ИСТОРИЯ ГИТАРЫ В ЛИЦАХ

1-2 / 2022



ЧЁТ И НЕЧЕТ

Из истории «стройного» вопроса в России

ABC Guitar

ИСТОРИЯ ГИТАРЫ В ЛИЦАХ

ПРЕДЫДУЩИЕ НОМЕРА ЖУРНАЛА «ИСТОРИЯ ГИТАРЫ В ЛИЦАХ»



Выходит с марта 2012 года
Сайт журнала — www.guitar-times.ru

«ИСТОРИЯ ГИТАРЫ В ЛИЦАХ» № 1 – 2 • 2022

ЧЁТ И НЕЧЕТ : К ИСТОРИИ «СТРОЙНОГО ВОПРОСА» В РОССИИ.

Литературно-художественное приложение к проекту
«Гитаристы и композиторы»

1-2 (28-29) / 2022

ИСТОРИЯ ГИТАРЫ В ЛИЦАХ

www.abc-guitars.com · www.guitar-times.ru

СОДЕРЖАНИЕ

2 **От редактора.**

3-4 **Михаил СТАХОВИЧ. О русской семиструнной гитаре.** *Из «Очерка истории семиструнной гитары» (1854-1855).*

5 **Александр ВЕТРОВ. Из письма М. Н. Лопатину.**

6-8 **Юлий ШТОКМАН. О гитаре (Из переписки с В. А. Русановым).** *Журнал «Гитарист», 1906.*

9-10 **Валериан РУСАНОВ. О русской семиструнной гитаре, ее возникновении и русском строе.** *Из исторических очерков «Гитара в России» (1901)*

11-23 **Валериан РУСАНОВ. Чёт и нечет (Свод критических статей и заметок о строе гитары).** *Журнал «Гитарист», 1906.*

24 **Николай ЧЕРНИКОВ. «Стройный» вопрос.** *Журнал «Гитарист», 1904, №10.*

25-28 **Георгий КОТИКОВ. Гитарные страдания, или на какой гитаре играть.** *Журнал «Гитарист», 1906, № 9.*

29-34 **П. С. Агафошин — В. П. Машкевичу.** *Письмо от 28 августа 1928 г.*

35-38 **Петр АГАФОШИН. О семиструнной гитаре и «русском строе».** *Из книги «Новое о гитаре» (1928).*

39-41 **Рецензии на книгу П. Агафошина в музыкальной прессе.** *(Дм. Рогаль-Левицкий. «Музыка и революция», 1929. — Журнал «Рабис», 1928. — Гр. Серых. «Цирк и эстрада». 1929).*

41-42 **Виктор ТАВРОВСКИЙ. Гитарист Григорий Серых.**

43-45 **Петр АГАФОШИН. Шестиструнная или семиструнная гитара.** *«За пролетарскую музыку», 1931, №11.*

46 **Борис ШТЕЙНПРЕСС. Против вульгарно-механистического музыковедения.** *Журнал «Литература и искусство», 1931, № 5-6.*

47-49 **Панина П., Кремотат Б., Минин М. Один голос, две гитары...** *Журнал «Цирк и эстрада», 1928.*

50-62 **Войтонис vs Иванов-Крамской.**

51-52 **Владимир ВОЙТОНИС. Открытое письмо А. М. Иванову-Крамскому.** (1959)

54-57 **Александр ИВАНОВ-КРАМСКОЙ. Ответ В. Ю. Войтонису.** (1960)

58-62 **Владимир ВОЙТОНИС. Обращения и замечания по поводу ответного письма А. М. Иванова-Крамского.** (1961)

62 **Войтонис Владимир Юрьевич.** Краткая биографическая справка.

63-64 **Виктор ТАВРОВСКИЙ. «Война двух гитар» и А. М. Иванов-Крамской.**

65-69 **Борис ВОЛЬМАН. О семиструнной и шестиструнной гитарах.** *(Из книг «Гитара в России», 1961, и «Гитара и гитаристы», 1968).*

70-74 **Рецензии на книги Б. Вольмана в музыкальной прессе.**

70-71 — И. Ямпольский, А. Ларин. Новая книга о гитаре. *«Муз. жизнь», 1961, №17.*

71-72 — Н. Иванов. Книга о гитаре. *«Советская музыка», 1962, №7.*

72 — Н. Иванов. Беспредметный спор *(фрагмент). «Муз. жизнь», 1962, №11.*

72-74 — В. Гошовский. О книге Б. Вольмана «Гитара и гитаристы». *«Сов. музыка», 1971, №1.*

75-80 **Виктор ТАВРОВСКИЙ. Ссора двух сестер.** (Несколько замечаний по поводу реакции В. П. Машкевича на публикацию книг П. С. Агафошина и Б. Л. Вольмана).

82 **Дуэт гитаристов Лев Андронов** (шестиструнная гитара) **и Владимир Вавилов** (семиструнная гитара).

83-85 **Анатолий ШИРЯЛИН. «Стройный вопрос».** *Из книги «Поэма о гитаре» (1994).*

86-87 **Юрий ЛЕНИВЦЕВ. К вопросу В.Ф.Б. — какая школа лучше?**

88-89 **П. Панин и А. Фраучи.** *(Из статьи: Бельская И. Гитара сегодня: диалоги с мастерами). «Советская музыка». 1988, №9.*

90-97 ПО БИБЛИОТЕЧНЫМ ФОНДАМ:
Константин ИЛЬГИН. Гитара классическая и русская (семиструнная). Бытование и исполнительство. (2003) — *Выписки.*

98-101 **«Пусть всегда будет солнце!» — «Хай завжди буде сонце!»** *(ноты и текст)*

Главный редактор
В. В. Тавровский

Выпуски
литературно-художественного приложения к проекту «Гитаристы и композиторы»
«История гитары в лицах» распространяются только в сети Интернет в формате PDF.

Исключительное право
на распространение журнала принадлежит проекту
«ГИТАРИСТЫ и КОМПОЗИТОРЫ»

ИЗДАНИЕ НЕ ЯВЛЯЕТСЯ СРЕДСТВОМ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ (СМИ)

www.abc-guitars.com
Сайт журнала: www.guitar-times.ru

E-mail:
guitar@abc-guitars.com

© «Гитаристы и композиторы»,
В. В. Тавровский, 2022

ПРИ ПЕРЕПЕЧАТКЕ И/ИЛИ ЦИТИРОВАНИИ (ПОЛНОМ ИЛИ ЧАСТИЧНОМ) МАТЕРИАЛОВ ЖУРНАЛА ССЫЛКА ОБЯЗАТЕЛЬНА.
В интернет-публикациях обязательно наличие активной гиперссылки на сайт guitar-times.ru,
не закрытой для индексирования.

ОТ РЕДАКТОРА

Настоящие номера журнала «История гитары в лицах», выходящие одним выпуском, посвящены давнему и затянувшемуся противостоянию сторонников двух типов гитар в России, семиструнной и шестиструнной. Мы постарались представить здесь наиболее, с нашей точки зрения, значительные материалы — статьи, письма, рецензии и т. д. — наилучшим образом иллюстрирующие историю этой междоусобной борьбы двух соперничающих лагерей.

Отбирая источники мы по возможности стремились избегать публикаций, единственной преследуемой целью которых являлось доказательство якобы неоспоримого технического превосходства одного строя над другим. Будучи убеждены, что обе гитары имеют право на существование и для каждой из них есть достойное место в музыкальной культуре, нас больше интересовал не технический, а именно культурно-гуманитарный аспект вопроса.

В литературе как одной, так и другой гитары делались попытки обосновать её явные преимущества перед другой и путем арифметического исключения установить абсолютного победителя, которому и надлежит занять весь гитарный пьедестал. У семиструнной гитары к таковым, в первую очередь, относятся работы В. М. Кузнецова «Анализ строя гитары семиструнной и шестиструнной» (1935) и М. Ф. Иванова «Русская семиструнная гитара» (1948), у шестиструнной — сравнения возможностей двух гитар П. С. Агафошиным («Новое о гитаре», 1928) и соответствующие главы некоторых школ и самоучителей для шестиструнной гитары более позднего времени. Во многих случаях авторы, даже отдавая преимущество одному из строев, предпочитают делать оговорку: «Можно говорить о возможностях инструмента, его художественной значимости и ценности, его роли в развитии музыкальной культуры, но нельзя оценить тот или иной инструмент как „плохой" или „хороший". Семиструнная и шестиструнная гитары должны существовать параллельно, взаимно дополняя и обогащая друг друга, так как у каждого инструмента есть своя „сфера деятельности", где он может лучше всего проявить свои технические и художественные возможности» (Л. Менро. Сравнительный анализ строев семиструнной и шестиструнной гитар. 1989).

Работать над этим журналом пришлось, скажем так, в экстримальных условиях, когда день тишины и каждый час со светом и интернетом — большое благо и удача. По этой причине нам приходилось пользоваться, главным образом, уже имевшейся у нас литературой и материалами, ранее собранными и накопленными к этим номерам в архиве проекта. Ввиду наличия «обстоятельств непреодолимой силы» читатель, надеюсь, извинит нам некоторые возможные пробелы и недостатки в его содержании.

С уважением,
Виктор Тавровский



МИХАИЛ
СТАХОВИЧ

О РУССКОЙ СЕМИСТРУННОЙ ГИТАРЕ

ИЗ ОЧЕРКА ИСТОРИИ СЕМИСТРУННОЙ ГИТАРЫ *

* * *

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

Эти музыкальные факты замечательны; но еще замечательнее, еще важнее то обстоятельство, что семиструнная гитара изобретена в России, что ее изобрел человек, умерший года три или четыре тому назад, <...> Андрей Осипович Сихра; что кроме России нигде не играют на семиструнной гитаре; что до изобретения ее весьма мало играли в России на гитаре (шестиструнной), и что с тех пор как существует семиструнная гитара, в России нет ни одного уездного города, где бы не нашлось нескольких десятков гитар, на которых по силе, помочи — играют все. Это факт, достойный быть фактом историческим... [М1854 **1**; *7*]

* * *

А. О. Сихра <...> играл также и на шестиструнной гитаре, и будучи одарен сильным музыкальным талантом, и достигши степени виртуоза на арфе, он, в конце прошлого столетия, бывши в Москве, придумал сделать из шестиструнной гитары инструмент более полный и более близкий к арфе по арпеджиям, а вместе и более мелодический нежели арфа, и привязал седьмую струну к гитаре; вместе с тем изменил он ее строй, давши шести

* Статья 1-я: М. Стахович. Очерк истории семиструнной гитары. Сихра — Аксенов — Высотский. «Москвитянин», 1854, Т. 4, № 13, отд. «Смесь», с. 1–17; статья 2-я: М. Стахович. Продолжение истории семиструнной гитары (Письмо к А. А. Григорьеву). Современные гитаристы. «Москвитянин», 1855, Т. 5, № 15–16, с. 227–238. Номера страниц указаны в квадратных скобках: по журналу «Москвитян» — жирным шрифтом после буквы 'М' с годом издания, рядом *курсивом* — номера страниц по тексту журнала «История гитары в лицах», 2012, № 5-6. — *Ред.*

струнам группу двух тонических аккордов в тоне g-dur (sol major): басы: *sol* — струна 1, *si* — струна 2, *re* — струна 3; дисканты: *sol* — струна 4, *si* — струна 5, *re* — струна 6; дисканты выше басов октавою. В седьмой же струне, он поместил самый густой бас, составляющий третью нижнюю октаву *re* (D), и заключающий в себе основной звук верхней доминанты тона g-dur. Что это мысль смелая и верная, и что устроитель нового инструмента был человек необыкновенный в своем деле, тому доказательством служит распространение его инструмента и охота и легкость, с которой всякий за него берется. Пусть в исполнении слышится иногда только намек на то, что в трехголосном аккорде явно выражено на фортепиано, пусть в поразительных сочинениях Высотского и самого Сихры, остается желать, при исполнении, той щепетильной стороны виртуозности, <...> что выполняет несколько сот лет старшая гитара шестиструнная своими эффектами, напоминающими мандолину, <...> что и составляет прелесть круглоты ее тона и пассажей; зато полнота и разнообразность движения голосов в самостоятельном пении каждой струны, роскошь арпеджиатур, соединяемая с самыми плавными и широкими легатами, расширение диапазона гамм, наконец, густой ход басов, всегда возможный и вызывающий, так сказать, на музыкальное размышление, — все это останется непобедимым качеством семиструнной гитары перед эффектами шестиструнной. Инструмент в высшей степени романтический — гитара, достиг в семиструнной форме своего полного очарования; не потому ли он так и полюбился русскому народу? не потому ли так особенно, и почти исключительно и подладил он под русскую песню?... [М1854 **2-3**; *9, 11*]

* * *

<...> должным считаю упомянуть, что в наше время Москва имеет в лице г. Соколовского замечательнейшего гитариста для шестиструнной гитары; желательно, чтобы артистическое влияние этого виртуоза было полезно и для играющих на гитаре семиструнной. [М1854 **17**; *39*]

* * *

...блестящий, модный период прошел для семиструнной гитары, и редкие разыскивают в пыли музыкальных магазинов ноты Сихры, Аксенова и Высотского; тем не менее, пока еще существуют у нас игроки замечательные на гитаре, пока еще народ на ней играет, несмотря на подрыв, который сделали и гитаре и торбану и балалайке – гармоники, и пока в русской публике сохранилась еще особая любовь к гитаре вообще, чему служат ясным доказательством в Москве концерты г. Соколовского, до тех пор считаю я не бесполезным напоминать русской публике об инструменте, изобретенном в России, достигшем в руках русских артистов до совершенства замечательного. [М1855 **226-227**; *45, 47*]

* * *

Гитара бедна; да зато нигде не доведена до такого совершенства; идите далее, и гитара покажет, может быть, что она вовсе не так бедна, как об ней думают. Не даром же она существует с незапамятных времен в Европе, и несмотря на то, что целый век твердят об ее бедности — все-таки она мила всем и каждому, а у нас она начала новый, совершеннейший период своего существования, и я уверен, что Европа с роду не слыхивала такого гитариста, каков Циммерман. Во сне не приснится игроку на шестиструнной гитаре того, что он услышит на этом инструменте в руках Циммермана... [М1855 **229-230**; *51, 53*]

* * *

Мне бы следовало еще многое сказать о Соколовском, но об нем одном надо бы сказать столько же, сколько сказано о других, потому что, как художник, он всех окончеснее, <...> потому оставляю о Соколовском до другого разу. Тогда придется мне поговорить о 6-струнной гитаре сравнительно с семиструнною. [М1855 **238**; *69*]



А. А. Вѣтровъ.

Александр Алексеевич ВЕТРОВ

(1812-1877)

Врач, гитарист-семиструнник и композитор,
один из любимых учеников М. Т. Высотского,
товарищ М. А. Стаховича.

ИЗ ПИСЬМА М. Н. ЛОПАТИНУ

(Михаил Николаевич Лопатин (1823-1899) — юрист, председатель департамента Московской судебной палаты, гитарист-любитель, семиструнник, ученик И. Е. Ляхова. Был в дружеских отношениях с А. А. Ветровым (отчасти являлся его учеником по гитаре) и М. А. Стаховичем, знал В. С. Саренко, Ф. М. Циммермана, А. Е. Варламова и др.)

«Семиструнная гитара — инструмент, возникший на почве русской музыки, а потому наиболее национальный и исключительно русский, тогда как шестиструнная гитара, пришедшая из-за границы, возникла на почве испанской и итальянской музыки, а потому инструмент наиболее космополитический.

И та и другая имеют в своей литературе много замечательных произведений, мастерских переложений и транскрипций, и как у той, так и у другой есть произведения, почерпнутые из поэзии народных песен. И та и другая гитара имеют также своих корифеев — композиторов и виртуозов.

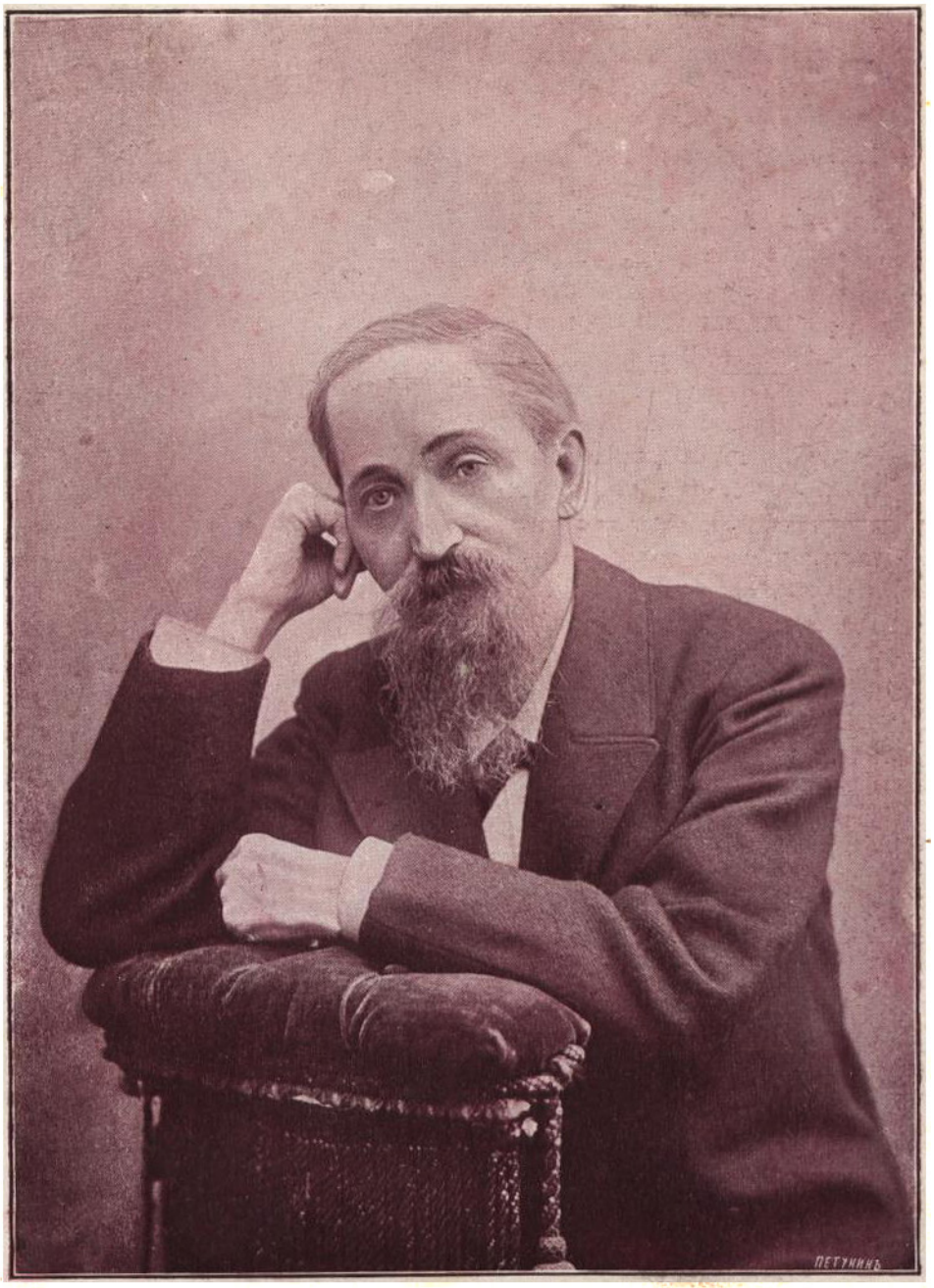
Но отличительным, преобладающим направлением семиструнной гитары остается все-таки записывание и разработка русских песен. Направление это ярко выразилось в замечательных произведениях Сихры, Аксенова и еще ярче в произведениях нашего гениального Высотского.

Таким образом М. А. Стахович вполне справедливо видел успех русской семиструнной гитары в ее удивительной способности к художественной передаче русских песен.

В литературе же шестиструнной гитары, кроме транскрипций и переложений, преобладающим направлением является почти исключительно виртуозность, фантазии и вариации в духе испанской и итальянской музыки, бывших в такой моде в первой половине нашего столетия.

Да и наконец произведения этого рода есть и на семиструнной гитаре: кроме того, многие лучшие произведения шестиструнной гитары с успехом перенесены на семиструнную; вы также и сами знаете, что при добавочных басах все почти пьесы шестиструнной гитары исполняются и на семиструнной. А это ведь тоже ценное качество, т. е. объективность строя нашей гитары».

(Русанов В. А. Гитара и гитаристы: Исторические очерки. Гитара в России. А. О. Сихра. М., 1901. С. 15-16).



Ю. М. Штокманъ.

О гитаре

(Из переписки с В. А. Русановым)

Гитаристъ. 1906 г. № 1.

Стр. 13-15.

Глубокоуважаемый В. А.!

... Обращаюсь к вопросу о «чете и нечете»[1].

Выражая сожаление о существующем расколе, я имел в виду то обстоятельство, что сокровища нашей грандиозной литературы, конечно, доступны только немногим любителям семиструнной гитары; для громадного большинства эти сокровища как бы не существуют.

Надобно быть выдающимся виртуозом, чтобы исполнить пьесы, писанные для другого строя; а много ли таких виртуозов? То же самое можно сказать об играющих на шестиструнной гитаре при исполнении пьес семиструнной. В нашей литературе числится более 700 авторов, из которых некоторые отличаются необычною плодовитостью: Карулли, например, написал до 400 сочинений, Кюффнер — такое же число и т. д. И все это должно оставаться мертвым кладом?

С литературой семиструнной гитары я знаком совершенно поверхностно, по спискам разных издателей, рассылаемым случайно, стало быть, по голому заглавию пьес; я нисколько не сомневаюсь, что есть там немало жемчужин. Но не видал я там ни одной сонаты, тогда как у нас их имеется великое множество[2].

Есть люди, утверждающие, что соната — устаревшая форма. Форма, имеющая таких представителей, как Бетховен, Моцарт, Шуберт, Шуман, Вебер, Шопен, Григ и т. д., никогда не устареет. А гитаре доступны все стили; есть у нас множество прекрасных сонат, есть даже симфонии[3].

Наконец, семиструнная литература родилась в начале 19-го века; шестиструнная же гораздо старше; семиструнная гитара в употреблении только в России, на западе же её не знают. Вы пожалуй подумаете, что я выступаю в качестве вербовщика, хочу вас переманить в другой лагерь правдами и неправдами? Нет, тысячу раз нет! Когда-то незабвенный мой друг И. А. Клингер печатно выразил мнение, что шестиструнники относятся к музыке своей более серьезно[4]. Если бы он мог теперь заглянуть в Москву, сопоставить программы концертов московского отдела с международными на западе, он отказался бы от своих слов. Раскрыл бы я перед ним книгу бесконечно уважаемого Сергея Спиридоновича [Заяицкого], указал бы на ваши примечания — они до того метки и верны, что я безусловно подписываю каждое, если только подобная скрепа может иметь значение, — и Ив. Андр. Клингер убедился бы, что в Москве есть очень серьезные, очень сведущие гитаристы. Раз игра может быть доведена до виртуозности, инструмент становится равноправным со всеми остальными инструментами, допускающими солидную игру. Случаи перехода от одного инструмента к другому, впрочем, бывают нередки. Один из моих учеников, В. В. Сланский, отказался от моднейшего инструмента, шумного и назойливого фортепиано, в пользу нашей скромной гитары; два брата Финне, из которых один уже покойник, сделали то же самое, невзирая на за-

[1] Выражение М. Д. Соколовского. Письмо Ю. М. служит ответом на мое предложение высказаться по поводу раскола русских гитаристов *в защиту строя шестиструнной гитары*. Последнее мне было необходимо для полной объективности и беспристрастия в освещении этого вопроса в моих исторических очерках. — *Из примечания В. А. Русанова.*

[2] В эпоху начала развития самостоятельной инструментальной музыки и в последующее время, приблизительно до конца XVIII столетия, соната отнюдь не представляет собою той серьезной формы сочинения, какою мы привыкли считать ее по сонатам Бетховена, Моцарта и т. п. Большинство композиторов, и в особенности гитаристов, пользовались названием «соната», «сонатина» для небольших своих фантазий. В настоящее время «сонаты» Карулли, Джулиани и др. старинных гитаристов вызывают невольную улыбку. В этом отношении многие сочинения русских гитаристов, как, напр., экзерциции А. О. Сихры, фантазии В. С. Саренко, С. Н. Аксенова и М. Т. Высотского, с бóльшим правом могут быть названы сонатами и сонатинами. Но русские композиторы начала XIX века вообще избегали чужих форм, стремясь к созданию своей русской, национальной музыки. — *Из примечания В. А. Русанова.*

[3] В то время Ю. М. еще не знал о симфониях, исполнявшихся на 7-миструн. гитарах московским отделением И. С. Г. [Интернационального союза гитаристов — *В. Т.*] под управлением А. П. Соловьева. — *Прим. В. А. Русанова.*

[4] Мнение это высказано И. А. Клингером в предисловии к переводу брошюры «Несколько слов о гитаре» — речь, произнесенная в Лейпцигском гитарном клубе членом его Эгмонтом Шреном. Спб., 1881 г. Вот это место: «В России существует в настоящее время достаточно любителей игры на гитаре 6-ти и 7-миструнного строя; но справедливость требует заметить, что любители шестиструнного строя более серьезно относятся к инструменту, чем играющие на семиструнном строе» (Предисловие, стр. IV). — *Прим. В. А. Русанова.*

манчивую премию, им назначенную матерью за занятия фортепианной музыкой; д-р Полупаенко оставил семиструнную гитару, для которой написал ряд пьес, и перешел к шестиструнной, вероятно, с единственною целью — открыть себе доступ к обширной и столь разнообразной шестиструнной литературе[5]. Указанная вами особенность интернациональных концертов[6] — отсутствие в программах произведений прежних корифеев — вероятно объясняется, с одной стороны, незнакомством с литературой вообще и незнанием жемчужин гитарной музыки в частности. Изредка проглядывает пьеса Мертца, самого легкого из наших классиков, да ещё кое-что из Джулиани — и только. А где же Лениани, Цани де Ферранти, Регонди и др.? Где гигант Сор?

С другой стороны, пробел объясняется эгоистическими аллюрами мюнхенского непреложного диктатора[7]. Окончание курса в местной консерватории и титул придворного флейтиста создали ему в глазах мюнхенцев такой ореол, что все они беспрекословно, точно гипнотизированные, повинуются самозваному диктатору, мало сведущему в гитарном деле. Старик Гётц совершенно прав, утверждая, что нельзя писать для гитары, не зная её основательно и практически, т. е. не владея ею[8]. Надменность диктатора простирается до того, что он отвергает и Джулиани и Мертца и старается заместить их своим самодельным стряпьем; доказательством могут служить программы мюнхенских концертов. <...>

При желании вам всего лучшего, остаюсь с истинным уважением ваш
преданнейший *Ю. Штокман.*

Курск, 21-го ноября [1902 г.].

Гитаристъ. 1906 г. №2.

Стр. 50-51.

Глубокоуважаемый В. А.!

...всякий успех нашей музыки находит живейший отголосок в моей душе и подтверждает моё давнишнее убеждение, что гитара в умелых руках очаровывает внимательных слушателей, если только слушатели обладают некоторою музыкальною восприимчивостью. «Чет и нечет» здесь ни при чём: и то и другое — гитара, тот волшебный инструмент, в котором соединены и великое обилие гармонических средств и неподражаемая задушевность. <...>

Бесконечно сожалею я, глубокоуважаемый Валериан Алексеевич, что живем мы с вами не в одном городе! Не будете ли столь любезны указать мне лучшее сочинение Высотского и вообще всё хорошее в литературе «нечета»; очень хотелось бы познакомиться непосредственно.<...>

Крепко жму вашу руку,
сердечно преданный вам

Ю. Штокман.

28 ноября 1902 г.

---

[5] К сожалению, едва ли это так. Д-р Полупаенко прельстился игрою И. Ф. Деккер-Шенка. Что же касается его музыкального направления и вкуса, то приходится сомневаться в его стремлении к «сокровищам» шестиструнной гитары. Его произведения «Веселая компания» и т. п. говорят о легком и игривом направлении в сторону внешних эффектов и веселых настроений. — *Прим. В. А. Русанова.*

[6] В ответ на мое замечание об объективности семиструнников, выразившееся в том, что имена Джулиани, Мертца и Сора чаще встречаются в программах русских гитаристов, чем в «концертах» И. С. Г. в Мюнхене. — *Прим. В. А. Русанова.*

[7] Генрих Шеррер (Scherrer), 1865-1937, — немецкий флейтист и гитарист. Председатель музыкального комитета Интернационального союза гитаристов (Internationalen Gitarristen-Verband) и руководитель Мюнхенского гитарного клуба (Münchner Gitarreklub).

[8] Это еще ранее высказал Гектор Берлиоз. — *Прим. В. А. Русанова.*



ВАЛЕРИАН
РУСАНОВ

О РУССКОЙ СЕМИСТРУННОЙ ГИТАРЕ, ЕЕ ВОЗНИКНОВЕНИИ И РУССКОМ СТРОЕ

ИЗ ИСТОРИЧЕСКИХ ОЧЕРКОВ «ГИТАРА В РОССИИ» *

* * *

...шестиструнная гитара распространялась все-таки очень медленно и <...> играющих на ней было очень мало.

Такое равнодушие к гитаре продолжалось до возникновения семиструнной гитары, представителем которой явился Андрей Осипович Сихра, знаменитый гитарист-композитор, основатель образцового метода игры на русской семиструнной гитаре.

Необычайный успех семиструнной гитары и полное её преобладание над шестиструнною гитарой — есть сам по себе факт замечательный, невольно останавливающий внимание. Сделавшись исключительно достоянием русского народа, проникнув во все слои общества, она завоевала себе почетное имя русского народного инструмента.

Тот факт, что на ней играли и до сего времени играют только в России — дал ей это имя. Вот почему М. А. Стахович, А. С. Фаминцын, Аполлон Григорьев и другие писатели причисляют ее, несмотря на иноземное происхождение, к числу русских народных инструментов и почему в отличие от шестиструнной гитары, называвшейся итальянской и немецкой, её называли и называют до сих пор — русскою семиструнною гитарою. *(С. 13-14)*

* * *

...приписываемое А. О. Сихре изобретение русской семиструнной гитары основано исключительно на заявлении об этом М. А. Стаховича. Последний ничем исторически не подтверждает своего заявления, не делает даже простой ссылки на то, что все это ему лично известно от самого А. О. Сихры.

Обращаясь к сочинениям гитаристов, современников А. О. Сихры, мы ни у кого и нигде из них не встречаем никаких данных, подтверждающих такое заявление. Даже ближайшие его ученики и сотрудники, как С. Н. Аксёнов В. И. Морков и В. С. Саренко, ничего не упоминают об этом в своих школах и сочинениях.

Нет также никаких указаний и даже намека на это и в сочинениях самого А. О. Сихры.

<...>

Заявление это можно подразделить на две части: первая — что седьмая струна *добавлена* А. О. Сихрою, и что таким образом семиструнная гитара *изобретена в России*, вторая — *изменение им строя шестиструнной гитары*. *(С. 21-22)*

* Русанов В. А. Гитара и гитаристы: Исторические очерки. Вып. 2. Гитара в России. А. О Сихра — гитарист-композитор, основатель образцового метода игры на русской семиструнной гитаре. М., 1901.

* * *

...*прибавление* седьмой струны, в России, А. О. Сихрою — в то время как семиструнная гитара была и за границей — не имеет историческаго основания. Остается вторая часть заявления М. А. Стаховича — *об изменении А. О. Сихрою строя шестиструнной гитары.*

Прежде всего строй семиструнной гитары (G-dur) отнюдь не может быть назван *изменением* строя шестиструнной, а тем более *искажением* строя последней...

Как тон G-dur не есть искажение тона E-moll, так и строй семиструнной гитары не есть не только искажение, но даже изменение строя шестиструнной гитары.

Это совершенно самостоятельный строй, возникновение которого, как мы видели из приведенных мнений других авторов, лежит в основе русской народной музыки.

Искажением можно называть только такие изменения, которые не имеют никакого музыкального смысла, как, например, нелепый, так называемый *чекрыгинский*, перестрой баса si в do.

И на той и на другой гитаре существовали и до сего времени существуют различные строи, т. е. тональности строя. *(С. 23-24)*

* * *

Резюмируя все приведенные выше данные и соображения, мы придем к следующему выводу:

Семиструнная гитара, как и старшая её сестра шестиструнная, проникла в Россию с Запада почти одновременно.

Среди массы различных тональностей в её строе создался и современный нам строй (G-dur) русской семиструнной гитары.

Строй этот, благодаря своей объективности и достоинств, отмеченных М. А. Стаховичем и А. А. Ветровым и др., окреп и завоевал себе прочное преобладание над шестиструнною гитарой — на почве музыки русских песен.

А. О. Сихра, игравший, между прочим, на шестиструнной гитаре, плохо прививавшейся к русской публике, с гениальной прозорливостью ухватился за этот строй и разработал и основал образцовый метод игры на этом инструменте. *(С. 26-27)*

* * *

...в сочинениях А. О. Сихры, помимо их чисто эстетических музыкальных достоинств, мы имеем универсальную школу изучения этого инструмента.

Всеобъемлющий гений А. О. Сихры затронул в них все области, все самые сокровенные свойства музыки и инструментальных сил гитары. В них одних мы можем найти полное изучение классического метода игры на этом инструменте. *(С. 50)*

Гитаристъ.

1906 г., №№ 2, 4-5, 7-8

Валериан **РУСАНОВ**

Четъ и нечетъ.

(Сводъ критическихъ статей и замѣтокъ о строѣ гитары.)

***«Гитарист», 1906, № 2**, с. 46-50.*

Четыре года тому назад в фельетоне г. М. Иванова, напечатанном в газете «Новое Время»[1], под заглавием «Музыкальные наброски» были высказаны интересные мысли, касающиеся положения гитары в современном обществе. Вопрос этот давно уже волнует гитаристов и неоднократно затрагивался в печати. Делались не раз, делаются и теперь попытки поднять наш инструмент и дать дальнейший толчок развитию его музыки. Одни идут путем чисто литературным, другие видят средство в объединении гитаристов в союзы, кружки и общества, третьи — в пропаганде с эстрады и концертного зала. С вопросами как поднятия гитары в общественном мнении, так и объединения гитаристов тесно и неизбежно связан у нас в России вопрос о строе, о том «чете и нечете», который, как известно, произвел раскол среди русских гитаристов и вместе с тем поставил их особняком от заграничных собратий.

Таким образом задача возвратить гитаре её прежнее положение в обществе усложняется у нас еще вопросом о строе.

Весьма понятно поэтому, почему автор второго письма, цитируемого в «Музыкальных набросках» г. М. Ивановым, затронул мимоходом и вопрос о строе.

Как уже известно, до сих пор все высказанное и сделанное по этому вопросу не привело ни к чему, не подвинуло дела ни на один шаг вперед. Все обстоит по-старому: русская семиструнная гитара по-прежнему пользуется в России подавляющим преобладанием, хотя не мало в ней и почитателей так называемой *испанской* гитары.

Уже по одному этому легко видеть, как трудно решение этого вопроса даже для специалиста. Но еще легче представить себе, как затруднительно оказалось положение почтенного критика «Нового Времени»: с одной стороны, горячая, убедительная, по-видимому, защита сторонника шестиструнной гитары, с другой — ни одного слова защиты в пользу русской семиструнной гитары.

Да, положение затруднительное, в особенности для музыканта, незнакомого с музыкой как того, так и другого строя, никогда ею не интересовавшегося и совершенно врасплох осажденного письмами гитаристов, борцов за доброе имя гитары. А тут еще этот вопрос о чете и нечете!..

Положение затруднялось еще и тем, что автор второго письма, г. Ф. Дмитриев, поставил вопрос так, как будто суть его заключается не в *тональности*, а в *количестве* струн.

Но г. М. Иванов, как опытный и образованный музыкант, сумел очень остроумно ориентироваться в своем затруднительном положении: он противопоставил защитнику *шести струн* историю *семи струн*, благополучно миновав самую опасную суть этого вопроса. Получился вывод совершенно неожиданный, ошеломляющий: неспециалист инструмента как бы уличил специалиста не то в умышленном замалчивании исторических данных, не то в незнании истории гитары в России и музыки того строя, который он пригибал к земле.

Кроме ссылок на Клингера и Лебедева и каких-то доказательств Деккер-Шенка, в письме не оказалось ровно ничего.

Насколько убедительны эти ссылки на упомянутых выше представителей шестиструнной гитары, мы скажем потом, а пока приведем полностью содержание фельетона г. М. Иванова, касающееся исключительно гитары.

> От механических музыкальных инструментов сделаю переход к инструменту, некогда у нас весьма популярному, в последнее время отодвинутому назад балалайкой, но интерес к которому все-таки не угас в нашем обществе. Этот инструмент — гитара, о которой газеты заговорили снова после появления в Петербурге итальянского гитариста Амичи. Кстати замечу, что об этом гитаристе упоминает с большою похвалой в своих письмах еще Чайковский (как это видно из 2-го тома его биографии), познакомившийся с ним в одно из своих пребываний в Риме в восьмидесятых годах.
>
> По поводу заметки, помещенной в «Нов. Времени» об Амичи, я получил несколько писем от разных лиц. Это показывает, что интерес к гитаре у нас остался больший, чем можно думать. Автор одного из

[1] «Новое Время» 18-го февраля 1902 г , № 9325.

этих писем говорит между прочим:

«Несомненно, после рояля, сделавшегося почти необходимою принадлежностью гостиной, самым распространенным и самым удобным домашним музыкальным инструментом является гитара. Домашнее употребление этого инструмента, по цене доступного всякому, не требует особой музыкальной школы и, при небольшой технике, способно однако доставлять немало удовольствия характерною для гитары мелодичностью, мягкостью и выразительностью звуков. Поэтому нередко можно встретить хороших гитаристов, не имеющих никакого музыкального образования, иногда даже и с потами незнакомых, владеющих своим инструментом лишь «по слуху» и тем не менее вызывающих довольство слушателей. Конечно, такие гитаристы хороши, как домашние музыканты, способные полудюжиной нехитрых, но хорошо разученных музыкальных пьес развлечь скучающих людей. Никому и в голову не приходит предъявлять этим гитаристам серьезные музыкальные требования: скромный инструмент, маленький репертуар, простая, несложная техника исполнения, — все это предназначено для домашнего обихода и не претендует на значение или достоинства искусства. Понятно, и музыкальная критика не касается этой музыки, хотя некоторые из таких гитаристов достигали своего рода известности в игре на своем инструменте. Многие слыхали на вечерах, в товарищеских собраниях и наслаждались игрой на гитаре гг. Шишкина, Сартинского, Делазари и др.».

«Рядом с гитарой домашнего значения существует другого рода гитарная музыка — концертная, художественная. Простой и довольно слабый инструмент, гитара давно начала стремиться к тому, чтобы увеличить свои музыкальные средства, разработать и развить свою специальную технику и создать себе репертуар для исполнений. В известной степени все это было достигнуто, и теперешняя по силе, по богатству, по качеству звуков концертная гитара ушла вперед от прежней домашней гитары так же далеко, как и современный концертный рояль от старинных клавикорд; специальная литература гитарной музыки заключает в себе такие сложные и художественные музыкальные композиции (как оригинальные, так и аранжированные), как концерты М. Джулиани, квартеты Паганини, ноктюрны Шопена, сочинения Шуберта и др. Нечего и говорить, что исполнение подобных музыкальных произведений далеко уже выходит за пределы домашнего искусства. Оно требует для себя и выдающегося дарования, и общего музыкального образования, и специального развития техники, — словом, таких данных, для которых недостаточно обыкновенных любительских занятий, а необходима систематическая и строгая школа, продолжительная, серьезная и упорная работа. Среди гитаристов такие художники и артисты гитарной игры встречаются не часто. Насколько гитара легка и доступна для домашнего употребления, настолько же она трудна для серьезной концертной музыки. Поэтому, как часто приходится встречать гитаристов-любителей, так редко можно слышать гитариста-концертанта. Петербуржцы однако знакомы с концертной гитарой и её артистической музыкой по концертам гг. И. Ф. Деккер-Шенка († 1899 г.) и В. П. Лебедева. Имена этих виртуозов гитарной игры — не иностранного происхождения (а как это у нас много значит!); это лица, не заимствовавшие своего блеска от модных светил музыкального мира. Тем не менее концерты их всегда привлекали многочисленную публику и удовлетворяли самым строгим требованиям искусства и критики. Их репертуар, техника игры и самый инструмент настолько отличались от обыкновенной игры на гитаре, что вызывали удивление и восторг любителей-гитаристов, возвышая гитарную музыку на степень истинного искусства. Нельзя не пожалеть, что серьезным изучением этого инструмента, способного доставлять не менее глубокое, богатое и разнообразное наслаждение, чем и при помощи многих других инструментов, в настоящее время занимаются весьма немногие, обыкновенно ограничиваясь лишь любительской игрой на гитаре».

Другой любитель гитары, ученик покойного Деккер-Шенка, сообщает, что его учитель, подобно иностранным знаменитостям, играл всегда на 6-тиструнной гитаре с добавочным грифом и всегда доказывал преимущества такой гитары перед 7-миструнной.

«Вообще 7 струн на гитаре, — утверждает этот любитель, г. Ф. Дмитриев, — нововведение сравнительно недавнее. Отчасти облегчая игру, оно много повредило инструменту в звучности. За границей совсем не знают 7-миструнной гитары, исключая тех фабрик, где их приготовляют для России. Наши русские выдающиеся виртуозы — Клингер, Лебедев и др. — играли и играют тоже на 6-тиструнном инструменте».

На это можно ответить, что 7-миструнная гитара в России в употреблении по крайней мере с начала XIX века, т. е. с того времени, когда этот инструмент вошел у нас более или менее в общее употребление. Прежние наши знаменитые гитаристы начала и первой половины XIX века все играли только на 7-миструнной гитаре. Это неоспоримый факт. Здесь надо назвать патриарха русских гитаристов знаменитого А. О. Сихру, С. Н. Аксенова, М. Т. Высотского, В. П. Моркова и всех их выдающихся учеников: Ф. Циммермана, Ляхова, Стаховича, Фалеева, Кладовщикова, Ветрова и др. Шестиструнную гитару в употребление ввели среди наших гитаристов едва ли не Н. П. Макаров и М. Д. Соколовский, известные виртуозы на этом инструменте, пользовавшиеся репутацией и в Европе, где они давали концерты с блестящим успехом. Но и те для концертов приделали, если не ошибаюсь, гриф с добавочными струнами, вообще ввели какое-то изменение, натуры которого я не касаюсь, не будучи специалистом этого инструмента.

Впрочем, сколько бы ни должна была иметь струн гитара — шесть или, семь, или даже десять, как бывало иногда, — все-таки следует признать, что популярность гитары в нашем обществе теперь далеко не та, что была прежде. В былое время Лермонтов, слушая, напр., игру Высотского, писал:

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

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

Какой другой из народных инструментов увлекал кого-нибудь из выдающихся наших поэтов?

Действительно, более блестящего приема, как сопоставление имен Клингера, Деккер-Шенка, а тем паче г. Лебедева с именем гениального М. Т. Высотского и тем впечатлением, которое он производил на бессмертного поэта М. Ю. Лермонтова, трудно даже придумать. В этом видна опытная рука критика,, привыкшего к широкой и объективной постановке вопросов.

Жаль, что мы не знали, что г. М. Иванову придется выступить по вопросу о гитаре. Мы сообщили бы ему, кроме факта впечатления М. Ю Лермонтова от игры М. Т. Высотского, еще несколько фактов: впечатление Ф. Сора от «проб» того же М. Т. Высотского и факт, бывший в доме А. К. Голикова, когда после игры Ф. М. Циммермана ни Н. П. Макаров, ни М. Д. Соколовский «не осмелились вынуть из футляров своих гитар»[2].

В самом деле, пора оставить этот легкомысленный лепет о русской семиструнной гитаре и нелепые сравнения и ссылки. И г. М. Иванов, поставив сразу вопрос на историческую почву, указал самый верный путь к решению бесконечно длинного и бесконечно бесполезного спора. Ясно, что чисто с музыкальной точки зрения у каждого строя, независимо от количества струн, есть свои преимущества, удобства, есть и свои недостатки. Но самый факт возникновения русской семиструнной гитары есть факт *исторический*, а следовательно и причины такой исключительной любви и предпочтения семиструнной гитары надо тоже искать не в ничего не говорящих именах Клингера, Деккер-Шенка и г. Лебедева, а в истории русской музыки вообще, а гитары в отдельности.

К этому пути мы потом вернемся, когда выслушаем еще нескольких обвинителей русской семиструнной гитары, а затем перейдем к защитительным голосам.

***«Гитарист», 1906, № 4**, с. 91-96.*

Вскоре после выхода в свет очерка о М. Т. Высотском в газете «Россия» появилась статья г. Штибера под заглавием «Прошлое и настоящее гитары».

I.

В конце XVIII и в начале нынешнего столетия ни один из народных музыкальных инструментов не пользовался такою широкою популярностью в Европе, как гитара. Она сделалась положительно модным и любимым инструментом. Почти в каждом доме, где только интересовались музыкой, можно было встретить гитару. На ней играли разные музыкальные произведения или аккомпанировали пению. Стали появляться виртуозы на этом инструменте, которые разъезжали по Европе и давали в больших городах концерты, привлекавшие массу публики. Из них стяжали себе славу: уроженец Болоньи гитарист-композитор Мауро Джулиани, затем выдающийся виртуоз на этом инструменте Луиджи Лениани, с которым давал в Турине концерт знаменитый скрипач Паганини, наконец Фердинанд Сор и придворный гитарист бельгийского короля Цани де Ферранти, которого даже сам Паганини признал одним из величайших гитаристов, могущим своей восхитительной игрой доставлять невыразимое эстетическое наслаждение. В России, где главным образом приобрела право гражданства семиструнная гитара, считались в то же время замечательными гитаристами Сихра, Аксенов и Высотский.

Но времена переменчивы. Гитара, бывшая в течение 30-40 лет в большом почете, стала затем постепенно терять свое значение, падать и в конце первой половины нынешнего столетия окончательно утратила свой прежний интерес. Хотя и появлялись талантливые гитаристы, но они уже не производили своей игрой столь сильного впечатления на слушателей, так как сама гитара перестала иметь то чарующее обаяние, какое она имела раньше. Казалось, что цветущие времена гитары прошли невозвратно, канули в пропасть забвения. Однако если гитара пережила блестящий период своего существования, если она потеряла свое прежнее значение в общественном мнении, то не исчезла и едва ли когда-нибудь исчезнет любовь к этому прекрасному народному инструменту в отдельных личностях. Доказательством тому может служить недавно вышедший в свет очерк «Гитара и гитаристы», автор которого, г. Русанов, желая поднять значение гитары, задался составить возможно полную историю шести- и семиструнной гитары в России. Настоящий очерк, являясь как бы пробным камнем задуманного им труда, посвящен биографии и оценке артистической деятельности известного русского гитариста М. Т. Высотского. Очерк этот написан живо и читается с большим интересом. Мы не намерены здесь передавать содержания этого первого труда г. Русанова, а хотим только сделать несколько замечаний относительно взглядов г. Русанова на роль и значение гитары в области музыки.

II.

Высказывая сожаление по поводу разных новшеств, на которые пустились некоторые современные гитаристы, не в пользу семиструнной гитары, г. Русанов считает наиболее печальным явлением *искажение самого строя гитары*. Все это было бы вполне справедливо, если бы г. Русанов считал также иска-

[2] Подлинные слова А. К. Голикова.

жением строя *испанской гитары* прибавление к ней седьмой струны. Чтобы сделать более очевидным такое искажение, обратимся к истории гитары, которая вкратце такова.

Гитара, изобретение которой принадлежит испанцам, первоначально имела, по свидетельству старинных писателей (Преториуса, Мерсэна), только 4 струны, из которых первая струна, или, как называли ее тогда, *певучая* (по современной терминологии — *квинта*), была одиночной, а остальные струны были двойные, настроенные взаимно в унисон. Строй этой четырехструнной гитары был следующий: четвертая струна строилась в *do*, третья (терция) в *fa*, вторая (секунда) в *la* и первая в *re*, т. е. отношение между смежными струнами (кроме отношения между терцией и секундой) было кварта. Затем, в начале XVII столетия, четырехструнная гитара была превращена теми же испанцами в пятиструнную, при чем строй гитары, — с прибавлением пятой струны, которая строилась на кварту ниже четвертой струны, т. е. в *sol*, — остался прежний, без изменения. Пятиструнная гитара долгое время была снабжена также двойными струнами (кроме первой струны), и только в конце XVIII века двойные струны были заменены одиночными.

Гитара перешла из Испании, где она называлась *cithara*, во Францию и Италию, где получила названия *guitara* (франц.) и *chitarra* (итал.), а оттуда — в другие страны.

В Германии пятиструнная гитара появилась впервые только, по свидетельству Густава Шиллинга, в 1788 году. Вскоре после появления её в Германии мастер струнных музыкальных инструментов, Август Отто, бывший в Иене, прибавил, по совету саксонского капельмейстера Наумана, к бывшим доселе пяти струнам гитары шестую струну, и с этого времени гитара сделалась шестиструнною. Строй этой гитары был следующий (таковым он остается и по настоящее время): шестая струна строилась в *mi*, пятая в *la*, четвертая в *re*, третья (терция) в *sol*, вторая (секунда) в *si* и первая (квинта) в *mi*, т. е. каждая из первых пяти струн, начиная с квинты, была повышена Августом Отто на один тон против тех тонов, которые давали те же струны при ударе по ним на испанской пятиструнной гитаре. Но и здесь, на шестиструнной гитаре, отношение между струнами оставалось то же (кварта), как и на старинной испанской гитаре (четырех- и пятиструнной).

Шестиструнная гитара, вскоре после появления её в Германии, проникла в Россию и тотчас же вошла здесь в большое употребление. Но вот в самом конце XVIII столетия известный арфист Сихра, живший постоянно в России, задумал приблизить гитару по арпеджиям к арфе; с этою целью он прибавил к шести струнам гитары седьмую струну и вместе с тем, конечно, изменил существенно строй шестиструнной гитары (так, отношение между струнами на гитаре Сихры — главным образом терция).

