет работала строителем, где мне поручали очень серьезную работу. В 30-х годах я вышла замуж за москвича, пошли дети; потом – война. В конце войны я продала дом и купила близ Москвы старую хижину. Неподалеку, я узнала, есть музыкальная школа. Я пошла устраивать туда восьмилетнюю дочку, ее не приняли, но посоветовали показать педагогу-гитаристу М.Ф.Иванову, который ее послу-

шал и сказал привести на будущий год. И вдруг, куда делась моя робость, я обратилась к нему с просьбой: “Я люблю музыку без памяти, я многое могу спеть из классики, возьмите меня в частные ученики, пожалуйста! Я неграмотная, не знаю ни одной ноты”. Учитель посмотрел на меня так благосклонно и сказал: “А зачем Вам частные уроки? У нас есть отделение для взрослых.” И я стала учиться, причем, пришлось расстаться с хорошо оплачиваемой работой и карточками ИТР (продуктовыми), на которые мы жили втроем – я, мама и дочка. Но как я была счастлива!

Я оказалась очень способной и в год проходила 2 курса. А еще было училище имени Октябрьской революции, где гитару преподавали Иванов М.Ф. и Агафшин П.С. и где были изумительные педагоги Алексеев (оркестр) и Владимирова (музыкальная литература). Голодная и счастливая, я уже работала педагогом – мне доверили в 1945 году младшие классы, потом – старшие; платили 40 копеек за урок, но это не смущало ни маму, ни меня. После смерти своего достойного учителя, в 1952 году, я стала работать еще в одной школе – на Самотечной площади в Москве, она теперь носит имя Прокофьева, а моя родная – в Лосиноостровской – им. Скрябина. Надо сказать, что в то время не было класса гитары больше нигде в Союзе, только вот эти два островка.

Когда не стало М.Ф.Иванова, мне во всей ясности представилась его энергичная деятельность. Ведь это он обивал пороги в Управлении культуры, прося и требуя открывать классы гитары в музыкальных школах и училище, терпя обиды и неуважение от чиновников; он лишился работы на радио, где проработал 15 лет, потом – в театре Советской Армии, потом – в училище Октябрьской революции, где новый воинственный директор Лачинов закрыл класс гитары. Я еще не сказала, что М.Ф.Иванов был Педагог с большой буквы, прекрасным рассказчиком, композитором, печатался. Он переписывался со всей страной, ни одного письма не оставлял без ответа. Это был самый грамотный гитарист того времени. После его смерти многое свалилось на меня. При моей природной застенчивости мне приходилось писать до 30 писем в месяц, публично выступать. При участии профессора А.С.Илюхина удалось открыть класс 7-струнной гитары в музыкальном училище имени Гнесиных, куда пригласили преподавать Л.А.-Менро; когда он гастролировал, то заменяла его я. Мои ученики, Дима Березовский, Таня Пшеничная и Боря Хлоповский, были в числе первых, кто поступил в училище. Постепенно класс разрастался, стали работать еще 2 педагога, в том числе Качанов – мой ученик. В 1972 году мои ученики Боря Хлоповский и Боря Окунев стали лауреатами 1-го Всесоюзного

конкурса исполнителей на народных инструментах. Трудная жизнь рано унесла их в другой мир.

Я никогда не гналась за талантливыми учениками, учила всех, кто желал – и старых и малых, – я их учила и любила. Огорчений было много, но и добрых минут – тоже. Я всегда помнила свой собственный трудный путь к музыке. Я училась всю жизнь. Особенно мне помогли несколько уроков у Марии Луизы Анидо, когда она впервые приехала в нашу страну в 1957 году и потом была еще 8 раз.

Много лет (12 или 15) я со своими учениками активно участвовала в тематических объединениях творческого объединения московских гитаристов (ТОМГ)



Е.М.ГРАЧЁВА.

при Доме народного творчества, а в дальнейшем, там же преподавала на общественных началах на двухгодичных курсах. 14 моих учеников получили дипломы о среднем музыкальном образовании. Многие из них работают профессионалами.

