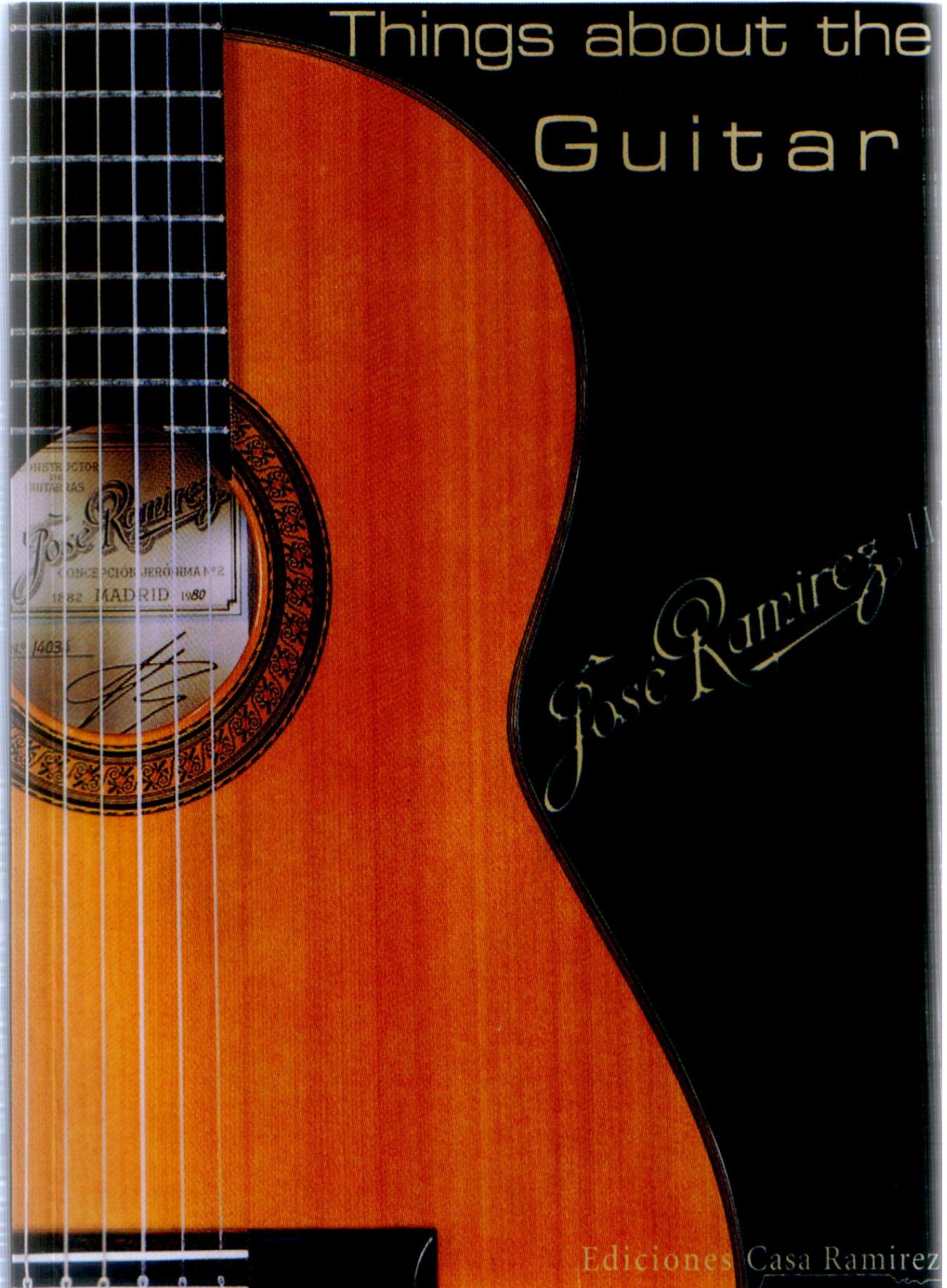
Things about the Guitar



Ediciones Casa Ramirez

Предисловие переводчика

Надеюсь, что эту небольшую книжку найдут полезной гитарные мастера и музыканты. Но если ваш интерес и не является профессиональным, рассеянные по всему тексту истории и анекдоты не дадут вам заскучать.

Приношу мои извинения за непрофессиональный перевод, выполненный с английского издания. Тем не менее, наличие сложных, иногда запутанных предложений объясняется моей попыткой сохранить стиль автора.

Если же вас заинтересует дальнейшая история мастерской, то с 2007 года она проходит у нас на глазах на сайте www.guitarrasramirez.com и, на русском языке, на сайте www.codamusic.ru. Прошло лишь сто двадцать пять лет с основания мастерской Рамирес, и теперь их гитары доступны в России так же, как и в любой другой, открытой миру, стране.

Станислав Горденко

Пролог

Несколько строк в честь моего отца, Хосе Рамиреса III и этой книги, в которой он попытался обобщить свой долгий и богатый опыт в мире гитары. К этому инструменту отец испытывал такую любовь, которая, пусть и не в состоянии превзойти его любовь к моей матери, была сильна почти столь же.

Эта книга написана в стиле беседы, на простом разговорном языке, характеризующем автора как большого рассказчика, увлекающегося, заинтересованного, и в то же время полного любопытства в том, что он может получить от своего собеседника, которого он никогда не недооценивает.

Я надеюсь и желаю, чтобы его читатели, энтузиасты ли, профессионалы ли, студенты, гитарные мастера или просто люди любознательные, получили бы от прочтения этой книги то же удовольствие, которое они могли бы получить от дружеской беседы с ее автором.

И вот перед вами его завет об этом вечно неоконченном инструменте, с долгой историей позади, и, я надеюсь, с долгой историей, которую доверено написать нам со всей любовью, которую мы, находясь на этом древнем прекрасном пути, вложим в это.

Амалия Рамирес.

Посвящается моей жене Ангелите, в благодарность за ее ценную помощь, и моей невестке Терезите, моей умелой переводчице.

Хосе Рамирес III

Оглавление

Предисловие 7
Красный кедр (Thuja Plicata) 12
Палисандры (Dalbergias) 15
Гитара и традиционные ремесленные мастерские 19
Гитара и традиционные ремесленные мастерские 20
Дребезжание. 30
Влажность и сухость 36
Лады и настройка инструмента. 41
Династия мастеров гитар Рамирес 45
Династия мастеров гитар Рамирес 46
Хосе Рамирес I 46
Хосе Рамирес II 58
Хосе Рамирес III 69
Хосе Рамирес IV 89
Десятиструнная гитара 112
Гитара «De Camara». 116
Длина струны гитары (мензура) 121
Регулировка звукоизвлечения. 125
Гитара фламенко. 126
Подпорки и пружины. 134
Покрытия. 140
Настроечные механизмы. 146
Мануэль Рамирес. 148
Андре Сеговиа, гитара и я 153
Несколько слов о Хосе Рамиресе 164
«Мой взгляд на Андре Сеговиа» 170
Мода и еще о покрытиях 172
Выбирая гитару 174
Ученики 178

Предисловие

Эта маленькая книга - есть не более чем сборник всех моих статей за последние несколько лет, большую часть из которых я написал в ответ на различные запросы - такие, как от отраслевых журналов в различных странах, от авторов книг о гитаре, и даже чтобы дополнить, или исправить университетские курсы. Хотя письмо - это спорт, предназначенный не для меня. Постепенно я пришел к тому, что начал обдумывать мысль о том, что именно я являюсь лучшим автором, имея в виду ужасающее невежество многих относительно гитары, из тех, кто может последовательно описать правильное создание, сохранение, прошлую и настоящую историю, выбор инструмента и т.д.

Я всегда испытывал добрую зависть к огромной литературе, доступной о смычковых инструментах, особенно скрипке, от многочисленных “мастеров”, которые на протяжении многих лет описали свои опыты, или которые доверчиво обеспечили писателей, специализирующихся на этом предмете, каталогами, сертификатами аутентичности, оценками и т.д., что позволяет провести серьезное исследование. К несчастью, гитара почти лишена подобной литературы. Я не знаком ни с одной работой о конструкции и о реставрации гитары, и если они и существуют, я не осведомлен об этом. Однако эта маленькая книга все же больше посвящена обращению и сохранению. Я надеюсь, что она положит начало более широкому перечню литературы, похожему по объему на скрипичный, поскольку опубликованное о гитаре сейчас содержит в основном описания коллекций, немного неточной истории и почти ничего - о реставрации. Эти усилия, которым я пытаюсь положить начало, были бы достойны похвалы хотя бы со стороны некоторых ценителей гитары.

Я также не замедлю использовать возможность, предоставленную этой публикацией, развеять некоторые неприятные слухи обо мне, например то, что я уже не жилец этого мира. Что ж, тогда я тень, у которой нет проблем с письмом.

Подтверждая свое существование, я пишу эти слова сегодня, 14 Ноября 1990 года, в возрасте шестидесяти восьми лет.

Есть еще те, кто утверждает, что мои гитары сделаны машинами – как будто возможно сделать высококачественную работу иначе, чем руками. Дерево – это разнородный, нестабильный и непослушный материал, и, как бы ни была совершенна машина, она не может учесть бесконечное число возможностей и неизвестных, возникающих при создании высококачественного инструмента. Вот почему ни одна массово произведенная с помощью машин гитара не может достичь громкости и качества звука, достижимого мастеровым инструментом. Можно сравнить это с ожиданием того, что батальон прусской армии грациозно станцует «Лебединое Озеро».

Правда, что я использую некоторые машины, но только для начальной, грубой обработки, которая не требует качества и исключительности. Но завершение работы выполняется вручную, и мои сотрудники следуют мои жестким стандартам, которые предлагают решение для всех возможных инцидентов. Если есть еще какие-то опасения – я готов проконсультировать.

Мои кости потеряли гибкость и часто не дают мне возможности работать в мастерской, поэтому я передал эту важную работу моему сыну, Хосе Рамиресу IV. Сейчас он знает столько же, сколько и я, поскольку вдобавок к тому, что я его учил, он имеет и свой собственный опыт.

Я могу удостоверить все, что написал здесь о себе и своей работе, чтобы неопровержимыми доказательствами опровергнуть, если нужно, все легенды, ложь и даже злословие обо мне, нераскаявшемся строителе гитар – то, на что я до сих пор не обращал внимания.

Меня настойчиво просили написать историю гитары, и хотя несколько вариантов уже было написано ранее, по моему мнению, невозможно написать серьезную историю этого инструмента от ее начала. Единственное, на чем я могу основываться – это очень сомнительные догадки и предположения. Лишь после 16-того века, с появлением на сцене Висенте Эспинеля, стала возможной некоторая достоверность.

По моему мнению, гитара родилась вместе со всеми струнными инструментами, когда некий неолитический парень упер конец своего лука в нечто, что оказалось углублением, и весьма кстати заставил тетиву вибрировать. Выстрелив из своего лука, он обнаружил, что обычный звук отпускаемой тетивы значительно усилился, и, более того, звук оказался приятным для его «утонченного» слуха. Первый струнный инструмент, вероятно, возник после этого случая. Тот же музыкальный гений изобрел арфу, присоединив половину лука к одной стороне корпуса с одной или более натянутыми струнами, на другой стороне закрепленными к центру этого корпуса. Это могло случиться в пещерах Северной Испании, в Черном Лесу или в Месопотамии, и в других местах, возможно, даже одновременно. Следующим событием должно было быть добавление шейки к корпусу, с колками, чтобы держать одну или несколько натянутых струн, прикрепленных к центру корпуса примитивным мостиком; если эти струны были короче и зажимались в различных точках, это издавало звуки различной высоты – вот мы и получили первую гитару и первого гитариста. К сожалению, невозможно указать ни время изобретения внутри периода из 5-7 тысяч лет, ни место, ни стадии этой эволюции. Как бы то ни было, можно заключить, что наиболее примитивный корпус был изготовлен из панциря черепахи, куска ствола дерева с дуплом, половинки тыквы и т.д.; гриф был простой палкой, а гармоническая дека – тонкой шкурой. Эти “инструменты”, конечно, использовались преимущественно для бренчания и щипания, и они остались до нынешнего дня в обиходе примитивных цивилизаций.

В течение более позднего периода своей эволюции, вероятно, в Бронзовую Эру, корпуса уже выделывались из тонкого дерева. Гриф совершенствовался и предметы с такими возможностями начали появляться на Греческих, Египетских и Ближневосточных рельефах, на рисунках, фресках и на вазах – но настолько на заднем плане, что практически невозможно изучить их детали и проследить их эволюцию. Можно предположить, что некий мудрый мастер открыл, что эллиптически закругленные корпуса с соответствующими круглыми отверстиями звучат лучше; другой же, думая, что два соединенных корпуса усилят звук, прочертил линию талии, поместив звуковое отверстие в меньший корпус, а мостик – на больший. Так, существует Ассирийский барельеф 5-го века до нашей эры с такими характеристиками, по крайней мере, это немного различимо. Это наиболее близкая к настоящей современной гитаре вещь этого периода, хотя, можно ожидать, что этот корпус с талией есть не более чем примитивный корпус, изготовленный из половинки тыквы. По крайней мере, эта маленькая модель не была слишком успешной или широко распространенной, поскольку она не появлялась больше нигде, пока не прошло много столетий.

Конечно, это не история, и даже не ее подобие; это лишь предположения и умозаключения, но, по крайней мере, они работают лучше, чем распространенные вокруг «сказки о гитаре», которые, по моему мнению, содержат больше домыслов, чем имеющиеся данные. Даже оригинальное название неизвестно точно: зифер, кифара, и т.д. История гитары так же таинственна, как и сама гитара.

В одном я уверен, - в том, что история о том, как Арабы принесли и представили гитару Испании – это абсолютная ложь. Наиболее важный арабский инструмент - это лютня или лют (аль уд – арабское название), с крупным овальным корпусом, вогнутым силуэтом, короткой шейкой и головкой, присоединенной к грифу почти под прямым углом, с 8 или более наборами двойных струн, за исключением первой, одинарной, хотя более примитивные версии имели меньшее количество струн.

Этот инструмент не является исключительно арабским; он возник в христианских армянских сообществах в первых веках нашей эры, однако арабы приняли его, и он остается наиболее важным в их музыке. Но никогда ни гитара, ни что-либо похожее на нее не применялось ими, поскольку без сомнения можно заключить, что если арабы ввезли гитару в Испанию даже в примитивном виде, они должны были сохранить что-либо похожее и в своих родных странах.

Как бы то ни было, лютня оказалась широко распространена по всей Европе, в частности, благодаря сильному культурному влиянию испанских арабов на континенте, и отчасти из-за крестоносцев, которые принесли ее с собой при возвращении. В Испании этот инструмент не был должным образом сохранен, возможно, из-за неприятия испанцами самих арабов. Имя «лютня» отсылает к меньшему инструменту с плоской задней декой, головка которого составляет почти прямой угол с шейкой, с натянутыми шестью металлическими струнами. Слово «leudero» не приводится в словаре испанского языка Королевской Академии для обозначения того, кто делает такие инструменты. Это приводит к мысли, насколько мало такой инструмент был здесь распространен. В то же время слово «luthier», первоначально имевшее смысл «мастер, который делает лютни или люты», известно по всей Европе сейчас как «некто, кто делает или ремонтирует все виды деревянных или струнных инструментов».

Вернемся назад, к нашей гитаре, и посмотрим теперь на Средние Века. Доступно большое количество данных с изображениями гитар на рельефах и барельефах церквей и других романских и готических зданий по всей Европе, на миниатюрах в рукописях. Она продолжает быть инструментом с более-менее удлиненным эллиптическим корпусом, одним или более звуковыми отверстиями и довольно длинной шейкой. Тем не менее, с трудом можно найти талию – наиболее характерную деталь гитары. Если это не было сделано по указу короля Альфонса X Мудрого в 13-том веке, который пожаловал титул рыцаря тому, кто создал «виуэлу» (маленькую гитару), что видно по выбитой надписи перед двором. Я опасаюсь, что к этому моменту гитары уже имели талии, но аристократическая виуэла имела их очень удлиненные и невыраженные. Я все более уверяюсь в том, что гитара выросла из упрощения виуэлы, на которой было трудно играть из-за двойных струн, с тем, чтобы получить популярный, компактный и более управляемый инструмент, имеющий всего четыре струны, для бренчания и аккомпанирования пению. Для этого нет другой причины. В настоящее время, примеры примитивной гитары до сих пор существуют, такие, как арагонский «рекинто», «тимпл» Канарских островов, венесуэльская «куатро» (четырехструнная гитара), гавайский укулеле, и некоторые другие похожие инструменты в Центральной Европе.

Современная гитара обязана свои рождением в конце 16-того века человеку, который был единственным в своем роде, но при этом типичным для испанской Золотой Эры: искатель приключений, мистик, поэт, дуэлянт, повстанец, ловелас, музыкант и писатель, отважный беспредельно. Этим человеком был Висенте Эспинель, родившийся в Ронде (Малага) в 1550 году. Интересно перечислить некоторые его приключения.

Он учился в университете Саламанки, и его любовью были гитара (хотя она до сих пор имела лишь четыре струны) и поэзия. Он сочинял замечательные песни, которые, вместе с его

живостью, открытой и общительной натурой и щегольством сделали его душой города. Он принял активное участие в студенческом движении в защиту Отца Луиса де Леона против инквизиции, которое оказалось причиной того, что университет был закрыт на два года.

Он стал жить жизнью гитариста, и, задумав добавить музыкальных преимуществ четырехструнной гитаре, предназначенной для игры бренчанием, а не дерганием струн, он добавил пятую струну. Об этом он писал позже. Он переехал в Севилью, где день за днем жил весело – возможно, слишком весело. Внезапно он был захвачен мистическим импульсом и, раскаиваясь во всем содеянном, он стал священником, вовремя получив должность капеллана в своем родном городе, Ронде. Однако сидячий образ жизни был не для него, и он провел некоторое время в качестве мирового судьи во Дворе Лемос, после чего отправился в Италию, будучи на службе герцога Медины-Сидонии, губернатора Милана. Здесь он замечательно усовершенствовал свое музыкальное мастерство, проводя время в путешествиях по Италии, пока в одном из своих приключений он не оказался узником алжирских пиратов – участь, постигшая также и Сервантеса. Однако Эспинель оказался счастливее Сервантеса – он был сразу же спасен генуэзскими галерами адмирала Андреа Дориа, находившегося на королевской службе. Он был так знаменит благодаря своим песням, что моряки узнали его среди захваченных и оказали ему знаки дружбы и гостеприимства.

Как обычно, неугомонный, он отправился во Фландрию, завербовавшись в пехотные полки Алехандро Фарнезио, и здесь его жизнь в качестве солдата, гитариста и поэта привела его к невероятным приключениям повесы. Он прекрасно мог защититься от попыток надеть на него семейные узы, имея два неоспоримых аргумента. Он не мог жениться, будучи католическим священником, а если даже это не являлось существенным аргументом – он владел шпагой.

По возвращении в Мадрид он получает степень мастера искусств в университете Алкала де Енарес. Его прошлый мистицизм возродился, и он снова вернулся к профессии священника, на этот раз в Мадриде. Во время своего отсутствия он сохранял свое место священника в Ронде. Его соотечественники в Ронде, недовольные его скандальной хулиганской жизнью, безуспешно пытались его сместить; однако его статуя может быть найдена там и сейчас.

Благодаря своему шарму, музыке и поэзии он приобрел любовь многих, в частности, его покровителем был ни кто иной, как герцог Альбы, Лермы и Медины-Сидонии. Он написал свой знаменитый роман «Жизнь Эскудеро Маркоса из Обрегона», который в значительной степени автобиографичен, и который признается одним из самых выдающихся романов этого времени. К нему нужно добавить другие романы и важные литературные работы. В поэзии он изобрел «дециму» (станца из десяти октосиллабических строк) - метрическую форму, немедленно ставшую популярной и принятую Кальдероном де ла Барка. Все важные писатели того времени искали его дружбы. Сервантес звал его «мой замечательный друг»; Лопе де Вега был впечатлен этим гитаристом, говоря о его «несравненном мастерстве» и называя его «Отцом Музыки». Кеведо, Гонгора и другие были его неразлучными друзьями. «Децима» была названа «эспинелой» в его честь. Короче говоря, это была личность, более или менее сбалансировано совмещавшая маски артиста, ангела и сатира.

Пятиструнная гитара должна была иметь несколько более крупный корпус, чем четырехструнная, и, конечно, более широкий гриф, чтобы добавить места для дополнительной струны, которая на самом деле была вовсе не той пятой, которую мо знаем сейчас. На самом деле добавлена была первая струна, которая позволила Эспинелю исполнять произведения щипком в более широком музыкальном диапазоне. Четырехструнная гитара, имевшая стандартную настройку

ля, ре, соль, си была увеличена для добавления пятой (фактически первой) струны ми, став тем, что я считаю первой настоящей гитарой, поскольку метод игры был полностью изменен на щипковую технику и существенно развит. Жаль, но я не смог познакомиться ни с самим Эспинелем, ни с гитарой, которую он создал.

Продолжим историю гитары (Эспинель нас отвлек). Гитара сохраняла пять струн на протяжении 17 и 18 столетий, при этом они оставались почти всегда двойными, возможно, потому что использовалась примерно та же техника, что при игре на виуэле, или из-за веры в то, что двойные струны дают большую громкость звука.

Этот период снова оставил лишь скудные сведения о себе, хотя, как известно, в 1674 Гаспар Санц сочинил методику игры на гитаре, опубликованную в 1697 году; в этом издании были опубликованы также несколько особенно ценных его работ. У меня есть копия этого первого издания (возможно, единственная) его методики, которая доказывает, что теперь к гитаре относились со всей серьезностью. В этот период появляются пьесы для гитары таких композиторов, как Луис де Милан, Кабезон и других. Наиболее важным событием является появление композиторов, пишущих для гитары, за пределами Испании, таких, как Роберт де Визе при французском дворе Людовика XIV, Короля-Солнца, что указывает на универсальность инструмента, проявившуюся тогда, когда его разработка еще только начиналась.

Как предполагается, шестая струна появилась в конце 18-того века, однако уверенно нельзя сказать, кто ее изобрел. Некоторые считают, что это был священник и исключительный музыкант, Отец Базилио, однако не существует достоверных данных, чтобы подтвердить или опровергнуть это. Гитара продолжает быть загадкой! Снова начали использоваться одинарные струны, и появляется шестая струна ми, на две октавы ниже первой – настоящая струна номер шесть. Так получается стандартная настройка ми, ля, ре, соль, си, ми.

Поскольку гитары должны были теперь справляться с относительно большими аудиториями, композиторы и концертные исполнители, появившиеся в начале 19-того века, такие, как Агуадо, Джулиани, Фернандо Сор и другие, начали давление на конструкторов гитар с тем, чтобы получить инструменты с большей звуковой мощью. Мастера Карраседо, Льоренте, Панормо предложили им некоторые образцы. Следующим был Торрес, сформулировавший основы современной гитары в середине прошлого столетия *(19-века, прим. перев.)*; гитара продолжила развитие на этой основе и Мадридская школа играет важную роль в этой движении. Я верю, что впереди еще долгий путь для того, чтобы гитара достигла абсолютного совершенства, такого, которое достигла скрипка в 18-том столетии.

Если читатель терпелив и перенесет чтение этой книги, я расскажу ему о некоторых моих опытах и неудачах, и если он или она заметит, что я повторяюсь местами, так это потому, что я не хочу разбивать статьи, написанные довольно давно.

Красный кедр (Thuja Plicata)

Последние несколько лет я наблюдаю растущий интерес среди профессионалов и любителей игры на гитаре относительно многих деталей устройства гитары, таких, как длина струны, типы примененного дерева, возможные решения для совершенной настройки и так далее. Этот интерес не раз был отражен отраслевыми журналами, и я могу удостоверить, что, как в таких публикациях, так и в личных мнениях видна некоторая неуверенность в суждениях на эту тему. Естественно, растущий интерес к проблемам гитары наполняет меня большим воодушевлением, поскольку это ясно показывает все большее и большее внимание, сфокусированное на этом инструменте.

Одной из наиболее конфликтных и противоречивых является дискуссия по поводу характеристик и поведения типа древесины, наиболее часто используемого для верхней деки в настоящее время. Красный западный кедр, или красный тихоокеанский кедр, научное имя которого «Thuja Plicata», совершенно не похож и даже ничего не имеет общего с кедром вообще, как я объясню далее.

Задача объяснить публике в общем, своими словами, все знания, которые я приобрел по этой теме – задача из тех, которые могут принести мне глубокое удовлетворение; так что я начну с короткой истории.

Примерно двадцать лет назад, я встретился с неприятными сложностями в получении Центральноамериканского кедра (Cedrella Odoratta), который традиционно используется для производства шеек грифа гитар уже более 300 лет. Однажды, я отправил одного из своих молодых работников купить мне что-то на ближайшем складе древесины (уже не помню, что), и, когда он вернулся после этой командировки, он сказал мне, что там продают кедр. Я не воспринял это сообщение серьезно, однако решил, что посмотрю сам. Я попросил мальчика принести мне образец, и, когда увидел его, я не поверил собственным глазам.

Дерево, используемое для верхних звуковых дек гитары, скрипки и других инструментов имеет тем лучшее качество, чем сильнее подчеркнуты годичные кольца; внутренняя пульпа имеет темный оттенок и разделения между этими кольцами регулярны – не слишком близки друг к другу, и не слишком разделены; но главное – повторюсь, кольца сильно подчеркнуты, поскольку их функция похожа на функцию струн самого инструмента, - добавлять максимальное усилие продольным вибрациям. (Поперечные вибрации требуют поддержки экстенсивных кристаллизирующих покрытий, но это совсем другая тема.)

Продолжим мой рассказ; кедр, который я держал в своих руках, соответствовал всем этим идеальным условиям, но я был удивлен не только этим. Я купил небольшой запас этого дерева и правильно его распилил вдоль линии роста вертикально, а потом разрезал на две пластины, которые используются для верхней деки. Я склеил эти две дощечки вместе и оставил их на ночь на металлической пластине. На следующий день вся поверхность деки была абсолютно ровной, не имея даже легчайшего поднятия по краям, часто характерного для других пород дерева после такой

обработки: абсолютно удивительно! Я имел перед собой стабильный и классный тип древесины исключительного качества. Я не стал терять время и построил две гитары с такими верхними деками, и этот эксперимент оказался удачным во всех отношениях. Немного времени спустя эта порода дерева начала использоваться практически всеми производителями гитар в мире, несмотря на то, что в наши дни его сложно получить из-за способа его обработки, распила и маркирования. Дерево, имеющее состояние, подходящее для создания гитары, иногда стоит даже дороже своего Центральноамериканского эквивалента.

Обозначение дерева, часто используемое торговцами древесиной, лесопилками и т.д., привело ко многим конфузам и огорчениям, иногда смехотворным. Вот почему, единственный правильный способ сделать вещи понятными - это обратиться к ботаническим именам, разработанным шведским ботаником Линнеем.

Существуют два вида кедра, научно называемые так: «Cedrella Odoratta» - покрытосеменное цветковое лиственное растение (*см. рис.*), произрастающее в тропическом поясе Центральной и Южной Америки, с очень широкими годичными кольцами и четкими порами – широко принятое для создания шеек гитарных грифов; и настоящий кедр, род «Cedrus Spi», голосемянное хвойное растение, различные виды которого произрастают в Ливане (Cedrus Libani), в Гималаях (Cedrus Deodara), в Алжире и Марокко (Cedrus Atlantica).

Я хотел бы также упомянуть кедр Оксфорда-на-Темзе, ботаниками называемым «Chamaecyparis Lawsoniana», на примере которого вы можете представить резкое противоречие между обыденными и научными названиями. *(Я приведу также более близкий нам пример сибирского кедра, правильно называемого «сосна сибирская, кедровая» - “Pinus sibirica», и относящегося к роду сосны – «Pinius»; прим. перев.)*

Красный кедр (Thuja Plicata, туя складчатая) – вечнозеленое голосемянное растение с шишками, не имеющее практически ничего общего с видами, упомянутыми ранее. Как бы то ни было, оно сильно походит на так называемую Немецкую ель, более точно именуемую «Picea Abies», то самое дерево, которое используется для производства верхних дек струнных инструментов с незапамятных времен. (настоящая ель – Abies Alba – используется, в основном, для целлюлозы и как строительный материал *(у автора отражены привычные для Испании названия. В России под елью понимается как раз Picea, а не Abies Alba, которая у нас называется пихта белая, прим. перев.)*).

Я мог бы продолжить разглагольствовать по поводу этих неинтересных сведений, но, поскольку я не желаю потерять внимание читателя, я ограничусь выражением своих ощущений, основанных на моем опыте работы с этими типами древесины. Я считаю Европейскую Ель и Тую Складчатую двумя прекрасными сестрами, одна из которых блондинка, а другая брюнетка; одна европейка, а другая – американка, однако я, признаться, отмечаю брюнетку, хотя, тем самым, вовсе не отодвигаю блондинку. Вот как я это вижу, и на самом деле не столь важны имена, которые мы им даем.

До меня дошли ошибочные мнения некоторых «знатоков», что гитары, построенные из красного кедра *(туи складчатой, прим. перев.)*, теряют звук после нескольких лет. Эти заявления – страшная клевета против этой красоты, которые, к счастью, я могу опровергнуть неопровержимыми свидетельствами.

Несколько концертных исполнителей и преподавателей консерватории, с которыми я остаюсь в близком контакте, имеют несколько гитар, которые впервые были сделаны с декой из туи складчатой; их звук становится лучше с каждым днем, а им уже восемнадцать лет и более.

В моей коллекции есть гитара, сделанная в 1967 году из этого вида древесины, которой маэстро Сеговиа пользовался два года и с которой он дал незабываемый концерт в Королевском театре Мадрида 11 декабря 1967 года. По этому случаю Министерство Образования и Науки наградило маэстро золотой медалью за его деятельность; так вот, гитара, на которой он играл, сегодня звучит еще лучше. Этой гитаре уже 17 лет, и я могу ее предложить попробовать любому, желающему удостовериться в правоте моих утверждений.

(Сказать по правде, есть много производителей гитар, которые продолжают использовать ошибочную технику слишком сильного утончения верхней деки. *(То же делается и со скрипками, причем очень часто; прим. перев.)* При этой технике, единственное, что сразу добавляется, это мощный, но металлический и сухой звук, однако исключительные вибрации в скором времени заканчиваются по мере уставания структуры древесины, звук ослабевает. Как бы то ни было, это случается вне зависимости от того, ель или кедр *(будем использовать общепринятое в мире гитары название, прим. перев.)* использованы для инструмента, построенного по этой технологии.)

Итальянские скрипки, в частности те, которые относятся к старой Кремонской школе, имеют толстые верхние деки, которые, однако, мудро скомпенсированы строением остальных, действительно сложных деталей инструмента. Эти инструменты дошли до нашего времени, имея исключительный звук; с другой стороны, есть скрипки, сделанные более легкими, которые исключительно плохи в сравнении с итальянскими, хотя могло показаться, что они великолепны, в те годы, когда они были только что сделаны.

Я полагаю, что несправедливо приписывать неудачи и недостатки дереву, привлекательному во всех отношениях; эти недостатки имеют причиной неправильную конструктивную технику, и я абсолютно уверен, что если бы кто-то похожий на Страдивари мог бы иметь возможность знать это дерево, он мог бы использовать его для многих своих скрипок.

Я хочу объяснить, что вышесказанным вовсе не имею намерения возвысить тую (кедр) по всем оценкам выше в ущерб ели, мотивированный неким тайным интересом, поскольку я использую оба вида древесины; хотя я чаще применяю тую (кедр) по причинам запросов клиентов или техническим соображениям. Все, что можно было сказать о ели, было сказано сотни лет назад, и, я думаю, правильно сказать кое-что в пользу туи (кедра), которая почти беззащитна от необоснованных атак из-за своей явной юности.

Палисандры (Dalbergias)

И вот я снова пишу на тему дерева, ведомый желанием разделить с профессионалами и поклонниками гитары все знания и опыт, которые я накопил в отношении различных видов розового дерева, чье научное название есть «Dalbergia» и вокруг которого имеется много путаницы. Честно говоря, эта задача мне по нраву (хотя увлечение письмом мне не свойственно), поскольку многие годы я наблюдаю растущий интерес относительно полезных свойств и дефектов, которые каждый особый вид древесины может иметь в связи с его поведением в гитаре, имея в виду интерес к ее звучности и крепости. Заинтересованность всегда является симптомом увлечения и энтузиазма, и я должен согласиться с тем, что эта тема также бесконечно меня увлекает. Мне нравится настойчивость, но лишь если и только тогда, когда она подкрепляется документами и знанием. Несколько лет назад требовалось, чтобы гитарные мастера делали гитары из палисандра (преимущественно классические), и никто не интересовался происхождением применяемого дерева, поскольку все верили в чутье мастера в выборе подходящего дерева по той простой причине, что профессиональная честность и престиж зависели от этого. В наши дни люди интересуются тем, каков сорт дерева используется, в основном беспокоясь о том, что бы то, что они заказывают, действительно было лучшим.

Довожу до вашего сведения, что влияние дерева, из которого выполнен корпус гитары (обечайки и задняя дека), на звучность гитары практически равно нулю. Чтобы подтвердить это (если мой авторитет не достаточен), я сошлюсь на эксперимент, проведенный легендарным Антонио Торресом, чтобы продемонстрировать, что звук гитары практически полностью основан на верхней деке и конструкции инструмента. В качестве доказательства он построил гитару с еловой верхней декой и картонными обечайками и нижней декой, которая звучала магически хорошо. (Имеются несколько ссылок относительно этой гитары, однако приводить их полностью здесь не к месту).

На протяжении веков для производства гитарных корпусов (обечаек и задней деки) использовалось много сортов древесины, таких, как черный грецкий орех (возможно, старейший вид), кипарис для гитар фламенко, клен для обоих – фламенко и классики, а также махагони (красное дерево), твердое розовое дерево и много других дорогостоящих видов древесины. Как бы то ни было, из-за его исключительной красоты, без сомнения, палисандры приближаются к совершенству и признаны идеальным деревом для современных классических гитар, хотя они стали использоваться недавно, поскольку ранее были неизвестны в Европе. Насколько мне известно, старейшая гитара, сделанная из бразильского палисандра, была построена Хуаном Пахесом в 1787 году; эта гитара находится в моей коллекции.

За годы, проведенные мной в качестве профессионального производителя гитар, я держал в руках почти все сорта палисандра, и уверен, что я имею достаточную квалификацию, чтобы сформулировать верное мнение о каждом из них.

Один из наиболее прекрасных видов древесины, который я когда-либо использовал, это Dalbergia Malenoxylon (обычно известный, как сенегальский «гренадилло»). Он растет в Южной Африке и имеет очень темный коричневый цвет. Покрытый лаком, он приобретает приятный мраморный оттенок; он замечательно сопротивляется трещинам, и я подтверждаю, что из всех палисандров он является наиболее устойчивым к этим ненавистным и страшным рискам. Единственный минус – это специфический вес, более 0.87. Другими словами, он очень плотный и

тяжелый, и, по этой причине, толщина должна быть отрегулирована очень тщательно при использовании этого дерева для построения наиболее эффективного инструмента.

Другой прекрасный вид палисандра происходит из Никарагуа и обычно называется розовое дерево кокоболо (Dalbergia Hipoleuca); хотя существуют несколько вариантов, таких, как никарагуанский гренадилло (Dalbergia Retusa), и другие виды кокоболо, сгруппированные в ботаническое название Dalbergia Calycina. Это дерево самое светлое по оттенку из всех сортов палисандра. Оно несколько темнее махагони (красного дерева), имеет похожий оттенок и украшено причудливыми темными разводами. Его специфический вес такой же, как у более легких палисандров, 0.82. Единственное беспокойство - это некоторая бледность тона, хотя это дерево весьма устойчиво к трещинам. Я построил много гитар с этим деревом, и они были хорошо приняты, за исключением тех клиентов, кто предпочитает более темные цвета (это в большей степени вопрос личного вкуса, хотя на протяжении большего отрезка времени единственное, что принимается в расчет – это звук).

Настало время для появления красивейшей из красавиц, обычно называемой бразильская джакаранда, розовое дерево Рио или байя джакаранда, чьим ботаническим названием является Dalbergia Nigra. Ее место рождения расположено вдоль атлантического побережья Бразилии, между Рио-де-Жанейро и Байей, в широкой зоне по направлению к центру страны. Ее красновато-коричневый цвет, с причудливыми темными разводами, - просто праздник для глаз. Ее специфический вес – 0.82.

С этим драгоценным деревом как с видом, к сожалению, многие годы обращались весьма жестоко, и его вырубкой бесконтрольно злоупотребляли до недавнего времени, когда правительство Бразилии решило запретить его экспорт в стволах и ограничило его использование в производственных продуктах. Это, конечно, сделало получение этой древесины в оптимальном состоянии для нашей работы весьма сложным для производителей гитар, поскольку скудные объемы, которые могут быть получены сейчас, не считая запретительную цену, еще и неадекватно распилены и не отвечают нашим потребностям. Это ценное дерево в настоящее время используется в Бразилии для верхнего слоя фанеры, и все, что остается и считается бесполезным для этой цели, находит свой путь к нам с большими трудностями и поставляется нерегулярно.

Почти двадцать лет назад я лично распилил бревно этого дерева, которое я был способен достать. Я взялся за этот подвиг с осторожностью резчика алмазов. Прежде чем сделать первый распил, были несколько дней долгих изучений и расчетов, для того, чтобы получить наилучшую красоту, лучшие условия для звука и крепость, и высшую степень использования. Мысль о том, какое ужасное преступление может быть совершено по отношению к этой красоте кем-либо с индустриальным менталитетом, причиняет мне боль.

Я не думаю, что это дерево обречено на вымирание по причине невероятно неправильной вырубки. Что на самом деле случилось, так это то, что деревья, росшие вдоль дорог, уже были повалены; а те, которые росли вдали от редких дорог, существующих на этой обширной территории, оказалось очень трудно спилить.

Чтобы дать читателю представление о том, как это ценное дерево недооценивали и дурно с ним обращались, приведу два примера.

Однажды, переговорив с бразильским торговцем древесиной, я узнал, что многие лесорубы, не желающие испытывать трудности и использовать пилу или топор, чтобы повалить

палисандр, просто делают отверстие в основании ствола и помещают туда заряд взрывчатки, тем самым решая проблему быстро и удобно. Конечно, взрыв производит бесполезные потеки и трещины по всему стволу, снижая возможности его использования; но это не является существенным – деревьев-то полно.

Мой отец говорил мне, что в одном из своих путешествий, в 1925 году он посетил Рио-де-Жанейро и, прогуливаясь по городу, остановился посмотреть на группу рабочих, мостивших улицу. Внезапно он увидел нечто, что, как было его первой мыслью, являлось оптической иллюзией, хотя, к своему огорчению, он понял, что глаза его не обманывают, и что он стал очевидцем невероятной реальности: в огне, подогревавшем котел для плавки асфальта горели куски великолепной Dalbergia Nigra (известной как бразильская джакаранда), порезанные на фантастические доски! Мой отец не стал тратить времени на переговоры с подрядчиком, и немедля разогрел его с помощью нескольких глотков спиртного. Подрядчик, который набрался чуть больше отца, и, вероятно, достигший особой стадии воодушевления, когда «друг всегда есть друг, а все остальное – неважно», пообещал моему отцу, что он не только отправит эти доски ему в Испанию, поскольку они ему без надобности, но также пошлет ему их гораздо больше в знак новой дружбы. Мой отец, видя сомнительность ситуации, настаивал на оплате, чтобы подвигнуть подрядчика к серьезному соглашению, однако его новый товарищ сильно обиделся на то, что отец поставил под сомнение его «искреннее» дружеское предложение; с тех пор отец, Боже храни его душу, до сих пор ждет свои доски.

Как бы то ни было, для этого вида древесины есть не только хвалы; она, безусловно, ослепительно красива, но также неверна, вероломна и склонна к предательству. Из всех Далбергий эта древесина самая кристаллоподобная и хрупкая; она трескается очень легко, даже когда гитара уже готова, что редко встречается с ее сестрами. Однако можно быть уверенным в том, что в зависимости от того, насколько совершенно эта древесина распилена и высушена, на протяжении долгого времени она становится практически лишенной опасности трещин. Она также склонна к искривлению, особенно по причине климатических изменений. Я верю ее красоте так, как мог бы верить женщине с характером Мессалины *(третья жена римского императора Клавдия, влиятельная и властолюбивая римлянка, известная своим распутным характером, прим. перев.).* Она уже доставила мне много головной боли и продолжает это делать. Ко всему вышесказанному мы должны добавить тот факт, что лишь маленькая доля дерева, которое может быть получено с огромными трудностями, является настолько красивым, чтобы компенсировать свои неудобства, благодаря тому способу, которым оно сегодня предлагается на рынке, как описано выше.

Теперь я прервусь и напишу о Dalbergia Latifolia (индийский палисандр), чья несомненная красота, как и остальных Далбергий, более спокойна и сдержанна, чем у ее взрывной бразильской сестры, и предлагает большую надежность. Продвижение этой древесины прекрасно организованно и в значительной степени ориентировано специально для отрасли производства гитар. Оно безупречно разрезано и классифицировано на тщательно разработанные категории и сорта. Его специфический вес – те же 0.82, рисунок на спиле прямой и почти лишен разводов, особенно у древесины высшего качества.

Хотя я считаю, что сорта древесины, из которых выполнен корпус (обечайки и нижняя дека) гитары, имеет очень небольшое влияние на ее звук, поскольку последний больше зависит от правильно выбранной толщины доски и от внутренней структуры, я всегда отдавал предпочтение рисунку древесины прямолинейной формы, такой же, как и у верхней деки гитары. Такие образования располагают к продольным вибрациям, которые есть, и всегда будут, самыми

важными и естественными для деревянного инструмента, вне зависимости от того, как много преимуществ предлагается для поперечных вибраций.

Это дерево, которое является моим любимцем, также довольно ненадежно и непредсказуемо, если иметь в виду трещины, хотя они случаются гораздо реже, чем у Dalbergia Nigra (Боже, прости его!).

Наконец, краткое упоминание о Dalbergia Baronii (мадагаскарский палисандр), с которым я едва знаком. Его было невозможно встретить в те дни, когда я экспериментировал с различными породами дерева, и я не имел возможности произвести серьезное исследование, отчасти из-за недостатка информации, отчасти из-за нехватки времени.

В качестве примера обмана и двусмысленности, которые приносят простонародные названия различных пород дерева, я хочу упомянуть здесь восточно-индийскую джакаранду или восточно-индийский палисандр, который вовсе не Dalbergia; его ботаническое обозначение – Macherum Firmun.

Мастерская Рамиреса. Палисандровая задняя дека

Гитара и традиционные ремесленные мастерские

Я думаю, пришло время показать миру гитары, ясно и прямо, процесс и структуру ее ручного производства. Хотя это не является намеренно утаиваемым секретом, не так уж многие интересуются изучением или даже простым наблюдением этих аспектов вблизи, при том, что фактически простого внимания иногда достаточно, чтобы большинство источников информации предоставило на свет, неожиданно и благодарно, простую правду, лежащую перед вами.

Здесь я имею намерение противостоять необоснованным мнениям, сложившимся из-за недостатка информации и вредоносно распространяемым ложным слухам, являющимся результатом абсолютно недобросовестного желания пропаганды. Счастливы были те дни, когда единственно эффективное паблисити состояло в честном поведении и хорошо сделанной работе, и, хотя мне до сих пор нравится эта концепция, я понимаю свою обязанность, при нынешних обстоятельствах, изменить свою позицию.

Начну с заявления, констатирующего то, что будет несколько удивительным услышать от гитарного мастера: гитара – не произведение искусства, но в своей основе - это техническое произведение. Я знаю, что говорю, делая это заявление. Многие годы назад в течение четырех лет я учился рисованию в знаменитой школе искусств, пока у меня было небольшое свободное время от работы в мастерской, и, соответственно, я чувствую способность объяснить разницу между настоящим искусством и ремесленной работой. Я допускаю, что некая художественная созидательность вовлечена в процессы создания мозаики или линии контура, которая может быть более или менее чистой, а также некоторых других орнаментальных деталей, которые, при значительной доброжелательности, являются подтверждением того, что это художественное ремесло. Как бы то ни было, все остальное, включая наиболее важный элемент, а именно сам звук инструмента, есть чистая техника и не что иное, чем техника, и, заявляя это, я отдаю себе отчет, что это требует от меня определенной скромности.

Гильдии, от которых давным-давно зависели ремесленные мастерские по всей Европе, были созданы в конце одиннадцатого - начале двенадцатого столетия в результате экономического и коммерческого развития городов и желания ремесленников и торговцев сформировать ассоциацию с целями контроля производства и продаж на местных рынках. Эти объединения установили, с одобрения публичного права, определенные законы на тему условий, на которых они получают доход и обслуживание. Эти декреты содержали набор жестких предписаний, которые контролировались суровым надзором управляющих корпораций (наблюдатели, попечители, присяжные, консулы и т.д.), которые избирались общим советом и зависели от глав города. В своей роли инспекторов, они подтверждали качество и наказывали любого, кто попирал устои.

Существовала четкая дифференциация внутри каждой отрасли, состоявшей из трех категорий работников: мастера, квалифицированные работники-подмастерья и ученики. Вторая категория – подмастерья являлась переходной стадией между ученичеством и мастерством, и к концу Средних Веков все подмастерья, желавшие подняться в категорию мастеров, должны были заплатить определенную сумму денег в качестве экзаменационного взноса; после этого их допускали к проверке – демонстрации мастерства. Ученики должны были пройти двух-четырехлетний процесс обучения без всякого вознаграждения, после которого они могли продвинуться в категорию подмастерьев.

(В тексте этой главы слово «подмастерье» употребляется как «квалифицированный сотрудник», «мастер» (maestro) – как «хозяин, глава предприятия и наставник», «ученик» - как «неквалифицированный сотрудник, начавший работу и обучение»; в русском языке общепринятые значения этих слов несколько смещены, прим. перев.)

Ученики и подмастерья были тесно связаны со свои мастером зависимостью в экономическом, социальном и моральном отношении - зависимостью, похожей на вассальные отношения или семейные связи.

Помимо всего прочего, задача мастера была учить, основываясь на своем испытанном опыте, а также разрабатывать, проверять и исправлять, и даже брать инструмент в руки, если требовалось продемонстрировать лучший и наиболее совершенный способ выполнения операции. Качество – определяющий элемент и гарантируется возможностью этих мастерских штрихов. Таким же определяющим является присутствие мастера в качестве руководителя работой, источника передаваемого опыта и знания, наблюдателя за работой подмастерьев и, наконец, творца.

Эти институты имели важное влияние на мир в те годы, как социальное, так и политическое, настолько важное, что даже влияли на большое искусство. Вагнер нашел вдохновение в этих институтах, когда сочинял оперу «Мейстерзингеры из Нюрнберга»; даже художники, особенно в период Возрождения, адаптировали традиции гильдий, создавая мастерские со своими учениками и подмастерьями (которые были на самом деле преемниками). Картины, вышедшие из таких мастерских, в которых, и это известный факт, вклад мастера ограничен не чем иным, как областью дизайна, или, возможно, несколькими финальными штрихами, сделанными его собственной рукой, гордо экспонируются в наиболее важных музеях по всему миру.

Промышленная революция, имевшая место во второй половине прошлого *(XIX, прим. перев.)* века, постепенно привела эти ремесленные мастерские к почти полному исчезновению. Следствием было также исчезновение всей организации гильдий, от которых осталось лишь несколько символов; они освободили путь другим организациям – современным профсоюзам – к которым небольшое количество выживших ремесленных мастерских более или менее адаптировались. Среди ремесленных мастерских, прошедших через эти изменения, оказались производители музыкальных инструментов, которые были способны поставить на промышленную основу свои мастерские лишь в ограниченной степени, и лишь для продуктов среднего и низшего качества.

В настоящий момент, квалификация, требуемая для получения титула мастера, больше не зависит от экзамена на представление мастерства. (Как высока была эта степень, показывает случай, произошедший в тринадцатом веке, когда король Испании Альфонс X обещал пожаловать титул рыцаря любому, способному изготовить гитару перед назначенным жюри). Сейчас условия другие, и совсем иное – призы, официальное и публичное признание, выставки и т.д. – требуется для получения высокого звания мастера.

Возможно, поэтому, с конца прошлого *(XIX, прим. перев.)* века до настоящего времени существовали мастерские, следовавшие традиции и процедурам старых мастеровых гильдий; но, поскольку я не имею ни значительных данных, ни намерений производить исследования, я буду ссылаться только на мастеров, происходящих из моей семьи, которых, естественно, я знаю лучше всех.

У меня нет существенных сведений о Франсиско Гонсалесе, который был мастером и учителем моего деда, Хосе Рамиреса I, но, насколько мне известно, у него не было других учеников. Я до сих пор не понимаю причины, по которой мой дед посвятил себя (и всех своих потомков в придачу) ненадежному занятию конструирования гитар и, более того, запечатлел в своем решении стремление сохранить традиции старых ремесленных мастерских времен гильдий. Этот дух был сохранен всеми Рамиресами, как будто принужденными подчиниться властному наказу, пришедшему к нам из глубины времен, и имеющего мощь настоящего и живого. Может, это была одна из причуд моего деда? Нужно отметить, что к концу прошлого века ремесло гитаростроения имело очень маленькое финансовое значение. Мой дед поговаривал, что если гитарный мастер не умер в больнице для бедных, то это лишь потому, что у него не нашлось средств, чтобы туда добраться.

С другой стороны, мой прадед, Хосе Рамирес де Галаррета (это - наша настоящая фамилия), был весьма благополучен финансово. Он тесно сотрудничал с Маркизом Саламанки при создании района Мадрида, носящего сейчас имя последнего, и, по моим сведениям, он имел значительную собственность. Мой дед, старший из трех сыновей, не только не сделал выбор в пользу менее рискованной карьеры или профессии, но также втянул своего брата Мануэля в свое безрассудство. Третий сын, имевший более практическое чутье, стал видным и обеспеченным животноводом. Это сложно себе представить – но предназначение каждого вовсе не является предопределенным.

В 1897 году Хосе Рамирес I получил золотую медаль на выставке; возможно, были и другие награды. У него были семь или восемь учеников, среди которых наиболее выдающимися были Энрике Гарсия (который позже стал учителем Симплицио); Хуан Гомес Рамирес (не родственник нашей семьи, а просто однофамилец), ставший в свое время знаменитым в Париже; его брат Мануэль и, естественно, его сын и мой создатель, Хосе Рамирес II. Я помню, отец рассказывал мне анекдот, ясно определяющий характер моего деда и дух, обитавший в нем. Сын другого мадридского гитарного мастера, бывший ровесником моего отца, – им было тогда около восемнадцати, однажды сделал маленькую гитару, подходящую для ребенка или похожую на те гитары, которые в те дни делались для женщин. Эта гитара была так грациозна и привлекательна, что его отец не смог противиться желанию и показал ее моему деду, знаменитейшему мастеру своего времени. Дед похвалил инструмент, действительно исполненный очень хорошо, и позвал своего сына, чтобы тот мог полюбоваться работой мальчика, и в то же время, чтобы простимулировать его, или, возможно, по другой причине, которую мы в действительности узнаем позже. Мой отец внимательно изучил гитару и попробовал на ней немного поиграть и заключил, что это действительно отличный образец, однако с невинностью юности он рискнул указать на тончайшую трещинку, которую он заметил. Вероятно, это и было тем, что ожидал мой дед, поскольку немедленно нанес отцу сокрушительный удар в лицо. Когда мой отец отошел после этого удара, он услышал такие слова деда: “В работе другого мудрый ищет искусство, а дурак - изъяны”.

Я думаю, все, что сказано было мной ранее, определяет моего деда как истинного Мастера *(в ремесленном смысле слова, прим.перев.)*.

Существенно больше я могу рассказать о своем отце, Хосе Рамиресе II, завоевавшем высшую награду: золотую медаль на международной ярмарке в Севилье в 1929 году, и в свое время имевшему пять подмастерьев.