Как могут видеть и сами читатели, в статье г. Штибера мы имеем уже дело с попыткой поставить вопрос на историческую почву, т. е. более широко и серьезно, чем это сделали авторы писем к г. М. М. Иванову.

Начав со смелого заявления, что русская семиструнная гитара есть не что иное, как *искажение* шестиструнной гитары, г. Штибер дает краткую историю возникновения шестиструнной *испанско-немецкой* гитары.

А мы бы с таким же правом, руководясь тою же путаницей исторических сведений, на месте г. Штибера назвали бы ее *испанско-италянско-немецкой*.

Мы не будем касаться исторических погрешностей, рассеянных в приводимых им исторических данных, как, напр., басни о роли Отто и Наумана в деле прибавления шестой струны, а равно и легенды об А. О. Сихре о прибавлении седьмой.

Для нас не это интересно и важно, а то, что г. Штибер остановился на прибавлении шестой струны и на *испанском* строе как на совершенстве, дальше которого уже следуют только *искажения*.

Заключение свое он вывел из того, что истинной основой строя гитары был интервал *кварта* (хотя есть в нем и терция sol-si).

Все это было бы очень хорошо, если бы г. Штибер привел что-нибудь действительно разумное и основательное в доказательство незыблемости такой основы и несомненного преимущества такого строя перед другими.

Дело ведь не в том, на чем наши бабушки и дедушки играли, и не в том, какой интервал входит в основу строя того или другого инструмента, а в том, насколько музыкален строй, т. е. насколько он отвечает музыкальному назначению инструмента. Ниже мы увидим, что г. Штибер строго ограничил назначение гитары «передачей музыкальных произведений испанского народа». Но об этом мы поговорим в свое время, а теперь скажем лишь о взгляде на этот вопрос с исторической точки зрения.

Со времен, выражаясь словами г. Штибера, *искажения* арабского эль-ауда в лютню, а затем *искажения* последней в гитару мы видим постоянное и упорное *искажение количества струн и их строя*.

Сначала четыре, потом пять, шесть, семь, а позднее и 18-ть струн говорят нам о недовольстве объемом инструмента.

Г. Штибер считает пределом *шесть*. Почему — этого он нам не объясняет.

То же самое можно сказать и о строе. По сочинениям западных гитаристов мы видим то же недовольство, то же *искание*: всевозможные перестрои. Их допускали даже такие выдающиеся гитаристы, как Сор, Агуадо и Чибра. В сочинении же Берлиоза «Гитара», в его знаменитом трактате об инструментах, прямо указывается целый ряд недостатков этого строя:

Иногда их (т. е. струны) *подстраивают иначе... Тоны, имеющие в ключе бемоли, несравненно труднее предыдущих* (т. е. тонов с диезами в ключе)... *Нужно избегать писать септаккорды. Гаммы в терциях трудны...*

И так далее. К этому следует еще добавить, что прибавление седьмой струны было и за границею, так, напр., в Германии.

Таким образом утверждение г. Штибера о неприкосновенности числа струн и строя шестиструнной гитары пока основано исключительно лишь на личном его желании, чтобы гитара оставалась непременно *испанско-итальянско-немецкою*; такое желание ни для кого необязательно и во всяком случае неубедительно.

Затем далее, с легкой руки М. А. Стаховича, г. Штибер повторяет нелепость о сходстве якобы семиструнной русской гитары с арфой:

> Если шестиструнную гитару нельзя назвать по происхождению испанскою, — как ошибочно называют многие, — а скорее немецкою, так как творцом её был немец Отто, то все-таки, в виду близкого сходства её строя, хотя было уже сказано, со строем народной испанской гитары, она вполне заслуживает название гитары испанского строя. Между тем семиструнная гитара Сихры уже не имеет ничего общего, разве только по внешнему виду, с настоящею испанскою гитарой, так как строй её существенно отличается от строя последней; это — скорее даже не гитара, а нечто среднее между гитарой и арфой.

Мы не будем возражать против такого, по меньшей мере смелого, суждения, что между шести- и семиструнными гитарами осталось сходство лишь по внешности. Кто слышал и ту и другую, тот увидит, что г. Штибер просто... зарапортовался. На это можно ответить краткою, но красноречивою характеристикой другого, более опытного знатока гитарной музыки, Ю. М. Штокмана:

> И та, и другая — гитара.

Обратимся лучше к пресловутому сходству семиструнной русской гитары с арфою.

Если даже и допустить, что изобретатель нового строя руководился мыслью приблизить гитару к арфе, то результаты во всяком случае получились совершенно обратные: плавность и разнообразие широких легато и глиссад, мягкость и певучесть вибрации еще более удалили русскую семиструнную гитару от столь родственной вообще гитаре — арфы; в этом отношении её предшественница, шестиструнная гитара с её щипковым Fertigkeit, стоит к арфе гораздо ближе.

Если же семиструнная гитара в новом строе обогатилась арпеджиями, то, надеюсь, это со стороны нового строя преимущество и притом огромное.

Не так однако смотрит на это г. Штибер, для которого, как известно, главное, чтобы инструмент был испанско-итальянско-немецким. Во всем допускает он улучшения, только не в этом. Все остальное для него *искажение*.

> Мы не отрицаем, конечно, усовершенствования музыкальных народных орудий, но оно может и должно делаться лишь в пределах *качественного* улучшения, в видах получения, например, более сильного или мягкого, приятного тембра, при непременном условии *сохранения строя* народного инструмента, ибо строем определяется главным образом характер его. Возьмем для примера хотя бы русскую народную балалайку. Долгое время обращалась в русском народе простая трехструнная пятиладовая балалайка, обнаруживавшая примитивность своей конструкции и слабозвучность. Усовершенствованием этого музыкального орудия особенно усердно занялся г. Андреев; усовершенствование это состояло в выборе лучшего материала для изготовления шейки и кузова, в замене подвижных на грифе навязов из кишечной струны постоянными пластинками (так наз. ладами) из слоновой кости и металла, наконец в соразмерности всех основных частей инструмента. Но такое усовершенствование балалайки было чисто *качественное*; оно имело целью придать ей как можно больше звучности; народный же строй её был сохранен г. Андреевым в полной неприкосновенности.
>
> То, что было сейчас сказано относительно усовершенствования балалайки, применимо одинаково ко всякому другому народному инструменту, в том числе и к гитаре. Такое усовершенствование гитары, которое имело целью получение на инструменте более полного, разнообразного [сочетания звуков или более сильного и приятного тона, как-то: снабжение её добавочными басами, замена одного голосного отверстия (отдушины) двумя, приделка к нижней деке гитары второй доски и т. д., отнюдь не нарушило, если можно так выразиться, стильности инструмента. Совсем другое дело — существенное изменение строя инструмента, как это допустил Сихра, усовершенствовавший гитару, с целью приближения её по арпеджиям к арфе.

О балалайке и вообще о балалаечно-народническом мракобесии, еще так недавно увлекавшем русское общество, в свое время говорилось и писалось очень много.

С своей стороны добавим, что вполне по-видимому почтенная и заслуживающая уважения цель — вернуть народу его исконный национальный инструмент — достигнута не была, и балалайка, по меткому выражению Ларош, превратилась в инструмент «музыкальных оболтусов».

Несмотря ни на качественное улучшение инструмента, ни на поддержку сильных мира сего различными субсидиями и обучением солдат, пожарных и кадет игре на балалайках, народ остался верен

своей «гармонике». Очевидно, дело тут не в качественных улучшениях и субсидиях, а в чем-то другом.

Для нас знаменательно то, что г. Штибер, умалчивая о фантастических «домрах», «пикколах» и т. п., не считает всех этих «ансамблей» и «великорусских оркестров» с их мандолинно-гитарным характером *искажением* не только балалайки, но и всей народной музыки, в гитаре же он усмотрел искажение там, где его не было, да и не могло быть.

Каким образом, в самом деле, тон G-dur может быть искажением тона E-moll? Что может быть между ними общего? И что такое наконец *искажение*?

Как ни странно, но мы вынуждены установить самый смысл этого слова, т. е. понятие об искажении.

Искажение есть то, что уродует тот или другой предмет, не имея в самом себе ничего самостоятельного.

Строй же семиструнной русской гитары, вытекая из неудовлетворенности другим строем, вполне самостоятелен и имеет глубокий музыкальный смысл.

Без огня дыму не бывает. Как Джулиани, Лениани и Мертц знали музыку, так и А. О. Сихра, М. А. Стахович и А. А. Ветров. Нельзя также сказать, что они не были знакомы с шестиструнной гитарой и её музыкой; напротив, А. О. Сихра играл раньше на шестиструнной гитаре, М. А. Стахович и А. А. Ветров знавали и слыхивали много знаменитостей этого строя. И Москва и Петербург того времени кишмя кишели итальянскими виртуозами; из них некоторые даже жили по нескольку лет в России, как, напр., Джулиани, Цани де Ферранти, Петтолетти и другие. На концертной эстраде блистал М. Д. Соколовский, шумел и воевал фанатичный Н. П. Макаров.

Послушаем же теперь, что говорят по этому вопросу представители семиструнной гитары — М. А. Стахович и А. А. Ветров.

Начнем с М. А. Стаховича, ученика М. Т. Высотского, знатока и собирателя русских песен, человека высокообразованного как писателя и музыканта.

Вопреки мнению г. Штибера о распространенности шестиструнной гитары в России, М. А. Стахович свидетельствует, что до изобретения семиструнной гитары «весьма мало играли в России на гитаре (шестиструнной) и что с тех пор, как существует семиструнная гитара, в России нет ни одного уездного города, где бы не нашлось нескольких десятков гитар, на которых — по силе, по мочи — играют все».

Самый факт, что семиструнная гитара изобретена в России, что, кроме России, нигде не играют на семиструнной гитаре, он называет самым замечательным музыкальным *историческим* фактом.

***«Гитарист», 1906, № 5**, с. 112-117.*

Далее, рассказывая историю изобретения семиструнной гитары, которое он тоже приписывает А. О. Сихре, говорит:

> Что это мысль смелая и верная и что устроитель нового инструмента был человек необыкновенный в своем деле, тому доказательством служат распространение его инструмента и охота и легкость, с которою всякий за него берется. Пусть в исполнении слышится иногда только намек на то, что в трехголосном аккорде явно выражено на фортепиано, пусть в поразительных сочинениях Высотского и самого Сихры остается желать при исполнении той щепетильной стороны виртуозности, которую немцы определяют словом Fertigkeit и что выполняет несколько сот лет старшая гитара, шестиструнная, своими эффектами, напоминающими мандолину, а выражаясь по-русски *на щипок*, что и составляет прелесть круглоты её тона и пассажей, — зато...
>
> Зато *полнота и разнообразие движения голосов в самостоятельном пении каждой струны, роскошь арпеджиатур, соединяемая с самыми плавными и широкими легато, расширение диапазона гамм, наконец густой ход басов, всегда возможный и вызывающий, так сказать, на музыкальное размышление,* — все это...
>
> Все это останется *непобедимым качеством семиструнной гитары перед эффектами шестиструнной.*
>
> Инструмент в высшей степени романтический — гитара — достиг в семиструнной форме своего полного очарования; не потому ли он так и полюбился русскому народу? Не потому ли *так особенно и почти исключительно подладил он под русскую песню?*

Итак, то, что по мнению г. Штибера есть не что иное, как искажение, на самом деле имеет глубокий музыкальный смысл, сделавший в России гитару любимейшим и распространеннейшим инструментом.

Но есть еще и другое качество у нового строя, на которое обращает наше внимание другой ученик М. Т. Высотского — А. А. Ветров, после своего учителя едва ли не самый даровитый и крупный композитор.

Вот что пишет он в письме своем к М. Н. Лопатину:

> Семиструнная гитара — инструмент, возникший на почве русской музыки, а потому наиболее национальный и исключительно русский, тогда как шестиструнная гитара, пришедшая из-за границы, воз-

никла на почве испанской и итальянской музыки, а потому инструмент наиболее космополитический.

И та и другая имеют в своей литературе много замечательных произведений, мастерских переложений и транскрипций и как у той, так и у другой есть произведения, почерпнутые из поэзии народных песен. И та и другая гитара имеют также своих корифеев — композиторов и виртуозов.

Но отличительным, преобладающим направлением семиструнной гитары остается все-таки записывание и разработка русских песен. Направление это ярко выразилось в замечательных произведениях Сихры, Аксенова и еще ярче в произведениях нашего гениального Высотского.

Таким образом М. А. Стахович вполне справедливо видел успех русской семиструнной гитары в её удивительной способности к художественной передаче русских песен.

В литературе же шестиструнной гитары, кроме транскрипций и переложений, преобладающим направлением являются почти исключительно виртуозность, фантазии и вариации в духе испанской и итальянской музыки, бывших в такой моде в первой половине нашего столетия.

Да наконец произведения этого рода есть и на семиструнной гитаре: кроме того, многие лучшие произведения шестиструнной гитары с успехом перенесены на семиструнную; вы также и сами знаете, что при добавочных басах все почти пьесы шестиструнной гитары исполняются и на семиструнной.

А это ведь тоже ценное качество, т. е. объективность строя нашей гитары.

Нам кажется, что сказанного вполне достаточно, чтобы если уж согласиться с г. Штибером, что новый строй не есть усовершенствование, то во всяком случае и не *искажение*. Именно потому-то так и трудно разрешение вопроса о строе с чисто музыкальной точки зрения, что и тот и другой строй имеют свой смысл, национальную окраску, свои преимущества и недостатки, а главное, самое главное, каждый строй имеет законное право на свое существование, на почве народной музыки различных национальностей.

Взглянуть на возникновение другого строя как на *искажение* — по меньшей мере легкомыслие.

Но г. Штибер дает себе широкую свободу, переходя от серьезной постановки вопроса к различным собственным фантазиям и в заключение делая удивительное сравнение нового русского строя с различными новшествами невежественных игроков.

Полюбуйтесь, что пишет он далее:

Если дать широкую свободу фантазии в деле подобных усовершенствований, то можно дойти до того, что от испанского народного инструмента гитары останется, пожалуй, только одно название. Так, одному придет в голову приблизить гитару по арпеджиям к арфе, для чего потребуется соответственное тому изменение строя; у другого явится желание уподобить гитару виолончели, т. е. превратить ее в смычковый инструмент, для чего опять необходимо будет ввести совершенно новый, может быть, виолончельный строй, и т. д.

Итак, возвращаясь к очерку г. Русанова, мы должны повторить, что высказанное им сожаление об искажении строя семиструнной гитары, допускаемом разными современными новаторами, не совсем-то отвечает истине и справедливости, так как и строй семиструнного инструмента Сихры, на котором играл также Высотский, заключает в себе уже искажение настоящего народного строя гитары. Конечно, если сравнить изобретение Сихры с разными искажениями современных гитаристов (как-то: перестройка семиструнной гитары, смотря по исполнению пьесы; замена семи струн шестью на гитаре строя Сихры, притом с настроем тонкого баска re в do), то преимущество будет несомненно на стороне Сихры, потому что изобретение его имело целью все-таки усовершенствование инструмента, а разные выдумки некоторых современных гитаристов вытекают просто из желания играть на инструменте с набега, не затрачивая труда на прохождение серьезной школы игры на гитаре.

Г. Штибер, очевидно, не знает, что попытки уподобить гитару арфе, скрипке и виолончели были и на самом деле, но именно потому-то они и потерпели фиаско, что были не только искажением, но *уничтожением* гитары, и строй тут решительно ни при чем.

Откуда же все-таки вытекает такое легкомысленное отношение к русской семиструнной гитаре? Ответ на этот вопрос мы найдем в третьей части статьи г. Штибера, в которой он высказывает свой взгляд на русскую народную песню и своеобразное понятие о назначении шестиструнной гитары, о котором мы уже упоминали.

III.

Г. Русанов, говоря о значении Высотского в истории музыки, ставит ему в особую заслугу переложения его для гитары русских народных песен. По этому поводу мы позволим себе сказать следующее. У всякого народа существуют свои музыкальные инструменты, которые служили ему, начиная с глубокой древности, для передачи или сопровождения произведений его песенного творчества. Как песни данного народа, так и служившие для музыкальной передачи их орудия тесно связаны между собой, а равно с историей, мировоззрением, бытовыми условиями, наконец с духом того же народа. Поэтому вырвать инструмент у одного народа и сделать его орудием для передачи произведений песенного творчества другого, даже совершенно чуждого первому народу, все равно, что смешать масло с водой. Гитара, как уже было сказано, старинный музыкальный инструмент испанского народа, а поэтому она может и должна служить главным образом как орудие для воспроизведения в звуках памятников музыкального творчества этого народа. Для более рельефной передачи русских песен имелись и имеются свои специальные инструменты, созданные нашим народом, как, напр., гусли, балалайка и др.

Прежде всего такое разграничение инструментов в роли выразителей народной музыки нам кажется по меньшей мере странным. Согласно взгляда г. Штибера на этот предмет, с исчезновением с лица земли того или другого народного инструмента исчезают и орудия для передачи народных старинных песен. Так, с исчезновением на Руси гуслей, домры и балалайки, по-видимому, должны исчезнуть и прелестные старинные русские песни. Прежде всего г. Штибер должен вспомнить, что почти все русские песни не игрались, а пелись с сопровождением аккомпанемента на *щипковых* инструментах — гуслях, балалайке и т. п.

С исчезновением этих инструментов, вытесненных в народе гармоникой, остались арфа и гитара.

Если бы г. Штибер задал себе вопрос, каким же заменить их другим щипковым инструментом, он бы подошел к разрешению этого вопроса очень кратким и прямым путем: арфа недоступна народу, следовательно остается заменить их... гитарой, инструментом, наиболее родственным по *характеру* исчезнувшим *щипковым* народным инструментам.

Но, взяв гитару, народ *приспособил* ее, и в результате явились прибавление седьмой струны и новый строй.

Выполнил ли эту задачу кто-нибудь там, в глубине народа, или чех А. О. Сихра — это все равно: новый строй был подхвачен русскими людьми и сделался *исключительно* русским строем, а гитара, в отличие от испанской, стала называться *русской*.

Русские гитаристы с любовью принялись за записывание и разработку русских песен, и в этом их огромная заслуга перед русской музыкой. И выдающиеся русские писатели, занимавшиеся этим вопросом, вполне справедливо отнесли семиструнную гитару к русским народным инструментам.

Не так смотрит на дело г. Штибер, обрекший шестиструнную гитару на исполнение исключительно испанских песен.

> Поэтому ставить в особую заслугу русским гитаристам, занимавшимся или занимающимся главным образом переложением для гитары, а также исполнением на ней русских народных песен, едва ли, по нашему мнению, основательно. Мы крайне удивляемся тому, что такие лица, как Стахович (знаток, собиратель и издатель русских народных песен) и Ап. Григорьев, понимавший эти песни (о чем свидетельствует его статья «Русские народные песни»), могли — первый считать семиструнную гитару исключительно русским инструментом, а второй даже называть ее «вековым инструментом русского народа». Да наконец г. Русанов, высказавший в своем очерке несколько верных мыслей об особенностях и значении русской народной песни, казалось бы, не должен был считать семиструнную гитару инструментом, способным к художественной передаче русской песни. Сам Сихра, этот патриарх и родоначальник всех игроков на семиструнной гитаре, едва ли имел в мыслях, преображая шестиструнную гитару в семиструнную, приспособить ее главным образом к передаче русской народной песни, иначе говоря, сделать ее преимущественно русским инструментом. Напротив того, он, как мы уже знаем, старался приблизить гитару к арфе, т. е. к инструменту, совершенно чуждому русскому народу и духу его песен.
>
> Если же считать семиструнную гитару русским народным инструментом только потому, как думают некоторые, что она впервые появилась в России, что на ней не играли и не играют в Западной Европе, что она, наконец, приобрела широкую популярность в русском обществе, начиная с высшего сословия и кончая цыганами, то по поводу такового мнения можно сказать следующее. Хотя семиструнная гитара родилась в России, но она вышла не из русской народной среды, а создателем её был Сихра, образованный музыкант, воспитанный в духе общеевропейской, строго классической музыки, который едва ли поэтому мог симпатизировать русским народным песням, с их смелыми скачками и модуляциями, мало поддающимся законам европейской гармонизации. Не может служить также доказательством правильности приведенного мнения и тот факт, что семиструнная гитара получила широкое распространение в русском обществе, так как, во-первых, ранее и одновременно с этой гитарой существовала в России и была популярна, хотя, может быть, менее, шестиструнная гитара, которую уж едва ли кто признает русским народным инструментом; во-вторых, популярность музыкального инструмента в массах еще не может свидетельствовать в пользу того, что он народен. Для примера возьмем гармонику. Заимствованная от иностранцев гармоника вскоре после её появления в России распространилась сначала в городском сословии, а затем перешла в массы сельского населения и в короткое время сделалась достоянием народа, среди которого она свила себе прочное гнездо: не найдется, кажется, ныне ни одной русской деревни, где бы не раздавались звуки гармоники. Но несмотря на такую популярность гармоники, едва ли можно считать ее русским народным инструментом.

Удивление г. Штибера, высказанное по адресу М. А. Стаховича и Ап. Григорьева, вполне естественно объясняется его пониманием, что такое *народность*.

Очевидно, под этим словом он разумеет исключительно то, что создается в темной массе народа, т. е. народ по его мнению это только то, что темно, невежественно и носит зипуны и лапти, что-то застывшее, не двигающееся вперед, а не все русские люди, от царя до последнего босяка, связанные единою кровью, языком и интересами государственными. Если рассуждать так, то ни М. И. Глинка, ни Пушкин, ни Федотов — не народные гении, а так нечто сверху находящееся, отдельно от национальности.

А между тем именно потому-то гармоника, на которой играет исключительно простой народ, ни-

когда не была и не будет *народным* инструментом, а не потому, что происхождение её не русское.

Да и что русское, что не русское в музыкальных инструментах? Гусли? балалайка? Но нам неизвестны их изобретатели и мы не знаем даже, действительно ли эти инструменты возникли в России, а не заимствованы у соседних народов; мы знаем только, что сначала они были распространеннейшими и единственными на Руси, потом стали достоянием исключительно простого народа и наконец исчезли и в его среде.

В этом смысле гитара никогда не была и не будет народным инструментом; её народность заключается в том, что она доступна богатому и бедному, мила как образованному, так и темному человеку, т. е. содержит в себе все элементы той истинной народности, которая сливает духовно в одно целое и нераздельное весь народ.

***«Гитарист», 1906, № 7**, с. 159-161.*

Так понимали народность Ап. Григорьев и Фаминцын, так понимал её и М. А. Стахович, говоря, что на ней, «кроме образованного сословия, играет и простой народ».

Так это остается и поныне: среди учащихся на гитаре, среди читателей журнала «Гитарист» мы знаем лиц и простого сословия, и образованного.

И такой народности и широкой распространенности в России гитара обязана всецело новому строю.

Говоря же о популярности шестиструнной гитары со вставкой «хотя» и «может быть», г. Штибер обнаружил явную преднамеренность и искажение исторической правды.

Далее г. Штибер переходит к цыганской музыке.

> Наконец, что касается в частности русских цыган, в хорах которых пользуется правом гражданства семиструнная гитара, то это обстоятельство — не более как случайность; вместе с русскою песнью цыгане когда-то заимствовали и семиструнную гитару, бывшую в то время в большом употреблении, которая, переходя от одного поколения цыган к другому, сохранилась, по чисто цыганской традиции, до настоящего времени в их хорах в качестве аккомпанирующего инструмента. Цыгане других стран (испанские, румынские, венгерские), где не распространена семиструнная гитара, с одинаковым успехом играют разные пьесы, а равно аккомпанируют вокальным произведениям своего и чужого народа на гитаре испанского строя; следовательно, семиструнная гитара вовсе не составляет, как полагают многие, наиболее подходящего инструментального аккомпанемента для цыганского пения.

То, что цыгане избрали семиструнную русскую гитару для аккомпанемента своим песням, важно лишь в том отношении, что служит еще одним ярким и блестящим доказательством, до какой степени был популярен в России новый строй с добавлением седьмой струны.

Нельзя не отметить и некоторого противоречия со стороны г. Штибера: если, по его мнению, были известны оба строя в России, то почему же цыгане избрали именно новый строй?

Нам кажется потому, что в песнях русских цыган есть некоторое различие от песен испанских, румынских и венгерских, которое г. Штибер очевидно не заметил или упустил из виду.

Не может также никак переварить г. Штибер сочетания двух слов — русская гитара.

> Таким образом, гитара не может служить, по нашему мнению, орудием для *художественной* передачи русских народных песен, так как она — чисто испанский народный инструмент. Такие выражения, как «русская гитара», или «гитара русского строя», звучат каким-то диссонансом, чем-то в роде «французской кадрили из русских песен».

Ведь вот подите же! Можно сказать «русская опера», «русская симфония», «русский виртуоз», «русский концерт», что хотите, только не «русская гитара»!!

Г. Штиберу должно быть известно, что до сих пор существуют названия испанская гитара, итальянская гитара, немецкая... Почему это звучит лучше, чем «русская гитара», составляет секрет г. Штибера, разгадка которого не интересна, потому что не подвигает ни на шаг затронутого им вопроса.

Трудно также допустить, каким образом у г. Штибера уживаются такие противоречия, как, с одной стороны, отрицание почвы, на которой возникла русская семиструнная гитара, и значение нового строя, с другой — убеждение, что главная роль шестиструнной гитары — передача музыкальных произведений испанского народа.

> Хотя на гитаре можно исполнять — и даже артистически (о чем свидетельствует игра известных виртуозов) — если не все, то многие музыкальные пьесы, но все-таки главная роль гитары в области музыки, по нашему мнению, — передача музыкальных произведений испанского народа; в этой роли гитара (настоящая испанская или близкая к ней шестиструнная) не сравнится, если только она будет в умелых руках, ни с каким другим музыкальным инструментом.

А так как русские люди не хотели пользоваться таким строем, который приспособлен лишь для передачи произведений испанского народа, то...

Вывод ясен сам по себе, т. е. что новый русский строй возник на почве русской музыки и главным образом русских народных песен и что в виду этого семиструнная гитара, как инструмент, возникший

на такой почве и употребляемый исключительно в России, вполне справедливо отнесена к числу русских народных инструментов.

Заканчивает г. Штибер свою статью пожеланием успеха автору очерка «Гитара и гитаристы» в его задаче поднять гитару в общественном мнении и заявлением, что, по его мнению, гитара — тоже серьезный инструмент:

> Поднять в современном общественном мнении значение гитары и восстановить всеми доступными средствами её прежнюю популярность — дело вполне хорошее. Поэтому нельзя не пожелать г. Русанову, стремящемуся к осуществлению этой задачи, дальнейшего успеха в предпринятом им труде. Гитара, можно смело сказать, — прекрасный, богатый, совершеннейший из всех народных музыкальных инструментов. Однако не мало есть людей, которые или относятся к гитаре, как к музыкальному инструменту, скептически, с предвзятым мнением, или смотрят на нее как-то пренебрежительно, с высоты своего олимпийского величия. Печально не то, что среди этих людей попадаются разные бездарности, напрасно считающие себя талантами и артистами (таков уж, видно, удел всех бездарностей), а то, что непризнающими музыкальных достоинств гитары являются некоторые серьезно образованные музыканты и глубокие знатоки музыки, которым, казалось бы, следовало быть свободными от музыкальной нетерпимости и предрассудков. Не мешает напомнить, что великий артист Паганини не только мастерски играл на гитаре, но и высоко ставил ее в ряду других музыкальных инструментов. Биограф его, Фетис, сообщает, что Паганини в течение трех лет занимался исключительно гитарой. Им между прочим написано: 6 больших квартетов для скрипки, альта, гитары и виолончели, затем 60 пьес для скрипки и гитары; при чем, по свидетельству Шрэна, первая из пьес для скрипки с гитарой написана в период 1801-1804 гг., а вариации для этих инструментов — в 1835 году. Из этого видно, вопреки мнению о непродолжительности увлечения Паганини гитарой, что великий артист долго и серьезно интересовался ею.
>
> Наконец, такие талантливые музыкальные деятели, как Гектор Берлиоз и К. Вебер, очень любили гитару и хорошо владели ею.
>
> Неужели после этого можно сказать, что гитара — инструмент, не заслуживающий никакого серьезного внимания, не обладающий музыкальными достоинствами?

За добрые пожелания и слово в защиту гитары, конечно, спасибо.

Следует однако заметить, что такое отношение к русской семиструнной гитаре и её музыке, какое выказал г. Штибер, может только помешать, а не помочь подъему гитары в общественном мнении, по крайней мере у нас в России, и что гитара заслуживает серьезного внимания не потому только, что на ней поигрывали Паганини, Берлиоз и Вебер, а еще и потому, что в её литературе есть такие жемчужины, как произведения М. Т. Высотского, А. А. Ветрова, А. О. Сихры, Ф. М. Циммермана и других более или менее выдающихся представителей *русской семиструнной гитары*...

> Эти виртуозы на гитаре, — говорит М. А. Стахович, — русские, но они таковы, что не уступят никому в Европе, а может быть и превзойдут еще европейских гитаристов: довольно указать на одного Ф. М. Циммермана.

***«Гитарист», 1906, № 8**, с. 183-189.*

IV.

Подводя итог мнениям г. Штибера, мы получим вывод, что ошибка его заключается в неправильном взгляде на гитару, как на орудие для передачи произведений испанского народа, и на причины возникновения русского строя, в котором он, кроме искажения, не усмотрел ничего. Произошло это от одностороннего изучения как истории, так и музыки того и другого строя. Но автору все-таки нельзя отказать в серьезности намерения осветить вопрос как с исторической, так и с музыкальной точки зрения.

Совершенно иное мы видим в заметке г. Лебедева: «Сравнение гитар семи- и шестиструнных», помещенной в его «Школе для семиструнной гитары русского и испанского строя».

В школе этой г. Лебедев, задавшись идеей объединить музыку того и другого строя, является реформатором и, выражаясь языком г. Штибера, *искажает* строй как шести-, так и семиструнных гитар.

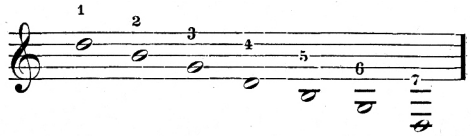
В цели нашей статьи отнюдь не входит рассмотрение задуманной г. Лебедевым реформы новой, уже на этот раз испанско-итальянско-немецко-русской, гитары. Достаточно сказать, что вся реформа г. Лебедева сводится к перестрою семиструнной русской гитары по образцу шестиструнной, а первой струны, низкого баса re — в si.

По его мнению, это и значит *объединить* музыку обеих гитар. Но для всякого мало-мальски знающего строй и музыку той и другой гитары ясно, что такой перестрой не имеет никакого смысла, так как есть не что иное, как шестиструнная гитара с добавлением на главном грифе седьмой струны si.

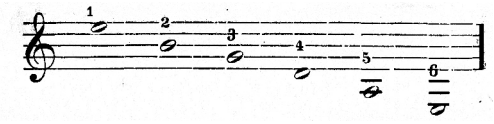
Но г. Лебедеву это понадобилось для другой, как мы ниже увидим, цели.

Свои нападки на русский строй г. Лебедев построил на следующих данных:

Семиструнная гитара со строем
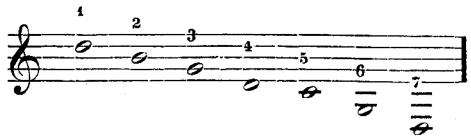


распространена исключительно в России; во всех же других странах известна шестиструнная с испанским строем:



Последняя имеет несколько преимуществ: 1) литература для неё гораздо обширнее, и понятно почему: ноты издаются во всех странах, а не только в России; 2) первая струна (квинта), на которой преимущественно ведется мелодия, звучит гораздо сильнее и яснее, так как она строится целым тоном выше семиструнной; 3) во время игры сравнительно чаще можно пользоваться открытыми басовыми струнами (настроенными в кварту), что конечно облегчает игру и придает ей большую звучность.

При чем подкрепляет эти данные следующими примечаниями:

1) В большой публике, играющей на семиструнной гитаре преимущественно по слуху, она известна с таким строем:



Здесь три нижние басовые струны получают строй в кварту, другими словами, отношение между ними то же, что и на шестиструнной гитаре; ясно, что публика бессознательно, чутьем набрела на наиболее удобный строй, при чем и пользуется в большинстве случаев только шестью струнами, так как средний бас re в деле почти не бывает, а нередко и совсем его снимают.

2) Характерно: все солисты-виртуозы, выступавшие за последние 50 лет в публичных концертах, играли на шестиструнной гитаре.

Итак, первое преимущество — *обилие литературы*.

Надо ли говорить о том, что обилие литературы ничего не может сказать, кроме того, что по части обилия всякой культуры Россия бесспорно отстает от Запада! Едва ли также кто-нибудь решится на основании *литературного обилия* осуждать русский язык и русскую литературу или русскую народную поэзию и музыку. Нелишним будет напомнить здесь, что в искусстве дело не в обилии, а в чем-то другом, а также и то, что (как выяснило существование Интернационального союза гитаристов) имена Джулиани, Сора, Мертца и других классиков шестиструнной гитары встречаются в репертуаре русских семиструнников гораздо чаще, чем у их заграничных собратий.

Едва ли также составляет для кого-нибудь секрет, что добрая половина, если не более, сочинений для 6-тиструнной гитары давно уже потеряла всякий интерес или утратила в значительной степени свежесть и достоинства, не отвечая требованиям и задачам современной музыки. Не много дала и новая музыка 6-тиструнной гитары.

Перейдем к чистоте и звучности квинты и пользованию басовыми струнами.

Что квинта на 6-струн. гитаре, настроенная тоном выше, звучит сильнее остальных струн — достоинство еще далеко не столь пленительное, чтобы видеть в этом важное преимущество; не всегда это нужно и часто ведет к злоупотреблениям: слишком назойливая звучность квинты иногда обесцвечивает сопровождающие мелодию фигуры. И если от низкого строя слабых басов выигрывают жильные струны, то это отнюдь не делает шестиструнную гитару звучнее и сильнее, как это кажется неопытному слуху. Так называемый в музыке Trommelbass (барабанный бас — насмешливое название часто повторяющегося тона в басовом голосе) — к сожалению заурядное явление в музыке 6-стр. гитары. Причина этого кроется именно в том *облегчении игры*, на которое опирается г. Лебедев.

На этом же благе *облегчения игры* (любимый девиз современных учителей) создался и перестрой третьего баса русской семиструнной гитары в do, в котором г. Лебедев увидел *бессознательно, чутьем угаданный строй*.

Каждому, кто знает, что такое игра по слуху, известно, что перестрой этой струны основан на неправильной технике левой руки, при которой четвертый палец (мизинец) совершенно не употребляется слуховиками; каждому также, прошедшему истинную школу русской семиструнной гитары, известно, что в перестрое этом нет ни малейшей надобности, т. е. что такой перестрой есть уже действительно *искажение* строя русской гитары, на который и указывалось в очерке «Гитара и гитаристы» (М. Т. Высотский. Биографический очерк).

Что же касается *открытых* нот вообще, то в настоящее время, как известно, число их доходит до 18-ти, но техника гитары, основанная на интервалах, от этого не подвинулась ни на шаг.

Теперь о концертантах. Мы не знаем, кого разумеет г. Лебедев, говоря о *концертантах-виртуозах за последние 50 лет*. Нам известен лишь один гитарист, концерты которого действительно поль-

зовались громкой европейской известностью, это — М. Д. Соколовский. Что же касается остальных, то среди них есть представители и того и другого строя, и успех концертов не идет далее ограниченного числа почитателей их таланта, а сведения о игре ограничиваются краткими газетными заметками. При чем тут строй, остается непонятным.

При современных музыкальных требованиях, акустических условиях концертных зал, при современном отношении общества к гитаре рискуют выступать весьма немногие гитаристы; большинство вполне справедливо избегает неблагодарных лавров гитариста-концертанта.

Грустно то, что г. Лебедеву вся эта заметка понадобилась для цели диаметрально противоположной *объединению* музыки той и другой гитары, а потому и его уверенность, что выдуманный им «строй займет первенствующее положение», приходится прямо отнести к смелой самоуверенности. Школа г. Лебедева не заменит ни школы и музыки, представителем которых является Джулиани, ни тем паче школы и музыки корифеев русской семиструнной гитары. Не годится она и для тех *бессознательных* гитаристов, которые перестраивают бас si в do, а четвертый совсем снимают.

Этого вполне достаточно, чтобы закончить просмотр заметки г. Лебедева, тем более, что в свое время она уже вызвала меткий отпор со стороны г. Ремезова[3].

К числу таких же поверхностных взглядов на строй русской гитары, основанных на незнакомстве с музыкой и историей инструмента, можно отнести заметки Клингера и Н. П. Макарова. В противовес им достаточно привести выдержки из писем объективнейшего и ученейшего гитариста Ю. М. Штокмана. Первая из них касается заметки Клингера:

> Когда-то незабвенный мой друг И. А. Клингер печатно выразил мнение, что шестиструнники относятся к музыке своей более серьезно. Если бы он мог теперь заглянуть в Москву, сопоставить программы концертов московского отдела с международными на Западе, он отказался бы от своих слов.

Вторая — касается М. Т. Высотского:

> Вот вы напечатали в № 6 пьесу Высотского; познакомившись с нею, снимаю шапку перед автором.

Откуда же все-таки является столь легкомысленное отношение к строю русской семиструнной гитары и притом даже при знакомстве с музыкой того и другого строя, с их достоинствами и недостатками?

Нам кажется, *из обособления исторических данных от всеобщей истории музыки*. При внимательном взгляде на нее мы легко можем убедиться, что упадок гитары вообще тесно связан с историей виртуозной музыки, а причины возникновения русского строя вполне аналогичны с эволюциями русской музыки.

Попытаемся несколько подробнее пояснить нашу мысль.

V.

В стране гениального Моцарта и сладкозвучного Россини, включительно с Джузеппе Верди, короля мелодии, человеческие исстрадавшиеся чувства и мысли не находили себе приюта в музыке, возросшей под роскошным небом Италии. Постепенно она вырождалась в виртуозность, главною целью которой были чувственная красота звуков и яркий блеск гибких мелодий.

А между тем время шло... Жизнь вместе с ростом духовной культуры выдвигала на сцену другие задачи и вопросы; в ней зазвучали скорбные мировые нотки.

Человечество, потрясенное революциями, войнами и омытое кровью, стало искать причины раздвоенности человека-зверя, отнимающей у жизни всякий смысл; на развалинах рушившихся идеалов стало оно искать с безысходной тоской новых форм жизни, стремясь к идеалу высшей справедливости.

А вместе с этим падали, рушились и старые основы искусства, служившего доселе услаждению слуха и зрения, пленявшего душу сладким забвением и питавшего нас выспренними восторгами виртуозности.

Оглянемся назад, на пройденный искусством путь. Взглянем на стройные восточные минареты и дворцы, легко и свободно поднимающиеся к небу, на дорийский стиль, ласкающий глаз спокойствием симметрии, на греческую скульптуру, возводящую красоту человеческого тела в божественный культ, на живопись с изящными сюжетами и сценами, на литературу, полную аркадских идиллий и наивной морали, — словом, на все эти произведения, которые своими стенами, полотнами, фигурами и страницами закрывали мрачную действительность, нежили и ласкали вкусы и чувства сытых людей, а потом отвернемся от всей этой красивой лжи и поэзии и посмотрим вокруг себя. Вдумаемся внимательнее в мечущиеся линии современной архитектуры, в зловещие картины Бёклина и Стука, в холодное изваяние «Мефистофеля» Антокольского, включительно до безумия декадентства; посмотрим на нашу молодежь, рукоплещущую горьковским героям, пьяным и грязным, на целую серию

[3] См. журнал «Гитарист» № 10 за 1904 г. и № 3 за 1905 г.

литературных неврастеников, выведенных Чеховым, — и мы убедимся, что человечество мечется в тоске и беспокойстве духа в дремучем лесу обступивших его вопросов. Из аркадских стран и заоблачных высей искусство сошло на почву реализма, а за этим последовало беспокойное *искание* новых форм, тонов и красок.

Все эти стадии развития отразила в себе и музыка, вернейшее зеркало души человеческой.

От кристально-чистых, безгрешных творений бессмертного Моцарта она спускалась все ниже и ниже на землю. От приторно-сладких Россини, Доницетти и Верди мы видим переход к грандиозной мировой скорби бетховенских симфоний, к страданиям берлиозовского Чайльд-Гарольда. Алкание души человеческой, бессилие, отчаяние, бесконечно смутная тоска, сменяющаяся порою проблесками радости и надежды на лучшее будущее, верою в могущество человеческого духа и знания, ярко звучат и тут. Звуки мечутся, плачут и рыдают вместе с человеком.

Могло ли все это не отразиться и на гитарной музыке?

Блестящий расцвет гитары в 30-х годах (периода инструментальной музыки) достиг в 50-х годах своего апогея. Это время дало целый ряд блестящих виртуозов, но... в направлении тогда еще чувствовались отсталость и пустота внешности.

Литература шестиструнной гитары создалась в то время, когда, по словам Фаминцына,

> публика упивалась такими (виртуозными) фантазиями и вариациями, почти безразлично на каком бы инструменте они не исполнялись, лишь бы блистала при этом виртуозность исполнителя, разумеется, связанная с известной чувственной прелестью и красотой производимых им звуков. То была пора, когда искренно восторгались виртуозностью Сивори, Серве, Оль-Буля, братьев Контских и других...

А на гитаре блистали в концертах Джулиани, Лениани, а позднее М. Д. Соколовский.

Еще менее могла иметь успех такая музыка в России, в стране наиболее печальной и суровой.

> В заключение повествования о музыкальных новостях и достопримечательностях, — пишет в 1769 году Штелин, — следует упомянуть, что итальянская *китарра* (la chitarra), т. е. гитара, вместе с своей землячкой мандолиной, принесенная разными итальянцами, появилась в Петербурге и Москве, но не успела приобрести себе здесь расположение, тем более, что не могла служить, как в Италии, для сопровождения влюбленных вздохов под окнами возлюбленной, где не в обычае ни вечерние серенады, ни вздохи на улице.

Гитара, красивая и эффектная испанка, явившаяся на сером фоне русской жизни, очевидно не могла увлечь русского музыканта, и все эти блестящие тарантеллы, болеро, серенады и вариации на сладостные мотивы итальянских опер скоро набили оскомину. Понадобился инструмент более задумчивый, более задушевный, хотя, может быть, и менее эффектный; понадобился строй, не боящийся бемолей и более близкий к характеру русских народных песен.

В одно время с поворотом от итальянской музыки, с появлением Алябьева, Верстовского и наконец М. И. Глинки, появилась и русская семиструнная гитара с целым рядом блестящих представителей. На ряду с появлением «Аскольдовой могилы», «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы», на смену иноземной гитарной музыки появились произведения С. Н. Аксенова, М. Т. Высотского, А. А. Ветрова и других русских гитаристов; в них зазвучали скорбные напевы русской «музы мести и печали». В чудных фантазиях М. Т. Высотского во всей красоте развернулась русская народная песня...

Таким образом, мы видим, что создание русской семиструнной гитары и её музыки находится в тесной связи с историей русской музыки, и возникновение её строя коренится в характере музыкальности русского народа. Совпав с эпохой поворота от итальянской музыки к своей национальной, она, кроме того, явилась более отзывчивым и выразительным инструментом, ставшим в конце-концов *народным*.

Успех его и смысл именно и заключаются в том, что за одну строчку гениального М. Т. Высотского русский гитарист не возьмет всего Джулиани, а за мягкость и нежность широких легато, за простоту и доступность, за музыкальную объективность — все эффекты и преимущества шестиструнной гитары.

Бывают, конечно, исключения, но это дело уже личного вкуса. А на личных вкусах и отдельных мнениях не могло бы создаться в России подавляющее преобладание русского строя над испанским.

Русский гитарист.



***Николай Алексеевич Черников** († 1918)*

Гитарист-любитель, семиструнник.
Ученик А. П. Соловьева.
Автор статей и заметок в журналах «Гитарист», «Музыка гитариста» и «Аккорд».
Автор самоучителей для семиструнной гитары и балалайки.
Брат гитариста Е. А. Черникова, ученика В. А. Русанова.

Журнал «Гитарист», 1904, № 10. С. 10.

«СТРОЙНЫЙ» ВОПРОС.

Приняв во внимание то простое обстоятельство, что каждый музыкальный инструмент имеет и должен иметь строй, невольно возникают вопросы: да что же такое строй? какова его природа? что за законы управляют им, обусловливают его существование? каким образом? и т. д. Действительно, лишь ясное, всесторонне определенное понятие о самом строе открывает дорогу к разрешению тех или иных вопросов, рождающихся на почве данного инструмента, без чего последние теряют всякую связь, всякий смысл и в лучшем случае ведут лишь к переливанию из пустого в порожнее, что и слышим так часто среди гитаристов в их «стройных» спорах на темы: о превосходстве одной системы сравнительно с другой, необходимости утилизировать гитару в разных строях, должном однообразии для всех определенного строя и т. п.

Года три тому назад некто г. Штибер договорился до того, что в реформе Сихры (?) усмотрел искажение самого образа инструмента, превращение семиструнной гитары во что угодно, но только не в гитару; навязав со столь же достаточным основанием шестиструнную гитару в вечное, потомственное и исключительное обладание испанцам (они де здесь хозяева, лишь они все могут), он, ни много сумняшеся, перечисляя имена гитаристов, создавших этому «испанскому» строю истинный облик, истинное назначение, не в состоянии найти ни одного испанца, — немец да француз, итальянец да немец. И, что досадно, все это происходить не от желания почесать язык, а тем паче вредить гитаре — Боже сохрани! В добрых и честных намерениях послужить общему делу хотя бы того же г. Штибера я отнюдь не сомневаюсь, но отсутствие подобающей серьезности, подготовленности, то легкое сердце, граничащее с верхоглядством, с которым тем не менее эти люди так смело принимаются за сложную и трудную работу, находят возможным удовлетворительно исполнить ее, невольно, как-то для них самих незаметно, ставит их в положение фразера со всей критической словесностью — мнениями, решениями, заключениями.

Ведь вот, например, виртуоз, солист и преподаватель на гитаре г. Лебедев, так тот прямо с места в карьер угощает почтеннейшую публику даже «новыми» строем. Вот, говорить, строй, так строй — разъединственный, спасение наше, сюда пожалуйте!.. И что же? Здесь бы и предлог, более того — прямая обязанность, выяснить нам, заблудшим, жгучий вопрос, повторяю: уяснить во всей его сложности.

А г. Лебедев? Он, ограничившись двумя-тремя затасканными, похожими на детский лепет, противоречивыми «доказательствами в преимуществе», считает, свою миссию законченной, полагая, что свершил очень нужный, куда большой подвиг, открыл новую Америку!..

Жаль!.. Первостепенной важности вопрос о строй, слишком жизненно, слишком серьезно сложившийся в истории гитарной музыки и, прибавлю, быть может интересный и не для одних гитаристов, заслуживает иного с собой обращения.

Николай Черников.

1904 г. 15 октября.

Георгий КОТИКОВ

Гитарныя страданія, или на какой гитарѣ играть.

Журнал «Гитарист», 1906, № 9, с. 204-207.

ОТ РЕДАКЦИИ.

Статья г. Котикова, по нашему мнению, заслуживает особенного внимания: автора нельзя заподозрить в неискренности, и нам хорошо известно, какой тревожной дорогой шел он к мучившему его вопросу о строе гитары, сколько пережито им колебаний и сомнений.

Оставшись в силу многолетней привычки верным строю 6-тиструнной гитары, г. Котиков счел нравственным долгом высказать то, что он вынес из практического ознакомления со строем и сочинениями русской семиструнной гитары. При таком двойственном положении, т. е., играя на 6-струнной гитаре, сознавать преимущества семиструнной, немудрено, что в статье слышатся зачастую горькие нотки обидного чувства. Прав он или нет? Насколько глубок его анализ? Ответ на этот вопрос мы предоставляем другим; обязанность наша, как редакции журнала, посвященного и той и другой гитаре, — предоставлять полную и широкую свободу мнения представителям как испанского, так и русского строя. «Стройный» вопрос, как особенно жгучий у нас в России, всегда вызывал с нашей стороны самое искреннее желание яркого и всестороннего освещения.

Озаглавив свое сочинение «Гитарные страдания, или на какой гитаре играть», я не пишу отдельного предисловия, так как иногда и самую цель сочинения и самую суть его удобнее пояснить в сплошном повествовании. Прибавлю только, что если бы меня спросили, к чему я решил выпустить этот труд, тогда как гитарное дело могло бы все-таки существовать, как до сих пор, и самостоятельно и независимо от всяких анализов, то я отвечу, что пишу к тому, чтобы выяснить некоторые вопросы, которые в гитарном деле являются для многих какой-то мудреной шарадой, которую и мне приходилось разгадывать и, разгадав, поведать другим. Пишу конечно не для того, чтобы могли сказать ядовито: «а ведь г-н-то Котиков умеет мудреные загадки разгадывать, или г-н Котиков Америку открыл и стал пророком в своем отечестве». Нет, я просто хочу поговорить о том, о чем толкуют довольно поверхностно и не дают возможности желающим уяснить себе отчетливо, на котором из двух инструментов одного типа, но разного строя следует играть. Все настоящее сочинение буду излагать по возможности популярно.

В настоящее время существуют два вида гитары: одна — семиструнная, другая —шестиструнная; каждая из этих двух гитар может иметь прибавочное число струн вне главного грифа (гитара двугрифная); в этом сказывается желание пополнить, обогатить гармонию инструмента того или другого вида, собственно и без прибавочных струн богатого музыкальными свойствами, самое же главное — рассмотреть гитару с основным, главным, одиночным грифом как шестиструнную, так и семиструнную. Ранее, где только существовала гитара, был известен тип шестиструнной гитары, так называемого испанского строя; но почти сто лет назад в России А. О. Сихра решил прибавить к шестиструнной гитаре седьмую струну, изменив первоначальный строй испанской гитары.

