

Дмитрий ТЕСЛОВ

ИСТОРИЯ  
ГИТАРЫ:  
ПРОИСХОЖДЕНИЕ  
И  
ЭВОЛЮЦИЯ



2024

TESLOV EDITION

Дмитрий ТЕСЛОВ

# ИСТОРИЯ ГИТАРЫ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ



TESLOV EDITION

2024 г.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В данной книге проводится тщательное исследование, на основе задокументированных достоверных источников, происхождения и развития музыкального инструмента «классическая гитара».

Временной охват работы – от начала летоисчисления (нашей эры) до второго десятилетия двадцать первого века.

Указанные в книге фамилии композиторов и исполнителей – в основном ушедших от нас – как внесших достаточный вклад в наполнение гитарной литературы и аудиовизуальной информации, так и имеющих большой объём концертной практики, способствующей максимальному продвижению гитары в мире в качестве академического инструмента.

Труд рекомендован для следующих категорий читателей: профессиональные музыканты; обучающиеся в музыкальных учебных заведениях различного уровня – ВУЗы, СПО, ДМШ-ДШИ; а также всем любителям музицирования для расширения кругозора.

Для заметок

## ВСТУПЛЕНИЕ

*«Las Mujeres y Cuerdas Las mujeres y cuerdas De la guitarra, Es menester talento Para templarlas. Flojas no suenan, Y suelen saltar muchas Si las aprietan»* («Женщины и струны. Женщины и струны гитары. Чтобы овладеть ими, нужен талант. Когда они свободны, они не издают ни звука, и многие из них склонны подпрыгивать, если на них нажимать»).

Приведенное выше стихотворение, использованное каталонским композитором и гитаристом Фернандо Сором в одном из его произведений «Seguidillas Boleras», было хорошо известно в Испании в 1800-х годах. Оно представляет собой отчет о присутствии и популярности гитары в Испании того времени. Хотя статус инструмента в разных странах и эпохах был разным, люди из самых разных социальных слоев открывали для себя глубину и красоту его звучания в самых разных жанрах и стилях, распространенных в обширной литературе на протяжении всей истории.

Звук натянутых струн на каком-то резонансном ящике, по-видимому, был частью социальных объединений с самого начала. Он был достаточно силен, чтобы оказывать влияние даже в сфере мифологии. Легенда из четвертого гомеровского гимна описывает изобретение первого щипкового струнного инструмента и связывает его с магической силой, способной пленить даже Бога. Инструмент изображается как центральный элемент в разрешении конфликта между братьями Гермесом и Аполлоном, двумя сыновьями Зевса.

Хотя статус инструмента «гитара» в разных странах и периодах отличался, люди из самых различных социальных слоев прониклись глубиной и красотой её звучания в самых разных жанрах и стилях, распространенных в обширной литературе на протяжении всей истории.

Согласно легенде, первым был изобретён щипковый инструмент с натянутыми струнами, сделанными из коровьей кишки, установленными в панцирь черепахи. Гомер также сообщает нам, что в младенчестве Гермес украл скот Аполлона. В какой-то момент Зевс вынудил Гермеса раскрыть кражу своему брату, который затем потребовал вернуть его скот. Когда Гермес был на пути к этому, он стал

играть. Не в силах устоять перед прекрасной и загадочной звучностью инструмента Гермеса, Аполлон согласился не убивать брата и даже позволил ему оставить себе украденный скот в обмен на инструмент.

Библия также упоминает о существовании инструмента другого рода, но в котором также применялся принцип натяжения струн. Этот инструмент, похожий на арфу, упоминается в книге Бытия. В описании родословной Каина упоминается, что женщина по имени Ада родила двух сыновей: Иавала и Джувала. Первый мог бы быть «отцом тех, кто живет в палатках и разводит скот», а второй упоминается как «отец всех, кто играет на арфе и флейте».

Представление, которое часто приписывают гитаре о необъяснимом звуке, способном проникать и достигать даже неизвестных измерений самого человека, кажется, адекватно соответствует загадочной реальности истоков ее исторического процесса. Хотя учёные высказывали идеи относительно происхождения гитары и её включения в цивилизованное общество, о большей части того, что до нас дошло по этому поводу, можно только догадываться. С другой стороны, есть несколько источников, которые позволяют понять историю и литературу этого инструмента, начиная с четырнадцатого века.

Эта книга не преследует ни цели заново изобрести, ни переписать историю этого инструмента. На протяжении всей книги будут подробно обсуждаться несколько тем, связанных с гитарой: постулаты, связанные с ее происхождением, ее эволюция на протяжении веков, ее репертуар, композиторы, исполнители, техника и т.д., кульминацией которых является достижение привилегированного статуса гитары, уважаемого концертного инструмента, которым он обладает в настоящее время во многих цивилизованных странах.

## ГЛАВА I. ИСТОКИ

Не существует документации, позволяющей со стопроцентной уверенностью определить факты, касающиеся происхождения гитары. Таким образом, можно только предполагать о таких предметах, как место происхождения или конкретные даты изготовления первых гитар (или инструментов, напоминающих гитару). Связи такого рода, возможно, могут быть подтверждены иконографическими примерами, на которых показаны инструменты, имеющие форму гитары. Тем не менее, свидетельств мало, и попытки доказать существование гитары как отдельного инструмента до пятнадцатого века являются лишь предположениями.

В классификации музыкальных инструментов гитара относится к семейству хордофонов. Хордофон – это инструмент, звук которого издается с помощью вибрация струн. Генеалогическое древо хордофонов представлено пятью группами: смычковые, арфы, цитры, лиры и лютни. Гитара принадлежит к группе «лютни», которая далее подразделяется на две подгруппы: смычковые и щипковые инструменты.

Считается, что самым старым примером хордофона является «музыкальный лук», который произошел от охотничьего лука. В простейшей форме он имел одну единственную веревку (тетеву), которая была прикреплена к концам гибкой палки. По мере его развития были добавлены дополнительные струны другой длины, позволяющие получить новую высоту звука, и резонаторы, сделанные из тыквы, дерева или другого материала. В результате получился инструмент, названный «смычковой арфой».



*На фото: смычковая арфа.*

Лингвистическое происхождение гитары можно проследить до языков, производных от санскрита, таких как бенгали, хинди и урду, из северной Индии и из языков Центральной Азии, особенно современного персидского. Анализ кардинальных чисел санскрита и персидского языка (старого и современного) выявляет несколько типов инструментов, связанных со словом «тар», означающим струну. Инструменты были названы путем добавления префикса, указывающего количество имеющихся в них струн. Таким образом, санскритские слова «dvi, tri, chatur, pancha», связанные с числами два, три, четыре и пять, превратились в слова «do, se, char, panj» в современном персидском языке.

Некоторые из этих инструментов, такие как дотар в Туркестане и ситар в современном Иране, существуют до сих пор. Следуя этой логике рассуждений, чартар, четырехструнная версия тара, в конечном итоге достигла Испании в начале нашей эры. Название «чартар» превратилось в испанское слово «китарра». Сходство между этим словом и греческой кифарой вполне очевидно, и, по мнению Михаила Каша (исследователь истории гитары, США), тот факт, что и самые ранние греческие кифары, и лиры имели четыре струны, мог объяснить связь между этими словами.

Несмотря на этимологическую связь между терминами китара и гитара, широко распространенное представление о том, что гитара произошла от китары, давно оказалось ошибочным. Тем не менее,



несколько книг, в которых в той или иной степени упоминается происхождение гитары, всё еще связывают ее с этим греко-ассирийским инструментом.

Два постулата, описанные Каша, используются здесь для опровержения представления о том, что гитара имеет корни в китаре. Постулат сложности предполагает, что количество струн имеет тенденцию прогрессивно увеличиваться на протяжении веков. Если это правда, то было бы очень маловероятно, чтобы китара, имевшая от семи до одиннадцати струн, превратилась в инструмент с четырьмя струнами в средние века. Справедливость этого постулата подкрепляется тем фактом, что китара, как известно, имела до двадцати струн, прежде чем постулат устарел.

Возможно, более сильным является постулат морфологии, согласно которому процесс эволюции инструмента можно проследить до его происхождения путем наблюдения за очень медленными изменениями в течение широких периодов времени, таких как столетия и тысячелетия. Согласно ему, китара не могла ассоциироваться с гитарой, поскольку представляла собой арфоподобный инструмент без грифа и не имела с последней никакого сходства.

Еще до того, как Каша выдвинул эти постулаты, другим исследователям пришлось искать разные альтернативы вопросу о предках гитары, поскольку отсутствие грифа у китары было определенной причиной непризнания ее предшественником гитары. Среди цитируемых вероятных предков – лютни с длинным грифом, найденные в районе между реками Евфрат и Тигр (ранняя Месопотамия и Анатолия), лютни из Узбекистана (датируемые первым веком) и египетские барельефы одиннадцатого и двенадцатого веков. Другое упоминание встречается в резьбе по камню на хеттских памятниках, датированных 1000 г. до н. э. Также имеется в Аладжа Хёюк в Турции.

С морфологической точки зрения гитара произошла от более ранних однострунных инструментов. На начальном этапе эти инструменты имели длинную шейку, прикрепленную к определённому резонатору, который мог быть изготовлен из самых разных материалов: от черепов до овощных тыкв, частично покрытых шкурой животных. Санскритское слово, обозначающее тыкву («тан»), привело к общему

термину танбур. Позже тыква уступила место ящику из цельного дерева, а шкуру животного заменила дека, также сделанная из дерева.

В ходе развития одногрифовые струнные инструменты получили более совершенную обработку: старая система конструкции, при которой цельный кусок дерева вырезался до тех пор, пока не становился звуковой коробкой, была заменена новой, включающей в себя бортики или ребра в качестве разделителей верхней и нижней частей. Этот принцип напрямую относится к конструкции гитары.

Процесс отслеживания гитары в прошлом сопряжен с другими проблемами, которые усугубляют и без того «таинственную» историю. Например, Тайлер обращает внимание на неверное толкование терминов гитара, гитерна, читарра некоторыми историками, которые, найдя их в средневековых текстах, ошибочно предположили, что они связаны с гитарой. В настоящее время известно, что эти термины использовались для описания небольших лютней, а не гитары.

Самый спорный аспект, пожалуй, заключается в том, является ли гитара коренным народом европейского региона или была завезена на континент арабами в средние века. Последний получил широкое признание, согласно которому гитара была связана с арабским инструментом под названием «уд», с коротким грифом, игрой плектром (медиатором) и с круглой задней декой. Хотя эта точка зрения действительно правдоподобна, прямое участие уда в развитии гитароподобных инструментов до сих пор не ясно.



*На фото: инструмент «уд».*

Что касается уда, то это был инструмент, родственник танбуру, эволюция которого в арабских странах пошла в другом направлении. Как и танбур, уд был безладовым, но имел другие пропорции, чем предыдущий. После того, как уд проник в Европу, он получил лады от европейцев и стал лютней, происходящей от арабского термина «Al'ud» через испанское имя «laud».

Была ли лютня предшественницей гитары? Действительно ли она была ввезена в Испанию арабами или уже существовала в Европе ко времени мусульманского завоевания? Какова реальная степень участия лютни в процессе эволюции гитары?

Размышляя над такими вопросами, следует учитывать, что мусульманские дворы в Восточном Средиземноморье были высоко развиты в некоторых сферах человеческого общества, и что музыка не отличалась от их развития. Поскольку это было так, следовало ожидать, что такие продвинутые люди будут иметь различные типы струнных инструментов, имеющих разные размеры, количество струн и форму строения. По этой же причине следует считать реальностью существование различных струнных инструментов и во времена римской гегемонии.

Следуя изложенной мысли, можно заключить, что, скорее всего, произошло своего рода «объединение музыкальных стилей и практик», в котором участвовали различные типы струнных инструментов, некоторые из них уже существовали в Европе на момент арабского внедрения, а другие привезенные мусульманами в результате вторжения. Среди всего разнообразия при классификации струнного инструмента того времени необходимо было учитывать один главный аспект: его гриф. В этом смысле можно было бы найти классификацию лютней с «длинным грифом» или «коротким».

На первый взгляд классификация может показаться произвольной. Тем не менее, на самом деле это связано с функцией и видом музыки, которую будет играть каждый тип инструмента: в коротких «лютнях» использовалось несколько последовательностей для передачи мелодических отрывков без чрезмерного растяжения рук, в основном с использованием первых нескольких позиций инструмента, поэтому устраняя необходимость в длинном грифе. С другой стороны, мелодии на лютнях с длинным грифом исполнялись только на одной или двух струнах, а остальные обеспечивали аккомпанемент. В результате лютни с длинным грифом имели мало струн, обычно две или три, а лютни с коротким грифом - четыре или более.

Влияние римлян и мусульман на своеобразие струнных инструментов подтверждается существованием двух узнаваемых типов инструментов: «гитара латина» и «гитара мориска».



*На фото: Мавританская гитара.*

Последняя была связана с семейством танбур-тар-саз ближневосточных длинных лютней, имеющих отношение к мусульманам. Первая представляла собой щипковый инструмент с коротким грифом, возможно, различных размеров и форм. Фактически, термин «гитара латина» использовался в общем значении для описания щипкового струнного инструмента, а не мусульманского.

Иконографические свидетельства существования гитары латина и гитары мориска задокументированы в Кантигас де Санта Мариа, одном из крупнейших сборников монофонических песен средневековья, написанных во время правления Альфонсо X «Эль Сабио» (1221–1284). Его королевство включало регионы Кастилия, Толедо, Леон, Галисия, Севилья, Кордова, Мурсия, Хаэн и Алгарбе. Различные типы латиноамериканцев и морисок, представленные в коллекции, связаны с присутствием христиан, евреев и мусульман, музыкантов, поэтов и ученых, служивших при его дворе.

Большинство произведений в коллекции – «Cantigas de miragres» (рассказы о чудесах, совершенных Пресвятой Богородицей), а каждая десятая – «Cantiga de loor» (гимн в ее честь). В настоящее время существует несколько веб-источников, посвященных «Cantigas», и можно легко найти изображения двух разных типов инструментов. Примеры различных гитарных латиноамериканских гитар можно найти в «Cantigas» №№ 10, 20 и 150, а примеры гитарных морисок можно встретить в «Cantigas» №№ 120, 130 и 140.

В поисках осмысленного способа понять историю предков гитары, могла возникнуть другая точка зрения, основанная на компромиссе между уже представленными. Небезосновательно было бы считать, что и арфоподобные, и лютнеподобные инструменты могли одновременно участвовать в процессе, который в конечном итоге привел к появлению гитароподобных инструментов. Это разумно, поскольку общий принцип натягивания струн над резонаторным отверстием является общей основой для обоих типов инструментов, а в разных регионах сосуществовали несколько типов арфоподобных и лютнеподобных инструментов.

Широкая мозаика спекулятивных взглядов на зарождение гитары, по-видимому, делает точное изложение фактов почти невыполнимой

задачей. Хотя многие вопросы остаются без ответа, точно известно, что присутствие арабов в Европе, самым заметным образом повлиявшее на музыкальную практику Испании, привело к распространению нескольких типов щипковых инструментов в общественной жизни континента. Джеймс Тайлер указывает на то, что как ранние, так и современные писатели о гитаре придерживаются теории о том, что гитара возникла на Пиренейском полуострове.

С приходом арабов постепенно происходил своего рода процесс «естественного отбора» среди разнообразных щипковых инструментов, и инструмент продолжал существовать до появления более совершенной версии. Таким образом, некоторые экземпляры исчезли, в то время как другие получили предпочтение и продолжали развиваться. В этом контексте характеристики, позволяющие однозначно идентифицировать гитару как отдельный музыкальный инструмент, можно было найти только в XVI веке, что требует обсуждения двух важных предков современной гитары в следующей главе о виуэле, и затем о четырехструнной гитаре.

## ГЛАВА II. ГИТАРА В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Эволюция гитары достигла нового этапа в шестнадцатом веке, что подтверждают документальные свидетельства. Инструмент претерпел изменения в течение четырнадцатого и пятнадцатого веков, и были установлены некоторые четкие характеристики гитары. К шестнадцатому веку двумя важными инструментами, сыгравшими решающую роль в эволюции современной гитары, были виуэла и четырехкурсная гитара.

### Виуэла



В эпоху Возрождения за пределами Испании и Италии термин «виуэла» использовался в сочетании с другими терминами, связанными с гитарой, как общий способ обозначения инструментов с грифом. Затем виуэлы определялись по конкретному способу игры на них. В этом смысле существовало три типа виуэл: виуэла да мано, виуэла де арко и виуэла де пеньола (или виуэла де пуа), на которых играли соответственно пальцами, смычком и плектром. Постепенно версия «да мано» стала предпочитаться остальным.

Хотя можно найти обширную литературу по этому инструменту, сохранились только две настоящие виуэлы. Один находится в Кито, в церкви Компании Иисуса, и его могла использовать Санта-Мариана-де-

Иисус, которая играла на нем и воспевала хвалу Христу. Другой находится в Париже и является предметом коллекции Музея Жакмара-Андре. Несмотря на отсутствие образцов виуэлы, существует несколько иллюстративных примеров настоящего инструмента, которые чрезвычайно полезны для понимания инструмента и его исторического контекста. Из этих примеров первые, в которых обнаружен гитароподобный инструмент, имеющий «восьмиобразную» форму, гриф и плоскую заднюю часть, датируются пятнадцатым веком.

Виуэла имела большое признание, особенно в Италии и Испании, и в этих странах она использовалась чаще, чем лютня. Преобладание виуэлы над лютней в Италии может быть подтверждено графическими свидетельствами, найденными в публикации «Practica Musicae» («Практическая музыка») Франчина Гафоруса, где виола да мано появляется в руках Аполлона, а лютня находится в другом положении. Хуан Бермудо также говорил об изображении Меркурия, держащего виуэлу в форме лиры. Тот факт, что виола да мано была настолько модной в Италии, скорее всего, был результатом испанского присутствия там (например, Неаполь и Сицилия). Испанский термин «виуэла да мано» затем стал итальянским «виола да мано».

Важно иметь в виду, что, хотя термин виуэла использовался в указанном ранее общем значении, он также применялся в Испании для обозначения конкретного гитароподобного инструмента, независимо от того, за которым следовало указание «да мано». то же самое произошло и с соответствующим итальянским термином «альт». Этот момент может привести к неправильному толкованию. Чтобы избежать этого, Тайлер советует «тщательно учитывать контекст каждого отдельного упоминания».

Виуэла имела изогнутые стороны, двенадцать струн в шести двойных рядах и была настроена в соответствии со следующим порядком интервалов: чистая кварта / чистая кварта / мажорная терция / чистая кварта / чистая кварта. Порядок, аналогичный тому, который используется на лютне. Конкретная высота звука не обсуждалась, потому что в то время нужно было принимать во внимание несколько факторов, чтобы определить фактическую высоту звука открытых струн. Таким образом, настройка иногда может быть просто вопросом личных



предпочтений. В других случаях, и в данном случае это, вероятно, было более решающим фактором, музыкант подвергал настройке, чтобы найти лучший способ преодолеть ограничения, налагаемые самим инструментом, а также качеством и/или натяжением имеющихся струн. На этот фактор обратил внимание Тайлер, который упоминает: «С другой стороны, найти хорошие, простые жильные струны достаточного качества, которые можно было бы использовать в качестве пар унисонов для баса виуэлы, было, вероятно, так же трудно, как и для лютни, и, возможно, лишь немногие музыканты могли себе эту роскошь позволить. Струны с профильной навивкой вошли в обиход только в середине семнадцатого века».

Важным источником информации о виуэле (а также о гитаре и бандурии, которая была очень маленьким гитарным инструментом с высоким диапазоном) в шестнадцатом веке является теоретическая книга Хуана Бермудо под названием «El libro primo de la declaracion de Instrumentos Musices» («Первая книга декларации музыкальных инструментов»). Книга была впервые опубликована в 1549 году, а шесть лет спустя расширена до нового издания под названием «El libro llamado declaracion de Instrumentos Musices» («Книга под названием «Декларация музыкальных инструментов»»). Принимая во внимание гибкость настройки инструмента, настройки, указанные Бермудо для виуэлы из шести курсов (так назывались пары струн), соответствуют настройкам обычной лютни и обозначаются: A, d, g, b, e', a' или G, c, f, a, d', g'. Он также упоминает два строя для виуэлы из семи струн: G', D, G, d, g, d', g' и G', D, G, B, f#, b, d'.

В «Декларации музыкальных инструментов» также обсуждается другой тип виуэлы - дисканте или виуэла минор. Этот инструмент был меньше, чем виуэла, хотя он также содержал шесть струн, настроенных на чистую квинту выше, чем у этого инструмента. Контрастом дисканте была виуэла из восьми струн (также называемая «альтом наполитано»), упомянутая в «Libro de descripcion de verdaderos» ("Книга с правдивым описанием»), рукописи Франсиско Пачеро, датируемой 1599 годом. С тех пор можно понять, что эксперименты с различным количеством струн - это был нормальный подход к щипковым инструментам на протяжении

всей истории. Действительно, мы до сих пор наблюдаем ту же тенденцию в современной классической гитаре.

На виуэлу повлиял преобладающий стиль композиции на лютне. Он использовался для полифонического сопровождения голоса, для исполнения мотетов и месс или собственной литературы, представленной танцевальными формами и фантазиями. Виуэлисты передали полифонию франко-бельгийской и венецианской школ, добавив к этому присущий им лиризм. Испанские виуэлисты первыми развили школу вариационного искусства, опередив в этом органистов.

Для письма музыки для виуэлы использовалась система обозначений, известная как шифр, которая была известна за пределами Испании как табулатура. Слово «шифр» происходит от арабского слова «сифр», которое получило интересное развитие. Первоначально оно означало «пустой». Позже оно стало «нолем», а затем «любой арабской цифрой», пока наконец не приобрело значение «чего-то, записанного в коде». Фигура или табулатура отличались от традиционного нотоносца, обозначений, используемых другими инструментами. Линия представляла каждую струну, а определенные символы обозначали позиции на грифе, которые игрок должен был нажимать, чтобы воспроизводить ноты. В табулатурах итальянской и испанской музыки использовались цифры, а во французской - буквы. Продолжительность нот задавалась путем размещения определенных значений, таких как целые ноты, половинные ноты и т. д. над линиями. Верхняя строка табулатуры была эквивалентом нижнего ряда инструмента в итальянских и испанских табулатурах, тогда как во Франции и Англии процедура была противоположной. Милан использовал своеобразный тип табулатуры, сочетающий в себе элементы как итальянского, так и французского типов, используя цифры для обозначения позиций, но принимая нижнюю строку табулатуры вместо верхней, чтобы обозначить нижний ряд.

Испанский репертуар виуэлы состоит из семи сборников, опубликованных в шестнадцатом веке, и рукописей, которые можно найти в некоторых европейских библиотеках. Среди этих рукописей – «Manuscrito de Simancas» («Рукопись Симанкаса», содержащий семь частей), «Ramillete de flores» («Букет цветов», содержащий десять частей)

и являющийся самым ранним известным источником), находящийся в Национальной библиотеке Мадрида, и «Manuscrito Barberini» («Рукопись Барберини», возможно, изображающий первое появление композиции «Сегидилья»), часть коллекции Ягайлодской библиотеки в Краковии. Последний был найден в Италии и содержит пьесы для итальянской лютни и несколько примеров музыки для виуэлы.

Источники виуэлы в Испании до сих пор представлены тремя другими рукописями, которые представляют собой компиляции произведений, скопированных из книг Алонсо де Мударра и Энрике Вальдеррабано, а также музыкой виуэлы в копии «Epistolarum Familiesum» («Семейные письма») Луисо Маринео Сикуло (в Британской библиотеке в Лондоне). Две другие испанские книги, одна Антонио де Кабесона (опубликована в 1557 году) и другая Луиса Венегаса де Хенестросы (опубликована в 1558 году), также содержали музыку, которую можно было исполнять на клавишных инструментах, арфе или виуэле. Сохранившиеся источники, которые могли ошибочно поставить под сомнение популярность публикаций об инструментах в шестнадцатом веке, являются результатом того факта, что многие рукописи были утеряны. Примером может служить «Primeira parte do index de livraria de musica» («Первая часть указателя музыкальной библиотеки») португальского монарха Жуана IV, в котором задокументированы записи источников виуэлы, которые сейчас утеряны.

В семи публикациях для виуэлы использовалась та же система обозначений, что и для лютни (т.е. итальянская табулатура), хотя была разница в настройке, количестве струн и ладов. Своеобразную трактовку табулатурной записи можно найти в произведениях Луиса Милана, о которых речь пойдет далее. В опубликованном репертуаре можно найти мессы, гимны, псалмы, фантазии, тьентос (прелюдии), мадригалы, фабордоны, дуэты, дифференсии, фуги, танцы, сонеты и вильянсикос.

Первый образец книги о виуэле в табулатурах датируется 1536 годом. Она называется «Libro de musica de vihuela da mano: Intitulado El Maestro» («Музыкальная книга Виуэла да Мано: под названием «El Maestro»») и была написана Луисом Миланом, дата рождения и смерти которого неизвестна. Прежде чем углубляться в детали, здесь далее

представляется информация о Милане и обществе, в которое он интегрировался в первой половине шестнадцатого века.

В то время Валенсия имела давнюю традицию плюрализма идей и терпимости к различным религиозным течениям. Эта ситуация изменилась после инквизиторского указа 1512 года, который создал напряженность между христианами, евреями и мусульманами и заставил многих людей насильственно обратиться в католическую веру. Этим людей называли «конверсо». Было высказано предположение, что Милан был «конверсо» и, вполне возможно, имел еврейское происхождение.

Учитывая этот контекст, можно задуматься о стиле композиции Милана в этой публикации, признанном одним из наиболее важных источников музыки для виуэлы. Хотя мы не знаем наверняка, точны ли предположения, сделанные о Милане в предыдущем абзаце, любопытно, что «Эль Маэстро» был посвящен Жуану II в Португалии, монархии, которая, как известно, в то время ассоциировалась с «конверсо». Если Милан действительно было «конверсо», то отсутствие религиозной музыки в «Эль Маэстро» (типичная особенность того периода) и преданность португальскому монарху могли рассматриваться как индикаторы альтернативы автора освободить свой творческий процесс от религиозного влияния тенденции моды в Испании на момент выхода книги.

Зрелость стиля «Эль Маэстро», кажется, указывает на то, что испанцы уже культивировали традицию музыки для щипковых инструментов. Испанские лютнисты восходят к началу пятнадцатого века, а практика аккомпанемента голосовому пению на кастильском или каталонском языке была традиционной в Испании более чем за столетие до публикации Милана. Уместно также учитывать, что в том же году, когда был опубликован «Эль Маэстро», в Италии были также выпущены три важных сборника лютневых табулатур: «Intabolatura di Liuto de diversi, con la bataglia, et alter bellissima» Франческо да Милано (в Венеции), «Intavolatura de viola o vero lauto» («Табулатура для альты или настоящая лютня») Франческо Миланезе. «Libro primo e Secondo della Fortuna» («Книги первая и вторая Фортуны», в Неаполе) и «Intabolatura

de leuto de diversi autori novamente Stampata» («Лютневые табулятуры разных авторов, недавно изданные») Джованни Кастелионо (в Милане).

«Эль Маэстро» явно предназначался для обучения джентльменов модному искусству игры на виуэле. Любопытной особенностью является то, что интабуляции, столь распространенные в изданиях для лютни, в произведении отсутствуют и заменены собственными песнями автора. Он состоит из семидесяти двух пьес и разделен на две основные части, каждая из которых представляет собой структуру, состоящую из фантазий и песен.

В первой части «Эль Маэстро» двадцать восемь фантазий, во второй – двадцать две. Представлены три типа песен: испанские и португальские вильянсикос, романсы или баллады и сонеты. Пять вильянсикос написаны в двух вариантах: в одном виуэла сопровождает голосовую партию, требующую от певца импровизационного орнамента, а в другом орнаментируется партия инструмента, хотя орнамент на самом деле имеется.

Первая часть также содержит шесть паван, ставших популярными в репертуаре современной классической гитары, и являются единственными произведениями в издании, не сохраняющими импровизационного характера, свойственного инструментальной музыке этого времени. Включение этих паван в «Эль Маэстро» интересно еще и тем, что их подход к танцевальным формам не был общей чертой репертуара виуэлы, хотя он был чрезвычайно популярен в лютневой музыке. Настройка виуэлы шестиструнной:



Виллансико. Основанный на слове «виллан», что означает «крестьянин», он имел огромное значение в испанской светской музыке. Он имел поэтическую структуру, которая могла варьироваться и была связана с итальянской балаттой, французским вирелем и арабским заджалом.

Раньше в вильянсикос излюбленной темой была куртуазная любовь, хотя более поздние типы подходили к темам религиозного или популярного содержания. Форма вильянсико обычно была в двух частях. Смысл стихов определял порядок пения этих двух частей.

Второе слово, «Романс», имело свое литературное значение, происходящее от латинского романиса, означающего «на народном языке». Этот стиль уже хорошо развит в Испании и восходит к пятнадцатому веку, когда в репертуар романсов были включены эпические поэмы «Инфантеса Лары» и «Поэма о моем Сиде». Свидетельством того, что этот стиль уже прочно утвердился во времена виуэлистов, стало стихотворение середины четырнадцатого века о войне между сводными братьями Генрихом Трастамарским и Педро Жестоким. Как форма искусства романтика претерпела небольшие изменения при каждом исполнении в результате устного распространения стихов, которые иногда исполнялись под аккомпанемент игры. Темы романсов обычно были связаны с каким-либо историческим событием об испанских героях, средневековых французских рыцарях или с библейскими текстами. Этот тип романтики назывался «романсом вьехо». Другой тип, известный как «романс фронтеризо» («пограничная баллада»), имел в качестве темы окончательное изгнание мавров из Испании. Последняя форма, сонето, представляла собой музыкальное оформление итальянских сонетов.

«Эль Маэстро» имеет самые ранние письменные указания относительно темпа. Милан был первым, кто упомянул шестиструнную гитару. Он также упомянул, что настройка «Temple viejos» («старая настройка») предназначена для брэнчания, а настройка «Temple Nuevos» («новая настройка») лучше подходит для полифонии. В его книге содержится подробная информация о практиках исполнения на виуэле, например, указание медленно играть консонансии (части, написанные в аккордовом стиле) и редоблы (отрывки в виде гаммы). Более наглядно, а также описание приемов правой руки «дедилло» (тип выщипывания только указательным пальцем) и «де дос дедос» (другой тип, использующий чередование указательного пальца с большим или средним пальцем) для игры гамм. Гитара с пятью струнами становилась все более популярной.

«Эль Маэстро» был опубликован в том же году, когда в Неаполе увидели «Intavolatura de viola overo lauto cioe Recetare, canzone Francese, motette, composta per lo eccelente e unico musico Francesco Milane...», сборник пьес, написанных для лютни или шестиструнного альта, Франческо да Милано, одного из лучших итальянских лютнистов того периода. Милан был не только пионером в области публикаций для виуэлы, но также был первым композитором, у которого было полное издание произведений для виуэлы, переписанное для современной гитары. Транскрибатором в 1927 году был Лео Шраде. Хотя он занимает привилегированное положение как в прошлом, так и в настоящем, далее рассмотрим и других важных композиторов, а их публикации обсудим более подробно.

Луис де Нарваэс (1505-1549). Маэстро музыки при дворе Филиппа II, он написал «Los seys libros del dolfhin de musica para vihuela» («Шесть книг музыки Дельфина для виуэлы», Вальядолид, 1538, посвящен дону Франсиско де лос Купс). Его работа скорее контрапунктична, чем аккордальна. В этой публикации рассказывается о первом появлении инструментальной темы и вариаций, и она имеет особое историческое значение, на которое указывают Тайлер и Спаркс, как на недвусмысленный источник, доказывающий, что виуэла и четырехголосная гитара были различными инструментами в Испании XVI века.

Издание разделено на шесть книг, пять из них написаны для виуэлы соло. Первая состоит из восьми пьес. Во второй представлены шесть фантазий.

