МУЗЫКАЛЬНЫЕ • ИНСТРУМЕНТЫ

ГИТАРА

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Б. ВОЛЬМАН

ГИТАРА

Издание второе

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА 1980

782
В71

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ

Общая редакция
К. ВЕРТКОВА

Гитара — один из самых распространенных в быту музыкальных инструментов. Мягкий, приятный тембр, возможность исполнения сольных пьес и аккомпанемента, портативность и небольшая стоимость способствуют ее широкому распространению.

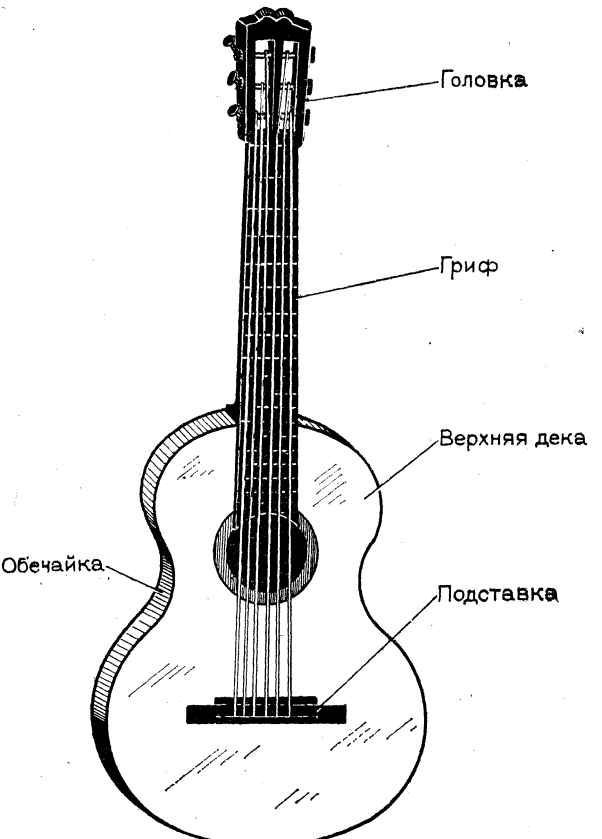
Что же представляет собой этот инструмент и какова история возникновения и развития гитарного искусства?

Современная гитара имеет немало разновидностей, но в основе их лежат два основных типа: шестиструнная (испанская) и семиструнная (русская), которые при полном внешнем сходстве различаются только количеством струн и их строем. Поэтому при описании внешнего вида и способов игры мы объединим эти разновидности.

Основными частями гитары являются: корпус, шейка с грифом, головка с колковой механикой и струны.

В контурном очертании корпус имеет овальную форму с глубокими выемками по бокам. Он состоит из двух дек — верхней и нижней, соединенных боковой стенкой — обечайкой.

Верхняя дека изготавливается из елового дерева, нижняя — из клена, красного дерева


Головка
Гриф
Верхняя дека
Обечайка
Подставка

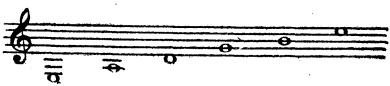
или березы. Обе деки с внутренней стороны укреплены пружинами-планками, которые увеличивают сопротивление дек натяжению струн.

На верхней деке чуть выше центра находится круглое резонаторное отверстие — розетка. Ниже укрепляются подставка-струнодержатель и порожек, поддерживающий струны над декой.

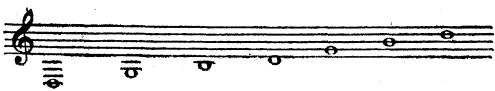
В верхнюю часть корпуса вмонтирована шейка гитары, которая заканчивается головкой. Снизу шейка овальная; сверху на нее наклеивается гриф, разделенный на лады металлическими порожками. Каждый лад изменяет звучание струны на полтона. Всего ладов около двадцати, их счет ведется сверху от головки.

Струны на гитаре применяются жильные, нейлоновые и металлические. Три наиболее толстые, басовые, обматываются тонкой проволокой (канителью).

Шестиструнная гитара имеет такой строй:



Строй семиструнной гитары иной:



Современная шести- или семиструнная гитара отличается от инструментов, бытовав-

ших ранее. Размеры корпуса несколько увеличились, но сам инструмент уменьшился в весе за счет применения более легких пород дерева и уменьшения толщины дек и обечайки. Украшавшие корпус вставки из слоновой кости и перламутра если еще и сохранились, то стали более скромными. С увеличением размера гитары удлинился и вибрирующий участок струны. Гриф стал шире, поэтому увеличилось расстояние между струнами, что облегчает игру на каждой в отдельности. Кроме того, гриф стал совершенно плоским, а не выпуклым, каким был раньше. Деревянные колки заменены теперь металлическими, позволяющими быстро, без особых усилий, настраивать гитару.

Играют на гитаре сидя, положив ее боковым вырезом на левую ногу и слегка прикасаясь к корпусу грудью. Правую ногу отставляют в сторону, левую ставят для упора на небольшую скамеечку. Когда исполняется простейший аккомпанемент, то играют стоя, поддерживая гитару на перевязи, либо сидя, положив ногу на ногу.

Извлечение звука на гитаре производится двумя способами. Один из них — «ногтевой», при котором палец касается струны сначала «подушечкой», а затем скользит по ребру ногтя; другой способ игры—только с помощью кончиков пальцев. В первом случае звук получается яркий и сочный, во втором — несколько затушеванный. Оба способа представляют исполнителю равные возможности музыкальной выразительности.

Гитаристы-профессионалы пользуются са-

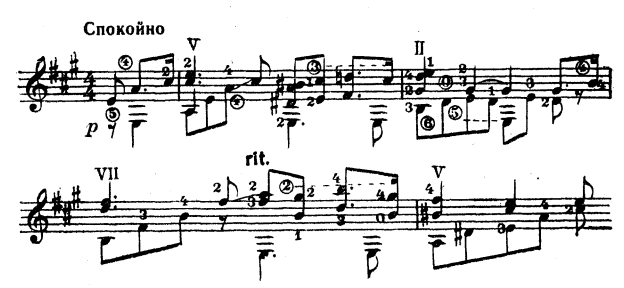
мыми разнообразными штрихами. Помимо известных приемов, как legato, staccato, portamento и другие, существуют и такие, которые обусловлены специфическими особенностями гитары. Так, например, весьма употребителен у гитаристов штрих rasgeado — удар пальцев правой руки по нескольким или всем струнам гитары в направлении от первой, самой тонкой струны к басовой и в обратном направлении; redoble — имитация барабанного боя, получаемая путем наложения одной басовой струны на другую; pulgar (pus) — мягкое скольжение большого пальца правой руки от нижней струны к верхней; tambora — удар ребром большого пальца по подставке и еще много, много других, обозначаемых специальными терминами на испанском или французских языках.

На гитаре возможно также glissando (скольжение по струне) и применение флажолетов — как натуральных, получаемых от прикосновения пальца к открытой струне в определенных местах, так и искусственных, исполняющихся на закрытых струнах, то есть прижатых к ладам.

Характер звучания гитары зависит от места прикосновения к струне. У розетки звук получается сильным и ярким. По мере продвижения в сторону головки он будет слабым, хрупким, с матовым оттенком. При игре у подставки гитара звучит резко и даже грубо.

Ноты для гитары записываются на одной строке в скрипичном ключе, октавой выше реального звучания. Тут же указываются штрихи и приемы игры, порядковый номер струны

(арабскими цифрами в кружочке), позиции левой руки на грифе (римскими цифрами):



Направление движения правой руки указывается знаками ∧ (вверх) и ∨ (вниз). Такое обилие условных знаков, конечно, представит некоторое затруднение начинающим гитаристам.

Длинным и сложным был путь развития гитары. Струнный щипковый инструмент под названием guitara (от греческого χιθάρα — кифара) был известен еще в XIV—XV веках. Окончательное оформление гитары, такой, как мы ее знаем, произошло лишь в XVIII веке. Ее предшественниками были разнообразные старинные инструменты: греческая кифара, лира, лютня, испанская виуэла, итальянская виола.

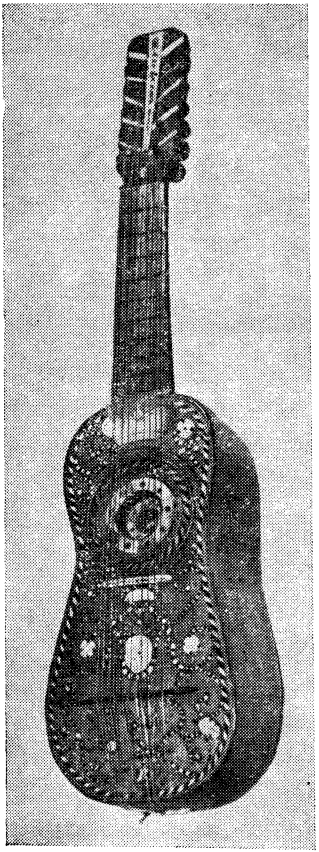
Так, в середине XIV века в Европу из стран Востока была завезена лютня. Особое значение в музыкальной жизни она приобрела в эпоху Возрождения, когда значительно возросла роль народного искусства.

В середине XVI века лютня стала самым популярным инструментом. Лютнисты довели игру на ней до значительного совершенства. Они создали обширную музыкальную литературу, многие произведения которой без особых изменений исполняются современными гитаристами. Сохранились и инструменты того времени.

