

Элен Шарнассе

ШЕСТИСТРУННАЯ ГИТАРА

От истоков до наших дней

Москва "Музыка" 1991

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
Глава первая: СТРОЕНИЕ ГИТАРЫ, ЕЕ ИСТОКИ	5
1. Первые свидетельства в странах Древнего Востока	5
2. Ранние сведения в Западной Европе	6
3. XIII и XIV века	7
4. Гитара – инструмент «ученый»	9
5. Гитаристы	10
Глава вторая: ВОЗРОЖДЕНИЕ	11
1. Гитаристы	11
2. Характеристика инструмента	12
3. Мастера музыкальных инструментов	13
4. Репертуар: общая характеристика	14
5. Публикации	16
6. Несохранившийся репертуар	18
7. Эволюция инструмента в конце века	18
Глава третья: XVII ВЕК	19
1. Инструменты переходной конструкции	19
2. Классический инструмент	19
3. Мастера музыкальных инструментов	23
4. Первая половина XVII века – период упадка	24
5. Сочинения	24
6. Вторая половина XVII столетия: новый золотой век	25
7. Гитаристы	26
8. Репертуар: общая характеристика	26
9. Композиторы и их произведения	27
Глава четвертая: XVIII ВЕК	31
1. Первая половина века: упадок	31
2. Мастера музыкальных инструментов	31
3. Вторая половина века: обновление	32
4. Гитаристы	32
5. Репертуар	32
6. Эволюция техники игры	33
7. Мастера музыкальных инструментов	34
8. Эволюция конструкции	34
Глава пятая: XIX ВЕК	37
1. Классическая гитара: эволюция ее строения	37
2. Гитаристы	38
3. Эволюция инструментальной техники	42
4. Вторая половина XIX века	43

5. Период упадка	44
Глава шестая: XX век	46
1. Классическая гитара в Европе	46
2. Первое поколение виртуозов	46
3. Композиторы и их творчества	47
4. Мастера музыкальных инструментов	48
5. Конструкция классической гитары	48
Глава седьмая: ГИТАРА–ИНСТРУМЕНТ НЕПРЕРЫВНОГО ОБНОВЛЕНИЯ	51
1. Композиторы и их произведения	51
2. Инструментально-исполнительская практика	51
3. Мастера музыкальных инструментов	52
Глава восьмая: ОТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ К ЭТНИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ	54
1. Гитара в Латинской Америке	54
2. Фламенко	55
3. Джаз	57
4. Электрогитара	58
5. Фолк – музыка	59
Заглядывая в будущее (вместо заключения)	61

ПРЕДИСЛОВИЕ

Наши изыскания в области старинных инструментов в течение последних тридцати лет отмечены большими достижениями, чем на протяжении всех предшествующих веков. Такое положение можно, безусловно, объяснить широким размахом предпринятых исследований, но прежде всего - применением особой методологии. Если теоретические трактаты, предисловия, авторские комментарии и сами музыкальные произведения по-прежнему составляют фундамент исследований, то наряду с этим утверждаются новые подходы и методы изучения материала. Так, еще в 1950-х годах некоторые ученые, в частности Женевьева Тибо де Шамбюр, обратились к анализу иконографических документов. Поначалу их исследования были встречены с недоверием, однако благодаря соответствию полученных научных данных наблюдениям теоретиков новый метод, в конце концов, завоевал признание. В наши дни стала общепринятой та точка зрения, что воспроизведение окружающих предметов художниками и скульпторами (по крайней мере, предшествующих веков) можно считать вполне достоверным. Следовательно, существует необычайно богатый документальный фонд, изучение которого дает нам подробные сведения о старинных инструментах и деталях их конструкции, о применявшейся тогда технике игры, о роли инструментальной музыки в жизни общества.

Однако использование такого метода требует особой продуманности и осмотрительности. Изученный иконографический материал необходимо сверять с данными теоретических трактатов исследуемой эпохи. Несоблюдение этого принципа чревато

серьезными ошибками. Так, например, легко впасть в заблуждение, отождествляя с гитарой все струнные инструменты, обладающие овальным корпусом и снабженные шейкой.

Другое завоевание - научный анализ самих инструментов,- восходит к 1960-м годам. Трудно переоценить тот вклад, который внесли в эту область сотрудники музеев. Перестав рассматривать свои фонды только в качестве музейных экспонатов, они приступили к их исследованию с помощью новейших научно-технических методов. Химические анализы лаков, применение ультрафиолетовых и гамма-лучей позволили выявить скрытые ранее особенности строения музыкальных инструментов и их

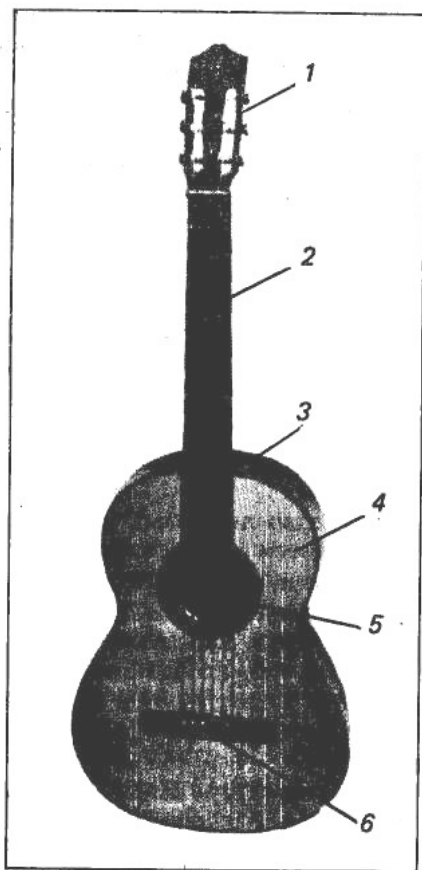


Рис. 1. Гитара

1 — головка; 2 — шейка и гриф (накладка) с порожками ладов;
3 — обечайка; 4 — верхняя дека; 5 — резонаторное отверстие; 6 — подставка

первоначальный облик, на протяжении веков подвергавшийся искажениям.

Возникшая в сравнительно недавнее время, органология (наука о музыкальных инструментах) находится у истоков своего развития. Эра открытий только начинается.

Глава первая: **СТРОЕНИЕ ГИТАРЫ, ЕЕ ИСТОКИ**

Гитара - струнный инструмент. По технике игры она относится к группе струнных щипковых. Гитара состоит из корпуса, снабженного шейкой с грифом (называемым также накладкой), и струн, натянутых параллельно плоскости деки.

Массивность овального, суживающегося к середине корпуса может меняться в различные эпохи в зависимости от разновидности инструмента. Корпус состоит из нижней деки (плоской или слегка выпуклой), верхней деки с резонаторным отверстием (как правило, круглой формы) и обечаек, которые их соединяют и укрепляют. На узкую и длинную шейку наложен разделенный металлическими порожками гриф, сделанный из твердых пород дерева. Порожки расположены таким образом, что промежутки между ними, называемые ладами, образуют хроматическую последовательность звуков. Нажимая на лады, исполнитель ограничивает длину вибрирующей части струны, что дает возможность извлечь звук желаемой высоты. В так называемой «классической» гитаре струны (жильные, затем - нейлоновые) прикрепляются к подставке, расположенной между резонаторным отверстием и нижним краем корпуса. Верхняя часть струн наматывается на колки, ввинченные в колковую коробку.

Верхний порожек, находящийся на стыке грифа и колковой коробки, устанавливает границу вибрирующей части струны.

Струны зашклевываются либо пальцами (ногтем или подушечкой), либо с помощью плектра.

Вопреки бытующим представлениям, гитара - изобретение отнюдь не недавнее. Если внимательно всмотреться в изгибы ее корпуса, то можно даже увидеть в ней родственное сходство с наиболее почитаемым инструментом древности - той самой лирой, которую создал юный египетский бог Тот (в античной мифологии - Гермес), используя природные богатства щедрых берегов Нила: стебель тростника, панцирь черепахи, жилы животных... Однако здесь мы вторгаемся в область мифологии. Что касается научных данных, то они менее богаты информацией. В частности, до сих пор неизвестно, когда и как осуществилось присоединение шейки к корпусу.

1. Первые свидетельства в странах Древнего Востока

Струнные щипковые инструменты, снабженные шейкой, появились в глубокой древности.

Они составляют семейство лютневых в широком смысле слова. Самые ранние сохранившиеся свидетельства - это скульптурные изображения Месопотамии, которые относятся примерно ко II тысячелетию до н. э. В них запечатлены инструменты с небольшим корпусом, который был сделан, наподобие лиры, из панциря черепахи или из тыквы (обтянутой, по всей вероятности, кожей). Подобного рода инструменты существуют и в наши дни в некоторых странах: на Балканах - тамбурица, в Иране - ситар, в Турции - саз, в Греции - бузуки.

В Центральной Азии и на севере Индии появляется также двухструнный дутар (используется в наши дни в Иране, Узбекистане, Таджикистане, Туркмении). У него закругленный книзу и усеченный в верхней части корпус и длинная шейка, в которую ввинчены колки.

Решающий момент в истории развития инструмента - появление нового резонаторного корпуса, состоящего теперь уже из трех частей: нижней деки, верхней деки и двух обечаек, которые их соединяют. Этот этап наступает в Китае в III или IV веке н. э. с возникновением инструментов юаня (в наши дни неупотребляемого) и юкина, верхняя дека которого сделана из цельной деревянной пластины.

Начиная с этого времени инструменты, сходные с гитарой, широко распространяются на Среднем Востоке. Прекрасный образец одного из таких инструментов запечатлен на

фризе буддийского монастыря Эртама близ Термеза (Узбекистан), фрагмент которого хранится в Ленинградском Эрмитаже. Однако пока еще не существует точной датировки этого фриза: он может быть отнесен к периоду между I веком до н. э. и III веком н. э.

В Древнем Египте широко используются различные виды лютни с длинной шейкой. Особенно привлекает внимание так называемый нефер (что в переводе означает «красота»). Этот инструмент, с его миндалевидным вытянутым корпусом, можно считать одним из предшественников нашей гитары.

Недостаточность и разрозненность достоверных данных затрудняет научное изучение предыстории гитары. Более всего мы склоняемся к мысли, что она родилась на Среднем Востоке и оттуда распространилась по Азии и Европе. Важная роль в этом процессе принадлежит Египту. Как отмечает К. Омо, «начиная с IX века на западе этой страны европейская лютня называлась китарой»; кроме того, очевидно родство между нефером и первыми инструментами, изображенными в испанских манускриптах. Нашествие арабов могло послужить - это касается и лютни - фактором связи между Северной Африкой и Южной Европой; но нельзя исключить и определенного влияния Малой Азии - через греко-романский мир.

2. Ранние сведения в Западной Европе.

Как в античности, так и в средневековой Европе появление инструментов - непосредственных предшественников гитары и их дальнейшую эволюцию на протяжении первых веков христианской эры невозможно проследить из-за отсутствия достоверных данных. Если верить некоторым исследователям, самое раннее изображение такого инструмента относится ко II веку. Речь идет о барельефе, который украшает надгробную стелу в Мериде (Испания). Можно различить только верхнюю часть инструмента. Конструкция его такова, что вполне допустима и более поздняя датировка. В самом деле, инструменты столь развитой конструкции мы вновь обнаружим лишь двенадцать веков спустя.

Намного более архаичными кажутся представленные в Утрехтской псалтыри (ок. 820-830) «ситары с грифом», несмотря на очевидное стремление художника-миниатюриста к орнаментальной пышности изображения. Знаменитая Штутгартская псалтырь, выполненная несколькими десятилетиями позже, вероятно, во Франции, в скрипториуме аббатства Сен-Жермен-де-Пре (ок. 830-860), содержит исключительно интересные для нашего исследования миниатюры. На них можно увидеть десять прекрасных инструментов, которые уже определенно названы гитарами. Это говорит о том, что строение гитары в те времена приобретает свои основные черты. Резонаторный корпус, шейка и колковая коробка оформляются в качестве самостоятельных частей; струны (от трех до шести) прикрепляются к круглому выступу, который помещается на нижнем крае корпуса. Исполнитель приводит их в колебание с помощью длинного плектра.

Латинское слово *cithara*, которым названы инструменты в описанной Псалтыри, происходит от греческого слова кифара (*χίθαρα*) и еще задолго до средневековья используется для обозначения разновидностей гитары. От этого названия образованы такие французские его варианты, как *kitaire*, *quitaire*, *quitarre*, введенные в обиход после 1250 года.

К сожалению, этот драгоценный документ составляет единичный случай. Самые близкие к нему по времени изображения инструментов — предшественников гитары мы находим лишь в X — XI веках в Испании. Конструкция их выглядит не столь развитой.

Испания. Особенно примечателен здесь ряд манускриптов, имеющих общий источник происхождения. В основу их положена рукопись астурийского монаха Беатуса Льебана (VIII век) «*Commentaires de l'Apocalypse*», содержащая собрание различных толкований Апокалипсиса. Значение рукописи было столь велико, что на свет появились многочисленные ее копии, украшенные миниатюрами. По традиции на них изображены музыканты. В большинстве случаев художники довольствуются повторением уже известных образов, однако некоторые мастера стремятся запечатлеть инструменты, на которых играют

их современники. Благодаря этому удастся обнаружить разнообразные типы строения инструментов, соответствующие различным эпохам и регионам.

Начиная с X века, изображение струнных щипковых инструментов становится общепринятым. Мы можем выявить формирование и распространение определенного типа инструмента, лаконичного в своей конструкции, по общему виду и способу игры напоминающего египетский нефер. Его характерные особенности говорят о начальном этапе развития: струны (три или четыре) прикреплены к полукруглой подставке, помещенной у основания деки, и натянуты с помощью объемистых колков, вставленных в колковую коробку.

Чуть позже появляется другой тип инструмента, менее индивидуализированный по форме, сходный с виолой. Его мы находим прежде всего в Толковании Апокалипсиса (начало XIII века), хранящемся в Париже. Техника игры здесь еще не «прочитывается». Все эти иконографические памятники свидетельствуют о том, что инструменты данного периода еще совмещали в себе черты, которые в эпоху Ренессанса «распределятся» между различными видами щипковых - такими, как виола, виуэла и гитара. Следуя своей фантазии или подчиняясь требованию момента, исполнители использовали при игре пальцы, плектр или смычок. Постепенно будет откristаллизовываться более точная техника, которая, приспособляясь к строению инструмента, в свою очередь повлечет за собой совершенствование его конструкции. Это приведет к окончательному формированию семейств струнных инструментов.

3. XIII и XIV века

Начиная с середины XIII века сведения об эволюции гитары, об ее свойствах, о роли ее в музыкальной жизни становятся более точными. И на этот раз важнейшие иконографические документы восходят к Испании.

Испания. Два ценных источника дополняют друг друга: замечательное собрание миниатюр и поэма, содержащая, как это ни парадоксально, описание таких инструментов, которые будут введены в широкую практику лишь несколько десятков лет спустя.

Миниатюрами украшена рукопись «Кантиги Святой Марии» (ок. 1250), представляющая собой собрание песнопений в честь Девы Марии, которые сочинил или заимствовал из других источников король Кастилии Альфонс X Мудрый (1230-1284). Художник запечатлел придворных менестрелей в момент исполнения ими своих обязанностей; при этом неоднократно изображаются гитары. Выделяются два вида инструментов; об их особенностях и применении можно составить представление, обратившись ко второму источнику - «Книге Благой любви» знаменитого Хуана Руиса, протоиерея из Иты. Это гитара мавританская и гитара латинская.

Мавританская гитара, овальной формы, во многих чертах сходна с инструментами, представленными в манускриптах Беатуса: ее нижняя дека выпукла, металлические струны прикреплены у основания корпуса. Играют на ней преимущественно с помощью плектра, что вызывает резкость звучания, на которую жалуются современники, в частности Хуан Руис. Однако такой инструмент пришелся ко двору Альфонса X. Вопреки существующему мнению гитара не находит широкого распространения среди деревенских музыкантов, а привлекает, напротив, коронованных особ, о чем свидетельствуют изображения на миниатюрах.

Мавританские гитары из рукописного сборника «Кантиги» обладают редкой красотой формы и строения; их широкий корпус имеет несколько декоративных резонаторных отверстий. Струны, которые крепятся с помощью полукруглого струнодержателя или небольших кнопок, проходят через подставку и наматываются на колки, вставленные в объемистую колковую коробку. Как и в предыдущих случаях, эти миниатюры не дают представления о приемах игры. Становится обязательным наклонное положение инструмента; при этом продолжают существовать способы извлечения звука, как с помощью плектра, так и с помощью пальцев. Смычок выходит из употребления.

С этого времени начинают формироваться два различных приема звукоизвлечения - с помощью зажимания струн или посредством трения о струну; в дальнейшем, обособляясь, каждый из них превращается в самостоятельный способ игры на инструменте. В практике же виуэлы, напротив, остается допустимым использование смешанных приемов.

Латинская гитара, более сложная по форме (овальная в нижней части, суживающаяся по направлению к грифу), имеет плоскую нижнюю дека. Жилые струны зажимают обычно пальцами. Ее слишком мягкое звучание не подходит (опять-таки, по мнению Хуана Руиса) для сопровождения пения арабов - этот инструмент, напротив, предпочитают любители утонченной музыки. Благодаря особенностям своей конструкции и звучания, латинская гитара оказывается более близкой предшественницей современной классической гитары.

Был ли высоко ценим при королевском дворе и этот вид гитары? Он фигурирует только в трех миниатюрах и всегда только в руках менестрелей. Быть может, это свидетельствует о трудностях игры на нем. Некоторые элементы конструкции, по-видимому, уже сформировались: плоский корпус, слегка вытянутый в «талии»; резонаторное отверстие, расположенное посередине; шейка с грифом, снабженным порожками. Форма колковой коробки, количество струн и способ их крепления, напротив, еще не устоялись. Точно так же обстоит дело и с постановкой инструмента и способом игры - использование пальцев или плектра зависит от вкуса исполнителя.

Страны Северо-Западной Европы. Если верить литературным источникам, гитару начинают постоянно использовать во Франции. Ее изображения на миниатюрах свидетельствуют о том, что она бытует также в Англии и в германских странах. Характерные черты инструментов, которые были в употреблении, запечатлены в скульптурных изображениях, украшавших большие храмы и готические соборы. Искусство каменного декора переживало в ту пору период своего полного расцвета, и скульпторы часто обращались к образам музицирующих ангелов. Соборы Шартра, Реймса, Страсбурга, Колони, Экзетера, Беверли и многие другие демонстрируют настоящее воспроизведение инструментов в камне. Среди них предпочтительное место занимает гитара. Можно выделить в основном два ее вида. Первый, сложной формы, был назван английским музыковедом (М. Ремнант) «листом падуба». Края корпуса этого инструмента своим узорным сочетанием плавных и остроугольных изгибов напоминают очертания листа. У второго вида гитары линии боковых краев более прямые и ровные. Достаточно простая шейка заканчивается на скульптурных изображениях плоской колковой коробкой, что продиктовано, без сомнения, свойством материала, из которого выполнены эти барельефы.

Появляются также гитары менее типичной формы. В Англии, например, охотно конструируют инструменты с массивным корпусом и декоративно оформленной верхней частью. Форма колковой коробки так сильно закруглена, что иногда соединяется с декой. Именно такой образец прекрасного инструмента мы видим в руках музицирующего ангела на миниатюре из Псалтыри Робера де Лиля (ок. 1300—1320, Лондон). Но вскоре конструкция станет изменяться в сторону упрощения; этапы этого процесса мы можем проследить по Псалтыри королевы Марии (ок. 1310—1320). В начале сборника гитара изображается в форме цистры; затем корпус ее становится более тонким, и наконец с приятным удивлением мы обнаруживаем инструмент элегантной формы, близкий латинским гитарам из рукописи «Кантиги Святой Марии» — с длинной тонкой шейкой, заканчивающейся колковой коробкой. Как и строение корпуса, способы крепления струн очень разнообразны. Иногда они крепятся к подставке, сходной с подставкой современной гитары, иногда — к выступу у основания корпуса (закругленной формы или в виде трехлистника); в некоторых же случаях струнодержатель подобен такому, который в дальнейшем будет использоваться в скрипке и предполагает наличие подставки. Чаще всего исполнители держат инструмент горизонтально и извлекают звук с помощью плектра.

Как это ни кажется невероятным, один экземпляр гитары той эпохи уцелел. Этот инструмент, так называемый *gittern*, хранится в Лондоне, в Британском музее. По своему

внешнему виду он близок к гитарам, знакомым нам по миниатюрам из Псалтыри Робера де Лиля. Однако инструмент многократно подвергался переделкам и реставрациям, поэтому трудно представить его первоначальный облик.

4. Гитара — инструмент «ученый»

Литературные тексты, появившиеся в эту эпоху во Франции, свидетельствуют о том, что начиная с 1250-х годов гитара становится инструментом, на котором много и охотно играли. Однако осторожные ученые-теоретики не спешат уделить ей внимание в своих трудах. Лишь с начала XIV века они соглашаются признать ее не как замену античной кифары, а как инструмент, завоевавший право фигурировать в ученых трудах.

Их внимание было привлечено прототипом гитары - инструментом с выпуклым дном. Около 1300 года Хуан де Грохео приводит его название - *guitarra sagracenica* (иначе говоря, мавританская гитара). Спустя примерно два десятка лет Филипп де Витри использует более обобщенное название - *chitarra*. Парадоксально, что упоминание о выпуклой нижней деке гитары сохраняется в трактатах вплоть до конца XV века. «Виновником» этого, возможно, был некий Бартоломей Англез, именно так описавший в XIII веке гитару в своей «Книге о правах собственности» (*Liber de proprietatibus rerum*), которая в дальнейшем продолжала существовать во множестве переводов. Вопреки преобладанию гитар с плоским или слегка выпуклым дном, переводчики сохраняют без изменений первоначальный текст, в котором описывается инструмент-«горбун». Вдобавок в знаменитом трактате Йоханнеса Тинкториса «Об изобретении и применении музыки», увидевшем свет в Неаполе около 1484 года, можно найти сходное утверждение: «Существует инструмент, изобретенный каталонцами, который одни называют *guiterre*, другие - *ghiterne*. Он, несомненно, происходит от лиры (хотя по размеру и меньше ее); у лиры он заимствует форму черепахи, а также строй и способ игры». Это сравнение особенно поражает, если вспомнить, что во времена Тинкториса лирой называли лютню. После такого утверждения Тинкториса не вызывает удивления тот факт, что описание, предложенное Бартоломеем Англезом, могло быть применимо к инструменту *quinterne*. Это название - *quinterne* - вновь приведет Себастьян Фирдунг в самом начале XVI века.

Использование инструмента. Начиная с середины XIII века, гитара - будь то латинская, мавританская или кинтерна - активно участвует во всех увеселениях. На миниатюрах она появляется в качестве инструмента, аккомпанирующего танцорам, певцу или виеле; видим мы ее и в различных ансамблях. Однако в нотной записи ни одно произведение до нас не дошло. Чтобы узнать точнее об использовании инструмента, надо обратиться к свидетельствам того времени, в частности - к литературным текстам. Из этих источников мы узнаем, что на гитаре постоянно играли деревенские музыканты и что некоторых из них брали на придворную службу. Так, в «Романе о Клеомадесе» (конец XIII века) автор, Адене ле Руа, описывает жизнь одного королевского двора. Король любит окружать себя музыкантами, играющими на различных музыкальных инструментах, в том числе и на гитаре. После обильной трапезы музыканты развлекают пирующих.

...Для гостей отобедавших пели
Под аккорды негромких гитар
Приглашенные в зал менестрели,
И, ценя их божественный дар,
Гости слушать певцов были рады
И другой не желали услады...

Игру гитаристов можно услышать и во время празднеств, ежегодно устраиваемых в замке.

...Был обед приготовлен на славу,
Ждали всех развлечения, забавы,
Все, чем праздник прекрасен и мил,
Ведь король музыкантов любил

И для них покровителем был.
При дворе содержали лютнистов
И искусных в игре гитаристов...

Наконец, все придворные музыканты, в том числе и гитаристы, участвуют в праздниках по случаю коронации, будучи торжественно выстроены в ряд по пути следования королевского кортежа.

В знаменитом «Романе о Розе» также упоминается гитара. Жан де Мен (ок. 1270), вновь обратившись к легенде о Пигмалионе, называет гитару в числе инструментов, которые использует скульптор, пытаясь обольстить свое создание.

В длинных перечнях названий самых различных инструментов - своего рода состязаниях в красноречии - традиционно присутствует гитара. В широко известном «Взятии Александрии» (1367) поэта и композитора Гийома де Машо сцена шумного победного ликования также не обходится без гитары:

...Все инструменты оказались в сборе:
Орган могучий рядом с цистрой старой,
В соседстве с лютней — арфа и труба,
Отдельно красовались две гитары,
В чьих струнах страсть, и радость, и мольба,
Здесь были также бубны и цимбалы.

Таким образом, становится совершенно очевидно, что гитара входит в число инструментов, получивших широкое признание в XIII и XIV веках. В дальнейшем сфера ее применения будет еще более расширяться.

5. Гитаристы

Дополняя поэтические источники, архивные документы приводят многочисленные подробности об исполнительской практике. Это касается в первую очередь профессиональных музыкантов.

Примерно в 1350 году герцог Нормандский, будущий Жан Добрый, перечисляя своих музыкантов, упоминает «**Жана Отеме**, исполнителя на латинской гитаре, и **Ришара Лаббе**, играющего на гитаре мавританской». Несколько десятилетий спустя король Франции Карл V привлекает к себе в качестве придворного гитариста некоего **Жаке**, предшественник которого, как говорила молва, был в большом почете при Брабантском дворе.

Увлечение гитарой распространяется на все слои общества. Королевский двор, само собой разумеется, задает тон. Исходя из свидетельств «Больших французских хроник», можно предположить, что **Филипп VI Валуа** владел искусством игры на гитаре. Карл V имел в своих коллекциях несколько гитар, несмотря на то, что сам на них не играл. Две из них (одна украшена головой льва, другая - женской головкой) принадлежали двум его менестрелям. Качество отделки других говорит об их принадлежности особам из ближайшего королевского окружения. Это очень дорогие гитары, разнообразно декорированные слоновой костью.

Более скромные любители музыки также проявляют вкус к гитаре; без нее не обходится ни одно событие в жизни простолюдина. Так одна пирушка, на которой гости «бесшабашно веселились и играли на гитаре», закончилась... протоколом полиции (1368). Примерно восемь лет спустя другое праздничное гулянье имеет еще более серьезные последствия... для инструмента! Некий «Перрен Руэ взял гитару... и ударил по голове Маруэ, в результате чего выше указанная гитара раскололась...» Как видим, это несколько необычное применение инструмента.

В эту эпоху гитара завоевывает более привилегированное сословие. Некоторые священнослужители наряду с лютнею имеют и гитару. Церковь охотно использует деревенских музыкантов в религиозных празднованиях. И нередко можно было наблюдать (например, в 1365г. В Мидлельбурге), как через весь город подносят святыне дары под звуки виол и гитар.

Глава вторая: **ВОЗРОЖДЕНИЕ.**

В то время, как строение большинства музыкальных инструментов продолжает эволюционировать, гитара, начиная с 1470 года уже имеет вид, близкий к современному. Произведения изобразительного искусства, в первую очередь итальянского происхождения, донесли до нас черты такого инструмента.

Замечательный образец гитары XV века запечатлен на стенах небольшой студии Изабеллы д'Эсте Маятус. Однако этот инструмент кажется более громоздким и менее изысканным по сравнению с тем, который можно увидеть на фресках, сделанных Пинтуриссо около 1492-1495... Истинно современно выглядит гитара в руках поэта Ассилиани на гравюре Марвинтониана Раймонди, написанной спустя 15 лет (ок. 1510). На всех изображениях того времени, где музыкант-гитарист представлен в момент игры, по-прежнему преобладает горизонтальное положение инструмента. Игра пальцами начинает брать вверх над игрой плектром.

Первый золотой век. XVI век – знаменательный период в развитии гитары, хотя это время не приносит значительных новшеств в строение инструмента. Если до сих пор гитара занимала почетное, но не привилегированное место рядом с другими струнными инструментами, то теперь она внезапно выдвигается на первый план. Это происходит около 1540 года: упоминание об этом можно найти в сочинении, выпущенном в Пуатье (1556). Автор его не без сожаления замечает: «В моем раннем детстве больше увлекались лютней, чем гитарой, но в последние двенадцать или пятнадцать лет все наше общество обратилось к гитаре; исполнители на гитаре сегодня чаще встречаются во Франции, чем в Испании». Очень быстро мода распространилась на Западную Европу, завоевала Фландрию, Англию, Италию. Как ни странно, Испания в этот перечень не попадает.

1. Гитаристы.

В чем причина такой любви к гитаре? Чтобы ответить на этот вопрос, надо представить себе придворную жизнь того времени.

Зимой 1539/40 года Карл V совершает поездку во Францию. Не исключено, что его сопровождали придворные виуэлисты. Их инструменты могли привлечь внимание французов, которые приняли виуэлы за большие гитары. По другой версии (причем одно предположение не исключает второе) примером для подражания явился **герцог Орлеанский**, сын Франсуа II. Он учится играть на гитаре, возможно для того, чтобы прельстить испанскую принцессу, дочь и племянницу Карла V, которая незадолго до этого была обещана ему в жены. Воспитатель молодого герцога, поэт и музыкант **Мелея де Сен-Желе** дает ему уроки. В своей поэме Сен-Желе рассказывает, как из-за болезни герцога занятия на гитаре были временно прекращены.

Артистическая и интеллектуальная элита, хотя и влюбленная в лютню, считает себя обязанной последовать примеру герцога. Переход от одного инструмента к другому не представляет большой трудности, так как оба они обладают сходной техникой игры и одинаковым принципом строя. Однако гитаристы не без кокетства именуют себя лютинистами, поскольку такое звание кажется им значительно более почетным. По этой причине до нас дошло мало сведений о гитаристах той эпохи.

Профессиональные музыканты-исполнители известны лучше. Как и в предшествующие века, деревенские музыканты играют на гитаре. Некоторые из них обладают несколькими гитарами; разнообразие их размеров связано, без сомнения, с различными музыкальными задачами исполнителя - либо солировать, либо аккомпанировать певцу, либо участвовать в ансамбле.

Некоторые описи имущества того времени дают точные сведения об инструментах, бывших в собственности их владельцев. Так, в 1557 году в наследстве **Никола Робийара**, парижского музыканта-исполнителя, остаются две гитары. **Жан де Флёр**, музыкант из

Амьена, имеет в своем имуществе девять гитар (1554)! Возможно, он занимался торговлей или преподаванием.

В это время в кругах любителей гитара становится самым популярным инструментом. Более легкая, чем у лютни, техника игры позволяет исполнителю «блистать» даже без особой профессиональной подготовки.

Разбирая нотариальные документы, Франсуа Лезюр обнаружил наличие гитары у королевского советника, у сержанта - сторожа замка, у столяра, у жены грузчика винного погреба. Это говорит о всеобщем распространении гитары.

Из Франции мода перекидывается на соседние страны - Фландрию и Англию. Что касается Англии, то здесь гитара сразу же вызывает бурный энтузиазм. В 1545 году инструмент еще воспринимается как новинка. Спустя два года Генрих VIII оставляет после смерти коллекцию, которая включает не менее двадцати одной гитары, что равно количеству лютен и виол.

2. Характеристика инструмента

Гитары той эпохи, по всей вероятности, не сохранились. Для того чтобы узнать технические характеристики инструментов, бывших в ту пору в употреблении, надо обратиться к нескольким уцелевшим гравюрам. Первый дошедший до нас «технический» документ появляется в книгах о гитаре, выпущенных в середине века парижскими издателями **Гранжоном** и **Фезанда**. Другая гравюра помещена в начале труда, увидевшего свет в 1570 году во Фландрии. Все говорит за то, что она заимствована из «Школы», также парижской, опубликованной в 1551 году **Ле Руа** и **Балларом**, ставшими впоследствии крупнейшими издателями своего времени.

На обеих гравюрах представлены довольно сходные по своему строению инструменты, хотя и горой кажется все-таки более архаичным, чем первый. Форма выглядит достаточно устоявшейся, однако остается неясным, какой была нижняя дека - выпуклой или плоской? Это узнать невозможно. Резонаторное отверстие деки украшено декоративной розеткой. Богато инкрустированы также обечайки. Подставка расположена по отношению к розетке достаточно низко. Мы видим, что струны натянуты, но способ их крепления на гравюре не обнаруживается. Короткий гриф имеет восемь порожков. В противоположность современной конструкции, жилые струны, из которых сделаны порожки, не вставляются в гриф, а завязываются самим исполнителем. Это дает возможность гитаристу регулировать расстояния между порожками, применяя соотношения либо уже известные, либо - что требует тонкого мастерства - такие, которые наиболее подходят для исполняемой пьесы и надежно обеспечивают точность отдельных интервалов.

Строение гитары. Обе гравюры ясно указывают, что инструмент имеет семь жилых струн, разделенных на четыре ряда (или «хора», по аналогии с голосами). Три низких ряда состоят из двойных струн. Самый высокий - из одинарной струны, «chanterelle» («певуньи»), получившей такое название в соответствии с ее предназначением. Использование семи струн, разделенных на четыре ряда, было характерно для всей Европы, но Испания, по всей видимости, составляет исключение. Знаменитый испанский теоретик Хуан Бермудо в своем трактате «Книга, призывающая к изучению музыкальных инструментов» (1555) настаивает на том, что он видел гитару с пятью рядами.

Строй. К тому моменту, когда появился труд Бермудо, в Испании существовало два типа строя:

- старинный, в котором два низких ряда настроены в квинту, например: Фа, До, Ми, Ля;
- новый, в котором два низких ряда образуют не квинту, а кварту, например: Соль, До, Ми, Ля или Ре, Соль, Си, Ми.

В отличие от практики наших дней, инструмент тогда не обладал фиксированной высотой. Как отмечали теоретики, исполнитель натягивал первую струну в той мере, в какой она выдерживала натяжение; после этого она служила исходной точкой для настройки других струн. Таким образом, тесситура инструмента зависела от длины струны, и

единственная сложность состояла в том, чтобы нисходящие ряды звучали в нужных интервалах.

Очень быстро утверждается новый строй. Именно он используется во французских сборниках 1550-х годов. Исполнители должны были хорошо его знать, потому что авторы не заботились о том, чтобы указывать его в начале каждого произведения. Только в одной «Первой книге», вышедшей у **Ле Руа Баллара**, разъясняется - да и то в конце тома,- как надо настраивать инструмент. Этот принцип настройки предполагает наличие кварты между низкими рядами, а также то, что струны предпоследнего ряда настроены в октаву. Вот тип строя, который использован в «Первой книге»:



Зададимся, однако, вопросом - все ли пьесы возможно было играть в таком строе? Какой стиль игры в этом случае был бы наиболее подходящим? На какой струне (при двойном ряде) - низкой, высокой или на обеих - надо извлекать звуки? Никакого объяснения не дано. Тем не менее, если исходить из музыкальных представлений, то кажется вероятным, что две струны одного ряда в процессе игры были самостоятельными. Для того чтобы лучше была слышна нужная высота звука, исполнитель мог брать либо высокую струну (если требовалось выделить или усилить мелодическую линию), либо низкую (в случае необходимости подчеркнуть басы). Однако теоретические руководства на этот счет хранят молчание.

Другие виды гитары. Описанная нами гитара, по своему строению родственная латинской, была не единственной среди употреблявшихся в то время типов гитар. Мавританская гитара продолжает существовать в виде инструмента с изящно выгнутой нижней декой и металлическими струнами, прикрепленными к краю корпуса. Используемый способ игры - струны не защищаются, а по ним ударяют плектром - дает ей название гитары баттенте (battente).

Другой инструмент, *quinterne*, в форме лютни, по-видимому, употребляется также в Германии. Себастьян Фирдунг в трактате «Музыка изученная...» (1511) и Мартин Агрикола в «Немецкой инструментальной музыке» (1529) вновь его представляют. Не очень, однако, ясно, насколько была распространена игра на этом инструменте. На заре XVII века Михаэль Преториус в своем труде «*Syntagma musicum*» (1619) представит кинтерну с плоской нижней декой, сходную с такими гитарами, которые применялись в остальных странах Европы.

3. Мастера музыкальных инструментов

Благодаря введению ряда законов, ограничивающих и регламентирующих деятельность ремесленников, мы располагаем точными данными о мастерах музыкальных инструментов XVI века, которые делали и продавали гитары.

Исследования Франсуа Лезюра, посвященные парижским мастерам-лютнистам, обнаружили, что с середины века музыкальные инструменты становятся завидным предметом торговли. Так, в 1551 году в лавке Филиппа де Канессьера на улице Сен-Мартен имеются «три гитары - одна с одиннадцатью струнами и две небольшие». Не проходит и тридцати лет, как торговля достигает полного расцвета. Некий Клод Дени предлагает покупателям «двадцать четыре гитары обычных, две гитары от **Обри**, четыре лионских, одну старинную испанскую гитару». Еще более разнообразен выбор у его брата Робера (1589): лионская гитара, полторы дюжины обыкновенных гитар, девять различных гитар (одна лионская, две - от **Озело**, шесть - от Обри с украшениями и инкрустацией), девять старинных гитар, вдобавок - десять футляров, а также деки - тринадцать «красновато-желтых и сорок пять - неокрашенных». Вскоре после этого торговля резко падает.

Обстоятельства не благоприятствуют больше игре на таком «фривольном» инструменте. В 1596 году умирает **Пьер Обри**, широко известный мастер и торговец музыкальными инструментами, чье имя неоднократно упоминается в деловых бумагах тех лет. К моменту смерти в его лавке насчитывается всего лишь тринадцать старинных гитар.

4. Репертуар: общая характеристика

Отсутствие инструментов того времени и живописных изображений гитаристов могло бы заставить усомниться в том утверждении, что «все наше общество обратилось к гитаре», если бы не было его неопровержимого доказательства - возникновения огромного музыкального репертуара.

Самые ранние публикации произведений для гитары появились в Испании. Композиторы недостаточно высоко оценивали выразительные возможности инструмента, и первые шаги в этом направлении были скромными: четыре фантазии, одна павана и одна гальярда, включенные композитором **Алонсо Мударрой** (ум. 1580) в его «Три музыкальных сборника» для виуэлы (Севилья, 1546). Спустя восемь лет прославленный виуэлист **Мигель де Фуэнльяна** (ум. 1579) включает еще девять пьес в сборник «Libro de musica... intitulado Orphenica Lyra».

Композиторы Италии, увлеченные лютней, создают всего несколько пьес для гитары: четыре фантазии «для исполнения на семиструнной гитаре», помещенные **Мелькоре де Барберисом** в конце его сборника «Лютневая табулатура» (Венеция, 1549). Был выпущен также сборник (ок. 1580) Джироламо Джульяни, не дошедший до наших дней.

В Англии, несмотря на широкое распространение гитары, число публикаций также невелико. Исполнители, ориентируясь на континент, черпают репертуар из музыкальных источников таких стран, как Италия, Франция или Фландрия. Здесь мы обнаруживаем всего лишь несколько рукописных пьес. Германия, находясь целиком во власти органной, а затем лютневой музыки, не порождает оригинального репертуара. Произведения для гитары издаются в основном во Франции и Фландрии.

Главным центром публикаций сочинений для этого инструмента становится Париж. Там выходят одиннадцать или двенадцать сборников, которые выпускаются двумя издательскими фирмами; одну из них возглавляет **Мишель Фезанда** (некоторое время - совместно с **Робером Гранжоном**), другую - компаньоны **Адриан ле Руа** и **Робер Баллар**, вскоре завоевавшие признание. Маленькие продолговатые томики так называемого «итальянского» формата, насчитывающие от двадцати четырех до тридцати страниц, вмещают обширный гитарный репертуар.

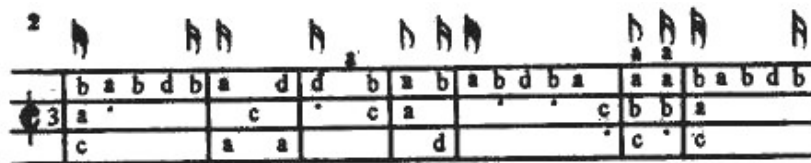
Нотация гитары: табулатура. Во всех этих сборниках пьесы даны еще не в той системе записи на нотном стане, которая принята в наши дни. Согласно обычаю того времени, системой записи для всех струнных щипковых инструментов - гитары, арфы, цистры и других - служила табулатура, прототипом которой была табулатура лютневая.

Табулатура, предназначенная для облегчения игры исполнителя, остается в силе до XVIII века. Она представляет собой систему обозначений, с помощью которой для каждого извлекаемого звука определяется позиция пальцев левой руки: струна и то деление на грифе, то есть лад, в котором следует ее зажимать. Кроме того, эта система включает обозначения длительностей, так же как и традиционные знаки музыкального письма: тактовые черты (прототипы наших тактовых черт), знаки репризы, орнаментики, лигатуры и т. д. Эта крайне своеобразная нотация прибегает к целому ряду дополнительных обозначений: параллельные линии представляют струны инструмента, буквы или цифры - деления на грифе, то есть лады.

Французская табулатура для гитары наиболее распространена в XVI веке. Предназначенная для инструмента, имевшего тогда четыре ряда струн, она состояла из четырех линий; самая низкая обозначала нижний ряд, самая высокая - верхний, «chanterelle». Читать нужно было снизу вверх. Лады отмечались буквами. Целая, так называемая

«открытая» струна обозначалась буквой *a*. Лады шли в следующем порядке: первый обозначался буквой *b*, второй - буквой *c* и т. д.

Сочетание обозначений струны и лада на грифе дает возможность извлекать все желаемые звуки без помощи нот. Вот пример французской табулатуры для гитары:

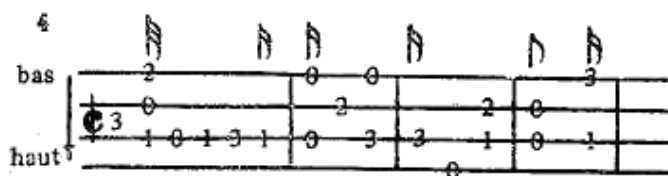


Сыграть это просто. Одна буква обозначает один звук, извлекаемый изолированно. Две (или более) буквы, написанные одна под другой, указывают на звуки, которые играют одновременно, то есть аккорды. Длительность каждого звука мелодической линии соответствует указанной. Когда же имеются в виду звуки аккорда, то обозначается длительность только одного, самого короткого аккордового звука: продолжительность других, долгих звуков никак не уточняется. Их следует держать до тех пор, пока не перестанет звучать как открытая, так и зажатая на грифе струна. Следующий пример



представляет собой расшифровку приведенной табулатуры:

Итальянская табулатура исходит из тех же принципов. Она отличается, однако, двумя существенными чертами. Ее линии наглядно представляют струны инструмента в позиции игры. Поэтому самая высокая линия соответствует низкой струне, а самая низкая линия - высокой струне, «chanterelle». Табулатура читается на этот раз сверху вниз. Кроме того, лады обозначаются цифрами. Логично, что цифра 0 указывает на отсутствие зажатия струны, иначе говоря, обозначает открытую струну; цифра 1 соответствует первому ладу, цифра 2 - второму и т. д. Приведенная выше пьеса «Бранль», записанная в итальянской табулатуре, будет выглядеть так:



Техника игры. Техника правой руки, скопированная с лютни, начинается с подражания игре плектром. Гитарист применяет обычно только большой и два следующих пальца - указательный и средний. Безымянный опирается на деку, на верхний край подставки. Наиболее беглая техника в мелодических пассажах использует чередование большого пальца с указательным. В дальнейшем большой палец будет использоваться в основном для низких струн. Однако чередование большого и указательного пальцев сохраняется в практике исполнения быстрых пассажей; большой извлекает акцентированные звуки (защипывая струну снизу вверх). Как играли в те времена - подушечками пальцев или же с помощью ногтя? Тот факт, что большинство лютнистов были одновременно гитаристами, допускает предположение, что преимущественно употреблялись подушечки пальцев.

Стиль произведений. Приступая к исследованию репертуара для гитары, нужно иметь в виду два существенных момента: подчинение первых инструментальных сочинений музыке вокальной и главенствующую на протяжении всего XVI века роль лютни. С этим связан тот факт, что среди сочинений для гитары редко встречаются оригинальные композиции. Лишь написанные в свободной манере прелюдии и фантазии, которыми часто открываются сборники, позволяют по достоинству оценить композиторское и инструментальное мастерство их авторов. Мы находим несколько прекрасных образцов этих жанров, в частности, в изданиях **Адриана ле Руа**. Зато песня - вокальная форма, достигшая к этому времени своего высшего расцвета, - представлена в изобилии. Гитаристам предлагаются наиболее известные транскрипции. Они существуют в двух вариантах. Песня может быть либо переложена целиком для гитары соло, либо предназначена для пения, в сопровождении гитары. И в том и в другом случае автор табулатуры выделяет партию верхнего голоса, другие же голоса изложены в виде аккордов.

Основу репертуара составляют, естественно, светские песни. Включаются в сборники и религиозные сочинения, мотеты или псалмы, которые дают возможность исповедующим протестантскую веру петь духовные песни дома, аккомпанируя себе на гитаре. Католики находятся в менее выгодном положении: в гитарном репертуаре, в отличие от лютневого, нет ни одного фрагмента мессы - этого гитара, конечно, «не удостоилась».

Дополнением репертуара служат танцы. Большим спросом пользуются специальные сборники танцев, часто издаваемые в Париже. В них собраны паваны, гальярды, бранли, изначально предназначенные для ансамбля из четырех инструментальных партий. И в этом случае танцы «приспосабливаются» для гитары. В них сохраняется мелодическая тема, которая дополняется аккордами, подчеркивающими ритм. Оба источника иногда совмещались, песня могла быть переделана в танец.

Согласно традиции, последовательность танцев образует либо пары (например, павана, как правило, следует за гальярдой), либо группы - в этом случае учитываются возможности танцующих. Таковы, например, сюиты бранлей, которые включают бранль простой, гз, бранль из Шампани, из Бургони, из Пуату и т. д., открывающие каждому танцующему возможность «для веселья от души, в соответствии с возрастом, ловкостью и проворством» (Туано Арбо). Тем не менее, в транскрипциях для гитары танцы утрачивают свою танцевальную природу и превращаются в музыкальную стилизацию, в которой стремление к изысканности превалирует над ритмической природой танца.

5. Публикации

Благодаря своей специфике - характеру звучания, технике игры, особенностям произведений, - гитара для любителей играла такую же роль, какую для более просвещенных кругов играла лютня. Звуковые образы пьес для гитары порой полны неожиданностей. Несмотря на то, что гитаристы продолжают считать себя несчастливыми соперниками лютнистов, позволительно задать вопрос - не обладают ли произведения для гитары такой же, если не большей, прелестью, как некоторые сочинения для лютни?

Франция. Борьба двух издательских фирм в Париже в 1550 - 1556 годах превращается в настоящее соперничество. Фирма **Мишеля Фезанда** получает привилегии на публикацию музыкальных произведений (12 февраля 1550 года), сроком на десять лет. Фезанда объединяется с **Робером Гранжоном** и на улице Монт Сен-Илер основывает свое издательство «Гран Жон» - прямой намек на фамилию своего компаньона. По всей вероятности, вскоре выходит первый сборник пьес для гитары, но он не сохранился. В течение трех лет выпускаются четыре издания. Три из них содержат переложение для гитары в виде табулатуры, созданные преподавателем лютни и виолы **Гийомом Морле**, который в прошлом был учеником прославленного **Альбера де Риппа**. Третий из этих сборников составлен исполнителем и одним из издателей, **Симоном Горлье**.

«Первая книга для гитары» Морле, дошедшая до нас, датирована 1552 годом. Без сомнения, здесь мы имеем дело с переизданием книги, выпущенной в 1550 году. Этот

сборник по традиции открывается двумя фантазиями и включает в себя песни и танцы. Вторая книга (1553) и Четвертая (1552) имеют такую же структуру. Вокальный репертуар, на который опирается Морле, довольно архаичен. Основное место занимают песни композиторов первой половины века - **Жанекена, Сермизи, Сандрена**. Что касается танцев, то больше всего в сборнике оживленных, «суматошных» гальярд. Автор, конечно, добавляет к ним несколько паван - благородных, излюбленных при дворе танцев, но предпочтение отдается бранлям, а также характерным пьесам, таким, как испанская *conteclare*, английский хорнпайп. Наконец, любители изобразительной музыки могут найти переложение знаменитой «Битвы при Мариньяно».

Выпуская эти сборники, Гранжон и Фезанда заботятся о привлечении широкого круга музыкальной клиентуры. Но иногда кажется, что они обращаются прежде всего к исполнителям преклонного возраста, охваченным желанием воспроизвести на своем инструменте мелодии, популярные в годы их молодости.

Второе издательское объединение приобретает значительно больший вес. Это фирма **Ле Руа - Баллар**, которая основывается в Париже в 1551 году и под названием «**Сен-Женевьев**» помещается на улице Сен-Жан-де-Бовэ. Привилегии, предоставленные ей сроком на девять лет, в дальнейшем будут регулярно возобновляться. Благодаря личности **Адриана Ле Руа**, который был одновременно и Певцом, и исполнителем на лютне, и, конечно, гитаристом, предпринимательская деятельность в области публикации инструментальной музыки, плодотворно развивалась. За исключением «Четвертой книги», все сборники для гитары были составлены самим Адрианом Ле Руа.

К этому обилию парижских публикаций надо добавить лионское издание - «Книгу табулатур для гитары», - в котором Симон Горлье выступает одновременно как автор и как издатель (ок. 1560). До нас не дошло ни одного экземпляра этого сборника.

Таким образом, было выпущено более двухсот пьес для гитары; некоторые из них сопровождалась так называемыми «дублями», то есть повторениями с более богатой орнаментикой. Лучше всех литературных и иконографических источников они свидетельствуют о необычайно активной творческой деятельности, которую проявляют гитаристы середины XVI века.