Мой двоюродный дед, Мануэль Рамирес, имел, по крайней мере, шесть подмастерьев, среди которых выделяются Сантос Эрнандес и Эстезо. Он также изучил ремесло производства скрипок и был так успешен, что его официально назвали Мастер Королевской Консерватории Мадрида. Он также имел честь и привилегию реставрировать квартет Страдивари Мадридской Королевской Капеллы. Он стал делать отличные гитары. Я узнал, что одна из них, весьма изысканная, была первой гитарой, на которой Маэстро Сеговиа играл в своем первом концертном туре за рубежом. Еще один безоговорочный мастер.

Чтобы продемонстрировать читателю, что идея семейной природы до сих пор превалирует в этих бесценных и старинных ремесленных установлениях, расскажем следующее. Когда Мануэль умер бездетным в 1916 году, подмастерья уговорили его вдову продолжить работу мастерской под именем, которое теперь появилось на этикетках – «Viuda de Manuel Ramirez» («Вдова Мануэля Рамиреса»), при этом каждый подмастерье ставил бы свои инициалы в одном из уголков этикетки гитары. В моей коллекции есть одна гитара, построенная в этот период, с этикеткой «Viuda de Manuel Ramirez» и инициалами «S.H.» Сантоса Эрнандеса, проштампованными в уголке.

Вот и пришло время написать о себе, Хосе Рамиресе III, хотя я не слишком уж желаю этого. Как бы то ни было, поскольку это тот предмет, с которым я наиболее хорошо знаком, боюсь, что я окажусь несколько многословным, выражая свои чувства и знание ремесла, которым я овладел благодаря своему собственному опыту.

В 1940 году, в возрасте 18 лет, я начал работать в мастерской отца в качестве ученика. Наша Гражданская война только что окончилась, и в это время персонал мастерской состоял всего лишь из двух подмастерьев, одного помощника, одного лакировщика, и одного продавца для обслуживания покупателей.

Следуя особым желаниям отца и в соответствии со старинной традицией, я не имел никаких специальных привилегий, будучи сыном владельца. С тем, чтобы сильнее акцентировать трудности ученичества, эта традиция часто включает обмен сыновьями мастеров на ранней стадии их работы, так что необходимая дисциплина не ослабляется неизбежной отцовской снисходительностью. В моем случае, так или иначе, это не было ни возможным, ни необходимым. Несмотря на то, что несколько учеников время от времени работали в нашей мастерской, для меня всегда предназначалась наиболее кропотливая и неприятная работа. Через два года мне было сказано сделать мои первые две гитары. Я знаю владельца одной из них, однако все мои попытки получить ее назад оказались тщетными.

Примерно в это время мой единственный брат, Альфредо, бывший на три года младше меня, был допущен к работе в мастерской. Однако, поскольку он не проявил достаточно сноровки в этой тяжелой работе, его назначили выполнять административную работу, для которой он был хорошо подготовлен. Мой брат оказывал мне исключительно ценную моральную поддержку в том, что всегда было моей навязчивой идеей: убеждение в том, что гитара, как инструмент, должна пройти эволюционные изменения, ибо, как я считал, она находится в застое. Так я начал свою неутомимую исследовательскую работу. Я буквально пожирал все научные книги, которые могли дать какую-либо полезную информацию. Каждая гитара, которую я делал, имела новый дизайн на основе новой техники или опыта. Некоторые были абсолютно неудачными и всегда отличались от предыдущих, включая их схему. Это, конечно, означало, что то время, за которое производилась одна гитара, удваивалось и даже утраивалось; за этим последовало справедливое неодобрение моего отца, который, не являясь полным противником исследований, требовал большей

умеренности в них, и чтобы они всегда были основаны на определенной модели. Результат – серьезная конфронтация. К счастью, я имел стойкую поддержку своего брата, которого мой отец считал (и очень верно) разумным и понятливым, в то время как я выглядел непрактичным дураком.

Я мог бы написать целую книгу с описанием бесчисленных экспериментов, проведенных мной, большая часть которых окончилась совершенными неудачами. Очень немногие дали что-то полезное, а многие не принесли никаких поучительных изменений. Результаты вторых наиболее отчаивали, поскольку не открывали новых путей для меня. Я предпочитал неудачу, поскольку это значило, что прогресс может быть найден при движении в противоположном направлении.

Я сошелся с людьми, имевшими высшую научную квалификацию, которые помогли мне решить серию проблем, стоявших передо мной. Здесь я хочу выразить мою признательность всем им, и каждому в отдельности. Я наслаждался психическим состоянием одержимости.

В добавок ко всем этим неприятностям, мы встретились с значительными трудностями, принесенными периодом, наступившим после окончания войн - как нашей Гражданской, так и Второй Мировой. Не было возможности импортировать древесину, и то небольшое количество, которое получали контрабандой, было в плохом состоянии; особенной удачей было разобрать на части старую мебель. Долгие годы мне разрешалось использовать лишь то дерево, которое оставалось на складе нашей мастерской, и уже было отвергнуто как неадекватное или бесполезное как моим отцом, так и его подмастерьями. Мой отец никогда не беспокоился о получении импортной лицензии, и когда они были возвращены со зловещим штампом «Не интересно», означавшим другими словами, что они отвергнуты, было лучше уйти в сторону, тем более, чтобы не выслушивать его ответные комментарии.

Все инструменты, которые я имел, были унаследованы мной от старых подмастерьев, некоторые из них прослужили лет пятьдесят и более, но в эти дни нельзя было достать ничего приличного.

Стамески, пилки, рашпили, рубанки и т.д., были достойны экспозиции в музеях, и, что касается механических устройств, между мной и средневековым ремесленником существовало лишь одно отличие – я знал, что где-то в этом мире таковые существуют. Однако у меня была педальная циркулярная пила с железным инерционным кругом, весившим более 40 кг, которая оказала мне большую помощь, и за которую я заплатил мускульной грыжей на правой ноге. Эти инструменты точили на точилах, приводимых в действие ножной педалью, или ручными точилами, и я вспоминаю, что мне всегда приказывалось помочь другим подмастерьям в последней работе, я полагаю, в наказание за дерзость.

Во все время моего ученичества и работы подмастерьем, величайшей мукой были ограничения электричества: порция из двух часов в день (в дневное время) электрического света в маленькой и довольно темной мастерской, имевшей лишь одно окно, обращенное наружу. Нам приходилось работать год за годом при неярком свете масляной или карбидной лампы, а иногда даже при свечах. Мы не могли ни согреться зимой, ни найти способ охладиться летом, - сейчас это все похоже на мир безграничной фантазии; зато в качестве компенсации я теперь полностью подготовлен к тому, чтобы написать (как-нибудь, когда будет настроение) яркое эссе о происхождении и развитии обморожений и о психосоматических преимуществах турецкой бани. О, чудесный мир ограничений!

Ближе к 1950-му году ситуация немного улучшилась. Стало возможным получить более качественные материалы, и тогда я принял решение создать свой собственный шедевр. Я построил две гитары, на которых я умышленно не стал делать никаких кантов на краях. Их единственным украшением была инкрустированная мозаика розетки, сделанная моими собственными руками, которая, если ее разместить в линию, достигала 12 метров длины для каждой гитары. Я пошел на всевозможные уловки, лишь бы не дать моему отцу продать эти гитары. Я хотел сохранить их в своей собственности вместе с другими моими гитарами, к которым я проявлял большой интерес по той причине, что в них были реализованы некоторые исключительные возможности, которые я хотел использовать как пример для продолжения моей исследовательской работы. Он же хотел их обе продать; и с тем, чтобы этому воспрепятствовать, я наложил условие, которое могло сработать: я назначил непомерную цену, которую никогда не видели и даже не слышали о таких, которая, по меньшей мере в моем окружении, вызвала определенный скандал. Однако, к моей досаде, обе эти гитары были проданы в течение ближайшего месяца. Я думаю, одна из них скончалась в Венесуэле, а другая - я даже не желал знать где. Что я сейчас готов отдать, чтобы найти хотя бы одну из них! Фактически, из всех гитар, сделанных мной в этот период, я смог найти лишь одну, произведенную в 1946 году.

В 1954 году мой брат умер, став жертвой аллергической реакции на пенициллин. Его смерть поразила меня, как молния и оставила меня одиноким и несчастным. Отойти от этого ужасного удара я смог нескоро. Мой отец, к тому времени очень больной, покинул меня через три года. Еще один удар в сердце! Я остался наедине с самим собой, деля свое время между работой в мастерской, офисом и покупателями.

Крутые изменения в моей деятельности стали роковыми; мне пришлось стать более практичным и спуститься с облаков, в которых я пребывал многие годы. Я скомпилировал весь мой положительный опыт и создал базовую модель гитары, на основе которой я смог продолжить мои эксперименты, как предлагал мне в прошлом мой отец; и эта модель, которая, как оказалось, имела весьма мало общего с тем, чему меня учили во времена моего **ученичества.** Я начал тренировать подмастерьев, тщательно выбирая руки, имеющие хороший навык и опыт в других связанных с деревом профессиях. Скорость, с которой это делалось, удивляла меня. Я оказался управляющим чисто традиционной и по-настоящему образцовой ремесленной мастерской, согласно всем авторитетным мнениям.

Дни, когда звание Мастера присваивалось указом Двора давным-давно прошли; но если 17 лет за верстаком, без всякой помощи от ученика и со средствами и инструментами, похожими на те, которые использовались в свое время Святым Иосифом (или Иосифом Ариматейским, кто кого предпочитает); плюс факт получения наград от «Национального ремесленного труда», от Министерства Труда, от Коммерческой Палаты и других институтов; а также то, что некоторые из моих учеников теперь успешно обустроились в своих городах, - есть существенные факты, то я верю, что заслуженно был награжден традиционным и почетным званием Мастера Ремесел. Тем не менее, на самом деле я сожалею от том, что не получил этот титул способом, который наполнил бы мое сердце радостью, - по указу старых мастеровых гильдий, которые бы неким магическим ветром могли бы быть принесены в настоящее из сердца одного из тех восхитительных веков, когда эти гильдии имели жизнь и власть.

По мнению обществоведов, технологически ремесленный набор инструментов должен быть таков, чтобы обеспечить этот тип персонализированного производства, приводя к определенной степени качества, подтверждаемой той небольшой группой людей с определенными запросами, для которой предназначен этот продукт. Если это не так, и если

различные посторонние факторы – назовем их «идеями» - вторгаются в процесс создания этого продукта, будет очевидно, что наиболее ремесленное произведение должно быть тотально создано вручную в жесточайшем смысле этого слова. Такие инструменты, как пилка, стамеска, кисточка и пила являются технологиями, и если мы должны избавиться от этих инструментов и других факторов, которые увеличивают производительность работы, то это значит, что мы должны пилить нашими ногтями, резать собственными зубами и лакировать пальцами.

Определяющий фактор, который характеризует произведение высокого ремесленного мастерства, есть качество самого продукта, которое есть не более и не менее чем отпечаток материала и исследовательской работы, проведенной Ремесленным Мастером. Больше не будет совета мастеров гильдии, который присваивает эту степень; теперь существует непоколебимый суд с гораздо большими запросами, в чьем вердикте нет иных факторов, которым нужно соответствовать, за исключением кульминации определенных требуемых качеств.

Тогда мечтой моей жизни была моя собственная механическая круговая пила с вертикальным ремнем. Так же, как и другие производители гитар, я должен был резать мое редкое и с трудом полученное дерево пилой, взятой в аренду, которая, хотя и предлагалась владельцами лучшей лесопилки, была расшатанной и ветхой, поскольку предназначалась для обычной плотницкой работы. Как часто прекрасный кусок древесины был разрушен!

Теперь у меня есть моя собственная механическая пила. Могу ли я сказать, что это инструмент абсолютной точности? Процесс распила древесины есть процесс первостепенной важности; он в значительной степени влияет на звук гитары.

В ремесле производства гитар есть много задач, которые трудоемки без всякой на то нужды. Одна из них – это обработка неоконченных верхних и нижних дек гитар, перед этим склеенных из двух половинок, для того, чтобы получить точную требуемую финальную толщину. Эта работа сейчас упрощается использованием простой круговой шлифовальной машины. Работа по вырезанию бороздок в корпусе гитары и около звукового отверстия для установки мозаики также трудоемка. Маленькие механические, исключительно деликатные, инструменты и пилка помогут выполнить эту работу. Грубые поверхности, произведенные пилой на накладке грифа, выравниваются маленькой подравнивающей машинкой, а за ней следует деликатная и точная работа, которая может быть выполнена только вручную для достижения совершенства отделки.

Вот и вся «машинерия», которой я владею, да еще несколько циркулярных пил, которые приводятся электричеством, а не моей ногой.

Если я что-то опустил в моем описании, то это легко проверить, поскольку я готов выполнить, с большим удовольствием, любой запрос на визит в мою мастерскую. (Кто-нибудь хочет выиграть пари?).

Назло всей этой «широкой» индустриализации, я продолжаю следовать нормам старых ремесленных гильдий в максимально возможной степени. Звание первоклассного подмастерья, которое равноценно старинной категории мастера, теперь может быть получено моими подмастерьями при следующих условиях. После соответствующего запроса (который всегда делается устно, а не на бумаге), претендент должен представить четыре гитары, в которых я не смогу найти ни одного мельчайшего недостатка. Под недостатком я не имею в виду дефект звука или удобства игры гитары как инструмента, поскольку знатокам понятно, что эти аспекты слишком долго проявляются, чтобы их включать в тест. Самая незначительная царапина или легчайшая

неточность линии будет существенной причиной для меня дисквалифицировать их – и тест будет повторен. Как бы то ни было, когда я говорю: «Теперь ты первоклассный подмастерье», и, я повторяю, это никогда не фиксируется письменно, поскольку все знают, что я держу свое слово; и это несравненное удовольствие со вкусом старины - созерцать выражение чистой и благородной гордости, которое я получаю в ответ.

Преследуя цель соответствовать общеизвестному совершенству старых мастерских, мои подмастерья сообразовываются с моими указаниями строгой точности каждой самой несущественной детали, а их работу непрерывно отслеживают мои помощники – самые опытные из моих работников. Такой надзор необходим в ремесле, где часто требуется точность порядка десятых долей миллиметра; такой точности экстремально сложно добиться в работе над деревом и это требует крайней степени внимания. Помощники по мастерской передают наполовину готовые детали другому подмастерью с тем, чтобы добиться максимальной возможной однородности изделий, и, как только инструмент готов, он еще раз проходит три проверки, одна из которых – самая неприятная – моя. С тех пор, как я установил такой порядок, не было ни одного случая игнорирования этих правил по причине чьей-либо прихоти, возможно из-за моего расположения к тому, чтобы выслушивать, обсуждать и анализировать любые предложения. Что иногда бывало, так это одна или две случайные ошибки, вызывавшие волнение во всей мастерской, и поднимавшие волну комментариев всех сортов. В некоторых случаях автор оплошности избегал появляться на работе несколько дней или оставался дома, больной от горя (как ни жестоко это звучит) или, просто чтобы избежать убийственных шуток своих сослуживцев.

И это все отражения духа любви и полного отдачи идеям, завещанным стариной; жаль, что таких примеров немного осталось.

Я уважаю «пуристов», в частности по причине того, что я сам пропитан этой восхитительной манией, хотя так же понятно, что тот, кто работает в одиночку – так же чист, как и ремесленная мастерская, в которой поддерживаются все необходимые черты и на которой стоит неоспоримая ремесленная отметка.

Мы должны быть осторожны, и не ужесточать критический настрой до того, чтобы, например, обвинить Брунеллески только потому, что кирпичи в его знаменитом куполе церкви «Santa Maria dei Fiori» во Флоренции не были выложены его собственными руками. Именно художественный замысел определяет авторство, при этом меньшее значение придается реализации его работы, более анонимной; именно в этом, справедливо или нет, есть суть дела, и так установлено и принято всем миром многие века. Должно быть, есть веские причины, чтобы было установлено именно так, и я не буду пытаться анализировать это.

Я думаю, следующие события прояснят многие соображения, которые могут появиться по этой теме. На рубеже веков *(XIX-XX, прим. перев.)*, рост цены ремесленной работы по отношению к цене промышленных продуктов обозначил расхождение, которое становилось все больше и больше; новое положение дел повлияло, в частности, и на производство гитар. Для учащегося, или обычного любителя, возможно, имеющего потенциал стать привлекательным музыкантом в будущем, было (и до сих пор это так) проблематично купить дорогостоящую рукодельную гитару, если нет уверенности в возможности серьезно продолжить обучение с полной самоотдачей. Знания о гитаре широко распространились, частично благодаря индустриализации, предоставившей публике возможность получить недорогие инструменты, несмотря на их низкое, с моей точки зрения, качество. Однако это служит лишь начальной точкой пути, имея в виду тот факт, что часть этих начинающих любителей, пока маленьких, возможно, впоследствии серьезно посвятят себя

этому инструменту и, имея большую преданность или больший профессионализм, рано или поздно пожелают иметь гитару высокого ремесленного качества.

Мой дед уже тогда предвидел ситуацию и был вовлечен в этот тип производства со своей техническим советом и финансовой поддержкой. Начиная свое предприятие, он выбрал сотрудничество с фабрикой по массовому производству гитар, которая, как он считал, способна выдавать нечто более достойное, чем «коробки» с приделанными струнами, которые присутствовали на рынке в то пору. Финальные штрихи и необходимые корректировки также проходили в его мастерской, так что эти инструменты подходили для обучения, а не для разочарования людей, - к несчастью, такое часто случалось, и случается сейчас, когда этот инструмент предлагается производителем, который уделяет мало или вовсе не обращает внимания на сложные, но необходимые детали, которые важны для удобства и легкости игры на гитаре. То же можно сказать и о некоторых продавцах, не имеющих даже мельчайшей мысли о гитарном ремесле, и продающих неопытному покупателю гитары, которые они имеют под рукой, ровно в том состоянии, в котором они прибыли к нему, и не имея никакого желания нести какую-либо ответственность, поскольку они не способны находить решения некоторых проблем, которые, в большинстве случаев, легко решаются экспертом.

Вначале мой дед не ставил меток на этих фабричных гитарах. Как мог он поместить свое имя на эти «предметы»? Однако, конечно, это привело к проблемам. Рано или поздно мастерская должна была стать последней и необходимой точкой, которой продавцы не имели альтернативы, чтобы обращаться с тем, чтобы произвести корректировки и реставрацию, а также для удовлетворения жалоб, которые иногда делались и с дурными намерениями. Поэтому ему не оставалось иного выбора, кроме как идентифицировать эти гитары, за которые он нес ответственность и проблемы которых он решал. Имея это в виду, он разработал простую и прямую метку (совершенно отличную от этикеток, предназначенных для гитар, вручную выполненных в нашей мастерской, которые нумеровались и подписывались). Этим меткам я позже добавил надпись «GUITARRA DE ESTUDIO», для большей ясности и для устранения недоразумений, так что это никто не назовет обманом.

Я получил много предложений, как из Испании, так и из-за рубежа, сформировать партнерство для массового производства этого типа гитар, с мощной финансовой поддержкой для обустройства и комплекса машин.

Я всегда отвергал эти предложения, ссылаясь на порядочность и полное убеждение в том, что я не способен производить этот тип гитар. Мои профессиональные навыки не дают мне возможности делать это, и более того – это может обязать меня персонально контролировать производство. Как я могу, со своей старомодностью, контролировать производство тысяч гитар ежемесячно? От одной мысли о том, что дерево, требуемое для такого производства, должно быть правильно выдержано, моя голова начинает кружиться. Несколько лет тому назад я купил складское помещение площадью порядка 900 м^2 в очень сухой местности на окраине Мадрида, где я храню много тонн различных пород дерева, которое я использую для своих гитар. К сведению, я говорю только о дереве, интересующем меня более всего – о дереве, которое я использую для верхних дек гитар. Волокна этого дерева должны совершенно затвердеть для того, чтобы выполнить миссию, для которой они применяются, - для передачи продольных вибраций. Эти волокна являются хранилищем для смолы, которая, в свою очередь, должна полностью окаменеть. По части так называемого «красного кедра» и центрально-европейской ели я имею в запасе около 20000 верхних дек, и этот запас я пополняю по мере расходования. Некоторые деки, которые я

использую сейчас, находятся на моем складе уже более 25 лет, и я уверен, не нужно долго искать в этом мире, чтобы найти те, которые уже куплены, превратившись в гитары.

Я теряюсь в догадках, пытаясь понять, как некоторые из этих промышленников способны получить достаточно выдержанную древесину. Очень достойные усилия, без сомнения.

Я понимаю, что упустил кое-что, претворяя свое намерение описать состояние, в котором находятся сейчас традиционные ремесленные мастерские и в котором, по крайней мере в Испании, они упорно поддерживают свою чистоту, несмотря на отсутствие сильной поддержки от общественных авторитетов или организаций, существовавшей в прошлые века, и несмотря на завистливую и злую критику; и я не могу пренебречь возданием чести таким удивительным мастерским, как школа скрипок Кремоны.

В заключение, я произведу некоторые занимательные численные расчеты, которые позволят читателю оценить некоторые вещи.

Уже 42 года как я делаю гитары своими собственными руками или в моей мастерской, и до сих пор я произвел лишь 18000 штук, что дает в среднем примерно 430 в год.

Если бы я все их делал сам, с помощью лишь одного ученика или помощника, со скоростью 30 гитар в год (а это означает работу на полной скорости), к настоящему моменту я бы закончил максимум 1260 гитар. Поскольку 18000, упомянутые ранее, были заказаны и проданы, мне понадобилось бы 16740 гитар, чтобы удовлетворить мои текущие заказы. Это значит что, если бы я продолжил свою работу один, и кому-либо случилось теперь разместить заказ на гитару, я бы указал ему дату отправки, близкую к 2542 году, что означает 558 лет ожидания. Можете вообразить лицо того, кто делает этот заказ и получает такой ответ.

А теперь вернемся к жизни и оставим голые цифры; похоже, что я не получил бы слишком много заказов, ввиду естественного разочарования, которое вышеназванные факты могли бы вызвать; это могло бы заставить меня назвать более «близкую» дату отгрузки, скажем, через 60 лет – так что покупатель мог бы тщательно обдумать свое решение и разместить заказ на случай, если одному из его будущих внуков суждено стать поклонником гитары.

А что касается цен, то я не буду даже пытаться давать какие-либо комментарии.

Дребезжание.

Дребезжание, конечно, один из самых угнетающих недостатков гитары, и его причины являются иногда загадкой даже для экспертов. Я не забуду эпизод, случившийся однажды у моего деда с одним из этих проклятых дребезжаний, поскольку он является замечательным уроком. Дед испытывал гитару, лежавшую на его рабочем верстаке, как вдруг внезапно послышалось сильное дребезжание. Он проверил струны и гриф: все было нормально; он проверил настроечную машинку: она была крепкой и хорошо отрегулированной; он слегка постучал по верхней и нижней деке, но ни одной отклеившейся внутренней детали не обнаружил; он поменял струны, чтобы удостовериться в том, что не они являются причиной, однако дребезжание сохранилось. Он бился над ней часами, пока, наконец, не устал и не сел на стул, чтобы продолжить изучение феномена сидя; неожиданно дребезжание остановилось, как по волшебству. Он положил гитару на верстак вновь и дребезжание возобновилось. Дед был приведен в замешательство; он подумал, что какой-то злорадный дух шутит с ним или, что верстак ожил. Он решил тщательно проверить верстак и, в конце концов, нашел гвоздик, зацепившийся за регулировочный винт одной из ножек. Он удалил гвоздь и дребезжание прекратилось.

Посредством этой короткой истории я намеревался подчеркнуть тот факт, что дребезг может иметь источником любые посторонние предметы, как то пуговицы на пиджаке, жилете или рубашке, кармашек или связка ключей и так далее, если они касаются инструмента или контактируют с ним пусть даже опосредованно, как в случае с гвоздиком моего деда.

Несмотря на это, наиболее важной и частой причиной дребезжания является накладка грифа, и, если быть более точным, - способ, которым вырезаны лады. Если лады вырезаны неправильно и не в соответствии с определенными стандартами, дребезжание появится наверняка. Принимая в расчет поведение колеблющейся струны, эти лады нужно закруглить или подточить, придав им легкое закругление в продольном направлении, заданном спинками этих ладов, таки образом, чтобы это закругление опускалось по направлению к третьему-четвертому ладу. Понятно, что форма этой кривой должна быть похожа на свод, и обработка остальных ладов должна быть продолжена до конца накладки на грифе. Разумно подточить последние два или три лада чуть сильнее в качестве предосторожности на случай легкого подъема черного дерева накладки вместе с ладами в этом месте, что может произойти из-за приспособления инструмента к давлению при натяжении струн, процесса понижения влажности атмосферы и т.д. Если обточка ладов выполнена в соответствии с описанной техникой, нет причины для дребезжания на любой ноте и, если еще есть дребезг, то его причиной является несоответствие высоты струн над ладами силе звукоизвлечения гитариста; в этом случае необходимо увеличить эту высоту, подложив несколько полосок древесины под порожек подставки, и, тем самым, достичь идеального звукоизвлечения. Эти деревянные полоски должны иметь среднюю толщину около полумиллиметра, и, если дребезжание проявляется на басах (5-я и 6-я струны) из-за сильного звукоизвлечения, вовсе не нужно увеличивать высоту над верхами (1-я и 2-я струны), поскольку это может бесцельно затруднить звукоизвлечение, что сделает игру на инструменте неудобной. Мой совет – использовать полоски толщиной по полмиллиметра, так что это делает возможным использование одной или нескольких для регулировки звукоизвлечения. Когда вы помещаете порожек назад, в бороздку подставки, обратите внимание, что спинка порожка должна плавно спускаться по направлению к задней части подставки (высочайшая точка рельефа должна быть обращена лицом к звуковому отверстию). Если вы поставите порожек наоборот, это может вызвать диссонансы, разрыв струн и просто плохой звук.

Некоторые с тем, чтобы опробовать звукоизвлечение гитары, форсируют его, пытаясь найти дребезжание, и полагают, что если дребезжание исчезает при преувеличенно сильной игре, все звуки окажутся чистыми. Единственное, что они получают при этом, если, конечно, с накладкой грифа все в порядке, - так это бесполезное увеличение высоты струн, которое может быть очень неудобным и вовсе неподходящим для игры – что совершенно не приемлемо. Лучший метод - это тестировать гитару с силой, обычно используемой для игры, никогда не форсируя ее, и выставлять высоту струн на уровне, который действительно необходим, имея в виду, что «фортиссимо», соответствующее манере игры, должно быть точно на пределе, где может появляться дребезжание; большее же увеличение высоты струн неудобно для игры и не имеет никаких преимуществ.

Звукоизвлечение, общепринятое для классической гитары следующее: 3 мм для первой струны, и 4.5-5.5 для шестой. Измерение производится на интервале между спинкой 12 лада и нижней поверхностью струны, при этом гитара должна быть точно настроена.

Для гитары фламенко, для которой допускается большая вариабельность звукоизвлечения, нормальной высотой является 2.5 мм для первой струны и 3 мм для шестой.

Есть некоторые гитаристы, которым из-за их стиля игры требуется установка большей или меньшей высоты струн; однако такие требования всегда требуют особой отметки в заказе, принимаемом большими мастерами.

Влажность и сухость являются факторами, способными изменить любое звукоизвлечение. Древесина способна впитывать воду; и черное дерево накладки на грифе – так же, как и другие сорта дерева, несмотря на его плотность и твердость, принимает в себя или выделяет влагу в соответствии с влажностью воздуха, с которым оно контактирует.

В очень влажном климате, давление черного дерева на лады при разбухании заставляет накладку грифа изгибаться, создавая выпуклость, так что кривая линии ладов, так тщательно выверенная при изготовлении гитары, частично или полностью исчезает. Более того, высота струн сильно уменьшается, приводя к дребезжанию, и, если не обеспечено хранение гитары в сухом месте в течение нескольких дней, пока избыточная влажность не пропадет, может появиться необходимость приподнять порожек подставки – хотя бы временно.

С другой стороны, при экстремальной сухости атмосферы, обычно имеющей причиной системы обогрева или кондиционирования, черное дерево накладки сокращается, и давление струн приводит к усилению вогнутости линии ладов, увеличению расстояния до струн и затруднению звукоизвлечения. В этом случае обычно нужно вынуть деревянную полоску толщиной полмиллиметра (по крайней мере, все мои гитары ее имеют) из-под порожка подставки, таким образом, восстановив оригинальную настройку звукоизвлечения гитары; а если этого будет недостаточно, придется сточить ту часть порожка, которая находится в прорези подставки. Ни в коем случае нельзя подтачивать верхнюю сторону порожка, поскольку это нарушит точность очертаний его поверхности и лишит струну правильной поддержки.

В случае если вы подпиливаете порожек, делайте это очень осторожно, поскольку обычно достаточно сточить лишь несколько десятых долей миллиметра.

Для того, чтобы снять порожек подставки, для увеличения или для уменьшения ее – неважно, не обязательно снимать струны, если у вас есть маленькая деревянная дощечка примерно с сантиметр толщиной и несколькими миллиметрами выше подставки, имеющая закругленную поверхность, чтобы избежать порчи струн. На верхнюю деку нужно положить

небольшой кусок ткани, чтобы не поцарапать ее поверхность; а потом нужно вставить дощечку между струнами и декой, покрытой тканью. После этого нужно придвинуть этот брусок к подставке, чтобы струны слегка приподнялись над порожком. Разумно несколько ослабить четвертую, пятую и шестую струны, с тем, чтобы не повредить их намотку.

Чтобы вынуть порожек, сдвиньте его вбок кусочком дерева, более тонким, чем он сам, или чем-то другим похожим. Когда порожек появляется на другом конце своей бороздки, его обычно легко вытащить. Однако, если он установлена жестко, особенно при избытке влажности, придется использовать щипцы. При обработке порожка и установке добавочных пластинок рекомендуется убрать подставленную брусок, чтобы устранить давление струн, до тех пор, пока вы не соберетесь ставить порожек на место, - тогда дощечку нужно будет опять подставить, и убрать окончательно после завершения операций.

В случае, если необходимо использовать прокладку под порожек, я рекомендую для этого использовать именно деревянную пластинку, и никогда – бумажную или картонную, поскольку это может повлиять на звук инструмента из-за плохой проводимости вибрации.

Другой причиной дребезжания часто является настроечная машинка, если ее части плохо подогнаны или неверно отрегулированы; однако не думайте, что дребезжание машинной головки легко обнаружить. Бывают случаи, когда надоедливые вибрации как будто исходят совсем из другого места далеко от головки грифа, и до тех пор, пока не находится настоящая причина, требуется огромное количество внимания. По этой причине, когда трудно обнаружить источник дребезжания, я рекомендую в первую очередь удостовериться в том, что его причиной не является машинная головка. Для этого нужно подтянуть все шурупы и удостовериться в том, что все ручки закреплены на своих местах; в противном случае нужно зафиксировать их, осторожно и по чуть-чуть ударяя по заклепке, к которой они присоединены, пока они не будут закреплены. При проведении этой операции нужно поместить остальную часть штыря на металлическую поверхность. На случай, если заклепок нет, я не знаю, что предложить. Возможно, стоит заполнить существующую щель каким-либо пластиковым клеем, но это задача не легка, ведь эти щели невероятно узки. Многие годы назад, я помню, были отличные машинные головки, сделанные в Германии, украшенные изысканными рукоятками из настоящего перламутра, которые слегка играли из-за расширения и теплового сжатия металлического штыря, и дребезжание, которое они производили, вызывало большое огорчение. У этих машинок не было заклепок, и проблему удалось решить, только закрепив ручки шелковыми прядями, пропитанными сильным клеем. С тех пор, ручки из настоящего перламутра для машинных головок это не то, что мне очень нравится.

Другой причиной дребезжания, которое производится машинной головкой, являются отрезки струн, идущие от порожка головки к шпинделю, если они даже слегка касаются края прорезей, работающих как каналы в дереве гитарной головки и приводящих струны к этим шпинделям. Поскольку намотка струны на шпиндель произвольна, струна может накрутиться несколько ближе или дальше; и когда отрезок струны, проходящий от порожка головки, касается края прорези в головке, он может производить заметное дребезжание. Тем не менее, это легко устранить, немного сдвинув струну – либо отделив ее от края, либо, наоборот, придвинув. Даже концы струн, обычно намотанные так, чтобы не мешать, могут производить дребезжание, если они контактируют с какими-либо частями машинной головки. Всегда нужно иметь в виду, что дребезжание часто имеет причиной легкие контакты. Чтобы исключить возможность дребезжания, имеющего причиной машинную головку, возьмите и закройте полностью головку грифа обоими руками в момент игры музыканта на этой гитаре. Если дребезжание исчезает, - значит, причина найдена.

А теперь я напишу о наиболее частом дребезжании – верхнем дребезжании. Обычно оно проявляется при игре аккордами, особенно с применением каподастра *(каподастр – зажим для грифа, позволяет, не меняя настройку гитары и технику гитариста, играть в разных тональностях, адаптируя аккомпанемент возможностям голоса певца; часто применяется при игре фламенко, прим.перев.)*, на центральных ладах.

Обычно, когда вы зажимаете струну, чтобы воспроизвести звук, вы забываете о том, что остаток струны между порожком головки и пальцем также вибрирует, и довольно слышно; если этот отрезок слегка касается лада (что обычно происходит на первом ладу), он производит очень неприятное и раздражающее дребезжание металлического тембра. Чаще всего этот эффект производит шестая струна, особенно когда верхняя часть струны между нажатой нотой и порожком головки вибрирует в унисон или созвучно с другой, более высокой нотой аккорда. Если мы воспроизводим аккорд по направлению к пятой или шестой струне, удерживая звучащие ноты, и при этом дернем часть шестой струны, идущую от нажатого лада к головке, мы получим звук, некачественный, но хорошо различимый. Если мы при этом поищем другую, такую же или созвучную ноту аккорда, получится резонанс – амплитуда колебаний верхней части шестой струны усилится и, если порожек головки отрегулирован неверно, мы услышим дребезжание.

Эта проблема была причиной отчаяния многих гитаристов и не одного мастера гитар, хотя она решается очень легко: достаточно просто вставить один или два отрезка обычной бумаги под порожек головки в области шестой струны; отрезок по длине должен быть вполовину меньше порожка, чтобы не затруднять звукоизвлечение на первых, беспроблемных, струнах. Так, слегка увеличив расстояние от шестой струны до первого лада, мы решим проблему этого нюанса.

Вне зависимости от того, насколько качественно выполнены прорези для струн в порожке головки, нужно помнить о том, что эти прорези углубляются со временем, особенно под четвертой, пятой и особенно шестой струнами, имеющими намотку, которые работают при настройке гитары как напильник, углубляя свою прорезь. Это может привести к появлению верхнего дребезжания. Что уникально в этом случае, - поскольку шестая струна продолжает протачивать свою прорезь, работая как пилка, наступает момент, когда при воспроизведении аккорда шестая струна сильнее прижимается к первому ладу и прекращает вибрировать, так что дребезжание исчезает. Однако появляется возможность того, что шестая струна будет дребезжать в открытой позиции, если ее дернуть слишком сильно. Вот поэтому я и называю верхнее дребезжание наиболее навязчивым.

Хотя я рекомендую использовать только деревянные полоски для регулирования высоты порожка подставки, нет никакой проблемы в использовании бумаги или картона для порожка головки грифа, хотя использование бумаги предпочтительней, поскольку чаще всего требуемое изменение столь невелико, что толщины бумаги будет достаточно. Что-то более толстое, дерево или картон, затруднит звукоизвлечение на первом ладу сверх необходимого. Не нужно забывать, что влияние порожка на головке на звукоизвлечение распространяется только на первый лад, при этом абсолютно бесполезно для регулировки звукоизвлечения на остальной части грифа; только порожек мостика влияет на это.

Чтобы снять порожек головки и вставить подходящую подкладку, не обязательно снимать струны или сильно их ослаблять. Выньте четвертую, пятую и шестую струну из их прорезей и поместите их с одной стороны грифа, и сделайте то же самое с первой, второй и третьей струнами на другой стороне. Порожек легко снимается.

Помещая порожек головки снова на его место, чрезвычайно важно вернуть его ровно на ту позицию, которую он занимал ранее. Прорезы для струн имеют очень выраженный склон по направлению к головке, и если поставить порожек наоборот, струны лягут на самую высокую точку склона, и вся толщина порожка окажется на большем расстоянии от того места, куда струны должны опираться на самом деле – а этим местом является точка начала черного дерева накладки. Такая неверная установка порожка сделает инструмент абсолютно фальшивым и лишит даже возможности его настроить, лад за ладом, до тех пор, пока вы не поставите порожек головки правильно.

Чтобы предотвратить верхнее дребезжание, провоцируемое шестой струной, на эту струну нужно нажать на третьем ладу в момент настройки гитары; струна должна быть слегка отделена от первого лада. Я настойчиво указываю, что именно легкие контакты являются причиной дребезжания. Если шестая струна лежит на первом ладу, когда третий лад зажат, верхнего дребезжания не будет, но есть вероятность того, что появится дребезжание при щипке открытой струны. Хотя есть некоторые концертные исполнители, которые предпочитают такой вариант. Маэстро Сеговиа просил меня готовить ему гитары в этом стиле; у него были свои собственные способы, чтобы предотвратить дребезжание открытой шестой струны, и он хотел получить преимущество, сделав звукоизвлечение на первых ладах более комфортным.

Из-за большой частоты вибраций, первая струна имеет меньшую амплитуду колебаний; так что эта струна может практически лежать на первом ладу, при этом не дребезжать, будучи открытой. Более того, если порожек головки имеет прорези для струн одинаковой глубины, и шестая и первая струны отрегулированы так, как я указал ранее, остальные струны тоже будут в правильной позиции, на нужной высоте над первым ладом; появление верхнего дребезжания пятой и четвертой струн становится маловероятным и может быть исправлено способом, описанным выше, с применением подходящего отрезка бумаги.

Есть те, кто верит, что хорошо сделанная гитара не должна иметь никаких подкладок под порожками подставки и головки, и этот факт лишь показывает существование тотального игнорирования сущности инструмента. Обычные деформации дерева и природа прорезей делает использование этих прокладок необходимым, и более предпочтительным, чем неправильная подточка порожка подставки. Такие «знатоки» обычно не верят техникам, а в результате их гитары приходят в ужасающее состояние.

Я рекомендую быть исключительно осторожным с тем, чтобы не подвергать верхнюю и нижнюю деки относительно высокому давлению, поскольку таковое может спровоцировать отделение стороны подпорки или пружины, а в результате вы получите сильное дребезжание, которое потребует устранения в мастерской производителя гитар. По этой причине я даже не собираюсь предлагать решения по этой теме, которая была бы сложна и очень склонна к неверным толкованиям непосвященными.

Есть еще кое-что, что нельзя назвать собственно дребезжанием, и что случается, когда лады ослабляются. Такое не бывает слишком часто, но уж если произошло, производится фальшивая и слабая нота, смешанная со звуком, похожим на легкое дребезжание. Это чаще случается с высокими нотами; решить проблему можно, вытащив лад и вставив или вклеив его снова, или поставив новый лад заподлицо с другими ладами с помощью напильника. Как и в предыдущем случае, я рекомендую доверить выполнение этой операции эксперту.

Наиболее частой причиной для подъема или ослабления ладов является сжатие черного дерева из-за исключительной сухости; поскольку металл лада не сокращается, лад выступает над поверхностью накладки грифа. Не важно, насколько он выступает сильно, всегда есть риск, зацепив его, например, тканью, ослабить его. По этой причине, рекомендуется подточить выступившие концы лада, принимая особенное внимание к тому, чтобы всегда делать это в направлении, в котором лад вставлен, но не в противоположном.

Особенное внимание обращайте на струны: ослабленная намотка или использование слишком тонких для данной гитары струн может производить дребезжание. Этот нюанс слишком часто приписывается гитаре, поиск идет в неверном направлении притом, что гитара не виновата; и это часто приводит к отказу от этой гитары. Струны с намоткой требуют крайне аккуратного обращения при установке на гитару. Их нельзя бесцеремонно тянуть, гнуть и прикладывать к ним силу. Намотка очень деликатна и может легко распуститься.

Влажность и сухость

Величайшими опасностями, подстерегающими гитару, за исключением возможности быть раздавленной грузовиком, являются климатические изменения от влажности к сухости и наоборот, особенно, если эти изменения происходят быстро. Мы должны помнить, что все породы древесины являются гигроскопическим материалом и поэтому впитывают или выделяют влагу в той же пропорции, которая наблюдается в воздухе, с которым дерево контактирует. Если влажность высока, дерево гитары расширяется, и появляются деформации, в частности, на накладке грифа, уменьшая зазор от ладов до струны и приводя к появлению дребезжания. Далее, некоторые приклеенные детали могут ослабнуть и разболтаться, и, наконец, происходит значительная потеря качества тона из-за возникновения трудностей в вибрации пропитанного влагой дерева. Близость моря, ванных комнат, кухонь, так же как и леса с реками и частыми дождями, - являются примерами мест с высокой долей относительной влажности, несмотря на сильную жару, поскольку высокая температура не отрицает влажность, если последняя подкреплена испарением. Есть те, кто думает, что не может быть высока влажность в очень жарких местах, но это ошибка. Значительная сухость обычно присуща очень холодным местам; конечно, все это зависит от различных условий, но это можно считать общим правилом.

Первый признак излишней влажности гитары, который легко проверить, это лады. Поскольку размер металла не подвержен влиянию большей или меньшей влажности, если влажность избыточна, лады как будто уменьшаются в размере и их края углубляются вовнутрь накладки грифа, оставляя открытыми края пропила; это происходит потому, что накладка грифа расширяется из-за впитываемой влаги. Это почти незаметно на хорошо сделанной накладке, даже если влажность, в которой находится инструмент, высока; но это легко определить, введя острый объект или даже ноготь во вход прорези лада, удостоверившись, что лад не играет от одной стороны до другой. Противоположное происходит, когда имеется излишняя сухость; края лада выступают из дерева накладки, поскольку дерево сжимается. Эти края неприятны на ощупь; их легко откорректировать напильником по металлу, применяя его в том же направлении, в котором лад вставлен в дерево. Если обтачивать в противоположном направлении, некоторые лады могут выпасть. Эту операцию может произвести даже неопытный, однако рекомендуется доверить ее эксперту. Стоит также иметь в виду, что если лады выступили сильно, их можно зацепить и выдернуть чем угодно, даже тканью одежды.

Использование футляра обычно обеспечивает защиту гитары, однако стоит быть очень осторожными с их использованием, поскольку они имеют свойство аккумулировать влажность; поскольку общеупотребительным является хранение инструмента в его кейсе в течение относительно долгого периода времени, даже годы, бывает, что когда гитара вынимается из своего кейса, она уже может быть в прискорбном состоянии. По этой причине рекомендуется часто проветривать и кейс, и гитару – раз в месяц, например, - хотя это зависит от климата, в котором инструмент должен «жить», и, чем более влажный климат, тем чаще нужна вентиляция. Общепринято оборачивать гитару в лоскут шелка или в платок, перед тем, как положить в кейс. Шелк, конечно, является лучшим выбором – материалы, которые привлекают или отталкивают влагу, лучше избегать. Вспоминаю футляр одного любителя; он любил свою гитару так сильно, что заказал дорогое полотно из эксклюзивной замши, с которым он безвременно погубил инструмент.

Чтобы восстановить гитару, пропитанную излишней влагой, просто поместите ее в более сухое место, однако примите предосторожности с тем, чтобы сделать это постепенно и ни в коем случае не резко, например, положив ее на солнце или поместив ее на несколько часов перед огнем

камина. Конечно, можно сделать и так, но не более чем на три-четыре минуты в день. Древесине должно быть дано требуемое время для сжатия, в противном случае, вне зависимости от того, насколько хорошо выдержано дерево, из-за слишком быстрого испарения содержащейся влаги возможно появление трещин. Идеальный способ провести эту операцию – это использовать комнату для сушки под контролем, которую обязаны иметь все производители или реставраторы инструментов, если они хотят быть признаны таковыми.

Лучшее место правильно хранить гитару, если она используется нечасто, и особенно, если это высококачественный инструмент – это шкаф со стеклянной дверцей, желательно выполненный из дерева. Задняя сторона его также должна быть деревянной и быть обита вельветом, с тем, чтобы обеспечить должную изоляцию от стены, к которой она прислонена, поскольку стены обычно привлекают влагу. Я знаю много случаев, когда гитары разваливались после реставрации к большому удивлению своих владельцев, лишь потому, что висели прямо на стене. Эта практика, к счастью, исчезающая, до сих пор распространена в сельской местности.

В шкафу гитара, по крайней мере, хранится под относительным контролем, особенно, если ей составляет компанию хорошо отрегулированный гигрометр, показывающий влажность в диапазоне от 50% до 60%, при которой гитара остается неизменной. Гитары обычно делают, или, по крайней мере, должны делать, в воздухе, рекомендованном инженерами и техниками: между 50% и 60% относительной влажности. Если влажность ниже – увеличивается риск появления трещин и затрудняется звукоизвлечение, если ниже – случаются проблемы, указанные выше.

Однажды владелец исключительной гитары, звук которой восторгал и профессионалов, и поклонников, пришел ко мне, опечаленный, чтобы сказать, что его гитара потеряла звук. Я сразу понял, что влага пропитала инструмент, но он заверил меня, что она всегда хранится в сухом месте. Это очевидно было неправдой. Я задал ему серию вопросов в детективном стиле в поиске правды: брал ли он гитару к морю в отпуске? Не было ли у него дома наводнения? В конце концов, он упомянул, что потеря звука случилась после переезда в новый дом, но заверил меня, что это дом даже более сухой, чем предыдущий. Я проводил опрос дальше, пока не выяснилось, что новое место, которое он выбрал для хранения гитары, находится рядом с дверью в ванную комнату, и день за днем, несчастный инструмент «выпивал» добрую часть струи, вытекающей из душа.

Одним из эффектов повышенной влажности на грифе является то, что когда накладка расширяется, она давит на лады и имеет склонность к выгибу назад. Это искажает легкую кривую, которая должна быть образована поверхностью ладов, и уменьшает расстояние между струной и ладами, что приводит к дребезжанию.

Рекомендованное расстояние между струной и ладами для классической гитары – это 4½ мм для шестой струны и 3 мм для первой; измерения проводятся между спинкой двенадцатого лада и нижней поверхностью струны настроенной гитары. Уменьшенное расстояние может быть скорректировано, хотя бы временно, одной или несколькими тонкими полосками дерева (несколько десятых миллиметра), помещенными под порожек подставки, до тех пор, пока желаемое звукоизвлечение не восстановится. Эти полоски нужно удалить тогда, когда гитара потеряет свою излишнюю влажность, в противном случае звукоизвлечение станет выше, чем рекомендовано. Исключительное внимание следует обратить на то, чтобы при установке порожка назад, в прорезь подставки, он остался в той же позиции, в которой был ранее. Не рекомендуется использовать для этой операции на подставке бумагу или картон.

Изменения по причине сухости, которые происходят, когда гигрометр показывает менее 50% относительной влажности, могут быть самыми серьезными для инструмента. Эти изменения могут угрожать существованию инструмента, и, хотя большое внимание должно быть уделено влажности, еще больше внимания должно быть отдано сухости, особенно чрезмерной. Гитара может быть восстановлена с относительной легкостью после изменений от влажности, но упаси Бог от изменений по причине сухости, поскольку они означают риск трещин, которые, неважно, насколько они тщательно исправлены, всегда оставляют неприятную метку. К счастью, если их не слишком много, трещины не влияют на звук, даже если они еще не заделаны.

Ни одно дерево, вне зависимости от того, как хорошо оно выдержано, пусть даже сотни лет, не свободно от угрозы появления трещин, поскольку оно никогда не теряет способности впитывать и выделять влагу. Как бы то ни было, поскольку любая древесина имеет участки, более других способные к появлению трещин, когда старый инструмент построен из очень старого дерева, он уже пострадал от трещин в местах, где дерево более чувствительно, так что появление новых трещин становится менее вероятным. С другой стороны, даже если новый инструмент построен из очень старого дерева, это не значит, что он свободен от этих опасностей, и то же самое может случиться, если используется более молодое, но хорошо выдержанное дерево.

Причина этого риска в том, что при конструировании гитары края дек тщательно прихватываются их подпорками и соответствующими усиливающими элементами, в значительной степени лишая дерево нижней деки и обечаек способности расширяться и сжиматься из-за колебаний влажности. Это же дерево, будучи в его натуральной форме до преобразования в гитару, является значительно менее склонным к возникновению трещин, поскольку его открытые края позволяют ему компенсировать потери, производимые обычным сжатием. Так, если эти тщательно закрепленные деревянные части расширяются от влажности, они претерпевают сжатие с краев. Более того, если после этого наступает чрезмерная сухость, происходит потеря деревом объема, которая не может быть скомпенсирована из-за недостатка времени и из-за низкой эластичности краев, и, в конце концов, появляются трещины. Иногда, когда появляется трещина этого типа, она может издать звук, похожий на маленький взрыв. Ширина и длина трещины, то есть ее общая площадь, полностью соответствуют количеству выделенной влаги.

Семейство смычковых инструментов больше защищено от происшествий такого рода, поскольку их верхние и нижние деки склеены встык, особенно со сторонами, и не имеют никаких прихватывающих подпорок; и в большинстве случаев, если не во всех, верхняя и нижняя дека отваливаются от обечаек до того момента, когда появляется трещина. Следовательно, гитара более беззащитна перед невероятной силой природы, называемой капиллярностью; но гитара есть гитара, и должна быть принята так, как она есть.

Сошлемся на несколько примеров; места с низкой влажностью, или иначе очень сухие - это пустыни и высокие нагорья далеко от моря. Но места, где создается действительно страшная и опасная сухость – это дома или комнаты с мощными обогревающими или кондиционирующими системами, не имеющие контроля влажности. Мой ужас безграничен, когда я думаю об отелях в холодных странах, где запертые комнаты могут оставаться незанятыми несколько дней, испаряя и выветривая последние остатки влаги. Хранить гитару в таком месте – это все равно, что отправить ее на виселицу.

Сеговиа говаривал мне, что, когда он останавливается в подобном отеле во время своего тура, первое, что он делает, как только входит в комнату, прежде чем распаковать багаж, и прежде

всего другого, - он открывает окна пошире, чтобы позволить влаге снаружи попасть в комнату и противостоять опасности повредить или полностью разрушить его гитару.

Я вспоминаю пример одного гитариста фламенко, моего хорошего друга, который по контракту поехал зимой в Нью-Йорк. В качестве предосторожности от любых возможных проблем, он взял с собой две своих лучших гитары. Он прибыл, измученный путешествием, и немедля отправился спать. Проснувшись, он решил немного попрактиковаться, но, когда он достал свою первую гитару, он обнаружил, что обечайки треснули по всей длине. Он почувствовал некоторое облегчение при мысли о том, что он оказался предусмотрительным и взял с собой еще одну гитару. Однако, когда он достал эту вторую, она имела такую же трещину. Приключений, произошедших с ним в Нью-Йорке при срочном поиске гитары фламенко, достаточно, чтобы написать целую книгу. (*До недавних пор и в Москве это было бы проблемой, прим. перев.*)

Третий пример, приводимый мной, чтобы подчеркнуть эту опасность, касается затрат. Коллекционер очень дорогих гитар из Финляндии, владевший дорогостоящей гитарой Centenario, отправил мне ее на реставрацию, и к ней приложил письмо, исполненное горя. Он писал, что зимой, поскольку температура на улице временами достигает 40 градусов ниже нуля, он пользуется стоящей в доме мощной системой обогрева, а также хорошим увлажнителем воздуха, установленным для защиты его ценных инструментов. Однажды система увлажнения сломалась, и на ее восстановление понадобилось три или четыре дня, в течение которых работала лишь система обогрева. Этого было достаточно, чтобы все деревянные инструменты его коллекции получили серьезные повреждения. Заднюю деку гитары Centenario пришлось менять, поскольку он треснула по всей длине. Механизм настройки также подлежал замене, поскольку ручки из черного дерева треснули. В своем письме он жаловался, что звуковая дека дорогостоящего фортепьяно получила невероятную трещину, и на другие повреждения такой же природы у прочих инструментов. Всего этого можно было бы избежать, хотя бы отчасти, если бы он ради предосторожности поместил наполненный водой контейнер недалеко от своих инструментов, поскольку испарение могло бы воспрепятствовать экстремальной сухости, происходящей из-за обогрева зимой.