Лютня состояла из выпуклого снизу и плоского сверху овального корпуса, короткой шейки с грифом, отогнутой назад головкой с колками. Количество струн доходило до двадцати четырех, но наиболее употребительной была лютня с пятью парными струнами и одной одинарной. Настройка струн была самой разнообразной. Играли на ней, защипывая струны пальцами, и значительно реже плектром — небольшой заостренной пластиной, изготовленной из панциря черепахи.

В XVI—XVII веках в Испании широкое распространение получила виуэла. По внешним признакам она имела большое сходство с современной гитарой: такой же овальный корпус с выемками по бокам, длинная шейка, головка, шесть струн; лишь нижняя дека виуэлы была выпуклой, как у лютни.

Этот инструмент считался аристократическим. На нем играли при дворе королей и испанских грандов. Музыкальная литература для виуэлы, созданная выдающимися композиторами и исполнителями XVI—XVII веков (Луисом Миланом, Мигуэлем де Фуэнльяна и другими), как и лютневая музыка того времени, считается музыкальной «классикой» ранних щипковых инструментов.



Виуэла, XVII век (из собрания Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии)

С середины XVI века стал усиливаться интерес к гитаре. В 1549—1555 годах испанский музыкальный теоретик, францисканский монах Хуан Бермудо написал трактат «Libro llamado declaración de instrumentos musicales» («Книга, призывающая к изучению музыкальных инструментов»), где советовал, как из виуэлы сделать гитару, и наоборот: «Если хотите превратить виуэлу в гитару — удалите у нее первую и шестую струну»[1].

В конце XVI — начале XVII века пятиструнная («испанская») гитара окончательно вытесняет виуэлу. Прибавление пятой струны,

[1] Encyclopédie de musique, v. VIII. Paris, 1927, p. 2001.

улучшение акустических свойств и установление квартового строя гитары давали ей много преимуществ перед виуэлой.

Первый трактат, посвященный испанской гитаре, был опубликован в 1596 году в Барселоне Хуаном Карлосом Аматом (1572—1642), доктором медицины и крупным математиком. Этот трактат под названием «Guitara española y vandola en dos maneras» (Barselona, 1586) является типичным образцом трудов того времени, посвященных виуэле и гитаре. Кроме практических вопросов игры и способов записи музыки[2] здесь затрагивались музыкально-теоретические проблемы. Трактаты и сборники пьес для виуэлы и гитары дают представление о бытовавшей в то время музыке, о поисках целесообразного количества струн и их настройки, о совершенствовании приемов игры.

Трактат Амата и его распространение свидетельствовали о конце процветания виуэлы и утверждении нового инструмента — испанской пятиструнной гитары, получившей в короткий срок международное признание.

В Европе гитара вытеснила лютню, оставив лишь ее басовую разновидность — теорбу — в роли аккомпанирующего инструмента. О широкой популярности гитары в Италии свидетельствует обилие музыкальных сборников, появившихся в то время. Прославленные скрипичные мастера Антонио Страдивари (1644—

---

[2] В XV—XVII веках инструментальная музыка записывалась с помощью табулатур, то есть буквами или цифрами.

1737), Джованни Баттиста Гваданьини (1711—1786) и другие занимались изготовлением пятиструнных гитар.

К началу XVIII века в связи с усовершенствованием смычковых и клавишных инструментов щипковые отходят на задний план. Одинарная струна («певунья») гитары не могла соперничать в пении со скрипкой, а двойные струны, строившиеся в унисон или в октаву, приходилось слишком часто подстраивать, ибо они плохо держали строй. Эти недостатки оказались слишком существенными для судьбы гитары.

Лишь к концу XVIII века появилась шестиструнная гитара, впоследствии названная «классической». Прибавление еще одной струны и замена двойных струн одинарными ликвидировали в значительной мере прежние недостатки. Сохранив квартовый строй и расширив диапазон за счет новой басовой струны, гитара давала широкие возможности исполнения на ней разнообразного репертуара. Тем не менее дальнейшее усовершенствование продолжалось. Так, на рубеже XVIII—XIX веков во Франции была сделана попытка ввести в практику семиструнную гитару квартового строя, но — безуспешно. Пропаганда ее в середине XIX века французским гитаристом Наполеоном Костом (1806—1883) также не дала результатов.

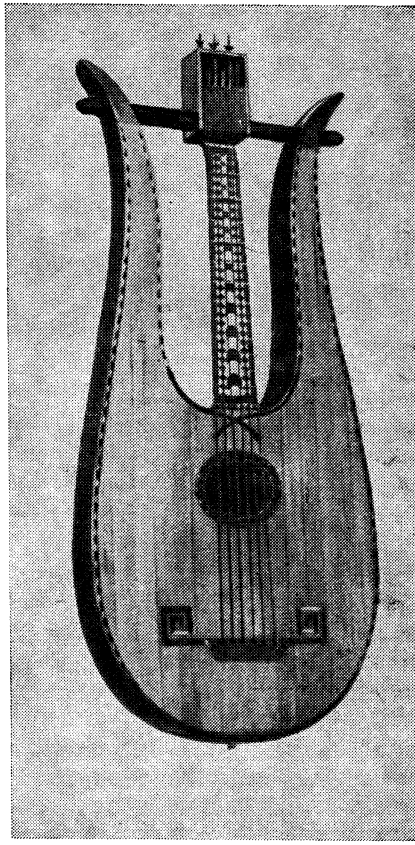
В начале XIX века семиструнная гитара терцового строя появилась в России. Такой вариант оказался жизнеспособным и продолжает в наши дни оспаривать первенство у шестиструнной гитары.

В том же веке создавались новые виды гитар: арфо-гитара, гитара-лира и т. п., в которых мастера пытались сочетать достоинства разных щипковых инструментов. Однако ни один из этих новых видов не получил широкого распространения, так как главными их недостатками были громоздкость конструкции и плохое качество звука. Несколько больший успех имели собственно гитары с добавочными басами, размещавшимися уже вне грифа. Число струн на них доходило до четырнадцати и более. Это мешало развитию техники, к тому же добавочные басовые струны резонировали во время игры на других струнах и создавали гармоническую «грязь». Поэтому и такие варианты не нашли себе применения.

В начале XIX века появились шестиструнные терц- и квартгитары, которые строились на малую терцию или чистую кварту выше обычных гитар. Их впервые употребил в ансамблях итальянский гитарист Мауро Джульяни. В наши дни такие гитары применяются для обучения детей, подобно тому как юные скрипачи и виолончелисты учатся на маломерных инструментах.

В начале XX века к музыке развлекательного характера стали предъявляться требования повышенной эмоциональной насыщенности, ритмической остроты. Появились ансамбли и джаз-оркестры, в которых использовались новые инструменты. Особое значение приобрели различные виды ударных; от инструментов, ведущих мелодию, требовалась усиленная вибрация.

Не осталась в стороне и включающаяся в



Гитара-лира, конец XVIII — начало XX века (из собрания Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии)

ансамбли гитара. Однако в окружении громкозвучащих инструментов джаз-оркестра звук ее терялся. Тонкости звучания классической гитары в новых условиях оказались ненужными. Поэтому в танцевальных и джазовых оркестрах нашли применение новые разновидности гитары: гавайская и джаз-гитара.

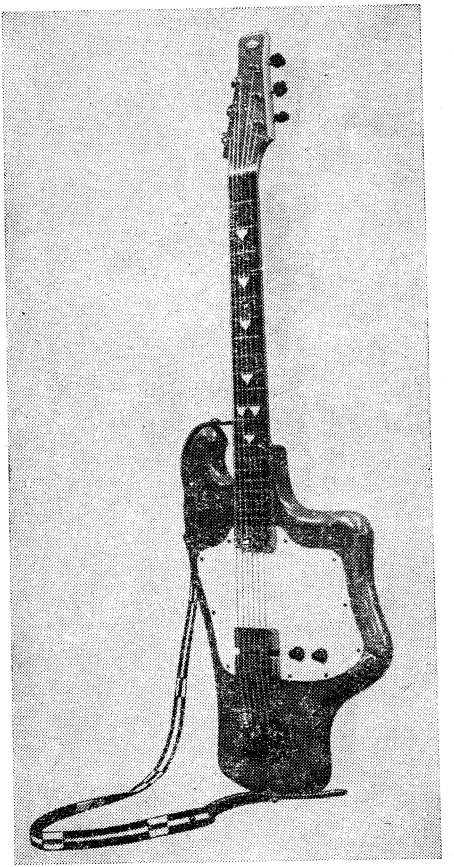
Гавайская гитара, обладающая характерным звучанием, по конструкции ничем не отличается от классической. Поэтому любители очень часто превращают обычную гитару в гавайскую. Для этого нужно с помощью металлического рожка поднять над грифом струны. При этом строй гитары меняется:

Как и классическая, гавайская гитара звучит октавой ниже написанных нот. Струны на гавайской гитаре применяют металлические. Играют на ней сидя, держа инструмент плашмя на коленях. Струны прижимают металлической плиткой или пластинкой с закругленными краями, которая при игре может принимать три различных положения: под углом, поперек и наискосок, в зависимости от того, сколько надо прижимать струн. Звук извлекается тремя пальцами правой руки (большим, указательным и средним), на которые надеты металлические кольца с наконечниками, играющими роль плектров. При этом большой палец защипывает три басовые струны и изредка ближайшую к ним тонкую.

Одним из наиболее распространенных приемов игры на гавайской гитаре является glissando. Основано оно на том, что при перемещении металлической пластинки по грифу с одного лада на другой извлекаются промежуточные звуки, что и создает «плачущую» звучность гавайской гитары. Другой эффект, часто применяемый при игре на этом инструменте, — vibrato. Оно достигается колебанием металлической пластинки в месте прижатия ее к струне. Особенно заметна такая вибрация при извлечении звуков большой длительности. Следует, однако, отметить, что оригинальное звучание гавайской гитары надоедает. Поэтому в настоящее время ее используют сравнительно редко.