Нельзя не упомянуть, что за границей были гитары самого разнообразного вида, с другим числом струн и другого строя, что показала выставка исторических инструментов в Мюнхене, устроенная интернациональным союзом гитаристов; но привились особенно только две гитары: шестиструнная — преимущественно за границей, и семиструнная — главным образом в России. Существование гитар двух разных строев заставляет лиц, знающих об этом и желающих серьезно изучать гитару, сильно призадуматься, какой строй избрать для изучения; незнание же их свойств ставит в затруднительное положение при выборе. Если бы еще человеку пришлось, благодаря случайно подвернувшемуся под руку инструменту того или другого строя, ознакомиться с одним лишь этим строем! Но горе тому, кто, особенно любя музыку, знает, что есть тот и другой строй, или если одновременно начнет изучать и ту и другую гитару. Горе еще не столь велико в существовании двух разновидностей инструмента, а в том труде при выборе, который основан как на желании сознавать, что я теперь играю на том, что во всех

отношениях лучше, так и на том чисто художественном сознании, что существует много прекрасных свойств той и другой гитары, сопоставить которые трудно, и при сравнении у неопытных и даже опытных любителей как-то ускользает отчетливое представление абсолютных преимуществ одного строя перед другим; человеку же, задавшемуся целью быть гитаристом и, может быть, специалистом на этом инструменте, выбор одного какого-либо строя — очень важный вопрос. Нет слов, можно изучать и испанский и русский строй, но, я думаю, каждому понятно, что, сосредоточив изучение на одной гитаре, можно совершенствоваться лучше, нежели играя на двух, не говоря о затрате времени вместо одного на два строя. Даже при изученном раньше строе изучение другого может вредно отозваться на технике игры в силу другого числа струн, тональной их разницы и, в зависимости от этого, иной постановки пальцев левой руки и их смены в движении правой. Тем более пагубно одновременное изучение двух строев ученику, только что взявшемуся за гитару.

Есть, правда, гитаристы, играющие хорошо на том и другом строе, хотя перевес все же есть в сторону одного; но можно с уверенностью сказать, что такие гитаристы были бы еще лучше по технике, если б играли на одной какой-нибудь гитаре. Да и к чему изучать оба строя, когда хорошее исполнение на одном лучше плохого на двух? Наконец, как бы ни был хорош каждый строй, почему же из двух не быть одному лучшему. А он непременно должен быть!

Вот тут-то даже человеку сведущему трудно решить, а тем более начинающему. И начинает изучающий бросаться с одного строя на другой: сделает успех на одном, а неведомо почему прекрасные свойства другого подстрекают, соблазняют к переходу на другой; перейдет на другой, жаль брошенного, да и там нет-нет да и открываются, хотя бы случайно, очаровательные свойства, и т. д. Такие метания ужасно вредят успеху совершенствования и подчас вынуждают учащегося, упавшего духом перед трудностью выбора, даже оставить гитару если не навсегда, то на время. А это — минус в совершенствовании. И прежде, чем человек остановится на чем-нибудь, приходится много анализировать, почти философствовать. Сочинений, помогающих разобраться, особенно хороших, почти нет. Единственная прекрасная книжка гитариста-композитора В. А. Русанова «Гитара и гитаристы» дает ценные, справедливые указания преимуществ семиструнной гитары в отношении свойств её строя. Кроме того, почти каждый шестиструнный гитарист, да еще вдобавок не знающий семиструнной гитары, пристрастно выставляет свойства своего строя в выгодном виде, и при неведении свойств семиструнного строя речи советчика-пропагандиста звучат словами жалкого, но смелого неуча. Наоборот, чем больше человек смыслит в деле, тем деликатнее и осторожнее говорит о свойствах инструмента. Просвещенный гитарист, примером которого может служить шестиструнник гитарист-композитор Ю. М. Штокман, говорит: «Я пришел к заключению, что оба строя имеют полное право на существование. Если бы кто-нибудь вздумал принудить русских гитаристов к переходу в другой лагерь, то я первый поднял бы энергичный протест и считал бы это подрывом гитарной музыки».

И наоборот, как противоположно и далеко от просвещенного взгляда Ю. М. Штокмана понятие того музыканта по профессии, которого мне пришлось однажды встретить в музыкальном магазине. Сей субъект с апломбом и авторитетно заявил, что не признает семиструнной гитары. Присутствие гитар того и другого строя и рассуждения на эту тему изменили его взгляд; но высказанное столь развязно мнение показывает только, что он или не потрудился подумать, прежде чем сказать, или вообще не способен думать и анализировать поглубже; насколько же он музыкант, не берусь судить; могу только сказать, что я не признаю его слова имеющими какое-либо значение, точно так же как слова одного приказчика из музыкального магазина, тоже гитариста, также смотревшего свысока на семиструнную гитару; не ведая, не рассуждая в этом отношении, будучи невинным дитятей, он и вообще-то тянулся за пошибом иностранца, все равно как некоторые, как говорится, на честное слово, тверды в уверенности, будто все иностранное должно быть лучше. Такое мнение, да еще ошибочное, печально подмечать у чужеземцев, а тем более у русских. Я привел пример на приказчике потому, что иногда покупатель начинает играть на том инструменте, который покупает из рук такого знатока. Отдавая должную дань всему хорошему иностранному, я не потому превозношу преимущества русского, чтобы питать себя квасным патриотизмом, а потому, что у нас, русских, есть много и своего прекрасного, не всегда доступного иностранцу, как, например, в отношении гитары. Объяснить это можно тем, что нет школ для семиструнной гитары на других языках, а гастролеров-семиструнников пока не слышно, ну и, как бы там ни было, семиструнная гитара хотя и усовершенствованный инструмент, а все-таки сравнительно моложе. Я думаю, что когда за границей выяснятся свойства семиструнной гитары не только чутьем, но и анализом с большей ясностью, то и пропаганда её не замедлит сказаться.

Отдавая должное уважение испанскому строю, все-таки справедливо можно сказать, как действительно прекрасен семиструнный инструмент и насколько он превосходит шестиструнный лучшими свойствами. В этом может убедиться каждый, рассматривая их. Гитарист, после изучения обоих строев остановившийся на одном из них, — гитарист не случайный, а идущий определенно, сознательно. Я знаю гитаристов, перешедших с шестиструнной гитары на семиструнную; и сам лично, играя на шестиструнной гитаре, от всей души, искренно могу посоветовать каждому желающему учиться на

гитаре играть во имя музыкальности на семиструнном русском строе.

Неужели надо потому играть на шестиструнной, чтобы воображать себя в Венеции при лунном освещении? Но можно ли забыть поэзию нашей страны и её лунных ночей? Да ведь и в Венеции наш семиструнный инструмент арфного характера зазвучит более музыкальной баркаролой. В самом деле, зачем гнаться за иностранщиной, когда есть свое лучшее; ведь все эти инструменты, как гитары разного типа, мандолины, цитры, все эти произведения музыкального духа и его творчества в своеобразном виде, разного строя зародились в разных местах для одной цели: говорить поэтичным языком, украшать какую бы то ни было природу, доставлять наслаждение слуху и воображению, гармонировать со всем прекрасным; и как местными инструментами являются миланская мандолина, мандолина испанская и другие их виды, так и семиструнная гитара живет в России, и каждый из этих инструментов везде, в руках мастера дела, будет восхитительным и музыкально-космополитическим для творчества в игре и композициях. К нам приезжают итальянцы с своими шестиструнными гитарами, испанцы с своими мандолинами, мы можем также гастролировать к ним с своей гитарой, как и они к нам. Наконец, не штука поехать в Италию или Германию с шестиструнной гитарой, где всем она известна; для человека предприимчивого, хорошего музыканта и пропагандиста интереснее ехать за границу со своим народным инструментом. В космополитическом же отношении семиструнная гитара будет лучше. Постараемся это рассмотреть. Прежде всего интересно, желал ли Сихра, создавая семиструнную гитару, объединить гитару вообще, зная о гитаре шестиструнной? Не знать свойств шестиструнной гитары Сихра не мог, — это ясно. Сихра был арфист и гитарист, замечательный музыкант, судя по его произведениям для гитары, по школе для неё же и по преданиям, говорящим о его игре, особенно на семиструнной гитаре. Естественно, Сихра желал создать инструмент, гармоническими свойствами более богатый, и его стремление усовершенствовать гитару в этом отношении реально и получило патент в мнении и оценке многих истинных музыкантов. Теперь рассмотрим строй грифа гитары семиструнной в сравнении с шестиструнной.

Казалось бы, что разнообразие струн, по названиям их тонов у шестиструнной гитары, дает большее разнообразие в аккордах, чем у семиструнной; на каждом ладу и на каждой струне, за исключением двух крайних, взятых отдельно, получаются разные звуки; на самом деле это не так. Сравним чертежи, обеих гитар, будем рассуждать и убедимся, что семиструнная гитара богаче аккордами и другими выгодами чисто музыкального свойства. <...>[1]

Журнал «Гитарист», 1906, № 11, с. 257-259.

Во всяком случае на семиструнной гитаре многое доступнее, нежели на шестиструнной, на шестиструнной же прямо-таки невозможно: возьмем хотя бы исполнение семизвучных аккордов или найти ноту *re* седьмой струны. Кроме того, все вещи шестиструнной гитары, которые не в характере семиструнной, исполнимы в переложении; исполнение же пьес семиструнной гитары даже в переложении для шестиструнной в большинстве случаев решительно невозможно. Испанский строй гитары как-то беднее русского: нет того раздолья в аккордах низких тонов, как на семиструнной. При композициях чувствуется, что мало комбинаций аккордов шести струн, точно находишься в узких рамках, и фантазия в музыке свободнее творит на более могучем по своим средствам семиструнном строе. Мне пришлось однажды слышать, как один неопытный господин говорил, что в нотах для шестиструнной гитары аккордов по четыре ноты в пьесах точно больше, чем у семиструнной, где, как он утверждал, больше по две, по три нотки. Кто будет думать так, тому я отвечу, что следует побольше и повнимательнее посмотреть в ноты и заметить, что такие концертные вещи для шестиструнной татары, как «Pianto dell amanto» Мертца и прочие, собранные в «Досугах» для шестиструнной гитары Клингером, почти что целиком написаны вариациями по одной нотке, а по две или по три, тем более аккордов в четыре, пять или шесть нот только несколько; если же возьмем других авторов, то еще беднее, что-то вроде сочинений не для гармонического инструмента, как гитара, а для мелодического, вроде мандолины. Рассмотрите же ноты, да побольше, семиструнные, посмотрите пьесы в приложениях к журналу «Гитарист», и вы увидите такие аккорды, как, например, в семь звуков, которые и не снились шестиструнникам; наконец, характер пьесы не всегда требует непременно трехзвучий или большего сочетания нот для аккорда, и если кому попадались пьесы для семиструнной гитары с меньшим количеством нот в аккордах, так из этого не следует, что такой богатый инструмент, как семиструнная гитара, не мог бы обладать более полными аккордами. Еще раз повторяю: аккорды гораздо полнее на семиструнной и их может быть больше. Мне лично приходилось разговаривать с одним известным профессионалом шестиструнной гитары, фамилии которого я здесь не привожу, чтобы мне не сделать неловкости относительно него, специалиста на шестиструнной гитаре, и выдавать его же собственным, что на гитаре семиструнной можно брать все аккорды шестиструнной плюс еще какие-то,

[1] Здесь мы опускаем 2-ю часть статьи Г. П. Котикова («Гитарист», 1906, № 10, с. 238-240), как почти полностью посвященную «техническим обоснованиям» больших возможностей семиструнной гитары в сравнении с шестиструнной. — *Ред. ИГвЛ.*

как он выразился, конечно за исключением тех, которые не в характере инструмента, как, например, аккорд, у которого основание очень отдалено от других нот на верхних позициях и притом с открытой струной, которой, как ноты, входящей в состав аккорда, может и не быть у инструмента. Да ведь каждый инструмент отличается своими свойствами: на скрипке более четырех нот тоже не взять, да и четырехзвучные аккорды можно брать только в известной гармонизации.

Вообще же кто видал нот побольше, тот может сказать, что семиструнные сочинения богаче аккордами и аккорды полнее сочетанием количества звуков и их разнообразия. Свойства строя дают эффекты, которые, в совокупности достоинств семиструнной гитары, делают ее интересной, привлекательной. С каким удовольствием садишься за ноты для инструмента этого строя! Какие дивные произведения, специально написанные для русского строя и многие великолепно аранжированные, существуют для семиструнной гитары! Говорят, что краски поэзии и характера другой страны и народа виднее со стороны. Может быть, отчасти в силу этого и произведения, в этом духе написанные для семиструнной гитары, дают больший колорит по типичности, которая подмечается, улавливается и подносится играющим русскими композиторами, созидающими произведения, настолько подчеркивающие типичную музыкальную картину и настроение, что сами иностранцы подчас так не обрисуют. Некто говорил, что тон шестиструнной гитары ему кажется сильнее, звонче, объясняя это тем, что первая струна *mi* выше первой струны у семиструнной. Я лично не физик, но буду в ответ на это рассуждать так: высота звука зависит от определенного числа колебаний какого-нибудь упругого тела, выведенного из состояния покоя и стремящегося придти к нему. В данном случае разбирается, и как раз кстати, гитарная струна при известной её упругости и толщине. Если мы первую струну семиструнной гитары нажмем на втором ладу, то получим то же самое *mi*, которое дает открытая первая струна *mi* шестиструнной гитары, и следовательно то же число колебаний, все же высшие ноты на первой струне обеих гитар берутся закрытыми, следовательно и в этом отношении сила звука находится в равных условиях. Но пусть при равном числе колебаний и одинаковой толщине рассматриваемой в настройке первой струны она будет звучать слабее из-за того, что она опущена на один тон, и упругость её напряжения сделалась от этого слабее; что же мешает нам взять струну толще, что и делается. Её увеличенная толщина при опускании (ослаблении) или настраивании в ноту *re* все-таки достигнет силы струны *mi* шестиструнной, если бы тон даже стал грубее из-за увеличенной толщины. Пятая струна *si* семиструнная тоньше *la* шестиструнной и толще её *la* струна *sol* семиструнная, — и в той и другой гитаре есть струны толще и тоньше; значит, в других случаях тогда пятая струна семиструнной гитары звучит сильнее, звонче пятой шестиструнной. В общем сила тона одинакова. Многое зависит от отзывчивости инструмента на вибрацию струн, и мне думается, что не слабый тон, а отсутствие относительно пискливости, скорее свойственной шестиструнной гитаре, производит на некоторых впечатление меньшей звучности. Тон семиструнной гитары более глубок, бархатист, если так можно выразиться, и более элегичен, и я твердо верю, что семиструнная гитара отнюдь не уступает силой тона, а при некоторых условиях звучит сильнее шестиструнной.

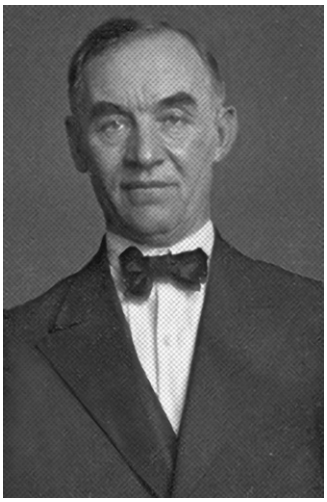
Возможно, что мои рассуждения, помимо справедливости, произведут впечатление пристрастия; но если бы это было даже и так, то, в силу ясно и отчетливо улегшегося во мне сознания преимуществ семиструнной гитары, описывать которые еще более подробно и делать анализ из всех испытанных случайностей, открытых как исследованием, так и практическим знакомством с инструментами, было бы слишком пространным рассуждением, я буду надеяться, что сказанного достаточно, чтобы твердо верить в лучшие свойства семиструнной гитары. Я не хулю шестиструнную, в ней есть много достоинств, но я лично предпочитаю инструмент усовершенствованный, как гитара русского строя, допуская сколько угодно добавочных струн и существующий в некоторых случаях русский перестрой.

Горько до глубины души слышать скептическое отношение профанов и невежд к семиструнной гитаре русского строя; хочется любимый инструмент видеть окруженным тем справедливым почетом и уважением, которых семиструнная гитара заслуживает, преобладая лучшими качествами перед шестиструнной. Громадную пользу в пропаганде русского строя приносит прекрасный, интересный, дельный журнал «Гитарист», давая ценные сведения, нотные приложения и раскрывая глаза гитаристам; он поощряет любить и распространять семиструнную, деятельным пропагандистом которой является также гитарист доктор С. С. Заяицкий, издавший прекрасно иллюстрированную книгу «Интернациональный союз гитаристов».

Спасибо вам, дорогие деятели, а также всем, кто работает для процветания гитары русского семиструнного строя!

Г. П. Котиков.
(Шестиструнник.)

Спб., 16 февраля
1906 г.



П. С. Агафошин — В. П. Машкевичу



28 августа 1928 г., Москва

Многоуважаемый
Владимир Павлович!

Прежде всего приношу Вам своё запоздалое извинение, что в своё время на письмо Ваше не собрался ответить.

В настоящее время мне хочется побеседовать с Вами по вопросу о гитаре. Это тем более необходимо, что после Вашего последнего приезда в Москву мне приходилось слышать, что Вы неодобрительно отзываетесь о моей позиции в отношении 7 стр. гитары. Во избежание разных кривотолков я решил написать Вам, чтобы выявить свою действительную точку зрения по этому вопросу и кстати ответить Вам на некоторые упреки по моему адресу в Вашей ответной статье в немецком гитарном журнале. Прежде всего, отвечу на упрек в том, что начав свою гитарную деятельность с семиструнной гитары, я не нашёл для неё доброго слова. Разумеется, мне, убежденному в колоссальном вреде, полученном в наследие от семиструнной гитары, трудно было соблюдать в отношении её рыцарские чувства. Ещё и теперь после двухлетней упорной работы над собой, вызванной откровением игры А. Сеговия, я чувствую этот гнёт дурных дилетантских привычек, привитых семиструнной гитарой в отношении неправильной постановки. Это так сказать в частности, в целом же считаю, что семиструнная гитара своим облегченным строем завела наше гитарное движение в тупик, из которого можно выбраться лишь радикальным путем: т. е. перейти на 6 стр. строй. Я с удовлетворением вспоминаю, что ещё за много лет до приезда Сеговии интуитивно перешел на шестиструнную гитару. И хотя моё чутьё меня не обмануло, всё же мне пришлось

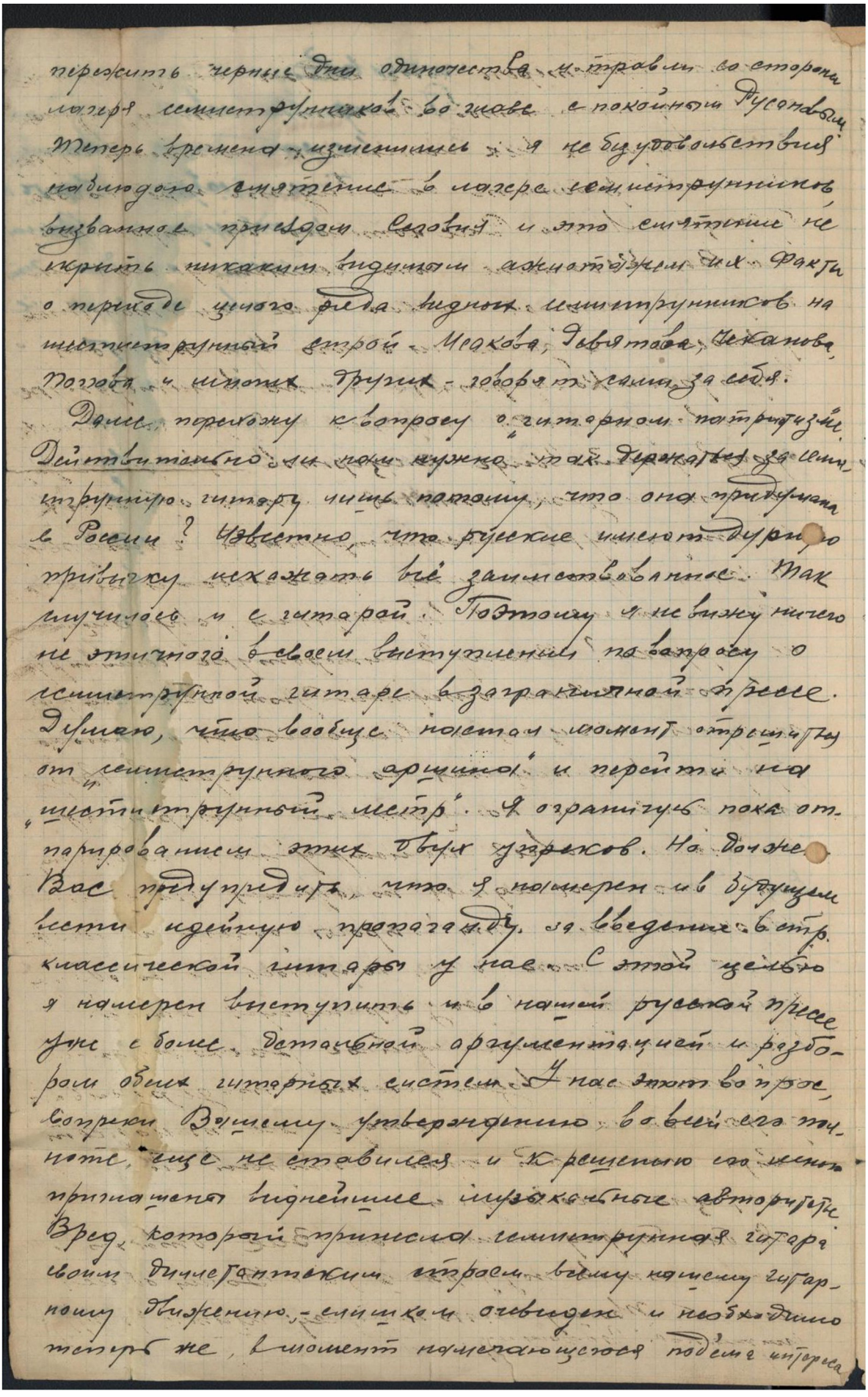
Многоуважаемый
Владимир Павлович!

Прежде всего приношу Вам свое запоздалое извинение, что в свое время на письмо Ваше не собрался ответить. В настоящее время мне хочется побеседовать с Вами по вопросу о гитаре. Это нам было необходимо, т.к. после Вашего последнего приезда в Москву мне приходилось слышать, что Вы недоброжелательно отзываетесь о моей позиции в отношении 7стр. гитары. Во избежание разных кривотолков я решил написать Вам, чтобы выявить свою действительную точку зрения по этому вопросу и кстати ответить Вам на некоторые упреки по моему адресу в Вашей ответной статье Семиструнной гитарной журнале. Прежде всего отвечу на упрек в том, что начав свою гитарную деятельность с семиструнной гитары, я не нашел для нея доброго слова. Разумеется, мне удивительному в положительном смысле, полученное в наследие от семиструнной гитары, трудно было ожидать в отношении ее романтических чувств. Еще и теперь после двухлетней упорной работы над собой, вызванной открытием игры А. Сеговии, я чувствую этот гнет дурных исполнительских привычек, привитых семиструнной гитарой в отношении неправильной постановки. Это так сказать в частности, в целом же считаю, что семиструнная гитара своим однозначным строем давно наше гитарное искусство в тупик, из которого можно выбраться лишь радикальным путем: т.е. перейти на 6стр. строй. Я с убежденностью заявляю, что еще так много нет до приезда Сеговии интуитивно перешел на шестиструнную гитару. И хотя мое чутье меня не обманывало все же мне пришлось

П. С. Агафошин — В. П. Машкевичу

пережить черные дни одиночества и травли со стороны лагеря семиструнников во главе с покойным Русановым. Теперь времена изменились и я не без удовольствия наблюдаю смятение в лагере семиструнников, вызванное приездом Сеговия и это смятение не скрыть никаким видимым ажиотажем их. Факты о переходе целого ряда видных семиструнников на шестиструнный строй — Исакова, Девятова, Чеканова, Попова и многих других — говорят сами за себя.

Далее перехожу к вопросу о «гитарном патриотизме». Действительно ли нам нужно так держаться за семиструнную гитару лишь потому, что она придумана в России? Известно, что русские имеют дурную привычку искажать всё заимствованное. Так случилось и с гитарой. Поэтому я не вижу ничего неэтичного в своём выступлении по вопросу о семиструнной гитаре в заграничной прессе. Думаю, что вообще настал момент отрешиться от «семиструнного аршина» и перейти на «шестиструнный метр». Я ограничусь пока отпарированием этих двух упреков. Но должен Вас предупредить, что я намерен и в будущем вести идейную пропаганду за введение 6 стр. классической гитары у нас. С этой целью я намерен выступить и в нашей русской прессе уже с более детальной аргументацией и разбором обеих гитарных систем. У нас этот вопрос, вопреки Вашему утверждению, во всей его полноте ещё не ставился и к решению его мною приглашены виднейшие музыкальные авторитеты. Вред, который принесла семиструнная гитара своим дилетантским строем всему нашему гитарному движению, слишком очевиден и необходимо теперь же, в момент намечающегося подъема интереса



пережить черные дни одиночества. Недавно со стороны лагеря семиструнников во главе с покойным Русаковым теперь времена изменились, и я не буду свидетельствовать подлого смятения в лагере семиструнников, вызванного приездом Сеговии и это смятение не скрыть никакими видимыми дружескими фактами о переходе целого ряда видных семиструнников на шестиструнный строй - Иванова, Девятова, Чекалова, Попова и многих других - говорят сами за себя.

Далее, перехожу к вопросу о гитарном патриотизме. Действительно ли нам нужно так держаться за семиструнную гитару лишь потому, что она привилась в России? Известно, что русские имеют дурную привычку некритично воспринимать все заимствованное. Так случилось и с гитарой. Поэтому я не вижу ничего не этичного в своем выступлении по вопросу о семиструнной гитаре в загранпечатной прессе. Думаю, что вообще настал момент отрешиться от семиструнного аршина и перейти на шестиструнный метр. Я ограничусь пока отпарированием этих двух упреков. Но должен Вас предупредить, что я намерен в будущем вести идейную пропаганду за введение в быт классической гитары у нас. С этой целью я намерен выступить и в нашей русской прессе уже с более детальной аргументацией и разбором обеих гитарных систем. У нас этот вопрос, вопреки Вашему утверждению в вашей статье, еще не ставился и крещения он еще не принимал вследствие музыкальной авторитарности. Вред, который принесла семиструнная гитара своим диллетантским строем всему нашему гитарному движению, - слишком очевиден и необходимо теперь же, в момент начинающегося подъема интереса

П. С. Агафошин — В. П. Машкевичу

к гитаре, предостеречь новые кадры, идущие нам на смену, гитаристов. Выявить истину, казалось бы, в интересах всех истинных любителей гитары, ибо чтобы работать надо видеть перед собою будущее. Лично Вас хотелось бы спросить, чем Вы объясняете, что семиструнная гитара, несмотря на свою более чем столетнюю давность, не дала ни одного выдающегося виртуоза-концертанта и что в литературе её не встречается сколько-нибудь солидных произведений в виде концертов, увертюр, сонат и даже этюдов, — столь обычных в литературе шестиструнной гитары?

Неужели можно пленяться архаическими русскими песнями с вариациями, звучащими не по-русски? Почему в литературе семиструнной почти совсем отсутствуют Бах, Гайдн, Гендель, Моцарт, Мендельсон и много других выдающихся композиторов? Ведь если сравнить концертный репертуар А. Сеговия со всей семиструнной литературой, то последняя покажется жалким убожеством. Эти вопросы далеко не исчерпывают всего того, о чем хотелось бы поговорить, однако на первый раз ограничусь этим.

Надеюсь, что наше идейное расхождение не исключает возможности поддерживать добрые отношения, гитаре же поможет найти истинный путь, который ей так насущно необходим.

Я был бы рад получить от Вас ответ и охотно готов поддерживать с Вами обмен мнений. Прошу писать по адресу: Щипок, 6/8 Петру Спиридонов. Агафошину.*

Уважающий Вас,
П. Агафошин

28/VIII.28 Москва.

* Адрес больницы им. Н. А. Семашко (б. Александровская), где П. С. Агафошин работал бухгалтером. — *Ред.*

Источник документа:
Российский национальный музей музыки,
ГЦММК КП-8482/236

к гитаре, предостеречь новое ~~кадра~~, идущие нам на смену гитаристы. Вызвать к жизни, конечно, в читателях их читатых любителей гитары, мы стали работать после видели перед собою будущее. Лично Вас хотелось бы спросить, чем Вы объясните, что семиструнная гитара, несмотря на свою более чем столетнюю давность, не дала ни одного выдающегося виртуоза-концертанта и что в литературе ей не встречается сколько-нибудь солидных произведений: вида концертов, увертюр, сонат и даже этюдов, - столь обычных в литературе шестиструнной гитары? Чем можно объяснить эпизодическим русским танцам с вариациями, звучащими не по-русски? Почему в литературе семиструнной почти совсем отсутствуют Бах, Гайдн, Генделя, Моцарта, Мендельсона, этого отрицательного композиторов? Вообще сравнить концертный репертуар Сеговии - своей шестиструнной литературой, то последний покажется нищим убожеством. Эти вопросы далеко не исчерпывают всего того, о чем хотелось бы поговорить однако, на первый раз ограничусь этим. Надеюсь, что наше идейное расхождение не помешает возможности поддерживать добрые отношения, гитара же помогает найти истинный путь, который ей так насущно необходим.

Я был бы рад получить от Вас ответ и охотно готов поддерживать с Вами обмен мнений. Прошу писать по адресу: Шипок 6/8 кв. Стрижко. Агафошину.

Уважающий Вас
Агафошин

28/VIII. 28 Москва.

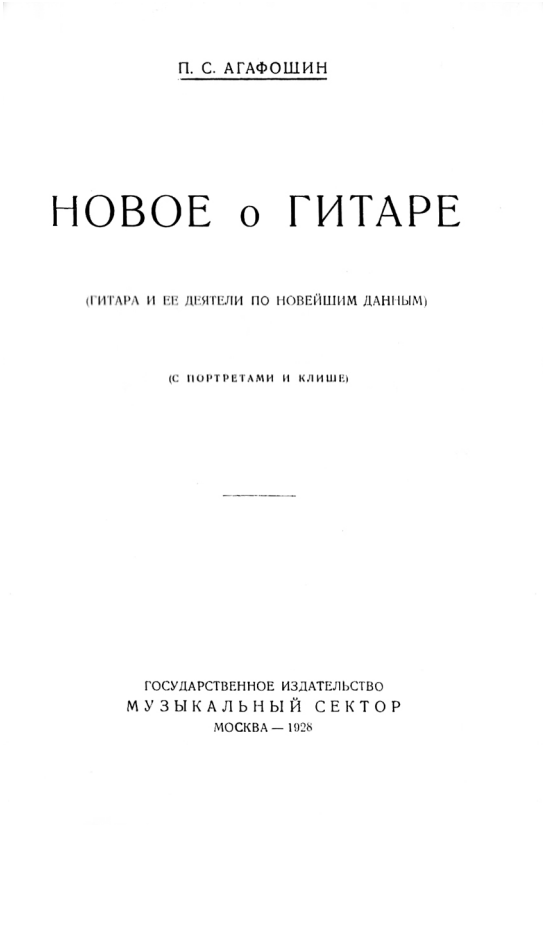


П. С. АГАФОШИН

О СЕМИСТРУННОЙ ГИТАРЕ И «РУССКОМ СТРОЕ»

■ ■ ■

Из книги «Новое о гитаре»*



П. С. АГАФОШИН

НОВОЕ о ГИТАРЕ

(ГИТАРА И ЕЕ ДЕЯТЕЛИ ПО НОВЕЙШИМ ДАННЫМ)

(С ПОРТРЕТАМИ И КЛИШЕ)

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР
МОСКВА — 1928

* * *

До сих пор, говоря об эпохе первого расцвета гитары, мы умышленно не касались положения гитары в России, считая кране важным выделить особо этот вопрос. Вполне естественно, что подобно многим другим культурным заимствованиям с Запада пришла в Россию и гитара. Появление её можно отнести к концу XVIII и началу XIX столетий. Но в то время, как переходя в другие страны гитара ничего не теряла в своем облике, т. е. оставалась по-прежнему 6-струнным испанским инструментом, в Россию пришла не эта подлинная испанская гитара, а 7-струнная, с совершенно измененным строем, на вид более легким, но ограниченным в своих возможностях и не освященным той исторической эволюцией, которую прошла 6-струнная испанская гитара и которая одна делает инструмент жизнеспособным.

Происхождение 7-струнного строя представляется неясным: по одной версии он перешел к нам из Польши, по другой создание его приписывается виленскому арфисту А. Сихре (1778–1852[1]).

Оставляя в стороне вопрос, кем он был создан, важно установить, что строй этот, вследствие ли того, что у нас не было другого, или же оттого, что подкупал многих своею видимой легкостью, так или иначе укоренился в России, заслонив при этом собою подлинный испанский строй, ту испанскую 6-струнную гитару, которая распространена повсеместно, кроме России. Сам Сихра написал для 7-струниой гитары школу и целый ряд сочинений, чем подвел под нее известный теоретический фундамент, как вообще, конечно, можно было бы подвести теоретический фундамент, скажем, под скрипку с 5-струнами и измененным строем. За Сихрой последовали гитарист Высотский (1791–1837), также культивировавший этот строй и пополнивший своими сочинениями молодую ли-

[1] Даты жизни А. О. Сихры – 1773-1850. – *Ред.*

*** Агафошин П. С. Новое о гитаре** : (Гитара и ее деятели по новейшим данным). – М. : Госиздат, Музыкальный сектор, 1928. – С. 20-23, 42-44, 50-55.

тературу его, уже заложенную Сихрой, а также гитарист Аксенов (1773[2]–1853). Конечно, не следует думать, что вышеназванные деятели 7-струнной гитары являлись столь же яркими музыкальными величинами, как перечисленные нами ранее знаменитые концертанты и композиторы 6-струнной гитары, хотя по этому поводу и имеются различные, мягко выражаясь, басни. Одна из них повторяется в вышедшем недавно очерке (о гитаре) Мартинсена и имеет темой встречу уже упоминавшегося нами европейски-известного концертанта и композитора Фердинанда Сора в бытность его в России с русским гитаристом-семиструнником Высотским, который своими «пробами» якобы так «поразил» Сора, что последнему оставалось только разбить свою гитару (?). Подобные россказни, рассчитанные на доверчивых простаков следует оставить на совести источника (Русанов), которым пользовался автор названного очерка. Механизм же стряпни подобных «исторических фактов» представится чрезвычайно простым и понятным, если вспомнить, что и сам Мартинсен в той же брошюре сообщает, что приезжавший к нам недавно испанский гитарист-виртуоз Андрэ Сеговия также был «удивлен» игрою русских гитаристов (!). Но об этом речь впереди[3].

Если сами Сихра и Высотский не являлись концертантами в широком значении этого слова, то ряд последовавших за ними деятелей 7-струнной гитары, как Циммерман, Саренко, Морков, и, наконец, Соловьев и Русанов все время, как это указывают и немецкие исследователи, понижался от предыдущего к последующему в своем качестве. Все более и более распространяясь количественно и вместе с тем неудержимо падая качественно, 7-струнная гитара заливала волной цыганщины, игры по слуху и дилетантизма в худшем значении слова не только крайне немногочисленных у нас представителей 6-струнной гитары, буквально растворявшихся в этом 7-струнном окружении, но даже и отдельных серьезных любителей-семиструнников. Последние сами пожали плоды, посеянные идеологами 7-струнной гитары, пытавшимися изменением строя облегчить гитару — этот далеко не простой и чрезвычайно серьезный инструмент и достигшими лишь такого опошления ее и пренебрежения к понятию о ней в целом, как о музыкальном инструменте, что в последние два десятилетия перед приездом Сеговия даже играть на гитаре считалось чем-то предосудительным и антимузыкальным.

А если в этот упадочный период и появлялись у нас отдельные видные гитаристы и даже концертанты, то далеко не случайно ими были исключительно гитаристы-шестиструнники, как например, уже упомянутые нами знаменитый Соколовский, да отчасти и Макаров, концертировавшие не только в России, но и за границей, а также позднее Деккер-Шенк, Лебедев, Клингер и итальянцы Амичи и Доминичи[4].

И если в отношении 6-струнной гитары мы говорим об упадке её (оказавшемся временным, как это будет видно из дальнейшего), то в отношении семиструнной гитары будет более правильным употребить термин «бесповоротное падение», вызванное уже не только временным вытеснением гитары фортепиано, но и логическим изживанием самого искусственно-созданного и неудачного строя, вульгаризацией, обмещанением и опошлением его. <...>

...мы в настоящее время наблюдаем давно невиданное оживление гитарного движения, охватившее не только Европу, но перекинувшееся также, как в Южную, так и Северную Америку. <...> Возрождение это конечно, не является случайным. Оно могло произойти лишь на основе победы и утверждения однородной системы, т. е. шестиструнного испанского строя и классической испанской школы. Это вполне понятно, ибо в тот момент, когда перед гитарой стал вопрос «быть или не быть», она должна была для максимальной мобилизации всех своих ресурсов обратиться к истокам той страны, которая ее создала, т. е. Испании. Ведь именно Испания дала нам правильный тип гитары, правильную школу, наиболее полную расшифровку сущности и возможностей этого инструмента и целый ряд выдающихся виртуозов и композиторов. Не приходится удивляться поэтому, что (как это явствует из заграничных журналов последнего времени) повсеместно принят за основу испанский тип гитары, повсеместно принята испанская классическая школа (Сора и Агуадо), которая ныне предпочитается господствовавшей ранее итальянской школе. Также и в репертуаре современных концертантов испанские авторы (Сор, Таррега, Альбенис, Гранадос, Торроба и др.) начинают играть все более доминирующую роль. И если в эпоху первого расцвета гитары преобладал итальянский элемент (вирту-

[2] Род. в 1784 г. – *Ред.*

[3] Ниже в книге П. С. Агафошин пишет: «...мы должны категорически опровергнуть утверждения Мартинсена, прочитанные нами в его очерке о гитаре (кстати сказать, изобилующем измышлениями и произвольным толкованием фактов), что Сеговия был якобы „удивлен" чистотой игры некоторых русских гитаристов. В действительности же русские гитаристы если и могли „удивить" чем-нибудь Сеговия, то лишь искаженным строем инструмента, уродливой постановкой, безвкусием репертуара и исполнения, гулом многочисленных ненужных добавочных басов, неумением сыграть одной-двух вещей без ошибки и наизусть. Вряд ли это тяжелое впечатление смягчится, если даже принять во внимание вполне понятную робость в игре перед столь исключительным артистом; во всяком случае контраст был разительный. Резкость противопоставления вызывается желанием восстановить истину и здоровой критикой принести пользу любимому инструменту» (стр. 33). – *Ред.*

[4] Весьма симптоматичным является то обстоятельство, что деятельность всех этих гитаристов протекала в Петербурге, городе наиболее отражавшем культурное влияние Запада.. – *Прим. автора.*

озы-итальянцы, итальянская музыка, итальянская школа), то возрождение гитары, которому предстоит поднять инструмент на более высокую ступень развития, определенно идет, так сказать, «под испанским флагом». Это необходимо учесть.

<...> Литература 7-струнной гитары крайне бедна и однообразна и основана на старинных русских песнях в форме тем с многочисленными вариациями. Но самая трактовка этих песен сообщает им, однако, псевдонародный характер. Как на создателей этой литературы можно указать Сихру, Высотского и Аксенова. Позднее Циммерман, Саренко и Морков несколько пополнили эту литературу некоторым числом оригинальных сочинений и аранжировок. Однако, этими именами исчерпывается все то более значительное, что имеется в 7-струнной литературе, которая остается в застывшем состоянии. Современных же композиторов для 7-струнной гитары указать не можем. Естественно, поэтому, что семиструнники более, чем охотно прибегают к литературе 6-струнной гитары, но играть эту литературу могут лишь: частью — с помощью добавочных басов и аранжировок, с неизбежной при этом потерей в звучности и в характере передаваемого произведения; иногда же — путем прямого искажения оригинала, что нетерпимо для всякого более или менее музыкального слуха.

Что касается добавочных басов, то они увеличивают и без того большой басовый ресурс 7-струнной гитары при слабо звучащей квинте, развращают технику левой руки, дряблы по звуку и чрезмерно увеличивают общее напряжение деки. Добавочные басы, явившись нововведением периода упадка, употреблялись и многими гитаристами-шестиструнниками, например, Мертцем, Макаровым, Соколовским, Деккер-Шенком, Лебедевым и другими. И в то время, как наблюдаемое ныне на Западе возрождение гитары идет, под знаком восстановления инструмента в его подлинном виде и решительного очищения от всех нагромождений и наслоений — и в первую очередь добавочных басов — принять участие в этом очистительном движении семиструнники не могут, ибо они стоят перед дилеммой: или замкнуться в сфере своей собственной узкой и архаической литературы или же пользоваться литературой 6-струнной гитары, с неизбежным употреблением отживших добавочных басов.

Школ для 7-струнной гитары немного. Наиболее принятой является школа Сихры, но и она плохо разработана и представляет ряд, быть может и ценных, но плохо скомпонованных набросков. Школа Соловьева восполняет до некоторой степени этот пробел, но построена исключительно на заимствованном из школ для 6-струнной гитары материале. Другой вопрос, насколько такое позаимствование применимо при резкой несходности обеих систем.

Кстати о позаимствованиях. Композиторы семиструнники, да простят нам приверженцы этого строя, — широко пользовались в качестве источника своего творчества и вдохновения мало кому у нас в то время известной литературой 6-струнной гитары, иногда не отличая при этом своих сочинений от.... чужих. Так например, в приложении к первой части школы Русанова этюд № 7 помещен под заголовком: «Этюд В. И. Моркова» с последующим дословным примечанием Русанова: «Прелестный этюд В. И. Моркова, написан в форме легкого, изящного скерцо». Мы можем сообщить, что из этого и в самом деле прелестного этюда таланту В. И. Моркова принадлежит лишь одна ни к мосту вставленная каденция.... в этюд Ферд. Сора № 17 Op. 35 (!) Изд. Simrock, Berlin. В сборнике № 2 прелюдий Высотского мы также обнаружим несколько этюдов, принадлежащих перу того же Сора (Этюды № 3, 4 и 5) и Джульяни (этюд № 7). Впрочем, не только Сор и Джульяни пострадали от «авторства» Моркова и других, ибо таких примеров можно привести много. Какими побуждениями руководились авторы не своих сочинений — судить не беремся.

Заканчивая разбор литературы добавим, что педагогических пособий в виде этюдов и экзерциций, столь многочисленных у 6-струнной гитары, 7-струнная гитарная литература почти не имеет.

Постановку при игре на 7-струнной гитаре следует признать уродливой: своеобразность строя и перегруженность его басами требуют непременного участия большого пальца левой руки, что неизбежно влечет за собою подъем локтя, наклон кузова гитары под углом к колену, а не перпендикулярно к нему и как результат — стеснение свободы движений остальных пальцев левой руки, при общей некрасивой позе играющего. О серьезном пользовании баррэ, выгоды применения которого очевидны, при этих условиях не приходится и думать. Интересно так же отметить, что в то время, как для всех инструментов и в том числе для 6-струнной гитары существует строго определенная постановка, для 7-струнной гитары этого закона как бы не существует и такой авторитет для семиструнников, как Соловьев, в первой части своей школы-самоучителя прямо говорит, что «на гитаре можно играть стоя, сидя, лежа или в кресле развалясь....» (?)

Уже из этого краткого сравнительного обзора двух названных систем явствует огромный перевес в пользу 6-струнной испанской гитары. Что же, спрашивается побудило идеологов 7-струнной гитары заменить — и так неудачно — исторически создавшийся 6-струнной строй?

Надо сказать, что гитара является инструментом настолько же привлекательным и приятным, насколько и серьезным, и как всякий серьезный инструмент исключает возможность поверхностного к нему подхода. Создание 7-струнной гитары преследовало цель обойти этот закон и сделать

изучение инструмент более легким и доступным. В основу построения был положен готовый g-dur'-ный аккорд, влекущий за собой целый ряд других простых и легко берущихся аккордов. В результате получились видимость легкого строя, что и подкупило многих, боящихся серьезного изучения дилетантов и дало возможность даже так называемым «слуховикам» посредством дальнейшего искажения перестройкой 5-й струны из Si в Do легко оперировать в сфере ряда примитивных аккордов. Действительного же облегчения для исполнения серьезной и не узко семиструнной литературы этот строй не дал и даже принес с собой целый ряд разобранных выше неудобств, обесценивающих художественную сторону исполнения. Но так или иначе, на основе этой примитивной легкости инструмент распространился и нашел многочисленных приверженцев в лице дилетантов, не задающихся особенно высокими целями и нетребовательных по своему вкусу. Но хуже всего то, что 7-струнная гитара заслонила собою, как китайской стеной, подлинную испанскую 6-струнную гитару до такой степени, что даже после концертов Сеговия многие продолжают проявлять полное неведение о существовании настоящей гитары, коренным образом отличающейся от распространенной у нас. Это сказалось хотя бы в том повышении спроса на гитарную литературу, которое было отмечено нотными магазинами после приезда Сеговия, когда нахлынувшая масса покупателей без разбора брала все, что имелось, начиная от сочинений Сихры и Высотского и кончая школами Соловьева, Русанова, цифирными самоучителями и прочей дребеденью других менее известных авторов. Нетрудно представить себе то, скорее печальное, чем комичное положение, в котором очутились эти лица, повинные лишь в своем неведении.

Это повышение спроса на гитарную литературу свидетельствует с другой стороны о том, что наблюдаемое ныне на Западе возрождение гитары могло бы перекинуться и к нам, тем более, что у нас имеются налицо все необходимые для этого предпосылки.

Прежде всего переживаемая нами эпоха характеризуется мощным культурным подъемом и тягой масс к искусству, главным образом по линии народных инструментов, в том числе и гитары, которая всегда пользовалась большими симпатиями. Концерты Сеговия, реабилитировавшие гитару, представившее ее в новом необычайно выгодном свете, значительно умножили приверженцев гитары. Наконец, не последними доводами в пользу гитары являются ее безусловная доступность по цене и портативность.

Органам, заинтересованным в музыкальном воспитании масс нашей страны, следовало бы использовать эту благоприятную конъюнктуру и направить намечающееся гитарное движение по правильному пути, как это сделано на Западе. Преподавание гитары в музыкальных техникумах и открывающихся народных консерваториях было бы крайне своевременно. И прежде всего, надо отрешиться от семиструнного строя и перейти на испанский шестиструнный строй, ибо бессмысленно затрачивать время на изучение 7-струнной гитары, прошлое которой весьма скромно, настоящее — ничтожно и будущее — бесперспективно. Это понимал в свое время гитарист-семиструнник В. Лебедев, ставший впоследствии виртуозом-концертантом на 6-струнной гитаре; это поняли и наши современники известные гитаристы семиструнники Л. Девятов (Самара) и П. Исаков (Ленинград). Последний не только сам решительно порвал со своим прошлым семиструнника, но увлек за собой многочисленных учеников своей студии. Результаты не замедлили сказаться: на последнем областном конкурсе музыкальной молодежи получившими премии оказались его ученики, преимущественно рабочие, исполнившие на 6-струнной гитаре (в присутствии музыкального жюри под председательством Малько) многие классические произведения, в том числе и несколько пьес из репертуара А, Сеговии.

Целью настоящей брошюры и является указать всем начинающим гитаристам прямую дорогу для овладения нашим любимым инструментом. Если ли им удастся избежать повторения наших ошибок и напрасной траты времени, то затраченный нами труд будет вполне вознагражден.

Рецензии на книгу П. Агафошина в музыкальной прессе.

4-й год издания. Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ

№ 2 (38) 1929 г.

П. С. Агафошин. Новое о гитаре. Стр. 60. Издание Музсектора ГИЗ. Москва, 1928. Цена 50 коп.

Брошюрка П. С. Агафошина—первая в русской гитарной литературе—весьма солидно (хотя и довольно односторонне) освещает путь развития шестиструнной гитары на Западе и в России. Своевременность издания и несомненная общественная и практическая полезность брошюры—очевидны. Несмотря на схематичность изложения, автор все же достаточно убедительно доказывает превосходство испанской гитары перед семиструнной русской, долженствующей (и справедливо) уступить место подлинному старинному шестиструнному виду.

К недостаткам брошюры следует отнести большую часть второй главы, повествующей о личных впечатлениях автора от игры Андрэ Сеговия. Думается, что этому рассказу место не в специально-популярной брошюре, а в периодической печати. К недостаткам же необходимо отнести и значительное количество орфографических и грамматических опечаток.

Дм. Рогаль-Левицкий.

МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ, МАССОВЫЙ
Ж · У · Р · Н · А · Л
МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА

П. С. Агафошин. Новое о гитаре. Стр. 60. Издание Музсектора ГИЗ. Москва, 1928. Цена 50 коп.

Брошюрка П. С. Агафошина — первая в русской гитарной литературе — весьма солидно (хотя и довольно односторонне) освещает путь развития шестиструнной гитары на Западе и в России. Своевременность издания и несомненная общественная и практическая полезность брошюры — очевидны. Несмотря на схематичность изложения, автор все же достаточно убедительно доказывает превосходство испанской гитары перед семиструнной русской, долженствующей (и справедливо) уступить место подлинному старинному шестиструнному виду.

К недостаткам брошюры следует отнести большую часть второй главы, повествующей о личных впечатлениях автора от игры Андрэ Сеговия. Думается, что этому рассказу место не в специально-популярной брошюре, а в периодической печати. К недостаткам же необходимо отнести и значительное количество орфографических и грамматических опечаток.

Дм. Рогаль-Левицкий.

Рабис

Театр Кино Цирк Эстрада

№ 50 || ВЫХОДИТ ЕЖЕНЕДЕЛЬНО || 11. XII. 1928.

КНИЖНАЯ ПОЛКА.

П. С. Агафошин. Новое о гитаре. 1928 г. Музсектор Госиздата. Ц 50 к.

Выпуск этой книги вполне своевременен. Интерес к гитаре никогда не ослабевал, а за последние годы с усиленной игрой на щипковых инструментах по клубам и с приездом испанца Сеговия он даже возрос. Содержание книги вводит нас в особенности значения шестиструнной испанской гитары, игры на ней, широкого репертуара, охватывающего самые разнообразные стили и имена композиторов. Кроме того автор делает экскурс и в прошлое инструмента и виртуозов на нем. Останавливаясь на положении его в наши дни, автор, главным образом, вращается в области недостатков семиструнной гитары. Отдел биографий довольно полон.

