ГИТАРИСТЪ



МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ЖУРНАЛЪ
СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ и
НОТНЫМИ ПРИЛОЖЕНІЯМИ

Выходитъ ежемѣсячно, въ количествѣ 12 №№ въ годъ.

1904 г. Подписная цѣна съ доставкою и пересылкою на годъ 4 руб., на полгода 2 руб. №10.

Годъ I-й. * Цѣна отдѣльнаго № безъ приложеній — 45 коп., съ приложеніями — 85 коп.

РЕДАКЦІЯ и КОНТОРА: Москва, Бахметьевская ул., домъ Прянишниковой, кв. 6.



Среди долины ровныя. Съ карт. В. Е. Маковскаго.

Стихотвореніе.

М. А. Стаховича *).

Вхожу я въ Кремль съ главой непокровенной,
Вотъ предо мной и твердъ и древенъ онъ,
И слышу я съ молитвою смиренной
Его церквей протяжный звонъ;
И мнится мнѣ, на прежнія дѣянья
Давно знакомый голосъ насъ зоветъ:
Нашъ русскій царь послалъ свое воззванье
Къ тебѣ, незыблемый народъ!
Но не впервой тебѣ, о Русь святая,
По манію царей твоихъ вставать,
И, кровь и жизнь за вѣру отдавая,
Свою святыню защищать!
Нашъ этотъ Кремль! въ немъ ратовалъ Пожарскій,
Отсюда зрѣлъ пожаръ Наполеонъ,
И мы теперь внимаемъ голосъ царскій:
Призывный кличъ! кремлевскій звонъ!
Отгрянетъ Русь отъ края и до края—
О, при концѣ великаго поста,
На звонъ Ивана звономъ отвѣчая,
Не даромъ ты звучишь, земля родная,
На свѣтлый день воскресшаго Христа!

Гитара и гитаристы.

Историческіе очерки **В. А. Русанова.**

Введеніе къ исторіи гитары въ Россіи.





ГЛАВА VII.

Гекторъ Берліозъ. Очеркъ его жизни и музыкальной дѣятельности.

И въ продолженіе всего предыдущаго XVIII вѣка, ни во всю первую четверть XIX вѣка не являлось во Франціи особенно замѣчательнаго, особенно талантливаго инструментатора. Но въ началѣ второй четверти этого вѣка явился французскій музыкантъ, который какъ бы наверсталъ все потерянное время и разомъ сдѣлалъ такіе громадные шаги, что вознаградилъ свое отечество за долгіе годы безплоднаго недочета.

„Это былъ Берліозъ".

Такъ начинаетъ свою статью объ этомъ великомъ музыкантѣ нашъ знаменитый художественный критикъ В. В. Стасовъ въ своемъ замѣчательномъ очеркѣ „Искусство въ XIX вѣкѣ".

А слишкомъ двадцать лѣтъ тому назадъ другой музыкантъ, совершенно незамѣтный въ музыкальномъ мірѣ, гитаристъ Н. П. Макаровъ, въ брошюрѣ своей



Гекторъ Берліозъ.

*) М. А. Стаховичъ, извѣстный поэтъ, дѣятель эпохи великихъ реформъ, какъ гитаристъ—ученикъ М. Т. Высотскаго. М. А. оставилъ послѣ себя брошюру „Очеркъ исторіи семиструнной гитары". Съ цѣлью выяснить талантливую личность М. А. Стаховича, редакція время отъ времени будетъ помѣщать его литературныя и музыкальныя произведенія. Стихотвореніе, здѣсь приводимое, было первоначально помѣщено въ журналѣ „Москвитянинъ" (кн. 7-ая, апрѣль 1855 г.) и доставлено намъ въ рукописномъ спискѣ К. И. Глазовой. **Редакція.**

„Нѣсколько правилъ высшей гитарной игры“ восклицаетъ съ гордостью:

„А Берліозъ, который сочинялъ свои грандіозныя партитуры съ гитарой въ рукахъ?!“

Какъ же совмѣстить эти два понятія о Гекторѣ Берліозѣ, какъ о музыкальномъ титанѣ, творцѣ грандіознаго европейскаго оркестра и программной музыки, съ Берліозомъ гитаристомъ, признававшимъ въ гитарѣ скромный, но серьезный музыкальный инструментъ?

Прежде чѣмъ отвѣтить на этотъ вопросъ, необходимо познакомиться съ его жизнью и музыкальною дѣятельностью.

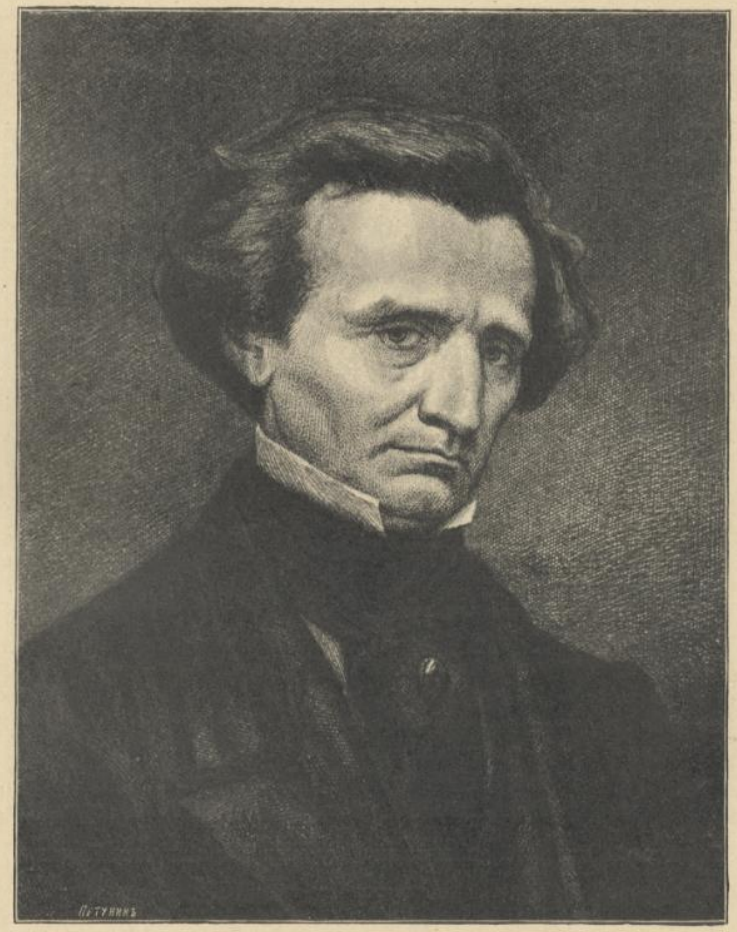
Гекторъ Берліозъ родился 11-го декабря 1803 года въ Côte St.-André.

Отецъ его былъ врачомъ и готовилъ сына къ той же дѣятельности. Но юный Берліозъ, вопреки волѣ отца, неодолимо влекомый къ музыкѣ, бросилъ университетъ и поступилъ въ консерваторію.

Для юнаго музыканта настали тяжкіе дни: разгнѣванный отецъ лишилъ его всякой поддержки и помощи. Пришлось изъ-за куска хлѣба служить въ хорѣ театра Gymnase dramatique.

Но талантъ — это сила, родникъ, пробивающій каменныя горы.

Вскорѣ Берліозъ покинулъ консерваторію.



Гекторъ Берліозъ.

Сухой, правильный методъ преподаванія пришелся не по душѣ пылкому музыканту. Духъ творчества неудержимо толкалъ его впередъ, рвался на свободу. Это былъ величайшій романтикъ, натура титаническая.

„Я ненавижу,—писалъ онъ,—вашу будничную жизнь, жизнь безъ поэзіи, безъ любви, жизнь, напитанную прозой, гдѣ люди ходятъ, а не летаютъ, и говорятъ, вмѣсто того чтобы пѣть“.

Выйдя изъ консерваторіи, онъ всецѣло отдался композиціи. Музыкантъ, одаренный великою способностью подмѣчать все прекрасное въ природѣ, въ людяхъ и въ произведеніяхъ искусства, онъ стремился къ новымъ музыкальнымъ формамъ и краскамъ, чтобы выражать звуками не однѣ только внутреннія чувства и идеи, но и внѣшнюю, живописную сторону жизненныхъ событій.

Первымъ крупнымъ произведеніемъ его по выходѣ изъ консерваторіи была месса, исполненная въ церкви St.-Roche и прошедшая совершенно незамѣченной.

Та же участь постигла и слѣдующія его раннія произведенія: увертюры „Waverley“ и „Frans juges“ и симфоніи „Episode de la vie d'un artiste“.

Это были фантастическія произведенія еще неокрѣпшаго въ знаніи и трудѣ таланта, запечатлѣнныя горячей, необузданной юношеской фантазіей.

Въ 1828 году неожиданный случай заставилъ Берліоза вернуться въ консерваторію; желаніе участвовать въ конкурсѣ, чтобы получить римскую премію, было тому причиной.

Въ это время учителемъ его по теоріи композиціи былъ Лезюеръ, угадавшій дарованіе своего ученика и провидѣвшій его великое будущее.

Желаніе Берліоза участвовать въ конкурсѣ увѣнчалось полнымъ успѣхомъ: въ 1830 году онъ получилъ Grand prix de Rome за свою кантату „Sardanapale“ и, кромѣ того, какъ лауреатъ, былъ посланъ на пять лѣтъ въ Италію для дальнѣйшаго усовершенствованія.

Онъ пробылъ тамъ только два года. За это время имъ были написаны увертюра къ „Королю Лиру“ и симфоническая поэма „Lelio“ или „Retour à la vie“, для соло, хора и оркестра.

Но и въ этихъ произведеніяхъ все еще видны были юношескія ошибки и заблужденія, хотя уже чувствовались въ значительной степени возмужалость генія и приближеніе его къ своему настоящему художественному назначенію.

Въ это же время Берліозъ пріобрѣталъ постепенно извѣстность и какъ музыкальный писатель и критикъ.

Еще юношей онъ печаталъ массу фельетоновъ, посвященныхъ бетховенской и веберовской музыкѣ, которую совершенно игнорировали во Франціи. Съ этою

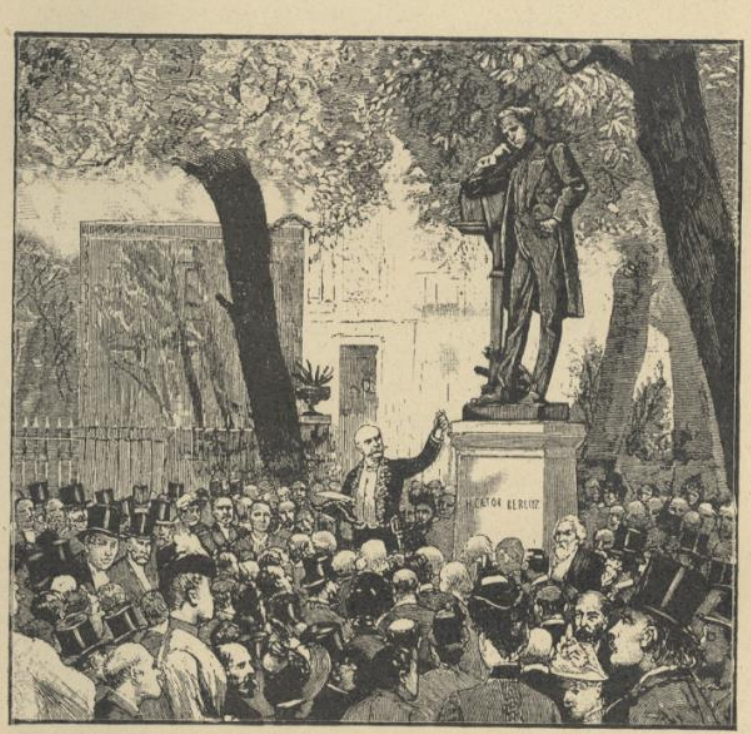
же цѣлью были имъ написаны и превосходно оркестрованы речитативы для „Фрейшюца“ и „Aufforderung zum Tanze“.

Но пропагандируя любимыхъ композиторовъ старой музыки, онъ такъ же неутомимо отстаивалъ и прокладывалъ дорогу новому роду музыкальнаго искусства—программной музыкѣ, безпощадно уничтожая многіе предразсудки и рутинныя манеры старой музыки.

Эти статьи и фельетоны онъ помѣщалъ въ „Correspondant“, „Revue européenne“, „Journal de Debats“, „Courrier de l'Europe“ и „Gasette musicale de Paris“. Они имѣли огромный успѣхъ, но зато нажили автору массу враговъ, въ свою очередь безпощадно преслѣдовавшихъ и высмѣивавшихъ музыкальные взгляды и стремленія Берліоза, а въ особенности его новую грандіозную оркестровку.

А между тѣмъ одна изъ величайшихъ заслугъ Берліоза заключается именно въ созданіи новаго оркестра, т.-е. въ увеличеніи средствъ и органовъ искусства. Въ этомъ особенно ярко высказалась его геніальная натура, обладавшая необычайнымъ чувствомъ музыкальнаго колорита.

Онъ открылъ міру невѣдомыя еще музыкальныя силы, колоссальныя по размѣрамъ и поразительныя по красотѣ и поэтическимъ краскамъ. Открывъ ихъ, онъ нашелъ такимъ образомъ и средства для воплощенія въ звукахъ тѣхъ сценъ и образовъ, которые тѣснились въ его душѣ.



Торжество открытія памятника Гектору Берліозу въ Парижѣ въ 1886 г.

Онъ сдѣлался отцомъ программной музыки. Къ искусству передавать звуками историческіе и философскіе вопросы и духовную сторону человѣческаго бытія, какъ это мы видимъ у Бетховена, онъ добавилъ еще новый міръ—міръ внѣшней жизни съ ея повседневными заботами и задачами, съ поэзіей и мечтами частной, личной жизни человѣка. Въ его „Чайльдъ Гарольдъ въ Италіи“ изображены не только нравственныя страданія этого скитальца, но и цѣлый рядъ сценъ и аксессуары изъ его путешествія. Въ скерцо „Царица Мабъ“ изъ „Ромео и Джульетта“ рельефно нарисована яркая, живая картина: царица Мабъ носится по воздуху на крыльяхъ разноцвѣтныхъ бабочекъ; крохотные сильфы танцуютъ и копошатся на цвѣткахъ; отъ всей картины положительно вѣетъ весной и вся она залита блескомъ солнца.

Изъ другихъ произведеній Берліоза слѣдуетъ отмѣтить: величественный Реквіемъ, написанный на погребеніе генерала Дамремона въ 1837 г.; симфоніи: „Чайльдъ Гарольдъ въ Италіи“ (1834 г.), „Ромео и Джульетта“, треххорное „Te Deum“; оперы: „Бенвенуто Челлини“ (1838 г.), „Беатриче и Бенедиктъ“ (1862 г.), „Взятіе Трои“ (1858 г.), „Троянцы въ Карѳагенѣ“ (1863 г.), легенду „Осужденіе Фауста“ (1846 г.), трилогію „Дѣтство Христа“, „Траурно-тріумфальную“ симфонію „5-е мая“, на торжество дня смерти Наполеона, „Римскій карнавалъ“, „Les nuits d'été“, op. 7, и „La captive“.

Въ 1843 году Берліозъ посѣтилъ Германію, гдѣ нашелъ горячаго поклонника въ лицѣ Роберта Шумана, въ 1845 г. — Австрію, а въ 1847 и 1868 гг. — Россію.

Къ числу пламенныхъ поклонниковъ Берліоза принадлежалъ также и знаменитый скрипачъ-гитаристъ Никколо Паганини. По настоятельной просьбѣ послѣдняго Берліозомъ написано соло для альта въ симфоніи „Чайльдъ Гарольдъ“.

Замѣчательно также, что именно въ Россіи, въ то время еще далеко отставшей отъ западно-европейской музыки, Берліозъ встрѣтилъ едва ли не самый выдающійся, горячій пріемъ. Въ Москвѣ концертъ, данный имъ въ городскомъ манежѣ, привлекъ двѣнадцать тысячъ слушателей! Въ кружкѣ Балакирева онъ нашелъ ревностныхъ сторонниковъ своего направленія. Извѣстно, какое вліяніе имѣлъ Берліозъ на этотъ кружокъ.

Несмотря однако на всемірный успѣхъ, нельзя сказать, чтобы Берліозу повезло въ жизни,—онъ не могъ добиться даже мѣста преподавателя парижской консерваторіи. Въ 1839 году его назначили только консерваторомъ, а въ 1852 году — библіотекаремъ. Послѣднее мѣсто онъ занималъ до самой смерти.

Его поняли и оцѣнили только лѣтъ десять спустя послѣ его смерти.

Изъ литературныхъ трудовъ Берліоза, помимо массы музыкальныхъ статей и фельетоновъ, пользуются особенною извѣстностью: „Traité d'instrumentations“, выдержавшій множество изданій, „Voyage musical en Alle-

magne et en Italie" (1844 г.), „Les soirees d'orchestre" (1853 г.), „Les grotesques de la musique" (1859 г.) и „A travers chants" (1863 г.).

Его „Mémoires", относящіяся къ путешествіямъ по Италіи, Германіи, Россіи и Англіи, появились въ печати уже послѣ смерти Берліоза.

Въ жизни своей Берліозъ рисуется намъ какъ образованный, остроумный человѣкъ, съ тонкою наблюдательностью, и какъ благородный, отзывчивый музыкантъ, артистъ въ душѣ.

Читатели наши помнятъ вѣроятно, съ какою трогательною любовью вспоминаетъ Берліозъ о русскомъ юношѣ-дилетантѣ, обратившемся къ нему за помощью и совѣтомъ *).

Берліозъ умеръ 8-го марта 1869 г. въ Парижѣ, гдѣ въ 1886 г. ему воздвигнутъ великолѣпный памятникъ, а въ 1890 г. другой—на его родинѣ.

ГЛАВА VIII.

Берліозъ и гитара.

Берліозъ познакомился съ гитарой еще въ дѣтствѣ. Отецъ Берліоза, впослѣдствіи такъ жестоко преслѣдовавшій своего сына за увлеченіе музыкой, нисколько не препятствовалъ ему заниматься ею въ дѣтствѣ. Онъ смотрѣлъ на это очень снисходительно, какъ на полезное развлеченіе, какъ на отдыхъ отъ серьезныхъ умственныхъ занятій. Запрещая ему играть на фортепіано, онъ всячески поощрялъ занятія его на гитарѣ, приглашая для этого преподавателей.

Первымъ его серьезнымъ учителемъ на этомъ инструментѣ былъ нѣкто Доранъ, скромный артистъ, уроженецъ Кольмара.

Доранъ игралъ на многихъ инструментахъ: на кларнетѣ, контрабасѣ, на скрипкѣ и на гитарѣ. Едва ли поэтому онъ въ достаточной степени основательно зналъ гитару. Какъ бы то ни было, но онъ вскорѣ долженъ былъ сознаться, что ученикъ его превзошелъ на гитарѣ своего учителя.

Насколько технически владѣлъ гитарой Берліозъ? Его современники говорятъ, что онъ былъ на ней виртуозомъ. Мы не имѣемъ для сужденія объ этомъ никакихъ другихъ данныхъ; Берліозъ не оставилъ послѣ себя спеціальныхъ сочиненій для этого инструмента, хотя намъ извѣстно, что послѣдняя, восьмая, сцена изъ его „Фауста", серенада Мефистофеля, написана, какъ это видно изъ партитуры, исключительно для пѣнія съ аккомпанементомъ гитары.

Несомнѣнно только то, что Берліозъ основательно изучилъ гитару, такъ какъ давалъ на ней уроки, и между прочимъ въ пансіонѣ г-жи Добрэ, въ Марэ.

Во время пребыванія своего въ Италіи Берліозъ очень любилъ прогуливаться въ окрестностяхъ Рима; цѣлью его прогулокъ была деревня Субьяко, въ нѣсколькихъ миляхъ отъ Тиволи. Онъ любилъ проводить время въ обществѣ простодушныхъ крестьянъ и приводить ихъ въ неописуемый восторгъ звуками своей гитары.

Вѣроятно Берліозъ писалъ и для гитары, но сочиненія его утрачены. Не можетъ быть, чтобы музыкантъ, игравшій на гитарѣ съ дѣтства и обладавшій такимъ неудержимымъ творчествомъ, ничего не сочинялъ для нея.

Но въ особенности важно для насъ то, что тридцать лѣтъ спустя, во время своего пребыванія въ Ліонѣ, Берліозъ публично, передъ цѣлымъ оркестромъ, призналъ гитару цѣннымъ инструментомъ и заявилъ, что онъ обязанъ ей своимъ первоначальнымъ музыкальнымъ образованіемъ. По его словамъ, игра на ней спасла его „отъ тиранніи привычекъ пальцевъ къ фортепіаннымъ пассажамъ, столь опаснымъ для творчества, и отъ увлеченія звучностью вульгарныхъ вещей".

Это признаніе за гитарой воспитательнаго значенія—фактъ весьма замѣчательный и обойти его молчаніемъ нельзя.

Въ самомъ дѣлѣ: болѣе чѣмъ какой-либо другой инструментъ, гитара требуетъ отъ артиста музыкальнаго слуха, вкуса и развитія. Безъ этого на гитарѣ получается не игра, а пошлое треньканье.

Техника гитарной игры настолько сложна и трудна, оттѣнки и краски ея звуковъ настолько разнообразны и неуловимы, что почти не поддаются передачѣ никакими школами и нотами. Тутъ нуженъ непремѣнно или артистъ учитель или *собственное художественное чутье и пониманіе*. Гитаристамъ-самоучкамъ хорошо извѣстно это и они могутъ подтвердить мои слова.

Ни одинъ инструментъ такъ предательски не выдаетъ музыкальной физіономіи артиста, его настроенія и вкуса.

Конечно, то же самое можно наблюдать и на другихъ инструментахъ, но не въ такой ощутительной формѣ. Послѣднее именно и происходитъ отъ того, что на гитарѣ больше оттѣнковъ и красокъ, чѣмъ на другихъ инструментахъ. Въ ней то слышится рояль, то арфа, то тихій человѣческій говоръ, то пѣніе скрипки или віолончели и, кромѣ того, есть свои, ей одной свойственныя, краски. А чѣмъ больше этихъ красокъ у художника-музыканта, тѣмъ больше и средствъ для воспитанія своего таланта и для передачи, для выраженія своихъ мыслей, своего музыкальнаго „я".

А разъ это такъ, то ясно, что слова Гектора Берліоза о томъ, что гитарѣ онъ обязанъ своимъ первоначальнымъ музыкальнымъ образованіемъ, что она ограждала его творчество отъ шаблонныхъ пассажей и вульгарной звучности, — истина неоспоримая, вытекающая изъ музыкальности этого инструмента, не говоря уже о томъ, что въ то же время такія заявленія служатъ намъ еще новымъ доказательствомъ, насколько основательно изучилъ и понялъ Берліозъ гитару.

Вторая причина такого серьезнаго отношенія Берліоза къ нашему инструменту вытекаетъ отчасти изъ первой.

Берліозъ, какъ мы видѣли изъ предыдущей главы, былъ по натурѣ величайшимъ романтикомъ, художникомъ-поэтомъ.

Ничего не было выше въ творчествѣ Берліоза, какъ

*) Изъ воспоминаній Гектора Берліоза. Путешествіе въ Россію. См. „Гитаристъ" № 2, февраль 1904 г.

его умѣніе изображать міръ кроткой тихой красоты и милой граціи и въ особенности міръ волшебный, сверхъестественный и фантастическій.

Порхающая при блескѣ солнца царица Мабъ, блуждающіе огоньки, картинка весны, шествіе пилигримовъ среди чудной итальянской природы, ярко сверкающая атмосфера бала, веселый римскій карнавалъ, прелестная картина природы съ эоловой арфой для „Бури" Шекспира, трогательная идиллія—вступленіе къ „Юности Христа",—всѣ эти перлы берліозовской музыки служатъ лучшимъ тому доказательствомъ.

И, какъ геніальный живописецъ-колористъ, онъ умѣлъ пользоваться *всѣми* красками, *всѣми* звуками, игнорируя только фортепіано, въ которомъ онъ видѣлъ одинъ сухой суррогатъ оркестра.

Что же касается его увлеченія колоссальными оркестрами и хорами, то въ этомъ много было преувеличенія, и никакихъ громадныхъ міровъ и картинъ онъ никогда не создавалъ.

Что же послѣ этого остается непонятнаго въ томъ, что этотъ великій въ душѣ романтикъ любилъ гитару, инструментъ въ высокой степени романтическій?

Но онъ не могъ не цѣнить ея и какъ истинный художникъ: бархатный тембръ ея басовъ, роскошныя легато и глиссады, нѣжность и задушевность тона, оригинальность ея стаккато и флажолетовъ, — все это такія краски, которыя не могъ не цѣнить такой зоркій и чуткій художникъ, какимъ былъ Берліозъ.

И какъ Веберу, Гуно, Паганини и другимъ выдающимся музыкантамъ, дѣлавшимъ гитару своимъ интимнымъ музыкальнымъ другомъ, такъ и Берліозу она не только не мѣшала его огромной міровой дѣятельности, но даже вносила свою лепту въ его творчество, помогая его мысли и фантазіи и давая ему свои особенные, ей одной принадлежащіе, эффекты и краски.

Такъ нѣкогда гитара въ рукахъ испанца Феликса Кастильо вдохновила М. И. Глинку и подарила музыкальный міръ новымъ чуднымъ произведеніемъ „Арагонская хота".

Вотъ почему такъ дорого и близко сердцу каждаго гитариста имя великаго Берліоза. Поднимая глаза на этотъ высокій, величавый образъ музыкальнаго міра, невольно поднимается высоко и взглядъ на гитару.

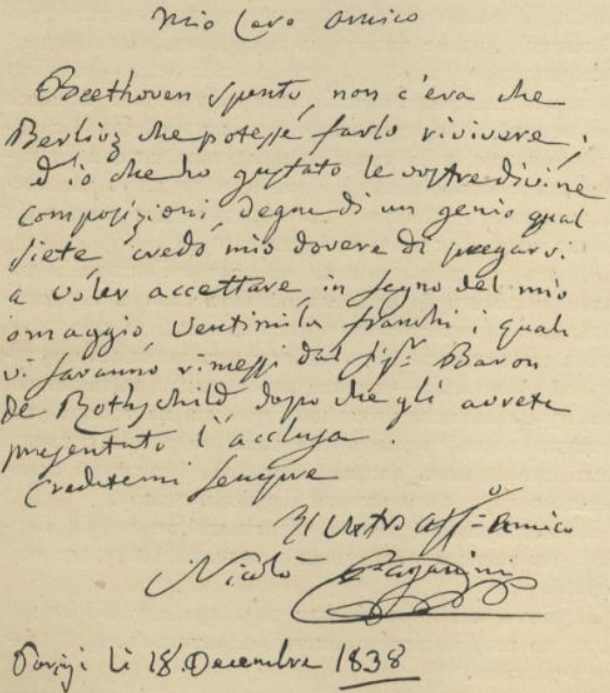
Такъ не пора ли современнымъ музыкальнымъ законодателямъ, жрецамъ и лордамъ оставить ложное предубѣжденіе къ гитарѣ, основанное исключительно на полномъ ихъ невѣжествѣ во всемъ, что касается этого инструмента?

Неужели же имена Вебера, Паганини, Гуно и другихъ великихъ музыкантовъ и наконецъ имя Гектора Берліоза, величайшаго знатока музыкальныхъ инструментовъ, ничего ровно не говорятъ имъ?

Пора, пора давно!

(Продолженіе слѣдуетъ.)

Письмо Н. Паганини къ Г. Берліозу.



Дорогой другъ мой!

Я узналъ отъ Бетховена, что великій Берліозъ находится въ крайне стѣсненномъ положеніи; ваши божественныя сочиненія приводятъ меня въ восхищеніе и я считаю своимъ долгомъ просить васъ принять отъ меня въ знакъ моего глубокаго почтенія двадцать тысячъ франковъ, которыя я получилъ нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ въ подарокъ отъ барона Ротшильда.

Искренно преданный вамъ другъ вашъ

Никколо Паганини.

18 декабря 1838 г.

Письмо Г. Берліоза къ Н. Паганини.

18 Décembre
1838

O Digne et grand artiste

Comment vous exprimer ma reconnaissance !! Je ne suis pas riche, mais croyez moi, l'hommage d'un homme de Génie tel que vous me touche mille fois plus que la générosité royale de votre présent.

Les paroles me manquent, je cours vous embrasser dès que je pourrai quitter mon lit où je suis encore retenu aujourd'hui.

H. Berlioz

18 декабря 1838 г.

Достойный и великій артистъ!

Какъ выразить вамъ мою признательность!! Я небогатъ, но повѣрьте мнѣ, что одобренія такого генія, какъ вы, въ тысячу разъ болѣе трогаютъ меня, чѣмъ королевская щедрость вашего подарка.

У меня не хватаетъ словъ; я лично прибѣгу обнять васъ, какъ только буду въ состояніи покинуть мою постель, къ которой я теперь прикованъ.

Г. Берліозъ.

Послѣдняя мелодія.

Эскизъ.

Догорало лѣто... Тихими, неслышными шагами приближалась задумчивая, печальная осень и отмѣчала слѣдъ свой на умирающей природѣ. Пустѣли поля, блекли цвѣты въ садахъ, загорались краснымъ огнемъ листья на деревьяхъ, и солнце постепенно теряло свою силу, позже всходило на лазурныя небеса и раньше опускалось туда, куда-то далеко, за лѣсъ... Мракъ успѣшнѣе боролся со свѣтомъ, скорѣе падали сумерки, и вечера становились холодными и длинными.

За городомъ, гдѣ набирали силъ за лѣто усталые, слабые горожане, постепенно пустѣло. Точно перелетныя птицы, потянулись дачники въ городъ, и одинъ за другимъ потащились огромные воза, нагруженные разнымъ скарбомъ, по большой дорогѣ, ведущей въ городъ.

Тронулся дачникъ. Пустѣли пригородныя мѣстности. Васильковы одними изъ немногихъ остались еще въ числѣ обитателей одной пустѣвшей дачной мѣстности и не знали, когда и имъ можно будетъ трогаться въ городъ на зимнюю квартиру... Имъ было не до переѣзда.

Степанъ Васильевичъ Васильковъ, глава семьи, доживалъ послѣдніе дни. Онъ лежалъ приговореннымъ къ смерти, и доктора запретили ему всякое безпокойство.

И скучно, печально было въ большой нарядной дачѣ Васильковыхъ. Тамъ ходили всѣ чуть слышно, говорили шопотомъ и съ тревогой прислушивались къ мучительному, судорожному кашлю, глухо доносившемуся изъ комнаты, гдѣ лежалъ больной. Всѣ знали, что дни Степана Васильевича были сочтены, знали, что скоро ждетъ его роковой конецъ, но тѣмъ не менѣе всѣ боялись приближенія этого конца, всѣмъ чудилось что-то большое и ужасное.

И самъ Степанъ Васильевичъ, несмотря на утѣшенія, на доводы, что положеніе его далеко еще не безнадежно, казалось, чувствовалъ, что наступаетъ конецъ его жизни, что и къ нему пришла осень, послѣдняя, безпощадная, безжалостная осень. Онъ былъ задумчивъ и угрюмъ и никого почти не подпускалъ къ себѣ, кромѣ жены своей да старой няньки, выходившей у него всѣхъ дѣтей. Одинокій лежалъ онъ въ своей спальнѣ, гдѣ было мрачно отъ спущенныхъ гардинъ, упорно смотрѣлъ въ одну точку на потолокъ и, казалось, думалъ какую-то тяжелую, длинную думу.

О чемъ могъ думать Степанъ Васильевичъ, никто вѣрно не зналъ и узнать не могъ, потому что никого не допускалъ онъ въ свое „святая святыхъ“, и отъ

этого вокругъ, въ семьѣ его, распространялось что-то тяжелое и тоскливое, что камнемъ ложилось на душу.

Но вотъ однажды, когда было особенно хорошее раннее осеннее утро, когда солнце мягко свѣтило съ высоты далекаго, чистаго неба и воздухъ былъ до изумительнаго чистъ и прозраченъ, Степанъ Васильевичъ вдругъ, послѣ долгаго перерыва, заявилъ о желаніи побыть на свѣжемъ воздухѣ. Удивленные нѣсколько этимъ желаніемъ домашніе попробовали было протестовать ему, стали доказывать возможность простудиться, но онъ лишь сильно закашлялся, заморщился и потомъ выкрикнулъ гнѣвно:

— Несите туда... на террасу... хочу я дышать... здѣсь трудно... уморить вы меня что ли хотите?..

И, боясь раздражить больного еще больше, желаніе его поспѣшно исполнили: посадили Степана Васильевича въ просторное, высокое кресло, обложили подушками, закутали пледами и вынесли на террасу.

— Оставьте теперь... уйдите...—прошепталъ больной, когда опустили у перилъ террасы его кресло, и махнулъ блѣдной, почти прозрачной рукой. И всѣ ушли.

Оставшись одинъ, Васильковъ глубоко вздохнулъ своею изстрадавшеюся грудью и жаднымъ взоромъ окинулъ открывшуюся предъ нимъ картину. Съ высоты террасы видѣлъ онъ разстилавшуюся передъ нимъ равнину, окаймленную со всѣхъ сторонъ лѣсомъ. По равнинѣ лентой вилась дорога и исчезала тамъ, гдѣ-то въ сторонѣ, углубляясь въ лѣсъ... А лѣсъ стоялъ, одѣтый въ багрянецъ, и, казалось, тоже, какъ и Степанъ Васильевичъ, думалъ какую-то глубокую думу... Въ воздухѣ было тихо-тихо. Листья на деревьяхъ точно замерли, и лишь изрѣдка какой-нибудь одинъ изъ нихъ, какъ бы обезсиленный, блестя на солнцѣ позолотой, падалъ на землю... Гдѣ-то робко попискивали синицы, трещали кузнечики.

Степанъ Васильевичъ смотрѣлъ на эту мирную картину собирающейся на отдыхъ природы и чувствовалъ, какъ въ его душу спускается какой-то покой, желаніе сладкаго, продолжительнаго отдыха. Потомъ, пригрѣваемый солнцемъ, убаюкиваемый тишиной осенняго утра, онъ началъ было дремать, устало закрылъ глаза, какъ вдругъ до его слуха долетѣли какіе-то мягкіе, грустные звуки: гдѣ-то заиграли что-то жалобное, тоскующее.

Васильковъ открылъ глаза и насторожился. Звуки летѣли откуда-то сбоку, очевидно съ сосѣдней дачи, на которой тоже еще жили, задѣвали террасу, на которой въ креслѣ сидѣлъ Степанъ Васильевичъ, и кружились, рыдая и плача, около него.

Тихую грусть и печаль, невысказанное, невыплаканное горе выражали собою звуки, казалось, хотѣли заговорить съ кѣмъ-то, но, не найдя никого, легкіе, какъ тѣни, неслись дальше, мимо Степана Васильевича, и таяли тамъ гдѣ-то, въ туманной дали.

Васильковъ, затаивъ дыханіе, жадно ловилъ несущіеся звуки и чувствовалъ, что вдругъ въ его больной, пустой груди начинаетъ зарождаться что-то великое и вмѣстѣ съ тѣмъ такое славное, хорошее, наполнявшее теплотой все его хилое, замороженное существо... Онъ и раньше любилъ музыку, въ молодости часто хаживалъ въ оперу, но потомъ мало-по-малу сталъ забывать про нее, всецѣло отдаваясь однимъ лишь матеріальнымъ расчетамъ и заботамъ о томъ, какъ бы обезпечить себя и свое семейство. Ему стало некогда слушать музыку... Теперь же онъ былъ свободенъ. Все, что раньше наполняло его жизнь, теперь, съ развитіемъ болѣзни, куда-то отошло, затянулось туманомъ.

Легкой волной неслись звуки и все больше и больше окутывали Степана Васильевича, очаровывали его. Теплое и хорошее все выше и выше поднималось въ груди его, подступало къ горлу, какъ-то сдавливало его, и затѣмъ что-то, щекоча кожу, пробѣжало по блѣдному, безкровному лицу.

Сухой и замкнутый, Степанъ Васильевичъ плакалъ.

А передъ его духовными очами противъ воли, противъ желанія, вдругъ какъ-то разомъ, вихремъ пронеслась вся его прошлая жизнь. Онъ какъ бы мгновенно, чутьемъ обнялъ всѣ прожитые годы, и ему стало почему-то жалко до боли этой прошлой жизни—безцѣльной и скучной показалась ему она.

Чудилось плакавшему Василькову что-то родное въ мелодіи звуковъ, чудилось, что и они, эти звуки, плачутъ о томъ же, о тѣхъ же прошедшихъ безцѣльно годахъ, тоскуютъ и рвутся къ чему-то болѣе чистому и лучшему... Въ чемъ заключалось это лучшее, не зналъ Степанъ Васильевичъ и объяснить себѣ этого не могъ, но что это лучшее было гдѣ-то, онъ былъ теперь увѣренъ въ этомъ, какъ и въ томъ, что сейчасъ стоитъ дивный, роскошный осенній день... Его душа говорила ему теперь объ этомъ на какомъ-то непонятномъ языкѣ и жадно хотѣла этого.

Съ болью отозвалось въ сердцѣ Степана Васильевича прошлое, хочется ему остановиться на чемъ-нибудь свѣтломъ, что могло бы скрасить прожитые годы, но ничто свѣтлое не идетъ на умъ, вспоминается одно лишь грустное и мрачное, и эти воспоминанія точно камень давили и угнетали Василькова.

А звуки все сильнѣе и сильнѣе рыдаютъ и бьются въ безысходной тоскѣ.

„Что это тяжелое въ прошломъ?“ мелькаетъ вопросъ въ головѣ Василькова, и какъ бы въ отвѣтъ на это встаютъ передъ нимъ послѣдніе дни, когда тяжелобольной лежалъ онъ въ своей комнатѣ, никого не хотѣлъ видѣть и только лишь думалъ съ жгучею болью всѣ о томъ же проклятомъ вопросѣ, старался разрѣшить загадку—отчего прошлое потеряло для него свою силу и цѣнность и теперь лишь только давило его?.. Но вопросъ былъ трудно разрѣшимъ,—что-то сдавливало тогда его мысли, путало, и отъ этого еще болѣе увеличивались его страданія.

Но теперь ему легче, теперь онъ не чувствуетъ уже того жгучаго одиночества,—съ нимъ рыдаетъ и тоскуетъ о томъ же разыгрываемая невѣдомымъ кѣмъ-то мелодія.

И чѣмъ больше слушаетъ игру Степанъ Васильевичъ, тѣмъ легче и легче кажется ему рѣшить мучившій его вопросъ. Сердце его замираетъ отъ предчувствія, что сейчасъ вотъ должно совершиться что-то великое и важное, долженъ пасть разрѣшеннымъ мучившій его вопросъ.

И онъ не ошибся: рокотавшіе вокругъ него звуки принесли что-то новое въ его душу—увидѣлъ Степанъ Васильевичъ въ настоящемъ свѣтѣ свое прошлое, понялъ, что надъ всѣмъ этимъ прошлымъ тяжелой тучей висѣло его грубое, безграничное своеволіе, соединенное съ злымъ и нехорошимъ чувствомъ къ человѣку, самаго близкаго изъ которыхъ, своего старшаго сына, проклялъ Васильковъ за то, что тотъ дерзнулъ возстать противъ него—отца.

„Но отчего все это случилось?“ шепчутъ блѣдныя губы больного, а глаза съ тоскою смотрятъ кругомъ, точно отвѣта ищутъ на вновь выросшій вопросъ, отвѣта на то, почему сынъ Василькова, котораго онъ трудами рукъ своихъ вырастилъ и поставилъ на ноги, вмѣсто благодарности нанесъ отцу грубый и жестокій ударъ: промѣнялъ его со всѣми заботами и хлопотами о немъ на какихъ-то „безпутныхъ“ товарищей, съ которыми кутилъ „на-пропалую“ на его, Степана Васильевича, трудовыя деньги, и наконецъ сдѣлался воромъ—сдѣлалъ подлогъ.

И Васильковъ, гордившійся незапятнанной репутаціей своей фамиліи, проклялъ сына, а самъ захворалъ. И когда кто-либо напоминалъ ему о Петрѣ Степановичѣ—такъ звали молодого Василькова,—когда мать робко просила мужа простить Петю, не дать ему совсѣмъ погибнуть, онъ, отецъ, задыхался отъ душившаго его гнѣва, сжималъ кулаки и шипѣлъ:

— Молчите... молчите лучше!.. Я не знаю и знать не хочу этого мерзавца!.. Онъ мнѣ не сынъ, онъ проклятый!..

Теперь же печальные, мягкіе звуки какъ бы обезоружили Василькова,—при воспоминаніи о сынѣ у него не пробуждалась уже такая жгучая злоба и ненависть къ нему, какъ прежде. Теперь въ душѣ его зарождалось что-то новое, зарождалось сознаніе, что не одинъ его сынъ виноватъ въ паденіи своемъ, что есть здѣсь и еще виноватые, а между ними и онъ, Степанъ Васильевичъ.

И съ тихой, тоскующей грустью вспоминаетъ умирающій отецъ о жизни своего сына, и печальной, тяжелой представляется ему она. Вспоминаетъ онъ, какъ Петя, бывало, худенькій и блѣдный, съ трясущимися отъ страха руками, подавалъ ему для подписи свой бальникъ. Онъ, отецъ, сурово смотрѣлъ баллы, молча подписывалъ, если все было хорошо, и ругался, если встрѣчались неудовлетворительныя отмѣтки, а подъ горячую руку и билъ... И матери часто доставалось отъ него за дѣтей: чудились ему во всемъ распущенность, лѣнь и проказы, и онъ требовалъ отъ жены по отношенію къ дѣтямъ строгости и строгости.

И потомъ, когда Петя выросъ, кончилъ учиться, сталъ помогать отцу въ дѣлѣ, Степанъ Васильевичъ попрежнему держалъ себя по отношенію къ сыну: говорилъ съ нимъ только въ наставительномъ тонѣ или же просто бранилъ. Онъ былъ увѣренъ въ правотѣ своихъ дѣйствій, смотрѣлъ на сына, какъ на своего раба, которому онъ далъ жизнь, и считалъ себя въ правѣ ожидать отъ него только благодарностей и рабской угодливости... Но вышло иначе: на глазахъ его сынъ былъ рабомъ, а за глазами всячески старался наверстать отнимаемую отъ него свободу, видѣлъ въ отцѣ только врага.

Но тогда Степанъ Васильевичъ ничего не чувствовалъ этого, не страдалъ за жизнь сына, какъ теперь, и сынъ ушелъ отъ него.

„Боже мой!“ шепчетъ съ тоскою Васильковъ, а звуки все льются и льются, задумчивые, тихіе, умоляющіе кого-то. Слышитъ ихъ Степанъ Васильевичъ, понимать начинаетъ, и острая жалость къ преступному сыну, къ жизни, ко всѣмъ широкой волной вливается въ его душу, обильнѣе текутъ слезы по морщинистому лицу, душа бьется и замираетъ въ пустой, изсохшей груди.

И хочется ему крикнуть громко, такъ, чтобы всѣ услыхали его: „Прощаю я!.. прощаю, Петръ!.. иди ко мнѣ!..“

Онъ дѣлаетъ неимовѣрныя усилія, чтобы крикнуть, вбираетъ поспѣшно воздухъ больною грудью, силится подняться съ кресла, произвести хоть какой-нибудь звукъ, чтобы вызвать къ себѣ домашнихъ, но силъ нѣтъ... Грудь быстро, быстро поднимается и опускается, а воздуху все мало... Онъ задыхается, и слова гдѣ-то замираютъ далеко въ груди.

„Конецъ!“ промелькнуло въ головѣ Василькова, и онъ весь какъ-то встрепенулся, душа его забилась, точно подстрѣленная птица, а въ глазахъ стало темнѣть, исчезать куда-то начали видимые имъ предметы и лишь звуки одни попрежнему властно рѣяли надъ нимъ.

Теперь въ нихъ новое что-то, торжественное и великое, услышалъ Васильковъ. Утѣшились они какъ будто, снесли кому-то свою печаль и грусть и поютъ теперь объ иномъ, поютъ уже откуда-то сверху твердо и звучно, сбираются съ силой, окружаютъ тѣснѣе и тѣснѣе Степана Васильевича и, наконецъ, уносятъ его съ собою въ невѣдомую даль.

А солнце попрежнему ярко свѣтило, горѣла настурція въ полуразрушенныхъ клумбахъ, попискивали синицы, и лѣсъ думалъ свою нескончаемую думу.

А. Анненскій.

Сентябрь 1904 г.



Туманъ.

QUASI UNA FANTASIA.

Посв. К. И. Глазовой.

I.

Густой, удушливый туманъ!..

Подъ ногами осенняя липкая грязь. Словно тѣни двигаются люди, и если бы не грохотъ мостовой да не глухой говоръ толпы, можно бы подумать, что мы въ царствѣ призраковъ или безплотныхъ тѣней...

II.

Густой, удушливый туманъ!..

Глаза съ болью, съ напряженіемъ смотрятъ впередъ; того и гляди кто-нибудь столкнетъ тебя съ дороги, раздавитъ тяжелая телѣга или обрызгаетъ грязью летящій на резиновыхъ шинахъ богачъ...

III.

Я иду на работу, которую я ненавижу всей душой, которая ненавистна мнѣ, какъ ярмо волу... Мнѣ кажется, что я утопаю, теряюсь въ морѣ безсмысленныхъ бумагъ, счетовъ, надъ которыми царитъ...

Густой, удушливый туманъ!..

IV.

И этотъ огромный, грязный, отвратительный городъ, съ его вѣчною суетой, грохотомъ, алчностью, безсердечіемъ и нищетой! Вся эта жизнь, безтолковая, безпокойная, трусливо мечущаяся, спасающаяся отъ неизбѣжной, необъяснимой смерти, не есть ли тоже...

Густой, удушливый туманъ?!..

V.

Полно, не самообманъ ли это? Точно ли мы живыя разумныя существа, съ вѣчнымъ духомъ, движущіяся по собственной волѣ, живущія сознательною жизнью, а не бездушныя тѣни, которыя окружаетъ этотъ...

Густой, удушливый туманъ!..

VI.

Боже, что со мной! Мнѣ тяжко, душно..... Мысль цѣпенѣетъ, а мозгъ горитъ какъ въ огнѣ... Я потерялъ дорогу, я не знаю, куда идти... О помогите, помогите! Разгоните, разсѣйте этотъ гнетъ, этотъ...

Густой, удушливый туманъ!..

В. Русановъ.



„Стройный“ вопросъ.

Принявъ во вниманіе то простое обстоятельство, что каждый музыкальный инструментъ имѣетъ и долженъ имѣть строй, невольно возникаютъ вопросы: да что же такое строй? какова его природа? что за законы управляютъ имъ, обусловливаютъ его существованіе? какимъ образомъ? и т. д. Дѣйствительно, лишь ясное, всесторонне опредѣленное понятіе о самомъ строѣ открываетъ дорогу къ разрѣшенію тѣхъ или иныхъ вопросовъ, рождающихся на почвѣ даннаго инструмента, безъ чего послѣдніе теряютъ всякую связь, всякій смыслъ и въ лучшемъ случаѣ ведутъ лишь къ переливанію изъ пустого въ порожнее, что и слышимъ такъ часто среди гитаристовъ въ ихъ „стройныхъ“ спорахъ на темы: о превосходствѣ одной системы сравнительно съ другой, необходимости утилизировать гитару въ разныхъ строяхъ, должномъ однообразіи для всѣхъ опредѣленнаго строя и т. п.

Года три тому назадъ нѣкто г. Штиберъ договорился до того, что въ реформѣ Сихры (?) усмотрѣлъ искаженіе самаго образа инструмента, превращеніе семиструнной гитары во что угодно, но только не въ гитару; навязавъ со столь же достаточнымъ основаніемъ шестиструнную гитару въ вѣчное, потомственное и исключительное обладаніе испанцамъ (они де здѣсь хозяева, лишь они все могутъ), онъ, ни много сумняшеся, перечисляя имена гитаристовъ, создавшихъ этому „испанскому“ строю истинный обликъ, истинное назначеніе, не въ состояніи найти ни одного испанца,—нѣмецъ да французъ, итальянецъ да нѣмецъ. И, что досадно, все это происходитъ не отъ желанія почесать языкъ, а тѣмъ паче вредить гитарѣ—Боже сохрани! Въ добрыхъ и честныхъ намѣреніяхъ послужить общему дѣлу хотя бы того же г. Штибера я отнюдь не сомнѣваюсь, но отсутствіе подобающей серьезности, подготовленности, то легкое сердце, граничащее съ верхоглядствомъ, съ которымъ тѣмъ не менѣе эти люди такъ смѣло принимаются за сложную и трудную работу, находятъ возможнымъ удовлетворительно исполнить ее, невольно, какъ-то для нихъ самихъ незамѣтно, ставитъ ихъ въ положеніе фразера со всей критической словесностью — мнѣніями, рѣшеніями, заключеніями.

Вѣдь вотъ, напр., виртуозъ, солистъ и преподаватель на гитарѣ г. Лебедевъ, такъ тотъ прямо съ мѣста въ карьеръ угощаетъ почтеннѣйшую публику даже „новымъ“ строемъ. Вотъ, говоритъ, строй, такъ строй—разъединственный, спасеніе наше, сюда пожалуйте!.. И что же? Здѣсь бы и предлогъ, болѣе того—прямая обязанность, выяснить намъ, заблудшимъ, жгучій вопросъ, повторяю: уяснить во всей его сложности.

А г. Лебедевъ? Онъ, ограничившись двумя-тремя затасканными, похожими на дѣтскій лепетъ, противорѣчивыми „доказательствами въ преимуществѣ“, считаетъ свою миссію законченной, полагая, что свершилъ очень нужный, куда большой подвигъ, открылъ новую Америку!..

Жаль!.. Первостепенной важности вопросъ о строѣ, слишкомъ жизненно, слишкомъ серьезно сложившійся въ исторіи гитарной музыки и, прибавлю, быть можетъ интересный и не для однихъ гитаристовъ, заслуживаетъ иного съ собой обращенія.

Николай Черниковъ.

1904 г. 15 октября.

Маратъ и гитара.

(ИСТОРИЧЕСКАЯ ЗАМѢТКА.)



Маратъ и гитара! Какъ странно звучитъ сопоставленіе имени этого чудовища французской революціи, отвратительнаго, безсердечнаго злодѣя съ названіемъ нѣжнаго романтическаго музыкальнаго инструмента.

А между тѣмъ это историческій фактъ: Маратъ очень любилъ гитару. Склонивъ свою преступную голову, отуманенную кровавыми планами и террором, онъ по цѣлымъ часамъ слушалъ игру Гильома-Антуана Гатэй.

О чемъ думалъ въ это время этотъ палачъ, что происходило въ его душѣ? Несомнѣнно только то, что гитара покоряла его своими звуками и что-то говорила его ожесточенному сердцу. „Много есть силы у нѣжныхъ рѣчей!“ сказалъ поэтъ. Бываютъ минуты, когда

Самый отъявленный, грубый злодѣй
Голову склонитъ въ раздумьи свою!
Все пережитое вспомнитъ онъ вдругъ,
Все, что сгубила въ немъ жизни гроза,
И твою руку сожметъ онъ какъ другъ,
Съ впалыхъ очей его канетъ слеза!
Можетъ быть, этотъ порывъ и пройдетъ,
Дикія страсти возьмутъ перевѣсъ,
Но не однажды онъ вспомнитъ потомъ,
Что на мгновенье онъ сердцемъ воскресъ!..

Можетъ быть, одинъ только скромный гитаристъ Гатэй видѣлъ жестокаго революціонера, бывшаго душою кровавыхъ сентябрьскихъ дней 1792 года, другимъ человѣкомъ, видѣлъ его грустное раздумье, воспоминаніе о далекомъ прошломъ, когда онъ не былъ злодѣемъ, видѣлъ его теплыя искреннія слезы!.. Кто знаетъ?

Гильомъ-Пьеръ-Антуанъ Гатэй родился въ Парижѣ 20 декабря 1784 г. и умеръ тамъ же въ октябрѣ 1846 г. Онъ былъ незаконнымъ сыномъ принца Конти и маркизы Тилли. Въ дѣтствѣ родители помѣстили его въ семинарію аббата Веникура, гдѣ онъ получилъ образованіе, въ которое, кромѣ другихъ предметовъ, входили уроки музыки и пѣнія. Будучи еще въ младшихъ классахъ, онъ досталъ себѣ безъ вѣдома аббата гитару и принялся тайно упражняться на этомъ инструментѣ. Вскорѣ его любимое занятіе было открыто, но аббатъ не только не разсердился на него за его увлеченіе гитарой, но даже позволилъ ему брать уроки у одного изъ гитаристовъ, имя котораго осталось неизвѣстнымъ.

Съ 14-ти лѣтъ Гатэй сталъ тяготиться семинарскою жизнью. Наконецъ, въ 1788 году онъ рѣшился освободиться отъ нея и убѣжалъ изъ семинаріи, унося съ собою только гитару.

Какъ разъ въ это время раздались первые раскаты революціонной грозы; его родители—принцъ и маркиза—эмигрировали, и онъ былъ предоставленъ самому себѣ. Чтобы добыть какія-нибудь средства къ жизни, онъ странствовалъ изъ города въ городъ, привлекая слушателей пѣніемъ подъ аккомпанементъ гитары.

Чтобы скрыть свое имя, онъ назвался Гатэй (Gatayes).

По странной случайности онъ занялъ въ Парижѣ комнату, по сосѣдству съ которой жилъ свирѣпый Маратъ, который съ восхищеніемъ слушалъ игру своего сосѣда. Марату до такой степени понравилась эта музыка, что онъ, наконецъ, заинтересовался молодымъ музыкантомъ, и между ними скоро завязалась дружба. По приглашенію Марата, Гатэй приходилъ къ нему почти каждый вечеръ и проводилъ цѣле часы за гитарой и пѣніемъ.

Спустя нѣсколько времени Гатэй былъ тяжело раненъ въ колѣно и принужденъ лежать въ постели. Это время не пропало для него безплодно: онъ усовершенствовался въ искусствѣ гитарной музыки, и вскорѣ послѣ своего выздоровленія напечаталъ первое изданіе своей школы.

Утромъ 12 іюля 1793 года Гатэй игралъ, по обыкновенію, у Марата. Возвратясь къ себѣ, онъ вскорѣ услышалъ въ сосѣдней комнатѣ шумъ и крики. Охваченный безпокойствомъ, вбѣжалъ онъ въ комнату своего друга и увидѣлъ Марата смертельно раненаго, Шарлотту Корде, пронзившую его кинжаломъ, и яростную толпу, ворвавшуюся слѣдомъ за ней.

Въ 1793 году Гатэй принялся за изученіе арфы и скоро сдѣлался извѣстнымъ виртуозомъ этого инструмента. Черезъ два года онъ издалъ школу для арфы. Кромѣ того, Гатэй извѣстенъ какъ авторъ многихъ пѣсенъ, очень популярныхъ во Франціи. Его „Mon délire“ напѣваетъ вся страна. Въ 1790 году, когда ему было только еще 17 лѣтъ, его школа для гитары и новый методъ были напечатаны у Ледюкъ въ Парижѣ и считаются лучшими произведеніями того времени.

Гатэй былъ очень плодовитымъ композиторомъ: онъ писалъ соло для гитары, арфы, дуэты для гитары съ флейтой, со скрипкой и т. д.

Всѣ эти пьесы пользовались такою же извѣстностью, какъ и его пѣсни.

Многіе прелюдіи, дивертисменты и другія сочиненія для гитары, такъ же какъ маленькая школа Гатэй, были напечатаны у Жанэ въ Парижѣ. Эти произведенія слѣдующія: ор. 14, 25, 27, 31, 32, 44, 47, 49, 57, 58, 59—для двухъ гитаръ или для гитары съ роялью. Его дуэты для гитары со скрипкой или флейтой (ор. 35, 39, 41, 42, 43, 48, 49, 65, 68 и 76 и др.) напечатаны у Мейсонье, Зиберъ и Жанэ. Тріо для гитары, скрипки и флейты (ор. 55, 56, 69, 77, 84, 85, 96, 109)—у Жанэ, Лянглоа и у Мейсонье въ Парижѣ.

В. Русановъ.



78—81. **Original-Compositionen für 6 saitige Guitarre von A. Nemerovsky. Heft I—IV.** Изд. Ю. Г. Циммерманъ.

82. **Classisches-Album für 6 saitige Guitarre bearbeitet von A. Nemerovsky.** Изд. Ю. Г. Циммерманъ.

Имя г. Немеровскаго мало популярно среди гитаристовъ и это очень жаль: его оригинальныя композиціи и прекрасныя аранжировки, помѣщенныя въ Classisches-Album, рѣзко выдѣляются среди современной стряпни и шаблонныхъ аранжировокъ, которыми угощаютъ насъ такъ неразборчиво многіе современные гитаристы и издатели. Наше время и вообще-то небогато композиторами: за исключеніемъ Ю. М. Штокмана, издавшаго нѣсколько своихъ превосходныхъ сочиненій, мы ничего не видимъ новаго за послѣднее время, кромѣ танцевъ, плохонькихъ вальсиковъ, легонькихъ самоучителей, наполненныхъ пѣсенками, и т. п.

Сочиненія г. Немеровскаго отличаются разнообразными, строго выдержанными формами; большинство изъ нихъ съ настроеніемъ и обнаруживаютъ въ композиторѣ серьезное направленіе и большой вкусъ.

Гармонія въ нихъ безукоризненна.

Но композиторъ—не мелодистъ: его мелодіи небогаты, мало разработаны и часто повторяются; чувствуется недостатокъ фантазіи.

Несмотря на это, сочиненія его очень интересны, музыкальны и показываютъ, что авторъ не безъ таланта и гитаристъ далеко не заурядный.

В. Р.

75—77. **Новый альбомъ цыганскихъ романсовъ, исполняемыхъ въ концертахъ А. Д. Вяльцевой.** Сост. Н. П. и К. П. Штиберъ. Тетр. I—III. Изд. Ю. Г. Циммерманъ.

Есть спросъ и на этотъ товаръ. У г-жи Вяльцевой много поклонниковъ, находящихъ невѣдомую прелесть въ исполненіи ею цыганскихъ пѣсенъ и романсовъ. Ужъ не тотъ ли это г. Н. Штиберъ, который когда-то печатно объявилъ, что строй семиструнной гитары есть *искаженіе* испанскаго строя, и доказывалъ, что гитара—благородный и серьезный инструментъ?

Если это такъ, то нельзя сказать, чтобы у г. Штибера слово не расходилось съ дѣломъ: аккомпанементы написаны самые шаблонные съ расчетомъ на заурядъ-гитаристовъ.

О характерномъ цыганскомъ аккомпанементѣ, съ роскошными пассажами и модуляціями, которыми такъ художественно и мастерски украшаетъ свой аккомпанементъ И. И. Шишкинъ, здѣсь нѣтъ и помину. Въ основѣ сборника—дешевизна и легкость, обезпечивающія сбытъ.

74. **Школа для семиструнной гитары русскаго и испанскаго строя. В. П. Лебедева.** Части I—II. Изд. Ю. Г. Циммерманъ.

Повидимому, надо бы радоваться появленію этой школы: будучи изданіемъ Ю. Г. Циммермана, она является на смѣну едва ли не самой нелѣпой и плохой школы Соколова, имѣвшей, благодаря широковѣщательной рекламѣ, огромное распространеніе. Не мало русскихъ гитаристовъ поломали надъ нею пальцы!

Къ сожалѣнію, радоваться не приходится, и это все, что можно сказать хорошаго о появленіи этой школы.

Во всемъ остальномъ она послѣ школы г. А. П. Соловьева не только не вноситъ ничего новаго, но даже во многомъ уступаетъ ей въ послѣдовательности метода и пояснительномъ текстѣ. Недостатки же и пробѣлы обѣихъ школъ почти совершенно одинаковы.

Причину такого печальнаго сходства угадать не трудно: и тотъ и другой пользовались однимъ и тѣмъ же матеріаломъ для составленія, подражая главнымъ образомъ Каркасси и Карулли, т.-е. школамъ для шестиструнной гитары. Получился неизбѣжный абсурдъ: школа для семиструнной гитары, составленная по матеріалу и методу школъ для... шестиструнной гитары!..

Какое заблужденіе! Нельзя же основательно изучить семиструнную гитару, питаясь легонькими этюдами Каркасси и Карулли, а тѣмъ болѣе дешевенькими переложеньицами разныхъ модныхъ заѣзженныхъ пьесокъ и пѣсенокъ, въ родѣ соловьевскихъ „Маргарита, бойся увлеченья“ и „На улицѣ двѣ курицы“ и т. п.! Гдѣ же чудные, глубоко научные этюды и прелюдіи А. О. Сихры, Саренко, Высотскаго и другихъ корифеевъ семиструнной гитары?

Вѣдь не воображаютъ же гг. составители, что они и въ самомъ дѣлѣ „дальше ушли“?

Чѣмъ наполнять свою школу плохими аранжировками собственнаго издѣлія въ родѣ кафе-ресторанной „Москвы“, г. Лебедевъ гораздо лучше бы сдѣлалъ, если бы заглянулъ въ лучшія школы и литературу семиструнной гитары или далъ намъ хоть нѣсколько дивныхъ этюдовъ Александрова, собственникомъ которыхъ онъ, кстати сказать, себя считаетъ.

И когда наконецъ кончится это обезличиванье старинныхъ композиторовъ, этюды и пьесы которыхъ помѣщаются составителями? Одинъ помѣщаетъ ихъ подъ хитроумнымъ заглавіемъ „изъ старыхъ рукописей“ (чьихъ?), другой и вовсе умалчиваетъ о нихъ.

Если съ грустью приходится сознаться, что школа Каркасси еще и до сего времени не устарѣла, если ничего полезнаго мы не умѣемъ извлечь изъ школъ А. О. Сихры, В. И. Моркова и М. Т. Высотскаго, если ничего у насъ нѣтъ своего, вынесеннаго изъ собственнаго опыта преподаванія, то стоило ли и „огородъ городить“?

Еще школа г. Соловьева все-таки ближе всѣхъ школъ подходитъ къ задачамъ начальной школы; видно, что составитель близко ознакомился съ этой стороной дѣла, только не умѣлъ выполнить ее какъ слѣдуетъ. Въ школѣ же г. Лебедева мы не видимъ не только слѣдовъ преподавательскаго опыта на семиструнной гитарѣ, но даже достаточно глубокаго знанія и пониманія строя этого инструмента.

Изъ послѣдняго-то вполнѣ естественно возникаетъ и его курьезный отдѣлъ „Семиструнная гитара испанскаго строя“ эта наивная и смѣшная выходка самого же составителя школы для семиструнной гитары противъ той же... семиструнной, гитары!

Съ чисто краснорядскою развязностью онъ приводитъ въ доказательство сравненіе діапазона шестиструнной гитары и... концерты на ней!..

Все это не только не убѣдительно, но даже и не серьезно.

А между тѣмъ вопросъ о строѣ той или другой гитары—вопросъ очень и сложный и серьезный и не въ діапазонѣ тутъ дѣло.

Еще сорокъ лѣтъ тому назадъ образованнѣйшій музыкантъ М. А. Стаховичъ, ученикъ М. Т. Высотскаго, слыхавшій на своемъ вѣку такихъ представителей того и другого строя, какихъ теперь нѣтъ ни въ Москвѣ, ни въ Петербургѣ, писалъ по поводу строя слѣдующее:

„Что эта мысль смѣлая и вѣрная (т.-е. созданіе строя семиструнной гитары, которое М. А. Стаховичъ приписываетъ А. О. Сихрѣ) и что устроитель новаго инструмента былъ человѣкъ

необыкновенный въ своемъ дѣлѣ, тому доказательствомъ служатъ распространеніе его инструмента и охота, и легкость, съ которою всякій за него берется. Пусть въ исполненіи слышится иногда только намекъ на то, что въ трехголосномъ аккордѣ явно выражено на фортепіано, пусть въ поразительныхъ сочиненіяхъ Высотскаго и самого Сихры остается желать при исполненіи той щепетильной стороны виртуозности, которую нѣмцы опредѣляютъ словомъ Fertigkeit и что выполняетъ нѣсколько сотъ лѣтъ старшая гитара шестиструнная, своими эффектами напоминающая мандолину, а выражаясь по-русски *на щипокъ*, что и составляетъ прелесть круглоты ея тона и пассажей, зато полнота и разнообразіе движенія голосовъ въ самостоятельномъ пѣніи каждой струны, роскошь арпеджіатуръ, соединяемая 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 семиструнной гитары передъ эффектами шестиструнной.

„Инструментъ въ высшей степени романтическій—гитара—въ семиструнной формѣ достигъ своего полнаго очарованія; не потому ли онъ такъ и полюбился русскому народу? Не потому ли такъ особенно и почти исключительно подладилъ онъ подъ русскую пѣсню? Это остается показать и разъяснить слѣдующему за нами періоду русской музыки, когда народные мотивы переработаются въ музыку и выработаютъ себѣ музыку".

Вотъ съ какой постановкой вопроса надо было бы считаться г-ну Лебедеву, а не выходить съ жалкимъ сравненіемъ и ссылкою на концерты.

Характерно не то, что концерты давались на шестиструнной гитарѣ. Это и невѣрно: г-ну Лебедеву, очевидно мало интересующемуся исторіей гитары и всѣмъ, что дѣлается внѣ его собственной дѣятельности и концертовъ, неизвѣстно ничего о концертахъ А. О. Сихры, П. Бѣлошеина, И. Е. Ляхова и извѣстнаго композитора русскихъ романсовъ Варламова.

Конечно, эти концерты теперь забыты, какъ будутъ забыты со временемъ и концерты Деккеръ-Шенка, а тѣмъ паче концерты г. Лебедева...

Sic transit gloria mundi!

Исключеніемъ являются пожалуй еще концерты М. Д. Соколовскаго; но вѣдь это былъ музыкальный феноменъ! Кромѣ того, онъ всю жизнь исключительно отдалъ гитарѣ и главнымъ образомъ игрѣ на эстрадѣ; онъ нигдѣ не служилъ, не былъ на подножномъ корму у балалаекъ, не составлялъ школъ для гитаръ и того и другого строя. Онъ упорно, по цѣлымъ мѣсяцамъ разрабатывалъ какую-нибудь пьесу, думая надъ каждымъ тактомъ, отдѣлывая каждую фразу.

Характерно, повторяю, не то, что концертныя залы оглашались въ большинствѣ случаевъ звуками шестиструнной гитары, а характерно то, что такіе типичные представители ея, какъ Деккеръ-Шенкъ и тотъ же г. Лебедевъ, все-таки вынуждены были браться и за семиструнную гитару и даже, какъ видите, давая уроки и концерты, т.-е. пропагандируя „испанскій" строй, наградили насъ своими школами для русскаго строя и использовали его до цифирной системы включительно.

Очевидно значитъ, что съ русскимъ строемъ приходится считаться серьезно и что съ великолѣпнымъ испанскимъ строемъ на Руси безъ хлѣба насидишься.

Такъ надо же хоть мало-мальски серьезно относиться къ этому вопросу и быть поделикатнѣе съ своей кормилицей, а не кусать ее съ неразумностью музыкальнаго дитяти.

Невольно вспоминается при этомъ другая попытка петербургскихъ гитаристовъ провозгласить устами нововременскаго критика М. И. Иванова преимущество испанскаго строя передъ русскимъ.

Прочитавъ ихъ краснорѣчивыя письма и остановившись на одномъ изъ нихъ, въ которомъ авторъ старается увѣрить его, что семь струнъ на гитарѣ—„нововведеніе, сравнительно, недавнее", почтенный критикъ пришелъ къ слѣдующему выводу:

„На это можно отвѣтить, что семиструнная гитара въ Россіи въ употребленіи по крайней мѣрѣ съ начала XIX вѣка, т.-е. съ того времени, когда этотъ инструментъ вошелъ у насъ болѣе или менѣе въ общее употребленіе. Прежніе наши знаменитые гитаристы начала и первой половины XIX вѣка всѣ играли только на семиструнной гитарѣ. Это неоспоримый фактъ. Здѣсь надо назвать патріарха русскихъ гитаристовъ знаменитаго А. О. Сихру, С. Н. Аксенова, М. Т. Высотскаго, В. И. Моркова и всѣхъ ихъ выдающихся учениковъ: Ѳ. Циммермана, Ляхова, Стаховича, Фалѣева, Кладовщикова, Вѣтрова и др. Шестиструнную гитару въ употребленіе ввели среди нашихъ гитаристовъ едва ли не Н. П. Макаровъ и М. Д. Соколовскій, извѣстные виртуозы на этомъ инструментѣ, пользовавшіеся репутаціей и въ Европѣ, гдѣ они давали концерты съ блестящимъ успѣхомъ. Но и тѣ для концертовъ придѣлали, если не ошибаюсь, грифъ съ добавочными басами, вообще ввели какое-то измѣненіе, натуры котораго я не касаюсь, не будучи спеціалистомъ этого инструмента.

„Впрочемъ, сколько бы ни должна была имѣть струнъ гитара—шесть или семь, или даже десять, какъ бывало иногда, все-таки слѣдуетъ признать, что популярность гитары въ нашемъ обществѣ теперь далеко не та, что была прежде. Въ былое время Лермонтовъ, слушая, напр., игру Высотскаго, писалъ:

Что за звуки! Неподвижно внемлю
Сладкимъ звукамъ я;
Забываю небо, вѣчность, землю
Самого себя...
Всемогущій, что за звуки! Жадно
Сердце ловитъ ихъ,
Какъ въ пустынѣ путникъ безотрадный
Каплю водъ живыхъ...

„Какой другой изъ народныхъ инструментовъ увлекалъ когонибудь изъ выдающихся нашихъ поэтовъ?" („Новое Время" 18-го февраля 1902 г., № 9525).

Такимъ образомъ попытка эта кончилась тѣмъ, что петербургскіе гитаристы очутились въ положеніи унтеръ-офицерши, которая сама себя высѣкла.

Я далекъ отъ мысли унизить шестиструнную гитару, а тѣмъ болѣе взять на себя рѣшеніе вопроса о преимуществахъ того или другого строя, да еще въ предѣлахъ краткой библіографической замѣтки; въ этомъ отношеніи я не пойду по стопамъ г-на Лебедева. Я хотѣлъ только сказать, что школа г. Лебедева плоха, а его выходка противъ семиструнной гитары русскаго строя нелѣпа и неумѣстна и авторъ этимъ обнаружилъ только необычайное самомнѣніе и самое поверхностное знакомство съ инструментомъ, для котораго онъ отважился написать школу.

Нельзя унизить инструментъ, на которомъ играли Джуліани, Соръ и Соколовскій, точно такъ же какъ нельзя унизить и тотъ инструментъ, представителями котораго являются А. О. Сихра, М. Т. Высотскій и Циммерманъ, а съ ними и весь русскій народъ.

П. Ремезовъ.





Некрологи.

П. К. Лыткинъ.

4-го сентября въ Москвѣ скончался отъ болѣзни сердца военный врачъ и гитаристъ-любитель Петръ Константиновичъ Лыткинъ. Покойный довольно долго служилъ въ крѣпости Ивангородѣ старшимъ врачомъ полка, гдѣ я и имѣлъ случай познакомиться съ нимъ.

П. К. принадлежалъ къ числу тѣхъ истинныхъ любителей гитарной музыки, которые не ищутъ въ этой области ни денегъ, ни славы, ни даже скромнаго успѣха среди кружка ближайшихъ знакомыхъ; гитара для такихъ людей является интимнымъ другомъ, повѣреннымъ глубокихъ чувствъ и думъ,—тѣмъ уголкомъ души, который ревниво оберегается отъ постороннихъ.

П. К. жилъ одиноко въ своихъ двухъ казематахъ и почти нигдѣ не бывалъ, за исключеніемъ рѣдкихъ концертовъ заѣзжихъ артистовъ; къ нему тоже рѣдко кто заглядывалъ. Впервые мнѣ пришлось явиться къ покойному съ официальнымъ визитомъ, какъ къ своему начальству, но послѣ первыхъ же казенныхъ фразъ разговоръ перешелъ на гитару, а вечеромъ въ тотъ же день я уже былъ у него со своимъ инструментомъ и нотами. Съ тѣхъ поръ мы еженедѣльно, раза по два, сходились у него для совмѣстной музыки и просиживали до полуночи за дуэтами съ маленькимъ антрактомъ для чая. Въ эти долгіе вечера за исполненіемъ прекрасныхъ музыкальныхъ произведеній забывались личныя невзгоды и тяжелая обстановка крѣпостной жизни, и усталость, и даже болѣзнь. Помню, разъ я засталъ П. К. не совсѣмъ здоровымъ—у него былъ припадокъ сердцебіенія—и хотѣлъ уйти, но онъ усердно просилъ меня остаться: „Нѣтъ,—говоритъ,—музыка мнѣ нисколько не повредитъ, наоборотъ, даже легче становится, если прижмешь посильнѣе гитарой область сердца". Такъ и проигралъ цѣлый вечеръ, придерживая инструментомъ свое больное сердце. Любовь его къ гитарной музыкѣ доходила до того, что, пріѣзжая впослѣдствіи изрѣдка въ Варшаву „поразвлечься", онъ просто заходилъ ко мнѣ и проводилъ вечера за гитарой. П. К. располагалъ довольно обширною библіотекой печатныхъ и рукописныхъ нотъ, часть которой онъ получилъ, кажется, отъ своего брата, тоже гитариста, и потомъ съ любовью пополнялъ ее въ теченіе всей своей жизни. Игралъ покойный на семиструнной гитарѣ работы Краснощекова, имѣвшей очень хорошій тонъ, при чемъ владѣлъ ею повидимому мастерски, такъ какъ безъ труда исполнялъ съ листа даже трудныя пьесы, написанныя для шестиструннаго строя, Sor'a, Giuliani, Carulli и проч. Къ сожалѣнію, мнѣ ни разу не удалось слышать его самостоятельной игры solo, кромѣ немногихъ случайныхъ отрывковъ, намекавшихъ однако на глубокое знаніе инструмента: П. К. былъ излишне скроменъ даже со мной.

Такъ какъ въ началѣ нашего знакомства ощущался нѣкоторый недостатокъ въ нотахъ для совмѣстной музыки, то П. К. занялся аранжировкой, и опыты его оказались весьма удачными.

Изъ сохранившихся у меня пьесъ могу назвать:

1. „Воспоминаніе о Волгѣ". Русская фантазія, муз. Маренкани.
2. „Осенняя пѣснь", муз. Чайковскаго.
3. „Ständchen", серенада Schubert'a.
4. Sonate von L. v. Beethoven, op 49, № 1-й.
5. „Grossmütterchen", муз. Лангера.
6. Вальсъ-фантазія, муз. Глинки.
7. Marsche Funèbre, Chopin'a.
8. Два романса Даргомыжскаго: „Привѣтъ" и „Мнѣ грустно".
9. Два романса: „Поймешь ли ты", Ржевской, и „Ангелъ", Варламова.
10. „La Sentinelle", романсъ (для одной терцъ- и двухъ обыкновенныхъ гитаръ).

Всѣ поименованныя пьесы, кромѣ послѣдней, аранжированы для двухъ ровныхъ гитаръ обыкновеннаго строя.

Несмотря на свой замкнутый, уединенный образъ жизни, покойный П. К. былъ въ высшей степени добрымъ и отзывчивымъ человѣкомъ, вносившимъ въ свои отношенія къ людямъ трогательную простоту и особую врожденную деликатность. Вѣчная память дорогому товарищу!

В. Сланскій.

Къ нотнымъ приложеніямъ.

1. Пряха. Варіаціи на рус. пѣсню М. Т. Высотскаго.

Пьеса эта печатается со старинной рукописи, полученной мною отъ одного изъ учениковъ М. Т. Высотскаго, Ефима Максимовича Павловскаго, умершаго 16-го апрѣля 1899 года въ глубокой старости. Покойный исполнялъ это произведеніе въ концертѣ въ 1874 г. въ г. Сувалкахъ съ огромнымъ успѣхомъ.

На заглавномъ листѣ этой рукописи написано: „Пряха, для семиструнной гитары, положенная А. Сихрою, М. Высотскимъ и П. Бѣлошеинымъ".

Еще ранѣе было извѣстно, что знаменитый патріархъ русскихъ гитаристовъ очень высоко цѣнилъ талантъ М. Т. Высотскаго и въ особенности увлекался его фантазіей на рус. пѣсню „Пряха"; онъ даже прибавилъ къ ней еще одну варіацію своего сочиненія.

Дѣйствительно, сличая съ рукописью печатный экземпляръ этого сочиненія, изданный еще при жизни композитора, я могъ убѣдиться, что въ рукописномъ снимкѣ есть варіаціи, не принадлежащія М. Т. Высотскому. Къ числу такихъ относится третья варіація и затѣмъ—слѣдующій послѣ цѣлаго такта паузы—конецъ финала и кода.

Судя по характеру и музыкальности этихъ варіацій, надо полагать, что третья варіація добавлена А. О. Сихрою, а кода и конецъ финала, представляющій собою нѣсколько варіированное Adagio четвертой варіаціи, придуманы П. Бѣлошеинымъ.

Варіація А. О. Сихры такъ хороша, а добавленіе П. Бѣлошеинымъ сдѣлано такъ кстати и умѣло, что я счелъ за лучшее удержать ихъ и въ нашемъ изданіи, сдѣлавъ только необходимую оговорку.

О достоинствѣ этого чуднаго произведенія нашего геніальнаго композитора, этого пѣвца русскихъ пѣсенъ, я не буду распространяться, такъ какъ въ свое время помѣстилъ разборъ ея въ очеркѣ „Гитара и гитаристы. М. Т. Высотскій, русскій гитаристъ-виртуозъ, композиторъ народн. пѣсенъ" (стр. 19).

2. Романсъ безъ словъ. П. А. Корина. **3. Мазурка Ф. Шопена,** ор. 33, № 1. Ар. Ю. М. Штокманъ. **4. Коса.** Ром. М. И. Глинки. Ар. П. Бѣлошеинъ.

Эти небольшія пьесы для гитары-solo и для 2-хъ гитаръ одного строя предназначаются для начинающихъ гитаристовъ. Дуэты даны по просьбѣ нѣкоторыхъ нашихъ читателей, выразившихъ желаніе имѣть что-либо нетрудное для совмѣстной игры на двухъ гитарахъ.

В. Русановъ.

Списокъ сочиненій, поступившихъ въ редакцію журнала „Гитаристъ“ за время съ 1-го октября по 1-е ноября.

Отъ Н. А. Черникова.

104. При долинушкѣ стояла. Рус. пѣсня. П. Бѣлошеина (рукопись).

Отъ В. В. Сланскаго.

105. „Grossmütterchen“. Муз. Лангера. Ар. для 2-хъ гитаръ П. К. Лыткинъ (рукопись).

Отъ С. М. Проданова.

106. Хуторокъ. Рус. пѣсня
107. Романсъ безъ словъ
108. Этюдъ G-dur.

} *П. А. Корина* (рукопись).

Отъ С. А. Сырцова.

109. „Pas d'Espagne“. Муз. А. А. Цармана. Ар. С. А. Сырцовъ.

Отъ О. А. Логинова.

110. Schule für die Guitarre von I. K. Mertz.
111. Wiener Guitar-Schule von F. Bathioli.
112. Makaroff N., op. 4. Венеціанскій карнавалъ.
113. F. Sor, op. 15. Sonate.
114. F. Sor, op. 17. Six valses. C. I.

Сочиненіе № 104 „При долинушкѣ стояла“ П. Бѣлошеина получено нами при слѣдующемъ письмѣ Н. А. Черникова:

„В. А.! Въ настоящемъ году исполняется 35 лѣтъ со дня смерти П. Бѣлошеина (согласно указанія Ф. Ф. Глушкова).

„Ф. Ф. не разъ говорилъ мнѣ, что онъ не засталъ въ живыхъ Бѣлошеина менѣе одного года, пріѣхавъ на постоянное жительство въ Москву въ 1870 г. осенью, а Бѣлошеинъ умеръ въ декабрѣ 1869 г., въ Москвѣ же, гдѣ-то на Срѣтенкѣ. Я писалъ уже вамъ о Бѣлошеинѣ когда-то; участь его сочиненій плачевна: изъ сотни отпечатанныхъ пьесъ въ настоящее время по каталогамъ значится: „Полно, полно, зябликъ милый“ и „Во саду ли, въ огородѣ“. Наша обязанность—возстановить заслуги и личность его въ нашемъ искусствѣ, и вотъ я, съ своей стороны, ко дню 35-тилѣтія прилагаю для журнала библіографическую рѣдкость — его небольшую пьесу „При долинушкѣ стояла“, съ варіаціями, очень недурно написанными.

„P. S. Пальцы по возможности я указалъ подробно“.

Помѣщая настоящее письмо, я приношу глубокую благодарность Н. А. Черникову. Пьеса, присланная имъ, къ сожалѣнію запоздала для настоящаго нумера и будетъ помѣщена въ № 11-мъ, за ноябрь 1904 г.

Вмѣстѣ съ симъ я обращаюсь ко всѣмъ нашимъ дорогимъ читателямъ, не отзовутся ли они на починъ Н. А. Черникова и не сообщатъ ли еще какихъ-либо нотъ или біографическихъ данныхъ для выясненія личности П. Бѣлошеина, этого симпатичнаго композитора, ученика и послѣдователя М. Т. Высотскаго.

В. Русановъ.

О струнахъ.

Письмо въ редакцію.

Милостивый государь,

г-нъ редакторъ!

Извѣстно каждому любителю, какое огромное значеніе имѣютъ хорошія струны, и наоборотъ, какъ много утрачиваетъ инструментъ отъ плохихъ струнъ. Если и на шерцеровскую гитару натянуть бечевки, то она не дастъ ничего, кромѣ деревяннаго, глухого тона. Будучи самымъ скромнымъ любителемъ гитары, я долго не могъ найти струнъ, которыя отвѣчали бы моему требованію по своему тембру и прочности: струны самыя дорогія оказывались или плохого тембра или непрочными, не выдерживавшими даже низкаго строя.

Я рѣшился тогда попытать счастья—заняться лично изготовленіемъ басовыхъ струнъ.

Послѣ долгихъ опытовъ и поисковъ за хорошимъ шелкомъ и канителью я достигъ наконецъ желанныхъ результатовъ: струны моей навивки вполнѣ стали отвѣчать моимъ требованіямъ и заслужили лестное одобреніе выдающихся московскихъ гитаристовъ.

Въ виду этого я рѣшился просить васъ попробовать прилагаемый при семъ аккордъ басовыхъ струнъ и если таковыя окажутся достойными поощренія, то предложить мои услуги читателямъ Вашего уважаемаго журнала.

Стоимость струны — 15 коп., пересылка за счетъ заказчика.

Примите и проч. П. Ивановъ.

Адресъ мой: Москва, Марьина роща, Старое шоссе, 3-й проѣздъ, д. Крылова, № 135. Петру Ивановичу Иванову.

Помѣщая настоящее письмо, считаемъ долгомъ засвидѣтельствовать, что присланныя г-номъ Ивановымъ струны оказались превосходными какъ по тембру, такъ и прочности.

Редакція.

Почтовый ящикъ.

Отъ редакціи. Нѣкоторые изъ подписчиковъ обращаются въ редакцію съ совершенно посторонними вопросами; такъ, напр., одинъ спрашиваетъ, почему журналъ высылается съ почтовыми марками, а не по годичному соглашенію съ почтовымъ учрежденіемъ; другой—почему дата цензурнаго разрѣшенія расходится съ датою одной изъ статей; третій спрашиваетъ, гдѣ онъ можетъ дешево пріобрѣсти мебель и т. п.

Предупреждаемъ, что на всѣ подобные вопросы редакція отвѣчать не будетъ, хотя бы для этого прилагались почтовыя марки.

На запросы относительно выбора школъ и другихъ руководствъ отвѣтъ можетъ быть данъ только при условіи, чтобы въ письмѣ подробно было обозначено, по какой школѣ (или безъ школы), у кого изучалъ гитару спрашивающій, что онъ играетъ въ данный моментъ. Безъ этихъ свѣдѣній нельзя дать полезнаго совѣта. Если при этомъ не будетъ также приложено на отвѣтъ двухъ почтовыхъ марокъ, то отвѣтъ будетъ данъ черезъ почтовый ящикъ, и отвѣтъ на письма безъ марокъ вообще не обязателенъ. Что же касается писемъ въ редакцію объ опубликованіи полнаго списка и адресовъ всѣхъ подписчиковъ журнала, то считаемъ долгомъ разъяснить, что редакція не считаетъ себя въ правѣ на это. Изданіе журнала „Гитаристъ“ есть чисто музыкально-литературное дѣло, а его читатели—подписчики журнала, а не члены какого-либо общества, кружка или союза. При такихъ условіяхъ печатаніе списка и адресовъ можетъ оказаться нежелательнымъ для многихъ изъ нашихъ читателей.

Г. Тверь. И. А. Суслову. Какъ видите, желаніе Ваше исполнилось, и „Пряха“ М. Т. Высотскаго отпечатана. Пьесу Коттэна „Грёзы“ вы найдете въ сборникѣ „Для друзей“, изданіе А. М. Аѳромѣева (Тюмень, Монастырская ул., соб. домъ), къ которому и благоволите обратиться непосредственно. Не претендуйте на запаздываніе журнала, потому что это происходитъ отъ причинъ, устранить которыя положительно невозможно, но всѣ мѣры, какія можно принять для устраненія этого, само собою разумѣется, нами принимаются.

Г. Симбирскъ. Л. Н. Бѣляеву. Біографическій очеркъ объ А. О. Сихрѣ будетъ Вамъ высланъ П. И. Юргенсономъ наложеннымъ платежомъ.

Желаніе Ваше имѣть упомянутыя въ письмѣ пьесы будетъ исполнено, если таковыя аранжированы интересно и музыкально.

Г. Вятка. К. Г. Чуватину. Не будете ли Вы такъ любезны назвать автора упоминаемаго Вами марша? Въ редакціи его нѣтъ, но можно его аранжировать для Васъ.

Опечатки.

Въ № 9-ый журнала „Гитаристъ“ вкралась слѣдующая опечатка въ статьѣ С. Н. Крылова „Отвѣтъ на вопросы гитариста-самоучки“:

На стр. 12 напечатано надъ рисункомъ Фиг. 1, а слѣдуетъ Фиг. 2; тамъ же - Фиг. 2, а слѣдуетъ Фиг. 1.

Редакторъ-издатель **В. А. Русановъ.**

Содержаніе № 10-го. 1. **Стихотвореніе.** *М. Стаховича.* — 2. **Гитара и гитаристы.** Истор. очерки *В. Русанова.*—3. **Послѣдняя мелодія.** Эскизъ. *А. Анненскаго.*—4. **Туманъ.** Quasi una fantasia. *В. Русанова.*— 5. **„Стройный“ вопросъ.** *Н. Черникова.*—6. **Маратъ и гитара.** Историч. замѣтка. *В. Русанова.*—7. **Библіографія: Original-Compositionen für 6 saitige Guitarre von A. Nemerovsky.**—**Classisches-Album für 6 saitige Guitarre bearbeitet von A. Nemerovsky.** *В. Р.* — **Новый альбомъ цыган. романсовъ, исполн. А. Вяльцевой.** — **Школа для семиструнной гитары русск. и испанск. строя В. Лебедева.** *П. Ремезова.*—8. **Некрологи. П. К. Лыткинъ.** *В. Сланскаго.*— 9. **Къ нотнымъ приложеніямъ.** *В. Русанова.* — 10. **Списокъ сочиненій,** поступившихъ въ ред. журн. «Гитаристъ» съ 1-го октября по 1-ое ноября.—11. **Письмо въ редакцію П. Иванова.**—12. **Почтовый ящикъ.**—13. **Объявленіе.**

Рисунки: 1. **Среди долины ровныя.** Съ картины В. Е. Маковскаго.—2. **Два портрета Г. Берліоза.**— 3. **Торжество открытія памятника Г. Берліозу въ Парижѣ въ 1886 г.**

Нотныя приложенія: 1. **Пряха.** Варіаціи на русск. пѣсню. *М. Т. Высотскаго.* — **Романсъ безъ словъ.** *П. А. Корина.* — 3. **Мазурка Ф. Шопена.** Ар. *Ю. Штокманъ.*—4. **Коса.** Ром. *М. И. Глинки.* Ар. *П. Бѣлошеинъ.*

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

НА 1905 Г.

на музыкально-литературный журналъ съ иллюстраціями и нотными приложеніями

„ГИТАРИСТЪ“.

Выходитъ ежемѣсячно, въ количествѣ 12-ти №№ текста и 12-ти №№ нотныхъ приложеній—въ годъ.

Въ журналѣ принимаютъ участіе:

Анненскій, А. М. Алпатьинъ, С. М. Афромѣевъ, W..., С. Н. Галинъ, Гитаристъ, К. И. Глазова, Н. Н. Голованов, І. И. Горнунгъ, Ѳ. Ѳ. Дмитріевъ, С. С. Заяицкій, В. К. К...ій, Квинта, И. К. Мартыновскій, П. М. Парфеновъ, Л. И. Пашинъ, П. А. Ремезовъ, С. А. Сырцовъ, В. А. Соболевъ, В. В. Сланскій, О. И. Терпугова, Н. А. Черниковъ, Ю. М. Штокманъ, В. Ю. Штокманъ и др.

Завѣдываніе хроникою текущей музыкальной жизни взялъ на себя **В. Самаровъ** (псевдонимъ).

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:

Въ Москвѣ.		**Для иногородних.**	
На годъ съ доставкою и пересылкою	**5 р.**	На годъ съ доставкою и пересылкою	**6 р.**

Перемѣна адреса—**40** коп. Отдѣльный № безъ приложеній—**45** коп., съ приложеніями—**85** коп. (съ пересылкою).

Подписка принимается и на 1904 годъ. По истеченіи года оставшіеся экземпляры можно выписывать по **4** руб.; съ пересылкою за счетъ покупателя—наложеннымъ платежомъ, по разстоянію.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

Въ редакціи журнала: **Москва,** Бахметьевская ул., домъ Прянишниковой, кв. № 6.
Въ конторѣ объявленій **Н. Печковской** (Петровскія линіи, Москва).
Въ книжныхъ магазинахъ **т-ва М. О. Вольфъ** (Петербургъ и Москва).
У **А. М. Афромѣева** (Тюмень, Монастырская ул., соб. домъ).
У **И. К. Мартыновскаго** (Кишиневъ).
Въ магазинѣ **П. М. Парфенова** (Москва, Леонтьевскій пер.).
Во всѣхъ музыкальныхъ магазинахъ.

Дозволено цензурою. Москва, 16 октября 1904 г.

Типо-лит. Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К° Москва.