Значительно шире применяется джаз-гитара, основное назначение которой заключается в аккордовом аккомпанементе. Эта гитара во многом отличается от классической: корпус ее больше, иногда его делают металлическим, способным оказать сопротивление силе натяжения струн. Вместо одного резонаторного отверстия в джаз-гитаре два боковых, наподобие «эфов» у смычковых инструментов. Шейка джаз-гитары немного изогнута, а гриф у́же, чем у классической гитары, так как поперечный удар не требует широкого расстояния между струнами. Количество струн и их настройка аналогична классической, разница лишь в том, что они металлические и звук извлекается плектром.

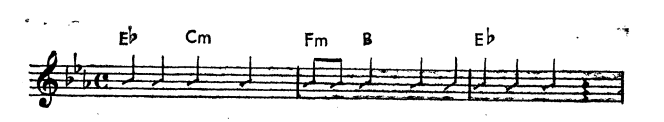
Джаз-гитара — преимущественно ритмический инструмент. На ней исполняется определенное количество стандартных аккордов, ко-



Джазовая электрогитара. Ленинградская фабрика имени А. В. Луначарского, 1968

2 Зак. 400

торые обозначаются буквенными символами. За основу берется нота *до* (*c*). Тогда мажорное трезвучие обозначается просто буквой — *C*, минорное — *c*, доминантсептаккорд — C^7 и т. д. Такое обозначение рассчитано на исполнителей, незнакомых с нотной грамотой. Иногда вместо букв применяются итальянские названия нот (*до*, *ре*, *ми* и т. д.). Часто в партиях джаз-гитары встречаются и буквенные обозначения, и ноты аккордов. Так как количество стандартных аккордов невелико, то и техника игры на джаз-гитаре сводится лишь к перемещению левой руки по грифу в одном и том же положении для каждого аккорда. Меняется только тональность, и от исполнителя требуется лишь точность следования ритмическим указаниям:



При игре на гавайской и на джаз-гитаре часто пользуются электроусилителями. В последние годы широкое распространение получила так называемая электрогитара, звуковой эффект которой достигается в результате электромагнитной индукции, возбуждаемой колебаниями металлических струн. У электрогитары длинный и узкий гриф, отсутствуют резонаторы. Следуя в основном традиционным

формам, корпус приспособлен к тому, чтобы ее было удобно держать в руках.

На верхней деке находятся предохраняющий от ударов плектра щиток и два-три переключателя тембров. Употребляется электрогитара чаще всего в ансамбле из таких же гитар или в сочетании с другими инструментами. В эстрадных концертах ей поручают иногда помимо аккомпанемента небольшие сольные отрывки.

Существуют для электрогитары и сольные произведения, в которых одноголосная мелодия чередуется с несложными аккордными эпизодами.

Красочные ресурсы этого инструмента весьма ограничены, и игра на нем обычно сводится к примитиву.

Легкость овладения электрогитарой способствовала необычайно быстрому ее распространению. Коммерческие предприятия на Западе, наладившие промышленное производство электрогитар, широко пропагандируют ее. Так, например, крупная итальянская фирма «Эко» рекламирует свои инструменты в тридцати государствах мира.

Внедрение в музыкальную практику электрогитары не помешало распространению обычной гитары. Если джаз-гитара и ее электровариант стали непременными участницами эстрадных ансамблей, то классическая гитара сохранила значение аккомпанирующего и сольного инструмента.

Под ее аккомпанемент исполняются старинные русские и цыганские песни, романсы и популярные песни из кинофильмов. Гитар-

ный аккомпанемент всегда служит хорошим фоном и гармонической поддержкой мелодии. Распространенный тип аккордного сопровождения называется «гитарным» даже в том случае, если он исполняется и на других инструментах:

Ф. Шуберт. Дикая розочка

Умеренно

Голос

Гитара

А. Петров. Песня о друге

Не спеша

Голос

Гитара

Под аккомпанемент гитары пели крупнейшие русские и иностранные певцы и певицы; пение под гитару процветало в цыганских хорах, на сценах драматических театров и на концертной эстраде; в настоящее время выпускаются кинофильмы, в которых пение сопровождается гитарой. Недаром в наших театральных институтах игра на гитаре преподается как учебная дисциплина.

Несмотря на то, что гитара широко применяется именно в аккомпанементе, прогресс исполнительского гитарного искусства связан с использованием ее как сольного и ансамблевого инструмента. Гитарное искусство не раз испытывало периоды подъема и упадка. Первый период расцвета игры на классической гитаре охватывает время с конца XVIII до 40-х годов XIX века. Он совпадает с бурным развитием инструментальной музыки, появлением профессионалов-виртуозов: скрипачей, пианистов, виолончелистов, которые широко раскрыли возможности своих инструментов.

Гитарное искусство этого периода также украшено именами крупнейших исполнителей, педагогов и композиторов, создавших оригинальные произведения для гитары соло и камерных ансамблей с участием гитары. Дуэты со скрипкой, флейтой, реже с фортепиано, трио, квартеты и квинтеты широко представлены в творчестве итальянских композиторов того времени.

В середине XVIII века вся Европа была покорена итальянским оперным искусством, отличительными чертами которого были широ-

кая кантилена, совершенство и блеск вокальной техники. Эти свойства оказались перенесенными и в сферу инструментальной музыки. Сочинения для гитары также не составляют исключения. Хотя они не претендуют на глубину содержания, но обладают большой напевностью и требуют от исполнителей весьма развитой техники.

Наиболее крупными авторами, сочинявшими для гитары, были Луиджи Боккерини (1743—1805), Антон Диабелли (1781—1858) и Никколо Паганини (1782—1840); последний был не только скрипачом-виртуозом, но и прекрасным гитаристом.

Новое слово в области гитарного искусства сказано их современником и соотечественником Мауро Джулиани (1781—1828). Талант этого гитариста-виртуоза расцвел в Вене, музыкальная жизнь которой оказывала воздействие на формирование крупнейших музыкантов начала XIX века. Здесь Джулиани общался с выдающимися инструменталистами: скрипачом Людвигом Шпором (1784—1859), пианистами Игнацем Мошелесом (1794—1870) и и Иоганном Гуммелем (1778—1837), высоко ценившими игру Джулиани и его сочинения. Будучи блестящим исполнителем собственных произведений, Джулиани доказал возможность появления гитары на большой эстраде как солирующего инструмента, равноправного со скрипкой и фортепиано. Им были созданы концерты для гитары в сопровождении струнных квартетов.

Музыка Джулиани подкупает своей напевностью и поражает виртуозностью. Простые

гаммы сменяются двойными терциями и секстами, широко используются арпеджио всех видов. Беглость, чистота и отчетливость каждого звука — вот основные требования, предъявляемые Джулиани к исполнителю. Особое внимание уделял композитор технике левой руки.

Учениками и последователями Мауро Джулиани были итальянские гитаристы: Луиджи Лоньяни (1790—1877), Фердинандо Карулли (1770—1841), Маттео Каркасси (1792—1853) и Марк Цани де Ферранти (1800—1887). Все они прославились либо как исполнители-виртуозы, либо как педагоги, авторы школ для гитары.

Выдающимся гитаристом начала XIX века и автором сочинений для гитары был испанец Фернандо Сор (1778—1839), автор многих опер и балетов, ставившихся в Париже, в Лондоне и в Москве. Его балетом «Сандрильона» открылся в 1825 году в Москве Большой театр. Гитарист выступал в концертах, пользуясь заслуженным успехом. Театральная музыка Сора, несмотря на профессиональные достоинства, была вскоре забыта. Иное дело — его гитарные сочинения. Они продолжают жить в концертной и педагогической практике наших дней. Особенно ценными представляются вариации на темы Корелли, Моцарта, Паизиелло и на оригинальные темы. Они особенно выигрывают при сравнении с вариациями других, современных ему композиторов-гитаристов, сочинявших по установившимся трафаретам. В своих вариациях и во многих других сочинениях для гитары (фанта-

зиях, сонатах, рондо и др.) Сор трактует гитару как полифонический инструмент, и в этом его главное отличие от блестящего стиля итальянцев. В его произведениях отсутствует внешний эффект, они написаны с глубоким знанием особенностей инструмента. Недаром его трактат о гитаре (Traité pour la guitar. Paris, 1832) был общепризнанным в свое время во всей Европе. Позже эта работа была переработана и дополнена Наполеоном Костом.

Не менее популярной была школа гитариста Дионисио Агуадо (1784—1849), соотечественника Сора и его партнера в гитарном дуэте. Школа Агуадо (1825) принята в настоящее время как основное учебное руководство в классах гитары Мадридской консерватории.

Увлечение гитарой нашло отражение в творчестве композиторов-романтиков: Карла Мариа Вебера (1786—1826), Франца Шуберта (1797—1828), Генриха Маршнера (1795—1861), Людвига Шпора (1784—1859). Гектор Берлиоз (1803—1869) в своем трактате по инструментовке (Grand traité de l'instrumentation et orchestration modernes. Paris, 1844) говорил о гитаре как об инструменте, имеющем неповторимое обаяние и пригодном для передачи сложных многоголосных сочинений.