Н. Парфенов. Техника игры на арфе. Музсектор Госиздата 1928 г. Ц. 1 р. 25 к.

Автор—ученик и последователь школы известного профессора А. И. Слепушкина, и трактует главным образом, в достаточной мере проверенный в прошлом опыт. Метод Слепушкина оказался весьма рациональным, и благодаря ему мы имеем не мало оркестрантов и солистов арфистов. Парфенов по отрывочным записям восстановил наиболее точные данные метода, и в результате мы имеем серьезный и ценный труд.

П. С. Агафошин. Новое о гитаре. 1928г. Музсектор Госиздата. Ц 50 к.

Выпуск этой книги вполне своевременен. Интерес к гитаре никогда не ослабевал, а за последние годы с усиленной игрой на щипковых инструментах по клубам и с приездом испанца Сеговия он даже возрос. Содержание книги вводит нас в особенности значения шестиструнной испанской гитары, игры на ней, широкого репертуара, охватывающего самые разнообразные стили и имена композиторов. Кроме того автор делает экскурс и в прошлое инструмента и виртуозов на нем. Останавливаясь на положении его в наши дни, автор, главным образом, вращается в области недостатков семиструнной гитары. Отдел биографий довольно полон.

ДВУХНЕДЕЛЬНЫЙ ЖУРНАЛ ЦЕНТРАЛЬНОГО УПРАВЛЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННЫМИ ЦИРКАМИ

ЦИРК И ЭСТРАДА

РЕДАКЦИЯ и КОНТОРА: Москва, Страстн. пл., 2/42 „ТЕА-КИНО-ПЕЧАТЬ" Тел. 2-88-90

6 (56) Апрель 1929 г.

№ 6 ЦИРК И ЭСТРАДА

КНИЖНАЯ ПОЛКА

П. С. Агафошин. «Новое о гитаре» 1929 г. изд. Музсектора ГИЗ, стр. 58. Ц. 50 коп.

Увлекаясь фигурой Сеговия, автор безосновательно проявляет отрицательное отношение к русской семиструнной гитаре, расхваливая преимущества испанского строя в ущерб русскому. Книга уделяет мало внимания и самой шестиструнной гитаре, хотя она и является темой книги. Здесь больше говорится о недостатках русской семиструнной.

Имеется добавочная глава о переделке семиструнной гитары на шестиструнную, ибо последняя, будучи приспособлена (по заявлению автора) к «деликатной» музыке, — чужда духу русских мелодий.

Вопреки утверждению автора, способ баррэ (прижимание одним пальцем нескольких струн на одном ладу) широко применяется семиструнниками, ибо в строе русской гитары имеется большая разновидность интервалов.

Другое «преимущество» испанского строя: наименьшее количество звуков одинакового названия— уже самим автором оспаривается, ибо он тут же порицает итальянскую школу, где широко применяются открытые струны. Плохие гитаристы семиструнники в поисках разновидностей звуков, перестраивают третий басок на полтона выше («си» в «до») и, таким образом, слегка приближаются ко вкусам автора. Наконец, испанский строй применим лишь для некоторой части испанских мелодий, и большинство западных композиторов делают отступления от этого строя. Каркаси часто рекомендует строй, ничего общего не имеющий с испанским, Николло Паганини (в своих сочинениях для шестиструнной гитары) рекомендует строй семиструнной гитары (ре, си, соль, ре, соль, ре) см. 20 менуэт и, наконец, сам Сеговия в одном из западных журналов сознался в том, что строй, ничем не отличающийся (по интервалам) от русского — более удобен для выполнения современной музыки.

Мы считаем, что недалеко то время, когда все гитаристы западные и русские придут к одному русскому строю. Автор же лишь вводит в заблуждение указанием только двух строев.

От самого главного для гитаристов — техники и постановки правой руки — автор отделывается одной фразой: «Ногтевой способ является наилучшим», причем последний никак не освещен.

Страница с чертежом гитары Сеговии, пожалуй, самое ценное в книге. Это прекрасный материал для русских мастеров. К сожалению, приведенный тип гитары требует наличия жильных струн, так как указаны тонкие пружины, при которых стальные струны не звучат, а жильные струны русского производства непригодны.

Несмотря на некоторые недостатки и «полемичность» книги, самая попытка ознакомить широкого читателя с сущностью и характером гитары — имеет положительное значение.

Гитарист **Григорий Серых.**

П. С. Агафошин. «Новое о гитаре» 1929 г. изд. Музсектора ГИЗ, стр. 58. Ц. 50 коп.

Увлекаясь фигурой Сеговия, автор безосновательно проявляет отрицательное отношение к русской семиструнной гитаре, расхваливая преимущества испанского строя в ущерб русскому. Книга уделяет мало внимания и самой шестиструнной гитаре, хотя она и является темой книги. Здесь больше говорится о недостатках русской семиструнной.

Имеется добавочная глава о переделке семиструнной гитары на шестиструнную, ибо последняя, будучи приспособлена (по заявлению автора) к «деликатной» музыке, — чужда духу русских мелодий.

Вопреки утверждению автора, способ баррэ (прижимание одним пальцем нескольких струн на одном ладу) широко применяется семиструнниками, ибо в строе русской гитары имеется большая разновидность интервалов.

Другое «преимущество» испанского строя: наименьшее количество звуков одинакового названия — уже самим автором оспаривается, ибо он тут же порицает итальянскую школу, где широко применяются открытые струны. Плохие гитаристы семиструнники в поисках разновидностей звуков, перестраивают третий басок на полтона выше («си» в «до») и, таким образом, слегка приближаются ко вкусам автора. Наконец, испанский строй применим лишь для некоторой части испанских мелодий, и большинство западных композиторов делают отступления от этого строя. Каркаси часто рекомендует строй, ничего общего не имеющий с испанским, Никколо Паганини (в своих сочинениях для шестиструнной гитары) рекомендует строй семиструнной гитары (ре, си, соль, ре, соль, ре) см. 20 менуэт и, наконец, сам Сеговия в одном из западных журналов сознался в том, что строй, ничем не отличающийся (по интервалам) от русского — более удобен для выполнения современной музыки.

Мы считаем, что недалеко то время, когда все гитаристы западные и русские придут к одному русскому строю. Автор же лишь вводит в заблуждение указанием только двух строев.

От самого главного для гитаристов — техники и постановки правой руки — автор отделывается одной фразой: «Ногтевой способ является наилучшим», причем последний никак не освещен.

Страница с чертежом гитары Сеговии, пожалуй, самое ценное в книге. Это прекрасный материал для русских мастеров. К сожалению, приведенный тип гитары требует наличия жильных струн, так как указаны тонкие пружины, при которых стальные струны не звучат, а жильные струны русского производства непригодны.

Несмотря на некоторые недостатки и «полемичность» книги, самая попытка ознакомить широкого читателя с сущностью и характером гитары — имеет положительное значение.

Гитарист **Григорий Серых**.

Гитарист Григорий Серых



Г. СЕРЫХ.

Из трех авторов приведенных выше рецензий на книгу П. С. Агафошина «Новое о гитаре» только один — Григорий Осипович Серых — вступился за семиструнную гитару и русский строй. Видимо потому, что и сам был семиструнником, причем, судя по всему, далеко не худшим. В энциклопедии «Классическая гитара в России и СССР» о нем написано всего несколько строк:

«СЕРЫХ Г. Гитарист-семиструнник, исполнитель, педагог и аранжировщик. В шестом выпуске сборника «Пьесы для семиструнной гитары» (М., «Советский композитор», 1961 г., сост. Р. Мелешко) помещены следующие аранжировки Г. Серых для 7-стр. гитары:

1. Вариации на тему русской песни «Не брани меня, родная».
2. Вариации на тему песни «Сама садик я садила».
3. Обработка русской песни «Ямщик».

По сведениям П. О. Вещицкого, Г. Серых в 1930-х гг. жил в Москве в районе Пушкинской площади, занимался педагогической деятельностью, даже предлагал Павлу Оскаровичу брать у него уроки»[1].

Между тем, в заметке «Радио-эстрада», опубликованной в № 16 журнала «Цирк и эстрада» за 1928 год, о нем говорится, как о «квалифицированном гитаристе», выступления которого звучали по радио:

«... Струнные инструменты прекрасно передаются по радио. В такой-то момент на радиопередаче чувствуется нужда, например, в артисте гитаристе. Его нет „под рукой" и программа „обходится" и без гитары. В эго же время один из квалифицированных гитаристов неделю и другую ждет вызова — радиопередачи. Не дождавшись — идет к секретарю. Этот, охваченный обычной суетой дома № 3 по Никольской [адрес Радиоузла — *В. Т.*], бросает рассеянно: „Ждите, когда-нибудь вызовут!" И вот однажды, после долгих, честных и тщетных ожиданий, артист, скорей от скуки, чем по каким-нибудь более преступным причинам, заводит речь с одним из административных лиц радиопередачи: „Охота вам заниматься канцелярскими делами? Я мог бы вас в два месяца

[1] «Классическая гитара в России и СССР», стлб. 1677.

обучить игре на гитаре и мы выступали бы вместе".

Странная штука — жизнь! Она полна случайных стечений обстоятельств. Случайно гитарист пошутил, „похулиганил" в субботу, а в понедельник его, наконец, вызвали на радиопередачу. Листик, с его репертуаром давно был затерян, его самого как-будто совсем забыли. Вероятно, когда-нибудь, надев вечерком радио-наушники, вытянув с комфортом ноги, зажмурив глаза и мечтательно откинув голову на спинку стула, вы слушали семиструнную этого артиста. Не помните? — у него в репертуаре вещи Сеговия, большая техника и тонкое исполнение. Его фамилия — Серых»[2].

Сам он также называл себя «профессионалом-инструменталистом» и «педагогом-инструменталистам». В 1930-ом году он откликнулся на призыв «музыку — массам», объявив, что готов на 60% снизить ставку за выступления на фабриках и заводах и вести по 2 бесплатные урока в месяц в кружках рабочей самодеятельности, и призвал своих коллег по музыкально-эстрадному цеху последовать его примеру, на время «расставшись с залами консерватории, пойти на фабрики и заводы, где аудитория по-настоящему оценит их работу»:

«Наша задача — писал Г. Серых, — задача профессионалов-инструменталистов — принести в массы классическую и современную музыкальную литературу на любимых и понятных рабочему народных инструментах. Коренная перестройка нашего репертуара и равнение на фабрику и завод смогут освободить массы от увлечения „Цыганочками" и „Кирпичиками". Перед нами, инструменталистами, большие задачи, задачи социалистического переустройства на культурном фронте. Мы не должны оставаться пассивными к политическим требованиям дня»[3].

В 1929 г. Г. Серых всё в том же журнале отметился большой статьей «Гитара на эстраде» (с портретом А. Сеговии), впрочем, весьма посредственной в большей своей части — разделы «Прошлое гитары» и «Корифеи гитары» (в последней упоминаются: А. О. Сихра, М. Т. Высотский, которого автор называет и «алкоголиком», и «первым популяризатором гитары в пролетарских кругах», С. Н. Аксёнов, в тексте почему-то С. **А**. Аксёнов, далее: «После Высотского славились гитаристы Мо**кр**ов (!), Петров, Соловьёв и цыган Илья Соколов. Но после смерти Высотского, с 50-х годов прошлого столетия гитару можно встретить только как принадлежность мещанского быта, разгула и попоек»). В третьей части статьи — «Сегодняшняя гитара» — автор ставит в пример отношение к гитаре в Америке, где «существует до 2.000 кружков гитаристов», и сетует на «более чем плачевное» положение гитары у нас, остающейся «как и вчера, как и в прошлом веке» «в загоне», чего не изменил даже «приезд Сеговия, всколыхнувший жизнь советских гитаристов»: «Нет производства! Музторг, Музпред и ГУМ выпускают скверные дребезжащие инструменты, с не в меру узкими грифами и неверными ладами. Гитары производства И. Краснощёкова, Архузена, Ерошкина и Косолапова стоят бешеных денег и представляют собой большую редкость. Желающему играть на гитаре негде купить инструмент.

Нет литературы! Международная Книга и Музсектор Госиздата или спекулируют, продавая по 2 р. 50 к. за лист репертуар Сеговия (в то время, как обычно этот же лист другого репертуара стоит 25—30 коп.) или выпускают никому ненужные произведения. В нотных издательствах нет грамотных гитаристов.

Издается литература весьма сомнительного качества. Альбомы Музсектора наполнены цыганщиной, „Очами черными", „Молитвами девы" (в силу „антирелигиозных"соображений переименованную в „Песню ревы"), „Осенними снами" и тому подобной дребеденью»[4].

В печати 1929-30 гг. он упоминается также как исполнитель на гавайской гитаре. Так, в частности, в журнале «Современный театр», 1929, № 10, сообщается, что после заслуживания отчетного доклада Мих. Кольцова о работе Моссовета в издательствах «Тео-Кино-Печать» и «Огонёк», состоялся большой концерт, в котором среди прочих участников значится: «Гр. Ос. Серых — гавайская гитара»[5].

Виктор Тавровский.

---

[2] Радио-эстрада. // Цирк и эстрада. – 1928. – №16. – С. 8

[3] Серых Г. Снижаю ставку: [На призыв «Цирка и эстрады»]. // Цирк и эстрада. – 1930. – №6. – С. 5.

[4] Серых Г. Гитара на эстраде // Цирк и эстрада. – 1929. – № 3. – С. 8-9.

[5] «Современный театр». – 1929. – № 10. – С. 153.

«За пролетарскую музыку». Орган Российской ассоциации пролетарских музыкантов. 1931. ▪ №11 (21), июнь. ▪ С. 18-21.

П. АГАФОШИН

ШЕСТИСТРУННАЯ ИЛИ СЕМИСТРУННАЯ ГИТАРА


ЗА ПРОЛЕТАРСКУЮ МУЗЫКУ

СОДЕРЖАНИЕ

Б. ШТЕЙНПРЕСС — Лозунг „лицом к ударнику" и организационные задачи АПМ

О МАССОВОЙ РАБОТЕ РАПМа
Резолюция I российской конференции АПМ по докладу т. Макеева

А. ДАВИДЕНКО. Как я работал над песней „Нас побить, побить хотели"

О ТООМ. Углубить музбригадническую работу в колхозах
НА ОБСУЖДЕНИЕ

П. Агафошин — Шестиструнная или семиструнная гитара

Спор о домре и балалайке (письма с мест)

НОВЫЕ КНИГИ И ЖУРНАЛЫ

ХРОНИКА РАПМ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1931

11

Гитара, одно время забытая и заброшенная, за последние годы входит в полосу расцвета.

Нужно провести резкую грань между западноевропейской испанской шестиструнной гитарой, повсеместно распространенной, и нашей любительской ее разновидностью — русской семиструнной, которая принята лишь в нашей стране. Шестиструнная гитара имеет более совершенный строй, разрабатывавшийся веками, богатейшую литературу и на протяжении своей долгой истории выдвинула много крупных виртуозов. Строй этой гитары оставался неизменным и тогда, когда гитара из Испании распространилась в другие страны.

Но когда эта гитара попала в Россию, то строй её добавлением к ней 7-й струны был совершенно изменен. Это искажение строя совершенно изменило физиономию инструмента, создав ряд неудобств для серьезного исполнения. Достаточно сказать, что за столетие своего существования семиструнная гитара не выдвинула ни одного крупного концертанта; литература же её не может идти ни в какое сравнение с литературой шестиструнной гитары.

Уже на основе рассмотрения открытого строя можно сказать, каковы возможности или недостатки инструмента. Поэтому мы приводим ниже сравнительный разбор обеих гитарных систем.

Строй шестиструнной гитары — *ми*, *ля*, *ре*, *соль*, *си*, *ми*. Строй семиструнной гитары — *ре*, *соль*, *си*, *ре*, *соль*, *си*, *ре*.

Мы видим, что в шестиструнной гитаре имеется пять различных по названию звуков (*ми*, *ля*, *ре*, *соль*, *си*). Такое разнообразие звуков прежде всего дает такое же разнообразие тональностей, удобных для исполнения, так как для каждой из основных тональностей имеется открытый тонический звук (соль мажор-минор, ре мажор-минор, ля мажор-минор, ми мажор-минор и си мажор-минор). В семиструнной гитаре, несмотря на большее количество струн, в открытом строе имеется три различных по названию звука (*ре*, *си*, *соль*), остальные звуки являются октавным повторением их. Благодаря этому, число удобных тональностей, естественно, уменьшается. Более широкие интервалы в шестиструнном строе (кварты; вместо преобладающих терций в семиструнном строе) приближают строй этой гитары к более совершенному виду струнных смычковых инструментов. Строй по квартам дает более широкое использование каждой отдельной струны, прежде чем перейти на соседнюю, благодаря чему достигается большая звуковая равномерность. В семи-

струнном строе, при узости интервалов строя, такой равномерности не может быть: не используя в достаточной степени данную струну, мы вынуждены переходить на соседнюю, чем и нарушается мелодическая ровность. Целесообразность квартового строя в шестиструнной гитаре очень ярко подтверждается хроматической гаммой на ней; в 1-й позиции, начиная с самого низкого звука «ми», используются на этой струне все четыре пальца левой руки, прежде чем дойти до следующей струны «ля». Иначе говоря, промежуточных звуков на струне столько же, сколько и пальцев. Такая же последовательность наблюдается и на других струнах (за исключением одной струны «си»). Существенным плюсом строя шестиструнной гитары является то, что на первых (сверху) трех струнах (ми, си, соль), пользуясь приемом «баррэ» (прижатие струн одним пальцем), в любой позиции исполняется полная гамма. Такой способ на семиструнной гитаре невозможен: мы всюду встречаем недостающий целый тон до полной гаммы. Это, конечно, нарушает плавность исполнения, так как недостающий тон мы вынуждены искать в другой позиции. Это ограничение сильно дает себя чувствовать, тем более, что все мелодические возможности гитары расположены, главным образом, на этих трех струнах. Что касается гармонической каденции (заключения), то для исполнения на семиструнной гитаре лишь одной каденции в позиции приходится изменять положение самой руки. Этим объясняется характерная для семиструнной гитары крайняя суетливость левой руки во время исполнения.

В гармоническом отношении строй шестиструнной гитары также представляет целый ряд преимуществ: аккорды удобны как в тесном, так и широком расположении и в самых различных комбинациях и мелодических положениях. Благодаря большему количеству разных звуков в открытом строе шестиструнной гитары, мы, пользуясь ими, можем создавать различные случайные сочетания. Строй шестиструнной гитары дает целый ряд шестизвучных аккордов в самых различных положениях. Эти шестизвучные аккорды сообщают инструменту особую полноту. Таких удобств и преимуществ семиструнная гитара лишена, несмотря на большее количество струн.

Одно из ценных свойств шестиструнной гитары — это ее полифоничность: (одновременное проведение двух или нескольких голосов). Этим объясняется наличие в ее литературе развитых музыкальных форм: фуги, сонаты, концерта и т. д. В каталоге этой литературы имеются произведения Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Шопена, Грига, а также современных композиторов.

В то же время мы отмечаем, что литература семиструнной гитары крайне бедна и однообразна, она изобилует вариациями на старинные русские песни, написанные главным образом Сихрою и Высотским; но трактовка этих песен дана в псевдонародном духе. Позднейшие представители семиструнной гитары пытались выйти за пределы этой специфической литературы, но ограничения строя сильно давали себя чувствовать, когда дело касалось передачи художественной музыки. Поэтому классическая литература является здесь редкой и лишь случайной, причем исполнение её на этой гитаре создает впечатление какой-то неуклюжести.

Если на основе семиструнного строя не могла создаться фундаментальная художественная литература, то с другой стороны облегченный строй семиструнной гитары как нельзя более располагает к дилетантской музыке. На этом фоне вырос и расцвел махровым цветом особый мир исполнителей и дешевой стряпни: кто не слыхал разных «писарских полек», маршей «с барабанным боем», «цыганочек» и т. п. вульгарных пьес, опошливших самый инструмент и игру на нем. Сильно поредевшая за последнее время кучка сторонников семиструнной гитары продолжает держаться за неё по побуждениям совсем не музыкального порядка: одним жаль расставаться со своим «репертуарчиком», другие из чувства неумеренного патриотизма ссылаются на «самобытность» семиструнной гитары и мнимую приспособленность ее к русской песне, третьи обманывают себя, уверяя, что они могут исполнять на семиструнной гитаре репертуар шестиструнной гитары.

Что взятый нами курс на внедрение у нас шестиструнной гитары правилен, подтверждают те гитаристы, которые еще недавно играли на семиструнной гитаре и ныне предпочли ей шестиструнную. Мы позволим себе при-

вести выдержки из наиболее характерных писем, которыми мы располагаем, в связи с выходом нашей брошюры «Новое о гитаре» (изд. Музсектора Гиза—1928 г.). Вот выдержка из письма одного саратовского гитариста А. П. Шулера.

«В каком нелепом и прекрасном положении оказались все семиструнники! Проучиться много лет и потратить массу энергии для овладения техникой 7-стр. гитары и вдруг узнать, что все это было напрасным бесполезным трудом... И все это благодаря музыкальной тупости наших руководителей в гитарном искусстве... По их вине мы оказались все в дураках (я говорю о семиструнниках)! Я сам ученик Соловьева и часто переписывался с Русановым, в свое время нередко спрашивал их — что лучше шести- или семиструнная гитара, и они всегда отвечали мне, что семиструнка много выше по своим музыкальным возможностям. Я же сам лично за всю свою жизнь ни разу не только не слышал, но даже и не видел 6-струнной гитары. Получив вашу брошюру, я, простите, уже и вам не поверил и решил проверить всё сам, добраться самостоятельно, как бы это ни было трудно, до корня истины. Я перестроил свой инструмент, посидел несколько вечеров, проиграл гаммы, прелюдии, этюды и пьесы, которые были в моем распоряжении, — и всё для меня стало ясно. Я узнал, что меня на протяжении многих лет обманывали, водили за нос, как говорится, а я в свою очередь, хотя не по своей вине, до последнего времени обманывал своих многочисленных учеников (почти все саратовские гитаристы мои ученики)! Теперь, когда мне уже 39 лет, я должен начинать чуть ли не с начала и переучивать моих учеников, из которых некоторые учатся у меня уже по нескольку лет! И, знаете, что меня особенно поразило уже с первых аккордов на новом строе? Совершенно изменившийся звук моей гитары, ставший каким-то особенным, сочным, упругим и без малейшей дряблости. Даже тембр стал какой-то интересный, красивый...»

Другой пример: известный Ленинградский гитарист П. И. Исаков в своем письме к А. П. Шулеру так высказывается о причинах своего перехода на шестиструнную гитару: «Перешел я на шестиструнную гитару не под влиянием Сеговии, а благодаря открывшимся передо мной богатейшим гармоническим, акустическим и техническим преимуществам испанского строя. В гармоническом отношении испанская гитара во много раз превосходит русскую, в чём я окончательно убедился после долгого тщательного анализа и, в особенности, в процессе аранжировок. Короче говоря, Сихра, в своем ослеплении навязав России свой строй, затормозил культурное развитие русских гитаристов на 100 лет, разъединив их ещё при этом с гитаристами других стран. Семиструнка мною ликвидирована вплоть до сожжения лучших своих аранжировок».

Из вышеприведенных отрывков видно, что авторы их пережили своего рода драму, растратив многие годы и приложив большие усилия для изучения той системы, которую, они должны были бросить. Потому нашим долгом является предостеречь начинающих гитаристов от повторения ошибок. Мы даем совет без раздумья и колебаний браться за изучение классической шестиструнной гитары, сулящей им большие и разнообразные перспективы. За последние два года движение в пользу шестиструнной гитары уже принесло определенные результаты: число шестиструнников значительно возросло; эта система начинает проникать в наши музтехникумы; с осени этого года (1931) введено преподавание на шестиструнной гитаре в Московской вечерней рабочей консерватории. Отдельные затруднения со школами и нотами уже изживаются. Налаживается и своё производство испанских гитар.

Превратим гитару из предмета мещанского обихода в полноправный инструмент — орудие культурного роста.

Б. ШТЕЙНПРЕСС

Против вульгарно-механистического музыковедения. Проблема материальной культуры в музыке.

(Фрагмент статьи)

«...Упадок старинной песни и распространение мещанской и псевдонародной песни было вызвано не появлением инструмента, а причинами социально-экономического порядка: разложением старинного деревенского уклада и городскими мелкобуржуазными и купеческими влияниями. Эти же причины обусловили успех венской двухрядной гармоники. Строй ее (примитивные тонико-доминантные отношения, данные в виде готовых аккордов) соответствовал гармоническому складу (в основе та же плоская тонико-доминантная схема) мещанской, шансонетной, псевдонародной музыки, что обусловило популярность венской гармоники. Конечно, значение имел здесь не только строй, но и звуковые качества инструмента: сильная звучность, яркость, динамичность, большая даже, чем у скрипки, «способность заполнять обширные пространства» и «возбуждать страсти большой толпы». Эти качества выделяют вообще все виды гармоник из числа прочих массовых инструментов.

Еще более показательна в отношении приспособления строя инструмента к стилю музыки история гитары. В России она появилась впервые в конце XVIII века в своем «классическом» виде (испанская шестиструнная гитара). Однако она не получила здесь широкого распространения. В начале XIX в. из Польши была завезена семиструнная гитара, которая скоро привилась в России. Если считать, что побеждает всегда более сложный и совершенный инструмент, то таким нужно признать семиструнную, так называемую русскую гитару. Но на самом деле семиструнная гитара во многих отношениях уступает шестиструнной. Несмотря на меньшее количество струн, последняя располагает большими гармоническими и полифоническими возможностями; благодаря этому она обладает изрядной оригинальной музыкальной литературой и переложениями так называемой классической музыки. Семиструнная же гитара позволяет исполнять лишь самую простую по гармоническому складу и примитивную по мелодической конфигурации музыку.

Чем же объяснить тот факт, чго именно семиструнная гитара привилась в России? Тем, что строй ее соответствовал преобладавшему в определенной социальной среде стилю музыки. На семиструнной гитаре проще исполнять легкую салонно-дилетантскую музыку, несложные аккомпанементы и арранжировки народных песен и псевдонародных романсов, — а именно эти произведения преимущественно были распространены среди русского барства и и мещанско-служилых слоев».

Штейнпресс Б. С. Против вульгарно-механистического музыковедения. Проблема материальной культуры в музыке. // Литература и искусство: Журнал марксистской критики и методологии / Орган института литературы, искусства и языка Комакадемии. — М.: ГИХЛ, 1931. — № 5-6. — С. 90.

«Цирк и Эстрада», 1928, №3-4, февраль. С. 10.

ОДИН ГОЛОС, ДВЕ ГИТАРЫ...

Шесть и семь струн.

Две гитары! Они теперь встречаются в аккомпанименте цыганской песни так редко. После Вари Паниной, строившей пение на сопровождении цитры и гитары, Насти Поляковой и Шуры Федоровой, опиравшихся всегда на двух гитаристов, — в сольном пении этот тройственный союз оказался разорванным. Теперь он живет только в хорах, подающих иногда загулявшему пивному посетителю трескучий звон двух гитар вместе с разнузданной песней.

Две гитары! Один голос! Это они волновали когда-то Толстого, Некрасова, Апухтина и даже самого Пушкина. Если говорить о цыганской песне, отразившейся в нашей литературе, то нельзя молчать об ее верных спутниках, о двух гитарах. В прошлом веке сольное пение неразлучно связывалось с двумя гитарами.

Не даром мещанский романсик, фальсифицирующий цыганскую песню, обращает на них особое внимание:

«Две гитары за стеной жалобно заныли»...

Две гитары были в свое время классическим явлением. В чем же значение и достоинство аккомпанимента на двух гитарах? В особой сочности и полноте звука, в дополняющих друг друга аккордах. Гитара в неискушенных руках — ничто.

Не даром она стала амурным аттрибутом прыщавых чеховских Ятей. Гитара — примитивный инструмент, и тем труднее получение на ней музыкальных эффектов. Поэтому-то у нас так мало солистов на гитаре, а мировой гениальный гитарист — только один А. Сеговия.

Напрасно думают, что гитара за гранью высокой музыки. Достаточно вспомнить: такие композиторы, как Бизе, Римский-Корсаков любили использовать гитару в своих операх, а Шаляпин не побоялся ввести в оперу «Дон-Кихот» — серенаду под аккомпанимент целых 8 гитар.

Теперь о нашей работе. Вначале о наших гитарах: испанская шестиструнная (Кремотат) и русская семиструнная (Минин) — как показал наш опыт — наилучшее соединение, итог которого — напевный, полнокровный аккомпанимент, дающий своеобразную оправу цыганской мелодии.

В каждом искусстве есть свои опасности. Наша смертельная опасность стоит пред нами во весь рост. Эта опасность — цыганский пошиб, гитарный треск и истершаяся, как пятак, выцветшая и замусоленная кабацкая цыганщина.

Нам кажется, что это наш враг, с которым мы бьемся оружием здоровой, питающейся народными соками, цыганской песнетворческой старины.

Неиссякаемый родник.

Следует признаться — старинная, подлинная цыганская песня стала музейной редкостью. Она даже находится под угрозой полной гибели. Об этом много пишут и говорят. Но есть, все таки есть, одно спасительное «но».

Еще и в настоящее время бьет неиссякший родник устной народной песни. Нигде не записанные — песни переходят из поколения в поколение, постепенно забываясь и выветриваясь. В них еще живут непосредственность, полевые запахи, буйство вольных натур, на ряду с тонким юмором, свежей поэтичностью и большой наблюдательностью. Они захватывают своим настроением, своими мелодиями. Разве можно поставить рядом набивший оскомину пошлый по бойкости, псевдоцыганский «Бубен звон» или запетую, шарманочную «Цыганку Зару» с горячей, быть может, по-народному прямолинейной «Расцелую, размилую жизненком назову», или же со свежей:

Уж ты верная, моя манерная
Сударушка моя,
Да почто ж моя сударушка, повысушила
Без мороза, без лютого.

Или вот песня народа – юмориста:

Ах, валенки, валенки —
Пу-мэ не подшиты, стареньки,
Эх, ты Коля – Николай,
Сиди дома — не гуляй.
Коля к миленькой ходил
И все валенки сносил,
Не ходи на тот конец
Не носи по семь колец.
Чем подарочки носить
Лучше б валенки подшить.

Достаточно, примеров! Не следует же доказывать, что безымянный коллективный автор нам дороже поставщиков опостылевшей псевдо-цыганщины.

Из вечера в вечер, то в одном, то в другом городе мы оказываемся пред насторожившей уши жадной аудиторией. Мы приносим с собой свиток старинных песен и рокот двух гитар и стараемся подать нашему слушателю цыганскую песню, как народный документ, без дешевой приправы, без так называемого цыганского пошиба и костоломной жестикуляции. Пусть песня и гитары говорят сами за себя.

Паня Панина,
Кремотат и Минин.

ЦИРК И ЭСТРАДА 1928 № 3—4

ОДИН ГОЛОС, ДВЕ ГИТАРЫ...

Шесть и семь струн.

Две гитары! Они теперь встречаются в аккомпанименте цыганской песни так редко. После Вари Паниной, строившей пение на сопровождении цитры и гитары, Насти Поляковой и Шуры Федоровой, опиравшихся всегда на двух гитаристов,— в сольном пении этот тройственный союз оказался разорванным. Теперь он живет только в хорах, подающих иногда загулявшему пивному посетителю трескучий звон двух гитар вместе с разнузданной песней.

Две гитары! Один голос! Это они волновали когда-то Толстого, Некрасова, Апухтина и даже самого Пушкина. Если говорить о цыганской песне, отразившейся в нашей литературе, то нельзя молчать об ее верных спутниках, о двух гитарах. В прошлом веке сольное пение неразлучно связывалось с двумя гитарами.

Не даром мещанский романсик, фальсифицирующий цыганскую песню, обращает на них особое внимание:

«Две гитары за стеной жалобно заныли»...

Две гитары были в свое время классическим явлением. В чем же значение и достоинство аккомпанимента на двух гитарах? В особой сочности и полноте звука, в дополняющих друг друга аккордах. Гитара в неискушенных руках — ничто.

Не даром она стала амурным аттрибутом прыщавых чеховских Ятей. Гитара — примитивный инструмент, и тем труднее получение на ней музыкальных эффектов. Поэтому-то у нас так мало солистов на гитаре, а мировой гениальный гитарист — только один А. Сеговия.

Напрасно думают, что гитара за гранью высокой музыки. Достаточно вспомнить: такие композиторы, как Бизе, Римский-Корсаков любили использовать гитару в своих операх, а Шаляпин не побоялся ввести в оперу «Дон-Кихот» — серенаду под аккомпанимент целых 8 гитар.

Теперь о нашей работе. Вначале о наших гитарах: Испанская шестиструнная (Кремотат) и русская семиструнная (Минин) — как показал наш опыт—наилучшее соединение, итог которого— напевный, полнокровный аккомпанимент, дающий своеобразную оправу цыганской мелодии.

В каждом искусстве есть свои опасности. Наша смертельная опасность стоит пред нами во весь рост. Эта опасность — цыганский пошиб, гитарный треск и истершаяся, как пятак, выцветшая и замусоленная кабацкая цыганщина.

Нам кажется, что это наш враг, с которым мы бьемся оружием здоровой, питающейся народными соками, цыганской песнетворческой старины.

Неиссякаемый родник.

Следует признаться — старинная, подлинная цыганская песня стала музейной редкостью. Она даже находится под угрозой полной гибели. Об этом много пишут и говорят. Но есть, все таки есть, одно спасительное «но».

Еще и в настоящее время бьет неиссякший родник устной народной песни. Нигде не записанные — песни переходят из поколения в поколение, постепенно забываясь и выветриваясь. В них еще живут непосредственность, полевые запахи, буйство вольных натур, на ряду с тонким юмором, свежей поэтичностью и большой наблюдательностью. Они захватывают своим настроением, своими мелодиями. Разве можно поставить рядом набивший оскомину пошлый по бойкости, псевдоцыганский «Бубен звон» или запетую, шарманочную «Цыганку Зару» с горячей, быть может, по-народному прямолинейной «Расцелую, размилую жизненном назову», или же со свежей:

Уж ты верная, моя манервая
Сударушка моя,
Да почто ж моя сударушка, повысушила
Без мороза, без лютого
Сердце вызнобила...

Или вот песня народа-юмориста;

«Ах, валенки, валенки —
Пу-мэ не подшиты, стареньки,
Эх, ты Коля — Николай,
Сиди дома — не гуляй
Коля к миленькой ходил
И все валенки сносил,
Не ходи на тот конец
Не носи по семь колец.
Чем подарочки носить
Лучше б валенки подшить.

Достаточно примеров! Не следует же доказывать, что безымянный коллективный автор нам дороже поставщиков опостылевшей псевдо-цыганщины.

Из вечера в вечер, то в одном, то в другом городе мы оказываемся пред насторожившей уши жадной аудиторией. Мы приносим с собой свиток старинных песен и рокот двух гитар и стараемся подать нашему слушателю цыганскую песню, как народный документ, без дешевой приправы, без так называемого цыганского пошиба и костоломной жестикуляции. Пусть песня и гитары говорят сами за себя.

Паня Панина, Кремотат и Минин.



ПАНЯ ПАНИНА

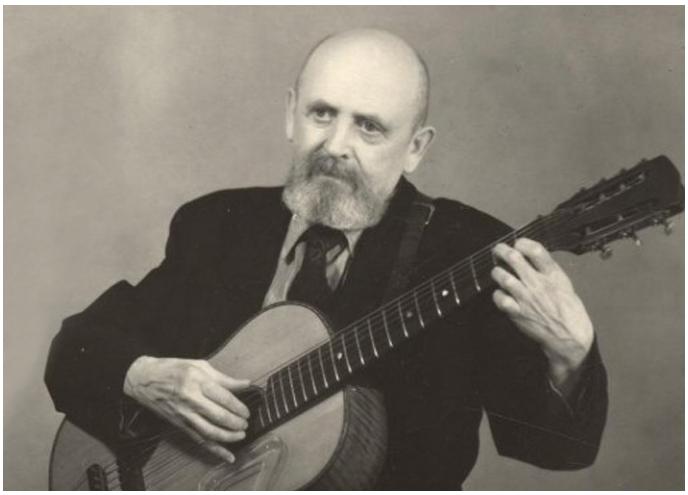


Паня ПАНИНА,
Борис КРЕМОТАТ (слева) — 6-струнная гитара и **Михаил МИНИН** (справа) — 7-струнная гитара.
(К гастролям по СССР. Журнал «Цирк и эстрада», 1928, № 8)



П. Панина, **Б. Кремотат** и **М. Минин** в шарже на исполнителей цыганской песни.
(Журнал «Цирк и эстрада», 1928, № 5)

ВОЙТОНИС VS





ИВАНОВ-КРАМСКОЙ

В редакцию журнала «Музыкальная жизнь»
На В/№330 от 26.IX.59 г.

Уважаемый тов. Белый, я не занимал бы Вашего времени и внимания какими-нибудь репликами и новыми вопросами по поводу Вашего любезного ответа, если бы в №15 Вашего журнала не появилась страничка для начинающего гитариста.

Эта страничка неожиданно для меня и нескольких мне знакомых здесь гитаристов решительно опровергла оптимистическое предположение Вашего письма о том, что «мы с Вами сойдемся» по вопросам равноправия семи- и шестиструнной гитары и целесообразности «не уделять много времени извечному спору между семи- и шестиструнниками». После опубликования этой странички не может также быть и речи, что прекрасный исполнитель специфического гитарного репертуара А. М. Иванов-Крамской правильно «определил значение каждого из двух видов гитар», как Вы выразились в письме.

Какое же получается «равноправие», если устами ставшего у нас монополистом гитаризма тов. Крамского Ваш журнал будет распространять принципиально и методически порочные представления о семиструнной гитаре как о каком-то примитивном инструменте, а о корифеях русской гитары как о каких-то малозначащих в истории музыки упрощенцах-фольклористах?

В выступлении тов. Иванова-Крамского мы имеем именно рецидив той беспредметной и бесплодной полемики недостаточно грамотных, но избыточно темпераментных гитаристов-полуартистов, от которой Вы вполне резонно хотите оградить Ваш журнал. Поэтому я и направил Вам свою рецензию на самоучитель В. Сазонова для «равновесия». Теперь я считаю себя вынужденным посылать через Вас прилагаемое «Открытое письмо». Вряд ли размеры Вашего журнала позволят его опубликовать непосредственно. Тем не менее его сущность и характер ответов Крамского Вы, вероятно, сообщить в журнале сможете, если привлечете к составлению такого сообщения, кроме Крамского, кого-нибудь из образованных гитаристов (отнюдь не виртуозов), например, из Московского дома нар. творчества и особенно — из Малого театра Сазонова.

Вообще вызывает недоумение, почему, несмотря на существование далеко не одного лауреата VI фестиваля и Радио, и муз. журналы, и Министерство культуры привлекают к исполнительству и к публицистике одного лишь Крамского.

Я очень ценю Александра Михайловича как мастера испанской гитары, но не знаю ни его личных качеств, ни его музыкальной и образовательной подготовки, и потому лишь тревожусь по поводу его высказываний, которые сегодня уже не соответствуют общеизвестным положениям гитаризма, как они вырисовываются в свете истории гитары и в свете потребностей музыкального образования масс советской молодежи. С другой стороны, я неплохо знаю состояние нашего гитаризма «на низах» и в узких кружках любителей. Знаю, что общее число «шестиструнников» по сравнению с числом семиструнников ничтожно. Мне кажется, что руководителям нашей музыкальной жизни из-за этого одного не следует поощрять «испанскую агрессию и интервенцию» в массовый гитаризм, равно как и «бонапартистские» тенденции в искусстве. Или же мы должны реализовать анекдотический принцип — «Вся рота идет не в ногу, один господин прапорщик идет в ногу»?!

Мой адрес: Красноярск, ул. Боград, 130, кв. 3а.

Доцент-пенсионер,
скрипач и гитарист В. Войтонис.

Открытое письмо А. М. Иванову-Крамскому

Многоуважаемый Александр Михайлович!

Я считаю себя горячим поклонником Вашей мастерской игры на гитаре, как и всякой серьезной игры на этом замечательном инструменте, которая, к сожалению еще слишком редко слышна у нас в России, особенно в провинции. Вместе с тем по ряду вопросов обучения игре на гитаре, ее внедрения в массовое любительство, путям и перспективам развития русскою гитаризма я, по-видимому, пришел к выводам, резко отличающимся от Ваших, и их разделяет подавляющее большинство окружающих меня и известных мне гитаристов. При этом, горячо желая Вам всяких успехов в Вашей концертной деятельности и распространении в СССР испанской гитарной школы (с возможной ее «русификацией»), я не менее горячо протестую против Вашей тенденции создать у нас в России какую-то гегемонию испанской гитары в ущерб развитию русской семиструнной, которая только и является истинно народным массовым инструментом.

Вашу рецензию на самоучитель В. Сазонова и страничку из Вашего самоучителя с разделом «Шестиструнная или семиструнная» я считаю ошибочными и вредными для общего развития нашего гитаризма. Сам факт Вашего высокого мастерства в исполнении репертуара испанской гитары (в т. ч. нескольких русских пьес в ля- и ми-миноре), равно как и факт мастерского аккомпанирования в некоторых пьесах, исполняемых нашими корифеями-вокалистами, я не считаю достаточным основанием для догматизации и монополизации Вами решения сложных музыкальных, исторических и педагогических вопросов гитаризма. С другой стороны, будучи дилетантом, я допускаю, что и мой опыт и кругозор недостаточны, чтобы избежать ошибок. Поэтому в интересах многомиллионных любительских масс я очень прошу Вас ответить мне, по возможности публично, на следующие вопросы, к которым я добавляю обосновывающие их соображения.

1. Почему Вы в популярном музыкальном журнале рекомендуете желающим серьезно играть на гитаре выбирать шестиструнную, приводя для этого лишь один, давно устаревший довод — богатство для нее нотной литературы?

Неужели многих сотен (если не тысяч) изданных для семиструнной гитары пьес практически не достаточно для составления «серьезного» репертуара любителя-гитариста?

Неужели наши любители и композиторы-профессионалы не способны при желании и правильном руководстве в два-три года оставить далеко позади испано-американский гитаризм, который по существу топчется на уровне средневековой Испании или эволюционирует по путям джазового одичания?

2. Почему Вы допускаете туманные и двусмысленные фразы о несуществующих «технических возможностях» как преимуществе шестиструнной гитары и об «удобстве строя семиструнной гитары» якобы лишь для несложного аккордового аккомпанемента?

Ведь в том же раздельчике Вашей странички в «Музыкальной жизни» Вы, «скрепя сердце», говорите, что «и семиструнная гитара может быть использована хорошим музыкантом как полноценный инструмент».

Ведь все грамотные гитаристы после выхода в свет книжки М. Иванова «Русская семиструнная гитара и ее музыкальные возможности» под редакцией и с предисловием академика Б. В. Асафьева получили простые, чисто объективные и неопровержимые доказательства преимуществ семиструнной гитары над шестиструнной по общему гармоническому богатству (число аккордов 600 против 280), техническим удобствам (по аппликатуре и использованию простого «баррэ»), числу различных тональностей с использованием свободных (открытых) струн и ряду других моментов.

Ведь непопулярность шестиструнной испанской гитары в нашем народе и среди квалифицированных любителей, а также тяга к ней концертантов-профессионалов наряду с недостатком выдающихся мастеров-семиструнников имеют свои сложные причины, которые трудно обсуждать в популярной форме. Достаточно напомнить лишь, что путь в Санкт-Петербургскую консерваторию легендарному «Паганини на гитаре» М. Д. Соколовскому (кстати, игравшему, вопреки позднейшим филиппикам явно зарвавшегося в полемических излишествах П. С. Агафошина на 17-струнной гитаре) преградили знаменитые братья Рубинштейны!

Ведь Вы сами, правильно учитывая создаваемую нашими «музыкальными силами»

конъюнктуру, выступали не раз как сторонник равноправия у нас испанской и русской гитар, их «сосуществования» и единого фронта, независимо от личных вкусов и свободного выбора в индивидуальном порядке. Ведь, занимая положение, так сказать, всесоюзного авторитета, Вы своими слишком беглыми и огульными заявлениями в № 15 «Музыкальной жизни» неизбежно вносите замешательство и в самодеятельность на местах, и в работу музыкальных фабрик и магазинов, и в умы руководителей «Музыкальной жизни». Последние вообще отмахиваются от гитары и так же не видят разницы между шести- и семиструнной гитарами, как до революции светские барышни не видели разницы между большевиками и меньшевиками: все они «моветоны» (попросту — мужики, но меньшевики, в данном случае шестиструнники, как будто почище... Опять же и ближе к заграничной моде...).

3. Почему Вы в советах начинающему гитаристу рядом с фразой об «удобствах строя семиструнной гитары для несложного аккомпанемента» пишете, что произведения выдающихся русских гитаристов «были обработками народных мелодий, фантазиями на темы народных песен и т. п.», придавая последним характер музыки как бы низшего, упрощённого пошиба или лишь своеобразного фольклора?

Ведь бесспорно, что и вариации на народные темы Сихры, Высотского, Петтолетти и многих других семиструнников, и особенно их фантазии, сонаты, этюды и переложения, как правило, по музыкальной ценности не уступают, а во многих случаях превосходят высшие достижения испанских корифеев.

Ведь Вам лучше, чем кому-либо известно, что любая пьеса для шестиструнной гитары может быть без ущерба для неё исполнена на семиструнной непосредственно, с переложением в другую тональность или с подстройкой 1-3 струн на один тон. Обратный путь от семиструнной к шестиструнной труднее, а иногда невозможен: мне неизвестны шестиструнники, которые могли бы исполнить не только такие вещи, как фантазия Сихры па тему «Среди долины ровныя», но и «Красный сарафан» Петтолетти, ряд этюдов Александрова и др. Вы лично, исполняя «Пряху» Высотского, написанную в удобной для шестиструнной гитары тональности ми-минор, чувствуете, насколько две самые богатые, но и трудные вариации № 4 и 6 ложатся на гриф 6-струнки хуже, чем 7-струнки, подстроенным басом — ре.

4. Почему, если исходить из объективных оценок реального состояния нашего гитаризма, Вы становитесь на позиции субъективных (мягко выражаясь) полемистов типа Агафошина и др., и игнорируете взгляды сторонников шестиструнной же гитары, но с более широким кругозором и подходом типа В. Лебедева и др.?

Ведь В. Лебедев еще до революции выпустил в свет свою замечательную школу-самоучитель, которая прочно снимала всякие дискуссии о вкусах и авторитетах: начальное обучение и первая часть школы шли на русском семиструнном строе (ре, си, соль, ре, си, соль, ре), а вторая часть — хрестоматийная — на испанском, но с добавочным басом си (ми, си, соль, ре, ля, ми, си).

Ведь гитаристу, овладевшему чтением нот на русском строе, не представляет особого труда овладеть и испанским строем, но только такой путь не отпугнет массы начинающих от гитары, что обычно бывает, если начинать с испанского строя и «экзерцицных» методов. Ясно также, что только этот путь даст возможность обучающемуся выявить и свой вкус, и сделать сознательный выбор строя и, может быть, инструмента.

Ведь гораздо проще добиться от музыкальных фабрик и мастерских расширения грифа гитары на 1/2 см и сравнять промежутки между струнами шестиструнной и семиструнной гитар, чем вводить массовое производство обоих типов гитар и вызвать, кроме осложнений производства, массу осложнений в торговле и массовом любительстве.

5. Почему Вы не потребуете от радиоцентра увеличения количества радиопередач с представлением гитаристов-семиструнников и их более широкого классического и русского репертуара. Неужели Сазонов, Юрьев, Мелешко, Вещицкий и мн. другие играют хуже, чем недавно обученная Вами молодежь? Неужели Московское объединение гитаристов не считает себя обязанным пропагандировать культуру гитары в России вообще и наиболее массовой семиструнной в частности?

Считая, что Ваши ответы на заданные мной вопросы будут полезными для многих любителей гитары, остаюсь в их ожидании и прошу прощения за «покушение» на Ваше внимание, время.

Уваж. Вас ***В. Войтонис***.



Фотокарточка А. М. Иванова-Крамского
с дарственной надписью В. П. Машкевичу:

Дорогому Владимиру Павловичу Машкевичу
в знак дружбы.
Искренне уважающий Вас,

От редактора

Текст ответа А. М. Иванова-Крамского на «Открытое письмо» к нему В. Ю. Войтониса, направленное изначально в адрес редакции журнала «Музыкальная жизнь» и переданное его главным редактором В. Белым Иванову-Крамскому, напечатан в двух изданиях: в энциклопедии «Классическая гитара в России и СССР», изданной под редакцией М. С. Яблокова в 1992 году в Тюмени, и в книге Н. А. Ивановой-Крамской «Жизнь посвятил гитаре: Воспоминания об отце», вышедшей в Москве в 1995 году. Несмотря на то, что это один и тот же документ, тексты его, приведенные в этих двух изданиях, скажем так, не идентичны, и местами сильно разнятся между собой. Насколько это разница велика каждый может оценить сам, но учитывая уровень и остроту дискуссии, где каждое слово могло нести и имело не только смысловую, но и эмоциональную нагрузку (тут важно было уже не только, что было сказано, но и как — какими словами, в каких выражениях), разница в них на мой взгляд весьма существенна. Не могу этого проверить, но предполагаю, что вариант Н. А. Ивановой-Крамской значительно ближе к оригиналу, чем тот, что представлен в энциклопедии «Классическая гитара в России и СССР», основу которой составляют материалы, собранные и подготовленные В. П. Машкевичем. Мне уже не раз и по разным поводам приходилось с сожалением говорить, что последний грешил страстью править и редактировать всё и вся, что попадало к нему в руки. В Энциклопедии, к примеру, едва ли найдется хотя бы одна статья, взятая им из дореволюционной печати, которая представлена в её оригинальном виде, т. е. так, как она в свое время была опубликована, без правок и «улучшений» собирателя. Вещь совершенно недопустимая, но такова правда. Допускаю, что и над текстом ответа Иванова-Крамского Войтонису он тоже мог изрядно поработать (как, думаю, и над текстами обращений самого Войтониса к Иванову-Крамскому). Не исключаю, что что-то перед публикацией в книге могла подправить в тексте отца и Н. А. Иванова-Крамская, но, повторюсь, лично мне опубликованный ею текст внушает больше доверия. Даже с учетом каких-то правок и возможных небольших купюр и сокращений в тексте письма (хотя, по-хорошему, если таковые имеются, они должны были бы так или иначе быть обозначены), сам его язык выглядит более соответствующим стилю Иванова-Крамского. А вообще, конечно, прискорбно, что один и тот же документ в двух источниках стал «сам на себя не похож», — «открытое» письмо оказалось «закрытым», — «Музыкальная жизнь» его не опубликовала (в том виде, в котором мы видим его в Энциклопедии, причины тому понять несложно), а потому то, что мы имеем в обоих источниках, можно принять только за «версии», и есть ли среди них подлинная, без оригинала письма сказать невозможно. А раз так, то самым правильным, по-видимому, будет привести здесь оба текста параллельно, что я и делаю. — *В. Т.*

ОТВЕТ А. М. ИВАНОВА-КРАМСКОГО В. Ю. ВОЙТОНИСУ

Иванова-Крамская Н. А. Жизнь посвятил гитаре: Воспоминания об отце. – М., 1995. – С. 68-70.