Фландрия. Страны, расположенные к северу от Франции, вскоре также оказались охваченными модой на гитару. Исполнителями этих стран была принята французская табулатура, что дало возможность широко использовать гитарную литературу. Сверх того, крупный издательский центр начиная с середины века ставит своей целью распространение инструментального репертуара. Основанный в Лувене **Пьером Фалезом**, в течение пятидесяти лет он не знает себе равных в деле издания табулатур. Его руководители (**Пьер Фалез**, вскоре объединившийся с **Жаном Беллером**, позднее - его наследники) придерживаются, однако, несколько странной тактики: вместо того чтобы поощрять авторов к созданию оригинальных произведений, они «заимствуют» пьесы, с успехом выходящие в свет в Венеции или в Париже, и некоторое время спустя «воспроизводят» их в своих публикациях как собственные произведения. Чаще всего они не меняют ни одной черточки в табулатуре подлинного автора!

Толстый том для гитары под названием «*Selectissima elegantissimaque, gallica, italica et latina in guiterna ludenda carmina...*» печатается на их типографских станках в 1570 году. Он содержит не менее ста двадцати шести пьес. Репертуар повторяет большинство песен и танцев, опубликованных в Париже Ле Руа - Балларом. Девяносто публикаций идентифицированы, и можно полагать, что эти «оригинальные» произведения почерпнуты из ныне утраченной «Методы» Адриана Ле Руа. Таким образом, песни и танцы, бывшие модными в Париже около 1550 года, спустя примерно двадцать лет широко разошлись по стране.

Сборник открывают методические указания на латинском языке, по поводу которых можно предположить, что они имели парижский источник (использованный частично или полностью). Была ли переиздана эта книга для гитары? Сборник, почти с тем же названием

(«Selectissima carmina ludenda in Quinterna»), по-видимому, появился через тридцать лет в том же издательстве, но ни один экземпляр его сегодня не найден.

С кончиной Фалеза завершается выдающийся этап публикаций музыки для гитары в XVI веке. Отныне мы находим лишь отдельные методические работы. Это «Краткие и простые указания для правильной постановки, размещения и ведения пальцев при игре на гитаре» - труд, по всей вероятности, выпущенный в 1578 году Ле Руа - Балларом (без сомнения, переиздание тома 1551 года), а также «Табулатура для гитары» **Джулиани**, вышедшая в Венеции примерно в 1580 году. Обе работы известны лишь по цитатам современников.

6. Несохранившийся репертуар

Надо ли усматривать в факте завершения серии публикаций падение интереса к инструменту? Безусловно, нет. Подтверждением по-прежнему активной исполнительской практики служат различные переиздания методических трудов во Франции и в Англии, торговля гитарами в Париже. Отсутствие музыкальных сборников, возможно, связано с политическими и религиозными волнениями, которые сотрясают Францию в последние десятилетия века.

Нельзя забывать, что в ту эпоху, как и в наше время, была очень развита традиция аккомпанирования на гитаре.

Несмотря на то, что всего лишь два гитарных сборника посвящены пению с аккомпанементом, некоторые поэты пишут стихи на широко известные мелодии в сопровождении гитары. **Меллен де Сен-Желе** поясняет, что его поэма «Покидая родные края», вольный перевод из Ариосто, - это «так называемая Романеска, предназначенная для чтения нараспев с музыкальным сопровождением лютни или гитары». Во «Второй книге...» **Адриана Ле Руа** содержится вариант этой поэмы для голоса с аккомпанементом. «Песнь о преданном влюбленном» того же автора существует для чтения стихов нараспев, сопровождаемого в одних изданиях - лютней, в других - гитарой. Аккомпанемент этих мелодизированных стихов носит, конечно, импровизационный характер, поэтому очень важная часть репертуара не может стать объектом научного исследования.

7. Эволюция инструмента в конце века

На развитие гитары, по-прежнему занимавшей большое место в музыкальной жизни, не могла не повлиять эволюция лютни. Количество струн гитары, по образцу лютни, увеличивается. Добавление пятого хора приписывается испанскому поэту **Висенте Эспинелю**, близкому к литературному окружению Лопе де Веги. Но так ли уж это ново? Хуан Бермудо уже упоминал о существовании в Испании в середине века гитары с пятью хорами. В тот же период парижский мастер музыкальных инструментов предлагает покупателям гитару с одиннадцатью струнами.

Первое изображение гитары с пятью рядами содержится в ценной рукописи, ныне хранящейся в парижской Национальной библиотеке: «Рассмотрение многих своеобразных свойств... запечатленных и записанных Жаком Келье» (1587). Характер и специфика инструмента определяются его строем. Пятый ряд добавляется со стороны высокой струны, что дает строй типа: Соль, До, Ми, Ля, Ре. Это совпадает с наблюдениями Бермудо, который описал точно такой же строй сходного инструмента. Тем не менее, в результате влияния лютни пятый ряд в конечном счете будет добавлен к басовым струнам.

В последние два десятилетия XVI века в Европе начала распространяться гитара с пятью рядами. Она будет применяться до конца XVIII века.

Глава третья: XVII ВЕК

В противоположность инструментам предыдущей эпохи, гитары XVII века дошли до наших дней.

Созданные французскими, итальянскими, немецкими мастерами, они обогащают музейные и частные коллекции, количество которых с течением времени возрастает. Причина их хорошей сохранности не связана с собственно музыкальными процессами и предельно проста: эти гитары, изготовленные часто по заказам очень состоятельных любителей, воспринимались как подлинные произведения искусства. Бережно хранимые владельцами и их наследниками, они выдержали испытание временем. Тем не менее, некоторые из них благодаря их высокому качеству побывали в руках многих поколений исполнителей и подверглись, особенно в XIX веке, непоправимым переделкам. Это породило как изъяны в конструкции инструментов, так и сложные проблемы, которые возникают перед музейными работниками и мастерами, когда они стремятся вернуть инструменту его первоначальный облик.

1. Инструменты переходной конструкции

Первая гитара с пятью хорами, известная сегодня, принадлежит музею Королевского музыкального колледжа в Лондоне. Созданная в Лиссабоне в 1581 году неким **Мельчиором Диасом**, она представляет собой связующее звено между гитарами XVI века, от которых она унаследовала свои пропорции, и гитарами XVII века. Их характерные черты уже можно обнаружить в ее строении. Конструкция гитары Диаса выглядит все-таки во многом архаичной: корпус (нижняя дека и обечайки) вырезан из цельного куска палисандрового дерева; выпуклое дно воскрешает в памяти гитару баттенге, верхняя дека поддерживается изнутри только двумя пружинами. Головка, напротив, имеет почти современный вид. Строение этой гитары обладает особенностями, которые будут повторять в своих работах мастера музыкальных инструментов на протяжении более чем двух веков.

Другая гитара, сходной конструкции, возможно из той же мастерской, по своему строению более современна и могла бы быть отнесена к 1590 году. Корпус на этот раз имеет плоскую нижнюю дека. Однако невозможно судить о первоначальном виде шейки и грифа из-за позднейших переделок.

2. Классический инструмент

За исключением описанных инструментов переходной конструкции, все известные нам гитары с пятью хорами (рядами) богато орнаментированы. Для изготовления такого изысканного предмета мастера используют ценные материалы: редкие породы дерева (в частности, черное - эбеновое), слоновую кость, черепаховый панцирь. Нижняя дека и обечайки декорируются инкрустацией. Верхняя дека, напротив, остается простой и делается из хвойных пород дерева (чаще всего из ели). Для того чтобы не подавлять вибрацию, деревянной мозаикой отделявают только резонаторное отверстие и края корпуса по всей его окружности. Орнаментальные украшения в виде арабесок, так называемые «усы», удлиняют боковые части подставки. Главный декоративный элемент - розетка, сделанная из тисненой кожи. Эта розетка не только соперничает с красотой всего корпуса в целом, но и смягчает извлекаемые звуки. Очевидно, что обладателей этих роскошных инструментов интересовала не столько сила и мощность, сколько изысканность звучания.

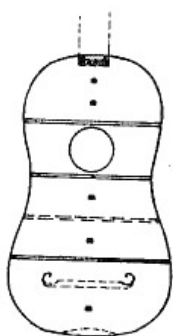


Рис. 2.
Схема пружин
гитары «Vieux-Paris»
(XVII—XVIII вв.)

Один из первых дошедших до нас образцов гитар XVII века находится в коллекции Музея музыкальных инструментов Парижской консерватории. На нем обозначено имя мастера - венецианца **Кристофо Кокко**, а также дата - 1602. Плоский корпус целиком сделан из пластинок слоновой кости, скрепленных узкими планками коричневого дерева. Этот инструмент представляет собой наиболее характерный тип гитары итальянских мастеров начала века - такие инструменты в Европе считаются большой редкостью.

Характеристика инструмента. Начиная с 1600-х годов обозначаются новые характерные особенности строения. Размер инструмента увеличивается, корпус становится

более объемным. Изучение сохранившихся гитар показывает, что дека поддерживается изнутри пружинами, расположенными параллельно подставке.

Тонкие деревянные рейки усиливают прочность деки, не подавляя вибрации. Количество и расположение их в инструментах, сделанных в разных странах, различно. Контр-обечайки укрепляют стыки как верхней, так и нижней дек. Соединение шейки с корпусом укрепляется специальной насадкой — так называемой «пяткой».

Гриф находится на одном уровне с верхней декой. Количество порожков на грифе достигало тогда десятка; в некоторых случаях они продолжались и на деке и делались из кости, иногда - из слоновой. Первые порожки проходят под всеми струнами, последующие - только под высокими. По сравнению с инструментами XVI века подставка остается неизменной. На ней нет порожка, который

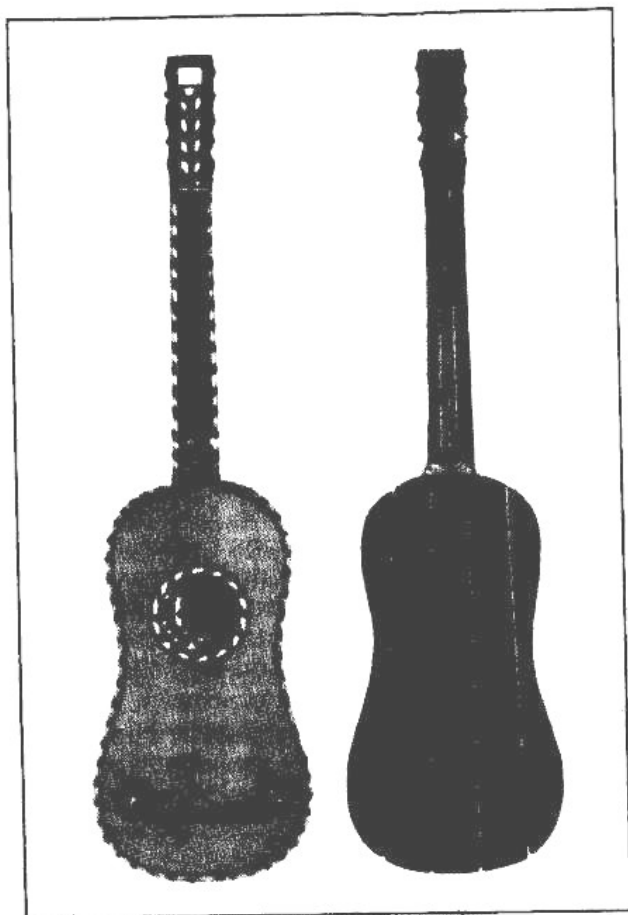


Рис. 3.

Гитара, снабженная пятью струнами, работы Александра Вобоама. Париж, 1676

ограничивал бы длину нижней части вибрирующей струны; эту функцию выполняет крепление струн: они завязываются узелками.

Отныне инструмент стал оснащаться пятью рядами струн. Четыре низкие делались всегда двойными, самая высокая могла оставаться одинарной. Высокие струны каждого ряда были жильными, низкие вскоре стали делать из меди или серебра.

Важной особенностью, характеризующей инструменты того времени, было разнообразие их размеров. Стандартных габаритов не существовало, размеры определялись по усмотрению мастера. Различия в диапазоне, то есть в длине открытых струн, иногда были значительными.

Вот краткая таблица параметров четырех известных инструментов той эпохи.

	Франция А. Вобоам Париж, 1676	Франция Ж. Вобоам Париж, 1687
Общая длина	940 мм	950 мм
Длина вибрирующей струны	695 мм	665 мм
Длина корпуса	447 мм	455 мм
Максимальная ширина сверху	207 мм	215 мм
Максимальная ширина внизу	247 мм	255 мм
Минимальная ширина	185 мм	195 мм
Обечайки:	Дно плоское	Дно плоское
максимальная ширина	100 мм	100 мм
минимальная ширина	83 мм	82 мм

	Германия Х. К. Флейшер Гамбург, 1684	Италия А. Страдивариус Кремона, 1688
Общая длина	910 мм	1000 мм
Длина вибрирующей струны	660 мм	740 мм
Длина корпуса	425 мм	470 мм
Максимальная ширина сверху	190 мм	215 мм
Максимальная ширина внизу	233 мм	265 мм
Минимальная ширина	161 мм	173 мм
Обечайки:	Дно выпуклое	Дно плоское
максимальная высота	115 мм	109 мм
минимальная высота		100 мм

Строй. Так

как

теоретические труды отныне становятся более многочисленными, можно было бы полагать, что загадки, возникавшие по поводу предшествующего века, больше не будут иметь места. Однако такое суждение было бы правомерным, если бы оно относилось к современным исследованиям, но не к изысканиям XVII века. Из-за отсутствия стандартизации инструментов авторы остерегались фиксировать высоту звуков, извлекаемых на открытых струнах. В табулатуре они дают лишь обозначения позиций, соответствующих звучанию унисонов и октав.

Первый труд, в котором дана точная фиксация высоты звуков, - трактат **Марена Мерсенна** «Всеобщая гармония» (Париж, 1636). В обстоятельной главе, посвященной гитаре, автор приводит строй, нотированный в ключе Соль на пяти линейках:

Такая последовательность звуков на открытых струнах не может не вызвать удивления. Однако Мерсенн ее подтверждает, уточняя, что «звук 5-й струны на один тон выше 3-й струны: это свойственно строю гитары». Он мог бы еще добавить: «звук 4-й струны является верхней квинтой по отношению к 3-й...»



На протяжении двух столетий гитара сохраняет эту особенность: два последних хора настроены выше среднего ряда. Но можно задаться вопросом: не исправляет ли эту нелогичность то обстоятельство, что инструмент был снабжен двойными струнами? Обозначения трех способов настройки, данные в табулатуре, помогли бы, без сомнения, выяснить этот важный момент, но они не поддаются расшифровке; Мерсенн довольствуется лишь указаниями на традиционные унисоны и октавы без объяснения своей методы.

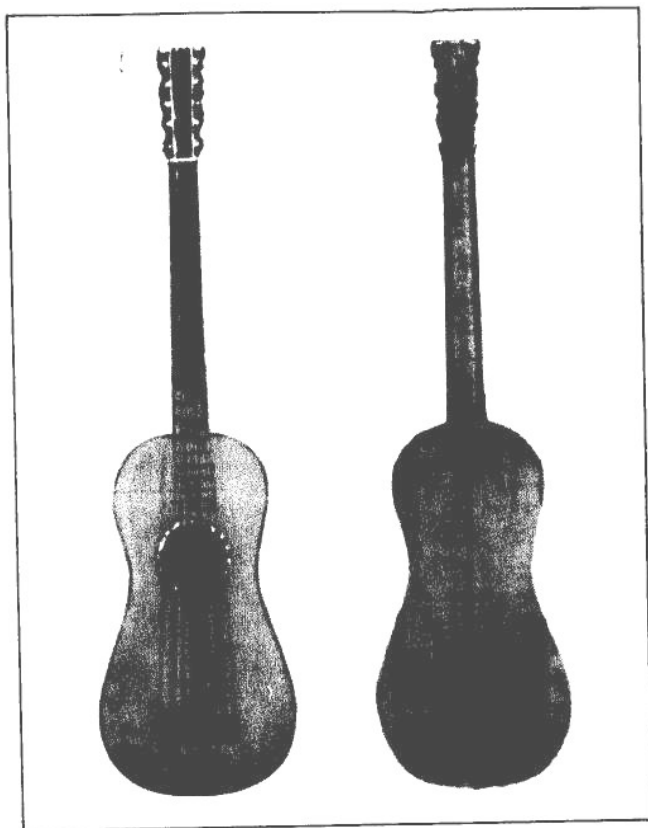
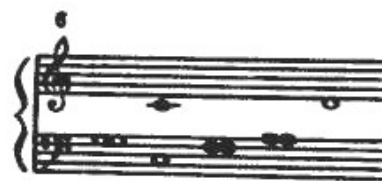


Рис. 4.
Гитара (пятиструнная) работы Антонио Страдивари.
Кремона, 1688

Некоторые наиболее предусмотрительные авторы сообщают о настройке, необходимой для исполнения их произведений. Так, **Франческо Корбетта** в своей первой книге «Королевская гитара» (Париж, 1671) уточняет: «Я вас предупреждаю, что надо взять октаву на 4-й струне... потому что два унисона не дадут совершенства гармонии...» **Робер де Визе** избирает тот же строй, указывая в своей первой



«Книге о гитаре» (Париж, 1682), что «не следует забывать октаву на 4-й струне, она там совершенно необходима». Это образует строй следующего типа:

Однако музыканты, которые делают переложения пьес для сборников, вскоре замечают» что низкая октава в последнем хоре нередко тоже была бы

полезной. И только в конце века один автор дает точную схему строя. Речь идет о **Никола Дерозье**. В своих «Новых принципах», появившихся в Париже в 1699 году, он приводит такой строй (соответствующий современному - **Ля, Ре, Соль, Си, Ми**):

Это не единственный принятый строй. Некоторые авторы настаивают на том, чтобы каждый хор состоял из струн, настроенных в унисон, другие - на том, чтобы два низких хора составляли октаву. Гитара баттенге. Вследствие широкого распространения аккомпанирования пению и танцам, которое наблюдается с начала века, на свет появляются многочисленные гитары баттенге. Их можно узнать по очень выпуклым нижним декам, поддерживаемым относительно высокими обечайками. Металлические струны прикрепляются к нижнему краю корпуса и проходят по немного приподнятой подставке. Изгиб деки придает упругость корпусу.

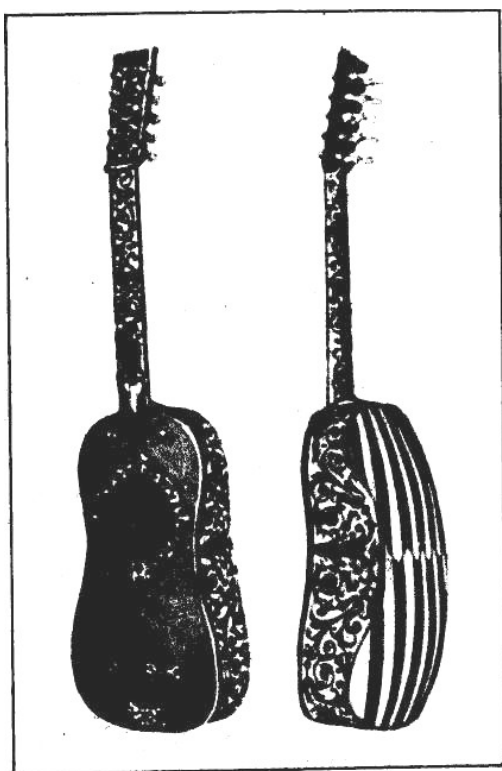


Так как у гитары баттенге струны металлические, порошки не могут быть жильными. Они представляют собой тонкие пластинки, сделанные из металла, слоновой или какой-либо другой, менее дорогой кости и вставленные в гриф. Искусство мастера заключается в определении такого их местонахождения, при котором хроматические звуки были бы интонационно точными. Инструмент снабжен пятью рядами двойных и даже тройных (включая «chanterelle») струн. В конце века делают гитары с шестью (а в Тоскане - даже с семью) струнами. Исполнитель извлекает звук плектром; чаще всего он довольствуется тем, что использует ряд связанных аккордов, отбиваемых в стиле разгеадо (*rasgueado*).

Сила звука гитары баттенте должна была прельстить изрядное число исполнителей. По ее образцу инструменты с плоской нижней декой начинают модифицироваться таким образом, чтобы стало возможным использование в них металлических струн. С другой стороны, мастера конструируют такие модели, которые представляют собой компромисс - слегка выпуклый корпус совмещается в них с жильными струнами. Игра с помощью пальцев придает тембру элегантность, которая сочетается с возросшей звуковой мощью инструмента. Такова, например, прекрасная гитара, подписанная **Дю Меснилем**, которая была сделана в Париже в 1648 году. Огромным успехом этот вид гитары пользовался в конце века в Германии. Замечательные экземпляры, в которых художественная отделка корпуса достигает высочайшего совершенства, изготавливаются мастерами гамбургской школы.

3. Мастера музыкальных инструментов

В XVII веке, как и в предыдущем столетии, процветает искусство изготовления музыкальных инструментов. Примерно до 1630 года главенствует Италия, которая



снабжает своими изделиями музыкантов-исполнителей значительной части Европы. В качестве ведущего центра возвышается Венеция. Сюда стекаются - чаще всего из Германии - лучшие мастера музыкальных инструментов: **Кристофо Кох**, или **Кокко** (в начале века), а также знаменитая династия мастеров **Селлас**. Поскольку музыкальные инструменты сохранились, нам стали известны некоторые имена их авторов - такие, например, как **Маттео**, который работал в 1620-1630 годах, а также **Джорджо**. Эти мастера создают чрезвычайно изысканные инструменты. В то же время в Генуе работает **Джорджо Джунгман**, в Милане - **Джованни Смит**, в Анконе - **Джованни Тесслер**. Итальянская конструкция характеризуется прочностью верхних дек (сделанных обычно из елового дерева и поддерживаемых тремя поперечными пружинами), в то время как обечайки и нижние деки (в которых нередко используются слоновая кость и эбеновое дерево) примечательны облегченностью своей конструкции.

Франция также выпускает инструменты высокого качества. Гитары французского происхождения представлены в музеях наиболее полно. Прекрасный инструмент **Жака Дю Месниля** отличается продуманной конструкцией и изящным декором. С 1640-х годов на первый план выдвигается династия мастеров **Вобоам**, которая сохраняет лидирующее положение до конца века. Первый известный мастер этой фамилии, без сомнения, глава династии, **Рене Вобоам**. незадолго до 1633 года основывает свою мастерскую на улице Нёв-Сен-Женевьев под вывеской «Владелец-изготовитель музыкальных инструментов». Его сыновья **Жан** и **Никола-Александр** (последний подписывает свои инструменты одним вторым именем) занимаются профессией отца, владея своим ателье на улице Арси; они знамениты как мастера гитар и... кастаньет! Инструменты с подписью «Жан Вобоам» достигают королевского двора. Один из них, датированный 1676 годом, предположительно был предназначен для мадемуазель де Шартр. Другой, 1687 года, долгое время был связан с именем мадемуазель де Нант - дочери Людовика XIV и мадам де Монтеспан. Факт исключительный - гитары с подписью «Вобоам» не утрачивают своей ценности и век спустя: «старинная гитара»,

находящаяся в ателье Луи Герсана, в 1770 году оценена в 24 ливра, что соответствует цене инструмента нового, с инкрустацией из перламутра и слоновой кости. Только клавесины «Рюккерс» и скрипки из Кремоны пользуются такой же славой, несмотря на их «возраст».

Вот Германия менее плодотворна. Из-за политических волнений и Тридцатилетней войны лучшие мастера-лютнисты уезжают в Италию. Правда, в Германии первой половины века мы встречаем имена таких мастеров музыкальных инструментов, как **Якоб Стадлер** в Мюнхене, **Андреас Отт** в Праге. Однако немецкая школа мастеров гитар полногласно заявила о себе только начиная с 1670-х годов. Она зарождается в Гамбурге, с появлением имени **Кристофа Флейшера**, и продолжает существовать в XVIII веке в лице его зятя, молодого лютниста родом из Кёнигсберга, **Иоахима Тильке** (1641-1719). Последний принимает от своего родственника ателье и специализируется по изготовлению инструментов с выпуклой нижней декой, дорогих, с роскошной декорировкой: редкий материал сочетается в них с эстетическим совершенством отделки.

В Испании, после появления первых гитар с пятью хорами, производство этих инструментов приходит в упадок. Можно предположить, что мастера-лютнисты, привыкшие к изготовлению гитар, лишенных декорировки, столкнулись со стремительным падением своих доходов. Иначе обстоит дело в Англии. Английские музыканты-исполнители приобретают инструменты в Италии и Франции, чем объясняется отсутствие национальной школы мастеров. Англия специализируется на изготовлении цистр. Производство гитар в стране начнет развиваться лишь в конце XVIII века, но оно никогда не достигнет расцвета.

4. Первая половина XVII века - период упадка

С возникновением гитары с пятью рядами характер музыкальных произведений меняется. В значительной части Европы распространяется стиль разгадо, занесенный из Испании, где он был популярен. Гитара тотчас же утрачивает то важное значение, которое она раньше имела для серьезных музыкантов; отныне она употребляется только для сопровождения, для того, «чтобы петь, забавляться, плясать, скакать... топтать ногами», как пишет Луи де Брисено в предисловии к своей «Метод» (Париж, 1626). В трудах теоретика из Бордо Пьера Трише можно заметить отголосок произошедшей перемены. Он с сожалением замечает (ок. 1640): «Гитара, или гитерна, - широко применяемый инструмент у французов и итальянцев, но особенно у испанцев, которые пользуются ею так безудержно, как никакая другая нация». Она служит музыкальному сопровождению танцев, которые пляшут, «дергаясь всем телом, нелепо и смешно жестикулируя, так что игра на инструменте становится неясной и сбивчивой». И возмущаясь тем, что ему приходится наблюдать, Пьер Трише продолжает: «Во Франции дамы и куртизанки, знакомые с испанской модой, стараются ей подражать. В этом они напоминают тех, кто, вместо того чтобы добротнo питаться в своем собственном доме, идет к соседу есть сало, лук и черный хлеб».

