



Статья об аккорд



Кобленц – 2011



19-й международный гитарный фестиваль и конкурс состоялся с 6 по 13 июня 2011 года в ставшем уже очень известным почти для всех гитаристов мира немецком городе Кобленце. В концертной программе фестиваля можно было увидеть как очень знаменитых в мире классической гитары исполнителей (Дэвид Рассел, Мануэль Баруэко, Павел Штайдл, Аниелло Дезидерио), так и многих молодых гитаристов (Джудикаэль Перуа (Франция), Марко Тамайо (Куба), Рафаэль Агирре Миньярро (Испания), победитель последнего конкурса в Кобленце в 2010 году). В этом году снова выступал также многократный лауреат самых престижных гитарных конкурсов Марчин Дылла (Польша) и дуэт из Италии: Лоренцо Мишели – Маттео Мела.

В первый день фестиваля с огромным успехом выступил хорошо знакомый для кобленцкой публики чешский гитарист Павел Штайдл. На этот раз он показал себя не только как прекрасный солист-виртуоз, но и в дуэте с блестящей скрипачкой Габриэлой Деметеровой. Они исполнили вместе сонаты Н. Паганини для гитары и скрипки, сонату К. Доменикони, а также сюиту Астора Пьяцолла «История танго». Как солист Павел Штайдл сыграл Увертюру для гитары соло Й. Лози и сонату № 21 Н. Паганини.

Во второй день фестиваля выступал Дэвид Рассел. Очень ярко и романтично прозвучал в его исполнении

Reverie – Nokturne, Op.19 Д. Регонди, а затем мы услышали его замечательную интерпретацию Сюиты № 7 Г.Ф. Генделя (увертюра, анданте, аллегро, сарабанда, жига, пассакалия). Во втором отделении прозвучали 4 сонаты И.С. Баха для клавесина в транскрипции Д. Рассела для гитары и Испанская сюита И. Альбениса.

В третий день фестиваля состоялись сразу два концерта. В дневном концерте выступил лауреат прошлого конкурса в Кобленце – Рафаэль Агирре Миньярро, а в вечернем концерте играли сразу два артиста – Марчин Дылла и Аниелло Дезидерио. Программа выступления Рафаэля Агирре Миньярро состояла полностью из его

собственных транскрипций для гитары музыки Д. Скарлатти, Р. Шумана, И.С. Баха и Д. Гершвина. Это был концерт – презентация его нового компакт-диска. Возможность записи этого диска была предоставлена ему как победителю конкурса Кобленц – 2010 и была одной из составных частей его первой премии. Своё выступление Р. Агирре открыл виртуозным и блестящим исполнением Сонаты (Токатты) К.141 Д. Скарлатти.

Потом прозвучали «Детские сцены» Оп. 15 Р. Шумана, партита И.С. Баха BWV825 для клавесина и в заключение 3 Прелюдии Д. Гершвина.

В выступлении Марчина Дыллы (Польша) особенно запомнились Интродукция и каприччио на темы Паганини Оп. 23 Д. Регонди и 3 испанские пьесы Х. Родриго – Фанданго, Пассакалия, Сапатеадо.

Талантливый итальянский гитарист Аниелло Дезидерио с большим мастерством исполнил Сонаты Д. Чимароза, Д. Скарлатти для клавесина (также в своём переложении) и пьесы композиторов Ф. Морено – Торроба и М. Кастельнуово – Тедеско (соната «Посвящение Л. Боккерини).

В четвёртый день фестиваля, утром, в большом концертном зале проходил ставший уже традиционным концерт-экзамен выпускников кобленцкой



гитарной академии. Обязательным для исполнения произведением для всех выпускников академии было исполнение концерта Хоакино Родриго «Аранхуэс» для гитары с оркестром. Выпускники, выступавшие в этом году, Давид Марголис (США), Мануэль Санчес (Испания) и Бен Кармона (Великобритания) успешно справились с этим непростым заданием и показали довольно хороший музыкальный и технический уровень.

В этот же день в дневном концерте выступал Марко Тамайо, исполнивший с высоким профессионализмом и виртуозностью «Большое соло» Ф. Сора, «Сонату Меридиональ» М. Понсе, «Сонатку» Х. Турина и «Эль-вито» в аранжировке Х. Аспиазу. В состоявшемся в этот же день вечернем концерте играл итальянский гитарный дуэт Лоренцо Мишели – Маттео Мелла. В их программе прозвучали произведения И. С. Баха, М. Кастельнуово-Тедеско, Э. Гранадоса и К. Дебюсси.

На следующий день фестиваля выступал Джудикаэль Перуа из Франции. Вся его программа состояла полностью из музыки И. С. Баха – скрипичные и клавесинные партиты и сюиты в переложении для гитары. Джудикаэль Перуа уже второй год подряд выступает на кобленском фестивале. В этом году, как и на фестивале в 2010 году, Д. Перуа показал блестящую технику и очень глубокое понимание стиля баховской музыки. Его выступление прошло с очень большим успехом и оставило приятное впечатление. А в вечернем концерте, состоявшемся в этот же день, прошёл концерт, в котором звучала гитара с оркестром. В первом отделении с государственным оркестром рейнской филармонии солистом выступил Зоран Дукич (Хорватия), исполнивший Концерт М. Охана, а во втором отделении концерта солистом был уже Горан Кривокапич (Черногория), исполнивший «Фантазию для джентельмена» Хоакина Родриго.

Очень интересным и необычным был также концерт, состоявшийся в последний фестиваль день. Это был концерт-презентация, на котором Мануэль Баруэкко, постоянно выступающий в последние годы на кобленских фестивалях, кроме своего блестящего сольного выступления представил публике новый гитарный дуэт – Beijing Guitar Duo. В этом дуэте играли две его талантливые ученицы Су Менг и Ян Яменг. С большим успехом исполнили они большую и сложную программу – произведения



Лауреаты конкурса Кобленц, 2011. Слева направо: Ян Ватт (Великобритания) -- 3-я премия, Давид Дьяков (Болгария) 1-я премия, Чи-Ван-Линь (Тайвань) - 2-я премия

Ф. Морено-Торроба, С. Ассад, А. Пьяцолла и премьеру сюиты современного китайского композитора Тан Дун в аранжировке Мануэля Баруэкко. Кроме дуэта, Су Менг и Ян Яменг выступили в трио вместе со своим учителем – знаменитым маэстро М. Баруэкко. С огромным успехом прошло их совместное исполнение – Трио А. Диавелли F-Dur. Op.62.

Концертная программа фестиваля была очень интересной и насыщенной. Но не меньший интерес для публики представлял и конкурс гитаристов – «Хуберт Кеппель» 2011.

В этом году на конкурс приехало рекордное количество участников – 120 гитаристов более чем из 50 стран мира! Как и в прошлые годы, чтобы прослушать такое большое

количество конкурсантов, жюри было вынуждено разделить на две половины и конкурсные прослушивания проходили снова в двух разных залах. На второй тур сумели пройти только 32 участника, а в финале на этот раз выступили только 5 гитаристов, на одного меньше, чем почти на всех прошлых конкурсах в Кобленце. Финалистами

конкурса стали Ян Ватт (Великобритания), Чи-Вай-Линь (Тайвань), Наталья Липницкая (Беларусь), Таль Гурвиц (Израиль) и Давид Дьяков (Болгария). Наиболее удачно и ярко выступил в финале очень молодой участник, 19-летний Давид Дьяков. В финале он исполнил «Россиниану» № 1 М. Джулиани, «Токкату» Баха

и «Вальс» № 4 А. Барриоса. Особенно хорошо, виртуозно и очень музыкально прозвучала у него «Россиниана» М. Джулиани. Она была сыграна как бы на «одном дыхании» – цельно и выразительно! Но и другие пьесы в его финальном выступлении были достаточно убедительны. Так что я бы сказал, что его выступление было действительно достойно первой премии, которое жюри и присудило этому очень талантливому и перспективному гитаристу!

Вторую премию получил Чи – Вай – Линь (Тайвань), а третью премию получил самый молодой из финалистов, 16-тилетний Ян Ватт (Великобритания). Очень приятное впечатление осталось лично у меня и от выступления двух других участников финала: Талья Гурвица и Натальи Липницкой.

Кроме концертов и конкурса на кобленском фестивале было очень много других интересных событий: мастер-классы, лекции по различным проблемам педагогики и исполнительской карьеры, выставка нотной литературы и аксессуаров для гитары фирмы «Шантарелле» и выставка гитарных мастеров из разных стран мира.

Геннадий Пильч.



XIII Всероссийский фестиваль «Гитара в России»

«Душа обязана трудиться» — такой эпиграф можно было бы поставить к одному из самых заметных событий в панораме художественной жизни Челябинска.



Толица Южного Урала принимала у себя очередной фестиваль-конкурс «Гитара в России», по традиции прошедший с 24 по 27 ноября 2011 г. Это не случайно. В эти дни музыкальная общественность отмечала 20-летний юбилей «Уральского трио гитаристов», с деятельностью которого связан подъем интереса в регионе к классической гитаре и к одному из старинных видов ансамблевого музицирования. Дебют коллектива состоялся в 1991 году. Пройденный им творческий путь — свидетельство энтузиазма и подвижничества его участников. За этой датой стоят многочисленные выступления в концертных залах Москвы, С-Петербурга, Новосибирска, Екатеринбурга и других городов России, а также за рубежом: в Польше, Венгрии, Финляндии, Украине и Казахстане.

В адрес юбиляров поступили поздравительные телеграммы: от президента «Русского гитарного центра», главного редактора журнала «Гитарист» В.Волкова (г. Москва); от ответственного секретаря Санкт-Петербургского отделения Российского творческого союза работников культуры, директора Санкт-Петербургского международного фестиваля-конкурса «Виртуозы Гитары» А.Гаврилова и художественного руководителя Санкт-Петербургского фестиваля-конкурса «Виртуозы Гитары», доцента Санкт-Петербургской консерватории и Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств Л.Карпова.

Тогда же, в 1991 году по инициативе участников трио был основан фестиваль-конкурс. В нынешнем, 13 по счету форуме, проходившем в Большом и малом концертных залах Южно-Уральского государственного института искусств (ЮУрГИИ) им. П.И.Чайковского, участвовало 38 человек из 11 городов России.

Усилия Ассоциации деятелей классической гитары при поддержке Министерства культуры Челябинской области, Южно-Уральского государственного института искусств им.

П.И.Чайковского, Челябинской общественной организации «Всероссийское музыкальное общество», многих профессионалов и энтузиастов позволили организовать творческое мероприятие, привлечение внимания талантливой молодежи, приехавшей из разных концов страны, и позволившее им проявить себя в музыкальном творчестве.

С приветствием к участникам и гостям фестиваля обратились ректор ЮУрГИИ им. П.И.Чайковского П.И.Костенко, председатель Челябинского отделения Всероссийского музыкального общества, засл. деятель ВМО Т.Ф.Печенкина, артистический директор фестиваля-конкурса «Гитара в России», засл. артист РФ, профессор В.В.Козлов, высказавших много теплых слов и пожеланий успехов участникам.

Оценивало молодые дарования жюри, которое возглавил В.В.Козлов (Челябинск). Под его руководством компетентные судьи оценивали мастерство солистов и ансамблевых коллективов. В состав жюри вошли: Пушкаренко Е.А. — лауреат международных конкурсов (г. Москва), Поплянова Е.М. — лауреат всероссийского конкурса, член Союза композиторов, засл. работник культуры РФ (г. Челябинск), Гаврилов С.Ю. — лауреат международного конкурса, преподаватель областного музыкального колледжа им. Д.Д.Шостаковича (г. Курган), Киселев О.Н. — композитор, лауреат международного конкурса, преподаватель ДШИ (г. Аша).

Конкурс проводился по 4 номинациям: «Солисты академического направления», «Эстрадно-джазовая гитара», «Ансамбли», «Свободная программа».

Уже в 1 туре многие убедились, что репертуарный диапазон конкурса исключительно широк. В самых разных интерпретациях звучали сочинения эпохи барокко, классицизма, романтиков, современная музыка. Среди любимых композиторов молодежи — И.С.Бах, Н.Паганини; из современных отечественных авторов — В. Козлов, Н.Кошкин, С.Орехов, С.Руднев, О.Киселев. Наряду с этим, разумеется,



Министерство культуры Челябинской области
ГОУ ВПО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И.Чайковского»
ЧОООО «Всероссийское музыкальное общество»

XIII Всероссийский фестиваль-конкурс «Гитара в России»

26 ноября Большой к/зал ул. Плеханова, 41

ЮУрГИИ им. П.И.Чайковского представит новый творческий проект

«VIVAT, ALMA MATER!»

КОНЦЕРТ ГИТАРНОЙ МУЗЫКИ

лауреаты международных конкурсов:

Сергей ГАВРИЛОВ (Курган) Ирина КУЛИКОВА (Видерланд) Екатерина ПУШКАРЕНКО (Москва)

В программе произведения западноевропейских, русских и современных композиторов

Начало в 18.00 Стоимость билета — 100 руб.

26.11.2011 концерт на фестивале Гитара в России Куликова, Пушкаренко, Гаврилов С.Ю.

звучала музыка зарубежных композиторов XX столетия.

На конкурсных прослушиваниях в полной мере выявились самые характерные черты современного российского гитарного искусства, его достоинства и недостатки.

К числу первых относится в целом весьма высокий профессиональный уровень технической подготовки молодежи. Виртуозность многих из выступавших во 2 туре просто поразительна. Огромное трудолюбие и целеустремленность здесь, очевидно, дают свои плоды. Однако нельзя сказать того же о музыкальной стороне



Фоменко Елена 4 гр



исполнения. Недостаточно внимания уделяется культуре звука, красоте звучания инструмента, стилистическим моментам. Научиться «аутентичному», то есть исторически достоверному исполнению музыки «барокко» у нас негде. Есть энтузиасты, но нет школы, есть отдельные знатоки, но нет традиции, которая сплавила бы разрозненные импульсы творческой энергии в устойчивое звучание. Поэтому педагогам приходится опираться на собственный вкус, что не всегда отвечает корректному исполнению старинной музыки.

Выступления участников были различными как по степени глубины, проблемности, так и по масштабам. Конкурсное напряжение оказалось далеко не всем под силу. После 1 тура часть претендентов, не набрав нужных баллов, пополнила число слушателей. Некоторые гитаристы, пройдя на II тур, не сумели переключиться на другую стилистическую волну. Одни, способные и обладающие хорошей техникой, не смогли показать целостного художественного видения произведений. Некоторым помешало волнение, недостаток опыта.

Тем отраднее, что конкурсный марафон выдвинул лидеров, игра которых в полной мере соответствовала нормам международных эталонов.

В первой возрастной группе номинации «Классическая гитара» серьезную, добротную исполненную программу представил учащийся МОУ ДОД «Центр эстетического воспитания детей «Камертон» Виталий Макоед (г. Магнитогорск — класс Р.А.Синицких). В его исполнении особенно запомнились «Сюита ре минор» Р.Визе и пьеса «Белая королева» В.Козлова.

Сильную художественную волю, отличный самоконтроль продемонстри-

ровал Петр Трипольский (ДШИ №1 г. Златоуста — класс В.Д.Зверева).

Во 2 возрастной группе обратил на себя внимание эмоционально точным вживанием в образ, естественностью и, главное, — внутренней культурой исполнения Иван Жуков (гимназия №10 г. Челябинска — класс В.Ф.Штыхвана).

В 3 возрастной группе хороший уровень владения звуком, умение находить интересные художественные решения показала Маргарита Воскобойникова (студентка колледжа при ЮУрГИИ им. П.И.Чайковского г. Челябинска — класс проф. В.В.Козлова), поразив всех своей интерпретацией «Прелюдии ре мажор» И.С.Баха, сыгранной с большим вкусом. Точно найденные ею интонации обладали большой силой эмоционального воздействия. Виртуозно исполнив «Сонату №6» Н.Паганини, она закрепила свой успех, опередив других номинантов.

Напряженная борьба развернулась в самой большой по составу IV возрастной группе номинации «Классическая гитара». Подлинным профессионалом показала себя студентка ГМПИ им. М.М.Ипполитова-Иванова, лауреат двух международных и всероссийского конкурсов Елена Фоменко (г.Москва — класс проф. В.А.Кузнецова). Говоря о ее выступлении, сразу хочется вспомнить крылатую фразу о том, что судить художника следует по законам им самим над собой установленным. Но вспомнилось это отнюдь не как повод к оценке более снисходительной. Напротив — «законы» в тот день гитаристка установила строгие, подняв высоко планку творческой взыскательности. Ей удалось, при внешней сдержанности, заставить публику «включиться» в сложный материал «Аллеманды и

куранты» из скрипичной партиты №2 И.С.Баха, «Интродукции и рондо» ля минор Д.Агуадо, ставшими настоящим откровением. Во 2 туре на суд слушателей она представила казалось бы не самые выигрышные для конкурса «Поэтические вальсы» Э.Гранадоса и «Балладу №3» Н.Кошкина. Однако ее прочтение было эмоционально насыщенным и искренним. Мало сегодня музыкантов, которые, подобно Е.Фоменко сочетали бы в себе такое разнообразие замечательных исполнительских качеств и репертуарных интересов. Глубокое понимание музыки прошлого, восприимчивость и отзывчивость ко всему новому, пронизательность и тонкий вкус — вот, пожалуй, что отличает ее исполнительскую манеру.

Достойную конкуренцию составили ей, ярко проявившие себя в данной группе, Дмитрий Чернов и Павел Радаев.

В выступлении студента ЮУрГИИ им. П.И.Чайковского Д. Чернова (г. Челябинск — класс проф. В.В.Козлова) оказались особенно заметны «стильность» игры, умение безошибочно передать звуковую атмосферу эпохи, полная сосредоточенность на произведении, продуманность каждого момента его звучания, подкупающая рельефность музыкальной мысли. В «Фуге» из сонаты №1 И.С.Баха, требующей ритмической точности, ясности артикуляции, ему удалось выявить гибкость и подвижность голосов, мягкость и глубокую наполненность звучания. Трактовка наглядно показала тот этап в развитии таланта, когда на смену старательности приходит мастерство. Как и у других участников конкурса хочется отметить у него хорошее чувство формы, а также оптимальность темпов и ясность голосоведения. Во 2 туре глубокое впечатле-



ние произвела «Цыганская венгерка» С.Руднева, которую он сыграл покоряющее смело и темпераментно.

Эстафету удачи подхватил Павел Радаев (г. Самара), у которого исполнительская культура сочеталась со счастливым ощущением абсолютной артистической свободы. Определяя его интерпретаторский стиль, я бы избрала слово несуетность. Живость — без поспешности, легкость и прозрачность — без поверхностности, теплота и одухотворенность — без малейшей уступки «сладостной чувствительности». В каждом звуке чувствовалось страстное душевное переживание и эмоциональная напряженность.

В номинации «Эстрадно-джазовая гитара» оказался только один участник Максим Крапивин (студент ЧГАКИИ — класс проф. Козлова В.В.), который сумел создать атмосферу увлеченного музицирования, с живым и горячим ощущением разностильной музыки.

В номинации «Ансамбли» приняли участие всего 2 коллектива. Особую симпатию аудитории завоевало трио из Оренбурга (ДШИ №5 — класс И.А.Нагуевского). Во всем чувствовались естественность, непринужденность, культура исполнения. Ребята проявили внимание к деталям, их филигранной отделке. Во то же время в их интерпретациях присутствовала эмоциональная отдача, одухотворенная взволнованность.

Что касается дуэта Александра Котлярова и Любви Пашковой (ДШИ №3, г. Челябинск) — номинация «Свободная программа», то не со всеми его трактовками я внутренне согласилась. Так, например, «Времена года» А.Вивальди («Гроза») мне показались слишком экзальтированными по открытости эмоций. Но никак нельзя было отказать им во впечатляющей силе.

Работа жюри проходила в коллегиальном духе. Оно было достаточно требовательным и объективным, свидетельством чему является тот факт, что в некоторых номинациях не были присуждены не только первые, но и вторые и даже третьи премии. Согласно решению жюри призовые места распределились следующим образом.

Номинация «Академическая гитара»

I группа

2 премия

- Макоед Виталий (г. Магнитогорск — класс Р.Синицких)
- Трипольский Петр (г. Златоуст — класс В.Зверева)

3 премия

- Коцюба Максим (г. Екатеринбург — класс В.Останина)
- Сальников Сергей (г. Златоуст — класс В.Зверева)
- Борконюк Георгий (г. Челябинск — класс Л.Фефеловой)

II группа

2 премия Жуков Иван (г. Челябинск — класс В.Штыхвана)

3 премия Иржанов Самат (г. Магнитогорск — класс А.Куликовой)

Дипломант Курочкин Владислав (г. Учалы — класс В.Фишера)

III группа

2 премия Воскобойникова Маргарита (г. Челябинск — класс проф. В.Козлова)

3 премия Николаев Андрей (г. Учалы — класс В.Фишера)

IV группа

I премия

- Фоменко Елена (г. Москва — класс проф. В.Кузнецова)
- Чернов Дмитрий (г. Челябинск — класс проф. В.Козлова)

2 премия Радаев Павел (г. Самара)

3 премия Чагин Олег (г. Новосибирск — класс проф. А.Бурханова)

Дипломанты:

- Шарифуллин Тимур (г. Челябинск — класс проф. В.Козлова)
- Дубровин Антон (г. Челябинск — класс проф. В.Козлова)
- Каримов Наиль (г. Челябинск — класс проф. В.Козлова)

Номинация «Эстрадно-джазовая гитара»

3 премия Крапивин Максим (г. Челябинск — класс проф. В.Козлова) (г. Челябинск)

Номинация «Ансамбль»

2 премия Трио гитаристов (г. Оренбург — класс И.А.Нагуевского):

- Кузин Никита
- Крапивина Ольга
- Давыдович Давид
- Дипломант Дуэт:
- Яныбаев Мансур (г.Сибай, Музыкальный колледж)
- Мукаева Елена

Номинация «Свободная программа»

Дипломанты:

- Тиханов Андрей (г. Челябинск — класс доцента В.В.Ковбы)
- Гибадуллин Рустам (г. Челябинск — класс Т.В.Евдокимовой)
- Нестеров Андрей (г. Миасс — класс В.Е.Трусова)

Дуэт:

- Пашкова Любовь, Котляров Александр (г. Челябинск — класс Л.М.Пашковой)
- Ольховский Егор, Курочкин Глеб (г. Челябинск, ДШИ №12)

Специальные призы

- Специальный приз жюри «За лучшее исполнение современной музыки» вручен Чернову Дмитрию (г. Челябинск)
- Специальный приз «Трио гитаристов Урала» получил ансамбль гитаристов (г. Оренбург) в составе Кузина Никиты, Крапивинной Ольги, Давыдовича Давида.
- Специальный приз ЮРГИИ им.

П.И.Чайковского «Вдохновение» вручен Фоменко Елене (г. Москва).

Итог форума, безусловно, радующий. Мы можем утверждать, что на конкурсе были яркие дарования. Лучшие челябинские конкурсанты выступили ровно, показав школу, безошибочную игру. Но, увы, в «золотом списке» оказался только Дмитрий Чернов.

Фестивальные будни — это не только конкурсные прослушивания, но и мастер-классы, на которых состоялся серьезный творческий разговор, с доброжелательной, бескомпромиссной оценкой итогов конкурса, был сделан взыскательный анализ работы педагогов. Конкурсанты услышали добрые напутствия, получили столь необходимую «роскошь человеческого общения» с «арбитрами». Тут не было поучающих мэтров, начисто отсутствовала атмосфера ревнивой конкуренции — возник доверительный серьезный разговор старших «товарищей», прошедших сложный путь становления в «любимом жанре», с теми, кто на этот путь вступает.

На содержательных мастер-классах Е.А. Пушкаренко (г. Москва) ознакомила слушателей с «Прогрессивной школой игры на гитаре в работе с детьми 5-6 лет» и сделала анализ причин и способов преодоления технических барьеров в исполнении произведений. С.Ю.Гаврилов (г. Курган) раскрыл общую проблематику «Художественно-исполнительских возможностей классической гитары». О.Н. Киселев (г. Аша) провел презентацию авторских учебных пособий, сделал доклад на тему «Современная гитарная музыка для детей». В.В.Козлов выступил с темой «Технические требования в ДШИ по классу гитары».

С особым энтузиазмом все ждали творческой встречи с vip – гостьей фестиваля — лауреатом международных конкурсов И.А.Куликовой (Нидерланды). Свое выступление она посвятила «Особенностям обучения игре на классической гитаре в европейских музыкальных школах».

И было ясно, что не эстрадно-концертные успехи и не популярность — движущая сила гитарного искусства, а неустанная работа мысли, души, сердечная теплота и взыскательность.

Самыми запоминающимися номинациями любого фестиваля становятся концерты, в которых звучат шедевры музыки прошлого и настоящего в исполнении выдающихся мастеров.

Серию концертов открыло юбилейное выступление «Уральского трио гитаристов», которое соответствовало



высокому посвящению своим особым приподнятым настроением. Чувствовалось — артисты предлагали аудитории то, что им близко, дорого и интересно. Исполнители нашли верную манеру воплощения специфического содержания музыки. В немалой степени способствовал успеху артистов, несомненно, их художественный опыт.

27 ноября на закрытии конкурса состоялся концерт лауреатов I премии, в котором приняли также участие засл. деятель искусств республики Татарстан, доцент Казанской консерватории Виталий Харисов и лауреат международных конкурсов, композитор Олег Киселев.

Но подлинным украшением фестивальной программы стал концерт, прошедший в рамках проекта «Vivat — alma mater!» — бывших выпускников ЮУрГИИ им. П.И.Чайковского, ныне живущих и концертирующих во многих странах мира, по России, однако неразрывно связанных с родным вузом. В стенах ЮУрГИИ расцветал их талант, оттачивались грани яркого дарования, осуществлялись творческие планы и мечты.

Всех их объединяло то, что учились они у одного педагога — засл. артиста РФ, профессора В.В.Козлова. Когда-то мы узнавали их имена после блистательных побед на крупных музыкальных соревнованиях. А теперь слушатели встретились с ними, получили реальное представление о перспективах исполнительского искусства.

Они познакомили публику с совершенно различными исполнительскими стилями. Но все они были отмечены яркой индивидуальностью, незаурядным мастерством.

Екатерина Пушкаренко закончила в Челябинске СМШ при ЮУрГИИ им. П.И.Чайковского, затем после завершения обучения в музыкальном училище им. Гнесиных и Государственной классической академии им. Маймонида в Москве, стажировалась у таких известных мастеров как Карло Маркеоне, Андреса фон Вангенхайма, Йорана Зербиба. Ее игра восхищает, прежде всего, душевным благородством. За этим стоит и ее широкая разносторонняя культура и профессиональный опыт, и, безусловно, качества характера. В своей трактовке она достигла впечатляющей глубины в передаче тончайших оттенков. Ни на йоту не отступая от буквы авторского текста, она максимально использует те творческие возможности, которые оставляет артисту любая нотная запись, что придает исполнению харак-



Чернов Дмитрий 4 гр

тер импровизационности. И все это — при глубокой продуманности деталей и формы целого при великолепном чувстве архитектоники.

По поводу Сергея Гаврилова, закончившего с отличием ЮУрГИИ им. П.И.Чайковского, говорят: «Там, где играет этот музыкант — там праздник!». Действительно, его искусство — уникальный сплав таланта, вдохновения и высокого профессионализма. Оно отличается стилистической гибкостью и живописью исполнительской манеры. Гитарист сумел «завести» публику любимыми испанскими ритмами и популярными мелодиями, доказав, что он — профессионал экстра-класса.

С исполнительским искусством Ирины Куликовой — выпускницы музыкального колледжа при ЮУрГИИ им. П.И.Чайковского, затем — университета Mozarteum в Зальцбурге (Австрия), академии им. Гнесиных и консерватории Maastricht (Нидерланды) — знакомы многочисленные любители музыки как в нашей стране, так и за рубежом. Она — став лауреатом 4 престижных международных конкурсов, прочно вошла в ряды ведущих концертирующих артистов. Исполнительская воля гитаристки, артистическое обаяние давно нискали любовь и признание слушателей.

Выступление И.Куликовой показало, что ее искусство приобрело масштабность, исполнительские трактовки стали более тонкими, разнообразными, мастерски отточенными.

Но — музыка есть музыка, и одна из самых больших прелестей ее заключена в том, что каждое поколение исполнителей прочитывает ее шедевры

по-своему, давая нам дополнительные свидетельства того, что подлинно гениальное творение способно впитывать в себя весь последующий опыт человечества.

Фестиваль «Гитара в России» важен для каждого конкурсанта — и как наилучшая возможность взглянуть на себя со стороны, и как вдохновляющий стимул в творчестве.

Подобные смотры собирают друзей, стимулируют творческие идеи и порывы, без которых не может быть полноценной художественной жизни. Для любого исполнителя, возможность показаться на этом конкурсе, выступить перед авторитетным жюри — проверка качества «школьной» подготовки, соответствия требованиям, которые предъявляются к исполнителю в понимании композиторских стилей, отношения и требовательности к репертуару, верности делу, которым ты занимаешься — это и есть те самые традиции, которые мы наследуем от наших педагогов.

Самое радостное, что фестиваль знают, о нем говорят, спорят. Значит он — живет. Форум всех объединил, подарил счастье взаимопонимания, дружеской поддержки. В эти праздничные дни в стенах института царил радостное настроение, сияли улыбки людей.

«Я везу с собой в Москву массу приятных впечатлений и главное — мы (конкурсанты) ощутили, что стали причастны к большому событию», — призналась Е.Фоменко. Все участники отмечали четкую и пунктуальную организацию соревнования.

Фестиваль подарил жителям столицы Южного Урала яркие и позитивные эмоции.

Подводя итог, хочется поблагодарить всех участников за их желание созидать прекрасное — музыку, а это главное

Так, на обнадеживающей оптимистической ноте закончился этот большой праздник искусств. Он согрело души людей, связал незримыми нитями их сердца. Их восторженные лица и удивленные глаза — лучшая благодарность артистам.

Любовь Иванова — преподаватель ЮУрГИИ им. П.И.Чайковского



ЕКАТЕРИНА Пушкаренко. Концерты и Мастер-классы в Китае.

А.Д. 12 дней длилось ваше концертное турне по Китаю. Расскажите, пожалуйста, какие города вы посетили и кто был организатором концертов?