Москва. 5 мая 1960 года.

Уважаемый товарищ Войтонис!

(Простите, но я не знаю Вашего имени-отчества.)

Получил Ваше открытое письмо. Вашу фамилию среди профессионалов и многих любителей гитары слышу впервые. Если бы я знал, что Вы музыкант-профессионал с законченным музыкальным образованием, я постарался бы свои ответы на Ваше письмо построить в иной форме. Будем считать, что Вы не профессионал, — это я заключил, прочитав Ваше письмо. Постараюсь ответить на все вопросы.

Я не знаю никакой «гегемонии испанской гитары» в ущерб «русской семиструнной», которая, по Вашим словам, является истинно народным инструментом. С первых слов Вы ставите себя в затруднительное положение. Откуда вы взяли, что семиструнная гитара — русский народный инструмент? По историческим сведениям, изобретение семиструнного строя принадлежит итальянцам и немцам, позже ее усовершенствовал А. Сихра, а Сихра был чех. Семиструнная гитара не дала, кроме Сихры и Высотского, ни одного выдающегося исполнителя или композитора и

Классическая гитара в России и СССР. – Тюмень-Екатеринбург, 1992. – Стлб. 725-727.

Уважаемый тов. Войтонис!

Простите, я не знаю Вашего имени и отчества. Получил Ваше открытое письмо, адресованное на мое имя. Я Вашу фамилию среди многих гитаристов-любителей слышу впервые. Если бы я знал, что Вы музыкант-профессионал с законченным музыкальным образованием, я построил бы свои ответы на Ваше письмо в одной форме, если же Вы просто любитель без всякой музыкальной подготовки, то придется с Вами разговаривать по иному. Будем считать, что Вы не профессионал. Это я заключил, прочитав Ваше письмо. Постараюсь ответить на поставленные Вами вопросы.

Я не создаю никакой гегемонии испанской 6-струнной гитары в ущерб «русской» 7-струнной, которая по Вашим словам является истинно народным, массовым инструментом. Вы с первых же слов ставите себя в затруднительное положение. Откуда Вы взяли, что 7-струнная гитара русская? По историческим сведениям изобретение 7-струнной гитары принадлежит Сихре, а Сихра был чех. 7-струнная гитара дальше Сихры и Высотского, создавших для нее литературу, не пошла по линии прогресса. Она больше служит для домашнего музицирования.

созданных этими гитаристами произведений. Для семиструнной гитары, практически, не создавалось произведений крупной формы, полифонических произведений, а в основе литературы для нее — обработка народных и популярных песен, вариации. Семиструнная гитара никогда не двигалась по линии прогресса исполнительства, а служила больше для домашнего музицирования.

Шестиструнная гитара распространена во всем мире, имеет огромную классическую литературу, своих виртуозов-исполнителей и композиторов.

Сейчас нет смысла говорить о том, что гитара (по Вашим словам) — испано-американский инструмент. Шестиструнная гитара потеряла свою родину. Она стала принадлежать народам всего мира. Так же, как хорошая песня, сочиненная автором, становится народной, и автор забывается.

Я очень рад, что и у нас в Советском Союзе гитара завоевала свое настоящее признание, что гитаристы-любители поняли и осознали прелесть, красоту и удобство строя. Они увидели, насколько интересна и богата классическая литература для шестиструнной гитары. Я благодарен судьбе, что сам играю на этом замечательном инструменте. Мне пришлось приложить много усилий, чтобы обучить молодежь и привить ей лучшие традиции мировой культуры, куда, конечно, относится и шестиструнная гитара. Я счастлив, что мои ученики выступают в концертах, преподают в музыкальных школах, ведут кружки художественной самодеятельности, что некоторые из них завоевали звания лауреатов международного конкурса на VI Всемирном фестивале молодежи в Москве в 1957 году[1].

В первом вопросе вы говорите о богатстве литературы для семиструнной гитары. Должен сказать, что я получаю немало писем из разных городов Советского Союза от гитаристов-любителей, которые пишут о том, что большое количество произведений, переложенных для семиструнной гитары, очень сложны, а некоторые не исполняемы. Значит, за небольшим исключением, это мертвый капитал, лежащий на полках гитаристов.

Многие годы я являюсь членом редакционного совета музыкального издательства. За все это время ни один семиструнник не проиграл ни одного оригинального сочинения, написанного для семиструнной гитары. Ни разу комиссия (Редакционный совет) не смогла в оригинальном звучании услышать произведения для семиструнной гитары. Гитаристы-семиструнники не в состоянии исполнить то, что пишут композиторы. Их произведения комиссия вынуждена проигрывать на фортепиано.

Вы так далеки от развития современной гитарной музыки и особенно от композиторов и исполнителей, что цинично заявляете: «Испано-американская» гитара топчется на уровне Средневековой Испании, идет «путем джазового одичания». Скажу Вам, что по этому поводу может спорить тот человек, у которого есть на то основание, но Вы говорите голословно, проявляя невежественность в области гитарной музыки.

6-струнная гитара распространена во всем мире так же, как фортепиано, скрипка и другие музыкальные инструменты. Она культивируется много веков, имеет огромную классическую литературу, замечательных исполнителей, которые с достоинством пропагандируют этот инструмент, ставший интернациональным. Сейчас не следует говорить о том, что гитара инструмент «испано-американский», 6-струнная гитара потеряла свою родину. Она стала принадлежать всем народам мира, так же, как хорошая песня, сочиненная автором, становится народной, и автор забывается.

Я очень рад, что 6-струнная гитара завоевывает у нас в Советском Союзе свое настоящее место, что многие гитаристы-любители поняли и освоили прелести, красоту и удобство игры на 6-струнной гитаре. Они поняли, насколько интересна и богата классическая литература для 6-струнной гитары. Я очень рад, что играю сам на 6-струнной гитаре. Мне много пришлось приложить усилий для того, чтобы обучать молодежь и прививать ей лучшие традиции классической школы 6-струнной гитары, и счастлив, что мои ученики выступают в концертах, преподают в музыкальных школах и кружках художественной самодеятельности. Недалёк тот день, когда наши советские гитаристы завоюют на международных конкурсах почетные звания лауреатов, хотя некоторые их уже имеют.

В первом вопросе Вы говорите о богатстве литературы для 7-струнной гитары. Должен Вам сказать, что я получаю письма с разных концов Советского Союза от гитаристов-любителей, которые в основном пишут, что большое количество произведений, которые выпускаются издательством, очень сложны для разучивания на гитаре, а подчас неисполнимы. Значит все, что издается, за исключением отдельных произведений, является мертвым капиталом на полках любителей гитаристов.

Я являюсь членом редакционного совета музыкального издательства несколько лет. За все это время не пришел ни один гитарист-семиструнник и не проиграл ни одного произведения, написанного для 7-струнной гитары для того, чтобы комиссия (редакционный совет) могла в оригинальном звучании услышать произведение композитора. Обычно, как правило, произведение, написанное для 7-струнной гитары проигрывается на фортепиано, а после того, как его принимает комиссия, печатается издательством. Гитаристы-семиструнники не в состоянии играть то, что печатается. Даже сам Сазонов, Мелешко, Юрьев и др.

Вы так далеки от развития современной гитарной музыки и особенно от композиторов и исполнителей, цинично заявляете, что «испано-американский гитаризм» топчется на уровне средневековой Испании или идет по пути джазового одичания. Должен Вам сказать, что спорить может тот человек, у которого есть основания и твердая почва под ногами, но Вы говорите голословно, проявляя грубую невежественность в области развития гитарной музыки.

[1] Квартет гитар (М. Топтыгин, В. Сафонов, В. Приказчиков и Е. Гусев) был удостоен бронзовых медалей. — *Ред.*

Нужно Вам напомнить о том, что во многих странах мира виднейшими композиторами написаны замечательные произведения для шестиструнной гитары малой и крупной формы, вплоть до концертов с симфоническим оркестром. Следует упомянуть Вила-Лобоса, Тедеско, Понсе, Торробу, Турину и многих других. Наши советские композиторы тоже постоянно пополняют библиотеку гитаристов.

Что Вы можете в противовес сказать о семиструнной гитаре? Вы приводите в пример книгу М. Иванова, но в этой книге много неточностей, которые вводят в заблуждение любителей-гитаристов. Иванов, например, перечисляет композиторов, которые никогда не писали для гитары (существуют лишь переложения их произведений).

Дальше он говорит о преимуществах семиструнной гитары и ее литературы. В своем письме Вы даже приводите количество аккордов, которые исполняются на гитарах: на семиструнной 600, а на шестиструнной 280. (Это, видимо, из брошюры Кузнецова, которая находится в библиотеке Московской консерватории). Какой примитив! Как трудно говорить с Вами. Вы и Ваши коллеги занимаются арифметикой, а не музыкой. К Вашему сведению, музыка предела не имеет в количестве различных сочетаний и созвучий. Шестиструнная гитара с ее замечательным строем, проверенным веками, имеет неиссякаемые возможности и, если хотите, неограниченное количество всевозможных аккордов. Примером этому могут служить многие произведения современных западных и советских композиторов.

Вы, товарищ Войтонис, говорите о том, что я якобы «внес замешательство в самодеятельность, в работу музыкальных фабрик, магазинов, в умы руководителей музыкальных учреждений». Это не замешательство! Я раскрыл правду и доказал ее. Все, в чем есть логика, убедительно и неопровержимо.

Далее Вы зарапортовались до того, что семиструнников сравниваете с большевиками, т. к. их много, а шестиструнников — с меньшевиками, потому что их меньше. Что за чушь! Что за нелепость! Какие сравнения! Мне стыдно за Вас!

Сравнивая произведения Сихры, Высотского, Александрова с произведениями «испанских корифеев», как Вы выражаетесь, Вы высказываете свое субъективное мнение, и по этому поводу говорить, пожалуй, не следует, т. к. я уже сказал, что Вы не профессионал и имеете примитивное представление о музыке. Но Вы упомянули

Нужно Вам напомнить о том, что во многих странах мира виднейшие композиторы написали замечательные произведения для 6-струнной гитары. Следует упомянуть, что композитор Кастельнуово-Тедеско написал много произведений для гитары соло и с оркестром. Виднейший бразильский композитор Вила Лобос наряду с крупными симфоническими произведениями написал целую серию произведений для гитары соло и с оркестром. Композиторы Понсе, Торроба, Турина, Тансман, Гуак и наконец наши русские композиторы: Асафьев, написавший концерт для гитары и оркестра, Речменский — ряд произведений для гитары соло и концерт для гитары и симфонического оркестра, Шебалин и многие композиторы, написавшие замечательные произведения, которые исполняются гитаристами-шестиструнникам.

Что Вы можете сказать о семиструнниках, которые пишут произведения, но они никем нигде не исполняются? Спрашивается: для чего же композиторы стараются, пишут музыку, а ее никто не исполняет — не могут, не умеют. Убогое, жалкое существование 7-струнной гитары. Вы пишите относительно книжки М. Иванова «Русская 7-струнная гитара». М. Иванов с большим пристрастием и тенденциозностью построил и написал эту книгу, исказив многие факты. Он ввел в заблуждение многих гитаристов-любителей и тем самым затормозил развитие подлинного гитарного искусства. Он ввел в заблуждение также и академика Б. В. Асафьева, который написал небольшое Предисловие к этой книжке. Как Вы думаете, стоит ли спекулировать именем Асафьева? Он не писал для 7-струнной гитары. Свой замечательный концерт для гитары и симфонического оркестра он написал для 6-струнной гитары, а не для 7-струнной. Он написал целый ряд произведений для 6-струнной гитары и ничего для 7-струнной.

Далее в Вашем письме говорится о преимуществах 7-струнной гитары над 6-струнной и даже сумели подсчитать количество аккордов: у 7-струнной 600 и 6-струнной 280 (это очевидно цитата Кузнецова).

Какой примитив! Как трудно говорить с Вами. Вы и Ваши коллеги занимаетесь арифметикой, а не музыкой. Музыка предела не имеет и количество разных сочетаний и созвучий. Примером этому могут служить многие произведения западных и русских композиторов.

Вы, товарищ Войтонис, говорите о том, что я якобы внес замешательство в самодеятельность на местах и в работу музыкальных фабрик и магазинов, в умы руководителей «Музыкальной жизни». Это не замешательство в умах людей. Я раскрыл правду и доказал ее. Все в чем есть логика это убедительно и неопровержимо. Вы зарапортовались до того, что семиструнников сравниваете с большевиками, т. к. их больше, а шестиструнников — с меньшевиками, потому, что их меньше.

Сравнивая произведения Сихры, Высотского, Петтолетти с произведениями «испанских корифеев», как Вы выражаетесь, Вы высказываете субъективное мнение и по этому поводу говорить, пожалуй, не следует, т. к. я уже сказал, что у Вас примитивное представление о музыке. Вы упоминаете о Лебедеве, который написал хо-

о школе Лебедева, где первая часть написана для семиструнной гитары, а вторая часть для шестиструнной. Видите ли, есть люди, принципиальные в своих суждениях, а есть такие, которые делают, что угодно. Видимо, ради заработка, Лебедев написал подобную школу. Кстати, она никакой пользы не принесла и осталась незамеченной.

Отвечаю на последний вопрос — по поводу выступлений гитаристов-семиструнников по радио. Радиокомитет неоднократно приглашал для выступлений гитаристов-семиструнников Мелешко, Юрьева, Сазонова и других. Но под разными предлогами эти товарищи отказывались, вместо того, чтобы сыграть и показать, на что способна их гитара. Однако, как только начинается дискуссия, они с пеной у рта защищают ее. Согласитесь, это не в пользу семиструнной гитары. Известно, что в последнее время гитаристы-семиструнники выступают в Доме народного творчества. Это примитивно или очень плохо. Мне искренне жаль этих людей.

Чтобы доказать преимущества семиструнной гитары над шестиструнной, нужно хорошо владеть инструментом. Только на практике можно отстаивать свою точку зрения, а не в жалобах или на бумаге. Если Вы взялись за это, то сначала потрудитесь, а потом выйдите на сцену с инструментом в руках и дайте сольный концерт из произведений для семиструнной гитары. Когда оценят Вашу игру, когда критики дадут высокую оценку Вашему искусству и репертуару, тогда будет смысл говорить и спорить о преимуществах семиструнной гитары.

В заключение должен сказать, что Вы, товарищ Войтонис, оторвали меня от дела, и я потерял много времени. Зная мою точку зрения, Вы, я надеюсь, поймете, что я за прогресс в искусстве.

Те, кто не владеет инструментом и не в состоянии доказать его возможности, пишут письма в редакции журналов, газет, Министерство культуры или, как Вы, в ЦК КПСС. Все вы пытаетесь доказать, что семиструнная гитара — русский народный инструмент, а шестиструнная — «испано-американский», что ей не место среди других инструментов в России и т.д. Такие люди расписываются в своей слабости. К ним относитесь и Вы, тов. Войтонис.

Извините за резкость. Я прямой человек и не люблю говорить намеками.

Заслуженный артист РСФСР
А. М. Иванов-Крамской.

рошую по Вашему мнению школу: 1 часть для 7-струнной гитары, а вторую — для 6-струнной. Видите ли, есть люди принципиальные в своих идеях и действиях, а есть такие, которые могут делать что угодно. К таким относился и Лебедев, который ради заработка написал такую школу. Она никакой пользы не принесла и осталась незамеченной.

Отвечаю на последний вопрос, по поводу выступления гитаристов-семиструнников по радио. Радиокомитет много раз приглашал выступать по радио гитаристов-семиструнников Сазонова, Мелешко, Юрьева и других. Но под разными предлогами эти товарищи отказывались. Как только начинается дискуссия в министерстве культуры, они на первом месте с пеной у рта защищают 7-струнную гитару, но когда нужно играть и показать этот инструмент в исполнении, они прячутся. Это не в пользу 7-струнной гитары. За последнее время, правда, в Доме Народного творчества существует общество гитаристов. Там выступают и гитаристы-семиструнники, показывают свои достижения, но это очень плохо и примитивно. Мне жаль этих людей, которые потратили много времени на освоение 7-струнной гитары и пока еще не перешли на 6-струнную гитару, мне думается, что они скоро опомнятся и встанут на правильный путь, т.е. будут играть на 6-струнной гитаре, овладевая техникой игры и развивая свой вкус к настоящей классической музыке.

Чтобы доказать преимущества 7-струнной гитары над 6-струнной, нужно хорошо владеть 7-струнной гитарой. Только на практике можно доказать преимущества, а не на бумаге или жалобе. Если Вы взялись за это, потрудитесь взять инструмент в руки, сесть на эстраду, дать свой концерт из произведений композиторов, написавших для 7-струнной гитары. Когда оценит народ Ваше искусство игры, когда искусствоведы и критики дадут соответствующие оценки о произведениях, тогда есть смысл говорить, спорить и отстаивать преимущества 7-струнной гитары. [В тексте источника это абзац размещен ниже. — В. Т.]

В заключение должен сказать, что Вы, т. Войтонис, оторвали у меня много драгоценного времени. Теперь Вы знаете мою точку зрения по поводу гитары. Я за прогресс, за все хорошее в искусстве. Все, что может мешать, нужно отметать. Это делается не сразу. Сама жизнь подскажет, что 6-струнная гитара — полноценный музыкальный инструмент, который в данное время во всех отраслях мира стоит в одном ряду с фортепиано и скрипкой.

Люди, не умеющие играть на 7-струнной гитаре, не в состоянии доказать ее возможности, пишут письма в редакцию журналов, газет, Министерство культуры и в ЦК партии. Они доказывают, что 7-струнная гитара — это русский народный инструмент, а 6-струнная гитара «испано-американский», что ей не место у нас в России и т.д. Эти люди расписываются в своей слабости, к таким относитесь и Вы, т. Войтонис.

Извините за резкость. Я прямой человек и не люблю говорить намеками.

Заслуженный артист республики
А. М. Иванов-Крамской.

Обращения и замечания В. Ю. Войтониса по поводу ответного письма А. М. Иванова-Крамского

г. Красноярск. 26.01.1961 г.

Уважаемый товарищ Иванов-Крамской!

Ваш ответ на мое «Открытое письмо» по вопросам укрепления и улучшения положения гитары на основе разумного «сосуществования» гитар различных типов, но с учетом того, что 7-струнная гитара прочно занимает положение массового инструмента, — по существу не является ответом, авторитетного специалиста общественника — дилетанту.

Ваш «ответ» состоит из довольно беспорядочных, неточных, спорных, сбивчивых, а иногда и просто неверных утверждений наряду с общепринятыми и бесспорными, но тенденциозно освещенными положениями. Кроме того в своем ответе Вы приняли такой тон, который, я считаю, недопустим между культурными людьми ни при каких условиях. Грубость и оскорбительность выражений я не могу считать простой резкостью во имя сомнительной прямоты и прямой ясности встреченного мной «правдолюбия».

В силу этого, я лишен возможности делать попытки как-то еще с Вами объясниться или вообще к Вам обратиться за помощью в моей культурно-массовой работе. С другой стороны Ваши высказывания, которые могут оказывать известное влияние на развитие в нашей стране гитаризма, требуют во многих отношениях серьезных возражений и исправлений, как и те высказывания в печати, против которых я выступал, так сказать, в «закрытом порядке».

Поэтому необходимые, как мне кажется, замечания по Вашему мне ответу я, как и год назад, свое «открытое письмо» направляю для возможного общественного использования и для получения более объективных и понятных разъяснений мне и связанных со мной любителям гитаристам (не только семиструнникам) в редакцию журн. «Муз. жизнь» и О-во гитаристов.

В. Войтонис.

В редакцию журнала «Музыкальная жизнь»
Копия **в Общество гитаристов при Московском Доме Народного Творчества**

В связи с письмом Вашим мне от 15.11.1960 г. за № 742, препровождаю полученный мною 3-го декабря 1960 г. ответ А. М. Иванова-Крамского на написанное мной свыше года тому назад в Ваш журнал «открытое письмо» по вопросам развития культуры гитары.

Я надеюсь, что посылаемый мною материал будет рассмотрен, и объективно, и что на поставленные мною вопросы, я и связанные со мной красноярские гитаристы-семиструнники получим более убедительные и практические ответы, чем это сделал т. Крамской: весь свой маловразумительный «разнос» семиструнникам и пропитанную саморекламой апологию шестиструнки он резюмировал в беседе одним-единственным «практическим» советом — немедленно бросать устаревшую «никчемную русскую гитару» и приниматься за «мировую», «интернациональную» 6-струнную гитару, которую невежественные «крамольники» — выражение спутницы тов. Крамского, певицы В. Мирошниченко — называют испано-американским инструментом.

Я надеюсь также, что представляемый мной материал будет в какой-то мере использован редакцией «Муз. жизни» при дальнейшем освещении гитарной музыки в интересах прогресса всех ее направлений и жанров, но с достаточным обеспечением интересов развития замечательного русского направления с его фольклорным, романсово-лирическим и строго «классическим» течениями и жанрами. Насколько мне позволяет судить мой дилетантский кругозор, именно русская гитара легче и быстрее всего станет проводником в многомиллионные массы любителей произведений советских композиторов, как в переложениях, так и в оригинальных сочинениях для гитары, если, конечно, композиторы не будут писать лишь для избранных артистов.

В. Войтонис.

Январь 1960 г. Красноярск.

ЗАМЕЧАНИЯ

по ответу заслуженного артиста РСФСР А. М. Иванова-Крамского на открытое письмо любителя-гитариста В. Ю Войтониса.

Нумерация замечаний Войтониса соответствует его же нумерации отдельных положений письменного ответа Ив.-Крамского.

1.

Исходное положение т. Крамского, что он считает Войтониса «любителем без всякой подготовки» слишком произвольно и, возможно, именно оно повлекло за собой ряд необоснованных, поверхностных, иногда противоречащих и просто неверных положений «ответа».

Приведение и разбор данных о степени музыкальной подготовки Войтониса в данном положении вряд ли уместен, однако можно заметить, что данный любитель достаточно известен в красноярской общественности как научный работник и многолетний участник самодеятельности повышенного культурного и музыкального уровня.

Пишущий эти строки может добавить, что в 1912 г., когда Крамской появился на свет, Войтонис уже не был «ничего не знающим» любителем, а под руководством опытных специалистов прошел по курсу игры на скрипке 5 позиций, был регентом церковного хора и дирижером «великорусского» оркестра, одобренного и лично проконсультированного В. В. Андреевым (во время его гастролей в Варшаве).

2.

Тов. Крамской приписывает мне ошибку в том, что я называю семиструнную гитару квартово-терционного мажорного строя русской. При этом он сразу устанавливает своеобразный стиль разговора «о любителе без всякой подготовки» — по иному: «откуда вы взяли»... и т. д.

Если для заслуженных артистов не существует общепринятых в гитарной литературе понятий, если закрыть глаза и уши на реальную окружающую нас жизнь, то придется тов. Крамскому открыть «Энциклопедический музыкальный словарь», изд. 1959 г. (стр. 55).

Что касается «существа» поправки т. Крамского «Сихра–чех», то можно лишь задаться вопросом, не предложит ли высокообразованный артист вычеркнуть из золотого фонда русской культуры наследие таких деятелей как Кюи, Рубинштейн, Ауэр, Глиэр, Гольденвейзер, Блантер, Дунаевский, Дельвиг, Надсон, Качалов, Гельцер, Левитан, Рулье, Годройц, Вильямс, Келлер, Орбели, Лесгафт, О. Шмидт, Иоффе и многих русских революционеров нерусского происхождения?

3.

Третий абзац письма т. Крамского состоит из общих высказываний чрезвычайно субъективного, эмоционно-лирического характера, переходящих в пророческое «откровение» о грядущем торжестве советских шестиструнников, под которыми мыслятся, по-видимому, лишь ученики т. Крамского, освоившие «лучшие традиции классической школы шестиструнной гитары». Всякая лирика, конечно, трогательна и похвальна, если она искренняя и апеллирует к добрым чувствам и стремлениям людей. Та же лирика часто вызывает ослабление работы мозга, усиливает головокружение от успехов и сильно искажает реальную действительность, порождая ошибки в ущерб интересам общества. С данного абзаца в частности начинается сбивчивое употребление (м. б. злоупотребление?) термина «классика», под которой т. Крамской готов понимать разнородные течения гитарной музыки в Западной Европе и Америке, но решительно исключает русскую гитарную и мировую музыкальную классику. Об этом ниже.

Тов. Крамской, ссылаясь на личный опыт, утверждает, что современные гитаристы-семиструнники, выпускающие массовыми тиражами ноты для гитары, сами «не в состоянии играть то, что печатается». Не могу ни принять, ни понять этого утверждения по следующим хотя бы причинам:

Во-первых: т. Крамской лично выслушал исполнение без существенных дефектов нескольких достаточно сложных пьес мною и семиструнником В. Богдановичем (вообще в моем любительском репертуаре не менее полусотни обработанных серьезных пьес). Ив.-Крамской слушал нас в Красноярске, имея в кармане свой мне «ответ» и не счел нужным внести в него «поправки».

Во-вторых, хотя бы по словам т. Крамского, гитаристы: Сазонов, Мелешко, Вещицкий и т. д. по своей несостоятельности уклоняются от публичных выступлений, но все же несколько их прекрасных выступлений по радио слышали тысячи людей.

И в третьих, сам т. Крамской говорил мне лично и писал в номере 15-ом журнала «Музыкальная жизнь» за 1959 г., стр. 15, что и «семиструнная гитара может быть использована хорошим музыкантом, как полноценный инструмент».

Что касается до жалоб многих начинающих любителей на трудность выходящих в книжную торговлю нот, то нельзя умалчивать, что таких «жалоб» можно слышать сколько угодно и по адресу нот для шестиструнной гитары. Они вызываются рядом причин, в которых семиструнники как таковые не повинны, и прежде всего — общей причиной: отсутствием обучения в наших муз. учебных заведениях и трудности самообучения на любом инструменте.

5.

На основании того, что я считаю репертуар современных иностранных гитаристов недостаточно прогрессирующим (вижу больше перспектив за русской гитарой) и связываю испано-американский гитаризм с явлениями джазового одичания, т. Крамской решительно приписывает мне грубую невежественность и даже цинизм (?!).

Я надеюсь, что т. Крамской не собирается мне приписывать огульное отрицание и охаивание прекрасной концертно-салонной и эстрадной гитарной музыки разных народов, как это делает он сам по отношению к русской гитарной и классической музыке. Поэтому мне остается сделать вывод, что я оказался далеким от современной гитарной музыки невеждой и циником только в силу того, что т. Крамской не считает массовое, с неограниченными перспективами, освоение переложений для гитары мировых и прежде всего русских музыкальных сокровищ прогрессом гитаризма, и что он, встав на почву подражательства и преклонения перед иноземными авторитетами, отвергает не только блестящие достижения русских гитаристов XIX века, но и творческие силы массы современных советских любителей русской гитары.

В связи с последующими личными выпадами и нарушениями общепринятых норм культурной полемики со стороны т. Крамского б. м. детальный разбор данного пункта его «ответа» вряд ли нужен, т. к. здесь перед нами, по-видимому, просто полубранное выражение раздражения артиста-вельможи, не считающего нужным «снисходить» до серьезного разговора с «малограмотным дилетантом».

6.

После перечня ряда композиторов, писавших концертные произведения для шестиструнной гитары, т. Крамской с высокомерным снобизмом обращается ко мне с вопросам, что я могу сказать об «убогой и жалкой» русской семиструнке. Тут же он издевательски отмахивается от одного из общеизвестных аргументов в пользу семиструнки, не касаясь ряда других.

Приходится отвечать, хотя я и не сомневаюсь, что при желании быть объективным сам т. Крамской ответил бы на свой вопрос не хуже меня:

а) общепризнанно, что блестящих русских «семиструнников» в XIX-ом и начале XX-го веках немало (прежде всего сам Сихра с ближайшими его учениками Аксеновым, Морковым, Александровым, Высотский, Циммерман, Ветров и др.). С другой стороны, вряд ли кто-нибудь согласится «сводить к нулю» и упоминавшихся выше советских семиструнников и таких гитаристов как Афромеев, Юрьев, Успенский, М. Иванов и ряд любителей, которые публично не выступали вовсе, но о прекрасной игре которых можно найти документальные справки. К последним, например, относится знаменитый художник красноярец В. И. Суриков.

Свое огульное отрицание ценности и перспективности русской гитарной школы т. Крамской в личных разговорах с нами подкреплял тем, что представители зарубежных школ и их русские подражатели решительно преобладают на концертных эстрадах. Рамки настоящего изложения не позволяют дать разбор этого бесспорного факта. Можно однако указать, что за недостатком руководства, неорганизованность, «мода» и случайность играют здесь не последнюю роль. Можно, например, не сомневаться, что незамысловатый аккомпанемент к русским романсам, исполняемым часто И. С. Козловским, Н. А. Обуховой, могли бы не хуже т. Крамского исполнить многие семиструнники. Тоже можно, конечно, сказать и о возможностях сочинения советскими композиторами пьес и концертов для семиструнной гитары. Впрочем всем известно также, что в подобных вопросах сопоставление и противопоставление школ и типов гитар, т. е. 6-ти, 7-ми, 10-ти и 17-ти струнных гитар почти бессмысленно: ведь мы не ставим своих вопросов догматически или абстрактно. Речь идет о том, чтобы основное направление по массовому музыкальному воспитанию прокладывать по руслу русской гитарной школы, чтобы сохранить и развить замечательное наследие и традиции ее основоположников и последователей в соответствии с массовыми движениями русских любителей гитары. К сожалению, эта сторона дела никак не трогает т. Крамского, и он стремится лишь к подавлению естественной тяги наших любителей гитары к русской и подлинно международной классике, навязывая вместе с шестиструнным испанским строем и более свойственный ему репертуар. Ведь под классикой т. Крамской имеет в виду лишь расширенное понятие испанской школы Сора-Агуадо и перечисляет на стр. 3-й Тедеско, Лобоса, Понсе, Торробу, Турину и т. п.

б) Свой вопрос «что можно сказать о семиструнной гитаре» т. Крамской повторяет в конце письма в форме, так сказать, гордого вызова «с позиций силы»: пусть, мол, семиструнники начнут играть лучше шестиструнников тогда будем разговаривать. С чисто «деловой» точки зрения такая постановка вопроса естественна для директора концертного бюро, для антрепренера, но для советского работника фронта

культуры это — постановка вопроса с ног на голову. Так в истории культуры тормозились и глушились многие ценные начинания, и в том числе балалайка, гармония, баян, артисты и мастера-самородки. В наше время объективное исследование, планирование и руководство вносят коренные поправки в «естественный» ход событий, в самотек и в конъюнктуру. В частности, для правильного решения вопросов развития у нас гитаризма чуть ли не на первой очереди будут стоять задачи изучения опыта наших старых мастеров-конструкторов гитары (Архузенов, Ковалева, Краснощекова и других).

Свои «уничтожающие» отзывы и заявления о семиструнной гитаре и о «семиструнниках» т. Крамской дополняет личными выпадами против всех, с кем он в чем-нибудь не согласен. Так, оказывается, М. Иванов «тенденциозно искажает факты» и вводит в заблуждение таких людей, как академик Б. В. Асафьев и многочисленных его сторонников и читателей. В. Лебедев, оказывается, относится к числу людей, готовых за деньги «на что угодно». Если принять во внимание не вошедшие в письменный ответ т. Крамского его лучшие высказывания по адресу И. Вещицкого и П. Исакова, сочетавших подобно Лебедеву 6- и 7-струнные гитары, по адресу большинства советских семиструнников и даже по адресу Сихры и Высотского, бывших якобы мелкотравчатыми стяжателями («Высотский писал свои вариации за трешницу»), то получается какая-то мрачная окраска всей истории русской гитары, которая по литературным источникам и живым преданиям исполнена прекрасной высокой романтики в одном русле с творчеством плеяды ранних русских лириков Варламова, Гурилева, Булахова, Шереметьева, творчеством поэтов Пушкина, Лермонтова, декабристов. Тов. Крамского не трогает ни обаятельная личность «дедушки-Сихры», ни жизненная драма крепостного-самородка Высотского, ни феноменально быстрое распространение семиструнной гитары в демократических «низах» народа. Подобно своему мрачному учителю П. Агафошину, он готов считать всю историю русской гитары какой-то личной ошибкой чеха-Сихры, вычеркнуть из истории всю современную самодеятельность и проповедовать не без налета саморекламы какую-то испано-американскую или космополитическую гитарную эстраду.

Трудно истинному любителю последовать по путям т. Крамского, даже если и предпочитать блеск и изощренность испанцев, браваду и чувствительность кубинцев, русской напевности и широте подлинной классики, которая, между прочим, в репертуаре т. Крамского почти отсутствует.

8.

Не заботясь о связности и последовательности своего изложения, т. Крамской в конце 3-й страницы «ответа» возвращается к, так сказать, «внесудебной расправе» с моей скромной личностью. Он начинает с «убийственной» иронии по поводу приведенной мною справки о количестве легко получаемых на гитарах разного строя аккордов. Мне непонятно, почему из сферы музыковедения надо исключить арифметику, если она уточняет некоторые технические моменты, а главным образом, мне непонятно, почему т. Крамской за эту справку обрушивается на меня, а не на профессора Кузнецова, у которого я по его мнению справку брал, и не авторов первоисточников — немецкого гитариста Гетца и Сихру. От себя все же осмелюсь добавить, что в полном соответствии с элементарной арифметикой общепринято считать, что рояль, например, с его 7-ю октавами обладает большими музыкальными возможностями, чем любая гитара с 3-мя или 4-мя октавами и чем балалайка с 2-мя октавами, хотя бы и с «сакраментальным» для шестиструнника квартовым строем.

Дальше т. Крамской окончательно «уничтожает» меня и «скорбит» о бездонной глубине моего падения в связи с проводимой мною аналогией шестиструнников с меньшевиками и семиструнников с большевиками, опять якобы на основании арифметического сопоставления их численности. К сожалению, т. Крамской не пожелал заметить, что эта аналогия у меня получилась случайно: я ведь сравнил в этом месте своего открытого письма поверхностный снобизм некоторых руководителей культфронта с политической малограмотностью «кисейных барышень». Впрочем, я не откажусь принять на себя и навязанную мне т. Крамским аналогию, т. к. и в ней не вижу той нелепости и постыдности, которая так взволновала т. Крамского.

9.

Не останавливаясь больше на повторениях сомнительных «разоблачений» т. Крамским наших советских семиструнников, в том числе московского общества гитаристов, необходимо указать на упорное злоупотребление у него термином «классика». Из всех высказываний т. Крамского видно, что под классикой он имеет в виду лишь испанскую школу (см. п. 6 в ст.). Это условное, суженное понимание классики гитары вообще не вполне целесообразно, если учитывать исторические периоды развития музыки всех щипковых инструментов. Оно становится, однако, и неприемлемым, если его применять без точных пояснений и подменять им общепринятое понятие о музыкальной классике.

Дело в том, что т. Крамской в беседе с нами заявил, что он противник всяких переложений классики для гитары. В этом его несколько упрекал и И. Ямпольский в своей рецензии, напечатанной в журнале «Советская музыка» (1960 г. № 3). Прекрасные переложения для гитары, даже для шестиструнной гитары, таких произведений как «Адажио состенуто» из «Лунной» и «Адажио кантабиле» из «Патетической»

сонаты Бетховена, «Менуэт» Es-dur, Сонаты Моцарта т. Крамской назвал жалкими. Исполнить что-либо из Шопена, Шуберта, Чайковского сам он решительно отказался. Все это никак не вяжется с громкими словами т. Крамского, что он «за классику», что раскрывает и защищает какие-то истины, попираемые семиструнниками. Все это не может не вызывать тревоги за то творческое и идеологическое воспитание, которое может давать своим ученикам т. Крамской, обучая их игре на гитаре.

В заключительной части своего мне ответа т. Крамской категорически относит меня к той категории людей, которые докучают серьезным музыкантам и руководящим органам пустыми писаниями и разговорами, а сами не умеют играть на том инструменте, за который ратуют. Я уже высказывался о неглубоком «деляческом» вызове на соревнование любителей-семиструнников с «закаленными» профессионалами-шестиструнниками (профессионалов-семиструнников слишком мало). Здесь добавлю, что когда я доказал т. Крамскому, что играть умею (м. б., не хуже многих профессионалов), то он два раза переставал меня слушать, переходя на посторонние разговоры, а в ответ на мои прямые вопросы или давал явно предвзятый и неверный ответ или указания мне в качестве «недостатков» на выпуклый поперечный профиль моей гитары, на «неправильное» положение кисти левой руки (необходимое при игре на семиструнной гитаре, на «неправильный» упор мизинца правой руки) по «классической» школе Сихры и др. Одним словом все, что не подходит под нормы и «каноны» испанской «классической» школы, по мнению тов. Крамского, является ошибкой, нелепостью, жалким безобразием. Единственным ясным и «практичным» советом, который он дал сопровождавшим меня двум молодым семиструнникам, было предложение немедленно бросить «семиструнку» и начать учиться на шестиструнке. Это предложение было решительно отвергнуто моими молодыми последователями (один из них ведет класс гитары в Красноярской муз. школе № 1 для взрослых, открытый в 1962 году). Со своей стороны я вынужден, как видно из всего предыдущего изложения, тоже отказаться не только принимать «ответы» и «наставления» т. Крамского, но и понимать их большую часть.

Однако в числе необоснованных и субъективных высказываний т. Крамского его упреки и обвинения семиструнников в недостаточной активности на концертных эстрадах и в деле повышения художественного и технического уровня должны быть с должной степенью самокритики приняты к сведению и послужить толчком решительному устранению создавшегося в нашей гитарной общественности самотека, «вкусовщины», индивидуализма. Руководящие органы культуры, музыкального образования и самодеятельности тоже должны заменить линию «невмешательства» и выжидания действительным принципиальным руководством и содействием гармоничному развитию гитаризма в различных его формах и направлениях. «Генеральная линия» русской мажорной «семиструнки» не должна препятствовать сосуществованию и других здоровых направлений, в том числе и многострунных гитар. Кооперация и творческие искания должны устранить пережитки «цеховой» розни, конкуренции и догматических дискуссий, оставшихся от периода упадка гитарной культуры. Колоссально возросшие потребности советского человека вызвали и быстро нарастающий спрос на гитару. Мы должны быстро ответить на этот спрос и дать ему плодотворное направление: ставка на самый форсируемый выпуск учеников и лауреатов наскоро перелицованной т. Крамским испанской школы таким ответом быть не может.

В. Ю. Войтонис

Красноярск. Январь 1961 г.

Печатается по тексту:
Классическая гитара в России и СССР : биогр. муз.-лит. словарь-справочник рус. и сов. деятелей гитары / [сост. М. С. Яблоков ; редкол.: А. В. Бардина [и др.]]. — Екатеринбург : Русская энциклопедия ; Тюмень : Слово Тюмени, 1992. — Стлб. 727-732.

КРАТКАЯ БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

ВОЙТОНИС Владимир Юрьевич, род. 17 (29) апреля 1896 г. в Польше, в с. Домброва-Горная Бендинского уезда Петроковской губ. Российской империи, в семье народного учителя, литовца по национальности. Учился в сельской школе, затем в одной из русских гимназий в Варшаве и Полтаве (после 1914 г.). Высшее образование получал в Петрограде, Харьковском сельскохозяйственном институте (1920-24) и в Тимирязевской сельскохозяйственной академии в Москве (1930-32). С 1918 года совмещал учебу с практической и научно-исследовательской агрономической работой. Кандидат сельскохозяйственных наук (1939), крупный специалист по многолетним травам; автор сортов люцерны. Более 30 лет проработал в сельском хозяйстве Сибири, в том числе 10 лет в Сибирском научно-исследовательском институте сельского хозяйства (СибНИИСХозе) в Омске. С 1942 по 1946 год заведовал Хакасским пунктом семеноводства. Затем на протяжении многих лет являлся доцентом кафедры ботаники Красноярского государственного педагогического и учительского института. Опубликовал свыше 30 работ. Избирался депутатом Красноярского городского Совета. С 1956 года — на пенсии.

Начальное обучение музыке получил в гимназические годы. Основное обучение проходил по скрипке (в том числе в течение 4-х лет у профессора Варшавской консерватории и концертмейстера оперы проф. Билингера), попутно дирижировал школьным церковных хором и оркестром русских народных инструментов; пению обучался у хормейстера филармонии В. В. Храпчевского. В 1912 году получил личную консультацию и рукописную партитуру вальса «Фавн» от В. В. Андреева во время его гастролей в Варшаве.

Гитарист-любитель (на гитару полностью перешел в 1942 году из-за невозможности продолжать серьезные занятия скрипкой по состоянию здоровья), семиструнник. Участник кружка гитаристов и мандолинистов (организованном Д. И. Горбуновым) при Красноярском Дворце культуры железнодорожников, а с 1958 года — его руководитель. Как гитарист имел своих учеников (В. И. Богданович, К. В. Русаков, А. И. Нагорный и др.). В 1950-е годы руководил созданным им смешанным оркестром народных инструментов в Красноярском педагогическом институте.

Умер от инсульта 7 июля 1964 г. в г. Красноярске.



Виктор ТАВРОВСКИЙ

«ВОЙНА ДВУХ ГИТАР» И А. М. ИВАНОВ-КРАМСКОЙ*

Из-за исторически сложившейся в России специфической ситуации, когда широкое распространение в ней получили два вида гитары – шестиструнная и семиструнная, равно претендовавшие на положение доминирующего инструмента, противостояние между приверженцами различных строев приняло крайне жесткие формы. Когда с течением времени классическая гитара практически вытеснила собой семиструнку, причиной упадка последней назвали «недобросовестную конкуренцию» со стороны гитаристов-шестиструнников. В связи с этим довольно часто, говоря о роли А. М. Иванова-Крамского в истории гитары в России и СССР 20-го века, его деятельность называют «неоднозначной», имея в виду, что связанные с его именем очевидные достижения классической гитары дались слишком дорого — ценой почти полного исчезновения русской семиструнной гитары. Между тем, действительной целью Иванова-Крамского было превращение гитары в полноценный музыкальный инструмент, стоящий в одном ряду с фортепиано и скрипкой, состояние же семиструнной гитары никак не могло повлиять на ее положение среди других музыкальных инструментов: занять среди них достойное место она могла только путем собственного развития и возвышения, а не ценой «унижения» другого инструмента.

Что же касается «войны двух гитар», то она, к сожалению, действительно имела место. Вольно или невольно, но принимать в ней участие пришлось и А. М. Иванову-Крамскому.

Необходимость постоянно полемизировать с семиструнниками крайне тяготила его. В. П. Машкевич неоправданно ставит знак равенства между отношениями к семиструнной гитаре П. С. Агафошина и А. М. Иванова-Крамского, когда пишет в биографии последнего, что учитель «привил ему жгучую неприязнь к русской семиструнной гитаре; на борьбу с нею он уделял много энергии, против нее артист выступал в печати и по радио». П. С. Агафошин действительно был «воинствующим» антисемиструнником, не видевшим никакого смысла в существовании 7-струнной гитары, и открыто заявлял об этом в своей книге «Новое о гитаре». Вся история семиструнной гитары представлена им как нелепый и досадный казус в истории русской культуры, который необходимо как можно скорее исправить и вернуться к «настоящей гитаре, коренным образом отличающейся от распространенной у нас», для чего, по его убеждению, «прежде всего, надо отрешиться от семиструнного строя и перейти на испанский шестиструнный строй, ибо бессмысленно затра-

* Из статьи: **Тавровский В. Александр Михайлович Иванов-Крамской (1912-1973)** [К 100-летию со дня рождения]. // История гитары в лицах. – 2012. – №4. – С. 22-23.

чивать время на изучение 7-струнной гитары, прошлое которой весьма скромно, настоящее – ничтожно и будущее – бесперспективно»[1].

А. М. Иванов-Крамской, в отличие от своего учителя, не был настроен столь же агрессивно и, рекомендуя шестиструнную гитару, не отрицал, что «и 7-струнная может быть использована хорошим музыкантом как полноценный инструмент»[2]. Будущее гитары в России он, впрочем, как и Агафошин, видел в развитии исключительно классической шестиструнной гитары, получившей всемирное распространение, и, вероятно, не испытал бы сожаления по поводу исчезновения её соперницы, считая такой исход закономерным результатом эволюции инструмента. Однако он полагал, что судьба инструмента должна решиться временем и людьми, осознанно и свободно сделающими свой выбор между двумя гитарами, а не насильственным ограничением или запрещением какой-либо из них, или, тем более, путем репрессий против гитаристов.

Как музыкант, Иванов-Крамской вполне мог понять требование к нему сочувственного отношения к родственному инструменту и не возражал против одновременного мирного сосуществования двух гитар. Сочувственного — но не более того. Он категорически не приемлел разговора с собой на языке ультиматумов и угроз, не понимал, почему, высказывая собственную позицию, не вправе говорить о преимуществах своего инструмента, почему, требуя почтительного, почти сакрального, отношения к семиструнной гитаре, её сторонники не стесняются при этом в выражениях и не гнушаются обвинениями в непатриотизме, космополитизме и преклонении перед западной культурой, когда речь заходит о шестиструнной гитаре. Он не соглашался перекладывать на себя и нести ответственность за состояние семиструнной гитары, справедливо полагая, что оно всецело на совести самих семиструнников. Не принимал в свой адрес упреков и в том, что не заботится о судьбе «родной русской гитары», поскольку свой долг видел в заботе и развитии гитары шестиструнной, которой служил и посвятил свою жизнь.

Обе гитары одинаково нуждались в условиях для их преподавания, в создании нового репертуара, в праве на концертную эстраду и свободу повседневного бытования в обществе, но эти задачи не решались «убийством» одной из них, поскольку дело было совсем не в природе инструментов и не в недостатке в музыкальной культуре страны места для двух инструментов, а в той равно противостоящей им обоим государственной надстройке над культурой, институты которой определяли политику, содержание и рамки «культурного строительства», руководствуясь некой целесообразностью, совершенно чуждой аргументам самой культуры. К сожалению, гитаристы (и те, и другие) направили значительную часть энергии на борьбу друг с другом, а не на консолидацию усилий для сохранения и развития традиции использования в России (и СССР) обоих видов гитары.

После смерти П. С. Агафошина (1950) Иванов-Крамской стал самой заметной «мишенью» для противников шестиструнной гитары и не мог игнорировать вызовы и критику в свой адрес и адрес своей гитары. Невозможность оставаться безучастным созерцателем происходящего, уклониться от, по существу, бесплодной полемики о преимуществах и недостатках гитар двух разных строев и их праве на существование и развитие в России, отвлекала его от творчества и вызывала откровенное раздражение. Не удивительно поэтому, что защищаясь, отвечая на нападки противников своего инструмента он, случалось, становился резок и нетерпим, прибегал к некорректным аргументам, допуская, как, впрочем, и его оппоненты, порой откровенно незаслуженные и несправедливые высказывания в адрес семиструнной гитары и исполнителей-семиструнников, как это было, например, в случае с «Открытым письмом» В. Ю. Войтониса, когда выяснение сторонами позиций вышло за рамки культурной дискуссии и взаимной вежливости.

[1] Агафошин П. С. Новое о гитаре : (Гитара и ее деятели по новейшим данным). – М. : Госиздат, Музыкальный сектор, 1928. – Стр. 53-54.

[2] Иванов-Крамской А. М. Начинающему гитаристу. // Музыкальная жизнь. – 1959. - № 15. – с. 15.



Б. Л. ВОЛЬМАН

О СЕМИСТРУННОЙ И ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРАХ

Из книги
«Гитара в России. Очерк истории гитарного искусства»
(Л., Музгиз, 1961.)

[**Глава I. Инструмент.** *С. 16-25*]

Имело ли внедрение «семиструнки» положительный смысл для развития русского гитарного искусства и обладает ли семиструнная гитара преимуществами перед шестиструнной? Вопрос этот, не потерявший остроты и в наши дни, разделил гитаристов на два почти непримиримых лагеря, каждый из которых приводил всевозможные «за» и «против» в защиту своих взглядов. Если для теоретиков он имел чисто принципиальное значение, то для гитаристов-практиков от его разрешения зависело очень многое и в исполнительстве и, особенно, в педагогике.

Следует сказать, что вражда шести- и семиструнников по-настоящему обострилась лишь к началу XX века. В первые десятилетия XIX века антагонизма между ними почти не существовало и отношения между сторонниками игры на том или другом виде гитары протекали довольно мирно. Для их характеристики приведем любопытный отрывок из воспоминаний гитариста Н. П. Макарова. В 1837 году он приехал в Москву. Остановившись в гостинице, он стал у себя в номере играть на гитаре. Окончив игру, стал прислушиваться к звукам другой гитары, раздававшимся по соседству. «В этой игре, — пишет Макаров, — были и сила, и необычайная беглость, и безукоризненная отчетливость, и нежность, и выражение, и глубокое чувство. Что за *crescendo*, и что за *morendo*! Одним словом, тут было все, к чему я потом стремился и что приобрел только много лет спустя, после самых настойчивых упражнений и усилий...