Хочется сказать и о моей работе в методическом кабинете. У меня имеется документ, который давал право проверять работу начинающих педагогов, поправлять их. Я делала это чутко, без нажима, с любовью. Уезжая летом куда-либо отдохнуть, я всегда брала с собой гитару, и, где возможно, устраивала лекции-концерты, пропагандируя мой любимый инструмент – 7-струнную гитару. Пришлось выступать и по телевидению. Но я никогда не ограничивала свои интересы гитарой, всю жизнь активно посещала концерты симфонической, органной, хоровой, инструментальной музыки, оперу, драматический театр – это моя постоянная школа и бесконечное счастье.

А бывшие ученики, которые помнят меня и которых я люблю – смысл жизни и утешение.

Е.М.Грачева.



Эта историческая битва случилась между сторонниками Карулли и Молино в процессе обсуждения вопроса об использовании или не использовании ногтей и медиатора при игре на гитаре. В результате этой дружеской дискуссии гитарные мастера были вынуждены работать в две смены на протяжении долгого времени...

Здравствуйте, Валерий Дмитриевич!

Несмотря на колоссальную занятость, все отложил, чтобы ответить для Вашего журнала.

В Кингисепе два класса гитары, в ДМШ и музыкальном лицее. Преподают русская и классическая гитары. Обучается в двух классах свыше 50 учащихся. Существуют и кружки по обучению желающих. Двое педагогов согласились выписать журнал. Ишу третьего.

Скажу откровенно, Ваш журнал для гитаристов-любителей и учащихся неинтересен. Чтобы не быть голословным, я провел маленький опрос среди 5-ти гитаристов, трое из которых педагоги. Было задано – отметить темы из журнала, которые для них интересны. Кроме этого, отметить пьесы из нотного приложения, те что им интересны. Ниже привожу результаты опроса по темам журнала.

1. Гитарные новости – 5 человек.
2. Интервью с музыкантом – 1.
3. Академия: Полиф. образ гитары – 1, Проблемы репертуара – 0, Аккордовые замены – 1
4. Нотное приложение: Кикта fuga – 2, Карулли Рондо – 5, Самоткин. Для меня ты все – 1, Калинин. Солнечный остров – 4, Винницкий. Прелюдия – 0.
5. Творческий портрет – 1.
6. Гран-гитара – 0.
7. Гитарная мастерская – 3
8. Гитарная педагогика – 5.
9. Кто есть кто: Полифонические метаморфозы – 1, Даниэль Баррера – 0.
10. Дискуссионный клуб: Письмо Ширяева – 5.
11. Фламенко – 1.
12. Русская гитара – 4.
13. Гитарные перекрестки – 1.
14. Некролог – 4.
15. Фонотека – 0.
16. Книжная полка – 2.

Как видите из результатов опроса видно, что большинство тем, затронутых в журнале малоинтересны даже для педагогов. Что касается учащихся и любителей гитары, то они в один голос утверждают: “Журнал неинтересен!”

Я попытался выяснить, что хотели бы видеть эти люди в журнале. Вот примерный перечень тем, которые интересны для большинства потенциальных покупателей:

1. Раздел обучения – неисчерпаемая тема, которая периодически пополняется новыми желающими. Думается, лучше давать конкретные небольшие задания.
2. Тонкости гитарной техники и испол-

нительского мастерства. Люди желают знать о тонкостях звукоизвлечения, о достижениях в качестве звукоизвлечения, тембровых окрасках звука и путях его достижения и т.д.

3. Нотное приложение:

- а) учебные этюды и миниатюры,
- б) концертные произведения,
- в) конкурсные произведения,
- г) пьесы для различных ансамблей с участием гитары,
- д) ансамбли гитар, доступные уч-ся ДМШ и любителям.

4. Гитарная мастерская. Советы опытных мастеров по технологическим тонкостям изготовления гитар, в том числе, о способах изменения качества тембра инструмента.