Могут найтись такие, кто спросит, почему гитары не делаются при 20-30% относительной влажности окружающего воздуха, что, конечно, очень низкая величина, для предотвращения риска сухости ввиду того факта, что они сделаны в этой опасной атмосфере. Это было бы абсолютно бесполезным или даже пагубным, поскольку в таком случае возникнут проблемы, связанные с большей влажностью. Возможно, что уже на уровне 60% и, тем более, что часто бывает в дождливое время, если будет достигнута 80-ти процентная относительная влажность, древесина пропитается влагой так, как описано ранее, и при падении влажности назад до 20-30%, снова появится опасность возникновения трещин.

Поскольку лак является эффективной защитой от влаги, некоторые могут также подумать, что было бы кстати лакировать гитару целиком, включая ее интерьер. Однако оказалось, что гитара при этом вовсе не лишается своей склонности трескаться, когда ей вздумается, но ее звук при этом становится хуже. Внутренние стороны обечаек и задней деки могут быть слегка покрыты лаком, при этом звук меняется не сильно; но гармоническая верхняя дека не приемлет даже легчайшего прикосновения лака с внутренней стороны.

Боюсь, что все, что я написал на эту тему, вызовет разочарование многих из тех, кто чувствует влечение к такому удивительному инструменту – гитаре. Я преувеличиваю намеренно, с целью привлечь большее внимание к заботе, которую требует гитара, и которая в некотором роде будет оценена ею.

Я вовсе не хочу создать впечатление, что, если вы купили гитару, то она требует такого же внимания, как маленький ребенок. Гитара – на самом деле хрупкий и деликатный инструмент, поскольку он велик относительно толщины деревянных дощечек, из которых он собран; и чем изящнее гитара, тем более подчеркнута эта ее черта; однако проблема не такая страшная, как можно подумать.

Имеют значение не только трещины. В общем, они не влияют на звук, хотя разумно, не теряя времени, отнести гитару к хорошему реставратору инструментов. Что может быть действительно важно, так это если трещина появилась на гармонической верхней деке в области мостика; тогда из-за натяжения струн могут возникнуть деформации. В этом случае рекомендуется ослабить струны и отнести инструмент реставратору немедленно.

Если лаковое покрытие повреждено, всегда более предпочтительно наложить новый слой поверх первоначального. Очистку и полировку можно делать лишь в исключительных случаях, только опытными руками, поскольку, когда снимается старый лак, с ним обдирается и существенное количество древесины, провоцируя потерю баланса толщины, так тщательно выстраиваемого при строительстве гитары; а это может повлечь за собой потерю звука.

При путешествиях самолетом, если инструмент сдается в багажное отделение, в котором, в отличие от пассажирской кабины, уровень давления не поддерживается, является необходимым полностью ослаблять струны. Это необходимо, чтобы предотвратить эффект потери атмосферного давления на больших высотах, а также чтобы струны не лопнули из-за небрежного обращения при погрузке и разгрузке, имея в виду давление струн силой 70 кг на мостик и верхнюю деку. Между прочим, я хочу заметить, что футляры могут уберечь гитару от относительно легких инцидентов, но они и могут представлять серьезную опасность, поскольку сильный удар по футляру может подействовать и на инструмент, и даже физически повредить его. Поэтому рекомендуется, чтобы футляр был просторный, так что гитара могла в нем двигаться без помех, чтобы предотвратить инциденты подобного рода.

На этом месте я подумал, что не оставил ничего недосказанных на эту тему, за исключением выражения моих собственных чувств относительно гитары, хотя это может быть уже моя профессиональная идиосинкразия. Когда я нахожусь в очень влажном или очень сухом месте, я чувствую глубокое душевное беспокойство, гораздо более сильное, чем физический дискомфорт от пребывания в таком месте, поскольку я не могу избавиться от мысли о том, как много пришлось бы претерпеть гитаре в таких условиях, и от скорби, которая захватывает меня, когда я размышляю о сломанной гитаре. Только последние станцы поэмы великого поэта могут определить эти чувства:

«Звучащий короб грусти и наслаждения,
С отголосками чудесной арфы
И талией и бедрами женщины…»

… и так же за ней нужно ухаживать.

Лады и настройка инструмента.

Гитара – вещь сложная, загадочная, все время пытающаяся сравнить свое мощное очарование со своими равно волшебными и загадочными свойствами так же, как благородный Сфинкс – возможно, пытаясь околдовать до смерти, или просто разозлить тех, кто неосторожно касается ее.

Сделать лады так, чтобы обеспечить совершенную настройку, так же невозможно, как найти квадратуру круга, создать вечный двигатель или найти розеттский камень философии. Даже сейчас я не способен разрешить эту головоломную загадку, хотя добросовестно и долго занимался ею. Она продолжает быть захватывающим умственным упражнением, хотя и кажется неразрешимой.

Унизительно думать о том, что эта ускользающая формула – и кто знает, когда случилось так, что некий мудрец передал свое «знание» неопытным или примитивным гитарным мастерам – продолжает ставить меня в тупик. Все равно, как научить ребенка результатам математических расчетов и способу их получить, при этом распределить десятичные точки так, чтобы запутать мыслительный процесс.

Применяя эту параллельную мыслительную школу, мы можем описать распределение ладов следующим образом. В соответствии с длиной мензуры, которую вы выбрали, а ею является расстояние от порожка подставки до порожка на головке грифа, делим ее на 18 равных частей. Первая из этих частей со стороны порожка головки показывает местонахождение первого лада. Остаток диапазона от первого лада до порожка мостика снова делится на 18 равных частей. Это определяет положение второго лада на основе положения первого. Оставшаяся длина снова делится на 18 частей, получаем позицию третьего лада, и так далее, пока мы не получим позицию девятнадцатого или двадцатого лада, или любого следующего, если это необходимо. Однако такое распределение ладов несет в себе изначально присущую ему ошибку, достигающую нескольких миллиметров, которую конструкторы гитар распределяют методом проб и ошибок, и, соответственно, в довольно ортодоксальной манере. Поэтому ошибки, содержащиеся в таком распределении, увеличиваются, поскольку эта расстановка есть не более чем средние точки, которые служат для сложного приспособления к различным тональностям, в то время как каждая тональность требует своего собственного распределения ладов. Но как можно решить эту задачу для врезанных и неподвижных ладов?

Если попробовать идентифицировать различные тона, нужные для всех возможных низких и высоких тональностей, мы насчитаем в совокупности 72 ноты для каждой октавы. Чтобы избежать этой сумасшедшей сложности, была разработана система, известная как хорошо темперированная шкала; она была впервые использована Йоганном Себастьяном Бахом, а, возможно, и предшествовавшими ему музыкантами. Она состоит из 12 равных интервалов по полутону внутри каждой октавы, и каждые две смежные ноты, разделенные полутоном между ними, сохраняют постоянное соотношение $\sqrt[12]{2}$ между собой, что равно 1.05946. Эта простая схема не дает точной диатонической шкалы. Поскольку отношения диатонической шкалы точно подобраны для соответствия предпочтениям слуха, музыка, использующая хорошо темперированную шкалу для уха не так приятна. Тем не менее, различие действительно мало, даже для наиболее посвященных.

К инструментам, «порабощенным» этим решением, относятся фортепиано и, в частности, гитара, которая отбивалась, как могла до появления металлических ладов к концу восемнадцатого

века, которые не дают большой свободы настройки. До появления фиксированных ладов, применялась простая струна, обычно такая же, как и третья, жильная, намотанная вокруг грифа и его накладки. Она и образовывала ладовую систему. Такая система использовалась на виуэле, лютне и гитаре; она позволяла перемещать лады, иногда даже под углом, для полного соответствия тональности исполняемой пьесы. Страшно представить концерт, составленный из различной музыки в различных тональностях, при котором настройка должна быть изменена для перехода с одной тональности в другую, с долгими периодами ожидания, которые слушатели должны были претерпевать, охватываемые скукой. По этой причине, общим правилом было приготовление и использование в ходе концерта трех-четырех инструментов с ладами, настроенными в разных тональностях, для уменьшения скуки аудитории. С другой стороны, настройка этих древних инструментов должна была быть – и до сих пор есть, поскольку они продолжают использоваться и сейчас – делом исключительно трудным. (Эти инструменты сохраняют свою оригинальную концепцию, чтобы оставить музыке для них аутентичность). Настройка четырех или пяти линий струн (которые, к тому же, двойные), и, в добавок, перемещение ладов, сделанных из струны, в положение, близкое к теоретически совершенной настройке (при том, что назло всем лад все равно стремится к прямому направлению, хотя должен описывать невероятные кривые), к чему мы еще добавим использование деревянных колков – должно быть задачей, для которой необходимо огромное терпение. (Я никогда не делал таких попыток). В старину испанцы говаривали, и теперь понятно почему, описывая труднейшие задачи: «Это труднее, чем настройка виуэлы!». Ко всему этому мы должны добавить трудности, испытываемые левой рукой, в частности, ее большим пальцем, при перемещении вдоль шейки грифа с таким количеством струн и узлов на них.

Фиксированные лады, тщательно рассчитанные, помогают упростить эти неудобства, даже если точность настройки немного теряется. Тем не менее, я знал великих мастеров и гитаристов, имевших тончайший слух и надеявшихся на метод, который бы устранил эти небольшие различия, и который состоит в том, чтобы разделить процесс настройки на две части, распределяя эти различия в процессе настройки аккордов и нот вблизи гитарной головки, и аккордов и нот в центре грифа, в зависимости от тональности исполняемой пьесы. Благодаря такому распределению неточность сокращается практически до нуля. В той же мере, как и настройка, здесь является важным легкая некалиброванность струны. Впрочем, о струнах можно написать больше, но я не собираюсь углубляться в эту тему.

Меня постоянно осаждают со всех четырех сторон света возможными решениями проблемы настройки, такими, как наборы ладов, один для каждой ноты, взаимозаменяемыми при помощи поворотных механизмов, но это решение может сделать гриф неудобным для игры. Предлагается также система заменяемых накладок грифа, каждая из которых имеет различное распределение ладов. Проблема, не имеющая решения здесь – это способ, как приделать ее к инструменту, составляющему со своими ладами и накладкой одно общее целое. И как можно было бы менять эти накладки со значительной скоростью, при этом успевая жестко закрепить их к шейке грифа и к верхней деке по всей поверхности, не оставив даже незначительной погрешности? Я думаю, это можно было бы сделать с металлическими регулировками, но в дереве – нет.

Расчет распределения ладов на накладке.

Факт, что каждая нота может быть «басовитее» или «писклявее» других, хорошо известен. Другими словами, ее *тон* может быть выше или ниже, в зависимости, конечно, от частот ноты.

Давайте посмотрим на соотношения, существующие между различными звуками, в соответствии с впечатлениями от этих звуков, которые могут быть более или менее приятны для человеческого слуха.

Когда мы воспринимаем две последовательных ноты (мелодию) или одновременных (гармонию), мы замечаем, что приятные ощущения доставляют сочетания, если *отношение* (дробь) частот может быть выражено двумя целыми и не слишком большими числами. Следовательно, при изучении отношений между тонами музыкальных нот мы должны принимать во внимание только отношение их частот, а не разность между ними. Это отношение между частотами называется *интервалом*.

Поэтому, если частоты трех нот представить как *a, b* и *c*, интервал между первой и второй равен a/b, а интервал между второй и третьей – a/c. Поскольку a/c=a/b X b/c, выходит, что интервал между первой и третьей можно получить умножением интервала между первыми двумя на интервал между второй и третьей. Таким образом, сумма двух интервалов получается умножением этих интервалов, поскольку мы понимаем, что интервал a/c сформирован из двух отдельных a/b и b/c в процессе движения от ноты a к ноте c. Разность между двумя интервалами получается делением одного на другой.

А теперь давайте изучим интервалы между двумя нотами, создающими типичные и общеизвестные ощущения для слуха, абстрагируясь от абсолютных частот этих нот. Во-первых, рассмотрим легко узнаваемый случай *унисона*, в котором два звука имеют интервал 1, то есть одинаковую частоту; хотя их интенсивности и тембры могут значительно отличаться, признается, что они имеют тот же тон. Когда интервал между двумя нотами составляет ½, или, другими словами, частота одного звука вдвое выше частоты другого, когда они воспроизводятся вместе, мы не испытываем никаких неприятных ощущений, и мы можем сказать, что они звучат в созвучии (в консонансе). Этот интервал называется октавой. В этом случае, как и в других, слух распознает соотношение между звуками вместо их абсолютных частот. Поэтому, две ноты, чьи частоты, например, 256 и 512, или 128 и 256, или 370 и 740, и так далее, образовывают интервал октавы.

Между нотой и ее октавой ухо распознает определенную последовательность нот, чьи частоты остаются хорошо определенными. Эти ноты образовывают так называемую музыкальную гамму. Начиная с некоей ноты любой частоты, можно сконструировать такую гамму, и интервалы между последовательными нотами останутся одинаковыми во всех случаях. Включая самую низкую ноту, называемую тоникой, и ее октаву, музыкальная гамма состоит из восьми нот. Они известны как до, ре, ми, фа, соль, ля, си и опять до.

Интервалы между каждой нотой гаммы и тоникой, а также между двумя последовательными нотами, приводятся в следующей таблице:

До	Ре	Ми	Фа	Соль	Ля	Си	До
1	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	2
9/8	10/9	16/15	9/8	10/9	9/8	16/15	

Мы видим теперь, что здесь используются только три интервала между двумя последовательными нотами гаммы, и они имеют специальные названия. Интервал 9/8 называется

большим тоном, интервал 10/9 называется малым тоном, а интервал 16/15 называется большим полутоном, или «лиммой». Разница между большим и малым тонами, 9/8:10/9=81/80, называется «кома», а между малым тоном и большим полутоном, 10/9:16/15=25/24, называется «диез».

Кроме вышеназванных нот, в музыке применяются дополнительные, которые являются производными от предыдущих повышением или понижением высоты тона каждой ноты на один диез, 25/24. Если тон увеличен на один диез, он называется «повышенной нотой». Если он понижается на один диез, нота становится «пониженной» нотой. Таким образом, исходя из того, что частота соль на шкале 384, то соль диез, повышенная, будет 384 x 25/24 = 400, а 384 : 25/24 = 368.6 будет соль бемоль, пониженной. Таким способом получается *натуральная* музыкальная гамма.

Поскольку в музыке часто бывает необходимо использовать гаммы с различными тониками, можно заметить, что, в общем случае, диез некоторой ноты не соответствует бемолю следующей ноты. Так получается, что ноты, принадлежащие к одной тональности, не соответствуют нотам другой тональности.

На инструментах, где жестко установлен тон всех нот, на пианино, или, например, на гитаре, стала бы невозможной настройка больше чем на одну тональность.

Чтобы использовать одну последовательность нот для музыкальных произведений, написанных в различных тональностях, относительные частоты различных нот должны быть изменены так, чтобы любая клавиша могла бы соответствовать различным тональностям без необходимости альтерировать ноты оригинальной гаммы. Этот процесс выравнивания нот гаммы называется «темперированием».

Общепринятый способ темперирования заключается в том, чтобы сохранить интервал октавы точным, при этом равномерно распределив ошибки других интервалов. Он называется равномерным темперированием, именно он применяется для гитары.

Чтобы получить равномерно темперированную шкалу, зададим равные величины для большого тона, малого тона и вполовину меньше для большого полутона. Другими словами, намечаем до, до диез, ре, ре диез, ми, фа, фа диез, соль, соль диез, ля, ля диез, си, до октаву. Теперь, если мы назовем величину лиммы «x», это будет значить, что величина октавы есть результат произведения двенадцати промежуточных интервалов:

$2=x^{12}$, а величина $x = \sqrt[12]{2} = 1.05946309$,

что и есть отношение частот смежных нот на темперированной шкале.

Известен факт, что у вибрирующей струны частота колебаний обратно пропорциональна расстоянию между подставками; отсюда получаем, что расстояние до следующего лада заданного конкретного диапазона может быть получено делением его на интервал лиммы, то есть на $\sqrt[12]{2}$.

Так мы получаем различные расстояния между подставкой мостика и различными ладами, и, рассчитав разницы между ними, мы приходим к расстояниям между ладами и к расстоянию между любыми ладами и подставкой головки грифа.

Хосе Рамирес I

Династия мастеров гитар Рамирес

Хосе Рамирес I

Издатели по всему миру постоянно спрашивают об истории этой семьи в ее связи с гитарой. Единственная существующая ныне история уходит в более чем 30-летнюю глубь времени; она очень кратка и содержит много неточностей.

Стоило бы провести более глубокие исследования с тем, чтобы изменить ее в соответствии с более точными данными и, при их недостатке, стоит обратиться к устной традиции, передаваемой от отцов к сыновьям, к воспоминаниям старых мастеров компании Рамирес и друзей семьи.

Основатель этой династии, Хосе Рамирес де Галаррета и Планель (Хосе Рамирес I), родился в Мадриде в 1858 году. Двенадцати лет от роду, он начал работу в качестве ученика в мастерской Франсиско Гонсалеса, ставшего позже его Учителем, находившейся на улице Каррера де Сан Херонимо в Мадриде. Обычно в те дни учеников отправляли на работу уже в самом юном возрасте, практически детьми. Посредством постоянных подзатыльников, подвергаясь тирании старших по возрасту подмастерьев, они изучали ремесло с самых азов, и, когда они достигали уровня подмастерья, они могли утверждать, полные гордости, что выросли среди древесной стружки.

Франсиско Гонсалес был большим гитарным мастером. Одну из гитар, созданных им, можно найти в Парижской Консерватории и это, как говорят те, кто видел ее и играл на ней, изумительный инструмент. Коллекция Рамиресов включает одну гитару, построенную их Учителем, и все ее детали обнаруживают бесспорное мастерство ее создателя.

Франсиско Гонсалес должен был быть весьма изобретательным человеком, поскольку ему удалось соорудить автомобиль, приводимый в движение несколькими рычагами, прекрасно работавший на ровной площадке; однако все сильно усложнялось, когда он пытался направить его в горку. Говорят, что эта неудача, случившаяся на публичной демонстрации, расстроила его так сильно, что стоила ему жизни.

Хосе Рамирес I, конечно, чувствовал глубокое влечение и интерес к гитаре, когда привлек себя, и в придачу всех своих потомков, к такой трудной и небезопасной профессии, принимая в расчет то, что к концу прошлого *(XIX, прим. перев.)* столетия ремесло конструирования гитар имело очень небольшое финансовое значение. Он сам обычно говаривал, что, если гитарный мастер не умер в больнице социального благоденствия, так это лишь потому, что не нашел средств, чтобы попасть даже туда. Его желание должно было бы быть очень сильным, ведь известно, что его отец был весьма обеспеченным человеком. Последний тесно сотрудничал с Маркизом Саламанки при создании мадридского района, носящего имя последнего, и есть источники, сообщающие, что он владел весьма значительной недвижимостью. Хосе Рамирес I, старший из трех его сыновей, не только выбрал эту рискованную профессию для себя, но и втянул своего младшего брата, Мануэля Рамиреса де Галаррета, в то же безрассудство. Третий брат, которому была присуща большая практичность, стал видным и обеспеченным скотоводом. Это сложно себе представить – но предназначение каждого вовсе не является предопределенным.

Нет сведений о том, когда Хосе Рамирес I (он сократил свою фамилию по понятным причинам, оставив ее неизменной в документах) основал свою собственную мастерскую в мадридском районе «Эль Растро», - видимо, это произошло около 1882 года или, возможно, несколько ранее того. В 1890 году он окончательно обосновался по адресу Консепсьон Херонима №2, где и работали далее его наследники.

В этих двух мастерских он начал обучение своего младшего брата, Мануэля Рамиреса, родившегося в Альхаме, Арагон в 1864 году, где работал отец обоих, видимо, по природе своей профессии. Так же он учил своего старшего сына, родившегося в 1885 году, который стал впоследствии Хосе Рамиресом II; Энрике Гарсиа, обосновавшегося в Барселоне после получения необходимого опыта, где он приобрел заслуженную славу в качестве одного из лучших гитарных мастеров, и оставил наследником достойного ученика, Франсиско Симплицио, который продолжил работу в этом городе; Хулиана Гомеса Рамиреса, который не был ему родственником, хотя, когда Хулиан стал независимым, полностью сформировавшимся мастером и обосновался в Париже, он настаивал, что родственная связь все же имела место.

Когда Мануэль Рамирес и Хулиан Гомес Рамирес уже были близки к получению звания ведущих специалистов, ими были приглашены в мастерскую Антонио Виудес, последний потомок Левантинской линии гитарных мастеров, и Рафаэль Касана, мастер из Кордобы. Через несколько лет, когда Виудес и Касана закончили изучение ремесла, Виудес обосновался в Буэнос-Айресе, Аргентина, где и приобрел известность, а Касана вернулся в Кордобу.

Альфонсо Бенито и Антонио Гомес также начинали свое обучение здесь и через некоторое время они стали сформировавшимися мастерами. Однако оба никогда не покидали мастерскую, в которой их обучили этому ремеслу.

В 1887 году Хосе Рамирес I получил первую награду своей династии: золотую медаль на региональной выставке, возможно, были и другие призы.

К 1891 году самым исключительным учеником мастерской стал Мануэль Рамирес, сообщивший своему брату и учителю о том, что он собирается отделиться, поскольку имеет планы основать собственную мастерскую в Париже. Хосе, со всем благородством, всегда отличавшим его, помогал Мануэлю вплоть до самопожертвования в работе над этим проектом. Но, когда все уже было готово, случилось что-то похожее на «форс-мажор» и, несмотря на хорошо известную надежность Мануэля, он изменил свою первоначальную идею и вместо отъезда в Париж основал собственное дело в Мадриде, по адресу Кава Баха №24. Такой поступок привел к глубокой неприязни меж двумя братьями, который со временем стал еще более острым из-за сурового характера обоих. Такое положение дел продолжалось до конца их дней.

Наиболее востребованной к концу девятнадцатого века была гитара типа фламенко, что совершенно противоположно нынешним временам, когда большинство заинтересовано классической или концертной гитарой. В середине прошлого (XIX) вокальное искусство фламенко практиковалось, в общем, для очень небольших аудиторий посвященных и особенно часто в семейном кругу. По этой причине гитары, используемые для этой цели, были маленькие и легкие. Большее и не требовалось для аккомпанемента «кантам» (песням) в атмосфере, обычно бывшей чрезвычайно интимной. Даже сохранившиеся гитары, созданные знаменитым Торресом, в те дни блестяще начавшим развитие этого инструмента в классическом аспекте, имеют те же характеристики: маленькие и легкие.

С созданием к концу столетия маленьких сцен фламенко – «таблао», таких, как «Кафе де Чинитас» (не соответствует современному) и «Эль Бурреро», возникла проблема относительно больших аудиторий. Фламенко вырвалось из своей укромной приватности, чтобы показать себя перед широкой публикой; но проблема стала еще серьезней, когда его начали показывать в театрах. Гитары попали в сложную ситуацию. Четырех или пяти гитаристов стало не хватать, чтобы их музыка оказалась услышанной в группе фламенко, поскольку ее звук тонул в хлопках «палмас» и притоптывании каблуками «таконео».

В этот период Хосе Рамирес I был, вероятно, лучшим конструктором гитар своего времени; к нему и были обращены запросы гитаристов насчет решения этой проблемы. Это привело его к созданию гитары «таблао», с более крупным корпусом, разработанным для более мощного звучания. Внутренняя структура этого инструмента сохраняла соответствие стандартам Торреса, но его размеры были даже крупнее, чем размеры классических гитар этого мастера, хотя ширина сторон была сокращена, чтобы гитаристы не нашли ее слишком странной по сравнению с теми инструментами, к которым они привыкли. Многие годы эта гитара была решением проблем гитаристов фламенко.

После основания собственной мастерской, Мануэль Рамирес продолжил делать ту же модель «таблао», как и его брат и учитель. Тем не менее, поскольку Мануэль был младше и был одарен сильным созидательным началом, позднее он начал трансформировать гитару фламенко в соответствии со своими собственными критериями, до тех пор, пока не создал гитару, которая оказалась признана идеальной моделью для этого инструмента. К настоящему моменту эта модель остается практически неизменной, безоговорочно принята гитаристами фламенко, ее традиция глубоко укоренилась.

До последних лет жизни Хосе Рамирес I упорно держался своего величайшего успеха – гитары «таблао» - которая осталась неизменно и имела последователей. Он умер в 1923 году.

Мануэль Рамирес, должно быть, оставался на улице Кава Баха очень недолго, поскольку переехал на площадь Санта Ана №5, и вскоре перебрался на Арлабан №10, где и оставался в дальнейшем.

Мануэль не ограничивался исключительно изготовлением и разработкой гитар, он также с большим интересом занимался реставрацией и созданием скрипок. На этом поле деятельности он получил признание и звание «Мастера Королевской Консерватории Мадрида». Ему также была предоставлена честь реставрировать квартет Страдивари Мадридской Королевской Капеллы. Довольно странно, но он не обучал своих учеников (или, по крайней мере, не выражал никакого интереса к этому) секретам изготовления скрипок, поскольку ни один из них не продолжил серьезно это ремесло. Его учениками были Сантос Эрнандес, Доминго Эстезо, Модесто Боррегеро и четвертый работник, о котором нет почти никаких сведений, но известно, что Мануэль признавал его лучшим из всех. Как бы то ни было, поскольку он имел предыдущую специальность (он был электриком и мотористом), он не остался в мастерской Мануэля надолго и получил отлично оплачиваемую работу в Городском Зале Мадрида. Не сохранились записи о его полном имени и единственное, что память оставила о нем - это прозвище, по которому его звали в мастерской: «Пепильо». Без абсолютной уверенности, но можно предположить, что еще один или два других подмастерья обучались в этой мастерской, хотя по этой части нет никаких данных.

Мануэль Рамирес получил медаль на Чикагской Ярмарке в 1893 году, и первая гитара, на которой Андре Сеговиа играл все свои концертные туры за рубежом в течение 25 лет, начиная с 1912, происходила из мастерской Мануэля. Мануэль умер относительно рано, в 1916 году, в возрасте 52 лет. Поскольку он умер бездетным, его подмастерья убедили его вдову сохранить мастерскую под именем, появившимся на наклейках, «Viuda de Manuel Ramirez» (вдова Мануэля Рамиреса), при условии, что каждый мастер будет помещать свои собственные инициалы в углу гитарной наклейки.

TÍTULO DE SOCIO
DEL
CÍRCULO DE LA UNIÓN INDUSTRIAL
DE
MADRID
a favor del Sr. Don José Ramirez de Calarreta
Madrid 2 de Marzo de 1895
El Presidente
El Secretario

Удостоверение члена Промышленного Союза

Núm. 17

Sociedad Guitarrística Española

Flor Alta, 9.--Madrid.

TÍTULO de Socio á favor de

D. José Ramirez

Madrid 1º de Mayo de 1900

El Presidente, El Contador, El Secretario,

Членская карточка Общества Испанских Гитаристов Хосе Рамиреса I

Удостоверение о получении золотой медали Хосе Рамиреса I

CONSTRUCTOR
DE
GUITARRAS
EN
CIUDAD-REAL

PREMIADO CON GRAN DIPLOMA DE HONOR, DOS MEDALLAS DE ORO Y UNA DE PLATA EN VARIAS EXPOSICIONES.

Vicente Arias

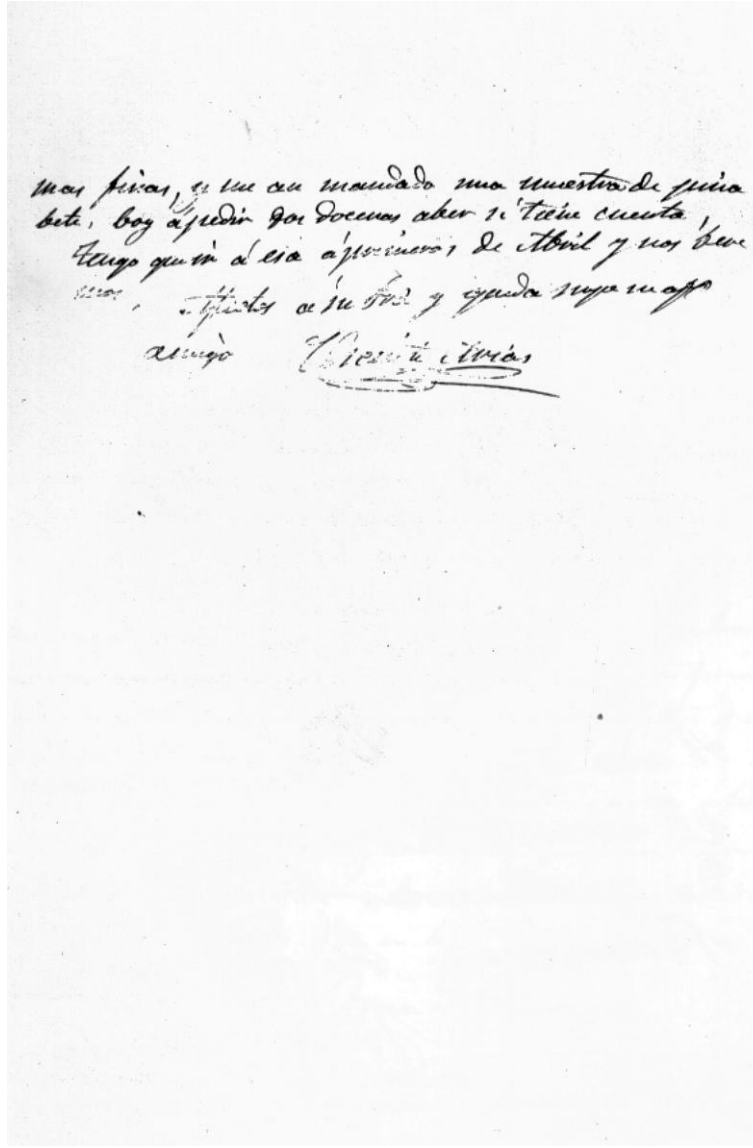
Ciudad-Real 20 de Marzo de 189

Sr. D. Lope Ramírez

Estimado amigo, deseo este bueno en unión de Sra y niños, yo no esta bien, el primer día de Carnaval por la noche me di un porraso y me dislogue la mano izquierda que ya ando malos rátos, ya estoy mejor y amigo poco trabajo ya.

Tengo compromiso de acer tres guitarras para un ingles pero tiene el capricho que la boca sea de nacar, y como yo no quiero acer eso, me acuerdo que V. tiene tapas con ~~ebo~~ embutido de nacar y tal ber los tenga si se las aquitado algunas, desearia despues de pagados me mandara tres bien sueltas estas tapas, si no me hubiese mandado ya los cuatro le hubiera dho que no se los pusiera pero ay que acer muchas beces lo que no se quiere, en Valencia me hubiere traido nacar que esta muy barato, pero ya no ago cuenta de pomerla como no sea alguna esijencia

De Alemania me an mandado porcion de tapas sin embutido á 4p y dos reales las



Письмо Висенте Ариаса, адресованное Хосе Рамиресу I

Фотография Франсиско Тарреги с посвящением Хосе Рамиресу I

Barcelona 10 Octbre 1902.

Sr. D. José Ramírez

Mi querido y buen amigo: Me
esos distinguidos, por conducto del
amigo Sr. Rovira conocer el recibo
prospecto de VV. se trasladaron a
Madrid para ser así presentados
no de oficiales distinguidos.
Me acuerdo y recuerdo tal distin-
ción y hubiera aceptado en el caso
to, pero no tener el conformarme de
partir en breve para Italia.
Esto por esto le agradezco cumplidamente
y espero un día ocasión de
corresponder y estrechar su mano
Recuerdo perfectamente de V. por
Ramírez, y me complace a la vez
su amabilísimo Valentín. Amigo de

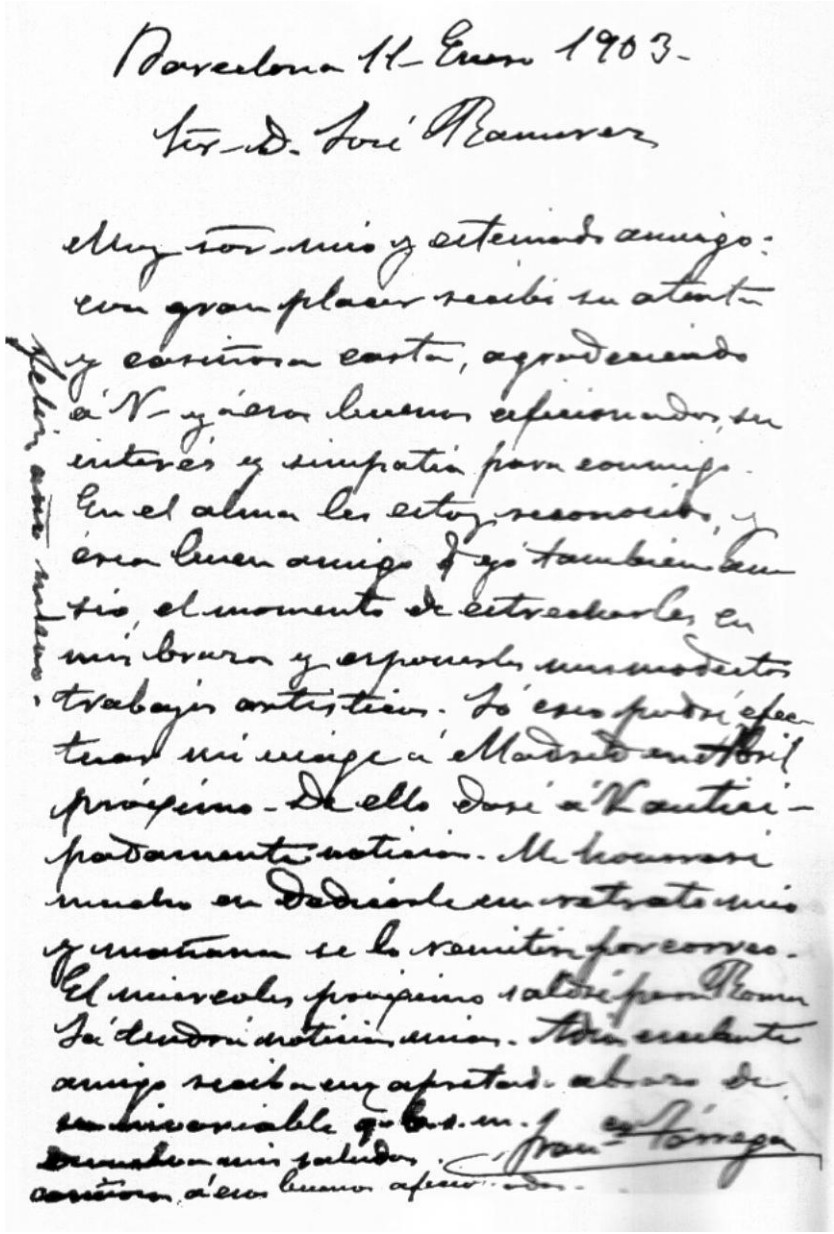
los muchos años q.e falta de Madrid, nunca se borrará
de mi corazón los mejores días de mi vida y mis primeros
alientos artísticos q.e de allí nacieron y con ellos afectos q.e vivirán
siempre en mi alma.

Sea V. interprete para con esos distinguidos oficiales
de mi gratitud y cariño y me place tener
ocasión de reiterarle mi buena amistad, y queda
rogo affmo amigo q.e s. m. b.

Fran.co de Tárrega

c/6 - Valencia 274 - 2.do 2.a

Письмо Тарреги Хосе Рамиресу I



Barcelona 11 Enero 1903.

Sr. D. José Ramírez

Muy Sr. mío y estimado amigo:
Con gran placer recibí su atenta y cariñosa carta, agradeciendo á V. y á esa buena aficionada su interés y simpatía para conmigo. En el alma les estoy reconocido, y á esa buena amiga y á ud. también les pido, el momento de entregarles en mis brazos y exponerles unos modestos trabajos artísticos. Si á eso podré efectuar mi viaje á Madrid en abril próximo. De ello daré á V. anticipadamente noticia. Me honraré mucho en dedicarle un retrato mío y mañana se lo remitiré por correo. El miércoles próximo saldré para Roma. Le daré noticia mía. Ahora un fuerte amigo reciba un apretón abrazo de su incansable q. b. s. m. Francisco Tárrega

Recuerdos mis saludos cariñosos á esa buena aficionada.

Письмо Тарреги Хосе Рамиресу I

Хосе Рамирес II

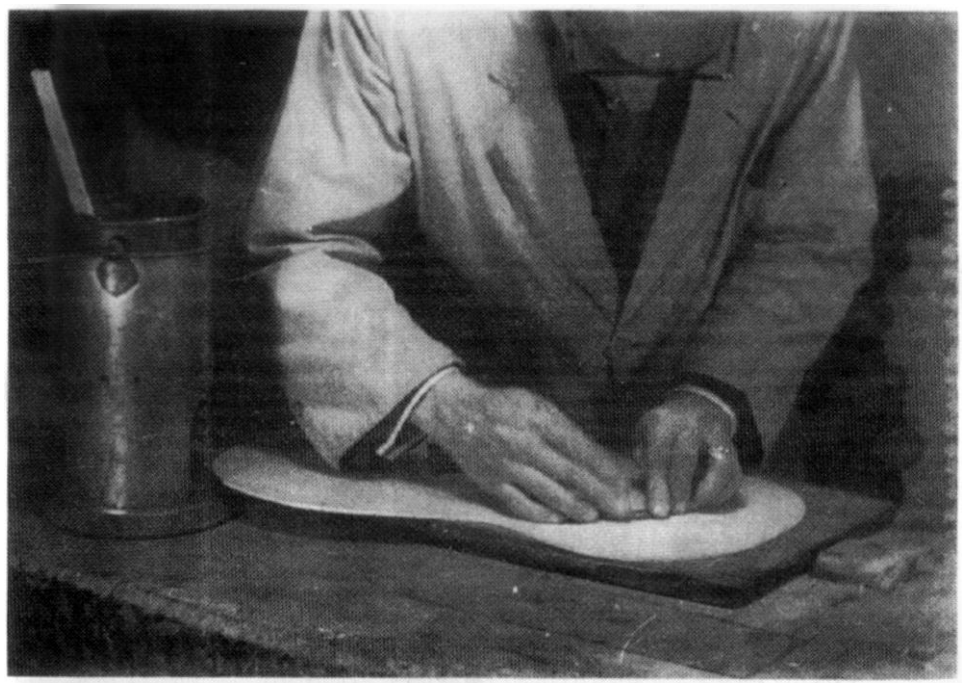
Хосе Рамирес II, родившийся в 1885 году, был старшим из четырех сыновей Хосе Рамиреса I и оказался единственным из них, кто интересовался ремеслом. Остальные братья предпочли другие профессии. Ученичество Хосе Рамиреса II началось, когда он был еще ребенком, поскольку он, вместе с остальными членами семьи, жил в комнатах по-соседству с мастерской в замечательной атмосфере подмастерьев его отца, которыми были тогда его собственный дядя Мануэль, Энрике Гарсиа, Хулиан Гомес Рамирес и другие. Он не мог получить лучшей тренировки, и, вероятно, ни один другой конструктор гитар не мог бы получить столь серьезных основ. В добавление, Хосе Рамирес II был также замечательным концертным музыкантом, и, по этой причине в 1904 году, в возрасте 20 лет, он был приглашен поучаствовать в двухгодичном туре в Латинскую Америку в составе фольклорной группы.

Побуждаемый желанием повидать мир, более чем по иной другой причине, он принял это предложение, несмотря на сильное сопротивление отца, который согласился лишь из-за небольшой длительности турне. Тем не менее, успех предприятия заставил задержать его возвращение, и, после путешествия через Эквадор, Перу, Чили, Уругвай, Парагвай, Боливию и Аргентину, он осел в Буэнос-Айресе, где и продолжил музыкальную деятельность. Здесь он женился и у него родился сын – Хосе Рамирес III.

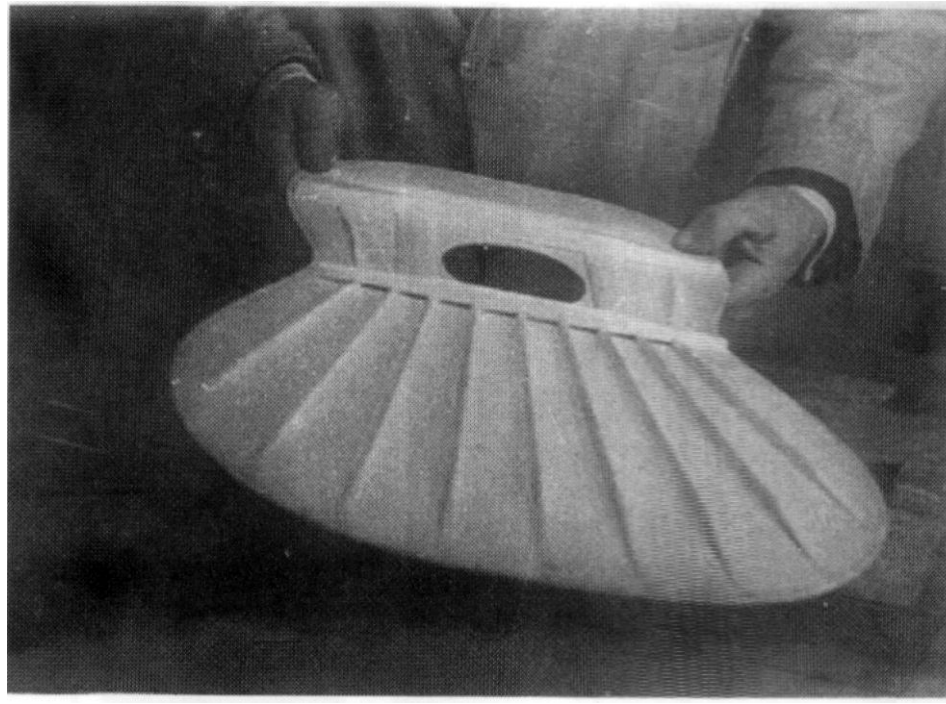
После смерти отца в 1923 году, он вернулся в Мадрид в 1925, через девятнадцать лет после отъезда, чтобы принять мастерскую. В это время в ней трудились два мастера, квалифицированный подмастерье, лакировщик и лавочник, которого звали Хесус Мартинес, который должен был обслуживать покупателей. Мастерами были Альфонсо Бенито и Антонио Гомес. Учеником был Марсело Барберо, который со временем стал уважаемым независимым гитарным мастером. Лакировщиком был Мануэль Родригес, отец будущего ученика, который стал потом известным Мануэлем Родригесом.

В 1929 году, Хосе Рамирес получил высшую награду – золотую медаль Латиноамериканской Торговой Ярмарки в Севилье, но, семь лет спустя он должен был претерпеть бедствия Испанской Гражданской Войны и все ее ужасные последствия, поскольку он оставался в Мадриде в ходе войны. Кроме всего прочего, ему пришлось бороться с многочисленными и почти непреодолимыми трудностями в получении древесины и других материалов, необходимых для продолжения работы.

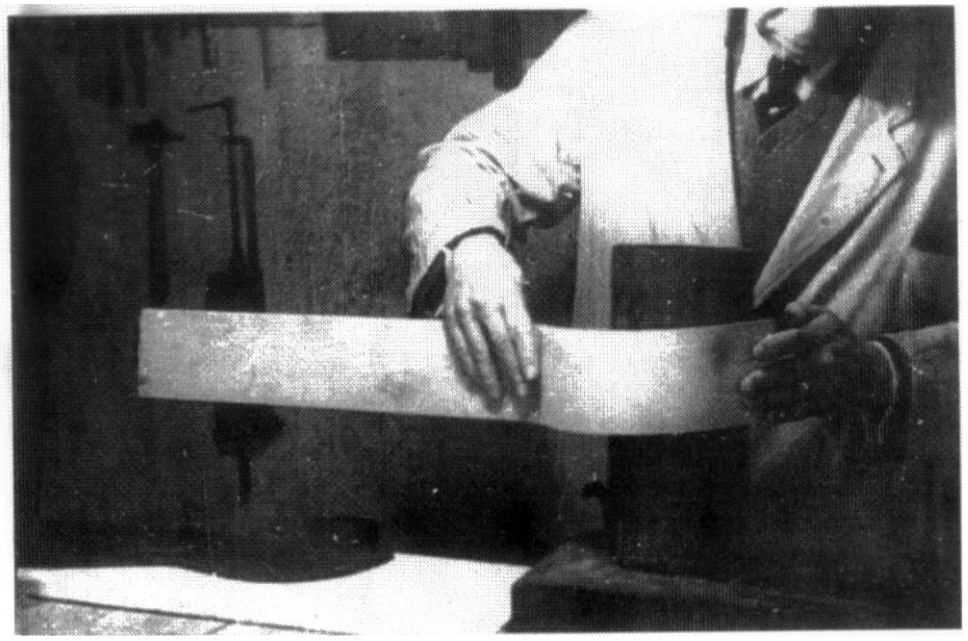
Хосе Рамирес II в своей мастерской. Фотография Лопеса Беаубе (архивы ABC)



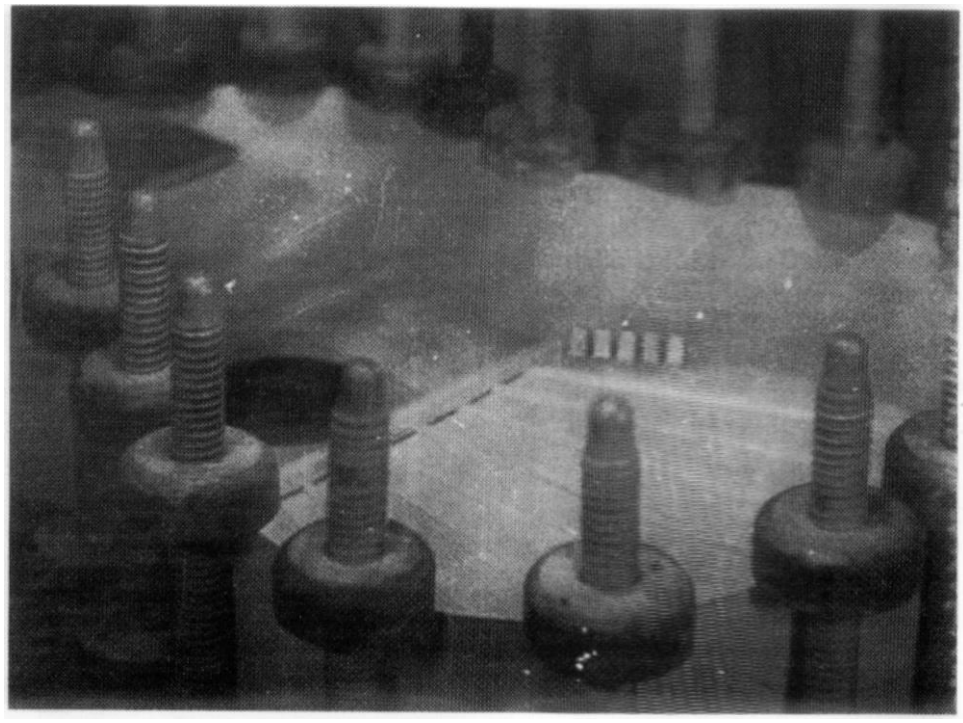
Процесс инкрустации мозаики вокруг звукового отверстия в мастерской Хосе Рамиреса II



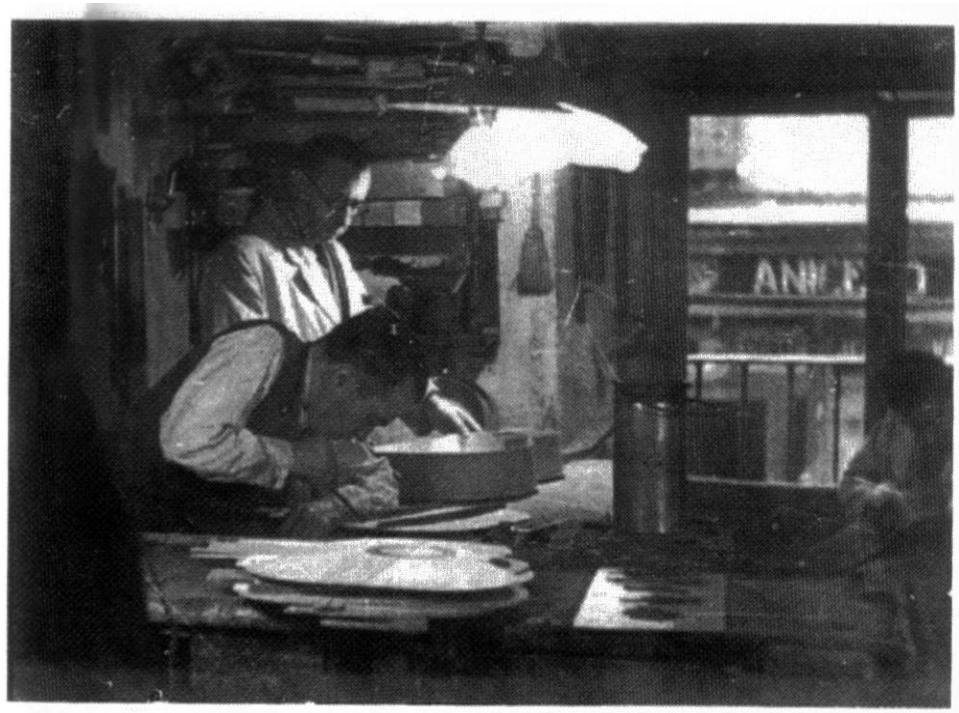
Веерная система звуковой деки Хосе Рамиреса II



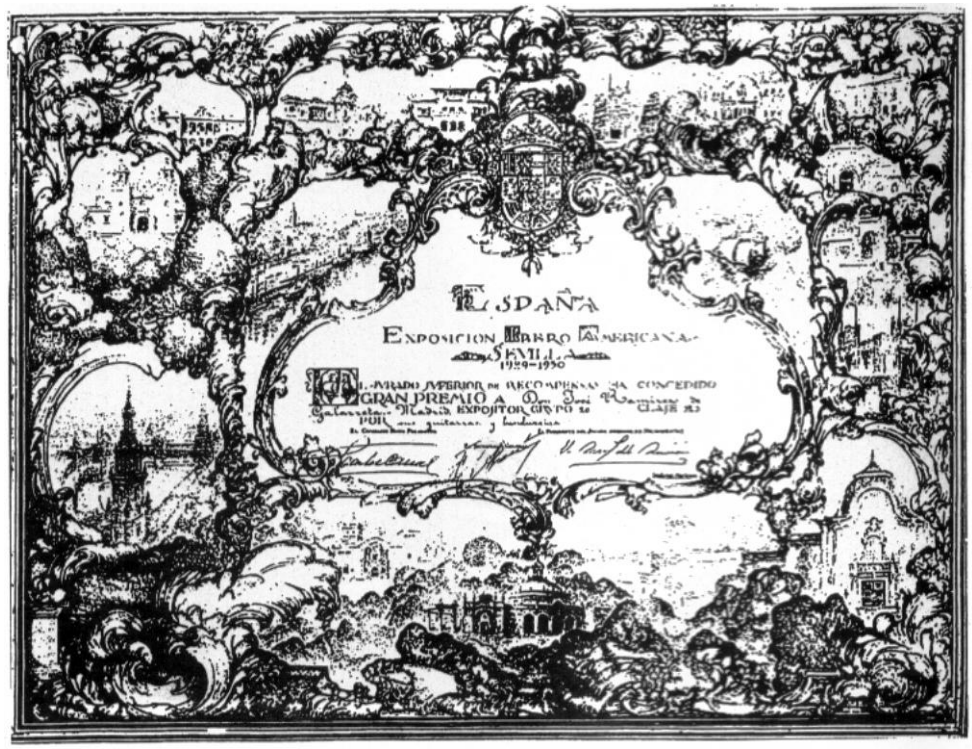
Формование обечаек в мастерской Хосе Рамиреса II



Вклейка обечаек в мастерской Хосе Рамиреса II



Вид мастерской Хосе Рамиреса II



Награда, полученная Хосе Рамиресом II

Фотография А. Барриоса с посвящением Хосе Рамиресу II

Фотография Р. Монтойи с посвящением Хосе Рамиресу II

Фотография Мигеля Льобета с посвящением Хосе Рамиресу II

Хосе Рамирес III

Хосе Рамирес III родился в Буэнос-Айресе в 1922 году, и в 1925, в возрасте трех лет, он переехал в Мадрид со своим отцом. В 1949 году, в возрасте 18 лет, он присоединился к коллективу семейной мастерской. По особому желанию своего отца, он, как ученик, не имел никаких привилегий перед другими подмастерьями, в точном соответствии с жестко установленными нормами того времени. Имея убеждение, что гитара еще не достигла пика своего развития, особенно в том, что касается мощности звука, и желание вывести ее на уровень других солирующих инструментов на трудном поле оркестровых концертов, он решил приступить к изучению ее акустического усиления на основе тех научных данных, которые он смог найти, а также обратился к ученым за помощью, когда данных оказалось недостаточно.

Чтобы удостовериться в том, что его работа не будет нарушена посторонними влияниями, он начал свое исследование с самого начала, полностью сознавая то, что путь, который он выбрал, является самым длинным, но также и самым многообещающим. Он изучил применение Золотого Сечения; отражения звуковых волн в эллиптических телах; использование различных пород дерева, отличных от того, что ранее применялось в гитарах, такого, как, например, красный кедр (Thuja Plicata); кристаллизацию различных типов лаков и его связь со звуком; поведение боковых поверхностей ударных инструментов и резонансных коробов; вибрацию тел; длину струны в соотношении с объемом корпуса; фрагментацию звуковой волны для получения максимальной ясности звучания (Camara); использование ультрафиолетовых лучей для проверки древесины и других тестов; и так далее.

В настоящий момент он допускает, что достиг некоторых успехов, но считает, что еще далек от достижения своей цели. Он был весьма расстроен, имея в виду тот факт, что, начиная с 1937 года, Маэстро Сеговиа использовал гитару, сделанную в Германии; однако в 1960 году он, наконец, достиг успеха, и с этой даты и до самой своей смерти Маэстро практически постоянно использовал гитары Рамиреса в своих концертных выступлениях. Относительно гитары «Camara», которая была результатом исследований фрагментации звуковых волн, Сеговиа публично воскликнул в Лондоне в 1985 году: «Рамирес мог бы изобрести это еще двадцать лет назад!».

К настоящему моменту, Хосе Рамирес III удостоен следующих отличий:

- Золотая Медаль Общества Гитары Чикаго, 1962
- Бронзовая Медаль Официальной Палаты Коммерции и Индустрии Мадрида
- Почетное членство «Centro Culturale de Chitarra» Рима, 1968
- Золотая Медаль Примерного Ремесленника, Мадрид, 1972
- Почетное членство Музыки в Компостеле, Сантьяго де Компостела, 1983
- Традиционный ремесленник Мадрида, 1986
- Диплом от «Empresa Centenario» Официальной Палаты Коммерции и Индустрии Мадрида
- «Diapason D'Or» Министерства Образования и Культуры Парижа, 1987
- И наконец, наиболее ценный для него приз: заявление Сеговии, что он посвятил ему несколько последних месяцев жизни. (см. главу «Андре Сеговиа, Гитара и я»)

Семнадцать лет без перерыва Хосе Рамирес III работал в маленькой мастерской по адресу Консепсьон Херонима №2, в частых спорах со своим отцом, для которого была неприемлемой

потеря времени на исследования, очень часто вдвое увеличивавшая время, нужное для производства инструмента.

В 1954 году неожиданно умирает его единственный брат Альфредо. Он был на три года младше Хосе и, поскольку он не полагал себя склонным к ручной работе, его задача состояла в ведении работы административной, для которой он был хорошо подготовлен, тем самым снимая со своего брата эти обязанности. Он твердо поддерживал брата в противостоянии с отцом, так что последний мог свободно проводить свои исследования. Смерть Альфредо была большим ударом для Хосе; этот удар усилила смерть отца, Хосе Рамиреса II в 1957 году в возрасте 72 лет.

Хосе Рамирес III оказался вынужден делить все свое время между мастерской, офисом, покупателями и т.д., но, к счастью, ценную помощь ему оказала жена, Ангелита, в роли главного исполнительного секретаря со знанием нескольких иностранных языков. Желая продолжить исследования, он решил обучить ремеслу небольшую группу опытных мастеров, способных с абсолютной точностью придать форму его идеям и опыту. Успех предприятия побудил его продолжить обучение большего количества учеников, многие из которых оказались учениками его учеников; но все они строго следовали проектам своего мастера и без колебаний принимали его нормы без всяких изменений, и, как правило, никогда не проявляли личной инициативы.

Далее следует список учеников, приводимый в алфавитном порядке в соответствии с их первыми фамилиями:

Мануэль Алонсо Гименес
Каэтано Альварес Луна
Хосе Луис Альварес Марибланка
Паулино Бернабе Альмендарис
Карлос Бланко Пенья
Энрике Боррегеро Маркос (сын ученика Мануэля Рамиреса)
Мануэль Касерес Писарро
Альфонсо Контрерас Вальбуэна
Педро Контрерас Вальбуэна (брат предыдущего)
Хосе Флорес Дуро
Хуан Гарсиа Рей
Мануэль Гонзалес Контрерас
Хуан Мигель Гуардиола Морено
Педро Гименес Посадас
Хосе Лопес Кубильо
Кармело Льерена Мартинес
Мигель Мало Мартинес
Феликс Манзанеро Кабрера
Педро Манзанеро Кабрера (брат предыдущего)
Игнасио Манзано Розас
Антонио Мартинес Ортега
Хулиан Морага Родригес
Фернандо Моркуэнде де Крус
Рамон Пеньялвер Солер
Теодоро Перес Марибланка
Мануэль Родригес Фернандес (также считающийся учеником Хосе Рамиреса II)
Хосе Ромеро Гарридо

Артуро Санзано Морено
Мариано Тезанос Кастро
Мариано Тезанос Мартин (сын предыдущего).

Хосе Рамирес III в своей мастерской

Рамирес III перед дверью своей мастерской по адресу №8 ул. Де ла Пас – 28012 Мадрид

JAPON ES UNO DE SUS MAYORES COMPRADORES

JOSE RAMIREZ, EL «STRADIVARIUS» DE LA GUITARRA»

- Construye las de Andrés Segovia, Yepes, Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar y Serranito, entre otras muchas figuras
- «Mantengo esta industria con mucho esfuerzo y dificultades porque la artesanía muere sin remedio»
- El precio medio de una «Ramírez» se sitúa en 156.000 pesetas. La más cara llega a costar 360.000
- «Me han llegado a encargar una guitarra con espejo retrovisor»

JOSE RAMIREZ «EL GUITARRERO DE ORO» (Foto EFE)

LA ARTESANIA MUERE SIN REMEDIO

JAPON, GRAN IMPORTADOR DE GUITARRAS

SEGOVIA Y YEPES, ENTRE OTROS

"RAMIREZ NO SE RIE NUNCA"

MARINA ROTE
(Servicios Especiales EFE)

Вырезки из прессы

EXIGE LA FABRICACION DE UNA GUITARRA

Yepes, Renata Tarragó y tantos otros.

En cuanto melódica de la guitarra, de sinfónica sin límites, viene a recogerse en este parto, doloroso y natural, que el [illegible] inmovilizó para asombro y [illegible] de [illegible] lectores.

UNA GUITARRA MADRILEÑA, BAUTIZADA EN BOGOTA

«PE DE BAUTISMO. Diarios Primero. Bogotá, año de mil novecientos cuatro...

«En la casa de mi abuelo, "Villa Magda", en jurisdicción de la parroquia Nuestra Iglesia Parroquial de Fontibón, en la Sabana de Bogotá, "Villa de los Alcaravanes", de Don Gonzalo Jiménez de Quesada, y a los quince días del mes de Junio del año del Señor de mil novecientos cuatro, el sacerdote, Monsiñor Jesús Negrete, bisnietado en Doroteo y Manuela y Lazaro, de la Cátedra e Hendrico Universidad de la ciudad de Popayán, bautizó solemnemente a una acordadora guitarra que vino al mundo allá en la Villa del Oso y el Madroño, el día y cuarto de Marzo de este mismo año de gracia de mil novecientos treinta, y a la cual puso el nombre de Doña Dorotea, hija legítima y auténtica de la Barcelona Madre España. Su abolengo, su ascendencia y sus blasones, son bien de sus mantelinas y grandezas. Su compañera, su Pastora, su sello elegante y todo su acordado perfecto, nos revelan el autor de sus días, Don Juan Montoya de Calderón, artista capaz fuera concierto las voces de su hija...

«Apadrinaron en Lorenzo Don José Jiménez Negrete y Sotomo y la digna madrina de la Doctor Pagoyan Doña Blanca Cecilia Moreno de Cuéllar y Cuervo...

«Hay fe de todo cuanto aquí queda dicho, en la forma y términos de ocasión. Nuestro consentido y cuatro compañeros dellas, y firma, igual con su parte y hacer, hoy quince de Julio de mil novecientos ochenta...

«Fdo: Manuela J. Tarragó (Doña natural y nieta de la República de Colombia.)

Вырезки из прессы

LA GUITARRA

Cada constructor crea un pulso distinto, buscando diferentes sonidos. Torres creó el modelo de la guitarra actual y Ramírez estudió largo tiempo para lograr el máximo rendimiento de cada las distintas guitarras que el oficial maneja.

La guitarra empieza a cobrar forma. Se afirma en el dorado de los años, en cada construcción se utiliza el ciprés, el palo santo, el cedro... Para interpretar obras de «flamenco» se necesita una de ciprés; para conciertos, de palo santo.

CUARENTA Y CINCO DIAS DE TRABAJO ARTESANO

Y no resulta extraña esta maravilla, porque la guitarra española comparte sus secretos con tres maderas que llegan de todas las partes del globo: palisandro, oriundo de la Selva Negra, cedro cubano, palo santo para su caja, ébano de Madagascar como cuerpo de su diapasón; maderas de cacal, de ceiba, de amarandá...

Las mayores autoridades musicales del mundo han llevado en su equipaje guitarras Ramírez. Andrés Segovia entre ellas. Y el alma maravillosa de este instrumento que llora y ríe, bañada espectacularmente por los focos de los palcos escénicos de Europa y de América, nace y se desarrolla a través de veinte fases distintas a lo largo de cuarenta y cinco jornadas de trabajo.

En las postrimerías del año 1880, y en la portada de una casa medio arrinconada en los cubos del viejo Madrid, la misma que hoy nos acoge, un viejo artesano pone su nombre encima de su inapreciable especialidad: "José Ramírez, constructor de guitarras".

Desde aquella fecha hasta hoy, el árbol genealógico del famoso guitarrero se ha ido extendiendo a través de los nombres de sus discípulos. Una escuela tales que influenció el Maestro Antonio Torres, otro gran constructor, y que hoy toma forma en los dedos mágicos de los intérpretes de la guitarra española.

La guitarra española, y españolísima, que ha encontrado siempre los mejores intérpretes de su mensaje apasionado en artistas españoles e hispanoamericanos. Hoy viven y triunfan en el mundo guitarrístico tan ilustres como el venezolano Alirio Díaz, la argentina María Luisa Anido, los españoles Andrés Segovia, Sainz de la Maza, Narciso

Cuerdas de cáñamo aprisionan la guitarra. Durante nuestro tiempo quedará inmóvil, mientras la cola se manifiesta para guardar los secretos de su armonía.

Вырезки из прессы

LA GACETA DEL NORTE, 19 SEPTIEMBRE 1976

Primer fabricante mundial...

Jose Ramirez III, Guitarra de Oro

Вырезки из прессы

JOSE RAMIREZ
What was art is now technique.

RAMIREZ

Spanish Guitar Kings

Although everybody and his brother owns a guitar, these days its popularity is relatively recent. It is a four-stringed instrument which the Spaniards developed from the Arab vihuela, it was often heard in the courts of the middle ages but was never considered competition for the regal lute. For centuries it was strongly ignored, having lost a handful of devotees scattered through a few countries, until a Spanish revival was kindled by the popular master, Tarrega (1854-1909) and carried to the concert stages of the world by the brilliant young virtuoso Andrés Segovia.

by Bill Dyckes

Among his many friends and admirers one finds some of the most important names in music: classicists Andrés Segovia, Narciso Yepes, Julian Bream, Laurindo Almeida; flamenco Mario Escudero, Sabicas, Carlos Montoya, and Joaquin Serrano, last summer's Bill at the World's Fair. Even the rambunctious Beatles use his guitars, a compliment so staggering that he hesitates to comment on it.

José Ramirez III, Pepe to his friends, is a direct descendent of guitar-craft's most illustrious line. His grandfather, the first José, was the only disciple of Francisco Gonzalez. He in turn taught his brother Manuel, and together they opened the first Ramirez shop in Madrid in 1882. His son, José and Julia, perpetuated the line. José III was born some forty-one years ago.

José Ramirez does not play his own guitars. «You can be a good musician or a good craftsman,» he says, «but you can't be both, in any case. I never worked very much to make music. I started it for four or five years as a necessary element of my education, but I rarely play anymore because I'd rather listen. When I finish an instrument that I think is special, I have to take it to a professional to play, and he tells me whether or not it's a good one. No,» he adds, «my first love is making guitars.»

No Longer An Art. After eighteen years at his bench, José stopped building guitars himself, and turned to the supervision of his staff. Working like an engineer directing the building of a bridge, he oversees an ever-growing staff, all trained by him, and their eight assistants. Working quickly and efficiently in what practically amounts to an assembly line, they produce close to 800 classical and 150 flamenco guitars in a year — a small part of what they could easily sell.

«We no longer feel that guitar-making is an art, but a technique,» comments Mr. Ramirez. But he quickly adds, «justification. «Why should one master workman sit at a bench producing one instrument every three or four weeks when, working with a group of men, he can produce many more? I watch every stage of construction, I check everything that is done, and I never find anything that I could do better along. And it can't be matter quality, because we're making a better guitar today than we did three or five years ago!»

Classic vs. Flamenco. The construction of a quality instrument requires one month, and the varnishing another. The price of a classic model is 20,000 pesetas, while flamenco models, easier to build, cost from seven to twelve thousand. Why easier? The flamenco guitar, apart from being slightly smaller and being constructed of somewhat different materials, is seldom a solo instrument and therefore requires less work. Unlike the concert guitar, which must fill an entire auditorium with sound and sometimes even competes with a full orchestra, the flamenco guitar is (nearly always) for small places and is used to accompany, as singer doesn't like a loud guitar. He is the one who is supposed to be heard. The guitarist *ordinarily* plays comments don José with a slight note of irony. «Therefore, the flamenco guitar has remained the same, a traditional instrument with cheaply defined tools... and for that reason I prefer the classic. It has no limits, the more you can do with it, the better. It is always evolving, always being improved. Why just this year we finally perfected a guitar,» Yepes and I, that...»

Your New Strings. About two years ago, innovator Ramirez got the idea of adding a few new strings to the guitar. «The idea behind it,» he explains, «was this: And picking up a guitar to demonstrate with, thinks the upper string, «If you hit this note, and then put your finger on it, the sound continues, do you hear? But hit this one, you can't hear higher, and there is no sound when you damp it. The secret is that some of the notes set up vibrations in the other strings and add to the body of the tone. It seems like a small thing, and most people wouldn't notice it, but it is an important part of the quality of the sound.»

The first experiments were only partly successful. Drawing from the experience of the sitar-player, he built a guitar with a set of four extra strings

Вырезки из прессы

特別寄稿

"Ramirez Cedar"礼讃

by Jose Ramirez Ⅲ

J.ラミレスといえば世界の手工ギターの中で最もポピュラーなものといえる。巨匠・A.セゴビアを始めとする名手が愛用し，最近では東京室内楽ギターアンサンブルのためのNメソードのアルトギターも本格的生産が開始されている。

ここに紹介するのは，J.ラミレスⅢが米誌に寄せた一文だが，ラミレスギターの材質について言及しており，マニアやギターキットを手がけている読者諸氏には興味をひく内容となっている。

この数年間，私は弦の長さや材木の組織，完璧開放を可能にする方法などギターのたくさんの点についての関心がプロ及びアマチュアのギタリストの間で高まってきていると思います。こうした関心は徐々に高まってきたものであり，また，弓関係の雑誌を見てもよくわかります。ところ

これに関連する事柄については出版された内でも個人の資元の中にも確実であるとは言えない点も相当あります。それを実証することも可能なありますが，勿論，ギターへの関心がこのよう高まっていることを私は嬉しく思っております。ギターという楽器が益々世間を賑わすようになってきている証拠でもあるからです。

中でも，特色があり材木の反応も良いものが現では一番数多くギターの表面板として用いられているという意見には反論を述べたいと思います。d Western Cedar と Red Pacific Cedar の学名は "THUJA PLICATA" ですが，類似点は全く，またcedar（杉）とは関係ありません。次この点について説明をしましょう。

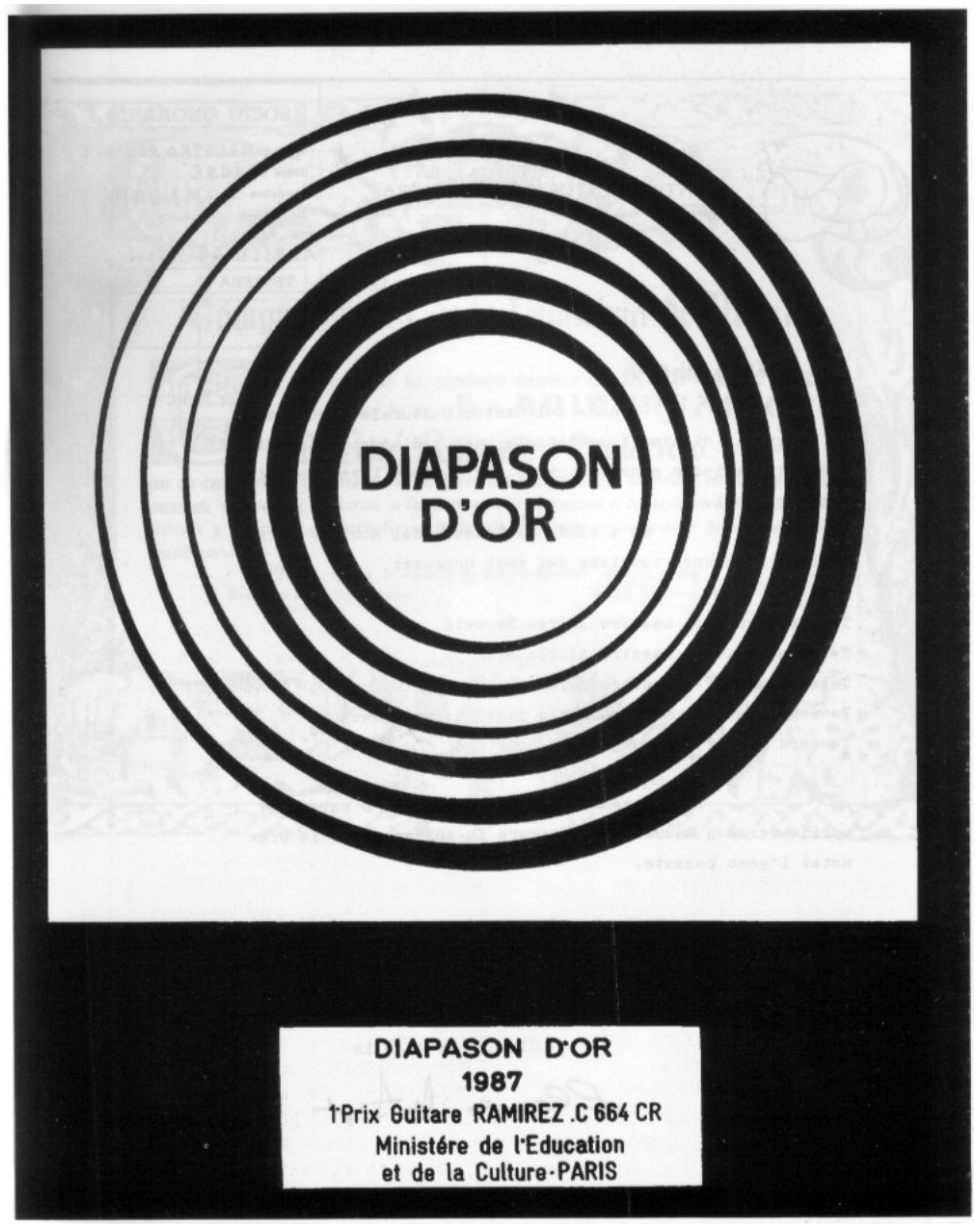
私がこれについて知っていることの全てをギタミュージックの読者の皆さんに伝えることができることは大きな喜びです。まず，次の話から聞て下さい。

20年ほど昔の話ですが，私はそれまで300年以上も伝統的にネックに用いられてきた Central American cedar (CEDRELA ODORATTA) を入手するのに大変苦労していました。ある日，私は弟子の一人を近くの材木置場（どういう所であったか覚えてはいません）に何かを買って来いと使いに出しました。弟子は帰ってくるとcedarを買っていたと話したのですが，私はそれを真面目には受け取りませんでした。それでも，とにかく自分自身の目でそれを確かめることにし，弟子に見本をひとつ持って帰るように言いつけました。見本を手にした時には私は自分自身の目を信じることができませんでした。

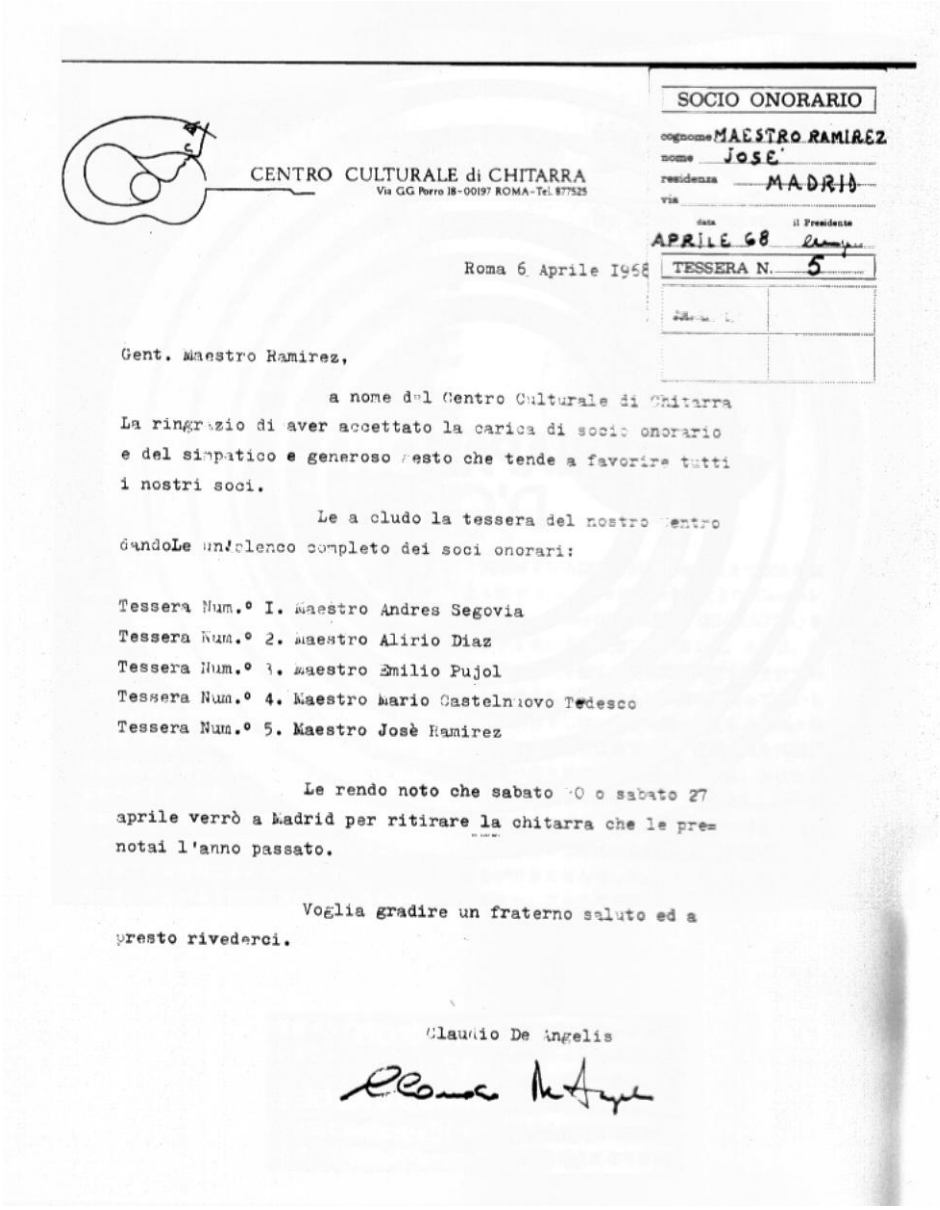
ギター，ヴァイオリンなど楽器の表面板に用いられている Central-American Wood は，年輪がはっきりと出ていて中間の部分が淡褐色を帯びており，年輪と年輪の間隔が一定で狭すぎもせず広すぎもしないものは大変質の高い材木です。くり返しますが，年輪のはっきりしているものはその働きと楽器に張った弦の働きとが類似しているので，弦の振動には最大の力を得ることができます（板の振動にはワニスが十分活用していなくてはなりませんが，これはまた別の問題です）。

先程の話の続きになりますが，私が手にしたcedarは全く理想的な条件を備えていました。薄い

Вырезки из прессы



Диапазон д'Ор, приз, данный Французским Министерством Образования в 1987 году.



CENTRO CULTURALE di CHITARRA
Via GG Porro 18 - 00197 ROMA - Tel. 877525

SOCIO ONORARIO
cognome MAESTRO RAMIREZ
nome JOSE'
residenza MADRID
via
data APRILE 68
il Presidente
TESSERA N. 5

Roma 6 Aprile 1968

Gent. Maestro Ramirez,

a nome del Centro Culturale di Chitarra La ringrazio di aver accettato la carica di socio onorario e del simpatico e generoso gesto che tende a favorire tutti i nostri soci.

Le acludo la tessera del nostro Centro dandoLe un elenco completo dei soci onorari:

Tessera Num.° 1. Maestro Andres Segovia
Tessera Num.° 2. Maestro Alirio Diaz
Tessera Num.° 3. Maestro Emilio Pujol
Tessera Num.° 4. Maestro Mario Castelnuovo Tedesco
Tessera Num.° 5. Maestro Josè Ramirez

Le rendo noto che sabato 20 o sabato 27 aprile verrò a Madrid per ritirare la chitarra che le prenotai l'anno passato.

Voglia gradire un fraterno saluto ed a presto rivederci.

Claudio De Angelis

Титул Почетного Члена Культурного Центра Гитары в Риме, 1968

1912 1962

Cámara Oficial de la Industria de Madrid

Esta Corporacion ha acordado conceder la Medalla de Bronce conmemorativa de su L · ANIVERSARIO a

D. José Ramirez - Guitarrero

por su excepcional contribucion al progreso y desarrollo de la industria madrileña y su constante y reiterada actuacion a favor de esta Corporacion y de los fines que la misma defiende y representa y expedirle por tanto este Diploma en testimonio de afectuosa consideracion.

Madrid, quince de Marzo de mil novecientos sesenta y dos

Teodomiro Gonzalez Baylen — Angel Pedraza Jiménez

Бронзовая медаль, присужденная Хосе Рамиресу

LA CAMARA OFICIAL DE COMERCIO
E INDUSTRIA DE MADRID

En reconocimiento a la Empresa

JOSE RAMIREZ, CONSTRUCTOR DE GUITARRAS

que con su esfuerzo y dedicación, a lo largo de más de 100 años,

representa un vivo testimonio de tradición y actividad creadora,

motivo de orgullo para todo el comercio y la industria de Madrid.

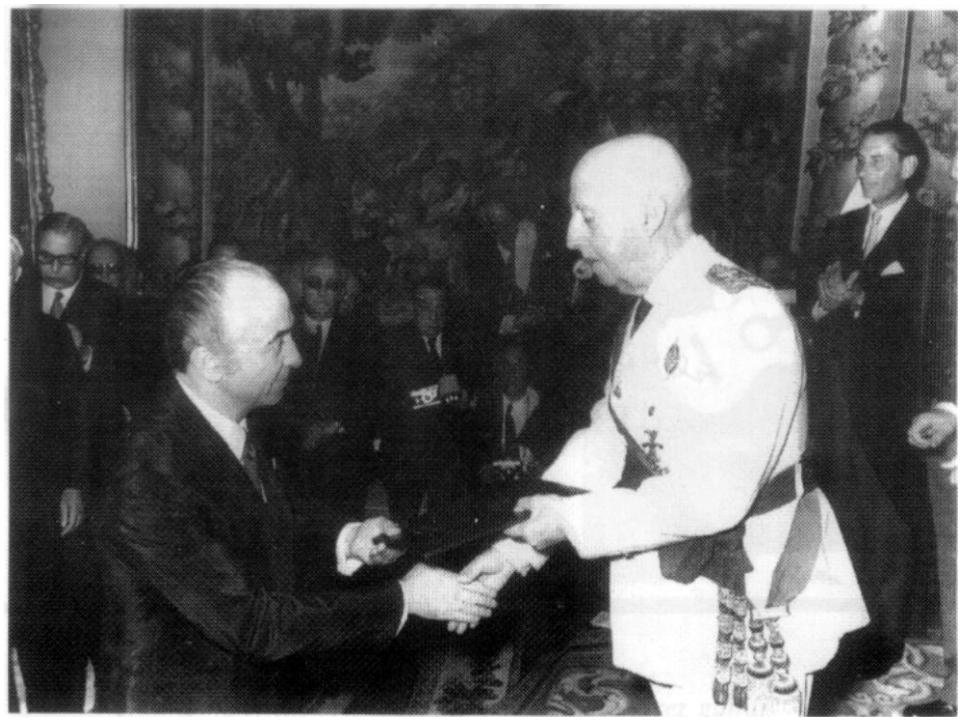
Madrid, junio de 1987

EL PRESIDENTE

EL SECRETARIO

1887-1987

Знак отличия, присужденный Хосе Рамиресу III Коммерческой Палатой Мадрида



Титул Исключительного Ремесленника, вручаемый Хосе Рамиресу III генералом Франсиско Франко.

Посвящение, написанное Андре Сеговией Хосе Рамиресу

PAGE 2 IBERIAN DAILY SUN

THE NATIONAL SCENE

SPAIN'S MUSICAL TREASURES FROM JOSE'S HIDEAWAY

THE WORLD'S FINEST GUITARISTS regularly make pilgrimages to a tiny, cluttered shop just off Madrid's Puerta del Sol.

The shop is like a dark, green hole in the wall along Concepción Jerónima, easy to pass by unless you've travelled the roads many times.

This is the home of the Barrio's [illegible] instrument maker in Spain, and the [illegible] guitar in the world.

Behind the counter is [illegible] hard-working José Ramírez III, who wouldn't bite an eye [illegible] Segovia, Kilbert and [illegible] Yepes should in all [illegible]

Founder

The shop was founded by [illegible] grandfather, José Ramírez [illegible], around 1885. Ramírez [illegible] was a pupil of Francisco Gonzalez, founder of the Madrid school of guitar-making.

Gonzalez died during the first World War, but he left behind a great tradition in guitar construction. His knowledge has been inherited not only by the Ramírez family but also by such famous names as Santos, Esteso, Borreguero, Conde and Barbero.

The shop has expanded since [illegible], and most of the work is now done in Tetuan, which was once a village in its own right, but is now a suburb of Madrid.

Although Sr. Ramírez has several assistants in the Tetuan workshop, he still does most of the delicate work himself, such as [illegible] the guitar tops and adjusting the strings.

Important

The 5th generation is of [illegible]

[illegible] are not absolutely [illegible], and the work glitered with [illegible] principle, the guitar can never be properly tuned.

The shop sells guitars to suit every pocketbook, from 600 pesetas to 25,000 for the first class classical model. The cheaper guitars are made by other constructors, to Ramírez specifications, but the better ones are all home grown.

The firm produces approximately 50 first class flamenco and 200 first class classical guitars each year.

Each guitar takes about two months to make.

The main difference between the classical and flamenco guitar is in the wood. The classical guitar has a much heavier wood (usually rosewood) on the back and sides, which gives the guitar a much deeper resonance. The strings also [illegible] slower to the guitar in the flamenco model. [illegible] the difference in [illegible] and classical pieces is [illegible]

Flamenco guitars have scratchplates [illegible] to protect the guitar against that the guitarist's [illegible] the wood. [illegible] a [illegible] of [illegible] and the [illegible] be properly tuned.

Collection

The shop's outstanding collection of photographs is the best testimony to the popularity of Ramírez guitars. There are autographed photos of many guitar masters of the last century, including the famous Tarrega, who visited the "Chopin of the guitar" of Segovia at different stages of his brilliant career, and of many young modern masters.

After inspecting such a reputation, one might well suppose that Ramírez would feel the temptation to take it easy for a while. But on the contrary, he is [illegible] harder to improve the quality of his guitars.

The demand of course, is greater than the supply. And as a consequence [illegible] Ramírez [illegible] [illegible] Segovia [illegible] Kilbert [illegible] Yepes [illegible] Tarrega [illegible] Fernando [illegible] Andrés Segovia [illegible]

Андре Сеговиа дает концерт с гитарой Рамиреса

Sheraton - Fontenelle Hotel Omaha, Nebraska

Sr D. José Ramírez

Querido Pepe: Es tanto el trabajo, los conciertos los viajes y la gente, que me falta tiempo para coger la pluma. Vi perdone mi silencio acerca de su estupenda guitarra. No quiero prolongarlo — y estamos delante de usted causado a la cama — le escribo estas líneas para decirle que esto y muy contento. La guitarra está en buenas condiciones. Quizá la vibración de los aviones! — todos nuestros viajes son en aeroplano — haya desencolado alguna varilla interna, pues el mi agudo de la prima suena algo sordo y sin limpia la voz. Todo lo demás está

intacto y el tono general de
la guitarra es potente y claro. En
mis conciertos con Orquesta los
tutti no cubren la voz de
mi instrumento, no tengo que
forzar la pulsación. Puede es-
tar V. satisfecho y orgulloso
de la guitarra que ha salido
de su taller.

Si ve V. a Pepe Rubio dele
un fuerte abrazo.

Otro para V. con saludos de Emilita, de su buen
amigo,

Segovia

26 Feb. 1964

Письмо Андре Сеговии Хосе Рамиресу III

Хосе Рамирес IV

Любимым учеником своего отца был, конечно, Хосе Рамирес IV, родившийся в Мадриде в 1953; он оказался единственным преемником всех знаний, приобретенных отцом. Еще в школе он перенес семейное «помешательство» гитарой и начал работу учеником в 1971 году, в возрасте 18 лет. Хосе Рамирес III имел двух детей: сына Хосе и дочь Амалию; последняя также обучалась ремеслу, но решила не продолжать заниматься этим делом, поскольку оказалась более склонная к литературе.

Хосе Рамирес IV достиг уровня подмастерья в 1977 году, а в 1979 построил гитару, которую подписал и вручил Маэстро Сеговии; последний играл на ней на многих концертах и был ею полностью доволен, как свидетельствует письмо музыканта. У Хосе Рамиреса IV было четверо детей – две девочки и два мальчика.

Во время написания этой статьи, будущему Хосе Рамиресу V всего один год, а его полное имя либо Хосе Энрике, в честь его отца, либо Франсиско Хавьер Хосе – по простой причине, что это братья-близнецы.

INTERVIEW: Jose Ramirez

by Henry Adams

The name José Ramírez needs no introduction for those involved in the world of the classic guitar. A good portion of today's concert performers play Ramírez instruments and for many guitarists, the mere mention of the name Ramírez is synonymous with the best in classic guitars. Indeed, it would be a difficult task to enumerate those who perform on Ramírez guitars and near to impossible to guess how many Ramírez instruments are floating around the world.

What was once a modest family enterprise trying to make ends meet has evolved into a very modern business. At present, the Ramírez shop employs seventeen master builders and a handful of assistants, whose total work effort produces over 1000 concert model instruments annually, the majority of which are exported to individual guitarists and music dealers. Indeed, the demand for instruments is so great that José Ramírez III has little or no time for the actual building, dedicating the majority of his time and energy to managing his Madrid-based business.

In the following interview, rather than discussing wood preparation measurements, bracing, wood grain and all the other specifics involved in the construction process, we have limited ourselves to discussing the history of the Ramírez family, and its influence on the Madrid school of guitar construction. After all, the Ramírez tradition dates back to the second half of the last century with José Ramírez I and his brother Manuel Ramírez and is now moving into its fourth generation with José Ramírez IV working side by side with his father José Ramírez III.

"Brought to our attention shortly before going to press, an article entitled "The Guitar" by Louis B. Fleming of the Los Angeles Times quotes José Ramírez III: "My son is very good but my daughter Amalia, 23 years old, is very, very good with her hands... she may become one of the first women to build guitars."

JOSE RAMIREZ IV (L) with JOSE RAMIREZ III

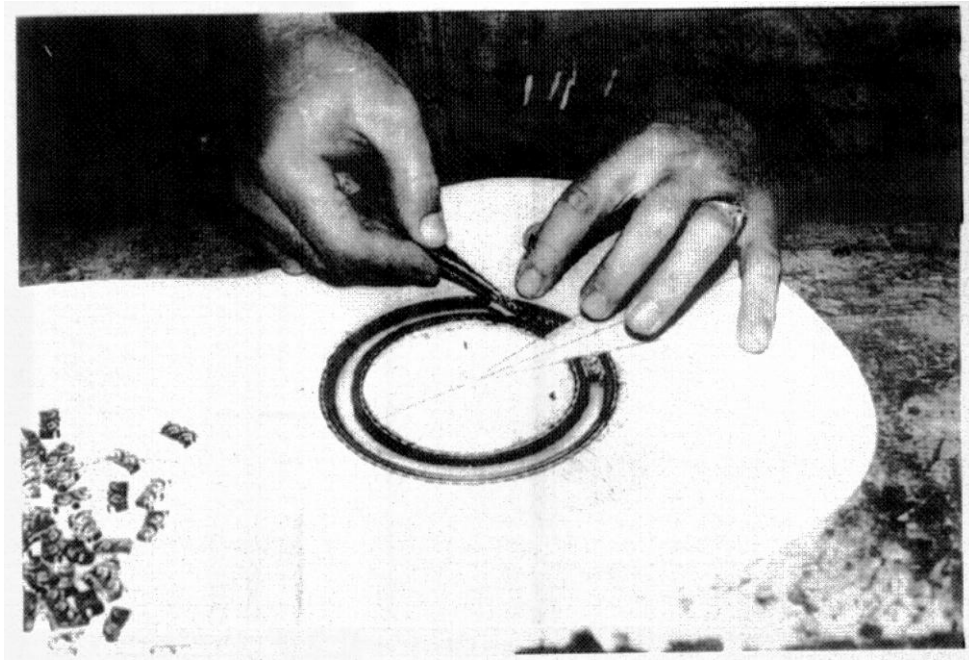
G&L: How did the Ramírez family become involved in guitar building?

A: The family tradition began with my grandfather, José Ramírez I. He must have been ten or twelve years old when he began as an apprentice guitar builder under Francisco González who had his shop in Carretas Street near the Puerta del Sol. I don't know who González learned guitar building from, but he seemed to have a natural ability for it. He was a very capable man and apparently very mechanically oriented. In fact, he built the first lever-operated car in Madrid quite some time before the internal combustion engine was in use. Anyway, the point is that my grandfather learned to build guitars with González.

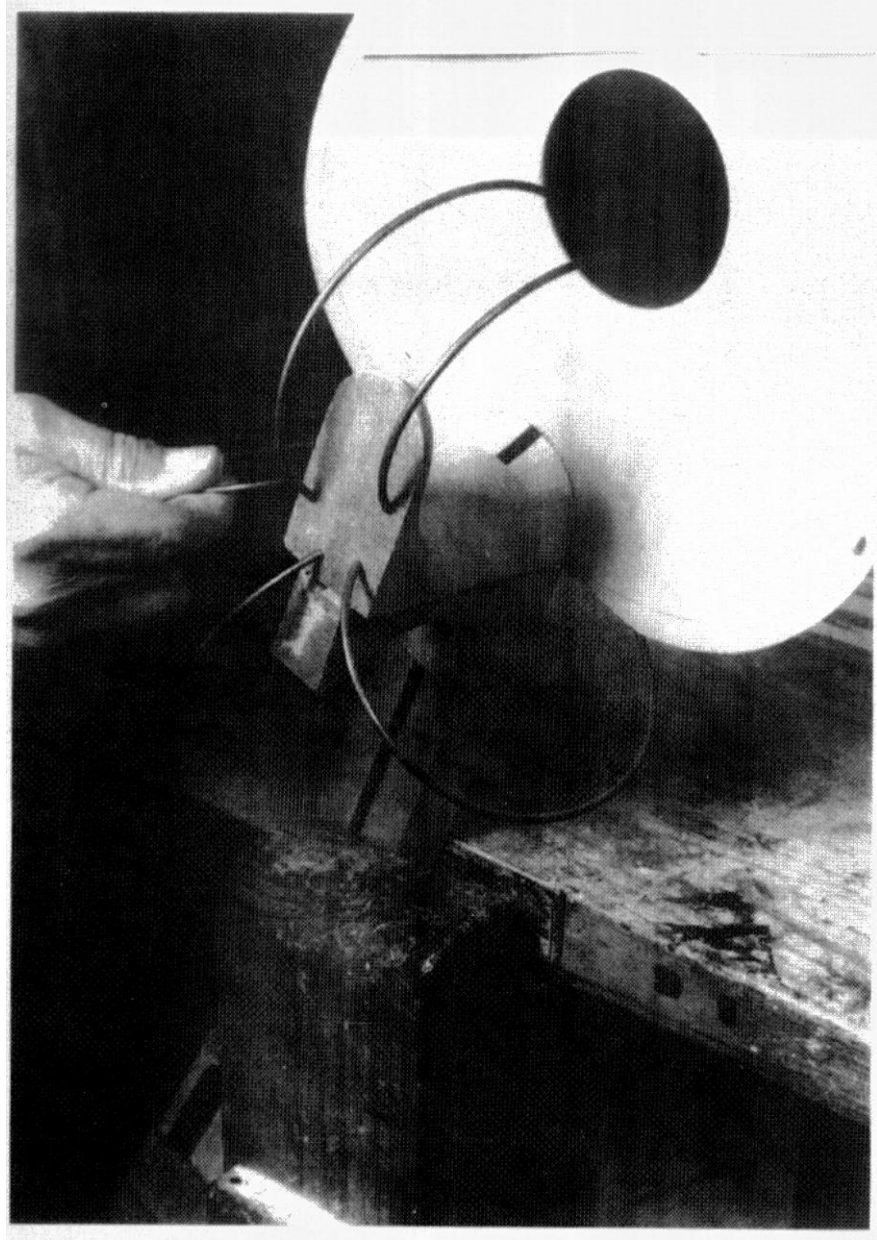
I don't know all the details of my grandfather's background, but he eventually set up a shop on Cava Baja Street. It was there that he taught his younger brother, Manuel Ramírez. Julián Gómez Ramírez and Enrique García. Enrique García later returned to his native Barcelona to establish his own shop. No relation to the family, Julián Gómez Ramírez, who was an excellent builder, went independent and established his residence in Paris. A little later on... I'm not sure when because I'm not very good with dates... José Ramírez I taught Antonio Viudes[1] and Rafael Casana. Viudes eventually went to Buenos Aires to live and work, and Casana established himself in Córdoba, but apparently, he was a rather unstable man and ended up committing suicide. Some people say that Casana taught Rafael Rodríguez in Córdoba, a point which

Хосе Рамирес III и Хосе Рамирес IV – вырезка из прессы

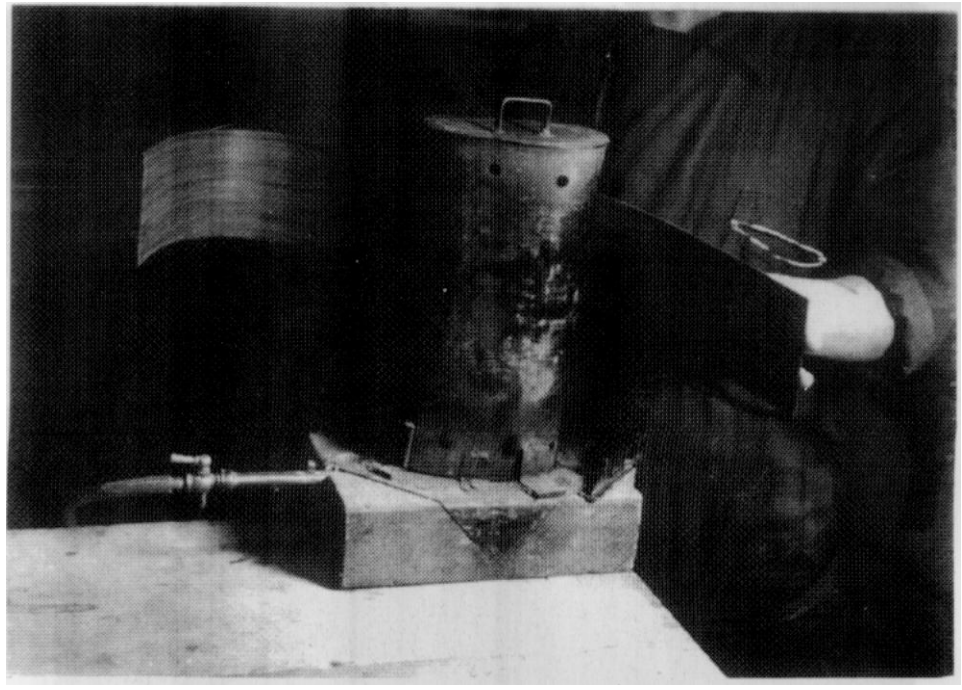
Мастерская Хосе Рамиреса, 1993 год



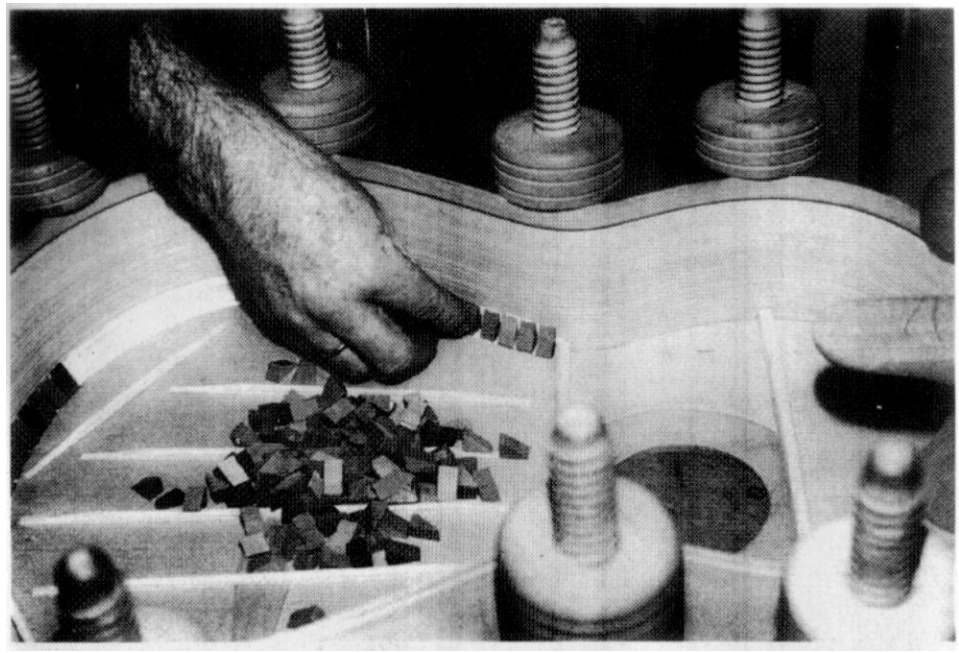
Процесс инкрустации мозаики вокруг звукового отверстия



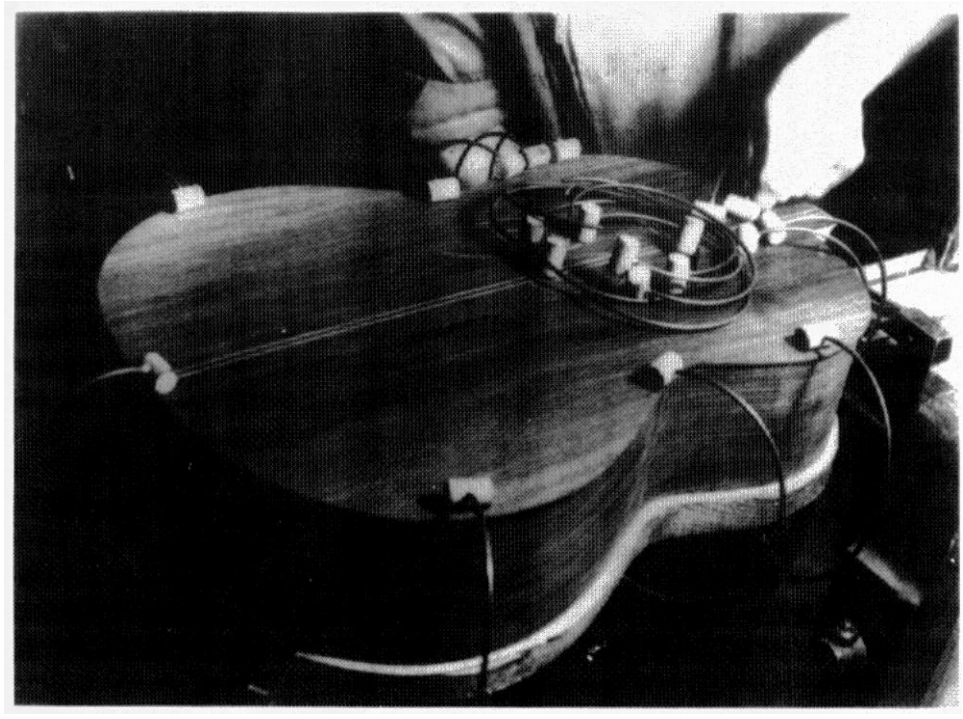
Процесс склеивания верхней деки и шейки грифа



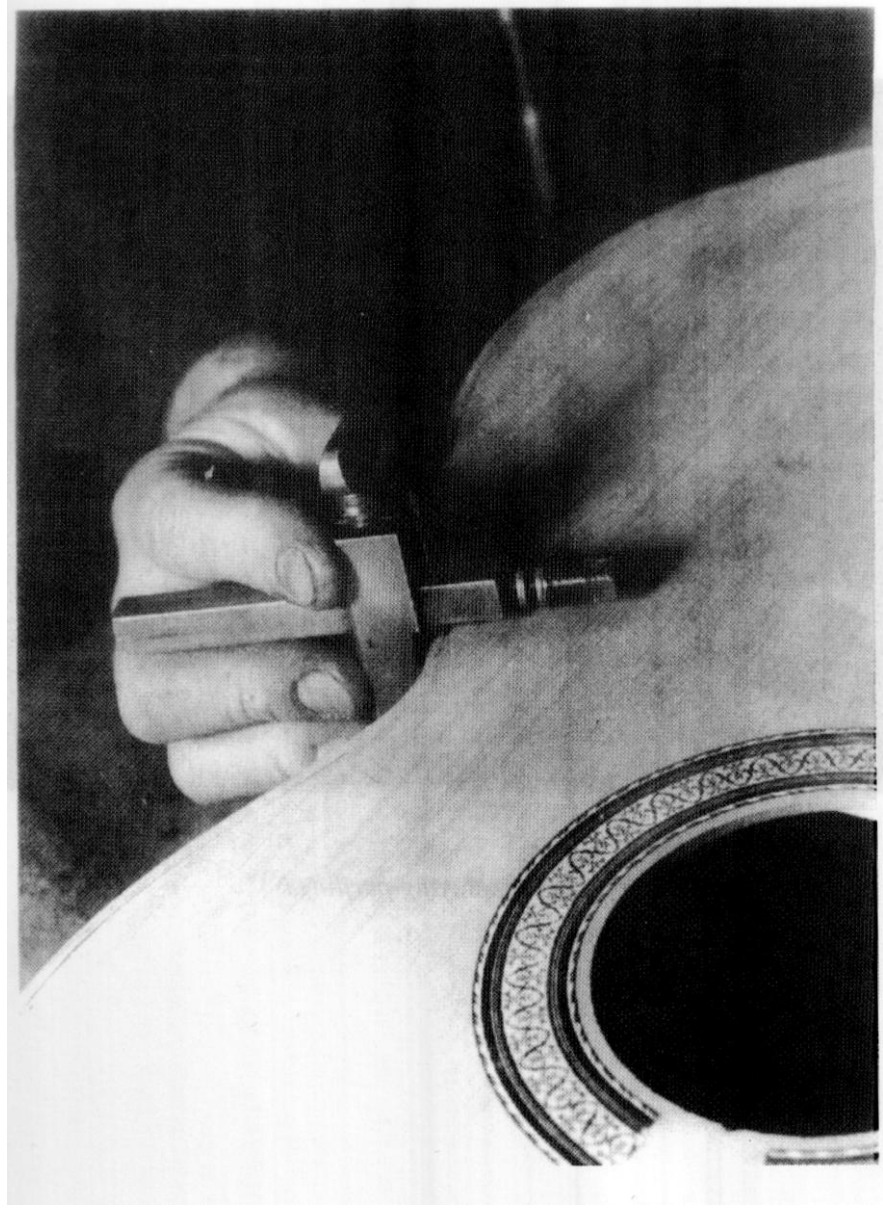
Процесс формирования обечаек.