Едва кончилась игра за стеною, как я послал моего человека узнать, кто был мой сосед. Оказалось, что это был тульский помещик Павел Александрович Ла–женский (П. А. Ладыженский. — *Б. В.*). Я сейчас же отправился к нему и отрекомендовался. Он был чрезвычайно любезен со мною и охотно сообщил мне несколько подробностей о себе. Играл он на семиструнной гитаре и был одним из учеников Сихры, когда этот последний пользовался большой известностью в целой России. Прослужа резонный срок в гвардии, Павел Александрович вышел в отставку и поселился в своем тульском имении, занимаясь хозяйством, но не бросая и своего любимого инструмента. Я провел у него весь вечер. Он играл много и все так же очаровательно. Обаяние его игры на меня было так велико, что я тут же объявил, что намерен перейти от шести- к семиструнной гитаре. Но Павел Александрович был так добросовестен и беспристрастен, что сказал мне:

— Напрасно. Не советую вам бросать шестиструнную гитару, которая имеет огромные достоинства и преимущества перед нашею семиструнною, тем более, что вы обладаете замечательным талантом и уже очень развитым механизмом...

Встреча эта решила тогда мою музыкальную судьбу, и если я играю, и играю порядочно, на гитаре, то виновник того — Павел Александрович Ла–женский, с которым я впоследствии поддерживал знакомство»[1].

По-иному протекали взаимоотношения шести- и семиструнников в более позднее время. «Чет или нечет?» — под таким заголовком в 1904-1906 годах появился в журнале «Гитарист» ряд статей В. А. Русанова, не только отстаивавшего право на самостоятельное существование семиструнной гитары, но и пытавшегося, замалчивая достижения шестиструнников, доказать ее преимущества

[1] Н. П. Макаров. Задушевная исповедь. — «Современник», 1859, стр. 154-156.

перед гитарой шестиструнной. Разгоревшаяся полемика основывалась исключительно на моментах большего или меньшего удобства, трудности или легкости исполнения гитарных пьес на том или другом виде инструмента. Споры вокруг этой проблемы, разгоревшиеся на страницах журнала, практически ощутимых результатов не дали. Они скорее обострили отношения между гитаристами, придерживавшимися противоположных мнений.

Единственным преимуществом семиструнной гитары, судя по высказываниям участвовавших в споре лиц, являлась лучшая возможность, т. е. относительная легкость извлечения на ней простейших арпеджированных аккордов. Исполнение художественных музыкальных произведений признавалось одинаково трудным и на шестиструнной и на семиструнной гитаре. Однако большим козырем шестиструнников было то обстоятельство, что вся мировая гитарная литература была создана для шестиструнной гитары; для этой гитары была выработана обусловленная богатой концертной и педагогической практикой методика игры на инструменте, чему семиструнники могли противопоставить не слишком обширную русскую гитарную литературу и методику, не подкрепленную появлением на концертной эстраде выдающихся виртуозов.

Разногласия, возникавшие у русских гитаристов в дореволюционное время, сохранились и в наши дни. Приезжающие в СССР иностранные гитаристы-виртуозы, незнакомые с укоренившейся в России семистрункой, выражали удивление, узнав о ее существовании. Наиболее категорично в этом смысле высказался Андре Сеговия, авторитет которого как музыканта и гитариста общепризнан. В 1926 году, приехав в Советский Союз и познакомившись с русскими гитаристами, он писал: «Меня спрашивали, почему я играю на 6, а не на 7 струнах. Можно спрашивать, почему виртуозы на скрипке и виолончели играют не на 5, а на 4 струнах. Все возможности игры на гитаре заключены в 6 струнах; лишняя струна, усиливающая бас, нарушает равновесие традиционного объема гитары и не придает никакой легкости. Впрочем, прибавление струн всегда производилось дилетантами, которым следовало бы серьезнее работать над техникой инструмента и не довольствоваться треньканьем нескольких банальных мотивов. Я бы им посоветовал прибавить палец на руке, чем струну на гитаре»[2].

Примерно в таком же смысле высказывались и крупнейшие советские музыкальные авторитеты. Так, например, композитор, профессор С. Н. Василенко указывал, что «преимущества шестиструнной гитары очевидны для всякого музыканта как в смысле настоящего строя, так и по имеющейся богатой специальной литературе»[3].

Академик Б. В. Асафьев, отдававший предпочтение шестиструнной гитаре и сочинявший пьесы для нее, тем не менее делал оговорку об «особенности и своеобразии свойств семиструнной гитары, права которой утверждены ее исторически закрепленной жизнеспособностью в былой России и теперь в СССР»[4].

Чем же объяснить утверждение семиструнной гитары в русской музыкальной практике и ее жизнеспособность на протяжении столь длительного времени? Ответить на этот вопрос могут только условия, при которых происходило гитарное музицирование и предназначавшаяся для исполнения литература.

Развитие гитарного искусства на Западе и его расцвет в первой трети XIX века шли по линии инструментальной выразительности. Увлечение игрой на гитаре оформилось в ясно выраженный профессионализм, характеризующийся высокой техникой владения инструментом, появлением виртуозов и соответствующей литературы. Гитара на Западе использовалась главным образом как сольный и ансамблевый инструмент.

В отличие от Запада, процесс развития русской музыки в доглинкинскую эпоху протекал под знаком претворения русской песенности в различных, преимущественно простейших формах. Зарождение русского романса, оперной арии и инструментальных форм происходило на основе народной песни. В домашнем музицировании начала XIX века главное место занимали песни-романсы с несложным сопровождением и инструментальные вариации на темы народных песен. Семиструнная гитара оказалась инструментом, который наилучшим образом удовлетворял целям домашнего музицирования. Главным ее назначением стал аккомпанемент. Возможность более быстрого освоения элементарной аккордики давала ей преимущества перед шестистрункой.

Тесная связь семиструнной гитары с народной песней и бытовым романсом определила и направление ее использования в качестве сольного инструмента. Свободные импровизации на народные песни и вариации на песенные темы стали той формой, в которой наиболее значительно проявили себя русские гитаристы-семиструнники. Это были музицировавшие любители, часто талантливые, не задававшиеся целью сделать игру на гитаре своей профессией. Увлекались игрой на гитаре и музыканты-профессионалы, но гитара не стала их специальностью. Среди гитаристов-семиструнников первой половины XIX века заметно выделяются А. О. Сихра и М. Т. Высотский, гитарная деятельность которых стояла на профессиональном уровне. Первый был горячим пропагандистом семиструнной гитары и крупным педагогом-практиком, второй — незаурядным композитором-самоучкой и талантливым

[2] А. Сеговия. Гитара в фаворе. – «Рабочий и театр, 1926, № 13.

[3] С. Василенко. Из предисловия к книге П. С. Агафошина «Новое о гитаре», М., 1928.

[4] Б. В. Асафьев. Из предисловия к книге М. Иванова «Русская семиструнная гитара, М.- Л., 1948.

исполнителем, чья деятельность, однако, была ограничена рамками старой Москвы.

Те же функции, что и семиструнная гитара, в первые десятилетия XIX века выполняла в России и шестиструнка, но она была более связана с гитарным искусством Запада. Акклиматизировавшись первоначально в высших кругах общества, она сопровождала пение французских романсов и итальянских канцонетт, часто применялась в ансамблях с другими инструментами. Использовавшаяся далее в виде сольного инструмента, она знакомила русских слушателей с образцами западной музыки (танцы, отрывки из опер), что частично делала и семиструнная гитара. Однако шестиструнка знакомила и с оригинальным гитарным творчеством Запада и с исполнительскими достижениями западных гитаристов, которые приезжали концертировать в Россию.

Наиболее крупным представителем игры на шестиструнной гитаре в России был М. Д. Соколовский (если не считать честолюбивой попытки Н. Макарова приобрести мировую славу). Однако концертная деятельность Соколовского протекала в середине XIX века, когда интерес к гитарному искусству в России и на Западе был уже утрачен. Кроме этого, Соколовский был только гитаристом-виртуозом, в силу чего его исполнительская деятельность вскоре оказалась забытой.

В первой трети XIX века гитара в России соперничала с фортепьяно. Она быстро завоевала популярность во всех слоях общества. Если в конце XVIII века на гитаре играли преимущественно при дворе и в домах аристократов, то уже в первые годы XIX века она получает распространение и среди менее состоятельных кругов населения. Уже тогда к гитаре как демократическому инструменту стало возникать пренебрежительное отношение со стороны некоторых музыкантов-профессионалов. <...>

Русское гитарное искусство, двигаясь вначале параллельно с фортепьянным, с конца 30-х годов стало деградировать, не дав в ближайшие годы ни одного значительного произведения, ни одного исполнителя мирового значения. <...>

В сходном положении оказалось к середине XIX века и гитарное искусство Западной Европы. <...>

Фортепьяно, скрипка и виолончель решительно вытеснили гитару с концертной эстрады. На Западе она почти исчезла и из домашнего употребления.

Причиной падения интереса к гитаре был не столько относительно слабый звук инструмента, сколько усложнившиеся средства музыкальной выразительности. Исполнение сложных по фактуре произведений как сольных, так и аккомпанементов оказывалось для гитары недоступным. Крупные композиторы для гитары не сочиняли. Перед гитаристами вплотную стала проблема расширения репертуара. За отсутствием оригинальных пьес, использующих специфические особенности гитарного звучания, они пошли по линии гитарных переложений произведений, предназначенных для исполнения на других инструментах, главным образом фортепьянных (сонаты Бетховена и др.). Достигнуть больших успехов на этом пути, естественно, не удалось.

Пытаясь увеличить гармонические возможности инструмента, гитаристы начали прибегать к увеличению количества струн на гитаре. Это делали как гитаристы на Западе, так и русские шестиструнники и семиструнники. Увеличение количества струн вызывало необходимость расширения грифа, что неизбежно затрудняло технику игры, создание же дополнительного грифа с несколькими басовыми струнами делало инструмент громоздким; диапазон расширялся незначительно, использовались обычно лишь пустые басовые струны, акустические свойства ухудшались, техника еще более затруднялась.

Другая попытка приспособления гитары к исполнению сложных произведений - отказ от нее как сольного инструмента и применение в дуэте со второй гитарой, иногда строившейся на кварту или терцию выше обычной (кварт- или терцгитара). <...> Однако такое сужение и ограничение гитары возможностями только ансамблевого исполнения не могло удовлетворить гитаристов.

Наконец, гитара использовалась и как сольный инструмент с сопровождением фортепьяно, к чему прибегали некоторые западные и русские гитаристы. Однако и в этом случае использование гитары было неполноценным. Ее гармонические возможности сводились к минимуму, по мелодической же выразительности она явно уступала таким певучим инструментам, как скрипка и некоторые другие. <...>

Родиной возрождения искусства игры на шестиструнной гитаре стала Испания. <...>

Если шестиструнная гитара упрочила за собой мировое признание, то иначе сложилась судьба русской семиструнной гитары. В 30-х годах XIX века ее, как сольный инструмент, постигла та же печальная участь, что и шестиструнную гитару. Однако, будучи тесно связана с русской народной песней, бытовым романсом, она успешно продолжала выполнять роль аккомпанирующего инструмента. Требования большого мастерства исполнения к ней в этом отношении не предъявлялись. Изменился лишь социальный круг лиц, пользовавшихся гитарой. Из высших кругов общества она перекочевала в средние и, далее, в городские низы. Один из музыкальных рецензентов конца 40-х годов XIX века, вспоминая прошлое, писал, что «прошли уже те блаженные времена семиструнной гитары, когда еще прекрасные существа (светские дамы и девицы. — *Б. В.*) аккомпанировали серебряный свой голос бряцанием первого и второго аккорда в тоне С или в тоне А...». Этот рецензент полагал, что «семиструнная гитара по-

гибла в общем мнении за то, что под звуки ее, у ворот, красные девушки стали грызть орехи».

Высокомерное отношение к гитаре как демократическому инструменту со стороны высших кругов и даже со стороны части профессиональных музыкантов, действительно, имело место, но причиной того был не столько инструмент, сколько репертуар, который на нем исполнялся. Во второй половине XIX века семиструнная гитара стала излюбленным инструментом мещанских кругов, мелкого чиновничества, купцов, приказчиков и т. п., распевавших под ее аккомпанемент «жестокие» романсы. Прогрессивная роль, которую семиструнная гитара сыграла в первый период своего существования, к началу XX века была ею утрачена и она нередко становилась проводником музыкальной пошлости, потакая отсталым вкусам мещанства. Попытки отдельных энтузиастов-любителей восстановить былое значение семиструнной гитары как сольного инструмента, предпринимавшиеся в предреволюционный период, существенного значения для судьбы русского гитарного искусства не имели.

[**Глава IX. На новом пути.** *С. 176-178*]

...[О] кардинальном вопросе советской гитаристики: перед какой же из двух видов гитар шести- или семиструнной — раскрываются более благоприятные перспективы на будущее, к каким выводам можно прийти на основании изучения прошлого и настоящего гитары в России? Спор между сторонниками шести- и семиструнной гитары все еще продолжается, и ни одной стороне еще не удалось достаточно убедительно доказать преимущества того или иного количества струн или строя. Исторические факты свидетельствуют, что выдающиеся исполнители играли в России и на шестиструнной, и на семиструнной гитаре. Исходя из существующего гитарного репертуара, на первый взгляд казалось бы, что идеалом исполнителя-гитариста является одновременное владение обоими видами гитар, что имело и имеет место у отдельных исполнителей. Однако, если для исполнения относительно несложных гитарных произведений такое совмещение давало положительные результаты, то для преодоления виртуозных барьеров, где необходима исключительная точность движений, автоматизм и устойчивость игровых навыков, такого рода раздвоение, помимо излишней затраты времени, может принести только вред. Мы видели, что выдающиеся гитаристы выступали в концертах только с определенным видом инструмента. Таким инструментом была шестиструнная гитара, и ее роль как инструмента профессионального, концертного назначения определяется достаточно четко.

Следует ли из этого, что семиструнная гитара должна подвергнуться остракизму, что в условиях советской действительности она постепенно будет вытеснена шести стрункой?

Для таких выводов нет достаточных оснований. На определенном историческом этапе семиструнная гитара сыграла прогрессивную роль в развитии русской музыкальной культуры; ее тесная связь с русской народной песней и бытовым романсом обеспечила признание ее массовым, народным инструментом. Именно в этом плане долговечность ее существования не вызывает сомнений.

Для того чтобы более точно определить взаимоотношения так называемой «испанской» и русской семиструнной гитары, приведем некоторую параллель из области вокального искусства. Известно, что существует академическая манера пения, т. е. такое владение голосовым аппаратом, в расчете на которое создается вокальная художественная литература — оперы, романсы, хоры. Термин «академическая манера» не исключает отклонений в характере исполнения, и мы часто слышим выражения: «итальянская», «французская» и т. п. школа пения. Эти качественные отклонения, не говоря уже об индивидуальных исполнительских свойствах, не препятствуют исполнению общего для всех художественного репертуара, требующего определенного профессионального мастерства.

Наряду с академической манерой пения существует народное вокальное искусство с ярко выраженными национальными особенностями как в использовании голосового аппарата, так и в репертуаре, в основном — народной песне. Это самобытное искусство, на основе которого развилась и национальная школа академического пения, также требует большого мастерства, но качественно отличного, равно как отличным от академического является и репертуар исполнителей. Так, например, хор имени Пятницкого поет в иной манере и другой репертуар, нежели академические хоры, но и в том и в другом случае мы имеем дело с русским вокальным искусством.

Примерно таковы же взаимоотношения в исполнительстве на шести- и семиструнной гитаре. Не враждебность, а ясность понимания задач, свойственных каждому из этих видов инструмента, должна лежать в основе отношений между гитаристами. Из этого, конечно, не следует, что репертуарные границы той или другой гитары заранее должны быть строго очерчены и не могут подвергаться изменению. Точно так же, как вокалист академического плана может превосходно петь народные песни, так и исполнитель на шестиструнной гитаре может отлично исполнять гитарные пьесы Сихры, Высотского или импровизировать в народном духе. И, наоборот, гитаристы-семиструнники, как это имеет место во многих случаях, успешно справляются в соответствующих переложениях с пьесами, написанными специально для шестиструнной гитары.

Логический вывод: в области самодеятель-

ного искусства шести- и семиструнная гитары равноценны; для профессионального обучения и дальнейшей концертной деятельности все преимущества остаются за шестиструнной гитарой.

Из книги «Гитара и гитаристы. Очерк истории шестиструнной гитары»

(Л.: Музыка, 1968)

[**Глава 8. В наши дни.** *С. 183-185*]

В отличие от многих стран Запада, где шестиструнная гитара с давних времен была народным инструментом и где накопление игровых навыков происходило на протяжении поколений, гитара в России появилась относительно поздно. Русское гитарное искусство в первой четверти XIX века развивалось преимущественно по линии семиструнной гитары. В доглинкинскую эпоху, когда преобладало пение народных песен и близких к ним романсов под гитарный аккомпанемент, а излюбленной формой инструментального музицирования были вариации на народные песни, семиструнная гитара, сосуществуя с шестиструнной, в некоторых отношениях даже превосходила последнюю. Однако ни крупных композиторов (самый талантливый композитор-гитарист первой половины XIX века — М. Т. Высотский в своих сочинениях только приближался к подлинно профессиональному мастерству), ни исполнителей-виртуозов семиструнная гитара по-настоящему не имела и, несмотря на делавшиеся попытки, не смогла создать методически разработанной собственной школы. Падение интереса к гитаре и общий упадок гитарного искусства во второй половине XIX века неблагоприятно отразились как на шестиструнной, так и на семиструнной гитаре, хотя последняя и приобрела в России широкое распространение в народе. Возрождение гитарного искусства на Западе, начавшееся с конца прошлого века, в наши дни отражается прежде всего на массовости распространения в Советском Союзе шестиструнной гитары. В этом отношении она сейчас приближается к семиструнной. Однако дело не только в массовости, расширении масштабов пользования шестиструнной гитарой. Как и в области спорта, достижения в искусстве расцениваются по вершинам, рекордам, художественным и виртуозным успехам.

Не будем затрагивать здесь вопроса о технических преимуществах того или другого вида гитары. Укажем лишь на то, что в наши дни положение о предпочтительности избрания того или другого инструмента отлично от существовавшего 150 лет тому назад. Играть вариации Высотского в то время можно было с равным успехом и на семиструнной и на шестиструнной гитаре, предпочтительнее же на семиструнной, поскольку эту гитару имел в виду автор вариаций. Обработки и переложения образцов художественной музыки можно делать одинаково успешно для той и другой гитары, равно как и исполнять их и аккомпанировать пению. Но можно ли сыграть на семиструнной гитаре сонату Понсе, концерты Кастельнуово-Тедеско или Родриго? Современную разросшуюся гитарную литературу высокого класса, предназначенную для исполнения на шестиструнной гитаре, фактически сыграть на семиструнной невозможно, либо следует для переложения, к тому же не всегда точного, затратить столько времени, что проще, ставя перед собой виртуозные цели, изучить и усовершенствовать свою игру на шестиструнной гитаре, для которой уже выработаны методически целесообразные приемы обучения.

«Играть художественно, артистически одинаково трудно и одинаково интересно как на шестиструнной, так и на семиструнной гитаре» — утверждает профессор М. М. Гелис, хотя последняя, по его мнению, легче в период первоначального обучения. Таким образом выбор инструмента полностью связан с тем, какие цели ставит перед собой обучающийся, предполагая, однако, во всех случаях «хорошую работу под хорошим руководством».

Схожей позиции придерживается А. М. Иванов-Крамской. Он пишет: «Часто задают вопрос: какая же из двух разновидностей гитары лучше — шести- или семиструнная? Сама постановка вопроса мало основательна. Шестиструнная гитара — с ее богатейшей литературой и замечательными исполнителями — получила всемирное распространение; с другой стороны, и семиструнная может быть использована хорошим музыкантом как полноценный инструмент. Было бы правильнее поставить вопрос так: на каком инструменте лучше начинать обучение? Многие останавливают свой выбор на семиструнной гитаре, потому что ее можно приобрести почти в каждом магазине культтоваров, да и самоучитель для нее достать сравнительно легко. Однако, достигнув известных результатов в игре, гитаристы предпочитают перейти на шестиструнную. Их привлекают большие технические возможности этого инструмента, обширная, постоянно обновляющаяся концертная литература для него. При переходе от одного строя к другому приходится переучиваться, на что уходит немало времени. Мне думается, поэтому, что тем, кто стремится исполнять сложный классический и современный репертуар, следует избрать шестиструнную гитару»[5].

[5] А. Иванов-Крамской. Начинающему гитаристу. «Музыкальная жизнь», 1959, № 15.

Рецензии на книги Б. Вольмана в музыкальной прессе.

«МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ»

1961, № 17 , стр. 20.

НОВАЯ КНИГА О ГИТАРЕ

Не часто издаются у нас книги о гитаре. Вышедшая в 1928 году брошюра П. Агафошина «Новое о гитаре», так же как и книга М. Иванова «Русская семиструнная гитара», изданная в 1948 году, давно стали библиографической редкостью. Отсюда понятен большой интерес, вызванный появлением работы Б. Вольмана «Гитара в России».*

Автор поставил перед собой задачу «осветить историю развития гитарного искусства в России от его зарождения до наших дней и установить прогноз в отношении будущего гитары в СССР» (стр. 3). Задача большая и сложная, решить ее в пределах сравнительно ограниченного объема книги (178 стр.) довольно трудно. К тому же, в работе Б. Вольмана слишком много внимания уделено вопросам, слабо связанным с основной темой (например, четыре страницы посвящены эволюции песни «Ехал козак за Дунай», девять страниц — происхождению и развитию цыганских хоров в России и т. п.). Немало места занимают и сведения об иностранных гитаристах, скорее имеющие отношение к истории гитарного искусства за рубежом. Кстати, в материалах этих есть фактические ошибки, неточности. Так, к немецким музыкантам почему-то причислен крупный русский гитарист Иван Андреевич Клингер. Неверно сообщены даты жизни Мауро Джульяни: 1780-1840 вместо 1781-1828.[1] Кончина Ф. Тарреги указана на год раньше.

К сожалению, не все обстоит благополучно и с фактическими данными о русских гитаристах. Так, например, Ю. М. Штокман представлен как пропагандист семиструнной гитары, а в действительности он предпочитал ей шестиструнную. Много неточностей в сведениях об известном гитаристе В. П. Лебедеве. Автор утверждает, что Лебедев и его учитель — Деккер-Шенк, были представителями немецкой школы игры на гитаре. На самом деле оба они следовали итальянской исполнительской традиции. Кстати, Лебедев не был первым исполнителем в России квартета Паганини с гитарой — квартеты Паганини задолго до него игрались в Москве с участием гитариста Нейтвиха. И еще: в опубликованной Лебедевым школе игры на семиструнной гитаре, кроме десяти этюдов Каркасси, имеется восемь этюдов Н. И. Александрова, а не Лебедева, как указано в книге. Правда, они напечатаны в «Школе» без указания автора, но исследователь, занимающийся историей гитары в России, должен гнать эти этюды, в свое время опубликованные под фамилией их автора — Александрова.

Есть в книге и некоторые противоречия. Так, утверждая, что «достигнув вершины в 30-х годах, русское гитарное искусство остановилось в своем развитии» (стр. 74), автор на стр. 85 пишет об учениках А. О. Сихры: «превзойдя своего учителя во владении инструментом, его ученики в короткий срок подняли русское гитарное искусство на значительную высоту». А ведь деятельность последователей Сихры протекал, как известно, именно после тридцатых годов. Положению автора о семиструнной гитаре как аккомпанирующем инструменте противоречит его же характеристика исторического значения деятельности Сихры, который «...был первым, кто показал большие возможности семиструнной гитары не только как аккомпанирующего и ансамблевого, но и сольного инструмента...»

В главах книги, посвященных русским гитаристам А. О. Сихре, М. Т. Высотскому, приводятся главным образом уже известные по литературе сведения, причем, во многом используя материалы, опубликованные В. А. Русановым, автор не всегда делает на них ссылки.

Очень мало или почти совсем ничего не сказано о таких известных русских гитаристах, как Н. И. Александров, С. Н. Галин, Н. А. Черников, П. А. Корин, а также о советских гитаристах В. М. Кузнецове — авторе интересного исследования «Анализ строя гитары семиструнной и шестиструнной», З. И. Кипченко (Одесса), В. М. Мусатове (Орджоникидзе), А. В. Попове (Томск) и многих других.

Однако главный недостаток труда Б. Вольмана заключается не в тех или иных фактических ошибках, а в концепции, положенной в основу его книги. Мы имеем в виду освещение вопроса о шестиструнной и семиструнной гитарах. От видимой объективности, которую кое-где пытается соблюсти автор, не остается и следа, когда он резюмирует в конце своей работы: «в области самодеятельного искусства шести- и семиструнная гитары равноправны; для профессионального обучения и дальнейшей концертной деятельности все преимущества остаются за шестиструнной гитарой». Подобный вывод представляется нам глубоко неверным с точки зрения дальнейшего развития гитарного искусства в нашей стране.

Конечно, никто не может отнять у шестиструнной гитары ее музыкальных традиций, ее обширной литературы, ее первоклассных концертантов. Но значит ли это, что семиструнная гитара в ху-

[1] Год смерти в обоих случаях указан неверно. Подтвержденными датами жизни М. Джулиани являются: род. 27 июля 1781 г., ум. 8 мая 1829. См.: «История гитары в лицах», 2013, №3 (9). — *Ред. ИГвЛ.*

* **Б. Вольман. Гитара в России. Очерк истории гитарного искусства.** «Музгиз», Л., 1961. Тир. 10000 экз., ц. 70 к.

дожественном отношении менее ценна. Правда, семиструнная гитара — инструмент более молодой и распространен только в СССР. Но он также имеет свои большие музыкальные традиции, свою литературу, своих отличных исполнителей. Спор о преимуществах строя шестиструнной гитары является по существу беспредметным. Кстати, это невольно признает и сам автор, когда пишет о том, что на семиструнной гитаре можно успешно исполнять, в соответствующих переложениях, произведения, написанные для шестиструнной.

При всем сказанном, нельзя не отметить ряд положительных качеств книги Б. Вольмана. В этой работе довольно компактно представлены основные этапы развития русской, советской и зарубежной гитаристики. Даны новые сведения о проникновении гитары в Россию, о появлении семиструнной гитары в нашей стране еще до Сихры, опубликованы неизвестные ранее сведения об И. Гельде, одном из первых популяризаторов гитары в России. Приведены новые данные о деятельности Михаила Джульяни (сына Мауро Джульяни), братьев П. и И. Петтолетти, В. Свинцова, С. Щепановского, о гитарных сочинениях Б. Асафьева. Однако, несмотря на эти положительные стороны книги, задача, которую поставил перед собой ее автор, во многом осталась невыполненной. История гитары в России еще ждут своего глубокого, всестороннего и научно обоснованного исследования.

И. Ямпольский, А. Ларин[1].

«СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА»

1962, № 7, стр. 137-138

КНИГА О ГИТАРЕ

(**Б. Вольман. Гитара в России. Очерк истории гитарного искусства.** Музгиз. Ленинград, 1961 г.)

На прилавках магазинов появилась небольшая книга, посвященная истории развития гитары в России.

Известно, что, начав свое существование как инструмент второстепенный, аккомпанирующий, гитара к 20-50-ым годам прошлого века заняла одно из видных мест на концертной эстраде Европы.

В эти годы как в западных странах, так и у нас в России появился ряд гитаристов-виртуозов. В последующий период интерес к гитаре снизился, и к концу XIX, началу XX столетия она перекочевала с концертной эстрады в среду городского мещанства, в различные «цыганские» хоры, где вновь приобрела роль инструмента, сопровождающего пение.

В первые годы Великой Октябрьской социалистической революции гитара не привлекла сколько-нибудь серьезного внимания музыкантов и лишь изредка в сочетании с мандолинами использовалась в различных самодеятельных ансамблях.

Приезд в 1926 году в СССР виднейшего испанского гитариста Сеговия, продемонстрировавшего художественные и технические возможности гитары, повысил интерес к этому инструменту. Забытая до того гитара привлекла внимание широкой общественности. В музыкальных учебных заведениях страны начали открываться классы гитары, в течение нескольких лет выросли молодые исполнительские кадры, появилась соответствующая музыкальная литература. Педагог П. С. Агафошин создал свою школу игры на шестиструнной гитаре (1934 г.); несколько позже (1939 г.) была создана такая же школа игры на семиструнной гитаре М. Ф. Ивановым и В. М. Юрьевым[1]. Так в СССР началась новая жизнь гитары.

Следует, однако отметить, что если усилившееся стремление овладеть игрой на гитаре привело к изданию различных школ, самоучителей и музыкальной литературы, то большим пробелом оказалось отсутствие работ по истории гитары. За исключением нескольких небольших брошюр, о которых упоминает автор рецензируемой книги, единственной более или менее удачной попыткой заполнить этот пробел была книга М. Ф. Иванова «Русская семиструнная гитара», изданная Музгизом в 1948 году. Поэтому появление книги Б. Вольмана является как нельзя более своевременным.

Автор поставил перед собой задачу «осветить историю развития гитарного искусства в России от его зарождения до наших дней и установить прогноз в отношении будущего гитары в СССР». Наряду с историческими сведениями в книгу включены очерки о выдающихся русских гитаристах прошлого века.

Б. Вольман проделал большую работу по собиранию исторических материалов. Каждый сообщаемый им факт, то или иное положение опираются на имеющиеся архивные документы.

Особый интерес представляет вопрос о появлении в России семиструнной гитары и о ее строе. До сих пор считалось, что прибавление седьмой струны и установление существующего строя принадлежит А. Сихре[2]. Однако автор на основании приводимых им данных доказывает, что семиструнная гитара была впервые завезена в Россию чешским гитаристом-композитором Игнацем Гельдом. Им же создана и первая школа игры на семиструнной гитаре, опубликованная в России в 1798 году.

Б. Вольман подчеркивает, что строй русской семиструнной гитары удобен для аккомпанемен-

[1] Полный текст самостоятельной рецензии А. Ларина на книгу Б. Вольмана «Гитара в России» опубликован в энциклопедии «Классическая гитара в России и СССР», стлб. 292-297. – *Ред. ИГвЛ.*

[1] Это неверно. Первые школы-самоучители для семиструнной гитары появились еще до выхода Школы Агафошина: это самоучители В. И. Яшнева (1927-1931) и М. Иванова (1931). — *Ред. ИГвЛ.*

[2] Это утверждение тоже неверно. Уже В. А. Русанов считал, что изобретение семиструнной гитары «приписано» Сихре М. А. Стаховичем и «ничем исторически не подтверждается». — *Ред. ИГвЛ.*

та народным песням, романсам, получившим широкое распространение в первой половине XIX века, и это определило ее популярность в России. В России сформировались такие видные исполнители-виртуозы на семиструнной гитаре, как А. Сихра, М. Высотский. Широко освещая период расцвета гитарного искусства в первой половине XIX века, автор сообщает о многочисленных изданиях музыкальной литературы.

Отдельная глава книги посвящена деятельности русского гитариста Н. Макарова, для характеристики которого автор пользуется его литературными работами: «Задушевная исповедь» и «Предсмертная исповедь», а также воспоминаниями о нем Н. Энгельгардта, опубликованными в 1910 году.

Автор подробно характеризует также деятельность А. Соловьева, создателя лучшей по тому времени школы игры на семиструнной гитаре, В. Русанова, ратовавшего за серьезное отношение к гитарному искусству, требовавшего от гитаристов музыкальной образованности.

Последние две главы книги посвящены периоду возрождения гитарного искусства в СССР. Пользуясь обширными материалами, Б. Вольман широко освещает этот период нового расцвета гитары.

К сожалению, в оценке отечественных гитаристов автор не всегда объективен. В частности, с нашей точки зрения, явно недооценена деятельность единственного пока у нас гитариста-концертанта и опытного педагога А. Иванова-Крамского.

Неправилен вывод, к которому приходит автор в конце книги. Справедливо восставая против ничем не объяснимого антагонизма между поклонниками шестиструнной и семиструнной гитар, он затем пишет, что для профессионального обучения и концертной деятельности более пригодна шестиструнная гитара, тем самым автор ставит под сомнение полноценность семиструнной гитары и отводит ей незавидную роль инструмента, пригодного только для «самодеятельного», домашнего музицирования.

Нам кажется, что в этом вопросе автор не вполне разобрался. Более прав был В. Русанов, который в свое время постоянно ратовал за профессиональное мастерство исполнителей на семиструнной гитаре, справедливо считающейся русским народным инструментом.

Н. Иванов

«МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ»

1962, № 11, стр. 19.

ИЗ СТАТЬИ

БЕСПРЕДМЕТНЫЙ СПОР

<...> Советские любители музыки слушали Андре Сеговию, Луизу Валькер, Марию-Луизу Анидо и других гитаристов, гастролировавших в СССР. Хорошо известен Иванов-Крамской, выступающий и как солист, и как аккомпаниатор по радио и на эстраде. Но все они шестиструнники. К сожалению, мы не можем назвать ни одного профессионального гитариста-семиструнника, владеющего инструментом настолько хорошо, чтобы выступать в концертах и пропагандировать его. Главная причина этого — отсутствие до последнего времени классов семиструнной гитары в музыкальных училищах, не говоря уже о консерваториях. Этим же объясняется и недостаток кадров квалифицированных педагогов.

<...> Думается, что сам по себе вопрос о количестве струн на инструменте и их строе не имеет столь важного значения, какое придают ему спорящие. В практике нередки случаи, когда для получения более низкого тона, отсутствующего на инструменте, композиторы прибегают к так называемой «скордатуре», т. е. к изменению высоты звука, в данном случае самой низкой по настройке струны; такой прием встречается в сочинениях для обеих гитар. Есть, наконец, шестиструнные и семиструнные гитары с дополнительными, лежащими вне грифа струнами и открытыми басами.

Так о чем же, собственно, идет спор?

Суть его, как видно, сводится к одному: какая из двух гитар должна стать инструментом для профессионального обучения. Но, как это ни парадоксально, говоря о равноценности обеих гитар, автор книги «Гитара в России» Б. Вольмян заключает, что в систему профессионального обучения следует включить только шестиструнную гитару. Семиструнной же он отводит роль инструмента, пригодного лишь для самодеятельного и домашнего музицирования. К такому же выводу, как ни странно, приходит и А. М. Иванов-Крамской, несмотря на то, что он признал в своей статье равноправие обеих гитар.

Более объективную позицию, как нам кажется, занял В. Войтонис, защищающий интересы семиструнной гитары. Признавая равные права обоих инструментов, он считает вполне справедливым и логичным, чтобы наряду с введением курса обучения на шестиструнной гитаре, были открыты классы профессионального обучения и на семиструнной, как это уже сделано в Москве в музучилище им. Гнесиных.

Н. Иванов

«СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА»

1971, № 1, стр. 100

О КНИГЕ Б. ВОЛЬМАНА

«Гитара и гитаристы. Очерк истории шестиструнной гитары»
Л., «Музыка», 1968

Литература о шестиструнной гитаре пополнилась еще одним ценным трудом, принадлежащим перу ленинградского ученого Б. Вольмана, который к этой теме обращается вторично (в 1961 году вышла в свет его книга «Гитара в России»). Хотя рецензируемая работа — в целом самостоятельный очерк, тем не менее по ряду затронутых вопросов ее можно рассматривать как продолжение предыдущей. Если в первой книге внимание авто-

ра сосредоточено, главным образом, на развитии гитарного искусства в дореволюционной России и, следовательно, речь идет преимущественно о семиструнной гитаре, то в центре внимания второй – история шестиструнной гитары и гитарного искусства в западноевропейских странах, в Америке и в СССР. Таким образом, обе книги освещают в историческом аспекте одну и ту же проблему, но в разных ракурсах и на различном материале. Задачи исследования сформулированы Вольманом в предисловии. В его намерения входит, во-первых, «осветить происхождение и развитие самого инструмента, рассказать о гитарной литературе и ее создателях, о гитаристах – исполнителях и педагогах на Западе и в Советском Союзе» (стр. 3), во-вторых, привлечь внимание музыковедов, которые до сих пор недооценивают «все возрастающее значение музыки для гитары» (стр. 4). Кроме того из общей направленности работы можно заключить, что автор хотел бы убедить нашу общественность в острой необходимости создать прочную базу для всестороннего профессионального развития гитарного искусства в СССР. Очерк содержит как ценные аналитические экскурсы в историю гитары и гитарного искусства, так и изложение ставшего известным из научной и популярной литературы, фактологического материала. Такой обзорный характер некоторых страниц не умаляет достоинств труда рассчитанного в первую очередь на широкий круг читателей.

О чем же повествует Вольман? Читатель узнает о далеких предках гитары — о лютневых инструментах древнего мира, о разновидностях гитары, бытовавших в средневековье, и о формировании современного вида и строя этого инструмента. Автор подробно рассказывает о значении лютни (гитары) в развитии инструментальной музыки эпохи Ренессанса и раннего барокко, о постоянном интересе к этому интимному инструменту в период раннего романтизма (Агуадо, Джульяни, Сор, а также Вебер, Шуберт, Паганини и другие) и о причинах упадка гитары как концертного инструмента во второй половине XIX века. Попутно сообщаются любопытные сведения из истории шестиструнной гитары в России в прошлом столетии, о гастролях зарубежных виртуозов и о гитарных сочинениях западноевропейских композиторов на темы русских песен[1].

Значительно больше места уделено в книге периоду расцвета гитарного искусства на Западе в конце XIX и в первой трети XX века. Читателю предлагается содержательный материал о жизни, деятельности и творчестве таких выдающихся представителей музыкальной культуры, как Франсиско Таррега и Андрес Сеговия, Филипе Педрель и Эмилио Пухоль, Мигель Льобет и Даниэль Фортеа. Справедливо отмечая важную роль Сеговия в возрождении гитарного искусства на Западе, в Америке и СССР, Вольман посвящает этому замечательному музыканту отдельную, отлично написанную главу.

В следующих разделах речь идет о современном состоянии гитарного искусства в странах Европы, Америки и Азии. Вольман показал хорошее знание зарубежной литературы и периодики, почти недоступной даже и специалистам-музыковедам. Нашему читателю впервые сообщается, что в консерваториях ряда стран Европы и Америки существует класс гитары, где формируются кадры концертных исполнителей, что современные композиторы создали множество интересных сочинений для этого инструмента, в том числе и крупной формы[2], что существуют ежегодные международные курсы повышения мастерства исполнителей-гитаристов, устраиваются конкурсы, выходят специальные журналы[3]. Книга Вольмана по объему содержащейся в ней совершенно новой для советского читателя информации о состоянии гитарного искусства за рубежом заслуживает положительной оценки.

Судьбам шестиструнной гитары в СССР посвящены последние две главы книги, в которых автор на основе тщательно собранного и преимущественно впервые публикуемого материала сообщает детальные сведения о советских гитаристах-исполнителях и педагогах, анализирует существующую гитарную методическую и историческую литературу. Но хотя исследователь привлекает огромное число (в том числе второстепенных и малозначительных) фактов, все они вместе взятые отнюдь не свидетельствуют о безмятежном благополучии в рассматриваемой области. Невольно напрашивается вопрос: почему же в нашей стране гитарное искусство не получило должного развития?

Вольман сам пытается дать ответ на него в конце очерка (стр. 183-188). Он видит причины отставания советского гитарного искусства в следующем: во-первых, в России гитара появилась сравнительно поздно. Будучи, к тому же, семиструнной, с терцовым строем, она использовалась

[1] О судьбах гитары в России в XVIII веке и о ее предшественнице — украинской бандуре Вольман рассказал в книге «Гитара в России» (см. стр. 5–6 , 8–9 и 30–37). В рассматриваемой работе автор в данном разделе не ссылается на прошлые исследования и, к сожалению, не дает никаких новых материалов. Ничего не говорится о распространении шестиструнной гитары в Западной Украине в XIX веке, хотя об этом упоминается в некоторых литературных источниках (см.: М. Загайкевич. Музичне життя Західної України другої половини XIX століття. Київ, 1960, стр. 34). Известно, что западноукраинский композитор второй половины XIX века Михаил Вербицкий был не только хорошим гитаристом и педагогом, но и сочинителем произведений и школы-самоучителя для шестиструнной гитары (М.Загайкевич. М.М. Вербицький. Київ, 1961, стр. 7–8; И. Волинський. Музична культура Галичини 60-х років XIX ст. В сб.: «Живі сторінки української музики. Київ, 1965, стр. 85–91).

[2] Среди композиторов, писавших для гитары, – М. де Фалья, Э. Вила Лобос, А. Руссель и Д. Мийо, а также и менее известные у нас авторы: Х. Родриго, М. Понс, П. Висмер, М. Кастельнуово-Тедеско, А. Тансман, М. Торроба, Х. Турина и другие.

[3] Добавим, что состоялось несколько международных симпозиумов, посвященных изучению старинной лютневой музыки.

в основном как аккомпанирующий инструмент при исполнении песен и бытовых романсов (в отличие от того, как это было во многих странах Европы, гитара, по мнению автора, не стала подлинно народным инструментом), во-вторых, в системе нашего музыкального образования не нашлось места для класса шестиструнной гитары, что, как пишет, Вольман, вызвано нехваткой кадров специалистов (обучение игре на гитаре в музыкальных учебных заведениях носит лишь эпизодический характер и зависит от инициативы их руководителей). Кроме того отсутствует хорошая учебно-методическая литература, не налажен обмен опытом между гитаристами, почти нет оригинальных гитарных произведений, написанных советскими композиторами.

Однако трудно согласиться с Вольманом в том, что одна из причин отставания гитарного искусства в нашей стране — это отсутствие традиций, в результате чего гитара не стала у нас подлинно народным инструментом. Ведь те же самые обстоятельства существовали и во многих других странах (например, в Венгрии, Чехословакии, Югославии, Японии), и гитара все же нашла там свое место и в системе музыкального образования, и на концертной эстраде. Разве тот факт, что виолончель не имеет в России давних традиций и не стала «подлинно народным инструментом», отразился в какой-либо мере на уровне музыкального воспитания наших виолончелистов? По-видимому, причины упадка исполнительства на гитаре кроются в чем-то ином.

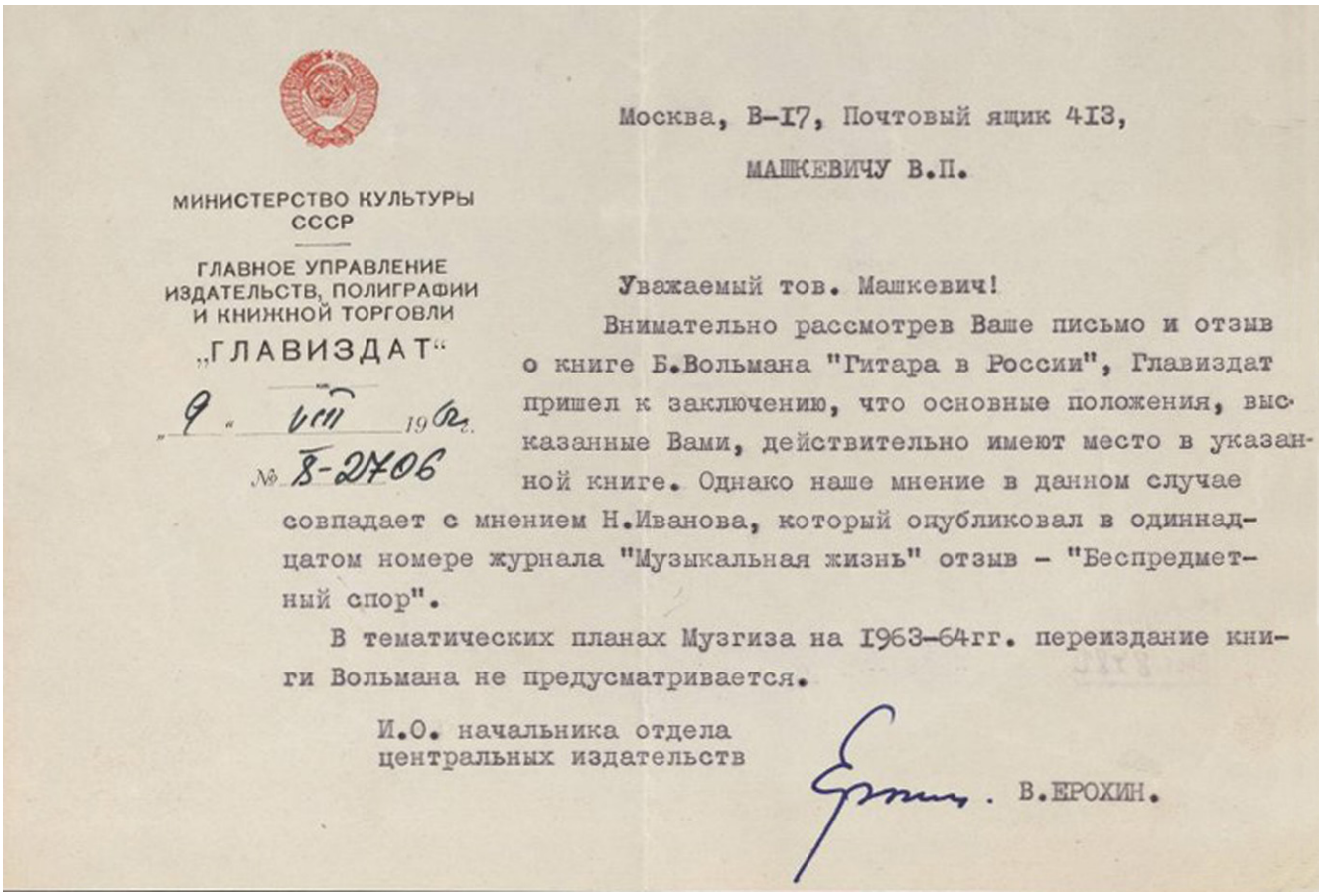
Как бы между прочим Вольман затрагивает (на стр. 184) вопрос технического преимущества шестиструнной классической гитары (квартового строя) над семиструнной (терцовой). Но он тут же ссылается на авторитетное мнение заведующего кафедрой народных инструментов Киевской консерватории профессора М. Гелиса, который не видит существенной разницы между обеими разновидностями гитары.

Думается, что такая позиция не способствует прояснению сложного и животрепещущего вопроса о судьбах шестиструнной гитары, который нуждается в серьезном, научно аргументированном теоретическом осмыслении. Само собой разумеется, что такая задача выходит уже за узкие рамки краткой журнальной рецензии.

В заключение добавим, что книга Б. Вольмана, надо надеяться, сыграет определенную роль в возрождении советского гитарного искусства.

В. Гошовский

Еще одна рецензия на книгу Б. Вольмана «Гитара и гитаристы» была напечатана в журнале «Музыкальная жизнь» (№ 20 за 1968 г.), но по своему содержанию это скорее аннотация книги, в которой последовательно излагается краткое содержание каждой из её глав, — ***Поликарпов И. Новая книга о гитаре. — «Музыкальная жизнь», 1968, № 20.*** — *Ред. ИГвЛ.*



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР

ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ ИЗДАТЕЛЬСТВ, ПОЛИГРАФИИ И КНИЖНОЙ ТОРГОВЛИ

„ГЛАВИЗДАТ"

„9" VIII 1962 г.

№ Б-2706

Москва, В-17, Почтовый ящик 413,

МАШКЕВИЧУ В.П.

Уважаемый тов. Машкевич!

Внимательно рассмотрев Ваше письмо и отзыв о книге Б.Вольмана "Гитара в России", Главиздат пришел к заключению, что основные положения, высказанные Вами, действительно имеют место в указанной книге. Однако наше мнение в данном случае совпадает с мнением Н.Иванова, который опубликовал в одиннадцатом номере журнала "Музыкальная жизнь" отзыв - "Беспредметный спор".

В тематических планах Музгиза на 1963-64гг. переиздание книги Вольмана не предусматривается.

И.О. начальника отдела
центральных издательств В.ЕРОХИН.

Ответ Главиздата В. П. Машкевичу
на письмо и отзыв о книге Б. Вольмана «Гитара в России».

Виктор ТАВРОВСКИЙ

ССОРА ДВУХ СЕСТЕР

(Несколько замечаний по поводу реакции В. П. Машкевича на публикацию книг «Новое о гитаре» П. С. Агафошина и «Гитара в России» Б. Л. Вольмана)

В примечании редакции энциклопедии «Классическая гитара в России и СССР» к статье о П. С. Агафошине, размещенном после отзыва В. П. Машкевича с критикой книги «Новое о гитаре», выражена надежда, что его публикация позволит «лучше узнать обстановку в “гитарном мире” того времени и в какой-то мере послужит демонстрацией того, к чему приводит ссора в “единой семье музыкальных инструментов”, когда забывают, что гитара семиструнная и гитара шестиструнная — ***это, в сущности, ведь две родные сестры!***»[1].

Сравнение очень правильное и уместное, но и не новое. Впервые его *почти* сделал М. А. Стахович в своей «Истории семиструнной гитары», когда написал:

> «Пусть в исполнении <семиструнной гитары> слышится иногда только намек на то, что в трехголосном аккорде явно выражено на фортепиано, пусть в поразительных сочинениях Высотского и самого Сихры, остается желать, при исполнении, той щепетильной стороны виртуозности, <...> что выполняет несколько сот лет ***старшая гитара шестиструнная*** своими эффектами, напоминающими мандолину...»[2].

Здесь он разве что только не употребил самого слова «сестра», так и напрашивавшегося после «старшая», но зато за него это позже сделал В. А. Русанов:

> «Семиструнная гитара, как и ***старшая ее сестра шестиструнная***, проникла в Россию с Запада почти одновременно»[3].

Теперь непосредственно к самому отзыву Машкевича **«Новая погудка на старый лад»**[4], по словам редакции энциклопедии, ранее не публиковавшийся и «представленный без сокращений»[5].

