томъ В. С. Саренко и маленькой характеристикой его таланта, какъ виртуоза и композитора. Къ сожалѣнію, изданіе не предназначено къ продажѣ, а разсылается по усмотрѣнію руководителя кружка.

Аранжировка, или вѣрнѣе транспозиція, вполнѣ сохраняетъ цѣлость оригинала и дополнена аккомпанементомъ большой и контрабасъ-гитары.

Общедоступная первоначальная нотная азбука. (Элементарная теорія музыки.) Необходимое руководство для всякаго начинающаго учиться музыкѣ и пѣнію. Сост. *А. Масловъ*. Цѣна 25 к.

Книжка эта составляетъ первый выпускъ задуманной авторомъ „серіи общедоступныхъ руководствъ при изученіи музыкальнаго искусства".

Въ полученномъ нами выпускѣ самымъ яснымъ и краткимъ способомъ даются первыя свѣдѣнія о томъ, что такое ноты, длительность ихъ, паузы, оттѣнки исполненія, ключи, гаммы, интервалы, такты, форшлаги, групетто, трель и тремоло.

Всякая крупица знанія—драгоцѣнность; всякая попытка и искреннее желаніе помочь любителю, зачастую блуждающему въ потемкахъ, заслуживаютъ сочувствія и одобренія. Отъ всей души желаемъ автору успѣха въ предпринятомъ имъ изданіи и самаго широкаго распространенія среди „блуждающихъ ощупью въ музыкальной грамотѣ".

Въ виду того, что складъ изданія не обозначенъ авторомъ, сообщаемъ для желающихъ выписать это изданіе адресъ типографіи: Москва, типографія К. Л. Меньшова. Большой Чернышевскій пер., д. Духовского.

Sonata quasi una fantasia. *Муз. Бетховена.* Для 10-стр. гитары. Ар. *А. П. Соловьевъ.* (Рукопись.)

Передъ нами двѣ части — „Adagio sostenuto" и „Allegreto" — извѣстной подъ именемъ *лунной* сонаты Бетховена. Имя мастера, аранжировавшаго ее, не нуждается въ рекомендаціи: оно слишкомъ извѣстно всѣмъ, кому дороги успѣхи современной гитары, всѣмъ его многочисленнымъ ученикамъ, всѣмъ, кто любовью къ гитарѣ и успѣхами въ изученіи обязанъ его превосходной школѣ, и наконецъ всѣмъ, кто слышалъ его художественныя аранжировки и игру.

Остается немного добавить: аранжировка сонаты прибавляетъ еще одно доказательство благородства и задушевности нашего инструмента. Я думаю, самъ Бетховенъ остался бы ею доволенъ и призналъ бы за гитарой упомянутыя достоинства: онъ вѣдь былъ геній, а не музыкальный диктаторъ ремесленнаго цеха.

Почтовый ящикъ.

Рязань. В. Н. А—скому. Прослушать предварительно на рояли пьесу, написанную для гитары, безусловно полезно для начинающаго гитариста; правда, рояль не можетъ передать всѣхъ эффектовъ и красокъ нашего инструмента, но во всякомъ случаѣ передаетъ приблизительно характеръ пьесы, ея идею и гармоническое содержаніе. Художественное произведеніе на всѣхъ инструментахъ останется таковымъ; приводимъ въ доказательство выдержку изъ письма одного изъ нашихъ читателей, И. А. С—ва:

„Позвольте мнѣ выразить вамъ благодарность за помѣщеніе въ „Гитаристѣ" такой пьесы какъ „Соната". Я сначала попросилъ ее сыграть свою сестру на рояли. Трудно передать то впечатлѣніе, которое произвела она на присутствовавшихъ. Посыпались автору восторженныя похвалы, и одной только этой пьесы достаточно, чтобы доказать, что гитара—и серьезный и благородный инструментъ".

Напоминаемъ только, что ноты, написанныя для гитары, должны звучать на рояли октавою ниже, т.-е. вся пьеса исполняется на октаву ниже.