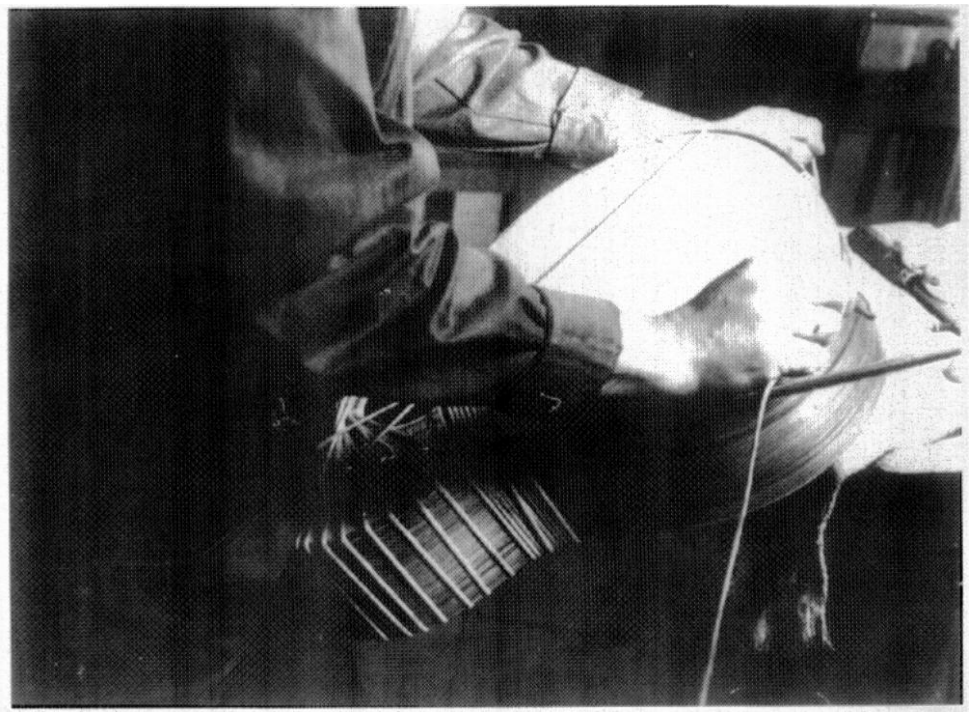
Процесс приклеивания обечаек к верхней деке



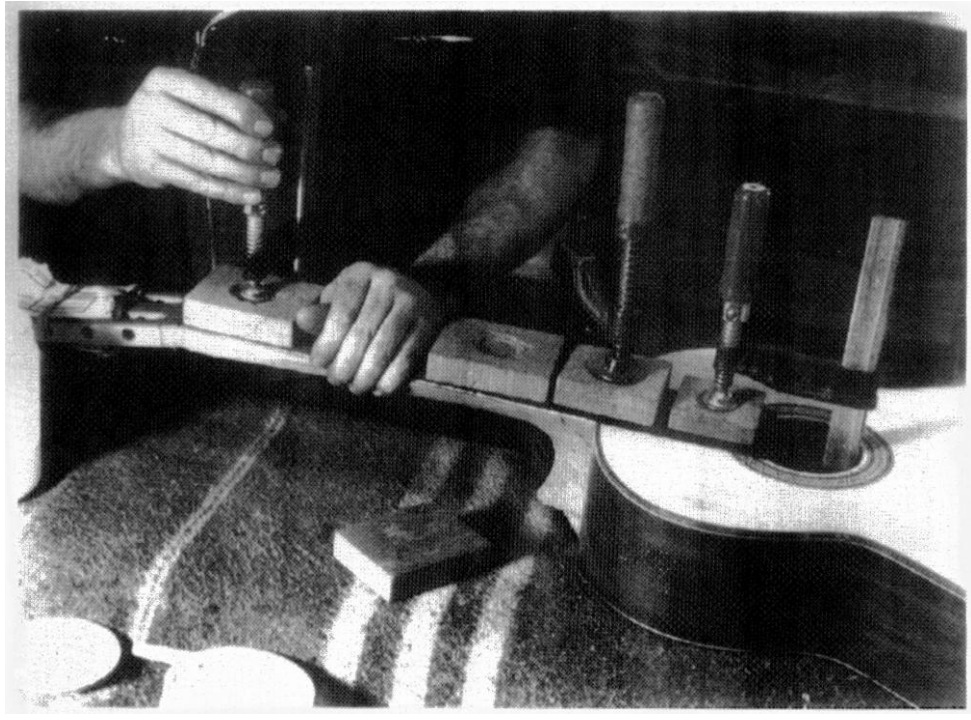
Процесс присоединения нижней деки.



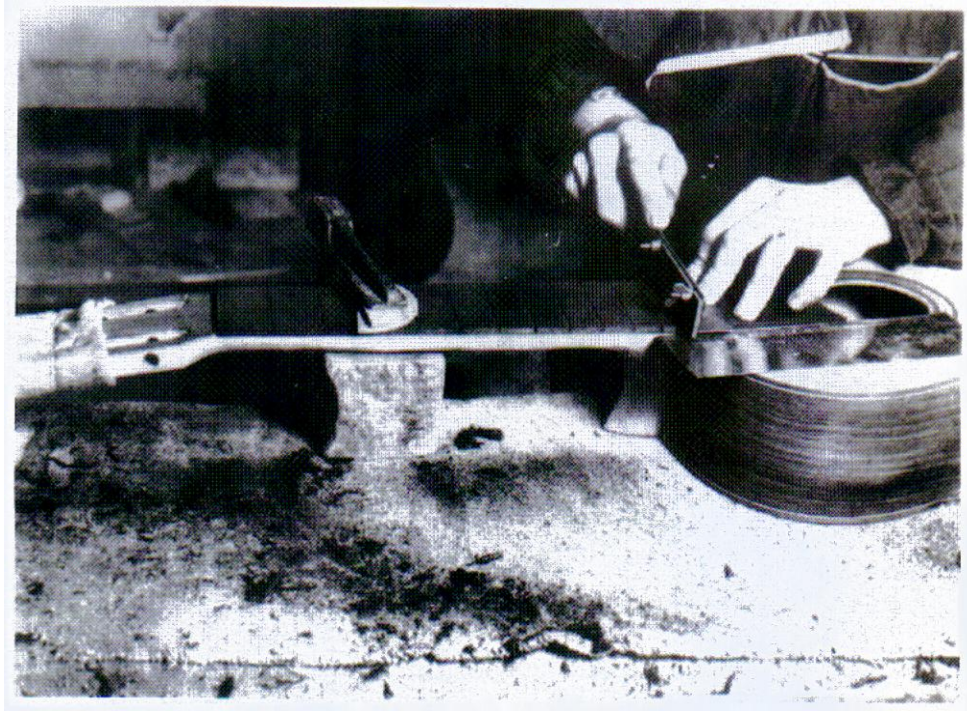
Процесс инкрустации ребра деки



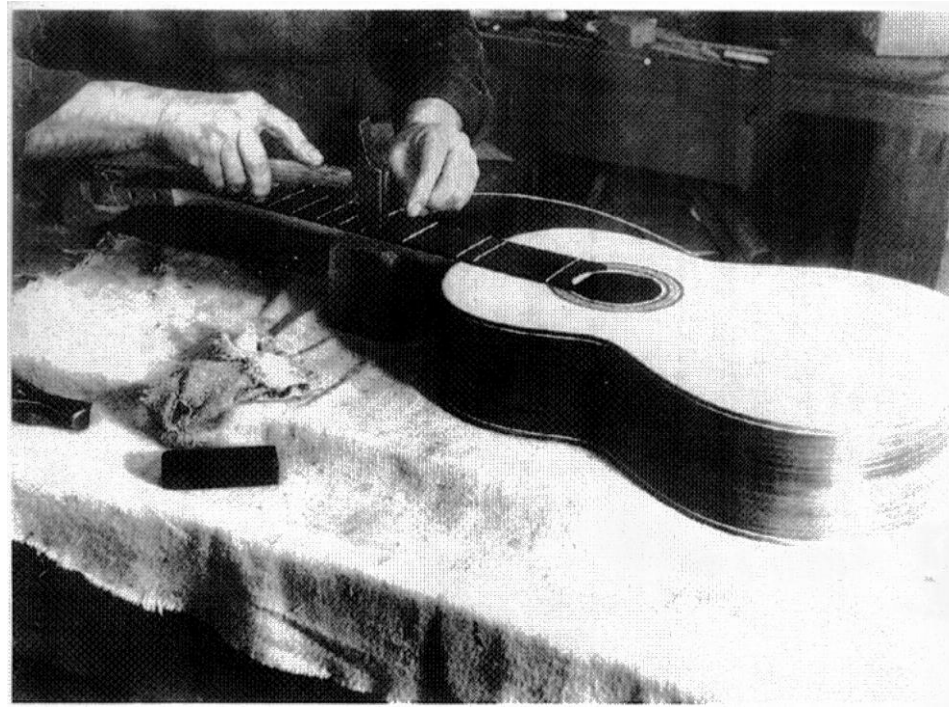
Процесс вклейки инкрустации ребер деки



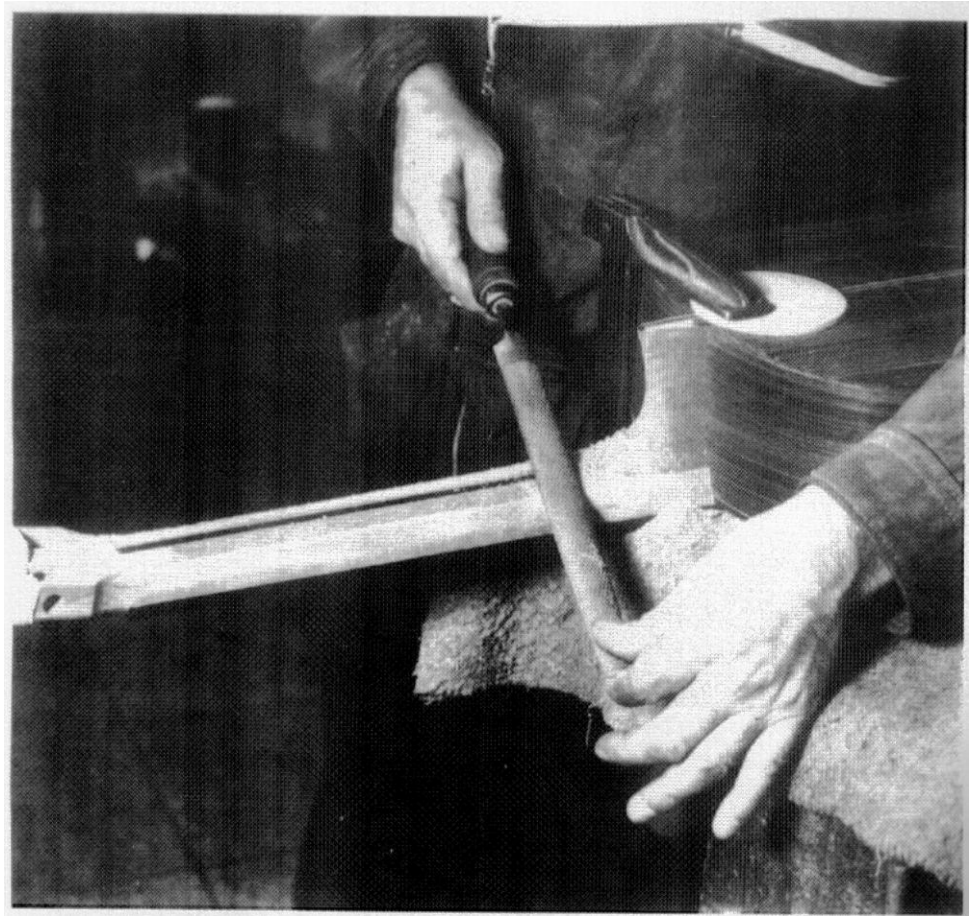
Процесс сборки накладки грифа



Процесс пропиливания бороздок для ладов

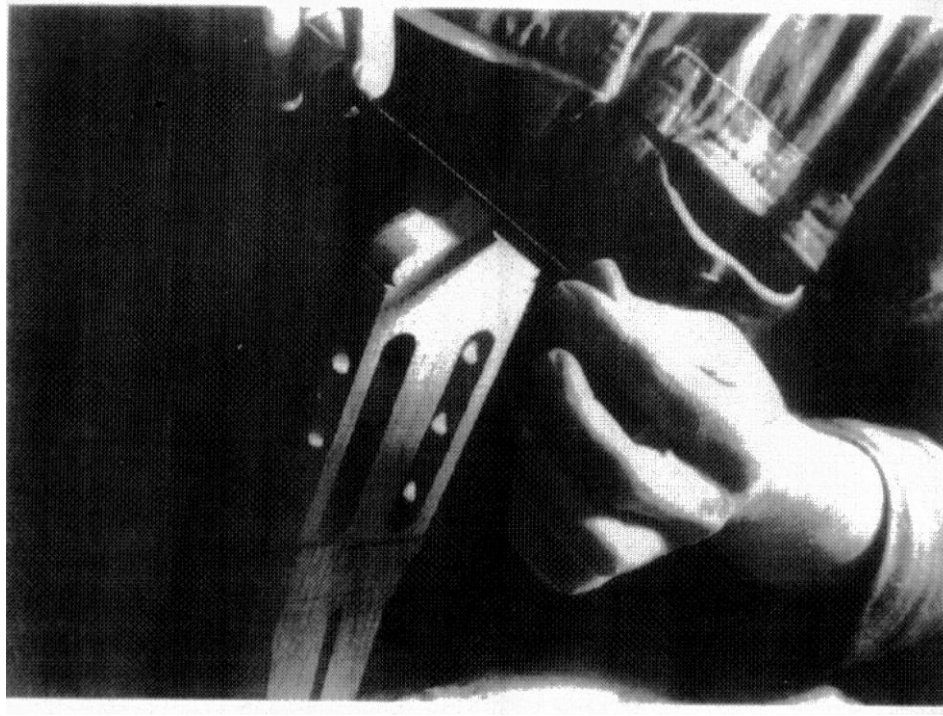


Процесс установки ладов

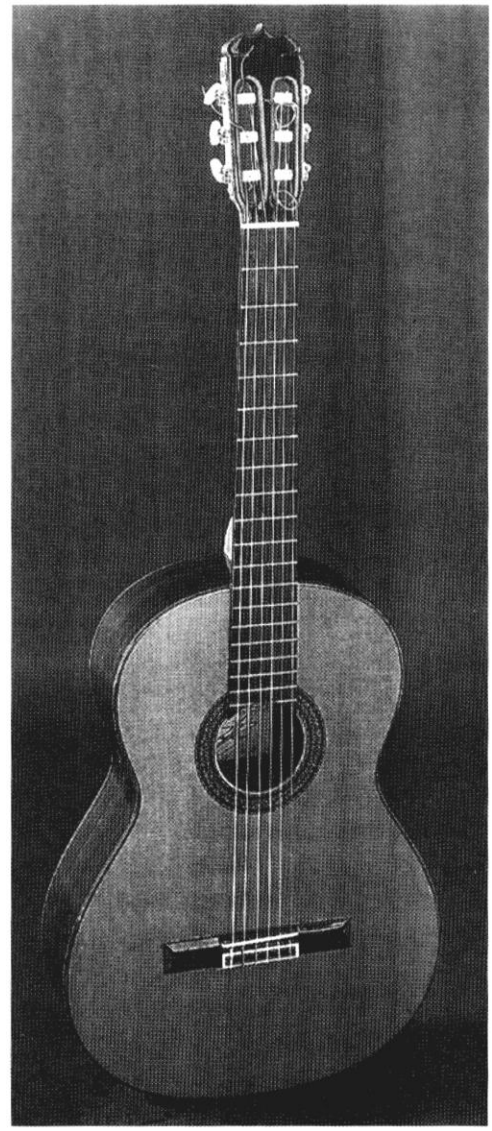


Обработка шейки грифа

Процесс обработки подставки



Процесс обработки головки грифа



Законченная гитара Хосе Рамиреса III

Вырезки из прессы

RAMIREZ l'élite de la lutherie espagnole!

REVISTA DISC, NOVIEMBRE 1985

«Malheureux sont mes imitateurs, parce qu'il ne leur reste que mes défauts», Jacinto Benavente, Prix Nobel de littérature.
«Seul le créateur d'une idée sait pourquoi il a eu cette idée, ses imitateurs interprètent cette idée sans en connaître l'origine, ils ne peuvent que tomber dans l'erreur», José Ramirez.
Joseph Henri Ramirez, le fils de José Ramirez, luthier espagnol fort connu, était au Salon pour prendre contact avec le marché français. Il nous a livré ici ses premières réflexions ■

• Quelle est votre position chez Ramirez ?

□ Mon père, bien qu'âgé, dirige toujours notre entreprise. Je m'occupe quant à moi de beaucoup de choses, de la fabrication, du côté commercial et des relations publiques.

• Combien de personnes employez-vous ?

□ Nous employons 32 personnes dont 10 pour la fabrication des guitares que nous produisons à environ 600 / 700 exemplaires par an.

• Que représente pour vous le marché français ?

□ Un marché en progression et en pleine évolution pour la guitare classique alors qu'il y a quelques années il ne nous intéressait que peu. Je pense que cela tient au fait que les musiciens désirent aujourd'hui une qualité musicale beaucoup plus convaincante. J'ai d'ailleurs remarqué, en visitant ce très intéressant Salon de la Musique, et notamment le Village des Luthiers, des violons (français) de très belle facture.

• Quel est le premier client de Ramirez ?

□ L'Italie, le Japon, puis les Etats Unis. Aux U.S.A. nous exportons certes, mais pas en proportion de la grandeur du territoire. Au Japon, si l'on considère que les japonais sont aussi luthiers, on peut dire que nous exportons bien. En fait, il y a un seul bon luthier classique au Japon.

• Envisagez-vous d'entreprendre des actions pour développer votre part du marché en France ?

□ Je prépare actuellement de nouveaux modèles pour donner satisfaction, aussi bien aux concertistes qu'aux jeunes qui débutent l'étude de la guitare classique. Il est évident pour moi que notre meilleure promotion est la qualité du produit lui-même. Monsieur Garcia (Sté Dimsa) prévoit pour la France une tournée de concerts ainsi que des annonces dans les magazines.

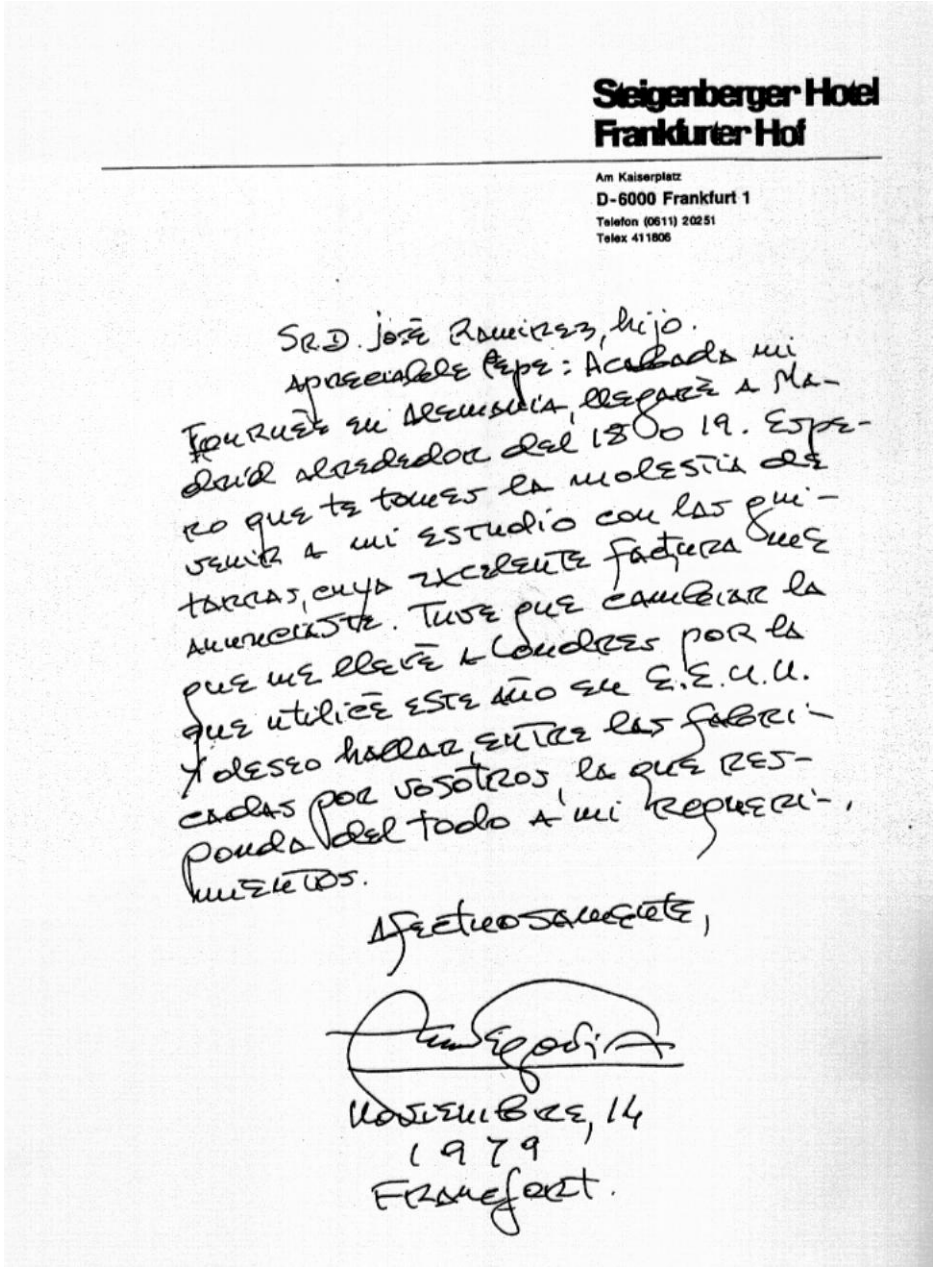
• Comment voyez-vous l'avenir ?

□ De façon sereine. En tant que fabricant de guitares classiques, notre progression n'est pas énorme, mais elle est constante. Nous sommes plus épargnés que d'autres fabricants.

• Quel est votre souci principal ?

□ La qualité des matériaux qui entrent dans la fabrication de nos guitares. Ce sont des problèmes d'approvisionnement et pas seulement de prix. D'ailleurs, étant donné la situation, je suis en train d'essayer de nouvelles essences. Il y a quelques années mon père avait expérimenté des cèdres rouges, tous les luthiers l'ont suivi. Alors pourquoi pas de nouvelles essences de bois ? ■ Propos recueillis par Guy Dupont

Вырезки из прессы



Steigenberger Hotel
Frankfurter Hof

Am Kaiserplatz
D-6000 Frankfurt 1
Telefon (0611) 20251
Telex 411806

Sr. D. José Ramírez, hijo.
Apreciable Pepe: Acabada mi
Temporada en Alemania, llegaré a Ma-
drid alrededor del 18 o 19. Espe-
ro que te tomes la molestia de
venir a mi estudio con las gui-
tarras, cuya excelente factura me
encantó. Tuve que cambiar la
que me llevé a Londres por la
que utilicé este año en E.E.U.U.
y deseo hallar entre las fabri-
cadas por vosotros, la que res-
ponda del todo a mi requeri-
mientos.

Afectuosamente,

Andrés Segovia

Noviembre, 14
1979
Frankfurt.

Письмо Андре Сеговии, адресованное Хосе Рамиресу IV

Концерт Андре Сеговии, сыгранный на гитаре Хосе Рамиреса IV

Saturday April 26 1986 at 7.30 pm

SEGOVIA

Programme

* Three Pavanas	L. MILÁN (1535)
* Variations on *Guárdame las Vacas*	L. DE NARVÁEZ (1538)
Theme with Variations in E minor	F. SOR (1778–1839)
Prelude Capricho Arabe	F. TÁRREGA (1852–1909)
** Allegretto – Lento – Danza	F. MORENO TORROBA (1891–1982)

The audience is requested to remain seated during the presentation of the Gold Medal of the Royal Philharmonic Society by Sir Thomas Armstrong TV cameras may be in use

INTERVAL

** Two Studies	H. VILLA–LOBOS (1887–1959)
** Barcarole ** Berceuse d'Orient ** Danza Pomposa	A. TANSMAN (b. 1897)
* Ronsard (in the style of a French Arietta) * Primavera	M. CASTELNUOVO-TEDESCO (1895–1968)
** Sonatina Meridional Campo – Copla – Fiesta	M. PONCE (1882–1948)

* Transcribed by Segovia

** Revised and fingered by Segovia, dedicated to Segovia

Guitar: Ramírez

Программа концерта Андре Сеговии, сыгранного на гитаре Хосе Рамиреса IV

Различные метки, используемые семьей Рамиресов с основания мастерской

Десятиструнная гитара

Одержимость желанием добиться обогащенного звука гитары привела меня к изучению старого, вышедшего из употребления инструмента – виолы д'аморе, который имеет очень интересные свойства. Кроме струн снаружи виолы, на которых, собственно, играет музыкант, имеется такое же количество струн внутри инструмента. Внутренние струны вибрируют созвучно с внешними, создавая громкий гармоничный звук.

Идея применения такой системы к гитаре предполагала некоторые трудности, но она была так привлекательна, что я решил попытаться. Я сделал гитару с двумя подставками: обычной снаружи и дополнительной изнутри, и закрепил на последней еще шесть струн, настроенных так же, как и внешние. Эти внутренние струны проходили насквозь через отверстие в шейке грифа на головку, где находилась двойная настроечная машинка для двенадцати струн. В результате всей этой затеи получился мощный, прекрасный звук. Я немедленно подарил ее Маэстро Сеговиа, который в этот момент был в Мадриде. Он был очень воодушевлен звуком гитары, но, в то же время, указал мне на основную проблему изобретения: внутренние струны, продолжая звучать, свои шумом мешали восприятию продолжения музыкальной пьесы. Было необходимо прервать звук от дополнительных струн по желанию музыканта на манер педали у фортепьяно, но как? Сеговиа требовал от меня найти решение этой проблемы; но и в этот раз, как и всегда, он не предложил никаких суждений или решений по технической части – ведь он относился к другому миру; так что он оставил меня наедине с этой задачей.

Все возможные решения, приходившие мне на ум, были абсолютно не совместимыми с гитарой. Наконец, я показал эту штуку Нарцисо Йепесу, который был также весьма заинтересован, но, имея аналитическое мышление и неутомимый исследовательский дух, он присоединился к поиску в попытке помочь мне решить проблему.

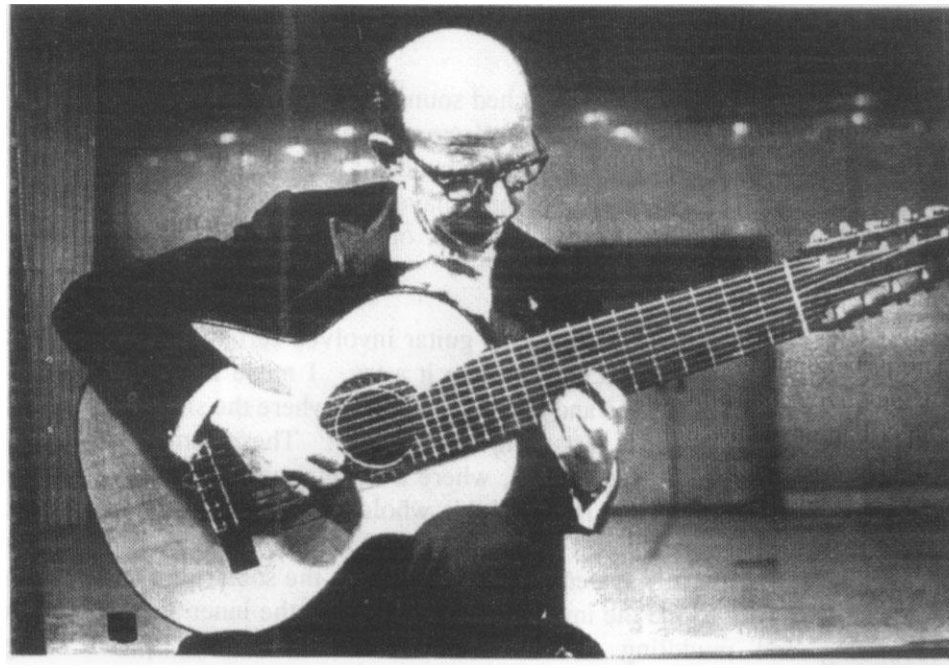
Через какое-то время, Йепес предложил мне собрать механическое устройство внутри гитары, которое могло бы приводиться в действие пультом управления, находящимся на подставке для ноги. Этот пульт работал бы как педаль фортепьяно и активировал бы механизм, чтобы заглушить звук внутренних струн при необходимости.

Я не слишком горел желанием встраивать слишком много приспособлений вовнутрь гитары, но, поскольку это было единственное решение, и поскольку я сам был помешан на решении проблемы, я решил попробовать. И в этот момент Йепес позвонил мне откуда-то издалека, куда он уехал концертировать и сказал: «Забудь о внутренних струнах. Если ты добавишь еще четыре струны к обычным шести, все на внешней стороне, и эти струны будут настроены таким способом, о котором я еще подумаю, мы получим такой же резонанс и гармоническую поддержку, как и от внутренних струн, но будем иметь возможность гасить их звук правой рукой при необходимости, без использования специальной техники». Фактически, это была просто десятиструнная гитара. Я легко разработал эту специальную гитару и без проблем ее построил. Единственное, что меня заботило, это увеличенное усилие, прилагаемое к подставке, из-за большого количества струн, так что я усилил жесткость в этой области.

При встрече я вручил эту гитару Йепесу, который начал пробовать ее, наигрывая пьесу. Он походил на первоклассника, и даже хуже. Через некоторое время он возвел глаза к небу. Я боялся,

что он собирается выстрелить серией насмешек, но нет. Он только сказал: «Какое чудесное блюдо я только что отведал!».

Пять лет спустя его упорство и способности к самообучению позволили ему дать замечательный концерт в Барселоне с этой десятиструнной гитарой, на самом деле имевшей улучшенный резонанс и красоту звука, такого похожего на недоступный и волшебный звук гитары с внутренними струнами.



Нарцисо Йепес с 10-струнной гитарой Рамиреса.

Tokio 14 Noviembre 1.960

Narciso Yepes
~~Exmmtx Mmtxt~~
Dai-Ichi Hotel
SHIMBASHI
T O K I O

Sr. Don José Ramírez
Madrid

Querido amigo:

Estáy muy contento de mi viaje por el Japón. No puedes imaginarte la afición tan sorprendente que hay en este país por la guitarra. Pasan de los trescientos mil guitarristas y las entradas de mis conciertos se agotan con mucho tiempo de anticipación. Tu guitarra ha causado verdadera sensación y todos quieren guitarras de José Ramírez. No quiero hacerte alabanzas gratuítas, sino auténticas: Tanto en mis viajes por Europa, como por América, Africa y este del Japón, observo que todo el mundo pronuncia tu nombre con gran respeto y admiración y te consideran como el mejor constructor de guitarras del mundo y de todos los tiempos. Para mí es una gran alegría y para España un orgullo. Pero todos se quejan de que habrán de esperar muchos años para tener una guitarra tuya, por tu insuficiente producción. Es absolutamente necesario que sigas con la idea de ampliar y mecanizar tu producción. Ya sé que una guitarra de esta categoría, siempre habrá de ser un trabajo que está dentro del arte y de la artesanía, pero tú sabes mejor que yo, que hay muchas cosas en el proceso de construcción de una guitarra, que diseñando algunas máquinas especiales para tí, ganarías mucho tiempo y una absoluta perfección.

Tú sabes muy bien que HAUSER en Alemania tiene una instalación fabulosa y su número de producción es enorme. Ya está comenzando a exportar sus guitarras al mundo entero y a unos prrcios inauditos. España y especialmente Madrid, no puede de ninguna manera perder el prurito de construir las mejores guitarras del mundo y tú eres el único que lo puede hacer. Estoy convencido desde ahora, de que no tendrás ni la menor dificultad en cuanto a conseguir los permisos necesarios para poner en marcha tu empresa, puesto que está bien claro que es una cosa de gran interés para nuestro prestigio y nuestra economía.

Todo esto lo diré públicamente cuando tenga la primera ocasión oportuna, al regresar a España. Si todo sale como está previsto creo que regresaré a Madrid el 8 del mes que viene. Tendremos ocasión de hablar de todo y te contaré muchas cosas de mi viaje.

Dile a Angelita que pasaré por Filipinas y que veré a su familia, aunque solamente estaré 48 horas en Manila.

Hay dos guitarristas japoneses muy buenos que vendrán a estudiar conmigo a Madrid.

Felicítame, porque hoy cumplo 33 años.

Con mi mejor afecto para Angelita, aquí tienes un fuerte abrazo con auténtica admiración.

Narciso Yepes

Письмо Нарцисо Йепеса, адресованное Хосе Рамиресу III

Гитара «De Camara».

Запросы, которые я получал с просьбами объяснить, как сделана гитара «De Camara», оказались столь многочисленны, что, несмотря на мое законное нежелание писать на тему акустики, я не имел выбора и должен был это сделать. Тем не менее, я решил начать обсуждение с той оговорки, что, как общеизвестно, из всех областей физики последней исследованной и развитой является акустика. Все, что я могу написать по поводу этой темы, может быть легко подвергнуто сомнению и опровержению, поскольку признанных научных сведений для подкрепления моего мнения недостаточно; однако все, что я привожу, является результатом моего собственного опыта, хотя и успешного, но лишенного совершенно надежного научного обоснования. Так что эти результаты являются теоретически спорными для тех, кто хотел бы их опровергнуть, и по этой самой причине я попытаюсь не слишком углубляться в детали.

Многие годы одним из наиболее навязчивых моих желаний, которое я все время ощущал в моем стремлении усовершенствовать гитару, было найти решение проблемы так называемых «волчьих» нот *(«волчков», как принято говорить в России, прим. перев.)*. Для тех читателей, которые не знают, что это за злополучные ноты, позвольте мне объяснить, что у всех струнных инструментов, сделанных из дерева (скрипки, гитары, и все их варианты), есть ноты (особенно на стороне высоких), более слабые и тусклые, чем остальные; и вдобавок, к отчаянию многих музыкантов, чем выше качество и мощь этих инструментов, тем более выражены эти волчки.

Источник возникновения «волчьих» нот – причудливая текстура древесины, имеющая узлы, находящиеся в самых непредсказуемых местах (зоны с плохой вибрацией), по той причине, что эти узлы невозможно обнаружить в необработанном дереве. Более того, поскольку не существует двух одинаковых кусков древесины, даже если они вырезаны из одного бруска, невозможно произвести систематическое изучение, которое могло бы привести к решению проблемы, даже если внутренняя структура инструмента уже полностью приспособлена к этим узловым зонам. Волчки так упрямы, что иногда даже, как человек, оказывают сопротивление, если делаешь попытку их сократить. Один из таких примеров касается стоимости решения.

Как-то раз, некие реставраторы скрипок решили, что они пришли к решению проблемы сокращения этих несоответствующих нот. Для этого они на верхней гармонической деке равномерно рассыпали металлические опилки и начали воспроизводить эти «волчьи» ноты; опилки стали концентрироваться в зоне, где вибрация была пониженной – в узловых зонах. После это верхнюю деку сняли, сняв слой древесины с внутренней поверхности, уменьшили толщину ее в этих зонах, и приклеили деку на место. В результате «волчьи» ноты исчезли, но ненадолго. Через несколько месяцев «волчьи» ноты не только появились вновь - они стали еще более темными и тусклыми чем ранее (из-за усталости материала, ослабленного вибрацией). Много бесценных скрипок прошло «усовершенствование» этим методом без всякой возможности восстановления. Единственный известный сейчас способ, способный несколько оживить эти глухие ноты – это заставлять их звучать по нескольку минут в день, заботясь о том, чтобы получить наилучший возможный звук, и, имея время и упорство, можно достичь некоторых позитивных результатов.

После приложения самых наилучших техник в конструировании гитар были достигнуты большая мощь и проекция звука, но, в то же время, «волчьи» ноты стали заметнее. Бессчетное количество гитаристов обращало на этот факт мое внимание (как будто я сам не осведомлен об этой обидной проблеме), и после моих объяснений, они просто смирились и приняли это

несовершенство, так же как они приняли ранее все остальные особенности этого несовершенного, но чудесного инструмента, называемого гитарой. Со временем, многие перестали даже обсуждать эту тему, однако Маэстро Сеговиа был не из таких – раз за разом он с большим вниманием выслушивал все мои аргументы, не обсуждая и не комментируя их, но проходило время и он в очередной раз указывал, что вот эта и та ноты тусклые, или, как он говорил, «они имеют погашенный звук». Для меня его упорство было тем более непонятным, поскольку он был полностью осведомлен о сути проблемы – ведь он сам объяснял мне, что слово «wolf» *(«волчьи», прим. перев.)* обозначает на английском и немецком языках, когда он ссылался на трудности, испытываемые многими его друзьями – музыкантами, играющими на смычковых инструментах. Неужели он ждал, что я, простой производитель гитар, сотворю чудо, которое оказалось не по силам великим скрипичным мастерам? Как бы то ни было, его неготовность смириться с неизбежным заставила меня продолжить попытки решить проблему, и много лет я цеплялся за любую возможность, чтобы изучить и обдумать эту трудную тему. Я мысленно окинул взглядом все мои знания и накопленный опыт, и одним из многих решений, которое, как я полагал, может быть использовано, было усилить поле вибраций при помощи увеличения поверхности верхней звуковой деки с тем, чтобы достичь большего объема каждой ноты на большем протяжении. Однако этот метод пришлось отвергнуть, поскольку я вспомнил опыт французского гитарного мастера М. Лако, который разрезал плоскость верхней деки и наложил ее под углом, и этот опыт был неудачен, так же как и мой собственный эксперимент, когда я поместил под углом к звуковому отверстию внутренние звуковые деки половинного размера. Оказалось очевидно, что этот путь не является верным, особенно если вспомнить виолончель, которая, несмотря на то, что имеет весьма крупную звуковую деку, вовсе не смогла избежать этих «волчьих» нот. Это был лишь один из многих экспериментов, сделанных мной, пока я не сфокусировал свое внимание на простом и ясном поведении звуковых волн, и не забыл полностью об объекте, который их производит, поскольку инструмент уже построен и уже выполняет свою функцию.

Приехав на побережье, я бросал камушки в спокойное море и наблюдал волны и противоволны, и тот способ, которым они разбивают друг друга, и ставил небольшие преграды перед ними; и некоторые идеи появились в моей голове. Я сконцентрировался на осциллографии, но она не сообщила мне ничего интересного; а в море уже было больше голышей, нежели воды. Все казалось бесполезным – ведь здесь я видел лишь двумерную плоскую геометрию, в то время как структура звука является сферической и для ее изучения требуется пространственная, трехмерная геометрия. Я не владел аппаратом, с помощью которого я мог бы описать и измерить поведение звуковых волн в пространстве, способ, которым они пересекаются друг с другом и отражаются от поверхностей. В результате я не видел иного способа, кроме как использовать свою интуицию, вместо того, чтобы делать расчеты, и имел ясное ощущение того, что решение может быть найдено в этом направлении. В один из моих визитов к Маэстро Сеговиа примерно за год перед этим, он сообщил мне, что гитара, сделанная мной для него великолепна, но что ему пришлось убрать одну или две пьесы из своего репертуара из-за «волчьих» нот…

Я должен был либо срочно найти решение, либо решительно оставить эти попытки. Поскольку я заключил, что единственное окно, сквозь которое светит луч надежды – это изучение развития и поведения сферической звуковой волны, я сконцентрировался именно на этом, пользуясь больше воображением, нежели вычислениями, поскольку не существует графиков, описывающих звуковую волну в ее сложном развитии внутри корпуса инструмента. Есть лишь одна формула, которая может служить стартовой точкой (угол падения равен углу отражения); но, с другой стороны, я был сильно разочарован, вспомнив знаменитую «звуковую деку», которую Антонио Торрес использовал на некоторых своих гитарах, и результатом использования которой

была полная неудача; так что теперь я понял, что это была попытка Торреса найти то, что я искал теперь.

«Звуковая дека» состояла из металлической пластины, свернутой в виде усеченного конуса, и его отверстие меньшего диаметра крепилось к краям звукового отверстия верхней деки гитары, а отверстие большего диаметра находилось на расстоянии примерно одного сантиметра от нижней деки. Торрес, вероятно, имел намерение этим устройством разбить звуковую волну, хотя тот способ, которым он это делал, служит лишь направлению вовне распространения волн. Это можно доказать тем фактом, что мне довелось вынимать эти «звуковые деки» из нескольких гитар по желанию их владельцев, и на самом деле, инструмент только прибавлял в звуке.

Как я упоминал ранее, я не собираюсь детально описывать всю работу, которую я проделал в области отражения (а более специально – эхо), фрагментации, реверберации и т.д. звуковых волн. Хотя задача о вечном двигателе бесконечно более трудна, я, обратившись к природе звуковых волн, нашел, что эта задача выше моего понимания, и поэтому чувствовал некоторую расслабленность, думая о ней. Чрезвычайно трудно работать с невидимыми предметами, не ощущая ни их очертаний, ни поведения; и вот, наконец, мне в голову пришла ясная четкая идея, абсолютно логическая, очевидная и абсурдно простая: ребро из жесткого материала, проходящее по всему контуру интерьера гитары и закрепленное на обечайках, с различной шириной по направлению от боков к центру гитары, должным образом исследованной, чтобы обеспечить значительное усиление и разделение пространства в этом центре, находящееся примерно на равном расстоянии между верхней и нижней деками.

По моим расчетам, эти разбиения, или иначе завихрения звуковой волны, не только почти полностью убрали бы «волчьи» ноты, восстановив их силу, но и послужили бы достижению большей мощи и большей проекции звука. Как бы то ни было, к моему удивлению, появились и такие улучшения, которые я не предвидел.

Мнения, которые были высказаны многими концертирующими музыкантами о гитаре «De Camara» приведены ниже. Конечно, Маэстро Сеговиа перестал выражать недовольство «волчьими» нотами, но, поскольку он очень сдержан в похвалах, я лишь слышал от третьих лиц, что он, говорят, заявил в Лондоне, где он играл на одной из первых моих гитар «De Camara». Он сказал примерно так: «Рамирес мог бы подумать об этом еще двадцать лет назад!».

На самом деле, она посылает вперед больший звук, но, еще более важна ее лучшая проекция, которую она имеет благодаря своим особым качествам. Как бы то ни было, одной из ее выдающихся способностей является возможность получения настоящего, удивительного «фортиссимо».

Она не приглушает и не смешивает различные полифонические голоса. Каждая музыкальная линия звенит независимо и различается среди остальных с абсолютной ясностью. Она ведет себя как музыкальный квартет, в котором каждый инструмент имеет свой собственный тембр. Она воспроизводит камерную музыку; по этой причине, а также потому, что она содержит внутреннюю камеру, я назвал эту гитару «De Camara».

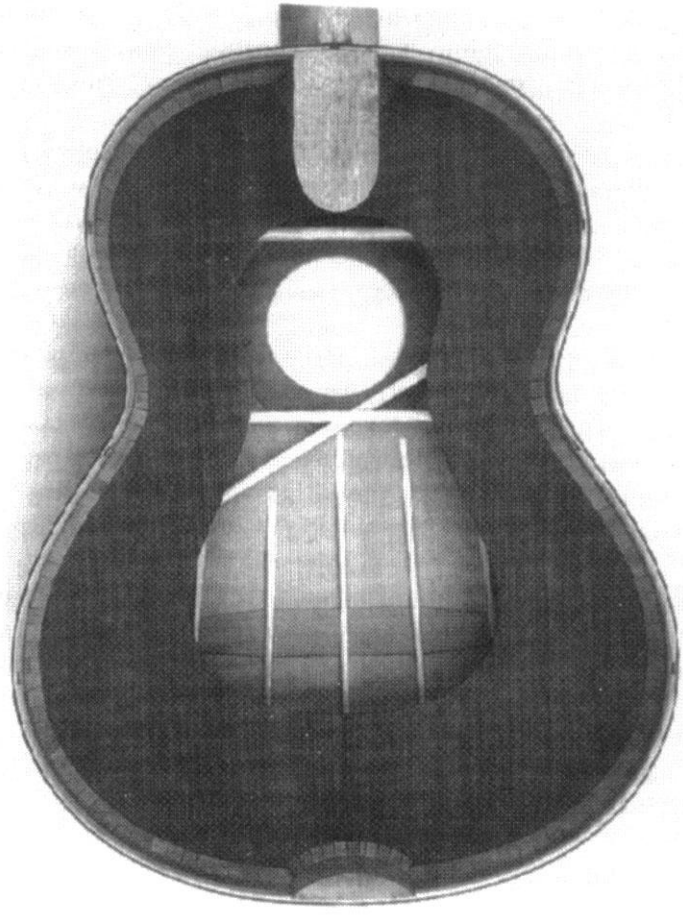
Нет необходимости применять специальную технику, играя пьесу, чтобы восстановить некоторые ноты, поскольку все они звучат совершенно легко и без усилий. Гармоники (обертоны) приобретают большую ясность и неожиданную мощь. Достигается более точная настройка.

Звучание всех нот имеет большую длительность. Несмотря на ту же высоту струны, как и у других классических гитар, звукоизвлечение мягче и комфортнее.

Вышеприведенные мнения анонимны, и я не могу объяснить, откуда берутся все эти характеристики. Я не ждал того, что это произойдет, хотя это действительно так, и то же самое имеет место на гитаре со струнами длиной 664 мм. На гитаре с мензурой 650 мм эти эффекты еще сильнее, обеспечивая действительно необычную легкость и удобство звукоизвлечения. Однако хотелось бы указать на то, что мощь и звуковая проекция гитары с мензурой 650 мм несколько меньше, чем гитары 664 мм.

Слишком много деталей остается открытыми для тех, кто имеет склонность копировать, так же как и в других моих разработках. В настоящий момент я прилагаю усилия к тому, чтобы защитить себя всемирным патентом, который, к моему сожалению, я должен сделать из-за нынешней ситуации.

Написав эти строки, я пользуюсь возможностью, чтобы выразить свою признательность Маэстро Сеговии за его безжалостную критику.



Внутренняя конструкция гитары «de Camara»

Длина струны гитары (мензура)

Не думаю, что существует иной музыкальный инструмент, который бы провоцировал столько противоположных версий, аргументов, различных мнений, педантичных наблюдений и т.д., как гитара, особенно в последние годы. Я вижу это признаками того, что этот инструмент еще проходит фазу развития или, по крайней мере, не достиг еще конечной точки своей стабилизации, как, например, скрипка или фортепиано, которые были приняты безоговорочно много лет тому назад и безоговорочные сложности которых в изучении и управлении не обсуждаются более никем. Во всех консерваториях по всему миру, если студент одного из этих чистых и апробированных инструментов не обладает необходимыми физическими возможностями, например, взять октаву на фортепиано; или длина его пальцев недостаточна, чтобы управиться со скрипкой в ее первой позиции, ему, скорее всего, предложат приложить свои усилия в другом месте, и это не вызовет даже тени протеста от него. Большее, на что могут согласиться в таких школах, это то, чтобы студент обрек себя на изысканную муку и поместил свою руку на поверхность, полную отверстий и колков, и держал ее так долгое время, расставив свои большой палец и мизинец на максимальном расстоянии; другие пальцы тоже подвергаются этому же нелегкому испытанию; и все это ради того, чтобы с легкостью брать октаву или более. Что касается скрипки, когда учащийся еще слишком юн, ему разрешают пользоваться половинной или трехчетвертной скрипкой, но когда он подрастает, ему разрешают играть только на обычной скрипке, принимая в расчет то, что смена инструмента похожа на начало обучения заново.

Легко сказать, что это нужно для серьезного обучения. Кстати, не бывало ли так, чтобы знаменитый концертирующий музыкант просил хирурга сделать надрезы кожи, соединяющей основания пальцев, чтобы шире раскрыть руку? Возможно все что угодно, лишь бы оставить в неприкосновенности размеры и возможности этих более чем уважаемых инструментов.

Ввиду всех этих соображений, у меня имеется ощущение того, что гитара до сих пор является Золушкой среди всех музыкальных инструментов. Правда, остальные инструменты также имеют некоторые различия, но их нельзя признать серьезными. С гитарой же царит анархия. Все подвергается обсуждению, и за последние десять-пятнадцать лет было бессчетное множество публикаций, открывших невероятный хаос во всех мельчайших деталях.

Одна из тем, наиболее заметных, «изучаемых» и обсуждаемых, это длина струны, которой я посвящаю эту статью, при этом я собираюсь начать, сделав некоторые важные наблюдения.

Длина струны гитары не должна измеряться от стартовой точки струны на порожке головки грифа до точки, где струны присоединены к порожку подставки, поскольку требуется поправка, чтобы компенсировать большее натяжение, производимое, когда струна нажата и при этом образуется угол, который заставляет ноту завышаться. Эта компенсация варьируется от первой до шестой струны, которая требует немного большего зазора, и варьируется в зависимости от критериев или опыта мастера, примерно от нескольких десятых до трех миллиметров. Тем не менее, есть такие не осведомленные об этом, которые не применяют поправки вовсе.

Правильный способ измерить мензуру – это измерить расстояние от стартовой точки струны на порожке головки грифа до центра двенадцатого лада, а потом умножить результат измерения на два. На этом нужно сделать ударение, поскольку в этой статье я собираюсь ссылаться на мензуры, которые я почерпнул из серьезных и абсолютно надежных источников, хотя при этом я

и не знаю, были ли они измерены с необходимой точностью. В любом случае, я думаю, что ошибки не будут превышать трех миллиметров в худшем случае, что в общем больше относится к более длинным мензурам.

Нужно немного погрузиться в историю. Четырехструнная гитара, распространенная до конца шестнадцатого века, имела среднюю длину струны 450 мм. На ней играли бренчанием в качестве аккомпанемента песням, и очень редко – щипком. И сейчас есть некоторые версии такой примитивной гитары, например, «рекинто арагонес», «тимпл канарио», венесуэльская «куатро», гавайский «укулеле» и так далее. Во многих случаях, они являются наследством неких испанских авантюристов, которые оставили в этих частях света свои кости и свои гитары, которые кто-то любовно подобрал.

