

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 природным 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 Сеговиа 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 наибольшее 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 прогрел 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 дека моей гитары у меня была возможность использовать гармоническую дека челюсты 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 верю 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, используемой 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 гитарами, 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 романтической 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», ренессансного 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 значимость.

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 все 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 дека 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 вечером 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 Sarama», которой он пользовался до самого конца.

Я мог бы привести справки, чтобы удостовериться 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:

«Мой взгляд на Андре Сеговию»

Я горжусь привилегией знать Андре Сеговию 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 Сеговия 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. Применяв 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, сделанную 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 Сеговия; 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.