Редакторъ-издатель **В. Русановъ.**

Типо-лит. Т-ва И. Н. КУШНЕРЕВЪ и Ко. МОСКВА.

Гитаристъ.

№ 12.

Содержаніе. 1. Современная лѣтопись гитары. III. *А. П. Соловьевъ.* Біогр. оч. *В. Русанова.*—2. Гитара и гитаристы. Истор. оч. *В. Русанова.*—3. О чемъ ему напомнила музыка. Психологич. этюдъ. *А. Анненскаго.*—4. О грифѣ. *В. Сланскаго.*—5. Некрологи. Ю. М. Штокманъ. *В. Русанова* —6. Музыкальное обозрѣніе.—7. Къ нотнымъ приложеніямъ. *В. Русанова.*

Нотныя приложенія. 1. Соната ор. 49, № 1, *Бетховена.* Ар. *Ю. Дьяковъ.*—2. Полонезъ. *Огинскаго.*—3. „Грезы". *Р. Шумана.* Ар. *Ю. Штокманъ.*—4. „Danse macabre" (симфоническая поэма). Сенъ-Санса. Ар. *А. Соловьевъ.*

Современная лѣтопись гитары.

III.

А. П. Соловьевъ.

БІОГРАФИЧ. ОЧЕРКЪ.

За блестящимъ періодомъ гитарной музыки, закончившимся въ 50-хъ годахъ, настаетъ упадокъ ея. Послѣдній выражается особенно сильно въ остановкѣ развитія, въ упадкѣ школы и распространенности инструмента. Уже въ 1854 году мы читаемъ въ очеркѣ М. А. Стаховича слѣдующее:

„Было время, 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 ко́никахъ и на чердакахъ или изгнаны въ переднія".

Тѣмъ не менѣе, несмотря на видимый упадокъ этого инструмента, онъ все-таки еще пользуется въ 60-хъ годахъ значительною распространенностью.

„Зато,—пишетъ далѣе М. А. Стаховичъ,—нѣтъ почти ни одной табачной лавочки, гдѣ бы ни 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 высшаго 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 Ѳ. М. Циммермана".

Изъ этого можно заключить, что какъ ни быстро шелъ упадокъ гитары, все-таки положеніе ея было далеко еще отъ того полнаго забвенія и погрома, на которые указываетъ ровно двадцать лѣтъ спустя другой гитаристъ-писатель—Н. П. Макаровъ.