Произведение «Mille regres» («Тысяча возвращений»), «La cancion del Emperador» («Песня Императора»), включенное в третью книгу, стало популярным среди современных гитаристов.

Пятая книга — единственная книга, написанная для голоса и виуэлы. Полностью её впервые издал Эмилио Пухоль в 1945 году.

Другое важное имя — Алонсо де Мударра, автор «Res libros de música en cifra para vihuela» («Трех книг музыки и цифр для виуэлы», Севилья, 1546 г.). Работы были посвящены Луису Сапате.

Это особенно актуально для современных гитаристов, потому что он был первым, включившим музыку для четырехголосной гитары,

шести соло, которые встречаются в конце первой книги. Включены три типа музыки: аранжировка вокальной музыки для виуэлы, оригинальные композиции для инструмента и песня в сопровождении виуэлы. В третью книгу входит единственное тьенто для арфы или органа соло.

Издание Мударры содержит старые фантазии, тьенто, дифференции и павану. Новые возможности включают в себя: нотную запись песни без табулатуры, фантазию с имитацией, подтему, инверсию и ритмическую трансформацию. В паре танцев Павана следовала за Гальярдой, Романеска иногда заменяла последнюю. Тьентос у Мударры короче, чем у Милана. Эмилио Пухоль был первым гитаристом, переписавшим книгу Мударры для современной гитары, что он и сделал в 1949 году.

В избранный список композиторов виуэлы также входит Энрике де Вальдеррабано. Хотя биографических сведений о нем нет, он был автором «*Silva de sirenas*» («Сильва из русалок, 1547 г., посвященной дону Франсиско де Куньиге, графу Миранде»). За исключением факсимильного издания книги, до сих пор можно найти только восемь реальных экземпляров. Семь из них расположены в некоторых европейских библиотеках (Барселона, Мадрид, Валенсия, Модена, Лондон и Вена), а еще одна — в Латиноамериканском обществе Америки в Нью-Йорке. Полное издание произведений композитора до сих пор не составлено, хотя Пухоль транскрибировал девяносто семь пьес, опубликованных в 1965 году.

Издание разделено на семь книг. Первая и вторая написаны для голоса (цифрами) и виуэлы. Содержит две фуги: «*Agnus Dei*», «*Benedictus*» и «*Osanna*», все в трех голосах. Также включает в себя две четырехголосных «*Agnus Dei*», одна из которых представляет собой интабуляцию (переложение) из произведения Жоскена. Тридцать четыре части второй книги более сложны, чем семь частей первой. Они представляют религиозные песнопения с текстом на латыни, сонеты, вилланцикосы, романсы, дифференции.

Третья книга содержит мотеты, песни, вильянсикос, а вокальная часть представлена не цифрованной, а мерной нотацией. Четвертая книга посвящена репертуару для двух виуэл и содержит шестнадцать пьес. Пятая и шестая книги состоят исключительно из сольной музыки для виуэлы. Пятая книга посвящена фантазиям (их тридцать три), а



шестая содержит мессы, песни и сонеты. Седьмая и последняя книга разделена на две части. Первая предназначена для виуэлы соло и представляет собой паваны и дифференсии («Guardame las vacas» - «Оставь мне коров» и «Conde Claros» - «Граф Кларос»), а музыка второй части может исполняться либо двумя виуэлами, либо одной виуэлой и гитарой.

Диего Писадора можно включить в средний этап испанских публикаций о виуэле. Его «El Libro de música de vihuela» («Музыкальная книга виуэлы») была опубликована в 1552 году, почти через два десятилетия после миланского «El Maestro», и за двадцать четыре года до публикации последней книги о виуэле в Испании Эстебана Дасы. Посвященный принцу Филиппу, принцу Испании, она содержит семь частей, которые имеют характеристики, аналогичные другим уже упомянутым публикациям (например, музыка для соло виуэлы и музыка для голоса и виуэлы, причем голос иногда пишется шифром, а иногда - в мерной записи).

Благодаря публикации можно легко выявить явный интерес автора к мессам Жоскена де Пре, а также подтверждает выдающееся статусное место, которое занимали фантазии и виллансикос в репертуаре для виуэлы. Распределение пьес для солирующего инструмента и голоса в публикации Писадора более сбалансировано, чем в других, упомянутых до сих пор. Другая интересная особенность, которую лишь двадцать четыре года спустя повторяет Даса, — это вставка двух французских шансонов «Mon pere aussi ma mere ma voulu marier» и «Sparsi sparcium») в конце последней части.

В книге Писадора приводятся сведения о струнах виуэлы, указывающие на важное различие между инструментом и лютней: в первой все струны настраивались в унисон, тогда как во второй были четвертые, пятые и шестые струны, настроенные одновременно в октаву. Четырехкурсная гитара также будет использовать процедуру, указанную для лютни при настройке четвертого ряда. Настройка этого инструмента будет дополнительно объяснена в посвященном ей разделе.

Также в средний период находится «Orphénica lyra» («Орфеника лира») Мигеля де Фуэнльяна. Шестикнижное издание появилось в 1554 году, также посвященное испанскому принцу. Первая книга начинается с группы из десяти пьес для виуэлы соло, за которыми следует

чередование пьес для голоса и виуэлы и виуэлы соло. Этот образец чередования, уникальный для Фуэнльяны, также изображен во второй книге.

В третьем происходит чередование произведений для одного вокала и виуэлы и других для двух вокалистов и виуэлы. Новой особенностью является включение двух обозначений версии, по одной для каждой голосовой партии, в пьесах для двух голосов и виуэлы: одна в цифрах, другая в мензурной записи (это система записи музыкальных звуков, применявшаяся в 13-16 вв.; мензуральная нотация давала возможность фиксировать и высоту, и относительную длительность звуков).

Та же процедура происходит в четвертой и пятой книгах. В этой книге схема коротких чередований соло и голоса / виуэлы заменена более длинной, состоящей из пьес для одного голоса и виуэлы, двух голосов и виуэлы и соло виуэлы. И снова фантазия преобладает в музыке для сольного инструмента. Пятая книга в основном написана для голоса и виуэлы с единственным примером соло виуэлы.

Последняя книга содержит ряд интересных особенностей. Одна из них - это смешение цифрованных и мензуральных обозначений в одной и той же голосовой партии. Другие включают музыку для виуэлы из пяти струн (как для соло, так и в качестве аккомпанемента для голоса), музыку для гитары из четырех струн и целый раздел, посвященный музыке для виуэлы из шести струн.

В книге Фуэньяны рассматриваются два очень важных вопроса, которые до сих пор заслуживают внимания в технике игры на современной гитаре. Одним из них является приглушение нот, которое мешает ясности выражения музыкального дискурса. В таких случаях автор предлагает использовать большой палец, чтобы не допустить нежелательного звучания нужной ноты вместе с другими аккордами. Не менее важен и другой фактор, касающийся ограничений системы табулатур для выражения текстуры полифонических отрывков, фактор, который до сих пор остается спорным.

После Фуэнльяны прошло двадцать два года до публикации «Книги музыки в цифрах для Виуэлы» Эстебана Дасы. Последняя публикация

посвящена Эрнандо де Хабалосу де Сотомайору. Это также была последняя публикация с использованием старой настройки.

Состоит из трех книг, первая предназначена для сольной виуэлы, но также содержит цифровую запись для дополнительной голосовой партии (с цифрами, отмеченными точками, петь по желанию). Вторая книга содержит четырех- и пятичастные песнопения. В последней книге есть романсы, сонеты, вилланески, кастелланы, виллансикос и два французских шансона.

Хотя в книгу не включен список публикаций по виуэле, именно испанский источник лучше всего объясняет исполнение типа орнамента (глосас), называемого «грациями». Отчет приведен в тринадцатой главе, где Санта Мария обсуждает восемь необходимых условий для игры хороших пассажей и трелей, называемых соответственно редоблями и квебросами.

Музыка для виуэлы в шестнадцатом веке была очень сложной и была частью чрезвычайно плодотворного периода полифонической музыки. Опытный виуэлист сможет импровизировать весьма сложные контрапунктические линии. Репертуар отражает национальный дух того времени: яркий, лирический и эмоциональный, с драматизмом поэзии, показывающим гуманизм того периода.

Репертуар виуэлы по сложности был очень похож на репертуар лютни, что приводило к некоторой путанице. Тайлер указывает, что Пьер Фалез, печатник из Антверпена, опубликовал некоторые ноты виуэлы как лютневый репертуар. Он также упоминает, что некоторые считали виуэлу и лютню похожими инструментами, причем разница заключается лишь в конструкции звукового корпуса. Тернбулл также обращается к этой проблеме в своей книге, указывая, что некоторые ученые ошибочно называли эту музыку для виуэлы как «испанская лютневая музыка».

## Четырёхкурсная гитара

Два других предка современной гитары развивались в Испании в шестнадцатом веке параллельно с виуэлой: гитары с четырьмя и пятью струнами. Инструменты приобрели известность не только там, но и в других европейских странах. Этот раздел статьи посвящен первому из этих инструментов.

Бермудо указывает, что музыку можно было исполнять на двух, а иногда и на трех струнах. Инструмент имел четыре пары двойных струн, называемых курсами. У него было десять ладов, и он был меньше виуэлы. Тем не менее, размер инструмента, вероятно, менялся, пока не утвердилась стандартная модель - идея, представленная Добсоном, Сегерманом и Тайлером в статье, опубликованной в журнале «Lute Society Journal» («Журнал лютневого общества») в 1975 году. Авторы пишут, что после того, как Бермудо описал «старые и новые настройки» в своем труде «Декларации», он подразумевал идею о том, что гитару можно настроить на любой ступени гаммы, а это может означать, что размер инструмента, вероятно, сильно различается.

Интервальный промежуток курсов напоминал виуэлу без первой и шестого курса. Два строя для инструмента обсуждаются в главе 65 «Libro Quarto» («Четвертая книга») книги Бермудо: «Temple a los viejos» («старая настройка») и «Temple a los nuevos» («новая настройка»). Они схожи с первыми тремя курсами, но отличаются друг от друга настройкой четвертого.

В настройке «a los viejos» три первых курса настраивались в унисон с интервальным соотношением идеальной кварты от первого ко второму курсу и мажорной терции от второго к третьему. Естественная логика для последнего курса заключалась в том, чтобы его высота была ниже третьего курса. Тем не менее, две струны, составляющие четвертый курс, были настроены на расстоянии октавы друг от друга, при этом струна с более высоким тоном располагалась на идеальную квинту выше, а струна с более низким тоном - на идеальную кварту ниже третьего курса. Октавную струну последнего курса обычно называли requinta

(уточнение). В терминах высоты тона — это описание можно синтезировать следующим образом:  $f' / c' / e' / a'$  ( $a'$ ).

При настройке «a los puevos» использовалась та же процедура настройки струн на расстоянии октавы для последнего курса, но с другим соотношением с предыдущим курсом. В этом случае струна с более высоким тоном располагалась на идеальную кварту выше, а струна с более низким тоном - на идеальную квинту ниже третьего ряда. Фактические высоты звука, описанные Бермудо, были:  $g' / c' / e' / a'$  ( $a'$ ). Высота звука в скобках в обоих строях связана с тем фактом, что первый ряд может иметь как одну, так и две струны. Бермудо в восьмьдесят пятой главе своей книги указывает, что четырехструнная гитара, настроенная на «А», была обычным инструментом его времени. Он также указывает, что при написании интабуляции вокальной музыки можно настроить гитару (или виуэлу) на любую высоту по своему усмотрению.

Сохранившиеся источники испанской музыки для четырехструнной гитары XVI века ограничиваются шестью уже упомянутыми соло Мударры и девятью пьесами из «Орфеники лиры» Фуэнланны. После середины того столетия сохранилось очень мало примеров, хотя на этом инструменте продолжали играть даже в семнадцатом веке, что можно сделать, прочитав инструкции, касающиеся гитары с четырьмя курсами, в сохранившемся издании книги по гитаре 1626 года, написанной Хуан Карлос Амад. Образцов четырехрядных гитар шестнадцатого века не сохранилось. Единственные два - пятикурсные инструменты.

Страной с очень ограниченными оставшимися источниками информации о гитаре с четырьмя курсами была Италия. Это четыре фантазии, которые являются частью «Opera Intitolata Contina... Libro Decimo» («Произведение под названием «Континна... Книга десятая»), книга для лютни, написанная священником Падуанского собора Мельхиором де Барбьерисом (опубликована всего через три года после публикации книги Мударры в Испании), и двадцать найденных коротких пьес. в рукописи, хранящейся в библиотеке Брюссельской консерватории.

Инструмент в Италии назывался «семиструнная гитара», потому что первый курс состоял из одной струны. Гитарные пьесы в книге Барбьериса следуют той же процедуре, что и Милан, где для обозначения ладов, на которых нужно играть, используются цифры, но используется нижняя линия для обозначения нижнего курса инструмента, как во французской табулатуре.

Другой итальянский источник о четырехкурсной гитаре – «Della prattica musica voicee et Instrumentali» («О практическом голосоведении и инструментальной музыке»), написанный в 1601 году композитором, теоретиком и лютистом Сципионом Серретто, который подтверждает, что количество ладов в инструменте было равно десяти, и обеспечивает следующую настройку:  $g'g'/d'd'/f\#f\#/b'b'$ . Высота звука в этой настройке была выше, чем у Бермудо. Струны были настроены в унисон друг с другом и настраивались на идеальную кварту выше третьего курса.

Только что описанный тип настройки назывался реентерабельным. Имелись преимущества и недостатки наличия четвертого курса, о которых говорит Серретто. Если, с одной стороны, это лишило инструмент возможности воспроизводить более низкие ноты, то, с другой, это могло расширить диапазон инструмента при транспозиции низких нот при интабуляции вокальной музыки.

Одновременно с тем, как четырехкурсная гитара стала известна во Франции, она также была представлена в Англии и была известна под названием «guitarre» или «guiterne» («гитерра» или «гитерна»). Интерес к инструменту, вероятно, возник в результате распространения французской гитарной музыки через английскую аристократию, и примерно в середине века на него могла повлиять свадьба Марии Тюдор с испанским принцем Филиппом в 1554 году. Похоже, что единственным печатным источником о четырехкурсной гитаре в Англии XVI века является краткое руководство Джеймса Роуботэма по изучению табулатуры, дирижированию и расположению рук на инструменте.

Работа Роуботэма в настоящее время утеряна, но, похоже, это был перевод «Учебника» Ле Роя 1551 года, краткого и легкого наставления для ученика по табулатуре, изучения основных частей гитары, который также утерян, за исключением некоторых фрагментов этой книги, которые появляются в публикации Пьера Фалеза 1570 года. Есть еще одна

публикация Роуботама, которая, как определенно известно, является переводом другого утраченного учебника Лероя.

Простота инструмента, с меньшим количеством курсов и менее сложным репертуаром по сравнению с лютней и виуэлой, возможно, имела большое значение для популярности, которую приобрел этот инструмент. Однако те же самые факторы являются ограничением для данного инструмента. Естественным развитием четырехкурсной гитары был постепенный отказ в пользу другого типа гитары, в котором музыкальные возможности могли быть расширены, что подкрепляло «постулат сложности» Каши, описанный в первой главе этой статьи. Этот переход произошел не внезапно, и четырехрядные гитары сосуществовали с пятирядным инструментом до тех пор, пока он постепенно не устарел.

Прежде чем мы перейдем к историческому обзору, касающемуся пятикурсной гитары, рассмотрим аспект, который актуален для современных гитаристов, заинтересованных в передаче музыки для четырехрядной гитары на современном инструменте. Грэм Уэйд выступает против транскрипции его музыки для современной гитары, утверждая, что это «разрушает тембры и музыку», и что «улучшать музыку (четырекурсной гитары) путем транскрипции ее для классической гитары - значит ликвидировать природу ее привлекательности». Его подход слишком жесткий, и что совершенно справедливо переписать репертуар четырехголосной гитары на современный инструмент с пониманием того, что конечный результат, очевидно, не будет полностью соответствовать оригиналу.

Самый ранний сохранившийся пример того, как выглядела лютневая табулатура, появился в песеннике Кенигштейна, немецкой рукописи стихов в Берлине. Лютневая табулатура в ней представляет собой соединение четырех простых мелодий, каждая из которых представлена после стихотворения без указания ритма, а только ряда букв и цифр.

Тайлер и Спаркс обращают внимание на иронию того, что пьесы из книги Барбьериса являются единственными сохранившимися образцами итальянской музыки шестнадцатого века для четырехкурсной гитары, учитывая тот факт, что эта страна была колыбелью «Alfabeto»,

разновидности гитарной нотации, связанной с монодией, которая стала очень популярной в Европе. В последнее десятилетие шестнадцатого века гитара использовалась в театральных постановках.

## Лютня



Краткий обзор этого инструмента. И Азия, и Греция тесно связаны с происхождением лютни. В то время как первый является родиной инструмента, второй - местом, с которого началась его история. Существует несколько иконографических примеров инструментов, похожих на лютни, из Древней Индии. Считается, что родиной этого инструмента является регион, который в настоящее время называется Афганистаном. Персы, должно быть, были тем народом, который распространил лютню среди арабов в начале седьмого века. В мусульманской культуре лютня занимала самое высокое положение среди музыкальных инструментов.

Появление лютни в Европе, скорее всего, произошло с мавританским вторжением на Пиренейский полуостров. Двумя наиболее вероятными путями были бы через Испанию или через Сицилию. Политическое господство мавров над христианами привело к распространению культуры завоевателей среди покоренных народов. Было вполне естественно, что их любимый инструмент приобрел высокий статус на новой земле. С другой стороны, при любом типе завоевания обе части находятся под влиянием друг друга, и мусульмане также были подвержены влиянию музыки христиан, что в конечном счете привело к объединению музыкальных стилей и практик.



Культурное господство мавров на испанских землях постепенно ослабевало благодаря победам христианской реконкисты. Прошло много времени, с восьмого века до конца пятнадцатого века (с падением Гранады в 1492 году), пока христианские армии не достигли своей цели, которая состояла в том, чтобы вырвать власть из рук мавров. Однако на тот момент культурное слияние прочно закрепило популярность лютни в испанском обществе. Доказательством этого факта является описание, данное Ибн Рушдом (арабским философом XII века), который указывает, что лютни производились в Севилье для удовлетворения потребностей местных исполнителей и для экспорта в Северную Африку.

Несмотря на то, что Испания считается основным путем проникновения лютни в Европу, именно на Сицилии инструмент обрел популярность в Европе. Она попала на Сицилию благодаря сарацинским музыкантам. Влияние сарацин на музыкальную практику Сицилии сохранялось в течение длительного периода и привело к распространению музыки для лютни соло, а также для лютни и голоса. Лютня обладала высоким статусом в европейских обществах и была популярным инструментом вплоть до XVIII века.

Подобно процессу, который произошел с гитарой, лютня претерпела морфологические преобразования за время своего существования. Во времена средневековья этот инструмент состоял из четырех или пяти курсов (двойных струн), и на нем играли пером вместо плектра. Основной функцией инструмента в те времена было сопровождение песен. В конце XV века сдвиг в пользу полифонической фактуры привел лютнистов к значительному изменению техники игры правой рукой: отказу от использования плектра в пользу использования кончиков пальцев для перебирания струн.

Полифоническое письмо также привело к увеличению количества курсов. Лютня стала выдающимся сольным инструментом при европейских дворах в XVI веке, хотя ее продолжали использовать для аккомпанемента певцам. К периоду барокко количество струн достигло четырнадцати, а в некоторых случаях и девятнадцати. В этот период конструктивные новшества в лютне стали результатом большого диапазона в количестве струн, который увеличивался с двадцати шести до тридцати пяти.

По мере развития эпохи барокко инструменту все больше отводилась роль непрерывного аккомпанеента. Постепенно клавишные инструменты заменили лютню в этой роли, что способствовало исчезновению лютни в европейской общественной жизни после 1800 года. Еще одним важным фактором, способствовавшим падению популярности лютни на этом континенте, была любовь к гитаре и ее репертуару.

### ГЛАВА III. «ГИТАРА В СТИЛЕ БАРОККО»



Решающий сдвиг в эволюции классической гитары произошел в период барокко с появлением пятикурсной гитары в качестве основного типа гитары. Объем репертуара для этого инструмента и постепенный отказ от репертуара для более ранней модели с четырьмя курсами подтверждают этот факт. Эта глава посвящена игре на гитаре с пятью курсами: ее репертуару, техникам, композиторам, новым тенденциям и инновациям, которые изменили гитарную практику того периода.

Подтверждено, что инструменты в форме гитары, содержащие пять курсов (двойных струн), существуют по крайней мере с конца XV века, что можно увидеть на гравюре Маркантонио Раймонди, датированной примерно 1510 годом. Самым ранним источником гитарной музыки с пятью курсами является «Орфеника лира» Мигеля Фуэнльяны. Как уже упоминалось ранее, большая часть музыки в публикации 1554 года предназначена для виуэлы из шести курсов. Тем не менее, Фуэнльяна включил несколько пьес для того, что можно понимать, как пятикурсную гитару, которую он называет «vihuela de cinco ordenes» («гитара с пятью рядами» - пять сдвоенных струн). Пятый ряд появился в результате добавления дополнительного ряда (курса) в гитару с четырьмя - процедура, упомянутая Бермудо в его книге. Она была опубликована всего через год после книги Фуэнльяны, и в ней инструмент упоминается как «guitarra de cinco ordenes» («гитара с пятью рядами»).

Тот факт, что в обеих книгах обсуждается существование инструмента с пятью курсами, противоречит убеждению, что испанский

поэт и писатель Висенте Гомес Мартинес-Эспинель был ответственен за добавление пятого курса на гитаре. Эспинелю также приписывают создание современной поэтической формы десятичной дроби (названной по-испански эспинела в его честь), которая кажется вполне приемлемой. Однако, поскольку он родился в 1550 году, к моменту публикации книги Фуэнльяны ему было бы всего четыре года, и поэтому он не мог быть ответственным за добавление пятого ряда.

Важным аспектом гитарной музыки эпохи барокко был переход от сложного контрапунктического стиля игры, модного в эпоху Возрождения, к новому, в котором роль инструмента и требования к игре на нем стали проще. Этот факт, безусловно, придал привлекательность инструменту, что привело к значительному увеличению числа гитаристов в европейских обществах. Одним из важных факторов, способствовавших этому переходу, была итальянская монодия.

Как монодии конца XVI века из Италии и Испании, так и формы канцонетты и вилланеллы привели к изобретению нотной системы для гитары, названной «Альфabetо» Эта система была одним из главных нововведений, применявшихся на протяжении всего периода барокко. В нем использовались буквы алфавита и символы для обозначения определенных аккордов. Обычно в аккорде задействованы все пять курсов гитары. Прежде чем обсуждать систему «Альфabetо», мы рассмотрим истоки пятикурсной гитары, также называемой барочной гитарой.

Эволюция инструмента тесно связана с преобладающими стилями и музыкальной практикой Испании, Италии и Франции. Во времена барокко элементы, присущие музыке этих стран, постоянно пересекались в композициях для гитары с пятью курсами. Странствующая жизнь была обычным делом для музыкантов, и многие испанские, итальянские и французские композиторы покинули свою страну происхождения и провели некоторое время в другой стране.

Этот космополитический контекст можно понять, рассмотрев испанских композиторов Хуана Араньеса и Луиса де Брисеньо, а также португальца Николао Дойзи де Веласко.

Вторая книга Араньеса о Тоносе и Вильянсикосе – «Con la zifra de la Guitarra Espanola a la usanza Romana» («Цифровая запись для испанской

гитары в римском стиле») была опубликована, как следует из названия, в Риме (в 1624 году). Книга Брисеньо «Метод обучения игре на гитаре по-испански» также была опубликована за пределами его родной страны и представляет собой первую публикацию для игры на гитаре с пятью курсами во Франции (Париж, 1626). Веласко представляет собой любопытный синтез этого «вавилонского» контекста. Его «Новый способ игры на гитаре» (1640) - испанская книга, изданная в Неаполе композитором португальского гражданства.

Согласно Ричарду Хадсону, во введении к его исследованию эволюции форм, зародившихся в музыке для барочной гитары, «Композитор, в свою очередь, действует в ответ на широкие эволюционирующие музыкальные установки своего века и своей собственной страны». Концепция может быть расширена, если принять во внимание странствующий характер нескольких композиторов и исполнителей в семнадцатом веке, что привело к тому, что композиторы объединили несколько музыкальных стилей и выразили смесь различных элементов в своих собственных стилях.

Чтобы проиллюстрировать траекторию распространения гитары с пятью курсами в Европе, уместно процитировать Майкла Лоримера из его публикации 1987 года о Сальдиварском кодексе Сантьяго-де-Мурсии: «Испанские композиторы черпали вдохновение из самих инструментов; в случае с гитарой это привело к появлению интересных, необычных гармоний. Испанской музыка была, как и по сей день, экзотическим гибридом - буйным, идиоматичным, непосредственным, чувственным и жизнелюбивым. Итальянский стиль коренился в песне: он был виртуозным, экстравертным, экспрессивным и располагал к прямолинейным, живым ритмам, драме и контрасту. Французский стиль отражал танец: он был сдержанным, грациозным, импрессионистичным и склонным к сложным ритмам, элегантности, намекам, нюансам и балансу без симметрии. Выражая эти качества, барочная гитара родилась в Испании, выросла в Италии и расцвела во Франции».

Испания действительно была местом рождения барочной гитары. Это мнение подкрепляется не только самыми ранними публикациями музыки для этого инструмента, но и тем фактом, что как в Италии, так и во Франции инструмент назывался «chitarra spagnuola» («испанская

гитара»). Публикация музыки для гитары с пятью курсами в Испании начинается с книги «Испанская гитара с пятью курсами» Хуана Карлоса Амата в 1596 году. Амаат был врачом по профессии, а его книга - практическим руководством по игре на гитаре, публикуя серию аккордов.

Книга Амата была очень привлекательна для широкой публики и выдержала несколько изданий в течение семнадцатого века. Многие люди тогда заинтересовались игрой на гитаре, придя к выводу, что если это может сделать не музыкант, то, вероятно, смогут и они. Свидетельством популярности книги являются ее различные публикации вплоть до 1800 года.

Нередко люди, занимающиеся музыкой и сочинительством, также были связаны с церковью. Трое композиторов, внесших вклад в литературу о пяти блюдах для гитары также были священниками. Первым, о ком шла речь, был также самый выдающийся гитарный композитор семнадцатого века в Испании. Его звали Гаспар Санс. Он окончил теологический факультет Университета Саламанки, прежде чем отправиться в Италию, где он развил свой артистизм.

В 1674 году Санс опубликовал «Инструкцию по музыке для испанской гитары», книгу, которая считается «самым полным гитарным трактатом своего времени». Содержит музыку, которая подтверждает слияние стилей, таких, как испанские Вилланос, Эспаньолета, Канариос и Джакарас, итальянские Тарантелла, Сальтарена и Байле де Мантуя и некоторые из других европейских стран, включая различные танцы во французском стиле. В книге представлены, как варианты исполнения *rasgueado* (расгеадо), так и *punteado* (пунтеадо), хотя предпочтение отдается последнему.

Санс включил объяснение фигурного баса для пятикурсной гитары и интересный раздел о правилах написания фуги. Его «Вторая книга о цифровках для испанской гитары» была опубликована годом позже в Сарагосе. Двадцать два года спустя в другое издание вошли эти книги и «Третья библиотека цифровок для испанской гитары» под названием «Первая книга».

Современником Санса, а также священником, был испанский гитарист и композитор Лукас Руис де Рибайас. Всего через три года после

«Инструкции» Санса он написал мюзикл «Луз и Норте» для испанской гитары и арфы, танера, кантара, компаса для песни и краткое изложение искусства игры. Книга содержит основные инструкции по игре на гитаре с пятью рядами и арфе с двумя рядами. Фрагменты в нем представляют собой танцы в таких стилях, как Пасакальес, Канариос, Джакарас и других. На Рибайаса оказал большое влияние Санс, что может быть подтверждено обширными заметками из «Инструкции».

В «Поэме Гармонико» Франческо Герау, последнего из упомянутых священников, можно найти типы танцев, аналогичные тем, которые содержатся в книге Рибайаса. Большая часть его книги состоит из Пассакалей во всех тональностях и обработок популярных произведений, таких как Хакары, Марисаполо и Канарио. Книга была опубликована в 1694 году, и в ее музыке не использовались аккорды, а все записи были отмечены пунктиром. «Поэма Гармонико» имеет еще одно важное значение для эволюции гитары, поскольку она представляет собой первую публикацию, раскрывающую использование каподастра (называется «сехуэла»).

Во втором десятилетии XVIII века, точнее, в 1714 году, книга другого выдающегося композитора, Сантьяго де Мурсия, увидела свет в «Резюме компаньона по партии для гитары». Де Мурсия, который учился у Геро между 1690 и 1700 годами, считается автором одной из самых лучших пьес для пятирядной гитары. Его книга была последней, опубликованной в табулатуре в Испании. Он находился под сильным влиянием французской школы и сочинил несколько инструментальных сюит, в которых часто находилась Прелюдия, Аллеманда, Куранта, Сарабанда и Жига, за ними часто следовали необязательные танцы, такие как Буррэ, Гавот, Менуэт, Пассакалья и Чакона.

В конце семнадцатого века Антонио де Санта-Крус написал «Libro donde se veran pazacalles de los ocho tonos i de los transportados» («Книга, где вы увидите восьмитоновые Пассакальи и переложения»), сборник, в котором представлены различные виды испанских танцев и серия Пассакалей. Книга также иллюстрирует использование скордатуры, а также каталонской системы и системы альфабето.

Последними публикациями на испанском языке, которые следует упомянуть, являются «Reglas, y advertencias generales par taner la

guitarra...» («Правила и общие советы по игре на гитаре...») Пабло Мингуэт-и-Ролье и «Искусство для начинающих» Андрес де Сото. Первая из них, опубликованная в 1752 году, фактически представляет собой компиляцию музыки, содержащейся в книгах Санса, Амата, Рибайяса и Мурсии.

Вторая, опубликованная в 1760 и в 1764 году, лишь воспроизводит содержание книги Амата, вышедшей в 1596 году.

Перенесёмся из Испании в Италию: первая была «местом рождения», а последняя действительно была «местом роста» инструмента. Это было место, где музыканты впервые столкнулись с появлением системы алфавита, впервые представленной в «Nuova Inventione d'Intavolatura per sonare li balleti sopra la Chitarra Spagnuola, senza numeri e note» («Новое изобретение Интаволатуры для озвучивания балетов на испанской гитаре без цифр и нот») итальянского композитора Джироламо Монтесардо в 1606 году. Книга Монтесардо была первой печатной публикацией музыки, написанной исключительно для гитары соло, спустя десять лет после того, как книга Амата стала известна в Испании.

Еще одной итальянской публикацией о сольной гитаре была книга Фориано Пико «Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola» («Новый выбор сонат для испанской гитары»), которая была опубликована через два года после публикации книги Монтесардо. Монтесардо не изобрел алфавитную систему обозначений, которая использовалась по крайней мере два десятилетия до публикации его книги, но его книга дает подробное объяснение системы, а также является пионером в сочетании ее с ритмическими обозначениями ударов по струнам.

Необходимо объяснить «альфabeto». В системе несколькими аккордам была присвоена буква, и каждая буква указывала на определенный аккорд, который нужно было сыграть, когда он появлялся в табулатуре. Для современного музыканта крайне важно не быть введенным в заблуждение ложным сопоставлением «альфabeto» с современными символами аккордов, распространенными в популярной музыке. В первом случае буквы не обозначают фактическую гармонию буквой, как это происходит во втором, и некоторые буквы представляют



собой транспонированную версию аккорда под другим буквенным названием.

Некоторые книги «альфabetо» упростили проблему, указав транспонированную версию аккорда буквой основного, за которой следует цифра, обозначающая его положение на грифе (новшество, впервые введенное в книге Пико). «Альфabetо» использовался в сочетании со стилем игры на гитаре, известным как расгеадо, что эквивалентно тому, что мы сейчас называем бренчанием, при котором пальцы касаются струн инструмента. Стил был проще, чем пунтеадо (в Испании) или пиццикато (в Италии), в которых струны перебирались пальцами.