Е.П. Была просто прекрасная поездка, организованная на очень высоком уровне, а пригласил меня известный в Китае профессор консерватории г.Чангду Хао Бао, который закончил Барселонскую консерваторию. Затем было еще два перелета внутри страны – г.Шаньтоу, который находится на побережье Восточно-Китайского моря и г.Цандао – на побережье желтого моря. Чангду – очень музыкальный город, центральная улица города представляла собой ряд музыкальных магазинов, где нам предлагали национальные инструменты и гитары. Потом мне рассказали, что многие преподаватели консерватории имеют свои музыкальные магазины. К гитаре в этом городе особое отношение, в центре Чангду стоит огромный 20-и метровый памятник гитаре и есть памятник гитаристу.

А.Д. в каких залах проходили ваши концерты?

Е.П. В г. Чангду мой концерт проходил в огромной консерватории, в которой работает 2000 преподавателей, а в зале на 800 мест регулярно выступают известные гитаристы. В прошлом году играл М. Баруэко, а за 2 месяца до моего приезда был Павел Штайдл. 5 октября 2011 запланирован концерт Ирины Куликовой. Зал с потрясающей акустикой, играла без микрофона, а было ощущение, что 3 ми-

крофона стоят – изумительный звук. В Шаньтоу и г.Цандао также играла без микрофона, т.к. акустика позволяла, несмотря на величину зала.

А.Д. У вас было четыре мастер-класса в консерваториях. Чем отличается игра китайских студентов от студентов наших академий? Уровень китайских студентов высокий?

Е.П. Как и у нас уровень очень разный. Некоторые студенты это уже готовые исполнители, а были и те, которым приходилось объяснять про релаксацию, правильное положение рук и звукоизвлечение, но все играли очень серьезную программу. К примеру, Декамерон Л.Брауэра, Собор А.Барриоса, Прелюдию, Фугу и Аллегро BWV998 И.С.Баха. Мой мастер-класс им очень понравился, и на следующий день попросили еще один, т.к. многие студенты хотели поиграть мне. Преподаватели консерватории сказали, что, видимо, у меня были очень хорошие учителя. Я объяснила, что сейчас гитара в России поднялась на достаточно крепкий уровень и многие российские гитаристы постоянно побеждают на престижных Международных конкурсах.

А.Д. Что вы исполняли на концертах?

Е.П. В начале моего концерта я исполнила одно из самых красивых произведений периода гитарного классицизма Россиниану М.Джулиани, затем одно из моих любимых произведений, Фантазию на темы оперы Д.Верди «Травиата», в конце 1 отделения про-



звучали произведения И.Альбениса и К.Мерца. Между отделениями у них принята интермедия – выступил китайский гитарист, который исполнил сочинение Л.Брауэра. И что интересно, ведущего на концерте не было, у них не принято объявлять названия исполняемых произведений. На всех трех концертах публика сидела с красивыми программками, где была моя творческая биография и программа концерта. В г. Шаньтоу меня попросили на бис сыграть дуэтом с их гитаристом Mr. Wee, накануне концерта дали ноты, мы немного порепетировали, и получилось очень даже хорошо, публика оценила. Во втором отделении концерта я играла произведения Д.Агуадо, Б.Терци, Н.Коста, С.Руднева.





А.Д. На каком инструменте вы играли в Китае?

Е.П. У меня есть три замечательные концертные гитары : испанского мастера Антонио Санчеса 1997 г., корейского мастера Ким Хи Хонг 2010 г. и гитара работы российского мастера И.Буданцева 2005 г. Две из этих трех гитар – подарки мастеров. Когда в апреле 2010 г. я была в жюри на Международном конкурсе гитаристов в г.Магнитогорске, после моего концерта ко мне подошел Ким Хи Хонг, который тоже был в жюри, и сказал, что ему понравилось, как я играю и он хочет сделать мне гитару. В сентябре 2010 я записала на ней DVD в Корее и сыграла 2 концерта в Сеуле. В Китае я играла на гитаре Кима, мне нравится

этот инструмент с мощным и глубоким звуком.

А.Д. Насколько популярна гитара в Китае? **Е.П.** Судя по заполняемости залов на моих концертах, гитара там очень популярна и любима. На последнем концерте был переаншлаг, т.к. китайцы очень быстро передают друг другу информацию, гитаристы разных городов активно между собой общаются, работает сарафанное радио. Еще удивили цены на музыкальные товары: гитарная подставка для ноги стоит 2 доллара, причем, хорошее качество (мне показывали, как довольно внушительных размеров человек встал на нее всем весом), и DVD Вильямса и Брима лежат по 2 доллара. Это уже, конечно, пиратство.

А.Д. Ваши творческие планы на будущее?

Е.П. В следующем концертном сезоне у меня уже запланированы сольные концерты, а также я выступаю в составе 2-х дуэтов: «Экспромт-дуэт» с известным балалаечником Андреем Субботиным и дуэт с моим братом, Лауреатом Международных конкурсов Евгением Пушкаренко. Виктор Козлов пригласил меня в жюри на Всероссийский конкурс «Гитара в России» в г.Челябинск, который пройдет 24-27 ноября 2011 г. Запись моего сольного диска также стоит в планах следующего года.

А.Д. Удачи вам! И новых творческих достижений! Анна Даугелайте.





„Я счастлив, что открыл для себя мир гитары“

Беседы в редакции. Интервью Валерия Волкова с Игорем Рехиным
E-mail: irekhin@yandex.ru
<http://rekhin.narod.ru>

В.В. Игорь, в этом году ты отметил своё семидесятилетие. Это серьёзная дата в жизни человека, время зрелости и подведения итогов. Ты – Заслуженный деятель искусств России. Ты сегодня один из известных в гитарном мире композиторов. Твои 24 прелюдии и фуги для гитары стали заметной вехой в формировании гитарного репертуара нового уровня для молодых гитаристов России. Твои сборники гитарных пьес и ансамблей для юных музыкантов завоевали широкую популярность в кругах педагогов и их учеников также и в Германии, Польше, США и многих других странах. Но важно и другое. Ты не только «гитарный композитор». За многие годы творческой работы ты писал и музыку для симфонического оркестра, и концерты (для органа, двух фортепьяно, трубы, мандолины, гитары), и сонаты (для саксофона, эуфониума, тубы, фортепьяно), 24 каприса для виолончели – соло, произведения для виолончели, виолончельных ансамблей, басс – квинтета. Ты автор двух поставленных балетов, сейчас работаешь над третьим. Фактически все твои основные работы и также музыка для детей включаются в програм-



Игорь Рехин с мамой

мы различных конкурсов и фестивалей в стране и за границей, многие произведения изданы в России, Германии, Японии, Франции, США. Но нам, гитаристам, в первую очередь интересно узнать, как ты пришел к гитаре?

И.Р. На первый взгляд, очень просто. Первым человеком, познакоившим меня с гитарой, была моя мама. В юности она самостоятельно выучилась играть на семиструнной гитаре. Музыкального образования она не получила, а стала учительницей русского языка и литературы в начальной школе в Тамбове. От природы она была очень музыкальна, имела хороший голос, любила петь. В детстве пела в церковном хоре, о чем сохранила светлые воспоминания.. Однажды она за один урок научила меня нескольким аккордам на своей семиструнке. Это дало мне возможность потом и самому уже пробовать аккомпанировать песням, которые мы пели с ней на два голоса. Мамина гитара, конечно, была не из дорогих, фабричная, кажется, фабрики Луначарского, но выглядела красиво. На верхней деке была инкрустация перламутром. Гриф был с винтом, его нужно было иногда подкручивать, чтобы получить удобное натяжение струны. Струны были металлические. Как – то мама захотела купить старинную гитару, и мы отправились её посмотреть по указанному адресу. Гитара была красновато – коричневого цвета, небольших размеров, «мастерская», с приятным звуком, очень изящная «талиа», небольшой гриф. Мама попробовала на ней сыграть несколько аккордов. Но тогда мы её не купили – цена была слишком высока для нашего бюджета. Поэтому фабричная «им. Луначарского» была у нас ещё очень долго. Но с этой семиструнной гитарой у меня связаны первые сильные музыкальные переживания. Когда я был ещё совсем маленьким, мне нравилось большим пальцем проводить медленно или быстро по всем струнам гитары и слушать красиво звучащий аккорд.



Игорь Рехин в Карнеги-холл, Нью-Йорк, 2011

Для удобства игры мама настраивала гитару по слуху так: d1 – h – g – d, C-G-D. Взятый аккорд звучал таинственно и необычно, а звуки можно было долго слушать, приложив ухо к нижней деке. Помню, что мама редко пользовалась при игре «захватом» басовых струн большим пальцем левой руки, что тогда было распространённым явлением. Техника правой руки была простой: аккорды игрались либо щипком (бас – отдельно от аккордов), либо пальцами левой руки по всем струнам сразу. Посадка – нога за ногу, гитара на коленях перпендикулярно корпусу. Когда и кто научил её играть на гитаре, я тогда не удосужился спросить... Позже, уже в Ленинграде, эту мамину гитару в годы учёбы в консерватории я отдал на реставрацию в тамошнюю мастерскую, но по моей халатности забыл получить её назад вовремя. А потом мастерскую закрыли. И следов инструмента мне уже не удалось найти. Мама очень расстраивалась. Долгое время в доме не было гитары, хотя было пианино. Както в парке, греясь на солнышке с другими ленинградскими пенсионерами, она разговорилась с одной пожилой женщиной. Оказалось, что у неё есть гитара, на которой никто уже давно не играет. Мама купила этот инструмент и снова начала петь в нашей комнате



С другом детства Валерием



И. Рехин студент музыкального училища 1959

на 6-ой Красноармейской. Тогда я уже жил в Москве и наезжал к ней в гости. В один из зимних вечеров 1974 года мне и пришла счастливая мысль записать её пение под гитару на свой кассетный магнитофон. Мама согласилась. Как хорошо, что у меня сохранилась эта любительская запись! Голос был уже «не тот», но пела она удивительно чисто и выразительно! Её светлой памяти я посвятил мой «Русский концерт», который был написан для семиструнной гитары в 1988 году. На этой гитаре, переделанной в московской мастерской на шестиструнную, я сочинял и свои «24 прелюдии и фуги». (фото)

В.В. А ты можешь рассказать, как ты почувствовал интерес к сочинению музыки? Как проходило твоё музыкальное образование на самом начальном этапе? Как проходили занятия в классе А.Хачатуряна?

И.Р. Я родился в семье служащих, отец, хотя и не играл на музыкальных инструментах, музыку любил, у нас дома был патефон и пластинки с записями инструменталистов и певцов. Да и по радио классическую музыку передавали очень часто. Мои музыкальные способности стали заметны с раннего детства. Я любил петь и слушать радио, особенно музыкальные программы. Я был очень впечатлительным мальчиком и музыка Чайковского, Бетховена, Глинки меня сильно волновала. А иногда я закрывал уши обеими руками и что – то постоянно напевал, воображая, что это в голове звучит оркестр. Помню, как я брал в руки мамину гитару и подолгу «импровизировал» на

открытых струнах. Иногда я прикладывал корпус к уху и слушал обертоны пустых струн, которые складывались в чудесные и неповторимые созвучия. Это была своеобразная музыкальная игра. Возможно, это способствовало развитию моих композиторских способностей. Благодаря таким моим «гитарным импровизациям», я попадал в волшебный мир звуков музыки. По моей просьбе мама отвела меня в музыкальную школу, где я занимался на скрипке и немного на фортепьяно, но успехов делал мало. Видимо, я не был рождён исполнителем, сольная игра в классных концертах не доставляла мне удовольствия, а учить наизусть нотный текст я не любил. Мне больше нравилось импровизировать на фортепьяно, подбирать популярные мелодии с аккомпанементом.

Но однажды произошло чудо! Это было зимой 1955 года. По радио передавали «Аппassionату» Бетховена. Мне тогда особенно сильно запомнилась побочная партия: трепетная, тревожная, зовущая в неизвестное. **И в эти минуты я страстно захотел стать композитором!** Я всё больше начал задумывался об этом. Однажды, придя домой после школьных уроков, я решил написать симфонию. Я взял нотный лист и на первой странице написал крупными буквами СИМФОНИЯ. Но что делать дальше?

Первыми моими произведениями, написанными самостоятельно, были небольшие песни, романсы для голоса и фортепьяно, дуэты для скрипок. С этим «композиторским багажом» в 1957 году я поступал в музыкальное училище при Ленинградской консерватории. Хотя я сдал все экзамены (особенно хорошо, как сейчас помню, сольфеджио), приёмная комиссия отложила моё поступление на осень и мне предложили сочинить что – либо ещё. Июль и август я что-то сочинял, записывал. В результате получилась небольшая нотная тетрадь из моих новых работ, которые моя мама бережно хранила. Осенью меня зачислили на теоретико-композиторское отделение (ТКО) в класс сочинения к композитору Б.Можжевелову. Консерваторское училище тех лет давало очень хорошую



И. Рехин студент института им. Гнесиных 1963

подготовку по музыкально-теоретическим предметам: истории музыки, гармонии, анализу форм. Но по сочинению мои контакты с педагогом не были очень плодотворными. Помню его слова: «Игорь, что вы всё ищете? Всё уже давно открыто...». К концу обучения у меня было несколько сочинений разных жанров и форм: «Симфонietta для струнных» в 3-х частях, Соната для альты и фортепьяно, «Пионерская сюита» для фортепьяно. (Этот музыкальный материал я использовал впоследствии, в своих других сочинениях). После училища я решил поступать не в Ленинградскую консерваторию, а в институт им. Гнесиных. Я хотел сменить обстановку. Тому было много субъективных и объективных причин. Мне хотелось свежего воздуха и новых ощущений и впечатлений.

Я сдал экзамены в институт им. Гнесиных и был зачислен в класс композиции к Араму Ильичу Хачатуряну. Это было счастье! Занятия с Мэтром для меня, как и для всех его учеников,



И. Рехин выпускник Ленинградской консерватории 1968



были событием радостным и волнующим! Он занимался со всеми своими учениками вместе в большом классе на 3 этаже. Часто на занятия приходили фотографы, художники, снимали его уроки и на киноплёнку, что придавало всему происходящему особый аромат, праздничность и неповторимость события. Занятия продолжались не один час, но никто не спешил уходить! Каждый студент показывал свои работы, потом было их обсуждение. Атмосфера была самая непринуждённая. А.И. не навязывал своим ученикам собственного стиля, он исходил от авторского замысла и давал направления для дальнейшего развития творческой мысли. Его замечания были краткими и точными. Детали каждый должен был дорабатывать сам. Помню хорошо, как он меня покритиковал за «старомодный гитарный аккомпанемент» в одном из романсов, за банальные обороты в фортепьянном цикле. Он поощрял творческие поиски, но не поддерживал графоманов и бездумное экспериментирование. На его занятиях мы, студенты и аспиранты, ощущали величие этого человека, его творческий авторитет. Иногда в трудных ситуациях Арам Ильич показывал на своих сочинениях способы развития музыкального материала, наигрывая фрагменты своей музыки на фортепьяно. Это всегда было убедительнее слов! Хачатурян много рассказывал о своих поездках в разные страны, о встречах с музыкантами. Иногда он приглашал нас к себе домой, в большую квартиру в центре Москвы и после занятий угощал нас прекрасным армянским коньяком. (Он регулярно



И. Рехин с женой и сокурсниками по ленинградской консерватории В.Соловьёвым и С.Клюковкиным 1965г - копия 1968

из Еревана получал его в подарок от правительства Армении). Помню, как он помог мне, тогда ещё неопытному композитору, устроить запись на радио моего вокального цикла «Кубинская тетрадь» на стихи Николаса Гильена. Он написал письмо тогдашнему Главному редактору музыкальных программ К.К.Сеженскому с просьбой о поддержке моего сочинения. Мою музыку купили. Тогда я получил за этот цикл свой первый композиторский гонорар. И я помню совет, который высказал мне Арам Ильич: «Пишите для тех, кто будет вас исполнять». Этому совету я всегда стараюсь следовать в своей композиторской работе.

В.В. В твоей творческой биографии встречается много гитаристов.

С кем из них твои контакты сохранились и теперь? Есть ли у тебя друзья среди гитаристов?

И.Р. Я всегда говорю, что его друзья – те, кто ходят на его авторские концерты или премьеры. Один мой друг – композитор, обладающий чувством юмора, по телефону так приглашает на свои концерты: «Игорь, у меня несчастье (пауза). В пятницу состоится премьеры моего нового сочинения (пауза). Приходи!». Но, конечно, для композитора самым большим другом является исполнитель. Первым гитаристом, с которым нас уже многие годы связывает творческая дружба, был и остаётся **Николай Комолятов**. Я познакомился с ним в 1969 году, когда несколько месяцев проработал заведующим филармоническим отделом Московской областной филармонии. Он уже тогда давал сольные концерты и был Лауреатом конкурса стран Латинской Америки, который прошел в 1967 году в Москве под председательством А.Хачатуряна. Первый творческий контакт с Николаем произошёл в начале 70-х годов. Однажды знакомый редактор на радио предложил мне написать песню с гитарным аккомпанементом для одной радиопостановки с участием Карачинцева. Кажется, то были стихи С.Есенина. Я на фортепьяно сделал клавиш этой песни, а потом показал его Николаю. Он помог мне сделать гитарный аккомпанемент к песне. Артисту она понравилась и была записана, прозвучала в радиопостановке, какой – уже не помню. А партию гитары исполнил Н.Комолятов. Позже он один из первых обратил внимание на мою Сюиту «Памяти Э.В.Лобоса». Мож-



И. Рехин с женой Милой и собакой Нютой



но сказать, что **Комолятов стал первым пропагандистом современной гитарной музыки в СССР**. Он исполнял в своих концертах много разных сочинений, которые к нам доходили с Запада, много играл моего любимого Э.В. Лобоса. При этом он сохранял верность русской гитарной музыке, играл сочинения А. Иванова-Крамского. Он включал в свои концерты и мою Сюиту, даже записал её на пластинку вместе с Прелюдией и фугой in C. (Тогда весь цикл из 24 прелюдий и фуг для гитары ещё был в работе). Но для меня запись на пластинке Первой прелюдии и фуги стала радостным и знаковым событием. Позже Сюита «Памяти Э.В.Лобоса» была в редакции Николая Комолятова издана в США. А ещё я вспоминаю его замечательный концерт в Гданаьске на фестивале «Гитарные встречи» в 1994 году, где моя Сюита была исполнена очень выразительно и вдохновенно. Конечно, я очень ценю и то, что Н.А. «внедряет» мои сочинения в учебный процесс, доверяя их исполнение талантливым своим ученикам, в частности, **Аркадию Резнику**. В его прекрасном исполнении в разное время звучала и звучит моя «Прелюдия и fuga» in C №1, Сюита «Памяти Э.В.Лобоса», Соната I.

В.В. Николай Комолятов – ученик А.Иванова –Крамского. Говорили ли вы с Николаем о его учителе? Был ли ты лично знаком с А. Ивановым – Крамским или только слышал его записи? Когда ты впервые услышал имя Иванова-Крамского?

И.Р. В наших разговорах о гитарной музыке мы вспоминали и имя Иванова-Крамского. О некоторых деталях взаимоотношений «шестиструнников» и «семиструнников» и роли Крамского в этой войне. Николай рассказывал много для меня интересного. Я с детства слышал по радио выступления Иванова – Крамского. Но видел его только один раз. Это было в 1970 году в помещении Московского союза композиторов на третьем этаже «композиторского дома» на улице Огарёва, куда мы вместе с Марком Минковым пришли на заседание московского Правления на предмет приёма нас в члены союза. Тогда, ещё совсем недавние выпускники композиторских факультетов, мы исправно в течение 1969 – 70 года посещали заседания «Камерно – симфонической секции», показывали свои новые работы и участвовали в обсуждениях сочинений профессиональных композиторов – членов Союза. Это было необходимым условием для получения нами

рекомендации на предмет приёма в члены Союза композиторов. В тот день у нас уже были желанные рекомендации для приёма в Союз композиторов СССР. Но, чтобы мечта стала реальностью, нужно было, выражаясь бюрократическим языком, «пройти» московское Правление. Наши личные дела, сочинения, в том числе и написанные уже после окончания консерватории самостоятельно (согласно требованиям приёмной комиссии), вместе с «закрытыми» рецензиями и записи нашей музыки лежали на столе у тогдашнего Председателя Правления союза композиторов Москвы Ваню Мурадели. Потом, после обсуждения, нас тайным голосованием принимали в Союз композиторов! Такие были времена! Конечно, каждый из нас испытывал отнюдь не творческое волнение! Неожиданно дверь, где проходило заседание, открылась, и из комнаты стремительно вышел раздраженный, сильно взволнованный человек и быстро направился к выходу. «Кто это был?» – спросили мы у тогдашнего секретаря союза Флоры Арамовны. «Это был Александр Иванов – Крамской», – сказала она. Эта мимолётная встреча мне запомнилась.

Роль Иванова-Крамского в истории гитары в СССР велика, это правда. Но очень часто она... слишком мифологизирована. В моих «Субъективных заметках об истории гитары в России» есть глава об Иванове-Крамском, где я пытался «без ретуши» показать, как формировался творческий облик это-



И.Рехин на могиле матери 1986 г.

го, без сомнения, выдающегося музыканта. Но я хотел убрать глянец и чрезмерное его восхваление, характерное для советского времени. Я думаю, он в этом не нуждается.

В.В. Ты говорил, что по окончании Консерватории получил направление на работу в Москву, в журнал «Советская музыка» в качестве начальника зарубежного отдела. Как сложилась твоя судьба в Москве?

И.Р. В 1967 году я встретил в Москве мою будущую жену – Людмилу, выпускницу МГУ. По специальности она антрополог и работала уже в Институте антропологии МГУ. Её интересы и мои совпадали, она любила серьёзную музыку, хорошо знала поэзию, литературу, живопись. У нас даже оказались одинаковые книги в библиотеке и пластинки! В апреле 1968 года мы поженились. Я действительно проработал несколько месяцев в журнале «Советская музыка» в качестве начальника зарубежного отдела. Это было интересно и одновременно для меня трудно. Среди моих инициатив тех лет была публикация большой статьи французского музыкального



Павловск 1965г С женой Милой и мамой



критика **Бернара Гавоти**, посвященная гитаре. К сожалению, многие мои замыслы, например, «круглых столов», посвященных современной музыке, были не реализованы! Возможно, в те годы я был слишком наивным и неискушенным во многих вопросах взаимоотношений разных групп музыковедов между собой и журналом. Кроме того, постоянное редактирование публикуемых текстов, согласование его с авторами (иногда и зарубежными), отсутствие опыта редакторской работы и сложная атмосфера в коллективе утомляли и лишали уверенности и сил для работы и творчества. От перенапряжения стали болеть глаза. Я решил уйти... Некоторое время работал ст. инспектором филармонического отдела в Министерстве культуры России. Но и на этой работе заниматься творчеством тоже было невозможно. Это был явно не мой путь. Потом я работал в Московской областной филармонии в должности режиссера – постановщика филармонического отдела. Это тоже была для меня новая стезя. Нужно было создавать филармонические программы, их ставить на сцене, заниматься с исполнителями и чтецами текстов лекций и подбором музыкального материала. «Политизированность» всей концертно – лекторской работы тех лет и «система сдачи» абонементских программ в жесткие сроки комиссии привели к кризису моих отношений с директором филармонии. В программе «Музыка, рождённая революцией» он не согласился с текстом автора программы музыковеда З., которого я поддерживал. В результате я «взорвался» и покинул этот свой пост. Но это было и полезно для меня! Я понял, что для руководящей работы не гожусь и она мне не интересна. Затем я был принят на работу в качестве



*И.Рехин с органистом Г.Коняевым
1987г*

преподавателя в Московский заочный пединститут, там же потом обучался в аспирантуре. Я вёл лекционные курсы по истории зарубежной музыки, курсы гармонии, полифонии, хоровой аранжировки. Здесь были свои плюсы в работе: была хорошая возможность в углублении собственных знаний о музыке и её истории, было, как мне поначалу казалось, и время для творчества. **Преподавание студентам курса полифонии помогло мне лучше понять значение полифонии в композиторском творчестве.** У меня сложились хорошие отношения со студентами. Но были и серьёзные минусы: лекционная нагрузка и практические занятия отнимали всё время. Для творчества времени не оставалось. К сожалению, помимо большой нагрузки и маленькой зарплаты (я был на должности ассистента профессора с окладом в 120 рублей), в Московском заочном педагогическом институте у меня было много общественных нагрузок: трат времени на заседаниях кафедры, политзанятиях, обязательных участиях в революционных торжествах, дежурства в общежитии... Да и с парторганизацией и деканатом отношения с годами становились всё напряженнее. На моё счастье, в 1970 году я стал членом союза композиторов СССР. Это открывало новые перспективы в моей творческой жизни. Я имел возможность два месяца в году, как член Союза композиторов, за символическую плату жить в Доме творчества «Руза» под Москвой и сочинять, сочинять! Я ушел из МГЗПИ в начале первого учебного семестра 1979 году «в связи с несогласием дежурить в ноябрьские праздники в ректорате». В моём творческом портфеле была тогда **«Сюита памяти Эйтора Вила Лобоса» для шестиструнной гитары.**

В.В. Как ты оцениваешь состояние гитарной педагогики и музыки для гитары в России?

Многочисленные гитарные «Школы» и «Самоучители», издававшиеся в России с давних пор, помогали многим заниматься на гитаре. Конечно, никакими «школами» они не были. Но эти сборники с методическими указаниями и дидактическими пьесами сыграли свою роль. Тихий звук гитары проигрывал перед раскатами фортепьяно или звонкими скрипичными пассажами, но репертуар, напечатанный в этих школах, было удобно играть, в музыкальном отношении он был понятен своею незатейливостью и ясностью изложения.

А композиторы были увлечены на-



И.Рехин с женой. Польша 1976 г.

писанием сочинений для фортепьяно, скрипки, симфонических оркестров. В их глазах гитара проигрывала по звуковым и техническим параметрам. Из – за слабого звучания она не стала оркестровым инструментом. Гитара плохо звучала в тональностях, где не было открытых струн, где требовалось умение ориентироваться в сложных аккордах и модуляциях! Гитара не воспринималась композиторами и как полифонический инструмент. Кажется, А. Сеговия ввёл моду на исполнение произведений И.С.Баха гитаристами.

Сегодня преподавание гитары значительно улучшилось. Я могу, конечно, судить об этом лишь поверхностно. Но очевиден рост уровня профессиональной работы преподавателей – гитаристов в школах, училищах и высших учебных заведениях не только в Москве или Петербурге. За 30 – 40 лет на «гитарных горизонтах» замелькали новые имена лауреатов многочисленных российских и международных конкурсов. Я затрудняюсь сказать, сколько сейчас в России и за границей живёт и работает наших Лауреатов конкурсов – гитаристов. 100? 200? Я не знаю. Но с открытием профессиональных учебных заведений, где могут учиться гитаристы, сегодня возникли условия для полноценного их профессионального образования. Достаточно вспомнить здесь имена Н.Дмитриевой, Н.Комолятова, Н.Крамской, В.Козлова, В. Харисова, С.Матохина, А.Митякова... Я не называю здесь всех достойных, но только



тех, с кем лично знаком и мог наблюдать творческие достижения этих замечательных педагогов. Конечно в этой группе одно из центральных мест принадлежит выдающемуся гитаристу и педагогу А.Фраучи.

По моему глубокому убеждению, высшая цель в обучении – научить хорошо играть. Это предполагает развитие пальцевой беглости – техники, умению контролировать звук, динамику. Но главное, на мой взгляд, **это развитие художественного вкуса, расширение музыкально – эстетических представлений ученика о Музыке и Искусстве.** В большей степени это связано и с качеством изучаемого репертуара. На мой взгляд, соотношение классической музыки и современной должно быть пропорциональным – 50% на 50%. Это как с компьютерными программами – нельзя старой открыть новую, но новая всегда откроет старую! В обучении гитаристов на всех уровнях важно стилистическое разнообразие и поиски нового гитарного репертуара, а не только гитарные «бренды» (Родриго, Диенс, Пиаццолла). В 40 – 60 годы композиторы **Асафьев, Шебалин, Болдырев, Обьедов** стремились создать для шестиструнной гитары новый русский концертный репертуар. Кто играл пьесы этих авторов? Гитаристы, как правило, народ не любознательный. Это видно по концертным программам, по многочисленным записям на CD.

Между тем, сегодня сочинения гитаристов постепенно, в конкурентной борьбе, сталкиваются с работами профессиональных композиторов, пишущих музыку для гитары. В творческом портфеле **Эдисона Денисова** Концерт для гитары, Соната, пьесы для флейты и гитары; **В.Кикта** сочинил Сонату для гитары, сонату для двух гитар, «Полифонические метаморфозы» для гитары – соло; **Г.Джапаридзе** – автор ряда камерно-инструментальных пьес и гитарных прелюдий и фуг; **В.Харисов** создаёт 24 прелюдии для гитары во всех тональностях. В Петербурге композиторы **В.Цитович, В.Успенский, Г. Корчмар**, в Воронеже **М.Цайгер** пишут концерты и камерно – инструментальную музыку для гитары. Иногда партия гитары в этих сочинениях написана сложным музыкальным языком, она требует «хороших мозгов» и музыкального опыта в исполнении современной музыки. Часто профессиональные композиторы проигрывают перед «творческим натиском» композиторов – гитаристов и в знании инструмента и его художественных возможностях. Думаю, что



Жюри гитарного конкурса в Полтаве 1985г.

отличное знание гитары позволило **Н.Кошкину** написать много ярких произведений, они сочинены с большой выдумкой и талантом. На 60-80 годы приходится и активная композиторская деятельность гитариста **П. Панина**. Его музыка привлекает своей экзотичностью, почвенностью, нетрадиционным взглядом на музыкальный материал, какой-то первобытностью музыкальных настроений. Но ему явно не хватает композиторской профессиональной культуры. Это одна из главных, я думаю, причин охлаждения к его музыке исполнителей. Сегодня в России гитаристами ещё пишется много музыки для детей, хотя эти пьесы часто не высокого художественного качества.

Если мы хотим поднять уровень подготовки профессионала-гитари-



С американским гитаристом Майклом Моримером, 2011



С Марией-Луизой Анидо, Гавана, 1982 г.



ста, важно, чтобы в течение всего срока обучения он переиграл (пусть с фортепьяно) все основные концерты для гитары XIX-XXI века. Это давно практикуется на кафедрах струнных, фортепьянных, оркестровых отделений в консерваториях. Как выясняется, может, я и ошибаюсь, студенты в гитарных классах в процессе обучения не проходят концертов для гитары с оркестром и на государственных экзаменах не играют. Одна из причин, как мне как-то сказал Н.Комолятов, проста: «У гитаристов концертмейстер не предусмотрен!». Это «горящая» проблема, требующая сегодня своего решения – **появление концертмейстера в классах гитары просто необходимо**. Замечу, что на мой вопрос к организаторам конкурса им. А. Фраучи «почему «Гаванский концерт» не включен в обязательную программу III тура Мария Латинская простодушно ответила: «Но ведь его никто не играет!». Конечно, дело не только в концертмейстерах... Но это другая тема.