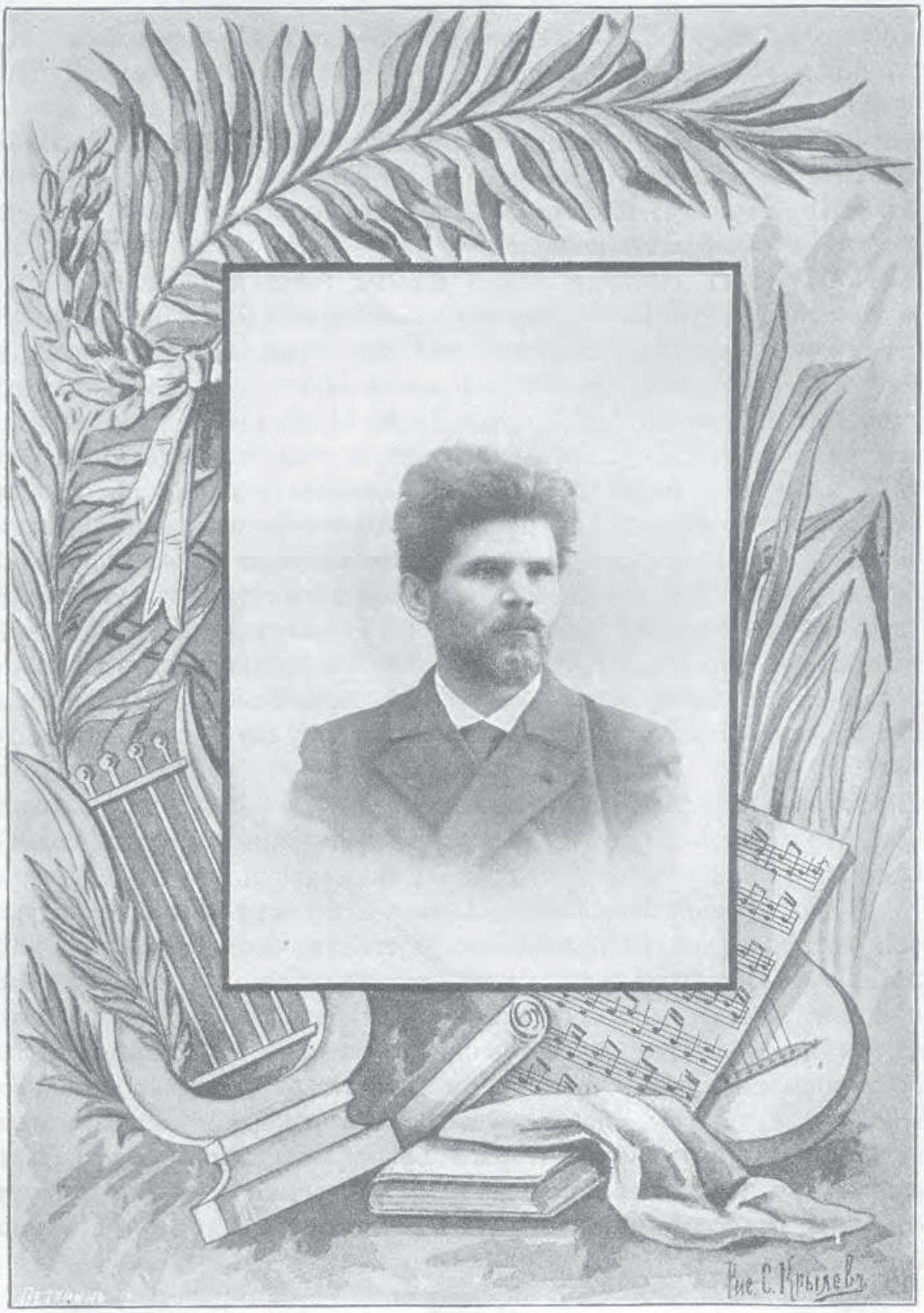
Дѣйствительно, въ восьмидесятыхъ годахъ и послѣдующемъ десятилѣтіи мы видимъ печальную картину: гитара совершенно исчезаетъ изъ общества. За исключеніемъ немногихъ „безстрашныхъ рыцарей", ею никто почти не занимается серьезно. Классическія произведенія уничтожаются постепенно, а жалкіе остатки лежатъ неподвижно, покрываясь прахомъ забвенія. На смѣну имъ появляются цифровая метода, жалкія школы и еще болѣе жалкія произведенія псевдо-гитаристовъ. Страницы газетъ блестятъ скоморошьими объявленіями о выучкѣ „въ тридцать уроковъ", о „Соколовской полькѣ", о „новой игрѣ и знаніи мотивовъ за сходную плату". Услужливые издатели спѣшатъ издать самоучители Любавина и Деккеръ-Шенка, по которымъ „безъ знанія нотъ и безъ учителя можно выучиться играть въ самое короткое время". На смѣну великихъ именъ А. О. Сихры, М. Т. Высотскаго, В. С. Саренко и другихъ корифеевъ гитары являются имена Соколова и Чекрыгина. Ихъ слава—самый великій позоръ для гитары и гитаристовъ, самое неопровержимое доказательство, до какой степени низко палъ инструментъ.

Правда, и въ это время еще раздавались кое-гдѣ звуки истинной гитары, но представители ея—кто по преклонности лѣтъ, кто по неспособности къ активной дѣятельности — угрюмо замыкались съ великолѣпными инструментами и превосходной игрой въ своихъ квартирахъ и ограничивались небольшимъ интимнымъ кружкомъ друзей и знакомыхъ.

Одинъ за другимъ сходили въ могилу послѣдніе изъ могиканъ славной семьи: умеръ В. С. Саренко, Ѳ. М. Циммерманъ, И. Е. Ляховъ, М. Д. Соколовскій и, наконецъ, Н. П. Макаровъ.

Въ мірѣ гитарной музыки воцарилось полное безлюдье; она представляла собою пустыню, въ которой безпардонно объявили себя вожаками Чекрыгинъ, Любавинъ и К°.

Пишущій эти строки засталъ это время и испыталъ на себѣ всѣ мытарства: сначала циферная школа Любавина, затѣмъ полное отвращеніе къ ней; потомъ школа Чекрыгина и... опять отвращеніе и, главное, сомнѣніе въ музыкальности инструмента. Наконецъ, очеркъ М. А. Стаховича раскрываетъ глаза. За этимъ слѣдуетъ покупка школъ А. О. Сихры, М. Т. Высотскаго и В. И. Моркова. Тутъ уже дѣло разрѣшается недоумѣніемъ: какъ одолѣть всѣ тѣ трудности, которыя начинаются съ первой же страницы? Пальцы не развиты, знаніе теоріи слабое... Очевидно надо искать учителя. Поиски кончаются знакомствомъ съ цѣлой галлереей гитарныхъ типовъ—гитаристовъ-неучей и гитаристовъ-шарлатановъ.



А. П. Соловьевъ.

Послѣ долгихъ неудачъ я отыскалъ наконецъ серьезнаго и талантливаго учителя—Александра Петровича Соловьева.

Это было въ 1892 году. Въ то время его уроки были единственными, строго и послѣдовательно разработанными по методу старыхъ

знаменитыхъ учителей. Они включали въ программу не только знакомство и изученіе классическихъ произведеній корифеевъ семиструнной гитары, но и произведенія классиковъ шестиструнной гитары. Съ того времени прошло слишкомъ десять лѣтъ; блестящіе результаты его педагогической дѣятельности дали рядъ болѣе или менѣе талантливыхъ учениковъ. Но главной и неоспоримой его заслугой всегда было и будетъ — *созданіе народной школы для русской семиструнной гитары.*

Попытки къ созданію такой школы были и раньше; въ сущности говоря, В. Н. Чекрыгинъ, Соколовъ, Колосовъ и другіе стремились безсознательно къ той же цѣли. Общія жалобы на отсутствіе хорошей подготовительной школы, на трудность для самообученія школъ А. О. Сихры и В. И. Моркова привлекали и ихъ вниманіе. Но осуществленіе этой задачи было имъ не по силамъ и привело лишь къ роковой ошибкѣ. Ошибка заключалась въ томъ, что они видѣли причину упадка гитарной музыки исключительно въ трудности техники, а это привело къ пагубному нарушенію statu quo классическаго метода и къ еще болѣе пагубному введенію различныхъ облегчительныхъ новшествъ. Будучи людьми музыкально необразованными, не обладая выдающимися способностями, они, сами того не сознавая, создали особый, жалкій родъ игры, который еще болѣе отталкивалъ отъ гитары всякаго маломальски музыкальнаго человѣка.

Осуществить такую задачу могъ только человѣкъ съ недюжиннымъ талантомъ и основательнымъ знаніемъ инструмента; создать настоящую подготовительную школу было очень трудно еще и потому, что знаменитый родоначальникъ игры на русской семиструнной гитарѣ и послѣдователи его оставили намъ слишкомъ мало матеріала для такой работы: въ своихъ школахъ и сочиненіяхъ ими данъ лишь суррогатъ гитарной техники; они не заботились о деталяхъ разработки; многіе вопросы совершенно оставлены ими безъ вниманія, какъ второстепенные, а между тѣмъ для начальной школы эти вопросы явились существенно важными. Помимо этого нельзя не отмѣтить и нѣкотораго разногласія этихъ школъ. Пришлось цѣпляться за намеки, строить догадки и пополнять пробѣлы по наиболѣе разработаннымъ школамъ для шестиструнной гитары.

Какъ извѣстно, школы М. Джуліани, М. Каркасси и др. служили матеріаломъ и ранѣе даже для такихъ учителей, какъ В. И. Морковъ и М. Т. Высотскій; школы ихъ изобилуютъ этюдами Джуліани, Сора и другихъ корифеевъ шестиструнной гитары.

Помимо этого, нельзя было также не считаться съ положеніемъ современной гитары, т.-е. не сдѣлать нѣкоторыхъ уступокъ современнымъ дилетантамъ. Но чѣмъ далѣе углубляемся мы въ школу А. П., тѣмъ замѣтнѣе исчезаютъ всѣ уступки, сдѣланныя вначалѣ.

Въ концѣ-концовъ школа вполнѣ естественно втекаетъ въ классическую школу и литературу инструмента; шагъ за шагомъ предъявляются въ ней новыя требованія, и увлеченный гитаристъ, успѣвшій шутя одолѣть первые шаги и полюбить серьезно инструментъ, оказывается въ тенетахъ искуснаго ловца: volens-nolens приходится искупать легкость первой побѣды, легкость одолѣнія первой части основательнымъ изученіемъ второй и третьей.

Въ такомъ планѣ и распредѣленіи матеріала нельзя не видѣть опытнаго и талантливаго учителя, тонко изучившаго не только гитару, но и... гитаристовъ.





Въ журналѣ „Гитаристъ“ неоднократно указывались недостатки этой школы. Отнюдь не входя въ подробную оцѣнку справедливости мнѣній, я скажу только, что, во-первыхъ, всякіе недостатки исправимы, во-вторыхъ, что авторы не приняли во вниманіе тѣхъ условій, при которыхъ А. П. приходилось работать.

Суровые адепты и фанатики классицизма, отрицающіе всякую разумную попытку облегчить доступъ къ изученію гитары, критики, не считающіеся съ современнымъ состояніемъ ея, могутъ очутиться въ положеніи отсталыхъ и слѣпыхъ людей, тормозящихъ успѣхи современной гитарной музыки, закрывающихъ доступъ къ той же классической школѣ, опекунами которой они взялись быть.

Не всѣ музыканты—геніи и таланты; то, что одинъ постигаетъ шутя, то другому дается путемъ постепенной подготовки. Для такихъ людей отсутствіе послѣдовательности въ изученіи вредно и гибельно: подергиванье физіономіи, гримасы, зубовный скрежетъ, храпъ, лишеніе всякой свободы въ исполненіи—обычные результаты такой непослѣдовательности.

Школа А. П., явившаяся на смѣну пресловутыхъ школъ Деккеръ-Шенка, Чекрыгина, Колосова, Соколова и др., проторила

ровный, широкій и спокойный путь къ классической школѣ А. О. Сихры. Ея приспособленность къ самообученію доказывается лучше всего широкою популярностью: въ короткое время, съ 1896 по 1905 г., она выдержала восемь изданій. Успѣхъ небывалый, въ особенности если принять во вниманіе упомянутыя выше неблагодарныя условія.

Въ послѣдовательности распредѣленія матеріала и разнообразіи пьесъ мы видимъ вѣрное зеркало, отражающее его педагогическую дѣятельность. Передъ авторомъ прошла цѣлая толпа гитаристовъ, начиная отъ темнаго рабочаго и кончая самыми взыскательными музыкантами. Мы словно видимъ эту толпу, прочитывая заглавія огромнаго репертуара: тутъ и русскія пѣсни, и шансонетки, и отрывки изъ оперъ, и студенческая Gaudeamus igitur, и классическія пьесы Бетховена, Баха, Шопена, Мендельсона, Грига, Сенъ-Санса, А. О. Сихры, Высотскаго, Ф. Сора и М. Джуліани!!!

Именно въ этомъ и отразилась ярко *народность* гитары, въ томъ истинномъ понятіи, которое должно входить въ основу вѣрнаго представленія о ней, т.-е. что не тотъ инструментъ народенъ, которымъ занимается одинъ какой-нибудь классъ или сословіе, а тотъ, который объединяетъ въ своей музыкѣ лучшіе элементы всего народа и одинаково доступенъ какъ бѣдному, такъ и богатому, одинаково милъ какъ темному, такъ и образованному человѣку.

О важности такой заслуги А. П., какъ автора народной школы, говорить не приходится.

Вторымъ направленіемъ и заслугою А. П. являются его труды въ области аранжировки и транскрипцій. Эта отрасль дѣятельности особенно имъ любима и продуктивность ея просто изумительна. Нѣтъ возможности перечислить здѣсь всѣхъ его работъ для гитары-solo, для дуэтовъ, тріо, квартетовъ, для пѣнія и скрипки съ гитарою и т. д.

Отличительная черта его аранжировокъ—художественное пониманіе и отчетливая передача основной мысли и характера произведенія. Его аранжировки и транскрипціи нѣкоторыхъ пьесъ, какъ, напр.: „Ventianisches gondelied“ Мендельсона, „Nocturne № 2“ Шопена, „Valse mélancolique“ его же, „Quasi una fantasia“ Бетховена (лунная соната), положительно соперничаютъ, чтобы не сказать болѣе, съ исполненіемъ этихъ пьесъ на роялѣ. Даже такія грандіозныя, повидимому совершенно выходящія за предѣлы инструмента, пьесы, какъ вторая и шестая рапсодіи Листа и „Danse macabre“ Сенъ-Санса, въ его аранжировкѣ поражаютъ полнотою и художественностью передачи. Такого широкаго розмаха, такихъ рамокъ не достигалъ еще никто, даже знаменитый аранжировщикъ В. И. Морковъ. То же самое можно сказать и о его тріо и квартетахъ. Укажу, напримѣръ, на симфонію Гайдна, на увертюры изъ оп. „Цампа“ Герольда, „Норма“ Беллини, „Волшебная флейта“ Мо-

царта, „Фенелла“ Обера, на менуэтъ изъ симфоніи G-moll Моцарта, „Вальсъ-фантазія“ М. И. Глинки.

Съ поразительнымъ трудолюбіемъ и энергіей, съ объективностью, вполнѣ достойною образованнаго музыканта, роется онъ въ огромномъ музыкальномъ репертуарѣ; сегодня онъ сидитъ надъ меланхолическими ноктюрнами Шопена, завтра подаритъ гитаристовъ разгульной, жизнерадостной тарантеллой. То онъ откопаетъ давно забытое всѣми прелестное сочиненіе XVII вѣка, то просиживаетъ ночи надъ произведеніями Вагнера, Грига и другихъ новѣйшихъ музыкантовъ.

Если вспомнить, какъ неблагодарна все-таки почва для современнаго гитариста-дѣятеля, то нельзя не признать во всемъ этомъ той истинной артистической любви, которая всегда была и будетъ могучей силой и основой для существованія гитары.

Какъ исполнитель и виртуозъ на гитарѣ, А. П. представляетъ собою два человѣка. Онъ можетъ сыграть или очень плохо, или изумительно хорошо. Это подавало часто поводъ къ кривымъ толкамъ и печальнымъ недоразумѣніямъ. Будучи отъ природы крайне нервнымъ и застѣнчивымъ, въ высшей степени требовательнымъ къ самому себѣ, онъ никогда не выступалъ на эстрадѣ и карьера концертанта не прельщала его. Его игру знаютъ только немногіе его ученики и друзья. Для него музыка—живое и вