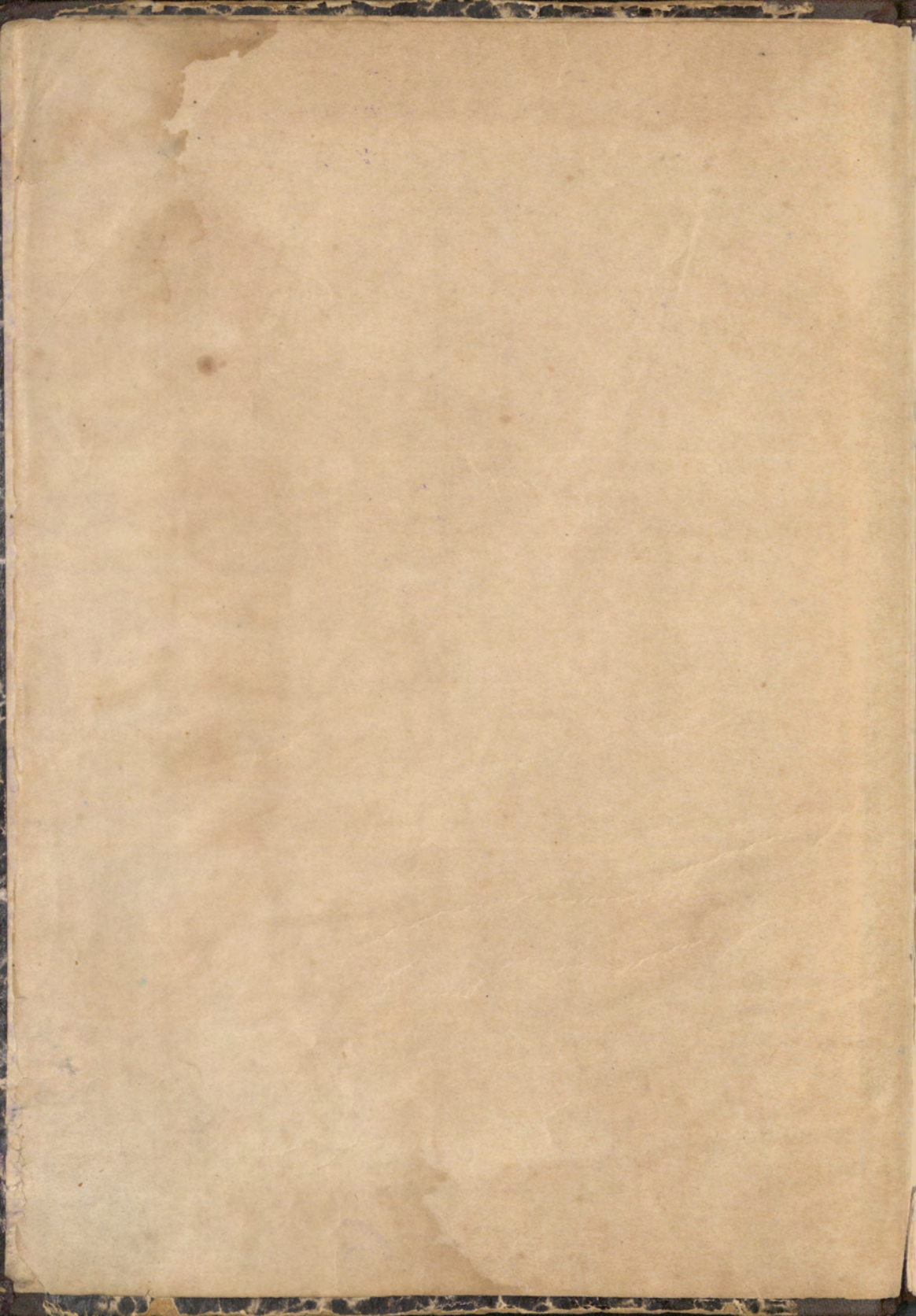




~~2000~~
~~4000~~



A.

Origl.
N 1.

6



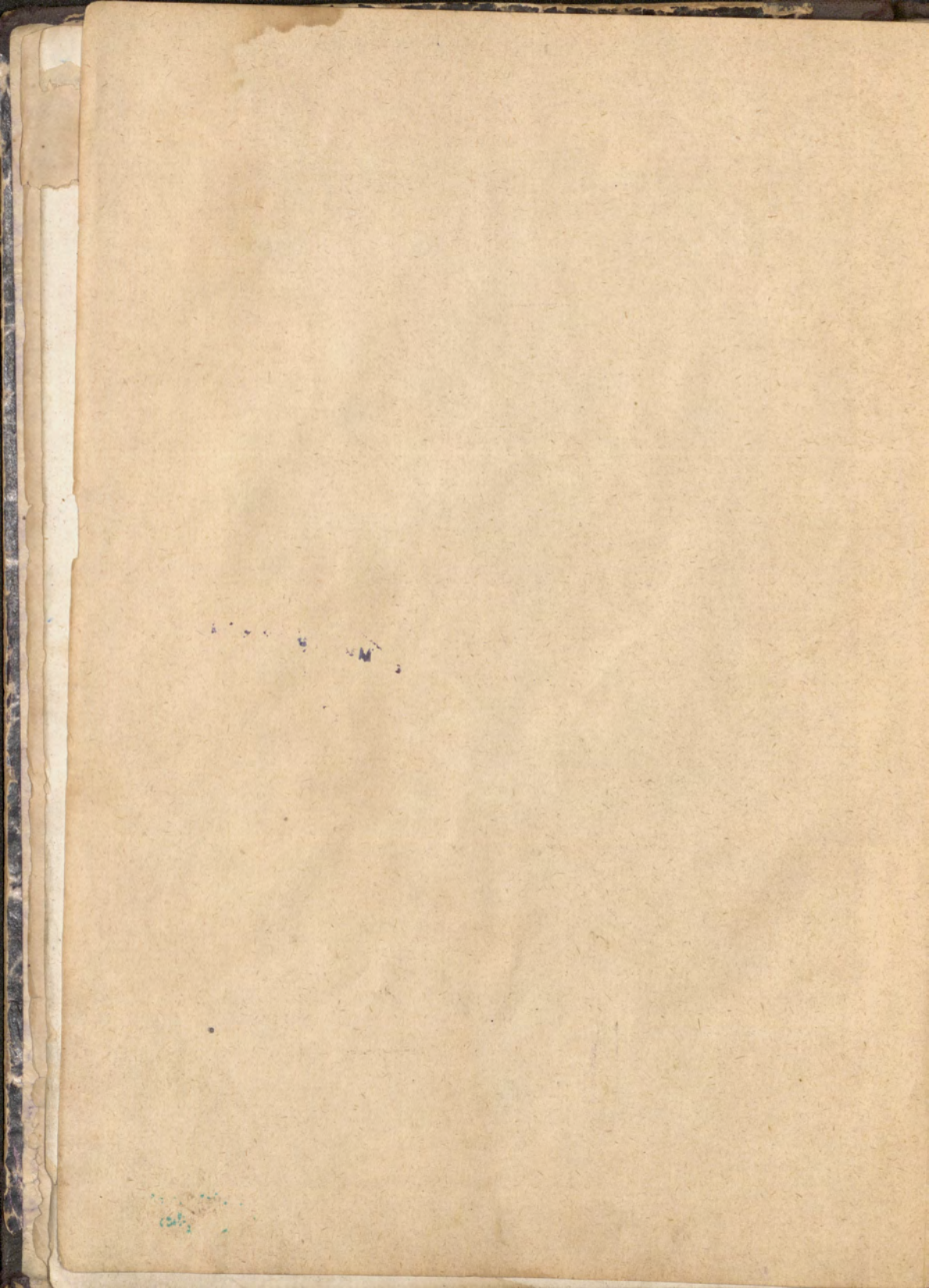
А. Р. Сухра.

(Съ оригинала, изданнаго музыкальною фирмою Стелловскаго.)



А. Р. Сихра.

(Портретъ работы художника Г. Г. Чернепова. Съ оригинала, находящагося въ городской галлерей Павла и Сергья Третьяковскихъ.)



ГИТАРА и ГИТАРИСТЫ.

ИСТОРИЧЕСКІЕ ОЧЕРКИ

В. А. Русанова.

Гитара въ Россіи.

Миронъ Петровичъ
ПАВЧЕНКО



СОДЕРЖАНІЕ:

Предисловіе. — Посвященіе — Появленіе гитары въ Россіи. — Шестиструнная гитара. — Возникновеніе русской семиструнной гитары. — Кто изобрѣлъ русскую семиструнную гитару? — Критическій анализъ историческихъ данныхъ.

А. О. Сихра. — Біографическій очеркъ. — Сочиненія А. О. Сихры. — Критическій опытъ. — Перечень сочиненій А. О. Сихры. — Примѣчанія. — Указатель собственныхъ именъ.

М. П. Павченко

МОСКВА.

Типо-литографія А. В. Васильева и К^о, Петровка, домъ Обидиной.

1901.

ЭТА РА И ТА РА И ТА РА И

ТОВАРИЩЕСТВО

ТА РА И ТА РА И ТА РА И

Дозволено цензурою, Москва, 13 февраля 1901 г.

Второй том



ПРЕДИСЛОВІЕ.

По первоначальному плану задуманнаго мною труда по составленію исторіи шести- и семиструнной гитары въ Россіи, настоящій очеркъ долженъ былъ появиться вторымъ послѣ очерка «Введеніе къ исторіи гитары въ Россіи», посвященнаго исключительно исторіи гитары за границую.

Къ сожалѣнію, по независящимъ отъ меня обстоятельствамъ, я долженъ отступить отъ этого плана и печатать очерки не въ послѣдовательномъ порядкѣ, а по мѣрѣ возможности.

Такимъ образомъ очеркъ этотъ явится вторымъ послѣ очерка, посвященнаго біографіи и сочиненіямъ М. Т. Высотскаго.

Впрочемъ, сгруппировать впослѣдствіи всѣ выпуски въ послѣдовательномъ порядкѣ не представится читателю затруднительнымъ, такъ какъ каждый изъ нихъ содержитъ въ себѣ или отдѣльный біографическій очеркъ, или самостоятельную статью, посвященную какому-либо вопросу.

Настоящій выпускъ, открывая собою начало историческихъ очерковъ гитары въ Россіи, съ момента ея появленія у насъ, посвященъ главнымъ образомъ біо-

графіи и сочиненіямъ знаменитаго гитариста-композитора Андрея Осиповича Сихры.

Появленіе этого очерка немного не совпало съ пятидесятилѣтней годовщиной со дня его смерти, исполнившейся 25-го декабря 1900 г.

Пятидесятилѣтній періодъ времени—великъ въ исторіи каждаго искусства, а музыки въ особенности, — стоитъ только вспомнить какіе успѣхи сдѣланы ею за этотъ періодъ.

Многое за это время устарѣло, многія имена безпошадное время стерло со скрижалей исторіи.

Но есть въ ней имена не старѣющія, не меркнушія въ своей славѣ.

Къ числу такихъ именъ принадлежитъ и имя основателя образцоваго метода игры на русской семиструнной гитарѣ, патріарха цѣлаго поколѣнія русскихъ гитаристовъ—Андрея Осиповича Сихры.

Въ заключеніе считаю долгомъ выразить мою признательность всѣмъ лицамъ, почтившимъ меня лестными отзывами и сочувствіемъ, а также лицамъ, откликнувшимся на мой призывъ подѣлиться имѣющимися свѣдѣніями и историческими данными о гитарѣ.

Въ особенности приношу мою глубокую благодарность уральскому гитаристу Павлу Дмитріевичу Чумкову, не только любезно снабдившему меня цѣнными для исторіи шестиструнной гитары свѣдѣніями, но и откликнувшемуся матеріально на дѣло изданія моихъ очерковъ.

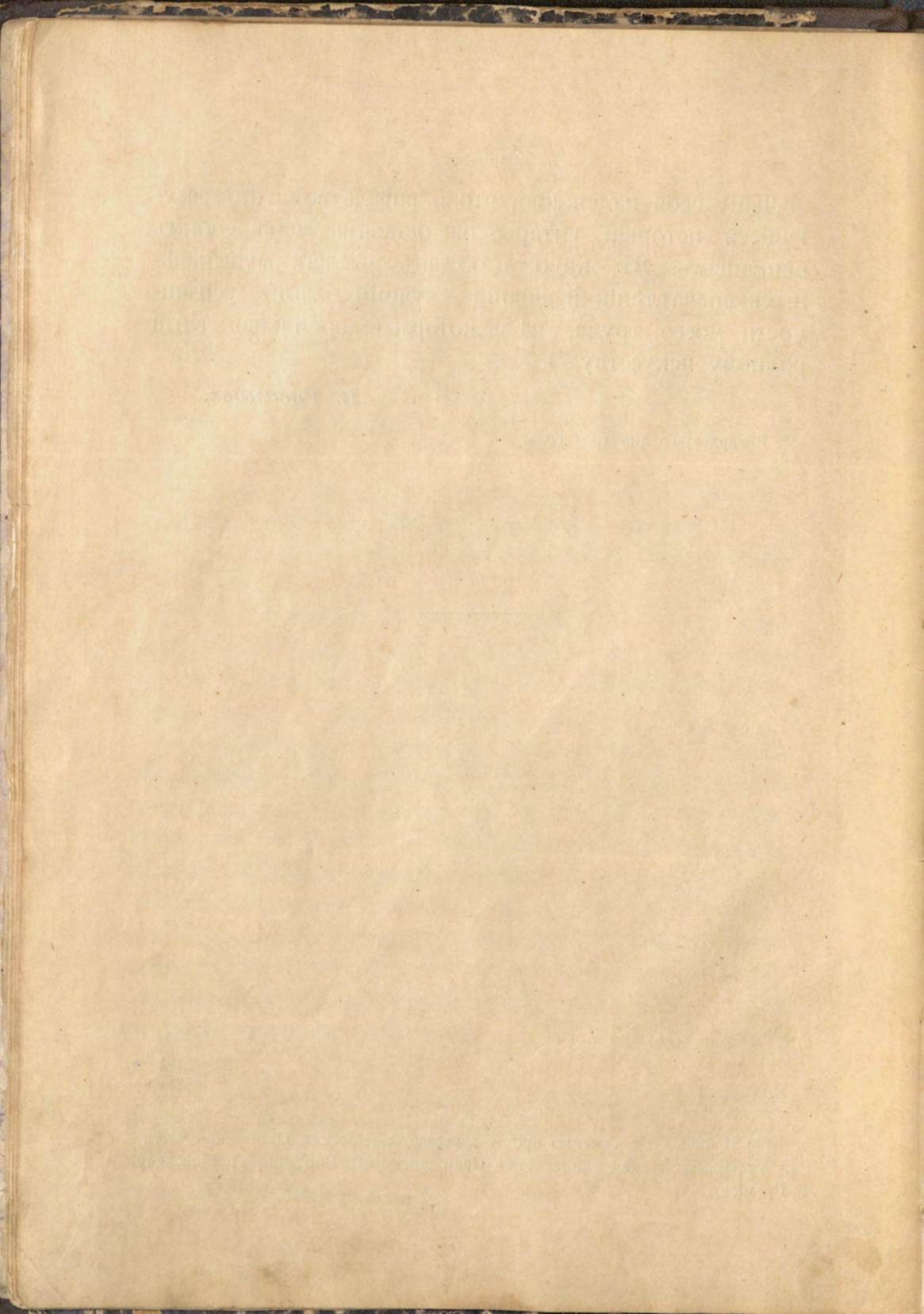
Не могу также не упомянуть о тепломъ сочувствіи и живомъ интересѣ, выраженномъ мнѣ незабвеннымъ почитателемъ и знатокомъ русскихъ пѣсень, покойнымъ Т. И. Филипповымъ.

Льщу себя надеждою, что и впредь всѣ, интересующіеся исторіей гитары, не оставятъ меня своимъ вниманіемъ. Въ живомъ обмѣнѣ мыслей, музыкальныхъ впечатлѣній и знаній — лучшій залогъ успѣшности моего труда, цѣль котораго — посильная лепта родному искусству *).

В. Русановъ.

Января 27-го дня 1901 года.

*) И лично и письменно прошу адресоваться: Москва, Сушевской части, 3 уч., Бахметьевская улица, домъ Прянишниковой. Валеріану Алексѣевичу Русанову.





ПОСВЯЩАЕТСЯ

*Александру Петровичу
Соловьеву.*

Глубокоуважаемый
Александръ Петровичъ!

амъ, какъ моему руководителю, я обязанъ тѣмъ, что встрѣтилъ и полюбилъ истинную гитару.

Въ талантливомъ исполненіи Вашемъ лучшихъ произведеній великихъ гитаристовъ воскресало передо мною блестящее историческое прошлое этого инструмента, во главѣ котораго стоитъ мощный образъ Андрея Осиповича Сихры.

Посвящая Вамъ свой очеркъ, я хочу этимъ выразить Вамъ свое глубокое уваженіе, какъ учителю, и признательность, какъ другу.

В. Русановъ.

Москва.
Января 26 дня
1901 г.



Снимокъ съ рисунка на обложкѣ сочиненія Г. Якубовскаго «Мои воспоминанія» 1835 г. (изъ собранія нотъ Г. А. Тельжникова).

1800
1801
1802

1803
1804

1805
1806
1807

1808
1809
1810

1811
1812
1813

1814
1815
1816

1817
1818
1819

1820
1821
1822

1823
1824
1825

1826
1827
1828

1829
1830
1831



Появленіе гитары въ Россіи.



амое названіе — *гитара* (*cithare*, *citherula*, *citharizetur*) при описаніи Россіи встрѣчается очень давно.

Еще въ 1246 году путешественникъ Плано Карпини, описывая свое путешествіе въ Тартарію, говоритъ, что Батый, или всякій другой владыка, садился публично за столъ—

nisi cantetur ei vel citharizetur, т.-е. не иначе, какъ при звукѣ пѣсни или струннаго инструмента ¹⁾).

Другой путешественникъ XIII столѣтія, Рубрукъ, посѣтившій въ 1253 году дворы Батые, Мангу-хана и Сартаха, сына Батыева, тоже упоминаетъ объ игрѣ татаръ на инструментѣ, называемомъ имъ—*citherula*, *cithara* и о пляскѣ ихъ подъ звуки этого инструмента при дворѣ Сартаха ¹⁾).

Изъ приведенныхъ данныхъ нельзя однако съ достовѣрностью вывести заключеніе о томъ, что гитара появилась въ Россіи въ XIII вѣкѣ: намъ уже извѣстно ²⁾, что не только въ средніе вѣка, но и въ болѣе ближайшія къ намъ времена, многимъ вновь появлявшимся инструментамъ давали названіе древнихъ инструментовъ, и что подъ греческимъ именемъ—*κithara* (*cythara*, киеара) фигурировала цѣлая семья лютневидныхъ инструментовъ.

Въ виду этого наиболѣе вѣроятно то, что и ПIANO Карпини, и Рубруквисъ называютъ этимъ именемъ какіе-либо другіе инструменты, какъ, на примѣръ, бандура, кобза, домра или балалайка.

Первыя ясныя указанія о появленіи гитары въ Россіи мы находимъ у Штелина, въ его «Nachr. von die Musik in Russland», въ 1769 году:

«Въ заключеніе повѣствованія о музыкальныхъ новостяхъ и достопримѣчательностяхъ при императрицѣ Елизаветѣ, слѣ-



Игрокъ на четырехструнной гитарѣ. Съ русской народной картинки XVIII вѣка (изъ соч. Ровинскаго: Русс. нар. карт. 1., 310. № 97).

дуетъ упомянуть, что и итальянская *китарра* (la chitarra), т.-е. гитара, вмѣстѣ съ своей землячкой мандолиною, принесенная разными итальянцами, появилась въ Петербургѣ и Москвѣ, но не успѣла приобрѣсти себѣ здѣсь расположеніе, тѣмъ болѣе, что не могла служить, какъ въ Италіи, для сопровожденія влюбленныхъ вздоховъ подъ окнами возлюбленной, въ странѣ, гдѣ не въ обычаѣ ни вечернія серенады (Serenate), ни вздохи на улицѣ».

Есть также основанія думать, что гитара появилась за нѣсколько лѣтъ ранѣе 1769 года, такъ какъ мы встрѣчаемъ ее уже на лубочныхъ картинахъ того же столѣтїя.

Такъ, напримѣръ, на одной изъ такихъ картинъ, купленныхъ Штелинымъ въ 1766 году, представлены пирующие и между ними игрокъ на четырехструнной гитарѣ.

Едва ли гитара появилась бы на лубочныхъ картинахъ, если бы она въ то время была совершенно новымъ инструментомъ, мало знакомымъ русскому народу.

Вспомнимъ также ²⁾, что польскій писатель Варгацкїй, еще въ 1609 году называетъ гитару очень распространеннымъ въ Польшѣ инструментомъ; въ виду этого, возможно предположеніе, что, при частомъ общенїи съ Польшею, гитара могла появиться и ранѣе времени, отмѣченнаго Штелинымъ, а въ особенности на югѣ и западѣ Россїи.

Тѣмъ не менѣе, основываясь на повѣствованїи Штелина, мы можемъ заключить, что гитара появилась въ Москвѣ и Петербургѣ въ царствованіе императрицы Елизаветы, въ началѣ семидесятыхъ годовъ XVIII столѣтїя, и что занесена она была итальянцами.

По всей вѣроятности гитара эта была первоначально четырехъ или пятиструнная.

Уже въ самомъ концѣ XVIII столѣтїя появилась и современная намъ—шестиструнная гитара.



II.

Шестиструнная гитара. Возникновение русской семиструнной гитары.

Из повествованія Штелина видно, что въ тогдашнемъ музыкальномъ мѣрѣ Москвы и Петербурга гитара была встрѣчена не особенно дружелюбно и плохо прививалась къ русской публикѣ.

Въ данномъ случаѣ исторія появленія гитары въ Россіи вполне аналогична съ исторіей появленія ея за границею.

Причиною этого былъ, по нашему мнѣнію, четырехструнный составъ ея, дѣлавшій гитару дѣйствительно очень бѣднымъ инструментомъ, годившимся болѣе для сопровожденія «влюбленныхъ вздоховъ», да для весьма незамысловатыхъ и несложныхъ пьесъ и аккомпанементовъ.

Это тѣмъ болѣе вѣроятно, что какъ за границею, такъ и въ Россіи—съ появленіемъ шестиструнной гитары, инструментъ этотъ начинаетъ завоевывать себѣ симпатіи среди любителей музыки.

Въ началѣ XIX столѣтія гитара представляется намъ уже довольно моднымъ инструментомъ и привлекаетъ къ себѣ любителей изъ среды высшаго общества.

Въ комедіи извѣстнаго русскаго баснописца И. А. Крылова «Урокъ дочкамъ», въ числѣ учителей, дающихъ уроки свѣтскимъ модницамъ, упоминается и гитарный учитель:

«Поутру, едва успѣешь сдѣлать первый туалетъ, явятся учителя—танцовальный, рисовальный, *гитарный* и клавикордный»...

Комедія эта, въ которой славный сатирикъ осмѣиваетъ модное, внѣшнее воспитаніе, написана въ 1806—7 гг.

Распространеніе гитары вызвало и изданіе для нея школы. Старѣйшею школою, изданною въ Россіи, считается „*Усовершенствованная гитарная школа для шести струнъ или руководство играть самоучкою на гитарь*“ Игнатія фонъ Гельда.

Школа эта вышла въ началѣ XIX столѣтія на русскомъ и нѣмецкомъ языкахъ.

Къ сожалѣнію, годъ выхода этой школы не обозначенъ.

Къ первому времени существованія шестиструнной гитары слѣдуетъ также отнести и «Новый журналъ для шестиструнной гитары» А. Березовскаго.

Изданія эти, какъ совершенно устарѣвшія, теперь окончательно забыты и составляютъ библиографическую рѣдкость ?).

Въ общемъ шестиструнная гитара распространялась все-таки очень медленно и, по свидѣтельству Штелина и М. А. Стаховича, играющихъ на ней было очень мало.

Такое равнодушіе къ гитарѣ продолжалось до возникновенія семиструнной гитары, представителемъ которой явился Андрей Осиповичъ Сихра, знаменитый гитаристъ-композиторъ, основатель образцоваго метода игры на русской семиструнной гитарѣ.

Необычайный успѣхъ семиструнной гитары и полное ея преобладаніе надъ шестиструнною гитарою—есть самъ по себѣ фактъ замѣчательный, невольно останавливающий вниманіе.

Сдѣлавшись исключительно достояніемъ русскаго народа, проникнувъ во всѣ слои общества, она завоевала себѣ почетное имя русскаго народнаго инструмента.

Тотъ фактъ, что на ней играли и до сего времени играютъ только въ Россіи—далъ ей это имя. Вотъ почему М. А. Стаховичъ, А. С. Фаминцынъ, Аполлонъ Григорьевъ и другіе писатели причисляютъ ее, несмотря на иноземное происхождение, къ числу русскихъ народныхъ инструментовъ и почему въ отличіе отъ шестиструнной гитары, называвшейся итальянской и нѣмецкой, ее называли и называютъ до сихъ поръ—русскою семиструнною гитарою.



Семиструнная гитара
временъ А. О. Сихры.

Разсматривая вопросъ объ отличительныхъ свойствахъ семиструнной гитары и причины ея быстрого распространенія, М. А. Стаховичъ пишетъ слѣдующее:

«Полнота и разнообразіе движенія голо-
«совъ въ самостоятельномъ гѣніи каждой
«струны, роскошь арпеджіатуръ, соеди-
«няемая съ самыми плавными и широкими
«легатами, расширеніе діапазона гаммъ,
«наконецъ густой ходъ басовъ, всегда
«возможный и вызывающій, такъ сказать,
«на музыкальное размышленіе,—все это
«остается непобѣдимымъ качествомъ семи-
«струнной гитары передъ эффектами ше-
«стиструнной».

«Инструментъ въ высшей степени романтической — гитара, достигъ въ семиструнной формѣ своего полного очарованія; не потому ли онъ такъ и полюбился русскому народу? не потому ли такъ особенно и почти исключительно подладилъ онъ подъ русскую гѣсню?»

Не менѣе интересенъ въ этомъ отношеніи взглядъ доктора Вѣтрова, выдающагося гитариста-композитора.

Вѣтровъ былъ товарищемъ по университету и землякомъ М. А. Стаховича (оба были орловскими помѣщиками).

Тамъ, въ Орлѣ, сгруппировался кружокъ изъ образованныхъ и развитыхъ представителей современной интеллигенціи. Достаточно указать на талантливаго И. В. Павлова (впослѣдствіи редактора «Московскаго вѣстника», Н. К. Рутцена, П. В. Кирѣевскаго, извѣстнаго знатока и собирателя русской старины и пѣсень, М. А. Стаховича и А. А. Вѣтрова.

Изъ этого кружка вышли съ запасомъ энергіи и правильно организованныхъ силъ тѣ люди, на долю которыхъ выпали первые труды пионеровъ въ опасномъ и тяжеломъ дѣлѣ разъясненія и осуществленія великихъ идей, положенныхъ въ основу положенія объ освобожденіи крестьянъ.

По гитарѣ Вѣтровъ былъ ученикомъ М. Т. Высотскаго, теоретическое же образованіе получилъ отъ А. И. Дюбука. Въ композиціяхъ Вѣтрова сказывается вліяніе Бетховена, его любимаго композитора, а также бывший скрипачъ, — ранѣе онъ игралъ на скрипкѣ.

Къ этому же кружку принадлежалъ и извѣстный народникъ П. И. Якушкинъ, удивительно сохранявшій въ памяти напѣвы рѣдкихъ, даже въ то время исчезавшихъ, старинныхъ пѣсень; съ его голоса записаны многія пѣсни, встрѣчающіяся въ сборникахъ П. В. Кирѣевскаго, М. А. Стаховича и въ аранжировкѣ А. А. Вѣтрова.

Въ виду этого, мнѣніе гитариста Вѣтрова представляется намъ крайне интереснымъ. Вотъ что пишетъ онъ въ письмѣ своемъ къ М. Н. Лопатину:

«Семиструнная гитара — инструментъ, возникшій на почвѣ русской музыки, а потому наиболѣе національный и исключительно русский, тогда какъ шестиструнная гитара, пришедшая изъ-за границы, возникла на почвѣ испанской и итальянской музыки, а потому инструментъ наиболѣе космополитическій».

«И та и другая имѣютъ въ своей литературѣ много замѣчательныхъ произведеній, мастерскихъ переложеній и транскрипцій, и какъ у той, такъ и у другой есть произведенія, почерпнутыя изъ поэзіи народныхъ пѣсень. И та и другая гитара имѣютъ также своихъ корифеевъ — композиторовъ и виртуозовъ»

«Но отличительнымъ, преобладающимъ направлениемъ семиструнной гитары остается все-таки записываніе и разработка русскихъ пѣсенъ. Направленіе это ярко выразилось въ замѣчательныхъ произведеніяхъ Сихры, Аксенова и еще ярче въ произведеніяхъ нашего гениальнаго Высотскаго».

«Такимъ образомъ М. А. Стаховичъ вполне справедливо видѣлъ успѣхъ русской семиструнной гитары въ ея удивительной способности къ художественной передачѣ русскихъ пѣсенъ».

«Въ литературѣ же шестиструнной гитары, кромѣ транскрипцій и переложеній, преобладающимъ направлениемъ является почти исключительно виртуозность, фантазіи и варіаціи въ духѣ испанской и итальянской музыки, бывшихъ въ такой модѣ въ первой половинѣ нашего столѣтія.

«Да и наконецъ произведенія этого рода есть и на семиструнной гитарѣ; кромѣ того, многія лучшія произведенія шестиструнной гитары съ успѣхомъ перенесены на семиструнную; вы также и сами знаете, что при добавочныхъ басахъ всѣ почти пьесы шестиструнной гитары исполняются и на семиструнной. А это вѣдь тоже цѣнное качество, т.-е. объективность строя нашей гитары».

Виртуозность, какъ преобладающее направленіе литературы шестиструнной гитары, замѣтилъ между прочимъ и А. С. Фаминцынъ, объясняя успѣхи концертовъ Соколовскаго.

— «Въ тѣ времена, говоритъ онъ, публика упивалась такими фантазіями и варіаціями почти безразлично на какомъ бы инструментѣ онѣ ни исполнялись, лишь бы блистала при этомъ виртуозность исполнителя, разумѣется связанная съ известной чувственной прелестью и красотой производимыхъ имъ звуковъ. То была пора, когда искренно восторгались виртуозностью Сивори, Серве, Оль-Буля, братьевъ Контскихъ и др.».

Направленіе это сказалось въ шестиструнной гитарѣ и на произведеніяхъ изъ народныхъ пѣсенъ. Достаточно указать на произведенія въ этомъ родѣ Макарова и Клингера: въ нихъ

характеръ варіацій мало отличается отъ характера различныхъ варіацій на народные итальянскіе мотивы.

Меньшую способность шестиструнной гитары къ художественной передачѣ русскихъ пѣсенъ подтверждаетъ и г. Штиберъ, авторъ статьи «Прошлое и настоящее гитары», въ которой онъ говоритъ о томъ, что гитара наиболѣе способна къ передачѣ музыкальныхъ произведеній испанскаго народа³⁾. Вѣроятно, авторъ, говоря это, подразумѣваетъ шестиструнную гитару, такъ какъ едва ли возможно, чтобы ему были неизвѣстны если не высокохудожественныя произведенія Высотскаго, то хотя бы отзывы объ нихъ знатоковъ русскихъ пѣсенъ и музыкальной критики.

Что же касается объективности строя семиструнной гитары, то въ дополненіе къ письму Вѣтрова приводимъ указаніе на это извѣстнаго московскаго гитариста А. П. Соловьева, въ третьемъ выпускѣ третьей части его школы:

«Преимущество добавочныхъ басовъ еще заключается въ томъ, что даетъ возможность играть почти всѣ пьесы, написанныя для гитары шестиструннаго строя (Избранныя пьесы и дуэты для 10-ти и 7-ми стр. гитары. Аранж. А. Соловьевымъ. 3-й вып., стр. 3-я. Москва. 1900 г.)».

Обращая затѣмъ къ литературѣ того и другого инструмента и къ біографіямъ ея лучшихъ представителей, мы видимъ только, что оба инструмента велики въ рукахъ такихъ гитаристовъ, какъ Джуліани, Сихра, Высотскій, Соръ, Соколовскій и Циммерманъ, и наоборотъ бѣдны и жалки въ неумѣлыхъ рукахъ различныхъ бездарностей. Не рѣшаютъ этого вопроса и извѣстныя читателю²⁾ встрѣчи Сора съ Высотскимъ, Макарова съ Ладыженскимъ и Соколовскаго съ Циммерманомъ.

Можно сказать только, что вопросъ о преимуществахъ той и другой гитары есть специально-музыкальный вопросъ, рѣшеніе котораго еще въ пятидесятыхъ годахъ М. А. Стаховичъ считалъ преждевременнымъ.



Наступившій затѣмъ періодъ упадка гитарной музыки, особенно ярко выразившійся въ семидесятыхъ и восьмидесятыхъ годахъ XIX столѣтія, далеко отодвинулъ этотъ вопросъ, затормозивъ дальнѣйшій ростъ гитарной литературы и инструментальныя усовершенствованія гитары.

Современный историкъ гитары долженъ только констатировать тѣ историческіе факты, что успѣхи семиструнной гитары совершенно оттѣснили шестиструнную гитару въ самомъ началѣ ея появленія въ Россіи, что въ семиструнномъ составѣ она сдѣлалась исключительно русскимъ инструментомъ и что, по имѣющимся статистическимъ даннымъ нашего времени, преобладаніе ея надъ шестиструнною гитарою сохранилось и до сего времени.

Этого преобладанія не могли поколебать ни энергичная дѣятельность Н. П. Макарова, ни небывалый успѣхъ концертовъ М. Д. Соколовскаго.

III.

Кто изобрѣлъ русскую семи- струнную гитару?

(Критическій анализъ историческихъ данныхъ.)



Изобрѣтеніе русской семиструнной гитары приписывается Андрею Осиповичу Сихрѣ.

Насколько намъ извѣстно первый заявилъ объ этомъ печатно М. А. Стаховичъ въ своей статьѣ «Очеркъ исторіи семиструнной гитары».

Вотъ что пишетъ онъ по этому поводу:

«Гитара семиструнная—инструментъ наиболѣе распространенный въ Россіи, потому наиболѣе, что, кромѣ сословія образованнаго, на немъ играетъ и простой народъ. Было время, когда не только въ домахъ средняго сословія, но и во всѣхъ домахъ богатыхъ дворянъ неперемѣнно была гитара и была въ почетѣ; теперь эти старушки-гитары валяются въ конникахъ и на чердакахъ или изгнаны въ переднія; зато нѣтъ почти ни одной табачной лавочки, гдѣ бы не висѣла на продажу семиструнная гитара, цѣною отъ полтинника до трехъ цѣлковыхъ, русской выдѣлки, на скорую руку.

Но если мода изгнала гитару изъ общества высшаго, гдѣ она, лѣтъ сорокъ тому назадъ, не уступала фортепіано, по тому увлеченію, съ которымъ молодые люди и дѣвушки выс-

шаго круга учились на гитарѣ, зато отъ этого блестящаго ея періода остались намъ виртуозы, которые посвятили себя исключительно ея изученію. Эти виртуозы на гитарѣ—русскіе, но они таковы, что не уступятъ никому въ Европѣ, а можетъ-быть и превзойдутъ еще европейскихъ гитаристовъ: довольно указать на одного Циммермана».

«Эти музыкальные факты замѣчательны, но еще замѣчательнѣе, важнѣе то обстоятельство, что семиструнная гитара изобрѣтена въ Россіи, что изобрѣлъ ее человекъ, умершій въ глубокой, почти столѣтней старости, Андрей Осиповичъ Сихра, что кромѣ Россіи нигдѣ не играютъ на семиструнной гитарѣ, что до изобрѣтенія ея весьма мало играли въ Россіи на гитарѣ (шестиструнной) и что съ тѣхъ поръ, какъ существуетъ семиструнная гитара, въ Россіи нѣтъ ни одного увѣднаго города, гдѣ бы не нашлось нѣсколькихъ десятковъ гитаръ, на которыхъ по силѣ по мочи играютъ всѣ».

Этотъ фактъ достойный быть фактомъ историческимъ и, кажется (не смѣю и не желаю сказать навѣрно), этотъ фактъ до сихъ поръ нигдѣ не выраженъ печатно. По крайней мѣрѣ, кому изъ не-гитаристовъ ни сообщалъ я этого факта, всѣ отвѣчали мнѣ одно: «я до сихъ поръ не слыхалъ объ этомъ!»

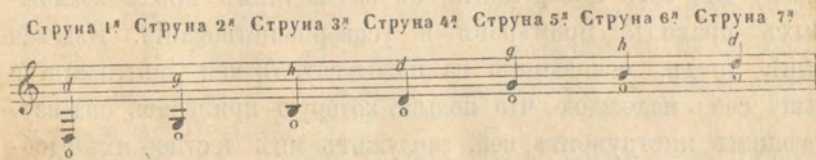
Затѣмъ, далѣе, М. А. Стаховичъ рассказываетъ и самую исторію изобрѣтенія семиструнной гитары: въ концѣ XVIII столѣтія, бывъ въ Москвѣ, А. О. Сихра придумалъ сдѣлать изъ шестиструнной гитары инструментъ болѣе полный и болѣе близкій къ арфѣ по арпеджіямъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и болѣе мелодическій, нежели арфа, и *привязалъ седьмую струну* къ гитарѣ; вмѣстѣ съ тѣмъ *измѣнилъ онъ ея строй*, давъ шести струнамъ группу двухъ тоническихъ аккордовъ въ тонѣ G-dur: басы: sol—струна первая, si—вторая, ге—третья; дисканты: sol—струна четвертая, si—пятая, ге—шестая. Дисканты выше басовъ октавою. Въ *седьмой струнѣ* (т.-е. въ добавленной имъ струнѣ) онъ помѣстилъ самый густой басъ, составляющій

третью нижнюю октаву *re* и заключающей въ себѣ основной звукъ верхней доминанты тона G-dur.

«Что это мысль смѣлая и вѣрная и что устроитель новаго инструмента былъ человекъ необыкновенный въ своемъ дѣлѣ,—говорить при этомъ М. А. Стаховичъ,—тому доказательствомъ служить распространение его инструмента и охота и легкость, съ которою всякій за него берется».

Первый опытъ устройства семиструнной гитары онъ относитъ къ концу 1790 годовъ, въ бытность А. О. Сихры въ Вильнѣ, а окончательное усовершенствованіе ея въ Москвѣ,—приблизительно въ 1805 году, при чемъ строй сихровской гитары назывался тогда *польскимъ*, а разладные строи—первый басъ С или Е (въ e-moll)—*испанскимъ* строемъ.

СТРУНЫ СВОБОДНЫЯ (открытыя)



Строй открытыхъ струнъ семистр. гитары (Изъ школы А. О. Сихры. Ст. 3).

Затѣмъ слѣдуютъ свѣдѣнія по этому вопросу въ Словарѣ Толя и въ другихъ сочиненіяхъ, являющіяся краткимъ повтореніемъ свѣдѣній, почерпнутыхъ изъ той же статьи М. А. Стаховича.

Такимъ образомъ приписываемое А. О. Сихрѣ изобрѣтеніе русской семиструнной гитары основано исключительно на заявленіи объ этомъ М. А. Стаховича.

Послѣдній ничѣмъ исторически не подтверждаетъ своего заявленія, не дѣлаетъ даже простой ссылки на то, что все это ему лично извѣстно отъ самого А. О. Сихры.

Статья М. А. Стаховича появилась уже послѣ смерти А. О. Сихры и его ближайшаго сотрудника С. Н. Аксенова,

сначала въ 1854 г. въ журналѣ «Москвитянинъ» и затѣмъ отдѣльнымъ оттискомъ въ 1864 г.

Обращаясь къ сочиненіямъ гитаристовъ, современниковъ А. О. Сихры, мы ни у кого и нигдѣ изъ нихъ не встрѣчаемъ никакихъ данныхъ, подтверждающихъ такое заявленіе. Даже ближайшіе его ученики и сотрудники, какъ С. Н. Аксеновъ В. И. Морковъ и В. С. Саренко, ничего не упоминаютъ объ этомъ въ своихъ школахъ и сочиненіяхъ.

Нѣтъ также никакихъ указаній и даже намека на это и въ сочиненіяхъ самого А. О. Сихры.

Въ предисловіи къ своей школѣ онъ пишетъ слѣдующее:

«Убѣждаясь желаніемъ многихъ любителей гитары, не имѣющихъ возможности изучать ее по правиламъ моей методы, я рѣшился составить полную теоретическую и практическую школу для сего инструмента, съ изложеніемъ всѣхъ возможныхъ правилъ, примѣровъ и усовершенствованій. Издавая нынѣ трудъ, основанный на пятидесятилѣтней опытности, я льщу себя надеждою, что польза, которую принесетъ она изучающимъ инструментъ сей, заслужитъ мнѣ лестное ихъ одобреніе. А. Сихра».

Вотъ и все. Ссылка на пятидесятилѣтнюю опытность, на свой методъ и ни слова, ни намека на изобрѣтеніе; наоборотъ, по духу своему и по смыслу такое предисловіе менѣе всего можетъ исходить отъ самого изобрѣтателя инструмента.

Въ виду этого нельзя не признать такого заявленія со стороны М. А. Стаховича голословнымъ, и является необходимою подвергнуть его критическому анализу.

Заявленіе это можно подраздѣлить на двѣ части: первая— что седьмая струна *добавлена* А. О. Сихрою, и что такимъ образомъ семиструнная гитара *изобрѣтена въ Россіи*, вторая— *измѣненіе имъ строя шестиструнной гитары*.

Увеличеніе на гитарѣ числа струнъ шло послѣдовательно

съ самаго почти момента возникновенія гитары еще за границею *).

До конца XVIII столѣтія гитары были четыреххоровыя и пятихоровыя. Въ концѣ XVIII столѣтія, приблизительно въ 1788 г., мы видимъ въ Германіи уже шестиструнную гитару, а въ 1806 году славится какъ первѣйшій нѣмецкій гитаристъ нѣкто Шейдлеръ, бывший придворный лютнистъ курфюрста майнцаго, игравшій на *семиструнной* гитарѣ.

Слѣдуетъ также обратить вниманіе на то, что, какъ по свидѣтельству отчасти самого М. А. Стаховича, такъ и въ «Толковомъ словарѣ живого великорусскаго языка» В. И. Даля гитара о семи струнахъ называлась *польскою*.

Это даетъ основаніе думать также, что семиструнная гитара могла ранѣе возникнуть въ Польшѣ и оттуда уже проникнуть въ Россію.

Если вспомнить разсказъ М. А. Стаховича о томъ, что первый опытъ устройства семиструнной гитары произведенъ былъ А. О. Сихрою въ Вильнѣ, то возможно и то предположеніе, что самъ А. О. Сихра ознакомился съ семиструнною гитарою въ Польшѣ.

Слѣдовательно, *прибавленіе* седьмой струны, въ Россіи, А. О. Сихрою—въ то время какъ семиструнная гитара была и за границею—не имѣетъ историческаго основанія. Остается вторая часть заявленія М. А. Стаховича — *объ измѣненіи А. О. Сихрою строя шестиструнной гитары*.

Прежде всего строй семиструнной гитары (G-dur) отнюдь не можетъ быть названъ *измѣненіемъ* строя шестиструнной, а тѣмъ болѣе *искаженіемъ* строя послѣдней, какъ увѣряетъ въ своей статьѣ г. Штиберъ ⁴⁾.

Какъ тонъ G-dur не есть искаженіе тона E-moll, такъ и строй семиструнной гитары не есть не только искаженіе, но даже измѣненіе строя шестиструнной гитары.

*) Послѣднимъ шагомъ въ этомъ направленіи слѣдуетъ считать восемнадцатиструнную гитару М. Д. Соколовскаго.

Это совершенно самостоятельный строй, возникновение которого, какъ мы видѣли изъ приведенныхъ мнѣній другихъ авторовъ, лежитъ въ основѣ русской народной музыки.

Искаженіемъ можно называть только такія измѣненія, которыя не имѣютъ никакого музыкальнаго смысла, какъ, напримеръ, нелѣпый, такъ называемый чекрылинскій, перестрой баса si въ do.

И на той и на другой гитарѣ существовали и до сего времени существуютъ различные строи, т.-е. тональности строя. Какъ на примѣры можно указать на нѣкоторыя произведенія для шестиструнной гитары испанца Чибры и на существующій до сего времени перестрой семиструнной гитары въ G-moll.

Такія тональности строя въ отличіе отъ основныхъ, т.-е. возведенныхъ въ строго научный методъ, назывались *разладами*.

Группируя хронологическія данныя, имѣющіеся въ статьѣ М. А. Стаховича, мы видимъ, что первый опытъ устройства семиструнной гитары сдѣланъ А. О. Сихрою въ 1790 году, а окончательное усовершенствованіе (т.-е., какъ надо думать, опредѣленіе тональности строя) въ 1805 г., въ Москвѣ.

Но еще въ 1799 году мы имѣемъ уже сочиненіе для семиструнной гитары нѣкоего Каменскаго—*Sonate pour la guitare, avec accompagnement d'un violon obligé composée par J. Kamensky, professeur de Guitarre et dediée a ses eco-liers pour les etrennes.*

Сочиненіе это было издано московскою музыкальною фирмою Rensdorp et Lehnhold; на обложкѣ изданія изображена семиструнная гитара; на декѣ обозначенъ 1799 годъ.

Каждый, кто мало-мальски соприкасался съ русскимъ издательствомъ вообще, а музыкальнымъ въ особенности, тотъ хорошо знаетъ, что издатели руководятся въ своемъ дѣлѣ почти исключительно размѣрами спроса на то или другое изданіе.

Слѣдуетъ обратить также вниманіе на то, что Каменскій называетъ себя *professeur de Guitarre* и посвящаетъ сочиненіе своимъ ученикамъ.

Мы не знаемъ, была ли эта соната первымъ сочиненіемъ автора; во всякомъ случаѣ, если она и была первымъ, то до выхода ея въ печати автору все-таки нужно было затратить не одинъ годъ для собственнаго музыкальнаго образованія и для того, чтобы, какъ учителю, создать себѣ нѣкоторую практику.

Объ этомъ ясно говорятъ и музыкальное достоинство этой пьесы, и самое посвященіе.

Слѣдовательно, еще до 1799 года, т.-е. до появленія сонаты Каменскаго, семиструнная гитара, съ ея *G-dur*'нымъ строемъ, не была въ Москвѣ новостью, и для нея уже были сочиненія, учителя, любители и почитатели этого инструмента.

А между тѣмъ, въ 1790 году А. О. Сихра былъ еще юношей семнадцати лѣтъ и ему тоже нужны были годы для того, чтобы прославиться сначала, какъ виртуозу на арфѣ.

Извѣстно также, что до появленія А. О. Сихры въ Москвѣ въ 1805 г. и въ Петербургѣ въ 1820 г., тамъ существовали сочиненія для семиструнной гитары и другихъ гитаристовъ, такъ, на примѣръ: «Сборникъ пѣсенъ для семиструнной гитары» 1801 г. В. С. Алферова, «Журналъ для семиструнной гитары» 1803 г. А. Свентицкаго, «Школа для семиструнной гитары» 1817 г. Кушенова-Дмитревскаго, и др.

Нѣкоторыя изъ этихъ сочиненій, а въ особенности сочиненія Кушенова-Дмитревскаго, по своимъ достоинствамъ стоятъ отнюдь не ниже первыхъ раннихъ произведеній А. О. Сихры.

Для примѣра можно сравнить сочиненіе перваго «Trois chansons russes et un Cosaque, avec variations pour la Guitarre a sept cordes» съ однимъ изъ первыхъ сочиненій А. О. Сихры «Fantasie pour la Guitarre a sept cordes composée et dédiée a mademoiselle Barbe-Dounine Borcowky, par Louis Sychra».

Съ трудомъ вѣрится, чтобы это послѣднее принадлежало великому впоследствии представителю семиструнной гитары. Въ этомъ сочиненіи еще сказывается и младенческое состояніе семиструнной гитары и вліяніе на композитора шести-струнной гитары.

Такимъ образомъ, помимо отсутствія прямыхъ и ясныхъ доказательствъ участія А. О. Сихры въ дѣлѣ изобрѣтенія русской семиструнной гитары, мы видимъ, что хронологическія данныя статьи М. А. Стаховича находятся въ противорѣчьи съ библиографическими данными гитарной литературы.

Вспомнимъ также, что по свидѣтельству того же автора, это заявленіе было новостью для всѣхъ «не-гитаристовъ» даже въ то время, когда еще жива была память объ А. О. Сихрѣ среди многихъ его друзей и современниковъ, и что у гитаристовъ мы тоже не находимъ ничего подтверждающаго это заявленіе.

Съ своей стороны можемъ добавить, что изъ музыкантовъ не-гитаристовъ, къ которымъ мы обращались съ тѣмъ же вопросомъ и между прочимъ А. И. Дюбюкъ, лично знавшій А. О. Сихру, С. Н. Аксенова, В. С. Саренко, М. Т. Высотскаго, А. А. Вѣтрова, М. А. Стаховича, И. Е. Ляхова, Цезырева, Бѣлошеина, Ѳ. М. Циммермана, М. Д. Соколовскаго, а также бывший профессоръ филармоническаго общества А. С. Размадзе, авторъ почтеннаго труда «Очерки исторіи музыки» — также отозвались полнымъ невѣдѣніемъ.

Резюмируя всѣ приведенныя выше данныя и соображенія, мы придемъ къ слѣдующему выводу:

Семиструнная гитара, какъ и старшая ея сестра шести-струнная, проникла въ Россію съ Запада почти одновременно.

Среди массы различныхъ тональностей въ ея строѣ созданъ и современный намъ строй (G-dur) русской семиструнной гитары.

Строй этотъ, благодаря своей объективности и достоинствъ, отмѣченныхъ М. А. Стаховичемъ и А. А. Вѣтровымъ и др.,

окрѣпъ и завоевалъ себѣ прочное преобладаніе надъ шести-струнную гитарю—на почвѣ музыки русскихъ пѣсень.

А. О. Сихра, игравшій, между прочимъ, на шестиструнной гитарѣ, плохо прививавшейся къ русской публикѣ, съ геніальной прозорливостью ухватился за этотъ строй и разработалъ и основалъ образцовый методъ игры на этомъ инструментѣ.

Его необыкновенная личность, въ связи съ изумительной энергіей и тонкимъ пониманіемъ музыки, совершенно заслонила собою его предшественниковъ. Послѣдовавшій затѣмъ упадокъ гитарной музыки и коммерческая безпощадность издателей помогли этому, уничтоживъ многія старинныя, рѣдкія теперь, сочиненія, существовавшія до сихровскаго періода гитарной музыки.

Оттого, при поверхностномъ обзорѣ историческихъ данныхъ, дѣйствительно получается впечатлѣніе, что семиструнная гитара ведетъ свое начало съ момента появленія въ ея исторіи А. О. Сихры.

Тѣмъ не менѣе, оставляя этотъ вопросъ на отвѣтственности высокоталантливаго гитариста-писателя М. А. Стаховича, мы считаемъ лучшимъ закончить нашъ очеркъ слѣдующими словами А. И. Дюбука:

— «Огульно утверждать, равно и отрицать М. А. Стаховича—не могу; но если бы пришлось мнѣ резюмировать по этому вопросу, то въ скобкахъ замѣтилъ бы: сомнительно».



Изображеніе гитары на обложкѣ сочиненія Каменскаго «Sonate pour la guitare, avec accompagnement d'un violon obligé» Изъ собранія нотъ А. П. Соловьева



А. О. Сихра

гитаристъ - композиторъ, основа-
тель образцоваго метода игры на
русской семиструнной гитарѣ.

A. O. C. N. D. D.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

Біографическій очеркъ.



Андрея Осиповичъ Сихра, знаменитый патриархъ цѣлаго поколѣнія русскихъ гитаристовъ, былъ, несомнѣнно, гениальнымъ музыкантомъ.

Ни въ одной исторіи другихъ инструментовъ мы не найдемъ болѣе изумительной біографіи. Въ самомъ дѣлѣ: одинъ человѣкъ почти создалъ инструментъ, написалъ для него тысячи сочиненій, разработалъ и усовершенствовалъ методъ игры, какъ учитель—воспиталъ цѣлую плеяду высокоталантливыхъ гитаристовъ, — все это служитъ краснорѣчивымъ доказательствомъ его гениальности.

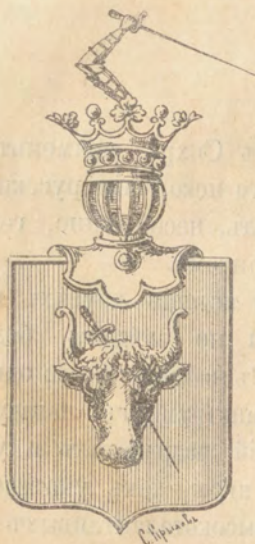
Можно сказать, что исторія блестящаго періода семиструнной гитары и начинается и оканчивается именемъ А. О. Сихры и что до настоящаго времени его школа и сочиненія, несмотря на полувѣковое разстояніе, отдѣляющее насъ отъ его смерти, — остаются образцами классической игры на этомъ инструментѣ.

Фамилія—Сихра, есть неправильный переводъ съ польскаго—Suchra; правильный переводъ—Сыхра.

Такъ первоначально и самъ онъ подписывался на своихъ первыхъ сочиненіяхъ.

Фамилія эта — чешская. Родъ Сихры очень старинный; предки его были выходцами изъ Чехіи и служили въ Польшѣ еще въ XVII вѣкѣ. Какъ католикъ по вѣроисповѣданію, Сихра имѣлъ еще имя Людовикъ; вотъ почему на нѣкоторыхъ его сочиненіяхъ, въ періодѣ его ранней дѣятельности, мы встрѣчаемъ его съ этимъ именемъ.

О времени рожденія А. О. Сихры имѣются очень разнорѣчивыя свѣдѣнія. Въ азбучномъ указателѣ именъ русскихъ дѣятелей, имѣющихъ быть помѣщенными въ «Біографическій словарь» Императорскаго Русскаго Историческаго Общества, показано, что А. О. Сихра родился въ 1773 году, тогда какъ, по словарию Толя, слѣдуетъ считать годомъ рожденія 1766 годъ.



Фамильный гербъ родословной А. О. Сихры.

Согласно записи, полученной нами изъ римско-католическаго прихода св. Екатерины (СПБ. Невскій проспектъ 32), оказались вѣрными свѣдѣнія Рус. Ист. Общества.

О жизни А. О. Сихры извѣстно очень немного. М. А. Стаховичъ говоритъ, что отецъ Андрея Осиповича былъ по профессіи учитель, жилъ въ дворянскихъ домахъ въ западныхъ губерніяхъ и что вѣроятно также былъ музыкантомъ, такъ какъ и сына своего образовалъ исключительно для музыки.

Первоначально главнымъ инструментомъ А. О. Сихры была арфа. Будучи одаренъ сильнымъ музыкальнымъ талантомъ, онъ еще въ ранней молодости давалъ концерты и славился въ Вильнѣ, какъ виртуозъ на арфѣ.

Игралъ онъ также и на шестиструнной гитарѣ.

Неизвѣстны причины, побудившія А. О. Сихру перейти отъ арфы къ гитарѣ, но ошибочно было бы думать, что главнымъ мотивомъ для этого служили практическія соображенія; въ то время арфа была моднымъ инструментомъ высшаго аристократическаго общества и точно такъ же, какъ и теперь, являлась необходимой принадлежностью каждаго хорошо организованнаго оркестра. Слѣдовательно, мѣнять арфу на гитару—инструментъ въ то время въ Россіи еще мало популярный—не имѣло основанія; поэтому мы склонны думать, что А. О. Сихра, познакомившись случайно съ гитарою, полюбилъ этотъ инструментъ и, оставивъ арфу, несмотря на свою извѣстность какъ виртуоза-арфиста, рѣшился посвятить гитарѣ свое необыкновенное дарованіе и замѣчательную энергію.

Въ самомъ началѣ XIX столѣтія, приблизительно въ 1805 году, Сихра поселился въ Москвѣ.

Здѣсь въ его рукахъ семиструнная русская гитара сразу дѣлаетъ необыкновенные успѣхи и привлекаетъ къ нему массу учениковъ и почитателей этого инструмента.

Но, занимаясь уроками, онъ продолжалъ и самъ совершенствоваться, какъ виртуозъ, и совершенствовать гитару.

Занятія ею, по словамъ его современниковъ, были у него непрерывны; работая для своихъ учениковъ, онъ безпрестанно доходилъ до новыхъ позицій и эффектовъ, замѣчалъ все на отдѣльныхъ бумажкахъ и составлялъ такимъ образомъ маленькія пьесы, въ которыя вводилъ вновь замѣченные имъ позиціи и эффекты.

Въ особенности, какъ учитель, обращалъ онъ сильное вниманіе на развитіе и постановку правой руки и былъ неумолимо строгъ и точенъ, наблюдая за нею во время уроковъ.

— Мы слышимъ,—говорилъ онъ,—правую руку, а не лѣвую; лѣвая перебираетъ лады, а правая извлекаетъ звуки изъ струнъ, стало-быть, вся ясность и чистота зависятъ отъ правой руки.

Вотъ почему по отчетливости, ясности и чистотѣ игры его ученики имѣли большое преимущество передъ учениками Аксенова и Высотскаго.

Въ этомъ методѣ отчасти сказывался бывшій виртуозъ на арфѣ. Пассажи, общіе по устройенію правой руки съ арфою, пассажи діатоническіе, трели и стакатто на одной струнѣ—исполняются по его методу особенно чисто и отчетливо и, превосходя обширностью размѣровъ шестиструнную гитару, спорятъ съ нею круглотою отдѣлки фигуръ и пассажей.

Сихра не одобрялъ слишкомъ большихъ требованій пѣвучести отъ гитары; по его мнѣнію, Высотскій и Аксеновъ, а впослѣдствіи Вѣтровъ, выходили обширностью своихъ легато (legato) за предѣлы инструментальныхъ свойствъ гитары.

Несомнѣнно только одно, что за исключеніемъ Циммермана и Саренко, ни Высотскій, ни Аксеновъ, не говоря уже объ ихъ ученикахъ и послѣдователяхъ, никто въ отношеніи правой руки не повелъ гитару далѣе того, что оставилъ намъ А. О. Сихра.

Съ появленіемъ высокоталантливыхъ учениковъ, изъ которыхъ первымъ по времени слѣдуетъ считать Семена Николаевича Аксенова, появились постепенно и наиболѣе замѣчательныя и крупныя произведенія А. О. Сихры, а затѣмъ, какъ вѣнецъ его педагогической дѣятельности, создались и великолѣпныя экзерциціи, посвященныя имъ своему лучшему ученику и другу С. Н. Аксенову.

Кто изъ гитаристовъ не читалъ замѣчательнаго по красотѣ и задушевности, написаннаго стариннымъ русскимъ языкомъ, краткаго но сильнаго посвященія этихъ экзерцицій!

«Любезный другъ,—пишетъ А. О. Сихра,—я имѣлъ удовольствіе быть твоимъ руководителемъ въ музыкѣ. Дарованія твои увѣнчались лучшимъ успѣхомъ и въ возмездіе за труды мои ты полюбилъ меня.

«Посвященіе экзерцицій моихъ твоему имени, да послужитъ доказательствомъ, что Сихра находитъ славу свою въ талантахъ Аксенова, а честь—въ дружбѣ его.

«Съ вѣчною приверженностью и любовью есмь твой Андрей
«Сихра»».

Все высказалось въ этихъ немногихъ строкахъ: горячо любящій свой инструментъ гитаристъ, торжествующій и благодарный учитель и, наконецъ, высокодаровитый, скромный и сердечный артистъ.

«Ничего краснорѣчивѣе,—справедливо замѣчаетъ М. А. Стаховичъ,—нельзя придумать для исторіи нашего инструмента».

А. О. Сихра прожилъ въ Москвѣ лѣтъ пятнадцать и около 1820 года переѣхалъ въ Петербургъ, гдѣ и жилъ уже до самой кончины.

Переѣздъ А. О. Сихры объясняется различно: нѣкоторые приписываютъ его московскому разоренію послѣ погрома двѣнадцатаго года, другіе, приглашеніемъ къ Высочайшему Двору въ качествѣ виртуоза и преподавателя на этомъ инструментѣ.

Обѣ причины весьма вѣроятны. Многіе изъ учениковъ и ученицъ Сихры въ эту ужасную годину русской исторіи, переѣхавъ изъ Москвы, остались въ Петербургѣ.

Намъ извѣстно также, что А. О. Сихра пользовался высочайшимъ вниманіемъ и милостью императора Николая I и имѣлъ пожалованную ему медаль за трудолюбіе и искусство.

На старинныхъ изданіяхъ сочиненій А. О. Сихры мы встрѣчаемъ, какъ историческія доказательства, посвященія многимъ высокопоставленнымъ лицамъ тогдашняго петербургскаго общества и Высочайшаго Двора.

Это же подтверждается и Стаховичемъ, который говоритъ, что въ Петербургѣ Сихра достигъ до высоты своей славы и своего искусства и оставилъ послѣ себя много учениковъ.

Помимо всего этого, уже самое занесеніе фамилии Сихры въ списокъ азбучнаго указателя именъ русскихъ дѣятелей для помѣщенія въ «Биографическій словарь» Императорскаго Русскаго Историческаго Общества—служить достаточной и вполне достойной оцѣнкой таланта и дѣятельности А. О. Сихры.

Если мы сравнимъ первыя произведенія А. О. Сихры, хотя бы его *«Fantasie pour la guitare a sept cordes, composée et dediée a mademoiselle Barbe Dounine Borcowsky, par Louis Sychra»* съ созданными уже въ Петербургѣ концертными вариациями на мотивы изъ оперъ *«Норма»*, *«Волшебный стрѣлокъ»* и др., мы увидимъ исторію изумительнаго совершенствованія композитора и виртуоза.

Тамъ же онъ издавалъ и журналъ для гитары, существовавшій три съ половиною года, подъ названіями:

- 1) *«Journal pour la guitare a 7 cordes»* (1826—1827 гг.).
- 2) *«Петербургскій журналъ для гитары, издаваемый Андреемъ Осиповичемъ Сихрою и содержащій разнаго рода сочиненія, пріятныя для слуха и легкія для игры»* (1828 г. СПб. Ежемѣсячно 8° №№ 1—12).

3) *«Петербургскій журналъ для гитары, содержащій разнаго рода сочиненія, издаваемый А. Сихрою»* (1829 г. №№ 13—18).

Очевидно, эти года надо считать наиболѣе благопріятными въ исторіи семиструнной гитары и въ дѣятельности самого Сихры. Журналы эти составляютъ въ настоящее время библиографическую рѣдкость и встрѣчаются у немногихъ любителей этого инструмента. Въ нихъ большею частью помѣщались пьесы изъ тогдашнихъ модныхъ оперъ, романсы, вальсы, экосесы, мазурки и т. п.

Какъ основательно образованный музыкантъ, А. О. Сихра пользовался большою извѣстностью и уваженіемъ и вращался въ кругу такихъ друзей и знакомыхъ, какъ М. И. Глинка, Даргомыжскій, Джонъ-Фильдъ, Рачинскій и Хандожкинъ (извѣстные русскіе скрипачи), О. А. Петровъ (знаменитый русский пѣвецъ, ученикъ по гитарѣ А. О. Сихры), Варламовъ и др.

Мы имѣли счастье застать еще въ живыхъ нѣкоторыхъ современниковъ, лично знавшихъ А. О. Сихру, и въ томъ числѣ извѣстнаго московскаго пианиста А. И. Дюбука и гитариста П. А. Корина.

А. И. Дюбюкь всегда съ большимъ уваженіемъ вспоминалъ о знаменитомъ гитаристѣ и съ восторгомъ говорилъ объ его игрѣ.

Какъ бы въ подтвержденіе сказаннаго нами выше объ особенномъ вниманіи Сихры къ правой рукѣ, А. И. Дюбюкь всегда добавлялъ: «въ особенности хороша была у него правая рука».

Считаемъ не безынтереснымъ привести также отзывъ объ игрѣ А. О. Сихры весьма недюжиннаго гитариста П. А. Корина:

«Я имѣлъ счастье воспользоваться нѣсколькими уроками Андрея Осиповича. Слышалъ также и его игру... Что это за игра была! Не передашь ее словами... Право, мнѣ казалось, что я не на землѣ, а въ раю...»

«Какъ сейчасъ вижу его пальцы—длинные, гибкіе, безко-
стные... Чистота, сила, блескъ... Такъ и сверкають звуки!..»

П. А. Коринъ, въ качествѣ хориста, пробылъ двадцать пять лѣтъ на сценѣ Большого театра, слышалъ много хорошей музыки и знаменитыхъ музыкантовъ, но до конца своей восьмидесятилѣтней жизни говорилъ объ А. О. Сихрѣ съ юношескимъ увлеченіемъ.

В. С. Саренко, даровитый гитаристъ-композиторъ, высокообразованный музыкантъ, на вопросъ о томъ, какъ игралъ А. О. Сихра, отвѣчала кратко, но выразительно:

«Какъ никто ни до, ни послѣ Сихры».

А. О. Сихра часто и съ большимъ успѣхомъ давалъ концерты, съ участіемъ лучшихъ своихъ учениковъ. Въ этихъ концертахъ исполнялись его пьесы, написанныя имъ для двухъ гитаръ: прима-терць-гитары и вторы—обыкновенной, большой гитары, а также пьесы, написанныя для трехъ гитаръ и для гитары съ другими инструментами.

Въ общемъ жизнь А. О. Сихры мало отличалась отъ трудовой жизни каждаго скромнаго артиста-семьянина.

Онъ горячо любилъ гитару, меньше всего думалъ и заботился о своей славѣ, работалъ и совершенствовался неутомимо

до послѣднихъ дней своей долготѣтней жизни и отъ всей души радовался каждому шагу гитары на пути преуспѣянія.

Мы уже упоминали объ его вниманіи къ Высотскому, котораго онъ зналъ и уважалъ только по сочиненіямъ.

Да и не одни почитатели семиструнной гитары знали Сихру и уважали его мнѣніе.

Къ нему на судъ представлялъ свою игру и сочиненія гордый, честолюбивый Макаровъ, энтузіастъ шестиструнной гитары. Онъ явился къ нему первый разъ въ 1840 году. Сихра выслушалъ его и сказалъ съ обычнымъ прямодушіемъ:

— «То, что вы написали и назвали концертомъ, это... извините меня... не гитарная музыка, а гитарныя дерзости».

Много позже, въ 1844 г., поработавъ усердно и надъ гитарою и надъ своимъ музыкальнымъ образованіемъ, Макаровъ явился къ А. О. Сихрѣ второй разъ и опять игралъ ему.

Великій гитаристъ на этотъ разъ всталъ, поклонился ему и, поцѣловавъ его, сказалъ:

— «Вы сдержали гораздо больше, чѣмъ обѣщала вапа прежняя игра. И фантазія вапа перестала теперь быть дерзостью».

Да и кто изъ тогдашнихъ русскихъ гитаристовъ не зналъ *пѣдушки Сихры*?

Его сочиненія облетѣли всю Россію, его ученики хранили къ нему искреннюю благодарность и благоговѣйную о немъ



А. О. Сихра.

Съ того же портрета работы художника Чернецова. Фигура во весь ростъ.

память. С. Н. Аксеновъ посвятилъ ему одно изъ лучшихъ своихъ сочиненій, Морковъ въ предисловіи къ своей школѣ отзывается о немъ съ глубокимъ уваженіемъ; у В. С. Саренко портретъ А. О. Сихры висѣлъ на почетномъ мѣстѣ.

М. А. Стаховичъ посвящаетъ ему слѣдующія прочувствованныя строки:

«Для дополненія біографическаго очерка этого незабвеннаго для русской музыки человѣка, не могу умолчать о теплотѣ музыкальной впечатлительности, которую онъ сохранилъ до позднѣйшихъ лѣтъ своей почти вѣковой жизни; хорошо сыгранная вещь приводила его въ восторгъ; онъ бралъ гитару и вторилъ игрѣ ученика; импровизируя аккордами и наслаждаясь каждой удачной модуляціей, онъ восхищался со всею молодостью чувства».

«Лѣсъ и горы запляшутъ, слушая такую музыку», часто повторялъ онъ съ восторгомъ.

Какъ теперь смотрю на это доброе лицо, на эти свѣтлые голубые глаза, и на его правильныя почтенныя черты, украшенныя сѣдинами».

А. О. Сихра не зналъ въ своей жизни ни мучительныхъ страданій честолюбія Макарова, ни мрачной, загадочной меланхоліи Аксенова, ни отчаянія Циммермана.

Во всей его дѣятельности его образъ могучъ, ясенъ и честенъ.

Въ этомъ и причина такого обаянія его личности, свѣтлой памяти о немъ и его необыкновенной популярности.

А между тѣмъ на долю маститаго композитора выпало тяжелое испытаніе — пережить блестящій періодъ гитарной музыки и застать начало ея упадка.

Усиливавшаяся мода на фортепіано, явившагося на смѣну хилыхъ клавесинъ и клавикордовъ, и различныя музыкальныя и другія вѣянія тогдашняго времени — повели къ упадку и гитару.

Упадокъ этотъ тяжело отразился на существованіи Сихры съ его многочисленною семьею.

Уроки стали падать и уменьшаться, издатели перестали пріобрѣтать и издавать сочиненія гитаристовъ.

Все это больно отзывалось и морально и матеріально на семидесятилѣтнемъ композиторѣ.

Скоро нужда его дошла до такой степени, что, по словамъ В. С. Саренко, онъ часто нуждался въ двухъ-трехъ рубляхъ.

Однажды В. С. Саренко засталъ его крайне разстроеннымъ.

Изъ разспросовъ выяснилось, что А. О. Сихра только что вернулся отъ Стелловскаго, бывшаго тогда издателемъ почти всѣхъ лучшихъ гитарныхъ сочиненій.

А. О. Сихра предложилъ ему пріобрѣсти у него дуэты, въ которые входили между прочимъ почти полностью оперы Жизнь за Царя и Русланъ и Людмила.

Надъ этими дуэтами А. О. Сихра долго и много работалъ, пользуясь совѣтами и указаніями М. И. Глинки.

Издатель безсердечно отказалъ ему въ этомъ и, возвращая рукописи, замѣтилъ:

— Это вы еще старое помните... Теперь не тѣ времена... Было да прошло-съ...

Легко себѣ представить, что долженъ былъ почувствовать слыша это, величайшій представитель семиструнной гитары.

Скончался А. О. Сихра 3-го декабря 1850 года^{*)}, семидесятивосьмилѣтнимъ старикомъ, отъ водянки. Могила его находится въ Петербургѣ, на Смоленскомъ кладбищѣ⁸⁾.

Такъ скромно угасла жизнь геніальнаго представителя русской семиструнной гитары, выразившаяся въ неутомимой дѣятельности, представляющей собою глубокопоучительную исторію среди біографій музыкальныхъ дѣятелей.

Для гитаристовъ же, серьезно изучающихъ этотъ инструментъ, поучительно то, что въ основу скромной и высокоче-

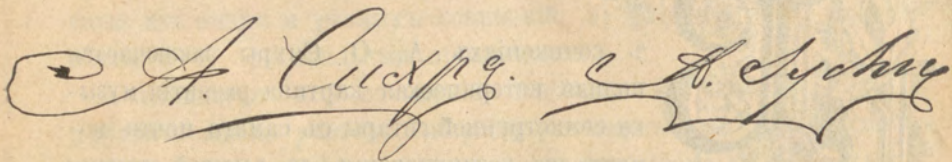
*) Въ очеркѣ М. А. Стаховича и Словарѣ Толя ошибочно показанъ годъ смерти А. О. Сихры 1851.

стной нравственной личности А. О. Сихры легла беззаветная любовь къ музыкѣ и къ тому инструменту, которому онъ посвятилъ свое знаніе и свой талантъ.

Онъ твердо и вѣрно заложилъ основаніе высшей гитарной школы и всей своей жизнью завѣщаль и намѣтилъ путь къ дальнѣйшему совершенствованію и развитію ея музыки.

Вотъ почему, несмотря на полувѣковое разстояніе, отдѣляющее насъ отъ сихровскаго періода гитарной музыки, имя его до сихъ поръ стоитъ во главѣ русскихъ гитаристовъ.

Это имя бессмертно. Таковы удѣлъ и награда генію.



Два факсимиле собственноручныхъ подписей А. О. Сихры на его сочиненіяхъ.

Сочиненія А. О. Сихры.

Критическій опытъ.



ь сочиненіяхъ А. О. Сихры заключается полная историческая картина развитія музыки семиструнной гитары съ самаго почти момента ея возникновенія до высшей степени ея полного расцвѣта, остановившагося въ пятидесятихъ годахъ.

Уже въ этомъ одномъ значеніе ихъ велико и серьезно.

А. О. Сихра взялъ гитару въ моментъ ея жалкаго въ Россіи прозябанія и довелъ ее до поразительнаго совершенства.

Вотъ почему объемъ его сочиненій, начинаясь отъ самыхъ примитивныхъ маленькихъ пьесъ, простирается до грандіозныхъ концертныхъ произведеній.

Основательное знаніе музыки, тонкое пониманіе инструмента, глубокое вдохновеніе, превосходная разработка и развитіе музыкальныхъ идей, широта взгляда, отсутствіе всякой обусловленности въ программѣ, музыкальная цѣльность, свѣжесть и бла-

городство стилиа, неисчерпаемая научность, — все это составляет неоспоримыя, отличительныя достоинства его сочиненій.

Нѣтъ возможности перечислить всѣхъ сочиненій А. О. Сихры; въ свое время ихъ насчитывали тысячи, а то, что мы имѣемъ теперь, есть жалкіе остатки его пятидесятилѣтней дѣятельности.

Періодъ упадка гитары какъ ураганъ смель съ лица земли много прекрасныхъ сочиненій гитаристовъ; излишне говорить о томъ, что уцѣлѣвшія сочиненія А. О. Сихры и наполовину не могутъ дать представленія ни объ его творчествѣ, ни о необыкновенной его дѣятельности.

Въ настоящее время мы имѣемъ въ изданіи Гутхейля семьдесятъ пять нумеровъ, заключающихъ всего около двухсотъ пьесъ.

Сочиненія эти можно раздѣлить на четыре главныхъ вида: 1) транспозиціи и аранжировки, 2) фантазіи на любимыя мотивы изъ оперъ и разныхъ сочиненій, 3) фантазіи на русскія пѣсни и 4) оригинальныя произведенія.

Большинство его сочиненій относится къ первому виду. Трудовая жизнь учителя, запросы учениковъ—въ значительной степени раздѣивали его композиторское дарованіе на писаніе мелкихъ пьесъ. Зато стремленіе вести гитару въ курсъ всеобщей музыки, чтобы дать ученикамъ возможность имѣть для своего инструмента выдающіеся въ то время произведенія музыкальнаго міра, оставило намъ въ мастерской передачѣ А. О. Сихры не мало чудныхъ транспозицій и аранжировокъ.

Ноктюрнъ ^{4/}Фильда, блестящія ^{26/}варіаціи Родѣ, красивые вальсы Штрауса и Ланнера, полонезъ ^{16/}Огинскаго, увертюра, каватина и болеро изъ оперы «Фенелла», хоръ ^{16/}охотниковъ и маршъ изъ оп. «Волшебный стрѣлокъ», пѣснь ^{16/}сироты изъ оп. «Жизнь за Царя», хоръ ^{16/}дѣвиць изъ оп. «Аскольдова могила» и многія другія транспозиціи и аранжировки, перенесенныя на гитару мастерскою рукою А. О. Сихры, до сихъ поръ исполняются

гитаристами съ неувыдаемымъ наслаждениемъ, несмотря на то, что нѣкоторые изъ этихъ сочиненій уже давно забыты въ музыкальномъ мѣрѣ.

По свидѣтельству М. А. Стаховича, транскрипціи изъ оперъ были его любимую работою; удавшаяся фантазія изъ оперы «Волшебный стрѣлокъ» особенно завлекла его къ этому роду занятій.

Это замѣчательное сочиненіе является едва ли не самымъ большимъ сочиненіемъ А. О. Сихры. Въ числѣ многихъ музыкальныхъ красотъ этой превосходной пьесы особенно замѣчательны эффекты, которыхъ онъ достигаетъ, изображая на гитарѣ оркестръ.

«Это, — говоритъ М. А. Стаховичъ, — верхъ совершенства. Когда сравнишь эту работу съ первымъ его издававшимся журналомъ, то разстояніе инструментальнаго совершенства между этими произведеніями явится такимъ, напримѣръ, какъ между гайденовскою методою на фортепіано и эффектами Герца. И все это началъ и прошелъ одинъ человекъ на созданномъ имъ инструментѣ!»

Къ числу знаменитыхъ пьесъ слѣдуетъ отнести также тему и концертныя варіаціи изъ оперы «Норма», извѣстную баркароллу изъ «Фенеллы», Air Hongrois varié, Variations de Loyer и La Dernière Pensée de Weber variée.

А Высокой степени импровизаціи достигаетъ также А. О. Сихра въ варіаціяхъ на вальсъ Бетховена; по красотѣ и серьезности своей вокализаціи сочиненіе это вполне достойно имени великаго Бетховена, а посвященіе его Θ . М. Циммерману служить послѣднему лестной аттестаціей со стороны А. О. Сихры.

А. О. Сихра бралъ тему какъ основаніе для свободнаго творчества и какъ истинный художникъ-мыслитель такъ расширялъ и развивалъ ея мысль, что сочиненіе являлось созданіемъ вполне оригинальной самостоятельной композиціи, а не ниточками, боязливо намотанными на чужую мысль.

Не менѣ замѣчательны и произведенія его на русскія пѣсни.

Правда, въ этихъ произведеніяхъ нѣтъ той особенной національной окраски, которыми такъ отличаются сочиненія М. Т. Высотскаго, но зато они имѣютъ и свои преимущества.

Чтобы яснѣе выразить нашу мысль объ отличительныхъ чертахъ въ творчествѣ этихъ композиторовъ, скажемъ такъ: М. Т. Высотскій по своимъ произведеніямъ былъ художникъ-лирикъ, А. О. Сихра—художникъ-мыслитель. Въ произведеніяхъ М. Т. Высотскаго сказывается талантъ-самородокъ, въ произведеніяхъ А. О. Сихры—помимо таланта, высокообразованный музыкантъ.

Въ то время какъ Высотскій, излагая тему и переходя въ фантазію, выражалъ главнымъ образомъ свое настроеніе, часто бессознательно творя картину за картиной, совершенно уклоняясь отъ темы, А. О. Сихра все время развиваетъ музыкальную мысль темы, разрабатывая ее все шире и глубже и въ то же время сохраняя цѣльность и единство всего произведенія.

Стройность и изящество этихъ произведеній поразительны, но въ особенности поразительно въ нихъ самое развитіе музыкальныхъ мыслей.

Взявъ какой-нибудь, въ сущности небогатый мотивъ, въ родѣ мотива сентиментальной пѣсенки «Во всей деревнѣ Катенька», онъ создаетъ удивительное по красотѣ и богатству фантазіи произведеніе.

Но еще замѣчательнѣе его знаменитая фантазія на пѣсню «Среди долины ровныя».

Въ характерѣ *Andante* онъ излагаетъ самую тему, записанную просто и вѣрно. Въ ней всего восемь тактовъ.

Первая вариация есть какъ бы прелюдія къ переходу въ фантазію, къ слѣдующимъ вариациямъ. Вторая вариация идетъ быстрымъ и ровнымъ темпомъ и подходитъ къ богато моду-

лированной темб, гдѣ мотивъ роскошно и эффектно сопровождается басами.

Эту вариацию смѣняетъ другая, заканчивающая первую часть этой фантази.

Вторая часть начинается великолѣпнымъ *adagio*.

Въ немъ А. О. Сихра выступаетъ во всемъ могуществѣ своей виртуозности. Глубина мысли и смѣлость вдохновенія этого *adagio* просто изумительны.

Послѣ *adagio* слѣдуетъ снова какъ бы въ видѣ прелюдіи или перехода къ финалу ровная и быстрая вариация.

Въ финалѣ композиторъ рисуетъ цѣлую музыкальную картину: сначала вариация идетъ довольно спокойно, съ непрерывными *legato* на открытую ноту *re*; получается впечатлѣніе какъ будто по долину идетъ небольшой дождь; постепенно дождь этотъ усиливается и поднимается цѣлая буря, сквозь шумъ которой звучитъ мелодичная задумчивая пѣсня.

Заключеніемъ служитъ кода, въ которой устало замираетъ послѣдній мотивъ этой чудной фантази, а въ басахъ слышатся отдаленные раскаты «разсѣянной бури».

Изъ другихъ болѣе или менѣе замѣчательныхъ въ этомъ родѣ сочиненій А. О. Сихры, слѣдуетъ упомянуть его фантази на пѣсни: «Во полѣ березанька стояла», «Не одна во полѣ дороженька», «Во саду ли, въ огородѣ», «Выйду ль я на рѣченьку», «Вспомни, мой ¹⁹любезный», «Не ходи, Грицю», «Ахъ, что же ты, голубчикъ», «По всей деревнѣ Катенька», «Конченъ, ²⁰конченъ дальній путь» и многія другія мелкія пьесы; изъ послѣднихъ укажемъ на небольшія, но очень изящныя вариации на пѣсни «Получилъ письмо отъ дѣвушки сейчасъ», «Какъ изъ-за лѣсу лѣсочку», «И шуме и ²¹гуде» и «Покажися мѣсяцъ ясный».

Изъ числа оригинальныхъ его произведеній первое мѣсто принадлежитъ, конечно, его четыремъ экзерциціямъ. Эти шедевры классической игры на семиструнной гитарѣ есть результатъ долголѣтнихъ трудовъ гениальнаго учителя.

М. А. Стаховичъ справедливо замѣчаетъ, что кромѣ ихъ высокаго музыкальнаго достоинства они навсегда останутся классическою школою для усовершенствованія игры на этомъ инструментѣ. Въ нихъ исчерпываются почти всея аппликатуры и пассажи, при которыхъ игра принимаетъ широкій и свободный характеръ концертной игры.

Являясь для насъ образцомъ классической обработки виртуозной стороны семиструнной гитары, соединяя въ себѣ удивительное пѣніе съ богатѣйшими арфообразными арпеджіями, аккордами, съ самыми блестящими пассажами—они служатъ также образцомъ метода и вкуса игры на семиструнной гитарѣ.

Изъ другихъ оригинальныхъ его произведеній слѣдуетъ отмѣтить граціозную пьесу «Фантазія», посвященную извѣстному гитаристу-меценату Н. А. Лунину. Изъ мелкихъ пьесъ славится маршь «Кавалерійская рысь».

А. О. Сихра писалъ также пьесы для двухъ и трехъ гитаръ, и для гитары въ соединеніи съ другими инструментами.

Распространеніе музыкальной формы гитарныхъ пьесъ до размѣровъ обширныхъ было всегдашнее стремленіе А. О. Сихры; въ послѣдствіи эту сторону гитарной музыки въ особенности развилъ ученикъ его В. И. Морковъ, авторъ превосходныхъ дуэтовъ для квартъ и большой гитары и для гитары съ фортепіано.

Изъ сочиненій этого рода А. О. Сихры дошло до насъ очень немного, всего нѣсколько небольшихъ пьесъ: полонезъ—для скрипки съ гитарою, арія изъ оперы «Норма»,—для гитары съ фортепіано, два вальса, «Кавалерійскій маршь» и «Кавалерійская рысь», двѣ мазурки и романсъ «La Sentinelle»—для двухъ и трехъ гитаръ, и наиболѣе крупныя произведенія, сохранившіеся въ манускриптахъ частныхъ лицъ, увертюры изъ оперъ «Фенелла» и «Волшебная флейта»—для квартъ и большой гитары.

Но и въ этомъ небольшомъ количествѣ сочиненій виденъ великій мастеръ и знатокъ своего инструмента.

Переходя затѣмъ къ разсмотрѣнiю извѣстной школы А. О. Сихры, слѣдуетъ прежде всего упомянуть о томъ, что самъ А. О. Сихра долго не хотѣлъ издавать школы; онъ находилъ это преждевременнымъ и работы по своей педагогической дѣятельности—далеко не законченными.

Къ счастью, В. И. Моркову удалось уговорить своего учителя.

Школа эта имѣла огромный успѣхъ, связанный въ значительной степени съ популярностью автора.

«Почти всѣ болѣе или менѣе извѣстные въ Россiи гитаристы, пишеть В. И. Морковъ, обязаны этой школѣ музыкальнымъ своимъ образованiемъ».

Школа эта представляетъ краткiй, сжатый конспектъ метода А. О. Сихры. Наивный любитель не найдетъ въ ней ни столь заманчивой, но не менѣе наивной надписи «самоучитель», ни удивительно скромнаго обѣщанiя довести «до полной виртуозности», ни того, что по этой школѣ можно «въ самое короткое время выучиться играть на гитарѣ»,—словомъ, всего того, чѣмъ закликають покупателей на обложкахъ своихъ школъ гг. Соколовъ, Венедиктовъ, Куликовъ и другiе, имъ же нѣсть числа.

Это вполне серьезная и прекрасная школа, требующая руководителя, безъ котораго многимъ она трудна и мало доступна.

Тѣмъ не менѣе жалобы на трудность этой школы слѣдуетъ отнести къ лицамъ, мало понимающимъ музыку и несерьезно относящимся къ изученiю гитары. Эти лица наивно мечтають о самоучителяхъ, при которыхъ можно было бы безъ всякаго руководства, а главное безъ всякой затраты труда и энергiи изучить такой въ сущности сложный и трудный инструментъ, какъ гитара.

На почвѣ подобнаго отношенія къ гитарѣ и возникаютъ такіе учителя какъ г. Шульманъ, берущійся всѣхъ и каждого выучить по какому-то «легчайшему» способу въ тридцать уроковъ, г. Барановъ, учащій «лицъ обоого пола, по слуху, безъ нотъ», при чемъ учащіеся «въ каждый урокъ изучаютъ новую (?) игру и знаніе мотива (?) за сходную плату», и наконецъ г. Шрейдеръ, рекламирующій, какъ шедевръ своей виртуозности, цыганскую «Соколовскую польку»⁶⁾.

На этой же почвѣ возникла и цѣлая масса всевозможныхъ школъ, являющаяся наноснымъ балластомъ въ области педагогической литературы семиструнной гитары, начиная отъ школы В. Н. Чекрыгина съ исковерканной аппликатурой гитары и кончая нелѣпыми циферными самоучителями Любавина и Деккеръ-Шенка.

Поистинѣ «лучомъ свѣта» въ этомъ «темномъ царствѣ» является школа современнаго намъ московскаго гитариста А. П. Соловьева, разработанная по методу А. О. Сихры и составленная по образцу лучшихъ заграничныхъ школъ для шестиструнной гитары. Это—единственная школа легко и послѣдовательно подводящая къ школѣ А. О. Сихры.

Несомнѣнное отличіе школы А. О. Сихры, дѣлающее ее передовою, заключается главнымъ образомъ въ страницахъ, на которыхъ помѣщены гаммы (стр. 14, 15, 16, 17 и 27), аккорды (стр. 14, 18, 19, 20, 21 и 22), прелюдіи (стр. 22, 23) и быстрые и разные пассажи для обѣихъ рукъ (стр. 24—26).

Въ особенности драгоценны страницы, заключающія въ себѣ аккорды въ мажорныхъ и минорныхъ тонахъ.

Числомъ этихъ аккордовъ пятьсотъ-восемьдесятъ. Расположены они по тонамъ въ замѣчательно красивой гармонизаціи. Ни въ одной школѣ мы не находимъ такого полного собранія музыкальнаго богатства гитары, изложеннаго съ такимъ вкусомъ, съ такою строгою научностью. Гитаристъ, изучившій

эти аккорды, можетъ быть увѣренъ въ своей лѣвой рукѣ и въ знаніи аппикатуры гитары.

Не менѣе важно и педагогическое значеніе небольшихъ, но замѣчательно изящныхъ, прелюдій и быстрыхъ пассажей.

Сравнительно менѣе отведено мѣсто гаммамъ, изъ которыхъ особенно хорошо разработаны арфообразныя гаммы безъ легато.

Затѣмъ идутъ пьесы и этюды, составляющіе какъ бы хрестоматію школы; здѣсь помѣщены образцы сочиненій нѣкоторыхъ лучшихъ учениковъ А. О. Сихры — В. И. Моркова, С. Н. Аксенова, О. А. Петрова, В. С. Саренко и Ѳ. М. Циммермана.

Въ этомъ отношеніи школа А. О. Сихры является тоже едва ли не единственнымъ исключеніемъ изъ всѣхъ школъ: современные составители школъ обыкновенно наполняютъ ихъ исключительно своими сочиненіями и транскрипціями, вслѣдствіе чего школы въ большинствѣ случаевъ содержатъ много лишняго балласта и страдаютъ односторонностью.

Затѣмъ въ школѣ А. О. Сихры слѣдуютъ дуэты для квартъ и большой гитары, тріо для двухъ квартъ и большой гитары и заканчивается она двумя дуэтами гитары съ фортепіано.

Остальное было впослѣдствіи добавлено уже издателемъ Стелловскимъ, и нельзя сказать, чтобы добавленіе это было удачно въ смыслѣ выбора пьесъ, какъ педагогическаго матеріала.

Въ заключеніе считаемъ необходимымъ повторить, что въ сочиненіяхъ А. О. Сихры, помимо ихъ чисто эстетическихъ музыкальныхъ достоинствъ, мы имѣемъ универсальную школу изученія этого инструмента.

Всеобъемлющій геній А. О. Сихры затронулъ въ нихъ всѣ области, всѣ самыя сокровенныя свойства музыки и инструментальныхъ силъ гитары. Въ нихъ однихъ мы можемъ найти полное изученіе классическаго метода игры на этомъ инструментѣ.

Все остальное, что есть выдающагося въ сочиненіяхъ другихъ величайшихъ представителей семиструнной гитары, начиная отъ С. Н. Аксенова и кончая *Θ. М. Циммерманомъ*, есть блестящіе результаты строгаго изученія этого метода и этихъ сочиненій.



Снимокъ съ рисунка на обложкѣ Петербургскаго журнала А. О. Сихры
(№ 14, 1829 г.)

Всего в 1812 году в России было
издано 1000000 экземпляров
книг, в том числе 100000
экземпляров в России и 900000
экземпляров за границей.



Всего в 1812 году в России было
издано 1000000 экземпляров
книг, в том числе 100000
экземпляров в России и 900000
экземпляров за границей.

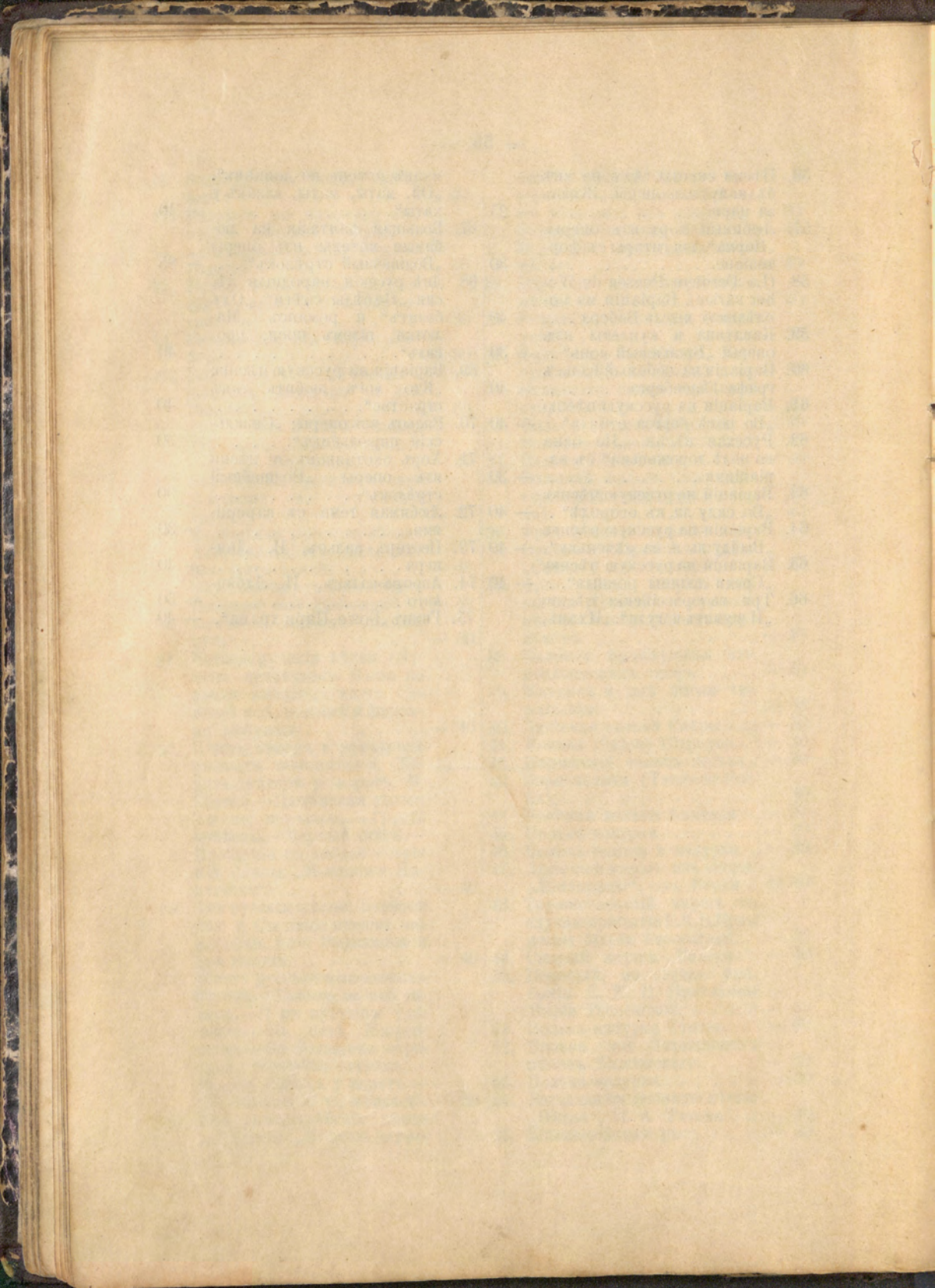
Сочиненія А. О. Сихры.

(Изъ каталоговъ А. Гутхейля 1898 г. и Ю. Г. Циммермана 1900 г.).

- | | |
|---|------|
| <p>1. Теоретическая и практическая школа на русском языкѣ. Пятое, исправленное и дополненное издание со многими примѣрами, упражненіями и пьесами для одной, двухъ и трехъ гитаръ и для гитары съ фортепіано.</p> | 2 — |
| <p>2. Практическія правила, состоящія въ четырехъ экзерциціяхъ.</p> | 1 50 |
| <p>3. Собраніе разнаго рода легкихъ пьесъ. (По горамъ и я по горамъ ходила. Взвейся выше, понесися. Покажися, мѣсяцьясный. Камаринская. Ахъ, тошно мнѣ на чужой сторонѣ! Тебя я въ сердце заключаю. Вечеркомъ румяну зорю. Получилъ письмо отъ дѣвушки сейчасъ. 6. экосесовъ. Вальсъ. Кадриль. Мазурка. Защитники Петрова града. Польской. Какъ за рѣченкой слободушка стоитъ. Я не знала ни о чемъ. Вечеръ я во компаніицѣ была. Тирольская пѣсня. Ахъ, что жъ ты, голубчикъ, не веселъ сидишь. Ахъ по мосту, мосту. Рондо и дивертисментъ изъ русскихъ пѣсенъ).</p> | 1 75 |
| <p>4. Избранныя сочиненія лучшихъ музыкальныхъ пьесъ. (Rondo de Delamare. Variations et Rondo chantées par M-me Catalani. Nocturne de Field. Variations sur une Mazurka de Steibelt. Rondo de</p> | |
| <p>Titz. Variations de Rode (G-dur). Mazurka variée avec Introduction. Variáciи на пѣсню: Всѣхъ цвѣточковъ болѣ розу я любилъ. Милый мой сердечный другъ, соч. Кавоса. Gr. valse de l'opéra: Tancred de Rossini. Ты возвратился, благодатный. Marche Tromphale de la Vestale de Spontini. Valse de L'opéra: Fandango varié. . .</p> | 2 — |
| <p>5. Журналъ, содержащій въ себѣ пьесы съ вариациями. (Air Hongrois varié. Не ходи Грицинко на вечерницу. По всей деревнѣ Катенька. Grande Marche de Freishütz. Польшк. Variation de Loyer. Маршъ кавалерійскій. Я не скажу, что тебя люблю. Экосесъ. Вальсъ. Романсъ La Sentinelle. Мазурка. Романсъ изъ оперы: „Невѣста лунатикъ“. Air Polonais. Погребальный маршъ. Романсъ изъ оперы: „Волшебный стрѣлокъ“. Двѣ мазурки Кавалерійскій скорый маршъ. Военная арія Моцарта и Кавалерійская рысь). . .</p> | 2 — |
| <p>6. Увертюра изъ оперы: „Лодозка“.</p> | — 40 |
| <p>7. Попурри изъ „Фенеллы“ и двѣ баркароллы изъ той же оперы.</p> | — 75 |
| <p>8. Болеро изъ оперы: „Фенелла“.</p> | — 40 |
| <p>9. Вариáciи на любимую тему оперы „Норма“.</p> | — 50 |

- | | | | |
|---|------|---|------|
| 10. Баллада изъ оперы: „Робертъ“ | — 40 | никъ“ (Ой, не видить вѣтеръ вѣ.—Ой служивый.—Съ того часу якъ женился). | — 30 |
| 11. Вариации на каватину изъ оперы: „Сорока Воровка“ | — 50 | 26. Вариации на тему Роде | — 40 |
| 12. Арія Бальфа, пѣтая Виардо-Гарцій | — 50 | 27. Вариации на тирольскую пѣсню | — 40 |
| 13. Романсы изъ оперы: „Лукреція Борджія“ и „Свадьба Фигаро“ | — 30 | 28. Вариации на австрийскую пѣсню | — 40 |
| 14. Баркаролла изъ оперы: „Робертъ“ | — 30 | 29. Романсъ (Dans tes beaux yeux) | — 30 |
| 15. Каватина изъ „Фенеллы“, романсъ „Колечко“ и два галопа | — 50 | 30. Фантазія, посвящен. Его превосх. Н. А. Лунину | — 50 |
| 16. Двѣ пѣсни и хоръ дѣвицъ изъ оперы: „Аскольдова могила“ А. Верстовскаго | — 40 | 31. Испанское болеро и Вальсъ стирійскій | — 40 |
| 17. Вариации на русскую пѣсню: Помнишь ли, сердечный другъ | — 30 | 32. Вальсъ „Роза“ Штрауса | — 40 |
| 18. Вариации на русскую пѣсню: Ахъ, тошно, матушка, весною жить одной | — 40 | 33. Вальсъ изъ оперы: „Робертъ“ | — 40 |
| 19. Вариации на русскую пѣсню: Вспомни, мой любезный! | — 40 | 34. Вальсъ Бетховена | — 30 |
| 20. Кончень, кончень дальній путь | — 30 | 35. Большой вальсъ Сора (изъ еврейской свадебной пѣсни) | — 40 |
| 21. Четыре русскія пѣсни. (Лучина лучинушка. Вдоль по улицѣ молодецъ идетъ. Соловей мой, соловей и Вспомни любушка) | — 40 | 36. Французская кадрили г-на Сонета и вальсъ изъ пѣсни: „Соловей мой, соловей“ | — 40 |
| 22. Шесть пѣсенъ и романсовъ разныхъ сочинителей. (Ходить вѣтеръ у воротъ, М. Глинки.—Цыганская пѣсня: Ты не повѣришь.—Грусть невѣсты.—Черный цвѣтъ.—Прощаніе съ саблей.—Арія изъ оперы: „Монтеки и Капулетти“) | — 40 | 37. Французская кадрили изъ оперы: „Пампа“ и русская пѣсня: Соловушка, соч. Варламова | — 40 |
| 23. Двѣ русскія пѣсни: Баюшки баю и Смолкни пташка канарейка, соч. Варламова и два галопа | — 40 | 38. Кадрили французская изъ итальянскихъ оперъ | — 40 |
| 24. Шесть русскихъ народныхъ пѣсенъ. (Таланъ ли мой таланъ.—Я въ пустыню удаляюсь.—Въ селѣ Покровскомъ.—За большими воротами черничка гуляла.—Какъ у нашихъ у воротъ.—Ты божилась, ты клялась). | — 30 | 39. Мазурка и двѣ пѣсни тирольскія | — 30 |
| 25. Три малороссійскія пѣсни изъ оперы: „Москаль чарив- | | 40. Любимая полька Сихры | — 30 |
| | | 41. Полька (Salon) Штрауса | — 30 |
| | | 42. Парижскій танецъ полька | — 30 |
| | | 43. Зоря полька (Tambour-Polka) | — 30 |
| | | 44. Военная полька Кантала | — 30 |
| | | 45. Полька-мазурка | — 30 |
| | | 46. Полька-редова и мазурка | — 30 |
| | | 47. Любимый маршъ изъ оперы: „Ломбарды“, соч. Верди | — 40 |
| | | 48. Торжественный маршъ по случаю прибытія Е. К. В. Принцессы Маріи Гессенской | — 30 |
| | | 49. Скорый маршъ „Палермо“ | — 40 |
| | | 50. Польскій, по случаю прибытія Е. К. В. Принцессы Маріи Гессенской | — 30 |
| | | 51. Полька-мазурка Гунгля | — 30 |
| | | 52. Полька, изъ Украинскихъ пѣсенъ Кажинскаго | — 30 |
| | | 53. Полька-мазурка | — 30 |
| | | 54. Вариации на любимую пѣсню „Вѣтка“, Н. А. Титова | — 40 |
| | | 55. Кавалерійская рысь | — 30 |

56. Пѣсня сироты (Ахъ не мнѣ бѣдному) изъ оперы: „Жизнь за царя“	— 25	ихавъ до мене не доихавъ“. „Ой, маты, маты, казакъ у хаты“	— 40
57. Любимый хоръ изъ оперы: „Норма“ для гитары съ фор- тепиано	— 30	67. Большая фантазія на лю- бимые мотивы изъ оперы „Волшебный стрѣлокъ“	— 85
58. (La Dernière Pensée de We- ber variée). Вариаціи на по- слѣднюю мысль Вебера	— 40	68. Двѣ русскія народныя пѣ- сни: „Не бѣлы снѣги“ „Охъ болитъ“ и романсъ „Ма- лютка, шлемъ нося, про- силъ“	— 40
59. Каватина и куплеты изъ оперы: „Бронзовый конь“	— 30	69. Вариаціи на русскую пѣсню: „Кто могъ любить такъ страстно“	— 40
60. Вариаціи на любимый вальсъ графа Галенберга	— 40	70. Вальсъ изъ оперы: „Севиль- скій цирюльникъ“	— 30
61. Вариаціи на русскую пѣсню „Во полѣ береза стояла“	— 40	71. Хоръ охотниковъ и пѣсня изъ оперы „Волшебный стрѣлокъ“	— 30
62. Русская пѣсня: „Не одна во полѣ дороженька“ съ ва- риаціями	— 30	72. Любимая тема съ вариаці- ями	— 30
63. Вариаціи на русскую пѣсню: „Во саду ли, въ огородѣ“	— 40	73. Пестерь - вальсъ, И. Лан- нера	— 40
64. Вариаціи на русскую пѣсню: „Выйду ль я на рѣченьку“	— 40	74. Аврора-вальсъ, И. Лабіц- каго	— 50
65. Вариаціи на русскую пѣсню: „Среди долины ровныя“	— 40	75. Гимнъ „Боже, Царя храни“	— 40
66. Три малороссійскія пѣсни: „И шумитъ и гуде“ „Ихавъ,			



Сочиненія А. Д. Сихры.

Вышедшія изъ печати и находящіеся въ старинныхъ изданіяхъ и въ рукописяхъ, а также неизданныя. ¹⁾

Fantasie pour la guitare a sept cordes, composée et dediée a Mademoiselle Barbe Dounine Borcowsky par Louis Sychra. ³⁾

Русс. пѣсня „Чѣмъ тебя я огорчила“. ²⁾ Увертюра изъ оп. „Волшебная флейта“ (для двухъ гитаръ) ⁴⁾.

Думка польская ³⁾.

Увертюра изъ оп. „Фенелла“, (для двухъ гитаръ) ⁴⁾.

Тема и вариации Сора (E-molle) (Посв. В. И. Моркову) ³⁾.

Ром. „Винять меня въ народѣ“ ³⁾.

Oginsky. Polonaise célèbre: Les adieux a la patrie (C-moll). ³⁾

„Какъ изъ-за лѣсу дѣсочку“. Рус. пѣсня съ вариациями ²⁾.

Увертюра изъ оп. „Фенелла“ (для одной гитары) ³⁾.

Тирольскій вальсъ (для двухъ гитаръ) ³⁾.

Фантазія (G-dur) ³⁾.

Тема и вариации Сора (C-dur) ²⁾.

Тема и вариации Сора (G-dur) ³⁾.

Русс. пѣсня „По улицѣ мостовой“ ³⁾.

Мал. пѣсня „Бхаль казакъ за Дунай“ ³⁾.

Увертюра изъ оп. „Калифъ Багдадскій“ ⁴⁾.

¹⁾ За исключеніемъ пьесъ, помѣщенныхъ въ его журналахъ; послѣднихъ намъ удалось видѣть болѣе пятисотъ.

²⁾ Эти пьесы напечатаны А. П. Соловьевымъ въ 3-й части его школы подъ рубрикой „Изъ старыхъ рукописей“ (стр. 37, 39, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67). Въ силу нѣкоторыхъ соображеній авторъ этой школы не могъ обозначить надъ этими пьесами имени А. О. Сихры.

⁴⁾ Изъ собранія нотъ и рукописей А. П. Соловьева.

³⁾ Изъ собранія нотъ и рукописей В. А. Русанова.

³⁾ Сочиненіе это довелось намъ слышать въ блестящемъ исполненіи петербургскаго гитариста С. Н. Галина и видѣть въ рукописи, принадлежавшей московскому гитаристу Ф. Ф. Глушкову († 3 ноября 1898 г.).

Compendium of the History of the United States

The history of the United States is a subject of great interest and importance. It is a subject which has attracted the attention of the world, and which has been the subject of many valuable works. The history of the United States is a subject which has attracted the attention of the world, and which has been the subject of many valuable works. The history of the United States is a subject which has attracted the attention of the world, and which has been the subject of many valuable works.

Примѣчанія.

1) Bergeron: Voyages faits principalement en Asie dans les XII, XIII, XIV et XV Siècles. 1735. I. Voyage de Carpin en Tartarie. P. 6.

Voyages de Rubruquis en Tartarie. P. 10. 31.

Itinerarium fratris W. de Rubruquis, въ Hakluyt's Collection of the early Voyages etc. 1809. I. P. 83.

2) Такія выраженія, какъ «намъ извѣстно», «вспомнимъ также» и т. п. есть ссылки автора на очерки написанные, но еще не появившіеся въ печати, хотя по первоначально предполагавшемуся плану изданія очерки эти должны были появиться ранѣе настоящаго очерка. Въ виду цѣльности впоследствии всего изданія мы не сочли нужнымъ измѣнять текста этого очерка.

3) Прошлое и настоящее гитары. (Гитара и гитаристы. Историческіе очерки В. Русанова). Н. Штиберъ. (Приложенія къ газетѣ «Россія». Декабрь 1899 г. №№ 230 и 233).

«Гитара, какъ уже было сказано, «старинный музыкальный инструментъ испанскаго народа, а поэтому она можетъ и должна служить главнымъ образомъ какъ орудіе для воспроизведенія въ звукахъ памятниковъ музыкальнаго творчества этого народа».

4) Изъ этой же статьи:

«Высказывая сожалѣніе по поводу «разныхъ новшествъ», на которыя пустили нѣкоторые современные гитаристы, не въ пользу семиструнной гитары, г. Русановъ считаетъ наиболѣе печальнымъ явленіемъ искаженіе «самаго строя гитары. Все это было «бы вполнѣ справедливо, если бы г. «Русановъ считалъ также *искаженнымъ «строй испанскаго гитары прибавленіемъ (?) къ ней седьмой струны.*

Очевидно, тутъ недоразумѣніе: самое

прибавленіе не толькой седьмой, но восьмой, девятой и болѣе струнъ, какъ, напр., на шестиструнной гитарѣ *добавочные басы*, не можетъ быть названо *искаженіемъ строя*, а только *добавленіемъ*; надо думать, что авторъ называетъ искаженіемъ—*измѣненіе* тональности строя, заключающагося въ шести струнахъ семиструнной гитары. Въ противномъ случаѣ, строй шестиструнной гитары явится тоже искаженіемъ строя четырехструнной и пятиструнной гитары, которыя, по Преторіусу и Мерсену, имѣли слѣдующій строй: четырёхструнная: с, f, а, d или f, h, d, g и пятиструнная: f, g, а, с, d. Было бы странно поставить измѣненіе этого строя въ упрекъ шестиструнной гитарѣ, а тѣмъ болѣе назвать его *искаженіемъ* строя четырехъ — и пятиструнныхъ гитаръ.

5) Одинъ изъ любителей гитары сообщилъ намъ, что ему довелось видѣть у одного антикварія московскаго—школу для семиструнной гитары временъ царствованія императрицы Елизаветы.

Намъ не удалось найти этой школы, а потому мы и не можемъ поручиться за достовѣрность этого сообщенія.

6) Приводимъ здѣсь небезынтересныя для характеристики такихъ учителей выдержки изъ публикацій московскихъ газетъ:

а. На гитарѣ въ 30 ур. по легчайшей мет. выучиваю играть лицъ, совершенно не знакомыхъ съ инструментомъ (Шульманъ).

б. Уроки даю на гитарѣ для обоого пола по слуху, у себя и въ домахъ; учащіеся въ каждый урокъ изучаютъ новую игру и знаніе мотива за сходную плату (Барановъ).

с. На гитарѣ, уроки нотной игры.

3-я Мъшанская, бл. части, д. № 39.
Спросить дворника (?)

d. На гитарѣ уроки по нотамъ. Учен. разн. пьесы (?) и знаменитая (?) «Сokolовская полька» (Шрейдеръ).

Трудно придумать болѣе курьезныя публикации; только лицъ «совершенно не знакомыхъ съ инструментомъ» и можно привлечь подобными публикаціями.

7) Насколько устарѣла эта школа, можно судить по приводимой здѣсь выдержкѣ: «О томъ, какъ держать гитару».

§ 1.

О томъ, какъ держать гитару.

Лѣвая рука.

1-е правило повелѣваетъ: упереть гитару на правую лядвею и держать ее такъ, чтобы она болѣе стояла, нежели лежала, ибо послѣдній изъ сихъ случаевъ лишаетъ руку достаточной свободы и заставляетъ ее скоро уставать, а пальцамъ препятствуетъ въ движеніи. Далѣе повелѣвается: держать гитару ближе къ животу, нежели отъ онаго въ одалъ, ибо иначе надобно опасаться невѣрной хватки. Шею гитары должно положить въ лѣвую руку, но такъ, чтобы рука держала ее непринужденно, находящіяся на грифѣ лады могла хватать съ удобностію и чтобы между рукою и грифомъ осталась пустота.

§ 2.

Поелику лады расположены по грифу не въ близкомъ одинъ отъ другого разстояніи, то, чтобы чрезъ напряженіе руки и пальцевъ не подвергнуться принужденной хваткѣ, надобно держать пальцы болѣе полого, нежели возвышенно.

§ 3.

Большой палецъ опредѣляется къ придерживанію гитары и для того слѣдуетъ наблюдать, чтобы не былъ онъ далеко высунутъ сверхъ поверхности грифа. Въ противномъ случаѣ прочіе пальцы потеряютъ чрезъ сіе нужное имъ пространство и воспрепятствуютъ въ измѣненіи тоновъ.

§ 4.

Положи 2-й или указательный перстъ на первый ладъ или перевязку грифа, 3-й на 2-ю, 4-й на 3-ю и 5-й на 4-ю. Въ семъ положеніи заставъ пальцы опредѣленно переминыться на ихъ мѣстахъ и передвигай ихъ не слишкомъ высоко не слишкомъ низко, такъ чтобы они удерживали тонъ на самой серединѣ лада. Чрезъ сіе получиши чистый и яркій тонъ, а при томъ избѣжишь хриплѣнія или неправильнаго звона струнъ.

§ 5.

Правая рука.

Правую руку, которая предназначена къ ударенію по струнамъ, надобно держать недалеко отъ находящейся на гитарѣ скважины (т.-е. голоснаго отверстія), поставивъ мизинецъ оныя крѣпко на гитару, и сіе мѣсто удерживаетъ онъ какъ непремѣнно ему опредѣленное. Чрезъ отступленіе отъ сего правила должно опасаться не только ложной хватки, но и ударенія не по тѣмъ струнамъ и даже самаго неравенства въ тонѣ.

§ 6.

Остальная часть сей руки должна находиться на корпусѣ гитары, однакоже, не задѣвая притомъ струнъ, которыя чрезъ сіе лишаются чистоты голоса и производятъ отвратительный тонъ.

§ 7.

Большой палецъ назначается для ударенія первыхъ трехъ басовыхъ струнъ т. Е., А., Д., а также G; 2-й, 3-й, 4-й пальцы ударяютъ непремѣнно опредѣленныя имъ струны—и по сему правилу 4-я струна G—слѣдуетъ 2-му, 5-я Н.—3-му, 6-я Е.—4-му пальцу.

Какъ ни устарѣли эти правила въ наше время, тѣмъ не менѣе, то значеніе, которое придавалъ авторъ старинной школы держанію гитары и правиламъ для лѣвой и правой руки, очевидно, ново и неизвѣстно многимъ авторамъ современныхъ намъ школъ, ко-

торые или совершенно игнорируют этот вопрос, без всякаго повода, или, проповѣдуютъ свои, рѣшительно ничѣмъ необоснованныя правила.

Для такихъ учителей правила Игнатія фонъ-Гельда, изложенныя слишкомъ сто лѣтъ тому назадъ, очень поучительны; можетъ-быть это заставитъ ихъ подумать и обратиться къ учебникамъ для другихъ инструментовъ, изъ которыхъ они тоже увидятъ, что этотъ вопросъ важенъ въ школѣ каждаго инструмента.

8) Послѣ А. О. Сихры остались его

жена Татьяна и дѣти—Михаилъ, Алексѣй, Марія, Надежда, Татьяна, Екатерина и Анна.

Было бы крайне желательно, чтобы кто-либо изъ потомства А. О. Сихры, которымъ тоже близка и дорога память о замѣчательной личности Андрея Осиповича отозвался и пополнилъ бы добавочными свѣдѣніями нашу биографическую очеркъ.

По справкѣ, полученной нами изъ прихода церкви Св. Екатерины, сказано также, что А. О. имѣлъ чинъ губернскаго секретаря.

Алфавитный указатель

собственныхъ именъ, встрѣчающихся въ очеркѣ.

	<i>Стр.</i>		<i>Стр.</i>
Акसेвъ С. Н.	16, 21, 22, 26, 34, 39, 50, 51	Кушеновъ-Дмитревскій	25
Алферовъ В. С.	25	Коринъ П. А.	36, 37
Бальфъ	54	Куликовъ	48
Бетховенъ	15, 44, 54	Каталони	53
Березовскій	13	Кавось	53
Батый-ханъ	9	Кирѣевскій П. В.	15
Вогсowsky	25, 36, 57	Кажинскій	54
Вѣлошеинъ	26	Лопатинъ М. Н.	15, 64
Барановъ	49	Ладыженскій	17
Венедиктовъ А. И.	48	Lenhold	24
Варгацкій	11	Ляховъ И. Е.	26
Верди	54	Ланнеръ И.	43, 55
Варламовъ	36, 54	Лунинъ Н. А.	47, 54
Вѣтровъ А. А.	14, 15, 17, 26, 64	Любавинъ	49
Верстовскій А. Н.	54	Лабицкій И.	55
Віардо-Гарція	54	Loyer	44, 53
Веберъ К. М.	44, 55	Мангу-ханъ	9
Высотскій М. Т.	15, 16, 17, 26, 34, 38, 45	Макаровъ Н. П.	16, 17, 18, 38, 39, 64
Григорьевъ Ап	14	Мерковъ В. И.	22, 39, 47, 48, 50, 57
Глинка М. И.	36, 40, 54,	Моцартъ	54
Гутхейль А.	53	Марія Гессенская принцесса.	54
Гунгль	54	Мерсэнь	59
Галинъ С. Н.	57	Максимовъ С. В.	64
Герцъ	44	Николай I имп.	35
Глушковъ Ѳ. Ѳ.	57	Огинскій	43, 57
Гельдъ Игнатій	13	Оль-Буль	16
Галенбергъ графъ	55	Петровъ О. А.	36, 50
Дюбюкъ А. И.	15, 26, 27, 36, 37	Павловъ И. В.	15
Джулиани Мауро.	17	Прэторіусъ	59
Даргомьжскій А. С.	36	Плано Карпини	9, 10
Декеръ-Шенкъ	49	Рубруквисъ	9, 10
Delarme.	53	Рутценъ И. К.	15
Даль В. И.	23, 64	Rensdorp.	24
Елизавета имп.	10, 11	Размалзе А. С.	26
Крыловъ И. А.	13	Рачинскій	36
Контекіе бр.	16	Роде	43, 53, 54
Клингеръ И. И.	16	Rossini	53
Каменскій	24, 25	Соловьевъ А. П.	7, 17, 49, 57
Канталъ	54	Сартахъ-ханъ	9

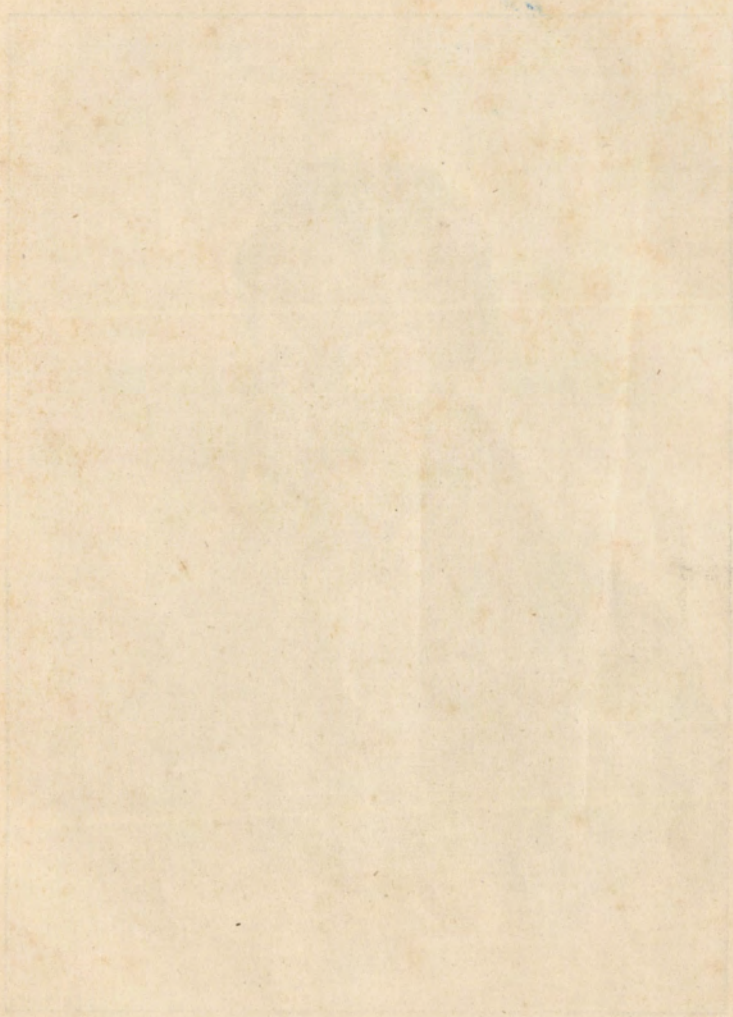
	<i>Стр.</i>		<i>Стр.</i>
Стаховичъ М. А.	13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 32, 35, 39, 40, 44, 47, 64	Филипповъ Т. И.	4, 64
Соколовскій М. Д.	16, 17, 18, 23, 26	Хандожкинъ.	36
Сивори.	16	Цезыревъ.	26
Слѣбуховъ Н. К.	66	Циммерманъ Ф. М.	17, 20, 26, 34, 39, 44, 50, 51
Сыхра В. А.	64	Циммерманъ Ю. Г.	66
Серве.	16	Чибра.	24
Соръ.	17, 54, 57	Чеготинъ В.	64
Саренко В. С.	22, 26, 37, 39, 40, 50	Чекрыгинъ В. Н.	49
Свентицкій.	25	Чумаковъ П. Д.	4
Стелловскій.	40, 50	Шейдлеръ.	23
Соколовъ А. И.	48	Штиберъ Н.	17, 23
Стебельтъ.	53	Штелинь.	10, 11, 12, 13
Спонтини.	53	Шубинскій С. Н.	64
Сонетъ.	54	Штраусъ.	43, 54
Titz.	53	Шпоръ.	66
Титовъ Н. А.	54	Шульманъ.	49
Телѣжниковъ Г. А.	7	Шрейдеръ.	49
Толь.	21, 32, 40, 64	Юргенсонъ.	66
Фаминцынъ А. С.	14, 16	Якушкинъ П. И.	15
Фильдъ Джонъ.	36, 43, 53	Якубовскій I.	7

И з д а н і я

и источники, послужившіе матеріаломъ для составленія очерка:

- 1) Полное собраніе сочиненій *А. О. Сихры*.
- 2) Очеркъ исторіи семиструнной гитары. *М. А. Стаховича*.
- 3) Словарь *Толя*.
- 4) Домра и сродные ей инструменты русскаго народа. *А. С. Фаминцына*.
- 5) Алфавитный указатель именъ русскихъ дѣятелей, имѣющихъ быть помѣщенными въ «Біографическій словарь» Имп. Рус. Ист. Общества.
- 6) Толковый словарь живого великорусскаго языка. *В. И. Даля*.
- 7) Матеріалы для біографіи Якушкина. Біографическій очеркъ. *С. В. Максимова*.
- 8) Мои семидесятилѣтнія воспоминанія. *Н. П. Макарова*.
- 9) Письма, записки и собраніе нотъ и рукописей—*А. П. Соловьева, А. А. Вятрова, Т. И. Филиппова, М. Н. Лопатина, В. А. Сыхры, С. Н. Шубинскаго, В. Чеботина, В. В. Саренко* и др.

11/11/11



ВНИМАТЕЛЬНО ПРОЧИТАЙТЕ ПОЖАЛУЙСТА
УКАЗАНИЯ ПО ПРАВИЛЬНОМУ ПОЛЬЗОВАНИЮ



✓
Михаилъ Тимофеевичъ Высотскій.

(Съ оригинала, изданнаго музыкальною фирмой Стелловскаго.)

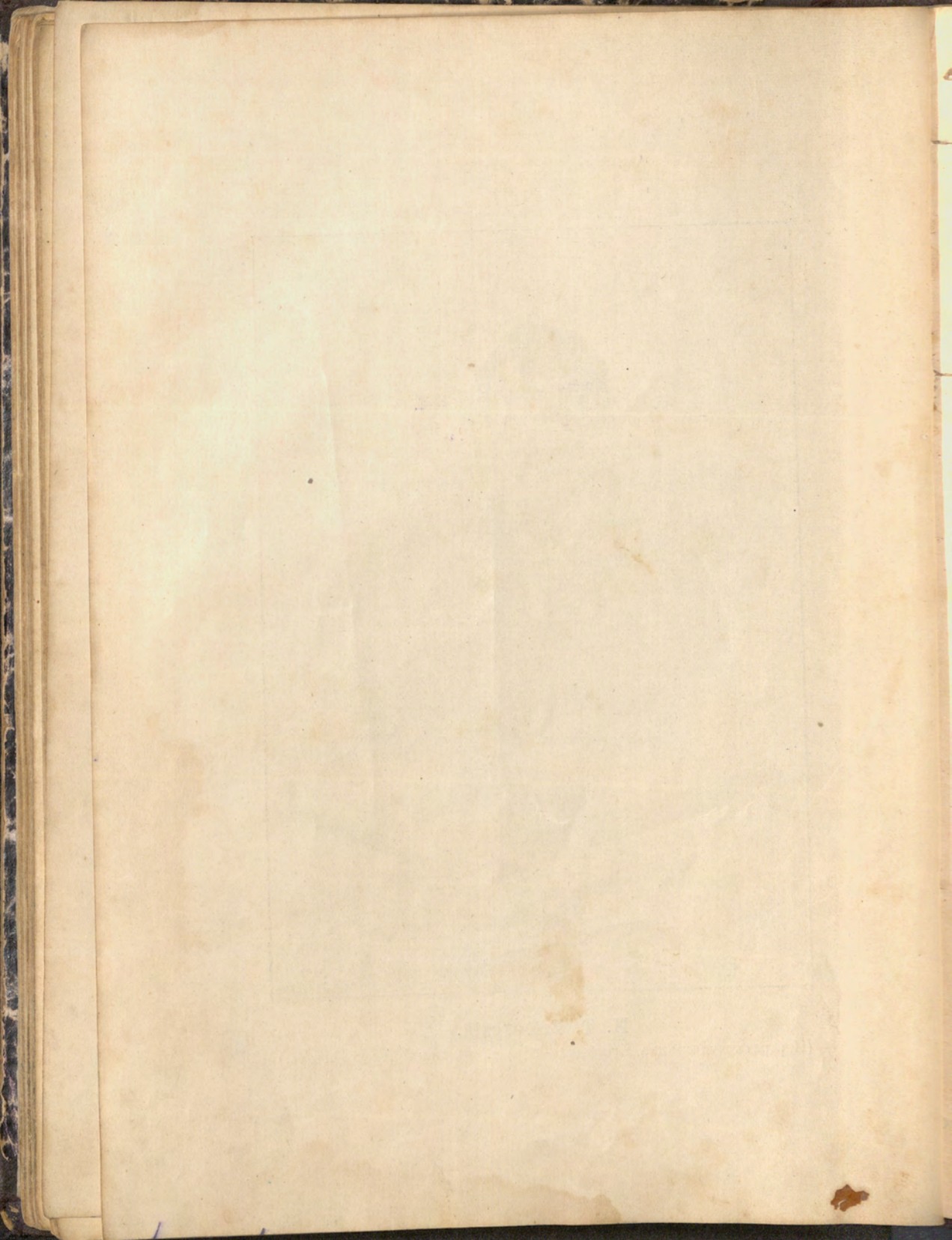


О. РЕНАРЪ

М. Т. Высокій.

(Портретъ художника Игнатовъ—1834 г., изданный Алексѣевымъ.)





ГИТАРА и ГИТАРИСТЫ.

ИСТОРИЧЕСКІЕ ОЧЕРКИ

В. Русанова.

Высотский, М. Т.
1899

М. Т. ВЫСОТСКІЙ,

РУССКІЙ ГИТАРИСТЪ-ВИРТУОЗЪ, КОМПОЗИТОРЪ
НАРОДНЫХЪ ПѢСЕНЪ.



Игрываль тогда
Еще Высотскій... Гдѣ вы, дни былые,
И гдѣ они, тѣ звуки огневые?

М. Стаховичъ.

Что за звуки! Неподвиженъ внемлю
Сладкимъ звукамъ я.

М. Ю. Лермонтовъ.

СОДЕРЖАНІЕ:

Предисловіе. — Биографическій очеркъ. — Высотскій въ исторіи цыганской музыки. — Гитара на пути въ народъ. — Отзывы о Высотскомъ его современниковъ. — Сочиненія Высотскаго. — Критическій опытъ. — Русскія пѣсни и значеніе Высотскаго въ исторіи музыки. — Отъ автора. — Перечень сочиненій Высотскаго. — Указатель собственныхъ именъ.



МОСКВА.

Типо-литогр. Товарищества И. Н. Кушнеревъ и №, Пименовская ул., соб. домъ.

1899.

*From the Library of
Matanya Ophir*

ИТАРА И ИТАРА ИТАРА

М. Т. ВНОТОН

Дозволено цензурою. Москва, 29 мая 1899 г.

ИТАРА И ИТАРА ИТАРА

ИТАРА И ИТАРА ИТАРА

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Каждому музыканту необходимо знать исторію своего инструмента.

Въ особенности въ этомъ нуждаются гитаристы: кромѣ небольшого бѣглаго очерка М. А. Стаховича, мы не имѣемъ въ этой области гитарной литературы почти ничего.

Но, и помимо этого, исторія гитары имѣетъ глубокой интересъ и не для однихъ гитаристовъ.

Обнимая собою періодъ почти двухъ столѣтій, она представляетъ своего рода музыкально-исторической романъ, въ которомъ отразились многія музыкальныя вѣянія и различные вкусы этого періода.

Въ особенности интересна исторія русской семиструнной гитары.

Возникнувъ на почвѣ народныхъ русскихъ пѣсень и сдѣлавшись, такъ сказать, національнымъ русскимъ инструментомъ, она въ короткое время становится наиболее любимымъ и распространеннымъ инструментомъ и въ двадцатыхъ и тридцатыхъ годахъ нашего столѣтія переживаетъ блестящій періодъ своего существованія; отъ этого періода осталась намъ литература, въ которой преобладающимъ направленіемъ является записываніе и разработка русскихъ пѣсень.

Въ этомъ отношеніи сочиненія русскихъ гитаристовъ этого періода заслуживаютъ, по нашему мнѣнію, серьезнаго вниманія русскихъ музыкантовъ.

Не говоря уже о томъ, что пѣсни эти записывались столѣтъ тому назадъ изъ чистаго, не загрязненнаго еще позднѣйшими наслоеніями источника, нѣкоторыя изъ нихъ по обработкѣ темъ и вариціямъ представляютъ собою замѣчательныя произведенія.

Въ числѣ послѣднихъ первое мѣсто принадлежитъ произведеніямъ русскаго гитариста Михаила Тимоѣевича Высотскаго.

Настоящій очеркъ является какъ бы первымъ выпускомъ задуманнаго мною труда по составленію возможно полной исторіи шести и семиструнной гитары въ Россіи.

Въ заключеніе считаю своимъ нравственнымъ долгомъ выразить мною глубокую благодарность Николаю Алексѣевичу Черникову, радушно подѣлившемуся со мною своими историческими изысканіями и нотами, Сергѣю Спиридоновичу Заяицкому, много содѣйствовавшему изданію этого очерка, и бібліотекарю Румянцевскаго музея Николаю Николаевичу Бобарыкину, оказавшему любезную помощь при наведеніи разныхъ историческихъ справокъ.

В. Русановъ.

19 апрѣля 1899 года.



I.

Біографическій очеркъ.

Время рожденія Михаила Тимоѳеевича Высотскаго въ точности не извѣстно; на одной изъ рукописныхъ тетрадей его сочиненій, рукою сына его Николая Михайловича, написано: «Сочиненія М. Т. Высотскаго, умершаго 16 декабря 1837 г., на 47 году отъ роду». *)

Такимъ образомъ, годъ рожденія М. Т. Высотскаго опредѣляется—1791-й.

Дѣтскіе годы и первая молодость его протекли въ подмосковномъ имѣніи знаменитаго въ свое время поэта-псевдоклассика М. М. Хераскова, автора «Россіады» (1733—1807 гг.). Высотскій былъ крестникомъ Хераскова и Михаиломъ названъ въ честь поэта.

Отецъ Высотскаго былъ крѣпостнымъ и служилъ простымъ приказчикомъ въ домѣ Херасковыхъ.

Мальчику Высотскому, любимцу поэта, были доступны барскія комнаты, и онъ росъ вмѣстѣ съ его дѣтьми.

Въ имѣніе это часто прїѣзжалъ и подолгу гащиваль Семень Николаевичъ Аксеновъ, извѣстный въ то время московскій гитаристъ-композиторъ, первый по времени и лучший ученикъ патріарха русскихъ гитаристовъ Андрея Осиповича Сихры.

Тамъ онъ въ первый разъ услыхалъ Высотскаго и заставилъ его серьезно, по нотамъ изучать гитару.

*) То же самое значитъ и на памятникѣ надъ могилою М. Т. Высотскаго, на Пятницкомъ кладбищѣ.

По этому поводу мы находимъ у Стаховича въ его очеркѣ исторіи семиструнной гитары слѣдующій разсказъ:

«Сынку приказчика были доступны барскія комнаты; онъ забѣгалъ и въ комнату Аксенова и часто, шая, бралъ гитару, что ему не дозволялось. Однажды, улучивъ время, когда Аксенова не было, онъ забрался въ его комнату и началъ бречать и перебирать струны на гитарѣ, потомъ сталъ наигрывать и перебирать лады.

Аксеновъ, подойдя къ двери, услышалъ игру мальчика и остановился; черезъ нѣсколько минутъ онъ, входя, говорить: «э, братъ! такъ-то ты добираешься?» И когда Миша, испугавшись, хотѣлъ бѣжать, онъ его остановилъ, сказавши: «нѣтъ, ужъ теперь я тебя не пущу, садись и смотри», и началъ ему показывать ноты и учить его.

Съ этого начались уроки Высотскаго. Не ручаюсь за точность этого анекдота, такъ, по крайней мѣрѣ, мнѣ разсказывали».

Мы позволяемъ себѣ тоже сомнѣваться въ этомъ разсказѣ. По наведеннымъ нами справкамъ, Аксеновъ родился приблизительно въ 1787 г., то-есть былъ старше Высотскаго года на три, на четыре. Знакомство этихъ гитаристовъ произошло незадолго до смерти Хераскова, приблизительно года за два, т.-е. въ 1805 г., когда Высотскому было пятнадцать лѣтъ.

Едва ли пятнадцатилѣтній мальчикъ Высотскій могъ шалить и бѣгать по барскимъ комнатамъ. Другое дѣло, что Аксеновъ таскалъ его за уши: одинъ былъ баринъ, другой—крѣпостной человѣкъ Хераскова; тутъ невѣроятнаго ничего нѣтъ, если принять во вниманіе нравы того «добраго стараго» времени.

Существуетъ другое преданіе, дошедшее до насъ со словъ одного изъ любимыхъ учениковъ Высотскаго, Николая Егоровича Липкина, а именно: Высотскій поигрывалъ на гитарѣ еще до знакомства своего съ Аксеновымъ, но безъ всякой школы, а можетъ-быть даже и безъ нотъ. Слухъ объ этомъ дошелъ до Аксенова, который и пожелалъ его послушать, а затѣмъ уже заставлялъ его заниматься серьезно, по методу школы А. О. Сихры.

Нѣтъ никакого сомнѣнія въ томъ, что Аксеновъ угадалъ въ

юношѣ Высотскомъ крупное музыкальное дарованіе, такъ какъ очень настойчиво принялся за обученіе его.

Впослѣдствіи самъ Высотскій, вспоминая объ этихъ урокахъ, говаривалъ:

— Ну и помучилъ же меня, батенька, Семень Николаевичъ! Бывало, удерешь отъ него въ лѣсъ, ужъ и не радъ, что напросился учиться... Такъ нѣтъ, пойдеть, разыщеть, за ухо приведедъ и посадить за гитару.

Впрочемъ, уроки эти не были послѣдовательны, такъ какъ зависѣли отъ посѣщеній Аксенова.

Несмотря на это, талантливый ученикъ дѣлалъ быстрые успѣхи,—настолько быстрые, что когда Аксеновъ передалъ его другому учителю, своему бывшему ученику, Акимову, то Высотскій уже занимался съ нимъ болѣе какъ съ собратомъ по искусству, нежели какъ съ учителемъ.

Послѣ смерти Хераскова, въ 1807 г., Высотскій прожилъ нѣкоторое время въ имѣніи, но въ 1813 г. переселился въ Москву, приписался къ мѣщанскому сословію и всѣ остальные годы своей жизни почти безвыѣздно прожилъ въ Москвѣ.

Къ этому же времени относятся и первыя сочиненія Высотскаго, быстро доставившія молодому автору широкую извѣстность.

Онъ становится московскою знаменитостью, его всюду приглашаютъ и слушаютъ съ жадностью. Въ числѣ его друзей и почитателей его таланта мы встрѣчаемъ имена М. А. Стаховича, М. Ю. Лермонтова, Коврайскаго, А. И. Полежаева, Пузина, А. И. Дюбюка и многихъ другихъ болѣе или менѣе извѣстныхъ дѣятелей въ области музыки и литературы.

Михаиль Александровичъ Стаховичъ (1819—1858)—извѣстный поэтъ и писатель, авторъ превосходной сцены изъ народнаго быта, подъ названіемъ «Ночное», пользующейся до сего времени постояннымъ успѣхомъ на всѣхъ сценахъ казенныхъ и частныхъ театровъ; не меньшей извѣстностью пользовался Стаховичъ и какъ знатокъ и собиратель русскихъ народныхъ пѣсенъ; изданный имъ первый его печатный трудъ «Собраніе

русскихъ народныхъ пѣсень» въ 1854 году, въ четырехъ тетрадахъ, текстъ и мелодіи которыхъ были собраны и музыка аранжирована для фортепіано и гитары самимъ издателемъ, былъ встрѣченъ восторженными похвалами критики того времени. По гитарѣ онъ былъ ученикомъ Высотскаго и оставилъ намъ весьма цѣнную брошюру «Очеркъ исторіи семиструнной гитары», въ которой въ особенности цѣннымъ достояніемъ являются для насъ его воспоминанія о Высотскомъ и превосходный разборъ его сочиненій.

Александръ Ивановичъ Дюбюкъ, извѣстный піанистъ, композиторъ и педагогъ, ученикъ знаменитаго Джона Фильда, былъ вообще добрымъ гениемъ въ жизни М. Т. Высотскаго. Помимо вліянія, которое оказывала дружба, тѣсно связывавшая обоихъ музыкантовъ, А. И. Дюбюкъ много помогаль ему своимъ музыкальнымъ знаніемъ. Не даромъ Стаховичъ говоритъ: «многимъ онъ былъ обязанъ нашему почтенному московскому артисту и глубокомысленному музыканту А. И. Дюбюку, отъ котораго много позаимствовался въ отношеніи къ изученію музыкальныхъ правилъ».

Коврайскій, Пузинъ, Полежаевъ, ставшій впоследствии извѣстнымъ поэтомъ, и М. Ю. Лермонтовъ въ то время были еще студентами.

Послѣдній, въ одно изъ своихъ посѣщеній, подъ впечатлѣніемъ игры Высотскаго написалъ и подарилъ ему свое прелестное стихотвореніе «Звуки»:

Что за звуки! Неподвижно внемлю
Сладкимъ звукамъ я;
Забываю небо, вѣчность, землю,
Самого себя...
Всемогуцій, что за звуки! Жадно
Сердце ловить ихъ,
Какъ въ пустынѣ путникъ безотрадный
Каплю водъ живыхъ...
И въ душѣ опять они рождаютъ
Сны веселыхъ лѣтъ,

И въ одежду одѣвають
Все, чего ужъ нѣтъ.
Принимають образъ эти звуки,
Образъ милый мнѣ;
Мнится, слышу тихій плачь разлуки,
И душа въ огнѣ.
И опять безумно упиваюсь
Ядомъ прежнихъ дней,
И опять я въ мысляхъ полагаюсь
На слова людей.

Стихотвореніе это помѣчено М. Ю. Лермонтовымъ 1830 г., т.-е. временемъ, когда онъ жилъ въ Москвѣ и былъ студентомъ.

Къ сожалѣнію, самый автографъ этого стихотворенія былъ утерянъ еще при жизни Высотскаго, а М. Ю. Лермонтовъ въ своихъ тетрадяхъ не возстановилъ посвященія и не сдѣлалъ никакихъ замѣтокъ. Объ этомъ сообщилъ намъ А. К. Голиковъ, лично знавшій многихъ друзей и современниковъ поэта и Высотскаго.

Что Лермонтовъ очень любилъ гитару и одно время часто бывалъ у Высотскаго, подтверждается еще, между прочимъ, свидѣтельствомъ княгини А. Н. Оболенской, современницы Высотскаго.

Какъ учитель, Высотскій былъ тоже нарасхватъ; несмотря на то, что за уроки онъ бралъ по пятнадцати рублей (ассигнаціями) за часъ, у него все-таки не хватало времени и приходилось многимъ отказывать. Число учениковъ его было громадно; онъ оставилъ послѣ себя наибольшее число ихъ и въ Москвѣ, и въ провинціи; въ числѣ этихъ учениковъ можно насчитать лицъ всевозможныхъ званій и профессій—князей, графовъ, дворянъ, купцовъ, писателей, докторовъ, чиновниковъ и лавочниковъ.

Изъ учениковъ его впоследствии пользовались наибольшею извѣстностью, какъ гитаристы: И. Е. Ляховъ, Н. Е. Липкинъ, Фалѣевъ, Цезыревъ, Кладовщиковъ, Вѣтровъ, кромѣ уже упомянутыхъ раньше Стаховича и Пузина.

Недавно, между прочимъ, скончался одинъ изъ старѣйшихъ московскихъ гитаристовъ, ученикъ Высотскаго, Ефимъ Максимовичъ Павловскій (16-го апрѣля 1899 г.).

Сочиненія Высотскаго, заключавшія въ себѣ главнымъ образомъ композиціи на русскія пѣсни, не мало способствовали также и тому, что за высшимъ сословіемъ и среднее взялось за гитару, а затѣмъ уже она направилась и въ народъ.

Къ урокамъ своимъ Высотскій относился очень небрежно, ужасно манкировалъ, а потому они скоро упали въ цѣнности.

— Мнѣ было тринадцать лѣтъ (т.-е. въ 1832 г.),—разсказываетъ Стаховичъ,—когда мнѣ приказали учиться на гитарѣ; вечеромъ И. Я. Краснощековъ, знаменитый московскій гардировщикъ, пришелъ вмѣстѣ съ учителемъ, человѣкомъ въ длиннополомъ сюртукѣ, почти купеческаго покроя, который сидѣлъ молча въ углу залы, пока Иванъ Яковлевичъ торговался за гитару и уступилъ, наконецъ, за сорокъ пять рублей ассигнаціями. Потомъ учитель началъ пробовать гитару въ такихъ дробныхъ перекатахъ, какихъ я и на арфѣ не слыхивалъ; въ первый урокъ онъ былъ застѣнчивъ и, показавши мнѣ нотную азбучку, ушелъ, оставя меня въ совершенномъ недоумѣніи: какъ учить урокъ и что это за штука—гитара?

Къ счастью, одинъ пришедшій къ намъ студентъ спросилъ: откуда это явилась гитара?

— Да мнѣ учителя наняли на гитарѣ учиться.

— Кого?

— Высотскаго какого-то.....

— Высотскаго?!—воскликнулъ онъ.—Да это первая знаменитость! Это, это...—и онъ не находилъ словъ, какъ достойно восхвалить Высотскаго.

Знаменитость учителя сильно затронула мое самолюбіе и я усердно принялся за ученіе. Но въ то время, когда я началъ брать уроки у Высотскаго, онъ уже бралъ по пяти рублей ассигнаціями за урокъ; это не потому, чтобъ онъ упалъ въ славу, но потому, что онъ, какъ выражались, ужасно манкировалъ уроками.

Въ самомъ дѣлѣ, сначала мое усердіе, а потомъ безпредѣльная моя привязанность къ нему лично были только причиною, что ему не отказывали; часто онъ не ходилъ къ намъ недѣли по три, по четыре, по шести, а потомъ являлся снова и начиналъ ходить каждый день.

Кто бы, казалось, могъ учиться у него такимъ образомъ и какъ тутъ было дѣлать успѣхи? Но на повѣрку выходило, что у Высотскаго ученики дѣлали больше успѣховъ, чѣмъ у всѣхъ другихъ учителей: такой способности передавать и создавать воспримчивость въ ученикѣ я не видалъ ни у кого. Ноты были вещь второстепенная въ урокахъ его; главное была его игра: онъ переигрывалъ тактъ за тактомъ съ ученикомъ и такимъ образомъ заставлялъ живо подражать своей игрѣ. Одна пьеса вызывала у него другую, за *Andante* слѣдовало *Allegro*, за лихою пѣсней—граціозные аккорды: этимъ возбуждалъ онъ охоту выучить все то, что онъ игралъ. Но, увлекаясь въ игрѣ, онъ былъ нетерпѣливъ въ писаніи нотъ и что онъ игралъ въ одинъ урокъ, то надобно было заставлять его писать и разучивать въ годъ. Зато оставались всегда въ памяти сыгранныя имъ пьесы и оставалась охота заставить его записать ихъ какъ-нибудь, такъ что ученикъ его ловилъ каждый часъ, каждую минуту его урока, и изъ его урока ничто не пропадало.

По внѣшности своей Высотскій былъ средняго роста, болѣе, однакоже, высокаго, худощавъ лицомъ; лобъ у него былъ развитъ чрезвычайно музыкально.

Въ манерахъ онъ былъ скромень и застѣнчивъ, въ особенности въ незнакомомъ ему обществѣ, или съ людьми выше себя по званію; вѣроятно, этимъ и можно объяснить, что и въ публичныхъ концертахъ онъ выступалъ сравнительно очень рѣдко.

Тѣмъ не менѣе сынъ его, Семень Михайловичъ, сообщалъ намъ, что отецъ его далъ цѣлый рядъ концертовъ въ Москвѣ *) и

*) Въ числѣ участниковъ этихъ концертовъ были обычными участниками А. И. Дюбюкъ и знаменитый въ то время Джонъ Фильдъ.

въ провинціи. Концерты эти вызывали восторженные оваціи, и на одномъ изъ нихъ Высотскому, кромѣ цѣнныхъ подарковъ, поднесли огромный лавровый вѣнокъ. Въ воспоминаніе объ этомъ, издатель его посмертныхъ сочиненій Алексѣевъ сталъ печатать его портретъ съ гитарою внизу, увѣнчанною лавровымъ вѣнкомъ.

Портретъ этотъ, прилагаемый при нашемъ очеркѣ, по свидѣтельству лицъ, близко знавшихъ Высотскаго и сына его С. М. Высотскаго, отличается замѣчательнымъ сходствомъ; другой портретъ былъ изданъ еще музыкальною фирмой Стелловскаго; на немъ Высотскій изображенъ въ болѣе раннемъ періодѣ своей жизни. Чьей работы этотъ портретъ—неизвѣстно; вѣроятно, художника Долина, рисовавшаго для той же фирмы и портретъ А. О. Сихры.

Весьма часто Высотскому приходилось играть въ великосвѣтскомъ обществѣ и въ салонахъ разныхъ высокопоставленныхъ лицъ того времени; въ то время гитара была въ почетѣ и мода не изгнала ее изъ высшаго общества, въ которомъ у Высотскаго было не мало учениковъ и почитателей его таланта.

Но скромный артистъ не увлекался ни высотой концертныхъ эстрадъ, ни аплодисментами сановниковъ; онъ предпочиталъ всему небольшой, тѣсный кружокъ учениковъ и людей истинно любящихъ музыку. Не разъ бывало, что за нимъ присылали кареты, любезныя приглашенія, сулили большія деньги, а онъ упорно отказывался и уходилъ куда-нибудь къ любимому ученику, гдѣ и игралъ даромъ почти до разсвѣта. Но эта робость и застѣнчивость отнюдь не были въ Высотскомъ сознаниемъ своего ничтожества передъ всесильными людьми или блестящей аристократіей; не надо забывать, что это были времена, когда сословные предразсудки были еще въ полной силѣ, а взглядъ на писателей и артистовъ далеко не высокій. Высотскій былъ очень самолюбивъ и гордъ и хорошо зналъ цѣну и себѣ, и своимъ произведеніямъ.

Зато въ домашнемъ быту, на урокъ съ ученикомъ, съ людьми понимавшими и любившими музыку и гитару, онъ былъ

простымъ, привѣтливымъ, сердечнымъ человѣкомъ. Всѣ близко знавшіе Высотскаго сохранили о немъ память, какъ о замѣчательно добромъ, чистосердечномъ человѣкѣ.

Въ особенности Высотскій любилъ молодежь-студентовъ; обладая отъ природы недюжиннымъ умомъ, но не имѣя почти никакого образованія, онъ, конечно, интересовался многими вопросами и въ бесѣдахъ съ ними искалъ удовлетворенія своему пытливому уму.

Этимъ отчасти и объясняется то, что среди его учениковъ и знакомыхъ мы встрѣчаемъ очень многихъ студентовъ, изъ которыхъ въ послѣдствіи нѣкоторые стали извѣстными всей читающей Россіи, какъ, напр., Полежаевъ, Лермонтовъ, Коврайскій, Аполлонъ Григорьевъ (извѣстный критикъ и публицистъ), Стаховичъ и др. Но въ особенности былъ неузнаваемъ Высотскій, когда бралъ въ руки гитару: выраженіе лица его мѣнялось; изъ простаго, всегда почти смѣющагося, становилось строгимъ и серьезнымъ и на немъ ложился отпечатокъ глубокой и смѣлой мысли.

Игра его отличалась силою и классическою ровностью тона; при необыкновенной быстротѣ и смѣлости, отъ нея вѣяло въ то же время нѣжной задушевностью и пѣвучестью. Игралъ онъ совершенно свободно, безъ малѣйшихъ усилій; трудностей для него какъ будто не существовало; въ дствіе этого игра его, невольно изумляя и поражая слушателей, въ то же время производила истинно музыкальное впечатлѣніе; онъ не любилъ модныхъ утонченныхъ инструментальныхъ эффектовъ, почти никогда не употреблялъ фляжолетовъ съ помощью двухъ пальцевъ правой руки, которые производили такой фуроръ въ концертахъ; рѣдко, въ самыхъ трудныхъ своихъ варіаціяхъ, заходилъ онъ выше четырнадцатаго лада, и то почти всего на одной квинтѣ: вся красота и сила его игры лежала въ основаніи мелодіи и гармоніи; онъ поражалъ оригинальностью своихъ пѣвучихъ legato и роскошью арпеджіо, въ которыхъ онъ сочеталъ мощь арфы съ пѣвучестью скрипки; въ его игрѣ сказывался особый оригинальный стиль композиціи; его игра



очаровывала, приковывала къ себѣ слушателя и оставляла навсегда неизгладимое впечатлѣніе.

До какой степени сильнымъ бывало это впечатлѣніе, можно заключить изъ слѣдующихъ строкъ письма извѣстнаго московскаго доктора-гинеколога С. С. Заяицкаго:

«Отецъ мой умеръ десять лѣтъ тому назадъ, семидесяти четырехъ лѣтъ, и до послѣднихъ дней, когда разговоръ поднимался объ артистахъ, трогających душу и сердце, уходилъ изъ комнаты, махая рукою и говоря:

— Послушали бы вы Высотскаго или Мочалова (трагика), тогда бы вы имѣли понятіе объ артистахъ, трогających душу и сердце!...

Наслажденіе, которое онъ испыталъ отъ игры Высотскаго, не могло быть затуманено, пересилено, заглажено кѣмъ-либо изъ послѣдующихъ музыкантовъ.

— То, да не то,—говаривалъ онъ обыкновенно.—Какова же была игра Высотскаго!»

Высотскій поражалъ слушателей не одной необыкновенной техникой своей игры, — онъ поражалъ ихъ своимъ вдохновеніемъ, богатствомъ своей музыкальной фантазіи. Онъ какъ бы сливался съ гитарою; она была живою выразительницею его душевнаго настроенія, его мыслей. Никто изъ слушателей, да и самъ онъ иногда не могъ сказать, что и какъ онъ будетъ играть. Онъ былъ вдохновеннымъ импровизаторомъ и почти никогда не повторялся. И. Е. Ляховъ не разъ говорилъ по этому поводу слѣдующее:

«Онъ никогда не повторялся и одну и ту же тему игралъ каждый разъ все съ новыми и новыми вариациями, одна другой лучше, богаче. Его ноты далеко не даютъ представленія ни о неисчерпаемомъ богатствѣ и силѣ его творчества, ни о необыкновенной техникѣ его игры; это — блѣдные наброски въ сравненіи съ его исполненіемъ, въ которыхъ передается только общій планъ, главная мысль и приблизительный характеръ исполненія.

«Его игра была непостижима, не передаваема и оставляла такое впечатлѣніе, которое не передашь никакими нотами и

словами. Вотъ жалобно, нѣжно-тоскливо прозвучала передъ вами пѣсня пряхи; небольшое фермато—и словно все заговорило ей въ отвѣтъ: говорятъ, вздыхая, басы, имъ отвѣчаютъ плачущіе голоса дискантовъ и весь этотъ хоръ покрывается богатыми примиряющими аккордами; но вотъ звуки, какъ усталыя думы, переходятъ въ ровныя тріоли, тема почти исчезаетъ, словно пѣвецъ задумался о чемъ-то другомъ; но нѣтъ, онъ снова возвращается къ темѣ, къ своей думѣ, и она звучитъ торжественно и ровно, переходя въ молитвенное *adagio*. Вы слышите русскую пѣсню, возведенную въ священный культъ. Наконецъ тема, замирая, впадаетъ въ бурный финалъ: рѣзко и отчетливо звучитъ она въ басахъ, а въ верхнихъ голосахъ идетъ мелодическій перезвонъ... И все это такъ красиво и естественно, такъ глубоко задушевно и музыкально, какъ рѣдко вы встрѣтите въ другихъ композиціяхъ на русскія пѣсни. Тутъ вы не вспомните ничего подобнаго; все тутъ ново и оригинально. Передъ вами вдохновенный русскій музыкантъ, передъ вами—Высотскій».

Быль еще одинъ родъ игры у Высотскаго, удивлявшій его современниковъ; самъ онъ называлъ его «пробами», или «аккордами»; на самомъ дѣлѣ это было свободное прелюдированіе.

Онъ могъ по цѣлымъ часамъ прелюдировать въ самыхъ роскошныхъ пассажахъ и модуляціяхъ, съ безконечнымъ богатствомъ аккордовъ, и въ этомъ отношеніи былъ неутомимъ.

Существуетъ любопытный разсказъ о томъ, какое впечатлѣніе произвелъ онъ такого рода «пробами» на знаменитаго въ то время парижскаго гитариста-композитора Фердинанда Сора.

Въ бытность свою въ Москвѣ, Соръ выразилъ желаніе послушать Высотскаго. Однимъ изъ любителей гитары специально для этого былъ устроенъ вечеръ.

Пришелъ и Высотскій, молча забился въ уголъ и наотрѣзъ отказался играть первымъ.

Соръ много и блестяще игралъ въ этотъ вечеръ, игралъ даже прямо съ фортепианныхъ нотъ, *à livre ouvert*, довольно трудныя вещи.

Пряха

Наконецъ пристали и къ Высотскому.

Онъ взялъ гитару и, по обыкновенію, сталъ ее «пробовать», да такъ и остался на однѣхъ пробахъ часа два съ половиною.

Въ результатѣ получилось такое сильное впечатлѣніе, что Соръ пришелъ въ отчаяніе и объявилъ, что послѣ такого артиста ему совѣстно взять въ руки гитару и онъ готовъ разбить ее объ полъ.

Послѣ этой встрѣчи Соръ и Высотскій часто бывали другъ у друга и разстались большими друзьями. Соръ всегда съ уваженіемъ и восторгомъ вспоминалъ о Высотскомъ.

Несмотря, однако, на блестящіе успѣхи своей гитары, на многочисленность уроковъ, Высотскій страшно нуждался.

Онъ былъ женатъ два раза; отъ первой жены имѣлъ одну дочь, которая умерла еще при жизни отца, немногимъ переживъ свою мать. Отъ второго брака Высотскій имѣлъ четырехъ сыновей и одну дочь.

Въ жизни практической Высотскій былъ небрежнымъ и безпечнымъ человѣкомъ, страшно увлекающимся и безхарактернымъ; вращаясь въ обществѣ до безумія его любившаго купечества, артистовъ и цыганъ, онъ предавался съ ними отчаяннымъ кутежамъ.

Въ концѣ концовъ кутежи эти превратились въ пагубную страсть къ вину и Высотскій сталъ пить.

— Безхарактерный былъ, — вспоминалъ по этому поводу А. И. Дюбюкъ, — за уроки бралъ хорошія деньги, ну и пошли игра, пьянство, пріятели.

А въ послѣднее время и совсѣмъ опустился. Разъ, помню, пришелъ ко мнѣ пьяный и сталъ требовать денегъ... Вышло неловко, — у меня сидѣли гости...

Послѣ этого, признаюсь, я сталъ его избѣгать, а тутъ вскорѣ слышу — умеръ мой Высотскій...

Но и помимо безхарактерности, вдумываясь глубже въ жизнь и личность этого человѣка, въ условія общественной и политической жизни той эпохи, въ біографіи многихъ гениальныхъ и талантливыхъ людей того времени, мы, однако, склонны ду-

мать, что причины, погубившія Высотскаго, были глубже и серьезнѣе, и въ судьбѣ его, какъ и въ судьбѣ многихъ талантливыхъ русскихъ людей того времени, «что-то лежало роковое», и это-то «роковое» сводило ихъ преждевременно въ могилу.

Къ этому еще слѣдуетъ добавить, что гитара въ началѣ со-роковыхъ годовъ замѣтно стала падать, вытѣсняемая модою и увлеченіемъ фортепіано. Скажемъ безъ преувеличенія, что Высотскій хоть въ томъ отношеніи былъ счастливъ, что не дожилъ до полного упадка гитарной музыки и сошелъ въ могилу не развѣнчанный въ своей славѣ.

И. Я. Краснощекоевъ долго послѣ смерти Высотскаго показывалъ своимъ посѣтителямъ диванчикъ, на которомъ отсыпался Высотскій, придя къ нему послѣ безсонной, бурно проведенной ночи.

— Проснется, бывало,—разсказывалъ Иванъ Яковлевичъ,—голова у него болить, денегъ нѣтъ, а выпить хочется. Засядеть за сочиненіе, настроичить что-нибудь на живую руку и продасть рубля за два, за три...

Разсказываютъ, что иногда въ такихъ затруднительныхъ случаяхъ Высотскій прибѣгалъ къ помощи весьма оригинальныхъ концертовъ. Онъ устраивалъ ихъ у себя на квартирѣ, лѣтомъ.

Съ гитарою въ рукахъ онъ садился у раскрытаго окна; окно это выходило во дворъ, уставленный лавочками и скамейками. Дворъ быстро наполнялся разнаго рода людомъ; входная плата была самая дешевая; деньги собиралъ обыкновенно квартиро-хозяинъ и онъ шли въ уплату долга за квартиру.

Концерты эти, вѣроятно, не мало содѣйствовали распространенію гитары и сочиненій Высотскаго въ средѣ бѣднѣйшаго рабочаго населенія, полюбившаго ихъ въ роскошномъ исполненіи самого композитора.

Слѣдуетъ замѣтить, что Высотскій, несмотря на самую крайнюю бѣдность, доходившую иногда до ужасныхъ размѣровъ, до послѣднихъ дней своей жизни дорожилъ и не разставался со своей любимою гитарой.

Гитара эта, какъ говорятъ, была подарена ему генераломъ

Н. А. Лунинымъ, большимъ почитателемъ этого инструмента. Этому Лунину, между прочимъ, посвящали свои произведенія А. О. Сихра и В. И. Морковъ.

А. И. Дюбюкъ очень хвалилъ намъ этотъ инструментъ, но чьей онъ былъ работы, не помнилъ. Вѣроятно всего, что Краснощекова. Куда дѣвалась эта гитара послѣ смерти Высотскаго, намъ не удалось узнать.

Вообще, будучи безпечнымъ и небрежнымъ въ жизни практической, Высотскій былъ совсѣмъ другимъ въ своемъ любимомъ искусствѣ—музыкѣ. Онъ стремился къ изученію ея и искалъ знающихъ людей.

Моцартъ, Гайднъ, Бетховенъ, Бахъ—приводили его въ благоговѣйное изумленіе.

Въ особенности любилъ и уважалъ онъ Баха. Онъ переложилъ даже для гитары одну баховскую фугу.

— Конечно, говорить Стаховичъ, это была только попытка, но это доказываетъ, до какой степени, какъ близко по натурѣ своей понималъ онъ фугу и, не владея никакимъ другимъ инструментомъ, кромѣ гитары, могъ уяснить себѣ построеніе баховской фуги.

Тѣмъ не менѣе, попытка Высотскаго переложить на гитару фугу Баха отнюдь не является въ гитарной музыкѣ первую попыткой въ смыслѣ сочиненія въ этой формѣ для гитары.

Еще задолго до появленія Высотскаго въ старинныхъ сочиненіяхъ европейскихъ гитаристовъ встрѣчаются фуги.

Такъ, на примѣръ, намъ приходилось видѣть сочиненіе подъ заглавіемъ: «Фуга М. Джуліани», приобретенное Н. А. Черниковымъ и оставшееся случайно у извѣстнаго московскаго гитариста О. О. Глушкова, скончавшагося 3 ноября 1898 г. Куда дѣвалось послѣ его смерти это сочиненіе, пока еще не извѣстно.

«Никогда не забуду,—говоритъ далѣе Стаховичъ,—той навивности, съ которою, объясняя мнѣ однажды, что такое Бахъ, и не зная, съ кѣмъ бы его сравнить побольше, познаменитѣе, Высотскій сказалъ:

Высот и Краснощеков

— Да вѣдь Бахъ-то историкъ-съ!... Это, вѣдь, батенька, Карамзинъ!...

Михаилъ Тимоѳеевичъ и самъ, вѣроятно, не понималъ, до какой степени точно выразилъ онъ то впечатлѣніе, которое производилъ на него полный строгой истины стиль великаго художника музыки».

Высотскій передѣлывалъ также для гитары и нѣкоторыя пьесы Моцарта, Бетховена, Фильда, Гуммеля (такъ, наприм., Rondo brillant).

Какъ-то разъ, придя къ А. И. Дюбюку во время урока и услыхавъ этюды Краммера въ исполненіи его ученицы, Высотскій пришелъ въ восторгъ и, схвативъ гитару, началъ воспроизводить и варьировать эти этюды, да такъ, что А. И. Дюбюкъ пришелъ въ изумленіе. Онъ посоветовалъ Высотскому записать эту фантазію и самъ принялъ въ этомъ дѣятельное участіе.

Впослѣдствіи, много лѣтъ спустя, А. И. любилъ вспоминать объ этомъ, сталкиваясь съ хорошими гитаристами.

— А ну-ка,—говаривалъ онъ обыкновенно,—сыграйте мнѣ фантазію Высотскаго на этюды Краммера...

И добавлялъ, улыбаясь:

— Тутъ вѣдь и моего меда капля есть... Вмѣстѣ вѣдь старались, перекладывали.

Часто также вспоминалъ А. И. свои безуспѣшныя попытки повліять на Высотскаго — бросить кутежи и отдаться всецѣло изученію музыки. Сколько разъ, когда Высотскій прибѣгалъ къ нему за совѣтомъ или съ какимъ-нибудь недоразумѣніемъ, А. И. говорилъ ему:

— Послушай, Высотскій, — вѣдь тебѣ слѣдуетъ самому все это знать... Конечно, это очень хорошо, что ты обращаешься ко мнѣ,—хуже было бы написать съ ошибками, не подѣлившись со мною мыслями, но вѣдь въ послѣднемъ ты грѣшишь: вѣдь въ такихъ случаяхъ ты смотришь моими глазами, думаешь моею головой, а у тебя всего этого своего много. Надо учиться... Вѣдь я съ тебя денегъ не прошу.

— Обязательно буду учиться,—отвѣчалъ обыкновенно Высотскій.—Я вѣдь, А. И., и самъ сознаю, что надо... Вотъ на будущей недѣлѣ, съ легкаго дня...

— Да какіе тутъ къ чорту легкіе дни?... Приходи завтра... И такъ постоянно,—добавлялъ при этомъ А. И.,—и все бесполезно... Безхарактерный былъ... А вѣдь какъ любилъ музыку и гитару!...

Но смерть уже стерегла Высотскаго: постоянные кутежи, нужда, неправильный образъ жизни, полнѣйшее невниманіе къ себѣ—быстро подтачивали его крѣпкую по природѣ натуру.

Вскорѣ у него образовалась скоротечная чахотка и онъ умеръ скоропостижно, неожиданно для всѣхъ.

16-го декабря 1837 г. разнесся по Москвѣ слухъ, что Высотскій найденъ мертвымъ въ оврагѣ, близъ Марьиной роши, на пути къ трактиру, въ которомъ онъ часто бывалъ.

Смерть эта тѣмъ болѣе явилась неожиданною, что многіе еще видѣли его наканунѣ этого дня и были у него въ гостяхъ, такъ, наприм., цыгане Илья Соколовъ и Иванъ Васильевъ; онъ игралъ имъ свои послѣднія пѣсни и аккомпанировалъ ихъ пѣнію.

Къ небольшому одноэтажному сѣренькому домику Алексѣева, противъ Суцевской части, собралась встревоженная и опечаленная толпа его друзей, учениковъ и почитателей его таланта, чтобъ отдать послѣднюю дань знаменитому артисту *). Похороны носили торжественный, трогательный характеръ. Заботы о похоронахъ взяли на себя его ученики, полковникъ Лобковъ и грузинскій царевичъ.

Погребенъ Высотскій на Пятницкомъ кладбищѣ.

Сколько погубило съ этою смертью для музыки гитары—трудно себѣ представить. Высотскій умеръ въ полномъ расцвѣтѣ своего таланта. Изумительная сила его творчества обѣщала

*) Домъ этотъ въ настоящее время принадлежитъ церкви св. Пимена, Сущ. части, 1-го участка, № 657.

впереди еще много чудныхъ произведеній. До послѣднихъ дней своей жизни онъ игралъ и сочинялъ. Музыка была живою потребностью его богато одаренной музыкальной природы.

Многіе гитаристы того времени глубоко задумались и печально поникли надъ безвременною могилою своего любимаго композитора.

Это была первая въ исторіи русской семиструнной гитары тяжелая, незамѣнимая утрата; въ живыхъ оставались еще Сихра и Аксеновъ, но ни тотъ, ни другой не могли занять ни того мѣста, ни того значенія, которое имѣлъ Высотскій, какъ гитаристъ - виртуозъ и гениальный композиторъ народныхъ пѣсенъ.

II.

Высотскій въ исторіи цыганской музыки.

Краткій историческій очеркъ цыганской музыки.—О гитарѣ современнаго цыганскаго хора.

Цыганское хоровое пѣніе стало входить у насъ въ моду еще во времена императрицы Екатерины II. Первые цыгане выписаны были графомъ А. Г. Орловымъ изъ Молдавіи. Родоначальникомъ всѣхъ цыганскихъ хоровъ въ Россіи былъ тотъ хоръ, которымъ управлялъ Иванъ Трофимовичъ Соколовъ.

Въ то время, какъ въ центрахъ процвѣтанія цыганской музыки, а именно въ Турціи, Румыніи и Венгріи, первенствующую роль въ рукахъ цыганъ получила скрипка, и музыка ихъ сдѣлалась инструментальною,—въ Россіи, вѣроятно влѣдствіе преобладанія въ массѣ русскаго населенія вкуса къ вокальной музыкѣ, къ пѣснѣ, исполняемой голосомъ, цыгане развили исключительно музыку вокальную, принявъ за основаніе русскую пѣсню, придавъ ей свойственную имъ однимъ своеобразную окраску. Для пѣнія потребовался инструментальный аккомпаниментъ, для котораго какъ нельзя болѣе подходящимъ инструментомъ и явилась семиструнная русская гитара.

Высотскій вступилъ въ сношеніе съ московскимъ цыганскимъ хоромъ тогда, когда этотъ послѣдній еще только росъ и развивался.

Во главѣ этого хора стоялъ знаменитый въ то время цыганъ Илья Соколовъ, большой почитатель таланта Высотскаго, одинъ изъ преданнѣйшихъ его друзей. При жизни Высотскаго этотъ хоръ достигъ и своей славы.

Участіе въ хорѣ Высотскаго выражалось, главнымъ образомъ, въ домашнихъ репетиціяхъ, въ обученіи цыганъ игрѣ на гитарѣ и въ томъ вліяніи, которое онъ оказывалъ на нихъ своею игрою и фантазіями на русскія пѣсни.

Недаромъ цыгане такъ любили Высотскаго, платили ему большія деньги, какъ учителю, и дорожили имъ до послѣднихъ минутъ его жизни.

Не надо забывать, что рѣчь идетъ о цыганскомъ хорѣ двадцатыхъ, тридцатыхъ и сороковыхъ годовъ нашего столѣтія, не тронутымъ еще чуждымъ вліяніемъ и не опустившимся до исключительной принадлежности богатыхъ ресторановъ и народныхъ гуляній.

Въ тѣ времена этотъ хоръ вдохновлялъ поэтовъ и музыкантовъ; имъ восхищался и ученый, и простой народъ.

Въ бытность свою въ Москвѣ, знаменитый піанистъ Листъ очень увлекался цыганскою музыкой и подолгу сидѣлъ у нихъ, слушая ихъ пѣсни.

Однажды въ концертѣ его, въ 1843 г., въ Большомъ театрѣ, публика ждала его съ большимъ нетерпѣніемъ.

Уже восемь часовъ, а Листа нѣтъ; вотъ и четверть, наконецъ половина девятого. Публика пришла въ смущеніе. Вдругъ на сцену быстрыми шагами входитъ Листъ, садится за рояль и, проигравъ мотивъ цыганской пѣсни «Ты не повѣришь», которой и въ программѣ не значилось, начинаетъ импровизировать варіаціи.

Публика пришла въ неописуемый восторгъ.

Оказалось, что Листъ передъ концертомъ заѣхалъ къ цыганамъ и до того увлекся ихъ пѣніемъ, что позабылъ о своемъ концертѣ.

Извѣстная пѣвица Каталани была такъ удивлена голосомъ и пѣніемъ одной цыганки (Танюши), что сняла съ своихъ плечъ дорогую шаль, подарокъ своего отца, и, обнявъ ее, убѣдила принять ее, какъ знакъ своего восторга.

Чарующее дѣйствіе цыганскаго пѣнія увлекало не однихъ музыкантовъ; извѣстно, какъ любилъ ихъ пѣніе нашъ поэтъ

Пушкинъ. Высотскій лично зналъ и очень любилъ великаго поэта. Узнавъ о его смерти (29 января 1837 г.), Высотскій горько плакалъ, повторяя: «какъ только рука поднялась у этого Дантеса убить такого великаго русскаго поэта!» — Цыганской музыкѣ посвящены также слѣдующія строки въ статьѣ Аполлона Григорьева:

«Скажемъ только, не во гнѣвъ нашимъ фешенебельнымъ литераторамъ, что Листъ нѣсколько побольше ихъ знаетъ музыку и обладаетъ ухомъ понѣжнѣе ихъ уха, а бывалъ отъ цыганъ въ восторгѣ, что извѣстно всѣмъ, кто видѣлъ, какъ знаменитый виртуозъ въ цыганскомъ концертѣ, встряхнувъ, по обычаю, львиною гривой и пройдя сквозь толпу, подаль руку цыганкѣ».

Нѣтъ сомнѣнiя, что и цыганская музыка влiяла на Высотскаго, который переносилъ въ свои фантази и вариаци многiя черты цыганской музы.

«Покойный Высотскiй, — читаемъ мы у А. Григорьева, — подчасъ цѣликомъ переносилъ всѣ оскорбляющiя фешенебельный слухъ рѣзкости (цыганскаго пѣнiя) въ свои композици. Кто не знаетъ, что «жгучiй метръ и зыбкiй колоритъ» (перестановка словъ изъ стихотворенiя Стаховича), которые придаетъ кочевое племя всякому пошленькому романсу, который попадетъ ему въ руки, что слова, глупыя до безобразiя или приторныя, теряютъ свою глупость и безобразiе въ цыганскомъ пѣнiи».

Въ транскрипцiяхъ А. И. Дюбука мы тоже встрѣчаемъ сохраненными всѣ «до дерзости смѣлые хода голосовъ, всѣ безумные порывы лиризма, всѣ бѣснованiя дикаго хора». Гитара сблизила цыганъ и съ нѣкоторыми извѣстными гитаристами, кромѣ Высотскаго. Такъ, напр., Стаховичемъ посвящены цыганскому хору слѣдующiе стихи:

Веселья другъ, разгульный и шумливый,
Цыганскiй хоръ, исполненный огня,
Люблю тебя! Въ толпѣ твоей игривой

И я пѣвалъ, гитарою звеня,
Въ дни юности безпечной и счастливой.
И тѣшила заманчиво меня
Вакхически шумѣвшая ватага
И нѣгою, и страстью и отвагой!...
Знавалъ тебя я, удалое племя,
Въ тѣ свѣтлые, веселые года,
Когда мнѣ жизнь не налагала бремя
Заботъ и думъ, и горя, и труда.
Давно, давно минуло это время!
Илья былъ въ славѣ. Игрывалъ тогда
Еще Высотскій... Гдѣ вы, дни былые,
И гдѣ они, тѣ звуки огневые?...

Строго разсуждая, всѣ цыгане того времени по гитарѣ были учениками Высотскаго. Гитара не была въ ихъ рукахъ жалкимъ дребезжающимъ инструментомъ; многіе изъ нихъ достигали на немъ очень хорошей игры. Такъ, наприм., Стаховичъ говорить, что Высотскій часто упоминалъ ему объ одномъ цыганѣ и очень хвалилъ его игру.

Цыгане и до сего времени являются неизмѣнными друзьями гитары, но, къ сожалѣнію, нельзя не замѣтить, что гитара современнаго цыганскаго хора далеко не та, что была при Высотскомъ. Многое, внесенное имъ въ это дѣло, до такой степени утрачено, что съ трудомъ вѣрится, чтобы они были когда-то учениками такого замѣчательнаго гитариста и музыканта.

Они пустились на разныя новшества и далеко не въ пользу и своей музыки, и семиструнной гитары.

Такими новшествами явилась, наприм., замѣна жильныхъ и шелковыхъ струнъ металлическими, трескотня и бречаніе по струнамъ правою рукою, стучаніе по декѣ, а главное—и что всего печальнѣе—искаженіе и самаго строя гитары.

Излишне говорить о томъ, что всѣ эти новшества ни къ чему хорошему не поведутъ. Если замѣна струнъ обыкновенныхъ металлическими требуется для большей силы звука, то

слѣдуетъ вспомнить, что гитара Высотскаго поражала своей силой, и, наконецъ, въ крайнемъ случаѣ всегда возможно увеличить количество въ хорѣ гитаръ.

Еще менѣе основаній можетъ быть для измѣненія строя гитары, котораго, конечно, никогда не допускалъ Высотскій въ своихъ великолѣпныхъ аккомпаниментахъ. Не надо забывать, что главное преимущество семиструнной гитары именно и заключается въ объективности ея строя, доступнаго для самыхъ богатыхъ и сложныхъ аккомпаниментовъ.

Знаемъ хорошо, какъ трудна истинная гитара, но все-таки надо стремиться подойти къ ней какъ можно ближе, а не убивать бесполезно истинный смыслъ и красоту инструмента различными выдумками.

Нельзя не пожелать въ заключеніе, чтобы цыгане, развивая свою вокальную музыку, вели бы далѣе и семиструнную гитару, преподанную имъ Высотскимъ, и пользовались болѣе музыкально ея способностью къ красивѣйшимъ, то блестящимъ, то задумчивѣйшимъ аккомпаниментамъ человѣческому голосу.

III.

Гитара на пути въ народъ.

Гармоника и народная музыка.

Говоря въ первой главѣ нашего очерка о сочиненіяхъ Высотскаго, мы упомянули, между прочимъ, и о томъ, что, благодаря этимъ сочиненіямъ, за высшимъ сословіемъ и среднее взялось за гитару, а затѣмъ она направилась и въ народъ.

Въ виду этого, а также и въ виду того, что послѣднее обстоятельство имѣло важное значеніе въ историческомъ ходѣ развитія гитарной музыки, мы считаемъ умѣстнымъ сказать по этому поводу нѣсколько словъ.

Такимъ образомъ, будучи въ двадцатыхъ и тридцатыхъ годахъ нашего столѣтія моднымъ инструментомъ исключительно высшаго сословія, гитара, съ легкой руки Высотскаго, стала пріобрѣтать себѣ почитателей и въ среднемъ сословіи. Появившаяся въ каждой почти табачной лавочкѣ семиструнная гитара, столярной работы мѣстныхъ кустарей, отъ полтинника до трехъ рублей по стоимости, служить лучшимъ тому доказательствомъ.

Около этого же времени гитара и гитаристы появляются и въ текстахъ народныхъ пѣсень:

Какъ у нашихъ у дворянскихъ у воротъ
Тутъ ходилъ, гулялъ Васильюшко дружокъ;
Онъ и зрѣлъ, смотрѣлъ Катюшѣ во лицо и т. д.,

а затѣмъ:

На комодѣ двѣ гитарочки лежатъ,
Двѣ гитары, двѣ настроенныя.

- Ужъ я взялъ бы во гитару поиграль,
Поигравши бѣ, прибауточку сказалъ,
А сказавши бѣ, нову пѣсенку пропѣлъ
Про тебя, Катюша, душечка,
Про тебя, моя красавица.
2. Вдоль по улицѣ молодець идетъ,
За собой онъ ворона коня ведетъ;
За конемъ-то его милая идетъ,
Во рукахъ она гитарочку несетъ.
Кричитъ: молодець, постой, постой, постой!
Разудаленькій, гитарочку настрой!..
3. Вдоль по улицѣ метелица мететь,
За метелицей мой миленькій идетъ,
Во правой рукѣ гитарочку несетъ.
Саша, миленькій, гитарочку настрой,
Свою пѣсенку любезную пропой!..

И много еще другихъ пѣсень, гдѣ «миленькій» описывается съ гитарою въ рукахъ. Тѣмъ не менѣе гитара не дошла до народа, а остановилась въ мѣщанскомъ сословіи, гдѣ сдѣлалась, по выраженію Фоминцына, «орудіемъ галантерейнаго обращенія» и «признакомъ мѣщанской цивилизаціи».

Это отчасти и способствовало тому, что гитара въ глазахъ высшаго общества опошлилась и окончательно была изгнана въ переднія и за ворота.

«Было время,—говоритъ Стаховичъ,—когда не только въ домахъ средняго сословія, но и во всѣхъ домахъ богатыхъ дворянъ непремѣнно была гитара, и была въ почетѣ; теперь эти старушки-гитары валяются въ коникахъ и на чердакахъ или изгнаны въ переднія».

По этому же поводу А. Григорьевъ, въ той же статьѣ о народныхъ пѣсняхъ, выражаетъ сожалѣніе, что исчезаютъ гитаристы, изъ которыхъ нѣкоторые достигали значительной степени совершенства, и что «безобразная» гармоника все болѣе и болѣе вытѣсняеть вѣковые народные инструменты: кобзу, бандуру, балалайку и русскую семиструнную гитару.

Впрочемъ, мы сомнѣваемся, чтобы семиструнная гитара сдѣлалась, въ концѣ концовъ, полнымъ достояніемъ народной массы; по своей трудности, по сравнительно весьма сложному механизму, едва ли бы она могла побороть массу мелкихъ бытовыхъ условій крестьянской жизни.

Вслѣдствіе всего этого, гитара, не дойдя до народа, погибла въ общественномъ мнѣніи за то, что, по мѣткому выраженію одного рецензента, «подъ ея звуки у воротъ красныя дѣвушки стали грызть орѣхи».

Въ этомъ отношеніи гармоника сослужила гитарѣ свою пользу: сдѣлавшись достояніемъ «мѣщанства» и народной массы, она снова вернула гитару на прежній путь и возвратила ей благосклонность «высшаго» общества. Пусть это будетъ ироніей, но, во всякомъ случаѣ, «мода»—это фактъ, съ которымъ часто приходится считаться искусству.

Нельзя все-таки не пожалѣть о томъ, что «безобразная» гармоника сдѣлалась народнымъ достояніемъ.

Антимзыкальное устройство этого инструмента, его непріятные, рѣжущіе ухо звуки надолго затормозили развитіе русской народной музыки. На самой примитивной балалайкѣ или гитарѣ народъ игралъ по слуху, развивалъ свое гармоническое чувство, тогда какъ на гармоникѣ, сплошь и рядомъ состоящей изъ шести, десяти клапановъ, безъ полутоновъ, разстроившейся отъ частаго употребленія, а то и просто невѣрной, онъ губитъ свою музыкальность, сводя всю музыку къ непріятнымъ, однообразнымъ аккомпаниментамъ.



IV.

Отзывы о Высотскомъ его современниковъ.

«Къ чести московской публики относится то, — говорить Стаховичъ, — что Высотскаго оцѣнили и что имя его и музыка сдѣлались народными; это показываетъ, какіе богатые задатки заключаются въ природномъ русскомъ смыслѣ».

Нѣкоторые отзывы современниковъ, кромѣ уже приведенныхъ нами ранѣе, дошли и до насъ, а потому считаемъ не безынтереснымъ привести ихъ здѣсь для пополненія біографическаго очерка и характеристики М. Т. Высотскаго, какъ музыканта.

Аполлонъ Григорьевъ такъ характеризуетъ въ своей статьѣ Высотскаго:

«Покойный Высотскій былъ самородокъ, только геніальный; всѣмъ извѣстно, до какой степени художественно обрабатывалъ онъ прочувствованные имъ мотивы, въ обработкѣ, напр., «Пряди моя пряха», «Зеленая роща» и др.»

М. А. Стаховичъ пишетъ о талантѣ Высотскаго и о его музыкальности слѣдующее:

«Высотскій былъ неграмотенъ литературно; tenuto объяснялъ онъ русскимъ словомъ — тянуть и. т. п., но зато Богъ далъ ему такую музыкальную голову, что самыя труднѣйшія музыкальныя комбинаціи и фразы выливались естественнѣйшимъ образомъ въ его сочиненіяхъ; смыслъ и языкъ музыки былъ присущъ его натурѣ; оттого-то, поражая всѣхъ смѣлостью своей композиціи, онъ никогда не могъ впасть въ грубыя грамматическія музыкальныя ошибки и въ сомнительныхъ мѣстахъ

своихъ сочиненій всегда избѣгалъ неизбѣжной, повидимому, ошибки какою-то случайностью, свойственной натурамъ гениальнымъ».

Затѣмъ далѣе, дѣлая характеристику Высотскаго, какъ самородка-генія, Стаховичъ говорить, что Высотскій все-таки не былъ въ музыкѣ неучемъ, самоучкою, и что, стремясь всегда къ изученію ея, онъ понималъ и воспитывался на почвѣ общеклассической музыки, хотя и былъ въ ней самороднымъ талантомъ и свои силы испыталъ и развилъ на инструментѣ исключительно русскомъ, на которомъ въ Европѣ не игравали, т.-е. на русской семиструнной гитарѣ.

А. О. Сихра (который, по выраженію А. И. Дюбюка, былъ въ музыкѣ «тонкій знатокъ и основательно образованный музыкантъ»), патріархъ всѣхъ русскихъ гитаристовъ, изъ школы котораго косвенно вышелъ и самъ Высотскій, приходилъ въ восторгъ отъ сочиненій Высотскаго и каждый разъ посылалъ ему изъ Петербурга усердные поклоны и давалъ Стаховичу порученіе:

«Скажите отъ меня Высотскому, что я очень уважаю его сочиненія».

При этомъ надо добавить, что ни Сихра Высотскаго, ни этотъ послѣдній Сихру—въ глаза не видали другъ друга.

Въ дѣлѣ высказыванія своихъ мнѣній Сихра, при всемъ своемъ добродушіи, былъ очень строгъ и даже рѣзокъ: такъ, напр., извѣстному виртуозу шестиструнной гитары Н. П. Макарову, пришедшему къ нему съ бѣшеною композиціей «La Bravoura, grande fantaisie de Concert», онъ откровенно высказалъ, что его сочиненіе, только «музыкальныя дерзости» на гитарѣ.

Но можно предполагать, что Сихра не вполне понималъ значеніе Высотскаго и не въ надлежащей степени цѣнилъ его произведенія; онъ, вообще не одобрявшій еще въ Аксеновѣ требованія слишкомъ большой пѣвучести отъ гитары, называлъ его роскошные legato—цыганщиной; слѣдовательно, не могъ онъ одобрять этого и у Высотскаго, который довель эту пѣвучесть до высокой степени технической разработки, далеко оставивъ за собою и Сихру, и своего учителя.

Сихра, какъ бывший музыкантъ на арфѣ, перенесъ на гитару многое, напоминающее манеру игры на арфѣ; въ своеобразной самостоятельной technikѣ Высотскаго онъ совершенно справедливо видѣлъ уклоненіе отъ классической, правильной игры на гитарѣ, въ томъ смыслѣ, какъ онъ понималъ это самъ.

Какъ композиторъ, А. О. Сихра находился подъ вліяніемъ западно-европейской музыки того времени, и хотя самъ сочинялъ на темы изъ русскихъ пѣсень, но сочиненія эти, несмотря на ихъ высокія музыкальныя достоинства, не имѣютъ такого самобытнаго, чисто русскаго характера вокализаци, которыми такъ отличаются сочиненія Высотскаго. Сочиненія Сихры зачастую имѣютъ много общаго, по своему характеру, со многими итальянскими и нѣмецкими вариациями на русскія пѣсни; всѣ онѣ написаны въ духѣ строго-классической формы музыки того времени, тогда какъ сочиненія Высотскаго сохраняютъ вездѣ національную окраску и особенность русскихъ пѣсень, съ ихъ смѣлыми скачками и переходами, не поддающимися общимъ законамъ гармонизаци.

Подтверждается это отчасти и тѣмъ, что Сихра, помѣстившій въ своей школѣ образцы лучшихъ транскрипцій и сочиненій нѣкоторыхъ наиболѣе извѣстныхъ гитаристовъ, не помѣстилъ ни одной пьесы Высотскаго.

Тѣмъ не менѣе, конечно, могъ цѣнить и понимать Высотскаго другой замѣчательный гитаристъ, В. И. Морковъ, строгій послѣдователь Сихры въ методѣ игры на гитарѣ и во взглядѣ на музыку.

Морковъ не былъ композиторомъ и тоже проникся смысломъ чужой музыки; живой народный языкъ Высотскаго былъ непонятенъ ему и какъ гитаристу, и какъ музыканту; всю свою дѣятельность онъ направилъ на пополненіе, такъ сказать, *переводной* литературы для гитары и зорко слѣдилъ за всѣмъ выдающимся въ музыкальномъ мірѣ, стараясь вести гитару наряду съ другими инструментами въ смыслѣ созданія для нея репертуара по всѣмъ выдающимся произведеніямъ того времени.

Онъ не только не понималъ, но даже отрицалъ талантъ Высотскаго.

«Не могу умолчать,—говорить по этому поводу Стаховичъ,— что меня сильно огорчило полное неуваженіе Моркова къ Высотскому. Мы, гитаристы, должны отстаивать память и справедливыя заслуги нашего учителя; пусть новая школа идетъ далѣе и совершенствуется, но старый триумvirатъ гитары: Сихра, Аксеновъ и Высотскій, долженъ оставаться неприкосновеннымъ».

Зато другой знаменитый гитаристъ, М. Д. Соколовскій, снискавшій своими концертами европейскую извѣстность, отзывался о Высотскомъ, какъ «о великомъ талантѣ, къ сожалѣнію, рано погибшемъ». Отзывъ этотъ еще заслуживаетъ потому особеннаго вниманія, что М. Д. Соколовскій вообще не любилъ русской семиструнной гитары; ея успѣхи были ему не по душѣ и обо всѣхъ замѣчательныхъ гитаристахъ русскихъ онъ всегда отзывался съ злобнымъ пренебреженіемъ.

Въ этомъ отношеніи онъ дѣлалъ исключеніе только для двухъ—для Высотскаго и Циммермана.

Ө. М. Циммерманъ, ученикъ А. О. Сихры, за свою необыкновенную игру и за сочиненія прозванъ былъ—Паганини семиструнной гитары. М. Д. Соколовскій называлъ его «музыкальнымъ чудомъ».

Знаменитый польскій скрипачъ Липинскій также слышалъ игру Высотскаго и отзывался о немъ, какъ о замѣчательномъ, геніальномъ артистѣ, сочетавшемъ въ игрѣ *мощь арфы съ твучестію скрипки*. Не лишнимъ считаемъ добавить, что Липинскій, помимо М. Д. Соколовскаго, слышалъ многихъ замѣчательныхъ артистовъ того времени.

Назовемъ изъ числа ихъ знаменитаго скрипача Паганини, придворнаго гитариста бельгійскаго короля Э.-де-Ферранте и величайшаго виртуоза шестиструнной гитары Луиджи Ле-ніани.

Извѣстно, что знаменитый Николо Паганини очень любилъ

гитару и мастерски владѣль ею. Во всеобщемъ музыкальномъ-словарѣ Густава Шиллинга находится по этому поводу слѣдующая замѣтка: «Знаменитый артистъ Николо Паганини такой великій артистъ на гитарѣ, что даже Липинскій не могъ сказать, гдѣ его игра выше—на скрипкѣ или на гитарѣ».

Въ 1837 г., 9 іюня, Паганини далъ концертъ въ Туринѣ вмѣстѣ съ Луиджи Леніани. Согласно біографіи его, составленной Фетисомъ, Паганини въ теченіе трехъ лѣтъ совсѣмъ забросилъ скрипку и посвятилъ себя гитарѣ.

Изъ пяти сочиненій, которыя онъ издалъ самъ, первое: 24 Caprices de violon op. 4 и 5—заключаетъ въ себѣ шесть большихъ квартетовъ для скрипки, альты, гитары и виолончеля.

Въ оставшихся послѣ него сочиненіяхъ находились еще 60 вариаций для скрипки и гитары и два названія отъ утраченныхъ пьесъ съ гитарою.

«Слѣдуетъ при этомъ замѣтить,—говоритъ Эгрмонтъ Шрэнъ,—что Паганини первую пьесу написалъ для скрипки съ гитарою въ періодъ 1801—1804 гг., а вариации для этихъ же инструментовъ—въ 1835 г., изъ которыхъ видно, что этотъ артистъ долго и серьезно занимался гитарою».

Что Паганини очень любилъ гитару, видно, между прочимъ, изъ того, что Зани-де-Ферранте съ гордостью показывалъ своимъ посѣтителямъ четвертушку простой сѣрой бумаги, оправленную за стекло въ рамку, на которой собственноручно было написано Паганини:

«Симъ свидѣтельствую, что г. З.-де-Ферранте одинъ изъ величайшихъ гитаристовъ, которыхъ я когда-либо слышалъ и который доставилъ мнѣ невыразимое наслажденіе своею чудною, восхитительною игрою. Nicolo Paganini».

Изъ другихъ артистовъ этого инструмента, занимавшихся имъ ех амоге, назовемъ кстати наиболѣе извѣстныя имена: К. М. Веберъ, Гекторъ Берліозъ, Іоганнъ Гуммель и пѣвецъ «Лиръ и меча» Кёрнеръ. Въ заключеніе скажемъ, что глубокой зна-

токъ музыки, талантливый композиторъ многихъ русскихъ пѣсенъ и романсовъ, А. И. Дюбюкъ, высоко цѣнилъ талантъ Высотскаго», видѣлъ въ немъ генія-самородка и всячески помогать ему при жизни и своей дружбою, и своимъ знаніемъ.

Изъ предыдущаго видно, что не одна Москва знала и цѣнила Высотскаго и что слава его далеко разошлась за ея предѣлы.

V.

Сочиненія М. Т. Высотскаго.

Критическій опытъ.

Главный родъ сочиненій Высотскаго были русскія пѣсни. Переложеній его для гитары пьесъ другихъ авторовъ—сравнительно немного.

Приводимъ выдержки изъ довольно полного и обстоятельнаго разбора сочиненій Высотскаго, сдѣланнаго М. А. Стаховичемъ.

Разборъ этотъ, принадлежащій перу автора, много лѣтъ посвятившаго музыкѣ и собиранію и изученію русскихъ пѣсенъ, заслуживаетъ серьезнаго вниманія, и добавитъ къ нему остается очень немного.

Полнота и обширность общаго плана композиціи, безошибочная вѣрность выполненія каждой его части, равносильное богатство въ мелодіи и гармоніи, смѣлость, великая простота и строжайшая послѣдовательность мыслей—составляютъ въ равной степени отличительный характеръ его сочиненій и по этимъ качествамъ они узнаются сразу, какъ, напр., съ перваго взгляда узнаются картины великихъ мастеровъ.

Вслѣдствіе этихъ-то качествъ, поразительнымъ явленіемъ въ его сочиненіяхъ было то, что, не прибѣгая никогда къ однимъ инструментальнымъ эффектамъ, онъ производилъ болѣе всѣхъ гитаристовъ истиннаго впечатлѣнія на слушателя. Въ темахъ Andante протяжныхъ, съ довольно полною формою періода, около восьми тактовъ, держался онъ обыкновенно такого порядка: самую тему излагалъ онъ прямо, во всей полнотѣ ак-

кордовъ и модуляцій, къ какимъ она только была способна, и въ ней уже, какъ въ итогѣ, располагалъ планъ всей пьесы, состоявшей обыкновенно изъ четырехъ вариаций, такъ что каждая вариация разъясняла эту общую сумму главныхъ моментовъ мелодіи, гармоніи и движенія въ особенностяхъ.

Хотя всякая вариация должна имѣть болѣе или менѣе это качество, но не всѣ композиторы обрабатываютъ такъ тему, чтобы въ каждой части ея гармоніи и въ общемъ мотивѣ отношенія сопровождающихъ голосовъ къ первому слышна была вся мысль, изъ которой строятся всѣ вариации; безъ такого построения вариации становятся случайными.

Когда же, напротивъ, тема изложена въ томъ видѣ, какъ это дѣлалъ Высотскій, тогда каждая вариация относится какъ нѣчто необходимое къ темѣ, и всѣ вариации составляютъ и съ нею, и между собою одно живое цѣлое. Такова, наприм., мастерски обработанная имъ тема «Тройка» для гитары.

Притомъ онъ былъ одаренъ такимъ вѣрнымъ гармоническимъ чувствомъ, что никогда, нигдѣ въ своемъ изложеніи русскихъ пѣсень не допускаетъ ни малѣйшаго двусмыслія о гармоническихъ отношеніяхъ тоновъ,—качество весьма рѣдкое въ музыкальныхъ излагателяхъ русскихъ пѣсень.

Одна изъ первыхъ двухъ вариаций шла у Высотскаго съ ускореніемъ метрическаго мотива по избранной мелодической или гармонической фигурѣ; другая же вариация назначалась у него для полнаго развитія главной мелодической мысли; тамъ передавалъ онъ тему попеременно то тому, то другому голосу, не закрывая ее аккордами, а аккомпанируя басами.

Тутъ-то выходилъ онъ со всею роскошью своихъ legato съ перваго на третій и четвертый палецъ лѣвой руки и съ вариациями на третьей и четвертой басовой струнѣ; одному баску часто онъ давалъ половину пѣнія темы съ отвѣтными колѣнами въ дискантахъ, означая только главные моменты аккордами.

Такова, напримѣръ, его 1-я вариация къ пѣснѣ «Пряди моя пряха», вариация къ пѣснѣ «Во саду ли въ огородѣ» и т. п.

Такое сочетание голосовъ на гитарѣ напоминаетъ вмѣстѣ полноту композиціи для фортепіано и пѣніе віолончели, и эта сторона гитары, на которую указываютъ этого рода варіаціи Высотскаго, есть исключительное достояніе его композиціи.

Третья варіація или уравнившивала многообразно развитую тему новою фигуральною живостью движенія, какъ, наприм., тріолями, или, ежели тріолями онъ уже воспользовался прежде и движеніе мотива было довольно ускорено, то третья варіація шла въ родѣ Adagio, съ тѣмъ же характеромъ имитации темъ въ разныхъ голосахъ, о которомъ уже говорено выше, и тѣмъ или другимъ способомъ композиція втекала въ финалъ—въ послѣднюю быструю варіацію, гдѣ тема безъ всякаго двусмыслія шла вѣрно и рѣзко въ басу, сопровождаемая троесвязными фигурами въ верхнихъ струнахъ, причемъ обыкновенно одна постоянно открытая струна въ верхнемъ аккордѣ держала яснымъ пѣніемъ, при самомъ быстромъ движеніи фигуры, верхнюю октаву доминанты или подголосокъ русскаго пѣнія,—однимъ словомъ, вся фигура шла за темою, рѣзко означенною въ басу, въ родѣ колокольнаго трезвона.

Типомъ такихъ его варіацій служитъ послѣдняя варіація къ пѣснѣ «Пряди моя пряха» и послѣдняя же знаменитой его темы «Люблю грушу садовую».

То, что онъ дѣлалъ въ этихъ варіаціяхъ, слышимъ мы спустя болѣе 15 лѣтъ послѣ его смерти во всѣхъ композиціяхъ новѣйшихъ піанистовъ; это вошедшее въ моду съ новою музыкой достоинство, не совсѣмъ легкое въ композиціи—тема въ басу при бравурной варіаціи—составляетъ отличительное качество почти каждаго сочиненія Высотскаго на русскую тему.

Классическимъ примѣненіемъ этого эффекта къ гитарѣ мы обязаны Высотскому. Сихра коснулся этой стороны въ гитарѣ въ своихъ экзерциціяхъ, и его экзерциція h-moll имѣла успѣхъ чрезвычайный; здѣсь показалъ онъ, что музыкальная комбинація лежитъ въ средствахъ этого инструмента, но Высотскій выполнилъ на самомъ дѣлѣ этотъ намекъ Сихры общимъ стилемъ всѣхъ своихъ сочиненій.

Изъ описанной выше манеры положенія темы и стиля его варіацій видно, что варіаціи тріолями и 1-е *allegretto* были вещи обыкновенныя (въ сочиненіяхъ для гитары), но варіаціи *Andante* или *Adagio* съ имитаціями въ разныхъ голосахъ, бравурныя съ поющимъ басомъ и самая обработка темы есть исключительная его принадлежность на гитарѣ.

Часто шелъ онъ съ такими имитаціями изъ одной варіаціи въ другую, въ каждой варіаціи обрабатывая особый голосъ и все вновь развивая тему то мелодически, то гармонически, и при такомъ внутреннемъ единствѣ уже совершенно оставлялъ формы рутины, т.-е. *allegretto*, тріоли, *adagioso* и проч., а самобытнымъ развитіемъ темы входилъ въ свой бравурный финаль или въ кодъ.

По серьезному характеру сочиненій, варіаціи эти очень замѣчательны. Оттого-то, несмотря на самыя яркіе, мѣстные, народные эффе́кты, онѣ носятъ такой общеклассическій музыкальный отпечатокъ, что возводятъ каждую его русскую тему до степени строгой композиціи.

У большой части композиторовъ списанныя съ народнаго пѣнія темы являются какими-то ниточками, на которыя потомъ наплетаются варіаціи по данной формѣ современнаго развитія того или другого инструмента, или, наоборотъ, съ перваго же изложенія темы запутаны мудреными сочетаніями въ гармоніи, отягчены аккордами и теряютъ свою ясность; это влечетъ ненужный громъ и трескъ въ варіаціяхъ, который все-таки не высказываетъ содержанія темы, или же варіаціи расплываются въ итальянскую вокализацию. (М. А. Стаховичъ: «Очеркъ исторіи семиструнной гитары». Москвитянинъ 1854 г. Якорь 1864 г.).

Сочиненій Высотскаго было очень много и издавались они и при жизни, и послѣ смерти его. Издавалъ онъ ихъ очень скоро, одно за другимъ, въ весьма ограниченномъ количествѣ. Сочиненія эти быстро раскупались, а изданіе не возобновлялось, вслѣдствіе чего многія изъ нихъ представляютъ теперь библиографическую рѣдкость, а нѣкоторыя дошли до насъ уже въ рукописныхъ спискахъ.

Едва ли не болѣе разошлось его сочиненій, которыя имъ не были издаваемы, а остались записанными у его учениковъ, въ особенности разныя мелкія пьесы, какъ, наприм., «Andante» (D-moll), «Бѣда моя минула» (для 2-хъ гитаръ одного строя), Вальсъ (D-maj, тоже для 2-хъ гитаръ), «Тошно, матушка, весною жить одной» (E-moll), «Соловушка» (Варламова, C-moll), «Какъ за рѣченькой слободушка стоитъ» (D-moll), нѣсколько прелюдій въ разныхъ тонахъ и мн. др. небольшихъ, но прелестныхъ темъ и переложеній. Изъ посмертныхъ изданій наибольшую извѣстностью пользуются изданія нѣкоего Алексѣева, ученика и домохозяина Высотскаго. Вскорѣ послѣ смерти Высотскаго, между его семьей и издателемъ возникло недоразумѣніе изъ-за денежныхъ расчетовъ, дошедшее до суда.

Судъ этотъ тянулся лѣтъ пятнадцать, и когда послѣдовала резолюція, обязывавшая издателя дать семьѣ полный отчетъ по изданію, Алексѣева уже не было въ живыхъ.

Послѣ этого изданіе это было продано музыкальной фирмѣ Лейнгольдъ и, переходя отъ фирмы къ фирмѣ, прекратилось.

Въ настоящее время въ печати имѣется восемьдесятъ три номера сочиненій Высотскаго въ изданіи фирмы А. Б. Гутхейль, принадлежавшихъ ранѣе Стелловскому. Это все, что уцѣлѣло и издается до настоящаго времени изъ громаднаго числа сочиненій гениальнаго композитора.

Изъ сочиненій его наибольшую извѣстностью пользовались и пользуются до настоящаго времени: «Люблю грушу садовую», «Вотъ мчится тройка удалая», «Пряди моя пряжа», «Возлѣ рѣчки» (B-moll), «Ты поди, моя коровушка, домой», «На то ль, чтобы печали», «Вечоръ былъ я на почтовомъ на дворѣ», «Перестань пѣть, другъ природы», «Фхаль казакъ за Дунай», «Не будите меня молodu», «Я по цвѣтикамъ ходила», «Среди долины ровныя», «Чѣмъ тебя я огорчила», «Во саду ли въ огородѣ», «Выйду ль я на рѣченьку», польскій («Ты прости, мой соловей»), прелюдіи: «Ахъ, не пава по сѣнямъ ходила», «Всѣхъ цвѣточковъ болѣ (для 2-хъ гитаръ)», «Вспомнишь ли, сердечный другъ», «Не одна во полѣ дороженька», «Здравствуй, милая», «Что же ты, голубчикъ»,

«Какъ ходилъ гулять Ванюша», «Охъ, болитъ», «Хожу я по улицѣ», вариации на этюды И. Б. Краммера и Rondo brillant Гуммеля.

Изъ перечисленныхъ выше произведеній въ особенности славились между современниками Высотскаго, а также отмѣчены были музыкальными критиками того времени, слѣдующія произведения:

«Пряди моя пряха», «Люблю грушу садовую», «Возлѣ рѣчки» (B-moll), «Вотъ мчится тройка удалая», «Не одна во полѣ дороженька», «Ахъ, не пава по снѣжамъ ходила», «Ахъ, что же ты, голубчикъ», «Чѣмъ тебя я огорчила», «На то ль, чтобы печали», «Охъ, болитъ», «Вспомнишь ли, сердечный другъ», «Здравствуй, милая», «По улицѣ мостовой» («Я по цвѣтикамъ ходила»), «Хожу ль я по улицѣ».

Сочиненія эти дѣйствительно замѣчательны въ высшей степени, однѣ—по обработкѣ темы, другія—по своимъ вариациямъ.

Несмотря на то, что нѣкоторыя изъ этихъ темъ уже были ранѣе обработаны и варьированы другими композиторами, какъ, наприм., А. О. Сихрою и С. Н. Аксеновымъ, Высотскій своимъ оригинальнымъ стилемъ и обработкою создалъ совершенно самостоятельныя композиціи, далеко затмѣвающія все, что было написано на эти темы до и послѣ него. Высотскій писалъ также музыку и на слова. Такъ, напр., въ свое время пользовался большою извѣстностью его романсъ на слова Востокова «Май благодатный», съ чрезвычайно красивымъ аккомпаниментомъ.

Помѣщаемый нами при этомъ очеркѣ перечень всѣхъ сочиненій Высотскаго, имѣющихся въ печати, выпедшихъ изъ печати и находящихся въ рукописяхъ, конечно, далеко не полный перечень и включаетъ въ себѣ только то, что удалось намъ собрать или видѣть въ библіотекахъ гитаристовъ, въ современныхъ и старыхъ изданіяхъ и каталогахъ.

Незадолго до смерти Высотскій составилъ и издалъ для гитары свою школу.

Мы уже говорили о томъ, что, какъ учитель, Высотскій былъ

очень небреженъ, очевидно тяготился уроками, и что если ученики и дѣлали у него успѣхи, то только благодаря тому, что возбуждалъ страстное желаніе выучить все то, что онъ игралъ, и тому, что Высотскій добивался отъ ученика успѣха, переигрывая съ нимъ тактъ за тактомъ, передавая ему, такъ сказать, непосредственно прямо съ рукъ манеру своей игры и свои сочиненія. Ноты, какъ говоритъ Стаховичъ, играли въ его урокахъ второстепенную роль.

Нѣтъ, поэтому, ничего удивительнаго въ томъ, что Высотскій, при такомъ своеобразномъ преподаваніи и при такомъ отношеніи къ урокамъ, не могъ оставить послѣ себя школы, выполнѣ уясняющей методъ и манеру его игры и подготовляющей къ исполненію его произведеній.

Школа эта производитъ впечатлѣніе спѣшнаго, бѣгло набросаннаго труда, дѣланнаго, по всей вѣроятности, по настоянію учениковъ или по заказу издателя.

Самъ авторъ заканчиваетъ свои «Начальныя основанія музыки» довольно страннымъ заключеніемъ:

«Такъ какъ, несмотря на основательность, это мнѣніе всѣхъ учителей (о необходимости основательнаго прохожденія сольфеджіо), занимавшихся до меня преподаваніемъ музыки, оно никогда не было принято, какъ основа музыкальныхъ свѣдѣній, и, слѣдовательно, смѣшно было бы, если бы я приписывалъ себѣ слишкомъ большое вліяніе на преподаваніе музыки, и такъ какъ хотя *поверхностное и менѣе основательное занятіе музыкою все-таки предпочтительнѣе, чѣмъ совершенное невниманіе къ ней, то я рѣшился дать моей методѣ слѣдующій краткій и всякому легко доступный объемъ*».

Въ школѣ этой двадцать двѣ страницы; изъ нихъ четырнадцать заняты изложеніемъ теоретическихъ правилъ, а восемь заключаютъ въ себѣ аккорды, гаммы, упражненія въ арпеджіо и нѣсколько строевъ о десятиструнной гитарѣ.

Вообще въ педагогическомъ отношеніи школа эта далеко не возбуждаетъ надеждъ, связанныхъ съ именемъ автора; но нельзя сказать, чтобъ она совершенно не представляла ничего на-

учнаго или интереснаго. Въ особенности, по нашему мнѣнію, заслуживаютъ вниманія слѣдующіе отдѣлы: начальныя основанія музыки, о десятиструнной гитарѣ, объ удареніи и выпущенныя въ современномъ намъ изданіи *) объясненіе полукруга и объясненіе скрипичнаго легато.

Первые два отдѣла интересны, главнымъ образомъ, какъ личный взглядъ Высотскаго на музыку и на десятиструнную гитару, два же другихъ отдѣла поясняютъ очень важную особенность въ манерѣ игры Высотскаго—употребленіе legato.

Начальныя основанія музыки.

Занятіе музыкою можетъ раздѣлиться на двѣ части: съ одной стороны, учащійся долженъ познакомиться: 1) со знаками, которые употребляются для обозначенія того или другого звука, изъ соединенія которыхъ образуется мелодія, 2) *со степенью твердости или мягкости звуковъ, посредствомъ которыхъ мелодія получаетъ свои оттѣнки*, 3) съ украшеніями мелодіи, 4) съ темпомъ, придающимъ мелодіи особенный характеръ, 5) *съ выраженіемъ, которымъ оживляется мелодія*. Съ другой стороны, учащійся долженъ усвоить себѣ механическую часть игры на какомъ-нибудь инструментѣ, чтобы быть въ состояніи *выразить звуками то, что онъ видитъ глазами, и то, что чувствуетъ*.

Задачи первой части состоятъ въ образованіи музыкальнаго слуха и эстетической музыкальной способности, вторая часть имѣетъ цѣлью образовать механизмъ игры учащагося; первая дѣлаетъ насъ артистами, вторая—виртуозами.

Нѣтъ надобности доказывать, что первая часть необходимо подаетъ руку второй: нельзя приступить къ занятію частью механическою, не усвоивъ себѣ части теоретической.

Посадить ученика съ гитарою въ рукахъ, не передавъ ему

*) Вообще въ современномъ намъ изданіи школа Высотскаго представляется въ очень искаженномъ видѣ; такъ напр., выпущены всѣ пьесы, предназначавшіяся для начальнаго упражненія, въ видѣ отдыха: „Не одна во полѣ цоренька“, „Вечеркомъ въ румяну зорю“ и др.

основныя начала искусства, есть то же, что заставить дитя читать въ то время, когда оно еще не можетъ говорить.

Вмѣстѣ съ тѣмъ я считаю своимъ долгомъ согласиться съ мнѣніемъ знаменитыхъ учителей въ томъ, что учащимся на гитарѣ необходимо посвящать нѣсколько времени для основательнаго занятія сольфеджіями.

Нельзя не замѣтить, что въ этихъ немногихъ строкахъ есть много поучительнаго для большинства гитаристовъ.

О десятиструнной гитарѣ.

« съ пополненіемъ тремя басами гитары открылась возможность къ исполненію пьесъ въ тѣхъ тонахъ, которые или неудобны, или вовсе недоступны для семиструнной гитары, и, несмотря на то, что оказался способъ соединить при переходахъ и модуляціяхъ самыя высокіе звуки съ самыми низкими басовыми нотами безъ всякаго затрудненія для пальцевъ лѣвой руки, все же, по нашему мнѣнію, гитары этого размѣра неудобны и не достигаютъ своей цѣли, а потому находимъ бесполезнымъ утруждать нотными примѣрами».

Мнѣніе это въ устахъ Высотскаго имѣетъ разумное основаніе. Не надо забывать, что высказано оно было въ то время, когда главный грифъ гитары еще только разрабатывался и всякое уклоненіе отъ этого наносило ущербъ этой разработкѣ.

Высотскій обладалъ слишкомъ свѣтлымъ умомъ и громадной музыкальною опытностью для того, чтобы не радоваться всякому улучшенію инструмента; нѣтъ, поэтому, сомнѣнія въ томъ, что всякій въ этомъ направленіи шагъ радовалъ его, какъ истиннаго артиста. Но онъ видѣлъ въ *добавочномъ* грифѣ десятиструнной гитары *преждевременное* нововведеніе; не могъ онъ также не видѣть и ея недостатковъ: неудобный размѣръ, тяжеловѣсность, диссонансы добавочныхъ басовъ, не имѣющихъ педали. Пополненію же гитары тремя лишними басовыми нотами, сочетаніе которыхъ было возможно съ самыми высокими, онъ, вѣроятно, и не придавалъ особеннаго значенія при своемъ необыкновенномъ умѣннѣ пользоваться басами семиструнной гитары.

Тѣмъ не менѣе, откладывая въ сторону личный взглядъ Высотскаго на десятиструнную гитару, нельзя не замѣтить, что исполненіе пьесъ, рассчитанныхъ на музыкальныя средства семиструнной гитары, на десятиструнной часто вредитъ исполненію и доказываетъ какъ нельзя лучше, что во взглядѣ Высотскаго есть своя доля правды и что къ употребленію добавочныхъ басовъ надо относиться умѣло и осторожно; въ противномъ случаѣ легко впасть въ злоупотребленіе. Въ особенности это относится къ исполненію пьесъ Высотскаго.