Мы не видим необходимости повторять в настоящем журнале этот материал, поскольку львиную его долю занимают опровержения частных фактических ошибок и неточностей в исторических датах и событиях, обнаруженных Машкевичем в книге Агафошина (причем, значительная часть из них касается зарубежных, а не отечественных гитаристов), а в защиту семиструнной гитары — многочисленные отсылки к известным сторонним источникам с пространными цитатами из них: М. А. Стаховича, А. А. Ветрова (из письма М. Н. Лопатину), Ю. М. Штокмана (из переписки с В. Русановым, «Гитарист», 1906), самого В. А. Русанова, Г. Котикова («Гитарные страдания, или на какой гитаре играть», «Гитарист», 1906), В. В. Сланского, В. М. Кузнецова («Анализ строя гитары семиструнной и шестиструнной», 1935) и, разумеется, череда опровержений большего технического совершенства и возможностей шестиструнной гитары, на которых настаивал Агафошин.

Есть среди доводов Машкевича, безусловно, и немало дельных, есть правильные критические замечания по ряду высказываний Агафошина.

Так, в частности, на следующие слова: «В кругах же гитаристов приезд Сеговии произвел в полном смысле переворот, и все объективно настроенные русские гитаристы должны при-

---

[1] Там же, стлб. 58.

[2] Стахович М. А. Очерк истории семиструнной гитары. Сихра — Аксенов — Высотский. // Москвитянин. – 1854. – Т. 4, № 13. – Отд. «Смесь», с. 2.

[3] Русанов В. А. Гитара и гитаристы: Исторические очерки. А. О. Сихра, гитарист-композитор, основатель образцового метода игры на русской семиструнной гитаре. М., 1901. С. 26.

[4] Машкевич В. П. Новая погудка на старый лад [О кн. П. Агафошина «Новое о гитаре»]. // Классическая гитара в России и СССР : биогр. муз.-лит. словарь-справочник рус. и сов. деятелей гитары / Ссост. М. С. Яблоков. — Екатеринбург – Тюмень. — 1992. — Стлб. 39-58.

[5] Написан он был, судя по всему, почему-то уже в 1930-е годы, а может быть и «дописан» для будущих поколений, т. к. в нем упоминается изменение отношения к семиструнной гитаре П. Исакова и цитируется его письмо аж от 15. 06.1934 года, то есть написанное спустя почти шесть лет после издания книги.

знать, что победа испанской гитары над семиструнной была полной»[6], Машкевич отвечает:

> «Победы, конечно, никакой не было. Сеговия лишь показал, как можно и как должно играть на гитаре. Он так же хорошо играл бы и на семиструнной гитаре, на скрипке, виолончели, фортепиано, так как его исполнение — продукт музыкального таланта и упорного труда. Дело не в строе, ни в инструменте, а в артисте. Что это действительно так, в этом могли убедиться все, слышавшие не только Сеговию, но также Валькер, Паммера и Гудиана. Если первый — талантливейший исполнитель, то вторая — высококвалифицированная музыкальная ремесленница, третий — музыкальный ремесленник, а последний — бездарность. Если бы шестиструнная гитара была «идеальным» инструментом, то все шестиструнники были бы талантливыми концертантами, а в действительности даже сам Агафошин не сделался таковым, несмотря на свой пятидесятилетний юбилей игры на "классической" гитаре»[7].

Хотя, в отношении последней фразы, можно заметить, что сам инструмент, как бы хорош он ни был, конечно, все равно гениально не заиграет, если исполнитель никудышный.

Собственно ту же мысль много ранее высказал и В. А. Русанов:

> «Обращаясь затем к литературе того и другого инструмента и к биографиям её лучших представителей, мы видим только, что оба инструмента велики в руках таких гитаристов, как Джулиани, Сихра, Высотский, Сор, Соколовский и Циммерман, и наоборот бедны и жалки в неумелых руках различных бездарностей»[8].

Обращаясь «к вопросу о плагиате», Машкевич совершенно справедливо говорит, что к нему «необходимо подходить более осторожно, чем это делает Агафошин. Прежде всего, необходимо поискать первоисточник произведения, вызывающего сомнение. <…> Для правильного решения этого вопроса необходимо располагать данными о времени издания этих произведений, а не имея их, не следует спешить с выводами; в случае же возникновения мысли о плагиате не нужно считать способными на плагиат только своих соотечественников»[9] и приводит вполне резонные возражения на обвинения в плагиате в адрес М. Высотского.

Определяя в автобиографии свою позицию по отношению к шести- и семиструнной гитарам, В. П. Машкевич во многом повторяет тот набор тезисов, который использовал и при разборе книги Агафошина, по-видимому, считая их ключевыми, наиболее существенными в споре двух гитар. Он пишет:

> «Мое отношение к 6-струнной гитаре.
>
> Я воспитывался на следующих тезисах:
>
> 1. "Оба строя имеют полное право на существование… и та и другая — гитары" (Ю. М. Штокман).
>
> 2. "Семиструнная гитара — инструмент, возникший на почве русской музыки, а потому наиболее национальный и исключительно русский, тогда как 6-струнная гитара, пришедшая из-за границы, возникла на основе испанской и итальянской музыки, а потому инструмент наиболее космополитический" (А. А. Ветров).
>
> 3. И та и другая имеют своих корифеев и свои шедевры. Есть произведения на каждой гитаре, исполняемые на другой, около 20–25% литературы 6-струнной гитары написано в тональностях 'ля' и 'ми'. Столько же литературы 7-струнной гитары — в тональностях 'соль' и 'ре'. Транспозиция пьес первых тональностей во вторые делает эту часть литературы 6-струнной гитары доступной для 7-струнной. И траспозиция тональностей 'соль' и 'ре' 7-струнной гитары в 'ля' и 'ми' эту часть ее литературы делает удобной для 6-струнной гитары.
>
> 4. Невозможное есть и для того, и для другого строя.
>
> 5. Плохих инструментов нет. Есть, плохие исполнители.
>
> О 6-струнной гитаре я знаю с 17 лет, всегда интересовался ее литературой, историей, музыкальными красками и техникой, никогда передо мною не стоял вопрос о переходе на нее. Из советских гитаристов я первый отказался от применения большого пальца левой руки (в 1923 г. до приезда Сеговии) и принял новую технику 6-струнной гитары. <…>

---

[6] Классическая гитара в России и СССР… стлб. 45.

[7] Там же.

[8] Русанов В. А. Гитара и гитаристы: Исторические очерки. [Вып. 2] Гитара в России. А. О Сихра — гитарист-композитор, основатель образцового метода игры на русской семиструнной гитаре. М., 1901. С. 17.

[9] Классическая гитара в России и СССР… стлб. 55.

В 30-х годах семиструнники считали меня шестистунником. В действительности же я просто гитарист, а точнее человек, занимающийся исследованиями в области истории и техники гитары без различия ее строя. В семиструнника же, а точнее человека, защищающего 7-струнную гитару, я превращаюсь только при встрече с 6-струнником, утверждающим преимущество своего строя без каких-либо аргументов или только ссылающихся на Сеговию. Для меня последний является продуктом музыкального таланта плюс громадного труда до сих пор затрачиваемого на гитару. Он крупнейший артист не потому, что играет на 6-струнной гитаре, а потому, что он, Сеговия, и на любом музыкальном инструменте он был бы таким же гениальным исполнителем.

Наивно утверждать, что любой гитарист станет Сеговией, если только возьмет в руки 6-струнную гитару. Ни П. С. Агафошин, перешедший на 6-струнную гитару за 50 лет до своей смерти, ни многие тысячи других гитаристов-шестиструнников, не стали не только сеговиями, но и скромными концертантами. За десятилетие 1926-1936 гг. в СССР выступали четыре иностранных гитариста: Сеговия, Валькер, Паммори, Гуриан, которых, как исполнителей можно охарактеризовать так: гений, высококвалифицированная музыкальная ремесленница, музыкальный ремесленник, бездарность. Таким образом, и на 6-струнной гитаре не все виртуозы-концертанты, а существует градация исполнительского таланта и мастерства. <...>

Непонятен мне антагонизм к 7-струной гитаре, прививаемый некоторыми педагогами-шестиструнниками своими учениками... <...> Мне это чуждо еще и потому, что во всей истории гитары нападающей стороной всегда были 6-струнники, 7-струнники же только защищались»[10].

Нам теперь уже вряд ли удастся ответить на сакраментальный вопрос «кто первым начал», видимо, пламя ссоры «двух сестер» разгоралось постепенно и сначала было не очень заметно.

По Машкевичу же, уже определившемуся для себя с ответом, впервые вопрос о строе был вынесен на страницы печати Макаровым в 1874 г., «который в предисловии к своей брошюре „Несколько правил высшей гитарной игры" утверждает, что шестиструнная гитара имеет неоспоримые преимущества перед семиструнной, так как число разных звуков на открытых струнах первой больше, чем на второй», а значит именно им и было, как он пишет, нарушено «мирное содружество между представителями шести- и семиструнной гитар»[11].

Ну, во-первых, эти самые «Правила» Н. П. Макарова спустя много лет после их первого издания были опубликованы В. А. Русановым в журнале «Гитарист», 1905, № 1, с прибавлением предисловия «От редакции» журнала, в котором говорится, что ставшая уже «библиографической редкостью» брошюта Макарова, содержит «много весьма ценных указаний, касающихся техники гитарной игры», которые «одинаково полезны для гитаристов и того, и другого строя».

Во-вторых, слова Макарова о преимуществах шестиструнной гитары, сказанные им не в предисловии к Правилам — такового у этого сочинения Макарова просто нет, есть Вступление, по выражению журнала «Гитарист» ставшее «последней гневной вспышкой пылкого, энергичного поборника истинной гитарной музыки, ...не поскупившегося в выражениях по адресу врагов любимого своего инструмента», — а в первом абзаце Правила 1-го «Гитарный строй», объективно вряд ли могут быть расценены как агрессивный выпад против семиструнной гитары. Если всякое указание на достоинства своего инструмента рассматривать как нападки на другой, то тогда любое слово будет враждебно. У Макарова же это замечание естественным образом вытекало из следующего его рассуждения:

«..не в количестве струн, а в системе их строя состоит гармоническое богатство инструмента: чем более открытых нот, особенно в басах, тем строй полнее. Поэтому семиструнная гитара гораздо беднее шестиструнной гармоническими средствами; потому что эта последняя имеет пять открытых нот e, h, g, d, a, тогда как у первой открытых нот только три: d, h, g; остальные же четыре суть только повторение этих трех нот октавою ниже» (конец абзаца).

Это уже другое дело, соглашаться с этим или нет, в какой степени считать верным и как трактовать, так сказать, в развитии. Вот, кстати, редакция «Гитариста» с тем, что «не в количестве струн, а в системе их строя состоит гармоническое богатство инструмента», согласилась, а дальше, начиная со слов «поэтому семиструнная гитара гораздо беднее» и до конца

[10] Там же, стлб. 1095-1096.

[11] Машкевич о книге Вольмана «Гитара в России», «Классическая гитара в России и СССР», стлб. 288.

абзаца, в своей публикации «тихо» вырезала[12]. Тем самым, конечно, пришлось несколько покривить против всей правды макаровской мысли, но, видимо, для того, чтобы не возникло не к месту основания для внеочередной полемики.

Говоря же, что семиструнникам всегда приходилось защищаться, отбиваясь от нападок сторонников шестиструнной гитары, Машкевич явно лукавит. Бывало и наоборот. И, что уж точно, в агрессивности семиструнники своим оппонентам нисколько не уступали, что еще раз подтвердил сам Машкевич не сдерживая своих эмоций в отношении «Нового о гитаре» и не раз называя автора невеждой, не знающим истории гитары.

В качестве наглядного примера первых гитаристов-шестиструнников откровенно неприемлевших семиструнной гитары обычно вспоминают М. Д. Соколовского (1818–1883). Действительно, со слов Русанова, «М. Д. Соколовский вообще не любил русской семиструнной гитары; её успехи были ему не по душе и обо всех замечательных гитаристах русских он всегда отзывался с злобным пренебрежением. В этом отношении он делал исключение только для двух — для Высотского и Циммермана»[13]. Ну, так может быть, ключевым здесь является слово «русский»: «гитаристах *русских*», «*русской* семиструнной гитары», и дело совсем не в «семиструнности», поскольку сам-то поляк-Соколовский (Marek Sokołowski) был «русским» чисто номинально, да и не по доброй воле, как и все прочие современные ему поляки, так отчего бы ему хвалить *русских* гитаристов, на скольких бы струнах они не играли. Это они его *к своим причислили*, а что там сам про себя думал Соколовский, знал только он… Кстати говоря, Машкевич дабы лишить и *русских* шестиструнников «выдающегося концертанта» в их рядах второй половины XIX века и иметь право заявить, что таковых «ни на шестиструнной, ни на семиструнной гитаре не было ни одного», в споре с Вольманом, считает нужным учесть, что «Соколовский был поляк»[14].

Умел Машкевич и «согласиться» с Агафошиным, но так, чтобы последнему это согласие было неудобно и неприятно:

> «Автор совершенно прав, опровергая „удивление" Сеговии исполнением советских гитаристов. В 1926 г. у Ленинграде он говорил шестиструннику В. Н. Финне, что в СССР никто не умеет играть на гитаре, не выделив из общей массы и П. С. Агафошина»[15].

Нашел, как ответить ему и по поводу «перебежчиков», перешедших на шестиструнную гитару, из которых в качестве «доброго примера» Агафошиным был назван П. Исаков, который «не только сам решительно порвал со своим прошлым семиструнника, но увлек за собой многочисленных учеников своей студии». Машкевич в ответ парирует, что с середины тридцатых годов Исаков вернулся к семиструнке и стал играть на двух гитарах, а кроме того приводит строки из письма к нему этого ленинградского гитариста, в котором тот признает, что гармонические и полифонические «возможности семиструнной гитары не только не уступают, но порой значительно превосходят шестиструнную, в особенности в ходах баса. <…> Певучесть семиструнной гитары — неотъемлемое качество, у шестиструнной — неотъемлемая намученность»[16].

В то же время, позиция Машкевича не всегда смотрится выигрышно, даже когда он, казалось бы, более прав и объективен.

Пеняя Агафошину на то, что он винит Русанова в пересказе сомнительной истории о гитаре, якобы разбитой Сором после услышанной им игры Высотского, он между тем точно так же обвиняет Агафошина в неверных данных о западных гитаристах, хотя тут же пишет, что эту информацию тот почерпнул из книги Ф. Буэка «Гитара и ее мастера» (Die Gitarre und ihre Meister. Berlin, 1926), т. е. по его же логике претензии в данном случае должны быть адресованы не Агафошину, а Буэку, перевод книги которого с немецкого языка, был, кстати говоря, сделан Машкевичем в 1926 году, и им же распространялся. Кроме всего прочего, и для работ самого Маш-

[12] См.: История гитары в лицах, 2016, № 3-4, стр. 74.

[13] Русанов В. Гитара и гитаристы: Исторические очерки. [Вып. 1]. М. Т. Высотский, русский гитарист-виртуоз, композитор народных песен. М., 1899, с. 37.

[14] Классическая гитара в России и СССР… стлб. 283.

[15] Там же, стлб. 41.

[16] Там же, стлб. 54.

кевича указанная книга Буэка (или Бюка; Buek, 1864–1945) была не последним источником.

Ставя в вину Агафошину, допущенные им неточности и ошибки, Машкевич и сам допускает подобные вещи. Так, после завершившихся ничем бесплодных попыток обнаружить карикатуру на Макарова в сатирическом журнале «Искра» 1860 года, он зачем-то все равно на нее ссылается, не имея представления, что на самом деле она собой представляла[17]. Получилось невпопад. Обращаю на это внимание, поскольку «тайна» этой карикатуры в полной мере раскрыта мною в статье «Между ослом и носорогом, или Карикатурная история»[18].

Есть в отзыве Машкевича и совершенно излишние выпады и грубости.

> «В результате издания своей книги автор внес склоку в среду гитаристов и дал возможность представителям шестиструнной гитары от грудных младенцев до „профессоров“ невнятно лепетать о „больших ее возможностях“, не понимая, в чем они заключаются.
>
> Книга Агафошина — бред распустившегося невежды. Можно только удивляться, как музыкальный сектор Госиздата выпустил ее, а почтенные музыкальные деятели — М. Иванов-Борецкий и заслуженный деятель искусств, профессор Московской государственной консерватории С. Василенко без критики дали высокую оценку шестиструнной гитаре и халтурному труду ее апологета П. С. Агафошина»[19].

Поправляя ошибки, допущенные Агафошиным, что в общем-то нормально, Машкевич делает это так, будто бы он в этом отношении абсолютно безгрешен. Так, например, он правильно указывает на неточность указанной даты рождения С. Н. Аксенова — 1773 вместо 1784, но в его собственной биографии гитариста имеется куда больше существенных ошибок[20].

Не меньше, а то и больше, чем Агафошину, достается от Машкевича Вольману за его «Гитару в России». Текст его отзыва на эту книгу , адресованный Музгизу, напечатан в энциклопедии «Классическая гитара в России и СССР».[21]

В целом его «стратегия и тактика борьбы с неприятелем» остались прежними, разве что содержание и объем книг, внесли некоторые коррективы в моменты несогласия, но, кроме того, появились и некоторые новые аргументы.

В одном из предыдущих номеров журнала, разбирая историю с «ленинской гитарой», мне приходилось упоминать об удивлении М. С. Яблокова тем фактом, что В. П. Машкевич, «отличавшийся тщательностью изучения материалов, связанных с гитарой» в отношении сообщений об игре Ленина на гитаре «воздержался от каких-либо комментариев»[22]. Однако же, Машкевич, однажды свою позицию все-таки заявил: «Вольман умалчивает о том, что В. И. Ленин и артистка Есипова, — пишет он в отзывыве на книгу «Гитара в России», — игра-

---

[17] Там же, стлб. 42.

[18] См.: Тавровский В. Между ослом и носорогом, или Карикатурная история. (Как я искал карикатуру на Н. П. Макарова в «Искре» 1860 года и чем завершились мои поиски) // История гитары в лицах. – 2016. – №№ 3-4. – С. 59-64.

[19] Классическая гитара в России и СССР... стлб. 56-57.

[20] Так, по его словам, в 1808–1810 годах С. Н. Аксёнов служил в Сибирской казённой палате и находился в эти годы в Сибири, «по-видимому, в Екатеринбурге» («Классическая гитара в России и СССР», далее – [1], стлб. 73), пишет Машкевич, тогда как на самом деле С. Н. Аксёнов служил в Симбирской казенной палате, т. е. в г. Симбирске (нынешнем Ульяновске) на Волге (См.: Тавровский В. Неизвестные и неизученные страницы биографии С. Н. Аксёнова. “История гитары в лицах”, 2017, № 1, с. 18) Жену Николая Николаевича Аксенова, брата С. Н. Аксёнова, умершую в 1830 году, В. П. Машкевич называет матерью С. Н. Аксёнова, а племянниц, Софью и Анну — его сестрами: «В 1830 г. умерла мать С. Н. Аксенова, Наталья Михайловна, о чем извещали его сестры, Софья Николаевна и Анна Николаевна» ([1], стлб. 71. См.: к воспоминаниям Е. И. Раевской. “История гитары в лицах”, 2017, № 1, с. 32). Машкевич позволил себе даже “отредактировать” надпись на памятнике на могиле (!) С. Н. Аксёнова, пофантазировать на тему его службы в армии и воинского звания ([1], стлб. 74, см. об этом: Тавровский В. Последний приют корифея русской гитары. “История гитары в лицах”, 2017, № 1, с. 60-61). Всюду, где после слов “очерк, написанный В. А. Русановым” стоит “и доработанный В. П. Машкевичем”, следует насторожиться, поскольку это не сулит ничего хорошего. Статьи Русанова не нуждаются в том, чтобы их правили и «дорабатывали» чужие руки, если была необходимость что-то добавить к тому или иному месту его публикации, исправить или прокомментировать, то делать это следовало в примечании либо уже в отдельном прибавлении после текста автора. Машкевич же поступал иначе и самовольно вступал в его «соавторы», получалось плохо. Если В. Русанов в очерке о Высотском писал, что любимая его гитара “была подарена ему генералом Н. А. Луниным, большим почитателем этого инструмента” (Русанов В. Гитара и гитаристы: Исторические очерки. [Вып. 1]. М. Т. Высотский, русский гитарист-виртуоз, композитор народных песен. М., 1899, с. 21-22), то в “доработанном” варианте Машкевича в том же месте и об этой же гитаре сказано: “..была подарена М. Т. Высотскому С. Н. Аксеновым” ([1], стлб. 309).

[21] Классическая гитара в России и СССР... стлб. 280-292.

[22] См.: Тавровский В. Заметки на тему Ленин и гитара: факты, домыслы и измышления. // История гитары в лицах. – 2020. – № 1. – С. 41.

ли на семиструнной гитаре и что В. И. Ленин был заочным учеником Афромеева»[23]. Ничего не могу сказать об «артистке Есиповой», но вот в том, что касается Ленина, мне, думаю, вполне удалось показать и объяснить, чего стоят свидетельства, лежащие в основе сообщений о «Ленине-гитаристе». Полагаю, что, может быть, и Машкевич понимал, что реальных фактов под таким утверждением нет никаких, но посчитал, что в Министерстве культуры и Музгизе не особенно осведомлены в нюансах этой истории, а такой «козырь» вполне может сыграть в полемике против Вольмана.

Вообще, некоторые выпады, что против Вольмана, что против Иванова-Крамского, както «нехорошо попахивают»: «С большим основанием мы можем обвинить Вольмана в неверии в музыкальный талант советских гитаристов, которые по его мнению, не могут быть крупными концертантами на семиструнной гитаре»[24]; «Советскому гражданину Вольману не следовало бы так рьяно проявлять свое преклонение перед Западом, что он делает почти на каждой странице своего труда...»[25]; «Автор книги, будучи сторонником западной музыки, предпочитая ее русской и советской...»[26]; на укор Вольмана русским семиструнникам, что они не использовали опыт западных педагогов — «...надо поставить в заслугу русским гитаристам их самобытность и независимость от Запада»[27].

Или о В. Яшневе: «Тяготение к западной музыке, легкая возможность побочного заработка и сделали его деятелем в области гитары»[28].

Об Агафошине: «Статьи Агафошина против семиструнной гитары в журналах и газетах, в его школе, воспитание своих учеников в духе ненависти и нетерпимости к семиструнной гитаре — такова основная черта деятельности Агафошина. ...Иванов-Крамской стал вполне достойным преемником своего учителя Агафошина в отношении своей неприязни к семиструнной гитаре. Как и его учитель, Иванов-Крамской руководствовался в своей деятельности не стремлением содействовать прогрессу шестиструнной гитары, а неприязнью к семиструнной гитаре»[29].

Конечно, замечательно, что В. П. Машкевич проделал огромную работу по изучению и собиранию материалов по истории гитары в России и создал внушительный «Словарь биографий русских и советских гитаристов», внеся колоссальный вклад в создание литературы отечественной гитарной истории, без чего она выглядела бы крайне бедно, но при этом им написаны еще и тысячи страниц истории гитары зарубежных стран, где помимо действительно значительных фигур мировой гитары огромные силы потрачены на «жизнеписание» гитаристов, о которых и в собственных-то странах мало кто слышал и знает, а уж в России они и подавно никому не интересны. А ведь здесь и у нас может возникнуть крамольный вопрос об «ориентации» — а на кого же в таком случае были больше рассчитаны эти «истории» — на советского или зарубежного потребителя, которому можно бы было презентовать это в переводе, имея обширные связи с многочисленными гитаристами за границей и не раз публикуя свои статьи в иностранной прессе?...

Основные же выводы Машкевича таковы: «Книга Вольмана является одним из очередных выпадов «воинствующих» шестиструнников против семиструнной гитары с целью доказать ее ничтожество... Книга написана необъективно, с предвзятым намерением очернить русскую семиструнную гитару... Следует признать книгу Вольмана вредной, как разжигающей антагонизм между представителями шести- и семиструнной гитар и выразить удивление по поводу того, что Музгиз опубликовал сочинение, необоснованно принижающее русский народный инструмент»[30].

---

[23] Классическая гитара в России и СССР.., стлб. 291.

[24] Там же, стлб. 289.

[25] Там же, стлб. 290.

[26] Там же, стлб. 292.

[27] Там же, стлб. 282.

[28] Там же, стлб. 285.

[29] Там же, стлб. 285-286.

[30] Там же, стлб. 292.

«ВОЙНА МЫШЕЙ И ЛЯГУШЕК»

В открытке В. М. Мусатову от 9.06.1958 г. В. П. Машкевич, говоря о работе над «Словарем биографий русских и советских гитаристов», сожалеет, что не все откликнулись на его просьбу о предоставлении для него своих биографических данных, и в качестве одной из причин называет **«холодную войну мышей и лягушек (представителей двух разных строев гитары)»**[1].

Использованное Машкевичем выражение обычно употребляется для обозначение ненужной войны, конфликта или столкновения по ничтожному поводу.

А пошло оно от названия древнегреческой эпической поэмы, шутливой пародии на «Илиалу» Гомера, ставшей широкоизвестной в России благодаря написанной по её мотивам сатирической сказке В. А. Жуковского «Война мышей и лягушек» (1831).

[1] Классическая гитара в России и СССР... Стлб. 1110.



Рисунок из иллюстрированной книги сказок (Aardige sprookjes: 24 vroolijke fabels met mooie plaatjes), изданной на голландском языке в 1880-90-е гг. в Берлине Адольфом Энгелем (Adolf Engel), печатный оригинал которой хранится в Национальной библиотеке Нидерландов.

Из статьи об итогах Всесоюзного конкурса исполнителей на народных инструментах, посвященного Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве (1957) члена жюри конкурса, заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР Ашота Петросянца:

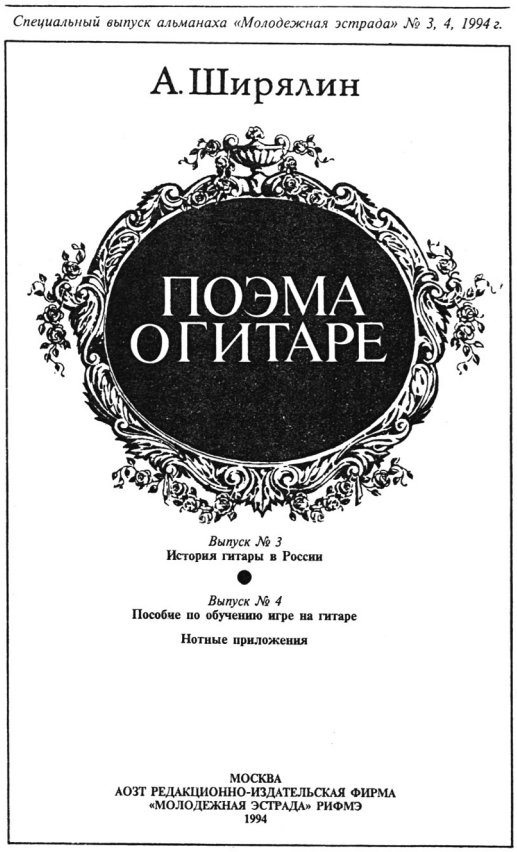
«...Отрадно что в конкурсе участвовали, вопреки бесконечным спорам специалистов, трехструнная и четырехструнная домры, а также шестиструнная и семиструнная гитары; последние были представлены в дуэте. И когда кто-то спросил: для чего надо было их объединять, — член жюри П. Исаков, шутя ответил: для того, чтобы отныне они перестали между собой враждовать».

(Петросянц А. Вопросы, волнующие народных инструменталистов. «Советская музыка», 1957, № 9, стр. 25).



Дуэт гитаристов **Лев Андронов** (шестиструнная гитара) и **Владимир Вавилов** (семиструнная гитара) — лауреаты бронзовой медали Всесоюзного конкурса исполнителей на народных инструментах (2-7/VIII – 1957 г.) и лауреаты диплома 2-й степени и серебряных медалей на международном конкурсе гитаристов VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве (28/VII – 11/VIII – 1957 г.).





* Из книги: **Ширялин А. В. «Поэма о гитаре».** — М.: Молодежная эстрада, 1994. – С. 67-69.

А. В. Ширялин

«СТРОЙНЫЙ ВОПРОС»*

И вдруг гитары звон... Торжественные звуки!
«Надейся на рассвет!» — сказали мне они...
В. Соболев

Положение гитары в 80-х годах XIX столетия было критическим. В. Русанов во многих своих статьях в журнале «Гитарист» писал о жалком состоянии гитары в то время. Он констатирует, что классические гитарные сочинения исчезают, забываются и уничтожаются. На смену прекрасным творениям гитаристов-классиков приходят жалкие поделки псевдогитаристов, «скоморошьи» объявления о выучке в тридцать уроков. Издаются и расходятся «Школы» и «Самоучители», по которым «...без знания нот и без учителя можно выучиться играть в самое короткое время».

Так, «Школа» В. Любавина (псевдоним В. Трусова) по цифровой и нотно-цифровой системе, несмотря на свою примитивность, имела большой успех: вышла чуть ли не миллионным тиражом и принесла издателю состояние.

К этому времени произведения Сихры, Высотского, Циммермана оказались неисполнимыми по своей трудности, поэтому искали способы облегчить игру на гитаре и вместо грамотных методических пособий выдавали суррогат. Учили по цифровой системе (опять возврат к своеобразной табулатуре).

Репертуарное приложение к таким «Школам» соответствовало методическому их содержанию — доморощенные переложения популярных, а нередко и откровенно пошлых мотивов танцевального и эстрадного репертуара.

Иногда «Школы» и заочные уроки имели анекдотический характер. Так, некий Николаев давал уроки, будучи глухим.

В какой-то мере сыграла положительную роль «Школа» Сырцова (вышла в 1896 году), особенно для популяризации гитары в Сибири, «как в добрые старые времена».

Даже «Школа» Деккер-Шенка для шестиструнной гитары, созданная в 1892 году высокообразованным музыкантом, также методически беспомощна, малоценно в художественном отношении и репертуарное приложение.

Об упадке престижа гитарного искусства в это время можно судить по таким фактам: даже объявления об уроках были редки, педагоги стыдились давать такие объявления. Характерно, что Соловьев, к тому времени известный гитарист, стеснялся ходить с гитарой и во время встречи с Русановым предложил ему: «Оставьте гитару у меня, а то неловко по улице с нею идти». Гитару именовали «пошлым инструментом», «бедным», «инструментом военных писарей» и т. д.

Основную причину такого плачевного состояния гитары Русанов усматривает в том, что она не прижилась в оркестре, а значит, осталась вне консерватории.

Казалось бы, что при таких условиях инструмент должен неминуемо погибнуть, исчезнуть с лица земли... А между тем, несмотря ни на какие музыкальные веяния и вкусы, несмотря на самые неблагоприятные исторические условия, на полное отсутствие поддержки со стороны профессиональных школ и музыкантов, на грубые язвы дилетантизма, гитара жила и живет до сих пор как один из самых распространенных музыкальных инструментов.

Причины этого, считает Русанов, в прочном фундаменте школы, заложенной корифеями гитары; в несомненной самобытности и музыкальности инструмента; в относительной дешевизне самого инструмента. И резюмирует: «Пока существует музыка, будет существовать гитара, и в бесконечном, огромном хоре мировых звуков чуткое ухо гитариста всегда отличит звуки своего любимого инструмента»[1].

Сожалел об упадке гитарного искусства даже Лев Толстой. Послушав игру Русанова:

— Да, да, — сказал он, — теперь редко встретишь хорошего игрока на гитаре. И это очень жаль! Такой симпатичный и милый инструмент и забыт... Потому что музыка пошла другая...

И, помолчав немного, добавил:

— Много шуму... Много выдуманности...[2]

Окидывая взглядом прошлое гитары, невольно задаешься вопросом: почему семиструнная гитара, этот совершенно уникальный музыкальный инструмент, со своей превосходной школой, со своими виртуозами и импровизаторами, со своим самобытнейшим репертуаром не вышла за пределы России?

Русанов на этот вопрос отвечает так: «Надо думать, что тот же упадок гитарной музыки помешал ее дальнейшему распространению, ограничив таковое пределами России»[3].

А ведь, по мнению Стаховича, русским гитаристам было что показать Европе. Говоря о русских виртуозах, Стахович отмечал, что гитара «существует с незапамятных времен в Европе... А у нас она начала свой новый, совершеннейший период своего существования, и я уверен, что Европа не слыхивала такого гитариста, как Циммерман. Во сне не приснится игроку на шестиструнной гитаре того, что услышит на этом инструменте в руках Циммермана»[4].

Но нелепо предположение, что богатейший помещик Циммерман будет ездить по Европе с концертами. Даже Макаров со своим артистическим тщеславием ограничился всего лишь Брюсселем, да и то не только играл бесплатно, но и сам платил за организацию своих концертов.

Любопытно одно сетование Стаховича по поводу Циммермана, когда он пожелал, чтобы Циммерман был беден, тогда жизнь бы заставила его быть профессиональным гитаристом. Но ведь были и профессиональные гитаристы, например, Свинцов, да и другие тоже. Почему они не вышли на европейскую арену? Видимо, причины этого явления кроются в том, что Россия в это время в своей духовной ненасытности втягивала в себя, как «черная дыра», многие культурные явления Запада. Недаром же и большие, и малые таланты стремились в Россию, находя здесь приют, а порою и родину. Сколько понадобилось времени, чтобы нашелся дерзкий человек Дягилев и удивил русским искусством Запад.

Как только обозначились некоторые признаки возрождения гитары в России, так возник «стройный» вопрос. По какому пути должно пойти развитие гитары в России? По пути, намеченному Сихрой, Высотским и другими выдающимися творцами семиструнной гитары, или по пути, предложенному Макаровым, Соколовским и иже с ними? Это был далеко не праздный вопрос, который не решен и в наше время, то есть не снята его острота на протяжении целого столетия.

До этого времени две гитары различного строя довольно мирно уживались друг с другом, потому как приоритет семиструнной был бесспорным. Но к концу века ситуация в корне изменилась. Семиструнная утеряла свои позиции, шестиструнная же не обрела серьезного права гражданства.

Возникла версия о якобы «искажении» русской семиструнной гитарой строя гитары испанской шестиструнной.

Русанов так отреагировал на эти несправедливые и неверные оценки строя русской гитары: «Кто бы ни изобрел семиструнную гитару и тональность ее строя, во всяком случае изобретатель считался в этом деле с недостатками шестиструнной гитары «испанского» строя и стремился к усовершенствованию инструмента...»[5]. «Но самый факт возникновения русской семиструнной гитары есть факт исторический»[6]. С Русановым спорит гитарист, играющий на гитаре шестиструнной — Ю. М. Штокман: «Чет или нечет» здесь ни при чем. То и другое гитара, тот волшебный инструмент, в котором соединены и великое обилие гармонических средств, и неподражаемая задушевность»[7].

Как и многие другие отечественные ревнители строя испанского, Штокман стремится затушевать национальный элемент гитары русского строя. Это будет отчетливо прослеживаться много позже, то есть в наше время, когда будет утверж-

[1] «Гитарист», 1905, № 4, 5.

[2] «Гитарист», 1904, № 11.

[3] «Аккорд», 1911, № 4.

[4] Стахович М. «Современные гитаристы» — письмо Ал. Григорьеву. — «Москвитянин», 1854, № 15–16.

[5] «Гитарист», 1904, № 11.

[6] «Гитарист», 1906, № 2.

[7] Там же.

даться просто гитара. Если же нивелируются эти различия, изгоняется самобытность семиструнной гитары, то пропадает смысл и надобность в ее возрождении — есть же одна гитара, зачем еще другие? Можно вполне понять и чувство гитариста, предпочитающего строй русской гитары, когда пренебрежительное отношение к его любимому инструменту, да еще у себя на родине, ранит душу, вызывая закономерный протест.

Любопытно еще одно мнение гитариста-шестиструнника — Г. П. Котикова, который много раз переходил с одного строя на другой: «Почти каждый шестиструнный гитарист, да еще вдобавок не знающий семиструнной гитары, — верно замечает он, — пристрастно выставляет свойство своего строя в выгодном виде, и при неведении свойств семиструнного строя речи советчика-пропагандиста звучат словами жалкого, но смелого неуча... Я думаю, что когда за границей выяснятся свойства семиструнной гитары не только чутьем, но и анализом с большею ясностью, то пропаганда ее не замедлит сказаться... Сам лично, играя на шестиструнной гитаре, от всей души искренне могу посоветовать каждому желающему учиться на гитаре играть во имя музыкальности на семиструнном русском строе»[8].

<П. С. Агафошин и семиструнная гитара>*

В 1901 году Агафошин резко порывает с семиструнной гитарой и переходит на гитару шестиструнную.

Одно время, еще недостаточно хорошо владея инструментом, выступал в дуэте с итальянцем — мандолинистом Э. Амурри, но с 1913 года выступает в концертах как солист на шестиструнной гитаре. А несколько ранее, с 1910 года, — он педагог в обществе «Музыка и пение», которым руководил Н. А. Черников. Гитару, кроме Агафошина, вели в этом обществе Березкин и Юрьев.

Агафошин признавался, что он очень многое получил как гитарист и музыкант от своих учителей — Русанова, Соловьева, Черникова, а Соловьева считал лучшим гитаристом своего времени. Правда, позже в своей работе «Новое о гитаре», вышедшей в Москве в 1928 году, он перечеркивает все относящееся к семиструнной гитаре. Брошюра эта написана под впечатлением от игры Сеговии и сыграла немалую роль в дискриминации семиструнной гитары.

Вопиющие бестактность и противоречивость его труда были отмечены уже современниками Агафошина, в частности, была написана большая критическая статья В. П. Машкевичем под названием «Новая погудка на старый лад» — в ней отмечались все негативные моменты очерка Агафошина.

Мы не будем далее останавливаться на этой работе Агафошина, а приведем лишь одну цитату из нее, которую можно понимать как программу уничтожения гитары русского строя: «Органам, заинтересованным в музыкальной воспитанности масс нашей страны, следовало бы использовать эту благоприятную конъюнктуру[9] и направить намечающееся гитарное движение по правильному пути, как это сделано на Западе. Преподавание гитары в музыкальных техникумах и открывающихся народных консерваториях было бы крайне своевременно. И прежде всего надо отрешиться от семиструнного строя и перейти на испанский шестиструнный строй, ибо бессмысленно затрачивать время на изучение 7-струнной гитары, прошлое которой весьма скромно, настоящее — ничтожно и будущее бесперспективно»[10].

Главное, для чего была написана брошюра, по словам автора, — это «привлечь внимание к шестиструнной гитаре руководящих кругов и музыкантов».

[8] «Гитарист», 1906, № 9.

* Из главы «Космополиты», стр. 83-84.

[9] Концерты Сеговии ***(авт.)***.

[10] Агафошин П. С. Новое о гитаре. Государственное издательство. Музыкальный сектор. М., 1928, с. 54.

ЛЕНИВЦЕВ
Юрий Иванович
(гитарист-семиструнник, г. Смоленск)

К вопросу В. Ф. Б.* — какая школа лучше?

Ответьте подумавши, для чего и почему Вы преподаёте семиструнку.

Я могу поручиться, что ни у Вас, ни у тех, кто преподавал её до Вас, — скажем, Иванов, Юрьев, Менро, — не было для этого совершенно никаких оснований.

Семиструнникам нравится высказывание Машкевича о русских гитаристах послереволюционного времени. Он написал: вот, семиструнники после приезда Сеговии в СССР стали переучиваться на шестиструнку, полагая, что результаты, которых добился Сеговия, объясняются бóльшими техническими возможностями шестиструнки, стали презрительно отзываться о семиструнке и бороться с ней; а много появилось таких гитаристов, как Сеговия? Ни одного, значит дело не в гитаре, а в музыканте; Сеговия играл бы и на семиструнке не хуже; в самом деле, — Кост играл на семиструнке, Йепес играет на десятиструнной (10 стр[ун] на одном грифе; это — как издёвка над замечанием Сеговии, что лучше иметь лишний палец на руке, чем лишнюю струну; а тут всё наоборот: поставили 4 лишние струны и отказались от лишнего пальца, который применяется по старой семиструнной, — и даже шестиструнной, — школе, имеется в виду большой палец левой руки); в Латинской Америке тоже играют и на семиструнках, и на восьмиструнках (на одном грифе, — «Лос Брильянтес»); играют на гитарах с добавочным грифом, на последних играли «шестиструнники» и в прошлом веке (во всех странах Европы и Америки); следовательно смехотворно утверждать, что причиной хорошей игры является какое-то «оптимальное» количество струн — шесть или семь. Это замечание Машкевича, дополненное несколько мной, безусловно справедливо, но я хочу пойти дальше, — развить его.

Та часть гитаристов-семиструнников, которая устояла от переучивания на шестиструнку, в том числе и Машкевич, полностью переориентировала школу, параметры, репертуар семиструнки по образцу школы, параметров инструмента, репертуара Сеговии. Машкевич признаётся, что современные ему семиструнники тридцатых годов называли его семиструнным шестиструнником; Машкевичу это казалось комичным, а мне не кажется: вместе с ним стали такими семиструнными шестиструнниками многие и многие гитаристы; таким гитаристом является Агибалов, чувствую, что и Вы, и с десяток современных семиструнников (верных старой школе остались единицы, — Сазонов, Мелешко, Морозов, Окунев и Орехов — гитаристы не старой школы, но и не семиструнные шестиструнники; это настоящие музыканты, коими они были бы на любом инструменте вообще, не только на гитаре, и в репертуаре они не нуждаются, ни в семиструнном, ни в шестиструнном: они свободно создают свой репертуар).

Зачем Вам семиструнки? Чтобы играть репертуар шестиструнки, классику? А почему не на самой шестиструнке? Там этого репертуара неизмеримо больше: лучше развита школа; лучше налажено общение; конкурсы за рубежом, да и внутри страны масса кружков, объединений; у нас в Смоленске с 10-ок музыкальных школ имеют классы шестиструнки, и нет ни одного, кроме меня, семиструнника. Вы, в угоду взглядам, которые были сформированы семиструнными шестиструнниками, приняли их школу. А подумали Вы о том, что перестройка школы семиструнки не дала тоже ни одного Сеговии; удивляюь, как был слеп Машкевич: он видел, что переход на шестиструнку не породит русского Сеговию, но не видел, что перестройка семиструнки «на шестиструнный лад», тем более не даст Сеговию, а Сихру и Высотского и подавно; верный последователь Сихры В. Свинцов говорил:

— Анафема тот, кто переменит хоть один палец у Сихры!

А Вы, наверное, считаете себя умнее Сихры? Не считаете? Понимаю.

Вы знаете, что если будете преподавать по старой школе, то Вашим ученикам будет закрыто дальнейшее продвижение. И считаете это справедливо: семиструнные шестиструнники «об{гади}ли всю малину», «об{гади}ли капитально», — поправить уже ничего нельзя. Может у Вас есть ещё одно сомнение, — новая школа семиструнки расширяет возможности инструмента. Расширяет для современного репертуара, но они не становятся всё же бóльшими, чем у шестиструнки к таковому репертуару. Для исполнения же классического наследия семиструнки возможности современной семиструнки сузились, на ней неудобно, или, иногда, даже невозможно играть по школе Сихры. Потеряла семиструнка многое из того, что имела, а нашла лишь то, что уже имела шестиструнка: от своего отказалась, — позарилась на чужое. Вот и нет никакой логики в том, что Вы выбрали семиструнку, выбрали даже не имея репертуара. На кой чёрт?!

[Кон. 1970-х – нач. 1980-х гг.]

---

* В. Ф. Б. — Вячеслав Фёдорович Богачков (род. 1950), — гитарист-семиструнник. Окончил Дагестанский государственный педагогический институт и и московский Заочный народный университет искусств (ЗНУИ) при Центральном доме народного творчества им. Н. К. Крупской по классу семиструнной гитары. С 1975 г. преподавал гитару в музыкальной школе г. Махачкала и Махачкалинском музыкальном училище; был первым гитарным педагогом ныне известных исполнителей на классической и русской семиструнной гитарах Айнура Бегутова и Ирины Александровой. С 1998 г. — преподаватель по классу гитары на отделении народных инструментов в Детской школе искусств № 4 г. Астрахани.

К вопросу В. Ф. Б. – какая школа лучше?

Ответьте подумавши, для чего и почему Вы преподаете семиструнку.

Я могу поручиться, что ни у Вас, ни у тех, кто преподавал ее до Вас, – скажем, Иванов, Юрьев, Мейро, – не было для этого совершенно никаких оснований.

Семиструнникам нравится высказывание Машкевича о русских гитаристах послереволюционного времени. Он написал: вот, семиструнники после приезда Сеговии в СССР стали переучиваться на шестиструнку, полагая, что результаты, которых добился Сеговия, объясняются большими техническими возможностями шестиструнки, стали презрительно отзываться о семиструнке и бороться с ней; а много появилось таких гитаристов, как Сеговия? Ни одного, значит дело не в гитаре, а в музыканте; Сеговия играл бы и на семиструнке не хуже; в самом деле, – Кост играл на семиструнке, Йепес играет на десятиструнной (10 стр. на одном грифе; это – как издёвка над замечанием Сеговии, что лучше иметь лишний палец на руке, чем лишнюю струну; а тут все наоборот: поставили 4 лишние струны и отказались от лишнего пальца, который применяется по старой семиструнной, – и даже шестиструнной, – школе, имеется в виду большой палец левой руки); в Латинской Америке тоже играют и на семиструнках, и на восьмиструнках (на одном грифе, – "Лос Брильянтес"); играют на гитарах с добавочным грифом, на последних играли "шестиструнники" и в прошлом веке (во всех странах Европы и Америки); следовательно смехотворно утверждение, что причиной хорошей игры является какое-то "оптимальное" количество струн – шесть или семь. Это замечание Машкевича, дополненное несколько мной, безусловно справедливо, но я хочу пойти дальше, – развить его.

Та часть гитаристов-семиструнников, которая устояла от переучивания на шестиструнку, в том числе и Машкевич, полностью пере-

Источник документа:
Российский национальный музей музыки,
ГЦММК КП-12955/441 Ф-514-501

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА
СЕНТЯБРЬ 1988/№ 9

ГИТАРА СЕГОДНЯ: ДИАЛОГИ С МАСТЕРАМИ

(Из статьи: Бельская И. Гитара сегодня: диалоги с мастерами. Журнал «Советская музыка». 1988, № 9, с. 45)

П. Панин. *Может быть, кому-то мои слова покажутся излишне резкими: фламенко, джаз — все это прекрасно! Но мне главной нашей задачей на сегодняшний день представляется возрождение традиций русской музыки. Мы не должны забывать о творчестве таких замечательных мастеров прошлого, как М. Высотский, А. Сихра.*

[И. Бельская.] Как известно, в России издавна существовали два вида гитары: шестиструнная — классическая, или «испанская», и семиструнная — «русская». Предметом острой дискуссии, разгоревшейся в 20-е годы, стало обсуждение их концертных возможностей. По этому поводу высказывались разные, порой полярно противоположные точки зрения. Так, А. Сеговия, гастролировавший в 1926 году в СССР, был весьма категоричен в своем мнении: «Меня спрашивают, почему я играю на шести, а не на семи струнах. С таким же успехом можно спрашивать, почему виртуозы на скрипке и виолончели играют не на пяти, а на четырех струнах. Все возможности игры на гитаре заключены в шести струнах. Лишняя струна, усиливающая бас, нарушает равновесие ее традиционного объема. Прибавление струн всегда производилось дилетантами, которым следовало бы серьезнее работать над техникой инструмента: я бы посоветовал им прибавить палец на руке, а не струну к гитаре!»*. Какова же сегодня «судьба» семиструнной гитары?

А. Фраучи. *Отголоски той странной войны, о которой вы упомянули, сохранялись еще довольно долго. Несколько раз и мне приходилось наблюдать споры между сторонниками разных видов инструмента. В наши дни каждый исполнитель прекрасно знает, что за рубежом повсеместно распространена шестиструнная гитара, обладающая в силу сложившихся исторических условий гораздо более обширным репертуаром, чем семиструнная. Но семиструнная гитара бесспорно имеет право на существование, ведь с ней связаны определенные композиторские и исполнительские традиции русской национальной школы. В XVIII— XIX веках для этого инструмента писали И. Гельд, А. Сихра, М. Высотский и другие композиторы — предшественники и современники Глинки. Их творчество помогает нам представить художественную ситуацию, существовавшую тогда в России. Более того, сегодня семиструнная гитара привлекает к себе внимание не только у нас в стране, но и за рубежом, что показал фестиваль, проходивший летом 1987 года в Эстергоме (Венгрия).*

Безусловно, нужно по возможности расширять репертуар этого инструмента, всячески поддерживать его развитие. Я убежден: любые запреты в искусстве — проявление консерватизма, и единственным аргументом в пользу того или иного явления служит его творческая жизнеспособность. Мы, исполнители, имеем в своем распоряжении прекрасный инструмент — гитару. Каждый из ее видов интересен по-своему. И одна из наиболее актуальных задач, стоящих перед отечественной исполнительской школой, видится мне в освоении разных жанровых сфер существующего репертуара, и в первую очередь — современной музыки.

* Сеговия А. Гитара в фаворе. // Рабочий и театр. – 1926. – №13. – С. 13.

Гитара сегодня: диалоги с мастерами

П. Панин. *Может быть, кому-то мои слова покажутся излишне резкими: фламенко, джаз — все это прекрасно! Но мне главной нашей задачей на сегодняшний день представляется возрождение традиций русской музыки. Мы не должны забывать о творчестве таких замечательных мастеров прошлого, как М. Высотский, А. Сихра.*

Как известно, в России издавна существовали два вида гитары: шестиструнная — классическая, или «испанская», и семиструнная — «русская». Предметом острой дискуссии, разгоревшейся в 20-е годы, стало обсуждение их концертных возможностей. По этому поводу высказывались разные, порой полярно противоположные точки зрения. Так, А. Сеговия, гастролировавший в 1926 году в СССР, был весьма категоричен в своем мнении: «Меня спрашивают, почему я играю на шести, а не на семи струнах. С таким же успехом можно спрашивать, почему виртуозы на скрипке и виолончели играют не на пяти, а на четырех струнах. Все возможности игры на гитаре заключены в шести струнах. Лишняя струна, усиливающая бас, нарушает равновесие ее традиционного объема. Прибавление струн всегда производилось дилетантами, которым следовало бы серьезнее работать над техникой инструмента: я бы посоветовал им прибавить палец на руке, а не струну к гитаре!»[3]. Какова же сегодня «судьба» семиструнной гитары?