Трактат Берлиоза появился в то время, когда гитарное искусство почти во всех европейских странах приходило в упадок. Ведущими инструментами на концертной эстраде становились скрипка и рояль. О гитаре стали отзываться пренебрежительно. Так, например, в одной из рецензий на происходившие в 1853

году в Петербурге концерты талантливого польского гитариста С. Щепановского (1814—1875) писалось о гитаре, что она «по незначительности тона и ограниченности технических средств принадлежит к неблагороднейшим и незначительнейшим инструментам...»[3].

Снизился уровень исполнительской техники гитаристов и гитарной педагогики. Гитара превратилась в бытовой инструмент мещанских кругов, изредка включаясь в качестве главного мелодического инструмента в «неаполитанские» оркестры с мандолинами. Время от времени любители пытались вернуть ей былую славу, но эти попытки успеха не имели.

Наступавшие сумерки гитарного искусства в европейских странах наименее продолжительными оказались в Испании. Новый расцвет гитары совпал здесь с возрождением национальной испанской музыкальной школы.

Основоположником новой испанской музыки был композитор и пианист Исаак Альбенис (1860—1909). Его музыка проникнута интонациями и ритмами народных песен и танцев, которые, как правило, сопровождаются игрой на гитаре. Поэтому в фортепианных пьесах Альбениса («Гранаде», «Легенде» и др.) ярко отразилась гитарная основа, что облегчает переложение этих пьес для гитары.

Талантливым современником Альбениса был Энрике Гранадос (1867—1916), пианист

---

[3] Пантеон, 1853, № 4, с. 46.

и дирижер. Его колоритные испанские танцы, «Тонадилья» и другие фортепианные пьесы весьма популярны в гитарных обработках.

Наиболее значительная роль в возрождении гитары в условиях нового времени принадлежала испанскому гитаристу Франсиско Таррега-Эйксеа (1852—1909). Его деятельность исполнителя, педагога и автора гитарных пьес оказала громадное влияние на последующие поколения гитаристов.

Таррегу характеризует профессиональное отношение к гитаре. Он окончил Мадридскую консерваторию как пианист, но любовь к гитаре, на которой он научился играть еще в детстве, взяла верх и сделала Таррегу выдающимся гитаристом-концертантом. Современники рассказывали о фанатическом отношении Тарреги к собственным занятиям. Виртуозно владея гитарой, он умело соединял народные приемы игры с достижениями своих предшественников, испанских гитаристов — Ф. Сора, Д. Агуадо и других, создав таким образом основы современной испанской гитарной школы. Ее отличительными чертами являются разработка вопросов звукоизвлечения и особое внимание к окраске звука. Таррега учел тембровые особенности каждой струны и изменения характера звука в зависимости от способа и места его извлечения на гитаре.

Применяя в основном игру щипком, Таррега использовал и игру ногтем, получая различные модификации звучания в зависимости от художественных намерений. Тонкость и деликатность гитарного звука соединялись у Тарреги с использованием разнообразных штри-

хов, применением большого и малого barre[4], флажолетов, pizziccato, различных видов rasgeado и т. д. Важное значение придавал Таррега аппликатуре, связывая ее не только с удобствами исполнения, но и с художественными задачами. Экономия и рационализация игровых движений — одна из существенных сторон школы Тарреги. Постановку рук и пальцев он подчинял задаче, преследующей свободу и уверенность удара для получения сильной и полной звучности. Таррege приписывается и изобретение скамеечки для левой ноги гитариста.

Собственных сочинений для гитары у Тарреги не так много. Но кто из гитаристов не знает его «Воспоминание об Альгамбре» или «Арагонскую хоту с вариациями»? По мастерству использования звуковых и технических возможностей гитары эти сочинения являются прекрасными образцами, хотя их художественная ценность и ограничивается жанром гитарной миниатюры. Большой интерес представляют его обработки пьес Альбениса, Баха, Бетховена, Мендельсона, Шумана, Шопена.

Необходимо добавить, что Таррега был выдающимся педагогом. Об этом свидетельствует целая плеяда талантливых учеников, сформировавшихся под его руководством. М. Льобет (1878—1938), В. Пухоль (р. 1886), Д. Прат

---

[4] Barre — положение левой руки в игре на гитаре, при котором указательный палец прижимает одновременно все струны (большое barre) или несколько (малое barre) на одном и том же ладу.

(1886—1944), Д. Фортеа (1878—1953) и И. Лелуп (р. 1876) — это имена, известные в гитарном мире своими исполнительскими достижениями, педагогической работой, методическими трудами и историческими исследованиями. Отлично владея инструментом, эти исполнители создали для гитары много оригинальных пьес; обратившись к далекому музыкальному прошлому, выявили в нем много ценного для использования в репертуаре гитаристов; нашли, расшифровали и опубликовали многие забытые произведения лютнистов и виуэлистов; обработали и отредактировали пьесы более близких по времени и современных композиторов, освежив и расширив тем самым концертный и педагогический репертуар гитаристов. Велики заслуги и каждого из них. М. Льобет прославился в Европе и Южной Америке выступлениями соло и совместно со своей ученицей, аргентинской гитаристкой Марией-Луизой Анидо (р. 1907). Поселившийся в Буэнос-Айресе Д. Прат стал известен как автор «Биографического, библиографического, исторического и критического словаря гитары»[5]. Гитарист-виртуоз И. Лелуп основал в Аргентине Академию Тарреги с шестилетним сроком обучения. Монографию о Тарреге написал В. Пухоль, ставший не только незаурядным гитаристом-исполнителем и педагогом, но и крупным ученым, знатоком старинной испанской музыки, восстановившим историческое значение виуэлы. Некоторые

---

[5] Prat D. Dissionario biografico-bibliografico-historico-critico de Guitarras. Buenos-Aires, 1933.

ученики Тарреги, опираясь на авторитет его имени, создали школы игры на гитаре, в которых стремились передать сущность метода своего учителя. Лучше всего это удалось сделать В. Пухолю в «Рациональном методе игры на гитаре» — большом труде, задуманном в пяти томах. К 1956 году было издано три тома. В предисловии к первому тому виднейший испанский композитор Мануэль де Фалья (1876—1946) обратился к автору с такими словами: «Ваш великолепный труд представляет существенную ценность не только для исполнителя, но, сверх того, и для композитора, одаренного силой чувствования, который откроет тут новые инструментальные возможности».

Де Фалья написал несколько сочинений для гитары. Его пьеса «Homenaje», посвященная памяти К. Дебюсси, занимает прочное место в репертуаре концертирующих гитаристов.

Мировое значение приобрела музыкальная деятельность крупнейшего испанского гитариста Андреса Сеговии (р. 1894). Самостоятельно овладев в раннем возрасте начальными навыками игры на гитаре, Сеговия продолжил свое музыкальное образование в Музыкальном институте Гренады, хотя, по его словам, он был «своим учителем и своим учеником». Ближе всего ему была школа Тарреги, с основами которой познакомился Сеговия еще в юные годы через Льобета. Как и Таррега, Сеговия много внимания уделяет звучанию гитары, ее колористическим возможностям. На основе собственного опыта он выработал индивидуальную аппликатуру, которой

придает громадное значение, как художественное, так и техническое (особое признание получила аппликатура, применяемая Сеговией в гаммах).

Однако игра Сеговии примечательна не техническими новшествами. Все критики отмечают в первую очередь его исключительные качества как музыканта, хотя и в техническом отношении его игру находят безупречной. Б. В. Асафьев писал о Сеговии: «Его исполнение никак нельзя упрекнуть в дешевом щегольстве и виртуозничестве дурного тона. Слушать его — своеобразное наслаждение: благородство звука, ритм, интенсивнейшая сдержанность исполнения, исключительная четкость и чистота интонаций (флажолеты просто изумляют!), безупречность вкуса, утонченное, не показное мастерство и, конечно, сказочное богатство динамических и колористических оттенков — вот что особенно и главным образом привлекает в феерической игре Сеговии...» [6].

Концентировать Сеговия начал с 1909 года, и, кажется, нет страны, где бы он ни побывал со своей гитарой. Это один из немногих концертантов, в игре которого критики не могут найти недостатков. Каждое выступление замечательного гитариста раскрывает новые достоинства его игры, что свидетельствует не только о выдающемся даровании, но и о напряженной работе по совершенствованию мастерства. Благодаря Сеговии искусство игры на гитаре поднялось на высоту, какой оно не

---

[6] Красная газета, 1926, № 66.

достигало со времени зарождения инструмента.

Обширен репертуар Сеговии. Он исполняет произведения Баха и старинных мастеров, часто включает в программы концертов пьесы Сора, Тарреги и собственные обработки сочинений Бетховена, Мендельсона, Шуберта, Грига, Чайковского, Мусоргского. Центральное место в концертах Сеговии занимают произведения современных композиторов — Александра Тансмана (р. 1897), Мануэля Понсе (1882—1948), Эйтора Вила Лобоса (1887—1959), Марио Кастельнуово-Тедеско (1895—1968), Хоакино Родриго (р. 1902) и других крупных мастеров. Большинство этих пьес создано по инициативе Сеговии или с его помощью.

Сеговии обязан своим возрождением жанр гитарного концерта. Многие композиторы, учитывая исполнительские качества этого выдающегося гитариста, сочиняли специально для него. Так, Х. Родриго посвятил Сеговии свой «Концерт Аранхуэса» и «Фантазию для джентльмена».

Сеговия, в свою очередь, знакомил композиторов со специфическими особенностями гитары, помогал им советами и не только содействовал рождению многих сочинений для гитары, но, исполняя их в концертах, способствовал распространению рождавшейся новой гитарной литературы. Игру Сеговии можно слышать не только в концертах. Она записана на грампластинки многими заграничными фирмами. Существуют грамзаписи его игры и в СССР.