В.В. С эпохой перестройки усилились контакты между гитаристами разных стран. Как повлиял культурный обмен на твои творческие планы, и что в России для тебя изменилось в наши дни? Сейчас лучше или хуже?

И.Р. Время культурных обменов в прошлом давало возможность налаживать индивидуальные творческие контакты. Гитарные фестивали в Венгрии, Польше, ГДР и других странах соцлагеря открывали хорошие возможности для творческого общения. Это было для всех нас, приезжавших на эти фестивали из СССР, как глоток свежего воздуха! Когда я прилетел в Гавану (это было в 1981 году), я познакомился с большим количеством очень известных гитаристов и гитарных деятелей со всего мира: Л.Брауэр, Р. Видаль, М.Л.Анидо, Эли Касснер,

Л.Сендрей –Карпер, Майкл Лоример, И.Сузуки, Моника и Юрген Рост, концертирующие гитаристы из Аргентины, педагоги –гитаристы из Панамы, Мексики. С некоторыми у меня установились хорошие отношения, мы даже какое – то время переписывались, строились совместные творческие планы. Я, например, делал попытку приглашения в Москву, к сожалению, безуспешную, Гитарного студенческого оркестра из Торонто, которым руководил Э.Касснер. Об этом фестивале я написал подробную статью в двух номерах «Мзыкальной жизни», которая называлась «Шесть струн кубинской гитары» и поэтому не хочу повторяться. Кто хочет, тот найдёт эти материалы и прочтёт.

Много хороших воспоминаний оставили фестивали в Эстергоме, Тыхах и Гданьске. О гитарном фестивале в Эстергоме 1982 года можно написать очень много. Расскажу лишь коротко одну историю. На конкурсе в Гаване я познакомился с чудесным человеком и организатором фестиваля в Эстергоме **Ласло Сендрей Карпером**. Мы с ним общались по – немецки. Однажды он сказал, что хотел бы пригласить меня на свой фестиваль. Потом он спросил, кого я мог бы рекомендовать из играющих гитаристов для участия в концертных программах фестиваля. Я предложил кандидатуру **А.Фраучи**. Это был, по моему мнению, один из лучших молодых гитаристов тех лет. Завершая наш разговор, он между прочим спросил меня, знаю ли я Владимира **Славского?** (Славский был его другом, и в Москве тот устроил ему



С А.Фраучи, Н.Комолятовым после конкурсного прослушивания, 1988

незабываемую встречу у себя дома). Тогда я ещё мало знал гитарный мир и не знал ничего ни о Славском, ни о его гостеприимстве, ни о его конфликтах с Фраучи, Комолятовым, Крамским. Мы с Александром были уже некоторое время знакомы, он играл мои две обязательные конкурсные пьесы из сюиты «Памяти Э.В. Лобоса» в Ленинграде и получил, кажется, третью премию на конкурсе исполнителей на народных инструментах в 1979 году. Позже мы планировали начинать с ним работу над моим «Гаванским концертом», который тогда ещё только зарождался. Александр мне показался очень интересным и симпатичным молодым человеком и тонким музыкантом. Спусти какое – то время я получил персональное оплаченное приглашение на фестиваль от Л.С. Карпера. И даже билеты на самолёт! Это был 1982 год. Но в Министерстве культуры СССР времён Андропова решили всё переиграть и послать на этот фестиваль официальную делегацию. Меня сделали руководителем группы, куда вошли А.Фраучи и Н.Комолятов. Таким образом, приглашение Л. Карпера как бы игнорировалось. Все расходы оплачивало Министерство культуры СССР. Имя Славского всплыло неожиданно, когда меня пригласили в иностранный отдел для получения загранпаспорта. Мне тогда сказали, что В. Славский тоже очень хотел поехать на этот фестиваль, но заболел. На меня тогда это не произвело особого впечатления, хотя я уже был слышан о его характере и авантюризме.

Когда мы оказались в Эстергоме, Карпер, встречая меня, спросил, будет ли В.Славский? По-видимому, он послал ему, как и мне, официальное оплаченное приглашение. Я сказал, что В.Славский болен. Каково же было моё изумление и недоумение Карпера, когда спустя пару часов «больной» В.Славский уже сидел за обеденным столом вместе с Карпером! Как выяснилось позже, он получил загранич-



И.Рехин с членами жюри конкурса в Барселоне 1988 г



С членами жюри в Пшемышле, Польша 1998 г

паспорт и командировку, кажется, от Министерства сельского хозяйства! Конечно, это был для меня неприятный эпизод, хотя я невольно был втянут в эту историю и ни в чём не виноват. Но Карпер обиделся и холодно принял мой подарок – посвященную ему гитарную Сонату. (Позже при издании сонаты я снял посвящение и переработал нотный материал). Там же, уже через несколько дней, произошла неприличная сцена между В.Славским и А.Фраучи. Дело в том, что в концерте из трёх отделений, где играли ещё два гитариста, каждый по отделению, А.Фраучи кажется, играл последним. Он очень удачно выбрал программу: Сор «Вариации на тему Моцарта», Бах «Чакона», Высотский «Пряха». Был успех и даже удивление западных гитаристов. «Чакону» давно никто в концертах не играл! А. Фраучи поразил всех своей интерпретацией этого сочинения, хотя и сыгранного, как говорили, в плохой редакции. А.Фраучи потряс всех «русской манерой игры», которая отличалась большой эмоциональностью и образностью. Между тем, В. Славский буквально при всех обрушился на А.Фраучи и стал его критиковать: плохой звук, плохая фразировка и что – то дальше в этом роде. Обвинения были явно несправедливыми! Эта ругань для нас с Николаем Комолятовым была крайне неприятна и мы в будущем постарались видеться со своим соотечественником и «специалистом по гитаре» как можно реже. Таковы были манеры у некоторых известных тогда в Москве и стране «авторитетов»!

И ещё одна встреча в Эстергоме тогда запомнилась. Это была встреча с **Матанией Офи**, американским лётчиком (в прошлом) и владельцем (в настоящее время) гитарного издательства Edition Orphee, USA. Он тоже хорошо знал В.Славского, Н.Кошкина. Судьба М.Офи интересна, как и его любовь к гитаре и к русской гитарной музыке. Мы познакомились. Это был

первый в моей жизни независимый издатель, с которым у нас установились деловые отношения. Я показал ему мою изданную в «Советском композиторе» сюиту «Памяти Э.В.Лобоса» в редакции А. Гарина. Музыка его заинтересовала, но редакция Гарина нет! Он обещал в будущем напечатать эту сюиту в другой редакции. Прошло много лет, пока сюита

действительно была напечатана в редакции Н.Комолятова в сборнике «Музыка для гитары московских композиторов». Позже мы с ним встречались на разных фестивалях в Гданьске, Тыхах, Эстергоме. И всегда эти встречи были приятными и сердечными. Конечно, первые встречи сохраняются на всю жизнь. А потом «поток жизни» ускоряется, и сегодня многие очень интересные встречи забываются под напором новых событий и дел. Сегодня я учусь радоваться каждому дню, каждой минуте бытия. И стараться всё время быть внутренне свободным и независимым. Но это очень трудно.

В.В. Расскази немного о своих контактах с Александром Фраучи. Вы были друзьями? Как он относился к твоей музыке?

И.Р. С А.Фраучи у меня, особенно в начале нашего знакомства, были очень тёплые дружеские отношения. Я ему очень признателен за нашу совместную работу над «Гаванским концертом». Я часто приходил к нему в квартиру на Б.Грузинской, и мы вместе уточняли текст концерта, убирали «длинноты», совершенствовали гитарную партию. Саша всегда был очень конкретен и точен в своих пожеланиях. Получилась очень хорошая

работа. **В благодарность за нашу творческую совместную работу «Гаванский» я посвятил Александру Фраучи.**

«Гаванский концерт» был включен в программу фестиваля «Московская осень» 1983 года, и премьера должна была пройти в октябре в Малом зале Московской консерватории. Это было хорошее место по акустике для гитары. В этом зале в 30-е годы играл, говорят, А.Сеговия. А.Серов, руководивший тогда Ленинградским оркестром «старинной и современной музыки», решил обыграть «Гаванский концерт» во время своих гастролей с оркестром в Казани и Волгограде. Это было замечательно со всех точек зрения: я смог, наконец, услышать свою партитуру и баланс между звучанием оркестра и гитарой, а Александр – уникальную возможность поиграть с оркестром. Такой практики у него до этого не было. В Казани (это был Дом МВД, кажется) для гитары удалось получить хорошую «подзвучку». Саша был в ударе! Всё прозвучало великолепно и празднично. А. Серов был тоже доволен, сочинение имело успех. То же повторилось в Волгограде. Но там с микрофонами была проблема – они были плохого качества и фонили. Потом была Москва. На репетиции «Гаванского концерта» для гитариста не оказалось подзвучки. В Малом зале её просто не было! Я готов был платить любые деньги за микрофон с усилителем. Но и в Союзе композиторов тоже мобильной подзвучки не было! Я был в отчаянии и тогда попросил моего коллегу, тоже участника этого концерта, композитора Беринского, дать свой микрофон, предназначенный для усиления партии бас-гитары в его сочинении. Тот не возражал, но стали возражать радиоинженеры, которые устанавливали аппаратуру для записи



После концерта в Московской консерватории 1984г



всей программы концерта. Микрофон немного фонил. Если его оставить – они не будут записывать. Тогда я убрал микрофон и попросил дирижера и оркестр играть тише, а Сашу – играть громче. На премьере «Гаванского концерта» рядом со мной сидел атташе по культуре посольства Кубы. Вся программа была очень длинной и не всегда интересной, особенно для моего гостя. И атташе, автор популярных на Кубе детских книг и комиксов Хуан Падрон, всё спрашивал, скоро ли будет «наша» музыка?

Премьера в Москве прозвучала очень впечатляюще. И то, что не было подзвучки, было только к лучшему! «Гаванский концерт» был прекрасно записан на Радио. И благодаря этой трансляционной записи, я имею сегодня возможность вновь погружаться в то незабываемое время, когда А.Фраучи стоял у начала своей блистательной карьеры гитариста, а я был счастливым автором музыки. В Гаване в апреле 1984 его исполнил кубинский гитарист **Ильдефонсо Акоста**, который тогда был на премьере этого сочинения в Москве. **Позднее «Гаванский концерт» по рекомендации А.Фраучи был включен в программу III тура Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах, проходившего в Туле (1986).** Прекрасными исполнителями этого сочинения стали **В.Доценко, А.Мартынов и В.Аристов**. В 90-е годы он звучал в Кисловодске, Омске, Хельсинки и других городах. Наши контакты с Александром Фраучи продолжались и дальше. Саша готовился к III конкурсу гитаристов в Гаване. Министерство культуры предложило мою кандидатуру в качестве члена



Поздравление после концерта в музее музыкальной культуры им. Глинки, 1987

жюри конкурса от СССР. Предстояли отборочные прослушивания двух туров (в Полтаве) в марте 1985 года. Я был председателем нашего внутреннего жюри, так было тогда принято, подбирали членов жюри из разных вузов страны и известных гитаристов. Из 10 претендентов отобраны были А.Фраучи и В.Терво. В конкурсной программе было много сочинений Л.Брауэра. Фраучи, просматривая его сочинения, как-то обмолвился, глядя на Фугу Л.Брауэра: «Гитаристы были бы вам признательны за написание нескольких прелюдий и фуг для гитары». Это было очень интересным и неожиданным для меня предложением – написать полифоническую музыку для гитары! Я бесконечно признателен Александру за это предложение!

В 1985 году Саша стал лауреатом I премии III Гаванского конкурса гитаристов. Получив 5000 USD и приглашение выступить с оркестром на следующем фестивале, Саша мог быть вполне доволен достигнутым. Конечно то, что я был в жюри, тоже сыграло свою позитивную роль. На III туре с оркестром Саша играл очень хорошо, но не идеально. Конечно, я поставил ему 100 баллов, меня поддержал **К.Кочёлис**, тоже давший Саше на III туре 100 баллов. Но тут засуетились кубинцы (**Х.Ортега**, ...) и поставили явно заниженные баллы! Поставь я не 100, а 95 баллов тогда, возможно, Саша не получил бы первой премии. Лео Брауэр был раздражен: «На 100 баллов не играл никто!». Я рисковал тогда... Со своей стороны Александр решил ...не

рисковать. После успешной московской премьеры он мог бы, по моему предположению, сыграть в Гаване посвященный ему «Гаванский концерт»! Я не думаю, что это испортило бы впечатление от его выступления. Но Саша рассудил иначе ... и играл «Аранхуэс». Может, он и был прав, не знаю... Конечно, в моей душе была обида. Я думаю, он всё же боялся оркестра, не умел играть под дирижерскую палочку. А «Аранхуэс» у всех гитаристов «на слуху»... И лишь спустя 15 лет, по инициативе организатора «Люблинский встреч гитаристов» **Казимежа Щебля**, «Гаванский концерт» был исполнен Фраучи и оркестром Люблинской филармонии. Я помню нежелание уже маститого Фраучи ехать в Люблин играть «Гаванский концерт» за не очень высокий гонорар. Я в наших телефонных беседах убеждал его принять предложение Казимежа Щебля. В конце концов он всё же согласился ехать. И вот я уже сижу в вагоне варшавского поезда и с тревогой смотрю из окна на платформу Белорусского вокзала. Остаётся 7 минут до отправления – его нет! За 5 минут до отправления он пришёл. Слава Богу! Мы едем. Идём в ресторан, он заказывает бутылку хорошего красного вина. Под звук колёс начинается наша беседа. «А знаете Игорь, я ведь не подготовился как следует к исполнению вашего концерта...». Потом мы всё время, пока ехали в поезде, и потом в гостинице – репетировали! Я пел оркестровую партию, он считал такты и играл свои соло. Потом были три репетиции с оркестром, на одну из которых ... он опоздал. Финал был не совсем хорошо отрепетирован, особенно концовка. Устроители были в тревоге. Но не смотря на эти слож-



Цветы от Ирины Шуваловой, 1989



ности, для меня отягчённые еще и корректурами оркестровых партий, полученных от моего издательства из Берлина, «Гаванский концерт» прозвучал очень впечатляюще. Нас поздравляли, овация длилась долго, нам с Сашей подарили роскошные букеты цветов. Мои друзья – польские гитаристы, профессора консерваторий были убеждены, что этот концерт будет жить дальше. Во втором отделении звучал Концерт для гитары кубинца **Карлоса Фариньяса**. Это масштабное сочинение играл соперник А.Фраучи на Гаванском конкурсе **Хоакин Клерч**, работающий сейчас в Германии. Был успех, публика вставала, приветствуя композитора и исполнителей, была сделана любительская видеозапись.

В прошлом году «Гаванский концерт» прозвучал по Радио в США в программе **Тони Морриса**. Один мой американский друг и гитарист переслал ему запись, которая была сделана с премьерного исполнения в Москве в ноябре 1983 года.

В.В. *Что ты можешь сказать о твоих взаимоотношениях с В.Терво? Как вы познакомились? Ты посвятил ему свои 24 прелюдии и фуги для гитары?*

И.Р. С **Владимиром Терво** я не был знаком так хорошо, как с Фраучи. Как гитарист и человек Терво был полной ему противоположностью. Если говорить о внешних различиях, то Фраучи был похож на нашего императора Николая II, а Терво лицом напоминал А.Блока. Это внешнее различие сказывалось, я думаю, и на манере общения. Фраучи всегда производил впечатление мэтра, говорил на очень интеллигентном русском языке, даже немного высокопарно, все прожектора при его появлении поворачивались в его сторону. Терво был скорее романтическим типом,



В Дублине (Ирландия) на вечеринке, 1990

его речь была прерывиста, он всегда курил, был вечно чем-то озабочен, куда – то спешил. Владимир играл мою Сонату I, некоторые пьесы, потом некоторые прелюдии и фуги. Концерты Терво собирали полные залы. Его игра многим нравилась, несмотря на проблемы звуковые, технические. В качестве председателя регионального жюри гаванского конкурса я имел прекрасную возможность слушать его выступления на всех турах в Полтаве, где проходили отборочные прослушивания, и в Гаване. В его игре был нерв и какая – то... неуравновешенность. Он играл как будто всё «взахлёб», всегда спешил, комкал иногда музыкальную фразу... Но мне показалось, что он был гитаристом, кому была близка полифоническая музыка. Его исполнение обязательных пьес И.С.Баха на втором туре конкурса произвело на всех членов жюри прекрасное впечатление. В игре В.Терво была поэзия и творческие прозрения. И он был пропущен на III тур конкурса... А.Фраучи, как мне казалось, ревниво наблюдал за успехами конкурента. В.Терво выдержал

«испытание гитарным концертом Брауэра» и играл с оркестром достаточно убедительно, не имея практики игры с оркестром. В результате он разделил III премию с финским гитаристом **Тимо Корхоненом**. Это было почётно, хотя денег он получил немного. В 1988 году я был членом жюри международного конкурса им. Марии Каналс в **Барселоне**. И здесь В.Терво стал лауреатом III премии гитарной части конкурса. Володя всегда мечтал уехать из СССР, тому было много причин... Однажды мы гуляли в одну из ночей после концерта по улицам старой Барселоны. И вдруг Володя говорит: «Игорь Владимирович, а давайте здесь останемся...». Я стал ему возражать. Этим разговор и окончился. Мы прилетели в Москву, договорившись о том, что он начнёт подготовку к исполнению моих прелюдий и фуг, некоторые из них он уже играл в своих концертах. В 1990 я отдал ему часть готового материала. В начале 1991 года Терво сделал первую исполнительскую редакцию цикла и начал учить текст. Мировая премьера 24 прелюдий и фуг состоялась в Москве 3 января 1993 года в концертном зале Дома Шуваловой.. Я хотел сделать прогон всего цикла у себя дома перед премьерой, для своих друзей – пианистов.. Но он всё отказывался, ссылаясь на занятость. В результате на премьере ему не всё удалось сыграть надлежащим образом, хотя некоторые прелюдии и фуги были исполнены хорошо. Я записал этот концерт на свой кассетный магнитофон, и лучшее из концерта позже вошло в CD «14 прелюдий и фуг», который я выпустил за спонсорские деньги моего друга. А в 1993 году, в августе, я и Владимир были приглашены в г. Швейнфурт (Германия) на симпозиум для гитаристов и мандолинистов, где мне предстоя-



И.Рехин с Московским фортепианным дуэтом по дороге на фестиваль в Ялту, 1994



ло провести семинар для немецких гитаристов по этому циклу. Оба тома (по 12 прелюдий и фуг) к этому времени были выпущены издательством **Vogt&Fritz**, что позволило с нотами в руках изучать текст участникам симпозиума. Там же в исполнении В. Терво состоялась европейская премьера моих 24 прелюдий и фуг для гитары. К сожалению, исполнение было по европейским меркам плохо подготовлено, цикл был сыгран плохим звуком, без должного понимания нотного текста. Владимир к этому времени просто выдохся и не мог играть должным образом. После этого семинара он остался жить в Германии. За это время мы виделись один раз. Кажется, он работает где-то в музыкальной школе. Даёт ли он концерты? Не знаю...

В.В. Я знаю, что ты очень давно тесно сотрудничаешь с Д.Илларионовым. Что ты думаешь о своих прелюдиях и фугах для гитары в его исполнении?

И.Р. С Димой Илларионовым я познакомился, когда он учился в Музыкальном колледже при Московской консерватории в классе замечательного педагога – **Натальи Николаевны Дмитриевой**. Как-то Илларионов в классном концерте впервые исполнил мою **Прелюдию и фугу in cis**, а потом, уже позже, и «**Русский концерт**». В её классе постоянно звучит моя музыка: гитарная полифония, ансамбли, сольные пьесы, я проводил для её учеников мастер-классы. С Дмитрием у нас всегда были тёплые и дружеские взаимоотношения. Он подкупает своей интеллигентностью, искренностью и конечно – талантом. Его творческие достижения впечатляют! На моё счастье, Дмитрий Илларионов заинтересовался возможностью исполнения всех моих 24 прелюдий и фуг для гитары в Москве. Конечно, это потребовало от него огромной траты времени, кропотливой работы и физических напряжений тоже, я думаю. Осилить этот

цикл не просто... 26 ноября 2001 года в Москве он с успехом исполнил 24 прелюдии и фуги в Концертном зале на Пречистенке. Цикл звучит приблизительно 95 минут. Дмитрий Илларионов сказал тогда: «**После того, как я выучил эти прелюдии и фуги, я могу играть всё!**» Более подробно об этом концерте можно прочитать на страницах нашего журнала «Гитаристъ». Концерт был записан на видео, и теперь его можно послушать при желании для ознакомления.

Я сочинил свои 24 прелюдии и фуги для того, что бы гитаристы лучше играли Баха! Признаюсь, я редко получаю удовольствие, слушая, как даже очень известные гитаристы играют Баха. При всей кажущейся простоте текста, часто одноголосного, баховское многоголосие проявляется только в процессе грамотного исполнения. Я хотел в этом цикле дать как можно больше **современной гитарной полифонии**. Поскольку это был первый полифонический цикл такого рода в истории музыки, я хотел сделать его максимально доступным для музыкального анализа, удобным по формату (в основном, прелюдия – 2 страницы, фуга – 2 страницы) и контрастным по музыкальному материалу. Для меня было очень важно показать гитаристам **КРАСКИ тональностей**. (Я уже не могу слушать гитару в е – moll, хотя раньше сам часто использовал эту тональность тоже). В известной мере 24 прелюдии и фуги можно рассматривать и как энциклопедию современной музыки, куда вошли как традиционные музыкальные жанры (канцона, чакона, вариации) так и современная авангардная и бытовая музыка (блюз, шансон и т.д.). Для меня **ЧУВСТВА** являются лишь началом творческого процесса, поиском музыкального образа, связанного с ощущением гитарного звука-аккорда в каждой новой тональности. Потом идут профессиональные композиторские задачи: работа с музыкальным материалом, построение формы. Потом идёт анализ и отбор сочинённого материала и приспособление его к специфике гитары. Я профессиональный композитор, и моя техника и воображение подчинены художественной задаче, а не эпатажу или ломке традиций. Для меня сочинение музыки – это



И.Рехин в гостях у С.Губайдулиной в Аппене, Германия

плавильный котёл, в котором я переплавляю всё, что для меня является музыкальным материалом.

В.В. Что касается гитаристов, то многие об этом цикле знали, но играть в сложных тональностях боялись. Кроме того, я думаю, не каждый гитарист хорошо ориентируется в форме фуги... На народном отделении курс полифонии даётся в облегчённом виде, насколько мне известно.

И.Р. Я благодарен также **Сергею Матохину** – многолетнему организатору конкурса гитаристов «**Tabularasa**» в **Волгограде**, включавшему многие годы в качестве обязательных конкурсных пьес мои прелюдии и фуги. Это было хорошим поводом обратить внимание на эту работу. Но я был немного разочарован, когда познакомился с предпочтениями курсантов – они выбирали часто простые тональности... Я сочинил цикл полифонических пьес, написанный специально для гитары и её возможностей. В «24 прелюдиях и фугах» я использовал 12 тонов всех 24 –х тональностей, но это не додекафонная музыка. Правда, я подумывал о том, чтобы 25-ую прелюдию и фугу написать в додекафонной технике, но раздумал. Зачем? Я не люблю новизну ради новизны. Ещё Бетховен говорил: «Надо ценить уши слушателей». Раньше композиторы, как мне кажется, понимали, что на эксперименты публика могла ответить топотом каблуков из зала и тухлыми яйцами. Нужен не сам эксперимент – это творческая лаборатория для внутреннего потребления, а



После авторского концерта в Дублине, 1990



конечный результат, творческий продукт.

Фуга – наиболее абстрактная форма музыки. Фуга имеет смысл только тогда, когда «работают» тональности, т.е. звуковысотное изложение тематических, ладовых структур, узнавание на слух их модификаций, переосмыслений в нотном тексте, в логике гармонического развития. Гитарист должен научиться слышать полифонию! Я всегда говорю: «Исполнять – значит слышать. То, что исполнитель услышал в нотном тексте, слышим и мы. И чем выше интеллектуальный и технический уровень исполнителя – тем больше получаем мы, слушатели, от его игры удовольствия. Я, в основном, держался традиции в сочинении гитарной фуги. Зато в прелюдиях я был более свободен и даже дерзок (как мне кажется). Но главное, «Авангардная безответственность» – это, как говорят англичане, «не моя чашка чая». А один молодой знакомый композитор из Парижа написал мне так: «Современные авангардисты убивают музыку». С этим не спорят. Мы что-то действительно потеряли в погоне за новым, потеряли то, что было у композиторов прошлых столетий – ясность и ответственность за то, что звучит. Мой лозунг такой: «Не надо писать музыку для композиторов и музыковедов».

В.В. Сегодня всем хорошо известно, что на конкурсе гитаристов в Гданьске в 2001 году твои прелюдии и фуги были включены в конкурсную программу и Д.Илларионов получил «специальный приз жюри» за лучшее исполнение твоей прелюдии и фуги in Des. В 2003 году он записал 3 прелюдии и фуги на свой сольный компакт-диск, вышедший в Канаде. Его дипломная работа на окончание РАМ им. Гнесиных (2002) называлась: Цикл «24 прелюдии и фуги для гитары соло: особенности стиля Игоря Рехина». Тогда в 2001 году Д.Илларионов стал ещё и обладателем приза «Самая большая надежда» Гданьского конкурса гитаристов и получил приглашение на следующем конкурсе выступить с симфоническим оркестром. Дмитрий решил играть твой «Русский концерт». Расскажи немного об истории написания этого концерта.

И.Р. Идею написать Концерт для русской семиструнной гитары дали мне мои знакомые гитаристы – семиструнники, прежде всех, Анатолий

AKADEMIA MUZYCZNA IM. S. MONIUSZKI W GDAŃSKU
Katedra Organów Klawesynu Akordeonu i Gitary

zapraszają na spotkanie z

IGOREM REKHINEM



**kompozytorem muzyki
symfonicznej, orkiestrowej, wokalne,
baletowej, instrumentalnej**

(organy, fortepian, wiolonczela, gitara, flet,
saksofon, trąbka, waltornia, tuba, eufonium)

irekhin@yandex.ru

W p r o g r a m i e

7 grudnia (środa) 2011 r.

Sala Senatu, godz. 10:00

Spotkanie z kompozytorem

Sala Senatu, godz. 10:00

24 Kaprysy na wiolonczelę

Pracownia kompozytorska (416) godz. 16:00

**Spotkanie Igora Rekhina
z młodymi kompozytorami**

Sala Senatu, godz. 18:30

KONCERT

**Peludia i Fugi I. Rekhina
w wykonaniu studentów
Akademii Muzycznej w Gdańsku**

8 grudnia (czwartek) 2011 r.

Sala Senatu, godz. 10:00

**Twórczość gitarowa dla
dzieci i młodzieży**

„Albumu młodego gitarzysty”
„Dzień za dniem” 24 łatwe utwory dla
rozwoju aktywności twórczej gitarzystów
i inne kompozycje

Sala Senatu, godz. 14:00

**24 Preludia i Fugi na gitarę
oraz**

**Kurs interpretacji utworów
- lekcje mistrzowskie**

W y k o n a w c y k o n c e r t u

Konrad INGIELEWICZ - Piotr KŁOSOWSKI

Marcin KOZIOŁ - Damian KRÓL - Piotr SZEFLER

W S T Ę P W O L N Y

Афиша мастер-классов И.Рехина в Гданьской академии музыки, 2011

Ширялин и его окружение. Они справедливо указывали на то, что для русской семиструнки на протяжении 200 лет не было написано ни одного концерта! Я благодарен им за эту идею. Работа над концертом продолжалась в течение 1985 – 88 года. Мне хотелось сочинить музыку классическую по форме, русскую по духу, пронизанную интонациями русской песни и цыганского романса, насыщенную лиризмом и эмоциональными всплесками, бесшабашной удалью и весельем. В трёхчастном сочинении мне хотелось раскрыть художественные и технические возможности семиструнной гитары как концертного инструмента в её взаимодействии с симфоническим оркестром. К сожалению, творческая судьба этого сочинения поначалу не складывалась. Прежде всего, я не мог найти достойных исполнителей – семиструнников, готовых играть этот концерт! **Ким** отказался сразу, сказав,

что «ничего не понял», а **А.Бардина**, вначале проявившая к концерту интерес, тоже отказалась из-за «некоторых неудобных мест». Я был в отчаянии! Играющих по-настоящему на мировом уровне семиструнников по близости не было! Одно время его хотел играть **В.Маркушевич**, но ему, к сожалению, не удалось осуществить свой замысел. Так постепенно зрела идея создания новой редакции концерта, но уже для классической шестиструнной гитары. Это сочинение в редакции для шестиструнной гитары и фортепьяно было исполнено в апреле 1995 года в Малом зале дома композиторов **Д.Илларионовым**, тогда ещё учащимся музыкального колледжа при Московской консерватории (класс преподавателя **Н.Н.Дмитриевой**). В апреле 2001 года Дмитрий Илларионов с большим успехом исполнил этот концерт с симфоническим оркестром в Гданьске. Это была европейская пре-



мьера этого сочинения. **И я должен сказать слова глубокой благодарности Дмитрию за то, что он играл этот концерт в Гданьске вдохновенно и артистично.**

Но российскую премьеру «Русского концерта» предстояло ждать ещё пять лет. По инициативе Дмитрия Илларионова московская премьера прошла в рамках I-го фестиваля «Виртуозы гитары» в Концертном зале им. Чайковского. Я рад, что была возможность познакомиться с этим сочинением московскую публику и всех, кого интересует гитарная музыка. Теперь мы лишь иногда встречаемся с Дмитрием на конкурсах или концертах. Он много выступает в разных странах, у него сотни предложений и планов. Но однажды после исполнения всех прелюдий и фуг в Москве в 2001 году он сказал: «Я хотел бы записать все ваши 24 прелюдии и фуги на диск». Об этом я не перестаю мечтать и теперь.

В.В. Какова дальнейшая судьба твоего «Русского концерта»?