Паттерны переборов струн часто обозначались следующим образом: короткие вертикальные линии над или под горизонтальной линией показывали направление, в котором будет воспроизводиться аккорд. Пико внедрил эту систему. Он также усовершенствовал систему ритмической нотации, найденную в книге Монтесардо. Дальнейшее усовершенствование произошло в 1620 году в книге Бенедетто Сансеверино «Intavolatura facile...» («Легкая табулатура»), который добавил знаки метра и штриховые линии в систему ритмической нотации. Буквы «альфabetо» могут располагаться как под строками, так и над ними. Ритмические значения обычно располагаются сверху.

Джованни Паоло Фоскарини усовершенствовал систему, добавив символ «+» после буквы, указывающий на то, что диссонанс изменил форму основного аккорда. Его система называлась «alfabeto dissonance». Карло Кальви также привнес в систему еще одно усовершенствование, которое стало известно, как «alfabeto falso» и представляло собой иное расположение диссонансов. Он использовал символ «\*» после названия основной буквы. Диссонансы также назывались «false» и «e tagliate».

В Испании существовали две различные системы считывания «альфabetо». По-видимому, они возникли там, и их использование было ограничено этой страной. Это были кастильская и каталонская системы. В этих системах аккорды называются «пунто» и обозначаются цифрами вместо букв. Кроме того, кастильская система использовала французскую табулатуру вместо итальянской.

Фоскарини был первым известным итальянским композитором XVII века, пишущим для гитары, а также теоретиком и исполнителем на гитаре, теорбо и лютне. В какой-то момент своей жизни он покинул Италию, чтобы работать в Брюсселе под покровительством правителя Нидерландов эрцгерцога Альберта Эрн. Он также работал профессиональным музыкантом в Риме, Париже и Венеции.

После смерти эрцгерцога Альберта, Фоскарини обосновался в Анконе, в Италии. Там он стал членом Академии деи Калиджиноса. Он издал пять книг по гитаре, хотя это число нуждается в некотором уточнении: сначала он написал три книги для гитары, и каждая новая версия содержит содержание предыдущей. Затем, позже, находясь в Риме, он расширил свою третью книгу до пяти частей.

Первой книги Фоскарини больше не существует. Вторая, опубликованная в 1629 году, называется «Intavolatura di chitarra spagnola, libro secondo» («Испанская гитарная табулатура, книга вторая») и содержит только произведения, написанные в стиле записи «альфabeto». Третья книга, опубликованная годом позже, была более значимой, поскольку в ней «альфabeto» сочетается с итальянской табулатурой из пяти строк, используемой в стиле пиццикато (выщипывание). Его работы изображают очень утонченную музыку того периода.

Еще одна книга по гитаре, о которой следует упомянуть, — это «Vero e facil moda... la chitarra spagnola» («Истинная и лёгкая для изучения... испанская гитара») Пьетро Миллиони и Лодовико Монте. Книга была опубликована всего через семь лет после публикации третьей книги Фоскарини и содержит систему записи нот «Lettere Tagliate» («Вырезанные буквы»).

Популярность стиля расгеадо в первой половине XVII века привела к появлению «chitarra batente» (гитара баттенте) - инструмента, специально предназначенного для громкой игры и использования в музыке, подчеркивающей ритмический аспект. Хотя точной информации о его происхождении нет, вероятно, он появился как модификация обычных пятирядных гитар. У него были стальные струны, что обеспечивало более громкий звук, чем у обычных струн, и позволяло лучше выдерживать настройку при исполнении на открытом воздухе. Мастер при изготовлении использовал лады, сделанные либо из

металла, либо из кости (чтобы избежать перерезания их стальными струнами).

«Chitarra batente» ассоциируется с неаполитанской мандолиной, и на ней играли плектром. Считается, что он появился где-то в 1740-х годах. Отсутствие специфического репертуара для этого типа гитары подтверждает мысль о том, что она действительно использовалась для сопровождения музыки популярных и народных стилей.

Возвращаясь к системе «alfabeto», ее использование для передачи простоты стиля игры на гитаре, сосредоточенного на бренчащих аккордах, и техника «расгеадо» поначалу были очень привлекательны для тех, кто интересуется игрой на инструменте. Однако по прошествии нескольких десятилетий популярность снизилась. Гитарные публикации стали обилием клише, и книги, как правило, повторялись, оставляя игру на гитаре на застойной стадии. Изменение в манере игры на инструменте стало неизбежным.

Постепенная потеря интереса к стилю игры, вероятно, была связана с естественным стремлением к новизне и вызовам в жизни, свойственным и игре на гитаре, что делало опыт игры всегда свежим и интересным. Таким образом, произошедшее, скорее всего, было аналогично тому, что происходит с современным музыкантом, который начинает изучать инструмент в основном с помощью техники игры на нем, а позже сталкивается с необходимостью изучать более сложные способы игры на нем.

Шаг вперед произошел благодаря слиянию техник игры «бренчания» и щипковым способом - аспект, на который уже указывалось в третьей книге Фоскарини. К 1640 году практика сочетания табулатуры/пиццикато и альфабето/расгеадо стала обычным явлением. Смешанная табулатура будет изображать буквы алфавитной системы внутри итальянской табулатуры, а отдельные ноты, которые нужно перебирать пальцами, затем будут записываться на строках табулатуры. Аккорд, не имеющий определенного представления в алфавите, будет иметь каждый из своих обозначений, указанный в табулатуре.

Другие признаки смешанных табулатур включают двойную функцию головок нот, указывающую как на ритмическую функцию, так и на тип удара правой рукой. Таким образом, ноты над нотоносцем

табулатуры будут интерпретироваться в стандартном контексте итальянской системы табулатур, а ноты внутри табулатуры будут указывать направление, в котором следует играть на конкретном аккорде. Робер де Визе использовал этот шрифт в своих табулатурах.

В заключение темы смешанных табулатур стоит упомянуть, что, хотя большинство аккордов включают все пять рядов струн, некоторые другие используют меньшее количество. В этом случае точка обычно ставится на линию или строки, которые не должны воспроизводиться. Если точка не была указана, решение оставалось за исполнителем.

Произведения нескольких композиторов для гитары были опубликованы в семнадцатом веке в Италии. В том же году после публикации книги Сансеверино вышло миланское издание «Intavolatura di chitarra alla spagnuola» («Табулатура на испанской гитаре»). Это была первая из четырех книг Джованни Амбросио Колонны. Другой сборник был автором Фабрисио Костанцо и включал пьесы для соло, дуэта и квартета. Среди других итальянских гитарных композиторов Антонио Карбонки, Николао Доизи де Веласко, Агостино Тромбетти, Стефано Песори и Анджело Мишель Бартолотти, Джованни Баттиста Граната и Людовико Ронкали.

Чрезвычайно влиятельным человеком в переходный период XVII-XVIII веков был итальянский композитор Арканджело Корелли (1653-1713). Итальянский мастер был не гитаристом, а скрипачом. Тем не менее, его музыка оказала глубокое влияние на многих композиторов того периода. Вклад Корелли в музыкальную литературу представлен его сольными сонатами, трио-сонатами и концертами. Его ученики стали в то время известными музыкантами, среди них такие имена, как Джеминиани, Сомис, Гаспарини и другие. Джеминиани, например, писал пьесы с участием гитары. Корелли также написал знаменитый набор вариаций на тему «Фолии». Современные композиторы, такие как Роберто Сьерра (1953), до сих пор сочиняют вариации на тему этого испанского жанра.

В список выдающихся итальянских композиторов гитарной музыки следует включить Франческо Корбетту, самого выдающегося гитариста эпохи барокко. У Корбетты была довольно интересная карьера, о чем можно судить по смене работ и мест, где он работал и жил.

Первоначально он преподавал в университете в Болонье, затем стал служащим герцога Мантуанского Карла II, а затем переехал в Брюссель, чтобы работать на эрцгерцога Леопольда Вильгельма.

После периода, проведенного в Испании, где он, по-видимому, опубликовал «Guitarra Española, y sus diferencias de sonos» («Испанская гитара и ее различия в звуках», ныне утерянную), он переехал в Париж в 1656 году, привезенный кардиналом Мазарини. Там он поднял популярность инструмента на высокий уровень, несмотря на антагонизм сторонников лютни. В 1660-х годах он работал на короля Англии Карла II. Вернулся во Францию в 1671 году, в год публикации «La Guitarre Royale» («Королевская гитара», посвященной английскому монарху), и был наставником по игре на гитаре. Через три года во Франции вышла вторая «Guitarre Royale», на этот раз посвященная Людовику XIV.

Вторая книга (изданная в 1674 году) была легче первой, чтобы королю было удобно играть на инструменте. В обеих «Guitarre Royales» Корбетта не использовал нотацию «альфавето», обозначая аккорды в буквенной табулатуре. Он дважды останавливался в Лондоне в 1675 году и, наконец, вернулся в Париж, где работал учителем игры на гитаре у французского монарха, должность, которую он занимал до своей смерти в 1681 году.

Влияние Корбетты на развитие гитары подтвердилось как во Франции, так и в его стране благодаря успешной деятельности его учеников. Один из них, Джованни Баттиста Граната, стал его соперником в Италии и был известен как самый плодовитый гитарный композитор того периода в этой стране. Результат творчества Гранаты включает семь публикаций за тридцать восемь лет, с 1646 по 1684 год. Его шесть пьес для Chitarra Atiorbata, найденные в его четвертой книге (опубликованной в 1659 году), являются единственными печатными произведениями для этого инструмента - гитары, которые имели удлиненные басовые струны, расположенные аналогично лютням с длинными грифами, найденным в тот период.

Еще одно важное имя в истории гитары в стиле барокко во Франции – ученик Корбетты Робер де Визе. Его музыка считается самой изысканной в тот период, а его имя считается апогеем гитары во Франции того времени. В 1719 году, как и его учитель, он занял пост

учителя игры на гитаре у французского короля (пост, который он оставил после смерти жены в 1721 году, заменив его сыном Франсуа).

Информация о ранней жизни и музыкальной деятельности де Визе довольно ограничена. Однако известно, что он работал теоретиком в 1680 году и вскоре после этой даты стал камерным музыкантом при дворе Людовика XIV. Он был коллегой таких выдающихся музыкантов, как мастер игры на клавесине Франсуа Куперен и исполнитель на виоле да гамба Антуан Форкерей (сам де Визе также играл на виоле да гамба). Его вклад в историю гитары проявился в виде двух книг сочинений для инструмента из пяти частей и еще одной, посвященной лютне и теорбе.

Первой гитарной книгой де Визе была «*Livre de Guitare, dedié au Roy*» («Книга о гитаре, посвященная Рою»), опубликованная в 1682 году. В разных частях книги используются как табулатура, так и нотная запись, а в пьесах последней группы используется аккордатурная настройка. Цитата о книге Тайлера и Спаркса: «Музыка сгруппирована по тональности, но не организована в формальные сюиты... Книга Визе, как и книги многих гитарных композиторов эпохи барокко, кажется, предлагает музыкантам получать материалы, из которых они могут создавать свои собственные сюиты...».

Упомянутая выше характеристика позволять исполнителям создавать свои собственные сюиты, по-видимому, было заимствовано из другого источника, в котором утверждается, что книга «содержит 59 пьес, сгруппированных в восемь танцевальных сюит, включая ещё одну пьесу».

Наличие обоих типов систем нотации является особенностью и его второй книги «*Livre de pièces pour la Guitare, dedié au Roy*» («Книга пьес для гитары, посвященная Рою»), вышедшей в 1686 году. Пьесы в этой книге, по мнению композитора, легче, чем в первой. Опять же, согласно Тайлеру и Спарксу, пьесы не организованы в конкретные сюиты. Последней из публикаций де Визе является книга 1716 года под названием «Пьесы для теорбы и лютни в партитуре...», сборник из восьмидесяти шести пьес для теорбы и лютни, разбитый на десять сюит. Как следует из названия, все пьесы состояли из двух нотоносцев, отображающих мелодию и фигурный бас.

Также высоко ценимым гитарным композитором среди французских гитаристов был Франсуа Кампион. В 1705 году он

опубликовал «Nouvelles Découvertes Sur la Guitarre, Contenant plusieurs suites de Pièces sur huit manieres Differentes d'accord» («Новые открытия на гитаре, содержащие несколько сюит пьес с восемью различными способами настройки»). Кампион также играл на лютне, и Людовик XIV присвоил ему звание профессора Теорбы и гитары в Парижской королевской академии в 1703 году. В том же году, когда была опубликована книга де Визе о теорбе и лютне, Кампион написал трактат об аккомпанементе.

Дискуссию о композиторах и публикациях для пятирядной гитары во Франции можно завершить именами двух других композиторов: Антуана Карре и Реми Медар. Первый написал две книги гитарных табулатур. Первое, опубликованное в 1671 году под названием «Livre de Guitarre Contenant Plusieurs Pièces... Avec la Manière de Toucher Sur la Party ou Basse Continue» ("Гитарная книга, содержащая несколько пьес... как играть празднике или бассо-континуо»), включало как пьесы для гитары соло, так и методику. Второй, «Livre de Pièces de Guitarre de Musique» («Книга музыкальных гитарных пьес») содержит разнообразные пьесы Корбетты, а также включает десять ансамблевых пьес для двух гитар, мелодического инструмента («дессю») и бассо континуо.

Ученик Корбетты, Реми Медар также внес свой вклад в литературу о гитаре в стиле барокко во Франции своей единственной гитарной книгой «Pièces de Guitarre» («Гитарные пьесы»), опубликованной в Париже в 1676 году. Содержание книги продолжает традицию организации отдельных произведений в сюиты. Она также содержит инструкции по орнаментике и ритму, а также один гитарный дуэт.

Популярность пятирядной гитары в Испании, Италии и Франции привела к распространению этого инструмента в других регионах, таких как Англия, Скандинавия, Нидерланды, Германия (и Австрийская империя), Португалия и даже дальше в Новом Свете. Практика игры на гитаре в этих странах в основном была связана с тем, что было в моде в основных центрах. Таким образом, описание гитары в каждом из этих мест ограничивается кратким обзором гитары в Англии, Нидерландах и Германии.

Судя по всему, гитара в стиле барокко не использовалась в Германии до середины XVII века, точнее, до 1652 года. Это дата первого печатного источника гитарной музыки, известного из этой страны, рукописи, написанной на французской табулатуре и подписанной, как «Фрейгер де Дёрмберг». Рукопись, написанная двумя разными писцами, содержит музыку, напоминающую стиль Корбетты, а также другие стили французской лютни.

Единственное германское издание, включающее музыку для гитары, — это «Musicalische Gemüths-Ergötzung» («Музыкальное наслаждение для ума») Якоба Кремберга, сборник песен, опубликованный в Дрездене в 1689 году, в котором гитара может выступать, как сольный инструмент, так и как участник ансамбля. Помимо этого сборника есть несколько рукописей, содержащих гитарные пьесы, записанные французскими табулатурами (хотя некоторые из них были записаны итальянским «альфabetо»). Из двадцати трех рукописей, упомянутых Тайлером и Спарксом, только девять были написаны где-то в семнадцатом веке.

Гитара в стиле барокко стала известна в Англии примерно в 1640 году. Практика игры на гитаре в этой стране во многом развивалась во Франции и Италии. Любовь к французскому стилю в Англии также связана с девятилетним изгнанием короля Карла II при французском дворе и в Гааге. Как и Людовик XIV, английский король был одновременно поклонником и любителем игры на гитаре. На самом деле уместно вспомнить, что оба монарха приезжали учиться к Франческо Корбетте в разные периоды жизни композитора.

В случае с Карлом II это произошло после того, как он заменил португальских музыкантов (прибывший в Англию в 1661 году вместе со своей новой женой Екатериной Браганской, дочерью Иоанна IV Португальского) итальянцами. Королевский интерес к инструменту привел к его включению в театральные постановки и придворные мероприятия. В этих событиях гитара играла ту же роль, что и во Франции.

Хотя в Англии издательство по гитаре не было столь активным, как в других центрах, в Лондоне в 1682 году появилось одно выдающееся издание по гитаре. Оно было написано итальянским музыкантом



Николай Маттеис под названием «False consonance della musica per toccar la chitarra sopra all partie in breve» («Ложное созвучие музыки для гитары, краткое содержание всей части»). Книга представляет собой обширный трактат по искусству игры континуо. За два года до этой публикации еще один трактат continuo был написан Чезаре Морелли, гитаристом, родившимся в Нидерландах и работавшим на Сэмюэля Пеписа, военноморского администратора и члена английского парламента, известного по его дневнику, в 1674 году.

Существует несколько документально подтвержденных источников гитарной музыки из Нидерландов. Один из них – «Принципы игры на гитаре», краткое дидактическое произведение французского гитариста Николя Дерозье, опубликованное в Амстердаме в 1689 году. Дерозье опубликовал «Уроки игры на гитаре... соч.5...» в Гааге в 1688 году, но о его содержании можно только догадываться, поскольку копия книги не найдена.

Санс представил следующие два варианта как наиболее предпочтительные в Испании, в музыке которой предпочтение отдается брэнчанию, а не щипкам: aa/d'd'/gg/bb/e' и Aa/dd'/gg/bb/e'[e']. На данный момент кажется почти невозможным не заметить четкую связь с настройкой современной гитары. Предпочтение испанцев наличию бурдонов (бурдон - многозначный музыкальный термин; основное значение – непрерывно тянущийся, выдержанный тон или музыкальный интервал (как правило, квинта или конкорд квинтоктавы) связано с тем, что аккорды можно было играть с более громким и полным звуком, более эффективно выполняя роль инструмента в сопровождении танцев.

Более поздним источником информации о настройке гитары в стиле барокко является «Escuela musica» («Музыкальная школа») Пабло Нассаре (Сарагоса, 1724 г.), работа по теории музыки, написанная в двух томах. В первом томе Нассаре упоминает, что, хотя инструмент имел различные настройки, чаще всего изображался следующий порядок интервалов:

Пятый курс (ряд из двух струн) – на секунду выше третьего курса, четвертый курс – на квинту выше или на четвертую ниже (третьего

курса), второй – на терцию (над третьим курсом), а первый – на кварту выше второго курса, или сексту над третьим курсом.

Итальянцы не разделяли испанского фаворитизма по отношению к бурдонам (квинта или конкорд квинтоктавы). В Италии была хорошо развита техника пиццикато, а контрапунктический характер пьес в итальянском стиле не требовал включения бурдонов. Тогда настройка была реентерабельной (aa/dd/gg/bb/e). Корбетта (а также де Визе) использовали немного другую форму, в которой на четвертом курсе был бурдон (aa/Dd/gg/bb/e).

Де Визе использовал ту же настройку Корбетты, что было естественно, поскольку он был учеником итальянского мастера. Более ранняя настройка G/Cc/E/A/d, найденная на рисунке француза Жака Селье, датированном 1585 годом, кажется ошибкой. Тайлер утверждает, что правильным должно быть GG/Cc/FF/AA/d[d]. Последнее кажется вполне разумным, поскольку это было бы транспозицией настройки, представленной Аматом и Сансом. Хотя настройка Селье, скорее всего, неверна, этого нельзя сказать о настройке, данной Брисеньо в его книге «Очень простой метод...», который раскрывает другой тип настройки, не содержащий никаких бурдонов (AA/dd/GG/BB/ e).

В гитарной музыке использовалось несколько типов строя скордатуры. Кампион, например, использовал в своей книге восемь строев скордатуры (Bb/D/G/C/F; B/D/G/C/F#; Bb/C/G/C/Eb; B/K/G/K/E; B/Д/Г/До#/Ф#; К/Д/Г/К/Ф; Б/Д/Г/Д/Г; А/Д/Г/Б/Е.). Граната также использовал пять различных строев (ADFAD, AC#EAC#, ACFAC, AC#F#BE и ADF#AD) в своем сборнике «Soavi Concenti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola» («Сонаты для испанской гитары»). Антонио де Санта-Крус был еще одним композитором, использовавшим скордатуру (в Фантазии и Пассакалье в конце своей книги).

В семнадцатом веке популярность пятирядной гитары резко возросла. На этом инструменте было легче научиться, чем на лютне. Таким образом, любитель музыки, которому пришлось бы пережить долгое путешествие, чтобы овладеть лютней, мог с помощью техники расгеадо аккомпанировать популярным в то время танцам или песням за гораздо более короткий период занятий на инструменте. К тому же

купить хорошую лютню и несколько струн к ней было гораздо дороже, чем пятирядную гитару.

Гитара в стиле барокко пользовалась популярностью среди итальянской аристократии. Эта любовь повлияла на искусство производителей гитар, в результате чего появились инструменты с высоким уровнем качества.

Это можно наблюдать по экзотике используемых материалов, таких как слоновая кость, черное дерево, жемчуг Мадре и даже золото, а также по сложности деталей и орнаментированных резонаторных отверстиях. Италия была центром производства гитар в первые десятилетия семнадцатого века, пока в 1640-х годах спрос на инструменты, изготовленные во Франции, не стал более распространенным. Ко второй половине века инструмент создавался в нескольких частях Европы.

В завершение главы о пятирядной гитаре очень важно обсудить четыре важные музыкальные формы, коренящиеся в музыке, сочиняемой для этого инструмента. Это были Фолия, Сарабанда, Чакона и Пассакалья. И Испания, и Италия были «колыбелью» четырех форм, зародившихся около 1600 года в популярной музыке этих стран. Книга Монтесардо 1606 года во Флоренции стала отправной точкой документированной эволюции этих форм.

Итальянские композиторы особенно любили процесс вариаций, в результате чего это широко использовалось в Фолии, Пассакалье и Чаконе. Приём игры расгеадо (арпеджиато) обеспечило идеальную основу для развития этих форм, каждая из которых отображала определенную хордальную (соединение нескольких аккордов в единое целое; общая хорда является важным концептом в композиции и аранжировке музыки, так как она позволяет создавать сложные гармонические прогрессии и обогащать звучание музыкальных произведений) структуру и изображала остинато-повторение одной и той же четырехтактной фразы (исключением была Фолия). За период от тридцати до сорока лет эти формы приобрели более сложную гармоническую основу, а также усложнились ритмически.

В отличие от трех других форм, исчерпывающая подверженность вариациям не была характерна для Сарабанды, по крайней мере, в Италии. С другой стороны, техника была представлена в простой схеме,

распространенной в Испании. Культурный переход между основными европейскими музыкальными центрами привел к появлению во втором десятилетии XVII века более позднего типа Сарабанды – французской сарабанды. В своем развитии сарабанда отказалась от гармонических рамок в пользу знакомой нам сейчас свободной секционной структуры и стала типичной для французских сюит.

Поскольку обширное изучение форм не является основной целью настоящей статьи, будет предоставлено краткое, но информативное описание каждой формы, начиная с листов. Существовало два типа этой формы, каждый со своей структурой. Хотя гармонический каркас обоих типов происходил в пределах шестнадцати тактов, они отличались друг от друга. Следующие два примера иллюстрируют различные гармонические структуры Фолии:

#### Гармоническая структура ранних Фолий:

A musical score for an early Folia structure in 3/4 time. The melody is written on a treble clef staff, and the bass line is on a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into 16 measures, numbered 1 through 16. Below the bass line, Roman numerals indicate the harmonic structure: I, V, I, I, V, I, V, I, VII, I, V, I.

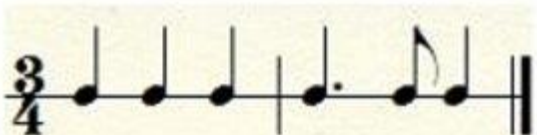
#### Гармоническая структура поздних Фолий:

A musical score for a late Folia structure in 3/4 time. The melody is written on a treble clef staff, and the bass line is on a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into 16 measures. Below the bass line, Roman numerals indicate the harmonic structure: I, V, I, VII, III, VII, I, V, I, V, I, VII, III, VII, I, V, I.

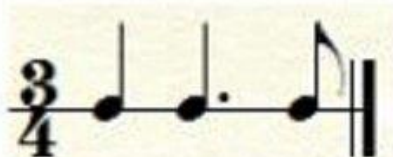
Сарабанду можно разделить на три типа. Первый – испанская сарабанда, демонстрирующая быстрый темп и мелодию, связанную с остинато. Этот тип был наиболее распространен в первой половине XVII века в Испании и Италии. Второй тип – быстрая французская сарабанда. Несмотря на название, эта форма сарабанды была медленнее испанской, не имела остинато и отличалась отчетливым ритмическим рисунком. В Италию она попала около 1615 года, где стала выдающимся произведением.

Последним типом была медленная французская сарабанда. В нем не было остинато, и он отличался самым медленным темпом из трех типов. Он появился во Франции около 1631 года и постепенно превратился в основной французский тип. На следующей иллюстрации показаны основные ритмические фигуры двух типов французской сарабанды:

Ритмическая фигура быстрого типа французской сарабанды:



Ритмическая фигура медленного типа французской сарабанды:



Среди четырех обсуждаемых форм, Пассакалья была наиболее изученной в гитарных книгах эпохи барокко. За некоторыми исключениями, гитарные Пассакальи до 1640 года представляют собой устойчивую последовательность восьмых нот, исполняемых с постоянным рисунком ударов вниз-вверх. Трезвучия пассакальи в мажорном ладе обычно были мажорными, тогда как в другом ладе и тоника, и субдоминантные трезвучия были минорными.

Иногда в мажорном ладу появлялось минорное субдоминантное трезвучие или в минорном использовалась мажорная субдоминанта. Фактически, оба типа субдоминантных аккордов в конечном итоге встречаются в одной и той же фразе. Независимо от этих альтернатив, наиболее правильным гармоническим каркасом пассакалии был I-IV-VI-I (или I-IV-V-I). Ниже приведены основные ритмические структуры, используемые в сочетании с основными гармоническими или басовыми схемами пассакалии.

Примеры ритмических структур для басового голоса или Пассакальи:



Комбинация гитары и ударных инструментов использовалась для сопровождения текста, исполнявшегося в испанских чаконах. Фразы, составлявшие гитарный аккомпанемент, повторялись как остинато для отдельных строк текста. Вариация чакона стала особенно важна после 1625 года в вокальной музыке. После появления стиля «пунтеадо» в конце века эта форма постепенно исчезла в гитарной музыке.

Две основные тенденции привели к появлению во Франции различных типов чакон. Более ранний тип встречался в лютневой и клавишной музыке, а поздний представлял собой оркестровую форму. Гитарная чакон до 1640 года всегда была трехдольной. В отличие от знаменитой чакон, позже сочиненной Бахом и столь хорошо известной современным гитаристам благодаря транскрипции Андреса Сеговии, большинство ранних чакон для гитары были написаны в мажорном ладу.

Три различных, но связанных между собой паттерна представляют собой фундаментальные гармонические паттерны чакон. Каждый из них будет связан с различными ритмическими структурами. Следующие иллюстрации показывают каждую из трех басовых схем, за которыми следуют две выбранные ритмические структуры:

### Басовые схемы чаконы:



Ритмические структуры трех басовых схем чаконы из предыдущего примера:



Появление шестиструнной гитары стало шагом вперед в эволюции инструмента. Процесс, который привел к появлению инструмента, а также основные изменения в конструкции, репертуаре, композиторах и других аспектах будут рассмотрены в следующей главе.

## ГЛАВА IV. «ГИТАРА В КЛАССИЧЕСКИЙ И РОМАНТИЧЕСКИЙ ПЕРИОДЫ»

### Навстречу шестиструнной гитаре



Переход между семнадцатым и восемнадцатым веками открыл новую эпоху для гитары. Социально-политический контекст Испании под руководством Филиппа V (первого представителя Дома Бурбонов, правившего на посту короля Испании) привел к значительным изменениям в статусе гитары в испанском обществе. Прибыв в Мадрид в 1701 году, Филипп V воспринял иностранное влияние, особенно французское и итальянское, и подавил любые национальные формы самовыражения, постепенно влияя на гитару и ее практическое использование. Публикация новой гитарной музыки в значительной степени подавлялась, и испанскую гитарную музыку того периода можно было найти только в рукописной форме. Гитара стала инструментом людей низшего сословия, связанным с выпивкой, танцами и пением на улицах или в барах, образом жизни, который считался неподходящим для модного слоя общества.

Существенное развитие гитары произошло во второй половине восемнадцатого века. Предпочтение галантному стилю привело к тому, что гитара взяла на себя роль сопровождения мелодий, что в основном выполнялось посредством арпеджирования аккордов. Этот новый контекст потребовал, чтобы сильные доли отображали басовые ноты, более эффективно отмечая гармонии. В результате четвертая и



пятая струны получили бурдоны, а гитара стала излюбленным инструментом для сопровождения голоса.

Это изменение стало важной вехой в развитии инструмента, поскольку оно превращает гитару из высокочастотного инструмента в инструмент с басами. Однако это было не то единственное важное изменение, произошедшее за этот период. Еще одним стал отказ от системы табулатур и принятие нотной записи для гитары. Итальянские гитаристы, скорее всего, были первыми, кто использовал нотную запись для гитары. Двумя важными именами в переходе от табулатуры к нотной записи во Франции были Джакомо Мерки и Мишель Корретт. Последний опубликовал книгу «*Les Dons d'Apollon, méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitare*» («Дары Аполлона, метод легкого обучения игре на гитаре», Париж, 1762 г.). В этом методе отображались как табулатура, так и нотная запись, что подтверждало постепенный переход от одной системы к другой.

Наиболее важными событиями стали добавление шестого ряда (курса) и последующее преобладание шестиструнной гитары. Добавление шестикурсника присутствовало не только в гитарах основного типа, но и в других своеобразных типах. Одной из них была английская гитара (или просто гитара). Этот инструмент имел металлические струны, расположенные в шести курсах (шестой и пятый курсы были заменены одиночными струнами) и был настроен на аккорд до мажор (c-e-gg-c'-e'-g'g'). Другой пример, гитара, настроенная на аккорд ре мажор: DADF#-AD, описан в немецкой публикации Йозефа Бернхардта Каспара Майера под названием «*Neu eroffneter theoretischer und praktischer Music*» («Недавно открытая теоретическая и практическая музыка», 1741 г.).

Гитары с шестью курсами стали более распространены в Италии и Испании в течение двух последних десятилетий восемнадцатого века. Самый ранний известный пример шестирядной гитары датируется 1759 годом и находится в Gemeentemuseum (Муниципальный музей) в Гааге. Этот инструмент, также являющийся первой гитарой, оснащенной веерной системой для укрепления корпуса, имеет надпись «*Francisco Sanguino me fecit. En Sevilla año de 1759*» («Сделано Франциско Сангвино в Севилье в 1759 году»).

Отказ от использования курсов стал результатом совпадения двух важных факторов. Во-первых, началось производство нового типа басовых струн, сделанных из металла. Они имели большую громкость и четкость звука, чем традиционные жильные струны, и позволяли инструменту более эффективно выполнять роль сопровождения голоса. Вторым фактором было то, что с помощью одной единственной струны была решена проблема поддержания гармонии обеих струн курса.

Принятие металлических струн у гитаристов произошло не так быстро. Многие исполнители сопротивлялись изменениям. В конце концов, о преимуществах металлических струн говорили больше, чем против их использования, и это было лишь вопросом времени, когда курсы устареют и одиночные струны станут стандартом. Мерчи, например, уже указывал на использование одиночных струн в 1777 году в своем «*Traité des Agréments de la Musique execute sur la Guitarre*» («Трактат об особенностях исполнения музыки на гитаре»).

Свидетельства, подтверждающие тенденцию к использованию в гитаре одиночных струн, имеются и в других важных публикациях последних десятилетий XVIII века. Среди них были «*Obra para Guitarra de seis órdenes*» («Произведение для шестиструнной гитары») Антонио Бальестеро (1780 г.), самый ранний источник опубликованной музыки для гитары с шестью курсами, и «*Principios para tocar la Guitarra de seis órdenes*» («Принципы игры на гитаре с шестью курсами», 1799 г.) Федерико Моретти. По словам последнего, одиночные струны уже предпочитались музыкантами в Италии и Франции.

Необходимо небольшое отступление, чтобы проиллюстрировать важность Моретти. Он был одним из первых итальянских гитаристов, покинувших свою родную страну, чтобы продвигать гитару в другой. Он служил в Королевской валлонской гвардии королевы Испании и на момент своей смерти был генералом.

Основной вклад Моретти в историю гитары связан с его особым подходом к гитарной нотации. Он провел четкое различие между мелодией и аккомпанементом, используя штили нот в разных направлениях. Мерчи также использовал штили аналогичным образом, но его использование было единичным, от случая к случаю, в то время как Моретти - последовательным.

Возвращаясь к переходу на шесть одиночных струн, использование курсов все еще было в моде в Испании. Этот факт задокументирован Фернандо Феррандьером (ок. 1740-ок. 1816) в его «Arte de Tocar Guitarra Española» («Искусство игры на испанской гитаре»), опубликованном в Мадриде в том же году, когда вышла книга Моретти. Феррандьер был композитором, педагогом, гитаристом и скрипачом. Фактически, он опубликовал трактат о скрипке на двадцать лет раньше, чем выпустил свою публикацию о гитаре. Он также был редактором антологии, опубликованной в Испании в 1830-х годах, под названием «Imprenta nueva de música» («Новая музыкальная типография»), содержащей гитарные соло, дуэты с гитарой и голосом, а также некоторые пьесы в стиле фламенко.

Краткий обзор содержания книги Феррандьера может помочь лучше понять ее вклад в историю инструмента. Книга Феррандьера во многом была похожа на книгу Амата, а это значит, что ее целью было дать простые инструкции о том, как играть на гитаре:

«Моя единственная забота - дать возможность тем, кто любит испанскую гитару, научиться играть на ней; поскольку с этими первыми зачатками учителя будут избавлены от необходимости давать много уроков своим ученикам...».

Далее в книге приводится краткий раздел, объясняющий количество ладов, использование аппликатуры и основную информацию о левой и правой руках. В этом разделе читатель знакомится с использованием ногтей, и из этого можно сделать вывод, что стандартной процедурой для правой руки было использование большого, указательного и среднего пальцев, хотя описание Феррандьера подразумевает возможное использование безымянного пальца:

«Продолжим: на нашей гитаре играют по крайней мере тремя пальцами правой руки, без большей величины ногтей, чем необходимо для удара по струне; на левой руке не должно быть ногтей, иначе струны порвутся».

Далее преподаватель объясняет мажорную и минорную тональности, значения нот, паузы, другие признаки музыки и гамму. Только после того, как вся эта информация будет предоставлена, будет «первое занятие». Следующие уроки включают в себя такие танцы, как

Аллеманда, Менуэт и другие. Простота книги еще более усиливается кратким объяснением модуляции в одном абзаце, которое Феррандьер называет «самым трудным искусством в музыке». Сократовский диалог (метод, названный в честь древнегреческого философа Сократа, основывающийся на проведении диалога между двумя индивидуумами, для которых истина и знания не даны в готовом виде, а представляют собой проблему и предполагают поиск; этот метод часто подразумевает дискуссию, в которой собеседник, отвечая на заданные вопросы, высказывает суждения, обнаруживая свои знания или, напротив, своё неведение) между учителем и учеником о контрапункте и композиции завершает написанную часть книги.

В конце восемнадцатого и начале девятнадцатого веков использовались шестиструнные гитары. Тем не менее, появление инструмента, который мы знаем, как «классическую» гитару (настроенную на E-A-d-g-b-e') стал стандартным типом гитары, определенным шагом в эволюции инструмента. Усовершенствования в конструкции гитары сыграли решающую роль в изменении количества струн в гитаре.

Определенный сдвиг в сторону создания шестиструнных гитар был очевиден уже в первые десятилетия девятнадцатого века. Среди выдающихся музыкантов того периода: Лоренцо Алонсо в Мадриде, Хосе Мартинес в Малаге, Луис Панормо в Лондоне и Ренес Франсуа Лакот в Париже. К 1830-м годам в гитаре произошли и другие важные изменения.

В грифе, например, стало уже от пятнадцати до семнадцати ладов. Металлические лады стали обычным явлением, превзойдя те, что были сделаны из черного дерева или слоновой кости. Розетку заменило открытое отверстие, а головки колков заменили деревянные валики старых типов гитар. Инструмент смог удерживать струны с более высоким натяжением благодаря новой системе крепления веером. Размеры корпуса, по сравнению со старыми типами гитар, увеличились, что привело к размещению двенадцатого лада на стыке грифа и корпуса. Тем не менее, гитара была меньше, чем современные модели: размер корпуса составлял около 44 см, а длина струн - около 62-64 см.

Все упомянутые существенные изменения также потребовали бы от гитаристов того периода новой методологии изучения гитарной техники. Однако улучшения в этой области появятся позже. Многие гитаристы того периода продолжали полагаться на более ранние практики, такие, как опора мизинцем правой руки на деку во время игры. Удар в состоянии спокойного положения кисти использовался редко, если вообще использовался.

Становление шестиструнной гитары в качестве основного типа гитары открыло новый набор возможностей и вопросов, связанных с техникой игры на инструменте. Таким образом, поиск более подходящего подхода к технике игры на гитаре стал важной проблемой в девятнадцатом веке. Музыкантам пришлось переосмыслить свой подход, перейдя от идиоматических аспектов, таких как использование фигураций арпеджио и аккордов, к выразительным приемам, таким как вибрато и исследование более высокого регистра. В то же время эти вызовы также стали основополагающим для нового поколения композиторов и исполнителей.

Можно сказать, что это было привилегированное время для гитары. Инструмент претерпел несколько улучшений, и перед музыкантами открылись новые горизонты для изучения техники. Эти аспекты, безусловно, способствовали возрождению интереса к инструменту, которое произошло в Европе в начале девятнадцатого века.

Среди стран, переживших это возрождение, была Испания. В стране появилось новое поколение ведущих гитаристов, на которых оказал влияние человек по имени Питер Базилио. Хотя он был органистом и композитором, его главный вклад в историю музыки был сделан в качестве гитариста. Он также занимал должность при испанском дворе в качестве репетитора по игре на гитаре королевы Марии-Луизы.

Выступая против того, чтобы воспринимать гитару как простой инструмент для брэнчания, испанский монах возродил тонкости стиля игры пунтеадо. Он считается основоположником современной гитарной школы. Он оказал влияние на нескольких выдающихся гитаристов того времени, таких как Моретти, Феррандьер, Фернандо Сор (1778-1839) и Дионисио Агуадо (1784-1849), среди прочих.

Композитор Луиджи Боккерини (1743-1805) также важен для обсуждения. Он отправился в Испанию в 1768 году и прожил там сорок лет. Он использовал гитару в нескольких симфониях, написал три квинтета для гитары и струнных и в конце концов посвятил много времени сочинению гитарных соло и песен под гитарный аккомпанемент.

Имена Моретти и Феррандьере уже были представлены ранее, когда была показана тема шестиструнной гитары. Более известны нам работы Сора и Агуадо, как виртуозных исполнителей, так и выдающихся гитарных композиторов. Действительно, все выдающиеся гитарные композиторы того периода также были исполнителями на этом инструменте. Только позже, в процессе эволюции инструмента, задача сочинения музыки для этого инструмента стала распространенной среди не-гитаристов. Имея это в виду, в следующем разделе будет представлена жизнь и вклад основных имен гитаристов в этот период расцвета гитарной истории.

### **Гитаристы девятнадцатого века**

Одним из величайших деятелей гитары в переходный период между восемнадцатым и первой половиной девятнадцатого веков был испанец Фернандо Сор. Он не только сыграл центральную роль в развитии гитарной техники, но и был одним из ответственных за повышение авторитета гитары как «концертного инструмента». Наследие его педагогических идей и важность его гитарных композиций для современных гитаристов, несомненно, очевидны в наше время.

Сор был потомком семьи из Каталонии. Фактическая дата рождения Сора неизвестна. Известно лишь, что он был крещен как Джозеф Фернандо Макари Сорс 14 февраля 1778 года в кафедральном соборе Барселоны. С самого раннего возраста его родители мечтали о военной карьере для него. В результате музыка изначально не занимала видного места в его образовании.

Согласно статье, написанной в 1835 году А. Ледюи и Х. Бертини, ситуация изменилась, когда после того, как молодой Сор начал сочинять музыку к словам своих грамматических упражнений на латыни. Вскоре

после этого события он начал заниматься музыкой под руководством руководителя оркестра Барселонского собора, который слышал о природной склонности Сора к музыке. Прежде чем приступить к формальному музыкальному обучению, Сор создал собственную систему обозначений для написания музыки, а также играл на гитаре и скрипке. Кажется, Сор, будучи не по годам развитым ребенком, уже искал свой собственный художественный путь.

После смерти отца и финансового бремени, которое она нанесла семье Сора, он практически прервал занятия музыкой. Решение пришло, переехав в монастырь Монсеррат, чтобы продолжить свое музыкальное образование в ответ на приглашение Йозефа Арредондо, аббата Монсеррата. Там, главным образом под опекой некоего «Отца виолы (виола - это музыкальный инструмент)», Сор изучал теорию музыки, композицию, пел в хоре и оставался там до тех пор, пока ему не исполнилось семнадцать лет.

После того, как Сор покинул монастырь, он поступил на военную комиссию в качестве подпоручика в Барселону. Его музыкальные способности вскоре привели к повышению до звания лейтенанта. Считается, что с 1796 по 1800 год композитор провел в военной школе Каталонского полка недалеко от Барселоны. Музыка пользовалась большим уважением в испанских военных кругах, что благоприятствовало развитию деятельности Сора как исполнителя и композитора. Например, премьера его первой оперы «Телемако» состоялась в Опере Барселоны 25 августа 1797 года. По словам Ледюи, успешный резонанс оперы стал результатом сочетания юного возраста Сора и того факта, что он был родом из этого города.

Следующим шагом в жизни Фернандо Сора стал переезд в Мадрид. Там он обнаружил, что его репутация прекрасного гитариста прочно утвердилась. В новом городе он продолжал служить армейским офицером и в какой-то момент был взят под защиту герцогини Альбы, которая также покровительствовала художнику Гойе. После ее смерти в 1802 году он вернулся в Барселону и разделил свои военные обязанности с должностью управляющего каталонской собственностью герцога Мединасели.

Биографические сведения о композиторе подтверждают мнение об отсутствии у него конфликтов при выполнении административных обязанностей и музыкальной деятельности. Например, он руководил концертами, организованными американским консулом в Малаге, продолжая при этом работать администратором в Андалузии. Равновесие обеспечило спокойный период в жизни композитора, который был прерван главным событием, произошедшим в Испании в конце первого десятилетия XIX века: приходом войск Наполеона Бонапарта в 1808 году.

С приходом французов в Испанию Сор присоединился к силам испанского сопротивления. Сначала он присоединился к полку, изгнавшему французские войска из Мадрида на рубеже второй половины 1808 года. В конце того же года французы вернули Мадрид. Затем Сор отправился в Андалузию и стал капитаном группы сопротивления под названием «Волонтеры Кордована».

Музыка сыграла важную роль во время сопротивления французскому вторжению, как это обычно бывает во время крупных потрясений во всех обществах в истории. Одним из способов выражения антагонистических настроений были патриотические песни. Сор составил четыре из них. Акцент на фольклорных элементах как инструменте воспитания чувства национальной идентичности был еще одним путем, использованным Сором. Этот подход можно увидеть в его «Seguidilla Bolleras».

Несмотря на все усилия по сопротивлению вторжению, испанцы потерпели поражение, и в жизнь испанцев вошла новая реальность. Возможно, движимые верой в то, что идеалы Французской революции завершатся трансформацией испанского общества, некоторые интеллектуалы приняли позиции под руководством французов. Среди них был Сор, который в какой-то момент занял должность главного комиссара полиции в Херес-де-ла-Фронтера, пока испанцы не изгнали французов в 1813 году.

Изменения произошли после того, как Испания выиграла битву при Витории в июне 1813 года, вынудив французскую армию покинуть Испанию. Победа над Францией еще больше усилила чувство национализма среди испанского народа. Неудивительно, что



враждебное отношение к тем, кто заключил союзы со старыми оккупантами, стало частью испанского общества. Скорее всего, опасаясь этого, Сор уехал в Париж.

Хотя Сор пребывал в хороших отношениях с французами, ему пришлось приспособливаться к новым вызовам французской столицы. Опера «Телемако», например, считалась слишком итальянской и потому непригодной для французских театров. По иронии судьбы Сор, чей музыкальный ум с самого раннего возраста привык работать свободно, поэт Марсолье посоветовал ему найти французского специалиста, который мог бы помочь ему научиться правильно сочинять во французском стиле. Он никогда не следовал советам и критиковал экспертов, что только затруднило его принятие во французском музыкальном мире.

В первые годы своего пребывания во Франции, каталонский композитор столкнулся с трудностями в получении признания, которое он заслужил в Испании. Тем не менее, ему удалось опубликовать четыре произведения в 1814 году: «Six Petites Pièces, Boléro de Societè» Op.5 («Шесть маленьких пьес, Болеро в народном стиле»), «Marche Patriotique Espagnole» («Испанский патриотический марш») и Fantasia Op.7 (Фантазия) и в 1815 году он подал заявку на должность альтиста при дворе герцога Флери, чего он не получил. Затем в том же году Сор переехал в Англию, где прожил шесть лет.

В Англии Сор расширил свою деятельность как гитарист, а также выступал как сольный певец и как участник небольших ансамблевых вокальных групп. Есть даже сведения, что он выступал как пианист. Хотя он был разносторонним музыкантом, гитара стала тем инструментом, который открыл Сору горизонты в этой стране. Названный газетой «The Morning Post» «самым знаменитым исполнителем в Европе на испанской гитаре», он дал, как известно, свое первое выступление в Лондоне 20 апреля 1815 года.

Концерт имел успех, и вскоре Сору было предложено дать несколько выступлений. О высокой востребованности Сора как гитариста свидетельствует тот факт, что в июне того же года он отыграл как минимум шесть сольных концертов за две недели. Кажется, к 1819 году он начал ограничить свои публичные выступления в качестве

гитариста и сместить акцент своей деятельности на сочинение балетной музыки. Имея прочно зарекомендовавшую себя репутацию музыканта, он без труда опубликовал свою музыку в лондонском издательстве.

Гитарная деятельность Сора в Лондоне была очень важна для процесса общественного признания гитары как концертного инструмента в Англии. Когда он приехал туда, любимым типом гитары была английская гитара. Это был тот самый инструмент, который упоминался выше во время обсуждения перехода от курсов к одиночным струнам и изменения материала, из которого были изготовлены струны. К 1822 году Сор поднял репутацию испанского гитариста и стал почетным членом Королевской музыкальной академии, а Джон Эрберс, менеджер Королевского театра, даже назвал его «самым совершенным гитаристом в мире».

В этот плодотворный период своей жизни Сор занимался также сочинением балетной музыки. Фактически, Джефффри отмечает, что балет был «главным развлечением лондонского общества». В июле 1821 года два его балета, «Фуар Смирна» и «Сеньор Женере», были исполнены в английской столице. В этом же году вышло первое издание самого знаменитого гитарного произведения Сора: «Вариации на тему Моцарта» Op.9. Апогея его балетной музыки достиг в 1822 году «Сендриллон», одно из немногих произведений, исполненных более ста раз в Парижской опере. В августе того же года две его песни вошли в оперную драму «Жиль Блас».

Музыкальный путь Сора продолжился в течение трех лет в России после того, как он последовал за балериной Фелисите Юллен, с которой он познакомился во время пребывания в Англии и которая получила приглашение стать первой балериной Московского балета. По пути в Москву он провел некоторое время в Париже, Берлине и Варшаве. Обладатель солидной репутации композитора и гитариста-виртуоза, ему не составляло труда выступать в этих местах. Действительно, его слава как гитариста побудила его играть в семье российского царя Александра I.

Последний этап жизни Сора отмечен его возвращением в Париж, где он жил с 1826 или 1827 года до своей смерти в 1839 году. На этом этапе своей зрелости он полностью посвятил себя игре на гитаре, сочиняя, преподавая и исполняя. Инструмент переживал время возрождения, и он

был ведущей личностью в этом процессе. Любовь французского общества привлекла других выдающихся гитаристов. Среди них был Дионисио Агуадо (1784–1849).

И Сор, и Агуадо какое-то время проживали в отеле «Фавар» в Париже. У них сложилась дружба, в результате которой они выступили вместе. Дуэт Сора «Les deux amis» Op. 41 («Два друга») был посвящен Агуадо. В первом издании были две отдельные гитарные партии, которые не были помечены как «первая» и «вторая» гитары, а имели названия «Сор» и «Агуадо». Оба гитариста расходились во мнениях относительно того, как следует перебирать струны - ногтями или просто мягкостью пальцев. Тем не менее, эта разница не уменьшила их уважения и восхищения друг к другу как к художникам.

В конце жизни Сора поразила смерть дочери Кэролайн 8 июня 1837 года. Это событие привело его в глубокую депрессию, от которой он так и не оправился. Год спустя он заболел и оставался в таком состоянии до своей смерти в июле 1839 года. С ним в момент смерти были изгнанный испанский политик по имени Антонио де Хиронелла и Хосе де Лира, старый друг которого Сор посвятил свою работу «Воспоминания о вечере в Берлине».

Гитарное наследие Сора представлено не только отчетами о его исполнительской деятельности, но и обширным каталогом произведений, которые до сих пор часто исполняются. Он также оставил знаковую работу в области гитарной педагогики. Публикация называлась «Метод игры на испанской гитаре». Впервые он был опубликован в Париже (1830 г.), а два года спустя вышел на английском языке. Публикация выходит далеко за рамки простого рассмотрения техники игры на гитаре. Это синтез изысканного подхода Сора к инструменту.

Глубокую озабоченность Сора повышением статуса гитары до уровня концертного инструмента можно заметить уже при представлении его метода. Он не только был против того, чтобы ограничить гитару единственной функцией аккомпанирования, но и критиковал то, насколько плохо на инструменте играют даже в этой роли:

«Сначала я взял этот инструмент просто как инструмент аккомпанемента; но с шестнадцати лет я был шокирован, услышав слова тех, кто утверждал, что у них мало таланта: «Я играю только для аккомпанемента». Я знал, что хороший аккомпанемент предполагает, прежде всего, хорошую основу, адаптированные к ней аккорды и пассажи, максимально приближенные к оркестровой партитуре или к фортепианным; вещи, которые, по моему мнению, давали гораздо большее доказательство владения инструментом, чем все те сонаты, которые я слышал с длинными скрипичными пассажами, без гармонии или даже лишены основы, за исключением основы, обнаруженной на открытых струнах».

После введения метод Сора дает основную информацию об инструменте, пальцах правой и левой руки, о том, как перебирать струны и т. д. Сор также описывает, что на качество звука гитары сильно влияет использование подходящих инструментов. Длина струны настроена в соответствии с ее размерами. Он также выступал за использование большого, указательного и среднего пальцев по умолчанию для правой руки. С другой стороны, в тексте ясно, что безымянный палец, который Сор называл «четвертым пальцем», имел некоторое применение, учитывая, что Сор заявил: «Я буду говорить об использовании четвертого пальца, когда я разовью все ресурсы, которые я обнаружил с тремя».

Позже Сор объясняет, что безымянный палец следует использовать для игры верхней ноты аккорда из четырех нот, тогда как остальные три пальца должны одновременно извлекать другие ноты. Однако «когда верхний голос не сопровождается тремя другими», он рекомендует не использовать безымянный палец. Объяснение такого ограниченного использования основано на двух аспектах. Первый – это разница в размере безымянного пальца и среднего. Вторая причина – слабость этого пальца. Хотя использование безымянного пальца стало стандартной процедурой в современной технике классической гитары, этот раздел дает хорошее представление о практике игры на гитаре в первой половине девятнадцатого века.

Подход Сора к использованию тембра отражал его идеал, согласно которому гитару следует рассматривать как своего рода «оркестр сам по себе». Описание того, как имитировать звучание различных оркестровых

инструментов, улучшает понимание произведений Сора. Также интересен раздел труда под названием «Аппликатуры левой руки в отношении мелодии», где он утверждает, что его аппликатуры мелодических отрывков всегда зависят от тех, которые он использует для своей гармонии. Текстовая часть метода заканчивается подведением итогов в виде двенадцати общих принципов, которые Сор описывает, как «результат всего сказанного».

Друг Сора, Дионисио Агуадо, был еще одним ведущим гитаристом начала девятнадцатого века. Он также внес существенный вклад в историю гитары как исполнитель, композитор и педагог. Он родился в Мадриде в 1784 году и был учеником падре Базилио. Под глубоким влиянием Моретти он стал использовать нотную систему обозначений. Нотация Агуадо была более организованной, чем у Моретти, и включала указание пауз и использование штилей в разных направлениях, чтобы лучше обозначать разные голоса.

В отличие от Сора, Агуадо не преследовал получения никакой должности во французском правительстве, и остался в маленькой деревне Фуэнлабрада, где он жил с 1803 года. Там он провел девятнадцать лет своей жизни, сосредоточившись на обучении игре на гитаре и совершенствовании своей техники. Вслед за матерью он отправился в Париж в 1825 году и вскоре приобрел респектабельную репутацию исполнителя и педагога.

В том же году, перед отъездом во Францию, в Испании была опубликована книга Агуадо «Escuela de Guitarra» ("Школа игры на гитаре"). Она была переведена и опубликована на французском языке под названием «Méthode Complete pour la Guitar» («Полный метод для гитары»). Сор в тот период еще находился в России. Агуадо оставался в Париже до 1838 года, за год до смерти его «друга». Он вернулся в Мадрид и всю оставшуюся жизнь преподавал игру на гитаре.

Вторая гитарная школа Агуадо, «Nuevo metodo para Guitarra» («Новый метод для гитары»), была выпущена в 1843 году и представляла собой переработанную версию его первого метода. Английский перевод больше, чем столетие спустя демонстрирует актуальность этой публикации для истории гитары. Агуадо также был ответственным за изобретение устройства под названием «трипедизоно» (также известного

как «триподисон» или просто «трипод») - типа опоры для гитары, которая позволяла инструменту сильнее вибрировать, освобождая его боковые и заднюю часть от контакта с телом музыканта. Преимущества устройства перед обычным устройством гитары подавлялись его непрактичностью.

Взгляд на перевод его пересмотренного метода 1981 года, пожалуй, лучший способ понять наследие Агуадо в педагогике инструмента. Книга длиннее, чем метод Сора, и разделен на две части и пять разделов. Первая часть называется «Теоретическая и практическая». В ней рассматриваются такие темы, как концепция и природа инструмента, названия его частей, а также ряд предварительных требований, связанных с исполнителем, инструментом. В этой части книги автор также объясняет преимущества использования штатива.

Вторая часть носит чисто «практический» характер и разделена на пять разделов. В первый входит пятьдесят уроков. Второй раздел представляет собой серию упражнений для обеих рук. Двадцать семь исследований по применению концепций из предыдущих разделов дополняют следующий. Четвертый раздел является самым коротким из всех методов и посвящен вопросу «выразительности».

В последнем разделе обсуждаются возможности игры аккордов в основной позиции и их инверсий в разных частях грифа, а также указания о том, как строить диссонансные аккорды. Завершается раздел рекомендациями по игре мажорных и минорных трезвучий в основной позиции и инверсиях, в разных позициях, с применением открытых струн или без таковых.

Признание метода Агуадо, как крупной публикации в истории гитары нетрудно понять, если принять во внимание следующее: его деление на «теоретическую и практическую» части; постепенное повышение уровня сложности уроков и упражнений, предусматривающих поэтапный путь освоения техники игры на гитаре, и уровня детализации, включаемой в обсуждение теоретических понятий. Все эти аспекты могут быть связаны с большим опытом Агуадо как преподавателя.

Активная музыкальная жизнь французской столицы в начале 1800-х годов привлекла многих исполнителей разных национальностей,

которые в поисках исполнительской карьеры меняли страны. Приток композиторов-гитаристов сюда породил явление, известное как «la Guitaromanie» («гитаромания»). Гитара вошла в моду в мегаполисе, а парижская буржуазия считала изучение инструмента подходящим занятием для хорошо образованных людей.

Агуадо и Сор были, без сомнения, самыми знаменитыми испанцами, считавшимися в Париже виртуозами гитары того периода. Тем не менее, росту популярности там способствовали и другие гитаристы разных национальностей. Среди итальянских композиторов, посетивших Париж, были Фердинандо Карулли (Неаполь, 1770–1841), Франческо Молино (Флоренция, 1775–1847), Маттео Каркасси (1792–1853) и Филиппо Граньяни (Ливорно, 1767–1812).

Фердинандо Карулли известен как один из главных гитарных композиторов девятнадцатого века и считается одним из величайших учителей игры на гитаре всех времен. Хотя его раннее музыкальное образование было игрой на виолончели, под опекой священника, игра на гитаре стала центром его жизни в возрасте от шестнадцати до двадцати лет. Отсутствие опытных преподавателей в Неаполе на рубеже восемнадцатого века привело его к периоду размышлений и глубокого изучения инструмента самостоятельно. Этот опыт позволил ему сформулировать важные концепции, которые повлияли на весь способ обучения игре на гитаре в девятнадцатом веке.

Композитор покинул Неаполь и переехал в Ливорно, где женился и родил сына по имени Густаво от Мари-Жозефины-Буайе. Позже Густаво Карулли выступал, преподавал игру на гитаре и даже написал школу игры на гитаре. Его занятия игрой на гитаре никогда не давали ему такого же статуса, как статус его отца. Возможно, стараясь не жить в его тени, Густаво выбрал другой путь, став преподавателем вокала. Должно быть, он был хорошим певцом, поскольку в какой-то момент был преподавателем вокала в Парижской консерватории. Он также безуспешно пытался утвердиться на оперной сцене как композитор.

Не исключено, что Карулли, возможно, провел некоторое время в Вене, прежде чем окончательно обосноваться в Париже в 1808 году. Там он поразил публику своими виртуозными способностями, привлекая внимание французов к музыкальной выразительности гитары. В 1810

году был опубликована «Школа игры на гитаре» op.27. Этот метод принес ему ведущую репутацию педагога по игре на гитаре.

Преподавание и исполнение были не единственными двумя видами деятельности, которыми занимался Карулли. Будучи ведущим композитором, играющим на этом инструменте, он также имел большое количество своих произведений благодаря Рафаэле Карли, неаполитанцу, который в то время был одним из главных издателей в Париже. и с которым Карулли подружился. Карли, вероятно, был на каком-то уровне влиятельной фигурой в жизни Карулли, поскольку сам композитор на короткое время стал издателем. Граньяни, например, был тем, кто получил выгоду от деятельности Карулли в этой области.

Достижения Карулли как исполнителя, издателя, преподавателя и композитора сделали его известным гитаристом в Париже. Эта известность также дала возможность другим опытным гитаристам подвергнуть сомнению и в конечном итоге противостоят некоторым из его идей относительно техники игры на гитаре. Одно из противоречий, в частности, связано с использованием Карулли большого пальца левой руки. Похоже, что группа гитаристов, которые были согласны с Карулли в этой практике, и группа тех, кто был против нее, спорили по этому поводу. Этот эпизод был описан в книге французского гитариста Шарля де Мареско «Гитаромания», опубликованной во Франции в 1829 году и содержащей несколько интересных фотографий, изображающих игру на гитаре в парижском обществе.

Участников спорных дебатов стали называть «каруллистами» и «молинистами». Последний термин связан с итальянским гитаристом Франческо Молино (1768-1847). Родившийся в Иврее, регионе недалеко от Турина, он отправился в Париж в 1818 году, чтобы работать скрипачом, хотя он также был гобоистом, альтистом и гитаристом. Фактически, до приезда в Париж он уже написал две школы игры на гитаре и вскоре стал выдающимся композитором и преподавателем игры на гитаре. Его композиторское творчество включает более шестидесяти пьес для гитары, также он известен своими произведениями камерной музыки с гитарой.



Наследие Карулли для гитары представлено более чем четырьмястами произведениями, некоторые из них с опусными номерами, другие без. Большое количество камерных произведений с участием гитары также способствовало развитию интереса к этому инструменту, прежде всего в Париже, также и в других важных музыкальных центрах.

Характерными представителями его творчества являются работы по нетрадиционному сочетанию гитары и фортепиано, которые раскрывают Карулли также как экспериментатора. Его педагогические труды и трактаты, впервые опубликованные в Париже, включают даже «анти-метод» («L'anti-méthode», op.272) и трактат о гармонии для гитары («L'harmonie appliqué a la Guitare» - «Гармония применительно к гитаре»), оба опубликованные в 1825 году.

Другим итальянским гитаристом, известным в Париже того периода, был Маттео Каркасси. Он родился во Флоренции и начал свое музыкальное обучение игре на фортепиано, но еще в молодости обратился к гитаре и вскоре стал виртуозом. Его первое признание критиков как гитариста произошло в Германии в 1810 году. Когда флорентинец только начинал свою карьеру, Карулли уже два года назад поселился в Париже, и в этом году уже был опубликован его первый метод.

Каркасси переехал в Париж примерно в 1820 году. Его виртуозное владение гитарой привело его к ряду поездок, как коротких, так и более длительных. Сначала он поехал в Лондон в 1822 году только на серию концертов. В 1824 году он вернулся в Германию, а затем переехал в Лондон, чтобы на этот раз прожить какое-то время. Когда он наконец обосновался во французской столице, публичные выступления Карулли были уже более ограничены из-за его старения. Парижане перешли на сторону Каркасси, который был моложе и тоже был впечатляющим музыкантом.

За исключением пьесы для гитары и фортепиано, композиционное творчество Каркасси ограничивалось пьесами для гитары соло. Его лучше всего помнят по его «Полному методу для гитары», op.59, и по 25 этюдам, op.60. Первый – один из самых популярных опубликованных методов игры на гитаре в истории этого инструмента. С момента

публикации его использовали поколения гитаристов, и он остается в печати и по сей день. Последний представляет собой существенную часть репертуара обучающихся в начальный и промежуточный годы обучения.

Последним гитаристом, который включен в дискуссию об итальянских гитаристах в Париже, является Филиппо Граньяни. Его имя уже ассоциировалось с полиграфической деятельностью Карулли. Гитарист-виртуоз из Ливорно, он переехал в Париж всего через два года после приезда в этот город Карулли. Два мастера подружились и несколько раз работали вместе, а Карулли даже посвятил Граньяни некоторые из своих произведений. Несмотря на сотрудничество с Карулли, композиторская деятельность Граньяни была робкой и представлена двадцатью произведениями, пятнадцать из которых были опубликованы.

Упомянутые биографические отчеты свидетельствуют о том, что Франция была не единственным местом, где ощущалась растущая популярность шестиструнной гитары. Действительно, другие европейские города, такие как Вена и Лондон, приветствовали гитаристов разных национальностей, особенно из Италии. Анализ положения гитары на итальянской музыкальной сцене может прояснить причины исхода итальянских гитаристов в эти музыкальные центры.

В Италии гитара в основном аккомпанировала голосу. Опера была основным средством музыкального развлечения. В результате были построены большие театры для удовлетворения потребностей оперных аттракционов. Аспект был неблагоприятным для гитары, звук которой был недостаточно громким, чтобы заполнить залы. Сольные исполнители обратили свое внимание на такие места, как Вена и Париж, из-за любви к музыкальной деятельности в дворянских салонах этих центров.

Помимо акустических проблем, были и финансовые соображения. Гитара не только больше подходила для небольших салонов, но и гитаристы могли найти покровительство в этих городах. Также имело значение отсутствие политической стабильности на итальянском полуострове и тот факт, что лучшие издательства располагались в Вене, Париже, Лейпциге и Лондоне.

Другой ведущий мастер игры на гитаре, помимо Фернандо Сора, итальянский виртуоз Мауро Джулиани (1781-1829) развил большую часть своей гитарной деятельности в Вене. Джулиани родился в Бишелье и в очень раннем возрасте начал заниматься игрой на виолончели. В ранние годы он вместе со своим братом Николой переехал в Барлетту, где также изучал контрапункт и игру на шестиструнной гитаре, быстро став искусным исполнителем.

По мнению Филиппо Иснарди, первого биографа Джулиани, причиной переезда композитора в Вену стала не только цель карьеры гитариста, но и стремление к лучшей музыкальной подготовке: в 18 лет его пылкое рвение стремление получить лучшее обучение побудило его путешествовать. В Вене он совершенствовался в контрапункте, в искусстве игры на виолончели и, прежде всего, на гитаре.

Композитор очень молодым женился на Марии Джузеппе дель Монако. В 1801 году у них родился сын Мишель. Он поехал в Вену без жены и сына, чтобы улучшить перспективы музыкальной карьеры. В имперском городе его быстро заметили как виртуоза, и он приобрел известность, превзошедшую славу местных гитаристов, таких как Алоис Вольф (1775-1819) и Симон Молитор (1766-1848).

Важным событием, способствовавшим росту престижа Джулиани, стал успех премьеры его Концерта op.30 для гитары с оркестром. Тогда он стал известен как величайший гитарист из ныне живущих, и его слава распространилась по всей Европе. Слава также позволила ему познакомиться с другими музыкальными знаменитостями в Вене, такими как Иоганн Непомук Гуммель (1778-1837), Луи Шпор (1784-1859), Йозеф Майзедер (1789-1863), возможно, Франц Шуберт (1797-1828), и Людвиг Ван Бетховен (1770-1827). Более того, Джулиани даже играл на виолончели на премьере седьмой симфонии немецкого композитора.

Преподавание было еще одним аспектом работы Джулиани в Вене. Двумя наиболее известными учениками Джулиани, ставшими успешными инструменталистами, были два гитариста из Польши: Ян Непомуцен Бобровиц (1805-1860) и Феликс Горецкий (1800-1871). Первый получил признание публики в 1833 году как «Шопен среди гитаристов». Последний концертировал по всей Европе, в таких местах, как Лондон, Вена и Эдинбург.

Выпускали произведения Джулиани наиболее известные издательства Вены, такие как «Artaria», «Weigl», «Mollo» и «Mechetti qm Carlo». Ведущая издательская компания в Вене принадлежала Антону Диабелли (1781-1858), который был ответственным за несколько первых изданий работ Джулиани. Сам Диабелли, гитарист, композитор и пианист, сочинял пьесы для гитары соло, дуэтов и пьесы для гитары с другими инструментами, особенно с фортепиано. Первоначально Диабелли управлял своей фирмой в партнерстве с Пьетро Каппи под названием «Cappi & Diabelli». Шесть лет спустя, в 1824 году, партнерство прекратилось, и фирма стала называться «Диабелли и Ко».

Пользуясь солидной репутацией композитора и гитариста-виртуоза, Джулиани покинул Вену в 1819 году и не возвращался после того, как некто по имени Якоб Шольце выдвинул обвинения против композитора с требованием выплатить ему 660 гульденов, что, как мы можем предположить, было крупной суммой. денег на тот период. Поскольку он был не в состоянии выплатить свой долг, у Джулиани были конфискованы его домашние вещи и проданы на аукционе. Для человека, который всего несколькими годами ранее стал почетным камер-виртуозом императрицы Марии-Луизы, второй жены Наполеона, это было несчастьем. Затем композитор вернулся в Италию, где побывал в Венеции, Триесте, Риме и Неаполе.

Репутация гитары как концертного инструмента в Италии была не такой, как в Вене, и Джулиани провел последнее десятилетие своей жизни, смело пытаясь изменить эту ситуацию. Опыт в Риме, где он пробыл с 1820 по 1823 годы, оказался не самым удачным в жизни композитора. Возможно, условия, в которых он покинул Вену, повлияли на его авторитет у некоторых издателей. В Риме он подружился с композитором Джоакино Россини (1792-1868) и сочинил первые три «Россинианы» (соч. 119-121).

Следующий шаг в жизни композитора произошел после его переезда в Неаполь во второй половине 1823 года. Он уехал в Неаполь в поисках лучших условий для своей музыкальной деятельности, а также из-за пользы неаполитанского климата для его здоровья. что было не в лучшем виде. Конец жизни Джулиани ознаменовался финансовыми трудностями. Он умер 8 мая 1829 года.

Влияние Джулиани на гитарную сцену было очень сильным. Доказательством тому является то, что через четыре года после его смерти бывшие коллеги композитора из Вены выпустили гитарный журнал, носивший его имя. «Джулианиада», начатая в Лондоне, публиковалась с 1833 по 1835 год. Наследие Джулиани в гитарном репертуаре включает 150 композиций с номерами опусов и без них, в том числе пьесы для соло-гитары, дуэтов, трио, квартетов, квинтетов, концертов, голоса и гитары (или фортепиано), а также для гитары и флейты (или скрипки). Он также оставил педагогический материал, который использовался поколениями гитаристов: «120 этюдов для правой руки», на технику исполнения арпеджио.

Еще одним итальянским гитаристом-виртуозом девятнадцатого века был Луиджи Леньяни (1790–1877). Его первоначальные музыкальные занятия включали игру на гитаре и пение. Он выступал как тенор в Равенне, исполняя арии Россини и Доницетти. Его дебют как концертирующего гитариста состоялся в Милане в 1819 году, в том же году, когда Джулиани покинул Вену. Его виртуозность подтверждается успехом в этом городе три года спустя, где его считали «достойным преемником Джулиани».

В том же году, когда Леньяни начал свою исполнительскую карьеру в качестве гитариста, он опубликовал свои первые композиции в миланском издательстве «Рикорди». Интересным аспектом его выступлений было то, что в конце программ он пел и аккомпанировал себе на гитаре. Прожив в Вене до 1823 года, он жил в Германии, Швейцарии и России, с короткими визитами в Италию, затем снова в Вену и Париж. К 1835 году он вернулся в Италию, где остановился в Генуе. Там он познакомился со скрипачом-виртуозом Никколо Паганини (1782–1840), и вместе они запланировали серию концертов в Турине. К сожалению, из-за проблем со здоровьем Паганини, концерты были отменены.

Дружба с Паганини, безусловно, оказала влияние на жизнь Леньяни. Тот факт, что он сочинил 36 каприсов для гитары, охватывающих все мажорные и минорные тональности, вероятно, связан с его знакомством с 24 каприсами Паганини для скрипки. Леньяни оставил свою музыкальную деятельность в 1850 году, поселился в своем

родном городе и посвятил себя изготовлению гитар и скрипок. Его наследие, считающееся «Паганини гитары», насчитывает более 250 произведений, опубликованных ведущими компаниями Милана, Флоренции, Вены и Парижа.

Никколо Паганини, считавший Леньяни «ведущим гитаристом», сам был опытным гитаристом. Хотя он известен больше как величайший виртуоз игры на скрипке XIX века, он оставил более 200 пьес для гитары, включая соло, дуэты со скрипкой и квартеты с гитарой, большинство из которых не публиковались десятилетиями, поскольку композитору были неохота их публиковать. Только в конце 20 века сольные произведения стали доступны публике после более чем 150 лет юридических споров о праве собственности на них.

Другим выдающимся гитаристом девятнадцатого века был итальянский композитор Джулио Регонди (1822-1872). Он был потрясающим исполнителем и в восемь лет дебютировал в Лионе. Вскоре после выступления он переехал в Париж, где вскоре стал известным музыкантом. Решающий шаг в его карьере был сделан после того, как его семья переехала в Лондон в мае 1831 года.

Регонди также поехал в Дублин в 1834 году, где выступал в важных центрах искусств. Год спустя он начал изучать концертину, инструмент, похожий на аккордеон, изобретенный сэром Чарльзом Уитстоном в год смерти Джулиани. Быстро обучаясь, он вскоре стал виртуозом игры на этом инструменте. С этого момента его концерты включали выступления как на гитаре, так и на концертине. Его виртуозная игра на обоих инструментах побудила композиторов посвящать ему произведения. Что касается концертин, Регонди получил концерт для этого инструмента и оркестра от Бернхарда Молика (1802-1869). Фернандо Сор также посвятил Регонди свою фантазию Op.46 под названием «Souvenir d'amitié» («Память о дружбе»).

В 1840 и 1841 годах он гастролировал в дуэте с виолончелистом Джозефом Леделем. Они выступали в Вене, Мюнхене, Франкфурте и Дармштадте. В Праге он принял участие в благотворительном концерте, организованном композитором и музыкантом-виртуозом Кларой Шуман в феврале 1841 года. Вернувшись в Лондон, он продолжил свою концертную деятельность с новым партнером, пианистом Дулькеном,

начиная с 1844 года. Регонди был скорее исполнителем, чем композитор, и лишь изредка писал для гитары.

Количество итальянских гитаристов, упомянутое в этой книге, несомненно, показывает, что Италия является основным источником выдающихся гитаристов девятнадцатого века, за которым следует Испания. С другой стороны, и в других странах были свои виртуозы. Во Франции ведущей фигурой в этом инструменте был Наполеон Кост (1805-1883).

Ученик Фернандо Сора, Кост родился в провинции Амондан, недалеко от Безансона. Он начал заниматься гитарой под руководством своей матери и уже в подростковом возрасте преподавал игру на инструменте и давал концерты. В 1829 году он переехал в Париж, где учился у Сора, став самым выдающимся французским гитаристом того периода. Его присутствие в Париже, очевидно, позволило ему развить отношения с ведущими гитаристами, помимо Сора, такими как Агуадо, Карулли и Каркасси.

Что касается исполнительской карьеры, Кост столкнулся с иной реальностью, чем его друзья-виртуозы. Французская столица не только уже была переполнена гитарными знаменитостями, но и во втором и третьем десятилетиях девятнадцатого века к этому инструменту не было интереса. В разные годы ему удавалось совмещать преподавательскую и композиторскую деятельность с работой в качестве государственного служащего.

Кост был успешным педагогом и финансировал публикацию своих произведений, поскольку спрос на гитаристов падал. Он участвовал в конкурсе гитарных композиций, организованном русским гитаристом Николаем Макаровым (1810-1890) в Брюсселе в 1856 году. Он был удостоен второй премии за следующие произведения: «Le Passage des Alpes» Op.27 («Тропа в Альпах»); «Fantaisie Symphonique» Op.28b («Симфоническая фантазия»), «La Chasse des Sylphes» Op.29 («Охота на сильфов») и «Grande Serenade» Op.30 («Большая серенада»).

В информации о биографии Косте уместно упомянуть победителя конкурса, гитариста и композитора Иоганна Каспара Мерца (1806-1856). Родившийся в Прессбурге (ныне Братислава, Словакия), но проживавший в Вене примерно с 1840 года, он был активным

исполнителем и считался первоклассным виртуозом. К сожалению, он умер, не успев получить награду за композицию-победительницу «Fantaisie Hongroise» Op.65 ("Венгерская фантазия").

Музыка Мерца в основном писалась для гитары соло, хотя он также сочинял произведения для гитары и фортепиано. Эти произведения, возможно, были вдохновлены его браком с пианисткой-виртуозом. По сути, сочинение Мерца напоминает фортепианные пьесы. Его более 100 произведений – это аранжировки опер, народных песен, наборы тем и вариаций, а иногда и оригинальные композиции.

Возвращаясь к Наполеону Косту, важной вехой в его жизни стал 1863 год, когда он сломал руку. Инцидент привел к прекращению его исполнительской деятельности. Его вклад в гитарный репертуар насчитывает около пятидесяти произведений с опусными номерами и десять без, для шести- и семиструнной гитары. Косте также отредактировал и переиздал Школу Сора под названием «Полный метод для гитары Фердинанда Сора, написанный и дополненный многочисленными примерами и уроками Н. Коста». Он известен как пионер в транскрипции гитарной музыки семнадцатого века из табулатуры в нотную запись, как в случае сочинений Робера де Визе, найденных в его «школе" и в «Золотой книге гитариста», op.52.

Несмотря на большое количество гитаристов, покинувших свои страны в поисках карьеры, некоторые выбрали другой путь. Одним из таких случаев является испанский гитарист и композитор Антонио Кано (1811–1897). Официальный архивариус королевы Изабеллы Второй, он был врачом, прежде чем посвятил себя преподаванию игры на гитаре, чем он занимался в Мадридской консерватории.

Он был учеником Агуадо, и его главным дополнением к миру гитары стала его «Школа игры на гитаре», написанная в 1852 году. Она была переиздана шестнадцать лет спустя с добавленным трактатом по гармонии, адаптированным для гитары. Хотя реальных документов нет, считается, что он преподавал некоторые уроки Франсиско Таррега (1852–1909) и оказал влияние на развитие техники тремоло.

Титулованный «Паганини на гитаре», Леньяни, уже упоминался в книге. Видимо, итальянский мастер был не единственным, кто обладал способностями по сравнению со скрипачом-виртуозом. Таковым был



также испанский гитарист-композитор Тринидад Франсиско Уэрта-и-Катурла (1800-1875). Музыкальный критик «La Revue musicale» («Музыкальное обозрение») заявил во время обзора, что он никогда не слышал лучшего гитариста, чем Уэрта.

Композитор Гектор Берлиоз (1803–1869) и французский писатель Виктор Гюго (1802–1885) также хвалили его за музыкальность. Его репутация виртуоза дополнительно подтверждается в «Allgemeine Musikalische Zeitung» («Allgemeine Musikalische Zeitung»), в которой испанец назван величайшим из ныне живущих гитаристов своего времени.

Уэрта довольно неизвестен современным гитаристам. Его вклад, возможно, был омрачен падением популярности инструмента, тем не менее, есть интересные аспекты, которые отличают его от других гитаристов-виртуозов своего времени. Например, он был первым классическим гитаристом, давшим концерты в Соединенных Штатах, что произошло в 1825 году. Он также выступал с концертами на Кубе, Мартинике, Португалии, Англии, Франции и даже на Ближнем Востоке. Его имя упоминается как отсылка к виртуозности гитары в «Grand Traité d'Instrumentation» («Большом трактате об инструментах») Берлиоза вместе с именами Фернандо Сора и Марко Аурелио Зани де Ферранти (1802-1878).

Родившийся в богатой семье, Зани де Ферранти еще подростком начал учиться игре на гитаре и вскоре состоялся успешный дебют в качестве исполнителя. Переехав в Париж в 1820 году, он был хорошо принят публикой, но не членами тамошнего гитарного кружка. Его сильно критиковали из-за его техники. Враждебность, возможно, и стала причиной его переезда в Санкт-Петербург, где он продолжал оттачивать свою технику и соответственно занимал должности, не связанные с музыкой.

Зани де Ферранти вернулся на сцену после успешного выступления в Гамбурге, которое повлекло за собой новые сольные выступления. С 1825 года он играл в Париже, Лондоне и Брюсселе. В последнем он жил некоторое время и делил свое время между преподаванием игры на гитаре и итальянской литературой. Лишь в 1832 году он возобновил

концертную деятельность, побывав в Голландии, Франции, Англии и следуя по пути Уэрты, в США.

Вернувшись в Италию после путешествия, он встретил Паганини и установил с ним дружественные отношения. В то время его репутация виртуоза была хорошо известна, и король Бельгии Леопольд I (1790-1865) даже назвал его «почетным гитаристом». С уменьшением интереса к гитаре Зани де Ферранти к 1846 году поселился в Брюсселе и отказался от игры на инструменте, посвятив себя преподаванию итальянского языка в Королевской консерватории. В конце жизни он переехал в Пизу, где и умер при неблагоприятных финансовых обстоятельствах. Его композиции включают 30 произведений. Среди них ноктюрны и фантазии для гитары соло, а также две пьесы в польском стиле для трех гитар.

В девятнадцатом веке было ещё несколько гитаристов, которых тоже можно было бы включить в эту дискуссию. Однако предоставленных биографических отчетов достаточно, чтобы подтвердить популярность, которую этот инструмент приобрел в начале девятнадцатого века. Тем не менее, последние биографические сведения дают понять читателю, что с годами инструмент утратил свою популярность.

Было несколько причин упадка гитары как концертного инструмента: одни художественные, а другие - социологические. Ограниченные возможности инструмента в отношении его громкости представляют собой решающий фактор. Этот аспект ставит гитару на маргинальное место по отношению к камерной музыкальной деятельности. В то же время из-за недостаточной громкости инструмент не мог хорошо слушаться большой аудиторией в концертных залах. Звуковая слабость, должно быть, стала еще более очевидной для публики перед лицом ошеломляющей популярности пианистов и скрипачей-виртуозов.

Фортепиано и скрипка могли издавать гораздо более громкий звук, чем гитара, а высокий уровень технических требований к виртуозам, играющим на этих инструментах, был гораздо более впечатляющим, чем то, что мог исполнять гитарист. Другим аспектом была общая тенденция в музыке в пользу более сложного гармонического словаря, который

контрастировал с тем, который обычно встречается в композициях для гитары, что представляло собой барьер для большинства гитаристов.

Другой причиной могут быть трудности, связанные с сочинением музыки для гитары. Сам Берлиоз в своем трактате по оркестровке пишет, что для того, чтобы хорошо сочинять для инструмента, необходимо на нем играть. Можно не согласиться с точкой зрения Берлиоза, но факт остается фактом: большинство выдающихся композиторов того периода не играли и не писали для гитары, в отличие от него.

На социальном уровне гитара постепенно стала ограничиваться бытовыми и фольклорными музыкальными проявлениями. Её в основном использовали в качестве аккомпанемента для танцев, и он стал любимым среди пролетариата, цыган и людей всех этнических групп. Этот факт создал стигму (своеобразное клеймо), связанную с гитарой, в доминирующих классах общества. Фактически, к гитаре до сих пор относятся с осторожностью в доминирующих кругах классической музыки.

В некотором смысле эти факторы пугали и мешали сохранению гитары как концертного инструмента. С другой стороны, они также поставили новые цели, которые необходимо было преследовать, чтобы восстановить этот статус. Первый шаг, открывший новые горизонты для инструмента, произошел с усовершенствованием конструкции, которое привело к появлению современной концертной гитары. Эти изменения и наследие пионеров современного инструмента будут обсуждаться в следующей главе.

## ГЛАВА V. «ПЕРЕХОД В ДВАДЦАТЫЙ ВЕК»

На протяжении всей истории гитары одним из главных её недостатков, если не основным, была недостаточная громкость. Этот аспект исключил гитару из основных музыкальных кругов и ограничил ее включение в состав коллективов камерной музыки. С появлением своей современной версии гитара увеличила свою способность быть услышанной и расширила возможности включения в "высший свет".

Гитара переживала экспериментальный период, связанный с ее конструкцией. Несколько мастеров искали пути к изменению инструмента, и было бы наивно ожидать, что они не улучшат ограниченный объем инструмента. Читателю были ранее представлены изменения грифа, ладов, увеличение размера, а также включение открытого отверстия, механических колков и новой веерной системы. Однако информация о человеке, прозванном «отцом современной гитары», была намеренно отведена для этой главы.

Вклад испанского мастера гитар Антонио де Торреса Хурадо (1817-1892) произвел революцию в конструкции прежних типов гитар до такой степени, что, несомненно, привел к появлению особого типа инструмента. Торрес начал заниматься столярным делом в двенадцать лет. Предполагается, что где-то в 1842 году он пошел работать на мастера по изготовлению гитар Хосе Пернаса в Гранаде и за короткое время научился делать гитары. Затем он открыл магазин гитар в Севилье.

Контакт с гитаристом-композитором Хулианом Аркасом (1832-1882) имел особое значение для его карьеры. В 1850-х годах Аркас посоветовал Торресу стать профессиональным изготовителем гитар и вдохновил его на новые усовершенствования в конструкции гитар. Испанский мастер пришел к выводу, что ключом была дека. Чтобы увеличить громкость, он сделал деку тоньше и, следовательно, легче, и установил ее на гитары большего размера. Дека этого типа выгибалась в обоих направлениях благодаря системе крепления, состоящей из семи легких «веерных стоек», направленных на 12-й лад гитары в задней части деки для прочности.

Новая конструкция, усиленная радиальной решеткой под декой, улучшила распространение звуковых волн. Таким образом, Торрес

отказался от легкого и хрупкого дизайна романтического периода и увеличил размер своих гитар до 65 см, ставших образцом, и приподнял гриф. Эти изменения привели к созданию более мощного инструмента с отчетливым характером, богатством тембров и направленной звуковой проекцией.

Можно справедливо указать на тот факт, что Торрес не был изобретателем системы веера и что другие создатели того периода уже использовали эту идею. С другой стороны, нельзя отрицать, что Торрес усовершенствовал её по сравнению со своими предшественниками. Действительно, это был главный дифференциал, который был добавлен к гитаре. В какой-то момент, чтобы подтвердить свою теорию о том, что звук гитары в основном является следствием верха, а не ее деки и боковин, Торрес построил гитару с декой и боками из папье-маше. Между 1852-1869 и 1875-1892 годами Торрес построил около 320 инструментов, установив новые стандарты конструкции классической гитары, которые до сих пор принимаются во внимание мастерами.

Гитара всегда прочно ассоциировалась с Испанией, хотя множество выдающихся исполнителей и композиторов приезжали из других стран. После ее упадка в девятнадцатом веке кажется правильным, что Испания станет местом ее возрождения. Вклад Аркаса в этот процесс заключался не только в том, что он посоветовал Торресу стать мастером. Он также научил человека, который был последним из «трех сторон треугольника», участвовавшего в модернизации гитары: Франсиско Таррега (1852-1909).

Таррега родился в Виларреале, в северной провинции Кастильон. Он начал играть на гитаре в восемь лет. Фактически, его ранние занятия музыкой, кажется, были частично способом справиться с постоянным состоянием в его жизни. Безответственная няня бросила его в оросительный канал, когда он был маленьким. В результате этого несчастного случая у него ухудшилось зрение. В 1862 году Хулиан Аркас во время гастролей был впечатлен лёгкостью, с которой Таррега играл на инструменте, и предложил обучать его, если родители позволят ему поехать в Барселону. Отец Таррега согласился с условием, что его сын по-прежнему будет учиться игре на фортепиано.

Период обучения Таррега у Аркаса длился недолго. Это закончилось вскоре после того, как первый переехал в Барселону, а второй снова отправился в турне. Интересно, что десятилетний Таррега пытался прославить его как гитариста в барах и ресторанах Барселоны. Вскоре его отправили домой жить к родителям. После этого он дважды сбегал из дома: один раз в 1865 году, чтобы жить с цыганами в Валенсии, а другой - чтобы снова поехать в Валенсию.

К тому времени, когда он поступил учиться в Мадридскую консерваторию в 1874 году, он уже умел играть как на фортепиано, так и на гитаре. При поддержке богатого бизнесмена по имени Антонио Канеса, он начал свое обучение в этом престижном учебном заведении с новым инструментом, изготовленным Торресом. Неоспоримое превосходство этого инструмента дало Таррега новые возможности поднять уровень игры на гитаре среди других музыкальных инструментов.

Сотрудничество музыкантов Торрес-Аркас-Таррега имело важное значение для разработки нового типа гитары. Тем не менее, Таррега внес еще два важных вклада в создание современной гитары. Во-первых, он помог расширить ее репертуар. Во-вторых, он переформулировал технику работы гитариста за инструментом.

Выбранный Таррега путь к обновлению гитарного репертуара и повышению статуса инструмента лежал через транскрипции, как способ показать музыкальному миру, что гитара способна выдерживать более последовательный музыкальный дискурс. Хотя он также написал около 80 оригинальных пьес для гитары, аранжировал более 100 произведений таких композиторов, как Бетховен, Шуман, Шопен, Верди и Мендельсон, а также испанских современников, таких как Исаак Альбенис (1860-1909). Нынешним гитаристам двумя наиболее известными произведениями Таррега являются, пожалуй, лирическое «Capricho Árabe» («Арабское каприччио») и тремоло-пьеса «Recuerdos de la Alhambra» («Воспоминание об Альгамбре»).

Таррега потребовалось много времени, чтобы систематизировать фундаментальные принципы игры на гитаре в процессе переформулирования техники игры на гитаре. Он выбрал то, что было лучшим с технической точки зрения для гитары, оставленное его

предками, и адаптировал это к реальности нового инструмента. Он выступал за использование гитары на левой ноге с подставкой для ноги.

Использование мизинца, опирающегося на деку, было раз и навсегда отменено Таррегой, что позволило правой руке действовать свободно и более тщательно исследовать различные тембральные цвета инструмента. Он расширил концепцию аппликатуры, отдав предпочтение выражению тонов цвета. В девятнадцатом веке гитаристы больше привыкли к использованию открытых струн, вероятно, для того, чтобы компенсировать недостаток блеска и звуковой амплитуды своих инструментов. Испанский мастер разработал тип аппликатуры, которая проходила через всё протяжение грифа, аналогичную той, которая используется в технике игры на скрипке, выдавая более теплую и певучую звучность, что позволяло гитаре более выразительно раскрывать нюансы музыкальной фразировки.

Одним из наиболее характерных аспектов стиля игры Таррега было использование глиссандо, позволяющих исполнять мелодическую линию без цезур. Это и другие технические усовершенствования были визитной карточкой его стиля игры, зафиксированной его учениками и поклонниками.

Франсиско Таррега был краеугольным камнем в процессе возрождения популярности инструмента. Его имя также связано с важным эстетическим течением, известным как испанский романтизм, который отверг итальянское влияние, чтобы восстановить национальную идентичность Испании. Романтическое движение прибыло в Испанию поздно из-за существующей политической ситуации. Испанией правила французская династия почти полтора века, с 1700 по 1833 год. В этот период испанцы видели, как их национальная идентичность подавлялась иностранным влиянием (особенно из Франции и Италии) в придворном искусстве. Когда в 1833 году умер деспотический король Фердинанд VII, либералы, а значит, и испанский романтизм вернулись в его дом.

Реакция против итальянизма привела к расцвету популярной сарсуэлы при Франсиско Асенхо Барбьери (1823–1894), Томасе Бретоне (1850–1923) и Фелипе Педрелле (1841–1922). Сарсуэла была лирико-драматическим жанром, разновидностью легкой оперы, в которой

чередовались разговорные и песенные сцены. Позже в него вошли также оперные и популярные песни, а также танцы. Термин происходит от Паласио-де-ла-Сарсуэла недалеко от Мадрида, где испанский двор впервые увидел этот вид развлечений.

Педрелл (испанский гитарист, композитор, фольклорист и музыковед, был одним из тех музыкантов, которые способствовали возрождению классической гитарной музыки в Испании) и его национализм, в свою очередь, стимулировали Таррегу, а также двух важных испанских композиторов, также имеющих отношение к этому исследованию: Исаака Альбениса и Энрике Гранадоса (1867-1916). Они сочиняли музыку в период, получивший название «постромантизм», который в Испании более тесно связан с периодом романтизма. В это время испанцы испытали костюмбизм – тенденцию, при которой литература и живопись изображали упрощенную, романтизированную интерпретацию местной повседневной жизни. В поэзии возрождение национализма было связано с такими фигурами, как Хосе Соррилья-и-Мораль (1817-1893), Хосе де Эспронседа (1808–1848) и Анхель де Сааведра и Рамирес де Бакедано, известный как герцог де Ривас (1791–1865).

Простота испанской жизни с ее манерами и обычаями также сочеталась с музыкой: Таррега писал исключительно для гитары, а Альбенис и Гранадос писали для фортепиано и оперы. Они сформировали национальную испанскую современную музыкальную школу, приняв традиционную испанскую идиому, включающую в себя лиризм, популяризм и реализм.

Альбенис взял гитару за образец и черпал вдохновение из андалузской народной музыки, не используя настоящие народные темы. Ему удалось создать стиль, напоминающий традиционный испанский, но при этом создающий впечатление спонтанности. Он был романтиком в своих тонких проявлениях и создавал для фортепиано лирические шедевры. Услышав транскрипции Таррега своей собственной музыки, он подтвердил, что предпочитает их некоторым своим оригиналам для фортепиано. Его сочинения под названием «Иберия» содержат исследования характерных ритмов и эффектов различных испанских провинций, разработанные с большим чувством поэтического намека.



«Астурия» («Легенда») Альбениса, пятая пьеса из Испанской сюиты Op.47, без сомнения, является одним из самых популярных произведений современного репертуара классической гитары, с многочисленными транскрипциями. Для современного гитариста или студента-гитариста практически невозможно не услышать или не сыграть какую-нибудь аранжировку произведения. Среди его произведений также есть «Торре Бермеха» (последняя пьеса из «12 характерных пьес» Op.92), «Мальорка» (Баркарола) Op.202 и другие композиции из упомянутой Испанской сюиты.

Искусство Франсиско Гойи (1746-1828) оказало влияние на композиционный стиль Энрике Гранадоса. Вдохновленный искусством Гойи, Гранадос сосредоточился на романтическом и живописном, а не на реалистическом и сатирическом. Его опера «Гойескас» изначально представляла собой группу фортепианных пьес. Гранадос раскрывает себя романтиком в своей откровенной мелодике, пафосе, поэтических предложениях и сложных гармонических схемах, оригинальных, но относящихся к стилю Шопена, но на испанском языке.

И Лист, и немецкая фактура девятнадцатого века оказали влияние на Гранадоса. Тем не менее, у композитора был свой собственный стиль: он бессвязно рассуждал и подчеркивал свою точку зрения, подчеркивая повторение, как испанские поэты, говоря одни и те же вещи восхитительным разнообразием способов. Как и в случае с музыкой Альбениса, Таррега также аранжировал музыку Гранадоса. Среди его произведений, переложенных для гитары и популярных среди современных гитаристов, – Тонадилля «Маха Гойи», «Поэтические вальсы» и «Испанские танцы» Op.37.

Другим испанским композитором, который, несмотря на очень небольшое количество произведений для гитары, имел отношение к националистической музыке этой страны, был Мануэль де Фалья (1876-1946). Приведенная ниже цитата от самого Фалья делает очевидным, что он предвидел светлое будущее для гитары. Он считал, что один из самых больших козырей, которыми располагали композиторы в тот период возрождения гитары, был связан с исследованием гармонии и ее эффектов в инструменте:

«Гитара, широко используемая в Испании, представляет собой два различных музыкальных эффекта: ритм, который очевиден и сразу ощутим; и гармонию. Первое в сочетании с определенными формами каденции долгое время было единственным эффектом, используемым в более или менее культурной музыке, в то время, как передача гармоний, эффект которых едва ли признавались композиторами, за исключением Доменико Скарлатти, а также в «Иберии» Альбениса».

Под влиянием Педрелла, который был его профессором композиции в Мадриде, Фалья глубоко увлекся местной музыкой Испании, а точнее фламенко из Андалусии. В его ранних произведениях представлено несколько сарсуэл, а его первое выдающееся произведение «*La vida breve*» ("Жизнь коротка"), одноактная опера, было написано в 1905 году, премьера которого состоялась в 1913 году.

Следующим шагом в жизни композитора стал Париж. Хотя город не пользовался такой привлекательностью для гитаристов, как в начале девятнадцатого века, он был одним из главных европейских центров композиторов. Именно там, во французской метрополии, оказали влияние на Фалья композиторы-импрессионисты Морис Равель (1875–1937), Поль Дюка (1865–1935) и Клод Дебюсси (1862–1918).

Восхищение Дебюсси гитарой побудило Фалья сочинить свою единственную пьесу для гитары соло под названием «*Homenaje pour le tomb de Claude Debussy*» («Дань уважения гробнице Клода Дебюсси»). Оно было написано в память о французском композиторе через два года после его смерти для №20 мюзикла «Ревю». Это произведение было первым, переложенным Сеговией, который никогда не включал его в свой репертуар. Еще одно произведение, которое сегодня широко исполняется на концертах, — это «Семь популярных песен» для голоса и гитарного сопровождения. В цикле Фалья использовал темы настоящих народных песен, но аккомпанемент был его собственным.

Возвращаясь к Таррега, важно отметить его вклад как педагога по игре на гитаре. Некоторые из его учеников стали выдающимися концертантами, путешествуя и распространяя его новую концепцию игры на гитаре. Тем не менее, сам он никогда не оставлял потомкам какой-либо гитарный метод, и писали не он, а книги, дошедшие до нас ныне под названием «Школа Таррега». По этой причине к таким методам

следует подходить с осторожностью, поскольку они принадлежат тому времени, когда многие люди воспользовались наследием и репутацией испанского мастера.

Среди учеников Таррега двое достойны включения в эту дискуссию из-за их вклада в развитие гитары: Мигель Льобет (1878-1938) и Эмилио Пухоль (1886-1980). У них были ярко выраженные музыкальные таланты, тем не менее, каждый по-своему внес свой вклад в мир гитары, открыв новые двери последующим поколениям.

Мигель Льобет, которого иногда называли «гитаристом импрессионизма», был необычайно талантлив и с раннего возраста пользовался поддержкой своей семьи, имевшей артистические наклонности. Он учился у Таррега в течение многих лет, а затем поступил в консерваторию Барселоны, где у него появились такие друзья, как Пабло Казальс, Рикардо Виньес и Гаспар Кассадо. Его дебют состоялся в Малаге в 1900 году. При поддержке Рикардо Виньеса Льобет зарекомендовал себя как член музыкальной элиты Парижа и имел прямой контакт с Дебюсси, Форе и Равелем, композиторами, которые посещали его концерты и повлияли на его стиль сочинительства.

После 1900 года Льобет выступал по всей Европе, Северной и Южной Америке. Он приехал на какое-то время жить в Аргентину и сделал там несколько своих записей в период с 1926 по 1929 год. Хотя он был не первым гитаристом, который записывался, его записи были первыми, в которых гитара использовала технологию микрофона вместо восковых цилиндров (восковой валик или цилиндр - аудионоситель, использовавшийся для фонографа Эдисона).

Идеалы Льобета относительно качества звука на гитаре отличались от идеалов Таррега, хотя он был самым выдающимся учеником последнего. Его техника правой руки включала использование ногтей. Таррега, с другой стороны, предпочитал играть без них, считая ногти «мертвым материалом». Пухоль согласился с Таррега и позже обратился к проблеме производства звука в своей книге «Звуковая дилемма на гитаре». Он утверждал, что использование плоти имело смысл, потому что исполнитель задействовал кончики пальцев, которые были самой чувствительной частью тела, в результате чего звук был более округлым.

Творческий путь Пухоля включал музыковедение и исследования. Свою карьеру он начал с исполнения фольклорной музыки. В 1900 году он начал учиться у Таррега, быстро зарекомендовав себя как сольный концертант и композитор.

В 1924 году он обнаружил древнюю виуэлу в музее в Париже и, вдохновленный этим инструментом, начал усердное исследование репертуара древних инструментов, таких как виуэла, лютня и гитара в стиле барокко. Макс Эшиг в Париже, начиная с 1925 года, публиковал результаты этого исследования, и оно представляет собой новаторский пример процесса исторической реконструкции, который сейчас в моде.

Наследие Пухоля сделало произведения Милана, Мударры, Санса, Ле Роя и других композиторов доступными для гитаристов. Фактически, многие произведения, пришедшие к нам благодаря исследованиям Пухоля, стали вехами в гитарном репертуаре. Он также был успешным учителем и выпустил три классических произведения гитарной литературы под названием «Escuela Razonada de la Guitarra» («Разумная школа игры на гитаре»). Многие педагоги считают эту публикацию самым важным справочником о ранних стадиях развития современной гитары, и она до сих пор принята во многих консерваториях по всему миру.

Пухоль написал биографию Таррега. Он также написал более ста оригинальных пьес для гитары. Композитор Хоакин Родриго (1901–1999) сочинил для него «Далёкую сарабанду» (1926). К сожалению, некоторые из его достижений были подавлены звездной славой самой важной личности в истории гитары XX века, испанского виртуоза Андреса Сеговии (1893-1987).

Вклад Андреса Сеговии в историю гитары настолько важен, что его имя стало ассоциироваться с гитарой так же, как имя Паганини связано со скрипкой или имя Листа с фортепиано. На протяжении всей своей карьеры Сеговия установил и реализовал пять целей. Он изложил их в выпуске №32 журнала «Guitar Review» («Обзор гитары») за 1969 год.

Первая заключалась в том, чтобы отделить гитару от старого клейма фольклорного инструмента. Вторым стало создание оригинального репертуара для инструмента. Он также предполагал расширить признание гитары среди филармонической публики. Создание

«объединяющей среды для тех, кто интересуется развитие игры на гитаре» было еще одной целью. В конечном счете, он стремился обеспечить будущее гитары, включив ее в музыкальные программы самых важных консерваторий мира.

Он родился в Линаресе, регионе, связанном с сельскохозяйственной и горнодобывающей деятельностью на юге Испании. Его ранняя жизнь плохо документирована, но некоторые факты создают впечатление, что его детство было нелегким периодом его жизни. Еще будучи очень молодым, его разлучили со своими братьями и отправили к дядям в Гранаду, чтобы он воспитывался там. Судя по всему, гитара вошла в его жизнь после того, как дядя начал учить его аккордам, чтобы помочь Сеговии справиться с отдаленностью от семьи.

Музыкальная среда Гранады в конце девятнадцатого века была богатой и привлекательной для студентов-музыкантов и благоприятной для игры на гитаре. Раннее увлечение Сеговии игрой на гитаре было сформировано под влиянием мавританской культуры с ее мистической архитектурой, фламенко и цыганами. Фактически, он прогуливал школу, чтобы послушать, как цыгане играют на гитаре.

Подростком он решил жить один и изучать игру на гитаре, теорию музыки и сольфеджио. В своей автобиографии Сеговия назвал себя гитаристом-самоучкой. Этот вопрос вызывает споры среди гитаристов, поскольку биография была написана на пике его карьеры.

Его дебют как гитариста произошел в шестнадцать лет. В 1913 году он играл в театре «Атенео» в Мадриде, продемонстрировав технический уровень, поразивший публику. Реакция открыла несколько возможностей, и вскоре Сеговия расширил свою исполнительскую карьеру по всей Испании. Уроженец Кубы Эрнесто де Кесада (1886-1972) некоторое время руководил исполнительской деятельностью Сеговии.

В начале 1920-х годов Сеговия посетил Аргентину и Уругвай. В 1922 году Сеговия заключил в Мадриде контракт с Кесадой на серию из сорока концертов на Кубе, в Пуэрто-Рико и Мексике. В 1924 году Сеговия выступил в Париже. Это выступление стало вехой в его карьере. На концерте присутствовали несколько видных деятелей музыкальной сцены французской столицы, которые были очень впечатлены уровнем

артистизма Сеговии. В результате испанец практически мгновенно стал знаменитостью.

Исторически это было также уникальное время в жизни музыкантов: появление электрических записей в 1925 году расширило возможности распространения их искусства. Сеговия зарекомендовал себя как международный артист, выступающий в Бельгии, Германии, Австрии, США. Его дебют в США состоялся в 1928 году, всего через год после его первых записей. Его слава даже привела его в Японию в 1929 году.

Движимый, с одной стороны, внезапной публичной известностью, а с другой - решительным характером, Сеговия установил контакты с выдающимися композиторами, чтобы начать писать для гитары, и в данном случае специально для него. Одним из таких композиторов был Федерико Морено-Торроба (1891–1982). Он был последним мастером сарсуэлы в Испании и написал несколько произведений этого жанра, из которых самой известной была «Луиза Фернанда» (1932).

В раннем возрасте Торроба приобщился к музыке. Его первым учителем музыки был его отец, органист Хосе Морено Баллестерос, который также был учителем музыки в Мадридской консерватории. Первая из сарсуэл Торробы, «Las Decididas» («Решительные», 1912), была написана в сотрудничестве с ним.

Позже он учился в Королевской консерватории, где изучал композицию у Конрадо дель Кампо (1878–1953). В 1924 году он женился на Пилар Ларрегла. Тесть Торробы был композитором из Наварры, и тогда он близко познакомился с народной музыкой Наварры, которая повлияла на его собственный стиль композиции.

В 1920-е годы у него сложилась дружба с Сеговией, которая побудила его сочинять для гитары. Произведение, которое было принято как первое, сочиненное Торроба для Сеговии, было последней частью «Кастильской сюиты» под названием «Танец». Датой был 1923 год, хотя сам Сеговия говорил, что это был 1919 год. Одним из самых популярных его произведений, широко записанных и включенных в репертуар нескольких сольных исполнителей, является «Сонатина» (1924). Сеговия записал свой первый альбом 1927 году.

Торроба сочинял для гитары на протяжении всей своей творческой жизни, обогатив гитарный репертуар XX века примерно восьмьюдесятью произведениями, представленными импрессионистическими пьесами, сонатами, сонатинами, сюитами, танцами, композициями для четырех гитар и пьесами для гитары с оркестром. Среди его сольных произведений – «Piezas características» («Характерные пьесы») (1931), «Sonata Fantasia» (1953), «Aires de la Mancha» («Напевы Ла-Манчи», 1966), «Castillos de España I» (Сюита «Замки Испании», I часть, 1970) и «Castillos de España» II (Сюита «Замки Испании», II часть, 1978).

1956 год был особенно плодотворным для игры на гитаре, поскольку Торроба написал для этого инструмента более тридцати пьес, таких как «Romance de los Pinos» («Романс сосен», «Segoviana» («Сеговиана», «Sevillana» («Севильяна») и «Sonata y variacion» («Соната с вариацией»). Все его произведения для гитарного ансамбля были написаны в его зрелые годы. Первые два гитарных квартета, «Ráfagas» ("Порывы" и Sonata Fantasia II, были написаны в 1976 году. Три года спустя он сочинил еще один, под названием «Estampas» («Эстампы»).

Последними двумя произведениями были квинтет «Invenciones» («Инвенции» и квартет «Sonatina trianaera», написанные в 1980 году. Оркестровые произведения с участием гитары включают «Concierto de Castilla» («Кастильский концерт», 1960), «Concierto en Flamenco» («Концерт фламенко», 1962), «Concierto Ibérico» («Иберийский концерт», 1976) и «Tonada Concertante» («Концертная Тонада»). Последняя была написана в 1982 году, в год смерти композитора.

Помимо Морено-Торроба, по инициативе Сеговии для гитары писали и другие композиторы. Среди них были Мануэль Мария Понсе (1882–1948), Марио Кастельнуово-Тедеско (1895–1968), Хоакин Турина (1882–1949), Александр Тансман (1897–1986) и Эйтор Вилья-Лобос (1887–1959). Краткий обзор каждого из них и основных произведений, ставших ядром нового репертуара инструмента, поможет читателю понять значение их вклада в историю гитары.

Мануэл Мария Понсе (1882–1948) родился во Фреснильо, Мексика, и начал изучать игру на фортепиано и сольфеджио вместе со своей сестрой Жозефиной. В пять лет, когда он выздоравливал от оспы, он

сочинил свою первую пьесу «Танец оспы». Он также учился у некоего Сиприано Авила.

В начале двадцатого века он переехал в Мехико, где учился игре на фортепиано у Висенте Маньяса и гармонии у Висенте Габриелли. Он поступил в Национальную консерваторию, но вскоре там надоела педагогическая система, и он переехал в Агуаскальентес. Там он преподавал фортепиано и сольфеджио и на деньги, заработанные преподаванием, купил рояль.

В 23 года он отправился в Италию, где поступил в лицей Россини в Болонье и изучал композицию под руководством Луиджи Торки, а затем у Далл'Олио. К этому периоду относятся его первая фортепианная соната, четыре мазурки и две первые части Трио для фортепиано, скрипки и альты. Всегда стремясь к совершенствованию, он решил уехать в Германию, где учился в Берлине в консерватории Штерна. Там он завершил обучение игре на фортепиано под руководством Мартина Краузе.

Понсе с большим успехом выступал в Бетховен-холле в Берлине, но это выступление не изменило тяжелого финансового положения, в котором он находился, что заставило его вернуться в свою страну в 1908 году. В 1909 году он занял должность профессора по классу фортепиано, заменив вакантную должность, оставленную после смерти Рикардо Кастро в Национальной консерватории. Он оставался на этой должности до 1915 года. На тот момент он уже решил изучить мексиканский фольклор как основной источник своих сочинений.

В 1913 году он прочитал лекцию «Музыка и мексиканская песня», посвященную вопросу использования фольклора в музыке и представлению о национальной идентичности среди мексиканской интеллигенции. Два года спустя из-за деликатного политического контекста, вызванного Мексиканской революцией, он добровольно отправился в изгнание на Кубу. Он остался в Гаване с двумя друзьями, скрипачом Педро Вальдесом Фрагой (1872–1939) и поэтом Луисом Г. Урбиной (1868–1934). Естественно, он впитал в себя некоторые влияния кубинской музыки и подружился с ведущими артистами и интеллектуалами острова.



В 1916 году он дал полный сольный концерт своих произведений в Нью-Йорке. Год спустя он вернулся в Мексику, после того как был назначен профессором Национальной консерватории. Тот факт, что он пользовался солидной репутацией в своей стране, может быть дополнительно подтвержден тем фактом, что Национальный симфонический оркестр играл во время его свадьбы с Клементиной Морель в 1917 году. Мексиканский композитор стал директором этого оркестра до 1919 года и посвятил себя сочинению и музыке, преподавал фортепиано в консерватории, чем и занимался до 1922 года.

Плодовитый писатель, Понсе также работал с музыкальными журналами. Он был директором «Revista de Mexico» ("Журнал Мексики") в 1919 и 1920 годах. Он также основал «Gaceta Musical» («Музыкальный Вестник»), журнал, написанный на испанском языке, когда он был в Париже. Позже, в 1936 году, он был редактором журнала «Cultura Musical» («Музыкальная культура»). Всегда преданный фольклору своей страны, позже в своей жизни композитор предложил мексиканскому правительству создать комитет, отвечающий за восстановление и каталогизацию фольклорной музыки из разных регионов Мексики с целью ее публикации и сохранения.

Сеговия и Понсе познакомились, когда первый поехал выступать в Мексику. Понсе был впечатлен артистизмом испанского виртуоза. Услышав «Сонатину» Морено-Торробы в конце выступления Сеговии, Понсе почувствовал вдохновение написать для гитары. Первой пьесой была «Мексиканская соната». Неудивительно, что произведение было построено на мексиканских фольклорных темах. Понсе и Сеговия поддерживали отношения, которые длились всю их жизнь, и они много раз писали друг другу. Переписка была отредактирована Мигелем Алькасаром, переведена на английский Питером Сигалом и опубликована издательством «Orphee Editions» (Издательство «Орфей»).

Обладая хорошо зарекомендовавшей себя репутацией в Мексике, Понсе чувствовал, что ему необходимо усовершенствовать свою композиционную технику. Стремясь изучить новые музыкальные тенденции того периода, он вместе со своей женой уехал в Париж в 1925 году. Там ему стало комфортно сочинять музыку для гитары, которую он

назвал «изысканным инструментом, заключающим в себе особый мир, чувствительный, деликатный, таинственный».

Сочинения Понсе для гитары являются драгоценными жемчужинами репертуара этого инструмента начала двадцатого века. Помимо упомянутых работ, Понсе оставил представительное дополнение к гитарной литературе. Среди его наиболее важных произведений - три сонаты: Соната III (1927), «Романтическая соната» («Посвящение Шуберту», 1929) и «классическая соната» («Посвящение Фернандо Сору», 1930).

Основная часть его творчества для гитары проходила в Париже между 1925 и 1932 годами. Помимо сонат, другие произведения этого периода включают «Tema Variado y Final» («Тема с вариациями и Финал», 1926), Suite en La Mineur («Сюита Ля минор») и Вариации и фуга на тему «La Folia». (1929), «Homenaje a Tárrega» («Дань уважения Таррега») и «Sonatina Meridional» («Южная Сонатина», 1932). Последнее знаменует собой конец гитарных работ Понсе в Париже. Он продолжал сочинять для этого инструмента в Мексике, а в 1941 году написал «Concierto del Sur» («Южный концерт») для гитары с оркестром. Его последняя известная работа «Вариации на тему Кабесона» датируется 1948 годом, всего за несколько месяцев до его смерти.

Итальянский композитор Марио Кастельнуово-Тедеско оставил огромное количество сочинений для гитары. Его творчество не имело аналогов среди других композиторов того времени. Оно содержит около ста произведений, включающих сольные пьесы, дуэты, включая гитару, камерные сочинения и гитарные концерты.

Родившийся во Флоренции в еврейской семье, изгнанной из Испании несколько столетий назад, он начал свое образование у себя дома, поскольку его отец был обеспокоен плохим состоянием здоровья. В раннем возрасте он находился под сильным влиянием своего деда Бруто, любителя итальянских опер, который постоянно пел для юного Марио. В 14 лет он написал три сюиты для фортепиано и в том же году поступил в Музыкальный институт Керубини для изучения игры на фортепиано.

Получив в 1914 году степень по игре на этом инструменте, он четыре года стал учеником итальянского композитора Ильдебрандо Пизетти (1880-1968), пока не получил диплом по композиции. Поклонник

литературных произведений, особенно Уильяма Шекспира (1564–1616), Тедеско черпал вдохновение из комедии в пяти действиях, написанной Никколо Макиавелли (1469–1527), для написания своей первой оперы «Мандрагора». Премьера оперы состоялась в 1926 году.

Вскоре его произведения были замечены и включены в репертуар таких выдающихся исполнителей, как пианисты-виртуозы Вальтер Гизекинг (1895–1956), Эрнесто Консоло (1864–1931) и скрипач Яша Хейфец (1901–1987). Свой второй скрипичный концерт «Пророк» композитор написал на еврейские темы и посвятил его Хейфецу. Работа была выражением против антисемитизма, который был в моде в Европе в тот период. Под впечатлением от глубины произведения, дирижер Артуро Тосканини (1867–1957) пригласил композитора приехать в Милан, чтобы посмотреть вместе с ним партитуру. Поездка Тедеско по работе с дирижером стала первым шагом на пути к крепкой дружбе.

Контакт с Сеговией произошел в 1932 году на Международном Венецианском фестивале. Сеговия и Мануэль де Фалья присутствовали на концерте Тедеско на фестивале, и, хотя они постоянно виделись на фестивале, тема гитары между ними не затрагивалась. Действительно, Сеговия не просил напрямую композитора писать для него. В последний день фестиваля он встретил жену Тедеско Клару и попросил ее сообщить итальянскому композитору о своем желании сыграть его произведение.

Тедеско ответил Сеговии, но дал ему понять, что понятия не имеет, как писать для гитары. Сеговия прислал ему копию Вариаций Сора на тему Моцарта и Вариаций и фуги Понсе на тему «La Folia». Изучив два набора вариаций, композитор написал свою собственную: «*Variazioni attraverso i secoli*» («Вариации сквозь века»). Сеговия впервые исполнил эту пьесу в Италии 3 апреля 1934 года, в программе, включавшей также первое итальянское исполнение «Южной сонаты» Понсе. На следующий день он попросил Тедеско сочинить четырехчастную сонату в честь Луиджи Боккерини. В том же году он сочинил сонату «*Omaggio a Boccherini*» («Посвящение Боккерини») op.77.

Стремление Сеговии создать новый репертуар для игры на гитаре побудило его попросить Тедеско написать еще одно «посвящение». На этот раз речь шла о Николо Паганини, а Тедеско сочинил для этого инструмента еще один шедевр: «Дьявольское каприччио» Op.85b (1935).

В произведении изображены две величественные темы, которые соединяются друг с другом в последней части произведения, перед местом, цитирующим тему второго скрипичного концерта Паганини, известного как «Кампанелла». Позднее пьеса была аранжирована для гитары с оркестром.

В результате антисемитизма в Европе Тедеско покинул Италию и уехал в США незадолго до начала Второй мировой войны. Именно Тосканини вдохновил его переехать в Америку. В новой стране он воспользовался возможностью сочинять музыку для Голливуда благодаря помощи своего друга Хейфеца. Он также стал преподавателем консерватории Лос-Анджелеса, среди его учеников были композиторы Анри Манчини (1924–1994), Джон Уильямс (р. 1932) и Андре Превен (р. 1929).

Три концерта и серенада представляют собой произведения Тедеско для гитары с оркестром. Первым концертом был Концерт №1 ре мажор, соч. 99, который он начал сочинять в 1938 году и завершил в 1939 году. Это был второй гитарный концерт, написанный в двадцатом веке, премьера которого состоялась Андресом Сеговией в Монтевидео. Хотя это произведение считается первым гитарным концертом прошлого века, примерно за девять лет до концерта Тедеско был исполнен еще один, на что указывает Корасон Отеро:

«Сейчас принято считать, что первый гитарный концерт XX века был написан мексиканским композитором Рафаэлем Адаме (1906–1963). Впервые оно было исполнено 19 июля 1930 года, оркестровая партия была аранжирована самим Адаме для фортепиано».

Признание «Concerto Clásico» («Классический Концерт») Адаме как первого гитарного концерта двадцатого века сомнительно. Дата премьеры не оставляет сомнений в том, что она была написана раньше Тедеско. Однако оркестр не участвовал в первом исполнении «Concerto clásico», чего не было в случае с Concerto in D (Концерт Ре мажор) Тедеско. Таким образом, хотя концерт Адаме действительно можно считать первым гитарным концертом двадцатого века, Тедеско можно рассматривать как первый концерт, премьера которого состоялась в его оригинальном виде.

Промежуток в четырнадцать лет отделяет произведение от его Концерта №2 До мажор, соч. 16, премьеры которого состоялась в исполнении Кристофера Паркенинга в Калифорнии. Последний из концертов под названием Concerto in E (Концерт Ми мажор) Op.201 был написан для двух гитар в последние годы его жизни. Впервые его исполнил дуэт Прести - Лагойя в Торонто.

Сонатина Тедеско для флейты и гитары, соч. 205, была единственным произведением для этого сочетания инструментов. Точно так же он написал только одно произведение для гитары и хора, «Romancero Gitano» ("Цыганский романс») Op.152 (1951) на стихи Федерико Гарсиа Лорка (1898–1936). Еще одним инструментом, который сопровождался гитарой и был представлен одним произведением, было фортепиано. Произведение - Фантазия Op.145 (1950).

Среди произведений Тедеско для голоса и гитары – «Platero y Yo» ("Платеро и я") Op.190 (1960), написанная для рассказчика и гитары, «The Divan of Moses-Ibn-Ezra» («Диван Моисея-Ибн-Эзры») Op.207 (1966), цикл песен на английском языке и «Die Vogelweide» ("Птичье пастбище") Op.186. (1959) для баритона и гитары. Большая часть его произведений для гитары представлена сольными произведениями. Помимо уже упомянутых, некоторые из них стали более популярными среди гитаристов, такие как Тарантелла Op.87a и «Aranci in Fiori» («Апельсиновые деревья в цветах») Op.87b (1936), «24 Caprichos de Goya» («24 каприччио Гойи») Op. 195 (1961), а также цикл, содержащий несколько простых прелюдий и этюдов, объединенных в две книги под названием «Appunti» («Заметки») Op.210 (1967).

Тедеско также написал несколько пьес для нового поколения гитаристов в своем Op.170. Среди них «Венесуэльская песня» (на имя Алирио Диаса), «Кубинская песня» (на имя Гектора Гарсии), «Аргентинская песня» (на имя Эрнесто Битетти) и «Brasileira» (на имя Лауриндо Алмейда). Последний концерт Тедеско был не единственным произведением для двух гитар. Он также написал сонату «Canonica» («Дом приходского священника») Op. 196 (1961) и «Les Guitares Bien Tempérées» («Хорошо темперированные гитары») Op.199 (1962). Его последней работой для двух гитар было посвящение памяти виртуоза

Иды Прести под названием «Fuga Elegiaca» («Элегическая фуга») Op.R210a (1967).

Еще одним композитором, писавшим для гитары и создавшим гитарные произведения в сотрудничестве с Сеговией, был Хоакин Турина. Он написал всего пять произведений для гитары. Первые три были написаны в 1920-х годах. Первым была «Sevillana» («Севильяна»), Op.29 (1923), за ним последовали «Fandanguillo» («Фандангильо») Op.36 (1925) и «Ráfaga» («Шквал») Op. 53 (1929). Последние две работы были написаны в следующем десятилетии. Это были Соната Op.61 (1931) и «Homenage a Tárrega» («Дань уважения Таррега») Op.69 (1932).

Ранее Альбенис и Фалья убедили его искать стиль, основанный на материалах испанской популярной музыки, вместо того, чтобы следовать композиционным моделям, полученным от его профессора Винсента Д'Инди во время учебы в «Schola Cantorum» («Школа певцов») в Париже. Когда Турина уже был зрелым композитором, в его гитарных пьесах проявляется сильный испанский характер. Несмотря на скромное количество, они составляют значительную часть репертуара для гитары-соло, созданных в первые десятилетия двадцатого века.

События Второй мировой войны внесли радикальные изменения в ход жизни миллионов людей по всему миру. Кастельнуово-Тедеско был лишь одним из нескольких творческих деятелей и интеллектуалов, бежавших из Европы во время войны. Среди других - писатель Томас Манн (1875-1955) и композиторы Арнольд Шенберг (1874-1951), Дариус Мийо (1892-1974), Игорь Стравинский (1882-1971) и польский композитор Александр Тансман. Последний был ответственным за создание прекрасных произведений для гитары в прошлом веке.

Тансман родился в еврейской семье в городе Лодзь и провел детство и юность в своей стране. В рамках своего образования он научился говорить на четырех языках помимо родного польского (русском, немецком, французском и английском). Он начал играть на фортепиано, когда ему было четыре или пять лет, по стопам своей семьи, которая имела музыкальное образование. На самом деле, одна из его теток была ученицей известного пианиста Артура Рубинштейна (1887-1982), родом из того же города.

Тансман начал сочинять, когда ему было восемь или девять лет. В течение двенадцати лет, с 1902 по 1914 год, он сосредоточился на изучении фортепиано, контрапункта и гармонии в Лодзинской консерватории. В 1915 году он покинул свой город и уехал в Варшаву, где учился композиции у Петра Рытеля (1884–1970).

Параллельно с музыкальными занятиями в 1918 году он получил степень доктора права и философии. Год спустя он был удостоен первых трех премий на национальном конкурсе композиторов в Польше. Он представил три произведения, победившие там («Романс» для скрипки и «Впечатление и прелюдия Си мажор» для фортепиано). Резонанс, вызванный этим событием, побудил его в том же году переехать в Париж.

В Париже он работал в банке благодаря своему разностороннему владению языками и вскоре хорошо зарекомендовал себя. Тем не менее, основной причиной его переезда в новую страну была его музыка, и он мог содержать себя, обучая игре на фортепиано и выступая. Он гастролировал по Германии, Австрии, Голландии, Бельгии и Швейцарии как концертирующий пианист. В Париже он познакомился с композиторами Морисом Равелем (1874–1937), Жаком Ибером (1890–1962), Дариусом Мийо и другими.

Семье пришлось бежать во Францию в 1940 году из-за угрозы гитлеровских войск еврейской общине. В следующем году комитет, в который входили Тосканини, Хейфец (те самые двое, которые помогали Тедеско) и Чарли Чаплин (1889–1977), помог Тансману иммигрировать в Соединенные Штаты. Следуя по пути других художников, вынужденных покинуть страну из-за войны, Тансман переехал в Лос-Анджелес. Там он обнаружил, что киноиндустрия Голливуда стала для него хорошей возможностью, поскольку он мог не только обеспечить свою семью, но и работать над сочинением музыки.

Большинство сочинений Тансмана для гитары были написаны для Сеговии. Его произведения для гитары не были такими большими по количеству, как Тедеско, но его пьесы стали частью стандартного репертуара современных гитаристов. Среди его произведений – «Сюита в польском стиле» (1962, сборник польских танцев, сочиненных для Сеговии, который часто её исполнял), «Каватина» в четырёх частях (1950), «Вариации на тему Скрябина» (1972), «Посвящение Шопену» (1966) и его

последняя композиция для гитары «Hommage to Lech Walesa» («Дань уважения Леху Валенсе») (1982).

Поразительный успех, достигнутый Сеговией, достиг композиторов из нескольких разных стран, которые либо жили в Париже, либо познакомились с Сеговией во время одного из его турне. Последним композитором, включенным в дискуссию об увеличении репертуара за счет влияния испанского мастера, является бразилец Эйтор Вилья-Лобос. Он встретил Андреса Сеговию в 1924 году на приеме в доме Ольги Мораес Сарменто Нобре, члена бразильского высшего общества в Париже. Сеговия охарактеризовал Вила-Лобоса как плохого гитариста, но отличного музыканта:

«Он предпринял несколько попыток начать играть на гитаре, но затем отказался из-за отсутствия ежедневной практики, чего гитара не готова простить больше, чем любой другой инструмент: его пальцы стали неуклюжими. Однако, несмотря на его неспособность продолжать, нескольких тактов, которые он сыграл, было достаточно, чтобы, во-первых, показать, что этот спотыкающийся исполнитель был великим музыкантом...».

Вила-Лобос написал ряд этюдов, которые стали одним из главных столпов гитарного репертуара XX века. 12 этюдов были написаны между 1924 и 1929 годами. Они были посвящены Сеговии, написавшем предисловие к публикации 1953 года Макса Эшига.

По прошествии одиннадцати лет он сочинил Пять прелюдий. В то время его уже считали главным именем бразильского музыкального национализма. Он был образцовым музыкальным педагогом в Бразилии и популяризировал изучение музыки, внося важные изменения в систему музыкального образования своей страны. Он дирижировал хором из большого числа студентов, ставших результатом этой реформации.

Обладатель известной репутации в Бразилии, Европе и США, при жизни он увидел постановку своего балета «Манду-Карара» и оркестровой пьесы «Горизонт Нью-Йорка», изданную Максом Эшигом в том же году, что и сочинение «Прелюдий» для гитары. Первоначально композитор написал шесть, а не пять прелюдий. Шестая таинственно исчезла. Считается, что она была потеряна в разрушенном доме Сеговии во время гражданской войны в Испании. Другая версия инцидента



заключается в том, что она могла затеряться в офисе издателя во время печати, или ее украл поклонник. Самое фантастическое объяснение предполагает, что композитор на самом деле написал всего пять прелюдий, не сохранив типичный для музыкальной традиции набор из шести пьес. Из-за этого он придумал бы существование шестой прелюдии.

Макс Эшиг опубликовал Прелюдии в 1954 году. Каждая из них содержит подзаголовок, отсылающий к определенному бразильскому музыкальному портрету. Первая посвящена фигуре «сертанехо», живущего в засушливой среде обитания на северо-востоке Бразилии, известной как «сертан». Он смешивает жанр Модинья и напоминает инструмент, родственник гитаре, называемый «альтой кайпира».

Вторая имела подзаголовок «Capadocia» (Rogue) – «Кападокия» (Разбойник) и «Capoeira (Ruffian) – «Капоэйра» (Хулиган), «дань уважения кариоковому жулику». «Кападокия» описывает жанр Чоро, а центральная часть «Капоэйра» показывает африканский стиль танца, появившийся в Бразилии в период рабства. Беримбау, инструмент, используемый в выступлениях капоэйры, пробуждает ритмический язык произведения.

Третья прелюдия написана в честь И. С. Баха. Вила-Лобос питал глубокое уважение к немецкому композитору. Позже это чувство было зрело выражено в его «Bachianas Brasileiras» («Бразильские Бахианы»). Как и Сеговия, Вила-Лобос обладал сильной личностью и был яростно решителен в своих идеях. В какой-то момент своей жизни он не проявил никакого смирения, когда ограничил существование великих композиторов в мире лишь двумя людьми: Бахом и самим собой.

Четвертая прелюдия представляет собой портрет региона Амазонки в честь бразильских индейцев. Фактически, композитор встречал некоторые индейские племена в своих предыдущих экспедициях по Амазонке, когда собирал источники для своей музыки.

Атмосфера пятой прелюдии описывает иную картину Бразилии, подчеркивая общественную жизнь Бразилии начала XX века. Романтический вальс, представленный в прелюдии, берет свое начало в европейском вальсе, сохраняя элегантность классической модели в спокойной и сердечной мелодии. Это напоминает городскую

деятельность буржуазии Рио-де-Жанейро, людей, привыкших ходить на концерты и театры этого города.

Музыкальное самовыражение Вила-Лобоса выросло в результате исследования бразильского музыкального наследия и этногеографических исследований его страны и других стран. В Европе на него оказали влияние Вагнер, Франк, Пуччини, Чайковский, русские и другие композиторы. Его гитарная литература отмечена особым влиянием Баха, Дебюсси, Шопена и салонной музыки конца века. Несмотря на это влияние, он строил свою карьеру оригинально и никогда не позволял себе подражать другим композиторам.

Синтез гитарного языка Вила-Лобоса выразился в его Концерте для гитары с малым оркестром. Завершенный в 1951 году, он изначально задумывался как «Fantasia Concertante» («Концертная Фантазия») для гитары и небольшого оркестра. Концертом он стал после того, как Сеговия попросил композитора добавить каденцию между второй и третьей частями. Среди гитарных произведений бразильского композитора также «Бразильская популярная сюита» (1908–1912), «Чорос №1» (1920), «Модинья» (1925, первоначально для голоса и фортепиано, адаптированная для голоса и гитары), переложение для флейты и гитара из Арии из его «Bachianas Brasileiras» No.5 (1938), «Введение в Чорос» (1929), «Мистический секстет» (1917, гитара представлена в сочетании с арфой, саксофоном, гобоем, челестой и флейтой) и «Раздача цветов» (1937, для женского хора, флейты и гитары).

Список композиторов, писавших для Сеговии, включает такие имена, как Арнольд Шенберг (который в 1923 году написал Серенаду Op.24 для кларнета, бас-кларнета, скрипки, альты, виолончели, мандолины, гитары и баритона), Эгон Веллез (1885-1974), Фрэнк Мартин (1890–1974), Федерико Момпу (1893–1987), Альберт Харрис (р. 1938) и другие. Многие из написанных для него произведений не стали известны публике. Примером этого может служить то, что в 2001 году итальянский гитарист и композитор Анджело Джилардино обнаружил в Фонде Андреса Сеговии в Линаресе, Испания, несколько рукописей произведений, посвященных Сеговии, которые никогда не исполнялись публично.

Среди обнаруженных произведений были два, написанные каталонским композитором и музыковедом Жауме Пахиссой (1880–1869): «Cançò en el mar» («Песня в море») (1919, одно из первых произведений, посвященных Сеговии) и «Tres temas de recuerdos» ("Три темы воспоминаний») (ок. 1938–39, оно достигло Сеговии только в 1979 году). Другими композиторами, найденными Джилардино в архивах Сеговии, были кубинец Педро Санхуан (1886–1976), испанские композиторы Гаспар Кассадо (1897–1966), Висенте Арреги (1871–1925), британец Сирил Скотт (1879–1970), француз Рауль Лапарра (1876–1943) и Анри Мартелли (1895–1980), а также три композитора из Швейцарии: Фернанда Пейро (1888–1978), Ханс Хауг (1900–1967) и Алоис Форнерод (1890–1965).

Всех этих имен достаточно, чтобы раскрыть широкий спектр композиторов, посвятивших произведения Сеговии. Список подтверждает, что Сеговия действительно был самым известным гитаристом своего времени. За более чем пятидесятилетнюю карьеру он участвовал в гастрольях с более чем 100 концертами в год, преподавал на фестивалях в Сантьяго-де-Компостела и Сиене, а также сделал несколько записей. С 1949 по 1977 год было выпущено около 40 пластинок.

Несмотря на большой объем звукозаписей Сеговии, первым классическим гитаристом, использовавшим гитару в коммерческих записях, был парагвайский виртуоз Агустин Барриос Мангоре (1885–1944). Он записывался для лейблов «Atlanta» и «Artivas» в Монтевидео еще в 1914 году, а также принял участие в нескольких сессиях записи для лейбла «Odeon» в период с 1921 по 1929 год. Барриос делал как концертные, так и граммофонные записи.

Он родился в Сан-Хуан-Баутиста-де-лас-Мисьонес. За пятнадцать лет до его рождения его страна проиграла войну Тройственному Альянсу, состоящему из Уругвая, Аргентины и Бразилии. Последствия войны для художественной деятельности Парагвая были разрушительными. Финансовой поддержки не было, и занятия музыкой практически отсутствовали. В этом контексте впечатляет осознание того, что Барриос преодолел все трудности и стал одним из самых значительных гитарных композиторов двадцатого века.

Агустин Барриос рано познакомился с музыкой таких композиторов, как Таррега, Сор и Агуадо, благодаря своему первому

учителю игры на гитаре Густаво Соса Эскалада (1877-1943). В пятнадцать лет он уже был опытным музыкантом и получил музыкальную стипендию для обучения в Национальном колледже Асунсьона. После окончания учебы он посвятил себя музыке и поэзии.

Ограничения его собственной страны побудили его искать возможности в других странах Южной Америки. В 1910 году он отправился в Буэнос-Айрес, где смог познакомиться с такими известными гитаристами, как Хулио Сагрерас (1879–1942) и Антонио Хименес Манхон (1866–1919). Затем он побывал в Чили и Перу, а в 1912 году отправился в Монтевидео, где его поддержал некий Мартин Борда-и-Пагола, владелец ранчо и гитарист-любитель. В 1916 году он добился большого успеха в Бразилии после выступления в Рио-де-Жанейро. С этого года до 1920 года он поселился в бразильском мегаполисе Сан-Паулу.

В выступлениях Барриос смешивал свои собственные композиции с транскрипциями произведений таких композиторов, как Бах, Бетховен, Мендельсон, Шуман и других. Он также играл другие стандартные гитарные пьесы, такие как «Capricho Árabe» («Арабское каприччио») Таррега. Барриос вернулся в Монтевидео в 1920 году, и ему пришлось терпеть предубеждения Сеговии и других гитаристов по поводу игры на стальных струнах. После еще одного короткого периода в Чили и Бразилии он вернулся в Парагвай с хорошо зарекомендовавшей себя репутацией.

Барриос продолжал путешествовать по Аргентине и Уругваю, пока не встретил сопротивление гитарной публики в Буэнос-Айресе в 1928 году. Его резко критиковали за использование металлических струн и за его репертуар. Части его программы, основанные в основном на эстетике девятнадцатого века, считались антагонистами новой тенденции, продвигаемой Сеговией, которая отдавала предпочтение совершенно новому репертуару композиторов, как это уже указывалось в этой книге.

Отказ в Буэнос-Айресе заставил Барриоса сменить имя, чтобы прорекламирровать себя. Таким образом, он придумал образ Ницуги Мангоре, «посланника расы гуарани... Паганини с гитарой из джунглей Парагвая». Он начал выступать полностью одетым как индеец, с перьями и даже с луком и стрелами. Ницуга — это обратное написание его имени.

Мангоре - имя легендарного индейца из племени гуарани, сопротивлявшегося испанской оккупации.

Стратегия Барриоса открыла для него новые площадки для выступлений. После повторного турне по Бразилии до августа 1931 года он побывал во Французской Гвиане, Мартинике, Тринидаде и Венесуэле. В мае 1932 года он заболел и снова выступил только шесть месяцев спустя, в Боготе. После успеха в столице Колумбии он отправился в Панаму, Коста-Рику и Сальвадор.

В 1934 году он нашел нового покровителя — Томаса Саломони, посла Парагвая в Мексике. Контакт наконец позволил ему поехать в Европу, где он оставался с 1934 по 1936 год. По пути на старый континент он выступал на Кубе. После приезда он выступал в Англии, Бельгии и Испании.

В Бельгии он нервничал перед выступлением в Королевской консерватории, потому что Сеговия давал там сольный концерт всего тремя месяцами ранее. Он также ездил в Берлин, но так и не выступил там. В Испании он познакомился с Сайнсом де ла Маса и поэтом Гарсиа Лоркой. С приближением гражданской войны в Испании в 1936 году Барриос вернулся в Венесуэлу. Несколько из артистов погибли на войне, в том числе друг Барриоса Гарсиа Лорка и композитор Антонио Хосе (1902-1934), который оставил свою Сонату в литературе для гитары.

Последние годы его жизни были отмечены финансовой борьбой, проблемами со здоровьем, что привело к уменьшению его публичных выступлений, пока он, наконец, не обосновался в Сальвадоре, где в конечном итоге играл, но оставался более сосредоточенным на преподавании. Барриос был художником, личность которого находилась в диаметрально противоположном положении по отношению к тенденциям своего времени. Тем не менее, аутентичность его стиля и настойчивость позволили ему занять привилегированное положение в истории современной гитары. Хотя он сочинил более трехсот пьес для гитары, сохранилось лишь около трети его произведений. Его самая знаменитая композиция — «La Catedral» ("Собор"), лирическое произведение, переносящее слушателей в мир печали, конфликта и победы.

Тот факт, что Барриос нервничал перед выступлением в Бельгии после Сеговии, является лишь одним из примеров того, как личность испанской иконы пугала других гитаристов того времени. Действительно, звездная карьера Сеговии и его достижения не имели себе равных в его время. С другой стороны, он, конечно, был не единственным гитаристом того периода, способствовавшим утверждению статуса гитары как концертного инструмента. Как и Барриос, другие исполнители сыграли важную роль в распространении репертуара этого инструмента и отвечали за создание гитарной публики за пределами крупных центров, где доминировал Сеговия.

Среди гитаристов, сложивших более скромную исполнительскую карьеру, но ничуть не менее качественную, - австрийская гитаристка Луиза Уокер (1910-1998), аргентинка Мария Луиза Анидо (1907-1996), уругвайка Хосефина Робледо (1887-1931), кубинка Рей де ла Торре (1917-1994), а также испанцы Нарсисо Йепес (1927-1997), Анхель Иглесиас (1917-1977), Даниэль Фортеа (1878-1953) и Режино Сайнс де ла Маза (1896-1981).

Сайнс де ла Маза имеет особое значение для этой дискуссии по двум факторам. Во-первых, он был ответственным за включение современной гитары в академические круги, получив звание профессора гитары Мадридской консерватории в 1935 году. Вторым фактором является то, что он представил премьеру посвященного ему концерта, который стал самым популярным концертом в Мадридской консерватории в двадцатом веке: «Концерт Аранхуэс» Хоакина Родриго (1901-1999).

Еще одним гитаристом, постоянно исполнявшим шедевр Родриго, был Нарсисо Йепес. Фактически, он исполнил этот концерт во время своего дебюта в Мадриде в 1947 году. У испанца была солидная исполнительская карьера, хотя он всегда находился под клеймом «второго после Сеговии». Ему было посвящено множество гитарных произведений, и он вызвал интерес публики исполнением на десятиструнной гитаре, что позволило ему расширить свои аранжировочные возможности на этом инструменте.

Хоакин Родриго был плодовитым композитором. Его зрение необратимо пострадало от дифтерии, когда ему было всего три года. Это состояние могло стать пределом его музыкальных занятий. Однако он не

сдался и в восемь лет научился играть на скрипке, фортепиано и освоил сольфеджио. В шестнадцать лет он уже глубоко увлекся изучением гармонии и композиции.

Бывший ученик Франсиско Антича в Валенсии, он уехал в Париж, где учился у Поля Дюка. В 1925 году он получил Национальную оркестровую премию за композиции «Cinco piezas infantiles» («Пять детских пьес»). Хотя композитор так и не освоил игру на гитаре, он стал одним из самых престижных гитарных композиторов прошлого века.

Его «Concierto de Aranjuez» - самый записываемый концерт прошлого столетия, что является весьма показательным фактом, поскольку в нем учитываются не только концерты, написанные для гитары, но и для всех инструментов. Его записывали и продолжают записывать прекрасные музыканты со всего мира. Шедевр насыщен виртуозными пассажами, требующими от исполнителя высокого технического контроля.

Заимствовав термин канадского композитора Мюррея Шафера, мы можем понять музыку Родриго как скрытый «звуковой ландшафт» Испании. Слушая его музыку, можно легко перенестись в атмосферу, в которой доминируют «дух бравурности» и страстный лиризм, свойственный испанской культуре. Эта атмосфера отражена и в других его гитарных концертах.

Вслед за Аранхуэсом он сочинил "»Fantasia para un Gentilhombre» («Фантазия для джентльмена») (1954), «Concierto Madrigal» («Концерт Мадригал») для двух гитар с оркестром (1966), "Concierto Andaluz" ("Андалузский Концерт") (1967) для четырех гитар с оркестром. Соло-гитара снова прозвучала в «Concierto para una Fiesta» («Концерт для праздника») (1982), его последнем концерте для гитары. Гитарист Пеппе Ромеро аранжировал произведение, первоначально написанное для арфы и оркестра, под названием «Sones en la Giralda» («Звуки в Хиральде») (1963).

Несмотря на высочайшее музыкальное качество его гитарных произведений, сочинение Родриго для этого инструмента порой создает препятствия для гитаристов, которым в конечном итоге приходится принимать определенные решения, чтобы иметь возможность играть его произведения. Среди его самых известных сольных произведений -

«Призыв и танец» (композиция для гитары, победившая на Международном гитарном конкурсе, организованном Французским радиовещательным управлением), «Три испанские пьесы» (Фанданго, Пассакалья и Сапатеадо), «Похвала гитаре», «На пшеничных полях», «Sonata Giocosa» и Испанская соната.

Значительное улучшение качества звука гитары произошло с появлением нейлоновых струн. События позволяют предположить, что основная причина изобретения была связана с нехваткой подходящих материалов для изготовления гитарных струн. Во время войны возник большой спрос на качественный шелк и кишки для изготовления хирургических швов, что напрямую повлияло на деятельность производителей нитей. В то же время жильные струны стали недоступны, поскольку их производили немцы. Перед лицом такого кризиса гитаристам необходимо было искать альтернативу.

Нейлоновые струны появились в результате сочетания ресурсов датского производителя гитар Альберта Августина (1900-1967), опыта Андреса Сеговии и его контактов с химической компанией «Du Pont». Августин пробовал использовать на гитаре рыболовные нейлоновые струны. При содействии Сеговии, который был арендатором Августина и поддерживал контакты с компанией «Du Pont», были разработаны первые нейлоновые струны, которые начали производить в больших количествах в 1947 году. Преимущества нейлоновых струн перед струнами, изготовленными из кишок, заключаются в следующем: их гораздо легче и быстрее изготовить, они эффективнее сохраняют высоту звука, более износостойки.

Еще одним событием, которое способствовало популяризации гитары, стало изобретение электрогитары. Возможно, инструмент был частично создан для устранения его основного недостатка: недостаточного объема и громкости. В эпоху биг-бэндов в джазовых оркестрах 1930-х и 1940-х годов стало появляться больше музыкантов, и тогда возникла необходимость сделать гитару более слышимой. Хотя репертуар электрогитары в основном связан с роком, джазом и другими популярными стилями, инструмент демонстрирует ту же логику грифа, что и классическая гитара. Нередко можно встретить студентов-



классиков, которые начали играть на электрогитаре, прежде чем у них появился интерес к классической гитаре.

Статус гитары в первой половине двадцатого века необходимо понимать в контексте появления новых технологий, которые безвозвратно изменили жизнь на нашей планете. Улучшения в транспорте помогли исполнителям гораздо быстрее добраться до публики в разных местах. Этот аспект в сочетании с появлением средств массовой информации, телевидения, радио и звукозаписывающей индустрии расширил возможности охвата до уровня, который раньше был невообразим. В следующей главе будет рассмотрена преюмственность нового контекста гитары и представлено краткое изложение соответствующих событий, связанных с гитарой в конце двадцатого и начале двадцатого века.

## ГЛАВА VI. «ГИТАРА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX-ГО И В XXI ВЕКЕ»

В более ранние периоды истории гитары, ее выдающиеся исполнители-композиторы и основные достижения в технике и конструкции были ограничены несколькими странами. Несмотря на то, что гитара также присутствовала в других государствах Европы и в их колониях в Новом Свете, ее деятельность в этих местах была тесно связана с событиями в основных центрах. В двадцатом веке всё изменилось.

Включение гитары в академические круги, влияние звукозаписывающей индустрии и признание гитары в качестве концертного инструмента расширили кругозор композиторов и исполнителей в нескольких странах. Новое поколение гитаристов, композиторов, производителей гитар, педагогов и поклонников этого инструмента на всех континентах последовало импульсу, начатому в первой половине прошлого века.

### Известные исполнители

Подробное обсуждение жизни и достижений каждого гитариста и композитора, внесшего в той или иной степени вклад в развитие гитары со второй половины прошлого века, выходит за рамки этой книги. Таким образом, ранее основное внимание будет уделено тем, чей вклад был (во многих случаях до сих пор остается) выше обычного. Их можно понимать, как вехи развития инструмента. Упомянутые имена представляют собой синтез победы гитары того периода.

Далее будет исследование творчества следующих избранных гитаристов-интерпретаторов: Джулиан Брим (Англия), Джон Уильямс (Австралия), Турибио Сантос (Бразилия), Эрнесто Битетти (Аргентина), Алирио Диас (Венесуэла), Казухито Ямашита (Япония), Мануэль Барруэко (Куба), Дэвид Старобин (США), Джулиан Брим (Англия), Джон Уильямс (Австралия), Турибио Сантос (Бразилия), Эрнесто Битетти (Аргентина), Алирио Диас (Венесуэла), Казухито Ямасита (Япония), Мануэль Барруэко (Куба) и Дэвид Старобин (США).

Джулиан Брим родился в 1933 году в Баттерси. Его первым учителем игры на гитаре был его отец, джазовый гитарист. Он также получил формальное образование в Королевском музыкальном колледже по классу композиции, фортепиано и виолончели. Он дебютировал на гитаре в Челтнеме в 1947 году, когда ему было всего тринадцать лет, а пять лет спустя он объединил и гитару, и лютню в своем сольном концерте в Вигмор-холле. Движимый интересом к лютне, в 1960 году он создал «Julian Bream Consort», ансамбль, посвященный музыке елизаветинской эпохи, в которой он был лютнистом.

В начале 1950-х годов Брим много гастролировал по Европе, а с конца десятилетия покорила публику в США, на Дальнем Востоке, в Австралии, Индии и других странах. Многих современных композиторов Брим вдохновил на сочинение новых произведений для гитары. Бенджамин Бриттен, например, написал знаменитый «Ноктюрнал» по мотивам Джона Доуленда. Немецкий композитор Ганс Вернер Хайнце (р. 1926) написал «Королевскую зимнюю музыку» и «Drei Tentos» («Три Тъентос», форма песни и танца иногда называемая «Отцом Фламенко»).

Для Брима были написаны «Баллада-фантазия» Тома Иствуда (1922–1999) и «El Polifemo de Oro» («Золотой Полифем». Древнегреческое слово "полифема" дословно переводится как «много упоминаемый в песнях и легендах». Так обозначали двух персонажей древнегреческой мифологии: первым был циклоп Полифем, которого убил герой Троянской войны Одиссей. Этот одноглазый людоед был сыном бога Посейдона и морской нимфы. В его пещере оказался царь Итаки Одиссей с группой спутников и некоторые из них были съедены циклопом. Убить этого мифологического персонажа не удалось, но Одиссей ранил его, выколов глаз деревянным колом. За такой поступок бог Посейдон стал мстить царю Итаки. Другой персонаж по имени Полифем был участником похода аргонавтов за золотым руном в Колхиду. Он был основателем города Киос, расположенного вблизи современной турецкой Бурсы) Реджинальда Смита Бриндла (1917–2003). Фактически, Бриндл все же написал еще несколько пьес, в том числе пять гитарных сонат, все для британского виртуоза. Леннокс Беркли (1903–1989) также входит в список исполнителей Сонатины, Темы с вариациями и Гитарного концерта Op.88. И Малкольм Арнольд (1921–2006), и Ричард

Родни Беннетт (р. 1936) написали для Брима другие концерты для гитары с оркестром. Запись Брима «Пяти багателей» Уильяма Уолтона (также написанная для него) признана известным вкладом в развитие классической гитары.

Помимо выступлений и записей, популярности Брима способствовали также видеопroduкции, еще один технологический актив нашего времени. В настоящее время DVD-диски и видеоролики с участием гитаристов широко доступны в Интернете. Имеется DVD «Джулиан Брим: Моя жизнь в музыке» о его карьере, на котором представлены три часа материала с чередующимися выступлениями и интервью.

У Брима большой список наград, в который входят звание почетного доктора Университета Суррея, две премии «Грэмми» за исполнение камерной музыки и еще две премии в качестве сольного исполнителя. Он сделал множество записей для классических песен лейблов RCA и EMI. В последнее десятилетие RCA выпустила сборник записей Брима в бокс-сете под названием «The Ultimate Guitar Collection» («Лучшая гитарная коллекция»).

Еще один гитарист с впечатляющим количеством записей – Джон Уильямс. Включая оригинальные записи, компиляции и переиздания, он участвовал в записях на более чем 150 пластинках и компакт-дисках с момента его первой записи на лейбле «Delysé» в 1958 году, подтверждая лидирующую позицию на современной классической гитарной сцене. Он родился в Мельбурне, Австралия, в 1941 году, начал учиться игре на гитаре у своего отца, а затем получил общее музыкальное образование в Королевском музыкальном колледже. Поскольку учебное заведение не включало игру на гитаре в свою учебную программу, Уильямсу пришлось поехать в Италию, когда ему было двенадцать лет, чтобы учиться игре на гитаре у Сеговии на мастер-классах, проводимых испанским виртуозом в Сиене.

Его дебют состоялся в Вигмор-холле, когда ему было семнадцать, и с тех пор он стал одним из самых выдающихся гитаристов мира. Его вклад в гитару был внесен не только благодаря его выступлениям и записям, но и, в частности, благодаря заказам новых гитарных произведений. Несколько композиторов написали произведения для Уильямса. Стивен

Доджсон (р. 1924) написал Концерт № 1 для гитары с оркестром в 1956 году. Пятнадцать лет спустя Андре Превен написал свой Концерт для гитары. Английский композитор Патрик Гауэрс (род. 1936) написал для австралийского виртуоза два концерта: Камерный концерт для гитары и Рапсодию для гитары, электрогитары и электрооргана.

Уильямс также искал новые произведения среди композиторов своей родной страны. Среди них были Питер Скалторп (р. 1929) и Найджел Уэстлейк (р. 1958). Первый в начале 1990-х написал сольные гитарные произведения «From Kakadu» («Из Какаду») и «Into the Dreaming» («В мечтах»), а второй написал «Nourlangie» («Нурланжи», это наскальные рисунки аборигенов, которым тысячи лет) (для соло гитары, струнных и ударных) и «Antartica» ("Антарктика") (четырёхчастную сюиту для гитары с оркестром). За пределами круга классической гитары он стал известен благодаря записи «Каватины» Стэнли Майера (саундтрек к фильму «Охота на оленей»), а также благодаря созданию необычного дуэта с рок-фьюжн-гитаристом Питом Таунсендом из рок-группы «The Who» («Кто») в 1979 г.

Влияние ведущих гитаристов, таких, как Барриос и Сеговия, в Южной Америке привело к увеличению популярности инструмента и числа исполнителей на этом континенте. Интересным аспектом было сосуществование элементов европейской традиционной музыки и элементов фольклорных корней таких стран, как Венесуэла, Чили, Уругвай, Аргентина и Бразилия. Последний, например, выпустил целое поколение гитаристов, которые стали известными на мировой гитарной сцене. Так было с Турибио Сантосом (р. 1943).

Он родился в Сан-Луисе, столице штата Мараньян, в северо-восточном регионе Бразилии. Первоначально его знакомство с гитарой произошло из-за его интереса к жанру «Сереста» (традиционный бразильский музыкальный стиль первой половины 20-го века; музыканта, который играет «сереста», зовут серестейро). Гитара была любимым инструментом для сопровождения произведений этого жанра. Он переехал в Рио-де-Жанейро, где в 1955 году посмотрел в посольстве США фильм о Сеговии, который вдохновил его продолжить обучение игре на инструменте.

Синтезируя классическую гитару с идиомами бразильского «шоро» и «сереста», он стал одним из самых выдающихся исполнителей в своей стране. Через два года после смерти Эйтора Вила-Лобоса, в 1961 году, его пригласила жена бразильского композитора Арминда для записи первой версии «Двенадцать этюдов для гитары». С тех пор музыка Вила-Лобоса стала одним из главных интересов его карьеры. Он написал авторитетную публикацию о гитарных произведениях бразильского маэстро под названием «Heitor Villa-Lobos e o Violão» («Эйтор Вила-Лобос и гитара») (1975). С тех пор он является директором музея Вила-Лобос с 1986 г.

Его международная карьера началась после того, как он выиграл первый приз международного конкурса, проводимого Управлением радио и телевидения Франции в Париже в 1965 году. Он проживал в Париже и развивал карьеру исполнителя по всей Европе. Затем вернулся в Бразилию и поселился в Рио-де-Жанейро в 1975 году, хотя продолжал свои международные турне до 1980 года, когда он решил сосредоточиться на других проектах своей карьеры.

В бразильском мегаполисе он включил гитару в учебную программу двух важных университетов: «UFRJ» (Федерального университета Рио-де-Жанейро) в 1981 году и «UNIRIO» (Федерального университета штата Рио-де-Жанейро) в 1982 году. Включив гитару в академические круги Рио-де-Жанейро, он создал «Orquestra de Violões do Rio de Janeiro» (Гитарный оркестр Рио-де-Жанейро). Активно выступал в Бразилии и записывался на таких лейблах, как «Sony», «Quarup» и других.

Другой выдающийся гитарист исследуемого периода - аргентинец Эрнесто Битетти. Бывший ученик Грасиэлы Помпонио и Хорхе Мартинеса Сарате в Санта-Фе, он дебютировал в Росарио в пятнадцать лет и с тех пор развил карьеру одного из главных интерпретаторов гитары в двадцатом и настоящем веках. Битетти уехал в Мадрид в 1968 году. В стране, где этот инструмент считается предметом национальной гордости, он заработал солидную репутацию виртуоза, которая позволила ему записываться на основных европейских звукозаписывающих лейблах, таких как «EMI», «VOX» и «Deutsche Gramophone».

За свою карьеру он получил множество наград, таких как Международная телевизионная премия в Праге за программу «Битетти» из дворца Аранхуэс и Орден конкистадора Бронсе, присужденный правительством Аргентины за его работу на благо культуры. Качество его выступлений, как сольных, так и с известными оркестрами Европы и США, вдохновило многих известных композиторов, таких как Кастельнуово-Тедеско, Торроба, Родриго, Джон Дуарте (1919-2004), Астор Пьяццолла (1921-1992) и Антон Гарсия Абриль (р.1933), на написание произведений для оркестра, адресованные ему.

Его вклад в развитие современной гитары включает издание полного собрания сочинений Гаспара Санса и книгу «Между нотами: беседы с Эрнесто Битетти». Последняя содержит серию интервью, которые дают важное представление о его деятельности и художественной философии. Аргентинский мастер в настоящее время проживает в США, где является заведующим кафедрой гитары Музыкальной школы Джейкобса Университета Индианы в Блумингтоне, одного из самых престижных музыкальных учебных заведений мира.

Известный гитарист Венесуэлы Алирио Диас родился в 1923 году в Кароре. Его первое знакомство с гитарой состоялось, когда он работал аккомпаниатором в группе популярной музыки. В 1945 году он начал свое обучение в Высшей школе музыки имени Хосе Анхеля Ламаса. Он изучал гитару под руководством композитора Пола Барнса, а историю музыки и гармонию - у музыковеда, композитора и педагога Висенте Эмилио Соджо (1887-1974).

Его успешный дебют в Каракасе побудил правительство Венесуэлы предоставить ему стипендию для обучения в Мадридской консерватории у Сайнса де Ла Масы. Посетив мастер-классы Сеговии в Вене, он стал ассистентом испанского виртуоза, а затем и постоянным профессором.

В 1987 году он был удостоен премии Межамериканской музыки от Организации Американских государств, а также звания почетного доктора Университета Карабобо за свои экстраординарные артистические способности. Он особенно известен за пределами Венесуэлы благодаря международному конкурсу гитаристов, который носит его имя. Посвятив себя исследованию фольклорной музыки Венесуэлы, он также считается одним из главных интерпретаторов и

распространителей произведений венесуэльского композитора Антонио Лауро (1917-1986).

Противоречивая фигура на современной гитарной сцене – Кадзухито Ямасита. Творческая личность этого гитариста вызывает споры среди поклонников гитары по двум причинам. Во-первых, это его нестандартный подход к технике игры на гитаре. Во-вторых, это его выбор репертуара, который включает аранжировки таких произведений, как «Картинки с выставки» Мусоргского, сюита «Жар-птица» Стравинского и Симфония № 2 «Новый мир» Дворжака №.9 ми минор.

Основная критика в адрес Ямаситы касается того факта, что он, кажется, ставит себя и свою технику «жонглирования» выше музыки и ее последовательности. Его называли «пишущей машинкой» и обвиняли в превращении музыкальных произведений в технические этюды. Тем не менее, есть и другие, считающие его настоящим артистом, расширившим границы виртуозности.

Его дискография, выпущенная такими знаменитыми лейблами, как «BMG» (RCA), «Japan Victor» и «Crown Classics», включает около 16 компакт-дисков, содержит полное собрание сочинений Сора, его аранжировки произведений И. С. Баха для скрипки соло, виолончели, флейты и лютни. В 1981 году он получил премию «Deutsche Grammophon Award» за запись «Картинок с выставки» Мусоргского.

Кубинский гитарист Мануэль Барруэко – один из главных гитаристов в США. Бывший ученик Аарона Ширера в консерватории Пибоди, он был первым классическим гитаристом, получившим премию Гильдии концертных исполнителей в возрасте 22 лет. Это достижение было актуальным, поскольку оно подтвердило статус гитары среди наиболее традиционно признанных инструментов в классической музыке.

С годами он приобрел репутацию человека, демонстрирующего большую точность в своих выступлениях. Тот же аспект привел к тому, что его стали критиковать как «слишком механистичного». Несмотря на разногласия, он является ведущим исполнителем игры на гитаре, представленным в известных музыкальных центрах США, Европы, Южной Америки и Азии. Его записи транслировали по телевидению в Японии, Германии, Испании и США.



Его разносторонность в последние годы привела к тому, что он выступал и записывался с такими артистами, как тенор и дирижер Пласидо Доминго, джазовый гитарист Эл Ди Меола и рок-звезды Стив Морс (гитарист группы «Deep Purple») и Энди Саммерс (из «The Police»). Также записал новые произведения для гитары с оркестром композиторов Арво Пярта (р. 1935) и Роберто Сьерры (р. 1953). Проявил интерес к расширению гитарного репертуара благодаря сотрудничеству с такими композиторами, как Тору Такэмицу (1930-1996) и Майкл Догерти (р. 1954). В дополнение к своей активной концертной карьере он является преподавателем консерватории Пибоди в Балтиморе, штат Мэриленд.

Другой бывший ученик Аарона Ширера, имеющий отношение к этому исследованию, - Дэвид Старобин. Подобно Сеговии, Бриму, Уильямсу и другим, он сыграл решающую роль в процессе расширения гитарного репертуара в последние два десятилетия двадцатого века. Он концентрируется на современной музыке, написанной для гитары, исследуя нетрадиционные подходы и допуская экспериментализм как часть процесса. Хотя он активно исполняет музыку девятнадцатого века на старинных инструментах, он более известен своей приверженностью современной музыке для гитары.

Старобин был руководителем факультета гитары в нескольких учебных заведениях, таких как Бруклинский колледж, Школа искусств Северной Каролины и Манхэттенская музыкальная школа и других. Он является основателем и президентом звукозаписывающей компании «Bridge Records Inc.», специализирующейся на классической музыке двадцатого века. Серия «Новая музыка с гитарой» представляет собой выдающийся список написанных для него сочинений, таких как «Композиция для гитары» (1984) Милтона Бэббита (р. 1916), «Изменения» (1983) Эллиота Картера (р. 1908), «Mundus Canis» (1998) Джорджа Крамба (р. 1929), «Valse en Rondeau» («Рондо-вальс») (1997) Джона В. Дуарте (1919-2004) и «Da'ase» (1996) Ричарда Верника (р. 1934).