Известным музыкальным издательством Шотта выпускается серия гитарных произведений из репертуара Сеговии. Пьесы тщательно отредактированы самим гитаристом и содержат ценные исполнительские указания.

Выступая в разных странах с концертами, Сеговия одновременно проводил беседы и консультации с местными гитаристами. Под влиянием Сеговии и при непосредственном участии организованы классы гитары в консерваториях Барселоны, Рима, Манчестера, Женевы и в других крупных центрах. После гастролей Сеговии в Советском Союзе также были открыты классы гитары в некоторых учебных заведениях.

Уже давно Сеговия уехал из Испании. Местом его постоянного жительства стал Уругвай, а штаб его концертной деятельности находится в Нью-Йорке.

Постоянные концертные выступления не позволяли Сеговии систематически заниматься педагогической работой. Начиная с 1955 года он стал вести класс практической игры, вернее — интерпретации, на ежегодных курсах, организованных Академией Киджи в итальянском городе Сиена. Позже Сеговия начал проводить краткосрочные занятия с гитаристами в маленьком испанском курортном городке Сантьяго-де-Компостела.

Сюда ежегодно из разных стран съезжаются талантливые гитаристы, желающие усовершенствовать свою игру под руководством замечательного мастера. Сейчас у Сеговии уже есть выращенная им смена: гитарист Алирио Диас из Венесуэлы, англичанин Джон

Вильямс и другие. Его ученики концертируют в разных странах, преподают в учебных заведениях, выступают по радио и телевидению.

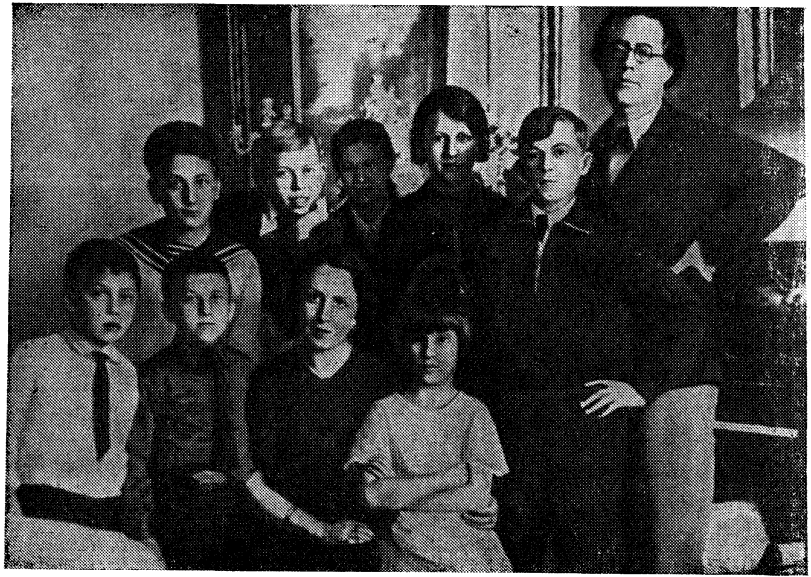
Сеговия, поставивший целью своей жизни пропаганду гитары, не только поднял гитарное искусство на большую высоту, но и изменил существовавшее до него отношение к инструменту.

Из исполнителей-гитаристов старшего поколения известно имя Рехино Сайнса де ля Масса (р. 1897), который ведет класс гитары в Мадридской консерватории. Его мастерство испанский поэт Гарсиа Лорка сравнивал с искусством Сеговии и Льобета. Большой заслугой Сайнса де ля Масса, по мнению Лорки, является исполнение найденных гитаристом старинных произведений испанских виуэлистов.

Центром гитарного искусства в Испании является Барселона, город давних гитарных традиций. Здесь имеется несколько учебных заведений, в которых есть классы гитары, действуют общества гитаристов, работают лучшие гитарные мастера (И. Флета, С. Родригес и др.).

Мастерские этих мастеров представляют собой своеобразные клубы, где по определенным дням вечерами собирается молодежь, играющая на гитаре. Тут же происходит обсуждение качеств инструментов, прослушивание исполнителей и обмен мнениями, потом выносятся решения, определяющие порой судьбу гитаристов.

Есть у испанцев особый вид гитарного ис-



Сеговия в ленинградском Дворце пионеров, 1936

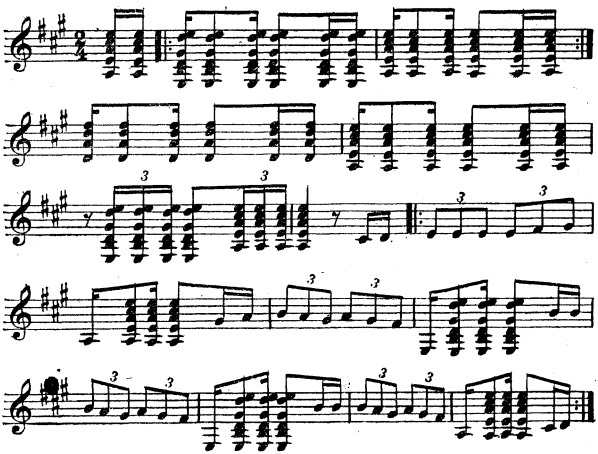
кусства, в котором они до самого позднего времени не знали соперников. Это — игра фламенко, основанная на репертуаре и приемах народного музицирования, отличающихся от игры на классической гитаре.

Происхождение слова «фламенко» не поддается точному филологическому истолкованию. В широком смысле под этим словом подразумевается распространенный на юге Испании особый вид народного искусства, включающий пение, танец и музыкальное сопровождение.

Музыка фламенко — это сплав разнообразных музыкальных интонаций и ритмов живущих в Испании народов. Наиболее развито фламенко в музыкальном фольклоре Андалусии, где особенно заметно влияние цыганского фольклора.

Гитаристы-фламенкисты, сопровождающие пение и пляски, несмотря на музыкальную малограмотность, прекрасно импровизируют, так как обладают великолепной памятью и природной музыкальностью. Однако их импровизации не произвольны, а подчинены схемам, выработанным практикой народного исполнения в определенной местности или игрой какого-либо выдающегося исполнителя. В музыке фламенко ритмические моменты (гитарист ударами по струнам подчеркивает тот или иной ритм) чередуются с одноголосной мелодической вязью, часто изобилующей мелизматикой, особенно в импровизациях. В простейшем виде запись музыки фламенко испанской провинции Кадис выглядит приблизительно таким образом:

Рамон де Севилья. Тангильо



Терпкость гармоний, применяемых гитаристами фламенко, часто связана со строем открытых струн гитары или закрытых на одном ладу. Схемы, которым подчинено исполнение гитаристов, отличаются одна от другой ритмической основой (часто с переменным ритмом), мелодический рисунок почти всегда импровизированный. Однако ритм, характерный для того или иного вида фламенко (сигирийя, фаррука и др.), не является чем-то постоянным. Виды фламенко меняются в зависимости от условий места и времени. Одни прочно входят в музыкальный быт, другие исчезают, заменяясь новыми.

Довольно долго этот вид народного искусства существовал только в быту. И лишь двадцать лет тому назад фламенко вышло на эст-

раду. Первым профессиональным фламенкистом был выдающийся виртуоз-цыган Рамон Монтойя. Он внес в игру фламенко новые ритмы и гармонии, разнообразные технические приемы. Р. Монтойя концертировал в Испании и в Париже с певицей-фламенкисткой Нино де Марчено.

В настоящее время навыками игры фламенко обладают многие концертирующие испанские гитаристы. Существуют нотные записи репертуара фламенкистов (Хосе де Аспиазу, Рамона де Севильи) и даже учебные пособия. Однако, как и всякая запись музыки, основанной на импровизации, они лишь частично передают самый дух фламенко и его своеобразие. Лучшее представление дают грамзаписи исполнения фламенкистов.

Многие испанские композиторы, сочиняющие для гитары, находятся под влиянием фламенко. Таким был Хоакин Турина (1882—1949). Его пьесу «Фандангильо» называют квинтэссенцией испанской музыки, поскольку в ней, как и в других его сочинениях, ярко отразились характерные черты народных песен и танцев.

В таком же стиле пишет и Фредерико Торроба (р. 1891).

В начале XX века гитарное искусство стало бурно развиваться в Америке, ибо туда устремились музыканты, гонимые войной и последующими событиями в Европе, падением жизненного уровня. Среди них были и гитаристы, избравшие США и государства Южной Америки местом не только временного, но и постоянного жительства.

Тесные связи, исторически сложившиеся между Испанией и странами Латинской Америки, способствовали тому, что испанские гитаристы с особым успехом концертировали и прочно обосновались в Аргентине, Бразилии и других государствах. Гитарное искусство этих стран, выросшее на народной основе и популярное в быту, стало активно развиваться с приездом туда учеников Тарреги и после концертов Сеговии и его воспитанников. Профессиональные композиторы создавали произведения для гитары, в которых отражались особенности национального фольклора. Среди латиноамериканских музыкантов, внесших существенный вклад в гитарную литературу, следует назвать бразильского композитора Эйтора Вила Лобоса. Почти все его гитарные сочинения созданы под влиянием Сеговии и ему посвящены. К ним относятся: Концерт для гитары с оркестром, двенадцать виртуозных этюдов, прелюдии и другие произведения малых форм. Лобос свободно владел гитарой и в юности играл на ней в ансамбле бродячих музыкантов. Такие ансамбли назывались «шоро». Они выступали на улицах Рио-де-Жанейро с репертуаром, где индейские напевы сплетались с негритянскими ритмами и музыкой европейских песен и танцев. Эти черты и обнаруживаются в сочинениях Лобоса для гитары.