Висенте Эспинелю (1550-1624) пришла в голову идея добавить гитаре пятую струну, хотя это не та пятая, с которой мы сейчас хорошо знакомы, а это нынешняя первая. Вероятно, он сделал это с намерением сделать гитару более «щипковой» и сделать ее более музыкально основательной. Это, должно быть, случилось в 1580 году, поскольку самая старая пятиструнная гитара, известная мне, датирована 1581 годом; она уже имеет мензуру 554 мм. Была сделана попытка увеличить длительность звучания нот, особенно высоких.

На протяжении семнадцатого столетия наблюдается совершенно хаотическое разнообразие мензур в диапазоне от 465 мм на гитаре 1623 года, до 725 мм на гитаре 1620. Средняя мензура в этот период была 659 мм.

Я окажусь, разумеется, не единственным, который задаст себе вопрос – какие вычисления привели знаменитого мастера Антонио Страдивари (1649-1735) к мысли построить в 1688 году гитару, выставляемую ныне в Музее Ашмолеан в Оксфорде, с длиной струны 740 мм (!!). Так много для любителей коротких и легких гитарных мензур!

В течение большей части восемнадцатого столетия, когда преобладала пятиструнная гитара, средняя мензура была сокращена до 643 мм, что является признаком того, что с усложнением музыкальных произведений для гитары потребовалось укорачивание длины струны. Тем не менее, с появлением в конце столетия шестой струны, появилась необходимость в большей мензуре. Первая шестиструнная гитара, известная мне, датирована 1783 годом и подписана Джозефом Бенедитом, находится в Консерватории Барселоны, и имеет длину струны 656 мм.

Облегчение пришло в девятнадцатом веке. В этот период, в его первой половине и до появления Торреса, наблюдается большая однородность гитарных мензур. Средняя мензура для этой половины столетия, в середине романтического периода, была равна 630 мм, что я считаю весьма недостаточным для усиления звука гитары. Я восторгаюсь мужеством Антонио Торреса, проявленным, когда он установил длину струны в 650 мм, не менее, чем на 20 мм большую, чем было тогда принято! Нужно иметь в виду, что Торрес сделал это, не имея вовсе или имея очень мало информации относительно размеров мензур, используемых в прошлые столетия до него. В те дни было почти невозможно найти какую-либо подходящую литературу по этой теме. Он достиг успеха и установил мензуру 650 мм в качестве образца для гитарных мастеров, последовавших за ним, и, хотя я не считаю ее идеальной длиной струны, его большой заслугой является обеспечение основы для стабилизации инструмента на базе этого измерения.

Мой дед, Хосе Рамирес I, принял мензуру 660 мм к концу прошлого века, вернувшись к 650 мм только к концу жизни. Несмотря на это, Мануэль Рамирес почти всегда использовал мензуру 655 мм, а его ученик Сантос Эрнандес, делал попытки найти другой размер до конца своих дней в 1931 году, перед этим приняв длину 659 мм. Это можно проверить на одной из гитар моей коллекции, выполненной этим мастером. Доминго Эстезо сохранил мензуру 655 мм своего учителя – Мануэля. Симплицио продолжил делать 650 мм, а Хаузер, по некоторым причинам, сократил свою мензуру до 640 мм, позже вернувшись к 650 мм.

Чтобы завершить с исторической частью, хочу отметить, что среди всех данных, которые я смог собрать об этих последних четырех столетиях в части мензур, превышающих 600 мм, я получаю среднее значение 650 мм даже после включения в расчеты таких заслуженных личностей, как знаменитый г-н Страдивари со своими 740 мм и двух других мастеров семнадцатого века с мензурами 725 мм у обоих. Так что едва ли увеличение свыше 690 мм стоит упоминания.

Что касается меня, я никогда не считал мензуру гитары основой. Для меня она всегда являлась результатом вычислений, основанных на других факторах. В начале шестидесятых, когда я начал рассчитывать то, чем классическая гитара должна быть – гитара, способная выполнить свою миссию солирующего инструмента – первое, что я принял во внимание, был объем воздуха в корпусе, размещение подставки, диаметр звукового отверстия, толщина внутренней структуры и так далее, и в результате я получил длину струны 664 мм.

Вначале я был несколько обеспокоен; я превысил мензуру, принятую ранее, на 14-15 мм, но глубже изучив тему, я обнаружил, что распределение ладов на самом деле меняется лишь на 50% общей длины мензуры. Это все равно как мы делим большой лист бумаги на две половины, чтобы иметь более подходящее пространство при письме.

Поскольку мензура 655 мм также была без проблем принята на протяжении всего столетия, и, более того, ни одного малейшего комментария по этому поводу не достигло моих ушей, я почувствовал, что добавочные 9 мм (из которых лишь 4½ действительно влияет на распределение ладов) не могут привести к каким-либо серьезным помехам в использовании инструмента. В действительности, наиболее широкая и трудная позиция, принятая на гитаре, занимает лишь треть из всего комплекса ладов, так что на самом деле это означает лишь увеличение на 1.5 мм, и это никоим образом не может составить проблему для того, кто обучается правильно, в соответствии с дисциплиной, требуемой и для других инструментов.

Я приведу пример прекрасного концертирующего музыканта, японки ростом не выше полутора метров и с по-настоящему миниатюрными ручками. Она играет на 664 мм 10-струнной гитаре и попросила меня построить ей эту гитару с высотой струны, на 1 мм больше обычной; и с ней она справляется с невероятной легкостью. Вот это серьезная выучка!

Тот факт, что Сантос Эрнандес к концу жизни принял мензуру 659 мм, и что это не было даже замечено или подвергнуто критике, так же придает мне уверенности. Мне посчастливилось дожить до тех дней, когда гитарным мастерам предоставлена свобода (с минимальным наблюдением за ошибками) делать то, что они считают предпочтительным для развития и эволюции гитары.

Уже 25 лет как почти все концертные музыканты и преподаватели приняли мензуру 664 мм без всяких проблем. Лишь недавно появилась определенная критика, связанная с довольно

условными измерениями рулеткой, и началось обсуждение длины струны, которая совершенно не является необычной, хотя и немного превосходит длину, принятую ныне другими производителями гитар.

Я утверждаю, что нельзя применять мензуру, короткую или длинную, к любому корпусу гитары. Все должно быть в гармоничной пропорции с тем, чтобы получить приемлемый результат.

В результате всего этого я получил значительное число запросов о создании гитар с укороченной длиной струны, исключительно удобной и легкой, но с тем же большим концертным звуком.

Я признаю, что задача, поставленная передо мной, когда я ее получил, казалась почти не решаемой. Поэтому, как следует подготовившись, я начал работу над проектом. Я взял мензуру 650 мм и совершенно противоположно моему способу работы начал создание гитары вокруг определенной длины струны, вместо того, чтобы установить длину струны в результате финального результата расчетов. Это исследование заняло два года, но я смог лишь сильно приблизиться, но не достиг успеха в полном повторении качества и мощи мензуры 664 мм. Хотя одна задача была решена: исключительное удобство и легкость звукоизвлечения.

Должен заметить, что большие длины струн облегчают мастерам гитар решение смежных проблем, которые касаются как звука, так и дребезжания. Тем не менее, следует избегать обобщений, и не стоит думать, что длинная мензура сама по себе решит эти проблемы.

Я увлекался и экспериментированием с очень короткими мензурами, особенно 620 мм, очень подходящими для музыки романтической эры, периода, когда блистал Фернандо Сор, - я жаждал достичь максимальных возможностей этого ограниченного инструмента. Все в этой жизни надо попробовать, поскольку все это добавляет опыта.

В настоящий момент лучшие известные гитарные мастера используют длины струн, которые колеблются от 630 до 665 мм (если не считать гитары «альта», «рекинто» и т.д.), хотя наиболее общими являются 650, 665 и 660 мм, с упором на 650 мм. Видно, что влияние Торреса сильно до сих пор, и это делает вещи более удобными с меньшими усилиями.

Регулировка звукоизвлечения.

Высота первой струны на двенадцатом ладу должна быть 3 миллиметра; измерение производится между верхней частью лада и нижней поверхностью струны.

Высота шестой струны, так же на двенадцатом ладу – от 4½ до 5½ миллиметра, измеряется тем же вышеописанным способом.

Эти величины склонны к варьированию из-за изменений климата и окружения. Обычно влажная атмосфера увеличивает высоту, тогда как сухая – уменьшает ее.

С тем, чтобы откорректировать эти изменения, необходимо отрегулировать порожек подставки, поднимая, либо опуская его, в зависимости от того, какое изменение требуется. Чтобы сократить высоту, нужно просто убрать деревянную полоску из-под порожка подставки, заботясь о том, чтобы поместить порожек потом ровно в ту же позицию, которую он занимал ранее, поскольку огромное отличие одного его края от другого чрезвычайно важно и его можно заметить с первого взгляда.

Для увеличения высоты струн, следует подложить приспособление под порожек, чтобы придать ему большую высоту. Это приспособление должно быть непременно деревянным; бумага или любой другой материал нельзя использовать ни в коем случае. Если нет желания поднимать все шесть струн, а только высокие или басы, подложите под порожек только половину этой полоски, при этом один конец ее нужно подточить, чтобы придать ей форму клина; поместите более тонкую часть приспособления под центр порожка.

С другой стороны, порожек головки грифа требует меньшего внимания, его следует лишь время от времени проверять, поскольку пропилы в нем, сделанные для струн, могут со временем углубляться из-за подтачивания струнами. Когда это случается, некоторые струны имеют тенденцию слишком сильно приближаться к первому ладу, производя дребезжание. В таком случае будет достаточно вставить под порожек маленькую полоску бумаги, а если одной не хватит – используйте их две. Таким же манером, как и с порожком мостика, если есть желание поднять лишь часть струн, а не все, можно использовать клин с той стороны, которая того требует, не важно, какие струны проблемные – высокие или басы.

Из-за неисправностей струн, проблемы случаются даже с гитарами лучших производителей, - возможен плохой звук и даже дребезжание. Поэтому рекомендуется вначале проверить состояние струн, прежде чем пытаться без необходимости регулировать порожки.

Гитара фламенко.

Гитара фламенко является инструментом, тесно связанным со спецификой искусства фламенко. Она является важной частью этого искусства, которое погружено в традицию и которое граничит с потусторонним, и поэтому часто описывается как имеющее некое «колдовство». По этой причине гитара фламенко приняла очень мало изменений на протяжении своей истории, и все технические усовершенствования, которые классическая гитара впитывает без всяких проблем, очень редко принимаются гитарой фламенко. Большинство гитаристов фламенко продолжают доверять одному типу гитары, существующему уже почти столетие, не проходя никаких модификаций с того момента, когда эта гитара была определена в последние годы прошлого *(XIX, прим. перев.)* века.

Я думаю что, чтобы понять гитару фламенко, нужно знать, хотя бы поверхностно, атмосферу, в которой оно развивалось в истории. Я есть, и продолжаю быть, «aficionado» *(афисионадо - человек, страстно влюбленный, поклонник и фанат чего либо, футбола или боя быков и т.д., прим. перев.*) фламенко. Это может показаться легким с первого взгляда, но на самом деле требуется посвящение многих лет только лишь, чтобы получить ничтожный намек на суть этого искусства, и чтобы получить право на бесценный титул «aficionado», который люди фламенко дают очень экономно.

Природа фламенко жизнерадостна и предназначена для веселья и развлечения, но, по мере становления оно стало исключительно серьезным, почти несгибаемым, варьируясь от сурового скептицизма до невероятного восторга, без малейшего намека на зависть к кому-либо, преуспевшему в этом искусстве, тем самым создав поразительную, и всегда уважаемую иерархию. Люди фламенко весьма суеверны и это приводит к тому, что некоторые прекрасные «канты» (песни) не часто услышишь, поскольку они считаются «злосчастными». По этой же причине чистая гитара фламенко почти всегда делается из светлого дерева, в основном кипариса, и, в исключительных случаях, из клена (я имею в виду обечайки и нижнюю деку). При этом гитара, сделанная из темного палисандра, является «черной» гитарой, и поэтому приносит «злосчастье».

Широко распространена вера в то, что фламенко имеет цыганское происхождение, и, хотя справедливо признать, что именно цыгане привнесли бесценные нюансы своего темперамента и творческого потенциала, не они являются основными создателями.

Происхождение фламенко относится к незапамятным временам и, согласно основательным мнениям, одним из его источников являются песни и ритмы древнегреческих ритуальных церемоний. Не стоит забывать, что Кадис и его окрестности признаны местом рождения фламенко, и он же в свое время был наиболее важной греческой колонией в Испании. С другой стороны, еврейская и арабская музыка также являются краеугольными камнями фламенко, хотя следует иметь в виду влияние греческой музыки и на эти музыкальные формы. Когда цыгане впервые появились в Испании в пятнадцатом веке, большинство их осело в Андалузии и приняло найденные здесь музыкальные формы. То же можно сказать и о большом количестве цыган, иммигрировавших в Венгрию, принявших музыку этой страны и отметивших в ней особенности своего темперамента, принеся в мир то, что сейчас известно как «цыганская» музыка. Любопытно, что венгерские и испанские цыгане и сейчас понимают друг друга относительно легко, говоря на

своих древних языках (Кало или Романском), но музыканты из венгерских цыган играют богемскую музыку на скрипках, а испанские цыгане играют фламенко на гитарах.

Невозможно проследить эволюцию фламенко сквозь прошедшие столетия; только сейчас приложены усилия, с небольшой вероятностью успеха, чтобы записать ноты такой буйной музыки, и лишь в последние годы делаются записи. Все его прошлое – нетронутая тайна: я знаю лишь несколько фраз, несколько сентенций, почти законов, помогающих мне понять это прошлое. Одна из этих сентенций такова: «Чтобы слушать настоящее фламенко, людей должно быть не больше, чем может укрыться под одним зонтом». Это заявление, должно быть, происходит из середины прошлого *(XIX, прим. перев.)* века, который, согласно моим знаниям, был тем временем, когда фламенко достигло высшей точки своего развития и, на основе моего личного опыта, правда этого заявления преобладает и поныне. Собрание фламенко (особенно ночью) состоит из одного гитариста, двух «кантареос» (певцов), один из которых специализируется на песнях нижней Андалузии, а другой – на Левантинских «кантес», и двух «афисионадос». Вот правильное число людей, - два гитариста возможны, если каждый из них специализируется на разных формах игры, особенно в аккомпанементе «кантес», плюс максимум три «афисионадос» (четыре уже создадут недопустимый шум).

Собрание «праздника фламенко» следует линии поведения, весьма похожей на церемонию: тихий разговор, несколько гитарных «фальсетас» (аккордов), «кантес чикос» (легкое фламенко), «кантес» более высокой категории, пока не наступает момент, когда настоящее волшебство накрывает собравшихся людей; что-то невероятное окутывает воздух вокруг них, все видно в другом свете, поскольку начинается подъем к невиданной красоте, освещенный тусклым мерцающим светом; это когда «кантареос» и гитаристы начинают получать большее удовольствие от своего собственного искусства, – если это возможно – чем присутствующие «афисионадос». И вот приходит момент, когда великая и глубокая песня-«кантес» предстает во всей своей царственной торжественности, будто сквозь окно, аккомпанируемая свежим ветром; робко и украдкой входит рассвет, как будто привлеченный сотворенными здесь заклинаниями, воздух наполнен экстазом. Далекие и забытые предки бесцельно бродят здесь, выдавая свое неуловимое присутствие шепотом, проникающим в душу – отзвуками страстей, сомнений, любви, битв, жертв и героических деяний…

Все расходятся в тишине. Страшно обронить общую фразу или обычное слово, разрушив похожее на паутину, хрупкое очарование. Проснувшись несколько часов спустя, чувствуешь, как замысловатый и мучительный ритм «солеа» еще бьется в твоем сердце.

Я описал фламенко так, как оно известно ныне немногим, чтобы дать возможность представить читателям, как эта форма искусства понималась в середине прошлого *(XIX, прим. перев.)* столетия. Естественно, для таких маленьких аудиторий, гитара была уменьшенной в размерах и имела тонкий и мягкий звук. В моей коллекции есть гитара Антонио Торреса, сделанная в 1862 году (кипарисовая), с длиной струны 650 мм, шириной корпуса 238 мм и 312 мм, и со сторонами средней толщиной 94 мм. Примите в расчет, что в тот период Торрес уже делал классические гитары, которые имели практически те же размеры, что и классические гитары сегодня, и это подтвердит тот факт, что производители гитар имели определенные требования от гитаристов фламенко – делать маленькие, легкие и легко управляемые инструменты. Соответственно, гитары, сделанные мастерами этого времени, такими, как Карраседо, Льоренте, Пахес и другими, имеют те же черты. Никто не требовал большего.

К концу столетия, с созданием «таблаос» (маленьких сцен) фламенко, таких, как «Кафе де Чинитас» и «Эль Бурреро», возникла проблема учета потребностей этих немногочисленных, но все же относительно больших аудиторий. Фламенко вышел из своей тайной приватности, чтобы показать себя широкой публике; проблема стала еще серьезнее, когда его начали исполнять в театрах. Не хочется пренебрегать упоминанием того, что некоторые великие мастера фламенко выступали именно в этот период, однако традиционная гитара фламенко попала в трудную ситуацию. Четырех или пяти гитаристов фламенко было уже недостаточно, чтобы их музыка была слышна в группе фламенко, поскольку ее заглушали «пальмас» (хлопки руками) и «таконео» (отстукивание каблуками).

В этот период моего деда, Хосе Рамиреса I, вероятно, лучшего производителя гитар того времени, осаждали требования гитаристов решить эту проблему. Торрес уже давно покинул этот мир, и моему деду пришлось создать гитару «таблао», с более крупным корпусом, который был создан для воспроизведения более усиленного звука. Внутренняя структура этого инструмента соответствовала стандартам Торреса, но его размеры были значительно больше размеров этого знаменитого мастера. В моей коллекции есть одна из гитар «таблао» моего деда, построенная в 1918 году из белого клена, с мензурой 650 мм, шириной корпуса 280 и 380 мм и со сторонами средней толщиной 84 мм.

Надо упомянуть, что в этой модели мой дед уменьшил толщину сторон, вероятно для того, чтобы гитаристы не нашли разницы с теми размерами корпуса, с которыми они так свыклись. Многие годы эта гитара была решением проблемы для гитаристов фламенко, которые, несмотря на глубоко укоренившуюся традицию, что, как я описал, заставляла их с давних времен предпочесть свои маленькие и сладкозвучные инструменты, нашли в гитарах деда больше возможностей для выражения, особенно в этих новых условиях.

В это время самым замечательным учеником моего деда был его младший брат, Мануэль Рамирес. Во время прохождения курса обучения, Мануэль говорил своему брату и учителю, что планирует обосноваться в Париже. Мой дед, с щедростью и сердечностью, всегда характеризовавшими его, вплоть до самопожертвования помогал моему двоюродному деду Мануэлю в исполнении его планов. Но, когда все уже было подготовлено, что-то случилось такое, что осталось навсегда мне неизвестным; принимая во внимание силу характера моего деда Мануэля, это должно было бы быть случаем «форс-мажора». Вместо переезда в Париж, Мануэль обосновался в Мадриде, на улице Арлабан. Это послужило причиной глубокой неприязни между двумя братьями, которая со временем стала еще более решительной из-за упрямого темперамента обоих. Такое состояние продолжалось до конца их дней. Память об этом всегда вызывала мое сожаление, и будет огорчать меня до конца моих дней, несмотря на то, что я не имел удовольствия знать ни одного из них лично. Все сведения, которые известны мне о них, пришли ко мне от членов моей семьи, их друзей или учеников; и все, что я узнал об этих двух братьях, заставило меня восторгаться ими и любить их еще больше. После того, как Мануэль Рамирес основал свое дело, он продолжал делать ту же гитару «таблао», что и его брат и учитель. У меня есть одна из гитар Мануэля, построенная в 1900 году, практически такая же, как и моего деда, которую я описал ранее.

Но, поскольку Мануэль был моложе и имел сильную тягу к совершенствованию, он начал преобразовывать гитару фламенко в соответствии со своими собственными критериями, пока не пришел к гитаре, которая могла бы стать идеальной моделью этого инструмента. К настоящему моменту эта модель остается практически неизменной и безоговорочно, как традиция, принята

гитаристами фламенко. Одна из этих гитар, которая относится к эволюции Мануэля Рамиреса и построена в 1911 году, также имеется в моей коллекции. Она имеет следующие размеры: длина струны (мензура) 655 мм, ширина корпуса 278 и 364 мм, обечайки средней толщиной 90 мм. Ее внутренняя структура соответствует стандартам Торреса.

Мой дед, Хосе, который к тому моменту был сильно болен, упорно держался за свой великий успех – гитару «таблао», остававшуюся неизменной и продолжавшую иметь своих последователей. Тем не менее, эти же последователи начали поворачиваться в сторону произведений Мануэля. К счастью, в свои последние годы мой дед еще имел множество почитателей.

После смерти моего деда, его мастерская перешла к моему отцу, Хосе Рамиресу II. Вскоре скончался Мануэль, и моему отцу не понадобилось много времени для того, чтобы понять, что большинство гитаристов фламенко предпочитают идеи его дяди; с большой тщательностью отец воспринял эти идеи и привнес некоторые свои техники и этот результат, спустя много лет, и есть то, что я делаю. Я решил следовать тому же образцу, поскольку считаю, что ничего большего нельзя сделать из-за сильного чувства традиции, которое у гитаристов фламенко походит на барьер, пресекающий любые нововведения; и я думаю, что они правы: все, что может повредить чистоту фламенко, пусть и слегка, есть нечто враждебное и недопустимое. Весь прогресс и усовершенствования, которые достигнуты в звуке классической гитары, невозможно применить к гитаре фламенко; они отвергаются с кратким объяснением: «это не звучит, как фламенко» … или, «это не хорошо» - что еще проще!

Гитара фламенко делается из тех же пород древесины, что и классическая гитара (за исключением обечаек и нижней деки, которые обычно выполняются из кипариса): еловая верхняя дека, накладка грифа черного дерева, кедровые шейка грифа и внутренние элементы, мостик из палисандра. Ее вес (наиболее важный фактор) должен быть от 900 до 1000 грамм. Нужно иметь в виду, что поза гитариста фламенко такова, что большая дуга гитары поддерживается его левой ногой, тогда как остальной инструмент остается как бы повешенным в воздухе. Единственной точкой поддержки является левая рука, которая, в свою очередь, исполняет исключительно сложные пассажи на грифе, и, хотя правая рука может немного помочь, создав противовес в этом сложном балансе, это возможно не всегда, поскольку ее основная задача – играть на струнах. Металлическая настроечная машинка традиционно отвергается, и предпочитаются деревянные колки, поскольку их легкий вес помогает достичь необходимой легкости головки гитары, остающейся в процессе игры поддерживаемой лишь левой рукой. Звукоизвлечение должно быть очень мягким и низким. При исполнении музыки фламенко дребезжание не только допустимо, но и необходимо. Оно является частью его трогательного очарования. Не так уж много лет тому назад, звукоизвлечение (высота струны) гитары фламенко обычно измерялось подкладыванием серебряной монеты в пять песет (эта денежная единица вышла из обращения в ходе Испанской Гражданской Войны *(а теперь песета заменена евро, прим. перев.)*) между ладами и струнами в средней точке между двенадцатым ладом и звуковым отверстием инструмента. Эта монета имела толщину примерно в два миллиметра или чуть более, может быть два с половиной, и она должна была задевать струны и точно располагаться между ладами и струнами. Если это требование не исполнялось, поскольку высота струны была чуть выше, могло прозвучать унизительное заявление: «Две дерущиеся собаки могут легко поместиться под струнами этой гитары».

Аутентичная гитара фламенко, со времен Мануэля Рамиреса и до настоящего момента, легка, как перо, имеет экстремально мягкое звукоизвлечение, пронзительный звук, мягкий и

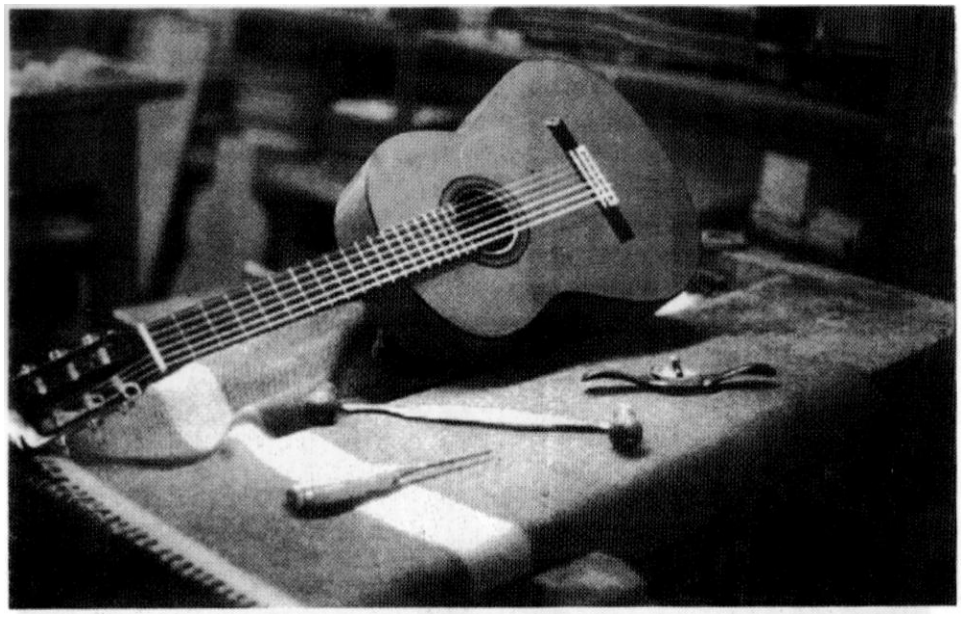
глубокий, особенно на стороне басов; и высокий и сверкающий, почти металлический, на высоких. В отличие от классической гитары, прошедшей значительную эволюцию, гитара фламенко не приемлет никаких модификаций со времен Мануэля Рамиреса до сего дня.

Ученики Мануэля, Доминго Эстезо, Сантос Эрнандес и Модесто Боррегеро (было и несколько других, хотя упомянутые здесь были наиболее важны), уверенно последовали по пути своего учителя. Даже когда прошло много лет со дня смерти Мануэля, они оставались в его мастерской многие годы, под управлением его вдовы. У Мануэля не было детей, и, с целью различить гитары, которые построил каждый его ученик, их инициалы (D.E., S.H. и т.д.) проставлялись на уголках этикетки, на которой было написано:«Viuda de Manuel Ramirez» (Вдова Мануэля Рамиреса). У меня есть гитара, построенная в это время с инициалами «S.H.» - Сантос Эрнандес.

Вот мое мнение об этом; хотя Сантос был наиболее неутомимым из них. Он пытался найти пути развития гитары фламенко, хотя его попытки были весьма робкими: наклон подставки, мостик над подставкой с несколькими перекрещивающимися стержнями под ней, маленькие изменения, такие же, как и эти, ничего действительно определяющего. Возможно, его наивысшим достижением является переход к длине струны (мензуре) 659 мм. У меня есть одна из его гитар фламенко с этой характеристикой. Как бы то ни было, что действительно выделяет Сантоса, так это его невероятное, без сомнений удивительное, мастерство.

Я считаю, что если взять три-четыре лучших гитары фламенко от каждого прославленного мастера со времен Мануэля Рамиреса до наших дней и представить их вместе, будет не трудно определить, чья окажется наиболее исключительной.

Кое-что начало меняться в мире гитары фламенко только в последние несколько лет, хотя многие гитаристы строго придерживаются традиционной концепции фламенко. Настроечные машинки, «черные» палисандровые гитары, более высокое звукоизвлечение и даже классические гитары, адаптированные, насколько возможно, к игре фламенко, приняты в настоящий момент. Этот последний тип гитары создается для удовлетворения запросов исключительных гитаристов фламенко, выступающих в больших концертных залах, в инструментах с большей мощью и проекцией звука. Тем не менее, эти замечательные музыканты не перестают повторять мне: «Звук твоей гитары не является фламенко таким, которым я хотел бы его иметь, но, по крайней мере, я смогу быть услышан».



Кипарисовая гитара Рамиреса.

Фотография Сабикаса с посвящением Хосе Рамиресу III

LATIN AMERICAN PRODUCTIONS
PRESENTAN:
Al Mundialmente Renombrado Guitarrista Flamenco

Sabicas

• PROGRAM •

LA TORRE DE LA VELA ..... Granadinas
LA FARRUCA ..... Farruca
HUELVA ..... Fandango
SENTIMIENTO ..... Rondeña
VOZ FUNDAMENTAL ..... Soleares

• INTERMISSION •

NOCHES DE LA UNION ..... Tarantas
CADIZ ..... Alegrias
GUADALQUIVIR ..... Aires Andaluces
TONADILLA FLAMENCA ..... Son
AMANECER ARABE ..... Danza mora

• INTERMISSION •

EL SACROMONTE ..... Tiento-Zambra
ESENCIA FLAMENCA ..... Guajira
SEMANA SANTA EN SEVILLA ..... Siguiriyas y Saetas
JUERGA GITANA ..... Buleria

* ALL COMPOSITIONS BY SABICAS *

Recordings: RCA, Columbia, Decca, MGM, Electra, Paramount, Montilla

Guitar: Jose Ramirez • Strings: Flamenco Supreme

Saturday, April 5, 1986

PRODUCED BY:

Программа концерта Сабикаса, сыгранного на гитаре Хосе Рамиреса III

Подпорки и пружины.

Я касаюсь этой темы с определенной степенью предосторожности, поскольку это может стать объектом невероятных споров, и с тем, чтобы остаться от них в стороне, я начну с заявления, что все последующее есть лишь мое личное мнение, основанное на многих годах собственного опыта.

Неопытным производителям гитар обычно свойственна жажда исследовать, в поиске большего и лучшего звука гитары, распределение, форму, толщину, количество и так далее подпорок и пружин. Естественно, я имею в виду верхнюю, звуковую деку, хотя задняя дека и обечайки также не должны остаться без внимания. Я провел за этим занятием много времени. В молодости, а также и в более продвинутой фазе моих исследований, я провел бесчисленное множество экспериментов по этой теме. Многие из этих экспериментов были весьма смелыми и, в лучших случаях, приводили к звуку, который не отличался от звука гитары, имеющей традиционное распределение и форму подпорок и пружин. После многих усилий и потеряв много времени, этот печальный результат привел меня к решению, от которого я более не отказывался с тех пор, как нашел его – перейти к другим, более эффективным путям исследований.

Что меня привело, в конце концов, к такому решению, которое я изложу позже, так это один из моих последних экспериментов на этом поприще, который заключался в приложении физических исследований вибрации плоскостей к распределению пружин.

Общеизвестно, что, для того, чтобы определить способ распределения узлов и вентральных зон на вибрирующей плоскости, требуется рассыпать на этой поверхности тонкую металлическую стружку и заставить ее колебаться, используя различные способы, самый распространенный из которых – прислонить к одному из трех поддерживающих краев или пропустить через центральное отверстие резиновый жгут. Слегка потянув жгут, можно заставить вибрировать плоскость; это приведет к сосредоточению металлической стружки в точках и линиях, не подверженных вибрации (узлы и узловые линии), оставляя вибрирующие участки (вентральные зоны) свободными от этой стружки и производя рисунок (в зависимости от места касания жгута), имеющий звездообразные очертания; то есть восемь линий, сливающихся в центре и другие полукруглые линии, которые соединяют концы прямых.

Этот эксперимент был гораздо более кропотлив и долог, чем это прозвучало, но я не хочу заставлять моих читателей скучать над тем, что развлекает меня, и прошу за это прощения.

Проект выглядел кристально ясно и совершенно логично. Если я помещу пружины звездообразно, по направлению от центра грифа, они займут неподверженные вибрации узловые линии, оставив чувствительные, вентральные зоны свободными и, соответственно, это повышение чувствительности даст больший и лучший звук.

Я начал строить гитару собственноручно и сказал нескольким профессиональным гитаристам и «афисионадос» *(фанат, любитель, одержимый чем либо, см. главу о фламенко, прим.перев.)* об этом проекте. Они нашли его «блестящим» и предрекли ему несомненный успех. Они находились в таком напряженном ожидании, что, я думаю, я никогда в своей жизни не делал гитару за столь короткий срок.

Наступил день, когда гитара оказалась готова для проверки – и она имела не больший и не меньший звук, чем любая другая гитара этой категории: полное разочарование! Однако мое разочарование было тем большим, поскольку эта проклятая гитара не научила меня ничему. Я всегда считаю, что если в результате эксперимента получается маленький и бедный звук, то это показывает то, что направление выбрано неверно, и интересным для исследования является путь диаметрально противоположный; это предлагает мириады возможностей для поиска хороших решений. Вот что действительно злит, так это невозможность найти болеутоляющее средство от результата такого, как только что описанный, не хорошего и не плохого, не лучшего и не худшего, несмотря на тот факт, что эксперимент рушил все стандарты, известные к тому моменту – настоящая катастрофа!

Как было упомянуто ранее, в течение этих лет я провел бесчисленное множество экспериментов с подпорками и пружинами. Некоторые были основаны на научных знаниях, более или мене адаптированных к предмету, как только что было описано; это, возможно, был наиболее серьезный из моих экспериментов. Другие, которые я проводил, были ведомы лишь одной интуицией, и не приводили к каким-либо удовлетворительным результатам. Тогда я и пришел к заключению, сказанному выше. Подпорки и пружины есть лишь меньшее зло, служащее лишь лесами для поддержки звуковой деки соответствующей толщины, сохраняя ее от разрушения, и оберегая ее, такую тонкую в соотношении с ее площадью и периметром, и должную выдерживать усилие, производимое струнами, близкое к 70 кг.

Если гитара была бы построена без подпорок и пружин, она бы имела больший звук, но ее жизнь была бы эфемерной. Я пытался пойти этим путем, задавая деке минимальную возможную толщину, необходимую для ее сохранения, но эта процедура всегда приводила к толщине большей, чем обычная. Некоторые из этих экспериментов состояли в утончении краев с тем, чтобы сделать более толстую деку чувствительнее: но все бесполезно.

По причине всего вышеназванного, я ограничился использованием подпорок и пружин в наиболее традиционной манере, полагаясь на вековой опыт моих предшественников в ремесле, продемонстрировавших, что они обеспечивают максимальную сопротивляемость наименьшими средствами. Есть две основные подпорки: первая - это подпорка грифа или верхняя подпорка, которая поддерживает скос дальнего конца грифа, противостоя натяжению струн. Эта, по-видимому, не важная подпорка никогда не удостаивалась особого внимания из-за ее простой задачи работать в качестве поддержки. Единственное, что от нее требуется – быть крепкой и устойчивой.

Вторая - это центральная, или подпорка звукового отверстия, которая также имеет цель поддержать центр звуковой деки. Как бы то ни было, из-за ее близости к шейке и, поэтому, к тому, что признается наиболее вибрирующей зоной, она является объектом для множества разработок и форм, такие как: проделывание в ней пустот; полукруглая форма; придание ей мостиков; укорачивание ее с тем, чтобы пропустить продольные пружины насквозь; обтачивание ее от центра к концам; наклон ее; при склейке придание ей более акцентированного изгиба; просверливание ее, чтобы получить размеченные распорки или протыкание ими этой подпорки; изготовление ее из более легкого или, наоборот, плотного, дерева; и так далее. Обобщая: настоящий мученик без причины, поскольку его Голгофа не приведет ни к чему, считает это важным, пока продолжает чувствовать.

Пружины, иначе называемые веерными скрепами благодаря форме, которую они приобретают, начиная с подпорки звукового отверстия, за исключением некоторых случаев, когда они размещаются параллельно друг с другом (что я считаю не имеющим обоснования), имелись в разном числе в ходе истории. В самой старой гитаре, известной мне, которая гораздо меньше размером, чем современные, три пружины были достаточны и, я считаю возможным, что еще более старые и меньшие инструменты не имели пружин вовсе. По правде, пружины им были вовсе не нужны, но, по мере увеличения звуковой деки в ходе эволюции гитары, ее пришлось усиливать растущим количеством этих маленьких подставок, называемых пружинами. Число их достигло семи, применявшихся Торресом (хотя я полагаю, что и до Торреса это число пружин было известно), которые, в общем, применяются и поныне, не считая двух низких крестовых подпорок, весьма обычных для Торреса, компенсирующих давление струны на нижние дуги в самой широкой части звуковой деки, чтобы предотвратить возможное разрушение в этой области при отсутствии поддержки; ведь это именно та область, где опадают концы пружин.

Иногда использовались девять, и даже одиннадцать пружин, в обоих случаях уменьшая крестовые подпорки, поскольку нужда в них отпадала, если необходимым образом максимально удлинялись пружины обычные. Я же предпочитаю использовать меньшее количество пружин и более низкие крестовые подпорки.

Следует заметить, что количество пружин всегда нечетное. Так делают потому, что центральной пружиной разумно усилить соединение между двумя склеенными частями верхней деки, а остальные размещены симметрично. Все мои попытки получить какой-либо прогресс звука, разрушая эту симметрию, закончились крушением этой надежды.

Совершались попытки использовать различные профили или сечения подпорок и пружин, чтобы получить наилучшую раскладку, такие, как треугольная или закругленная формы и т.д. Я предпочитаю форму четырехугольную, с маленьким основанием и большей высотой, соответствующую стремлению найти максимальную жесткость, используя минимальную площадь соприкосновения. Я до сих пор думаю, что они – лишь необходимая помеха, и ни что иное.

Имеются и другие вторичные детали в структуре звуковой деки гитары, например, подложка вокруг звукового отверстия, являющаяся тонкой пластиной, помещенной между двумя подпорками и окружающей звуковое отверстие. Ее задачей является укрепить слабину, возникающую при конструировании корпуса в месте, где выкладывается мозаика окантовки звукового отверстия.

Другой интересной частью является подложка под шейкой грифа. Это тонкая пластина, утолщающая деку прямо под тем местом, где должен быть приклеен гриф. Это усовершенствование гитары было сделано Хаузером Старшим не потому, что оно имеет какое-либо влияние на звук, как многие могли бы предположить из тех, кто бесцельно предполагает самые фантастические варианты на тему этой простой и полезной концепции. Ведь она служит лишь для того, чтобы усилить потенциально конфликтное место приклеивания жесткой и массивной шейки грифа к тонкой колеблющейся поверхности деки между подпорками для сопротивления стрессу. Эта подложка под шейкой выравнивает поверхность и облегчает процесс склейки, не представляя значительных препятствий для звуковых вибраций верхней деки. (Скромная интерпретация идей мастера).

А теперь я перейду к моим комментариям и анализу наиболее удивительной части, которая обычно имеется на звуковой деке гитары: это маленький брусок, дощечка или нашлепка, кому как нравится, который помещается между бруском накладки грифа и блоком оконечника шейки грифа (там, где шейка грифа входит в корпус гитары), в месте прямо под накладкой грифа между этими двумя частями.

Одной из наиболее обычных является опасность трещин звуковой деки гитары по обеим сторонам от накладки грифа; и было сделано много бесцельных попыток усилить участок, описанный выше, чтобы предотвратить эти трещины.

Если бы некоторые из моих знаменитых коллег имели бы хоть какие-либо представления о физике (которую я искренне рекомендую для приложения к гитаре во многих аспектах), они бы знали о существовании закона капиллярности. Когда пористое тело или материал впитывает или выделяет жидкость, оно расширяется или сжимается под воздействием одной из величайших сил природы, сопротивляться которой практически невозможно. Для примера сошлюсь на Древний Египет, поскольку ссылки на древний мир добавляют престижа. Чтобы разрезать огромные каменные блоки, которые египтяне использовали в своем титаническом строительстве, они просто проделывали некоторое количество отверстий в одну линию, которую заполняли сушеными бобами (по-моему, я где-то читал, что они использовали куриный горох); далее они добавляли туда же немного воды и мирно отправлялись спать. Когда они просыпались, гигантская скала была совершенным образом расколота. Похожие технологии применяются поныне. Разве это не гигантская сила?

Черное дерево накладки грифа, как и другие сорта древесины, пористое и гигроскопичное. Оно следует закону капиллярности при своем сжатии и расширении в зависимости от влажности воздуха. Следовательно, не может существовать никакого усиления в этом месте, будь оно даже выполнено из железа, которое могло бы сопротивляться этой силе. Так что обсуждаемый маленький брусок служит ни для чего более, чем чтобы продемонстрировать невежество тех, кто его использует, и я проношу священному Торресу свои извинения, хотя относительно него стоит предположить, что в его время научная информация не была доступна в нужном объеме.

Накладка грифа может показать сжатие вплоть до пяти десятых миллиметра, или даже более, и, когда она надежно приклеена к деке, она стягивается вдоль ширины деки с такой силой, что склеенные края неизбежно трескаются.

Не следует питать себя иллюзией, что максимальное старение и сушка накладки грифа способны устранить сжатие, приводящее к возникновению таких трещин. Несущественен даже тип используемого клея, поскольку площадь склеивания весьма велика. В результате неравномерное расширение и сжатие склеенных верхней деки и накладки грифа могут привести к частым и ужасным трещинам на деке, если не приведут вначале к трещинам на накладке грифа, спасительным, однако, для деки.

Система, которой придерживаюсь я, чтобы избежать этих неприятностей, - это приклеивание накладки грифа к деке только в ее центре, по сечению, которое проходит вдоль деки, оставляя не менее одного сантиметра с каждой стороны неприклеенным. В этом случае расширяющаяся накладка скользит вдоль деки, не разрывая ее. Так что худшее, что может случиться, - это появление легких щелей между декой и накладкой, которые нетрудно устранить, если они кажутся проблемой; и в самом крайнем случае легкая трещина может появиться на

внутренней стороне приклеенной части деки, - ее трудно даже заметить и от нее вряд ли можно ожидать неприятных последствий. Последний случай является лишь моим предположением – на моей памяти он не происходил ни разу.

Прокладки или шпиндели, которые являются мельчайшими элементами, соединяющими деку и обечайки, не стоят упоминания, поскольку мы используем примерно один и тот же способ с незапамятных времен за исключением тех редких случаев, когда их заменяют горячеформованными усилениями, системой, не получившей успеха.

Напоследок хотелось бы описать нечто уникальное для звуковой деки – крестовую пружину.

Я считаю, что этот элемент предназначен не для дополнительной поддержки, которая вовсе не является необходимой, но скорее выполняет задачу усиления звука, особенно в его высокочастотной части. Тот факт, что эта пружина похожа на другие подпорки, вовсе не значит, что ее сущность похожа на других, хотя внешне это так и кажется. Она имеет большее отношение с теорией вибраций масс; но, пожалуй, я не буду вдаваться в эти изучения и делать выводы, поскольку не хочу лишать себя одного из моих любимых развлечений – наблюдать версии, выдвигаемые теми, кто копирует меня: некоторые делают это неуверенно, хотя есть и другие, кто копирует этот элемент с наивысшей возможной точностью. Тем не менее, поскольку теория, на которой он основан, им не известна, они совершали и продолжают совершать удивительные ошибки. Есть такие, кто даже пытается внести улучшения, и это приводит мне на ум фразу испанского драматурга и лауреата Нобелевской премии по литературе: «блаженны мои имитаторы за то, что мои ошибки у них впереди». *(видимо, Хакинто Бенавенте, премия 1922 года, прим.перев.)*

По моему мнению, нижняя дека гитары должна иметь три подпорки с той же структурой и с тем же сечением, что и верхняя; легкие и жесткие, они должны находиться в местах, наиболее склонных к разрушению, так как их цель, так же, как и для верхней деки – лишь поддержка. Есть такие, кто использует четыре подпорки, и я не считаю, что это плохо; с другой стороны, есть и те, кто использует только две. Я уверен, у них есть на это свои причины.

Наконец, я должен сослаться на часть внутренней структуры гитары, имеющую свою собственную тайну: усиление обечаек для укрепления склеенной поверхности с верхней или нижней декой. (Нижнюю деку гитары невозможно безопасно присоединить к полоске шириной в два миллиметра, которую представляют собой ребра обечаек. Ее нужно увеличить.) Существует два способа для этого: усиление кусочками и усиление горячеформованными элементами.

Первый вариант – более типичен. Он еще и более декоративен. Как бы то ни было, его легко осуществить при наличии маленькой циркулярной пилы с присоединенной направляющей; берем широкую кедровую доску примерно в полсантиметра толщиной, и делаем на ней надрезы пилой при помощи этой направляющей так, чтобы эти надрезы проходили толщину доски не полностью. Позже мы срезаем с этой доски по мере необходимости эти короткие полоски, мягкие и гибкие, которые легко приклеить к краям обечаек. Как было упомянуто, это усиление весьма привлекательно и оно же является первым, на что глаз обращает внимание, когда смотрят в звуковое отверстие верхней деки. Оно создает впечатление, что это трудоемкая и ценная работа, хотя, по правде, выполнить ее довольно легко. Тем не менее, нужно побеспокоиться о том, чтобы, не дожидаясь прочного склеивания, успеть исправить частые мелкие ошибки крепления к деке.

Второй тип – плавное усиление горячеформованными элементами, которое выглядит проще, но делается гораздо труднее, поскольку должно быть обработано с высокой степенью тщательности, так что, будучи приклеенным к краю обечайки, будет корректировать возможные неаккуратности.

Давным-давно я обычно применял усиление кусочками, хотя позже перешел к плавному усилению, имея в виду то его преимущество для инструмента, что оно усиливает более линейно и с большей аккуратностью. Это традиционный метод, которому следуют в строительстве не только гитар, но и скрипок. Усиление кусочками является относительно новым «изобретением».

Если я потратил так много времени, чтобы написать о подпорках и пружинах, так это потому, что я чувствую, что эта тема станет предметом, возбуждающим противоположные суждения со всех четырех концов света, даже если я буду весьма осторожен в своих наблюдениях. Противоположные суждения могут быть весьма неприятны, особенно не будучи основаны на действительно серьезных аргументах; так что я намереваюсь не давать никому уроки, но лишь высказывать мнения.

Покрытия.

Одной из наибольших проблем струнных инструментов является лаковое покрытие, и, хотя я касался этой темы в других статьях, думаю, что этому предмету следует уделить больше внимания.

В одном из моих исследований я решил протестировать, как покрытие влияет на звук, так что я взял лучшую древесину и сделал гитару, весьма аккуратно конструируя все ее части. Я осторожно натянул струны на гитару, не лакировав ее еще, и опробовал. Издаваемый звук был бедным и, откровенно говоря, безобразным. Тогда я покрыл ее шеллаком (*французская полировка, или gomma lacca – лак из выделений насекомого, на спиртовой основе, прим. перев.*), который является покрытием легким и низкокачественным, и о котором скажу несколько позже, и звук полностью изменился. Теперь гитара звучала весьма приятно. Это доказывает важность покрытия и то, что чем лучше и богаче покрытие, тем более сильное влияние оно оказывает на качество и мощь звука. В качестве примера сошлюсь на скрипки, находящиеся на вершине своего развития уже более трех столетий в то время, как гитара еще испытывает родовые муки развития.

Наиболее важной характеристикой хорошего лака является способность производить экстенсивную кристаллизацию, и чем большую – тем лучше. Это следует из того факта, что одним из свойств кристалла, по крайней мере, интересным для нас, является шахматный порядок структуры молекул; тяготение между ними оказывается таково, что если одна из них подвергается вибрации, она автоматически передает ее и остальным молекулам кристалла с той же интенсивностью. Легко себе представить богатство звука, усиливаемого не только множественным действием вибраций, но и вибрациями поперечными. Недостатком всех деревянных инструментов является то, что они относительно легко вибрируют в продольном направлении из-за того, что рисунок дерева, на самом деле прописанный кристаллизированной смолой, усиливает распространение вибрации, при этом эти вибрации не способны передаться на существенное расстояние в поперечном направлении, передаваясь от черты к черте. Но после хорошей, богатой лакировки, на которую мы уже ссылались, экстенсивная кристаллизация обеспечивает свободную поперечную вибрацию, имея результатом улучшение звучности. Недостатком же такого вида лакировки является то, что он требует долгого времени, чтобы подготовить и применить его. Поскольку основой состава этого покрытия являются масла, его называют масляным. Смоляные компоненты растворяют в скипидаре и в масле из льняного семени; проходит много времени, пока смола растворится и лак станет прозрачным. Компонентами может быть: мастика, даммаровая смола, янтарь, сандарак, и, в некоторых случаях, шеллак. Каждый скрипичный мастер имеет свою собственную формулу и процедуры для комбинирования и соединения этих элементов, - однозначной формулы не существует. Говорят, что большим секретом Страдивари была формула его лака (которую еще никому не удалось проанализировать), хотя я полагаю, что это все из-за существования скрипки с именем «Мессия», сделанной в свое время Страдивари и история о которой такова:

Богатый и знаменитый венгерский аристократ, современник Страдивари, осведомленный о славе последнего, заказал ему скрипку, но не для того, чтобы на ней играть – ведь он не умел этого, но лишь чтобы включить ее в свою коллекцию предметов искусства. Получив скрипку, он поместил ее в прекрасный выставочный шкаф, и в нем она хранилась столетиями. Бывало, посетивший дворец нечастый скрипач играл на ней, но не более того. Инструмент прекрасно дожил в этом дворце вместе с коллекцией в качестве части семейного наследия вплоть до конца 19-того

века, когда последний владелец не приобрел привычку проводить часть года в Париже, где он приобрел много хороших друзей в высшем обществе и в мире искусства. Как-то раз, беседуя о скрипках, он упомянул в разговоре о скрипке Страдивари, имеющейся в его венгерском дворце, - это произвело небольшой переполох и ему пришлось пообещать друзьям, что в следующем году он привезет ее с собой в Париж, и они организуют большой прием в ее честь. Но на следующий год, и еще несколько лет спустя он забывал привезти скрипку, чем сильно разочаровал друзей, которые жаждали увидеть знаменитый инструмент, но при этом уже начинали сомневаться в его существовании. По этой причине они начали звать его весьма уместным именем – «Мессия», поскольку его ожидание было весьма затянуто. Наконец, венгр все-таки привез скрипку в Париж. Организовали большой праздник, пригласили самых знаменитых скрипачей и из Парижа, и из заграницы, и все радостно приняли приглашение. Отнесли скрипку лучшему мастеру в Париже, чтобы заменить старую шейку, накладку и подставку на современные, более высокие.

Мессия была представлена обществу со всеми почестями. Великие музыканты тестировали ее снова и снова, но они оказались разочарованы. Это была великолепная скрипка, но она не обладала исключительным звуком своих сестер.

После поражения сил Оси во Второй Мировой Войне, венгр продал Мессию наряду с остальной своей собственностью, и, может быть, она сменила много рук прежде чем не была приобретена одним из наиболее известных торговцев скрипками мира, Хиллом из Лондона. Как мне говорили много лет назад, он хранил ее в стеклянном шкафу без струн, что, по-моему, совершенно не правильно, - ведь это весьма ценный и совершенно исправный инструмент.

Может показаться, что этой историей я хочу показать важность лакового покрытия для звука, но это не совсем так. На самом деле я хочу продемонстрировать, что «секретом» Страдивари является не только лак; есть также множество деталей работы и исследований в области акустики, которые он провел. Но более всего, по моему мнению, была важна работа лучших скрипачей, игравших и продолжающих играть на этих скрипках, достигших за прошедшие столетия прекрасного и совершенно выстроенного звука, и создавших «старинный» звук посредством хорошо проработанных вибраций в инструментах, изумительных самих по себе. Страдивари и Гварнери были лучшими мастерами в конце 17-того – начале 18-того веков, ровно в тот момент, когда скрипка начала свой славный музыкальный рассвет благодаря выдающимся скрипачам этой эпохи. Так вот, эти скрипачи, само собой, приобретали инструменты этих двух господ, и с того времени и поныне эти скрипки принадлежат лучшим музыкантам, продолжающим совершенствовать их звук. Бедная Мессия не имела этой привилегии.

Я всегда думал, и даже верил, что хороший инструмент создается работой двух людей: того, кто конструирует его, и того, кто кропотливо работает над ним в поиске наилучшего звука.

Бывало, Сеговиа принимал отправленную мной ему гитару, поскольку она хорошо звучала; но когда он возвращал ее мне через несколько месяцев, например, для переустановки звукоизвлечения – звук улучшался столь значительно, что походил на звук совсем другого инструмента.