Несмотря на пренебрежение к гитаре крупных музыкантов, она остается популярной во Франции. К гитаре охотно обращаются в балетах. В «Фее Сен-Жерменского леса» (1625) и в «Богатой вдове» (1626) ради большего правдоподобия на гитаре играют музыканты, одетые в испанские костюмы. В первом балете исполнители чаканы «приспосабливают звуки своих гитар к проворным движениям ног». Во втором, поставленном Его Величеством в Большом зале Лувра, антре гренадеров разворачивается также под аккомпанемент гитары. По сообщению «Меркюр де Франс», в этом спектакле двум танцующим сарабанду аккомпанировал на гитаре сам Людовик XIII.

5. Сочинения

Основная часть публикаций выходит в Италии. Сотни сборников появляются в период от начала века до 1670-1680-х годов. Большинство городов переживает яркий расцвет издательского дела, в то время как издатели ютятся в убогих лавочках. Обстоятельства способствуют тому, что многие композиторы - такие как **Монтезардо**, создавший

собственную нотацию, **Хуан Араниес**, **Пьетро Миллиони** - активизируют свою деятельность. Некоторые прославленные композиторы также вовлекаются в этот процесс: **Джироламо Капсбергер** в 1610-1623 годы публикует сборники виоланелл с аккомпанементом; **Франческо Корбетта** выпускает свои первые произведения, в числе которых - «Соната для испанской гитары» (Болонья, 1639). Сборники, распространявшиеся, вероятно, по всей Европе, содержат серии танцев, иногда дополненные мелодиями для голоса с аккомпанементом и разными пьесами. В нотации фиксируется только гармоническая схема, и всё заставляет думать, что исполнители прибегали к свободной орнаментальной интерпретации обозначенных композиторами аккордов.

Нотация. Изменение стиля повлекло за собой существенную трансформацию нотации. Пьесы состоят теперь из сменяющих друг друга аккордов; основой записи также становится аккорд. Нотация аккорда представляет собой единое обозначение, которое включает букву и специальный знак. Таблица, помещаемая в начале каждого сборника, указывает на ряд эквивалентов, принятых автором. Изобретателем новой нотации был, по-видимому, **Джироламо Монтезардо**, который применил ее в работе, озаглавленной «Новое изобретение в табулатуре, с помощью которого можно исполнять танцы на испанской гитаре без применения цифр и нот...» (Флоренция, 1606).

Табулатура «итальянского стиля». Система буквенной записи, называемая табулатурой итальянского стиля, наиболее проста и может быть схематически изображена так:

$$\begin{array}{c} \text{G A H} \\ \hline \text{I I I} \end{array}$$

и т. д. Буквы указывают на аккорды. Вертикальные черточки, гольпэ (испанский термин, обозначающий специальный прием исполнения) одновременно обозначают:

1) направление удара - сверху вниз (I I I I) или снизу вверх

(I I I I)

2) длительность аккордов.

Однако по поводу соотношения ритмических длительностей мнения расходятся. Очевидно, что столь элементарная запись порождает весьма неточного ритмического прочтения. Но композиторы записывают в такой системе нотации только танцы и только те из них, ритм которых хорошо известен.

Возвращение к полифоническому стилю. После того как игра *alia spagnuole* («в испанском стиле») вызвала в Европе широкую волну любопытства, она в конце концов утратила свою привлекательность для композиторов и исполнителей. С 1629 года некий **Джованни Паоло Фоскарини** в своем сборнике «*Intavoiatura di chitare spagnuola*» начинает опять вводить стиль *rinçe*, объединяя оба стиля и сочетая два типа записи: мелодические пассажи - в традиционной табулатуре, аккорды - в буквенной нотации. Благодаря практической направленности этот тип нотации пользуется известным успехом, и **Гаспар Санс** применяет его в нескольких пьесах своего труда «Наставления по музыке...» (1674).

Способ «смешанной» нотации открывает большие возможности для обновления композиторского письма и содействует возвращению к профессиональному стилю, оплодотворенному гармонической смелостью музыкального языка разгеадо. Произведения, нотированные таким образом, были своего рода творческой лабораторией того большого стиля, который расцветет и полногласно заявит о себе во второй половине века. Однако нужно отметить, что Франция, Англия и Фландрия остаются в стороне от того движения, плоды которого они вскоре будут пожирать.

6. Вторая половина XVII столетия: новый золотой век

В середине века начинается новый период расцвета. И на этот раз обновление приходит из Франции. Для преподавания игры на гитаре молодому французскому королю ко двору призывают прославленного педагога и музыканта того времени **Франческо Корбетту**

(1656). Не осмеливаясь утверждать (в отличие от некоторых придворных), что за восемнадцать месяцев Людовик XIV превзошел своего учителя, можно, однако, не сомневаться в истинном пристрастии короля к инструменту. В его правление гитара вновь становится любимцей аристократии и композиторов. И вновь мода на гитару завоевывает всю Европу.

7. Гитаристы

Во Франции и Англии, как это было и в XVI веке, моду диктует королевский двор. Мадам де Моттевиль замечает в своих мемуарах, что во Франции «каждый день король устраивал концерты...» Она даже высказывает предположение, что в начале своего пребывания у власти король находил в этом большее удовольствие, чем в правлении государством! Такой интерес к инструменту разделяют все приближенные короля. Никто не удивится, узнав, что **Люлли** играл на гитаре, но трудно представить себе сурового **Ла Брийера**, трогаящего ее струны. При дворе создается официальная должность «королевского учителя игры на гитаре». Сначала ее занимает **Бер-нар Журдан де ла Салль** (ум. 1695), затем его сын **Луи**. В 1680 году при дворе появляется **Робер де Визе**, принятый на должность королевского музыканта, он дает уроки наследнику престола.

В то же время в Версале выступают наиболее крупные виртуозы: **Анри Гренерен**, **Франческо Корбетта**, **Жан де Сен-Люк**, **Робер де Визе**. Всех их принимают как прославленных артистов, отмеченных вниманием короля, награждают почестями и аплодисментами. Родовитые представители Орлеанской династии также проявляют интерес к гитаре. В 1629 году, в период, когда Орлеанский род находится в опале, **Этьен Мулинье**, «учитель музыки Его Высочества», создает аккомпанемент для гитары к двенадцати песням итальянского происхождения, опубликованным у **Пьера Баллара** («Третья книга»). Спустя всего лишь тридцать лет среди музыкантов герцога Орлеанского встречается имя одного из лучших гитаристов того времени **Франсуа Мартена**.

Увлечение гитарой, охватившее Францию, широко распространяется и в Англии. С середины века, когда придворная знать находится в изгнании, обучение игре на этом инструменте становится неременным атрибутом воспитания аристократов и буржуа.

С возобновлением правления **Карла II** (1660) это движение усиливается. Король настолько ценит гитару, что возвращается на родину со своим собственным инструментом. Спустя пять лет Франческо Корбетта находится уже при английском дворе, и восхищенный принц преподносит многие его сочинения своей сестре, герцогине Орлеанской. Принцу Франческо Корбетта посвящает первый сборник своих сочинений, написанных в «серьезном» стиле, под названием «Королевская гитара».

8. Репертуар: общая характеристика

Все авторы публикуемых сборников - известные виртуозы. Большая часть публикаций, посвященных королю или очень знатным особам, свидетельствует о той атмосфере почитания, которой были окружены композиторы. Сборники не содержат больше переложений песен, они состоят из танцев, отдельных или сгруппированных в сюиты, которые предваряются прелюдией. Композиторы пользуются полуконтрапунктическим, полугармоническим языком, хорошо соответствующим выразительным возможностям инструмента. Благодаря стройности композиции и красоте музыкальных тем некоторые пьесы, написанные в эту эпоху, могут быть причислены к вершинам: литературы для гитары.

Первые признаки обновления появляются в Париже. **Франсуа Мартен**, придворный музыкант герцога Орлеанского, издает (ок. 1663) сборник «Пьесы для гитары, с ударным и щипковым звукоизвлечением» («a battre et a pincer»), в котором, как видно из названия, соседствуют произведения старого и нового стиля.

Сборник состоит из двух сюит: первая, в испанском стиле (разгеадо), включает семь танцев; вторая, использующая способ извлечения звуков пальцами (пунтеадо), содержит

шесть танцев. Обе сюиты открываются прелюдией. Здесь можно встретить традиционные названия - аллеманда, куранта, сарабанда, а также танцы более современные: пассакалья, гавот, бурре, чакона и жига. Время выхода этого сборника можно считать датой рождения классической сюиты для гитары. Созданная по образцу сюит для лютни, она остается в гитарной литературе вплоть до XVIII века.

Нотация. С возвращением к профессиональному стилю композиторы возобновляют нотацию, принятую в эпоху Возрождения. Однако табулатура отныне насчитывает уже пять линеек, в соответствии с пятью рядами струн инструмента, вошедшими в употребление. По сравнению с предшествующим веком, нотацию отличают две существенные черты:

- произвольное упрощение написания звуков;
- наличие знаков орнаментики.

Очевидно, что начиная с этого времени - вопреки указаниям, которые даются в предисловии к сборникам, - гитара становится инструментом утонченным и трудным. Возросшая виртуозность и особенно индивидуальный вклад в исполнение, которого требует табулатура, вынуждают овладевать немалыми музыкальными знаниями. Нотация перестает быть гидом, за которым можно следовать вслепую. Понятно, почему выражение «дать табулатуру» означает в XVIII веке «оказаться в крайне затруднительном положении».

9. Композиторы и их произведения

Франческо Корбетта (ок. 1620-1681). Первым общепризнанным композитором, отошедшим от стиля разгеадо и использующим полувертикальный, полумелодический стиль письма, был итальянец Франческо Корбетта, во второй половине жизни известный под переделанным на французский лад именем Франсиск Корбет. Прославленный учитель игры на гитаре в Болонье, где он становится главой блестящей школы, Корбетта поступает на службу к герцогу Мантуанскому (ок. 1643), затем - к эрцгерцогу Австрии (ок. 1648). Призванный ко французскому двору в период правления молодого Людовика XIV, он создает совместно с Люлли музыку для одного из королевских балетов, сочинив антре для нескольких гитар. В дальнейшем он продолжает свою деятельность при королевском дворе Англии. Здесь он знаменит как крупный исполнитель-виртуоз, а также педагог, дающий уроки королю и придворной знати. Около 1671 года он возвращается во Францию для преподавания игры на гитаре наследнику престола, но при этом не порывает свои связи с английским королевским двором. Он умирает в Англии в 1681 году. Это наиболее знаменитый гитарист своего времени, «лучший из всех» («el mejo de todos»), как отмечает Гаспар Сане.

Законченный виртуоз, талантливый композитор, Корбетта пользовался всеобщей известностью. Доказательством его славы может служить эпитафия, написанная, без сомнения, одним из его учеников:

Корбетта здесь почил, наш славный Амфион.
Его гитарных струн волшебны были чары.
Петь голосом любви он научил гитару,
Язык страстей людских ей в дар оставил он.
Ни у кого она не пела вдохновенней!
Искусный гитарист пленял сердца владык.
В своих гармониях Корбетта так велик,
Как будто помогал ему незримый гений...

Пять сохранившихся сборников сочинений для гитары Франческо Корбетты (два других, по всей видимости, утеряны) отражают эволюцию музыкального стиля на протяжении века. Первые сборники, опубликованные в Италии между 1639 и 1648 годами, предназначены для испанской гитары (*chitarra spagnuola*). Два последних, выпущенных в Париже, объединяют технику ударного звуко-извлечения (*technique battu*) и более традиционный мелодический стиль. Названные «Королевская гитара», они имеют ретроспективные посвящения - «Королю Великобритании» и «Королю...» (без уточнения!).

Здесь, конечно, следует предполагать имя короля Франции Людовика XIV, но не исключена и другая трактовка посвящения. Первый сборник (1671) содержит 14 сюит, каждая из которых открывается прелюдией и включает танцы в следующей последовательности: аллеманда, куранта, сарабанда (одна из них - знаменитое сочинение на смерть мадам д'Орлеан), пассакалья и т. д. Второй сборник (1674) написан, как уточняет автор, «в манере, которая особенно нравится Его Величеству: наиболее хроматической, изысканной и ясной». Он открывается сюитой из двенадцати пьес для двух гитар баттенге; среди них - «Фанфары», «Жига, любимица короля», сарабанда «La dauphine». Далее следуют танцы, не сгруппированные в сюиты. Совершенно очевидно, что особенности произведений (в частности, излишества звуковых эффектов, идущие от стиля разгеадо), должны были восприниматься как большое новаторство.

Некоторые современники Корбетты - не снискавшие признания и вскоре забытые композиторы - известны нам сегодня только по дошедшим произведениям.

Антуан Карре (вторая половина XVII века). Этот композитор, получивший прозвище «Господин Гумно», до последнего времени пребывал в забвении. Его «Сборник для гитары», появившийся в Париже в 1671 году, одновременно с публикацией Корбетты, включает две сюиты в традиционном стиле и завершается методикой по аккомпанированию на гитаре. Вслед за этим сборником выходит «Книга по музыке и игре на гитаре», которая содержит сюиту для одного мелодического голоса, двух гитар и одного басового инструмента. Будучи под огромным влиянием Корбетты, Карре не устоял перед тем, чтобы «заимствовать» у него три пьесы, которые он помещает в своем втором сборнике.

Главный труд **Анри Гренерена** - «Сборник для гитары и другие музыкальные пьесы» - издан в Париже в 1680 году. Автор продолжает линию Корбетты, объединяя в сборнике пятнадцать сюит, включающих от пяти до двенадцати пьес, симфонии для двух скрипок в сопровождении гитары и теорбы, мелодии для голоса в сопровождении гитары, а также «рекомендации для исполнения basso continuo».

Робер де Визе (ок. 1658—1725) - наиболее крупный композитор этой плеяды. Ученик, возможно, самого Корбетты, лютнист и гитарист, владеющий также виолой и теорбой, он преподает игру на этих инструментах; затем его призывают ко двору. Около 1680 года он вступает в Королевское музыкальное общество, где в основном и протекает его деятельность. Тесно связанный с дофином (1682), затем с королем, между 1694 и 1705 годами он постоянно участвует в музыкальных вечерах мадам де Ментенон, играя на теорбе и гитаре. В период регентства его положение придворного гитариста признано официально. В 1719 году он получает место «королевского учителя игры на гитаре», сменив в этой должности Луи Журдана де ла Салля. Этот пост унаследует впоследствии его сын Франсуа, который выйдет в отставку в 1745 году, уже в то время, когда широкий интерес к гитаре упадет и она будет пользоваться при дворе не более чем уважением.

Робер де Визе оставил два сборника пьес для гитары, посвященные Людовику XIV; пьесы для лютни и теорбы, выпущенные в 1716 году; рукописные сочинения для этих трех инструментов. «Сборник пьес для гитары, посвященный королю» (Париж, 1682) состоит из пьес, которые, по словам автора, «представляют собой плод многолетней работы». Они сгруппированы в виде шести сюит, каждая из которых включает от шести до тринадцати пьес и открывается прелюдией. Высочайшее мастерство, с каким написаны эти произведения, позволяет считать их шедеврами мировой литературы для гитары. «Сборник пьес для гитары» (Париж, 1686) содержит танцы, «более легкие для музыкального исполнения, чем в первом сборнике». Они объединены в три сюиты, которые композиционно повторяют сюиты первого сборника и не уступают им по своему совершенству. Автор, без сомнения, обращается в данном случае к музыкантам-любителям, для которых первый сборник оказался малодоступным из-за технических трудностей. Блестящим совершенством формы, красотой музыкальных тем, часто заимствованных из опер Люлли, творчество Робера де Визе соответствует тому духу пышности и величия, который так почитали в Версале.

Конец века отмечен именем менее прославленного композитора и гитариста **Никола Дерозье**. Француз по происхождению, он живет и работает за границей: сначала при Мангеймском дворе, затем в Голландии. Помимо пьес для скрипки и духовых инструментов он выпускает несколько сборников произведений для гитары: Двенадцать увертюр (1688), «Суждение о гитаре», опубликованные в Амстердаме (1696), и «Новые суждения...», вышедшие в Париже (1699). Его последний сборник для гитары и двух верхних партий опубликован в Амстердаме в 1709 году.

Франсуа Кампион (ок. 1688-1748) - последний композитор этой блестящей французской школы, продолживший в XVIII веке линию Корбетты и Визе. Творческий путь Кампиона охватывает конец XVII - начало XVIII века, и хотя по датам своих публикаций он принадлежит к XVIII веку, его сочинения еще хранят дух XVII столетия. Англичанин по происхождению, педагог и музыкант, владеющий искусством игры на теорбе и гитаре, он в течение шестнадцати лет играл на этих инструментах в Королевской музыкальной академии, одновременно широко занимаясь преподаванием. До нас дошел один изданный сборник его сочинений - «Новое о гитаре» (Париж, 1705), содержащий девять сюит. Композитор подготовил и осуществил ценный труд, в котором собрана большая часть его музыкальных произведений.

Предназначенный для королевской библиотеки, он включает пьесы как изданные, так и рукописные. Здесь же помещены теоретические сочинения Кампиона: «Основы табулатуры для гитары», «Трактат об аккомпанементе...» (Париж, 1716, переиздание - 1730). Труд «Переложение табулатуры пьес для гитары на ноты» не сохранился. Можно только гадать, предназначался ли он другим инструментам (например, клавесину) или же речь в нем шла о первых образцах записи на нотном стане музыки для гитары. В своих произведениях Кампион использует навыки полифонического письма композиторов предшествующей поры, однако избегает пышности, предпочитая строгость и сдержанность колорита, что является предвестием возникновения нового стиля. Начиная с 1705 года он пытается реализовать в музыкальных сочинениях все технические и выразительные возможности гитары, вплоть до применения восьми различных строев инструмента. Что касается формы, то к традиционным танцам Кампион добавляет первые сонатины и фуги, которые, однако, еще сильно отличаются от тех, что появятся несколькими десятилетиями позже. Произведения Кампиона для гитары представляют собой редкое и неповторимое явление в музыкальной жизни первой трети XVIII века.

Испания. Естественно, что Испания, страна, предпочитающая гитару другим инструментам, также участвует в формировании и обновлении композиторского профессионального стиля. Это происходит благодаря деятельности композитора, не уступающего по уровню своим прославленным современникам.

Гаспар Сане (1640-1710) - гитарист, известный композитор и... священник, родившийся в Каланда. Он получает образование в Саламанском университете, где приобретает диплом теолога, однако впоследствии уезжает в Италию и обращается к музыке. Вернувшись в Испанию, он публикует труд «Руководство по игре на испанской гитаре», первое издание которого увидит свет в Сарагосе в 1674 году. Успех этой работы будет продолжительным, и книга выдержит много переизданий.

Этот труд состоит из трех книг. Первая представляет собой методику - «Руководство по игре...», дополненную краткими рекомендациями по аккомпанированию и серией пьес, записанных в виде «смешанных» традиционных табулатур (цифры на пяти линейках). Большинство предлагаемых произведений - танцы: пассакальи, канариос, хакара. Это «Руководство» снабжено упражнениями. Вторая книга содержит серию танцев, по преимуществу испанских (руджеро, парадетос, эспаньолетас и т. д.), итальянских (вилланеллы), а также паваны, отрывки из французских балетов и пьесу «Девочка из Португалии». Последняя книга - вновь методика, сопровождаемая танцами, которые предназначались для более подвинутых исполнителей.

Объединение в одном труде теоретической и практической, музыкальной частей имеет особый интерес. Благодаря высокому профессионализму теоретических рекомендаций, которые автор дает исполнителям, и непревзойденному уровню мастерства своих произведений, Санс на протяжении более чем столетия сохраняет превосходство над композиторами испанской школы.

Создаются также и другие сборники по гитаре, оставшиеся неопубликованными. Наиболее интересна иллюстрированная рукопись Антонио де Санта Круса (Мадрид, ок. 1650) «Сборник пассакалий... а также различных сочинений для виуэлы». Пьесы, выдержанные в стиле пунтеадо, записаны здесь по образцу итальянских табулатур.

В последней четверти века появляются еще два значительных сборника. «Luz y norte musical» (Мадрид, 1677) **Лукаса Руиса Рибайаса** - единственное известное произведение этого гитариста, арфиста, композитора и священника - содержит теоретический текст, касающийся игры на гитаре и арфе, и табулатуры для этих инструментов. Кроме того, сохранилась «Гармоническая поэма для испанской гитары» (Мадрид, 1695) **Франсиско Герау**. В ней автор уточняет некоторые особенности техники игры на гитаре, принципы чтения табулатур и исполнения орнаментики. Все пьесы - пассакальи, хакара, marizapalos, эспаньолетас и т. д. - имеют здесь форму вариаций.

На фоне эволюции гитарного творчества в этих странах остальная часть Европы не может похвастаться своими достижениями. Германия увлекается цистрой, прозванной в этой стране «немецкой гитарой». Правда, **принцесса Аделаида**, дочь герцога Пьемонтского, имеет гитару и рукописный сборник для гитары, подаренные ей к свадьбе (1653), но это случай особый. Такой же единичной случайностью кажется публикация **Якобом Крембергом** (ок. 1650 - ок. 1718) сборника «Музыкальное развлечение» (Дрезден, 1689), где аккомпанемент к песням по желанию музыканта может исполняться на гитаре.

Во Фландрии и Англии гитаристов очень много, но композиторы не заботятся о создании специальной музыки для гитары. Во Фландрии, где Корбетта пробудил интерес к инструменту, «вся аристократия Брюсселя почитала за честь играть на гитаре». Тем не менее, национальным композитором здесь считается **Никола Дерозье** - француз, проживающий в Амстердаме. В Англии первоклассные местные исполнители и многочисленные любители, казалось бы, должны были активизировать деятельность композиторов. Но этого не наблюдается. Исключение составляет «Новейший метод обучения игре на цистре и гитаре» (Лондон, 1666), а также «Облегченный курс для молодежи, практикующейся в игре на гитаре» (1688), автор которого не кто иной, как сам Корбетта! Спустя три года Никола Маттейс проявит интерес к гитаре в своей работе «Фальшивые консонансы музыки...», появившейся в Лондоне, но он не скрывает того, что считает этот инструмент несовершенным. Это мнение надолго закрепляется за гитарой.

Глава четвертая: XVIII ВЕК

1. Первая половина века: упадок

К концу правления Людовика XIV (ум. 1715) в истории гитары наступает переломный момент. Королевский двор становится к ней более равнодушным; широкое внедрение в музыкальную практику инструментов, обладающих большими техническими и выразительными возможностями, приводит к тому, что престиж гитары как инструмента, предназначенного для исполнения профессиональной музыки, снижается. Однако она по-прежнему популярна среди любителей. Мадемуазель де Шароле на заказанном ею портрете представлена с гитарой в руках, слегка перебирающей ее струны. Ватто и Ланкре вводят гитару в изображение любовных сцен. И вместе с тем - это инструмент балаганных актеров и странствующих комедиантов!

Некоторые композиторы, подобно Кампиону, пытаются продолжать старую традицию. **Франсуа Ле Кок**, учитель игры на гитаре императрицы в Бивьере, а затем член Королевской капеллы в Брюсселе, создает серьезный труд (ок. 1730), оставшийся в рукописном виде. Различные нотные сборники, также неизданные и хранящиеся в Париже, свидетельствуют о том, что переложения песен и танцев для гитары не теряют своей ценности. Одновременно с этим авторы трудов, посвященных basso continuo, охотно допускают использование гитары. Примером может служить руководство **Сантьяго де Мурсии** «Краткие правила гитарного аккомпанемента», дополняющее сборник танцев (Мадрид, 1714).

Пабло Мингет (ум. 1801) - ученик Санса и Мурсии - не обходит вниманием гитару в своем труде «Общие правила и наставления» (Мадрид, 1752-1754). Приводя различные образцы известных типов табулатур, он сопровождает их нотной записью - яркий пример того, что новые процессы, происходящие в музыкальном искусстве, коснулись и Испании. Очевидно, что в дальнейшем «для гитары настанет черед медленного угасания».

Особенно глубокий кризис наблюдается в середине века. Неизвестный автор вспоминает: «единственное, для чего еще использовали... теорбы, лютни и гитары... Эти допотопные жалкие инструменты переделывали в виелы; таков конец их существования». Некий **Анри Батон**, парижский мастер музыкальных инструментов, специализируется в области такой переделки. Множество прекрасных гитар, непоправимо испорченных, безвозвратно погибает.

Можно задаться вопросом - чем вызвана такая нелюбовь к гитаре? Возможно, это связано с отсутствием композиторов, создающих музыку для гитары, а также с трудностями расшифровки табулатур. Поколение, воспитанное в традициях устной передачи исполнительских навыков, уходит в прошлое.