5. Гитарная педагогика – это прежде всего советы педагогов по различным вопросам обучения азам гитаризма, когда закладывается “школа” – основа будущего гитариста. Не секрет, что гитарист, не получивший хорошей “школы”, не сможет в дальнейшем стать хорошим гитаристом. Все педагоги муз. училищ и консерваторий используют “сливки гитарной подготовки” и лишь доводят их до нужной кондиции – уровня, что не сделать с учеником, не имеющим хорошей “школы”. Поэтому считаю первого педагога ГЛАВНЫМ!

Необходимы элементарные знания и тонкостей постановки рук, посадки, звукоизвлечения и т.д. и т.п. Чего, к сожалению, нет в школах, либо очень кратко.

Необходим раздел о русской гитаре, хоть и меньшего объема, чем для классической. Согласитесь, непорядок (мягко сказано), когда в муз. училище им. Гнесиных в класс русской гитары принимают ОДНОГО человека в год. Это умышленное утробление своей национальной культуры. Причина одна – утробить конкурента. Как же может конкурировать русская гитара с классической, если ее преподают в очень ограниченном количестве городов. Судите сами – в Санкт-Петербурге, где жили и работали многие выдающиеся гитаристы прошлого, в настоящее время более чем в 30-ти ДМШ нет класса русской гитары, хотя неоднократно доказывалось о ее не меньших возможностях. Скажу, утверждая, больше, как педагог, учивший на обеих строях: русская – проще в процессе обучения, возможно более последовательно построить процесс обучения. По многим техническим аспектам она имеет преимущества. Возьмем, к примеру, исполнение терций и октав, на русской гитаре, которые исполняются поочередно парами пальцев л.р., - 1, 2 и 3, 4, что, несомненно, дает воз-

можность более певучего и быстрого исполнения. То же касается применения баррэ. Плохо, что русская гитара мало изучена в сравнении с классической!

7. И, конечно, цена для уч-ся ДМШ, начинающих, любителей гитары. Она была более приемлемой в размере 10-15 руб. Возможно ли издавать приложения к журналу по рубрикам: “Гитаристу ДМШ”, “Любителю гитары, где давались бы краткие рекомендации и приложение пьес, этюдов, дуэтов и различных ансамблей. Такое приложение имело бы спрос в несколько раз больше, даже если бы издавалось 2-5 раз в году. Это возможно делать и как отдельную рубрику журнала, что также несомненно повысит спрос журнала, даже при теперешней высокой цене.

Полагаю, что для классической гитары Вы имеете богатую коллекцию нотного материала; для русской – могу обеспечить хоть на 10 лет. Судите сами: только этюдов, использованных в учебной работе, имею свыше 200. Это из тех, чего нет ни у кого в России. Ну, может встретиться 5 этюдов из всего количества? Шлю для примера два дуэта для 1-ого класса ДМШ, где партию 2-ой гитары можно исполнять на гитаре противоположного строя, если преподаются оба строя.

Кроме общеизвестных пьес и этюдов имею массу переложений, оправдавших себя на практике и редкие, пьесы следующих авторов: А.Гуровца, И.Гельда, Д.Кушенина-Дмитриевского, С.Аксенова, И.Доманиевского, И.Горностаева, Ф.Циммермана, И.И.Петтолетти, В.Русанова, А.Халпакичева, а также авторов не гитаристов – С.Намысловского, А.Гурилева, А.Даргомыжского, В.Ребикова, А.Алябьева, Д.Шостаковича, В.Моцарта, А.Ради, А.Дюблина, Н.Рубинштейна, В.Валининова, М.Глинки, Д.Тюрка, Т.Яковлева, И.Козловского, И.Прача, А.Баклейникова и др. Кроме этого имею собственных сочинений 5 томов (от 50 до 100 стр. в томе). Имею много переложенных сонат и сонатин, в том числе, своих, 2 сонаты и 3 сонатинки. Наверняка у многих педагогов есть множество учебных пьес и этюдов, пользующихся особой любовью учащихся. Такие произведения уч-ся быстрее осваивают, чем просто навязанные педагогом.