Два ученика Нарцисо Йепеса, родом из Южной Африки, заказали мне каждый по классической гитаре. Прошло полтора года и я спросил Йепеса, бывшего в Мадриде проездом, как поживают эти гитары, и его ответ был весьма интересным. Он сказал мне, что состояние каждого инструмента отражает личность его владельца. Один из них, беззаботный и плохой ученик, игра его

не лишена недостатков, а состояние гитары заслуживает сожаления. Однако другой ученик, одаренный, любит гитару по-настоящему, заботится и играет на ней; его инструмент стал великолепен.

А теперь вернемся к богатой, насыщенной маслом, лакировке, используемой скрипичными мастерами; вполне возможен тот факт, что именно экстенсивная кристаллизация захватывает и удерживает определенные вибрации, важные для обогащения звука, даже более, чем древесина сама по себе. Это демонстрирует тот факт, что, как правило, хороший мастер-реставратор скрипок никогда не меняет покрытие, даже если оно несколько повреждено; а если бы кто-либо сделал это, проигнорировав традицию, звук инструмента существенно сократился бы. Я видел очень хорошие старые скрипки, потерявшие добрую часть своей лакировки, иногда до четвертой части поверхности, из-за потертостей, разрывам, ремонту и так далее, и их звук оставался хорош.

Лакировка, традиционно используемая для гитар, это шеллак на спиртовой основе. Это низкокачественное покрытие, дающее очень слабую кристаллизацию, в первую очередь из-за быстрого испарения своей спиртовой основы. Стоит отметить, что самые совершенные техники применяются к несчастной гитаре на протяжении ее истории нечасто. Надо сказать, покрытие шеллаком на спиртовой основе может быть выполнено за три-четыре дня, тогда как покрытие масляное требует нескольких лет, особенно, если есть желание сделать его высококачественным. В переписке Страдивари, сохранившейся до нашего времени, некоторые клиенты сетуют на то, что им приходится ждать своей скрипки до трех лет, и получают ответ, что лаковое покрытие их инструментов еще недостаточно высохло. Так сколько же времени нужно, чтобы покрыть скрипку лаком? Вот, возможно, один из секретов. Красота их лакировки удивительна. Как будто он смешивает прекрасный топаз, пропитывает им древесину и дает возможность затвердеть.

В наши дни, когда время - деньги, лакировка таким способом практически невозможна, зато производятся такие высококачественные лаки, которые требуют для применения меньше времени, но значительно превосходят традиционный шеллак. Чтобы продемонстрировать, как мало подходит это последнее покрытие для достижения хорошего звука, как-то раз хорошая скрипка, выполненная подготовленным мастером, была покрыта шеллаком на спиртовой основе, и результат оказался совершенно катастрофическим.

Ввиду всего этого, я решил начать покрывать свои гитары лаком на масляной основе. Я купил весьма хороший лак, сохнущий относительно быстро, при этом не теряющим остальных своих привлекательных свойств, и покрыл им гитару, сделанную специально для этого теста. Я подвесил ее в том месте моей мастерской, которое недоступно для пыли, подальше от входящих и выходящих людей и других предметов, и начал ждать.

Прошло шесть месяцев, но покрытие было далеко от того, чтобы затвердеть. Чтобы ускорить процесс сушки, я многие часы ежедневно освещал гитару ультрафиолетовыми лучами от кварцевой лампы, но сох лак все равно не быстро. Эта сушка начала испытывать мое терпение. В конце концов, прошло полтора года, и я смог дотрагиваться до покрытия, не оставляя следа – так мне показалось. Я не замедлил подарить эту гитару Сеговии, который имел желание ее попробовать. Немного спустя он вернул ее со следами волос его правой руки, отпечатавшимися на обечайке. “Что с этой гитарой не так? Она липнет ко всему» - таков был его комментарий. Само собой, лак был еще недостаточно сухим; продолжать эксперименты в этом направлении было бы бесполезным, если бы я не смог найти хороший лак с более коротким временем сушки. Заявки на гитары уже превысили мои возможности, и как вы могли бы сказать покупателю, что, в добавление

к листу ожидания, он должен подождать еще три года для сушки лака? С другой стороны, в это время я посвятил значительные усилия исследованиям на тему того, чтобы улучшить звук гитары, который был и остается поныне так очевидно несовершенен, и я не хотел задерживать свою работу такими медленно сохнущими покрытиями. Зато я понял, почему было сделано так мало по-настоящему хороших скрипок.

Вот тогда-то и случилось так, что один из наиболее важных производителей красок и лаков пришел мне на помощь, возможно потому, что пожалел меня, и предоставил в мое распоряжение лабораторию и исследователей. Нам удалось синтезировать исключительный лак на основе мочевины, имеющий экстенсивную кристаллизацию, прекрасный внешний вид и оптимальную прозрачность. Его можно было наносить кисточкой, полировочной сумкой (руками), или напором сжатого воздуха. Я предпочитаю последний способ, поскольку он лучше распределяет лак. Он требует сушки в течение двух с половиной – трех месяцев, прежде чем его можно будет полировать; это вполне приемлемо, хотя все-таки его применение весьма трудоемко из-за того, что требуется наносить семь-восемь покрытий, некоторые из которых должны быть еще и вручную выровнены шкуркой до нанесения следующего слоя. Период кристаллизации еще дольше – от восьми месяцев до года, но существенным достоинством является возможность полировать гитару и натягивать на ней струны без того, чтобы поверхность липла к рукам, как в случае с лаком на масляной основе. Как бы то ни было, чтобы достичь полной кристаллизации и невероятно усилить звук, эти восемь – двенадцать месяцев должны пройти; вот причина того, что звук недавно законченной гитары не сравнится со звуком той, покрытие которой полностью кристаллизировано и на которой играли достаточно, чтобы аккумулировать легкие вибрации. Обычно публика не понимает этого, и я имел, и до сих пор имею много дискуссий с людьми, которые хотят получить новую гитару со звуком тем же, или лучшим, чем у той, которая была сделана несколько лет назад. Когда мне говорят – и это случается часто – «Я хочу гитару, которая звучит лучше, чем та, что ты сделал несколько лет назад», я начинаю сердиться. Есть еще одно неприятное обыкновение, особенно с гитарами, покрытыми шеллаком – снять старое покрытие, испорченное трением, царапинами и т.д., и полностью перелакировать его так, чтобы оно смотрелось «как новое». Этого нельзя делать никогда, даже в случае, когда обсуждаемое покрытие является низкокачественным, как шеллак, поскольку при обработке наждачной бумагой и снятии старого покрытия, вне зависимости от того, насколько аккуратно это выполняется, снимается и слой древесины тоже. Более того, поскольку эту работу невозможно выполнить равномерно, толщина, столь тщательно выведенная, перестает быть одинаковой, и это влечет за собой потерю звука. Совершенно необходимо сохранять оригинальное лаковое покрытие, вне зависимости от его типа, и, если на нем есть какие-либо повреждения, которых нельзя избежать со временем и в процессе использования, рекомендуется сделать легкое покрытие лаком того же типа поверх оригинального покрытия, либо использовать один из многих имеющихся на рынке продуктов для реставрации дерева, удостоверившись в том, что в его составе отсутствует спирт. Противоположно популярному мнению, такие следы на покрытии, если они аккуратно подправлены, придают класса и красоты инструменту, как метка знатности.

Несколько лет назад, когда я был с сыном и некоторыми другими людьми на Франкфуртской Музыкальной Ярмарке, мне передали, что некий известный мастер хотел бы узнать мое мнение об одной из его работ, и я согласился, не мешкая. Он показал мне прекрасную скрипку, совершенно исполненную до самой мельчайшей детали, с действительно изумительным покрытием. Я искренне поздравил его с удачной работой, но у меня было странное чувство, что что-то еще нужно, чтобы сделать этот милый инструмент действительно впечатляющим. Я видел много

смычковых инструментов на протяжении своей жизни, и особенно скрипок высочайшего класса, и мои воспоминания говорят мне, что то, что требуется скрипке – это доблестные знаки времени.

Нужно проявлять максимум уважения при реставрации инструмента, не добавлять и не снимать ничего, что не является абсолютно необходимым. Все, что отличается от того способа, которым автор делал его, должно быть ограничено. Это уважение имеет силу закона среди реставраторов скрипок. Я реставрировал несколько очень хороших скрипок и прошел даже через нелепые крайности в честь этого соглашения. Наверное, настало время показать такое же уважение и к реставрируемым гитарам.

До того, как закончить, хочу прояснить, что не испытываю особенного отвращения к шеллаку. Все, что я хочу, это подать тему в правильном свете, и я снова вернусь к примеру скрипок. Шейки грифа скрипок, но только шейки, покрываются шеллаком. Так заведено потому, что покрытие шеек, вне зависимости от его типа, имеет большую тенденцию к порче из-за постоянного трения во время игры, порождая потертости. Было бы невозможно использовать масляный лак и ждать годы, пока он сохнет, не дотрагиваясь до этого места. Поскольку шейка скрипки не играет никакой роли в образовании звука, нет и никаких противопоказаний к применению шеллака, а преимуществом является возможность решить проблемы за несколько часов – что часто бывает необходимым. По этому поводу на ум приходит следующий анекдот:

Некая структура правительства Испании, возможно та, что занята сохранением национального наследия искусств, доверила одному знаменитому испанскому виолончелисту попечение и сохранение Квартета Страдивари, принадлежащего Королевской Капелле Мадрида. Эта жемчужина, единственная на свете, состоит из первой и второй скрипок, альта и виолончели. Этот квартет был специально изготовлен Страдивари для короля Испании Филиппа Пятого, в начале XVIII-того века. Я хорошо знаком с этим квартетом, поскольку держал его в руках несколько раз, и мое изумление при виде него невообразимо.

Этот господин возомнил, что его сохранение – это весьма ценная работа. Он решил восстановить альт, пропавший во времена французского вторжения, и построить полностью кондиционированную усиленную комнату внутри дворца, которая была бы защищена от огня, воров и так далее, и где квартет был бы максимально защищен.

Однажды он пришел ко мне со следующей проблемой: покрытие было потерто на задних частях головок, рядом с волютами. Так случилось из-за дурной привычки, в частности скрипачей, прислонять свою щеку или подбородок к головке во время пауз. Этого оказалось достаточно, по истечении трех столетий, чтобы стереть лакировку и даже древесину, и он пришел ко мне в поисках решения. Я сказал ему, что проблема с масляной лакировкой заключается в том, что оно требует долгого времени для сушки, и что, более того, оно не будет полностью соответствовать лакировке Страдивари; а, следовательно, лучшим решением было бы осторожно применить спиртовой шеллак в качестве простой защиты, которую можно было бы легко возобновить в случае необходимости. Он воспринял мой ответ как личное оскорбление. Как я мог подумать об использовании такого второсортного покрытия для Страдивари, не менее того? Его негодование было таким, что он даже перешел на крик, не давая мне прервать себя, даже чтобы объяснить мои соображения, и он ушел, бормоча проклятия. Он был не поклонником, но фанатиком Страдивари. Прошло некоторое время после этой беседы с этим господином, и он проконсультировался по поводу потертых головок с одним из главных авторитетов в скрипичном мире – Хиллом из

Лондона; последний также порекомендовал ему применить спиртовой шеллак. Не знаю уж, кому он доверил эту операцию, но я его более не видал.

Настроечные механизмы.

Часто или не очень, но большинство профессиональных гитаристов и любителей думают, что настроечный механизм – это такая хитрая штуковина, которая не требует ни ремонта, ни очистки ни при каких условиях. Тем не менее, любое ее существенное повреждение делает гитару абсолютно нерабочей. Нужно помнить, что по меньшей мере 80% всех ударов, которые получает гитара в ходе обычного ее использования, приходятся на головку грифа, а, значит, и на механизм. Один из наиболее частых случаев – это потеря одного из винтов, крепящих зубчатое колесико настроечного червя, после чего не проходит много времени, и колесико тоже отваливается, делая настройку одной из струн совершенно невозможной. Понятно, что потерянную деталь можно найти в специализированном магазине, и приделать ее нетрудно, но она должна быть того же производителя. В противном случае более предпочтительно заменить всю механику целиком, и единственное, что нужно учитывать при этом, это расстояние между осями новой и старой, которое должно быть равным. Такой неприятности можно избежать, всего лишь не забывая раз в год подтягивать эти винты подходящей отверткой; по логике вещей, эти винты склонны ослабевать благодаря движению вперед-назад при настройке, что и влияет на их состояние.

Новые настроечные механизмы обычно промаслены, так что хорошей идеей является капнуть каплю машинного масла на каждый из настроечных червяков после того, как винты подтянуты. После этого стоит аккуратно очистить их лоскутом, чтобы они не оставляли масляных пятен, и, заодно, для очистки поверхности механизма. Эта поверхность обычно загрязняется металлическим налетом, смешанным с грязью, в качестве последствий трения твердого металла червя и более мягких металлов.

Может, я слишком многословен здесь с этими элементарными советами, но меня на самом деле раздражает, когда гитару приносят в нерабочем состоянии только из-за того, что механизм не смогли сохранить.

Настроечный механизм восьмиструнной гитары

Мануэль Рамирес.

Мануэль Рамирес де Галаррета, что было его настоящим, но несколько длинным именем, родился в 1864 году в важном и прекрасном городе провинции Арагон, называемом Альхама де Арагон. Обычным местом жительства его семьи был Мадрид, но его отец, строительный подрядчик, отправился сюда строить городской мост, а потому был вынужден переехать вместе со своими домочадцами. В это время семья состояла, кроме женатой пары, также из шестилетнего сына Хосе, который родился в Мадриде в 1858 году, и который стал позже Хосе Рамиресом I. Был и еще один ребенок, Хесус, но ему было суждено умереть в младенчестве.

Несколько лет спустя, когда работа его отца в Альхаме де Арагон была окончена, Мануэль переехал в Мадрид вместе со всей семьей. Некоторое время спустя его брат, Хосе, поступил на учебу к гитарному мастеру Франсиско Гонсалесу, с которым он работал лет 12 вплоть до основания своего собственного дела в Мадридском районе «Эль Растро» ближе к 1882 году. Именно здесь Мануэль Рамирес начал учебу мастерству конструирования гитар в возрасте то ли 16, то ли 18 лет, под руководством своего брата и Учителя, Хосе. Его приятелями-учениками были Энрике Гарсиа, Хулиан Гомес, Антонио Виудес и Рафаэль Касана. Позже, когда Хосе Рамирес обосновался окончательно на улице Консепсьон Херонима, №2, к ним присоединились Альфонсо Бенито и Антонио Гомес.

Примерно в 1891 году Мануэль, ставший самым выдающимся учеником мастерской, поставил в известность своего брата и учителя, что имеет план основать свою собственную мастерскую в Париже. Хосе с широтой натуры, всегда его характеризовавшей, помогал Мануэлю вплоть до самопожертвования в работе над этим проектом. Но, когда все было готово, случилось нечто похожее на «форс-мажор», планы изменились радикально и, несмотря на свою доказанную надежность, Мануэль меняет свою первоначальную идею и учреждает свой собственный бизнес в Мадриде, на улице Кава Баха, №24, вместо того, чтобы отправиться в Париж. Это возбудило глубокую неприязнь между двумя братьями, которая со временем только обострялась, поскольку оба имели жесткий характер. Это печальное положение дел осталось неизменным до конца их дней.

Тип гитары, наиболее востребованный в конце девятнадцатого века, был гитарой фламенко в противоположность нынешним дням, когда наиболее продаваемыми в мире являются инструменты классические или концертные. В середине прошлого (*XIX, прим. перев.*) столетия замечательное искусство фламенко обычно практиковалось в очень маленьких компаниях для весьма осведомленных, и часто в семейном кругу. По этой причине гитары, используемые тогда, были маленькие и легкие. Не было необходимости ни в чем, кроме как в аккомпанементе «кантам» (песням) в обычно весьма интимной атмосфере. Даже существовавшие гитары фламенко знаменитого Торреса, начавшего в те дни блестящее развитие инструмента в его классическом аспекте, имели те же характеристики: маленькие и легкие. Проблема встала ребром к концу столетия с организацией «таблаос» (маленьких сцен) фламенко, таких, как старое «Кафе де Чинитас» (не совпадающее с современным) и «Эль Бурреро», с относительно крупными аудиториями. Фламенко вырвалось из своей тайной интимности для того, чтобы показаться широкой публике, но проблема стала еще глубже с перемещением представлений в театры. Гитары попали в трудную ситуацию. Четырех – пяти гитаристов стало недостаточно, чтобы в группе

фламенко была слышна музыка, заглушаемая «палмас» (хлопками) и «таконео» (топанье каблуками).

В этот период, Хосе Рамирес I был, вероятно, самым исключительным конструктором гитар; к нему поступало множество запросов о решении этой проблемы. Это заставило его разработать гитару «таблао», со значительно более крупным корпусом с тем, чтобы производить более мощный звук. Внутренняя структура этого инструмента сохраняла стандарты Торреса, но его размеры были существенно большими, чем у этого знаменитого конструктора классической гитары; при этом он сократил ширину обечаек так, что гитарист не смог бы найти их слишком странными по сравнению с теми, к которым он привык. Многие годы эта гитара была решением проблемы гитаристов фламенко.

После того, как Мануэль Рамирес основал собственное дело, он продолжал делать ту же гитару «таблао», как и его брат и учитель. Как бы то ни было, поскольку Мануэль был младше и имел сильную творческую натуру, позже он начал трансформировать гитару фламенко согласно своим собственным критериям до тех пор, пока не пришел к идеальной модели инструмента. К настоящему моменту эта модель остается практически неизменной и безоговорочно принята гитаристами фламенко.

Хосе Рамирес I упрямо держался своего величайшего успеха – гитары «таблао», не приемля никаких изменений, и продолжал иметь последователей. Однако более прочная позиция была на стороне линии действий Мануэля.

Должно быть, Мануэль Рамирес оставался на улице Кава Баха весьма недолго, переехал на площадь Санта анна №5 и, несколько спустя, на Арлабан №10, где и остался. В 1893 году он получил медаль Чикагской ярмарки.

Мануэль был очень высоким и имел крепкое телосложение. У него было квадратное лицо, ясные серые глаза слегка навыкате и копну каштановых волос. Он носил усы в стиле «Кайзер», весьма модные в то время, и всем своим видом напоминал прусского генерала. Он считал себя арагонцем по месту своего рождения. В своих письмах, да и в устной речи, он часто использовал фразу «как хороший арагонец», и это заставляло его действовать грубовато, прямолинейно, всегда всему остальному предпочитая правду, так что он был совершенно недипломатичен. Его характер был несовместим с какими-либо глупостями в любом отношении. Но в его сердце сплетались добрые нити – ведь все, кто знал его, имел с ним дело или работал у него, - все чувствовали уважение и привязанность к нему, эхо которых достигает нас до сих пор сквозь прошедшее время.

Мануэль приложил огромные усилия для изучения и развития классической гитары, предвидя недалекое уже значительное будущее этого инструмента на международном уровне. Его наиболее настойчивым стремлением было превзойти знаменитого Торреса, всегда бывшего для него примером. Его намерения были более или менее злыми, он не собирался прятать темные мысли, раз уж они побуждали его к исследованиям.

Благодаря случаю и неким волшебным средствам Мануэль завладел двумя метками Торреса. Идея поразила его, как удар грома, и он немедленно принялся за ее осуществление. Он сделал две потрясающих гитары, вложив в них все, что умел, наклеил на них собственные метки, а сверху прицепил за уголки метки Торреса. После этого он везде раструбил о том, что две гитары Торреса, до сей поры неизвестные, попали к нему в руки. Он пригласил к назначенному времени всех известных классических гитаристов с намерением публично представить эти гитары.

Профессиональные гитаристы и просто афисионадос *(горячие поклонники, любители, фанаты, прим. перев.)* собрались толпами. Эти две гитары полностью протестировали и пришли к общему заключению, что это - две лучшие гитары Торреса, известные ныне. Мануэль настаивал на том, чтобы собрать как можно большее количество мнений так, чтобы позже никто не мог отречься от них. Общее мнение возобладало, и в этот момент он весьма торжественно снял метки Торреса под пристальным наблюдением множества огорошенных глаз…

Мануэль посвятил себя не одним лишь конструированию и исследованиям гитары; с большим энтузиазмом он занимался также реставрацией и производством скрипок. На этом поприще он был удостоен звания «Мастера-лютниста» Королевской консерватории Мадрида. Он также имел честь реставрировать Квартет Страдивари Мадридской Королевской Капеллы. Удивительно, но он никогда не обучал ни одного из своих учеников (и даже не выражал заинтересованности в этом) секретам создания скрипок; так что ни один из них не продолжил это ремесло серьезно. Его учениками были Сантос Эрнандес, Доминго Эстезо, Модесто Боррегеро, и некий четвертый работник, о котором не осталось почти никаких сведений, хотя известно, что Мануэль считал его лучшим. Так или иначе, этот работник имел и другие навыки (в прошлом он был электротехником и мотористом), так что он не остался в мастерской Мануэля надолго и вскоре получил высокооплачиваемую работу в Городском зале Мадрида. Его полное имя неизвестно, и все, что мы помним – это прозвище, под которым он был известен в мастерской – «Пепильо». Можно допустить, что еще один или два других ученика обучались в этой мастерской, - но никаких сведений об этом нет.

Году в 1912, гитарист по имени Манхон попросил Мануэля сделать для него классическую гитару. Мануэль булл чрезвычайно заинтересован в этом заказе, поскольку Манхон был замечательным гитаристом в это время; результатом был прекрасный инструмент. Тем не менее, вероятно с намерением получить скидку, Манхон указал на несущественные дефекты гитары, что, конечно, испортило Мануэлю настроение. И вот, во время этого продолжительного обмена колкостями в мастерской возник Андре Сеговиа.

Одежда и внешность Сеговии, как позже писал сам Мануэль, была совершенно нелепа; ее дополняла толстая палка для защиты от возможных атак агрессивных озорников. Мануэль начал высокопарно расспрашивать Сеговию, как будто говорил с «арабским шейхом», подкрепляя слова изысканными жестами и называя его «юношей»; и тут Сеговиа предложил Мануэлю сдать ему в аренду хороший инструмент для концерта, который он должен дать в Мадриде (что-то неслыханное: аренда гитары)!

Во время этого импровизированного представления, в мастерскую к Мануэлю вошел профессор скрипки Королевской Консерватории Мадрида. Он оказался единственным зрителем спектакля.

Отчасти чтобы продлить забавную ситуацию, а отчасти по причине сильного удивления, Мануэль предложил Сеговии первую попавшуюся гитару и с терпеливым выражением лица стал ждать, что произойдет далее.

Сеговиа начал играть и Мануэль посерьезнел, а скрипичный профессор – еще более. Сеговиа сыграл порядочно, когда Мануэль забрал гитару из его рук и произнес: «Эта гитара не для вас» - и вручил ему гитару, сделанную для Манхона. Сеговиа сразу влюбился в этот инструмент и исполнил изумительный концерт. Скрипичный профессор попытался убедить Сеговию завести свой собственный инструмент. В ответ они услышали, что его эта гитара его очаровала, и тогда Мануэль

сказал Сеговии: «Конечно, я не дам тебе гитару в аренду, но ты можешь взять эту в любое место этого мира».

На следующий день Манхон снова зашел в мастерскую Мануэля, чтобы продолжить обсуждение цены гитары. Жаль, но нет описаний того выражения, которое появилось на лице Манхона, когда Мануэль с явным удовлетворением рассказал ему, что произошло.

И на самом деле, с того момента и в течение последующих 25 лет эта знаменитая гитара была лучшим товарищем Сеговии в его путешествиях по всему свету. В настоящий момент эта гитара выставлена в музее Метрополитен в Нью-Йорке.

Мануэль умер относительно молодым, в 1916 году, в возрасте 52 лет, вероятнее всего, пав жертвой опустошительной эпидемии гриппа, прокатившейся по Европе во время Первой Мировой Войны. Поскольку он умер бездетным, его работники убедили его вдову сохранить мастерскую под именем, которое появилось на метках: «Viuda de Manuel Ramirez» (Вдова Мануэля Рамиреса). При этом каждый работник проштамповывал в углу меток свои инициалы. Так, даже несколько лет после своей смерти Мануэль продолжал выигрывать.

Мануэль Рамирес.

Мануэль Рамирес перед своей мастерской и магазином

Андре Сеговиа, гитара и я

Я встретил Андре Сеговию впервые в 1952 году, на званом ужине, даваемом в его честь теми из нас, кто тем или иным образом был связан с гитарой, по случаю его возвращения в Испанию после ужасных войн. До этих пор, единственное, что мне было известно о Маэстро, это его признанная исключительность в музыкальном мире, к славе гитары; фотография с посвящением моему отцу 1934 года со словами «Желаю большого успеха в работе»; семейная история о гитаре, которую мой двоюродный дед Мануэль Рамирес подарил ему в 1913 году; и другие обычные легенды, которые возникают вокруг тех, кто блещет прирожденным талантом и не все из которых лестны для этой личности. Годы спустя, Сеговиа рассказал мне такую басню: «Как-то раз светлячок сидел на тонкой веточке в темном месте под покровом чащи. Неожиданно из кустов выскользнула гадюка и больно укусила его. За что ты обижаешь меня – сказал светляк – ведь я никому не причинял вреда, и наоборот, я освещал темные места этого леса к всеобщей пользе? Как раз из-за этого – сказала гадюка – потому что ты светил!»

На меня произвели сильное впечатление его тучность, торжественность его появления, его серьезные и неторопливые манеры, но особенно его большие и полные руки, которые я нашел совершенно неподходящими для гитары. Это было смягчено лишь его акцентом, смахивающим на Южно-Американский, и какое-то родное движение воздуха придало мне смелости к тому, чтобы запустить проект, который я обдумал.

Примерно к этому моменту, моя искренняя и долгая дружба с доктором Рубио подошла к своему расцвету. Он был человек суровый внешне, но невероятно дружелюбный – таких я встречал редко. Он был очень близким другом Маэстро и большим любителем гитары. Он обладал также широкими познаниями в математике и физике, и именно к нему я обращался каждый раз, когда попадал в очередную ловушку в лабиринте моих ранних исследований. С помощью доктора Рубио я смог добиться личной встречи с Сеговиа; и вот я шел на эту встречу, сжимая в руках последнюю гитару, в которой я был не слишком уверен, с намерением взглянуть на гитару Хаузера. Мой отец часто говорил мне об этой гитаре – поскольку он слышал ее многие годы назад; с его точки зрения она звучала хорошо, но имела «немецкий акцент». Мне хорошо была известна история этого инструмента и я знал, что Хаузер, знаменитый немецкий мастер, как-то подарил Сеговии гитару в конце 20-х годов или в начале 30-х; звук ее исполнитель не любил, но он был весьма доволен прекрасным качеством ручной работы. По этой причине Маэстро воодушевил его на дальнейшую работу с тем, чтобы попытаться улучшить звук его гитар. Как раз тогда Хаузер попросил Сеговию позволить ему изучить гитару Мануэля Рамиреса. Маэстро великодушно согласился. Часами Хаузер снимал измерения и делал заметки об инструменте, а в последующие годы, каждый раз, когда Сеговиа посещал Германию, а я полагаю, что это бывало ежегодно, Хаузер преподносил ему новую гитару, которая становилась все ближе и ближе к тому, чтобы превзойти гитару моего дяди Мануэля. Наконец, где-то между 1934 и 1937, он вручил Маэстро инструмент, который и остался с ним на дальнейшие 25 лет его жизни в искусстве. Сеговиа сам говорил мне, что когда он попробовал эту гитару, он был удивлен ее звуком. Его вторая жена, великолепная пианистка, имевшая великолепный музыкальный слух, в то время путешествовала вместе с ним. Сеговиа решил узнать, что она думает об этом инструменте, и они опробовали его на максимальном удалении музыканта от слушателя, которое позволяла гостиничная комната. Ее мнение было совершенно лестным; по это причине Маэстро решил сыграть на этом новом инструменте на концерте, запланированном на следующий день, и продолжил использовать его многие годы после этого.

Сеговиа встретил нас с доктором Рубио весьма доброжелательно. Я знал, что Маэстро часто навещали гитаристы, мастера, композиторы и другие, кто пытался поразить его своими «удивительными» достижениями. Он с уважением выпроваживал их со словами что все «правильно», если ему это не нравилось. Но если продемонстрированное ему имело для него хоть какое-либо значение, он мог обрушить целую бурю ворчания и обвинений вкупе с о всеми сортами наблюдений и возражений и даже довольно резких замечаний. Я был свидетелем многих подобных случаев в моих отношениях с ним.

Я показал Маэстро свою гитару, заявив, что я ищу не слов одобрения, но самой суровой критики с тем, чтобы я мог достичь совершенства в своей работе. Он взглянул на меня, как на странное создание, как следует поиграл на гитаре и в завершение сказал: «Звук у этой гитары бедный и слабый, но это еще не самое худшее. Он еще и резкий и визгливый, как голос грубой бабы». После этого он изобразил несколько нот невероятно мерзким фальцетом; это едва не лишило меня чувств. Он встал, сходил за своей гитарой, и дал нам небольшой концерт. Тогда-то я понял, что такое настоящая классическая гитара. Басы были глубокие и слитные, высокие мощные, ясные, округлые и протяжные, когда необходимо. Все – середина, верхи и низы в совершенном балансе, и я нигде не нашел «немецкого акцента». Я понял, что мне нужно много работать, если я хочу превзойти исключительность этой гитары, если мне вообще удастся это сделать. К счастью, мне было всего 32 года, и время было на моей стороне – оставалось только узнать, как им воспользоваться. Одна вещь стала для меня совершенно ясна в результате этой встречи: типичная испанская гитара, с ее преувеличенными басами и рахитичными верхами, не подходит для исполнения важной роли на поле солирующих инструментов в больших концертных залах, где работает с ними Сеговиа. Гитара должна звучать как «маленький оркестр», или, как сам Сеговиа сказал, - как «далекий оркестр»; а значит, должна иметь все характеристики оркестрового состава в звуковом балансе, где высокие ноты, обеспечивающие напевную часть, преобладают над смешанными низкими тонами – примерно так, как это типично для гитары фламенко, но несколько приглушенно для классической гитары.

Слышали как-то, что Сеговиа сказал: «Испанские гитарные мастера, со своими пальцами, испачканными клеем, ударят, как следует, по открытым струнам и с удовлетворением заявляют: - Эта гитара звучит как пушка!»

Когда я называю Сеговию «Маэстро», я не использую этот термин в качестве высокого титула, как это делают все. Я делаю это с убеждением, что он на самом деле является моим большим учителем, не потому, что он давал мне технические указания – этого не было, но потому, что он показал мне путь, по которому надо идти, и цели, которые нужно достичь, со своей резкой критикой и искренним одобрением, причем последнее перепадало мне весьма скупо.

Я интенсифицировал свои исследовательские усилия и, приняв в качестве аксиомы то, что пропорции инструмента влияют на его звук, я решил применить золотое сечение в качестве исключительной и главной пропорции для контура или образа и для пропорций корпуса. Для этого я попросил своего доброго друга, доктора Рубио, сделать соответствующие вычисления. Основываясь на этом, я сделал гитару с угловатыми, почти прямоугольными контурами, которая не понравилась Маэстро.

Тогда я обратился к свойствам эллипса. Поскольку угол падения звуковой волны в эллипсе равен углу отражения, это позволит мне передать без потерь ноты, происходящие из подставки

(которая является одной осью), на другую ось, находящуюся в центре звукового отверстия. Чтобы сделать это, мне была нужна пластиковая (дерево может гасить звук или оказаться слишком тяжелым) половинка эллипса, которую мне предоставил доктор Рубио.

Я потратил много часов на создание этой гитары, поскольку оказалось не слишком просто заставить эллипс вписаться в корпус, имеющий более широкие стороны. Когда я делал это, моим намерением было получить значительно большую проекцию звука на больших объемах, и с этой мыслью Сеговиа играл на этой гитаре в Атениуме Мадрида. Его мнение было таково, что большая проекция на расстоянии действительно достигнута, но этот инструмент оказался весьма бедным в небольших помещениях. Видя мои усилия и рвение, Сеговиа как-то сказал фразу, которая тронула меня и наполнила меня энтузиазмом: «Этот парень однажды сможет сделать хорошую гитару».

Я продолжил длинную серию экспериментов, которые описывать было бы слишком долго, до тех пор, пока один из них не показал многообещающее продвижение. Он состоял в том, чтобы вычислить набольшее возможное равноудаление от звукового отверстия до подставки, чтобы определить контур корпуса; в результате были получены весьма гармоничные очертания. Маэстро что-то увидел в этой гитаре, поскольку сказал, что сохранит ее и попробует ее некоторое время. Это принесло мне бесконечное удовлетворение, поскольку заставило сделать вывод, что я на правильном пути. В то же время, я был поглощен изучением покрытий и испытаниями древесины. К сожалению, практически ничего не написано по поводу конструирования и реставрации гитар, от моих славных предшественников не осталось даже записанных мнений или рекомендаций, еще меньше – от комментаторов. Несомненно, гитара является еще слишком молодым инструментом, находящимся еще в процессе разработки, для того, чтобы появилась ее собственная техническая литература. Это не так со скрипками, которые, к счастью, довольно близки с гитарами, что позволяет изучить некоторые элементы, привлекая имеющуюся в изобилии информацию по ним. Один из таких элементов это покрытие, традиционно применяемое для гитары, которое имеет весьма низкое качество, практически не кристаллизуется и быстро втирается пальцами. Это покрытие называется шеллак и его основой является спирт. Другой крайностью является покрытие, применяемое к скрипкам, которое состоит из богатых смол, растворенных в масляной основе, с очень медленной кристаллизацией, весьма улучшающей звуковые вибрации. У меня было подозрение, что Хаузер, великий мастер, применил одно из этих масляных покрытий к гитаре Маэстро. С некоторыми трудностями, которые к настоящему не имеют отношения, я получил одно из таких покрытий и применил его к одной из гитар. Я прогревал это покрытие ультрафиолетовыми лучами от кварцевой лампы в течение нескольких недель, с тем, чтобы пережечь гранулы смолы как можно глубже. Гармоническая дека этой гитары, как и других, которые я подверг этому испытанию, приобрела прекрасный цвет состаренного дерева, поскольку, фактически, этот процесс состаривает древесину. Тем не менее, я смог удостовериться в том, что старая древесина не добавляет ничего особого звуку инструмента лишь потому, что она старая. Для звуковой деки моей гитары у меня была возможность использовать гармоническую деку челесты шестнадцатого века, которой было уже более 400 лет, и это не добавило звуку ничего экстраординарного. Я предпочитаю использовать относительно более молодое, но качественно выдержанное дерево, с хорошей эластичностью и энергией вибраций, чем нежели более инертное.

Я знал, что масляные покрытия требуют долгого времени для сушки, прежде чем не достигнут состояния, в котором их можно шкурить и полировать, но эта конкретная гитара истощила мое терпение. Прошло несколько месяцев, но эта гитара оставалась сырой, несмотря на кварцевую лампу, которая должна была ускорить процесс сушки. Мое восхищение великими скрипичными мастерами росло вместе с моим нетерпением. Почти год спустя, я смог наконец

отполировать покрытие и преподнести гитару Маэстро, который, видя мои усилия, тепло принял меня и мою гитару и пообещал, что будет изучать ее все время, что будет оставаться в Мадриде. Лето тогда было очень жаркое. Я не знаю, может быть, из-за исключительной жары, а может, обсуждаемое покрытие еще было недостаточно выдержано, но по правде сказать, через месяц он вернул мне эту гитару со словами, что она приклеивается к нему всеми своими частями. Этот случай, сильно тогда меня беспокоивший, сейчас вызывает только мой смех. Все волосы правой руки Маэстро были приклеены или отпечатаны на верхней стороне этой злополучной гитары – но приятно было знать, что Сеговиа начал интересоваться мной.

Доктор Рубио еще раз пришел мне на помощь в решении этой проблемы и представил меня важному промышленнику, занимающемуся производством красок и покрытий. Последний тепло приветствовал меня и для удовлетворения моих запросов предоставил в мое распоряжение целую лабораторию. Его сотрудникам потребовалось не слишком много времени для того, чтобы приготовить покрытие на основе мочевины, которое оказалось оптимальным и которое я использую поныне. Использование этого покрытия довольно затратно, поскольку необходимо сделать около четырнадцати покрытий, и каждое из них нужно полировать прежде, чем начнешь делать наносить следующее. Этот процесс занимает примерно три с половиной месяца. Тем не менее, это настоящее сокровище из-за своего цвета, прозрачности и, особенно, своей волокнистой кристаллизации, такой полезной для звука; а результат весьма походит на тот, который получается при применении жирных масляных покрытий, которые требуют для достижения своей стабилизации три года. Сеговиа получил первую гитару, покрытую таким образом, с большим интересом, однако весьма серьезно задал первым делом вопрос, не будет ли он приклеиваться к ней так же, как и к предыдущей. Вот тогда он сказал мне: «Мой Хаузер серьезно заболел. Он имеет странную вибрацию, и более того, есть две ноты на первой струне, которые менее интенсивны, чем другие. Я хочу, чтобы ты починил ее для меня.»

Я знал заранее, что странная вибрация имела источником некий внутренний элемент, который частично отклеился, и, если его найти, то ремонт окажется несложным. Однако я не знал, за что хвататься, чтобы исправить слабые ноты, и я думаю, что существует в этом мире кто-либо, способный исправить их. Это были как раз те самые знаменитые «волчьи» ноты, которые присущи всем деревянным струнным инструментам. В общем случае, высокие ноты, по причине большого количества вибраций на единицу времени, наиболее к ним склонны, и, чем лучше и громче звучит инструмент, тем более чувствительными они становятся. Эти ноты происходят из-за колебаний плотности или твердости, присущих древесине, которые невозможно предотвратить, ведь строгое научное исследование невозможно, из-за того, что каждый кусок дерева отличается от другого, даже если оба вырезаны из одного полена. Если бы дерево было однородным материалом, проблемы бы не было. Скрипки еще сильнее подвержены этой проблеме, и однажды появился мастер, который решил, что нашел решение. Оно состояло в том, что металлическая стружка рассыпалась по верхней деке и воспроизводились «волчьи» ноты; участки, где собирались опилки из-за отсутствия вибраций, маркировались. После этого верхняя дека снималась, утончалась с внутренней стороны на маркированных участках и ставилась на место. Однако «волчьи» ноты подавлялись лишь на короткое время, после которого их звук становился еще более ущербным, чем ранее. Это изобретение испортило множество старых, великолепных, первоклассных скрипок. Единственный способ для музыканта восстановить эти «волчьи» ноты – осторожно каждый день, в начале каждого своего занятия, несколько минут играть эти ущербные ноты, и в итоге они полностью либо в значительной степени исчезнут.

Я все это изложил Маэстро, он внимательно выслушал, но на его лице было такое выражение, что моя долгая речь как вошла в одно его ухо, так из другого и вылетела. Он отрицал технические подробности – его интересовал исключительно результат. Долгие годы (и это видно из нашей с ним переписки), я должен был нести свой крест этих проклятых «волчьих» нот, несмотря на то, что я повторно излагал вышесказанное ему несколько раз по случаю. Для него «погашенные» ноты были неправильными, поскольку являлись частью природы инструмента.

Я абсолютно уверен в том, что волчьи ноты на инструменте Хаузера всегда имели место, с самого начала – ведь они ведут себя именно так. Что случилось на самом деле, так это то, что в своем стремлении к совершенству и к усилению своей невероятной чувствительности, настал момент, когда эти ноты стали весьма существенны для него.

Он дал мне свою гитару для ремонта со словами, которые я никогда не забуду, ведь он вложил в них все свои надежды этой и другой жизни: «Рамирес, я вверяю твоим рукам мое сокровище». Позже я нашел причину вибраций. Конец верхней подпорки верхней деки отклеился примерно сантиметров на пять, и, поскольку он потерял поддержку со стороны обечайки, начали раздаваться возмутительные хлопки. Я приклеил конец подпорки, и он стал на свое место. Я тщательно изучил эту гитару, раз уж представился случай, чтобы понять происхождение ее исключительного звука, но я не нашел совершенно ничего особенного. Ее внутренняя структура была, в сущности, основана на прекрасно известной формуле моего дяди Мануэля и Торреса, но было и то, что дало мне пищу для размышлений: толщина в некоторых участках была существенно выше той, что обычно использовалась испанскими мастерами гитар. Я знал, что старые итальянские скрипки, наиболее ценные ныне, выполнены из древесины более толстой, чем у других, приспособленной для нахождения наиболее важных объемных вибраций, так влияющих на плотность высоких нот. Я уже проводил исследования на эту тему, исследования трудные и медленные, поскольку требовалось находить участки максимальной плотности, компенсируя их относительно более легкими; но эти наблюдения воодушевляли меня продолжать в этом направлении и оставить в стороне, раз и навсегда, испанскую традицию - безусловно, создающую красивый звук, но слабый и несбалансированный. Как то Сеговиа сказал мне: «Гитара твоего дяди Мануэля имеет душевный звук, но первая струна причинила мне немало неприятностей, когда я пытался выжать из нее выразительность, нужную мне; она всегда давала короткий и слабый звук в то время, когда мне был нужен сильный, протяжный и акцентированный.»

Я вернул отремонтированную гитару Маэстро, он внимательно ее опробовал, и на его лице появилось выражение удовлетворения. О волчьих нотах он не сказал ничего. Может, они несколько улучшились после того, как я прихватил отклеившуюся подпорку. Тогда он сказал мне: «Очень хорошо, Рамирес, так что я должен за эту работу?» Я ответил: «Ну, раз уж мой дядя Мануэль был способен подарить вам гитару, так я хоть…» Я никогда не видел, чтобы Сеговиа смеялся так сердечно, как в этот раз.

Где-то в 1960 году я решил сделать гитару на основе всех моих опытов, давших позитивные результаты, и которой я добавил все идеи, которые были у меня по поводу вариаций толщины, ассиметричной внутренней структуры в поиске различных зон для лучшей концентрации вибраций для каждой ноты; вибрирующие массы (в частности, среди прочих, крестовая пружина), с которыми я уже год или два до этого экспериментировал успешно. Проблема была в том, что у меня не было оптимального дерева. Я выбрал лучшее из того, что мог найти, но оно было весьма далеко от того, что мне бы хотелось – ведь мы в Испании еще имели ограничения.

Сверх всех ожиданий, мой эксперимент оказался успешен. Прежде чем собрать все свое мужество и преподнести ее Маэстро, я прежде предложил попробовать ее нескольким профессиональным гитаристам, и каждый из них хотел оставить гитару себе. Это воодушевило меня, и я взял ее к нему. Сеговиа долго играл на ней, не высказывая никаких комментариев, и это был добрый знак. В конце концов, он попросил оставить инструмент ему с тем, чтобы изучить его глубже. Он вернул гитару, которую брал перед этим. Некоторое время спустя я узнал, что он использовал эту новую гитару в ходе всего концертного тура в Австралию в 1961 году. Наконец я достиг успеха и заставил его снова играть на испанской гитаре, даже если это была всего лишь проба!

В 1962 году, когда уже не было никаких ограничений в закупках исключительной древесины, я весьма старательно сделал две гитары, основываясь на той же технике, и преподнес их Сеговии по его возвращении в Испанию. Конечно, они понравились ему больше, чем предыдущая, но он все не мог решить, какая из двух нравится ему больше, ведь я имел договоренность с доктором Рубио, что, после того, как Маэстро сделает выбор, вторую я отдам ему. Наконец, он выбрал одну, а гитару, сделанную мной в 1960 году, вернул, и я до сих пор храню ее в своей коллекции.

Существует забавный анекдот об этих двух гитарах. Когда обе гитары убрали в их кейсы, и доктор Рубио взял свою, Маэстро снова засомневался в том, не была ли сделана ошибка, и попросил еще раз сравнить гитары. Несмотря на это, он все равно остался не уверен до конца в том, что его гитара была той, которую он выбрал на самом деле.

Где-то в это время я открыл необычное дерево, имеющее значительные преимущества перед немецкой елью, использующейся для верхних дек гитар с незапамятных времен. Его научное имя – Thuja Plicata, а по ошибке, на жаргоне плотников, его называют красным западным кедром, а показали его мне как обычный кедр. Я тут же распознал его превосходные свойства – легкость, крепость, чувствительность и, особенно, его замечательный рисунок, превосходящий по качеству великолепно выдержанную немецкую ель. Оно происходит с Тихоокеанского побережья Северной Америки, относится к хвойным, и его ближайшим родственником являются Центральноамериканские ели. Я не стал терять время и сделал гитару из этого дерева. Результат оказался исключительным во всех отношениях. Я вспоминаю, что сделал для Маэстро четыре гитары и преподнес их ему при первом случае, представившемся летом 1965 года.

Он протестировал их без комментариев, но с видимым удовлетворением; выбрал одну и вернул мне гитару 1962 года, которая почему-то была датирована 1963. Эта гитара также осталась в моей коллекции.

Это был безусловный успех Thuja Plicata. Немного времени спустя она стала наиболее предпочитаемой по всему миру в сфере производства гитар.

После 1965 года, каждый раз, как Маэстро проезжал Мадрид, я показывал ему одну или несколько гитар, либо потому, что в них был некоторый прогресс или изобретения, либо из-за того, что я выбирал из моего обычного производства гитару с такими именно свойствами звука, которые особенно нравились Сеговии, - мощные высокие с темным тембром. Иногда он менял гитару, бывшую у него в распоряжении, на новую из тех, что я приносил ему, а иногда он продолжал использовать ту, на которой уже играл после сравнения их в течение нескольких дней. Одна – две гитары у него были все время. Одну я вручил ему по случаю его бракосочетания. В другие разы,

когда он сомневался особенно сильно, он мог попросить меня оставить определенную гитару, чтобы сравнить ее еще раз по возвращении в Мадрид.

Однажды он позвал меня, чтобы исправить небольшую деталь в звукоизвлечении гитары. После того, как он дал мне небольшой концерт для проверки исправленного звукоизвлечения, он сказал: «А теперь давай посмотрим, как там мой Хаузер». Он взял Хаузера и поиграл на обеих гитарах по очереди, ведь то, что он действительно хотел – это сравнить их. Настал момент, и я, не удержавшись, сказал: «Моя гитара звучнее вдвое», и мне тут же стало стыдно за эти слова. Он взглянул на меня. Я боялся худшего, но к моему изумлению, не произнося ни слова, он медленно утвердительно покачал головой. Потом он убрал обе гитары и сменил тему разговора. Такие вот мы невозможные, люди гитары!

Прошло некоторое время, вечерело, и он позвонил мне и сказал: «Рамирес, зайди ко мне домой на чашечку кофе. Пришел Флета и принес мне гитару; я хотел бы вас познакомить». Я ответил, что подойду через полчаса. Мне говорили о Флете. Я боялся что он, один из лучших мастеров Испании, великолепный конструктор и реставратор струнных инструментов, посвятил свое время созданию гитар с большим успехом. У него получилось, определенно, усилить звук традиционной испанской гитары, хотя, как я заметил, в его работе имела место типичная потеря баланса, слегка сокращенная благодаря большей амплитуде. Я знал также, что он преподнес несколько гитар Маэстро и что Маэстро использовал их для некоторых выступлений.

Как я правильно понял желания Сеговии, он хотел столкнуть идеи и технические детали, которые могли бы привести к созданию супергитары, смешав взрывной звук со звуком острым и протяжным, если это возможно. Прекрасно зная, что встречи между гитарными мастерами обычно оканчиваются под вспышки искр, я зарекся говорить о гитарах. Меня представили Флете, человеку, чья невозмутимость и добросердечие успокоили меня, и Маэстро практически немедленно показал мне полученную гитару. Конечно, это был прекрасно сделанный инструмент, и я сказал об этом. Маэстро начал тестировать ее и сыграл короткую пьесу, но, по примеру самого Маэстро, я ограничился только фразой «очень хорошо, очень хорошо», не рискуя аргументировано критиковать. Явно разочарованный, Сеговиа тем самым подтвердил мои подозрения; он сыграл еще несколько аккордов и убрал гитару с определенно дурным настроением. Он сел, скрестил руки и принял вид, изображающий «а теперь посмотрим, что будет дальше». Флета и я продолжали разговор на малозначительные темы, не касаясь аспектов конструирования гитар. Я думаю, Флета имел такое же намерение – избегать любой темы, которая может привести к конфликту или потребовать аргументов. Единственное, о чем он спросил, это о закупках кедра для грифов гитар, с получением которого он испытывал трудности, и я, конечно, благодарно сориентировал его по этой теме.

Разговоры мало-помалу затихли в атмосфере, не слишком приятной из-за угрюмого настроения Сеговии. Мы вежливо распрощались и на этом эпизод закончился.

На следующий день я должен был увидеть Сеговию, зачем – сейчас уж и не помню. Он ждал меня. «Ты был очень скрытен с Флетой», - упрекнул он меня. «Не думаю», - я ответил. «И я, и он пытались обойти те темы, которые могут привести к спору, поскольку некоторые наши точки зрения совершенно противоположны друг другу и нам трудно было бы их избежать». «Но он большой художник», сказал Сеговиа. «Не сомневаюсь», ответил я, «но если дело касается гитар, я считаю, что быть техником гораздо важнее. В молодости я обучался рисованию четыре года, и я хорошо понимаю разницу, существующую между искусством и ремеслом. Касательно гитары, я

думаю, что искусство состоит только в гармонии ее линий, в красоте мозаики и украшений, и некоторых других мелочах. Остальное, величайшее и самое важное – чистая техника. Как в автомобилях; возможно, искусство присуще корпусу и отделке интерьера, но важнейшая часть есть не что иное, как техника. Маэстро, окажите мне любезность и позвольте мне привести немалую толику доказательств этого утверждения.»

Это успокоило его, и более того, я заявил ему, что никогда не верил гитарам, созданным по вдохновению, и что он должен делать также. Это рассмешило его.

Проблемой было то, что Сеговиа, будучи большим артистом, смотрел на все вещи под артистическим углом зрения, и я знал, что он испытывал слабость к Флете и к его маленькой, архаичной и весьма романтичной мастерской. По этому случаю Сеговиа посетил мою мастерскую и увидел совершенно ремесленную работу, которая выполнялась здесь. Однако, когда я показал ему ременную пилу и включил ее, он испугался и чуть из кожи не выпрыгнул, поскольку она издавала такой ужасающий рев. Для него это было без сомнений современное хитроумное изобретение. Ведь он не знал, насколько это важно для производителя инструментов – пилить дерево самостоятельно, не передавая эту задачу корыстным коммерческим исполнителям, чьей единственной задачей является распилить древесину так, чтобы получить максимальный возможный объем, вместо того, чтобы достичь максимальное совершенство ради звука и оставив мысли о коммерческой пользе на второе. Несмотря на этот аргумент, все мои объяснения как будто были обращены к глухому. Атмосфера, в которой работал Флета, была пленительна для него.

Где-то в это время были созданы музыкальные курсы в Компостеле, и Маэстро предложил, чтобы я дарил гитару лучшему гитаристу курсов после конкурса. Я обдумал предложение и пришел к выводу, что будет неплохо для моей репутации, если моей гитарой будет награжден исключительный гитарист, и я уступил. Так или иначе, это превратилось в традицию, и я каждый год дарил гитары «Музыке Компостелы», и делаю это сейчас в дань памяти Маэстро.

Однажды в те годы, Сеговиа решил вручить приз на официальной церемонии в Мадриде, и просил меня присутствовать в качестве дарителя гитары.

Лично я ненавижу всевозможные церемонии, ненавижу быть центром внимания, и по этой причине я попытался уклониться от этого приглашения, не говоря при этом решительно «нет». Я сказал ему, что я не смогу появиться и чтобы он на меня не рассчитывал. Маэстро не ждал ответа и бездоказательно решил, что я обязательно буду. Но, когда момент настал, и я не появился, как мне говорили, он заявлял позже: «Я забуду о нем лишь тогда, когда его закопают в могилу!».

Невозможно представить, какой поток упреков мне пришлось выдержать несколько часов спустя. Я не мог вставить даже слова в свое оправдание; впрочем, спустя некоторое время, атмосфера прояснилась.