2. Мастера музыкальных инструментов

Продукция мастерских отражает уровень популярности гитары. Отныне ею занимаются не мастера-лютнисты, а мастера скрипок, которые начинают изготавливать гитары и торговать ими. Знаменитый **Антонио Страдивари** не составляет исключения из этого правила. Что касается Франции, то по данным исследования С. Мийо у большинства парижских мастеров-лютнистов в лавках имеются гитары. Так, на рубеже двух веков торговец Никола Бертран предлагает различные их виды. После смерти (1725) у него остается несколько пригодных для игры гитар, две из которых - «М. Вобоам», а также «сто старых, отживших свой век» - свидетельство лучших времен... Другие мастера-лютнисты более осмотрительны: опись их имущества отражает несомненное падение спроса на гитары. Если у **Клода Пьерре** (1730) их насчитывается пятнадцать, то у **Жака Дижака** (1739) всего три, а у **Жака Боке** (1730), **Жана Уврара** (1748), **Франсуа ле Сен-Поля** (1750) - ни одной. Зато в описи имущества господина **Герзана** (1758) виела, переделанная из гитары, оценена в сумму шестьдесят ливров.

3. Вторая половина века: обновление

Упадок и на этот раз длится недолго; гитара вновь становится модным инструментом. Как утверждает Мишель Брене, это обстоятельство связано с появлением двух талантливых певцов, выступающих в салонах. Они исполняют дуэты, сами себе аккомпанируя. Это прославленные **Пьер Желиот** и **Пьер де ла Гард**. Знаменитое полотно **Бартоломея Оливье** «Чай по-английски у принца де Конти» передает атмосферу этих светских собраний. Желиот здесь играет на великолепной гитаре; мальчуган у клавесина - без сомнения, юный Моцарт во время своего первого пребывания в Париже (конец 1763 - начало 1764 года). Но могла ли громкая слава двух певцов сыграть в судьбе гитары решающую роль? Не правильнее ли предположить, что усиливающийся интерес к арфе, вызванный ростом ее технических возможностей, а также то обстоятельство, что молодая супруга наследника престола была страстной арфисткой, привлекли внимание к струнным щипковым инструментам в целом? Действительно, все эти инструменты вступили в новый период расцвета; особенно выдвинулись гитара и цистра.

4. Гитаристы

Согласно давнему обычаю, тон задает королевский двор. Поначалу его отношение к гитаре противоречиво. В 1745 году Пьер Желиот принимает от **Франсуа де Визе** должность королевского учителя игры на гитаре. Через шестнадцать лет эта должность упраздняется, но ее бывший обладатель остается при дворе, получая различные новые звания, и продолжает выступать перед публикой. И хотя королевские дети не имеют больше официально признанного педагога-гитариста, их учителем музыки становится не кто иной, как **месье де ла Гард**, автор многочисленных песен и известный в Париже мэтр гитары.

Две описи имущества, составленные в замке Пасси - собственности известного крупного откупщика де ла Пуплиньера, позволяют уточнить время нового возрождения инструмента. Во второй из них (1763) упоминается гитара, которая не фигурировала в первой описи, относящейся к 1747 году. Без сомнения, эта гитара принадлежала местному учителю.

Это явление легко объяснимо. Приятного негромкого тембра, гитара хорошо звучит в небольших апартаментах, которые отныне входят в моду. Регулярно устраиваются домашние концерты, на которых можно услышать арфу и гитару; предпочтение отдается пению с аккомпанементом. Музицируют знатные персоны, такие, как **месье де ла Пуплиньер**, мадемуазель **де Мондран**, мадам **де Жанли**. Выступают здесь также профессиональные музыканты и даже любители.

Стремясь подражать аристократии, любители из буржуазной среды также обращаются к гитаре. Обучение игре на этом инструменте вновь составляет важную часть образования как буржуа, так и представителей менее зажиточных городских сословий. Никто не удивится, что **Манон Флипон** - будущая мадам Ролан - учится игре на гитаре. Более поразителен тот факт (относящийся примерно к 1780 году), что даже некий слуга считает нужным упомянуть, среди прочих своих достоинств, умение аккомпанировать пению на гитаре. Эпоха виртуозов заканчивается. Инструмент переходит в руки любителей.

Как неизбежное следствие этого процесса, расцветает профессия учителя игры на гитаре. С 1767 года в Париже становится весьма известным некий **Фавье**. Начинают систематически публиковаться адреса учителей. Если в 1774 году «Парижский альманах» не дает ни одной подобной публикации, то затем число их быстро возрастает: год спустя их четыре, в 1776 - одиннадцать, а в 1779 - уже семнадцать.

5. Репертуар

Начиная с 1760 года парижский издатель **Шевардьё** публикует два «Сборника мелодий для голоса в сопровождении гитары» известной блестящей гитаристки мадемуазель Жанти. Спустя три года репертуар для гитары обогащается новыми публикациями: «Сборниками

трио» **Лефевра**, «Школой» анонимного автора, произведениями для гитары и арфы, вокальными пьесами с аккомпанементом. В это время появляется знаменитое руководство **Мишеля Коррета** «Дары Аполлона» (Париж, 1762). Симптоматично, что в нем используется как табулатура, так и нотная запись. Пять лет спустя начинает издаваться «Музыкальный абонемент» для любителей и выходит «Сборник романсов в сопровождении гитары или клавесина». Они положили начало замечательной серии публикаций, которая обеспечила огромный успех гитары не менее чем на три последующих десятилетия.

Публикуемые пьесы не отличаются многообразием: произведения для гитары соло, дуэты (гитара и скрипка, гитара и фортепиано, две гитары), трио и т. д. Романсы, арии и ариетты из известных опер переключаются для гитары, что способствует их популяризации. Создаваемые нередко второстепенными композиторами, эти публикации удовлетворяют потребности в репертуаре посредственных исполнителей. Одновременно с этим рождаются многочисленные методики, а также периодические музыкальные издания: «Журнал гитары», «Новый журнал», «Вечернее общество», «Музыкальные сюрпризы». Некоторые из них недолговечны, другие продолжают свое существование на протяжении многих лет. Выходит в свет и множество сборников арий.

Нотация. Еще в конце предыдущего века (1680) лютнист **Перрин** начал публиковать свои пьесы в нотном обозначении. Новая система записи широко распространяется и подхватывается гитаристами. Во второй половине XVIII века она постепенно становится общепринятой. Для того чтобы сделать эту нотацию доступной для всех исполнителей, некоторые авторы применяют одновременно как табулатуру, так и нотное письмо. Что касается сборников мелодий с аккомпанементом, а также периодических изданий, то здесь применяется исключительно нотная запись. Авторы вводят в практику наиболее употребительный ключ Соль, расположенный на второй линейке нотного станка. Для того чтобы избежать большого количества дополнительных линеек, они пишут ноты октавой выше реального звучания. Первый труд, в котором автор использует такую систему обозначений, была «Школа» **Фредерико Моретти** (Мадрид, 1799). Облегчая чтение нот - но не игру! - эта нотация делает менее сложным освоение инструмента исполнителями-непрофессионалами.

6. Эволюция техники игры

Недавние работы Д. Рибуйо проливают свет на важные достижения этой эпохи. Активная деятельность гитаристов-практиков, множество различных методических пособий и «школ», распространяемых во Франции, - все это выводит гитарную технику на новый высокий уровень. Знаменательное явление конца XVIII века - переход от традиционных форм устного обучения, практикуемого до того времени, к новым методам: привлечению руководств и пособий, в которых авторы излагают и подробно разъясняют свою систему технических приемов.

Эволюция представлений о правильной посадке гитариста и положении инструмента - яркий пример отхода от эмпирической практики и обращения к практике рациональной. В 60-е годы XVIII века считалось, что поза гитариста во время исполнения должна быть прежде всего грациозной. Каждый выбирал положение инструмента по своему вкусу или просто произвольно. Но постепенно возникают проблемы, в большей степени связанные с практикой самой игры, - проблемы поиска целесообразности той или иной посадки. Так, **Байон** напоминает, что «гитара должна лежать на обоих коленях»; **Альберти и ле Муан**, со своей стороны, настаивают на том, что инструмент нужно держать на правой, слегка приподнятой ноге, которая опирается на подставку. Наконец, некий **Филис** (ок. 1803) призывает к тому, чтобы держать инструмент на левом приподнятом колене; тем самым было положено начало исполнительской практике будущего. Эти поиски обязаны тому факту, что гитаристы, вынужденные приспособляться к возросшим в конце века трудностям репертуара, должны были сделать игру стабильной, освобожденной от скованности, которая возникает при поддержке инструмента.

Техника обеих рук также составляет предмет изучения. В некоторых руководствах содержится предостережение от слишком частого использования большого пальца левой руки; **Дуази** (ок. 1801) расценивает это как «шарлатанство». Положение пальцев этой руки теперь уже должно быть по отношению к струнам не плоским, а перпендикулярным. Что касается правой руки, то позиция на деке мизинца (и даже безымянного), унаследованная от лютневой практики, выходит из употребления. Применение безымянного пальца становится общепринятым начиная с 1795 года, но используется этот палец в основном в арпеджиях. По-прежнему признается правильным извлечение звука подушечками пальцев, и **Мерши**, например, предписывает «не защищать струны ногтем, так как в этом случае звуки будут сухими и неприятными».

Мало кто из авторов интересуется в то время нюансами. Тем не менее **Дуази** рекомендует для ровности тембра мелодической фразы использовать не открытые струны, а извлекать все звуки на закрытых. Данные приемы, вызванные к жизни крайне новаторскими установками, несут в себе зачатки техники романтического стиля. Арпеджии, присущие гитарному аккомпанементу, мало-помалу утрачивают свое преимущественное значение; появляются упражнения для сольного инструмента. Эти упражнения совершенствуют исполнительскую технику в рамках нового гармонического стиля, формирование и развитие которого связано с переходом на одинарные струны. Кроме того, мелодика гитары обогащается всевозможными украшениями и штрихами, принятыми как в старинной гитарной практике, так и в вокальном искусстве: трелями, каденциями, вибрато, глиссандо, *detache*, *echo*, различными видами приглушенных звуков.

Отныне техника гитары, сбросив зависимость от лютни, эволюционирует самым решительным образом. «Придать окончательную форму длительной работе по созданию этой техники - задача больших виртуозов XIX века» (Д. Рибуйо).

7. Мастера музыкальных инструментов

По мнению С. Миллиота, во второй половине века наблюдается подъем интереса к гитаре. Мастера-лютнисты пользуются этим в коммерческих целях. С возвращением моды на гитару инструмент вновь появляется в продаже. Так, например, в 1756 году «Королевская гитара» **Клода Буавена** предлагает инструменты как обычные, так и очень дорогие. До наших дней дошел прекрасный образец гитары, хранящейся в музее Парижской консерватории (Размеры этой гитары следующие: общая длина - 940 мм; длина струн - 640 мм; длина корпуса - 460 мм; максимальная ширина корпуса - 212 мм (верхняя часть) и 249 мм (нижняя часть); минимальная ширина корпуса — 185 мм; максимальная ширина обечайки - 94 мм.). Датированный 1749 годом и предназначенный, по-видимому, для королевского двора, инструмент был украшен пластинками из черепахового панциря и инкрустирован перламутровыми цветами лилий.

За исключением приведенного примера, в период между 1750-1770 годами в лавках мастеров-лютнистов гитары встречаются редко. В дальнейшем отмечается подъем, особенно между 1770- 1785 годами. Так, в 1772 году в мастерской **Пьера Луве** хранится не только три десятка уже сделанных инструментов, но и сотня заготовленных дек. Шесть лет спустя на складе **Бенуа Лежёна** можно обнаружить семьдесят две гитары, а в 1784- уже около ста, не считая многих сотен колков. В это время производством гитар занимаются многие известные мастера. В Париже это **Жан-Шарль Ле-Жён**, **Бенуа Флёри**, **Жан Вальстер**, **Себастьян Рено**, **Франсуа Шателен**, **Жак-Пьер Мишелло**; в провинции — **Жерар Делепланк** и **Леблон** из Лилля, **Ган** из Тулузы, **Франсуа Люпо** из Орлеана.

8. Эволюция конструкции

До 1770-х годов гитара сохраняет характерные черты, приобретенные на заре XVII века. Ее строение и конструкция остаются практически неизменными. В течение последних тридцати лет века появляются существенные новшества, которые знаменуют важный этап в постепенном формировании современной конструкции. Прежде всего, трансформируется

внешний вид инструмента. Изменения касаются пропорций, акцентируется изгиб корпуса; богатство декора начинает уступать место большей строгости в отделке. От мастера музыкальных инструментов требуется (за исключением отдельных случаев) выявление красоты натурального дерева: палисандра для дорогих инструментов, кипариса и деревьев местных пород (ясень, вяз, клен, фруктовые) для инструментов умеренной цены. Декор начинает ограничиваться: украшения теперь располагаются лишь вокруг резонаторного отверстия (оно больше не покрывается розеткой) и по краям верхней деки. Порожки становятся фиксированными. Эти порожки, вставленные в гриф, сделаны из слоновой или какой-либо другой кости. В техническом отношении изменения еще более значительны. В Испании мастера музыкальных инструментов обнаруживают полезные акустические свойства веерно расположенных пружин. Неизвестно, кто был автором этого открытия, но **Хосе Бенедикт де Кадикс** один из первых использует это как новый принцип конструкции. Инструмент, вышедший из его ателье в 1783 году (Музей музыкальных инструментов консерватории в Барселоне), обладает тремя пружинами, расположенными именно таким образом. Девять лет спустя мастер из той же фамилии Кадикс, **Хуан Пажес**, конструирует инструмент, верхняя дека которого поддерживается пятью пружинами; в другой гитаре (1797) их уже семь. Эти усовершенствования, которые были введены в практику испанскими мастерами, представляют собой новый этап в развитии конструкции инструмента.

Другой важный аспект эволюции - строй инструмента становится фиксированным. В своей «Школе» (Париж, 1773) Антуан Байо напоминает, что «гитара оснащается девятью струнами, которые составляют пять рядов, образующих строй Ми, Си, Соль, Ре, Ля», Кроме того, он уточняет, что две низкие струны настраиваются в октаву. Однако начиная с этого момента традиционный строй становится спорным. Исполнители жалуются на то, что трудно найти струны для средних рядов, которые хорошо бы звучали в унисон. Чтобы исправить это неудобство, некоторые прибегают к упрощенному монтажу, отказываясь от двойных струн.

Иконографические документы содержат сведения, о которых умалчивают методики. **А. П. де Миримонд** в качестве примера приводит полотно Друэ «Мадам Клотильда, принцесса де Пьемон, играющая на гитаре», экспонированное в Салоне в 1775 году. Инструмент снабжен пятью одинарными струнами. Являясь как бы подтверждением этого иконографического свидетельства, до наших дней дошла гитара с пятью одинарными струнами, изготовленная в 1774 году в Неаполе мастером Гагльяно. Таким образом, можно предположить, что начиная с этого времени в различных странах Европы практикуется оснащение гитары одинарными струнами.

Употребление одинарных струн значительно обедняет низкий регистр инструмента. От семи звуков, которые можно было извлекать одновременно, возвращаются к пяти. Возможно, для того чтобы сделать звучание более полноценным, некоторые мастера вскоре начинают добавлять шестую струну. Гитара французского мастера **Франсуа Люпо**, оснащенная шестью одинарными струнами (коллекция Smithsonian-института в Вашингтоне), изготовлена в Орлеане после 1773 года. Таким образом, рождение современной шестиструнной гитары мы можем отнести примерно к 1775 году.

В результате добавления нижней струны (Ми) образуется строй, сохранившийся до нашего времени:



Новый принцип оснащения струнами быстро распространяется во многих странах Европы. Примеры этому мы находим, вслед за Францией, в Италии (Неаполь, «Vinaccia», 1785), в Германии, в Австрии (Вена, «Stadlman», 1787). Особый случай представляет собой Англия.

Возможно, в этот период там конструируют инструменты с пятью струнами. Гитара, подписанная **Джоном Престоном** (Лондон, 1760), отличается именно такой конструкцией.

Впрочем, одна страна избирает более традиционный путь - это Испания. Там заявляет о себе блестящая школа мастеров, представленная следующими именами: **Хосе Пажес**, **Хуан Пажес**, **Хосеф Бенедит** из Кадикса, **Игнасио де Лос Сантос** из Севильи (последняя треть века), **Хосе Альканис** из Мурсии (начало XIX века). Все они вносят свою лепту в усовершенствование инструмента, создавая гитары элегантной формы, с подчеркнута изогнутой линией корпуса и, главное, оснащенные шестью двойными струнами. Именно на такой инструмент ориентируется **Антонио Балестерос**, автор сборника «Сочинения для шестиструнной гитары», который был издан в 1780 году и не утратил своей популярности вплоть до 1820 года. Некоторые композиторы пишут для инструмента, у которого двойные струны всех рядов настроены в унисон; другие, как, например, **Фернандо Феррандьере**, автор «Искусства игры на гитаре» (Мадрид, 1799), - для инструмента с басовым рядом, настроенным в октаву. Тем не менее, самобытное испанское направление в дальнейшем волеется в русло европейской традиции. Написанный для инструмента с шестью одинарными струнами, трактат **Дионисио Агуадо** «Школа игры на гитаре» (Мадрид, 1825) знаменует окончательный отход от принципа конструирования гитар с шестью двойными струнами.

Параллельно, под влиянием возросшего интереса к античности появляется множество инструментов-гибридов - полулир, полугитар, которые имеют особенно большой успех в период Консульства и Империи. В конструкции этих инструментов используются одинарные струны, линии корпуса больше отвечают декоративным целям, чем задачам удобства игры. В то же время парижский мастер **Ван Экке** изобретает род гитары с двенадцатью одинарными струнами - «Биссекс», которая после кратковременного успеха канула в небытие.

Глава пятая: XIX ВЕК

Благодаря возросшим техническим и выразительным возможностям гитара в первые десятилетия века становится предметом повсеместного увлечения; вся Европа охвачена «гитароманией». Любители восхищаются ею, виртуозы разъезжают по всей Европе с концертами, вызывая бурные аплодисменты восторженной публики. Блестящие исполнители, добившиеся мирового признания, - это в большинстве своем выходцы из Испании или Италии, вынужденные покинуть родную страну из-за войн. **Фернандо Сор, Дионисио Агуадо, Фердинандо Карулли, Мауро Джульяни, Маттео Каркасси...** Все они сочиняют для гитары и занимаются преподаванием, воспитывая и любителей, и профессионалов; как следствие этого появляется значительное количество школ, методических пособий, сборников упражнений, теоретических трудов. Несмотря на то что их композиторская деятельность заслуживает не столь высокой оценки, как исполнительское мастерство, этим музыкантам удается вновь поднять гитару на уровень профессионального инструмента.

Подражая знаменитым концертантам, любители и дилетанты с успехом выступают в салонах. Распространяются сборники, составленные из внешне эффектных пьес, главным образом танцев, вариаций, оперных попури, транскрипций известных произведений.

1. Классическая гитара; эволюция ее строения

Не нужно думать, что введение в практику шестой струны и современного строя сразу же определило те особенности конструкции инструмента, которые существуют сегодня.

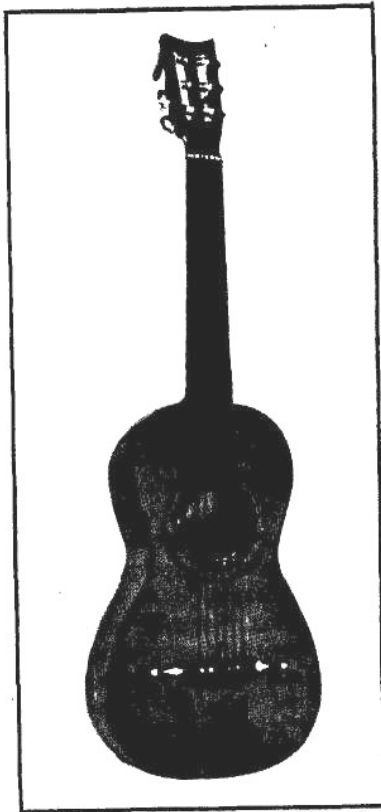


Рис. 6.
Шестиструнная гитара работы Луиса Панормо.
Лондон, 1822

Развитие в этой области имело поступательный характер; 1800—1850 годы были отмечены многочисленными экспериментами. Мастера музыкальных инструментов работают в это время в Европе и Новом Свете. Инструменты создаются в мастерских **Луиса Панормо** из Лондона, **Георга Штауфера** из Вены, **К. Ф. Мартина** из Нью-Йорка, **Дж. Г. Шродера** из Питсбурга. К ним следует добавить блестящую испанскую школу, заявившую о себе в последнем десятилетии XVIII века. Ее расцвет связан с именами **Хосе Ресно** из Кадикса, **Альtimiры** из Барселоны (вторая половина XVIII века), **Хосе Пернаса** из Гренады, **Хосе Серрано** из Севильи. Во Франции можно отметить возникновение в Миркуре (Вогезы) провинциального центра по изготовлению инструментов, прославившегося вскоре своими скрипками, а также достижения двух парижских мастеров-лютистов - **Рене Лакота** и **Этьена Лапревота**.

Рене Лакот родился в конце XVIII века, по-видимому в Миркуре. Его жизнь и деятельность протекает в Париже. Мастер прославленных гитар, он общается со всеми

крупными виртуозами-исполнителями своего времени - **Карулли, Каркасси, Сором**. По их просьбе он производит многочисленные эксперименты в области конструкции.

Для **Фернандо Сора** он создает модель с семью струнами. В сотрудничестве с **Карулли** изготавливает декакорд - особый инструмент, снабженный пятью дополнительными струнами, расположенными с внешней стороны шейки (1826). Ему мы обязаны изобретением механизма закрепления колков, а также подвижных металлических колечек, которыми заканчивается каждая струна (1852), созданием гитары на подставке (1828) и т. д. У другой гитары, изготовление которой датировано 1824 годом (музей Парижской консерватории), был приподнят гриф, благодаря чему он продлевался вплоть до резонаторного отверстия и имел восемнадцать латунных порожков. Кроме того, в головке была расположена механика настройки, менее, однако, совершенная, чем та, которая использовалась в это же время лондонским мастером-лютником Панормо (механика Бакера).

Этьен Лапревот (1799-1860) родился в Вогезах. С 1821 года его деятельность связана с Марселем, позже - с Парижем. В 1824 году его мастерская находится сначала на площади Пале-Рояль, затем - в различных частях города, под пышной вывеской «Мастер-лютник Его Высочества герцога Бордо». Специализируясь сначала в изготовлении скрипок, он в дальнейшем обращается к гитаре. Его инструментам, представленным на межгосударственных конкурсах, неоднократно присуждаются высокие награды. Добиваясь улучшения звучания, Лапревот, так же как **Рене Лакот**, видоизменяет отдельные конструктивные части: нижней деке придает форму скрипки, резонаторное отверстие вырезает в виде овала, корпус делает округлым. Его гитары, сочетавшие элегантность формы с дорогими породами дерева, высоко ценились современниками. Удивительно, что до нас дошло лишь небольшое их количество.

2. Гитаристы

Несмотря на то что гитара была в те времена распространена по всей Европе, инструментом виртуозным она становится в двух странах - Испании и Италии.

Испания. Благодаря традиционному пристрастию к инструменту, Испания, опережая другие страны в процессе эволюции его строения, оказывается первой страной, которая возвращается к профессиональной музыке для гитары. Уже к концу века это новое отношение к гитарному искусству продемонстрировано прославленным композитором-итальянцем, поселившимся в Мадриде, - **Луиджи Боккерини** (1743—1805). Для одного из любителей-музыкантов, который, по-видимому, в 1798—1799 годы был его покровителем, Боккерини изменяет некоторые из своих уже написанных произведений, в частности в шесть квинтетов вводит гитару, а также пишет первую симфонию с партией облигатной гитары.

Одновременно с этим монах **Мигель Гарсиа**, прозванный **падре Базилио**, прославился своим исполнением в стиле пунтеадо, сделав его широко популярным. Занимаясь преподаванием, он обучает игре на гитаре **королеву Марию-Луизу**; среди его воспитанников - не только любители-дилетанты из числа мадридских аристократов, но и такие серьезные музыканты, как, например, **Дионисио Агуадо**. Разработав свой собственный метод обучения, который широко применялся на практике как им самим, так и впоследствии его учениками, падре Базилио вносит немалый вклад в дело формирования первого поколения крупных виртуозов. В то же время **Фредерико Моретти** и **Фернандо Феррандьере** публикуют свои методики для шестиструнной гитары. Все они открывают путь к большой испанской школе. Два ее представителя вскоре покорят всю Европу.

Фернандо Сор (1778—1839) родился в Барселоне. Очень рано овладел игрой на гитаре; музыкальное образование получил в католическом монастыре Монтсеррат. В 1813 году он приезжает в Париж, где вскоре приобретает репутацию одного из лучших виртуозов; свою музыкальную деятельность он делит между исполнительством, композицией и педагогикой. Затем Сор отправляется в Англию (1815), где открывает англичанам гитару.