8. Нужны анализы отдельных произведений, как и критические статьи.

9. Нужны популярные пьесы, которые пользуются любовью народа.

10. Нужны периодические справки-разъяснения по поводу различных новых терминов и приемов игры, периодически появляющиеся в нашей и собственно иностранной литературе.

11. Окупить журнал могут только любители и уч-ся, которых масса. Профессionalов же можно пересчитать очень скоро и им не под силу окупить журнал. С миру по нитке, голому рубашка! Многие издатели прошлого издавали в основном для нужд любителей, не забывая пьес и таких замечательных композиторов, как П.И.Чайковский и рангом помельче, хотя часто такие произведения шли в ущерб издателю.

Поэтому считаю, педагогическая, не только нотная литература, - неисчерпаемый источник пополнения финансов журнала.

Очень надеюсь, что Вы учтете пожелание гитаристов-любителей и уч-ся ДМШ, учитывая возможности, тогда журнал станет поистине массовым, Вам же позволит безбедно осуществлять такую нужную работу.

С глубоким уважением!

Боданович В.И.

22 марта 1999 года. Г.Кингисепп.



Настоящий компакт-диск знакомит слушателей с искусством Виктора Козлова - заслуженного артиста Российской Федерации, дипломанта Всероссийского конкурса исполнителей, лауреата Международного конкурса композиторов в г. Эстергоме (Венгрия), участника многих фестивалей гитарной музыки. В.Козлов - художник широкого диапазона - гитарист, композитор, педагог, общественный деятель (один из лидеров движения за возрождение гитарной музыки на урале). Более десяти лет блистает он на концертных эстрадах России, являя образец неутомимого творческого горения. Музыкант покорила публику разных регионов страны высокой исполнительской культурой и артистизмом. Его концертные программы звучали в престижных залах Москвы, С-Петербурга, Воронежа, Екатеринбурга, Новосибирска, а также в городах ближнего зарубежья – Минска, Харькова и Бишкека. Виктору Козлову посвящены десятки рецензий и едва ли не в каждой из них красной нитью проходит мысль о том, что в его лице отечественная гитарная школа обрела глубокого, яркого художника. Известный в Европе гитарист и музыкальный критик Пол Фаулес в английском журнале «Classical Guitar» написал о нём следующее: «Являясь автором оригинальных миниатюр мирового класса, В. Козлов - первый из талантливых композиторов комедийных произведений, что само по себе редкое качество в напыщенном мире современной музыки».

Художественные пристрастия гитариста широки. Из музыки Барокко и классики он отдаёт предпочтение известному, умело сбрасывая гору традиций и штампов,

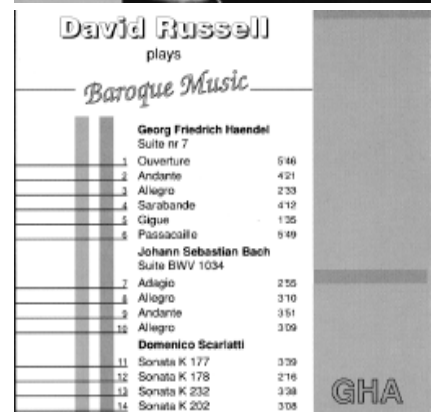
представляя свою трактовку, не выходя за рамки стиля. Но «взвезд» программы концерта обычно становятся пьесы самого В. Козлова. Музыковедам ещё предстоит немалая работа по изучению творчества Козлова, а пока что его произведения живут своей интенсивной жизнью. Многие его опысы прочно вошли в репертуар Н.Комолятова (Москва), Т.Вольской (США), А.Хорева (С-Петербург), С.Диниган (Англия), и трио гитаристов Урала (В.Козлов, Ш.Мухатдинов, В.Ковба), инструментального дуэта «Концертино» (Екатеринбург). Некоторые произведения Козлова уже напечатаны в издательствах России, Англии, Германии, Италии, Польши и Финляндии. Сочинения представленные в данной записи знакомят слушателей с русской гитарной музыкой последней четверти XX века. В компакт-диск включены композит Ю. Гальперина, А. Мордуховича, Е. Попляновой, В.Успенского, а также В.Козлова. Запись доносит живое вдохновенное искусство художника. Перед нами предстаёт образ тонкого мастера гитарной игры и талантливо-го композитора!