Широкую известность приобрело творчество «отца» мексиканской музыки. композитора Мануэля Понсе (1882—1948). В 1914 году по инициативе Сеговии он написал «Южный концерт» для гитары с оркестром. Понсе —

автор трех сонат для гитары: «Классической», памяти Ф. Сора, «Романтической», памяти Ф. Шуберта, Сонаты, посвященной А. Сегови.

Аргентина — страна, где гитара пользуется особой любовью. Именно сюда устремились в первую очередь гитаристы из Европы. Об интересе, проявляемом здесь к гитаре, говорит хотя бы тот факт, что в одном Буэнос-Айресе Сеговия в первый свой приезд дал двадцать концертов. Здесь же с успехом концертировали Э. Пухоль и другие ученики Тарреги — М. Льобет и И. Лелуп, окончательно сюда переселившиеся. Здесь же протекала педагогическая и музыковедческая деятельность Д. Прата. В Буэнос-Айресе функционирует отделение крупнейшей итальянской музыкально-издательской фирмы «Рикорди». В каталоге отделения, насчитывающем 10 000 названий пьес для классической гитары, из аргентинских композиторов значатся имена П. Парагуирре, Х. Агирре, А. Луна и многих других. Постоянным исполнителем сочинений аргентинских композиторов, в том числе и своих собственных, стала гитаристка из Буэнос-Айреса М.-Л. Анидо, неоднократно приезжавшая с концертами в Советский Союз. Большой популярностью в Америке и в Европе пользуется дуэт аргентинских гитаристов Г. Помпоньо и Х. Мартинес Сарате, а также темпераментный гитарист М. Л. Рамос (р. 1929), много концертировавший в Южной и Северной Америке и в крупных европейских центрах. В 1963 году Рамос выступил с концертами в Советском Союзе.

Мы уже упоминали об ассистенте Сеговии,

М.-Л. Анидо

венесуэльском гитаристе Алирио Диасе (р. 1923). Его концерты в Париже и в странах Латинской Америки создали ему репутацию одного из сильнейших в техническом отношении современных гитаристов.

Имена Л. Альмейда из Бразилии, А. Карлеваро и Х. М. Ойангурен из Уругвая дополняют перечень концертирующих латиноамериканских гитаристов.

В США, как и в Европе, во второй половине XIX века получили развитие любительские клубы и объединения гитаристов, которые устраивали небольшие концерты, конкурсы, выставки инструментов и издавали бюллетени, журналы. Объединения гитаристов-любителей существуют в США и в наши дни. Они носят название обществ классической гитары, в отличие от многочисленных джаз-клубов, пропагандирующих игру на джазовых инструментах и джаз-гитаре. Общества классической гитары возглавляют в США наиболее видные гитаристы-профессионалы: В. Олькотт-Бикфорд в Лос-Анджелесе, С. Папас в Вашингтоне, Р. Пик в Чикаго и другие. Нью-йоркское объединение гитаристов с 1946 года выпускает журнал «Гитарное обозрение» («The Guitar Riview»). В целом, однако, достижения местных гитаристов в области классической гитары невелики. Условия жизни и окружающая обстановка заставляет даже лучших «классиков» играть ради заработка в ресторанах. Изредка они выступают по радио и телевидению. Сольные концерты дают в США главным образом приезжие гитаристы, среди которых первое место занимает А. Сеговия.

Своеобразен путь развития гитарного искусства во Франции. Париж знаменит своей Академией гитары. Это учебное заведение организовал Жильбер Имбар, владелец небольшого магазина по продаже гитар. В старинном подвале этого магазина проходят концерты гитаристов-«классиков», то есть играющих на классической гитаре, и фламенкистов. Бесплатный вход, разнообразная программа, постоянные выступления преподавателей Академии, а иногда и приезжих гитаристов-гастролеров привлекают в этот клуб многих любителей.

Состав обучающихся в Академии весьма демократичен. В основном это рабочие автомобильного завода Рено и других предприятий. Особенным успехом у местных гитаристов пользуются краткосрочные курсы, организуемые в летнее время Академией в каком-нибудь живописном уголке Франции, где обучающийся может за небольшую плату не только получить уроки опытного преподавателя, но и отдохнуть во время отпуска.

Ж. Имбар издает также журнал «Гитара и музыка», в котором освещаются общие вопросы музыкальной жизни, помещаются статьи по истории гитарного искусства и советы начинающим гитаристам. В нотных приложениях к журналу публикуются легкие гитарные пьесы и песенки как для классической гитары, так и для фламенко.

Вся деятельность Академии гитары направлена к возрождению национальной гитарной школы.

Из французских композиторов первым, кто

откликнулся на призыв Сеговии создавать произведения для гитары, был Альбер Руссель (1869—1937). Свою пьесу «Сеговия» (1919) он посвятил выдающемуся испанскому гитаристу.

Вскоре появились сочинения для гитары и других французских композиторов: Дариуса Мийо (1892—1974), Пьера Висмера (р. 1915), Андре Жоливе (р. 1905). Наиболее значительно в этой области творчество Александра Тансмана (р. 1897). Под влиянием Сеговии он создал Концерт для гитары с оркестром и большое количество сольных пьес, среди которых Сюита и Колыбельная пользуются признанием исполнителей.

Далеко за пределами Франции прославился дуэт гитаристов И. Прести (р. 1924) и А. Лагойя (р. 1929).

Видную роль в пропаганде гитарного искусства во Франции играют радио и телевидение, где довольно часто устраиваются конкурсы на лучшее сочинение и лучшего исполнителя. Так, например, на конкурсе 1961 года первая премия была присуждена интереснейшей пьесе для гитары Х. Родриго «Памяти Мануэля де Фальи».

Гитарное искусство Бельгии связано с именем испанского гитариста Н. Альфонсо (р. 1913), неоднократно приезжавшего с концертами в Советский Союз. Свою гитарную карьеру Альфонсо начал в зрелом возрасте. После успешного выступления в Барселоне в 1945 году он остался в этом городе, где развернул активную педагогическую и исполнительскую деятельность.

Говоря о состоянии итальянского гитарного искусства XX века, в первую очередь следует назвать талантливого гитариста Л. Моццани (1868—1943), имя которого как исполнителя, педагога и композитора было популярно в Италии.

Новое поколение итальянских гитаристов высоко держит знамя национальной школы. Среди молодых исполнителей известны Д. Джульетти, М. Ганги, Ф. Орсолино, М. Гасбарон.

Музыкальное искусство Италии тесно связано с жизнью страны, привлекающей своими достопримечательностями. Здесь очень часто устраиваются музыкальные фестивали, конкурсы, рассчитанные на иностранцев. Устраиваемые в Италии конкурсы гитаристов предъявляют к его участникам весьма высокие требования.

В конкурсах обычно принимают участие композиторы, сочиняющие для гитары, исполнители на классической гитаре и певцы, аккомпанирующие себе на гитаре.

Из произведений итальянских композиторов наибольшую популярность приобрели Концерт и пьесы Марио Кастельнуово-Тедеско (1895—1968).

Ведущими гитаристами Англии являются Д. Брим (р. 1933) и Д. Вильямс (р. 1941). Брим к тому же превосходно играет на лютне. Выступая с концертами, он обычно в первом отделении исполняет на лютне сочинения мастеров XVI и XVII века, а во втором отделении — на гитаре произведения Баха и современных композиторов.

Д. Вильямс — ассистент Сеговии, один из самых молодых гитаристов-концертантов. В сольных концертах он повторяет в основом репертуар своего учителя, хотя и с некоторыми отклонениями. Так, в его исполнении впервые прозвучал Концерт для гитары современного английского композитора С. Доджсона. Игру Вильямса отличает исполнительная чистота и уверенность. В трактовке музыкальных произведений он выявляет лицо художника строго классического направления. Выступления гитариста в зале имени Чайковского в Москве, в Ленинградской филармонии и консерватории получили высокую оценку. Критика отмечала превосходное владение инструментом и большое артистическое обаяние.

Долгое время традиционным инструментом английских гитаристов была плектрум-гитара (разновидность мандолины). Сейчас многие из исполнителей переключаются на классическую гитару. Среди них известно имя П. Сенсиера (р. 1918). Журнал «Банджо, мандолина и гитара», книги А. Шерпи о гитаре и английских гитаристах свидетельствуют о внимании английских музыкантов к гитарному искусству.

Большое значение для развития гитарного искусства на Западе имел Международный конкурс в Женеве (1956), в котором впервые наряду с вокалистами, пианистами и другими инструменталистами принимали участие и гитаристы.

Конкурс проходил в Женевской консерватории, где курс классической гитары ведет испанский гитарист Хосе де Аспиазу (р. 1912).

Лауреатами конкурса стали молодые испанские гитаристы М. Кубедо и А. Мембрадо.

Среди немецких современных гитаристов обращают на себя внимание Зигфрид Беренд (р. 1933) из ГДР, успешно выступавший в Москве, и Ю. Клатт (р. 1936) из ФРГ, который сейчас живет во Франции и преподает в парижской Академии гитары.

В Австрии широко известны имена двух гитаристок: Лолиты Тагор — внучки великого индийского поэта, философа и музыканта Рабиндраната Тагора, и Луизы Валькер (р. 1910) — педагога Государственной музыкальной академии в Вене, в прошлом много концертировавшей.