Исключительный прием ему оказывает не только Лондон, но и, впоследствии, Россия (В 1823-1828 годах Сор жил в Москве, где при участии его жены, танцовщицы и хореографа ф. Гюллень-Сор, было поставлено на сцене Большого театра несколько балетов на его музыку. Память о пребывании в России запечатлена Сором в «Воспоминании о России» - дуэте для двух гитар на мотивы русских песен.- Примеч. ред.). Вернувшись во Францию, он пользуется небывалым успехом и продолжает предпринимать концертные турне по многим странам Европы.

Прозванный «Бетховеном гитары», Сор создает обширный репертуар для своего инструмента, отличающийся «огромным богатством и разнообразием» (Э. Пухоль). Его «Школа для гитары» (1830) многими оценивается как наиболее выдающееся сочинение, посвященное гитарной исполнительской технике. Пишет он и виртуозные пьесы, а для своих учеников - произведения педагогического и салонного репертуара: этюды, вариации, фантазии, дивертисменты, менуэты, вальсы и т. д. Им созданы также «Большое соло», дуэты, сонаты, этюды, Вариации на тему арии из «Волшебной флейты» Моцарта. Творчество Сора, которое развивалось на рубеже классицизма и романтизма, отличается законченностью формы и высоким мастерством письма, использующим новейшие достижения инструментальной техники.

Дионисио Агуадо (1784—1849), ученик падре Базилио, добился успеха не так быстро - до 1824 года его имя не привлекает большого внимания. В Мадриде выходит его «Сборник этюдов для гитары» (1820), затем «Школа для гитары» (1825), предназначенная для инструмента с шестью одинарными струнами. Покинув Испанию, Агуадо с 1825 года живет в Париже, где вскоре приобретает славу блестящего виртуоза и начинает, так же как и Сор, концерттировать в Европе. Следуя обычаю, он воспитывает учеников. Его «Школа для гитары», переведенная на французский язык, издается в Париже в 1827 году. Связанный с Россини, Беллини, Паганини и многими известными артистами своего времени, он поддерживает дружеские контакты со своим соотечественником Фернандо Сором, который пишет дуэт «Два друга» для их совместного исполнения. Вернувшись, однако, в Испанию и поселившись в Мадриде (1838), Агуадо до конца своей жизни продолжает заниматься педагогической деятельностью.

Творческое наследие его включает десятки этюдов, фантазий, вариаций, рондо. В них можно отметить экспериментальные поиски и стремление к внедрению в исполнительскую практику новой техники. «Школа» и этюды Агуадо способствуют закреплению наиболее прогрессивных по тому времени завоеваний в области исполнительства.

Италия. В этой стране гитара с шестью одинарными струнами входит в употребление в последней четверти XVIII века. Вызывая к себе большой интерес, она становится в течение многих лет самым популярным инструментом в среде любителей музыки. Выдвигаются крупные исполнители-профессионалы, но кризисные явления культуры, которые обостряются в то время в стране, вынуждают их к эмиграции. Большинство этих виртуозов, будучи изначально исполнителями на других инструментах, впоследствии самостоятельно овладевали игрой на гитаре.

Мауро Джулиани (1781—1829). Будучи виолончелистом, Джулиани увлекается гитарой и быстро приобретает репутацию первоклассного гитариста-исполнителя. Эмигрировав в Австрию, он обосновывается в Вене (ок. 1806). Крупный музыкант своего времени, друг Гуммеля и Мошелеса, высоко ценимый Гайдном и Бетховеном, он становится ведущим виртуозом при дворе бывшей императрицы Марии-Луизы, а также совершает концертные поездки по Италии, Голландии и России; в 1819 году окончательно возвращается в родную Италию, продолжая свою деятельность в Риме и Неаполе.

Творческое наследие Джулиани насчитывает более двухсот пьес. Это произведения для гитары соло (этюды, вариации, сонаты, сонатины, Большая увертюра), а также камерные ансамбли с участием гитары (в частности, дуэты), концерт для гитары с оркестром (1809). Ему мы обязаны также изобретением маленькой терц-гитары.

Фердинандо Карулли (1770-1841) также покидает Италию и обосновывается в Париже (1818), где вскоре приобретает славу лучшего гитариста своего времени. Это первенство он делит с Маттео Каркасси и удерживает вплоть до возвращения в Европу Фернандо Сора. Видный педагог и блестящий исполнитель, Карулли публикует около трехсот своих сочинений: пьесы для гитары соло, концерты для гитары с оркестром, камерные произведения, которые отличаются высоким инструментальным и техническим мастерством. Два его теоретических труда получили широкое признание; это «Школа игры на лире или гитаре» (1810) и исследование, посвященное аккомпанементу, - «Гармония в применении к гитаре» (1825).

Маттео Каркасси (1792-1853) - один из наиболее знаменитых итальянских гитаристов своего времени. Поселившись в Париже (1820), он приобретает славу превосходного виртуоза-исполнителя и композитора. С успехом концертирует во многих европейских странах - Англии, Германии, Италии и других. Известный в наше время прежде всего своей «Школой игры на гитаре» (1836), Каркасси оставляет около восьмидесяти произведений для своего инструмента, в частности три сонаты, этюды, каприччи, рондо, оперные транскрипции.

Марк Аврелий Цани ди Ферранти (1800-1878). С детских лет обучаясь игре на скрипке, он в раннем возрасте обращается к гитаре. Как концертирующий гитарист он добивается признания не только в столицах Европы, но и в Америке. Его деятельность протекает в консерватории Брюсселя (1846), затем при бельгийском дворе. Творческое наследие Цани ди Ферранти составляют сочинения для гитары соло: фантазии, ноктюрны, каприччи, дивертисменты.

Луиджи Леньяни (1790-1877) - певец и инструменталист, также прославленный во всей Европе. Начиная с 1819 года он гастролирует в Милане и Вене, затем его можно видеть в Германии, позднее - в Швейцарии и Италии. Большой приверженец и почитатель Паганини, он был связан с ним тесной дружбой. В творческом наследии Леньяни - более двухсот пятидесяти произведений, изданных в разных странах: концерты, вариации, фантазии, этюды, попури.

Никколо Паганини (1782-1840). Яркий представитель виртуозности в европейской музыке, не только прославленный скрипач, но и блестящий гитарист, Паганини оставляет множество сочинений для гитары: вариации, сонаты для скрипки и гитары, квартеты для скрипки, альты, гитары и виолончели, шестьдесят вариаций на народную тему.

Австрия. В этой стране, как и в предыдущих, истоки обновления гитары восходят к последним десятилетиям XVIII века. Некий **Антонио Коста**, португальский священник, который около 1790 года поселился в Вене, прививает любителям-музыкантам вкус к игре на гитаре. Интерес к этому инструменту быстро растет. Композиторы-гитаристы первого поколения стремятся к публикации своих салонных пьес. Двое из них, **Леонхард фон Калль** и **Симон Молитор**, могут быть причислены к лучшим представителям этой первой венской школы. На смену им приходят музыканты более высокого профессионального уровня: **Антон Диабелли**, **Феликс Херецки**, **Венцель Матица**, **Иоганн Каспар Мерц**. Все они не были лишены дарования, однако их талант затмила слава приезжих виртуозов, в частности итальянца Мауро Джулиани. Его пребывание в Вене существенно повлияло на изменение исполнительской концепции и репертуара.

Австрия не выдвигает крупных виртуозов; широкое распространение гитары в кругах дилетантов определяет особенности практического ее применения. Так, стремление к виртуозности, которая господствует в то время во всей Европе, имеет место и в Австрии, однако преобладает здесь камерная музыка и пение с аккомпанементом. Появляются переложения знаменитых песен Шуберта, Моцарта («Фиалка», «Вечернее настроение»), Бетховена («Аделаида»), в которых изначальный фортепианный аккомпанемент предназначен для гитары. Часто оба варианта выходят одновременно с согласия автора. Идя еще дальше, Шуберт доверяет гитаре сопровождение мужских хоров (ор. 11 и 16),

предоставляя возможность выбора между ею и фортепиано. Он также вводит гитару в квартет, остальные партии которого написаны для флейты, альты и виолончели.

Германия. Германия также захвачена «гитароманией», но в меньшей степени. Инструмент с одинарными струнами был введен герцогиней Веймарской, Анной-Амелией, которая привезла его из Италии (1790). Копии этой итальянской модели были заказаны придворному мастеру-лютнисту **Якобу Августу Отто**. Это стало импульсом для распространения гитары в многочисленных городах - таких, как Лейпциг, Берлин, Дрезден. К 1840 году ее популярность достигает северных провинций, немного позже завоевывает юг. Тем не менее интерес к ней здесь все же слабее, чем в остальной части Европы.

Англия. Возрождение гитары в Англии наступает позже. В первой половине века излюбленным инструментом в этой стране остается цистра. Приезд в Лондон Фернандо Сора открывает англичанам гитару; они покорены ею. Отныне все большие виртуозы посещают Лондон; их выступления способствуют расцвету исполнительской практики любителей. Издаются «Школы», журналы - такой, например, как «The Giulianiad» (1833). Тем не менее большую часть крупных исполнителей составляют здесь иностранцы, в частности итальянцы и испанцы. Так, неоднократно бывал в Лондоне **Хулиан Аркас** (1832-1882). Зато **Жюль Регонда** (1822-1873), приехав в Лондон совсем молодым, живет здесь постоянно.

Дочь немецкого гитариста **Катарина Пельцер** (1821-1895) приобретает славу замечательной исполнительницы и прекрасного преподавателя игры на гитаре. Как педагог она пользуется большой популярностью в кругах лондонской аристократии и обучает своему искусству даже двух принцесс - дочерей английской королевы Виктории. Сестра Катаринины **Юлия**, обладательница непревзойденной по тем временам коллекции гитар, преподает игру на мандолине и гитаре вплоть до начала нашего века.

Франция. Французские гитаристы не могут соперничать с блестящей плеядой прославленных виртуозов, которые гастролируют в Европе. **Гектор Берлиоз** (1803-1869) владеет игрой на гитаре, но, по всей вероятности, его исполнительская техника не превышает любительского уровня. Это не мешает ему, однако, включить в свой «Трактат по инструментарке» (1844) раздел, посвященный гитаре, в котором он говорит об инструменте с подлинным знанием предмета: «Гитара -инструмент, предназначенный прежде всего для сопровождения пения; он фигурирует также в некоторых инструментальных произведениях негромкого камерного звучания, а также используется для исполнения более или менее сложных сольных и некоторых других партий». Эти рекомендации сам Берлиоз использует в своей творческой практике - в аккомпанементах к романсам (Мартини, Далейрак, Буальдьё), в Серенаде Мефистофеля из «Осуждения Фауста», в Ноктюрне, наконец, в Вариациях (для гитары соло) на знаменитую тему Моцарта «Дай ручку мне...»

В отличие от Испании и Италии, Франция выдвинула только одно имя прославленного исполнителя.

Наполеон Кост (1806-1883) родился во Франш-Комтэ. Будучи совсем молодым, он уже начинает деятельность исполнителя и педагога. В 1830 году переезжает в Париж. Кост - один из лучших французских исполнителей XIX века; его часто сравнивают с Сором. Несчастный случай, в результате которого он повредил правую руку, вынуждает его ограничить свою артистическую деятельность.

Кост оставил около семидесяти произведений для гитары: вальсы, вариации, Концертное рондо, Большую серенаду, пьесы для гобоя и гитары и т. д. С его именем связано также новое, исправленное и дополненное издание «Школы для гитары» Сора, в которое Кост включил транскрипцию сюиты Робера де Визе.

По-прежнему самым «престижным» центром музыкальной жизни остается Париж. Он притягивает к себе толпы артистов, ищущих признания и славы. К 1830 году сюда стекаются лучшие исполнительские силы, образуя блестящее созвездие талантов: Сор, Агуадо, Каркасси, Карулли, Кастеллачи, Кост. Всех их привлекает особая музыкальная атмосфера города - множество концертных залов, просвещенная публика и... большое количество издателей.

3. Эволюция инструментальной техники

Завоевания этой эпохи состоят не только в обогащении гитарного репертуара, но и, особенно, - в усовершенствовании техники игры. Недавно появившееся исследование Д. Рибуйо проливает свет на те успехи, которые были достигнуты менее чем за полвека. Вот его основные положения.

Большинство приемов современной техники было открыто, развивалось и подвергалось различному экспериментированию в течение последних сорока лет века. Это было время подлинного творческого подъема. Одних только способов настройки насчитывалось не менее семи. Так, «Школы» того времени рекомендуют настраивать гитару с помощью октав, унисонов, квинт, квинт и октав, октав и унисонов, интервальных соотношений и т. д. Предлагаются также девять различных постановок. Вводя современный способ игры, **Карулли** и **Каркасси** настаивают на использовании подставки для ноги и опоры бокового выреза корпуса инструмента на левое колено - их собственные произведения, ориентированные на музыкально-содержательное исполнение, предполагают именно такую, устойчивую в целом постановку **Агуадо**, напротив, рекомендует ставить гитару на край стула, что усиливает резонанс корпуса инструмента. Несколько лет спустя он изобретает tripodison, предназначенный для поддержки гитары во время игры. **Сор**, со своей стороны, советует верхнюю часть обечайки прислонять к краю стола, а нижнюю ее часть опирать на правую ногу.

В этих поисках прослеживается настойчивое стремление гитаристов приспособиться к новым эстетическим требованиям, критерием которых становятся виртуозность и качество звука. Преследуя те же цели, исполнители и теоретики ожесточенно спорят о преимуществах двух различных приемов звукоизвлечения - с помощью ногтя или же подушечки пальца. В первом случае звук оказывается более ярким и богатым обертонами; будучи звонким, он более отчетлив в мелкой технике. Извлечение звука подушечкой пальца дает прямой контакт со струной, благодаря чему тембр становится несколько затухеванным, округлым и мягким. Оба способа, соперничая друг с другом, существуют одновременно на протяжении всего этого периода.

Целя превыше всего виртуозность, все новаторы отрицают такую постановку правой руки, при которой мизинец опирается о деку. Чтобы избежать зажатости суставов, они требуют помещать предплечье правой руки на обечайку, «чтобы предоставить всю свободу пальцам» (Агуадо). Одновременно запястье становится более приподнятым, пальцы ставятся перпендикулярно струнам. Большой, указательный, средний и безымянный активно участвуют в исполнении трудных пьес. Что касается левой руки, то мастера-исполнители считают целесообразным держать локоть низко и не использовать большой палец в качестве точки опоры, а также для извлечения низких звуков на шестой струне.

Наряду с новаторами, которые создают современную технику, существуют исполнители более традиционных взглядов, примыкающие к консервативному направлению. Это, главным образом, любители, которые ориентируются на менее сложные произведения. Отсюда вытекает некоторая непоследовательность в предписаниях, отражающих три параллельных течения, три одновременно существующих типа техники, которые соответствуют трем репертуарным пластам - профессиональному, народному и промежуточному. Если первый подвергается большим изменениям, то два других обогащают технику романтического стиля блестящими эффектами (campanella, фризе, аччакатура, напоминающая разгеадо), звукоизвлечением с помощью одной левой руки, а также приемами, которые имитируют звучание широко распространенных тогда инструментов: арфы, скрипки, клавесина, фортепиано, тамбурина и т. д. Мобилизуя все выразительные возможности гитары, эти имитации обогащали регистровую красочность, столь характерную для того времени. К ним можно добавить и широко применяемые флажолеты, называемые иногда также «флейтовыми звуками».

Вводятся и совершенствуются различные технические приемы: фиксирование пятого пальца правой руки на верхней деке, а также вибрато, эхо (звук, извлекаемый одной левой

рукой), глissандо. Широко применяются украшения - не только как средства выразительности, но и как технические приемы, повышающие уровень виртуозности. Это различные виды восходящих и нисходящих форшлагов, трели (и поиски способов их исполнения - как левой, так и правой рукой), разнообразные апподжйатуры, морденто и т. д. Совокупность всех этих приемов, используемых в исполнительской практике, образует единый инструментальный стиль. Как отмечает Д. Рибуйо, «в течение XIX века гитарное исполнительство оснащается основательными, сложными, бесконечно разнообразными техническими приемами, знаменующими важный этап в процессе формирования современной техники».

4. Вторая половина XIX века

50-е годы XIX века отмечены спадом «гитарной лихорадки». За исключением Англии, где гитара по-прежнему пользуется успехом, в остальной части Европы она вытесняется более «могущественным» инструментом - фортепиано. Но одна страна продолжает ярко блистать - это Испания.

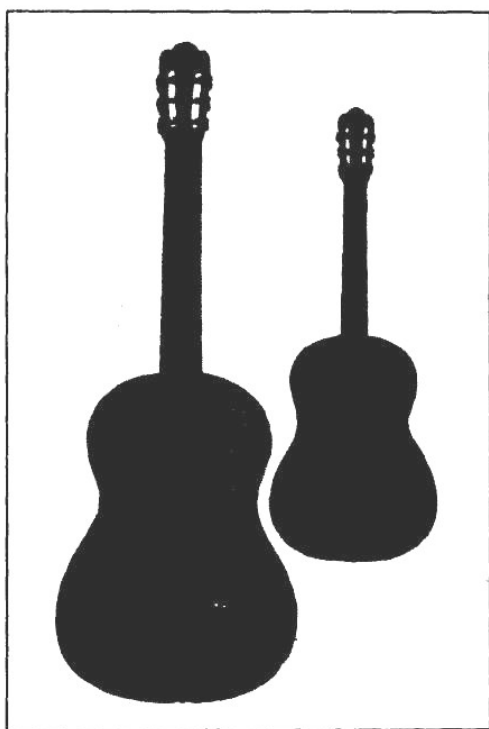


Рис. 7.
Гитара работы Антонио де Торреса.
Альмерия, 1883

Антонио де Торрес (1817-1892) по сей день признан одним из лучших мастеров гитар не только на испанском полуострове, но и во всей Европе, где его называют «Страдивариусом гитары». Несмотря на то что инструменты его прославились во всем мире, его биография еще мало изучена.

Антонио де Торрес родился около Альмерии в Канада-де-сан-Урбино. Его деятельность начинается в местечке Вера, где он выполняет работы по дербву. Вероятно, оттуда он приезжает в Гренаду, где некий **Пернас** обучает его мастерству изготовления гитар но это факт спорный. С 28-летнего возраста он работает в Севилье. Один из наиболее старых сохранившихся инструментов свидетельствует о том, что в 1854 году его ателье помещается на улице Баллестилья. Пять лет спустя другое его ателье было открыто на улице Серрагерья. Из этих мастерских выходит большинство известных нам сегодня севильских инструментов. Между тем начинается период спада интереса к гитаре и даже Торрес испытывает затруднения, несмотря

на то что среди заказчиков его встречаются имена таких крупных виртуозов, как **Таррега** и **Хулиан Аркас**. В 1876 году он снова в Альмерии, где занимается... торговлей фарфором. Однако через четыре года с; возвращается в родные края и возобновляет практику изготовления инструментов. Здесь, на улице Реаль родного Канада, недалеко от места своего рождения, он живет и работает до самой смерти.

Вклад Торреса в эволюцию строения инструмента очень значителен. Гитары, которые он конструирует начиная с 1850 года, по типу строения весьма современны. Являясь в течение длительного времени завидным предметом поисков концертирующих исполнителей, эти инструменты в наше время находятся в основном в музеях.

Как все большие мастера, Торрес начинает с того, что производит эксперименты в целях повышения качества и силы звучания гитары. Он вырабатывает новые нормы конструирования инструмента. Это, в частности:

- увеличение объема корпуса, который делается более широким и глубоким;
- установление длины вибрирующей части струны (65 см);

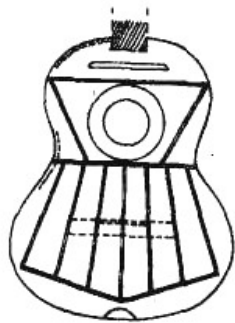


Рис. 8.
Схема веерно расположенных пружин
в гитарах Антонио де Торреса

— трансформация грифа, который становится более широким и чуть более выпуклым по отношению к плоскости деки; гриф продолжается вплоть до резонаторного отверстия;

— возврат к креплению струн с помощью завязывающихся узелков; подставка остается снабженной порожком;

— установление оптимального количества (семь) веерных пружин и новый принцип их расположения.

Гитара, хранящаяся в музее Парижской консерватории (Альмерия, 1883), очень характерна для зрелого периода творчества мастера. Дека

поддерживается изнутри семью веерными пружинами.

Отныне инструменты приобретают все типичные черты классической современной гитары. Они обладают округлым, чистым, богатым звучанием, достаточно мощным, чтобы заполнить концертный зал.

Торрес не оставил ни учеников, ни прямых последователей. Тем не менее мастера - гитаристы и лютнисты, многие из которых считают себя наследниками Торреса, - отныне берут за образец те новые принципы конструкции, которые он ввел.

Франсиско Таррега-Эшеа (1852-1909), крупнейший исполнитель-гитарист, первоначально обучается игре на фортепиано, но с 10-летнего возраста под руководством **Хулиано Аркаса** осваивает также классическую гитару. Он быстро достигает совершенства в игре на обоих инструментах. В 1869 году ему посчастливилось приобрести большую гитару Торреса, что явилось для него решающим моментом в окончательном определении призвания. Продолжая музыкальное обучение, он поступает в консерваторию Мадрида (1870). Три года спустя он уже преподает и, посещая с концертами все крупные города Испании, а затем Европы, заявляет о себе как о видном гитаристе-исполнителе. Ему аплодируют в Париже, в 1880 году - в Лондоне; его называют «Сарасате гитары». Однако он возвращается в Испанию (1881), обосновывается в Барселоне, где ведет замкнутую жизнь, всецело посвященную своему инструменту. Он сочиняет, перекладывает для гитары фортепианные произведения знаменитых композиторов - Шопена, Баха, Бетховена, не забывая своих соотечественников и друзей - Альбениса, Гранадоса. Иногда он дает также концерты для узкого круга друзей, но главным образом занимается неутомимой работой над совершенствованием своего мастерства. Между 1885 и 1903 годами маршруты его концертных поездок проходят через Испанию и Италию. Паралич правой руки, наступивший в то время, когда он был на вершине славы (1906), не прерывает, однако, его творческой активности, которую он неизменно сохраняет до самой смерти.

Композитором написано около восьмидесяти оригинальных пьес, сто двадцать переложений для гитары соло и двадцать одно - для двух гитар. Основные положения его методики преподавания изложены в труде его ученика **Эмилио Пухоля** - «Рациональный метод игры на гитаре».

Фанатичный приверженец гитары, целиком посвятивший себя своему искусству, Таррега пользуется глубоким уважением друзей и вызывает восхищение публики. Высоко оценивая его ум, образование и влияние на последователей, Таррега считают отцом современной классической гитары, все дальнейшее развитие которой несет на себе печать личности и творчества этого выдающегося мастера.

5. Период упадка

В конце века начинается период упадка; композиторы отходят от гитары. Об этом свидетельствуют два труда. В первом (1869), принадлежащем перу бельгийца Франсуа Огюста Геварта, отмечается, что гитара «для композитора инструмент только

аккомпанирующий... забытый сегодня всюду, кроме Испании и Италии». Второй (1878), автором которого был француз Анри Лавуа, содержит такую же характеристику: «Слабость звука, отсутствие интонационной точности делают использование этого инструмента в оркестре достаточно трудным. Не потому ли мы встречаем его только в сопровождениях к серенадам...»

Еще более строг по отношению к гитаре Н. А. Римский-Корсаков. Он рассматривает ее вместе с балалайкой, мандолиной, домрой и другими струнными щипковыми инструментами. Говоря о них в своем труде «Основы оркестровки» (создававшемся в 1896-1908 годах), который посвящен инструментам симфонического оркестра, Римский-Корсаков замечает, что хотя струнные щипковые и встречаются изредка в оркестровых партитурах, они не входят в содержание его книги.

Подобные высказывания могут показаться плохим предзнаменованием для дальнейшей судьбы гитары.

Глава шестая: **XX ВЕК**

Для XX века характерны два принципиально новых явления. Во-первых, стилистическое и инструментально-исполнительское новаторство, связанное с отходом от традиционных приемов композиторского письма, требует от мастеров музыкальных инструментов обогащения технических и выразительных возможностей гитары. На свет появляются новые виды гитар; некоторые из них имеют лишь отдаленное сходство с более ранними образцами. Во-вторых, новые течения как в музыкальном стиле, так и в области конструкции инструмента отныне зарождаются не в Европе, а в Америке.

1. Классическая гитара в Европе

Кончина **Ф. Тарреги**, последовавшая в 1909 году, явилась переломным моментом в истории гитары. С его смертью не только уходит «лучший исполнитель всех времен», как пишет один из его учеников, но исчезает также некая эстетическая позиция по отношению к инструменту и созданной для него музыкальной литературе.

Эра композиторов-виртуозов закончена; гитара вступает в сложный период своего развития. Благодаря блестящему интеллекту и образованию, а также огромному вкладу в совершенствование инструментальной техники, Таррега открыл неведомые ранее перспективы развития гитары. Однако, несмотря на это, композиторы начинают от нее отходить, что порождает серьезный кризис репертуара, который у большинства гитаристов вызывает разочарованность. И только непосредственные ученики Тарреги и некоторые любители продолжают поддерживать престиж своего инструмента.

2. Первое поколение виртуозов

Мигель Льобет (1878-1938) родился в Барселоне, где и начал свое образование; затем продолжил обучение у Тарреги, который считал его своим лучшим учеником. К 1900 году он добивается успеха в Испании, но тем не менее уезжает в Париж, затем концертирует в странах Центральной Европы, в Чили, в Аргентине, а также в Советском Союзе. Обладая огромным талантом виртуоза, он становится знаменитостью мирового масштаба. К 1930 году он возвращается в Испанию; умирает в Барселоне в 1938 году. Льобет оставил нам прекрасную редакцию Двадцати пяти этюдов **Маттео Каркасси** (1914), несколько транскрипций и переложений для гитары, мелкие пьесы.

Эмилио Пухоль (1886-1980), также ученик **Тарреги**, родился в местечке Гранаделья (Лерида). Это один из наиболее известных испанских музыковедов и гитаристов. Он дает сольные концерты как в Европе, так и по ту сторону Атлантики и начиная с 1914 года делает блестящую карьеру музыковеда. Профессор по классу гитары в Барселонской консерватории, он преподает также в Лиссабоне.

Будучи педагогом, Пухоль создает пятитомную «Школу» - «Рациональный метод игры на гитаре» (опубликована в Буэнос-Айресе в 1932-1933 годах), - в которой излагается система преподавания Тарреги. Он выпускает также большое количество переложений для гитары произведений XVI века; его «Библиотека старинной музыки», которая с 1926 года начинает издаваться в Париже, вносит значительный вклад в классический репертуар гитариста. Наконец, в качестве музыковеда он ведет большую исследовательскую работу и публикует в современной нотации сборники произведений крупных виуэлистов - **Нарваэса, Мударры, Вальдеррабано**. Кроме того, мы обязаны ему созданием большого количества пьес для гитары.

Андрес Сеговия (1893-1987) родился в Линаресе (Андалусия). Обучаясь в детстве игре на рояле, он в дальнейшем обращается к гитаре. Расстояние, которое отделяло его от Тарреги, препятствовало, занятиям с мастером, поэтому Сеговия начинает разрабатывать свои собственные инструментальные приемы. Особое внимание он уделяет технике правой

руки, что способствует обогащению нюансов и интенсивности звучания. Свой первый концерт он дает в Гранаде (1909), затем выступает в Мадриде и продолжает концертировать в разных городах Испании. Первое посещение Латинской Америки (1916) стало началом его карьеры, принесшей ему мировую известность. Активная деятельность концертирующего артиста не мешает ему вести курсы обучения игре на гитаре в Сантьяго-де-Компостела, в музыкальной Академии Киджана в Сиене, в Университете Берклея (Посещение А. Сеговией в 1926, 1927 и 1936 годах Советского Союза имело большое значение для развития гитарного искусства в нашей стране.- Примеч. ред.). Одновременно с этим он обогащает репертуар гитарными транскрипциями произведений знаменитых композиторов, а также пьес для лютни и виуэлы. Ему мы обязаны переложением для гитары знаменитой Чаконы (из Второй партиты ре минор) И. С. Баха. Особой заслугой Сеговии в области репертуара надо признать тот факт, что ему удалось убедить композиторов отказаться от своих устоявшихся взглядов и обратиться к сочинениям для гитары. Благодаря этой активной деятельности, равно как и исполнительскому творчеству, «он сыграл самую большую роль в создании высокой репутации инструмента». Кроме того, его влияние испытывает на себе целое поколение гитаристов. Лучшее тому доказательство - такие имена, как **Алирио Диас, Оскар Гилья, Джон Вильямс**.

3. Композиторы и их творчество

До тех пор пока усилия этих блестящих виртуозов не принесли свои плоды, репертуар гитаристов ограничивался в основном транскрипциями или же оригинальными произведениями невысокого уровня. Ни Дебюсси, ни Равель, ни Сати не написали ни единой строчки для гитары. Возможно, их останавливала в этом та специфика применения Инструмента, на которую обратил внимание Берлиоз в своем «Трактате по инструментовке» (1844): «Использовать все выразительные средства гитары композитор может лишь в том случае, если он сам владеет этим инструментом». В самом деле, композиторы не пишут для гитары по причине многих трудностей, с которыми они сталкиваются, а также «из-за отсутствия серьезных исполнителей-гитаристов. Гитаристов же, в свою очередь, нет потому, что инструмент не имеет современного репертуара». Автор этих горьких слов не кто иной, как прославленный **Сеговия**. Основная проблема, которую он стремился решить,- создание оригинального профессионального репертуара. Преследуя эту цель, он лично обращается с просьбами ко многим композиторам. Первым из них был испанец **Фредерико Морено Торроба** (ум. 1982), который написал для гитары танцы, ноктюрны, прелюды, Кастильскую сюиту, Кастильский концерт и разнообразные характеристические пьесы. По просьбе Сеговии композитор **Мануэль де Фалья** (ум. 1946) пишет пьесу «Памяти Дебюсси».

Эйтор Вила Лобос (ум. 1959), будучи гитаристом, охотно берется за сочинение пьес для своего инструмента. Его первое произведение - пьеса для гитары в народном стиле - вышло в свет в 1900 году. Среди его сочинений - Двенадцать этюдов, Пять прелюдий, Концерт для гитары с оркестром, Сюита в бразильском стиле, Шоро, пьесы для гитары и флейты, для голоса в сопровождении гитары.

Марио Кастельнуово-Тедеско (ум. 1968)-первый композитор XX века, создавший Концерт для гитары с оркестром (ор. 99), а также Квintет, дуэты, «Платеро и я» для гитары и чтеца, пьесы для голоса с гитарой и т. д. Этот почин побуждает к творчеству других композиторов; среди них - **Альберт Руссель, Хоакин Турина, Жорж Миго, Александр Тансман, Жан Винер**, автор Концерта для двух гитар с оркестром. Большой неожиданностью явился отклик южноамериканских композиторов на призыв Сеговии. Так, например, **Мануэль Понсе** пишет сонаты; вариации; «Южный концерт» (1941); Тему, вариации и финал.

Испанец **Хоакин Родриго** (р. 1902), будучи пианистом, композитором, музыковедом, профессором истории музыки Мадридского университета, становится известен, в первую очередь, благодаря своим двум сочинениям: концерту «Аранхуэс» (1938-1939) и «Фантазии для джентльмена» (1955) - наиболее популярным произведениям для гитары.

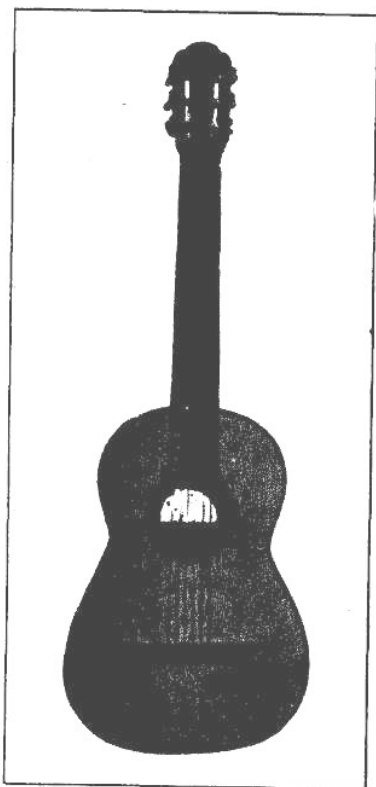


Рис. 9.
Гитара работы Хосе Рамиреса.
Мадрид, 1969

Свой вклад в гитарный репертуар вносит и следующее поколение, родившееся в период первой мировой войны. Оно представлено именами **Бенджамин Бриттена** (ум. 1976), чей прекрасный «Ноктюрн» оканчивается цитатой из Джона Дауленда; **Мориса Охана** (1914), автора знаменитого Tiento, третьетонного Концерта для гитары с оркестром, пьес «Если забрезжит заря» для десятиструнной гитары, «Три диаграммы» и т. д.

4. Мастера музыкальных инструментов

Благодаря деятельности **Антонио де Торреса** в конце XIX - начале XX века главным центром по изготовлению концертных гитар становится Мадрид. Здесь работают выдающиеся мастера, вокруг которых группируются ученики и последователи. Это, прежде всего, **Висенте Ариас**, **Мануэль Рамирес**, а также его брат **Хосе Рамирес**, основатель большой мастерской по конструированию гитар, которая существует, не утратив своей высокой репутации, и в наши дни. Братья Рамирес воспитали целую плеяду превосходных мастеров; среди них **Сантос Эрнандес**, **Доминго Эстесо**, **Хосе Рамирес-младший**, **Энрике Гарсия**. Обосновавшись в Барселоне, последний передает, в свою очередь, навыки и знания своему ученику **Франсиско Симпличио**.

5. Конструкция классической гитары

«Если для всех очевидны те удивительные изменения, которые с конца XIX века буквально потрясли гитарное исполнительское искусство, то сама конструкция классической гитары кажется неизменной» (Эванс). В самом деле, изменения в конструировании гитары происходят медленно - на протяжении веков мастера музыкальных инструментов работают в рамках сложившейся традиции используя достижения своих предшественников.

Создание гитары требует тонкого умения и искусного мастерства. Конечно, мы не можем здесь детально рассказать о каждом этапе этого процесса; ограничимся тем, что наметим его основные контуры.

Существует два способа конструирования гитары. В первом случае берется сначала форма корпуса, которая служит основой для сборки разнообразных деталей инструмента. Во втором случае, напротив, построение начинается с конструирования внутренних частей. Сначала мастер делает заготовки для дек. Он склеивает две тонкие еловые пластины и с помощью лекала придает им форму деки. Затем вырезает резонаторное отверстие, окружность которого украшает инкрустацией или каким-либо другим декором. После окончания этой процедуры он придает деке желаемую толщину (порядка 2 мм) и приклеивает к ней внутренние тонкие деревянные пластинки - так называемые пружины. Их количество и расположение могут быть, по усмотрению мастера, различными. Тем не менее прослеживается некая эволюция в общих принципах устройства этой системы внутренней конструкции (см. рис. 2 и 8 на с. 29 и 63).

Старинные гитары, так называемые «Vieux-Paris» (XVII и XVIII века), имеют, как правило, четыре пружины, расположенные перпендикулярно линии грифа. Две из них касаются верхнего и нижнего краев резонаторного отверстия, две другие расположены параллельно друг другу и находятся выше подставки. Начиная с XIX века в практику вводится (и это связано с именем **Антонио де Торреса**) веерное расположение пружин, причем число их увеличивается. Конструкция этих пружин подчиняется общему принципу,

но каждый мастер сам выбирает то их количество и расположение, которые придают инструменту оптимальное, по его представлению, звучание. Нижняя дека также снабжена пружинами (четырьмя в старинных гитарах, тремя - в современных классических).

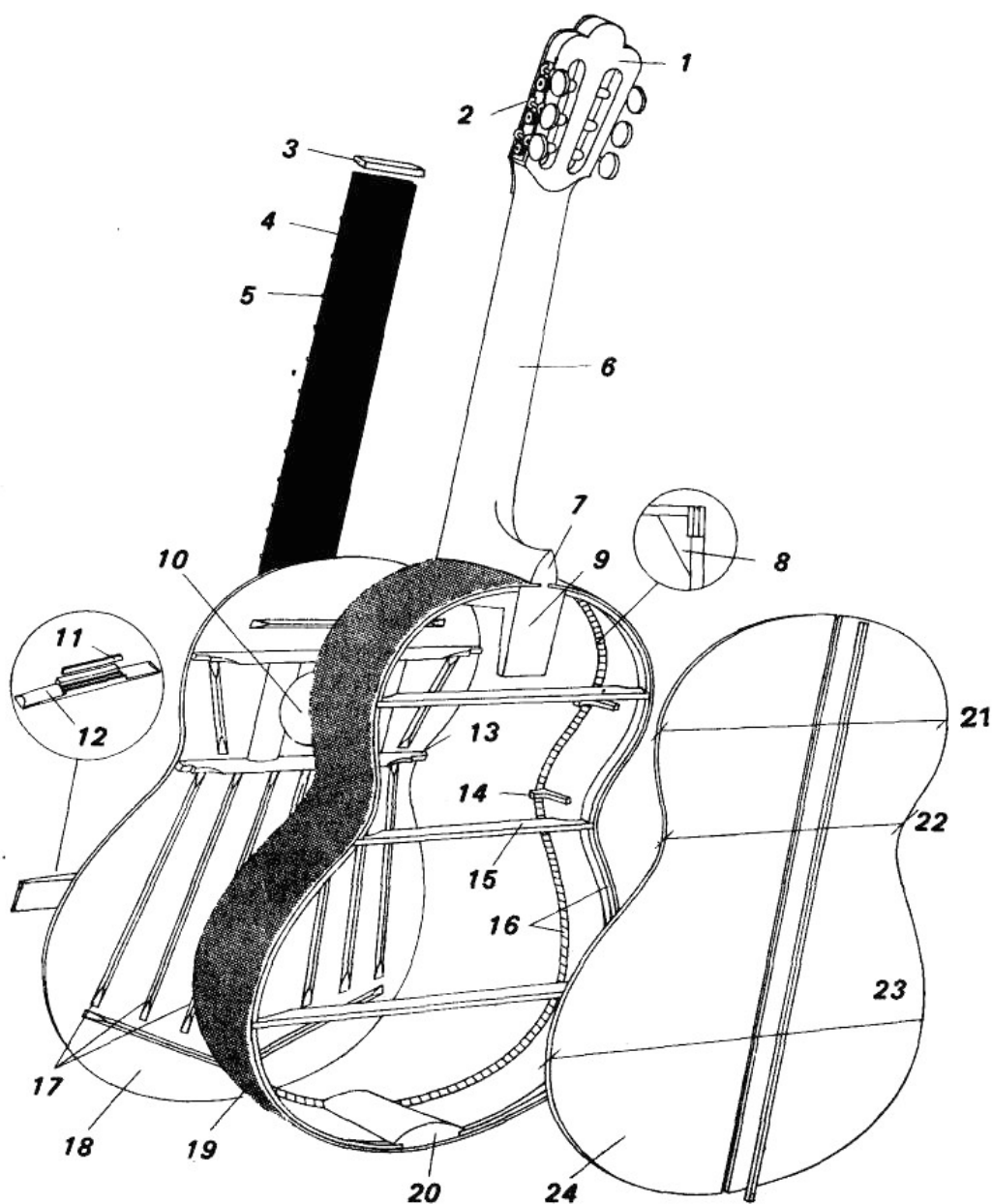


Рис. 10. Части классической гитары

1 — головка; 2 — механика; 3 — верхний порожек; 4 — гриф (или накладка); 5 — порожки ладов; 6 — шейка; 7 — «пятка»; 8 — «сухарик»; 9 — хвостовик; 10 — резонаторное отверстие; 11 — нижний порожек; 12 — подставка; 13 — поперечные пружины; 14 — подпорка; 15 — пружины нижней деки; 16 — контр-обечайки; 17 — веерно расположенные пружины; 18 — верхняя дека; 19 — обечайка; 20 — нижний клёц; 21 — ширина верхнего овала; 22 — «талия»; 23 — ширина нижнего овала; 24 — нижняя дека

Затем мастер переходит к изготовлению обечаек - боковых стенок, которые соединяют верхнюю и нижнюю деки. Две одинаковые обечайки делаются из того же дерева, что и нижняя дека. Нагрев эти обечайки до высокой температуры, мастер придает им необходимый изгиб. Это очень тонкая операция, которая производится только после того, как дерево нагреется до определенной температуры, - иначе оно может сломаться. В последнюю очередь делается шейка; ее нижняя часть заканчивается выступом (так

называемой «пяткой»), к которому крепится корпус. К верхней части шейки прикрепляется головка, которая оснащается колковой коробкой (см. рис. 10).

Сборка этих частей - шейки и корпуса - может быть осуществлена при помощи двух технических приемов.

Испанский способ сборки. При этом типе монтажа шейка приклеивается непосредственно к верхней деке. Затем приклеивают обечайки, которые вставляют в пазы так называемого хвостовика. Хвостовик является общим блоком с «пяткой» шейки. Наконец, обечайки приклеивают к верхней деке. Для жесткой фиксации стыка двух обечаек с внутренней стороны нижней части корпуса приклеивают деревянный брусок - так называемый нижний клёц. Затем нижней декой закрывают корпус.

После приклеивания накладки (грифа) к шейке мастер приступает к разметке ладов и устанавливает ладовые пластины. Далее устанавливается верхний порожек. В старинных гитарах ладовые пластины делались из жил животных; наподобие браслета они охватывали шейку с грифом и завязывались узлом. Эти ладовые пластины были очень некрепкими, и их приходилось часто заменять. В современных же гитарах они представляют собой тонкие металлические пластинки, врезанные в накладку грифа. Само собой разумеется, что вся эта операция должна быть проделана крайне тщательно, так как именно от нее зависит точность строя инструмента.

Французский способ сборки. Этот способ изготовления существенно отличен от предыдущего: только после завершения сборки корпуса мастер приступает к установке шейки с грифом. По окончании этой операции обечайки со стороны шейки приклеиваются к верхнему клёцу, в который вставлен выступ - «пятка».

Какой бы способ конструирования ни был избран мастером, процесс изготовления инструмента завершается лакированием и приклеиванием к деке подставки, после чего остается только натянуть струны.

Глава седьмая: **ГИТАРА ИНСТРУМЕНТ НЕПРЕРЫВНОГО ОБНОВЛЕНИЯ**

Статус «благородного» инструмента, завоеванный усилиями многих композиторов, виртуозов, профессиональных музыкантов и любителей, в большой мере определяет дальнейшую исключительную судьбу гитары. Ее подъем в течение тридцатилетия, следующего после второй мировой войны,— это настоящий общественно-социальный феномен.

1. Композиторы и их произведения

Третье поколение композиторов, родившееся в ту эпоху, когда традиционная техника композиции переживала кризис, открыло новые пути развития классической гитары. Оно представлено такими именами, как **Бруно Мадерна** (ум. 1973), **Клод Баллиф** (1924), а также **Жорж Делерю**, **Жан-Мишель Дамаз**, **Жак Кастеред**, **Манфред Нихаус**. Своим творчеством молодые музыканты трансформируют сам стиль произведений для гитары. В качестве примера можно назвать сочинения **Лео Брауэра** (1939) - «Три заметки», «Бесконечная спираль», «Хвала танцу» для гитары соло, «Маленькие пьесы» для двух гитар. Из французов можно отметить **Франсиса Клейнъянса** (1945) и **Тристана Мюрея** (1947); первому из них принадлежат этюды, баллады, ноктюрны, а также концерт, второму - пьеса «Теллур» (1977).

Одновременно с этим гитара начинает включаться в инструментальные ансамбли.

Транскрипции. В то время как в композиторском творчестве гитара мало-помалу теряет свои изначальные самобытные черты, исполнители - характерный парадокс наших дней!- обращаются к первоосновам и изучают старых мастеров: **Робера де Визе**, **Гаспара Санса**. Символом возвращения к истокам стало использование в исполнительской практике табулатур, которые более всего способны гарантировать точное воспроизведение старинных музыкальных текстов. Идя еще дальше в своем стремлении освоить прошлое, некоторые гитаристы обращаются к лютне, следуя примеру **Джулиана Брима** или **Роберта Спенсера**.

2. Инструментально-исполнительская практика

К 1978 году гитара становится одним из ведущих инструментов и оспаривает первенство у таких «непоколебимых авторитетов», как фортепиано и скрипка. И по сей день значительное число педагогов во всех странах воспитывает молодую смену гитаристов. Большинство крупных консерваторий имеет классы классической гитары. В Парижской консерватории такой класс ведет **Александр Лагойя**, в Страсбургской консерватории - **Фернандо Фернандес-Лави**, а в Парижской «Эколь нормаль» - **Рафаэль Андиа**. На более скромном уровне, в муниципальных консерваториях, преподавание поручено квалифицированным педагогам, которые воспитывают профессионалов или просто любителей-гитаристов будущего поколения - 2000-х годов. В различных городах и странах создается множество кружков и обществ по изучению и популяризации гитары. Регулярно организуются различные семинары, курсы, летние школы как для начального обучения, так и для повышения мастерства. Передачи и концерты, звучащие по радио, знакомят широкие круги слушателей с крупными исполнителями.

Виртуозы. Сформировавшиеся в таких условиях, многие гитаристы - исполнители на классической гитаре - достигают исключительно высокого уровня; число артистов, концертирующих по всему миру, с каждым годом возрастает. Остановимся на наиболее известных.

Нарсисо Елес родился в 1927 году в Лорке (Мурсия). Учился у пианиста Висенте Асенсио и технику игры на гитаре был вынужден осваивать самостоятельно. Свой первый концерт он дает в 1944 году, однако широкой публике его имя стало особенно известно благодаря фильму «Запрещенные игры», а также его знаменитому «Романсу». Сегодня это

исполнитель мирового масштаба, педагог и автор многочисленных транскрипций для гитары.

Джулиан Брим родился в 1933 году в Лондоне. Уже в раннем детстве начал заниматься с отцом игрой на гитаре. Образование он получает в Королевском музыкальном колледже и в 1950 году начинает свою концертную деятельность. Вскоре он объезжает с концертами всю Англию, затем Швейцарию и наконец Европу, Америку (1958) и страны Азии. Начиная, с 1950 года он обращается также к люте и становится одним из лучших лютнистов современности. Брим ведет классы этих двух инструментов в Англии, в США и создает фирму «Джулиан Брим Консорт». Блестящий виртуоз, он вносит немалый вклад в развитие современного гитарного искусства. Ему посвящаются также многочисленные произведения для гитары.

Джон Вильямс (Мельбурн, 1941) учился у своего отца, английского гитариста, эмигрировавшего в Австралию. Вернувшись в Англию, начинает давать концерты (1955). Будучи замеченным Сеговией, он работает с ним (1957-1959). Вскоре Вильямс в свою очередь начинает заниматься преподаванием (Лондон - Королевский музыкальный колледж, Испания, США), одновременно с этим осуществляя блестящую карьеру виртуоза. Ему посвящено множество сочинений.

К приведенным выше надо добавить следующие имена: **Ида Прести** (ум. 1967) и **Александр Лагойя**, **Бето Давезас** (Франция), **Карл Шейдт**, **Конрад Рагозник** (ФРГ), **Оскар Гилья** (Италия), **Альберто Понсе** (Испания), **Роберт Спенсер** (Англия), **Кристофер Паркенинг**, **Шарон Айсбан** (США), **Хиро Мацуда** (Япония), **Алирио Диас** (Венесуэла), **Турибиу Сантос**, **Сержиу и Эдуарду Абреу** (Бразилия), **Оскар Касерес** (Уругвай), **Лео Брауэр**, **Мануэль Барруэко** (Куба), **Антонио Лауро** (Аргентина).

Любители. Во всех странах мира любители-гитаристы - начинающие или же достигшие высокого уровня - составляют многочисленную армию. Особое пристрастие к инструменту - будь то гитара классическая, народная или современная - испытывает молодежь. Находясь под влиянием популярных эстрадных певцов, таких, как Жорж Брассенс или Джонни Халлидэй, молодые люди делают гитару спутницей своего досуга. Точно так же как их далекие предки, они используют ее для сопровождения пения, для исполнения танцев, для участия в ансамблях. Эта притягательная сила гитары имеет различные причины: звучание и гармонический строй, отвечающие современным вкусам, низкие цены инструментов (так называемых «*bas de gammes*»), наконец, обманчивое впечатление, что можно овладеть техникой игры в течение нескольких недель и даже без помощи преподавателя. Таким образом, гитара способствует тому, что в музыкальное искусство приходят любители-самоучки.

3. Мастера музыкальных инструментов

Из-за разрастания рынка и увеличивающегося спроса на гитару производство классической гитары привлекает многочисленных мастеров.

Благодаря фирме **Рамирес**, возглавляемой **Хосе** (представителем третьего поколения этой фамилии), а также мастерским **д'Арканхеля Фернандеса**, **Марселино Лопеса**, **Мануэля Контрераса** и другим, и по сей день удерживает первенство Мадрид. Барселона также представляет собой важный центр; в нем работает **Игнасио Флета**, чьи гитары превосходного качества привлекают крупных исполнителей. Прославленной школой мастеров обладает Гренада, наиболее известный ее представитель - **Антонио Марин Монтеро**.

Инструментам названных фирм и мастерских не уступают по качеству гитары, изготовленные первоклассными мастерами. Среди них наиболее известны **Герман Хаузер** (ФРГ), **Робер Буше** (Франция), **Давид Рубио** и испанец **Хосе Романильос** (Англия), **Мануэль Веласкес**, **Мануэль Родригес**, **Рихард Шнайдер** (США). Последний, ученик мексиканца **Хуана Пиментала**, пытается сконструировать инструменты, опираясь на точные акустические расчеты, что влечет за собой использование необычных форм пружин,

подставок, а также всего корпуса. Все стремятся решить проблему, поставленную перед исполнителями современными концертными залами; это заставляет мастеров искать оптимальные пропорции корпуса гитары. Исследования, осуществленные мадридским мастером **Хосе Рамиресом** и гитаристом **Нарсисом Елесом**, приводят к конструированию ими инструмента с десятью струнами (четыре дополнительные струны, звучащие ниже Ми, настраиваются в соответствии с особенностями исполняемой пьесы).

В то же время молодые мастера создают копии старинных гитар «Vieux-Paris», что позволяет обратиться к репертуару барокко.

Большим спросом пользуются также гитары фабричного производства; налаживается серийное изготовление инструментов во многих странах с дешевой рабочей силой. Так, Корея сегодня (1982) - самый мощный производитель дешевых гитар («bas de gammes»). С ней конкурирует Япония; Тайвань и Филиппины также готовятся вступить в это соперничество. Фирмы **Хондо** (Корея), **Ямаха**, **Ариа**, **Кохно**, **Текимура** (Япония) обеспечивают своей продукцией большую часть спроса, вытесняя такие развитые европейские страны, как ФРГ или Италия. Зато инструменты ручной работы, тщательно выполняемые отдельными мастерами, продолжают поступать, по традиции, из Испании (классические гитары и гитары фламенко), а также из США (джазовые и фолк-гитары). Однако и в этой области опасным конкурентом начинает становиться Япония.

Модернизация. До середины века в классических гитарах для высоких регистров применялись жильные струны; низкие струны делались из некрученого шелка, обвитого тонкой металлической проволокой. Появление примерно в 1945 году нейлоновых струн произвело настоящую революцию. Они широко применяются вплоть до наших дней (басы изготавливаются из нейлоновых волокон, обвитых тончайшей металлической нитью). Эти струны имеют определенные качественные преимущества: так, им свойственны значительно меньшая хрупкость, большая прочность, большая продолжительность звучания (только у низких струн). Использование этих струн, однако, приводит к потере особой прозрачности и чистоты звучания, свойственных жильным струнам, о чем некоторые музыканты не перестают сожалеть. И наконец, начиная с 1900-1920-х годов входят в широкое употребление гитары «неклассические»; это связано с художественно-выразительными особенностями различных этнических музыкальных культур, с возникновением и развитием новых музыкальных форм и с прогрессом в области электроакустики.

Глава восьмая: **ОТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ К ЭТНИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ**

1. Гитара в Латинской Америке

Данная тема заслуживает самостоятельного исследования - так разнообразны аспекты бытования гитары в Латинской Америке и связанные с этим музыкальные явления.

Эпоха колонизации. В доколумбовый период струнные щипковые инструменты не применялись. История гитары, таким образом, начинается здесь с приходом испанцев на Американский континент. Завоеватели привозят с собой инструменты, употреблявшиеся в то время в их стране. Так, например, Кортеса, который приплывает в Мексику (1519), сопровождает некий **Оргис**, исполнитель на виуэле. Распространяются также небольшие гитары, с четырьмя хорами, подобные тем, на которых играли во Франции в середине XVI века. О том, что это имело место, в частности, в Андах, свидетельствует очень ценный документ, относящийся к 1610 году.

Поскольку европейская музыка обладала для индейцев большой притягательной силой, она рассматривалась завоевателями как один из элементов, способствующих колонизации. В короткое время были созданы школы для обучения туземцев музыкальным навыкам, а также технике изготовления инструментов. Нет сомнений в том, что виуэлы и гитары делались местными мастерами. Некоторые религиозные ордена вводят в церковную службу - сразу после чтения Евангелия - исполнение музыки. Начиная с XVI века монахи монастыря близ Лимы (Перу) славятся своей игрой на музыкальных инструментах, в особенности на виуэле и гитаре. Иезуиты, которые обосновываются в районе Ла Плата, приезжают со своими музыкантами, и индейцы, подражая им, начинают осваивать гитару. Ввозятся также музыкальные сборники, и репертуар, который бытует в Испании и Португалии, проникает на Американский континент.

В XVII веке можно обнаружить три музыкальных пласта - это народная музыка коренного населения, профессиональная европейская музыка и, в отдельных районах, музыка черных рабов, которые привезли свои традиции. Всюду гитара используется для аккомпанирования пению и танцам. Показательно, что слово «виуэла» обозначало в то время гитару; оно остается в употреблении до наших дней, но означает теперь так называемую гитару *rustique*.

Две рукописные табулатуры из Национальной библиотеки в Мехико, написанные для виуэлы, но на самом деле используемые для гитары, доносят до нас сведения о том, какой репертуар в то время особенно ценился. Первая, под названием «Школа для гитары», принадлежащая перу некоего **Себастьяна де Агирре** (середина XVII века), предназначена для инструмента с пятью хорами. В ней собраны танцы различного происхождения: испанские (фанданго), индейские (такотин), негритянские (*portorrico de los negros*) и другие, связанные с местными традициями (Панама, Пуэрторико де ла Пуэбла); Вторая (ок. 1740) содержит испанские и французские танцы, негритянские песни и танцы, а также транскрипции произведений профессионального европейского репертуара (камерные сонаты Корелли).

Эволюция строения инструмента и музыкальная практика. Два направления - народное и профессиональное - развиваются параллельно. Используя местные материалы, мастера народных музыкальных инструментов ориентируются, вместе с тем, на европейские образцы XVI века. Часто употребляются двойные и даже тройные струны, применяется настройка некоторых хором в октаву. Точно так же колки по-прежнему вставляются в колковую коробку и используются без посредства механики. В той или иной мере - в зависимости от региона - можно обнаружить испанское или португальское влияние. В самом деле, каждая латиноамериканская страна предпочитает свой собственный тип гитары. Наиболее простой инструмент - чаранго - имеет корпус, сделанный из панциря броненосца,

и пять рядов двойных или тройных струн, настроенных в унисон или октаву. Он используется в Эквадоре, Боливии и в некоторых районах Аргентины. На Кубе распространен трехструнный трес, в Венесуэле - куатро (фольклорная гитара с четырьмя струнами, предназначенная для отбивания ритма во время танцев). Типле, употребляемый в этой стране, а также в Колумбии, по своей форме родствен гитаре с четырьмя струнами, а по своему строю - цистре. В Бразилии в большом почете инструмент под названием виолана. В Мексике находит широкое распространение гитара европейского образца.

Как и в эпоху Возрождения, мастера музыкальных инструментов конструируют гитары разнообразных размеров - от гитарона (басовая гитара с пятью рядами струн, настроенных на октаву ниже европейской гитары) до маленькой модели (длина вибрирующей части ее струн около 490 мм), выпуклая нижняя дека которой изначально делалась из панциря броненосца. Из этих гитар составляются оркестры - *maríachis*. В районе Веракрус бытует небольшая гитара *jarana jarocha* (употребляемая совместно с разновидностью гитары *requinto*), с пятью рядами и корпусом, вырезанным из цельного куска дерева. На основании недавних статистических данных (1982) Анри Фавр установил, что кустарное производство гитар в некоторых случаях составляет основной промысел деревни; так, население местечка Парачо экспортирует сегодня свою продукцию даже в Соединенные Штаты Америки.

Профессиональная музыка достигает своего расцвета в XIX веке. Жителей Южно-Американского континента привлекают произведения европейских виртуозов. В 1822 году пьесы Карулли исполняются в Буэнос-Айресе; там же в Академии музыки создается класс гитары. Профессиональное направление постепенно обретает силу. Его возглавляет испанец **Доминго Прат** (1886-1944), который обосновывается в Буэнос-Айресе и играет ведущую роль в формировании исполнителей и слушательской аудитории. Первым с концертами сначала в Аргентину, а затем в Чили прибывает **Мигель Льобет**. Его примеру следуют ведущие исполнители Европы; **Андрес Сеговия** и **Эмиль Пухоль** объезжают с концертами крупные города; последний издает в Буэнос-Айресе свою «Школу».

Охваченные этим движением, местные композиторы также начинают уделять большое внимание гитаре. Для нее создают произведения **Мануэль Понсе** (Мексика), **Эйтор Вила Лобос** (Бразилия), **Гомес Кресло** (Аргентина), **Висенте Эмилио Сохо** (Венесуэла), **Аугустин Барриос** (Парагвай); последний был к тому же блестящим исполнителем-гитаристом. Благодаря их творческим достижениям Латиноамериканский континент вносит самобытный вклад в гитарный репертуар. Молодые исполнители разъезжают по всей Европе. В области изготовления инструментов славится мексиканский мастер **Хуан Пименталь**.

2. Фламенко

Корни искусства фламенко мы обнаруживаем на юге Испании, в Андалусии, которая становится очагом зарождения и бытования этого своеобразного стиля. В его основе лежит синтез различных музыкальных явлений - мелодики коренного населения, певческой практики григорианской литургии и музыкальных традиций цыган, пришедших, вероятно, с плато Раджастхана. К какому времени можно отнести его возникновение? Как оно развивалось? Эти вопросы остаются без ответа. Искусство фламенко - тайно-сокровенное, эзотерическое, передаваемое изустно - выходит из тьмы неизвестности лишь к концу XVIII века, когда цыгане получили право поселяться в городах Испании. Нам ничего не известно о конкретных формах его существования вплоть до начала XIX века.

Появление так называемых кафе кантанте дало возможность мастерам фламенко впервые продемонстрировать свое искусство публично. Первое такое кафе открылось в 1842 году в Севилье, за ней последовали и другие города Андалусии - Гранада, Кадис, Херес. Наконец был покорен Мадрид. Фламенко, тем не менее, сохраняет связь с истинной ритуальностью. Своеобразное музыкальное действо объединяет на маленькой сцене двух

или трех певцов, трех или четырех танцовщиков, двух гитаристов. Исполнение включает одновременно танец, пение и игру на гитаре. При этом могут быть различные сочетания:

- пение без гитары,
- пение с гитарой,
- пение с гитарой и танец.

Виртуозность, требуемая при исполнении некоторых пьес, позволяет гитаристу легко переходить от аккомпанирования к сольной игре.

Эволюция техники. Как отмечается в работе Эванс, «в пору возникновения стиля фламенко техника игры на гитаре была мало развита: постановка пальцев левой руки... относительно проста... роль правой руки значительно больше, чем левой, прежде всего благодаря использованию большого пальца». Однако «с началом эры кафе кантанте роль гитары приобретает несравненно большее значение, и техника совершенствуется очень быстро». Появляются сольные фрагменты - так называемые фальсетас (мелодически варьированные пассажи), пикадо (стремительно восходящие или нисходящие пассажи, исполняемые двумя пальцами правой руки), арпеджио, исполняемые тремя пальцами, тремоло. Кроме того, очень часто ритм подчеркивается ударами гольпэ (golpes). отбиваемыми по деке. Можно говорить о фламенко как об искусстве непрерывно обновляющемся, чья традиция базируется на практике и изустно передается от одного поколения к другому - большинство музыкантов даже не знает нотной грамоты.

Инструмент. Живописные изображения сцен фламенко, оставленные нам художниками конца XVIII - начала XIX века, свидетельствуют о том, что в то время не существовало разницы между гитарой классической и гитарой фламенко. И та и другая обладают шестью рядами двойных струн. Тем не менее из-за того, что инструмент используется как для сопровождения голоса, так и для игры соло, звук должен быть одновременно и прозрачным, и коротким, четко-ударным. Поэтому мастера инструментов, употреблявшихся в искусстве фламенко, вынуждены выбирать особые породы дерева: сосну для деки, испанский кипарис для корпуса.

Создание модели гитары фламенко связано с именем Антонио де Торреса. Одна из первых таких гитар, вышедшая из его ателье (1860), снабжена, как и классическая гитара, шестью одинарными струнами, однако ее пропорции несколько видоизменены:

	Гитара классическая 1859	Гитара фламенко 1860
Общая длина	975 мм	970 мм
Длина вибрирующей части струны	650	650
Длина корпуса	470	465
Максимальная ширина верхней части	270	247
нижней части	353	330
Минимальная ширина	230	206
Высота обечайки	90—100	85—92

Строение инструмента характеризуется облегченностью конструкции. Дека поддерживается только пятью веерными пружинами. Гриф из палисандрового дерева (а не из черного, что уменьшает его вес) делают более длинным и узким, в то время как струны устанавливают ниже, для того чтобы облегчить технические трудности левой руки и создать своеобразный тембр. Головка первоначально снабжалась колками с прямой намоткой струн. И лишь позднее в ней будет использоваться механика с применением винтов. Специальная пластинка (golpeador) защищает верхнюю деку при ударах гольпэ, которые использует исполнитель, играющий на гитаре фламенко.

Мастера музыкальных инструментов. Многие мастера-испанцы, специализирующиеся на изготовлении гитар фламенко, получили широкое признание. Если первое поколение мастеров (как, например, **Висенте Ариас** или **Мануэль Рамирес**) в совершенстве владеет искусством создания обоих типов гитар, то их последователи

избирают какую-либо одну область. К ним можно отнести, например, **Сантоса Эрнандеса**, ученика **Рамиреса**, на инструментах которого играли лучшие виртуозы его времени. **Доминго Эстесо** и **Марчело Барберо** оставляют свои подписи на порожке. Эту традицию воспринял мастер **Мануэль Рейес** из Кордовы, широко известный в наши дни.

Виртуозы. Среди многочисленных имен, которые прославили стиль фламенко, особенно выделяются такие, как **Рамон Монтойя** (1880-1949)-основатель современного стиля сольной гитары фламенко, **Маноло де Уэльва**, **Нино Рикардо**, **Аугустин Кастеллон**. Молодое поколение виртуозов представлено именами **Пако де Лусия**, **Серранито**, **Маноло Санлукар**, **Манитас де Плата**, **Пако Пена**, **Хуан Мартин**. Благодаря им фламенко входит в концертные залы.

3. Джаз

Родившийся в Соединенных Штатах Америки в конце XIX века, джаз представляет собой наиболее мощное музыкальное движение нашей эпохи. Его истоки восходят ко времени появления в Новом Свете черных невольников. Они привозят с собой не только свои национальные обычаи и традиции, но и музыкальные инструменты. Гитара участвует во всех формах народного музицирования, как светского, так и религиозного. Пристрастие к такого рода музыкальной практике особенно сильно в южных штатах, прежде всего в Луизиане. Климатические условия, а также недостаток материала вынуждают гитаристов отказаться от употребления жильных струн и заменить их более прочными стальными. К этому времени джаз утверждается как «совершенно самостоятельный музыкальный стиль» (Эванс).

Вскоре гитара становится неотъемлемой частью ансамблей. Она занимает важное место в блюзе, следуя за голосом и стараясь воспроизвести столь специфические терцовые и септимовые ходы. Использование своеобразных звуковых эффектов, таких, например, как *bottle-neck*, лежит в основе формирования и развития джазовой гитарной техники. В период 1900-1920-х годов увлечение джазом охватывает Новый Орлеан, затем завоевывает север, Чикаго, Детройт и, наконец, Нью-Йорк. Отсюда джаз распространяется по всей Европе. Теперь он перестает расцениваться как искусство, принадлежащее исключительно негритянскому народу. Один за другим возникают джазовые стили: регтайм (1920-1930), бибоп (1942-1945), модерн, кул (1950), фри-джаз (1960), джаз-рок (1970). Сегодня мы наблюдаем явление взаимопроникновения самых различных джазовых стилей. Инструменты. Так называемая акустическая гитара, имеющая стальные струны, представлена двумя характерными формами: с выпуклой верхней декой и с плоской верхней декой.

Акустическая гитара с выпуклой декой была введена в музыкальную практику незадолго до конца XIX века мастером из Мичигана **Орвелом Гибсоном** (1856-1918). Он берет за образец скрипку и конструирует гитару с декой, укрепленной системой продольных пружин, и с более объемным корпусом, что усиливает мощность звучания.

В первых акустических гитарах еще сохраняются специфические признаки гитары классической: здесь присутствуют резонаторное отверстие, расположенное посередине, и подставка. Однако вскоре струны стали прикрепляться к струнодержателю в форме трапеции и проходить по подставке. Для усиления их напряжения шейка часто делается «откинутой», как у скрипки. На смену круглому резонаторному отверстию, расположенному посередине, приходят два боковых, имеющих форму буквы S и находящихся по обе стороны от грифа. Более мелкие изменения конструкции связаны с тем, что игра пальцами уступает место игре с помощью плектра. В 1920-1930 годы этот вид гитары вызывает к себе огромный интерес. Изыскания **Гибсона** были продолжены прославленными американскими фирмами - «**Мартин**», «**Эпифан**», а также американскими мастерами инструментов **Стромбергом** и **д'Анджелико**. Что касается Европы, то здесь в 1932-1933 годах фирма «**Зельмер**» при участии **Марио Маккаферри** выпускает гитары высокого качества, в корпусе которых помещается внутренняя резонаторная камера.

Около 1940 года гитара с выпуклой верхней декой начинает терять популярность, но возможность усилить ее звук с помощью микрофона вновь привлекает к ней, вплоть до сегодняшнего дня, все новых приверженцев.

Акустическая гитара с плоской верхней декой по форме своего корпуса сходна с классической гитарой; однако она имеет стальные струны и играют на ней с помощью медиатора.

Ведущий мастер этого типа инструмента - **Кристиан Фридрих Мартин** из Нью-Йорка (середина XIX века). Его фирма длительное время продолжает использовать жильные струны, и только незадолго до 1900 года она предлагает стандартную модель, смонтированную стальными струнами. Образцам этой фирмы будут подражать; «**Washburn**» (ок. 1890-1930) выпускает инструменты очень высокого качества, в то время как «**Stella**» в период 1920-1940-х годов известна гитарами, снабженными двенадцатью стальными струнами.

Свой звездный час гитара переживает в эпоху блюза. Одна из ее разновидностей (так называемая гавайская) пользуется огромным успехом в 1930-е годы благодаря специфическому тембру и характерным особенностям игры. Кроме того, экспериментальные поиски многих фирм ведут к различным модификациям деталей конструкции резонатора (фирма «**Dobro**»), металлического корпуса и т. д. И наконец, введение в широкую практику микрофона, который усиливает звук, становится отправной точкой для создания гитары электроакустической. Гитара фирмы «**Зельмер**» (ок. 1937), принадлежащая знаменитому мастеру **Джанго Рейнхарду** и хранящаяся в музее Парижской консерватории, была оснащена первыми электрическими устройствами.

Падение популярности гитары с выпуклой декой в период второй мировой войны способствует успеху ее соперницы - гитары с плоской декой. Существующие фирмы активно продолжают свою деятельность; к 1960 году их догоняют фирмы «**Гибсон**» и «**Овасьон**». Последние создают прославленные инструменты вплоть до наших дней. Фирмы «**Stella**» и «**Harmony**» специализируются по производству дешевых гитар, в то время как Япония приступает к выпуску преимущественно очень дорогих инструментов, которые экспортируются в Европу и Америку.

4. Электрогитара

В электрогитаре, появившейся в пятидесятые годы и произошедшей от инструмента со стальными струнами, естественный резонанс увеличивается за счет так называемых адаптеров, расположенных на струнах или же (что также встречается в некоторых моделях) под струнами. Их колебание, а также колебание верхней деки, усиленное таким способом, придает инструменту характерное звучание.

Существуют следующие виды электрогитар:

- полуакустическая гитара, с более плоским, иногда округлым корпусом, позволяющим слышать без усилителя лишь отдельный звук струны, а не все звучание в целом;
- электрогитара с цельным корпусом, который мало резонирует, частично поглощая вибрацию. За счет этого продолжительность затухания звука становится значительно большей. Кроме того, резонанс корпуса практически недостаточен, поэтому усиленный звук - это звук струны в чистом виде. Такой вид гитары в настоящее время пользуется большим успехом.

Первая выпущенная в продажу модель электрогитары появилась на мировом рынке в послевоенные годы (ок. 1947). Новый инструмент стал заметным явлением благодаря американским мастерам - **Ле Полю, Полю Байгсби, Лео Фендеру**. Последний выпускает в 1948 году модель «Бродкастер», снабженную двумя микрофонами. В настоящее время фирмы «**Гибсон**», «**Фендер**», «**Шехтер**», «**Хаммер**», так же как бесчисленные японские и даже французские («**Вижьер**»), изготавливают инструменты высокого качества; при этом особое внимание уделяется конструированию цельного корпуса. Его форма остается такой же, как у классической гитары, но толщина - порядка 45 мм. Часто встречается и такой

корпус, который имеет изгибы у основания и полукруглую выемку - для облегчения игры - со стороны высоких струн. Некоторые модели сконструированы так, будто вырезаны по форме V; некоторые снабжены двумя шейками, одна из которых смонтирована двенадцатью струнами, другая - шестью. Одновременно с этим рождаются инструменты-гибриды, такие, например, как бас-гитара, которая сохраняет форму гитары, но по существу представляет собой электроконтрабас.

Эти гитары снабжены металлическими струнами. Закрепленные на струнодержателе, также металлическом, они проходят по подставке, которая может быть как регулируемой, так и нерегулируемой. Адаптеры, расположенные под струнами, преобразуют акустические колебания в электрический сигнал, усиленный и воспроизводимый далее через репродуктор. Переключатели микрофона дают возможность выделять по желанию тот или иной регистр.

Исполнители. Джазовая гитара, как и классическая, выдвигает целый ряд имен крупных исполнителей-виртуозов. Но критерии их оценки различны. В области блюза это **Бит Билл Брунзи, Б. Б. Кинг, Джон Ли Хукер, Лютер Алисон. Чарли Кристиан**, гитарист «Секстета Бенни Гудмена» - один из первых применивший электрический усилитель в 1939 году, - славится своими импровизациями. Это относится и к **Джанго Рейнхардту** (ум. 1953), который получил известность в качестве участника ансамбля «Джаз-квинтет От-клуб де Франс». Нельзя не привести также имена **Уиса Монтгомери, Барнея Кессела, Джо Пасса, Чарли Берда, Джима Хила, Херба Эллиса**, не забывая и о скромном, но творчески активном **Фредди Грине**, в ведении которого - ритмическая сторона Биг-бэнда **Каунта Бейси**. В области джаз-рока завидная слава бесспорных виртуозов принадлежит **Лэрри Кориеллу** и **Джону Мак-Лохлайну**. Что касается молодого поколения, то оно заявляет о себе такими именами, как **Филипп Катрин, Марк Фоссе, Кристиан Эскуде**. Эти музыканты экспериментируют: возвращаясь к традиционному стилю, они используют акустическую гитару.

Популярность электрогитары связана с такими именами, как **Джими Хендрикс, Эрик Клаптон, Джонни Винтер, Франк Сатпа, Чак Берри** и многими другими. Кроме того, с 1960-х годов электрогитара приобретает статус оркестрового инструмента - композитор **Лучано Берио** вводит ее во многие свои сочинения.

5. Фолк-музыка

Фолк-музыка завоевывает признание примерно к 1960 году. Вплоть до наших дней ей сопутствует, можно сказать без преувеличения, всемирный успех. Вместе с тем, по мнению ее приверженцев, невозможно дать ей однозначное определение. Стил фолк-музыки характеризуется сочетанием различных элементов музыкального искусства, и чтобы понять его, необходимо осознать следующее: фолк - это музыка, которая не относится к категории профессиональной, не будучи вместе с тем народной в полном смысле слова; для нее очень важна роль пения, уходящего корнями в традицию, а также разнообразная джазово-исполнительская практика. Фолк-гитара отличается свободой выбора постановки и техникой, которая ориентируется на технику классической гитары.

Инструмент обладает более объемным, по сравнению с классической гитарой, корпусом; более длинным грифом (оптимальное число металлических порожков до корпуса - 14); плоской декой, которая нередко снабжена защитной пластинкой, и металлическими струнами. Допустимые варианты способов игры - с помощью пальцев или плектра, с помощью ногтя большого пальца или ногтей всех пальцев.

Техника игры на фолк-гитаре основывается на независимости большого пальца, которым извлекаются звуки басовых струн, и остальных пальцев, ведущих мелодическую линию (прием *picking*). Обогащая и расширяя арсенал исполнительских средств, в широкую практику входят различные эффектные приемы: *hammering on* (последовательность ударов, позволяющая извлекать различные звуки на одной и той же струне) и его противоположность - *pulling on*. Для усиления звучания исполнители охотно используют микрофон (электрическая фолк-гитара).

Игрой на фолк-гитаре в 60-х годах прославился **Боб Дилан**, хотя его нельзя назвать виртуозом. Среди получивших признание - **Кет Аткинс** (в совершенстве владеющий приемом picking), **Мерль Травис**, **Док Уастон** (непревзойденный мастер приема picking-флажолетов), **Стефан Гроссман**, **Гарри Питерсон**, **Вуди Гутьери**. Шумный успех вновь сопровождает выступления ансамблей Саймона и Гарфункеля.

ЗАГЛЯДЫВАЯ В БУДУЩЕЕ (Вместо заключения)

Еще совсем недавно казалось, что благодаря широкому кругу поклонников гитары, благодаря интересу, который к ней проявляют композиторы как классической, так и эстрадной музыки, а также месту, которое она занимает в искусстве импровизации, ее ожидает безоблачное будущее. Тем не менее не следует забывать, что история гитары насыщена неожиданными крутыми поворотами; вполне возможно, что мы находимся на пороге менее блестящего периода. Растущее пристрастие к «мини-клавирам» (портативным органам, синтезаторам) представляет для нее угрозу, о которой не следует забывать.

Недавно созданная гитара с синтезатором, которую уже использовал Джон Мак-Лохлайн, свидетельствует о том, что мастера инструментов не стоят в стороне от общего процесса музыкальной эволюции. Однако представляется весьма сомнительным, чтобы они смогли изменить направление существующей тенденции.

Как и во все критические периоды, уже пройденные гитарой в предшествующие столетия, задача сохранения и утверждения высокого престижа инструмента возлагается на композиторов и исполнителей. В их руках - как в переносном, так и в буквальном смысле - будущее гитары.