Другое дѣло, когда пьеса написана съ расчетомъ на десятиструнную гитару: тутъ уже нечего опасаться злоупотребленія добавочными басами (если, конечно, и композиторъ умѣло воспользовался ими для необходимаго сочетанія нижнихъ и верхнихъ голосовъ, а не для бѣльшаго облегченія техники лѣвой руки, какъ это и бываетъ весьма часто въ композиціяхъ неопытныхъ гитаристовъ).

Объясненіе полукруга.

Полукругъ есть знакъ соединенія двухъ или многихъ нотъ и называется *legato*.

Примѣръ:



На квинту поставить палецъ лѣвой руки и, ударивъ пальцемъ правой руки, снять *косвенно* второй палецъ лѣвой на второй ладъ, на который переходитъ первый палецъ (но вторично не ударять пальцемъ правой руки, ибо она отъ второго пальца на первый получить мягкій и пріятный звукъ); равно *legato* дѣлается отъ одного удара правой руки на четыре ноты, *на шесть, на восемь и далье*. Слѣдовательно, пальцы лѣвой руки *безъ помощи правой должны выбрать эти ноты силою*, а безъ того будутъ слышны слабые звуки, другихъ же и совсѣмъ не будетъ слышно.

Напримѣръ:

Пальцы

Лады

Изъ этого объясненія и примѣра мы видимъ, что Высотскій допускалъ legato даже болѣе, чѣмъ на восемь нотъ. Самъ онъ, по свидѣтельству А. И. Дюбюка, легатировалъ двѣнадцатинотную вязку, хотя въ печати мы и не встрѣчаемъ примѣровъ такой большой вязки; въ рукописныхъ его сочиненіяхъ, бывшихъ въ нашихъ рукахъ, намъ приходилось встрѣчать только пяти-, шести- и семиотныя вязки (мы говоримъ о рукописяхъ, собственноручно писанныхъ самимъ Высотскимъ). Фразировка русскихъ пѣсень, не поддающаяся общепринятому закону акцентировки, какъ нельзя лучше выразилась у Высотскаго въ его широкомъ примѣненіи legato.

Это пониманіе Высотскаго legato въ примѣненіи къ гитарѣ весьма важно для гитаристовъ-исполнителей его пьесъ. Весьма часто послѣдніе позволяютъ себѣ произвольно измѣнять legato и даже совсѣмъ его уничтожать. Такое произвольное уклоненіе есть прямое искаженіе Высотскаго, весьма нежелательное, въ особенности въ гитарныхъ учителяхъ и издателяхъ. Во всякомъ случаѣ, ко всякимъ такого рода измѣненіямъ нужно относиться съ крайнею осторожностью и осмотрительностью.

Объясненіе скрипичнаго легато.

Скрипичное легато можно играть на гитарѣ также безъ помощи правой руки, ударивъ оною по струнѣ только одинъ разъ. Напримѣръ: начать отъ D на С и С, отъ С на Н и Н, отъ Н на А и А, отъ А на G и G, отъ G на F и F, отъ F на E и D, что можно видѣть изъ слѣдующаго примѣра:

Пальцы

Лады

Въ заключеніе считаемъ необходимымъ сдѣлать нѣсколько практическихъ указаній для лицъ незнакомыхъ съ гитарою, но желающихъ познакомиться съ произведеніями Высотскаго.

Чтобъ оцѣнить всю глубину и музыкальную прелесть этихъ произведеній, лучше всего, конечно, слышать ихъ на томъ инструментѣ, для котораго они написаны; однѣ ноты въ этомъ отношеніи не могутъ дать полнаго понятія.

Высотскій, несмотря на огромное количество своихъ учениковъ, не оставилъ послѣ себя ни одного равнаго себѣ исполнителя; его школа и необыкновенное мастерство его игры умерли вмѣстѣ съ нимъ; тѣмъ не менѣе, послѣ него остались весьма талантливые, лучшіе его ученики, какъ, наприм., И. Е. Ляховъ, Н. Е. Липкинъ и др., но послѣдовавшій затѣмъ упадокъ гитарной музыки не далъ имъ возможности вести гитару по пути, указанному имъ геніальнымъ учителемъ. Истинная артистическая игра на гитарѣ стала величайшею рѣдкостью, зато плохихъ гитаристовъ и бездарностей, съ легкой руки *В. Н. Чекрышна*, появилось очень много. Вслѣдствіе этого неопытный музыкантъ, наталкиваясь на подобныхъ игроковъ, получаетъ совершенно ложное понятіе и о гитарѣ, и о сочиненіяхъ гитаристовъ.

Въ особенности въ этомъ отношеніи величайшимъ зломъ являются учителя-самоучки, съ своими рекламами объ урокахъ.

Рекламы эти въ большинствѣ случаевъ имѣютъ какой-то зазывательный характеръ. Такъ, наприм., въ московскихъ газетахъ въ особенности часто появляются публикаціи одного гитариста, извѣстнаго своею бездарностью, плохими транскрипціями и еще болѣе плохой школой, но зато замѣчательнаго виртуоза на рекламы: въ нихъ то дается обѣщаніе выучить по легчайшему методу въ тридцать уроковъ, то объявляется о преподаваніи «классической» или «исключительно правильной» игры, и притомъ по своей школѣ, доводящей «до полной виртуозности», и т. п.

Въ общемъ же это не что иное, какъ эксплуатація чужихъ кармановъ да сбываніе своихъ никому не нужныхъ безграмот-

ныхъ изданій. Въ виду этого мы считаемъ необходимымъ заявить, что представителями истинной, артистической игры на гитарѣ признаются въ настоящее время: въ Петербургѣ—Самуилъ Николаевичъ Галинъ, старѣйшій русскій гитаристъ, а въ Москвѣ—Александръ Петровичъ Соловьевъ, авторъ извѣстной школы и многихъ транскрипцій и дуэтовъ.

Точно также необходимо указать и на то обстоятельство, что исполненіе произведеній Высотскаго на другомъ инструментѣ, какъ, наприм., на фортепіано, тоже не даетъ полного представленія о красотѣ его произведеній; гитара слишкомъ объективный инструментъ и помимо ея характерныхъ, свойственныхъ исключительно ей одной, особенностей и разнообразія въ звукахъ, она обладаетъ способностью передавать характеръ многихъ инструментовъ: вотъ почему въ сочиненіяхъ Высотскаго слышатся то арфа, то рояль, то пѣніе скрипки или віолончели. По нашему мнѣнію, передача сочиненій Высотскаго не на гитарѣ возможна только при совокупности нѣсколькихъ инструментовъ, какъ, наприм., скрипки, віолончели и арфы.

Не надо забывать при этомъ, что ноты для гитары хотя и пишутся въ скрипичномъ ключѣ, но звучатъ октавою ниже чѣмъ на скрипкѣ и фортепіано.

VI.

Русскія пѣсни и значеніе Высотскаго въ исторіи музыки.

Чтобы выяснитъ вопросъ о значеніи Высотскаго въ исторіи музыки, необходимо вспомнить, что такое русскія пѣсни, въ чемъ заключается ихъ особенность и какое значеніе имѣютъ онѣ въ музыкѣ.

Глубокая древность русской пѣсни обнаруживается въ ея особенностяхъ, которыми она рѣзко отличается отъ пѣсни западно-европейской, созданной въ болѣе позднюю эпоху.

Особенности эти заключаются въ *ритмъ*, *мелодіи* и въ *гармоническомъ складѣ*.

Большая часть русскихъ пѣсней лишена правильнаго, симметрическаго построенія; составляющіе ихъ періоды не соотвѣтствуютъ другъ другу по числу тактовъ; въ самомъ тактѣ преобладаютъ размѣры пяти-и семидольные, состоящіе изъ чередованія ритма двухдольнаго съ трехдольнымъ.

Такой ритмическій складъ русской пѣсни говоритъ о томъ, что русскій народъ болѣе склоненъ къ элегической пѣвучести, чѣмъ къ бойкой, танцевальной, маршеобразной, вообще *ритмической* музыкѣ.

Мелодія русскихъ пѣсней отличается тѣмъ, что, за немногими исключеніями, она не представляетъ послѣдовательностей, образующихъ арпеджированный аккордъ; мелодическіе скачки русскихъ пѣсней образовались независимо отъ гармоніи, которой еще не существовало въ моментъ ихъ возникновенія. Точно также такъ мелодіи, образовавшіяся въ эпоху существо-

ванія аккордовъ, носятъ на себѣ слѣды вліянія этихъ послѣднихъ, расчленяя въ своемъ послѣдовательномъ движеніи созвучія на составные тоны. Мелодическіе скачки русскихъ пѣсенъ не широки, обыкновенно не шире квинты.

Наконецъ, русская пѣсня имѣетъ своимъ характернымъ отличіемъ ту *гармонизацію*, которую она допускаетъ.

Русская пѣсня, какъ продуктъ національнаго безыскусственнаго творчества, лишена аккордоваго сопровожденія. Если же къ ней прибавить это сопровожденіе, то оно сильно будетъ отличаться своею гармонизаціей отъ обычной гармонизаціи современныхъ мелодій. Разница въ гармонизаціи особенно рельефно обнаруживается въ заключеніяхъ, формулы которыхъ называются обыкновенно каденціями.

«Народъ поетъ, — говоритъ Л. Н. Толстой, — съ тѣмъ полнымъ и наивнымъ убѣжденіемъ, что въ пѣснѣ все значеніе заключается только въ словахъ, что напѣвъ самъ собою приходитъ и что отдѣльнаго напѣва не бываетъ, а что напѣвъ такъ только, для складу. Оттого-то этотъ бессознательный напѣвъ, какъ бываетъ напѣвъ птицы, и бываетъ необыкновенно хорошъ». (Война и миръ, ч. III).

«Пѣсня, — говоритъ А. Григорьевъ, — есть поэтически-музыкальное или музыкально-поэтическое цѣлое, ибо право трудно рѣшить, что въ этомъ живомъ, недѣлимомъ — главное.

«Пѣсня зарождается неизвѣстно когда и гдѣ, творится неизвѣстно кѣмъ, живетъ какъ растеніе, именно какъ растеніе, которое само прозябаетъ на удобной почвѣ. Стучалось ли читателю обращать вниманіе на одинъ самый обыкновенный, но вмѣстѣ съ тѣмъ поразительный фактъ? Пытались ли они узнавать, сколько самыхъ разнообразныхъ по текстамъ и мотивамъ своимъ пѣсенъ хранится, такъ сказать, въ памяти всякаго простаго поющаго человѣка или поющей простой женщины? Едва ли вѣроятнымъ покажется имъ, если мы скажемъ: нѣсколько тысячъ, — а между тѣмъ это такъ! Одна пѣсня наводитъ на другую, одно слово въ пѣснѣ — на третью и т. д.; мотивы, повидимому, совершенно различные, льются, не сливаясь

одинъ съ другимъ, раздѣльные и вмѣстѣ связанные между собою общею растительною жизнію. Дѣло въ томъ, что почва тутъ совершенно дѣвственна, не тронута, не засѣяна ничѣмъ такимъ, что мѣшало бы естественному произрастанію органическаго продукта. Теперь спрашивается, какого труда стоить намъ, уже оторвавшимся отъ почвы людямъ, запомнить весьма небольшое количество народныхъ текстовъ и мотивовъ,—разумѣется, запомнить такъ, чтобы тексты и мотивы сходные не смѣшивались, не сливались и выходили ярко, со всѣми тончайшими особенностями, ибо отнимать у пѣсни ея тонкія особенности—совершенно все равно, что обрѣзывать растеніе по стрункѣ, налагая на него общую казенную мѣрку».

Приведенныя нами характеристики русскихъ пѣсней какъ нельзя болѣе подходятъ къ характеристикѣ творчества М. Т. Высотскаго.

Облекая свои родныя русскія пѣсни въ музыкальныя формы мощной, вдохновенной фантазіи, онъ зналъ ихъ смыслъ, зналъ, такъ сказать, *текстъ* этихъ пѣсней и, передавая этотъ текстъ безъ словъ, музыкальными звуками, онъ воспроизводилъ его тѣмъ глубокимъ, непосредственнымъ чувствомъ художника,—чувствомъ, которое вызывали въ немъ слова этихъ пѣсней.

«Никто не можетъ,—говоритъ П. И. Чайковскій,—безнаказанно прикоснуться святотатственною рукою къ такой художественной святынѣ, какъ русская народная пѣсня, если онъ не чувствуетъ себя къ тому вполне готовымъ и достойнымъ».

А для того, чтобы быть вполне готовымъ и достойнымъ композиторомъ въ области народныхъ пѣсней, одного таланта музыкальнаго еще недостаточно.

Необходимо быть для этого русскимъ человекомъ или же любить русскій народъ, изучать его исторію, его воззрѣнія, его бытовыя условія, надо проникнуться русскимъ музыкальнымъ смысломъ народной пѣсни.

Простая сѣренъкая картинка Саврасова «Грачи прилетѣли» ничего не можетъ сказать художнику, воспитанному на роскошной природѣ Цейлона, не имѣющему ни малѣйшаго понятія

о Россіи, объ ея климатѣ; такъ и человѣкъ, незнакомый съ бытовыми условіями русскаго крестьянства, не пойметъ смысла слѣдующихъ словъ въ устахъ поющей русской крестьянки:

«Полюбила молодца, распотѣшу удалца. Я за то его потѣшу, что одинъ сынъ у отца».

И, несмотря на то, что русскія пѣсни давнымъ-давно пользуются должнымъ почетомъ и изучаются и въ Россіи, и за границею, все-таки еще нельзя сказать, чтобъ общество относилось къ нимъ съ должнымъ вниманіемъ и серьезностью и чтобы смыслъ этихъ пѣсень былъ понятенъ большинству слушателей и музыкантовъ.

М. Т. Высотскій является передъ нами именно готовымъ и вполне достойнымъ композиторомъ русскихъ пѣсень: онъ слышалъ ихъ еще въ дѣтствѣ, подъ соломенными крышами, за полевыми работами и въ веселыхъ хороводахъ. Онъ вышелъ самъ изъ народа, чувствовалъ и испытывалъ всѣ невзгоды и ужасъ крѣпостного права и, какъ музыкантъ, гений-самородокъ, является отъ лица русской пѣсни гениальнымъ представителемъ народной музыки.

«Важно тутъ то, — пишетъ, между прочимъ, въ той же статьѣ А. Григорьевъ, — что такой гений-самородокъ фантазируетъ всегда на мотивъ, который душѣ его дался, на мотивъ, съ которымъ слились у него, быть-можетъ, многія веселыя или тяжелыя минуты его жизни, его сердечныхъ увлеченій, его отчаянныхъ кутежей. Многимъ самородкамъ-геніямъ удается иногда схватить въ мотивѣ такія существенныя стороны, подмѣтить такія тонкія особенности, которыя не мѣшаетъ принимать къ свѣдѣнію многимъ ученымъ музыкантамъ».

«Первое, почему народная пѣсня заслуживаетъ вниманія образованнаго человѣка, есть достоинство ея языка, свѣтлаго, яркаго, не искаженнаго чуждымъ вліяніемъ», говоритъ Бергъ, собиратель и переводчикъ славянскихъ пѣсень.

Вообще въ выдающихся русскихъ писателяхъ мы давно уже встрѣчаемъ высокое уваженіе къ народной пѣснѣ. Достаточно вспомнить прелестный разсказъ Тургенева «Пѣвцы» и пре-

восходную сцену изъ романа «Война и миръ» Л. Н. Толстого, въ которой простая русская пѣсня согрѣла и сблизила и графинечку Наташу, воспитанную эмигранткой французенкой, гитариста дядюшку и добрую, простую Анисьюшку (ч. III, стр. 370—372).

Сочиненія Высотскаго, запечатлѣнные музыкальной геніальностью, заключаютъ въ себѣ всѣ тѣ особенности и достоинства русскихъ пѣсень, о которыхъ говорено выше. Нося характеръ оригинальнаго стиля, онѣ по обработкѣ темъ, по своимъ замѣчательнымъ варіаціямъ, навсегда останутся глубоко-поучительными образцами неисчерпаемой музыкальной красоты и богатства русскихъ пѣсень.

И если въ составъ русской поэзіи должны непременно входить и сочиненія А. В. Кольцова, то тѣмъ болѣе въ составъ бібліотеки каждаго русскаго образованнаго музыканта должны входить вдохновенныя композиціи геніальнаго гитариста М. Т. Высотскаго.



ОТЪ АВТОРА.

Со смерти М. Т. Высотскаго прошло шестьдесятъ слишкомъ лѣтъ.

Все, что было въ моихъ силахъ, все, что удалось мнѣ собрать въ теченіе многихъ лѣтъ, я помѣстилъ здѣсь, въ этомъ очеркѣ.

Тѣмъ не менѣе, я далекъ отъ мысли считать его вполне законченнымъ: возможно, что откроются еще новые источники, новые матеріалы для біографіи и оцѣнки этого композитора.

Въ виду этого, желательно было бы, чтобы всѣ лица, обладающія какими-либо свѣдѣніями о жизни и сочиненіяхъ Высотскаго, откликнулись и внесли свою лепту въ дѣло пополненія настоящаго очерка новыми свѣдѣніями, а также сообщали бы все, что касается прошлаго и настоящаго гитары, а именно: біографіи ея дѣятелей, ихъ портреты, сочиненія и т. п.

Только при непосредственномъ общеніи съ образованными музыкантами, не зараженными музыкальной нетерпимостью и предвзятымъ мнѣніемъ о гитарѣ, съ гитаристами, серьезно изучающими свой инструментъ и сознающими необходимость имѣть его исторію, я могу надѣяться, что доведу свой трудъ до конца и онъ будетъ имѣть то значеніе, о которомъ я упомянулъ въ предисловіи.

И лично, и письменно прошу адресоваться:

Москва, Суцевской части, 3 уч., Бахметьевская улица, домъ Прияшниковой. Валеріану Алексѣевичу Русанову.

Мая 4 дня, 1899 г.

Сочиненія М. Т. Высотскаго.

(Изъ каталога изданій А. Гутхейля 1898 г.).

I.

№№	Цѣна. р. к.	№№	Цѣна. р. к.
1. Полная школа	1 —	20. Люблю грушу садовую	— 35
2. Прелюдіи	1 —	21. Маршъ на тему Гюнтена	— 25
3. Не одна во полѣ дороженька пролежала	— 25	22. На то ль, чтобы печали	— 40
4. Вечеркомъ румяну зорю и Я вечоръ молода	— 25	23. Покажися, мѣсяцъ ясный	— 25
5. Фантазія на тему Сора	— 25	24. Польскій (посв. Стаховичу)	— 25
6. Вариации на тему Шмидта	— 25	25. Польскій и три мазурки	— 35
7. Ахъ, ты, матушка, голова бо- леть	— 35	26. При долинушкѣ стояла и По мосту, мосту	— 40
8. Что это за сердце	— 25	27. Рондо Н. Гуммеля	— 50
9. Вариации на тирольскую пѣс- ню	— 40	28. Соловей мой, соловей	— 25
10. Дѣвушка крапивоушку жала	— 20	29. Ты поди, моя коровушка, до- мой	— 35
11. Ахъ, ты, матушка, голова бо- леть (новыя вариации)	— 25	30. Ужъ какъ вѣть вѣтерокъ	— 25
12. Чернобровый, черноглазый	— 25	31. Вечеркомъ румяну зорю	— 25
13. Три полонеза	— 35	32. Веселая пѣсня	— 35
14. Колыбельная пѣсня	— 25	33. Веселая голова, не ходи мимо сада	— 25
15. Фантазія, посвященная люби- телямъ гитары	— 35	34. Вечоръ былъ я на почтовомъ на дворѣ	— 40
16. Вариации на этюды И. Б. Крам- мера	— 35	35. Во саду ли въ огородѣ Если завтра да ненастье	— 45
17. Французская кадрили изъ рус. пѣсень	— 30	36. Вспомни, мой любезный, и У воротъ дѣвка стоитъ	— 35
18. Французская кадрили изъ оп. „Цампа“	— 25	37. Вотъ мчится тройка удалая (для двухъ гитаръ*)	— 40
19. Какъ за рѣченкой слобо- душка стоитъ	— 25	38. Выйду ль я на рѣченьку и Вальсъ	— 50
		39. Перестань пѣть, другъ при- роды	— 35

*) Въ этомъ изданіи есть пропуски. Такъ, наприм., изъ имѣющагося у меня экземпляра видно, что пропущена прекрасная сода (изд. Алексѣева). При этомъ слѣдуетъ добавить, что существовало еще изданіе этой пьесы для одной гитары, съ нѣкоторыми измѣненіями и безъ коды; посвящено оно было князю Влади-
миру Андреевичу Оболенскому.

№№	Цѣна. р. к.	№№	Цѣна. р. к.
40. Вдоль да по рѣчкѣ, вдоль по Казанкѣ	— 25	63. Пошпури	— 35
41. Хоръ изъ оп. „Волшебный Стрѣлокъ“	— 25	64. Возлѣ рѣчки, возлѣ моста (D-dur)	— 25
42. Цвѣли, цвѣли цвѣтики	— 25	65. Ты воспой, воспой, младѣ жавороночекъ	— 25
43. Я не думала ни о чемъ въ свѣтѣ тужить	— 25	66. Среди долины ровныя	— 35
44. Якъ сказала матуся. Малорос. пѣсня	— 35	67. Внизъ по матушкѣ по Волгѣ и Вальсъ Акимова	— 25
45. Двѣ мазурки	— 25	68. И шумѣ и гудѣ и Во лужкахъ дѣвки гуляли	— 35
46. Экосесѣ и пѣсня: Ахъ, ты ночь ли, ноченька	— 20	69. Какъ скоро я тебя узналъ и Что же ты, голубчикъ	— 40
47. Вальсъ графа Галенберга и Польскій	— 25	70. Чѣмъ тебя я огорчила и Охъ, болитъ! что болитъ?	— 40
48. Еврейскій танецъ и Andante	— 25	71. Полюбила молодчика и Ахъ, вы, кумушки	— 35
49. Ужъ какъ палъ туманъ и Andante Сора	— 20	72. Вальсъ, Экосесѣ и Мазурка Рондо	— 35
50. Бхалъ казакъ за Дунай и Рондо Гютена	— 40	73. Полонезъ, Экосесѣ и Вальсъ	— 25
51. Не будите молодую и Здравствуй, милая	— 35	74. Я нигдѣ дружка не вижу	— 25
52. Я цыганка молодая и Вальсъ Бетховена	— 40	75. Вариаци на оригинальную тему	— 25
53. Польскій, Свадебная пѣсня и Всѣхъ цвѣточковъ болѣ	— 45	76. Во саду ли въ огородѣ (новья вариаци)	— 25
54. Польскій Огинскаго (для двухъ гитаръ одного строя)*.	— 25	77. Ты прости, нашъ соловей	— 25
55. Французская кадрили	— 35	78. Вылетала голубина на долину	— 35
57. Выйду ль я на рѣченьку	— 40	79. Ужъ какъ шли-прошли дѣвицы	— 35
58. Маршъ соч. Циммермана	— 20	80. Не дивитесь, друзья	— 25
59. Два вальса и Казачокъ	— 25	81. Какъ ходилъ, гулялъ Ванюша	— 25
60. Желаніе наше совершилось	— 20	82. Хожу я по улицѣ	— 25
61. Я по цвѣтикамъ ходила (по улицѣ мостовой)	— 25	83. Какъ у нашего широкаго двора	— 25
62. По всей деревнѣ Катенька	— 35	84. Кадриль изъ оперы Робертъ Дьяволь**).	— 35

*) Въ партіи второй гитары пропущенъ одинъ тактъ.

**) № 56 хотя и значится по каталогу, но изданіе все распродано (см. спис. II).

II.

Сочиненія М. Т. Высотскаго,

вышедшія изъ печати и находящіяся въ старинныхъ изданіяхъ и въ рукописяхъ, а также неизданныя.

- | | |
|---|--|
| 1. Всѣхъ цвѣточковъ болѣ (для двухъ гитаръ).
Изданіе это значится подъ № 56 въ каталогъ А. Гутхейля, но все распродано и не возобновлено до сихъ поръ. | женька (тема), Вальсъ (изъ ром. Красный сарафанъ) и Прелюдія Бокса. |
| 2. Фантазія (H-dur). | 10. Чѣмъ тебя я огорчила (H-moll). |
| 3. Ахъ, не пава по снѣжмъ ходила. | 11. Прелюдія. |
| 4. Возлѣ рѣчки (знам. B-moll). | 12. Маршъ (въ темпѣ Andante) на бѣгство непріятели изъ Москвы (G-moll), посв. М. И. Анитову. |
| 5. Пряди моя пряха (E-moll). | 13. Зеленая роша. |
| 6. Красный сарафанъ (G-dur). | 14. Камаринскій (плясовая). |
| 7. Вспомнишь ли, сердечный другъ. | 15. Красный сарафанъ (E-moll). |
| 8. Полоса ль моя полосанька (H-moll) неизд. | 16. Полонезъ (A-dur). |
| 9. Четыре пѣсни: Такъ, конечно, онъ, мой милый (изъ оперы Казакъ-стихотворецъ), Не одна во полѣ доро- | 17. Тема (H-moll). |
| | 18. Швейцарская пѣсня (Steh nur auf) съ варіаціями Высотскаго. |
| | 19. Во лугахъ я ходила (E-moll). |

Списокъ этотъ, конечно, далеко еще не полонъ, но и въ этомъ небольшомъ списокѣ мы находимъ въ числѣ утраченныхъ сочиненій такія замѣчательнѣйшія произведенія, какъ „Пряди моя пряха“, „Возлѣ рѣчки“, „Всѣхъ цвѣточковъ болѣ“.

Крайне желательно было бы, чтобы изданія эти были возобновлены, а также восстановлены всѣ пропуски, посвященія, портреты и т. д., безцеремонно выбрасываемые издателями.

Чѣмъ руководятся послѣдніе въ данномъ случаѣ, трудно объяснить, но, во всякомъ случаѣ, такое безцеремонное и варварское отношеніе къ сочиненіямъ недостойно образованнаго, интеллигентнаго издателя.

Указатель

собственныхъ именъ, встрѣчающихся въ очеркѣ.

<i>Стр.</i>	<i>Стр.</i>
Аксеновъ С. Н. 9, 10, 11, 25, 35, 37, 45	Листъ Францъ 27, 28
Акимовъ 11, 61	Ляховъ И. Е. 13, 18, 51
Алексѣевъ 16, 24, 44, 60	Липкинъ Н. Е. 10, 13, 51
Анитовъ 62	Мочаловъ 18
Бетховенъ 22, 23, 61	Морковъ 20, 36, 37
Бахъ 22	Макаровъ Н. П. 35
Бергъ 56	Модартъ 22, 23
Берлиозъ Гекторъ 38	Оболенская А. Н., княгиня 13
Бобарыкинъ Н. Н. 8	Орловъ А. Г., графъ 26
Востокъ 45	Огинскій 61
Высотскій С. М. 15, 16	Полежаевъ А. И. 11, 12, 17
Высотскій Н. М. 9	Пушкинъ А. С. 28
Вѣтровъ А. А. 13	Пузинъ 11, 12, 13
Веберъ К. М. 38	Павловскій Е. М. 14
Васильевъ Иванъ, цыганъ 24	Паганини 37, 38
Григорьевъ Аполлонъ 17, 28, 32, 34, 54, 56	Сихра А. О. 9, 10, 16, 22, 25, 35, 36, 37, 42, 45
Гайднъ 22	Стаховичъ М. А. 7, 9, 11, 13, 14, 17, 22, 28, 32, 34, 35, 37, 40, 43, 46, 60
Галинъ С. Н. 52	Соколовъ Илья } цыгане . . . { 24, 26
Гуммель 23, 38, 45, 60	Соколовъ И. Т. } 26
Гутхейдъ А. 44, 60, 62	Соръ Фердинандъ 19, 20, 60, 61
Голиковъ А. К. 13	Соколовскій М. Д. 37
Глушковъ О. О. 22	Стелловскій 16, 44
Гюntenъ 60, 61	Саврасовъ А. К. 55
Галенбергъ, графъ 61	Соловьевъ А. П. 52
Дюбюкъ А. И. 11, 12, 20, 22, 23, 28, 35, 39	Толстой Л. Н. 54, 57
Долинъ 16	Тургеневъ И. С. 56
Джуліани 22	Танюша, цыганка 27
Заяицкій С. С. 8, 18	Фаминцынъ 32
Зани-де-Ферранте 37, 38	Фильдъ Джонъ 12, 23
Коврайскій 11, 12, 17	Фетисъ 38
Краснощековъ 14, 21, 22	Фалъевъ 13
Карамзинъ Н. М. 23	Херасковъ М. М. 9, 10, 11
Краммеръ И. Б. 23, 45, 60	Циммерманъ О. М. 37, 61
Кольцовъ А. В. 57	Цезыревъ 13
Каталани 27	Черниковъ Н. А. 8, 22
Кладовщиковъ 13	Чекрыгинъ В. Н. 51
Кернеръ 38	Чайковскій П. И. 51
Лермонтовъ 11, 12, 13, 17	Шиллингъ Густавъ 38
Лобковъ 24	Шрэнъ Эгремонтъ 38
Луинъ Н. А. 22	Шмидтъ 60
Липинскій 37, 38	
Леньяни Луиджи 37, 38	
Лейнгольдъ 44	

И з д а н і я,

послужившія матеріаломъ для составленія означеннаго очерка.

Полное собраніе сочиненій. *М. Т. Высотскаго.*

Очеркъ всеобщей исторіи музыки. *Л. Сакетти.*

Очерки исторіи музыки. *А. С. Размадзе.*

Музыкальные фельетоны и замѣтки. *П. И. Чайковскаго.*

Очеркъ исторіи семиструнной гитары. *М. А. Стаховича.*

Эстетика и поэзія. *М. Н. Чернышевскаго.*

Пѣсни разныхъ народовъ. *Н. Берга.*

Русскія народныя пѣсни. Статья *А. Григорьева.*

Старый Петербургъ. *М. Пыляева.*

Эрремонтъ Шрэнъ. Нѣсколько словъ о гитарѣ.

Домра и сродные ей музыкальные инструменты русскаго народа.
А. С. Фаминцына.