Хотелось бы не забыть о моем исследовании, которое было основано на применении к гитаре принципа «виолы д'аморе», реннесансного инструмента с дополнительными струнами для внутреннего резонанса. На основе этого исследования я сделал гитару с шестью внутренними струнами. Эти струны были закреплены на внутренней подставке, и, протянувшись внутри шейки грифа, достигали головки, снабженной двойным набором колков. Я показал эту гитару Сеговии, и он безоговорочно хвалил ее, однако один недостаток в ней все-таки был – когда ноты должны были иметь короткую длительность, их невозможно было погасить. С большим интересом он

побуждал меня попытаться решить эту проблему, но не предложил никакого возможного решения. Он никогда не вникал в технические детали. Тогда я показал эту гитару Нарцисо Йепесу, который приложил свой колоссальный аналитический ум к решению этой проблемы; так родилась 10-струнная гитара, с добавлением внешних струн для получения нужного резонанса. Когда несколько позже я показал эту гитару Маэстро, он заявил не больше и не меньше, что красота инструмента уничтожена, и быстро забыл об этой теме. Тем не менее, он выразил свое одобрение 8-струнной гитаре, которую попросил меня сделать его ассистент на «Музыке Компостелы», Хосе Томас, чтобы играть на ней нетранскрибированную музыку барокко.

Во время одного из туров Маэстро по Соединенным Штатам, гитару, которую он взял с собой, постигло какое-то несчастье. Он всегда путешествовал всего лишь с одной гитарой, и мне пришлось послать ему другую, зарезервированную для него, с помощью экспресс почты. Что-то похожее случилось и в другой раз, но тогда вдова знаменитого производителя струн, Августина, пришла ему на помощь и дала ему гитару, которую она купила у меня чуть ранее.

В 1967 году я показал Сеговии гитару, которая, по моему мнению, имела все те свойства, которые ему нравились. Он немедленно одобрил ее и использовал на всех концертах примерно три года. Абсолютно точно с этой гитарой он дал концерт в Королевском Театре, на который я был приглашен по случаю вручения Золотой Медали за Заслуженный Труд от Министра Труда. Это был великолепный концерт, за которым последовала церемония награждения, речи, и так далее. Несколько позже, когда я показал ему гитару, которая ему очень понравилась, он вернул мне гитару 1967 года и попросил сохранить ее для него, что я добросовестно выполняю и теперь она – часть моей коллекции, вместе с программой этого достопамятного концерта.

Без особых событий прошло несколько лет, окропленные лишь частыми письмами Маэстро, в каждом из которых он упоминал знаменитые «волчьи» ноты. В одном из этих писем он сообщает мне, что ему пришлось заменить или удалить некое музыкальное произведение из своей программы потому, что нота, на которую приходится ударение, совпадает с одной из тех мертвых «волчьих» нот, в попытках устранить которые у меня зашел ум за разум, и ни один другой мастер также не достиг в этом успеха.

Настал мой черед сердиться. Должно быть примерно в 1974 или 1975 году мне сказали (всегда находится какой-нибудь информатор), что на одном из его концертов он анонсировал в своей программе, что собирается играть на гитаре Флеты, но дал концерт на моей, и это меня сильно рассердило. Флета имел все мое уважение, и я, возможно, являюсь его величайшим поклонником зная, что он сделал очень много для поддержки испанской гитары, для того, чтобы сохранить ее мировой престиж, но правда и то, что мы, конструкторы гитар, должны беречь нашу профессиональную гордость, и мы не можем прощать бездумные изменения мнений или даже невнимательные поступки, принижающие нашу значение.

Я нашел, что иллюзорное предпочтение Маэстро Флеты было весьма действенно, и я хотел, чтобы он меня оставил и не беспокоил более, как в случае с этой проклятой программой, и чтобы он сделал, раз и навсегда, окончательный выбор между действительным предпочтением и предпочтением наполовину идеологическим и наполовину романтическим.

При помощи нашего общего друга, доктора Рубио, я получил его объяснения, что программа была напечатана заранее, что это ошибка и так далее. Тем не менее, я предпочел принять его извинения с холодностью, и, каждый раз, когда он звонил мне в контору с просьбой

подрегулировать звукоизвлечение одной из моих гитар, я обычно посылал своего сына, Хосе Рамиреса IV, вполне подготовленного мастера, с которым он тогда и познакомился. Их дружба окрепла, когда сын вручил ему посвященную гитару, сделанную своими собственными руками. Маэстро был весьма доволен этой гитарой и играл на ней на многих концертах.

Прошли годы, и моя обида пошла на убыль. Однажды он попросил меня встретиться с ним в его студии, чтобы поговорить о чем-то важном. Я отправился туда, полный любопытства, но встреча сократилась до долгих разговоров на самые простые темы, пока мы не подошли к моменту и он не сказал мне ласковым укоризненным тоном: «Рамирес, прошло восемь лет как мы не виделись».

Примерно в 1985 году, у меня появилась идея, каким способом можно ограничить эти ужасные волчьи ноты. Она состояла в том, чтобы сформировать камеру внутри гитары, которая бы фрагментировала звуковые волны, делая их более однородными. Результат эксперимента оказался положительным, поскольку я не только достиг успеха в своих первоначальных намерениях. Была достигнута большая дифференциация между нотами, что устранило один из дефектов гитары: смешение часто воспроизводимых звуков, особенно при игре аккордами. Я нашел, что это всем нравится, поскольку традиционный звук гитары, предпочитаемый вовсе времена, более сбивчивый. Но мне нужно было услышать мнение Маэстро. Меня не было в Мадриде, когда возникла возможность представить эту гитару ему, и это сделал мой сын. Отчет моего сына не мог бы быть более воодушевляющим. Во время испытаний на лице Сеговии застыло выражение изумления. Позже он спросил сына: «Как твоему отцу удалось сделать это?»

Он дал свои следующие концерты с этой гитарой в Лондоне, и, я знаю это, он заявил в присутствии многих свидетелей: «Рамирес мог бы сделать эту гитару 20 лет назад!»

Когда примерно через год у меня появилась возможность поговорить с Маэстро, он сказал мне что во время репетиции один знаменитый дирижер, чье имя я уже, к сожалению, не помню, а в другой раз – потрясающий виолончелист Ростропович, оба сказали ему: «Как эта гитара звучит таким образом? Это гениальный музыкальный звук». Отсюда можно заключить, что лишь уши исключительно музыкальные способны оценить этот прорыв для инструмента.

Маэстро посвятил мне одну из своих последних программ со следующими подписанными словами: «Для чудесного Рамиреса», и у меня она висит в рамочке.

Он вернул также гитару, сделанную мной в 1985-ом, и которую использовал до этого момента, с обычным своим пожеланием сохранить ее для него. Эта гитара имела «особое украшение». Вероятно, Маэстро любил проводить ранние утренние часы в своих трудах и одновременно завтракать, что делало неизбежным падение капель кофе на верхнюю деку гитары, на которой он играл. Так вот, эта гитара получила одну из таких капель, и ее след я не собирался удалять; я намереваюсь сохранить его как реликвию.

Примерно в это время, когда бы Сеговиа ни приехал в Мадрид, он обычно звонил мне и говорил: «Рамирес, заваливайся вечерком в мою студию – виски попьем». Однажды мы, в стиле двух закадычных друзей, обсудили так тысячи тем. Эти встречи были весьма увлекательны – ведь он был великий рассказчик и имел интереснейшие воспоминания. Мы даже никогда не касались тем, связанных с гитарами. Тем не менее, последний раз, когда я виделся с ним, он дал мне заявление, которое написал обо мне долгое время назад, но которое хранил из-за изменений,

которые собирался в нем сделать. Оно походило на завещание, которое я получил с неприятным предчувствием. Вот что он написал:

Несколько слов о Хосе Рамиресе

Хосе Рамирес является не только производителем изумительных гитар, но также и неутомимым исследователем в равной степени исторической эволюции «китары», изучения волшебства акустики и волн вибрации смычковых и щипковых инструментов. И более, гораздо более того… Очень немногие «Мастера» приходят к обладанию таким широким массивом знаний и немногие так применяют свои знания, с таким успехом для достижения прогресса в своей работе.

Рамирес дал покой своим собственным творческим рукам, и, окруженный исключительными работниками, посвятил себя управлению, наблюдению, изменению и исправлению работы в своей мастерской, которая стала со временем еще более эффективной.

И именно я лично получаю наслаждение от результатов его усилий – к настоящему моменту уже более двадцати лет, не только в уюте моей студии, но и на моих концертах, даваемых в залах на три, четыре и более пяти тысяч мест, например, в большом зале Анны Арбор, около Дедройта, и я никогда не надеялся на усиливающее звук оборудование, иногда используемое молодыми, более склонными к коммерции, чем к искусству.

В своем настойчивом стремлении реализовать цель своей жизни Хосе Рамирес построил наиболее звучные и имеющие наилучший во всем мире тембр гитары.

Андре Сеговиа
Маркиз Салобреньи

То, что я должен был бы добавить, для меня слишком болезненно. Я предпочитаю не вспоминать ничего из того, что случилось позже в деталях достаточных, чтобы писать об этом. Так что кто-нибудь другой сделает это лучше меня.

Так что я храню четыре гитары, которыми пользовался Сеговиа в течение своей жизни: те, которые я сделал в 1960, 1963, 1967 и в 1985. Хотя я и не уверен, следующие гитары до сих пор остаются в его студии: та, которую дала ему вдова Августина, гитара моего сына с посвящением, та, что я подарил ему на свадьбу, и «De Camara», которой он пользовался до самого конца.

Я мог бы навести справки, чтобы удостоверить вышесказанное, но я верю, что молчание временами является формой уважения.

Однажды меня попросили написать немного о Маэстро по поводу празднования чего, уж не помню, и я написал следующее:

Гитара Мануэля Рамиреса, которую Андре Сеговиа использовал с 1912 по 1937 годы. Собственность Музея Метрополитен, Нью-Йорк

MUSICA EN COMPOSTELA

El Consejo Directivo de «MUSICA EN COMPOSTELA»
ha acordado nombrar a

D. José Ramírez

SOCIO DE HONOR

en testimonio de homenaje y gratitud por su generoso mecenazgo.

Santiago de Compostela, 23 de Septiembre de 1983

El Presidente,

Титул Почетного члена «Музыки в Компостеле», 1983

S

ACERCA DE JOSE RAMÍREZ

JOSÉ RAMÍREZ no es simplemente el productor de magníficas guitarras sino un investigador infatigable de cuanto se refiere a la evolución histórica de la "kitara", al estudio del misterio de la acústica y de las ondas vibratorias en los instrumentos de arco, plectro y punteo. Y mas, y mas ... Pocos "luthiers" han logrado poseer tan vasta suma de conocimientos y pocos los han aplicado con tanto éxito a la práctica progresiva de su labor.

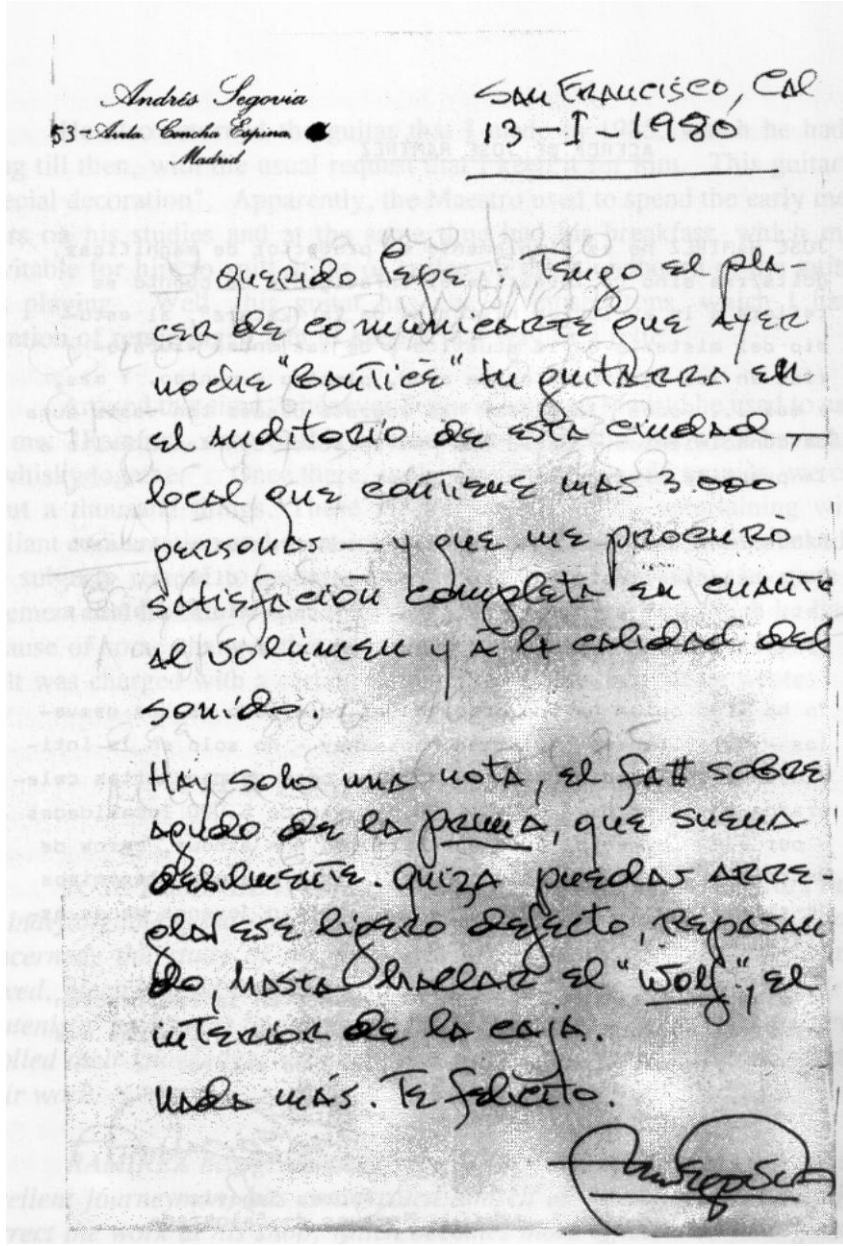
RAMÍREZ ha dado paz a sus manos de constructor y, rodeado de excelentes operarios, se ha consagrado a dirigir, vigilar, modificar y corregir el trabajo, cada dia mas eficaz de su taller.

Yo he sido quien ha ido probando el resultado de sus desvelos - veintitantas guitarras hasta hoy - no solo en la intimidad de mi Estudio, sino en mis tournees de conciertos celebrados en Salas de 3.000, 4.000 y hasta de 5.000 localidades - por ejemplo, en el gran auditorio de Ann Arbour, cerca de Detroit - sin tener jamás que recurrir a equipos eléctricos de ampliación del sonido, cosa que emplean jovenes menos artistas que comerciantes.

Al proseguir José RAMÍREZ tan tenazmente en la realización del ideal de toda su vida, ha construido las guitarras mas sonoras y de mas bellos timbres del mundo entero.

Andres Segovia
Marques de Salobrena

Несколько слов о Хосе Рамиресе III, написанные Андре Сеговией



Andrés Segovia
53 - Avda. Concha Espina
Madrid

San Francisco, Cal
13 - I - 1980

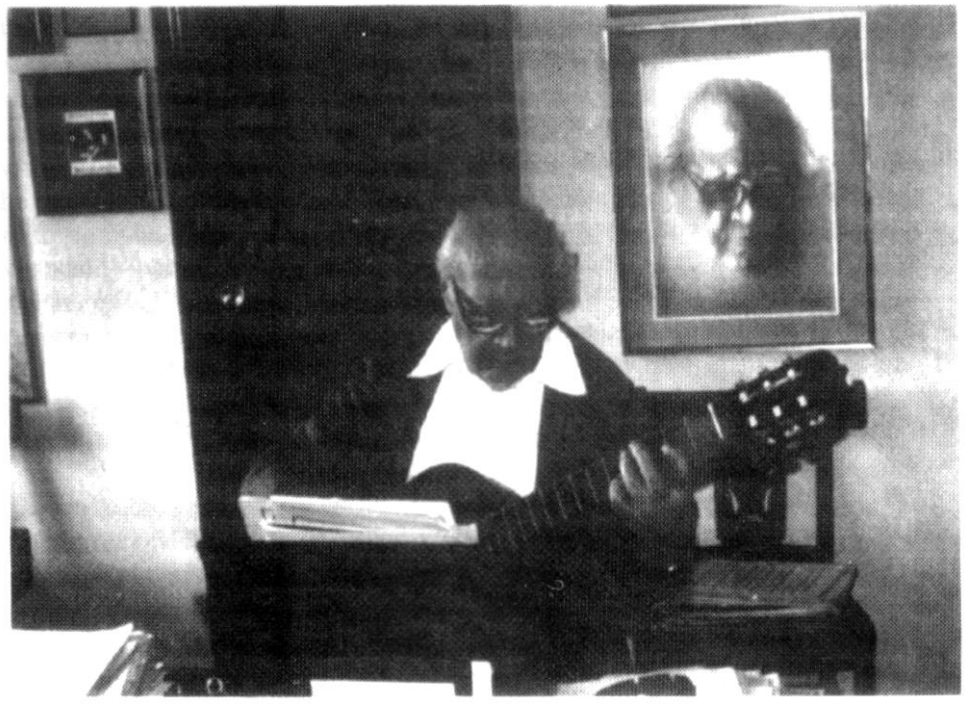
Querido Pepe: Tengo el placer de comunicarte que ayer noche "Bautier" tu guitarra en el auditorio de esta ciudad — local que contiene más 3.000 personas — y que me procuró satisfacción completa en cuanto al sonimen y á la calidad del sonido.

Hay solo una nota, el fa# sobre agudo de la prima, que suena debilmente. Quiza puedas arreglar ese ligero defecto, repasando, hasta hallar el "wolf", el interior de la caja.

Nada más. Te felicito.

Segovia

Письмо Андре Сеговии, адресованное Хосе Рамиресу III



Андре Сеговиа с гитарой, сделанной Хосе Рамиресом III

«Мой взгляд на Андре Сеговиа»

Я горжусь привилегией знать Андре Сеговиа в течение уже 30 лет, наслаждаться его дружбой и всегда интересными беседами с ним. Но более всего, под предлогом того, чтобы он опробовал мои гитары, я горд тем, что имел честь слушать целые концерты в его исполнении лишь для одного слушателя – меня. По этим причинам я полностью осознаю свою исключительную возможность, делающую меня способным оценить его искусство в наивысшей свободе выражения его личности, возможность, которую не имеет широкая публика или записывающая студия. И если я еще, несмотря на это, до сих пор не высказал своего мнения о Сеговии как музыканте и исполнителе, так это лишь потому, что я считал, что есть другие, более квалифицированные, чем я, кто мог бы выполнить эту задачу. Что я действительно утверждаю с полным согласием всех моих чувств, так это то, что Андре Сеговиа является одним из самых исключительных артистов, которых каждое столетие приносит человечеству.

По моему мнению, он мог бы стать гением на любом артистическом поле; мог бы легко стать художником, скульптором, писателем, даже актером, но, к счастью для гитары, он сфокусировал свои интересы на этом инструменте, открыв миру все ее тайные сокровища нежности, звука и выразительности, возвысив ее до уровня солирующего инструмента. Применив такие широкие познания в музыкальной литературе, которых никогда не добивались вплоть до его полного посвящения гитаре, добавив своей работой новые возможности для обучения, двигаясь любовью к этому инструменту в чистейшей и высочайшей степени этого чувства, продемонстрировав не единожды самопожертвование для достижения цели, он получил такие удивительные результаты, которые гарантируют однажды и навсегда место, которое он заслужил для гитары на музыкальном поле. Этими словами я вовсе не имею намерения принизить работу, проделанную предыдущими почтенными мастерами, которые в свое время осуществили достижения, упростившие взлет, совершенный Сеговией.

Мои отношения с Маэстро были в целом мирные и очень дружеские, хотя по некоторым причинам у нас были несколько «бурь», и они были неизбежны, имея в виду его мощную личность. Начну с признания, что моим лучшим учителем в создании гитар был и по сей день является Сеговиа; и не только потому, что он давал мне технические советы или выражал общие мнения о том, как должна решаться каждая конкретная проблема с этим инструментом. Его мастерские уроки состояли лишь в высказывании того, что он хочет от гитары, касательно звука и звукоизвлечения. Другими словами, он всегда был безжалостным и непреклонным критиком, чье слово не обсуждалось, возможно потому, что он всегда был одержим правдой. Перед тем, кто безоговорочно воспринимал его критику, была открыта крутая и трудная дорога к совершенству. С первого дня знакомства я начал работать над различными моделями гитар, которые я показывал ему каждый год когда он посещал Мадрид после концертных туров. Его мнения всегда походили на такое: «Звук у этой гитары хорош, но у нее голос сеньориты». В другой раз, когда я показал ему гитару, он сказал, что она «непроходимая», ссылаясь на определенную деталь гитарного звукоизвлечения. Бывали многие другие случаи негативной критики, такие же, как эти, в период длительностью около десяти лет, но он всегда воодушевлял меня на борьбу для улучшения моей работы. Однажды, при посредничестве нашего общего друга, доктора Рубио, я услышал, что он сказал как-то, что из-за моего упорства и настойчивости он считает, что я смогу однажды достичь успеха и создать хорошую гитару. Это бесконечно стимулировало меня, и я интенсифицировал мои усилия вплоть до одержимости. Также, по другому случаю, я показал ему гитару, которая

потребовала от меня месяцы работы, и на которую я возлагал большие надежды. После того, как он сказал мне, что она ему не нравится, он, увидев уныние на моем лице, сообщил мне то, что должно было успокоить меня: «Мой друг Рамирес, гитара была изобретена любопытным чертенком, который котел развлечься отчаянием, в которое впадают те, кто играет на ней». Надо ли сказать, как эти слова мне помогли.

Давным давно, в 1960-ом, он сыграл на одной из моих гитар в концертном туре в Австралии, и с 1963 года он играл на них в большинстве своих концертов.

Человеколюбие Сеговии так же велико, как и его искусство, хотя это и может показаться преувеличением. Он был бесконечно преданным другом. Если кто-либо приходил к нему с ясными и искренними намерениями, он мог найти настоящего друга в лучшем смысле этого слова.

Были и те, кто критиковал его за не самое уважительное отношение к музыкальным нотам, но правда в том, что он был величайший поэт всех времен.

Мода и еще о покрытиях

В отличие от других инструментов, как фортепиано или скрипка, чей статус был установлен очень давно, до сих пор не было ясно и определенно продемонстрировано, что гитара является инструментом, достигшим конечного совершенства. Так происходит по причине разнообразных тенденций, которые гитаристы провозглашают в качестве своих предпочтений, и относительно коротких, изменчивых периодов времени, которые можно назвать модами, иногда весьма причудливыми, и которые усложняют искомую консолидацию.

Чтобы показать это, уместно начать объяснение с того, что гитара является промежуточным инструментом между лютней или лютом (лауд на кастильском испанском и ал уд на родном арабском языке) и виолончелью, обозревая очевидные отличия между ними и фокусируясь исключительно на качестве и типе звука. Виолончель имеет глубокий, низкий звук, интенсивный, протяжный и исключительно красивый. Лютня имеет высокий и чистый, с маленькой или вовсе без протяжности, особенно высокие ноты оказываются короткими и острыми, но она имеет и воистину захватывающее очарование в границах своей мощности. Это деликатный и прелестный инструмент. Если тот же звук воспроизвести на обоих этих инструментах (естественно, на виолончели их нужно взять щипком), невероятное отличие между качествами и типами звука становится очевидным, и более или менее в этом диапазоне мы и находим звук гитары. И, как я наблюдаю, здесь имеются возможности для того или иного в соответствии с тем, что модно в этот момент, что влечет за собой определенные способы конструирования гитары, внутреннюю структуру, покрытия и так далее, и создает нестабильность, которая вряд ли способна помочь определенной консолидации гитары, такой, как в случае других, формализованных, инструментов. Эти колебания определены особенностями конструкции двух примеров – лютни и виолончели. Виолончель имеет прочную конструкцию, являвшуюся объектом значительных улучшений в течение столетий; она имеет маслянистое, очень красивое покрытие с значительной кристаллизацией – действительно утонченное покрытие, которое приходится наносить медленно и осторожно – и современные очертания и характеристики этого инструмента были сформулированы очень и очень давно.

Лютня легка как перо, ее конструкция предельно хрупка, и там, где лишний грамм древесины может быть сохранен, его убирают, как будто это высшее достижение. Имеется некоторое количество моделей разных размеров и с разным количеством струн. Его покрытие весьма типично для Средних Веков. Я даже не рискнул бы назвать это покрытием, как будто бедный шеллак выглядит как настоящее покрытие. Примерами компонент «покрытия», которое использовали для лютен, являются яичный белок, чистая вода и, возможно, немного смолы. Лишним доводом является тот факт, что когда кто-либо пытался покрыть лютню покрытием в истинном смысле этого слова, его постигала неудача, поскольку инструмент терял характеристики старомодного звука. Это демонстрирует важность влияния покрытия, как на природу, так и на мощь и качество звука инструмента. Лютня –это восхитительный маленький инструмент, который лучше оставить как он есть.

В результате вышесказанного, можно подумать, что шеллак является покрытием наилучшим образом подходящим для гитар, и что ее конструкция имеет склонность становиться легче, имея результатом милый, но высокий и искрящийся звук. Когда я делал гитары подобного рода многие годы назад, Сеговиа счел необходимым сказать, тестируя одну из них: «Она звучит

хорошо, но у нее голос сеньориты», и сымитировал фальцетом высокий тон музыкальной фразы. Фактически, этот тип гитар, который я назову легким в целях прояснения, ближе к гитаре фламенко, тогда как истинная классическая гитара должна быть инструментом, который был бы слышен без потери звуков в относительно больших залах и которой подходит более низкий тембр, позволяющий охватить диапазон большого солирующего инструмента. Как я вижу, мы находимся лишь в самом начале пути в этом направлении.

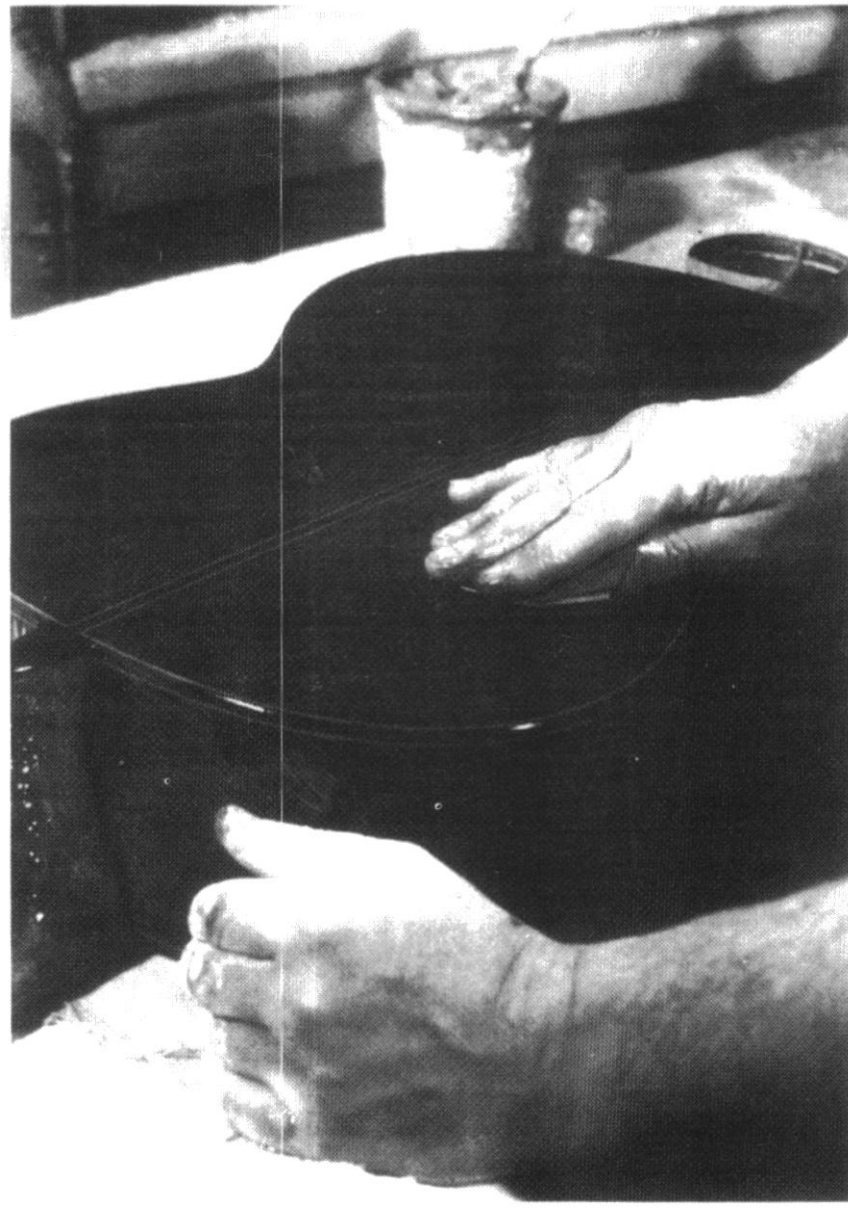
После Торреса в середине прошлого *(XIX, прим. перев.)* века, легкие гитары очевидным образом апеллируют к Мануэлю Рамиресу и его ученику Сантосу Эрнандесу. Они продолжали доминировать в течение первой трети этого (XX) столетия, после чего появились серьезные, мощные и басовитые гитары, например, от Хаузера и Флеты.

Однажды, Сеговиа рассказал мне о неприятностях, которые у него произошли с гитарой моего дяди Мануэля Рамиреса, когда он пытался добиться от ее первой струны протяжного звука, нужного для большей выразительности. Вплоть до последних нескольких лет, эта «мода» была принята практически всеми гитаристами, которые любили серьезные, хорошо развитые гитары, но теперь некоторые из этих профессионалов изменили стиль, склоняясь к легким гитарам с характеристиками рубежа столетий, и покрытых шеллаком. На самом деле, гитары с живым звуком уже есть, но есть и другие, кто, к моему разочарованию, и несмотря на мое намерение достичь идеальной гитары, звучат как консервная банка, и в результате дискредитируют этот чудесный инструмент среди профессиональных музыкантов, которые считают его примитивным.

Все это еще раз показывает, что гитара до сих пор не достигла своей вершины. Это всегда было понятно мне, и теперь я нахожу необходимым сфокусировать мои исследования на двух направлениях: работу, которую я проводил в направлении виолончели, и работу, которую я с энтузиазмом начал для разработки легкой гитары, стремящейся к лютне, надеясь, что это путь приведет меня к большим достижениям, на которые я всегда был нацелен. Я не собираюсь упрямо отвергать любые средства в этом предприятии.

Я также изучаю электрифицированную гитару (что с электрогитарой совсем не одно и то же), вспоминая прекрасные концерты, написанные для гитары с оркестром, которые предлагают так много трудностей и для исполнителя на гитаре, и для оркестрантов. Конечно, я считаю это лишь временным решением, пока не разработана идеальная гитара, и надо позаботиться о том, чтобы не окончить такими курьезными вещами, как та, что я видел несколько дней назад. Это была скрипка, вероятнее всего, из пластика, потерявшая многие детали своего белого тела, и черный гриф с шестью струнами, испускавший слабый глухой звук, не слишком подходящий для интерпретации Вивальди мистером Менухиным.

Может показаться, что я оправдываюсь. Да, это так, - я оправдываюсь.



Процесс лакировки

Выбирая гитару

Хотя практически любой уровень мощи и качества уже достигнут в звуке гитары (я ссылаюсь только на первоклассные гитары), всегда есть отличия в нюансах, которые отличают одну гитару от другой. Более всего это происходит из-за структуры древесины, ведь ни один кусок ее не похож на другой. Из-за кругового роста дощечки, которые используются для верхней и нижней дек, никогда не похожи одна на другую, даже если взяты из одного бревна, и даже если невероятные усилия приложены к тому, чтобы достичь плавности в радиальных разрезах.

К этому мы должны добавить бесконечное множество вариаций между двумя основными частями корпуса гитары – верхней декой и корпусом, каждые из которых имеют свои собственные характеристики.

Различные мензуры или длины струн также нужно принять во внимание, поскольку они имеют очевидное влияние на звук, а есть еще вариации внутренней структуры, которые каждый гитарный производитель «изобретает», поскольку, как говорят, у всех есть свой собственный способ делать дела.

В результате производится широкое множество тембров и качеств звука, которые придают каждой гитаре ее собственную «индивидуальность» и отличает одну от другой. Есть гитары с низким, глубоким звуком, а другие со звуком высоким и ярким, с весьма широким разбросом между двумя крайними. То же касается гитар, чей звук легко передается, и теми, которые вблизи имеют достаточную мощь, но чье качество падает с увеличением расстояния; а другие имеют звук более мягкий, но при этом проецируют довольно далеко. Есть гитары, чьи высокие ноты отлично продляют свое звучание, укрепляя выразительность основного голоса, а другие, наоборот, имеют глубокие, мощные басы, в результате обогащая аккорд. Есть также гитары с богатыми гармониками, производящие красивый звук, но при этом они замутняют ткань музыкального произведения.

Я хочу сделать акцент на том, что описанные выше типы звука есть крайности; я говорю не о том, что некоторые гитары не делают то или иное, но нормальным положением для них является комбинация и баланс внутри бесконечного диапазона нюансов между этих крайностей.

Чтобы сделать выбор гитары еще более увлекательным, мы должны добавить еще один аспект к этому лабиринту, а именно физические характеристики гитариста. Я имею в виду, прежде всего, ногти на руках, которые имеют также невероятное количество вариантов: твердые, мягкие, выгнутые наружу, вогнутые вовнутрь как когти, с выемкой, трубочкой, плоские и так далее. Также мы должны добавить способ их стрижки, и, даже более важно, способ, которым струны цепляются согласно различным школам (под углом, перпендикулярно, кончиками ногтей, с зацеплением, с наложением и т.д.), каждый из которых производит различный звук из той же гитары.

И на вершину этой запутанной кондитерской горки «тутти-фрутти» мы не должны забыть поместить замечательное различие в способах, которыми человеческий слух воспринимает звук. Хотя это восприятие относительно однородно в большинстве случаев, имеются заметные нюансы, существенно влияющие на выбор гитары.

Традиционно, гитарные мастера всегда делали гитару для конкретного покупателя, что было всегда причиной того неудобства, что гитара, которая нравилась одному покупателю, всегда уже была предназначена для другого. Чтобы устранить эту проблему, я приложил усилия к тому, чтобы произвести достаточно и так, чтобы предложить гитаристу группу из примерно шести гитар, так что он мог быть практически уверен в том, что найдет СВОЙ идеальный инструмент. Это привело меня к занятному выводу, что внутри того же типа конструкции, нет гитар хороших или бездарных, есть лишь гитары, подходящие к характеристикам каждого гитариста. Когда подобие достигнуто, качество и мощь инструментального исполнения будет экстраординарным. Это подтверждается следующим веселым случаем, происходившим не единожды, поскольку я специально его устраивал. Согласно моей обычной практике работы с покупателями, я показывал группу гитар для выбора одному известному гитаристу. Он попробовал их все, а потом сказал об одной из них: «Определенно не эта» и выбрал другую. Я разуверился в гитаре, которая была столь категорически отвергнута, и практически спрятал ее, чтобы она меня не позорила. Несколько дней спустя, я показывал группу гитар другому известному гитаристу, и включил неприемлемую гитару только для того, чтобы показать больше инструментов. К моему удивлению, он выбрал именно ее и ушел, полностью удовлетворенный. Я повторял подобный эксперимент несколько раз, к своему изумлению и в доказательство того, что мои допущения верны. Это в случае, если гитара является тем, чем ее хочет видеть гитарист.

Другой типичный случай выбора гитары это ученик, который приходит со «знатоком», обычно своим учителем, чтобы последний помог ему сделать выбор, а заканчивается все тем же; мнение «знатока» почти всегда превалирует и ученик берет гитару, подходящую ему не самым лучшим образом. Конечно, если ученик продолжает свои занятия, вероятнее всего, он привыкнет к гитаре, и будет соответствовать ей лучшим образом. Часто гитары даже учат. Очень часто выдающиеся гитаристы, имея в распоряжении группу гитар и протестировав лишь две или три из них, восклицают: «Вот эта!». И они считают пустым делом пробовать другие. Это тот случай настоящего знания своих желаний.

Напротив, есть другие, которые проводят три дня и более, выбирая между несколькими гитарами, и кто забывает знаменитую поговорку о том, что лучше все оставить как оно есть. Они заканчивают туманом, и я не уверен, что они заканчивают, выбрав лучшую гитару из них.

К несчастью, есть те, кто выбирает гитару по внешнему виду дерева; таких я направил бы в хороший мебельный магазин. Большой гитарист идет прямиком к звуку и забывает исследовать дерево гитары. Я заставляю их все-таки сделать это прежде, чем получу полное согласие на покупку, и если случается найти маленькие недостатки, такие, как чуть широковатые жилки или другие дефекты подобного рода, они однозначно отвечают, что, в конце концов, не это их интересует. Скрипки Страдивари из Квартета Королевской Капеллы, имеющие невероятную стоимость, имеют на своей нижней деке деревянные дополнения. По мнению некоторых, это означало бы дефект в моей работе, но по отношению к этим чудесным инструментам этот факт игнорируется полностью. Я думаю, что в этом случае все слишком глупы, чтобы быть объективными. Я не сомневаюсь в том, что Страдивари выбрал самое лучшее имеющееся дерево, чтобы сделать эти скрипки для короля Испании. Любовную тщательность, с которой этот удивительный мастер сконструировал эти скрипки, можно увидеть в полоске перламутровых ромбов, идущих по краю верхней деки, в украшении, которого не найдешь на других инструментах. Если он дополнил кусочками дерева нижнюю деку в ширину, это потому, что, вероятнее всего, наилучший клен, доступный ему был слегка узковат; и дерево прекрасно на самом деле.

Это отступление оправдано лишь тем, что доказывает, что если дерево красиво и правильно разрезано и выдержано, такие детали важными не являются.

Я верю, что эти наблюдения помогут в выборе гитары, и, если я местами что-то и преувеличил, то лишь с целью сделать ударение на самом важном – выбирать нужно согласно личным вкусам и ощущениям.

Тем не менее, есть еще одно условие, при котором чья-либо помощь требуется для выбора гитары, и это когда инструмент должен ясно проецировать звук на расстоянии, что требуется в случае концертных исполнителей, выступающих в больших залах. Тот, кто помогает в выборе, должен отойти на расстояние не менее десяти метров, а гитарист в то же время не должен форсировать звук, но искать лишь только качества – то, что проецируется на самом деле. Мы не должны забывать, что в своей основе гитара инструмент интимный. Довольно часто мне приходится выбирать гитары, чтобы выполнить заказы иностранных компаний. В этом случае я сам становлюсь тем, кто сомневается, пытаясь подобрать гитару лучше всего подходящую новому хозяину. Обычно я решаю проблему, выбирая гитару, имеющую средние звуковые характеристики, то есть хорошо сбалансированную, если я уж не знаком со свойствами гитариста, для которого она предназначена – так выбор был бы легче. Берем звуковую характеристику гитариста и стремимся углубить тенденцию: для любителей высокого звука – гитару с акцентом на высокие, или, наоборот, гитару с низким звуком, или естественную без значительных отклонений. Следуя этому критерию, я никогда не имел значительных погрешностей. Но я всегда предлагаю для составления интересной пары прийти лично ко мне в магазин, поскольку так я чувствую больше.

Короче говоря, неразумно, и даже может быть опасным, довериться кому-либо другому в поиске невесты, при покупке пары ботинок, или при выборе гитары.

Ученики

Много раз в прошлом меня просили написать о моих учениках, и это тема, которую я пытался избегать, поскольку я сильно опасался остроты этой темы ввиду той ревности, которая существует между гитарными мастерами и которая, по моему собственному опыту, ужасно ядовита. К счастью, этот опыт был довольно невелик, благодаря моему преднамеренному желанию избежать его любой ценой. Теперь же, наконец, я решил написать на эту тему, но с таким изобилием предосторожностей, что боюсь, что в результате выйдет впечатление, что я не сказал ничего, так что я боюсь, вероятнее всего получу даже несколько разгневанных писем протеста.

В другой главе этой маленькой книги я уже поместил список всех моих учеников, жестко и аккуратно следуя алфавитному порядку в соответствии с первой фамилией каждого, для предотвращения мельчайших намеков на предпочтения. Среди них есть некоторые, кто по разным причинам основали собственные мастерские, что является общей практикой для ремесел с незапамятных времен. Некоторые преуспели и заслужили свою собственную славу, и я деликатно опущу их имена, предотвращая любые неприятности.

Мои личные ученики, которых я сам обучал ремеслу – насчитывают всего пять – шесть максимум. Остальные учились у этих учеников, хотя и в полном соответствии с моими стандартами, до самой последней детали. В этом отношении я должен признать, что являюсь маленьким тираном; передача самых незначительных из моих норм представляет серьезную проблему, хотя и случается это не часто. Мой интерес в выборе учеников есть, и был всегда, абсолютно сфокусирован на их рукоделии и выполнении ими различных тестов, или на совершенстве, достигаемом в выполнении менее важных задач в период их ученичества. Несмотря на все эти меры, были всегда два-три, кто по разным причинам оказывался неспособным стать на правильный путь, но при этом в течение долгого времени оказывался занятым в моей мастерской. Никто из них при этом не делал гитар высокого качества и был, соответственно, назначен выполнять другую работу, подразумевающую меньшую ответственность.

Если продвинутый ученик изъявляет желание стать полноправным работником (и я сознаю, что этого достичь легко) ему нужно построить четыре гитары, в которых я не должен найти даже мельчайшего дефекта; и слово «совершенно» будет лишь преувеличением, поскольку я отказываю даже если мне удастся найти почти микроскопический порок. Как правило, ученики достигали успеха в получении титула подмастерья после второй или третьей попытки, а я потихоньку веселился, видя явное выражение гордости ими. Как только цель достигнута, организовывается небольшая вечеринка вместе с сотрудниками – все очень традиционно. Пройти тест с одной лишь гитарой – относительно легко, но с четырьмя почти невозможно не допустить каких-либо мелких несовершенств; все четыре гитары выбирались весьма тщательно – и я знал это.

Возможно, меня можно считать Маэстро, но, в глубине души я считаю себя очень плохим учителем. Я учил своих учеников, как делать вещи, но не почему должно быть сделано именно так, особенно относительно звука, хотя правда, что я не имел текстов, которые могли бы помочь глубокому и упорядоченному обучению. Правда и то, что, чтобы вывести на свет мои самые интимные мысли мне нужны дискуссии, сравнения мнений, и даже горячие аргументы; и, хотя все мои подмастерья всегда имели свободу противопоставить свои мнения моим, ни один из них не делал этого; возможно, им было нечего предложить, или они ревниво скрывали их, приберегая, как

сокровище, на будущее. Есть одно исключение: мой сын, Хосе Рамирес IV, всегда обсуждал со мной эти темы, иногда вплоть до гнева (как случается между поколениями), но это единственный путь, которым, хорошо или плохо, я способен передать мою «философию». В настоящее время некоторые идеи, привнесенные им, также хорошо работают, что показывает, что дискуссии также поучительны. По всем этим причинам, я считаю его самым совершенным своим учеником.

Я также хочу упомянуть мою дочь, Амалию, весьма неутомимое создание: художник, фотограф и астролог. Она настояла на своем желании делать гитары, или, по меньшей мере, научиться этому, и в итоге достигла успеха и сделала пять, одна из которых осталась в моей коллекции. Я не хочу впадать в родительское хвастовство, которое является скользкой темой, но хочу сказать, что уже опубликовано одиннадцать ее книжек: десять с рисунками для детей, с взаимозаменяемыми страницами, и одна по астрологии, озаглавленная «Планеты и Боги». Сейчас она ведет коммерческую часть компании, и делает это гораздо лучше меня. Ее креативность заставляет меня называть ее «маленьким гением», ласковое выражение противоположное «моей собственной ведьме», но не буду продолжать на эту тему, поскольку мое привязанность к ней становится слишком уж очевидной.

Кроме моих прямых учеников, есть и те, кто следует моим теориям, более или менее завуалировано. В качестве примера, я имею в виду случай замечательного ремесленника, с которым я никогда не имел никакой связи, который копирует мои гитары так точно, как может. Когда кто-то заметил это, он ответил с удивительной прямотой. «Он является создателем, как я считаю, лучшим, и я не пытаюсь создать мою собственную модель - испытывать риск потери времени и, возможно, закончить неудачей».

Другой весьма типичный случай – это японцы. Многие годы в прошлом они пытались всевозможными способами приехать в мою мастерскую, чтобы учиться мастерству, даже при помощи запросов через официальные каналы. Один из них был самым лучшим мастером в Японии, но знал я их немного, и движимый осознанными опасениями, я отказывал всегда. Очень важная японская мультинациональная компания приглашала меня посетить Японию и оплачивала все траты при одном только условии – чтобы я посетил фабрику гитар и дал им некоторые рекомендации, которые счел нужными. Это было для меня сюрпризом, ведь кто угодно в моих ботинках мог бы выполнить уговор, сказав набор бессодержательных фраз, но, я полагаю, они уже имели некоторую информацию о моем характере, и знали, что, если я увижу ошибки и что-то неправильное, я не смогу молчать – таков мой профессиональный азарт. Я решил исключительно вежливо отклонить приглашение. Спустя некоторое время они прислали приглашение еще раз – и я опять отклонил его. Тем не менее, не будучи разочарованы моим отказом, после некоторого периода времени они вернулись к вопросу со следующим предложением: два билета на самолет первым классом в Японию и обратно для меня и моей жены, тридцать дней в роскошном отеле, плюс возмещение ежедневных расходов – и все это лишь в обмен на небольшой совет… и в этот раз я сделал усилие и не принял предложение.

Где-то в это время мне встретился случайно выпуск одного из наиболее популярных японских музыкальных магазинов, и перед моим изумленным взглядом оказался «анатомический разрез» одной из моих гитар, изображенный на одной из страниц. Гитара была распилена пополам, от хвостового блока до головки. Здесь были также несколько фотографий, особенно различных внутренних частей гитары, и обильный список литературы. Я уверен, что речь шла о «секрете Рамиреса», но никакого секрета нет. В любом случае, есть лишь «маленькие секреты», большинство из которых постепенно становятся несущественными во время процесса построения

инструмента. Все это доказывает мне, что есть еще несколько моих «полуучеников» в Японии, о которых я не знаю, хотя я полагаю, что они следуют линии, основанной более на фантазии, чем на обыденной реальности.

Во славу правды и не смотря на мою оправданную аллергию в отношении производителей гитар, мои знаменитые коллеги, бывшие мои ученики или нет, были и такие немногие, кто искал моего общества и дружбы, никоим образом не касаясь темы гитар.

Меня печалит то, что я не проживу достаточно долго, чтобы стать учителем двух моих внуков, если, конечно, они решат продолжить ремесло. Моей старшей внучке, Кристине, сейчас десять лет, у нее явный артистический темперамент и прекрасные руки, и она не единожды высказывала интерес к строительству гитар. Что касается Альмудены, другой моей внучки, имеющей такие же ловкие ручки, она еще не показывала своего отношения. Братьям-близнецам, Хосе Энрике и Франсиско Хавьеру Хосе, сейчас только четыре, и, если поможет фортуна, один из них станет Хосе Рамиресом V, хотя меня несколько беспокоит мысль о повторении истории Мануэля и Хосе I. Близнецы такие блондины, что, когда только родились, их волосы были практически белые. Я называю их мои «Визиготы», и уже подвергал их тестам на рукодельные способности, и результаты меня весьма удовлетворили. К счастью, они имеют очень общительный характер, как демонстрирует их сосуществование с двумя старшими сестрами и их школьные карты.

Не знаю, что уж еще сказать о прошлых, настоящих и возможных будущих учениках. Молюсь лишь о том, чтобы сохранялась дальше традиция строительства гитар, несмотря на тот факт, что не все выглядит блестяще для ремесленных дел. Тем не менее, давайте надеяться на лучшие времена, и на то, что ремесленные мастерские продолжат формировать новых подмастерьев и будущих Мастеров, которые продолжат передавать это старинное умение создавать вещи своими собственными руками.

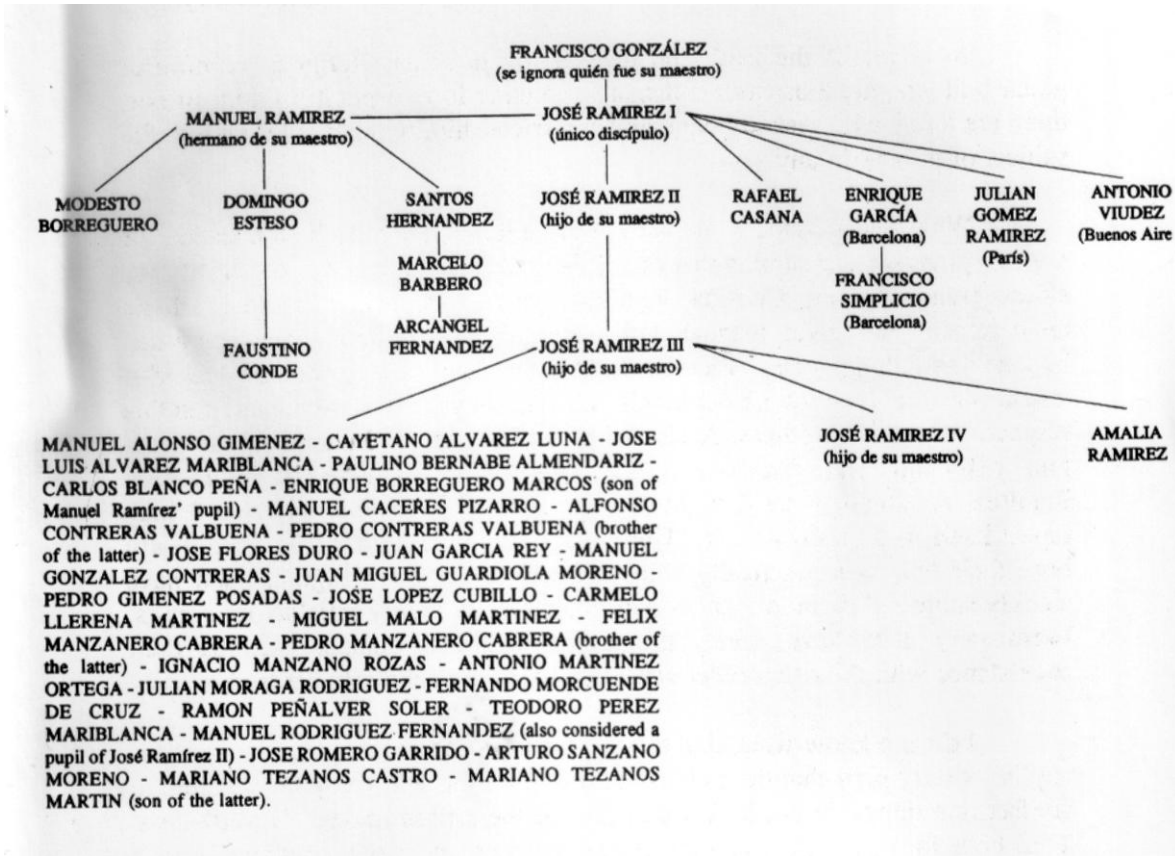


Диаграмма гитарных мастеров Мадридской школы

JOSE RAMIREZ is not just a producer of magnificent guitars but also an indefatigable researcher insofar as the historic evolution of the "kitara" is concerned, the study of the mysteries of acoustics and vibratory waves in bowed, plectrum and plucking instruments. And more, much more...Very few "Lutenists" have come to possess such a vast amount of knoledge and few have applied their knowledge, with so much success, to the progressive practice on their work.

In his tenacious pursuit to realice his lifelong goal, José Ramirez, has built the most sonorous and beautifully timbred guitars in the whole word.

ANDRES SEGOVIA
Marquis of Salobreña

ISBN 8493396125
9 788493 396121