Как упоминалось в начале этой главы, есть много выдающихся исполнителей, которые внесли свой вклад в успех гитары как концертного инструмента в наше время. Достаточно послушать записи таких музыкантов, как Роберто Оссель, Эдуардо Фернандес, Эдуардо

Исаак, Хорхе Кардосо, Оскар Гилья, Владимир Микулка, Лауриндо Алмейда, Кристофер Паркенинг, Шэрон Исбин, Дэвид Таненбаум, Анджело Джилардино, Эллиот Фиск, Хосе Мария Галлардо дель Рей, Флавио Кучи, Дэвид Рассел, Альваро Пьерри, Карлос Барбоса-Лима, Марчин Дилла, Фабио Занон и многие другие.

## ГЛАВА VII. «ГИТАРА КАК АНСАМБЛЕВЫЙ ИНСТРУМЕНТ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX-ГО И В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА»

Со второй половины прошлого века среди публики наблюдался рост популярности гитарных ансамблей, особенно гитарных дуэтов и квартетов. Исторически традиция формирования гитарных дуэтов привела к таким именам, как Сор и Агуадо, а также Эмилио Пухоль и его жена Матильда Куэвас. Одним из первых гитарных дуэтов двадцатого века был дуэт «Presti-Lagoya Duo», созданный гитаристами Александром Лагойей (1929–1999) и Идой Прести (1924–1967). Бразилия создала два лучших гитарных дуэта того периода: «Duo Abreu» («Дуэт Абреу»), созданный братьями Сержио (1948 г.р.) и Эдуардо (1949 г.р.), и дуэт «Assad» («Асад»), также созданный братьями Одаиром (1956 г.р.) и Сержиу (род. р.1952).

Значение Иды Прести и Александра Лагоя для консолидации гитарного дуэта в двадцатом веке аналогично значению Андреса Сеговии для гитары-соло. Прести и Лагоя сделали многообещающую карьеру солистов. Однако они решили посвятить себя исключительно совместной игре. Близость не была проблемой, поскольку они были женаты.

Дуэт Прести-Лагоя просуществовал пятнадцать лет. Они дали более двух тысяч сольных концертов и записали несколько пластинок на лейбле «Phillips». Они поражали публику непредсказуемой фразировкой, мощной звучностью и удивительным контролем динамики. Карьера дуэта печально завершилась со смертью Иды Прести в 1967 году.

Важными в формировании ансамбля для двух гитар также считаются Серджио и Эдуардо Абреу. Они начали учиться игре на гитаре вместе со своим отцом и дедушкой, которые оба были учителями игры на гитаре. Позже они стали учениками аргентинской гитаристки, лютнистки и пианистки Адольфины Райцин де Тавора (известной как «Монина» Тавора). Хотя их дебют состоялся в 1963 году, международную известность они начали приобретать в 1967 году, когда Серджио выиграл престижный Международный конкурс в Париже. В следующем году

Эдуардо был удостоен второй премии, результатом чего стали приглашения от звукозаписывающих компаний «Десса» и «СBS».

За короткую, но блестящую карьеру братья Абреу выступили в главных музыкальных центрах пяти континентов. Они вызывали большое восхищение своей виртуозностью, безупречной синхронностью и беглостью исполнения. Они возобновили свою деятельность в 1980-х годах, после того как Эдуардо понял, что требования международного концертанта не соответствуют его личности. Он переехал в США и стал инженером. Сержио Абреу теперь является всемирно признанным мастером.

Серхио и Одаир Асад также учились у Адольфины Тавора. Они утвердились в бразильской музыкальной сцене после победы на конкурсе молодых солистов, проводимом Бразильским симфоническим оркестром в 1973 году, и начали карьеру в Европе после получения главного приза на конкурсе молодых исполнителей «Ростром» в Братиславе, Чехословакия. Они разработали уникальную концепцию игры на гитаре, представленную в репертуаре, сочетающем традиционные классические произведения с элементами популярной музыки из таких стран, как Бразилия, Аргентина и других.

Одна из стратегий Асадов по созданию привлекательного репертуара заключалась в аранжировках таких композиторов, как Эгберто Гисмонти (р. 1947) и Астор Пьяццолла (1921–1992). Последний посвятил им свою «Танго-сюиту». Помимо аргентинской знаменитости, в список композиторов, писавших для дуэта, входят Радамес Гнаттали (1906–1988), Марлос Нобре (р. 1939), Эдино Кригер (р. 1928), Франсиско Миньоне (1897–1986), Никита Кошкин (1956 г.р.) и Ролан Дьян (1955 г.р.).

Еще одним гитарным ансамблем, ставшим весьма популярным, является квартет. Комбинация четырех гитар привлекательна для публики из-за расширенной палитры музыкальных возможностей, которые ставят гитару в такой же художественный статус, как и другие более традиционные ансамбли, такие как струнный квартет. Первым гитарным квартетом, начавшим карьеру международного масштаба, стал «Los Romeros».

В состав группы входили испанский гитарист Селедонио Ромеро (1918–1996) и трое его сыновей: Селин (1940 г.р.), Пепе (1944 г.р.) и Анхель

(1946 г.р.). Они иммигрировали в США в 1957 году и проживали в Калифорнии. «Королевская семья гитары», как их стали называть, начала непревзойденную карьеру в составе квартета. Они выступали в главных залах США, Европы и Дальнего Востока, а также перед такими авторитетами, как Папа Иоанн Павел II и принц Чарльз.

Ромеро также сыграли важную роль в обогащении репертуара для четырех гитар. Для них сочиняли такие выдающиеся композиторы, как Родриго, Торроба, Мортон Гулд (1913–1996), Лоренцо Паломо (р. 1938) и другие. Группа просуществовала более сорока лет и, естественно, изменила свой первоначальный состав. В последний из них входили Селино и Лито, сыновья Селина и Анхеля.

Ромеро стали главным вдохновителем появления еще одного важного гитарного квартета двадцатого века: Лос-Анджелесского гитарного квартета («LAGQ»). Под руководством Пепе Ромеро группа была сформирована в 1980 году в Музыкальной школе Торнтона при Университете Южной Каролины. В первоначальный квартет вошли гитаристы Уильям Каненгизер, Скотт Теннант, Джон Дирман и Эндрю Йорк. Вместе они развернули успешную карьеру на протяжении более двадцати лет. В новый состав входит гитарист Мэтью Грейф, который заменил Эндрю Йорка, который решил покинуть группу в конце 2006 года, чтобы заняться индивидуальными проектами, связанными с его композиторской деятельностью.

В репертуар «LACG» входят оригинальные произведения таких композиторов, как Винс Мендоса (р. 1961), Эван Хиршельман (р. 1976), Ян Крауз (р. 1956) и других. Сам Эндрю Йорк сочинил для квартета такие интересные пьесы, как «Pacific Coast Highway» ("Шоссе Тихоокеанского побережья"), «Quiccan» и «Bantu». Помимо оригинальных произведений, в репертуар «LACG» входят аранжировки произведений основных направлений классической музыки, таких как «Кармен» Бизе (сюита в аранжировке Каненгизера, включающая пять пьес), другие аранжировки произведений в популярных стилях, таких как джаз, блюграсс (жанр американской сельской музыки кантри, происходящий из региона Аппалачей, в первую очередь штата Кентукки («штат мятлика»), которому обязан своим названием (bluegrass – мятлик); корни этого стиля уходят в ирландскую, шотландскую и английскую традиционную

музыку; Блюграсс является причудливой смесью музыки иммигрантов с Британских островов, а также афроамериканских джаза и блюза), Нью Эйдж и другие.

Латиноамериканская фольклорная музыка также является частью интересов группы, которая создала аранжировки таких произведений, как «Forro bodó» Эгберто Гисмонти и «Фуга и Мистерио» Пьяццоллы. Дискография «LACG» до конца 2014 года насчитывает тринадцать компакт-дисков. «Новый Ренессанс», четырнадцатый диск группы, вышел в марте 2015 года. Продолжая подход гитаристов нашего времени, группа стремится к расширению репертуара за счет новых заказов.

После этого обзора ансамблей с гитарой в следующей главе будут представлены выдающиеся гитарные композиторы второй половины прошлого века и начала нынешнего века. И снова число композиторов, начавших писать для гитары, возросло до огромных размеров, что потребовало выбора наиболее представительных имен.

## ГЛАВА VIII. «ГИТАРИСТЫ-КОМПОЗИТОРЫ XX И НАЧАЛА XXI-ГО ВЕКОВ»

Пожалуй, самое представительное имя гитары во второй половине XX века – кубинский гитарист и композитор Лео Брауэр (род. 1939). Он родился в первой половине века, но его вклад в инструмент развернулся во второй. Из-за важности, которую гитара имеет в его творчестве, последует более подробный отчет о его жизни и этапах создания композиции.

Он учился игре на гитаре у Исаака Никола (1916–1997) и специализировался на композиции в Джульярдской музыкальной школе и Музыкальном колледже Хартта. Среди его учителей в Джульярде был Винсент Персикетти (1915–1987). Первое публичное выступление Брауэра на гитаре произошло, когда ему было 17 лет. В то время он уже сочинял для гитары.

Его произведения, написанные в конце 1950-х - начале 1960-х годов, отмечены использованием элементов афро-кубинской фольклорной музыки и черт, свидетельствующих о влиянии таких композиторов, как Барток и Стравинский. К этому периоду относятся *Preludio* (Прелюдия, 1956), «*Danza Caracteristica*» («Характерный танец», 1957), *Fugue No.1* (Фуга №1, 1959), «*Tres Apuntes*» («Три Заметки», 1959) и «*Elogio de la Danza*» («Похвала танцу»). В последнем очень очевидна связь с «Весной священной» Стравинского.

Экспериментализм был преобладающим аспектом второго периода творчества Брауэра как композитора. После того, как он побывал на зимнем музыкальном фестивале в Варшаве, он увлекся авангардным стилем Кшиштофа Пендерецкого (р. 1933) и Сильвано Буссотти (р. 1931). Брауэр исследовал такие методы, как 12-тоновая, сериализм, постсериализм и алеаторная музыка. К этому периоду относятся «*Canticum*» («Песнь песней», 1968), «*La Espiral Eterna*» («Вечная Спираль», 1971), «*Parabola*» (1972) и «*Tarantos*» (1974).

К 1980-м годам композитор вернулся к своим афро-кубинским корням, но смешал их с чертами минимализма и элементами традиционного тонализма. За этот период он написал десять

произведений, в которых звучит гитара в сопровождении оркестра. Большинство из них состоят из концертов для гитары соло с оркестром, таких как «Concerto Elegiaco» («Элегический концерт») No.3 и «Concerto de Helsinki» («Хельсинкский концерт») No.5. Его Концерт №10 «Book of Signs» («Книга знаков») представляет собой двойной концерт (концерт с участием двух исполнителей, в отличие от обычного одиночного исполнителя в сольной партии) для двух гитар. Он также написал двойной концерт для скрипки и гитары под названием «Concierto Omaggio a Paganini» («Концерт-посвящение Паганини»).

Среди сольных гитарных произведений Брауэра 1980-х годов – «El Decamerón Negro» («Чёрный Декамерон», 1981), «Вариации на тему Джанго Рейнхардта» (1984), Sonata (1990), «Paisage Cubano con Tristeza» («Кубинский пейзаж с грустью», 1996) и «Hika: In Memoriam Toru Takemitsu» («Хика: в память о Тору Такэмицу», 1996). Многие из его композиций, широко записанные и представленные в программах выдающихся гитаристов, приобрели международную репутацию и вошли в число основных произведений современного репертуара для гитары.

Кубинский маэстро также внес важный вклад в педагогику игры на инструменте, написав свою книгу «Estudios Sencillos» («Простые этюды»), написанную в 1973 году. Это серия из двадцати этюдов, посвященных конкретным музыкальным и техническим аспектам инструмента. Вероятно, он составлял этюды, вдохновленные историческими прецедентами таких композиторов, как Каркасси, Вила-Лобос и других. Тем не менее, используемая идиома безошибочно представляет собой миниатюру приёмов, используемых в его более крупных произведениях, и они чрезвычайно естественны для инструмента.

Легкость его идиоматического письма для инструмента, несомненно, связана с тем, что он опытный гитарист. Этот факт также проясняет его фаворитизм в отношении этого инструмента в композиторском процессе. Тем не менее, Брауэр также сочинял музыку для кино, писал оркестровые произведения для других инструментов, таких как флейта и скрипка, использовал гитару в камерных произведениях и аранжировал произведения таких авторов, как Скотт Джоуплин и группа «Битлз». Он выступает как дирижер, лектор, и его



постоянно приглашают в состав судейской коллегии известных гитарных конкурсов по всему миру.

Имя британского композитора Стивена Доджсона уже упоминалось в дискуссии о гитаристе Джоне Уильямсе. Его вклад в игру на гитаре превзошел композицию гитарного концерта для австралийского исполнителя. Он также писал произведения для гитары соло, которые стали важной частью литературы по этому инструменту. В список сольных гитарных произведений входят Три Партиты для гитары соло (№1 в 1961 г., №2 в 1976 г. и №3 в 1981 г.), «Fantasy-Divisions» («Фантазийные подразделения», 1969), «Мерлин» (1978), «Три аттических танца» (1989) и «Посреди жизни» (1994).

Тернбулл подчеркивает еще один важный вклад Доджсона: его «Двадцать этюдов для гитары» (1965). Этюды были написаны в сотрудничестве с профессором Королевской музыкальной академии Гектором Куайном. Они исследуют необычные звуки гитары, сложные ритмы и требуют от исполнителя чувства воображения и любознательность, которая, несомненно, связана с музыкой двадцатого века.

Испанский композитор Антон Гарсия Абриль упоминался в связи с аргентинским гитаристом Эрнесто Битетти. Он является одним из основных действующих композиторов Испании и имеет большое количество произведений, включая оперы, балеты, оркестровую музыку, камерную музыку и сольные произведения для гитары, фортепиано, скрипки и органа. С 1974 по 2003 год он был профессором композиции и музыкальных форм Мадридской консерватории.

Член нескольких академий искусств в Испании (таких, как «Настоящая академия изящных искусств Сан-Фернандо-де-Мадрид», «Академия дворянских и изящных искусств Сан-Луиса де Сарагоса» и «Академия изящных искусств Нуэстра-Сеньора-де-лас-Ангустиас в Гранаде»), Гарсия Абриль получил за свои работы более тридцати премий, в том числе звание почетного доктора Университета искусств Гаваны на Кубе.

Гарсия Абриль написал три концерта для гитары. Два из них были для гитары соло и оркестра: «Концерт Агедиано» и «Концерт Мудехар» (стиль «мудехар» - условное название художественного стиля,

распространённого в Испании XII-XVI веков, получившего выражение в архитектуре). «Концерт Гибральфаро» («Гибральфаро» – крепость на одноименном холме, доминирующем над Малагой, Испании) был написан для двух гитар и оркестра. Полное собрание его сочинений для гитары соло представлено следующими произведениями: «Растение и Токката», «Воспоминания», «Средиземноморская фантазия», «Vademecum №1», «Vademecum №2», «Посвящение», «Портальная соната», «Три городские прелюдии», «Музыка для полуночников». Композитор является президентом «Fundación Huacinto e Inocencio Guerrero» («Фонд Хиасинто и Иносенсио Герреро»), ответственного за один из самых известных гитарных конкурсов в Испании.

Традиция игры на гитаре в Южной Америке привела к появлению нескольких композиторов. Среди различных аргентинских композиторов, писавших для гитары, – Карлос Гуаставино (1912–2000), Альберто Хинастера (1916–1983), Максимо Диего Пуйоль (род. 1957), Антонио Руис-Пипо (1934–1997) и Астор Пьяццолла (1921–1992). Гуаставино написал три сонаты для гитары соло и «Джеромитас Линарес», произведение для гитары и струнного квартета. Соната Op.47 Хинастеры, его единственное оригинальное произведение для гитары, стала любимым произведением в репертуаре современных классических гитаристов. Музыка Максимо Пуйоля глубоко укоренена в таких аргентинских стилях, как танго и милонга, что можно увидеть в «Trez Piezas Rioplatenses» («Три Риоплатенских пьесы» (упоминается побережье реки Рио де ла Плата, прославившаяся своей уникальной шириной) и «Elegia por la muerte de un tanguero» («Элегия на смерть тангера»).

Руис-Пипо написал несколько произведений для гитары соло, в том числе концерты для гитары с оркестром и камерные произведения для гитары.

Самый известный аргентинский композитор среди гитаристов – Астор Пьяццолла. Считающийся изобретателем «Нуэво-танго» («Нового танго»), шага вперед в традиционном танго благодаря включению элементов джаза и классической музыки, Пьяццолла был виртуозом игры на бандонеоне. Он написал лишь несколько оригинальных произведений для гитары: «Cinco Piezas» («Пять пьес», для гитары соло),

«L'histoire du tango» ("История танго" для флейты и гитары), уже упомянутую Танго-сюиту (для двух гитар) и «Homenage a Lieja» («Дань уважения Льежу», двойной концерт для гитары, бандонеона и струнных. Тем не менее, его музыка постоянно аранжировалась для этого гитары, и такие музыкальные шедевры, как «Adios Nonino», «Triunfal», «Lo que Vendrá», «Escolaso», «El Gordo Triste», «Las Estaciones Porteñas», «La Muerte del Angel» и «Buenos Aires Hora Zero» («До свидания, Нонино», «Триумфальный», «Что будет дальше», «Эсколасо», «Грустный Толстяк», «Станции Портеньо», «Смерть Ангела» и «Буэнос-Айрес, Час Ноль»), были включены в состав современного латиноамериканского гитарного репертуара для соло-гитары и камерной музыки с гитарой.

В разгар такого плодотворного периода сочинения для гитары немногим композиторам удавалось заявить о себе с такой силой, как уроженец Туниса Ролан Дьян (р. 1955). Бывший ученик испанского гитариста Альберто Понсе в Парижской школы музыки, Дьян, возможно, является композитором, который лучше всех синтезирует слияние различных тенденций, которые популярны в современном мире гитары. Его стиль композиции объединяет элементы европейской традиционной классической музыки с элементами джаза и народной музыки.

Карьера Дьяна началась после того, как он окончил школу, когда он был удостоен специального приза Международного конкурса гитаристов Микеле Питталуги в Алессандрии и получил Гран-при Академии Шарля-Кро за запись «Hommage a Villa-Lobos» («Дань уважения Вила-Лобосу»). Известный своими навыками импровизации, Дьян также привлекает интерес публики, позволяя ей вмешиваться в выбор произведений, которые будут исполняться на его сольных концертах. Его программы часто представляют собой своего рода «меню», из которого публика во время концертов выбирает те части, которые им нравятся.

Его вклад в гитарный репертуар значителен и включает произведения для гитары соло, дуэтов, квартетов и даже октетов. Среди сольных произведений наиболее известны, пожалуй, его «Сонатина Весов» и «Tango in Skäi» («Skäi» означает «дермантин», «кожзаменитель», и, следовательно, автор назвал свои сочинения весьма оригинально: Танго и Вальс «в дурном вкусе». Точку над "i" поставил сам Р. Дьян, позже подтвердив версии о том, что имеется в виду именно «карикатурное

танго», танго поддельное, шуточное, ненастоящее, иными словами, «не из Буэнос-Айреса»), хотя многие другие, такие как «Songe Capricorne» («Сон Козерога»), «Ville d'Avril» («Апрельский город») и «Elogie de Leo Brouwer» («Элегия Лео Брауэра»), также постоянно звучат в исполнении современных гитарных исполнителей. Среди его ансамблевых гитарных произведений - дуэты «Côté Nord» («Северное побережье», посвященные Асадам), квартет «Brésils» («Бразилия») и октет «Rythmaginaires» («Ритмические образы»).

Полный список композиторов, внесших вклад в расширение гитарного репертуара, был бы огромен. Эта глава завершается подборкой известных композиторов и репрезентативными гитарными произведениями каждого из них. Это: Марлос Нобре («Моменты 1»), Эдино Кригер («Ритм»), Морис Оана (1913–1992, Tiento), Абель Карлеваро (1916–2001, «Американские прелюдии»), Хуан Оррего-Салас (1919, «Уголки», Op.68), Радамес Гнаттали (10 этюдов), Нед Рорем (1923, Сюита), Стефан Рак (1945, «Ария Богемии»), Аксель Боруп-Йоргенсен (1924, Прелюдии для гитары, соч. 76), Клаудио Санторо («Фантазия Южной Америки»), Франсиско Миньоне («Бразилиана» No.13), Карло Доменикони (1947, «Коюнбаба»), Гвидо Санторсола (1904-1994, «Три придворных ауры»), Роберто Сьерра (короткие пьесы), Эрнесто Кордеро («Вестлендская сюита»), Никита Кошкин (1956, «Ашерский вальс») и Анджело Джилардино («Виртуозные и трансцендентальные этюды»), Маурицио Колонна (1959, «Венецианский концерт»).

## ГЛАВА IX. «СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ В ИЗГОТОВЛЕНИИ ГИТАРНЫХ СТРУН И КОНСТРУКЦИИ ИНСТРУМЕНТА»

Технологии нашего современного мира оказали глубокое влияние на нескольких производителей гитар за последние шестьдесят лет. Скорость, с которой происходят изменения в современном обществе, иногда заставляет гитаристов чувствовать себя «отстающими» в этом процессе. Одним из примеров являются новые усовершенствования в производстве гитарных струн.

Читатель, возможно, помнит, что на протяжении большей части своей истории струны делались из кишок, а иногда и из металла. Было бы разумно ожидать, что нейлоновые струны какое-то время останутся непревзойденными в качестве основного материала в истории инструмента. Тем не менее, со времени изобретения «Августина» уже появились новые альтернативы.

Одним из новых вариантов первых трёх нейлоновых струн являются карбоновые. Они изготовлены с помощью запатентованного процесса, который изменяет молекулярную структуру струн, делая их звук более мощным и ярким. Другой тип струн, получивший распространение среди гитаристов, - это первые три титановые. Они изготовлены из плотного моноволокна, аналогичного нейлону, но, как и карбоновые тройники, обеспечивают немного более яркий тон и увеличенную проекцию. Некоторые музыканты утверждают, что, хотя карбоновые и титановые струны действительно обладают этими качествами, их звуку не хватает полноты и теплоты традиционных нейлоновых струн.

Басовые струны также расширили возможности музыкантов. Например, струнная компания «D'Addario» производит слегка полированные басовые струны, чтобы уменьшить скрип от движений пальцев, а также полуполированные басовые, разработанные для уменьшения посторонних шумов во время записи. Многие компании предлагают вариант основания, покрытого серебром, бронзой. Фаворитизм нового поколения гитаристов постепенно меняется в сторону новых систем построения гитар, которые представляют собой

шаг вперед по сравнению с достижениями Антонио Торреса. Было предпринято несколько попыток увеличить отзывчивость, громкость и легкость игры на гитаре. Особенно успешными оказались две схемы изготовления. Первая из них предполагает использование крепежной системы, изготовленной из углеродного волокна. Во втором случае используется система, известная как «сэндвич-верх», «двойной верх» или «композитный верх».

Одним из наиболее востребованных производителей, использующих нетрадиционную конструкцию гитар с использованием углеродного волокна в своей системе крепления, является австралиец Саймон Марти. Он начал создавать гитары в начале 1980-х годов, совмещая свой опыт инженера-электрика и специализацию в области математики и физики. Грант австралийского правительства в 1984 году позволил ему применить свои открытия при создании нового типа гитары, более громкой и отзывчивой, чем гитары, созданные в традициях Торреса.

Использование композитных конструкций для задних дек гитар не является редкостью среди мастеров. С другой стороны, композитная конструкция верха была менее изучена. Первопроходцами в этом виде изготовления были немецкие мастера Матиас Дамман и Гернот Вагнер. Принятие гитар с двойной декой стало проще после того, как на этом типе инструментов начали играть такие известные гитаристы, как Мануэль Барруэко, Дэвид Рассел и Скотт Теннант. Сегодня многие другие производители ищут свою собственную версию гитары с композитной декой. Среди них мастера Фриц Мюллер (Канада), Фредерик Холтьер (Румыния), Кейо Корелин (Финляндия) и Джон Х. Дик (США).

## ВЫВОД

Гитара занимает позицию, никогда ранее не занимавшуюся в ее истории. Геометрическое расширение сферы производства гитар и последние технологические инновации в конструкции гитар подтверждают привилегированный статус этого инструмента в музыкальном мире. Количество гитарных конкурсов, проводимых в разных странах как на национальном, так и на международном уровне, продолжает расти. Гитара, как и другие исторически предпочитаемые инструменты, такие как фортепиано и скрипка, стала частью учебных программ консерваторий (имеется во всех странах, кроме РФ), колледжей и университетов по всему миру. Количество специализированных журналов и журналов по гитаре увеличилось вместе со спросом на новую гитарную музыку.

Создание гитарных обществ также способствовало распространению этого инструмента. Последние десятилетия показали, что процесс создания композиций для гитары не ограничивается только гитаристами, как это было в прошлом. Для детей изготавливаются подходящие инструменты, расширяющие кругозор будущих виртуозов. Новые устройства поддержки гитары позволяют гитаристам играть, сохраняя удобное положение тела, что способствует хорошей осанке.

Помимо всех упомянутых нововведений, распространению гитары очень способствовало появление Интернета. В настоящее время на таких сайтах, как YouTube и Vimeo, доступны тысячи видеороликов, посвященных гитаре. Сайты отдельных исполнителей и композиторов для гитары позволяют узнать об их творчестве «одним нажатием кнопки». Прежде всего, новое поколение музыкантов продолжает миссию выражения музыки через гитару в новом глобализирующемся мире. Возможности кажутся безграничными, ограниченными только воображением и видением будущих поколений.

## Библиография

1. Агуадо, Дионисио. "Новый гитарный метод". Под редакцией Брайана Джеффри. 2-е изд. Лондон: Издательство «Текла», 2004.
2. Бэкон, Тони и др. «Книга о классической гитаре». Сан-Франциско, Калифорния: Издательство «Книги с предысторией», 2002.
3. Барруэко, Мануэль. «Биография». Домашняя страница Мануэля Барруэко - [www.barrueso.com/pages/bio/](http://www.barrueso.com/pages/bio/).
4. Маццотти, Марко. «Гитара в Италии в девятнадцатом веке: шестьдесят биографий итальянских композиторов и гитаристов». «Кафе с электронными книгами» - [www.ebookcafe.it/zip/800Ebook.en.pdf](http://www.ebookcafe.it/zip/800Ebook.en.pdf).
5. Бобры, Шон. «Посвящение сольной гитарной музыке Роланда Дьяна». Флорида: Университет штата Флорида, 2006.
6. Берсарабов, Николай. «Древние европейские музыкальные инструменты; Органологическое исследование музыкальных инструментов из коллекции Лесли Линдси Мейсон в Музее изящных искусств». Бостон, Массачусетс: Издательство Гарвардского университета, 1941.
7. Чейз, Гилберт. «Музыка Испании». Нью-Йорк: Dover Publications, Inc., 1959.
8. Дирлинг, Роберт, изд. «Иллюстрированная энциклопедия музыкальных инструментов». Нью-Йорк, штат Нью-Йорк: Schirmer Books, 1996.
9. Фэллоуз, Дэвид. «Табулатуры для щипковых инструментов XV века: краткое изложение, пересмотр и предложение». Журнал Лютневого общества, Том 19 (1977): 8.
10. Фрари, Питер Кун. «Вокальные романсы Эль Маэстро Луиса Милана». Гитара и лютня № 26 (1982): 73.
11. Гилберт, Чейз. «Музыка Испании». Нью-Йорк, штат Нью-Йорк: «Dover Publications», Inc., 1959.
12. Холл, Моника. «Настройка пятиструнной гитары». Домашняя страница Роберта МакКиллопа, <http://rmguitar.info/Monica/2.Spain.htm#>.



13. Хьюгон, Джеральд. «Александр Тансман». Перевод Патрисии Уилер. «Музыка и память». [http://www.musimem.com/tansman\\_eng.htm](http://www.musimem.com/tansman_eng.htm) (по состоянию на 5 декабря 2007 г.).

14. Джеффри, Брайан. «Фернандо Сор: композитор и гитарист». Лондон: «Tecla Editions», 2-е изд., 1994.

15. Мариц, Васко. «Эйтор Вилья-Лобос – бразильский композитор». Рио-де-Жанейро: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1977.

16. Мюллер, Фриц. «Двойная вершина». Домашняя страница Фрица Мюллера. <http://www.classicalguitars.ca/doubletops.htm>.

17. Нельсон, Марта. «Заметки о музыке в цифрах». «Guitar Review № 38» (лето 1973 г.): 23.

18. Отеро, Сердце. «Мануэль Понсе и гитара», Дж.Д. Робертс пер. «The Bold Strummer Ltd.»: Вестпорт, Коннектикут.

19. Пивован, Филипп. «Орнаментация музыки Виуэлы», «Гитара и лютия» No.18 (июль 1981 г.): 33.

20. Сантос, Сильвио Хосе. «Гитарная музыка, написанная для Сеговии (обзор)». Примечания, Том 63, № 1 (сентябрь 2006 г.): 201–207.

21. Симпсон, Гленда и Мейсон, Барри. «Испанский романс шестнадцатого века: обзор испанских баллад, отраженных в музыке виуэлистов». «Старинная музыка, № 1», том 5 (январь 1977 г.): 51.

22. Сор, Фернандо. «Метод для испанской гитары: полное переиздание английского перевода 1832 года с предисловием Брайана Джеффри». Лондон: «Tecla Editions», 1995.

23. Тренд, Ж. Б. «Мануэль де Фалья и испанская музыка». Нью-Йорк: Альфред А. 1929.

24. Верретт, Лен, изд. «Гитарные композиторы классического и раннего романтического периода примерно 1780–1900 годов». Веб-страница с информацией о ранней романтической гитаре. <http://www.earlyromanticguitar.com/erg/composers.htm#Huerta>.

25. Уэйд, Грэм. «Краткая история классической гитары». «Тихий океан», Миссури: Публикации Мел Бэй, 2001.

26. Занон, Фабио. «Искусство игры на гитаре». Домашняя страница Радио Cultura FM Сан-Паулу. <http://adv.radio.googlepages.com/index.html>.

27. Заяс, Родриго де. «Музыка виуэлистов и ее интерпретация». «Guitar Review № 38» (лето 1973 г.): 10.

Дмитрий ТЕСЛОВ

# ИСТОРИЯ ГИТАРЫ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ .....	3
ВСТУПЛЕНИЕ .....	5
ГЛАВА I. ИСТОКИ .....	7
ГЛАВА II. ГИТАРА В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ .....	15
Виуэла .....	15
Четырёхкурсная гитара .....	28
Лютня .....	32
ГЛАВА III. «ГИТАРА В СТИЛЕ БАРОККО» .....	35
ГЛАВА IV. «ГИТАРА В КЛАССИЧЕСКИЙ И РОМАНТИЧЕСКИЙ ПЕРИОДЫ» .....	56
Навстречу шестиструнной гитаре .....	56
Гитаристы девятнадцатого века .....	62
ГЛАВА V. «ПЕРЕХОД В ДВАДЦАТЫЙ ВЕК» .....	84
ГЛАВА VI. «ГИТАРА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX-ГО И В XXI ВЕКЕ» .....	114
Известные исполнители .....	114
ГЛАВА VII. «ГИТАРА КАК АНСАМБЛЕВЫЙ ИНСТРУМЕНТ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX-ГО И В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА .....	123
ГЛАВА VIII. «ГИТАРИСТЫ-КОМПОЗИТОРЫ XX И НАЧАЛА XXI-ГО ВЕКОВ» .....	127
ГЛАВА IX. «СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ В ИЗГОТОВЛЕНИИ ГИТАРНЫХ СТРУН И КОНСТРУКЦИИ ИНСТРУМЕНТА» .....	133
ВЫВОД .....	135
Библиография .....	136

Издание исследовательской информации

Дмитрий ТЕСЛОВ

«ИСТОРИЯ ГИТАРЫ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ И  
ЭВОЛЮЦИЯ»

© TESLOV EDITION, 2024

[www.teslov-music.ru](http://www.teslov-music.ru)





TESLOV EDITION