Успешно развивается искусство игры на гитаре в социалистических странах. Первую премию на конкурсе Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Варшаве в 1955 году завоевал венгерский гитарист Ласло Сендрей-Карпет (р. 1932). Его выступления — сольные и в ансамбле с венгерским скрипачом А. Кочишем — интересны исполнением народных мелодий в обработке Белы Бартока и классических дуэтов для гитары и скрипки.

Научный сотрудник Белградского университета, доктор физических наук Иован Иович (р. 1926) известен в музыкальном мире как композитор и гитарист. Он — автор музыки к кинофильмам и лауреат гитарных конкурсов в Югославии.

Старейший педагог Пражской консерватории Штепан Урбан (р. 1913) является руководителем чешской школы гитаристов. Под его руководством выросли талантливые исполни-

тели: А. Садлик, Я. Трулар, А. Бартош и другие. Яркостью дарования и блестящей техникой зарекомендовал себя его же ученик М. Зеленка (р. 1939), лауреат гитарных конкурсов. В его репертуар постоянно входят произведения чешских композиторов (Бурхгаузера и др.).

«Общество ревнителей классической гитары» — так называется объединение гитаристов в Варшаве, во главе которого стоят видные деятели, музыканты С. Циолковский, К. Сосинский и профессор Ю. Поврозняк — автор школы, методических руководств по игре на гитаре и трудов по истории инструмента.

Успешное развитие национальных школ игры на гитаре свидетельствует о новом подъеме этого вида музыкального искусства в наше время.

Интересна и своеобразна история развития русского гитарного искусства. В России гитара появилась в середине XVIII века. Ее завезли итальянские композиторы, служившие при дворе Екатерины II, — Джузеппе Сарти и Карло Каннобио. Распространению гитары в высших кругах русского общества способствовали и итальянские певцы и певицы, приезжавшие в Россию и выступавшие на придворной сцене.

Преподаванием игры на гитаре занимались оркестранты итальянской оперы в Петербурге. Позднее к ним присоединились французские музыканты, эмигрировавшие после революции 1789 года и осевшие в русских городах и имениях в качестве преподавателей музыки и пе-

ния. Французы И. Генглез и А. Милле выпускали гитарные журналы, где помещались итальянские, французские и русские арии с аккомпанементом гитары.

Автором первой русской школы игры на шести- и семиструнной гитаре был чешский гитарист Игнац Гельд (1764—1816), жизнь и деятельность которого связаны с Россией. Сторонником семиструнной гитары был русский гитарист и композитор Андрей Осипович Сихра (1773—1850). Имя этого энтузиаста было широко известно благодаря его многочисленным переложениям для гитары произведений Моцарта, Буальдье, Россини, Вебера и Верди, а также русских композиторов до Глинки включительно. Сихра сочинил множево вариаций на русские песни, которые в наши дни исчезли с концертной эстрады, но сохранились в педагогическом репертуаре. Сам Сихра был отличным педагогом и игру на семиструнной гитаре пропагандировал через издававшийся им нотный журнал для гитары.

Преданным учеником Сихры был Семен Николаевич Аксенов (1784—1853), создатель романсов с аккомпанементом гитары. В своей школе для семиструнной гитары он продолжил методические установки И. Гельда.

Крупным гитаристом-профессионалом стал ученик Сихры Василий Иванович Свинцов (ум. около 1880 года), успешно выступавший в 20-х годах как солист и аккомпаниатор в Петербурге и Москве. Для выступлений Свинцова А. А. Алябьев оркестровал гитарные пьесы Сихры и Аксенова.

Концерты выдающихся иностранных гита-

ристов-гастролеров затмили успех Свинцова, и он был вынужден уехать в провинцию, где изредка выступал в концертах и давал уроки. Свинцов умер в бедности и был забыт современниками.

Среди учеников Сихры было немало талантливых гитаристов-любителей (Ф. М. Циммерман, В. С. Саренко, В. И. Морков, П. Ф. Белошеин и др.), хорошо владевших семиструнной гитарой и создававших для нее удачные переложения и оригинальные пьесы малых форм. Но никто из них, однако, не стал профессионалом. Время и условия русской жизни мало способствовали развитию профессионального гитарного исполнительства. Не удивительно, что даже у тех, кто отлично владел гитарой, не возникало желания целиком посвятить свою жизнь этому инструменту. У некоторых, наоборот, появлялось сожаление о бесполезно затраченном времени на совершенствование своей игры.

Грустно завершилась судьба выдающегося русского гитариста Михаила Тимофеевича Высотского (1791—1837). Талантливый самоучка из крепостных, он не получил ни общего, ни музыкального образования. Его игра на гитаре, свобода и непринужденность импровизации привлекали внимание современников. М. Ю. Лермонтов, горячий поклонник игры Высотского, посвятил ему стихотворение «Звуки» (1830):

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

М. Т. Высотский

Будучи одаренным от природы музыкантом, Высотский не мог не сочинять для гитары. Лучшее, что было им создано, — это вариации на русские народные песни. В них автору удалось глубоко проникнуть в дух песен, передать их распевность, довольствуясь лишь естественной звучностью гитары.

Среда, в которую попал Высотский в последние годы жизни, мало способствовала развитию его музыкального дарования. Он умер в бедности и нужде.

Из русских гитаристов-«шестиструнников» выделялся своим дарованием Марк Данилович Соколовский (1818—1883). Он жил постоянно в Москве и выступал в концертах с Н. Г. Рубинштейном и другими знаменитыми артистами. Его игру слышали в Вене, Берлине, Лондоне, Париже, где выступления талантливого гитариста проходили с неизменным успехом. Однако ко времени расцвета его мастерства в 60-е годы гитара стала выходить из моды, поэтому исполнительская деятельность Соколовского не получила должного признания.

Пренебрежительное отношение к гитаре, создавшееся в Европе во второй коловине XIX века, сохранилось в России на долгое время. Русские композиторы и музыканты-профессионалы считали ее недостойной внимания. Гитара продолжала бытовать лишь в народе, артистической и студенческой среде. Гитаристам-любителям приходилось довольствоваться переложениями популярной музыки и гитарным аккомпанементом по слуху. Игре на гитаре обучались у частных педаго-

гов, преимущественно по самоучителям, которые далеко не всегда соответствовали своему назначению. Наиболее удачными были школы А. П. Соловьева для семиструнной и И. Ф. Деккер-Шенка для шестиструнной гитары. И. Ф. Деккер-Шенк (1825—1899), обрусевший австриец, поселившийся в Петербурге, был представителем немецкой гитарной школы, в основе которой лежала сила звучания инструмента. Из учеников Деккер-Шенка выдвинулся В. П. Лебедев (1867—1913), участник организованного В. В. Андреевым оркестра русских народных инструментов, не без успеха выступавший солистом на гитаре с четырьмя дополнительными струнами.

А. П. Соловьев (1856—1911) был видным гитаристом-педагогом, возглавившим кружок гитаристов в Москве. Энергично пропагандировал игру на семиструнной гитаре ученик Соловьева В. А. Русанов (1866—1918), издававший журналы «Гитарист», затем «Музыка гитариста», где освещалась жизнь русского и зарубежного гитарного искусства. Своими печатными работами о А. Сихре, М. Высотском и других Русанов стремился пробудить интерес к деятельности русских гитаристов прошлого и ратовал за необходимость музыкальной грамотности, которой у многих гитаристов явно недоставало. Другой ученик Соловьева, М. Ф. Иванов (1889—1953), является автором книги о семиструнной гитаре и самоучителя, написанного совместно с В. М. Юрьевым.

В первые годы Советской власти гитарное искусство занимало важное место в массовой самодеятельной работе. Гитара в основном

была тогда аккомпанирующим инструментом, хотя на ней охотно играли соло и включали ее в клубные ансамбли.

Гастроли в СССР А. Сеговии (в сезонах 1926/27 и 1935/36 годов) восстановили значение гитары как концертного инструмента, раскрыв советским слушателям его богатые художественные и технические возможности. Выступления Сеговии взбудоражили умы советских гитаристов, вызвали оживленные дискуссии и заставили задуматься о будущем гитарного искусства в нашей стране.

Были открыты классы гитары во Дворцах пионеров, в начальных, средних и высших учебных музыкальных заведениях. Деятельность талантливых советских педагогов-гитаристов — П. П. Агафошина (1874—1950), П. И. Исакова (1885—1957), В. И. Яшнева (1879—1962), М. М. Гелиса (р. 1903), А. В. Попова (р. 1892) — свидетельствовала о новом расцвете гитарного искусства в советское время.

В 1939 году в Москве состоялся смотр исполнителей на народных инструментах. Премии и дипломы, присужденные молодым гитаристам, были показателями больших успехов советских музыкантов.

Менялось отношение к гитаре и у композиторов. Наиболее значительно проявил себя в этой области Б. В. Асафьев. Крупнейший советский ученый, академик и композитор в своих музыковедческих трудах не раз упоминал о гитаре. «Любил я и русскую „семиструнку“, — писал он, — но скорее по знаменитым поэтическим и литературным „сказам“,

чем в окружавшей меня реальности, где над гитарой господствовало „вдохновенное нутро“ вместо артистизма и презрение к профессионально-дисциплинированной игре»[7]. Близко ознакомившись с приемами игры на шестиструнной гитаре, Асафьев создал для нее несколько произведений, среди которых выделяется Концерт для гитары с сопровождением струнного квинтета, кларнета и литавр. Тематизм Концерта интонационно связан с русскими бытовыми песнями. Так, например, его вторая часть (гитара соло) начинается и заканчивается грустной мелодией, в основе которой лежит народная попевка, а начало третьей части напоминает неторопливую русскую пляску.