Любовь Иванова,Музыковед.



Рени Буше впитал музыку с молоком матери и уже в 12-летнем возрасте принимал участие в Музыкальном конкурсе , проходившем в Квебеке (Канада). Серьёзный подход к работе - путь вперёд; это всегда было связано с его отношением к образованию. О нём говорили, ещё когда он учился в консерватории в Квебеке. Экзаменационная комиссия на выпускных концертах поставила ему неслыханное доселе количество баллов 97 из 100! Его обучение сопровождалось у известных гитаристов:М.Барузкко и Д.Расселла.

Он продолжал своё обучение и в Испании у Jose Enriquez, Хосе Луиса Родригеса и Владимира Микулки.Он учился в Бельгии и Швейцарии у Оскара Чиглия. Он был первым гитаристом, который в 30-летнем возрасте одержал победу в Sylva Gelber Award. С 1988г. Реми Буше много гастролирует по Америке, Европе и Азии. Можно уверенно сказать, что это гитарист новой генерации, для которого не существует технических преград.



Дэвид Расселл родился в Шотландии;затем его семья переселилась на испанский остров Менорка, когда Расселу было совсем мало лет. Первым его учителем музыки был отец. В 16 лет Дэвид Расселл начал учиться игре на гитаре в Королевской Академии Музыки в Лондоне у Гектора Куэйна, там же он параллельно обучался игре на скрипке и валторне. В процессе обучения Дэвид Расселл дважды принимает участие в конкурсе Джулиана Брима и дважды побеждает (в 1970 и в 1971гг). Позже он едет учиться в Испанию к Хосе Томасу,С этого времени Дэвид Расселл несколько раз побеждает в международных конкурсах, таких как конкурс Рамиреса в Сантьяго де Компостела,-конкурс Андреса Сеговии на Пальма де Майорка, конкурс Тарреги в Беникасиме. В 1979 г. Дэвид Расселл становится одним из молодых концертантов в Лондоне. Он начинает активную гастрольную деятельность по городам Западной Европы, Северной Америки, Юго-Восточной Азии. Такие известные композиторы, как Guido Santorsola, Сержио Ассад,Ким Бейли,Хорхе Морель пишут свои произведения для этого талантливого исполнителя.



СВЕТСКИЕ НОВОСТИ

5 мая 1999г. в Антрепризе МСМ состоится заключительный 5-й вечер из цикла «Концерты при свечах» А. Фраучи , 19-00; справки по тел. 290-51-80.

20 мая 1999г. в ЦДРИ концерт А.Винницкого (Гитара) и О.Киреева (Саксофон).

22 мая 1999г. в Музыкальном училище при Московской консерватории состоится творческий вечер Н.А.Ивановой-Крамской, 19-00.

26 мая 1999г. в Антрепризе МСМ состоится «Вечер премьер»; играет Р.Хабибуллин, 19-00.

1 июня 1999г. в Антрепризе состоится концерт бывших учеников класса Ивановой-Крамской; в концерте принимают участие: А.Фраучи, Р.Хабибуллин, Д.Зотов, Классический ансамбль гитаристов под управлением Н.А.Ивановой-Крамской, композитор Е.Костенко.

В октябре 1999г. в г.Тольятти состоится фестиваль гитарной музыки.

В ноябре 1999г. состоится концерт классического ансамбля «Вечер премьер» Антреприза ; 19-00.

В декабре 1999г. состоится XI фестиваль гитарной музыки «Гитаристы XXI века», Овальный зал Антрепризы (Большая Никитская, 46).