И.Р. Я был приятно обрадован и даже поражен, когда мне неожиданно из Казани позвонил **Айну́р Бегутов**, в прошлом ученик **Виталия Харисова** и **Н.Комолятова** и сказал, что хочет играть мой «Русский концерт» на семиструнной гитаре с симфоническим оркестром. Айну́р мне сказал, что для этого купил семиструнную гитару и начал на ней заниматься. Он прилетал из Казани в Москву, и мы вместе работали над уточнением текста в партии гитары. Кроме того, я сделал и новую оркестровую редакцию концерта, которая стала более ясной в гармоническом плане. Премьера «Русского концерта» в оригинальной версии прозвучала впервые в Казани в 1997 году на фестивале «Классическая гитара в XXI веке». Солист А.Бегутов, оркестр La Primavera, дирижер **Рустем Абязов**. Исполнители представили слушателям это сочинение очень ярко и интересно. Я очень счастлив, что было такое замечательное исполнение моей музыки. Спустя несколько лет в 2009 году этот концерт был исполнен А.Бегутовым и симфоническим оркестром города на «ореховском» фестивале в городе Жуковский Московской области, организатором которого был **В. Маркушевич**, большой пропагандист русской семиструнной гитары. К сожалению, прозвучала тогда только 1-я часть. (На моём сайте в Интернете www.rekhin.ru есть запись этого концерта) Я надеюсь, что Айну́ру удастся сыграть этот концерт в разных городах России с симфоническим оркестром.

В.В. Теперь попросу тебя отве-



Мастер-класс в Гданьске, 2011

тить коротко на некоторые вопросы общего характера. Что ждёт гитару в репертуарном плане, и каковы перспективы развития этого инструмента в XXI веке?

И.Р. Я думаю, что с течением времени композиторы смогут оценить достоинства гитары как музыкального инструмента и профессиональной гитарной музыки прибавится. Так было с фортепьяно – в начале для него писали сотни любителей – инструменталистов, для обслуживания собственных интересов. С этими дилетантами боролся, как известно, Р.Шуман. Сегодня можно очень редко встретить пианиста, который пишет для фортепьяно. Слишком высока планка, поднятая Шопеном, Рахманиновым или Прокофьевым, создавшими шедевры фортепьянной музыки. Думаю, с гитарным репертуаром будет то же самое. Со временем многое уйдёт «в Лету», но что останется – решат исполнители-гитаристы и их слушатели. Поживём – увидим!

В.В. Композитор использует тембры различных инструментов как определённые краски. Некоторые гитаристы мечтают сделать гитару полноценным инструментом симфонического оркестра, надо ли ей это, или у неё свои задачи? Какое место ты отводишь гитаре в работе над своей музыкой? С каким цветом она у тебя ассоциируется?

И.Р. Гитара сегодня всё чаще становится участницей разного рода ансамблей. И это замечательно! Гитарист, играющий в ансамбле с другими инструментами, выступает здесь «на равных». Тембровые возможности гитары звучат в ансамбле очень свежо

и интересно, в отличие от несколько надоевшего «всеядного» фортепьяно. Оркестровым инструментом она может сегодня быть, но как специфическая краска, имеющая эмоционально-смысловое значение. Но это скорее исключение. Симфонический оркестр в известной мере самодостаточен, там много разных тембров, звуков. Но воля композитора священна! В своих балетах «Третий семестр» я использовал бас – гитару и электро – гитару, в «Марсии» я включил в партитуру партию бас – гитары. Получилось интересное и неожиданное звучание! Сам звук гитары с цветом у меня не ассоциируется, в отличие от тональностей, звучащих на гитаре. В классических ренессансных оркестрах чаще используется лютня. В октябре этого года я с большим удовольствием был на концерте молодёжного оркестра Musica Aeterna из Перми. В программе были сочинения Рамо. Дирижер – **Теодор Курензис**. Это было великолепное, стильное исполнение! Зал с восторгом принимал Рамо и его исполнителей. В концертном зале им. П.Чайковского был настоящий праздник музыки! И приятным сюрпризом стало для меня участие в составе оркестра **Василия Антипова**, который играл партию **лютни**....

В последние годы я не пишу для гитары. Работа над новым балетом отнимает много сил и времени. Что будет дальше – посмотрим.

В.В. Есть ли наука у российских гитаристов?

И.Р. Я думаю, что наука у гитаристов тоже зарождается: пишутся диссертации, проводятся исследования, семинары, печатаются научные статьи. Дилетантизм и здесь постепенно уходит в прошлое. Но это очень специальная



Фуршет в честь юбилея с членами правления Союза композиторов Москвы, 2011

тема, и я не готов говорить обстоятельно по этому вопросу.

В.В. *Роль гитары в музыкальном образовании детей и международная роль классической гитары в освоении континента «Музыки»? Должны ли гитаристы переселяться с «Острова гитары» на «континент Музыки»?*

И.Р. Думаю, что сегодня интерес к гитаре во всём мире велик, это заметно. Гитара должна осваивать «континент Музыки». Это возможно благодаря создаваемому новому репертуару как для детей, так и для взрослых. Гитара в сочетании с другими инструментами – хороший путь расширения музыкального горизонта гитаристов как юных, так и всех других возрастов. Континент музыки – это будущее гитары!

В.В. *Как найти золотую середину, чтобы научить ребёнка играть на инструменте и в то же время не убить любовь к музыке? Ведь мы знаем много примеров, когда человек, заканчивающий музыкальное учреждение, перестаёт любить Музыку. Ты мне рассказывал интересный анекдот про первую скрипку в оркестре и дирижёра, расскажи его, пожалуйста, нашим читателям.*

И.Р. Ну, это старый анекдот... Идёт репетиция симфонического оркестра. Известный дирижер даёт указания оркестрантам. Репетиция проходит

хорошо, концерт – просто великолепно. Но дирижер всё время видел недовольное лицо концертмейстера первых скрипок! На репетиции он ничего не сказал, но после концерта решил спросить, в чём дело?

Концертмейстер ему казал: «Мастро, концерт был великолепным, вы замечательный дирижер. Но... я с детства не люблю музыку!». Я в своей педагогической работе с юными композиторами и студентами стараюсь в первую очередь привить им любовь к музыке, расширить их музыкальные горизонты, а не заниматься только «обучением технологиям». Нужно, чтобы учебный процесс был интересным и приятным как для студента, так и для его учителя. Нужно искать не только профессионального взаимоотношения между учителем и учеником, в широком смысле этого слова, но находить дорогу к человеческому взаимопониманию и общению, тогда обучать и обучаться будет интереснее. Тогда можно ждать других результатов. Не нужно требовать невозможного, но радоваться тому, что уже достигнуто. Мне нравится одно выражение из письма одного известного швейцарского часовщика своим партнёрам: «...стараться всё делать лучше, если это возможно, а это возможно всегда». Это для меня хороший стимул в работе!

В.В. *Большинство композиторов прошлого работали во имя Го-*

спода Бога и посвящали ему свои труды. Во имя кого сегодня трудятся современные композиторы и кому посвящают свою музыку?

И.Р. В Лейпциге в Томаскирхе, где похоронен Бах, на его надгробье написано «Soli Deo Gloria» – одного Бога славлю. И это не пустые слова. Это философия Жизни и Искусства.

Сегодня мы живём в другие времена. Я не знаю, во имя кого трудятся современные композиторы: во имя славы, денег, успеха? Но я глубоко уверен в том, что присутствие Бога есть во всём: в пении птиц, в цветах, в лесах, полях, в рассветах и закатах, в смене времён года, в рождении и смерти. И в великих творениях искусства – тоже. В своём творчестве я стремлюсь в меру своих сил не к разрушению и эпатажу, а Гармонии и Красоте. Там Бог!

В этом я вижу свой творческий путь.

В.В. *Я надеюсь, этот разговор поможет гитаристам лучше понять твои творческие устремления и философские размышления. В конце я хочу поблагодарить тебя за интересный рассказ и пожелать новых успехов в творчестве.*

13.12.2011г.

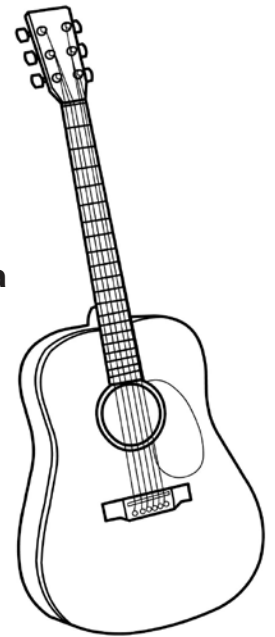


А.Резник

Раскрытие художественно-звуковых возможностей гитары в Сонате №1 Игоря Рехина

Соната И. Рехина в контексте творческого наследия композитора

Игорь Владимирович Рехин принадлежит к поколению композиторов, творческое формирование которых проходило в 60-е-70-е годы XX века. Это было время, когда стало возможным исполнение ранее запрещённой музыки ведущих композиторов XX века – А. Шёнберга, А. Веберна, А. Берга, П. Хиндемита, Б. Бартока, И. Стравинского, а также музыки Г. Малера, А. Онеггера, Ф. Пуленка. Это годы, когда молодые композиторы-авангардисты Э. Денисов, А. Шнитке, С. Губайдулина, А. Пярт, Г. Канчели и другие композиторы активно осваивали музыкальную технику авангарда, занимались экспериментированием и поисками новых средств музыкальной выразительности. Безусловно, И. Рехин был знаком с творчеством многих композиторов – его современников. Но музыкальные искания авангарда казались ему чуждыми. Лишь одно сочинение «Диалоги» для трубы, ударных и чембало (1967) можно отнести к работе авангардного плана.



Первый период творческой деятельности композитора (1964–1978) характеризовался его интересом к сочинениям в разных жанрах: для фортепиано, органа, виолончели, хора и симфонического оркестра, балета (Соната для фортепиано, Триптих для симфонического оркестра, балет «Марсий»). Музыкальный язык этих сочинений достаточно сложен. Автор использует в своих сочинениях политональность, алеаторику, а также элементы додекафонии. Среди композиторов, повлиявших на его творчество, были А. Хачатурян, П. Хиндемит, И. Стравинский, С. Прокофьев, В. Лютославский.

Второй период (1979–1991) начинается с Сюиты «Памяти Эйтора Вилла-Лобоса» для гитары. В эти годы были созданы значительные сочинения композитора в разных жанрах: балет «Третий семестр», «Гаванский концерт» для гитары с оркестром, Концерт для органа «Ода миру», «Полифонический концерт» для двух фортепиано, «Русский концерт» для гитары с оркестром, сонаты для различных инструментов, вокальные циклы, а также монументальный цикл «24 прелюдии и фуги для гитары».

В этот период И. Рехин написал две сонаты для гитары, первая – для шестиструнной, вторая – для семиструнной. Соната № 1, созданная в 1983 году относится ко времени, отмеченному наиболее активной творческой деятельностью композитора. Её композитор написал по заказу Министерства культуры РСФСР. В статье «Преодолевая гитарные стереотипы» её автор Л. Рапацкая пишет: «Тогда композитор был знаком с гитарой лишь в общих чертах по грампластинкам, а также по некоторым гитарным сочинениям Э. Вилла-Лобоса и Б. Бриттена... Имя Э. Вилла-Лобоса... возникло совсем неслучайно. Его гитарная (и не только

гитарная музыка) произвела сильное впечатление на автора. Этот великий бразильский композитор и дирижёр был для И. Рехина образцом сочетания «двух музыкальных» – традиционной европейской и самобытной латиноамериканской. Именно в творчестве Э. Вилла-Лобоса услышал русский композитор слияние академического инструментализма с гитарой, которое в наибольшей мере привлекало его в те годы». (1, 20). Гитара, в качестве музыкального инструмента, в России не была столь популярна, как в латиноамериканских странах. Можно сказать, что и гитарный репертуар был очень ограниченным в те годы. В нём преобладала малая форма (мелкие пьесы, вариации на народные песни и т.д.), но не было серьёзного концертного репертуара.

После Сюиты «Памяти Эйтора Вилла-Лобоса» для гитары (1977–1979) и «Гаванского концерта» для гитары с оркестром (1981–1983) Соната № 1 была его третьим сочинением для этого инструмента, но первым, написанным в жанре инструментальной сонаты.

Обращение к крупной форме требовало разнообразной композиторской техники и отличного знания специфики и возможностей инструмента. Если, создавая Сюиту «Памяти Вилла-Лобоса» и «Гаванский концерт», автор прибегал к помощи фортепиано, а также консультировался с гитаристами (А. Гарин, А. Фраучи), то, сочиняя Сонату, он обращался поначалу за консультациями к гитаристу А. Мартынову, но позже понял необходимость самостоятельного освоения гитары как единственного возможного пути к сочинению музыки для этого инструмента. Л. Рапацкая в своей работе пишет: «Соната № 1 для гитары – развёрнутое по масштабу и художественной мысли сочинение. В ней Игорь Рехин обращается к традиции романтической сонаты, насыщенной ярким тематическим материалом и кон-



фликтным развитием» (1, 23).

Мировая премьера Сонаты состоялась в Москве в апреле 1985 года в концертном зале Дома композиторов. Её исполнил А. Мартынов. Первая редакция Сонаты была осуществлена А. Мартыновым и издана в 1986 году издательством «Советский композитор» (СССР). Вторая редакция была сделана немецким гитаристом М. Трёстером и напечатана в 1993 году издательством «Vogt&Fritz» (ФРГ). В 2003 году Соната № 1 была записана в редакции М. Трёстера на CD немецкой гитаристкой Катрин Хохманн.

Художественные особенности частей Сонаты И. Рехина.

Это сочинение в своей основе построено по принципу классических сонат. Художественный замысел произведения прослеживается очень чётко: первая часть – сонатное аллегро, вторая – медленная, контрастная часть и быстрый, стремительный токкатный финал. Говоря об отношении автора к сонатной форме можно отметить близость приемов и развития тематического материала с его сонатой для фортепиано (1965 г.). В ней первая часть носит драматический характер. Главная партия имеет активное волевое начало, а побочная, напротив, романтическая с более спокойным развитием. Вторая часть по характеру траурный марш с драматическим средним разделом, а финал – калейдоскопическая токката, написанная в форме рондо. Размер 6/8 и стремительное мотивное развитие, использование хроматического движения, кварттовых аккордов в чём-то по напряженности музыкального развития напоминает финал его фортепианной сонаты.

1 часть. Moderato assai

«Первая часть наиболее сложна по драматургии. Она включает в себя разнообразный музыкальный материал, яркие напряжённые кульминации. Динамический потенциал гитары, также как и богатейшие возможности сонатной формы использованы композитором с большой художественной убедительностью» (1, 23).

Первая часть начинается с арпеджированного аккорда (e-h-e-g-d-e), который в последующем развитии музыкальной драматургии будет иметь важное значение. Тематический материал первого такта несет в себе песенно-танцевальные элементы, которые приближают к русскому мелосу. С одной стороны, тема звучит диатонически, с другой – в неё вплетаются хроматические интонации, как бы разрушающие это диатоническое начало. В этом сопоставлении (диатоники и хроматики) заложено зерно всего музыкального развития Сонаты. Большую роль в развитии музыкального материала играет также ритм, разнообразное музыкальное движение, часто прерываемое паузами. Это придаёт музыкальному развитию напряжённый характер. Такое использование всех средств музыкального языка в сочетании с возможностями гитары позволяет говорить об этом сочинении, как впитавшем, с одной стороны, классические традиции, так и отражающего современное музыкальное мышление второй половины XX века, в котором мы находим более активную работу с музыкальной формой, ритмом, гармоническим языком, фактурой.

По форме главная партия – период, делящийся на два предложения (5+5):



Пример 29. И. Рехин. Соната № 1, 1 часть, такты 1–8

Связующая часть начинается с оstinатного звучания звука h, а затем добавляется звук e (11–17 такты). В этом фрагменте можно видеть гитарную полифонию: появляется двух- и трёхголосие, которое достигается с помощью открытых струн и коротких мотивов шестнадцатыми в нижнем голосе.



Пример 30. И. Рехин. Соната № 1, 1 часть, такты 9–21

Здесь мы слышим вычленённый мотив главной партии на фоне пульсирующего оstinато:



Пример 31. И. Рехин. Соната № 1, 1 часть, такты 1, 11

Таким образом, связующая партия несёт в себе элементы разработочности. Дальше мы видим вычленение мотивов из второго такта главной партии, на котором построено дальнейшее музыкальное развитие:



Пример 32. И. Рехин. Соната № 1, 1 часть, такты 2–3, 22–23

Оно достигает своей кульминации и построено на переосмыслении мотивов главной партии (особенно её ритмической структуры). Кульминация звучит здесь особенно напряженно и драматически, благодаря использованию всего диапазона гитары, в сочетании с пустыми струнами и акцентированными аккордами:



Пример 33. И. Рехин. Соната № 1, 1 часть, такты 26–30

Дальнейшее музыкальное развитие приводит нас к лирической, напевной побочной партии (conespressione). Тема написана в A-dur и изложена в верхнем голосе. Интерес представляет то, что фактура аккомпанемента, записанная свободно как трёх- и четырёхголосная, включает в себя как аккордовые функции, так и мелодические фразы, созданные на аккордовых звуках во втором голосе. В изложении фактуры автор очень умело использует пустые струны, что делает изложение музыкального материала более полноценным.

Склонность композитора к созданию полифонической



фактуры мы обнаруживаем на протяжении всего цикла. Тема побочной партии изложена, в основном, половинными нотами, которые заполняются подголосочными восьмушками. Побочная партия написана в форме периода, который делится на два больших предложения, каждое из которых заканчивается кодеттой:



Пример 34. И. Рехин. Соната № 1, 1 часть, такты 35–49

Если в первом предложении кодетта является связующим звеном между предложениями, то во втором она представляет собой заключение всей экспозиции. В экспозиции динамика имеет важное драматургическое значение: велика роль контрастов: использование разных регистров гитары, разнообразная нюансировка и её градации (от *pp* до *ff*), акцентов, стаккато, которые обогащают образно-музыкальное содержание части.

Умиротворённое заключение экспозиции (*pp*) взрывает разработка (*Allegro risoluto*). Она начинается короткими аккордами (*sfronticello*), перемежающимися мотивами из шестнадцатых и восьмых. Разработка построена на видоизменённых мотивах – вычленениях музыкального материала экспозиции:



Пример 35. И. Рехин. Соната № 1, 1 часть, такты 66–76

Огромное значение в развитии музыкального материала разработки имеет ритмика. Постоянная смена размеров (2/4, 3/8, 2/4, 3/4, 3/8 и т.д.) и длительностей с преобладанием восьмых и шестнадцатых, разделённых паузами, придаёт музыке тревожный взволнованный характер. В разработке также используются полифонические приёмы работы над материалом: фугато на мотиве главной партии, имитационная полифония, остинато:



Пример 36. И. Рехин. Соната № 1, 1 часть, такты 77–83

Дальнейшее развитие музыкального материала построено на нисходящих хроматических интонациях второго элемента главной партии:



Пример 37. И. Рехин. Соната № 1, 1 часть, такты 84–87

Это развитие приводит к мощной кульминации:



Пример 38. И. Рехин. Соната № 1, 1 часть, такты 88–95

Напряжение здесь постепенно спадает в связующем разделе, построенном на шестнадцатых, который приводит нас к побочной партии. Чем можно объяснить такое развитие музыкального материала в разработке? Совершенно очевидно, что И. Рехин в работе над Сонатой в качестве своего ориентира берёт инструментальные сонаты как классической, так и современной музыки (Л. Бетховен, Д. Шостакович, С. Прокофьев, Б. Бриттен). Главный упор в музыкальной драматургии – столкновение различных музыкальных образов: романтически-взволнованной главной партии, конфликтного сопоставления её с побочной партией, которая в разработке драматизируется за счёт переосмысления мелодического материала и вычленения отдельных элементов темы в фактурном развитии (трансформация звучания побочной партии, в которой изменена как фактура, так и мелодический материал, который здесь только намечен):



Пример 39. И. Рехин. Соната № 1, 1 часть, такты 107–109

Затем музыкальное развитие снова возвращается к начальному материалу разработки, но уже в несколько переосмысленном виде (используется шестиголосный аккорд, октавное удвоение). Строительным материалом этого фрагмента помимо аккордов являются метроритмические сдвиги (3/4, 3/8, 2/4, 3/4, 2/8). В музыкальном развитии огромное значение имеют паузы и ритмические смещения. Кульминация этого фрагмента приобретает остро диссонантный характер за счёт использования политональных аккордов, синкоп, *rasgueado*:



Пример 40. И. Рехин. Соната № 1, 1 часть, такты 110–124

Разработка построена на трёх волнах (66–98 такты, 99–124 такты, 125–155 такты), каждая из которых заканчивается кульминацией. В основе музыкального развития третьей волны лежит второй тематический элемент главной партии, изложенный в нижнем голосе (125–129 такты). Здесь появляется аккордовая фигурация, в основе которой звуки *fis-a-cis-e-g* (125–126), *fis-ais-cis-e-g* (127 такт). Доминантовыйнонаккорд *h-dis-fis-a-c* (128–129 такты) приводит нас к тонике *E*:



Пример 41. И. Рехин. Соната № 1, 1 часть, такты 125–130

Следующий фрагмент построен на материале связующей части. Здесь музыкальное развитие обогащается появлением органного пункта E в басу, ритмическими и гармоническими преобразованиями за счёт полифонического соединения разных типов музыкального движения: остинатного и прерываемого паузами. В развитии этой волны можно увидеть две фазы (125–137, 138–155 такты). Вторая фаза начинается с повторения первой фазы развития. Но дальнейшее развитие построено на переосмысленном материале связующей части, которая изложена аккордами, прерываемыми паузами, октавными удвоениями аккордов, glissando и возвращением к взрывному метrorитмическому движению, построенному на шестнадцатых и в известной степени повторяющих подход к первой кульминации в разработке:



Пример 42. И. Рехин. Соната № 1, 1 часть, такты 142–149

В дальнейшем тематический материал поглощается ритмическим движением в сочетании разбросанных линий баса и верхних голосов и октавного удвоения. В основе этого движения лежит секвенция (150–155 такты), которая приводит нас к репризе:



Пример 43. И. Рехин. Соната № 1, 1 часть, такты 150–155

Реприза сокращена, но её музыкальное развитие повторяет строение экспозиции.

Музыкальное развитие главной партии повторяет строение главной партии в экспозиции, но с изменениями музыкального характера. Связующая партия стала более короткой и её музыкальное развитие устремляется к кульминации, которая построена на мотиве из главной партии, изложенного в форме нисходящей по полутонам двухголосной секвенции, которая приводит к появлению побочной партии в E-dur:

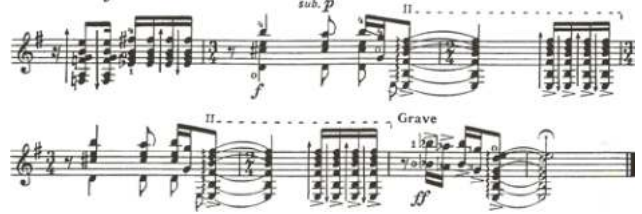


Пример 44. И. Рехин. Соната № 1, 1 часть, такты 181–189

Побочная партия звучит резким лирическим контрастом по сравнению с предыдущим развитием. Она, по сравнению с экспозицией, сокращена, что обусловлено стремлением автора создать неожиданное появление на-

пряжённо звучащей коды, венчающей общую концепцию драматургии первой части, в своей основе трагической.

Кода представляет собой мини-разработку. Она подытоживает музыкальное развитие всей первой части, включает в себя разные тематические, ритмические, ладово-гармонические, фактурные элементы. Следует обратить внимание на интересную метро-ритмическую находку композитора: в последних шести тактах метрическая структура резко сдвигается за счёт синкопы на последнюю восьмую, которая играет роль *rasgueado* и всё музыкальное развитие приходит к первому аккорду, с которого соната и начиналась:



Пример 45. И. Рехин. Соната № 1, 1 часть, такты 215–220

2 часть. Andante. Moltorubato

Вторая часть была написана под впечатлением от просмотра фильма И. Бергмана «Осенняя соната». В цикле это центральный эпизод, подчёркивающий трагический характер всего сочинения. Композитор обнаруживает здесь внутреннее родство с «Траурным маршем» из Второй сонаты b-moll Ф. Шопена для фортепиано, который пронизан глубокими философскими размышлениями о смысле бытия, смысле жизни.

Вторая часть написана в свободной импровизационной манере. В её основе лежат два элемента, которые проходят сквозь всю часть. Первый – это мотив или интонация вопроса, который звучит как импровизация в ритмическом и мелодическом смысле. Второй – это жанрово очерченный, по своей сути, траурный марш, изложенный специфической гитарной техникой (*tambora*, арпеджио, флажолеты):



Пример 46. И. Рехин. Соната № 1, 2 часть, такты 1–9

Это придаёт звучанию всей части философский и сюрреалистический смысл. Большое значение в изложении музыкального материала имеют элементы фригийского лада (in a) и тритоны, которые придают музыке большую экспрессивность и напряжённость (см. такты 1, 3, 7, 8). Работа автора над музыкальным материалом заключается в постоянном сопоставлении и развитии этих двух элементов.

В дальнейшем на основе ритма траурного марша музыкальное развитие обогащается добавлением к нему разного рода мотивов, изложенных аккордами:



Пример 47. И. Рехин. Соната № 1, 2 часть, такты 10–18

Первый элемент также насыщается различными интонациями инструментально-речитативного характера с появ-



лением триолей, разного рода секстолей и септолей, создающих оркестровый эффект и, в то же самое время, эффект ударных инструментов (например литавры). Очень важную роль в драматургии цикла имеет сонорное звучание одного звука, излагаемого в разных регистрах, разными голосами и на разных струнах:



Пример 48. И. Рехин. Соната № 1, 2 часть, такты 22–27

Кульминацией части можно считать 28–38 такты, в которых мастерски использованы возможности гитары (арпеджио, *rasgueado*, *sf*, активное участие высокого регистра, октавные удвоения, двойные флажолеты, перемежаемые шестнадцатыми в низком регистре). Автор пытается трактовать звучание гитары оркестрово, заставляя исполнителя играть экспрессивным звуком, *ff*, которое чередуются с р и флажолетами.

С одной стороны, возможность исполнения на гитаре арпеджированных аккордов придаёт звучанию музыки брутальный характер:



Пример 49. И. Рехин. Соната № 1, 2 часть, такты 28–38

С другой – ритмически-ударные возможности, развивающие ритмический пульс траурного марша, позволяют исполнителю создавать inferнальные образы выразительно звучащих флажолетов, напоминающих по тембру виброфон или челесту. Заключительная часть повторяет интонацию первого мотива, но она уже звучит драматически насыщенно, в среднем регистре и её ритмическая и мелодическая структура изменились. В её основе скачок на тритону и септиму, что придаёт музыке выразительный трагический характер:



Пример 50. И. Рехин. Соната № 1, 2 часть, такты 39–44

После этого накала фактура становится более прозрачной. В заключительном разделе используется приём игры одного звука (а) на открытой и закрытой струнах (использована техника канона). Предпоследний такт является подготовкой ритма финала. Весь раздел построен по принципу *diminuendo*. Постепенно всё стихает и растворяется в заключительном аккорде a-cis-f-h-c:



Пример 51. И. Рехин. Соната № 1, 2 часть, такты 45–48

3 часть. Presto

Третья часть – виртуозно написанная пьеса в жанре

токкаты. Её образное содержание, по мысли автора, можно сравнить «со стремительной ездой автомобиля по дороге с массой препятствий и неожиданных поворотов. Это настоящая фантазмогория!»

Токката, главным образом, написана в размере 3/8 и основная ритмическая единица здесь шестнадцатые. Сумрачное активное движение и моторика непрерываемы вплоть до финальных аккордов. Главную роль здесь играют пульсирующая ритмика, акценты, регистры, что создаёт яркие контрасты в музыкальном развитии. Композитор изобретательно использует гитарную специфику – открытые струны, арпеджио, баррэ, аккорды, взлетающие пассажи. Пьеса остро диссонантна, в ней присутствуют элементы политональности, которые сочетаются с умелым использованием расширенной тональности. Автор редко указывает динамические оттенки, предоставляя возможность исполнителю искать интересные и разнообразные решения задачи. В этой части можно найти много метроритмических конструкций, соединений двух- и трёхдольных размеров, акцентов на слабых долях, гемииол, аккордовых созвучий, чередующихся с остинатной ритмикой. Всё это требует виртуозного владения инструментом от исполнителя.

Форму условно можно назвать вариациями на ритмическую структуру, которая является предпосылкой для развития впоследствии отдельных мотивов, фраз, гармонических построений. Ритмическая пульсация является более важным элементом, чем тематическое развитие. В экспозиции показан основной материал, элементы которого будут развиваться на протяжении всей части. Тематизм токкаты построен на остинатном движении шестнадцатых, в которых варьируются отдельные созвучия и аккорды, часто политональные:



Пример 52. И. Рехин. Соната № 1, 3 часть, такты 1–16

В изложении тематического материала используется остинатный бас, который иногда прерывается отдельными аккордовыми созвучиями, которые создают второй голос (см. 4–13 такты).

Первая вариация сочетает в себе движение гаммообразными пассажами и пульсирующими шестнадцатыми, что придаёт контрастность внутри самой вариации. В качестве разработки материала автор использует приёмы транспозиции, в которой важная роль отводится открытым струнам, и дробления:



Пример 53. И. Рехин. Соната № 1, 3 часть, такты 20–27

В первой вариации в основном используются нижний и средний регистры, в котором идея скрытого двухголосия наиболее активно проявляется в 29–34 тактах:



Пример 54. И. Рехин. Соната № 1, 3 часть, такты 28–35

Затем следует некоторый спад, который приводит ко второй вариации. По сути она тоже полифонична. Здесь присутствуют как двух-, так и трёхголосие. Она по своему развитию более яркая, чем первая. В ней усиливается роль аккордики на фоне остигатного баса, но всё развитие цементируется гаммообразным мотивом, что освежает музыкальную ткань, а также позволяет привести к первой кульминации, которая завершается гемиольным ходом на звуках *gis-fis-f*:



Пример 55. И. Рехин. Соната № 1, 3 часть, такты 59–73

Третья вариация имеет свою несколько отличную конструкцию. В изложении активно присутствует звук *sis*, который можно воспринимать как основной звук V ступени к *Fis*. Однако нигде этого разрешения не происходит. Важно отметить, что здесь впервые появляются паузы, которые приводят к смене метроритмики:



Пример 56. И. Рехин. Соната № 1, 3 часть, такты 74–81

Как и предыдущие вариации, третья заканчивается динамическим всплеском, который усиливается квартовыми интонациями и приводит к следующей вариации:



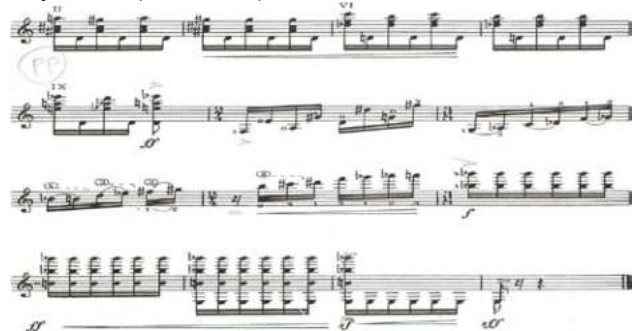
Пример 57. И. Рехин. Соната № 1, 3 часть, такты 96–104

Каждая вариация синтезирует в себе элементы предыдущих и в этом плане четвёртая – самая насыщенная. Особо ярко в ней проявляются интонации второй вариации, на которых строится кульминация этого раздела. Она также достигается путём уплотнения фактуры (появляется больше аккордовых созвучий). За этим появляется внезапно *eriano*, из которого возникает пятая вариация:



Пример 58. И. Рехин. Соната № 1, 3 часть, такты 113–124

Пятая вариация носит обобщающий характер и выступает в роли коды, впитавшей в себя черты всей пьесы. Этот раздел заканчивается стремительным *crescendo* грандиозной кульминацией, которая одновременно является и кульминацией всего цикла:



Пример 59. И. Рехин. Соната № 1, 3 часть, такты 139–152

Соната № 1 для гитары И. Рехина вошла в репертуар российских и зарубежных гитаристов, она уже много лет активно используется в музыкально-педагогической практике, звучит на фестивалях и конкурсах. Её художественные достоинства – выразительность и разнообразие музыкального материала, активное использование полифонии в создании художественных образов, богатая палитра звуковых красок. Всё это позволяет гитаристу активно искать свою художественную интерпретацию исполняемой музыки, раскрывать глубинный смысл произведения.