А. Фраучи. *Отголоски той странной войны, о которой вы упомянули, сохранялись еще довольно долго. Несколько раз и мне приходилось наблюдать споры между сторонниками разных видов инструмента. В наши дни каждый исполнитель прекрасно знает, что за рубежом повсеместно распространена шестиструнная гитара, обладающая в силу сложившихся исторических условий гораздо более обширным репертуаром, чем семиструнная. Но семиструнная гитара бесспорно имеет право на существование, ведь с ней связаны определенные композиторские и исполнительские традиции русской национальной школы. В XVIII—XIX веках для этого инструмента писали И. Гельд, А. Сихра, М. Высотский и другие композиторы — предшественники и современники Глинки. Их творчество помогает нам представить художественную ситуацию, существовавшую тогда в России. Более того, сегодня семиструнная гитара привлекает к себе внимание не только у нас в стране, но и за рубежом, что показал фестиваль, проходивший летом 1987 года в Эстергоме (Венгрия).*

Безусловно, нужно по возможности расширять репертуар этого инструмента, всячески поддерживать его развитие. Я убежден: любые запреты в искусстве — проявление консерватизма, и единственным аргументом в пользу того или иного явления служит его творческая жизнеспособность. Мы, исполнители, имеем в своем распоряжении прекрасный инструмент — гитару. Каждый из ее видов интересен по-своему. И одна из наиболее актуальных задач, стоящих перед отечественной исполнительской школой, видится мне в освоении разных жанровых сфер существующего репертуара, и в первую очередь — современной музыки.

[3] Сеговия А., Гитара в фаворе, цит. изд., с. 13.



П. Панин

К
на. (
к со
с эс
пра
мож
гита
прис
наец
XX
Мий
имен
конц
усль
лото
туар
слов
ся п
об у
слуш
хара
ните

[4] Р
ры,
транс
здани
и во
1909)



А. Фраучи

ПО БИБЛИОТЕЧНЫМ ФОНДАМ



По-настоящему толковых диссертаций (пусть даже и не во всем безупречных), посвященных рассмотрению вопросов отечественной истории гитары, т. е. таких, которые только и можно считать «исследованием», в современной России считаные единицы. Работа кандидата искусствоведения **К. В. Ильгина — «Гитара классическая и русская (семиструнная). Бытование и исполнительство»** — защищенная в 2003 году в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, из их числа, хотя местами и у него «слишком много Вольмана». Поскольку содержание диссертации, если по ее результатам автором не издано отдельной монографии (что сложно и случается редко), остается почти недоступно широкой аудитории, позволю себе привести здесь несколько выписок из *Введения* и главы *«Вопросы соотношения строя классической и русской семиструнной гитары»*, в частности, из *§1 «Особенности распространения строев»*, диссертации К. В. Ильгина, предметом исследования которой является *«сосуществование двух видов гитары, классической и русской семиструнной гитар». — Ред.*

Константин ИЛЬГИН

Гитара классическая и русская (семиструнная). Бытование и исполнительство.*

= Выписки =

«Классическая гитара, традиционно называемая иногда испанской, отличается плоскими деками, изогнутыми обечайками, круглым резонаторным отверстием, грифом с металлическими ладами (девятнадцать или двадцать в XX веке), и шестью струнами (жильными в XIX и нейлоновыми со второй половины XX века) с квартовым строем. В этом виде инструмент существует примерно с последней четверти XVIII века.

Русская семиструнная гитара, часто называемая в XIX веке гитарой польского строя, отличается от классической количеством струн и строем. Отдельные экземпляры отличаются также по форме. На русской семиструнной гитаре чаще, чем на шестиструнной использовались металлические струны. Она появилась в конце XVIII века. <...> Семиструнная гитара была распространена только на территории России, и только в качестве исключения — за рубежом, где фигурировала исключительно в русских общинах. Таким образом, сосуществование может рассматриваться только преимущественно на территории России.

Сосуществование двух видов гитары представляло собой уникальную особенность российской музыкальной культуры. Ни один из этих видов гитары невозможно признать второстепенным, хотя соотношение между ними значительно менялось на протяжении всего времени. Если XIX век можно назвать веком семиструнной гитары, то XX — время роста доминирования шестиструнной классической. Долгое время существовало мнение о преемственности этих строев. То есть господствующим было утверждение, что строй семиструнной гитары — ни что иное, как усовершенствование строя шестиструнной. В данном случае мы имеем дело с одним из мифов, которые долгое время сохраняли и сохраняют власть над большинством историков гитары».

«Гитара долгое время не признавалась в качестве полноценного концертного инструмента, что также отложило свой отпечаток, как на её развитие, так и на контингент, из которого образовалась многочисленная прослойка гитаристов. В конце XVIII – начале XIX веков большинство музыкантов в России составляли любители. Однако в случае с другими инструментами наблюдался процесс преобразования любителей в профессионалов, который приводил в конечном итоге к доминирующему положению последних в сфере музыкальной деятельности.

В отношении гитары этот процесс по разным причинам не дошёл до завершения, и таким образом доля дилетантов в среде гитаристов была преобладающей в течение более длительного срока, то есть практически до второй половины XX века. Гитара в России являлась преимущественно

* Ильгин, Константин Владимирович. Гитара классическая и русская (семиструнная). Бытование и исполнительство : Дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 . – Санкт-Петербург, 2003.

инструментом любительским, и такое положение сохранялось до тех пор, пока не появилось достаточное количество профессиональных исполнителей, что перевело её в разряд полноправных концертных инструментов».

«Шестиструнная классическая гитара на протяжении XIX и XX веков получила распространение по всему миру, и таким образом сосуществовала с достаточно большим количеством других видов гитары в разных странах. Ареал же существования «русской» гитары ограничивается территорией России (в XIX веке). В XX веке семиструнная гитара проникает и в страны Запада, но получает некоторое распространение только в среде русских эмигрантов в большей степени как аккомпанирующий инструмент; по крайней мере, сольное исполнительство на ней не достигло такого размаха как на классической».

«Классическая гитара, появившись в последней четверти XVIII века, распространялась вместе с выходцами из Европы, вытесняя ранее также достаточно широко распространённую барочную гитару с пятью хорами струн и пятиструнную гитару. Вместе с тем в XIX – первой пол. XX вв. параллельно шло вытеснение родственных инструментов типа лютни, цистры[1]. (Последняя на короткое время отвоёвывала свои позиции в России XIX века, а также далеко не сразу сошла со сцены в Англии и других европейских странах.) Вторая половина XX века охарактеризовалась процессами возрождения исполнения старинной музыки на инструментах соответствующих эпох, что способствовало и возрождению вышеуказанных инструментов, и исполнительству на них, однако это не поколебало в значительной степени роль гитары как одного из самых распространённых «бытовых» инструментов.

«Сам факт сосуществования двух рассматриваемых видов гитары имел место только в России, как территории существования русской семиструнной гитары. До появления гитары в России существовало достаточно большое количество струнных щипковых инструментов с разными принципами строя. В XVIII в. практиковалось приглашение бандуристов в богатые дома «для увеселения господ». Конец XVIII века ознаменовался повышенным интересом к арфе, который в особенной степени проявился в Москве. Можно найти свидетельства о наличии в западных областях России лютнистов. В любом случае лютни и лютнеподобные инструменты существовали задолго до появления гитары, о чём есть свидетельства иностранных путешественников, посещавших Россию. Из этого можно сделать вывод, что гитара при своём появлении стала лишь одним из многих струнных щипковых инструментов, которые имели большое хождение в России. Этому обилию форм соответствовало разнообразие принципов строя, что создавало почву для появления новых гибридных инструментов, заимствовавших строй и форму у уже существующих. Но для настоящего исследования интерес представляет сосуществование инструментов только с двумя принципами строя: квартовым и по трезвучию».

«Общепринятым можно считать мнение о доминировании в России XIX века семиструнной гитары со строем по соль мажорному трезвучию. Для опровержения этого мнения нет достаточно веских причин. Если говорить о распространении гитар разных строев на территории России, то надо отметить, что в XVIII столетии гитара не была широко распространена.

Пятиструнная, а впоследствии и шестиструнная, гитары встречались в европейской части России. Семиструнная гитара стала занимать доминирующее положение с начала XIX века, но на протяжении всего XIX века не выходила за пределы России. Пятиструнная гитара в то же время не исчезла сразу с появлением двух вышеуказанных видов, но продолжала своё существование вплоть до 1830-х годов, то есть практически до начала периода упадка гитары в России, начало которого относится примерно к 1840-м гг. Первоначально оба вида гитары появились в столицах - Москве и Петербурге. Далее мода на гитару стала распространяться по всей остальной территории России. И таким образом к 1840-м годам, когда гитара стала переживать свой упадок на европейской части России, высокий интерес к ней сохранялся в Сибири и в периферийных центрах до начала XX века. Причём однозначно доминировала семиструнная гитара. Одновременно в объявлениях начиная с 1796 года можно встретить упоминание об испанских семиструнных гитарах. Строй этих гитар неясен. Однако можно предположить, что данные гитары представляли собой вариант шестиструнной гитары с басовой седьмой струной си, который был известен в конце XVIII века, но достаточно быстро уступил место классическому шестиструнному . Однако нельзя исключать и то, что в данном случае речь могла идти не о гитарах, а о цистрах.

Шестиструнная гитара не получила в России такого широкого распространения. Ареал её бытования ограничивается по преимуществу европейской частью страны. Контингент, который отдавал ей предпочтение, имеет свои особенности. Это преимущественно иностранцы, в том числе профессиональные музыканты, для которых гитара часто была дополнительным средством заработка. Помимо этого встречались также и русские любители шестиструнной гитары. К этому типу можно отнести Н. П. Макарова. Это не означает, что русские гитаристы поголовно были лю-

[1] Цистра — старинный струнный щипковый инструмент, по внешней форме напоминающий современную полуовальную мандолину, имеет 5-12 парных струн. Была распространена в странах западной Европы, в начале 19 в. вытеснена гитарой.

бителями. Шестиструнная гитара представлена и профессионалами, из которых самой значительной фигурой был М. Д. Соколовский. Однако последний, являясь активно концертирующим гитаристом, представлял собой скорее исключение из общего правила.

В то же время, в России уже в начале XIX века были известны школы игры на шестиструнной гитаре, выпущенные в Европе. Список этих школ не исчерпывается одним двумя названиями, что указывает на то, что шестиструнная гитара в России была достаточно хорошо известна, хотя ярких представителей именно классической гитары Россия не выдвинула, что косвенно может подтверждать подчинённое положение этого вида гитары по отношению к гитаре семиструнной. Такие разновидности гитары как шестиструнная гитара с двойными струнами, которая была распространена в Испании и сохраняла там своё влияние всю первую треть XIX века, а также пятиструнная гитара с одинарными струнами распространения в России не получили.

Профессионального образования на гитаре в этот период не существовало. Гитаристы часто не зависели от гитары как от источника средств к существованию. В то же время сословный состав гитаристов был достаточно разнообразен. Массовость была неотъемлемой чертой гитарного исполнительства начала века. Кроме того, надо отметить, что гитара использовалась преимущественно как аккомпанирующий инструмент. Данное обстоятельство очень важно для объяснения предпочтений в выборе того или иного строя. Семиструнная гитара, заключая в своём строе готовое мажорное трезвучие, была очень удобна именно с точки зрения аккомпанемента, который становился достаточно доступным после крайне непродолжительного обучения. Когда семиструнная гитара выступала в качестве сольного инструмента, её репертуар в основном ограничивался обработками русских народных песен и пьесами, рассчитанными на начальный уровень владения инструментом. Исключения составляли немногочисленные виртуозы, в репертуаре которых встречались произведения достаточно высокого технического уровня сложности. Положение семиструнной гитары отражается в высказывании М. А. Стаховича: «Гитара семиструнная — инструмент наиболее распространённый в России, так как кроме сословия образованного на нём играет и простой народ».

В XIX веке семиструнная гитара практически не имела вариантов строя. Исключение составляли применявшиеся с начала века добавочные басы, строившиеся диатонически. Количество их могло варьироваться, но чаще встречалась гитара с четырьмя добавочными басами. Кроме этого достаточно распространённым был вариант настройки гитары по минорному трезвучию. Здесь имеется в виду перестройка струн си в си бемоль. Этот строй упоминается в различных источниках. По-видимому, он использовался для аккомпанемента. <...> Изображения гитаристов встречаются на русских лубках XIX века, что подтверждает широкое распространение этого инструмента. Определить количество струн не всегда представляется возможным, однако можно предполагать, что речь идёт о семиструнной гитаре. Как видно из вышесказанного, распространение гитары связано с определёнными периодами развития гитарного искусства».

«Гитара, как и любой другой инструмент, за историю своего существования имеет различные периоды подъёмов и спадов. <...> Периодизация в России имеет свои особенности, связанные с сосуществованием двух видов гитары, а также с особенностями появления и бытования гитары как таковой.

В. М. Мусатов в своих работах выделял пять периодов развития гитарного искусства в России:

> «1. Блестящий. Так назван потому, что русское гитарное искусство достигало в то время передовых рубежей.
>
> 2. Упадок. Он по времени совпал с мировым упадком гитарного искусства, потеснённого появлением фортепиано.
>
> 3. Русановский период. Назван по имени русского гитариста, гитарного деятеля В. А. Русанова (1866-1918), сплотившего русских гитаристов путём издания ежемесячного журнала «Гитарист» и издавшего несколько исторических очерков о гитаре.
>
> 4. Второй упадок, связанный с первой мировой войной.
>
> 5. Продолжающийся современный период, характеризующийся быстрым усвоением западного репертуара и началом появления отечественного направления».

Эта периодизация фигурировала в публикациях в конце восьмидесятых годов XX века. Её можно взять за основу предлагаемой периодизации истории гитары в России, но с некоторыми уточнениями. Во-первых, необходимо обозначить отдельно время от первого появления гитары в России до всплеска интереса к гитаре и гитарному искусству, который проявился в конце XVIII - начале XIX веков. Во-вторых, нет оснований дополнительно делить период со второй половины XIX века до первой трети XX на несколько отрезков. Фигура В. А. Русанова в качестве издателя гитарного журнала оказала определённое влияние на российский гитарный мир, но в это время не наблюдалось значительных качественных изменений в положении гитары. Исходя из указанного выше, можно предложить следующую периодизацию истории гитары в России:

Первый период охватывает отрезок с середины до конца XVIII века. Это время, когда гитара только появилась в России, он совпадает с окончанием периода упадка гитары в Европе. Применительно к России его можно назвать инкубаци-

онным. В указанный период сложно говорить о каких-либо особенностях техники игры в России, так как широкого распространения этот инструмент не получил. В основном на нём играли иностранцы. Упадок гитары с точки зрения техники игры характеризуется, прежде всего, господством стиля расгеадо, который применялся по большей части для аккомпанемента пению. Сольные произведения в данный период для гитары представлялись переложениями песен и танцев. Кульминация кризиса приходится на середину века. Не последнюю роль в этом процессе играет и смена вида нотации. Табулатуры, использовавшиеся до этого времени, стали исчезать, вместо них появилась современная пятилинейная нотация. В нотах этого периода можно встретить оба вида нотации, дублирующие друг друга. Начиная с 1760-х годов, гитара в Европе начинает выходить из кризиса, но это не оказало значительного влияния на положение инструмента в России.

Следующий период в истории гитары — это время с конца XVIII века (примерно 1790-х гг.) до середины XIX, примерно до 1840-х годов - это век подъёма гитарного исполнительства в России. В этот период наблюдается большое количество изданий, посвященных гитаре, что связано с распространением гитары, в том числе и в качестве сольного инструмента. В Европе наблюдается расцвет гитары. Это время и в России, и в других странах характеризуется созданием новой гитарной техники. Развитие гитары имело свои особенности по обе стороны границы, но в этот период создаются практически все основные приёмы игры, которые впоследствии послужат основой современной гитарной техники. Ранняя граница этого периода примерно соответствует времени появления русской семиструнной гитары. Шестиструнная и семиструнная гитары находились в стадии формирования своего окончательного вида, это способствовало большому количеству экспериментов, связанных с конструкцией, строем и собственно техникой игры. Многие идеи, которые появились в этот период, находили своё применение лишь спустя несколько десятков лет. Некоторые из них начали разрабатываться только в настоящее время. Объём опубликованных гитарных нот был сопоставим с литературой, выпускаемой для фортепиано.

После 1840-х годов наступает период упадка, который продолжается до конца XIX века. Несмотря на отсутствие интереса к гитаре, он характеризуется оформлением своеобразной системы представлений о технике игры. В момент наибольшего упадка появились первые попытки исследования истории гитары. Данный период даёт первых историков гитары (М. А. Стахович, В. А. Русанов и др.). С конца XIX века наблюдается подъём интереса к гитаре, не выходящий, однако, за пределы любительского музицирования.

С конца двадцатых годов XX века можно говорить о новом периоде в истории гитары, который связан с установлением в России современных представлений о технике игры, внедрением новых приёмов. В немалой степени это было связано и с очередным подъёмом гитары в мире, превращения её в полноценный концертный инструмент. Косвенно это выразилось в последствиях гастролей в СССР Андреса Сеговии. С этого момента в России была признана шестиструнная гитара, рост влияния которой продолжался до конца XX века, что выразилось в частности в открытии классов гитары в профессиональных музыкальных учебных заведениях. Этот период продолжается до настоящего времени, хотя, возможно, в будущем настоящее время окажется в каком-либо ином периоде, который отделить сейчас не представляется возможным из-за аберрации близости».

«Гитара принадлежит к семейству лютневых инструментов и на протяжении своего развития практически постоянно окружена родственными инструментами независимо от места своего развития. Соответственно динамика развития гитары находится в непосредственной зависимости от общей динамики развития инструментов данного семейства. Помимо принадлежности к семейству лютневых гитара принадлежит в более широком смысле слова к струнным щипковым инструментам, общая динамика развития которых оказывает своё влияние и на всё семейство в целом, и на рассматриваемый инструмент в частности. Соответственно в моменты повышения интереса ко всему семейству в целом автоматически повышается интерес и к гитаре. Это можно наблюдать на примере XVI века. Этот период характеризуется не просто присутствием интереса к струнным щипковым инструментам, но особым отношением к представителям этого рода. Умение тонко прикоснуться к струнам и извлечь из них гармоническое звучание является параллелью культурным человеческим взаимоотношениям.

«Чувство осязания, его руководящая роль лежит в основе этого, прямо-таки, культа щипковых или родственных им щипково-клавишных инструментов (верджинал, спинет, клавесин). Орган почитают и ставят на высокий пьедестал, а эту группу инструментов любят особенно, интимно»[2].

«Классический тип виуэли (также как и лютни) не знал применения плектра (vihuela de pendola), звук извлекался непосредственно рукой (vihuela da mano)... „Осязанье", касанье, интимная связь с инструментом — доминируют... Музыканты называются „касателями"»[3].

<...> Интимное отношение к инструменту — характерная черта бытового музицирования. В то же время традиция в XVI веке почитается как нечто незыблемое, и нововведения принимаются неохотно. Этот же отрезок времени считается «зо-

[2] Кузнецов К. А. Музыкально-исторические портреты. М., Музгиз, с. 32.

[3] Там же, с. 36.

лотым веком» гитары. Это явление стоит ограничить территорией западной Европы, поскольку в восточной Европе гитара не получила такого широкого распространения, хотя всплеск интереса к струнным щипковым инструментам наблюдался и в этой части Европы.

Распространение гитары в западной Европе приостановило распространение лютни, в то время как в восточной Европе, где лютня была распространена в большей степени, упоминание о гитаре встречается реже. В Испании гитара на некоторое время вытесняется виуэлой, которая имеет на тот момент времени более совершенный строй и литературу. Однако такое положение вещей сохранялось только до момента поворота общего стиля музицирования от сложных полифонических форм к аккордовому стилю расгеадо, который не требовал табулатуры, а вполне укладывался в цифровую систему записи аккордов. Данный поворот привёл к выходу на первый план гитары, для которой данная фактура оказалась более естественной, чем для лютни и виуэлы. Это касается и отношений гитары с другими инструментами внутри своего семейства».

«Другой пример таких взаимоотношений касается России. Сосуществование семиструнной и шестиструнной гитар на одной территории обусловило в конечном итоге борьбу между представителями этих инструментов, что в конечном итоге привело к поочерёдному вытеснению одного вида другим на протяжении двух веков. Вместе с тем гитара, имевшая большое влияние в российском инструментарии в начале XIX века, стала уступать свои позиции балалайке и домре, когда последние стали переживать период подъёма. Это особенно хорошо просматривается на примере сибирского региона, где преимущественное использование гитары в качестве инструмента домашнего музицирования пошло на спад после появления классов народных инструментов в музыкальных учебных заведениях этой области».

«Ещё одним из факторов, влияющих на изменения в динамике развития инструмента, служат изменения этнического состава населения, обусловленные в частности различными миграциями. <...>

В России XVIII – начала XIX веков может быть отслежено несколько направлений влияния. *Французское* — это французские эмигранты, бежавшие от Великой французской революции, которые приносили с собой традиции французского двора, среди которых было существование должности королевского учителя игры на гитаре. *Итальянское* — связано с артистами итальянских оперных трупп, которые работали при русском дворе. В качестве одного из способов дополнительного заработка ими практиковалось преподавание игры на гитаре. *Польское* — связанное с разделом Польши, последовавшим восстанием Костюшко, в результате которого некоторое количество выходцев из Польши, участвовавших в восстании, было отправлено в Сибирь, а впоследствии осело в России. В качестве примера можно ещё раз упомянуть А. О. Сихру и Игнаца фон Гельда — наиболее заметных деятелей семиструнной гитары первого поколения. Выбор профессии музыканта в данном случае определялся невозможностью сделать карьеру в другой, более «уважаемой» области из-за участия в восстании и последовавших за этим репрессий в отношении его участников. *Английское* — связанное с ориентацией российской внешней политики на союз с Англией, который способствовал развитию, в том числе и культурных связей, а, следовательно, и распространению строя по трезвучию, характерному для так называемой «английской гитары».

Подводя итог европейскому влиянию необходимо отметить появление рассматриваемый период большого количества инструментов-гибридов — полулир полугитар, что связано с ростом интереса к античности. Косвенное влияние оказала мода на украинских бандуристов, которых приглашали в богатые дома для увеселения. Данное направление способствовало с одной стороны интересу к струнным щипковым инструментам в целом, а с другой к укоренению терцового строя, который близок к строю по трезвучию «русской» семиструнной гитары. Связь с Европой не прекращалась в течение всего XIX века. С другой стороны, необходимо помнить ещё и о том, что струнные щипковые инструменты были широко распространены в России. Несмотря на искоренение домры, ей сразу же была найдена некоторая замена в виде балалайки. Таким образом, распространение гитары в России проходило на фоне неослабевающего интереса к инструментам такого рода.

В XX веке роль этнического фактора в распространении гитары в России была сведена к минимуму, в том числе и благодаря отсутствию притока населения из других стран. Исключение составляет локальное распространение русской семиструнной гитары в русских общинах за пределами России. Но это явление не имело настолько значительных масштабов, чтобы оказать существенное влияние на развитие классической гитары в мире».

«Существует также и идеологический фактор, который оказывает иногда значительное влияние на развитие того или иного инструмента или группы инструментов. <...> Экономические факторы также оказывают влияние на динамику развития гитары. Так, гитара может выходить на первый план в моменты экономических спадов. В данной ситуации требуется дешёвый инструмент с достаточно широкими возможностями, в частности для аккомпанемента. В то же время разновидность инструмента также может определяться экономическими факторами, самым простым из которых может быть его наличие или отсутствие в

продаже. Так, возвращаясь к домашнему музицированию в середине XX века, надо отметить, что выбор шестиструнной или семиструнной гитары определялся не преимуществами или недостатками того или иного строя, а тем какой инструмент был в тот момент в продаже в определённой местности. Большое значение имеет также и соотношение цена-качество, которое также может определять успех того или иного инструмента на рынке. Гитары сравнительно низкого качества не способствовали притоку кадров, желавших заниматься гитарой серьёзно, из-за чрезмерного количества трудностей, появлявшихся у обучающегося как только уровень его притязаний выходил за рамки примитивного аккомпанемента.

В распространении гитар обоих видов в России XIX века наибольшую роль играл этнический фактор. В местностях с большой долей или сильным влиянием иностранцев значительное, а иногда и доминирующее значение приобретала шестиструнная гитара. В остальных случаях, а их большинство, доминирующим инструментом из двух рассматриваемых видов становилась семиструнная. Соответственно в портовых и столичных городах шестиструнная гитара если не доминировала, то была, по крайней мере, в равных условиях с семиструнной. На остальной части России доминирующее положение однозначно занимала семиструнная гитара.

Тем не менее, доминирование семиструнной гитары не было общим правилом для всей территории нашей страны. Существовали отдельные центры, где главенствующее положение занимала именно шестиструнная гитара. В частности в Одессе изначально распространение получила именно шестиструнная гитара. Это связано опять же, прежде всего с тем, что на протяжении всего XIX века значительную роль в музыкальной жизни города играли иностранцы. Есть упоминания о любительских неаполитанских оркестрах, которые в достаточно большом количестве существовали в конце XIX века. Б. Вольман связывает поддержание их популярности гастролями в 1880-х гг. студенческого итальянского оркестра под управлением Э. Гранадоса. Кроме того, это объясняется большим количеством итальянских ансамблей в ресторанах Одессы, количество которых увеличивалось год от года».

«Часто при доминировании семиструнной гитары о существовании шестиструнной не было никакой информации. <...> Выписывавшие журнал «Гитаристъ», были знакомы с шестиструнной гитарой по его материалам, но усиленная пропаганда семиструнной оставляла шестиструнную в тени. Кроме того, в России начала XX века не было ничего известно о деятельности Ф. Тарреги и его школы».[4]

«XX век принёс кардинальные изменения в картину распространения гитарных строев в России. В начале века обострился вопрос о преимуществах того или иного строя. С обеих сторон приводились различные аргументы в пользу различных сторон.

Начала появляться система профессионального обучения на гитаре, которая в большей степени стала развиваться на основе шестиструнной гитары. «В 1930-х годах при Московской консерватории были открыты музыкальные курсы, на которых преподавали игру на гитаре. Класс шестиструнной гитары вел П. С. Агафошин, класс семиструнной — М. Ф. Иванов. Возник спор о преимуществах испанской гитары перед русской, в результате чего в 1934 году были закрыты оба класса». В 1923 году в музыкальных училищах Москвы и Ленинграда уже существовали классы гитары. В 1927 открылся аналогичный класс в Музыкальном училище г. Куйбышева. Таким образом, в России начала складываться система профессионального обучения на гитаре, опиравшаяся на классическую шестиструнную гитару, что способствовало расширению ареала её существования на территории СССР. С открытием классов гитары в музыкальных учебных заведениях связан прогресс в области российского гитарного искусства в 30-х годах XX века. Гитара начинает преподаваться и в некоторых музыкальных школах. Малое количество образованных гитаристов, способных вести в них педагогическую работу, ограничивало преподавание лишь наиболее крупными городами. Когда в 1939 году в Москве был организован Всесоюзный смотр исполнителей на народных инструментах, в котором приняли участие гитаристы, то лучшими оказались ученики Агафошина, Яшнева и Гелиса, обучавшиеся в музыкальных учебных заведениях Москвы, Ленинграда и Киева[5].

Однако распространение строя классической гитары не было повсеместным. В восточных областях из-за задержки развития системы образования семиструнная гитара сохраняла свои позиции. Однако ведущая роль классической гитары была предрешена после гастролей в СССР А. Сеговии, которому деятели семиструнной гитары не смогли противопоставить равную по величине фигуру.

В то же время, подъём гитарного искусства в мире стимулировал появление большого количества высококачественного репертуара для шестиструнной гитары, часть которого, несмотря на сложности получения информации, была доступна и российским гитаристам. В результате, постепенно в местах, где появлялись классы шестиструнной гитары, данный вид гитары стал доминировать. Там, где классы гитары по каким-либо причинам открывались позднее, начинали преобладать другие инструменты, такие как баян

[4] Вольман Б. Гитара и гитаристы. Л.: Музыка, 1968. С. 169.

[5] Там же.

и другие народные инструменты, для которых открывались классы в музыкальных училищах, готовившие профессиональных исполнителей, либо оставалось существенным влияние семиструнной гитары. К примеру, в Красноярском крае гитара временно сдала свои позиции, когда появилось музыкальное училище с классами народных инструментов, в том числе баяна. Такое положение вещей сохранялось до открытия класса гитары».

«Для XX века вплоть до восьмидесятых годов характерна ещё одна деталь. Гитаристы, как правило, владели обоими строями гитары. Это было связано с несколькими моментами. Во-первых, часть гитаристов не определялась окончательно со строем и в зависимости от ситуации в течение жизни по несколько раз переходила с одного строя на другой. Во-вторых, были гитаристы, которые использовали в концертной практике оба строя гитары вместе. Это было связано с особенностями репертуара для разных строев. Таким образом, складывалась ситуация, при которой соотношение различных строев гитары на территории России постепенно уравнивалось.

Отсутствие полноценного репертуара и недостаток профессионального обучения на семиструнной гитаре изменило ситуацию в пользу шестиструнной. Распространение последней имело определённую направленность с запада на восток. Естественно, процесс возрождения гитары развивался более активно в тех регионах, где гитара до этого имела большую популярность».

«В настоящее время шестиструнная гитара окончательно заняла доминирующее положение в России, но вместе с тем семиструнная гитара не исчезла полностью. Она также повсеместно распространена, но имеет гораздо меньшее количество исполнителей».

«Сосуществование двух строев в России породило проблему выбора того или иного строя. Исходя из вышесказанного, можно констатировать наличие преимуществ у шестиструнной гитары в связи с более широкой областью распространения данного строя, выходящего за пределы собственно классической музыки. Однако в начале века вопрос строя порождал серьёзную полемику, предметом которой было выяснение того, какой строй обладает большими возможностями для раскрытия всех возможностей гитары.

Спор между сторонниками шестиструнной и семиструнной гитары продолжается. Исторические факты свидетельствуют, что выдающиеся исполнители играли в России и на шестиструнной и на семиструнной гитаре. Некоторое время бытовало представление о том, что для исполнителя-гитариста идеальным является одновременное владение обоими строями. Однако, эта идея не получила широкого распространения, ввиду сложности поддержания в равной степени репертуара соответствующего уровня для обоих строев. Если для исполнения относительно несложных гитарных произведений такое совмещение не несёт никаких затруднений, то для преодоления виртуозных барьеров, там, где требуется исключительная точность движений, автоматизм и устойчивость игровых навыков, такое раздвоение может повлечь за собой потери в качестве исполнения. Этот эффект связан не с различиями в технике игры, но с разницей в ощущениях при игре на шестиструнной и семиструнной гитаре, которые имеют своими истоками мелкие конструктивные особенности, выражающиеся в различном расстоянии между струнами. К тому же, в отличие от шестиструнной гитары, в семиструнной не установилась стандартная длина колеблющейся части струны. Семиструнная гитара и в наше время имеет, как правило, мензуру менее 650 мм, что также создаёт дополнительные трудности для исполнителей, которые могли бы совмещать два строя. При конструировании семиструнной гитары в соответствии с требованиями, которые предъявляются сейчас к шестиструнной, семиструнная гитара может потерять часть своего репертуара, в частности некоторые произведения М. Т. Высотского, которые обладают особенностями, связанными с техникой левой руки. Многие гитаристы семиструнники ссылаются на мнение А. Сеговии о непригодности квартового строя шестиструнной гитары для современной музыки и необходимости его изменения, приняв за основу терцовый принцип настройки».

«Особенностью XX века является частое отсутствие чёткой границы между представителями различных строев. Гитаристы в поисках «лучшего» строя часто по несколько раз переходили с одного строя на другой. Как уже было сказано выше, русская семиструнная гитара в XX веке получила ограниченное распространение и за пределами России вместе с потоками эмигрантов. Известно, что Джулиан Брим начинал своё обучение на гитаре с одним из русских эмигрантов на семиструнной гитаре, но впоследствии перешёл на классическую. Таким образом, в мире русская семиструнная гитара так и не получила достаточного распространения и не заняла сколько-нибудь значительного места в мировой музыкальной культуре. Наиболее жизнеспособным в данном периоде времени оказался строй классической гитары».

«Шестиструнная и семиструнная гитары не существовали отдельно друг от друга. Взаимное влияние отмечается на протяжении всего периода их сосуществования. Это касается и вопросов техники игры, но это касается также и изменения строя. <...>

Появление гибридных инструментов не является прерогативой XIX века. Варианты строя, не получающие значительного распространения, но тем не менее существующие в более или менее продолжительное время встречаются и в конце

XX – начале XXI веков. Один из таких строев — семиструнная гитара со строем «ми минор». В данном случае попытка создания гибридного инструмента по указанию создателя базировалась на перестройке первой, шестой и седьмой струн русской семиструнной гитары на тон выше. <...>

Строй как шестиструнной, так и семиструнной гитары подвергался не только глобальным изменениям, но также присутствовало явление скордатуры. В XIX век необходимость в ней частично покрывалась за счёт использования дополнительных басов. Но в XX веке, когда от добавочных басов повсеместно отказались, скордатура стала встречаться значительно чаще.

Одним из вариантов перестройки на шестиструнной гитаре является перестройка шестой струны в *ре*. Этот вид перестройки встречается настолько часто, что может считаться одним из распространённейших вариантов. Перестройка пятой струны в соль появилась значительно позднее — в конце XIX века в переложениях для гитары (И. Альбенис. Севилья.). Однако в XX веке стала использоваться и в оригинальных произведениях (М. Кастельнуово-Тедеско. Соната «Памяти Боккерини».).

На семиструнной гитаре в XIX веке применялась перестройка седьмой струны в *до*. Также применялась настройка не по мажорному, а по минорному трезвучию, на что есть указания в том числе и в художественной литературе. Сходная перестройка наблюдалась на виоле д'амур».

«Таким образом, в конце XVIII — начале XIX веков сформировалось два вида гитары с, условно говоря, базовыми строями, которые в течение последних двух веков не претерпевали значительных изменений. Не наблюдалось также значительных изменений и в конструкции инструментов. Особенности сосуществования в России гитар различного строя можно свести к следующим пунктам:
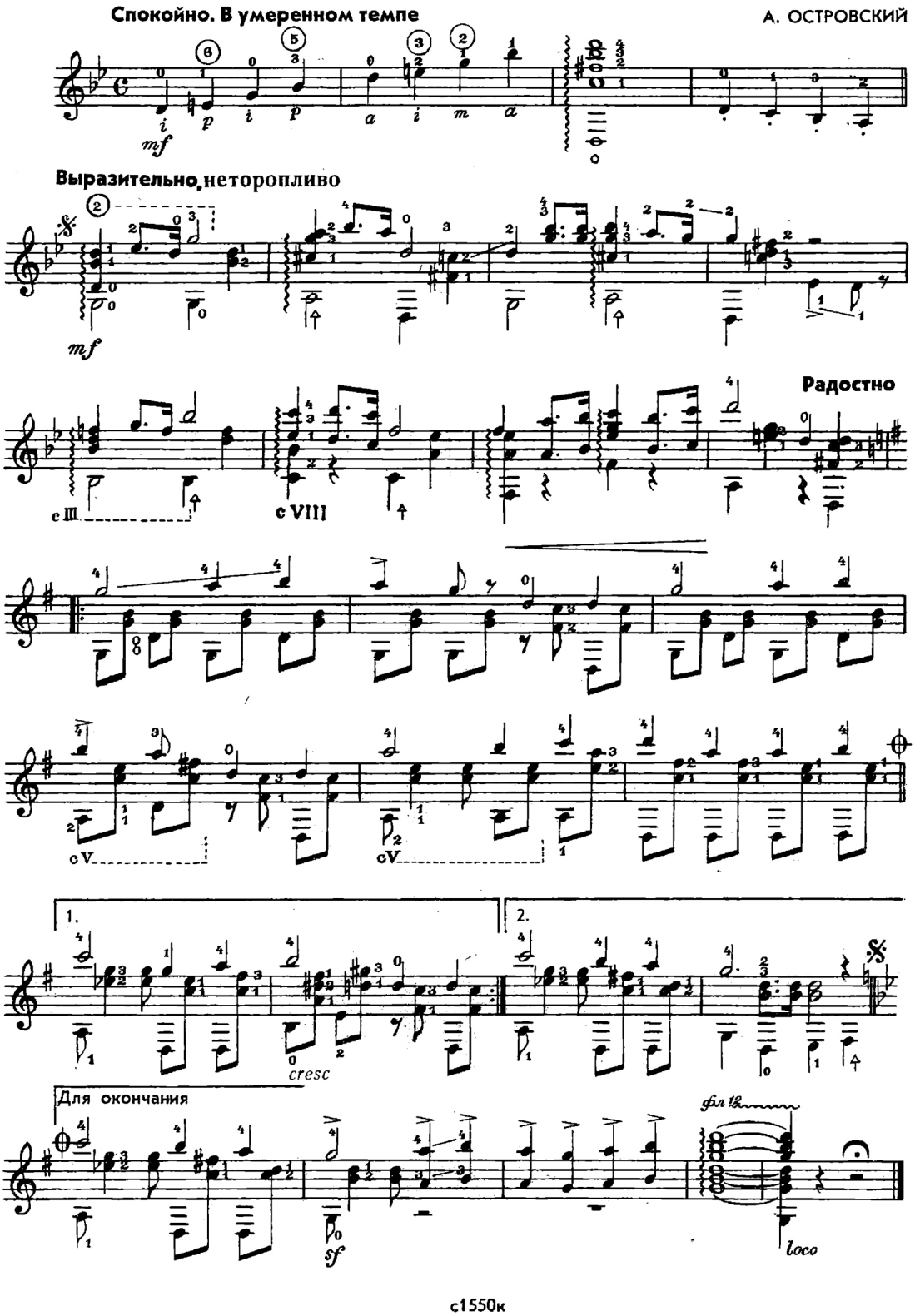
1. Доминирование семиструнной гитары в XIX веке и шестиструнной в XX.

2. Принадлежность семиструнной гитары преимущественно к кругам любителей и дилетантов, в то время как шестиструнная гитара – как правило, инструмент профессионального музицирования.

3. До конца XX века многие гитаристы владели обоими строями.

Распространение строев в России шло в направлении с запада на восток. Это относится и к распространению классического строя в XX веке и к распространению русского в XIX. Классический строй можно условно отнести к сфере влияния европейской культуры, а семиструнную гитару явлением собственно российским. Таким образом, классический строй получал распространение главным образом в городах с большим количеством иностранцев, в столицах и в портовых городах (таких как Одесса). В остальных доминировала семиструнная гитара. Это не означает, что там, где доминировала шестиструнная гитара, не присутствовала семиструнная. Последняя имела повсеместное распространение. В Европе и остальном мире семиструнная гитара не получила распространения, что исключает возможность рассмотрения сосуществования строев как такового.

Итак, в России XIX век — время доминирования русского строя, в то время как XX в первой половине — переходный период без явного доминирования какого-либо из строев, а во второй половине — доминирования классического. В то же время в конце XX – начале XXI веков наблюдается тенденция к возрождению семиструнной гитары, которая главным образом идёт с периферии».
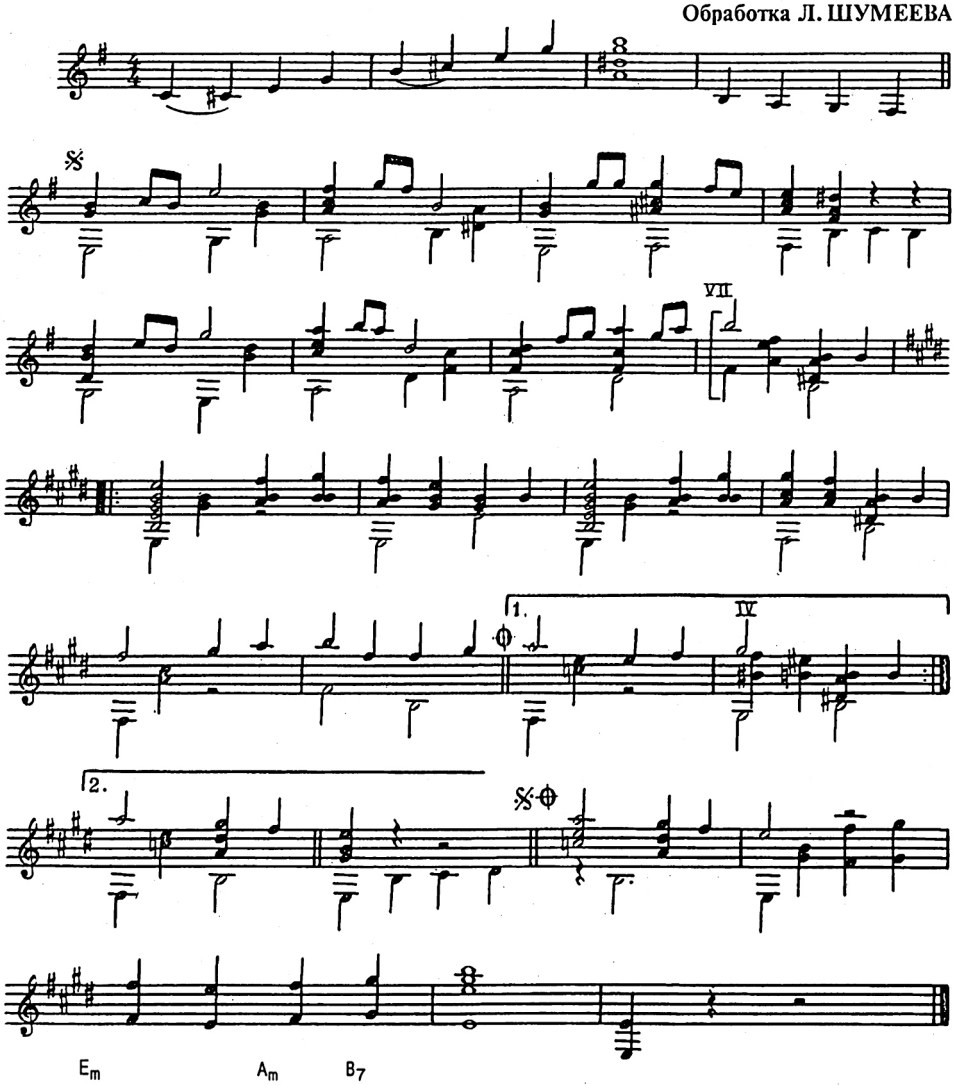


«Пусть всегда будет солнце!»
(муз. А. Островского, перелож. для 7-стр. гитары В. Красного).

(Из сб.: Знакомые мелодии: Пьесы для семиструнной гитары. Вып. 3. / Сост. В. Красный. — М.: Сов. композитор, 1970. — С. 5-6).

ПУСТЬ ВСЕГДА БУДЕТ СОЛНЦЕ

Слова Л. ОШАНИНА — **Музыка А. ОСТРОВСКОГО**
Обработка Л. ШУМЕЕВА



Em Am B7
Солнечный круг, небо вокруг
Em F#7 Am6 B7
Это рисунок мальчишки.
G Em Am D7
Нарисовал он на листке
B7
И подписал в уголке:

E
Припев: «Пусть всегда будет солнце!
F#m
Пусть всегда будет небо!
B7 F#m B7
Пусть всегда будет мама!
Am6 B7 E
Пусть всегда буду я!»

Милый мой друг, добрый мой друг,
Людям так хочется мира.

И в тридцать пять сердце опять
Не устает повторять:

Припев.

Тише, солдат, слышишь, солдат,
Люди пугаются взрывов.
Тысячи глаз в небо глядят,
Губы упрямо твердят:

Припев.

Против беды, против войны
Встанем за наших мальчишек.
Солнце — навек! Счастье — навек! —
Так повелел человек.

Припев.

$\frac{4}{4}$ Em | Am B7 | Em F#7 | Am6 B7 | G Em | Am D7 | D7 | B7 ‖

‖: E | E | E | F#m B7 | F#m | B7 | Am6 | E B7 :‖ Am6 B7 | E ‖

«Пусть всегда будет солнце!»
(сл. Л. Ошанина, муз. А. Островского, обраб. для 6-стр. гитары Л. Шумеева).

(Из сб.: Пой, моя гитара! / Сост. Л. Шумеев. — М.: РИФМЭ, 2004. — С. 81-82. — (Альм. «Молодежная эстрада», №9-10).

Пусть всегда будет солнце!

Слова Льва Ошанина.

Солнечный круг, небо вокруг —
Это рисунок мальчишки.
Нарисовал он на листке
И подписал в уголке:

Пусть всегда будет солнце!
Пусть всегда будет небо!
Пусть всегда будет мама!
Пусть всегда буду я!

Милый мой друг, добрый мой друг,
Людям так хочется мира.
И в тридцать пять сердце опять
Не устает повторять:

Пусть всегда будет солнце,
Пусть всегда будет небо,
Пусть всегда будет мама,
Пусть всегда буду я!

Тише, солдат, слышишь, солдат,—
Люди пугаются взрывов.
Тысячи глаз в небо глядят,
Губы упрямо твердят:

Пусть всегда будет солнце,
Пусть всегда будет небо,
Пусть всегда будет мама,
Пусть всегда буду я.

Против беды, против войны
Встанем за наших мальчишек.
Солнце — навек, счастье — навек,
Так повелел человек!

Пусть всегда будет солнце!
Пусть всегда будет небо!
Пусть всегда будет мама!
Пусть всегда буду я!

Хай завжди буде сонце!

Переклад Григорія Бойко.

Сонячний круг, небо навкруг —
Перший малюнок хлоп'яти.
В зошиті він намалював
І унизу написав:

Хай завжди буде сонце!
Хай завжди буде небо!
Хай завжди буде мама!
Хай завжди буду я!

Милий мій друг, добрий мій друг,
Людям так хочеться миру.
Роки летять і в тридцять п'ять
Будемо знову співать:

Хай завжди буде сонце,
Хай завжди буде небо,
Хай завжди буде мама,
Хай завжди буду я!

Тихо, солдат, чуєш, солдат, —
Вибухів люди бояться!
Кожен свій зір в небо зверта,
Твердять уперто вуста:

Хай завжди буде сонце,
Хай завжди буде небо,
Хай завжди буде мама,
Хай завжди буду я!

Проти біди, проти війни,
Встанем за хлопчиків наших.
Сонце – навік, щастя – навік,
Мир нехай буде повік!

Хай завжди буде сонце!
Хай завжди буде небо!
Хай завжди буде мама!
Хай завжди буду я!



Чарухин Н.
Пусть всегда будет солнце!.. 1961

Советский плакат «Пусть всегда будет солнце!» 1961 года.
Художник — Николай Петрович Чарухин (1934–2008)

.

ДВЕ ГИТАРЫ ОДНОГО АРТИСТА

Если что-то нельзя открыть,
Или высказать всё словами,
Или просто хочу забыть,
Как тревожно мне рядом с Вами.

Шестиструнная — стук копыт,
Кабальеро и кастаньеты.
Семиструнная — вскачь летит
Птицей тройкой в стихах воспета.

Прикоснусь осторожно к ней,
И без ревности ждет вторая.
Две гитары в судьбе моей
Помирились вдвоём играя.

Сергей Тихонравов
«К концерту Анны». (2016)



После концерта:
Сергей и Анна **Тихонравовы**
с дочерью Полиной
(г. Харьков, 2016)



Тихонравова Анна Валерьевна – украинская гитаристка, лауреат международных конкурсов, солистка Харьковской филармонии (шестиструнная и семиструнная гитары). Кандидат искусствоведения *(«Семиструнная гитара во времени и пространстве музыкального искусства)*. Профессионально владеет как шестиструнной, так и семиструнной гитарой, выступает с программой «Две гитары», где переходит с одного инструмента на другой. В концертах выступает сольно и в составе гитарного дуэта A & S (с С. Н. Тихонравовым).

Автор статей: *«Гармонические возможности русской семиструнной гитары»*, *«Три версии происхождения русской семиструнной гитары»* (в соавт. с С. Н. Тихонравовым) и др.

К ЧИТАТЕЛЯМ

Каждый желающий может оказать поддержку настоящему изданию. Редакция с благодарностью примет от вас музыкальные журналы или отдельные материалы из них, статьи, книги и брошюры, письма, рукописи, фотографии и проч., касающиеся истории гитары в России и за рубежом.

Вы также окажете существенную поддержку проекту, разместив информацию о нем и ссылку на сайт журнала *www.guitar-times.ru* или его отдельные статьи на своих интернет-ресурсах, в блогах, страницах в социальных сетях и т. д.

По всем этим вопросам просим обращаться по электронной почте: *guitar@abc-guitars.com.*

11-й год издания

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ К ПРОЕКТУ
«ГИТАРИСТЫ И КОМПОЗИТОРЫ»

ИСТОРИЯ ГИТАРЫ В ЛИЦАХ

№ 1-2 (28-29), 2022 г.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ВСЕРОССИЙСКОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ИМ. М. И. ГЛИНКИ

РОССИЙСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
МУЗЕЙ МУЗЫКИ

ГЦММК КП-5484/1.
МИ-1349

ГИТАРА,
принадлежавшая А. О. Сихре

1-я четверть XIX в.

Семиструнная гитара,
переделанная из шестиструнной.
Неизвестный мастер, предп. французский.

Дл. общ. 913 мм. Дл. струн 620. Дл. корп. 433.
Шир.корп. 204/163/279 мм. Шир. обечаек 80/85

Дека из ели. Дно и обечайка из волнистого клена. Шейка и обе стороны колковой пластины (восьмеркообразной формы) фанерованы черным деревом. По краям деки, резонаторного отверстия, дна, обечаек и грифа - инкрустация перламутром и черной пастой, а также мозаичным набором из кости, черного дерева и светлого дерева. На деке и лицевой стороне колковой пластины накладные резные украшения из перламутра в виде цветка, птиц и ветвей деревьев.

Колки русского типа. Гриф черного дерева.

24 металлических лада.



Каталог-справочник
«Струнные щипковые инструменты
из фондов ВМОМК им. М. И. Глинки»