Гитарные пьесы Асафьева представляют собой наиболее интересный материал, созданный советскими композиторами для гитары в довоенное время.

В послевоенный период стали появляться новые исполнители. Среди них был заслуженный артист РСФСР А. М. Иванов-Крамской (1912—1973), автор Концерта для шестиструнной гитары с оркестром и многочисленных пьес. Особой популярностью пользуется его Вальс.

Как исполнителя Иванова-Крамского хорошо знают по сольным концертам и выступлениям по радио и телевидению. Он является также автором гитарной школы, редактором

---

[7] Асафьев Б. Мысли и думы, гл. 8, с. 291. Рукопись не опубликована, хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства.

переводных учебных пособий и составителем сборников пьес для шестиструнной гитары.

Среди советских исполнителей известно имя ленинградского гитариста Л. Ф. Андронова (р. 1926), лауреата гитарных конкурсов. В своих сольных концертах он старается выйти за рамки традиционной гитарной литературы, включая в программы пьесы русских и советских композиторов. В его исполнении записан на грампластинку Концерт для гитары Б. В. Асафьева.

Талантливые гитаристы - семиструнники С. А. Сорокин и В. С. Сазонов зарекомендовали себя чуткими аккомпаниаторами. Сазонов является также автором школы для семиструнной гитары и многих переложений.

Из крупных произведений для гитары известны Концерт Н. С. Речминского и Соната В. Я. Шебалина. Эпизодически гитара использована во Второй симфонии А. Я. Эшпая.

С гитарным искусством связаны не только имена исполнителей, педагогов, композиторов, но и мастеров гитарного дела.

В начале XIX века в Западной Европе славились гитары мастеров венской школы, главой которых считался И. Г. Штауфер (1778—1853), имевший мастерскую в Вене, а затем в Праге. Образцам гитар, созданных Штауфером, следовали его ученики — венские мастера середины XIX века И. Шерцер и Ф. Шенк. Недостатком гитар венских мастеров был слишком большой вес, связанный с применением двойных дек, металлических стержней

внутри корпуса и приспособлений, не получивших распространения в дальнейшем.

Немецкая школа гитарных мастеров представлена в первую очередь семейством Мартин, насчитывающим несколько поколений. Лучшие гитары делал Х. Мартин (р. 1796) из Саксонии. В 1883 году он переехал в США, где им были созданы крупные мастерские, выпускающие гитары под маркой «Мартин и К°». Сначала его гитары следовали образцам Штауфера, но с течением времени стали выпускаться по моделям испанских мастеров. Из немецких мастеров позднего времени может быть назван Г. Хаузер (1882—1952), гитары которого славятся в Европе тщательностью отделки и редким по красоте звучанием [8].

Среди работ старинных французских мастеров ценились гитары, сделанные Ж. Вобоамом (XVII век) и Р. Лакотом (р. 1785).

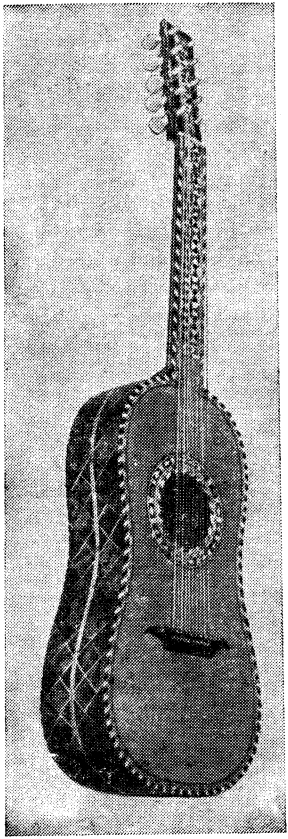
Несколько поколений не только гитаристов-исполнителей, но и мастеров насчитывает итальянское семейство Панормо, возглавившее производство и продажу гитар в Англии. Наиболее видный представитель этого семейства, Иосиф Панормо (ок. 1773—1825), жил в Лондоне. Пользуясь советами выдающегося гитариста Ф. Сора, он создал оригинальную конструкцию гитары, получившую признание за пределами Англии. В настоящее время в Италии известно имя мастера П. Галлинотти (р. 1885).

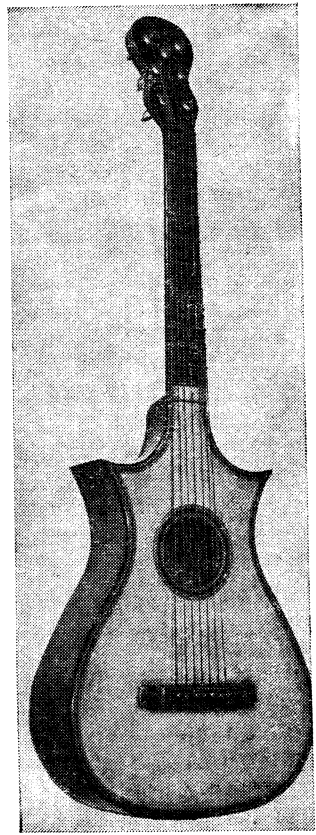
---

[8] А. Сеговия долгое время играл на гитаре Хаузера.

Мировую славу приобрели гитары испанских мастеров, особенно А. Торреса (1817—1893) и его последователей М. Рамиреса (1869—1920), Ф. Симплицио (1874—1932), Д. Эстезо (1882—1937), И. Флета (р. 1890) и др.

На Западе имеется много фирм, занимающихся изготовлением гитар различного типа. Это — промышленные предприятия, оснащенные современной техникой и преследующие чисто коммерческие цели. Однако крупные гитаристы-исполнители, подобно концертирующим скрипачам, не пользуются фабричными инструментами, справедливо считая, что создание музыкального инструмента — это не только технология, но и художественное творчество. С каким восхищением описывает, например, А. Сеговия достоинства принадлежавшей ему гитары работы М. Рамиреса: «Эта гитара была подлинным произведением искусства. Прежде всего в глаза бросались красота ее линий, великолепный палисандр корпуса и золотистая резонансовая ель верхней деки, отличный лак, скромная, но со вкусом сделанная орнаментика, точно поставленный широкий гриф, изящная головка... Все это гармонично сочеталось в едином целом, образце высокого мастерства... Звуковые свойства гитары оказались достойными ее внешнего вида. Тон — сильный и благородный, красивого тембра, глубокий и бархатистый в басах, прозрачно-нежный и вибрирующий на высоких нотах, исключительно блестящий во всех регистрах. Играть на ней было очень удобно, звук извлекался легко и ровно во всех пози-





Гитара работы Ф. Шенка, Вена, первая половина XIX века (из собрания Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии). Гитара работы Ж. Вобоама, Париж, 1681 (из собрания Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии)

циях; гитара, казалось, сама пела и играла, повинуясь всем замыслам и настроению исполнителя»[9].

В России изготовлял гитары замечательный мастер смычковых инструментов И. А. Батов (1764—1841). Широкую известность получили гитары И. Я. Краснощекова (1798—1857), И. Т. Архузена (1795— 1870), Р. И. Архузена (1844—1920), М. В. Ерошкина (1870—1922). В настоящее время высоким качеством отличаются гитары советских мастеров: В. Д. и П. В. Климовых, Ф. Г. Савицкого, братьев Кудряшовых, А. И. Кузнецова. Широко известны гитары ленинградской фабрики имени А. В. Луначарского.

В заключение надо сказать, что гитара — инструмент трудный для овладения, поэтому обучение игре на ней следует начинать в детском возрасте. Хочется еще добавить, что гитарное искусство, как и любое другое, может служить мощным средством эстетического воспитания масс трудящихся, поэтому пора развеять ошибочные мнения о гитаре как о неполноценном в художественном отношении инструменте.

---

[9] Segovia A. La guitarra. — The Guitar Riview, 1949, № 8.

Вольман Б.

В71 Гитара. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1980. — 59 с., ил., нот. — (Музыкальные инструменты)

В научно-популярной брошюре даются краткие сведения о гитаре и ее предшественниках. Читатель познакомится с шести- и семиструнными гитарами, узнает об особенностях игры народных музыкантов в Испании, о применении гитары в музыкальном быту, о гитаре как концертном инструменте; узнает имена крупнейших отечественных и зарубежных гитаристов прошлого и настоящего. Издание рассчитано на музыкантов, интересующихся историей инструментов, а также на широкий круг любителей музыки.

В $\frac{90206-213}{026(01)-80}$ 606—80

ББК 49,5

782

4905000000

БОРИС ЛЬВОВИЧ ВОЛЬМАН
ГИТАРА
Издание второе

Редактор *Т. Коровина*
Худож. редактор *Ю. Зеленков*
Техн. редактор *Т. Сергеева*
Корректор *М. Шпанова*

Ноты для гитары: Ale07.ru

Подписано в набор 24.08.79. Подписано в печать 28.03.80. Формат бумаги $70\times90^1/_{32}$. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печ. л. (включая иллюстрации) 2,0. Усл. п. л. 2,34. Уч.-изд. л. (включая иллюстрации) 2,0. Тираж 20 000 экз. Изд. № 10962. Зак. № 400. Цена 10 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

ГОТОВЯТСЯ К ВЫПУСКУ

книги
(серия «Мастера исполнительского искусства»)

А. Гусев. ЕВГЕНИЙ НЕСТЕРЕНКО.

А. Ивашкин. ДАНИИЛ ШАФРАН.

Ю. Станиславский. ДМИТРИЙ ГНАТЮК.

Вышедшие из печати издания
поступают в магазины,
распространяющие музыкальную литературу.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»