Список использованной литературы:

1. Рапацкая Л. Преодолевая гитарные стереотипы//Гитарист. – 1997, № 3.

Содержание CD «И. Рехин. Музыка для гитары и гитарных ансамблей»

1. Гаванский концерт в 3-частях (трек 1)

Солист А. Фраучи (гитара), Ленинградский оркестр старинной и современной музыки. дир. А. Серов. Трансляционная запись Всесоюзного радио из Малого зала Московской консерватории с фестиваля «Московская осень», октябрь 1983 г.

2. Тема с вариациями из цикла «Четыре концертные пьесы» (трек 2)

исп. Филипп Вилла – гитара (Франция)

3. «Цветы весны» - дивертисмент для флейты и гитары в 3-х частях (треки 3–5)

исп. Александр Корнеев (флейта) и Николай Комялов (гитара). Запись 1988 года.

4. Четыре пьесы для трёх гитар: Прелюдия в стиле Баха, Маленькое танго, Колыбельная, Скерцино. (треки 6–9)

исп. анс.п/у Ю. Алешникова.

5. Три пьесы для четырёх гитар: Прогулка с Эли, Ноктюрн, Скерцандо – Танталла. (треки 10–12)

исп. анс.п/у Ю. Алешникова.

6. Соната I для гитары в трёх частях (трек 13)

исп. Аркадий Резник – гитара

7. Прелюдия и fuga in Des № 3 из цикла «24 прелюдии и фуги для гитары соло». (трек 14)

исп. Дмитрий Илларионов-гитара. Запись с авторского концерта в Большом зале Дома композиторов, Москва, 12 декабря 2006 года.





Основные сочинения И.Рехина

Гитара, мандолина и симфонический оркестр

- «Гаванский концерт» для гитары и оркестра (1983) в 3-х частях

Написан по заказу Министерства культуры РСФСР. Мировая премьера: 27 ноября 1983 года, Малый зал Московской консерватории, фестиваль «Московская осень». Солист Александр Фраучи (гитара), Ленинградский оркестр старинной и современной музыки, дирижер Эдуард Серов. Кубинская премьера: 13 апреля 1984 года, Teatro Nationale в Гаване в рамках концертов II международного конкурса и фестиваля гитаристов. Солист Ильдефонсо Акоста (гитара) и Хелена Сантьяго (ф-но). Европейская премьера – 7 мая 1999 года, Большой концертный зал Люблинской филармонии (Польша), Солист Александр Фраучи (гитара), Симфонический оркестр Люблинской филармонии, дирижер Пётр Вятковский. (Этот концерт был записан любительской камерой и его можно посмотреть на You Tube).

«Гаванский концерт» для гитары и оркестра (1983) в 3-х частях. Клавир, издательство «Советский композитор», Москва, 1988 год, издательство Verlag Neue Musik, Berlin, 1997, Германия.

- «Русский концерт» для семиструнной гитары и оркестра (1985–1988) в 3-х частях.

Работа над партитурой закончена 30.08.1988 году. Написан по заказу Министерства культуры РСФСР. В 1989 году (август 12-сентябрь 03) была сделана авторская редакция Концерта для шестиструнной гитары. Мировая премьера, 23 апреля 2001 года в рамках концертов «XI международной встречи гитаристов в Гданьске» (Польша), солист Д. Илларионов, концертный зал Академии им. Станислава Монюшко, симфонический оркестр Академии, дирижер Януш Пшыбыльский. Премьеры в России: 25 января 2006 года, Белгород, Большой зал музыкального училища, солист Юрий Алешников (шестиструнная гитара), симфонический оркестр п/у Евгения Алешникова в рамках авторского концерта композитора в связи с его 65 летним юбилеем; Московская премьера 6 марта 2006 года, на открытии I-го московского международного фестиваля «Виртуозы гитары», Дмитрий Илларионов (гитара), симфонический оркестр «Новая Россия», худ.рук. Юрий Башмет, дирижер Алексей Шацкий.

Первое исполнение «Русского концерта» в версии для семиструнной гитары: 2007 г. Казань, Концертный зал МВД, солист Айнур Бегутов (гитара), симф. оркестр La Primavera, дирижер Рустем Абязов. Московская премьера: **15 марта 2009 года** в городе Жуковском (Московская область) в рамках Первого международного фестиваля исполнителей на русской семиструнной гитаре **«Русская гитара в XXI веке»** имени Сергея Орехова, солист Айнур Бегутов, симфонический оркестр г. Жуковский, дирижер Константин Науменко.

Клавир издан на средства композитора в частном издательстве в Москве в 1999 году.

- Концерт для мандолины и струнного оркестра (1995) в 3-х частях

Гитара – соло

- 24 Прелюдии и Фуги (1985–1990)'
- Четыре концертные пьесы. (1984)
 1. Вальс Бовари
 2. Русский танец
 3. Тема с вариациями
 4. Воспоминание о вальсе
- Соната I. (1983) в 3-х частях для шестиструнной гитары'
- Соната II. (1984) в 3-х частях для семиструнной гитары,
- Соната II. (1984) в 3-х частях. Переложение для шестиструнной гитары автора'
- Сюита «Памяти Э.В. Лобоса» (1979) в пяти частях.
 1. Прелюдия.
 2. Танец,
 3. Портрет,
 4. Предчувствие,
 5. Прерванная песня
- «День за днём» – 24 маленьких пьесы для молодого гитариста (1990)'

Две гитары

- «Шаг за шагом» (1991) 5 маленьких пьес для гитарного дуэта
 1. Доброе утро,
 2. Вальс-эхо,
 3. Вечное движение,
 4. Смерть бабочки,
 5. Венгерский танец.



- «Играем вместе» (1992). 16 популярных народных песен в лёгких переложениях для двух гитар или мелодического инструмента (флейты, скрипки) и гитары

Три гитары

- Четыре пьесы (1992)
1. Прелюдия в стиле Баха, 2. Колыбельная, 3. Скерцино, 4. Маленькое танго

Четыре гитары

- Четыре концертные пьесы (1992)
1. Прогулка с Эли, 2. Ноктюрн, 3. Скерцандо-тарантелла, 4. Oxford Street.

Флейта (скрипка, мандолина, виолончель) и гитара

- «Цветы весны» (1984) – Дивертисмент в трех частях.
- TA – BO – SA. (1989) – три пьесы в латиноамериканском стиле
1. Танго, 2. Босса-нова, 3. Самба

Фортепиано соло

- Соната (1967) в 3-х частях
- Пять античных фресок (1982).
1. Сивилла, 2. Ритуальный танец жрецов Аполлона, 3. Флейтист из свиты Вакха, 4. Влюбленные перед храмом Афродиты, 5. Танец гладиаторов.
- «Пёстрые картинки». (1991) 17 пьес для детей и юношества.

Фортепианный дуэт

- «Слушая друг друга» (1990). 7 концертных пьес средней трудности для фортепиано в 4 руки или двух фортепиано
1. Шуточный марш, 2. Прелюдия, 3. Вариации на старинную свадебную песню, 4. Вальс-Каприз, 5. Скерцино, 6. Людаполька, 7. Большой парадный полонез.
- «Играем вместе» (1991)-14 обработок популярных народных песен разных стран для фортепиано в 4 руки

Два фортепиано

- Полифонический концерт (1984) в 3-х частях
1. Гармония и стресс, 2. Ноктюрнал с исчезающей темой ноктюрна, 3. Восход Солнца. Бег Времени.
- Три латиноамериканских танца (1990)
1. Taranta, 2. Habanera, 3. Cumbancha.

Медно-духовые инструменты

- Концерт для трубы, струнного оркестра и фортепьяно (1999–2012) в 3-х частях
- Соната для альты – саксофона (1995) в 3-х частях
- «5x5» (1990) – 5 пьес для квинтета для медно-духовых инструментов
- «Диалоги» (1967, ред. 1996) для трубы, ударных инструментов и фортепьяно (клавесина) в 5 частях
- Соната (1989) для тубы и фортепиано в 3-х частях

- Соната (1996) для эуфониума (баритона) и фортепиано 3-х частях

Виолончель

- Каденция к виолончельному концерту Р. Шумана (1995)
- Два драматических речитатива для виолончели соло (1969)
- 24 Каприса (1991) для виолончели соло
- Шесть пьес (1963–1986) для виолончели и фортепиано
- Три романтические пьесы в ритмах танго для виолончели и фортепиано.
1. Страсть, 2. Нежность, 3. Разрыв
- «Серенада» (1980–1984) для виолончельного ансамбля
- 1. Вариации на старинную тему, 2. Элегия, 3. Вечное движение, 4. Постлюдия
- Три юморески (1984) для виолончельного квинтета
1. Прелюдия (Boogie-Woogie), 2. Немного блюза, 3. Старый мотив.

Симфонический оркестр

- Триптих (1968) для оркестра
- Симфонические эскизы по роману Густава Флобера «Мадам Бовари» (1984)
- «Танцы в цветах радуги» - Сюита из балета «Третий семестр» (1986, ред. 2009)

Орган

- Сюита (1966) в 3-х частях
- «Ода Миру» – органнй концерт в четырех частях (1985)
1. Almus, 2. Bellum, 3. Lacrimosa, 4. Dona nobis pacem

Балеты

- «Марсий» – балет в одном действии (1979)
- «Третий семестр» – балет в одном действии (1980–1982)
- «Перлино» (1994–2012) балет в 2-х действиях (в работе)

Вокальная музыка, хоровая музыка

- Три баллады о любви для баритона и ф-но (1986), ред. 2009.
1. Маленькая Пловдивская баллада. (Николас Гильен, перевод О. Савича), 2. Баллада о ревности (Франсуа Вийон, пер. И. Эренбурга), 3. Баллада счастливого влюбленного (текст из английской народной поэзии, пер. С. Маршака).
- «Кубинская тетрадь» (1965, ред. 2007) для сопрано (баритона) и фортепьяно на стихи Н. Гильена (в переводах О. Савича)
- Пять романсов на стихи И. Бунина (1985) для высокого голоса и фортепьяно.
- Пять стихотворений Ф.Г. Лорки (1979) для высокого голоса и фортепьяно.
- «Акварели» (1979 2009)- 8 миниатюр для женского хора a capella на стихи русских поэтов XIX–XX веков.



Игорь Рехин

Вариации на тему «Гитара в России»

Субъективные заметки о путях развития гитары с точки зрения композитора.

Продолжение. Начало опубликовано в журналах «Гитаристъ» №1, 2004 и №2, 2004 г, № 1, 2, 2005, №1, 2006

Глава 14. Вариация 13. Александр Иванов-Крамской – штрихи к портрету.

26 августа 2012 года мы будем отмечать 100 – летие со дня рождения Александра Михайловича Иванова-Крамского. Сегодня его имя известно не только в нашей стране, но далеко за её пределами. О нём написано много статей, исследований, воспоминаний, создано несколько телевизионных программ и фильмов, существует множество записей на радио и на пластинках.



В 1985 году я встретил его ученика в Ханое. Это был вьетнамский инженер, который брал у него уроки игры на гитаре в Минске, когда там учился в начале 70-х годов. Не все знают, что настоящая его фамилия была Александр Михайлович Иванов. Возникновению очень удачно для музыканта найденного артистического псевдонима он обязан другу семьи, гитарному мастеру Фёдору Гавриловичу Савицкому (1894–1956). В 1935 году, как – то встретившись с молодым гитаристом, он сказал: «Шур, я вот тут подумал: у нас есть певец Иванов, дирижер Иванов, композитор Иванов... Уж больно много у нас Ивановых. Давай придумаем тебе псевдоним!» Позже он сказал при встрече: «Лучшего сочетания, по – моему, не найти; послушай: Александр Иванов-Крамской!» (Цитирую по книге Н. Иванова – Крамская «Жизнь посвятил гитаре», М. 1995, стр. 13).

Вся жизнь и творческая деятельность Александра Иванова – Крамского (1912–1973) была тесно связана с советской системой. Половина её была прожита в период революционных преобразований: коллективизации, пятилеток, политических процессов эпохи «культы личности». Военные годы сменились хрущёвской порой «оттепели», которая перетекла в брежневскую эпоху «застоя». Он родился в Москве в семье служащего Иванова, где любили музыку, особенно русские народные песни. Уже в детстве одарённость мальчика проявлялась в любви к пению, к музыкальному исполнительству. В 1922 году Александр некоторое время посещает класс фортепьяно в музыкальной школе. Семья Ивановых жила не богато, дома инструмента не было, и он был вынужден вскоре перейти на скрипку. Но дальше заниматься на скрипке он не стал, нужно было зарабатывать деньги на жизнь.





После окончания семилетней школы работает в столярной мастерской в качестве токаря. В 1926 году в Москву с концертами приехал Андрес Сеговия. Его игра на гитаре произвела на Александра сильное впечатление. (Возможно, в это время он уже увлёкся гитарой, которой начал заниматься самостоятельно). И он всё чаще начинает задумываться о своей будущей судьбе. Его мечтой всегда было желание стать артистом! Случайно он узнаёт, что на гитаре можно учиться в музыкальном техникуме им. Октябрьской революции. В начале 1931 года он зачисляется в класс гитары к П. Агафшину и оставляет профессию столяра. Так **в девятнадцать лет** начинается его профессиональное музыкальное образование гитариста. Среди учебных дисциплин, помимо специальности, он проходит дирижирование народным оркестром у Н. Речменского, музыкальную литературу у К. Щедрина, гармонию и сольфеджио у И. Способина. В 1933 году он оканчивает музыкальный техникум и получает диплом солиста-гитариста и педагога. Параллельно с учёбой в техникуме Александр занимается у П. Агафшина по классу гитары, у К. Сараджева по дирижированию на музыкальных курсах повышения квалификации при Московской консерватории, которые были открыты в 1932 году и просуществовали до 1934 года (Об обстоятельствах закрытия консерваторских курсов я писал в предыдущих главах).

Можно сказать, что этим профессиональное образование Иванова как гитариста и ограничилось. Но где в те годы он мог учиться дальше? По сути дела консерваторией для него становится живая музыкальная практика, концерты. Дальше начиналась творческая жизнь артиста – исполнителя на гитаре, солиста и аккомпаниатора Александра Иванова – Крамского.



Сеговия+.tif

«Гитарная ниша», в отличие от пианистической или скрипичной, где тогда было много великолепных концертирующих музыкантов (Э. Гилельс, С. Фейнберг, М. Юдина, Д. Ойстрах, Л. Коган и другие), к его счастью, была свободна. По советским временам Александру Иванову – Крамскому, обладавшему помимо музыкального таланта, большой работоспособностью и организаторскими способностями, удалось сделать себе прекрасную профессиональную карьеру как исполнителю, дирижеру, педагогу, композитору и общественному деятелю. Его учитель Пётр Агафшин помогает ему устроиться на работу в качестве гитариста – аккомпаниатора в знаменитый московский Малый театр. Это открывало перед молодым музыкантом хорошие перспективы и связи в артистическом мире. Он пишет музыку к театральным постановкам для московских театров, много гастролирует по стране в составе разных творческих групп, в том числе и со знаменитым джаз-оркестром Александра Варламова (возможно, он играл там и в ритм – группе?). Приезд в 1935 году известной австрийской гитаристки **Луизы Валькер** и её концерты в Москве, гастролы А. Сеговии в СССР в 1936 году и личное знакомство с этими музыкантами, произошедшее благодаря стараниям П. Агафшина, дали новый творческий импульс для молодого артиста, имя которого на афишах теперь значилось как Александр Иванов – Крамской. В 1935 году он женился, был призван в Красную армию (в Московский стрелковый полк), но продолжал выступать в концертах, в том числе, перед «ответственными товарищами», «для иностранных представителей



Петренко Шумеев Акопов.tif

и советской музыкальной общественности». На конкурсе имени X съезда ВЛКСМ Иванов – Крамской стал первым гитаристом – лауреатом!

В 1936 году им был написан «Лирический вальс» для гитары, ставший началом его многочисленных гитарных сочинений. Часто он становится автором переложений исполняемой музыки, но постепенно осмелев, начинает включать в свои программы и собственные пьесы. А его сольные и ансамблевые выступления в программах Радиокомитета, что по тем временам было очень престижно, делают его имя известным в стране. В сольный репертуар гитариста 1932–39 годов входила, прежде всего, классическая музыка для шестиструнной гитары (Бах, Джульяни, Сор, Таррега, Сеговия, Льобет, Кост, Таррега, Альбеннис, Паганини), переложения русской и европейской классической музыки (Глинка, Шопен, Мендельсон, Чайковский, Гайдн, Калинников). Но в основном это лишь отдельные пьесы, мало крупной формы. Думается, что уже тогда Иванов – Крамской начинает замечать ограниченность исполняемого репертуара. В 40-е годы иногда он играл музыку своих друзей, композиторов Речменского, Камалдинова, Мосолова, Шебалина.

Безусловно, большая заслуга Иванова – Крамского в развитии гитары в стране состоит и в том, что он обратил внимание **на ансамблевое музицирование, как на один из возможных способов расширения гитарного репертуара, совершенствования качества гитарного исполнительства и повышения художественного вкуса гитаристов.** По его инициативе на Всесоюзном радио были записаны



сочинения с участием гитары Шуберта, Паганини, Боккерини и других композиторов. Третий гитарный концерт Марио Джульяни был переработан Ивановым – Крамским для струнного квартета и гитары. В 1939 году он становится лауреатом Всесоюзного конкурса исполнителей на народных инструментах (II премия). Вот как описывает свои впечатления от его выступления на конкурсе Л. Девятю: «... премию получил совершенно справедливо Иванов – Крамской. Он играл на гитаре работы Ф.Г. Савицкого и, главное, с жильными струнами и шелковыми басками; он один показал гитару в том виде, в котором она должна быть. Минусом его исполнения был очень слабый, неконцертный тон, что имело большое значение, особенно при плохой акустике Дома Союзов. Сидя в пятом ряду я должен был напрягать свой слух» (цит. «Словарь Яблокова», стр. 452). С 1939 по 1945 год Иванов – Крамской работает дирижером Ансамбля песни и пляски Народного комиссариата внутренних дел (НКВД) СССР. Должность эта была очень ответственная, а времена – суровыми. В любую минуту каждый их работающих в ансамбле мог попасть в немилость, и судьба артиста могла быть завершена где – нибудь в ГУЛаге. Но, на счастье, Иванову – Крамскому удалось избежать этой участи. В годы войны он руководил выездными выступлениями коллектива на фронте (Елец, Ленинград, Кронштадт, Курск), много ездил с концертами по стране, занимался аранжировками и переложениями, не терял контактов и с Радио. В те годы трансляции концертов классической, русской и советской музыки, в которых принимали участие ведущие исполнители и коллективы страны, передавались как для территорий СССР, так и на страны Европы и Америки. Он приглашается для участия в правительственных концертах. В военное время они нередко проходили и на станции метро «Маяковская». Это была особая привилегия, которой удостаивались лишь избранные исполнители. На некоторых концертах присутствовал Сталин. Практика подобных «правительственных концертов» сохранялась и после его смерти в 1953 году. Работа музыканта была отмечена многочисленными наградами. Среди них медали: «За оборону Москвы», «За оборону Сталинграда», «За оборону Ленинграда», «За оборону Кавказа», «За доблестный труд в период Великой отечественной войны», множество грамот. Но в 1945,



Класс Крамского+.tif

буквально за несколько дней до окончания войны, его как сотрудника ансамбля НКВД СССР, по приказу за подписью Комиссара Государственной Безопасности III ранга Обручникова направляют в командировку ... «для ознакомления с работой художественной самодеятельности детских трудовых колоний!» Такое решение выглядит довольно странно. Дочь гитариста Н. Иванова-Крамская никак не комментирует этот эпизод. Она пишет в цитируемой ранее книге (стр. 31): «После окончания войны отец сразу порывает с военным оркестром НКВД чтобы заняться ансамблем, который организовал за год, в который входили гитара, балалайки, домры и мандолина». Речь идёт о неаполитанском ансамбле, который был создан А. Ивановым –Крамским и пользовался успехом у слушателей. Потом он долгое время руководил ансамблем гитаристов в ДК «Красные текстильщики».

С 1947 по 1952 год Иванов-Крамской руководит Русским народным хором и оркестром народных инструментов на Всесоюзном радио. Под его управлением были исполнены и записаны, среди большого количества разнообразных произведений классической музыки и обработок народных песен, некоторые сочинения советских композиторов. Новое назначение Иванова – Крамского на руководящую работу совпало с периодом очередного идеологического наступления партии. В Постановлениях ЦК ВКП (б) от 10 февраля 1948 года и статьях в газете «Правда» острой критике

подверглись Шостакович, Прокофьев, Хачатурян, Шебалин, Мясковский, Г. Попов. В те годы со страниц газет и по радио партийные идеологи призывали писателей, художников и композиторов к овладению творческим методом «социалистического реализма», к более всестороннему освоению классического наследия и народного творчества, к превращению искусства в «могучее, действенное и гибкое средство коммунистического воспитания масс». Начинается борьба с космополитизмом, с «безродными космополитами» в искусстве. От композиторов требовали новых патриотических песен и монументальных сочинений, прославляющих достижения СССР и руководителей страны.

Для судеб гитары в России



Комолятов 2.tif



Груновой.tif

вновь наступили плохие времена. В 1949 году гитарные классы в училище Октябрьской революции в Москве были закрыты. Вот как этот эпизод описан в «Автобиографии» Львом Менро: «Осенью 1949 года, придя после летних каникул, мы, студенты – гитаристы с недоумением узнали, что классы обеих гитар ликвидированы, педагоги Иванов и Агафшин уволены, а студенты – гитаристы переведены на домру. Таково было «мудрое» решение тогдашнего директора Лачинова, который сам, будучи домристом, считал гитару профнепригодным инструментом». (Цит.: «Словарь Яблокоа, стр. 1124). К сожалению, на долгое время возможность получения среднего профессионального образования у гитаристов была отнята! Между тем, в 50–е годы гитара становится, может быть, самым популярным в СССР музыкальным инструментом, потеснив фортепьяно, скрипку и виолончель. Не имея серьёзной базовой школы, гитарное исполнительство погрязло в любительщине и делитантизме, назревали новые конфликты и раздоры, разъединяющие шестиструнников и семиструнников. Создаётся впечатление, что один лагерь готов был уничтожить другой, в разные инстанции писались доносы, клеветнические письма, велась идеологическая травля противника. Отказ А. Рубинштейна ещё в середине XIX века открыть гитарный класс в петербургской консерватории давал о себе знать уже во второй половине XX века! «Гитарное гетто», о котором я писал раньше, не было разрушено, ошибки прошлого не преодолены. А жизнь брала своё. Несмотря на запреты, интерес к гитаре, **в большей степени семиструнной**, в те годы в стране ширился. О шестиструнной гитаре, думаю, люди знали меньше. В разных городах

СССР гитаристы «саморганизовывались» в любительские общества при Домах народного творчества, сами устраивали гитарные концерты, лекции, инспирировали приезды солистов. Во многих общеобразовательных школах страны в 50-е годы были созданы смешанные оркестры из мандолин и гитар, тоже изгнанных впоследствии как «космополитические инструменты».

Несмотря на гонения и изменения политической конъюнктуры в 50–60-е годы Иванов – Крамской продолжал свою концертную деятельность и стал одним из авторитетнейших людей в гитарных кругах. К нему писались восторженные письма, обращались с просьбами, приглашали с концертами. С его именем считались и в официальных кругах. В своих статьях, на различных заседаниях и встречах с чиновниками от культуры Иванов-Крамской пытается доказать преимущества шестиструнной гитары как концертного инструмента, имеющего богатый и разнообразный музыкальный репертуар, накопленный за несколько столетий. Он активно включился в борьбу за внедрение шестиструнной гитары в учебный процесс на всей территории бывшего СССР, в то время, когда «война шестиструнников и семиструнников» обострялась. Несмотря на все нападки на А. Иванова-Крамского и обвинения его во враждебности к семиструнной гитаре со стороны Машкевича, Войтониса, Славского и других, он не прекращает работы по возрождению профессионального обучения гитаристов – шестиструнников. В своей статье «В защиту гитары» (1958) он высказывает предположение, что в СССР 15–20 миллионов любителей гитарной музыки, что 7–8 миллионов имеют дома гитары, а за год продаётся около 500000 гитар. Без должного академического образования, профессиональной школы, (не говоря уже о качестве инструментов и струн) нельзя было и думать о повышении исполнительской культуры и профессионализма гитаристов.

В 1955 году дискуссия о состоянии гитарной педагогики, репертуара, производстве инструментов была организована в Министерстве культуры РСФСР. Понимая, что в глазах чиновников гитара была инструментом «второго сорта» Иванов-Крамской в своих выступлениях ратовал за восстановление профессионального обучения для гитаристов, в том числе он поднял вопрос о необходимости открытия классов гитары в высших учебных заведениях.

В 1957 году Иванов-Крамской приглашается членом жюри конкурса гитаристов на VI Международный фестиваль молодёжи и студентов в Москве, а его ученики (в составе гитарного квартета) становятся бронзовыми медалистами. Это уже была большая победа гитариста – педагога! В 1959 Иванов-Крамской году был удостоен звания Заслуженного артиста РСФСР. В 50–60-е годы Иванов –Крамской вместе с Иваном Козловским выступают на правительственных концертах в Кремле. (Интересные фотографии опубликованы в уже упоминавшейся книге Н. Ивановой-Крамской «Жизнь посвятил гитаре», где мы видим А. Крамского на банкете в обществе с Никитой Хрущевым и Анастасом Микояном. На фотографии Козловского с Полем Робсоном, неподалёку стоит с гитарой Иванов-Крамской.) Конечно, он принимал участие как исполнитель во многих других по тем временам ответственных концертах и встречах, представлял советских гитаристов на официальных и частных приёмах, домашних встречах с иностранными гитаристами и композиторами, приезжавшими на гастроли в Москву в разные годы: М.Л. Анидо, дуэтом Альфонсо, З. Берендом, Л. Сендрей-Карспером и многими другими. Но на многочисленные приглашения из-за рубежа соответствующие советские организации положительного ответа не давали. (В те годы многие подобные вопросы, как мы теперь знаем, решались в ЦК КПСС).



Анидо.tif



Между тем его слава, как концертирующего гитариста «бежит впереди него», сопровождает его во всех многочисленных поездках по стране, ему пишут письма восторженные почитатели. В 60-е годы, как отмечает в книге «Гитара и гитаристы» Б. Вольман, «Иванов – Крамской один из немногих советских гитаристов, дающих открытые сольные концерты, а так же выступающий с известными советскими музыкантами – Л. Коганом, М. Ростроповичем, квартетами Комитаса и Бетховена, В. Ситковецким, В. Симоном, Э. Грачом, вокалистами И. Козловским, Н. Обуховой». Некоторые записи, сделанные Крамским в СССР в эти годы, продаются Америке. На пластинке, выпущенной американской фирмой «Monitor», Иванов – Крамской играет свою «Прелюдию», «Куранту» Баха, «Серенаду» Х. Малатца, «Пряху» М. Высотского, Концерт № 3 Джульяни в авторской транскрипции для струнного квартета (В. Дубинский, И. Баршай, Р. Баршай, В. Берлинский). Александр Иванов – Крамской был гитаристом № 1 в СССР. Его широкой известности как исполнителя способствовали грамзаписи и постоянные выступления на радио как солиста, так и в ансамбле с известными музыкантами, в том числе с Козловским.

Композиторское творчество – важная часть биографии А. Иванова-Крамского. Он автор двух концертов для гитары и оркестра, большого количества пьес и обработок народных песен, гитарных ансамблей и различных переложений произведений классической музыки для гитары. Музыкальный язык сочинений А. Иванова-Крамского достаточно традиционен, он не стремится к новизне, как к художественной цели. В своём творчестве он опирается на традиции русской и европейской музыки XIX – начала XX века. Его гитарные концерты не стали произведениями большой музыки в силу недостаточно совершенно выполненной композиторской работы, расплывчатости формы, не всегда удачному музыкальному развитию. Ему недостаёт композиторской техники и мастерства в работе с музыкальным материалом. Значительно увереннее чувствует себя А. Иванов – Крамской в гитарных миниатюрах, вариациях на русские народные темы. Здесь его работа композитора – гитариста заслуживает самой высокой оценки. Не случайно, что и сегодня он самый исполняемый автор как у профессионалов, так и в музыкальных школах, в кружках любителей гитары.



Гитаристы москвы.tif

(Достаточно вспомнить его пьесы «Порыв», «Тарантеллу» и многочисленные вариации на темы русских народных песен).


Его борьба за внедрение шести-струнной гитары в учебный процесс и на концертную эстраду имела и огромное практическое значение. Как педагог Иванов-Крамской понимал, что для шестиструнной гитары нужно было написать **свой** простой и понятный всем Самоучитель, в котором были бы даны подробные сведения об инструменте, со множеством чисто гитарных рекомендаций, музыкальных примеров и упражнений, сочетающих сочинения композиторов – классиков и авторские произведения. В «Самоучителе» автор учитывал уже и собственный исполнительский и методический опыт, что было чрезвычайно важно, особенно в те годы. В 40–50-е годы учебников и нот для шестиструнной гитары было очень мало, а достать нужные материалы тоже было нелегко. В 1948 году он издаёт свою «Школу» для шестиструнной гитары, предназначенную для начинающих гитаристов. После «Школы» Агафошина это был шаг в нужном направлении.

Без преувеличения можно сказать, что Александр Иванов – Крамской сыграл выдающуюся роль в развитии советского гитарного искусства. Без его активной концертной – педагогической и просветительской деятельности сегодня уже трудно представить историю гитары в России. А. Иванову-Крамскому удалось отстоять от нападков шестиструнную гитару и ввести её в учебный процесс уже окончательно и бесповоротно. В 1960 году в музыкальном училище при Московской консерватории, на отделении струнных инструментов,

и в училище им. Гнесиных, на отделении народных инструментов, были открыты классы гитары. В течение нескольких лет работы в училище он оставил после себя большое количество учеников и последователей. Его педагогическая и публицистическая деятельность дала мощный импульс к развитию профессиональной гитарной педагогики в СССР. В результате усилий А. Иванова-Крамского в Москве, П. Исакова в Ленинграде и их последователей была заложена база для среднего профессионального музыкального образования у гитаристов в России и СССР. **Можно сказать, что А. Иванов-Крамской завершил длительный период борьбы за профессиональное обучение гитаристов в России и создал благодатную почву для творческого становления новых поколений отечественных гитаристов.** Среди выдающихся концертирующих гитаристов – его учеников – следует назвать в первую очередь **Николая Комолятова** (1967) и **Валерия Петренко** (1968). В пропаганде творческого наследия **А. Иванова-Крамского** большую роль играет его дочь **Наталья Иванова – Крамская**, отдающая много сил **для сохранения памяти и творческого наследия отца и его музыки.**



Чудо на Вадковском

 Своими размышлениями об открытом фестивале инструментального исполнительского мастерства детей, родителей и педагогов «Музыка XX века» делится его инициаторы: бессменный председатель жюри – Заслуженный деятель искусств РФ, член жюри российских и международных конкурсов, член союза композиторов Москвы ИГОРЬ ВЛАДИМИРОВИЧ РЕХИН и не менее бессменный председатель Оргкомитета фестиваля, Отличник народного просвещения, методист городского методобъединения МИОО «Инструментальное исполнительство», заместитель директора ЦДТ «На Вадковском» ЕЛЕНА ИВАНОВНА РОБАШЕВСКАЯ.

Е.И. – Игорь Владимирович, как стремительно летит время! В 1999 году наступление XXI века казалось нам чем-то нереально далеким и несбыточным, а ныне, зимой 2011 года, XXI век стал действительной реальностью. Вместе с ним двенадцать лет мы реализуем проект Открытого фестиваля инструментального исполнительского мастерства воспитанников, родителей и педагогов «Музыка XX века» воспитанников, родителей и педагогов. К счастью, идея конкурса «Музыка XX века» по сей день горячо поддерживается директором Центра Юлией Марковной Лившиц, не раз говорившей: «Пусть у детей, занимающихся на музыкальных инструментах в бывших Домах пионеров, а теперь Домах и Центрах Детского Творчества будет возможность почувствовать себя настоящими музыкантами, способными увлечь публику своим искренним ярким исполнением конкурсной программы!»

И.В. – Насколько мне помнится, Елена Ивановна, с момента рождения идеи нового фестиваля для учреждений дополнительного образования города Москвы, сложилась принципиально новая его концепция: знакомство детей, педагогов, родителей и всех любителей музыки с разнообразной яркой палитрой современной музыкальной культуры не только России, но и других стран мира. И сегодня музыка классического направления XX века ещё не нашла достойного места в учебно-педагогическом репертуаре, хотя многообразие музыкального языка и стилей современного искусства несомненно должно присутствовать в учебном процессе, обогащая его и делая более интересным и творческим. Поиск нового свежего репертуара, как мы видим, активизирует творческую инициативу педагогов и оказывает позитивное воздействие на формирование художественного вкуса детей, способствует расширению кругозора и музыкального опыта их воспитанников.

Е.И. – Я думаю, Игорь Владимирович, что наш фестиваль интересен еще и тем, что состоит из двух частей – фестивальной программы и конкурсного прослушивания. Фестивальная программа длится целый год и включает мастер – классы, творческие встречи, круглые столы, консультации, концерты и презентации. В последние годы в рамках фестиваля проводятся целевые курсы повышения квалификации Московского института открытого образования для педагогов-инструменталистов, работает городское методическое объединение МИОО «Инструментальное исполнительство». Благодаря всему этому, наблюдается не только увеличение количества участников, но и качественный профессиональный рост мастерства педагогов и детей. Мастер – классы являются «методической базой» будущего конкурса: здесь решаются разнообразные вопросы от исполнения нового сочинения до аранжировок на необходимый состав исполнителей, что становится мощным стимулом для совместного творческого роста ребёнка и педагога. Именно так формируется творческое взаимодействие: воспитанники – педагоги – члены жюри. На основе фестиваля создаётся хорошая платформа для конкурса «Музыка XX века».

И.В. – Не могу не сказать об особенностях конкурсной части фестиваля. Во – первых, оно четко организовано по времени и условиям проведения. Члены жюри, с уважением относясь к конкурсантам, стремятся строго соблюдать временной регламент прослушивания, понимая, что лишнее время ожидания может пагубно сказаться на качестве исполнения программы ребенком. Во-вторых, за годы существования конкурса сформировалось стабильное Независимое жюри. Привлечение к конкурсу «Музыка XX века» музыкантов и педагогов, обладающих большим авторитетом в профессиональных кругах и одновременно не связанных по работе с Центром творчества «На Вадковском» имеет здесь особое значение. Как правило, на заседаниях жюри крайне редко возникают оценочные споры. У членов жюри нет специальной заинтересованности в победе того или иного участника. Создание Независимого жюри доказало свою эффективность и объективность в оценках участников.

Е.И. – В-третьих, Игорь Владимирович, для педагогов важна не только беспристрастная оценка участников, но и благожелательный разбор выступления каждого исполнителя после оглашения результатов. Чёткая и принципиальная позиция ваших коллег по всем оценочным вопросам:



Горбунова Соня



репертуар, техническое мастерство, художественное воплощение, яркость интерпретации имеют в этих беседах, я думаю, огромное позитивное значение. В беседе за «чайным столом» комнаты отдыха педагогов в доброжелательной атмосфере снимается напряжение и неудовольствие кажущейся «неправильной» оценкой конкурсантов. Это особенно важно для творческого климата конкурса.

И.В. – Известна латинская поговорка: «Tempora mutantur, et nos mutantur in illis», что переводится как: «Времена меняются и мы меняемся со временем», так и наш фестиваль год от года обретает новые черты и обретает новый музыкальный лейтмотив.

Е.И. – Напомню, что I фестиваль познакомил нас с современной «Программной музыкой», в том числе вашей, написанной специально для юных исполнителей. Я уверена, что это решение было правильным, поскольку подлинное доверие к председателю жюри возникает от погружения в его творческую лабораторию.

И.В. – Да, для меня это было очень ценно и ответственно. На II фестивале 2000 года продолжилось знакомство с московской композиторской школой, представителем которой являюсь и я. Свыше 50 новых имён композиторов Москвы были представлены в его конкурсных программах. К торжественному закрытию фестиваля мною была сочинена «Приветственная музыка XXI веку», исполненная детским оркестром воспитанников студии «Торжество муз» под моим управлением. Главная тема этой пьесы стала музыкальной эмблемой нашего фестиваля и конкурса.

Е.И. – В канун 300-летия г. Санкт –

Петербурга на III фестивале, посвященном теме «Музыка XX века – язык души моих современников» звучали произведения петербургских композиторов: Ж. Металиди, А. Петрова, С. Баневича, С. Слонимского, В. Соловьёва и других. Думаю, что некоторые сочинения, звучали в Москве впервые. IV фестиваль «Композиторы XX века – детям» был посвящен музыке композиторов-юбиляров: А. Хачатуряна, А. Иванова-Крамского, Ю. Должикова.

И.В. – В дни V фестиваля мы совершили «Музыкальное путешествие» по разным странам мира. Из России мы переносились в Италию, оттуда в Армению, снова в Россию, во Францию, Латвию, Австрию, Украину и снова в Россию, так как на каждом фести-

вале музыка Российского композитора исполняется обязательно, а это ли не лучший способ воспитать у детей любовь и уважение к культуре своего народа!

Е.И. – На VI фестивале 2005 года «Музы не молчали» были представлены сочинения композиторов стран антигитлеровской коалиции: России, Франции, Англии, США, а так же переложения и обработки песен военных лет, многие из которых были сделаны педагогами – участниками конкурса. Фестиваль получился на редкость теплым и сердечным! Так творчески в рамках этого конкурса было отмечено 60-летие Великой Победы!

И.В. – Тематами последующих фестивалей были «Природа и Музыка» (VII фестиваль 2006), «Музыкальный калейдоскоп» (VIII фестиваль, 2007), «Пером и лирой» (IX фестиваль, 2008), «XX век – великий век, войди в созвучье мировое» (X фестиваль, 2009), «Поклонимся великим тем годам» (XI фестиваль, 2010). Надеемся, что нынешний фестиваль «Танцем полнится душа» вслед за поэтической ноткой IX фестиваля внесет в атмосферу конкурса танцевальную грацию и огненный темперамент.

Е.И. – Игорь Владимирович, наш фестиваль действительно меняется, и, как мне видится, к лучшему, становясь наиболее всеобъемлющим. На IV Фестивале, с вашей легкой руки, было учреждено звание «Самая большая надежда фестиваля». Среди наших «надежд» Лиза Олегова (педагог Н.Н. Бобкова, ГОУ ЦДТ «На Вадковском»), Оль-





га Стогова (педагог Г.Н.Жилинкова, ГОУСОШ № 1623), Ансамбль русских народных инструментов Лазаря Абрамовича Бейгельмана ГОУ СОШ № 1623, Адиль Сабиров (педагог Т.А.Волкова, ГОУ ЦО № 1601), Алиса Лебедева (педагог Л.В.Губина, ГОУ Зеленоградский ДТДиМ). Хочется верить, что и этот фестиваль откроет новую яркую музыкальную надежду!

И.В. – Елена Ивановна, я знаю, что Вы, как городской методист, всячески ратовали за поддержку исполнительского и творческого мастерства не только детей, но и педагогов. С VII фестиваля им предоставляется возможность выступать в качестве солистов (номинация «Второе дыхание»), участников педагогических ансамблей («Музыкальный коллегийум»), ансамблей с воспитанниками («Играем вместе») и демонстрировать свое творческое мастерство в переложении, обработке, а также сочинении репертуарных пьес для детей. Мне особо хочется отметить по-настоящему творческий коллектив педагогов ГОУ СОШ № 122 «Искусство», поражающих своим энтузиазмом и высоким исполнительским профессионализмом.

Е.И. – На IX фестивале была открыта новая страница – семейное музицирование, которая пользуется особой любовью наших участников и даже имеет своих последователей на Международном конкурсе имени Д.Б.Кабалевского. Я знаю, Игорь Владимирович, что это одна из ваших любимых конкурсных номинаций.

И.В. – Да, и я не скрываю этого. Забытая всеми традиция прошлого неожиданно засверкала своими новыми красками сегодня в век технического прогресса, звукозаписи, телевидения и цифровых систем. Ведь фестиваль направлен на пробуждение и раскрытие в каждом участнике его творческих способностей и талантов! Возникают самые неожиданные семейные ансамбли: бабушка и внучка, отец и сын, мать и дочь! Уже третий год в фестивале участвует своеобразное трио, в котором педагог является одновременно и бабушкой и мамой. Это было прекрасно и волнующе не только для меня, но, думаю для всех участников конкурса и Гала-концерта.

Е.И. – XI фестиваль стал новой вехой развития. Он положил начало двухгодичному циклу проведения нашего проекта, состоящему из Фестиваля Победителей предыдущих лет и Фестиваля Конкурса в привычном формате. Такая форма оказалась не менее востребованной и более демократич-



Семейный ансамбль Карабашян-Оганесян

ной, поскольку на нем впервые стало работать жюри, включающие всех педагогов, представляющих своих учеников.

Помимо обновления наш фестиваль, как любое живое существо еще и растет год от года. Если I фестиваль собрал на своей сцене около 100 воспитанников и 40 педагогов из 12 учреждений дополнительного образования четырех московских округов, то в XII фестивале примут участие около 600 конкурсантов и 170 педагогов из 45 учреждений дополнительного образования всех округов города Москвы.

И.В. – Надо признать, Елена Ивановна, что из года в год наш фестиваль приобретает новых друзей и единомышленников, хотя не всякий берёт на себя труд и смелость представить на суд конкурсного жюри программу из трёх, а не из двух произведений, да еще со столь строгим регламентом. Фестиваль не получил бы такого стремительного качественного роста, если бы не творческий азарт педагогов, беззаветно любящих свою работу, детей и, конечно, музыку. Наш конкурс не является обязательным. Участие в нем – дело добровольное. Невзирая на то, что фестиваль не имеет спонсоров, денежных премий, и финансируется из скромного бюджета самого Центра «На Вадковском», а дипломы (правда, для всех участников) и лауреатские медали – единственная награда конкурсантам, их число растет, что не может нас не радовать и убеждать в правильном выборе концептуальной основы фестиваля.

Е.И. – Да, Игорь Владимирович,

то, что фестиваль «Музыка XX века» служит делу эстетического и художественного воспитания московских семей сегодня доказывать не требуется.

И.В. – Не могу не добавить, что участники фестиваля – это проявление многоцветия талантов, выражение творческих устремлений и любви разных поколений к серьезной Музыке, к желанию музицировать! Жизнь человека невозможно представить без Искусства. Занятия Искусством делают её более наполненной, более возвышенной, более одухотворённой. Можно смело утверждать, что этот фестиваль и конкурс несёт в себе высокие цели и задачи. Его магистральная линия – расширение «Территории Добра». Ныне становится совершенно очевидным, что масштаб фестиваля нужно менять. По моему глубокому убеждению, он мог бы стать не только всероссийским, но и международным. А для этого нужно всего слишком много, в том числе и... денег. И всё же, если подумать, на каком еще конкурсе в такой мере пропагандируется современная академическая музыка для детей? Именно эта особенность «Чуда на

Вадковском», как назвал фестиваль Народный артист России, профессор Александр Васильевич Корнеев, дает право считать его уникальным явлением в практике музыкального воспитания детей.



К 10-летию интернет-проекта

Гитаристы и композиторы

Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь

— **Виктор, ваш проект уже можно назвать долгожителем в Интернете, а как и с чего он начинался?**

— Да, в августе нам исполнилось 10 лет. В 2001 году мы и предположить не могли, что, открывая сайт «Гитаристы и композиторы», делаем это «все-рвез и надолго». Я, откровенно говоря, до того был вообще достаточно далек от музыки и больше разделял интересы старшего сына, с детства жившего компьютером. А вот младший – Сергей – был целиком поглощен гитарой. Он-то и ввел ее в наш дом, «заразив» своим увлечением всю семью. На гитаре, правда, и по сей день кроме него никто не играет, но зато гитарную музыку любим и слушаем с удовольствием.

В 1999 году Сергей самостоятельно поступил в Музыкальную школу (теперь это Школа искусств) им. Валерия Полякова в Кишиневе, где мы в то время жили, в класс классической гитары педагога Виктора Борисовича Негруша. Я уж и не знаю, как ему это удалось, но он умудрился без посторонней помощи подготовиться и успешно выдержать непростой вступительный конкурс. Для меня, не скрою, это стало тогда приятной неожиданностью. Особенно радовало, что сын пошел учиться музыке сам, а не был, как иногда бывает, «отдан» или «определен» заниматься ею по воле родителей.

С началом занятий и по мере освоения инструмента выяснилось, что одного желания научиться хорошо играть Сергею уже не достаточно: ему, естественно, хотелось знать больше об исполняемой музыке, о ее авторах, лучших гитарных исполнителях, об истории гитары в целом. Вот тут-то и проявилась проблема, вызванная как раз недостаточной «музыкальностью» нашей семьи. Оказалось, что, несмотря на наличие большой домашней библиотеки (в том числе, кстати, и немалого числа книг о музыке и известных музыкантах), у нас почти нет литературы, имеющей хоть какое-то отношение к гитаре. Нашлись лишь книжечка М. Вайсборда «Андрес Сеговия», несколько разрозненных номеров «Музыкальной жизни», среди



Сергей Тавровский

которых удачно оказался и 4-й номер за 1988 год с его же очерком «Дань почтения гитаре». В актив попали также «Энциклопедический словарь юного музыканта», «Ежегодник памятных музыкальных дат и событий» на 1978 год и старенький справочник «Спутник музыканта» 1964 года выпуска. Вот, пожалуй, и весь «начальный капитал» (не считая, конечно, приобретенных тогда же самоучителей А. М. Иванова-Крамского и Н. Г. Кирьянова), имевшийся у Сергея для утоления «информационного голода».

Понятно, что этого было не просто мало, а катастрофически мало, чтобы составить себе хоть сколько-нибудь приличное представление о мире гитары, о том, каким он был раньше, как развивался и что представляет собой сегодня. Собственно, поэтому он и начал искать и собирать информацию о гитаристах. Делал это для себя и поначалу, конечно же, не помышляя ни о каком гитарном проекте. Идея поделиться с такими же как и он увлеченными гитарой людьми собранной информацией появилась лишь через год-полтора, когда набралось уже достаточно много биографий – старто-

вал сайт 20 августа 2001 года на бесплатном сервере «народ.ру» с отметки 297 биографий, причем далеко не все они были равноценными по качеству и полными. Тем не менее, имя проекту сразу взял емкое, мощное, как говорится, с перспективой: «Гитаристы и композиторы: Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь», отчего первое время приходилось оправдываться и пояснять, что это не завершенная работа, а лишь начало большого проекта, который, как он надеется, будет развиваться совместными усилиями всех, кто любит гитару.

— **Судя по Вашему рассказу, материала для такой масштабной работы изначально, мягко говоря, было и вправду маловато. Откуда же взялась информация? Все-таки почти триста статей для начала – очень даже солидно.**

— Конечно. Во-первых, с максимальной пользой использовалось то небольшое, что уже было. Если имевшиеся у нас источники и не давали полноценной информации о каких-то гитаристах или гитарных композиторах, то они все же назы-



Сергей Тавровский

вали их имена, а это уже немалая информация. Когда Сергей сделал таким образом свою первую выборку, у него появился список из нескольких десятков имен. Теперь, даже еще ничего или почти ничего не зная об этих людях, он уже понимал, что ему искать. Кстати, эта методика работает и по сей день: при написании каждой новой биографии обязательно всплывет еще одно-два неизвестных имени, и мы каждое из них вносим в список поиска, а затем создаем в рабочем архиве соответствующую персональную папку, куда стекается вся собранная об этом человеке информация. Когда, по нашему мнению, ее набирается достаточно для биографии, приступаем к написанию статьи. Кстати, также мы поступаем и с авторами каких-то интересных гитарных произведений, т.е. иногда попадаетесь замечательно звучащая на гитаре пьеса, а имя ее композитора нам оказывается неизвестным. Такое тоже случается, и тогда, естественно, мы пытаемся разыскать сведения об авторе. Во-вторых, помогало то, что Сергей не скрывал своего «литературного» интереса ни от друзей и знакомых, ни от педагогов музыкальной школы. Именно благодаря этому ему в руки попал, в частности, первый номер возрожденного Вами журнала «Гитаристъ» за 1993 год со статьями о В. А. Русанове, Русанова о М. Т. Высотском и множеством других интересных материалов. Этот изрядно тогда уже потрепанный журнал, который на несколько дней дал Сергею его учитель В. Б. Негруш, еще больше подогрел его интерес к начатому делу.

А чуть позже он же поделился и книгой Э. Шарнассе «Шестиструнная гитара: От истоков до наших дней». Ну и, интернет, безусловно...

— **Да, я как раз об этом и хотел спросить, ведь тогда, как я помню, уже было немало интересных гитарных сайтов.**

— Интернет здорово помог. Правда, долгое время мы не имели нормальной возможности свободно им пользоваться, поскольку это удовольствие было тогда для нас слишком дорогим. Я помню, что даже когда сайт уже открылся, мы заходили в интернет только на 1–2 часа ночью, ближе к утру, в так называемое «тестовое время», бесплатное, выделявшееся некоторыми провайдерами для проверки качества предоставляемой ими услуги. Ну а потом, да, появился свой доступ, пусть и не лучший, но постоянный, и возможностей для получения нужной информации стало неизмеримо больше, к тому же можно было еще и по электронной почте общаться, обмениваться материалами, получать отзывы, советы, рекомендации...

В сети в то время, действительно, были уже хорошие гитарные проекты. В первую очередь, вспоминается замечательный портал «Библиотека гитариста» на strings.ru. Было и много интересных персональных сайтов, в частности, Никиты Болдырева, чуть позже открылись проекты «Столетие музыки» Дмитрия Смирнова (переросший затем в нынешний «Гитарный журнал»), с которым у нас сразу же установились партнерские отношения, «Guitarra Antiqua» Рустема Ахуно-

ва из Казани, «Ренессанс гитары» Игоря Шошина из Белоруссии и некоторые другие. Огромный пласт гитарной информации содержали зарубежные сайты.

— **Кстати, а как широко Вы используете зарубежные источники? Не только интернет-ресурсы, но и печатные – книги, журналы... Насколько серьезной является для Вас языковая проблема, и как Вы с ней справляетесь?**

— Ну, всех языков я, конечно, не знаю... (Смеется). Так что проблемы, безусловно, возникают. Особенно досадно бывает, когда находишь наконец книгу или журнал с какой-то давно искомой тобою информацией (и понимаешь, что она там есть!), но не можешь ею воспользоваться как раз из-за незнания языка. К счастью, благодаря опять же интернету, сегодня почти всегда удается найти им более или менее равноценную «понятную» замену. Если же нет, то приходится засесть за словари и разбираться самостоятельно, пока не удастся выудить из текста желанное содержание. Вообще же, объем используемой нами иностранной литературы, включая интернет-ресурсы, я думаю, ничуть не меньше, чем русскоязычные источники. Мы пользуемся очень большим количеством книг, журналов, сетевых ресурсов на английском языке, привлекаем довольно много немецких источников (мама Сергея – профессиональный переводчик немецкого языка: прибегаем и к ее помощи). Разумеется, нет никаких проблем с текстами на украинском и белорусском языках, довольно легко справляемся с польским (гитарист Ежи Кондрачки из Вроцлава, с которым мне довелось общаться по электронной почте, даже заподозрил меня в знании польского языка!), другими славянскими языками. Кроме того, научились извлекать полезную информацию также из итальянской и испанской литературы. Сложнее обстоит дело с французским, ну и совсем уж никак с восточными языками...

— **А Вы могли бы назвать хотя бы несколько наиболее значительных, на Ваш взгляд, используемых работ?**

— Из наиболее старых это «Гитара и мандолина: Биографии известных исполнителей и композиторов для этих инструментов» Филипа Боуна, вышедшая первым изданием в 1914 году (The guitar and mandolin: biographies of celebrated players and composers for these instruments. London: Schott &



Виктор и Сергей Тавровские

Со., 1914). Это первая в музыкальной литературе энциклопедия биографий известных композиторов и виртуозов этих инструментов (содержит ок. 520 биографических статей и 125 иллюстраций). Затем биографический и терминологический «Справочник по лютне и гитаре» Йозефа Зута – *Handbuch der Laute und Gitarre* – изданный в Вене в 1926 году и переизданный в 1972 и 2003 гг. немецким издательством «Георг Ольмс». Кстати, биографии русских и советских гитаристов для этого словаря по просьбе его автора написал российский историк гитары В. П. Машкевич. Книга Фрица Буэка «Гитара и ее мастера» (*Die Gitarre und ihre Meister*. Berlin 1926, второе издание – 1935, затем – 1952). Это очень известный в свое время немецкий гитарист, а родился он в России, в Петербурге, где прошли его детство и первые ученические годы. Того, кто немецким не владеет, на всякий случай хочу предупредить, что книга «без картинок!» (Смеется). Известный «Словарь гитаристов» Доминго Прата – *Prat D. Diccionario de Guitarristas* (*Diccionario biografico, bibliografico, historico, critico de guitarristas, guitarreros*), Buenos Aires, 1934. «История испанской гитары» Альберта Перси Шарпа (*Sharpe A.P. The Story of the Spanish Guitar*. London: Clifford Essex Music Co. LTD, 1963 (3rd ed.); первое издание вышло в 1954 году). Безусловно, «Лексикон гитары» Юзефа Поврожняка, в 1979 году книга была опубликована в Польше и в том же году издана в переводе на немецкий язык в бывшей ГДР (*Powrozniak Jozef. Gitarren-*

Lexikon. Verlag Neue Musik, Berlin 1979). Стоит отметить также работу английского энтузиаста гитары, основателя журнала «Classical Guitar» Мориса Джозефа Саммерфилда «Классическая гитара: ее развитие, музыканты и личности, начиная с 1800 года» (*Maurice J. Summerfield. The classical guitar: its evolution, players and personalities since 1800*) (1-е изд. – 1980), выдержавшую к 2002 году 5 изданий. Ему же принадлежит, между прочим, и аналогичная работа посвященная джазовой гитаре и гитаристам (впервые была опубликована в 1978 году, а затем еще трижды переиздавалась, каждый раз с исправлениями и дополнениями). Среди лучших в современной литературе о гитаре я бы назвал еще биографический справочник эстонского гитариста и педагога Хейки Мятлика и его финского коллеги Ханну Аннала «Гитарные и лютневые композиторы», содержащий сведения о более чем 600 композиторах. В 1998 году она вышла на финском языке, а в 2007 была переведена и опубликована на английском (*Annala H., Matlik H. Handbook of Guitar and Lute Composers*. – Mel Bay Publications Inc., 2007). А также книги «Краткая история классической гитары» Грэма Вайда (*Wade Graham. A Concise History of The Classic Guitar*. Mel Bay Publications Inc, 2001), «Гитара и ее музыка: От ренессанса до классической эры» Джеймса Тайлера и Пола Спаркса (*James Tyler, Paul Sparks. The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*. Oxford University Press, 2002, 2007). Полезным является и «Музыкаль-

ный словарь Гроува» (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*), кстати, статьи о русских гитаристах в издании 2001 года принадлежат живущему ныне в США выходцу из России Олегу Тимофееву. Ну и журналы, конечно... Они представляют особенную ценность, где и когда бы они ни выходили. Их очень много...

— **Вы пользуетесь только электронными версиями или у вас есть что-то и «в бумаге»?**

— Больше, к сожалению, электронными, хотя есть и несколько оригиналов изданий, к примеру, «Гитара и ее мастера» Ф. Буэка (4-е издание), первое немецкое издание «Лексикона гитары» Юзефа Поврожняка (1979).

— **А из отечественной литературы?**

— Что использовали?

— Да...

— Ну, во-первых, советская «классика»: Б. Вольмана «Гитара в России» (1961) и «Гитара и гитаристы» (1968), М. Вайсборда «Андрес Сеговия» (1981) и «Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века: Очерк жизни и творчества» (1989). Вайсборда есть, кстати, и небольшой очерк «Император и музыкант» (о Ф. Соре), опубликованный им уже в США в нью-йоркском русскоязычном «Новом Журнале» (*The New Review*. No. 238. 2005). Из раннего: М. Стахович, очерки В. А. Русанова о Сихре и Высотском, «Интернациональный Союз гитаристов» С. Заяицкого (видел электронную копию и на сайте Вашего журнала, но у нас свой экземпляр), «Новое о гитаре» П. Агафошина, «Классическая шестиструнная гитара» Е. Д. Ларичева. Из более или менее «крупного формата» это, пожалуй, и все... Правда, достаточно много журналов и отдельных статей из различных изданий, в том числе, если брать советскую музыкальную прессу, немало интересных публикаций начиная еще с 1920-х – 1940-х гг. Есть все номера «Гитариста» В. А. Русанова за 1905 год (в том числе и оригинал первого номера, подаренный нам С. В. Севостьяновым, известным по очеркам о В. Ф. Вавилове и С. А. Сорокине в журнале «Нева») и «Музыки гитариста» за 1907 год... Есть сканы страниц и из совсем уж старых газет и журналов. Например, статья о выступлении хора московских цыган под руководством И. О. Соколова (1838 г.), некролог о А. О. Сихре (газета «Северная пчела», 11 декабря 1850), сообщения Вл. Моркова о конкурсе Н. П. Макарова (ноябрь 1886, январь 1887 гг.) и др. Множество ре-



цензий на книги и отзывов о концертах гитаристов. Очень помог и помогает Ваш журнал. Не могу не отметить особо публикацию замечательных «Вариаций на тему Гитара в России» Игоря Рехина. Причем, мы же стараемся не копировать, не ограничиваться той информацией, которую там находим, а воспринимаем ее лишь как исходную, ищем дальше, расширяем, уточняем. Благо, интернет, в отличие от печатной продукции, дает неограниченную возможность править, дописывать, или же менять в корне всю статью целиком, если она по каким-то причинам перестала удовлетворять.

— **А как же энциклопедия «Классическая гитара в России и СССР»?**

— Это наш большой минус... Очень, очень хотелось бы, конечно, хотя бы в руках ее подержать, но увы.. В свое время книга предлагалась на сайте «Библиотеки гитариста», но тогда не позволили наши финансы, хотя и цена была совсем не баснословной. Представление о ней мы в общих чертах имеем, поскольку какими-то отдельными фрагментами ее располагаем. Есть страницы с «Воспоминаниями» П.С. Агафошина и «Автобиографией» С.А. Белановского, часть переписки В.П. Машкевича... Вообще, должен Вам сказать, что когда Сергей узнал о существовании такой энциклопедии, он сильно засомневался в том, а стоит ли ему продолжать то, что делает он... может все это уже сделано? Но потом мы с ним вместе пришли к согласию, что может быть и эта работа будет востребована, тем более, что и начиналась она и продолжала оставаться в первую очередь «самообразовательной». К тому же, не имея под рукой энциклопедии, выпущенной М.С. Яблоковым, было трудно повториться! (Смеется). На том и порешили: продолжать! Наконец, была еще и совершенно неожиданная мощная поддержка со стороны интернет-пользователей, а это, согласитесь, большой стимул!

— **Да, конечно. А как, кстати, приняли проект, какие были отзывы?**

— На удивление быстро «Гитаристы и композиторы» были и замечены, и хорошо отмечены! Уже в сентябре 2001 года «Библиотека гитариста» представила проект в номинации «Ссылка месяца». Издание «Аргументы и Факты. Компьютеры и Интернет» через месяц после его появления в сети в номере от 25 сентября 2001 года особо отметило, что этот «авторский, инициативный» проект «сделан

со вкусом, с любовью и со знанием темы». В популярном журнале «Домашний ПК» (август-сентябрь 2004) информация о нем была размещена в статье «Хочу все знать! Энциклопедии и справочники в WWW» наравне с энциклопедией «Кругосвет», «Брокгауз-онлайн», «Рубрикон», «Большой советской энциклопедией», «Русским биографическим словарем» и другими известнейшими справочными и информационными интернет-изданиями. В одном из самых популярных и уважаемых компьютерных журналов России («Домашний компьютер», № 10, 2001) лестная информация о проекте с его кратким описанием чуть позже появилась в разделе «Кунсткамера». В «WEB Навигаторе ИТС-online» «Издательского Дома ИТС» 11 мая 2004 г. была размещена развернутая аннотация проекта, в которой отмечалось, что его автор «разместил биографии, а также уникальные и интересные сведения о более чем 500 гитаристах различных национальностей, живших в разное время, создав, таким образом, настоящий биографический энциклопедический словарь. Некоторые из его заметок поистине уникальны – например, впервые собрана воедино детальная информация о многих талантливых российских и украинских музыкантах, незаслуженно обойденных вниманием онлайн-овых (и не только) масс-медиа. Кроме того, здесь доступна целая галерея художественных произведений, посвященных гитаре и людне, а также множество различных аудиофрагментов в исполнении знаменитых виртуозов». Ссылка на словарь «Гитаристы и композиторы» и его описание были опубликованы в разделе «Желтые страницы Интернета» популярного молдавского «Компьютерного журнала» (№ 12, 2001). В конце 2002 года



Александр Тавровский

большая информация о проекте была размещена в белорусском альманахе «Ренессанс гитары» наряду с материалами о наиболее интересных гитарных событиях года. «Если на момент своего появления, – писал журнал, – «Словарь» еще только стремился к «энциклопедичности», то сегодня... можно сказать с уверенностью: название уже вполне отвечает содержанию. Словарь уже знают и любят гитаристы, а музыканты других специальностей по-хорошему завидуют им, говоря о том, что были бы рады видеть в Интернете подобное издание по своей специальности. Сайт, действительно, развивается очень динамично... Основу словаря, безусловно, составляют классические гитаристы, в то же время в нем достойно представлена и «историческая составляющая» – виуэла, людня, русская семиструнная гитара, не обходит автор своим вниманием также гитаристов-фламенко и наиболее ярких представителей джазовой гитары». Очень обстоятельный и в высшей степени позитивный отзыв на проект был дан журналистом Виктором Лихтом в статье «Яйца курицу учат», опубликованном в январе 2003 года во всю газетную страницу в еженедельном приложении «Нон-стоп» к израильской русскоязычной газете «Вести», а ее электронный ва-



Сергей Тавровский

риант был размещенном на сайте «Прогулки в Интернете». Одним словом, встретили проект очень хорошо, желания его продолжать не только не отбили, но и наоборот стимулировали и дальше работать не покладая рук...

— **Сейчас хороших отзывов стало поменьше?**

— Их не стало вообще! (Смеется). Ни хороших, ни плохих! По-моему, к нашему существованию уже так привыкли, что считают этот проект чем-то само-собой разумеющимся и существовавшим всегда.. А раз так, то люди частенько просто и не задумываются над тем, что кто-то же за ним стоит, вкладывает в него свой труд, время, деньги, наконец... В жизни нашего сайта уже было ни одно событие, к которому при желании можно было бы приурочить «хорошее слово», но почти все они прошли публичкой незамеченными и нам осталось только самим себя поздравить. Я по этому поводу, помнится, даже сказал: «Да ладно, Сережа, «взглядом поощрили» и на том спасибо! Заходят, смотрят, читают – значит это кому-то нужно, вот с этим я тебя и поздравляю!».

— **Виктор, а как получилось, что вы оказались непосредственным участником проекта Вашего сына и, более того, насколько я по-**

нимаю, именно Вы сейчас им главным образом и занимаетесь. На сайте сказано, что Вы, цитирую, были «вынуждены принять на себя основные заботы по его поддержанию и сохранению», а с 2005 года «осуществляете общее руководство проектом». Как это произошло? Участвовали ли Вы в работе над проектом изначально или это произошло позже?

— Нет, активным его участником я стал позже. Поначалу это была скорее «пассивная благосклонность». Ну какой же отец станет возражать, против того, чтобы его ребенок стремился к зна-

ниям? Я воспринимал его увлечение как часть образовательного процесса, желанное продолжение того, чему его учат в музыкальной школе. Пока все его наработки «складировались» исключительно в файл для себя, все мое участие сводилось лишь к тому, чтобы порыться в собственной библиотеке и отыскать там что-нибудь полезное, что могло бы поспособствовать его усилиям и сделать их более успешными. Инициатива интернет-проекта, честно говоря, сначала была воспринята мной как чистое баловство. Конечно, вреда в ней я не видел, но и пользы особой тоже. Когда идея все-таки подошла до стадии ее практической реализации, вместе со старшим сыном помогли выстроить структуру, придумали простенький дизайн: чтоб было удобно, понятно и доступно. Подыскали и место для размещения. Александр, старший сын, ввел нас в курс дела относительно всяких там html, ftp, работы с графикой и проч., руководил и направлял весь этот поначалу безумно сложный для меня процесс. Задел у Сергея уже имелся, но все это надо было пересмотреть, перечитать, так что оказался задействован и я. Собственно, уже тогда я и почувствовал, что мне это не толь-

ко не в тягость, но и в удовольствие. Понимаете, я ведь по образованию гуманитарий, окончил философский факультет Киевского университета, защитил диссертацию на степень доктора философии, а жизнь повернулась так, что работать-то пришлось в каких-то коммерческих структурах. Развал страны, мы в маленькой национальной республике, для которой, мягко говоря, не совсем родные и желанные, ну кому, скажите, я был тогда нужен со своей философией. А творчества-то хотелось и хочется, куда ж ты от своей «натуры» убежишь!.. (Смеется). Поэтому от выполнения своих скромных редакторских задач я уже тогда не отказывался. А в середине 2003 года пришлось-таки оставить Кишинев, Молдавию, и перебраться на Украину. Переезд и все, что с ним связано, вообще поставили проект под угрозу. Это просто чудо, что, будучи вынужденно брошен, находясь достаточно долго, по сути, вообще без всякого «присмотра», он как-то сам в интернете сумел просуществовать и дожждаться нашего возвращения и внимания к себе! Да и как «вернулись»... полноценного, командного, если хотите, возвращения к работе над проектом уже просто не могло получиться. Во-первых, все мы оказались раскиданы по разным городам. Сергей поступил на музыкально-педагогический факультет Переяслав-Хмельницкого педагогического университета им. Г.С. Сковороды, это в Киевской области, а я перебрался в Харьков. Ни у него, ни у меня, по большому счету, не было возможности нормально заниматься проектом. Переяслав-Хмельницкий – город, безусловно, хороший, с древней и богатой историей, но вот с интернетом у него (точнее, у людей в нем живущих) куда сложнее, чем в том же Кишиневе, хоть и маленькой, но все же столице! Да и учеба отнимала массу времени.. Я, пусть и не сразу, но оказался в более выгодном положении. Так вот и получилось, что мне пришлось взять на себя заботы о проекте. К тому времени в него уже столько сил было вложено, что бросать было просто обидно. Но я об этом и не жалею, ведь и в Харькове меня не ждала творческая работа, нужно было просто работать, чтобы жить. По большому секрету могу Вам признаться, что если бы сегодня у меня появилась возможность круглыми сутками заниматься только этим проектом, даже с минимальной оплатой, я бы без сожаления оставил все остальные занятия. Искренне завидую людям, работа



Виктор Тавровский

которых состоит в том, чтобы делать то, что им нравится, к чему сердце лежит! Жаль, что зарабатывать на жизнь, часто приходится одним, а «душу отводить» другим и только в свободное от основной работы время!

— **А Сергей не жалеет, что уступил Вам место «у руля» проекта?**

— Ну, вы же понимаете, что по-другому уже не получалось. Здесь, скорее, не он «руль уступил», а я «знамя подхватил»... Ну и к тому же связи с проектом он не прекращал, просто занимается им теперь не так плотно, как раньше.

— **Чем он сейчас занимается?**

— Работает в музыкальном магазине в Киеве, дает частные уроки игры на гитаре, воспитывает сына – Константина. Надеется вырастить из него хорошего гитариста! Костя родился в июне прошлого года, но уже умеет извлекать из гитары оригинальные звуки. Правда, пока еще сидя на ней верхом!

— **Ну что ж, передавайте Сергею мои поздравления с рождением сына, пусть растет на радость своим родителям и Вам, бабушке!**

— Спасибо, обязательно передам!

— **А какова роль в проекте Вашего старшего сына – Александра?**

— Он у нас программист, хороший и востребованный, поэтому

единственный, кто прилично зарабатывает и способен не только себя обеспечить, но и нас поддержать – «гордых, но нищих»! (Смеется). Это самый большой спонсор нашего проекта, да других и нет. С марта 2007 года он обеспечивает его хостинг на www.abc-guitars.com, а с ноября 2008 года также поддержку имени www.abcguitars.com. Кроме того на нем вся техническая и программная помощь проекту, администрирование «Гостевой книги». Частенько поругивает нас за порядком устаревший дизайн и неприятие новейших технологий сайтостроения!

Мы с ним в том, что у сайта «и форма, и содержание должны быть прекрасны» соглашаемся, но к масштабной реконструкции пока не готовы. Это все-таки потребует слишком многого времени и сил, отвлечения от главных задач.. С конца 2002 года он живет и работает в г. Штутгарте, в Германии.

— **Я знаю, что Вы написали несколько статей о гитаристах в издающуюся сейчас 30-томную Большую Российскую Энциклопедию. Что Вы можете сказать об этой своей работе? Сильно ли отличается написание статьи для вашей интернет-энциклопедии от того, как это происходило при работе над статьями для БРЭ?**

— Для меня это был очень полезный опыт. Не могу сказать, был ли он хорошим или плохим, но полезным – это точно! По заказу редакции я написал три статьи: о Михаиле Тимофеевиче Высотском, Пако де Лусии и Джоне Маклафлине. Все они, насколько мне известно, были приняты (по крайней мере, скромный гонорар мне прислали за все статьи) и тома с ними уже вышли. В печати я видел только статью о Высотском: тома не дешевые, купить я их не могу, но скан страницы 6-го тома со своей статьей удалось полу-

чить. Первая неожиданность – в моей фамилии под статьей была допущена ошибка. В редакции передо мной извинились и пообещали исправить в электронной версии энциклопедии. Хотя и неприятно, но большой беды я в этой ошибке не вижу, в конце концов, «все мы люди», можем и ошибиться, главное, чтобы с содержанием все было в порядке. К сожалению, и здесь не обошлось без сюрприза. Я пришел в ужас, когда увидел, что в отправленной в печать статье о Пако де Лусии моя фраза «В период творческого становления испытал влияние Н. Рикардо, Сабикаса (А. Кастельона Кампоса) и М. Эскудеро» была «отредактирована» (очевидно, в целях экономии места) следующим образом: «совершенствовался у Н. Рикардо, Сабикаса (наст. имя и фам. А. Кастельон Кампос) и М. Эскудеро», что совершенно меняет ее смысл и является полной неправдой! Так что теперь я даже сожалею, что в этой статье ошибка с моим именем может не повториться, и тогда я невольно стану автором дезинформации. Буду, конечно, искать способ посмотреть обе последние статьи уже в бумажном варианте. Очень надеюсь, что хотя бы статья о Маклафлине вышла без серьезных искажений.

Вообще, работа крайне тяжелая. Из-за ограничений в объеме каждый знак становится на вес золота. Любую фразу, а то и слово, приходится документально отстаивать и подтверждать, но, как видите, даже это не всегда гарантирует, что в последний момент текст не окажется подпорчен. Произойди такое на сайте, в любой момент можно исправить, здесь же, как говорится, «что написано пером...».

И различия серьезные. Все очень жестко. Далеко не всякая значимая информация имеет шанс быть упомянутой. Все статьи поджанра «персоналия» пишутся по одной и той же методике, которую редакторам предписано строго выдерживать. Например, обязательно указание на образование, но в то же время нельзя просто упомянуть какое-то учебное заведение, а лишь в том случае, если доподлинно известно, что он его закончил, причем точно указывается год окончания. Учителя упоминаются обязательно, если они были. Конкурсные награды – только первое место, никаких других «лауреатств». Список упоминаемых наград и званий строго регламентирован – например, ордена Ленина упоминаются только от двух и больше, орден Дружбы – только 1-й степени и т.д. и т.п.; из западных



Сергей Тавровский

почестей упоминаются орден Почетного легиона, Каммерзенгер (и Каммерзенгерин), для сэров и Дам – дата присвоения почетного звания (если при жизни). Обязательно упоминается Нобелевская премия. Я, например, так и не сумел убедить своего редактора, что Международная премия Принца Астурийского в области искусства, которой в 2004 году был удостоен Пако де Лусиа, заслуживает упоминания, ибо считается чуть ли не второй Нобелевской премией. Всякие национальные премии в БРЭ упоминаются очень скупно, а уж почетные доктора и вовсе не упоминаются.

В своей энциклопедии мы, слава Богу, такими жесткими рамками не связаны и можем позволить себе куда большую свободу, а значит и портреты наших «героев» имеют вероятность быть и более полными, и более живыми, одухотворенными. Кроме того, я еще раз лично для себя понял, что даже если наша интернет-энциклопедия по каким-то параметрам никогда и не дотянет до «академического», «научного» уровня, она по уровню достоверности, надежности, может ничуть им не уступать. Главное, относиться к своему делу серьезно и ответственно.

— **А насколько оправдались ваши с сыном надежды на участие в развитии проекта его посетителей и пользователей?**

— Активных, а тем более постоянных помощников было совсем немного. Всего в разное время, наверное, чуть более двух десятков. Это пре-

подаватель брянского музучилища О.А. Попов, энтузиаст гитары и автор собственного гитарного проекта Ру-стем Ахунов из Казани, Олег и Игорь Шпаченко из Вильнюса, гитаристы Никита Болдырев, Ульяна Мачнева, Дм. Илларионов, Марина Александра (США), гитарист и композитор О. Киселев, И. Рашковский (Израиль), Дм. Милованов, Надя Борислова (Мексика), А. Шилов, Р. Вязовский (Германия), Л.В. Карпов, Ася Селютина, А. Бойко, В. Ганеев, В. Агабабов, Ю. Финкельштейн, Ежи Кондрачки (Польша), К. Дудинский, А.В. Николаев, С.В. Севостьянов, П.В. Гордиенко (Украина), М. Баззотти (Италия) и еще, может быть, кто-то, кого сейчас не удалось припомнить. В первое время очень поддерживал и помогал Сергею Олег Александрович Попов: как морально, так и дельными советами, и, конечно же, информацией. Много помогали Н. Болдырев, Р. Ахунов, И. Рашковский, тесно общался Сергей и с украинской гитаристкой, композитором, автором прекрасных стихов и рисунков У. Мачневой, которая теперь живет и работает в США. Но наибольшей благодарности заслуживает, конечно, Дмитрий Илларионов, который на протяжении нескольких лет был, в буквальном смысле этого слова, со-участником проекта. Сергей этими отношениями очень дорожил, поскольку не было даже намека на формализм или равнодушие, и он, казалось, сопереживал ему, как своему личному. Добавлю, что незадолго до начала этой

переписки мы побывали на концерте Дмитрия в кишиневском «Органном зале» и его выступление произвело на сына огромное впечатление, поэтому тут перед ним был еще и очень авторитетный в его глазах гитарист. Такого активного корреспондента у Сергея, пожалуй, в дальнейшем больше уже и не было. Очень, жаль, конечно, что эта их переписка оборвалась, но так уж получилось, что сын на долгое время оказался «вне связи», а я его заменить, увы, не смог, поскольку там сложился уже какой-то их особый личный контакт, которого не было у меня. Сейчас, к огромному сожалению, мы не получаем какого-либо серьезного участия со стороны любителей гитары.

Возможно, это отчасти вызвано и тем, что, начиная с 2009 года мы почти полностью переключились на работу над новой, существенно «расширенной, дополненной и исправленной» версией энциклопедии, обновления в он-лайне стали реже и делаются, как правило, для гитаристов, уже внесенных в энциклопедию, при их личном к нам обращении с подобной просьбой. А вот наше сообщение о том, что авторы проекта будут благодарны каждому за любую помощь и информацию, которая может быть использована в работе над новым вариантом словаря, оказалось, увы, не услышанным. Между тем это не пустая фраза. Работа над энциклопедией ведется как никогда интенсивно. Уже подготовлено около 70 абсолютно новых статей, а 120 – полностью переработаны. Планируем обновить и существенно дополнить почти все оставшиеся статьи, внести в энциклопедию еще около четырехсот новых персоналий (материал для большей части из них уже собран). Кстати, пользуясь случаем, хочу предложить Вашему журналу сотрудничество. Поскольку до завершения работы над новой энциклопедией еще далеко, мы с удовольствием размещали бы отдельные готовящиеся для нее статьи в Вашем журнале, чем ускорили бы ознакомление с ними Ваших читателей.

— **Во вступлении к проекту Вы сетовали на то, что в российском интернете нет, или почти нет серьезных сведений о российских классических гитаристах, и в ряде случаев информация о русских гитаристах была почеркнута вами в англоязычном интернете и дана в переводе с английского. Насколько с тех пор изменилась ситуация?**

— Что касается информации



о российских гитаристах в интернете, то ее, конечно, стало намного больше. Мы же эту ситуацию сами и поправили! А если серьезно, то число персональных страниц гитаристов, действительно, заметно приросло, хотя я бы не взялся утверждать, что проблема себя исчерпала. Информации поприбавилось, согласен, но содержательных, сильных личных сайтов по-прежнему единицы. Не знаю, может времени не хватает, может считается недостойным саморекламой заниматься. Так что нам все еще есть, что делать! Отдельно хотел бы сказать о наших бывших соотечественниках. Иной раз бывает просто обидно: человек в этой стране вырос, воспитался, получил первое признание как исполнитель, затем уезжает за рубеж и в сети появляется его сайт на каких угодно языках, но... только не на русском! Я этого понять не в силах! Бывают, конечно, какие-то причины, когда такое случается неумышленно. Пару лет назад я зашел на сайт Ирины Куликовой – красиво, здорово, но по-русски ни слова! Я тогда даже не удержался от довольно едкого на этот счет комментария на ее странице в энциклопедии, но Ирина, спасибо, очень быстро откликнулась, прояснила ситуацию и недоразумение с ней было снято, а ее сайт вскоре получил и русскую версию. Хорошо, что здесь было именно так, но ведь часто, оказавшись за границей, люди просто не считают нужным отдать хотя бы малую дань уважения тем, кто продолжает любить и помнить их на родине. Ладно, иногда бывает, что государство обидело (и то, это больше из прошлого), так ведь не государство сидит в концертных залах! Хочется верить, что где бы ни жили наши таланты, они будут помнить о своих корнях и не забудут тех, кто их по-прежнему любит, гордится их успехами, ждет с ними встречи!

— **Виктор, а не могли бы Вы, хотя бы примерно, назвать общее число, используемых Вами источников?**

— Я могу только сказать, что их очень много, но вот сколько... Знаете, авторы уже упоминавшегося мною справочника «Гитарные и лютневые композиторы» Х. Мятлик и Х. Анна-ла пишут, что использовали 70 книг по музыке и десятки страниц сведений, полученных ими в различных музыкальных информационных центрах. Думаю, что число реально используемых нами источников в разы больше, хотя за подсчеты мы пока и не брались, ведь общее число персоналий,



Тавровский и Эльзмаилов

на которое мы (при благоприятном развитии событий, разумеется) готовы выйти, должно составить 1200–1400. Сейчас, по-моему, мы уже имеем более 800 статей. На сегодня наша база данных (архив, разбитый по персоналиям) насчитывает уже около 10 Гб информации, почти вдвое больше – чисто литературный архив (и это без учета печатной продукции – книг, журналов, фотографий, выписок и вырезок и проч.). Видео, аудио и ноты – это все тоже отдельно. Причем все это чисто музыкальные, гитарные источники, а есть ведь еще и, скажем так, «непрофильная» литература, без которой тоже нельзя обойтись. Что я имею в виду... Мне самому очень не нравится, когда в статье без разъяснения и комментариев упоминаются какие-то выражения, названия или понятия, напрямую не связанные с предметом, о котором идет речь, и, которые, поэтому, читатель вовсе не обязан непременно знать, тем более, что мы рассматриваем в качестве своей аудитории не только уже хорошо подготовленную и высокообразованную публику, но и в значительной мере людей еще только учащихся (школьни-

ков, студентов и др.), поэтому в нашем арсенале всегда находятся и просто универсальные словари и справочники, лингвострановедческие словари, различные географические карты, атласы и проч., и мы по возможности стараемся такие вещи пояснять. Есть и совсем уж специфическая литература, как например, словари иностранных личных имен или таблицы с правилами практической транскрипции (транслитерации) иноязычных имен и названий на русский язык, помогающие справляться с особо сложными случаями. Вот, в частности, японский гитарист Kazuhito Yamashita. Чаще всего пишут и говорят Кацухито Ямашита (до сих пор и у нас в словаре так написано, поскольку статья «из ранних» и до ее новой редакции еще просто руки не дошли), хотя правильно будет Кадзухито Ямасита. Встречаются, правда, случаи, когда не ошибиться даже такие справочники не помогают, поскольку «по правилам будет неправильно». Это и когда мы имеем дело с исторически (традиционно) сложившимися уже соответствиями для имен известных деятелей, географических названий и т.п., вошедших в норму



в русском языке (Лейпциг, а не Ляйпциг, Фейербах, а не Фойербах, и др.), или когда возможно «двойное» прочтение. Я совсем недавно готовил статью о современном итальянском гитаристе, музыковед и историке гитары Марко Баззотти (Marco Bazzotti), много уделяющем, между прочим, русско-итальянским гитарным связям, истории русской гитары вообще, и неплохо знающем русский язык. Так вот, по правилам он скорее должен быть Баццотти, однако сам Марко написал мне, что «предпочтительнее» будет Баззотти. Впрочем, таких или подобных им ситуаций очень много, и не всегда удается выбрать именно правильный вариант. Наверняка и в нашей энциклопедии есть такие неточности, но мы ведем и будем продолжать «работу над ошибками!» (Смеется). Кстати, мой уже очень солидный опыт работы с десятками авторитетных справочников и энциклопедий показал, что среди них нет ни одного, в безошибочности которого можно быть абсолютно уверенным!

— **А вы вообще увлекающийся человек? У Вас есть какое-нибудь хобби?**

— Сегодня мое главное хобби – «Гитаристы и композиторы!» (Смеется). А вообще, да. В детстве помогал старшей сестре фантики собирать (нынешняя молодежь, наверное, и слова такого не знает, а это всего лишь обертки от конфет!), когда немного подрос, увлекался марками, у меня до сих пор есть несколько больших альбомов. Среди иллюстраций к статьям энциклопедии, если заметили, много изображений марок, а в новой версии будет еще больше! Позднее стал собирать монеты, а если попадалось, то и бумажные купюры из разных стран. Увлекательное и познавательное, между прочим, занятие! Было еще недолго – значки, открытки. Если помимо собирательства, то люблю слушать хорошую музыку (само собой, гитарную, но не только ее, и классическую музыку вообще), интересуюсь живописью. Заканчиваю вот статью о картине «Гитарист», как живописным памятнике русской семиструнной гитаре замечательного нашего художника В.А. Тропинина, 155 лет со дня смерти которого исполняется в этом году. Могу про журнал, возьмете?

— **Если статья, то можем подумать и нет.**

— Вот только там очень много, и они



Виктор Тавровский

часть содержания!..

— **Разберемся.. Простите за нескромный вопрос, а Вам никогда не предлагали продать проект? Знаете, есть в интернете такие любители, прикупить что-нибудь уже «раскрученное».**

— Предлагали, еще и не раз...

— И что?

— Мы отвечали, что «не продаем»! (Смеется). Наверное, интуиция подсказывала, что много не предложат! (Смеется). Нет, серьезно, нам еще рано с ним расставаться, есть куда двигаться, развиваться. Хочется, сделать энциклопедию еще лучше, такой, чтобы она в полной мере соответствовала

за проявленное к нам внимание. Для нас является очень большой честью быть представленными в этом, бесспорно, уникальном и столь уважаемом во всем гитарном мире издании.





От «цитоля» к «катросу»

(попытка выяснить древнее название «гитары»)

Современная наука о музыкальных инструментах (органо-логия) открывает большие возможности в области изучения старинных инструментов. Химические анализы лаков, применение ультрафиолетовых и гамма-лучей позволяют по-новому взглянуть на строение музыкальных инструментов и выявить их первоначальный облик.



Изучение старинных инструментов возможно и на основе иконографии: изображений, созданных художниками и скульпторами. Однако такой метод следует применять с особой осмотрительностью. Например, можно ошибочно отождествлять с гитарой все струнные инструменты, обладающие овальным корпусом и шейкой (грифом), но при этом мы упустим важную деталь, что гитара имеет вогнутые бока и сложной формы деревянный корпус, напоминающий цифру «восемь», где верхняя и нижняя деки соединены обечайками.

«Самые ранние простые персидские и месопотамские струнные инструменты, за исключением простых остроугольных арф, представляли собой длинную шейку (гриф), прикрепленную к небольшому корпусу (звуковой камере). В качестве корпуса в разные времена использовались череп, панцирь черепахи, тыква и др. Самой доступной, возможно, была тыква, разрезанная пополам и покрытая кожей, она служила резонатором, грифом служила длинная палка, которой тыкву протыкали. Слово тыква в санскритских языках обозначается словом тумба (tumba)»¹. Отсюда все струнные инструменты с одним грифом можно отнести к «тумбовидным» (тыквообразным) инструментам. Можно также ввести классификацию как малострунных, так и многострунных инструментов. Современная классификация щипковых инструментов вызывает много вопросов, и было бы полезно попытаться выяснить древнее название «гитары». Одной из общепринятой во всем мире Европейской классификацией музыкальных инструментов, является система, обнародованная в 1914 г. Эрихом фон Хорнбостелем и Куртом Заксом, инструменты в которой группируются по способу извлечения звука. В 1932 г.

во Франции была опубликована иная методика классификации, точнее, типологии, предложенная А. Шеффером, удобная для описания неевропейских инструментов. Существуют и неевропейские классификации музыкальных инструментов, например: китайская классификация баинь («восемь звуков»), её создание приписывается императору Шуню (правил в 2225–2208 гг. до н.э.); древнеиндийская классификация, изложенная в трактате «Натьяшастра» Бхараты (2 в. до н.э. – 2 в. н.э.), арабская классификация, появившаяся в 10 в. н.э.

Отбирая иллюстрации к статье, я хотел найти ключевые точки в истории гитары, поэтому выбрал наиболее близкие по форме инструменты.

Одним из первых мы встречаем изображение играющего на гитаре хеттского музыканта, вырезанное на камне, бывшем частью городских ворот в Alaja Hüyük (1350 или 3300 гг. до н.э.; сейчас он находится в археологическом музее в Анкаре). «Хеттская гитара» одна из самых замечательных археологических находок, связанных с историей развития этого инструмента (рис 1).

«То обстоятельство что высеченное изображение было помещено на таком видном месте, предполагает особую значимость для города, что музыкант, возможно, жил в этом городе. Этот инструмент полностью удовлетворяет всем нашим критериям определения гитары: он имеет длинный гриф с ладами, плоский верх, вероятно плоское дно и выраженные вогнутые бока, придающие инструменту большое сходство с гитарой.

Интересно, что хетты принадлежали к индо-европейской языковой группе, слова в которой имеют признаки санскритского и индо-иранского происхождения, и вполне вероятно, что хеттский



инструмент назывался буквально тар (tar), а может даже дутар (dotar), или чартар (chartar). Интересно также, что хетты, которые в середине второго тысячелетия до н.э. покорили и заселили землю, теперь называется Анатолийский полуостров (древние Каппадокия и Анатолия), предположительно пришли из Закавказья»².

Другим из самых ранних подлинных изображений гитары, появившимся в I веке н.э., является эллинский скульптурный фриз, найденный в буддийском монастыре в Айртате (Ayrytäm) близ Термеза, что сейчас является южной верхушкой Узбекистана в Центральной Азии. Фрагмент этого фриза хранится в Эрмитаже, Санкт-Петербург (рис 2). Этот фриз был обнаружен на дне реки Амударья советскими пограничниками в 1932 г.



Далее, к сожалению, в истории



графической культуры существует пробел между временем Римской Империи и временем мавританской Испании. Если верить некоторым исследователям, то одно из ранних изображений, относящееся ко II веку н.э., украшает надгробную стеллу в Мериде (Испания), но там можно различить только верхнюю часть инструмента.

В XIII веке появляется великолепная иллюстрированная хроника, известная как «Кантиги Святой Марии», Альфонса Мудрого (Cantigas de Santa María de Alfonso el sabio), завершённая в 1270 г., которая представляет самое яркое графическое свидетельство развития гитары в северном средиземноморье, независимо от арабского (мавританского) влияния (рис. 3).

Примем «Кантиги Святой Марии» Альфонса Мудрого за промежуточный этап в истории развития музыкальных инструментов. На миниатюре изображён человек, держащий инструмент, внешне очень похожий на гитару, музыковеды назвали его **цитоль** гитарообразный. Украшенная миниатюрами рукопись представляет собой собрание песнопений в честь Девы Марии, которые сочинил или заимствовал из других источников король Кастилии Альфонс X Мудрый (1221–1284) г. Во многих книгах, посвящённых истории гитары, сегодня так и пишут:



«На миниатюрах изображены менестрели, играющие на мавританской гитаре (овальной формы) и латинской гитаре».

Интересно также, что расположение резонаторных отверстий на латинской гитаре встречается на 2700 лет ранее на «Хеттской гитаре» и **на гитаре с эллинского скульптурного фри-**

за I века н.э., – это очень важная связка в истории развития гитары. На мой взгляд, четырёхструнный инструмент в руках женщины на фризе очень похож на четырёхструнный цитоль (гитару) с «Кантиг Святой Марии» Альфонса Мудрого. Обратите внимание, что у инструмента на фризе есть такие же резонаторные отверстия как на цито-





ле (гитаре), изображённой на миниатюре с «Кантиг Святой Марии». Если посмотреть на фриз сбоку (рис. 4), то мы увидим, что у этого инструмента есть обечайки и плоское дно.

Может у него и долблённый корпус из цельного дерева, но внешне он очень похож на **«гитарообразный цитоль»**³. Откуда же взялся термин цитоль? «Цитоль, цитола (Zitol; франц., англ., citole; итал., Cetra, cetera; испан., citola), название, используемое для обозначения близких друг другу (но, по всей вероятности, не всегда генетически связанных между собой) типов струнного щипкового инструмента типа лютни, распространенного в Европе в эпоху Средневековья (особенно в 1200–1350). До недавнего времени изображение Цитоля ошибочно интерпретировали как изображение гитерна – инструмента проникшего в Европу в 13 в. с Ближнего Востока...⁴». Изображения без комментариев, без иконографического уточнения затрудняют всякое исследование и вводят путаницу в названия многих музыкальных инструментов древности.

«Музыкальный инструментарий, богато представленный в Библии и свидетельствующий о высоком уровне музыкальной культуры Древнего Востока, в наши дни вызывает



у читающих Священное Писание неоднозначные, подчас неверные ассоциации, а переводчика ставят порой перед неразрешимой задачей передать современной терминологией древние понятия о музыкальных инструментах.

«В библейской Книге пророка Даниила (описывающей события периода Второго Храма – конец 6 века до н.э.) в качестве одного из главных инструментов оркестра вавилонского царя Навуходоносора II упоминается **катрос** (кафрос, китрос, кийтарос,

кайтрос; араб. qaytros) – ассирийский, по всей вероятности, щипковый струнный инструмент (Дан 3,5,7,1-15), по единодушному мнению учёных (С. Краус, К. Закс, А. Сендри), являющийся одной из трансформированных разновидностей древнегреческой Кифары. В музыкальной практике Древнего Израиля (во всяком случае, периода Первого Храма – 10 в. до н.э.) инструмент не был известен. В книге пророка Даниила наряду с другими иноземными инструментами (**псантерин, машрокита, саббха**) **катрос** называется скорее намеренно для подчёркивания контраста между богослужебной музыкой левитов и «экзотической» музыкой языческого культа вавилонян. **Катрос, псантерин и саббха**, составляющие струнную группу в придворном оркестре вавилонского царя Навуходоносора II, согласно новым данным, несколько отличались от древнееврейских инструментов. Термины были заимствованы хронистом из ассиро-вавилонской музыкальной практики и употреблены в книге пророка Даниила, видимо, с целью подчеркнуть инородность языческого культа чужеземцев и его несовместимость с высокой духовностью еврейского обряда. Хорошо бы сохранить это терминологическое различие и при переводе, хотя бы в отношении катроса и псантерина. Ранний греческий (Септуагинта, 3–2 вв. до н.э.) и латинский (Вульгата, ок. 400) переводы Библии, исходя из ассонанса с греческим словом, передают слово «катрос» соответственно как кифара и cithara. В современном иврите этим словом обозначается гитара»⁵.

Обратимся к фризу из Айртама. Если мы внимательно на него посмо-





трим, то сбоку увидим женщину, играющую на двойном Авлосе (по одной из версий, двухствольной флейтой является также и **машрокита**). (Рис 5) С правой стороны от женщины с четырехструнным инструментом, похожим на гитару, мы видим человека, играющего на угловой арфе, по одной из версий, **псантерин** (переводился как арфа), **саббха** скорее всего была *горизонтальной угловой арфой*. С левой стороны мы видим в руках у женщины двусторонний барабан, по одной из версий он назывался **мриданга** или **дхола**.

Вглядываясь в лица людей, играющих на музыкальных инструментах на фризе, задаешься множеством вопросов: кто они, какой национальности и как назывались их инструменты в древности. Я думаю, что в некоторых вопросах нам могла бы помочь Е.И. Коляда, на материалы которой я ссылаюсь в этой статье. Думаю, что для гитаристов будет интересно съездить в Санкт-Петербург, в Эрмитаж, зал 53, и посмотреть на это чудо, которое находится там с 1939 г. и, к сожалению, о котором никто толком серьезно не писал.

В заключении хочется обратить внимание на лингвистическое происхождение слова «гитара». На персидском языке «chartar» обозначает «char» (4) tar (струна), на древнем Испанском «quitarra» (4 струны), на современном иврите קטרס (катрос, кийтарос) обозначает (лютня, гитара рус.) qaytros (арамейский), quatros португальский (четыре), κιθάρα (греч.) кифара (рус), в современной Греции кифарой (κιθάρα) называют гитару. Я думаю, что лингвистам есть над чем подумать. Катрос, по мнению большинства ученых, являлся трансформированной разновидностью древнегреческой кифары. «Но постулат морфологии доказывает невероятность того, что древнегреческая и римская кифара, имевшая большую квадратную раму и стойки с перекладной для настройки, могла хоть в какой-то степени быть промежуточным звеном в эволюции гитары. С другой стороны, тот факт, что ещё до греческих и римских музыкальных инструментов и одновременно с ними существовали инструменты, полностью схожие с гитарой по форме, доказывает независимое происхождение гитары»⁶. Есть версия, что катрос это одна из разновидностей цистры, а это уже намного ближе к гитаре.

Допустим, что на фризе из Айртама в руках женщины не катрос, но как этот



инструмент назывался в древности? Я думаю, что на это вопрос должны ответить специалисты по инструментам древнего мира. И всё же для меня однозначно ясно одно, что в руках женщины с фриза не лютня, как написано на табличке в Эрмитаже, а инструмент внешне очень похожий на гитару.

Валерий Волков, Главный редактор журнала «Гитаристъ», Москва, январь 2012 г.

Фотографии фриза А. Бурханова.

1; 2; 6. «Новый взгляд на классическую гитару» журнал Гитаристъ 2008 № 1, перевод из Guitar Review 30 1968 г. США Michael Kasha.

3; 4. Энциклопедия «Музыкальные инструменты» Москва 2008 г. ГЦММК им. М. И. Глинки стр. 664 А. А. Россиус.

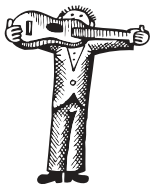
5. (Энциклопедия «Музыкальные инструменты» Москва 2008 г. ГЦММК им. М. И. Глинки стр. 258 Е. И. Коляда).



К.п.н. В.Г. Борисевич

Классическая гитара в системе современных научных представлений

В современной России существует, на наш взгляд, ошибочное мнение относительно взаимосвязи гитары и науки. Например, довольно часто приходится слышать следующие слова и выражения: «гитарная наука», «гитаризм», «у гитаристов нет науки» и т.п. Словосочетание «гитарная наука» с точки зрения современной науки некорректно, т.к. такая наука не упоминается ни в одном из списков существующих наук. Поэтому с точки зрения современных научных представлений данное понятие логично отнести к «просторечному» бытовому выражению, относящемуся больше к ремеслу, чем к науке. Остальные два умозаключения нелогичны и бессмысленны. Более того, они вообще не имеют никакого отношения к современной научной картине мира. В нашем случае все зависит от самого гитариста. Для одного гитариста «есть наука», а для другого, к большому сожалению, «ее нет».



творческая деятельность гитаристов, для которых «науки не существует» обычно строится только на эмпирических знаниях (разнообразные мифы,

легенды, слепая вера в авторитеты, личный и зачастую негативный опыт и т.п.). Практика показывает, что такой путь сильно ограничивает их профессиональное развитие.

С точки зрения науки, искусство игры на гитаре зиждется на различных областях научных знаний, которые неразрывно связаны и переплетены между собой. Таким образом, здесь уместно говорить о научном подходе в профессиональной деятельности современного гитариста. Причем результат этой деятельности напрямую зависит от глубины понимания всех входящих в нее процессов. Решение такой непростой задачи возможно только на основе современных научных представлений.

В настоящее время искусство игры на классической гитаре в мире достигло очень высокого уровня развития. Во многом такому небывалому расцвету этого инструмента способствовало повсеместное использование передовых научных методов в изучении данного вида музыкального искусства. Примерно со второй половины XX века в западных странах открываются многочисленные классы гитары в различных учебных

заведениях, повышается профессиональный уровень педагогических кадров, растет число специалистов имеющих научную степень доктора философии (аналог кандидата наук в России) и т.п. Это способствует стремительному увеличению количества серьезных монографий, посвященных различным аспектам искусства игры на классической гитаре. Передовые достижения в психологии, физиологии и педагогике позволяют оптимизировать и совершенствовать методы обучения игре на гитаре, а также повысить эффективность всего процесса обучения. Исследования ученых, работающих в областях научных знаний, которые напрямую не связаны с искусством игры на гитаре (например: история, физика (акустика), химия, электроника, информационные технологии, менеджмент и маркетинг и т.д.), также вносят довольно весомый вклад в развитие гитарного искусства. Здесь будет уместно отметить, что обычно все наиболее значимые открытия и достижения делаются на стыке различных областей научных знаний.

Таким образом, все вышесказанное позволяет констатировать, что искусство игры на гитаре вышло на новый этап своего развития, который можно определить как научный.

Началом научного подхода в развитии гитарного искусства в нашей стране можно считать рубеж XX и XXI вв.

В период с 1997 года по настоящее

время (конец 2011 г.) в России по данной проблематике были защищены восемь кандидатских диссертаций:

Аль-Фатих Хуссейн Ахмед. Гитара в музыкальной культуре Судана: История становления и развития: Дис... канд. искусствоведения: 17.00.02., М., 1997. – 288 с.

Скрынников Александр Андреевич. Ускоренное освоение двигательных навыков учащимися-гитаристами на начальном этапе обучения: Дис... канд. пед. наук: 13.00.02., М., 1999. – 161 с.

Ильгин Константин Владимирович. Гитара классическая и русская (семиструнная). Бытование и исполнительство: Дис... канд. искусствоведения: 17.00.02., СПб., 2003. – 150 с.

Дмитриева Наталья Николаевна. Профессиональная подготовка учащихся музыкального училища в классе шестиструнной классической гитары: Дис... канд. пед. наук: 13.00.02., М., 2004. – 232 с.

Самохина Маргарита Анатольевна. Формирование исполнительских умений и навыков учащихся детской музыкальной школы в классе гитары: Дис... канд. пед. наук: 13.00.02., М., 2005. – 165 с.

Петропавловский Алексей Алексеевич. Гитара в камерном ансамбле: Дис... канд. искусствоведения: 17.00.02., Н. Новгород, 2006. – 189 с.

Ганеев Виталий Ринатович. Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса: Дис... канд. искусствоведения: 17.00.02., Саратов, 2006. – 185 с.

Борисевич Владислав Гурьевич. Развитие исполнительской культуры учащихся-гитаристов в системе дополнительного образования: Дис... канд. пед. наук: 13.00.02., М., 2008. – 165 с.

Из приведенного списка видно, что все диссертации защищены по двум специальностям: 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение) и 13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания (педагогика). Но в общем случае научные изыскания в области искусства игры на классической гитаре не исчерпываются этими двумя научными направлениями. Как уже отмечалось ранее для полноцен-



ного развития гитарного искусства необходимо обеспечить взаимодействие между всеми специалистами, имеющими отношение к этому процессу. Данную деятельность целесообразно осуществлять в рамках организации и проведения научно-практических конференций.

Автором идеи проведения в России конференций по вопросам гитарного искусства и главным их организатором является кандидат искусствоведения, лауреат международных конкурсов, доцент ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, президент Ассоциации развития гитарного искусства В.Р. Ганеев.

В апреле 2005 года на базе Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С.В. Рахманинова (ТГМПИ им. С.В. Рахманинова) прошла Первая международная научно-практическая конференция «Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание». В ней приняло участие 24 специалиста. По результатам конференции был выпущен сборник тезисов, включающий в себя 23 статьи. Пятая конференция 2010 г. была наиболее многочисленна и насчитывала уже 55 участников, а сборник тезисов состоял из 53 статей. Всего на базе ТГМПИ им. С.В. Рахманинова было проведено шесть конференций (2005, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011 гг.). Сборники тезисов проведенных научно-практических конференций включают в себя 227 статей общим объемом 44,1 усл. п. л. Они посвящены истории развития исполнительского искусства, анализу актуальных теоретических и практических проблем в области преподавания игры на классической гитаре, особенностям современных исполнительских школ, проблемам учебного и исполнительского материала, акустики, вопросам строения и эксплуатации гитары, а также информационным компьютерным технологиям и маркетингу в области гитарного искусства.⁸

Обширна география участников тамбовских конференций. В них приняло участие более 20 специалистов из разных стран мира (Аргентина, Бельгия, Бразилия, Германия, Израиль, Испания, Италия, Кипр, США, Франция, Эстония, а также Белоруссия и Украина).

Сборники тезисов проведенных в Тамбове конференций не имеют тематических разделов, но статьи в них расположены в тематическом порядке: искусствоведение, педагогика и т.д. Эти статьи представляют собой

краткие тезисы, в которых отражены только основные идеи. Большинство опубликованных работ имеют искусствоведческую и педагогическую направленность в равном процентном соотношении примерно по 45%. В оставшихся статьях (10%) освещаются остальные вопросы гитарного искусства.

Следует отметить, что подавляющее большинство работ являются практическими. Из них многие написаны ненаучным языком, не имеют четко сформулированной научно-практической проблемы и выводов. Практическое значение таких работ невелико. Особенно много спорных вопросов возникает в работах гитаристов и мастеров (занимающихся изготовлением гитар) по тематике физика-акустика.

Наибольший научно-практический интерес представляют исследовательские работы. В основном их авторы имеют различные научные степени или занимаются научно-исследовательской деятельностью для их получения и повышения своей квалификации.

С 2010 г. в рамках данной конференции проводится конкурс студенческих научных работ. В 2011 г. была организована студенческая секция, руководителем которой является кандидат искусствоведения А.А. Петропавловский. Качество представленных на конкурс работ оценивает компетентное жюри, состоящее только из специалистов, имеющих ученые степени. Несмотря на то, что в настоящее время уровень студенческих работ невысок, имеется надежда на то, что студенческая секция и конкурс студенческих научных работ позволят в будущем приобщить и мотивировать молодежь к занятиям научно-исследовательской деятельностью, а также повысить ее качественный уровень.

Все статьи, изданные в сборниках тезисов I–VI международных научно-практических конференций «Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание», являются научными публикациями и могут быть учтены в списках печатных работ любых специалистов для защиты кандидатских и докторских диссертаций, а также для прохождения ими квалификационных аттестаций. Конечно, в общем случае цель издания подобных сборников не ограничивается вышеизложенным. Вряд ли можно научиться преподавать, исполнять музыку, изготавливать музыкальные инструменты и т.п., изучая подобные научно-практические материалы.

Но они, без сомнения, могут направить на размышление о своей профессиональной деятельности любого думающего, ищущего и творческого специалиста. Это, на наш взгляд, самое главное.

Конференции в Тамбове проводятся всегда в середине апреля и длятся обычно два дня. В них могут принимать участие все желающие. Программа этих конференций насыщена, разнообразна и интересна. Доклады участников конференций заслушиваются на пленарных и секционных заседаниях строго в соответствии с регламентом работы. В перерывах между заседаниями организуются семинары и мастер-классы, проходят концерты гитаристов разных ступеней образования, а также профессионалов. Мероприятия любой конференции спланированы таким образом, что все ее участники могут общаться и обмениваться опытом в неформальной обстановке. После окончания секционных заседаний для подведения итогов конференции всегда проводится круглый стол, на котором все ее участники имеют возможность высказаться и поделиться впечатлениями о проделанной совместной работе.

Уровень и качество проведения тамбовских конференций с каждым годом становится выше. Например, впервые в истории проведения конференций по вопросам развития гитарного искусства пленарное заседание последней VI тамбовской конференции «Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание» (2011 г.) проходило в режиме онлайн. Тогда одновременно могли общаться между собой специалисты из Бразилии (г. Каталан), Германии (г. Мюнстер), Красноярска, Москвы, Новосибирска, Санкт-Петербурга, Саратова, Тамбова. Сейчас уже можно без преувеличения назвать данную ежегодную конференцию довольно значимым научным форумом, являющимся центром притяжения научной мысли в развитии гитарного искусства.

Помимо шести тамбовских конференций, в России были проведены еще две конференции по гитарной тематике.

В мае 2007 г. в Пскове прошла научно-практическая конференция «Ретроспектива и перспективы гитары». Она была посвящена В.И. Яшневу. Конференцию организовал и провел лауреат международных конкурсов, доцент Вологодского государственного университета, преподаватель



Череповецкого училища искусств Е. В. Студинов. В ней приняли участие 13 специалистов. В 2008 г. был выпущен сборник материалов конференции, которые представляют собой дискуссию по проблемам:

Развития научных знаний о гитарном искусстве (Е. В. Студинов);

Исторических и исполнительских исследований (Л. Зи, К. В. Ильгин, А. А. Петропавловский, И. Е. Руденко);

Теоретических точек зрения (В. Г. Борисевич, С. Е. Ильин, В. Ф. Павлюченков, Д. В. Разумов);

Методики, педагогики, совершенствования преподавания игры на инструменте, смежным проблемам психологии, эстетики и т. п. (Н. Г. Калинина, А. А. Ниязов, И. Э. Сафарова, А. А. Харчев).

Всего в сборнике объемом 4 усл. п. л. содержится 16 статей.

В декабре 2007 г. в рамках V Международного конкурса-фестиваля исполнителей на классической гитаре "Tabula rasa" на базе Волгоградского муниципального института искусств была проведена Международная научно-практическая конференция. Идейным вдохновителем и главным организатором этой конференции был проректор по учебно-методической работе ВМИИ им. П. А. Серебрякова, доцент кафедры «Оркестровые народные инструменты» С. Н. Матохин. В конференции участвовало 11 специалистов. В 2008 г. по ее результатам вышел сборник материалов объемом 3,95 усл. п. л. Статьи освещают широкий круг проблем, касающихся истории развития искусства классической гитары, профессионального исполнительства, методики преподавания, интерпретации классического и современного гитарного наследия.¹

Все статьи, включенные в эти два сборника, также являются научными публикациями.

Две последние конференции планировалось проводить регулярно, но на сегодняшний день они пока не получили дальнейшего своего развития. Таким образом, в настоящее время только Тамбовская международная научно-практическая конференция «Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание» проводится регулярно, с периодичностью один раз в год.

Используя позитивный российский опыт в данном направлении,

в Украине также были организованы и проведены две научные конференции по нашей тематике. Одним из главных организаторов этих конференций является лауреат международных конкурсов, профессор Харьковского государственного университета искусств им. И. П. Котляревского В. И. Доценко.

На обеих конференциях обсуждались вопросы искусства игры на классической гитаре преимущественно искусствоведческого характера. Но концептуальная особенность данных конференций состоит в определении отдельного направления в современной украинской науке интерпретологии – гитаристики, неисчерпаемым источником которой и ее объектом является процесс музицирования на гитаре.

Первая украинская международная конференция состоялась в апреле 2008 г. в Харьковском государственном университете искусств им. И. П. Котляревского: Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики обучения «Гитара как звуковой образ мира: исполнительское искусство и наука».

В конференции приняли участие 28 специалистов. По ее результатам вышел сборник научных статей (13,6 усл. п. л.), который состоит из 4-х разделов:

Теоретические положения отечественной гитаристики (7 статей);

Гитара в контексте композиторского творчества: от барокко до постмодернизма (10 статей);

Своеобразие мастеров-музыкантов в зеркале исполнительской интерпретации (7 статей);

Современная практика: методика, прагматика (прим. авт.: позитивная практика, основанная на эмпирическом опыте), образование (4 статьи).

Вторая харьковская конференция состоялась в 2011 г. Она была посвящена творчеству выдающегося кубинского композитора Л. Брауэра: Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики обучения «Лео Брауэр и гитарное искусство XX столетия». В конференции принял участие 21 специалист. По итогам второй конференции вышел сборник научных статей² (13,95 усл. п. л.), включающий в себя 20 публикаций и состоящий из 3-х разделов:

Творчество Л. Брауэра: жанры, сти-

листика, интерпретация (9 статей);

Современное гитарное искусство: новации в композиции и исполнительстве (7 статей);

Гитарная педагогика: векторы развития (4 статьи).

В отличие от российских конференций материалы харьковских конференций представляют собой объемные научные статьи, а не краткие тезисы. Отличительной особенностью этих изданий является отсутствие единого языка публикуемых материалов (Россия, Украина, Австрия), что, по нашему мнению, осложняет работу с научными текстами.

Оба сборника материалов харьковских конференций входят в список изданий, рекомендованных ВАК Украины. Публикация в подобных изданиях является необходимым условием для защиты кандидатских и докторских диссертаций на территории Украины. Для специалистов из других стран данный статус научных сборников особого значения не имеет.

В рамках этих двух конференций были организованы семинары, лекции, концерты.

Для российских гитаристов проведение подобных научных конференций в странах постсоветского пространства имеет большое значение, т.к. между гитаристами этих стран существуют многолетние довольно тесные связи, поэтому имеется потребность в конструктивном обмене опытом на современном уровне.

Таким образом, искусство игры на классической гитаре включает в себя несколько основных и связанных между собой направлений: искусствоведение, педагогика, психология, физиология, акустика, компьютерные и информационные технологии, а также менеджмент и маркетинг. Чтобы связать между собой все многочисленные аспекты, без которых невозможно полноценное развитие искусства игры на классической гитаре, следует обеспечить эффективное взаимодействие между специалистами, работающими в этих областях. Практика показывает, что легче всего осуществлять такое взаимодействие в рамках научно-практических конференций. Поэтому проведение подобных форумов необходимо для создания благоприятных условий адекватного развития искусства игры на классической гитаре в России.

6 декабря 2011 г.

¹ Tabula rasa: материалы I Междунар. науч.-практ. конф., г. Волгоград, дек. 2007 г. /ВМИИ им. П. А. Серебрякова; редкол.: Е. В. Смагина (отв. ред.) [и др.]. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2008. – 68 с.

² Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука»: Збірник наукових прац. – Харків: ХДУМ ім. Котляревського, 2008. – Вип. 23. – С. 2.

Четыре пьесы для трех гитар

1. КОЛЫБЕЛЬНАЯ

Andante

Гитара I (Флейта)

Гитара II

Гитара III

Fl. XII

ре

p

mf

pp

p

mf

mf

mf

p

pp

pp

rit.

2. СКЕРЦИНО

Allegretto

Гитара I (Флейта)

Гитара II (скрипка)

Гитара III

mp

mp

(Lento)

f

mf

mf

gliss

II

VII

System 1: Three staves of music. The first staff has dynamics *f*, *p*, *mf*. The second and third staves have dynamics *f*, *p*, *mf*. The key signature is one flat (B-flat). There are fingerings (1, 2, 3, 4) and a double bar line with repeat dots.

System 2: Three staves of music. The first staff has dynamics *sub. p*, *p*, *molto*. The second and third staves have dynamics *sub. p*, *p*, *molto*. The key signature is one flat. There are accents and a *molto* marking.

System 3: Three staves of music. The first staff has dynamics *mf*, *f*, *ff*. The second and third staves have dynamics *mf*, *f*, *ff*. The key signature is one flat. There are fingerings (1, 2, 3, 4) and a Roman numeral III.

System 4: Three staves of music. The first staff has dynamics *sub. p*, *ff*. The second and third staves have dynamics *sub. p*, *ff*. The key signature is one flat. There are Roman numerals IV, VI, VIII and the word *prima*.

3. МАЛЕНЬКОЕ ТАНГО

Tempo di tango

Гитара I
Гитара II
Гитара III
⑧ - D

sul pont.
f ②
sul pont.
mf
sul pont.

p
p
f
rit.
rit.

a tempo

sub. p
mf
sub. p
mp
mf

mf
mf
f
mp
mf

pp
mf

Musical score system 1, featuring three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The system is divided into four measures. The first measure has dynamics *p* and *ff*. The second measure has dynamics *ff*. The third measure has dynamics *sub. p* and *f*, with markings *pizz.* and *ord.*. The fourth measure has dynamics *sub. p* and *f*, with markings *ord.*.

Musical score system 2, featuring three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The system is divided into four measures. The first measure has dynamics *ff* and *ff*. The second measure has dynamics *p* and *p*, with a section marker **IV** and fingering *1 3 1-1*. The third measure has dynamics *mf* and *mf*, with fingering *1 3 1-1*. The fourth measure has dynamics *f* and *f*. The bottom staff has dynamics *ff*, *p*, *mf*, and *f*. The marking *sul pont.* is present in the second measure.

Musical score system 3, featuring three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The system is divided into four measures. The first measure has dynamics *mp* and *mp*. The second measure has dynamics *mp*. The third measure has dynamics *p* and *p*. The fourth measure has dynamics *p* and *p*, with the marking *molto rit.*. The bottom staff has dynamics *p* and *p*. The marking **Fl. XII** is present in the fourth measure.

4. ПРЕЛЮДИЯ В СТИЛЕ И.С.БАХА

Moderato

mf

mf

pe

mf

II

II

II

VIII

II rit.

ff

ff

This page of guitar sheet music consists of ten staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic and melodic patterns. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a triplet of eighth notes (circled 1). Includes fingerings like 0 0 0 0 and 1. A circled 6 is at the end.
- Staff 2:** Features slurs and fingerings such as 1 1 1 4 and 2 1 1 1. A circled 4 is at the beginning.
- Staff 3:** Contains slurs and fingerings like 2 1 4 and 2 1 4. A circled 2 is at the end.
- Staff 4:** Shows slurs and fingerings such as 2 1 4 3 1 and 0 0 0 0. A circled 4 is at the end.
- Staff 5:** Includes slurs and fingerings like 1 0 4 2 and 0 4 1 1. A circled 3 is at the end.
- Staff 6:** Features slurs and fingerings such as 1 0 4 2 and 1 0 4 2. A circled 3 is at the end.
- Staff 7:** Includes slurs and fingerings like 1 0 4 2 and 1 0 4 2. A circled 3 is at the end.
- Staff 8:** Contains slurs and fingerings such as 1 0 4 2 and 1 0 4 2. A circled 3 is at the end. The text "Фл. 12" is written below.
- Staff 9:** Features slurs and fingerings like 1 0 4 2 and 1 0 4 2. A circled 3 is at the end. The text "VII" is written above.
- Staff 10:** Includes slurs and fingerings such as 1 0 4 2 and 1 0 4 2. A circled 3 is at the end.

РУССКИЙ ТАНЕЦ

ИГОРЬ РЕХИН
IGOR REKHIN

Moderato

Var. I

Var. II

This page of guitar sheet music contains ten staves of musical notation. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingering numbers (0-4). The piece is divided into sections labeled "II", "Var. III", and "VII". The notation is dense and technical, typical of a guitar exercise or study.

V

I

IV

V

Var. IV

II

VII V III VIII VIII

VII V C II

7

The first system of musical notation for 'var.V Vivo' consists of a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some chords indicated by numbers below the staff. A bracketed sixteenth-note figure is shown at the end of the system.

var.V Vivo

The second system of musical notation for 'var.V Vivo' consists of a single staff. It continues the melodic line from the first system, featuring various chords and fingerings indicated by numbers below the staff.

The third system of musical notation for 'var.V Vivo' consists of a single staff. It includes circled numbers 2 and 3 above the staff, and numbers 1, 3, 4, and 8 below the staff, indicating specific notes or fingerings.

The fourth system of musical notation for 'var.V Vivo' consists of a single staff. It features a measure with a circled number 3 above the staff. Roman numerals V and VII are placed above the staff, indicating chord changes.

The fifth system of musical notation for 'var.V Vivo' consists of a single staff. It includes circled numbers 2 and 4 above the staff, and numbers 4, 2, 2, 3, 2, 4, 1, and 2 below the staff, indicating fingerings.

The sixth system of musical notation for 'var.V Vivo' consists of a single staff. It includes numbers 2, 1, 2, 1, 2, 0, 4, 0, 2, 2, and 1 below the staff, indicating fingerings.

var.VI

The seventh system of musical notation for 'var.VI' consists of a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some chords indicated by numbers below the staff.

The eighth system of musical notation for 'var.VI' consists of a single staff. It continues the melodic line from the seventh system, featuring various chords and fingerings indicated by numbers below the staff.

First system of musical notation, featuring treble and bass staves with complex rhythmic patterns and fingerings (e.g., 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1).

Second system of musical notation, including a treble staff with a dashed line labeled "X" above it, and a bass staff. Fingerings and articulations are clearly marked.

Third system of musical notation, consisting of treble and bass staves with various chordal and melodic lines.

Fourth system of musical notation, including a treble staff with a dashed line labeled "XII" above it, and a bass staff. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Повторить от ♯ до ⊕ и на Fine

Fine X

Fifth system of musical notation, including a treble staff with a dashed line above it, and a bass staff. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

ВОСПОМИНАНИЕ О ВАЛЬСЕ

ИГОРЬ РЕХИН
IGOR REKHIN

Moderato assai

⑧ re II

p. rubato
mf

This system contains the first line of music. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and then a series of eighth notes. A fermata is placed over the first two notes. The bass line consists of chords. Fingerings are indicated with numbers 1-4. A dynamic marking of *mf* is present.

IV a tempo rit. II

mf

This system contains the second line of music. It continues the melody and bass line from the first system. A section marked 'IV a tempo' begins with a fermata. The tempo then returns to 'rit.' and ends with a section marked 'II'. Fingerings and dynamics are clearly marked.

Tempo I

accel. *m*

mf

This system contains the third line of music. It features a section marked 'accel. m' (moderato) with a fermata. The tempo returns to 'Tempo I'. The melody and bass line continue with various fingerings and dynamics.

Meno mosso

rit. II

mp

This system contains the fourth line of music. It begins with a section marked 'rit.' and ends with a section marked 'II'. The tempo is 'Meno mosso'. The melody and bass line are clearly notated with fingerings and dynamics.

IV VI

This system contains the fifth line of music. It continues the piece with a section marked 'IV VI'. The notation includes complex fingerings and dynamics throughout the line.

VI X IX VIII

m *f* *p* *ma6 m a*

XI

ff *accel.* *a tempo*

rit. Reveusement

rit. *Reveusement* *mp*

lontano

lontano *p* *i m i*

accel. a tempo III VI

accel. *a tempo* *III* *VI* *m* *i* *m*

VIII V Iy

VIII *V* *Iy* *accel.* *dim. poco a poco* *f*

rit. a tempo

mf

rit.

III Poco accel.

Moderato assai

rit. mp

accel. a tempo rit. a tempo

II

rit. IV иск. флаж. Andante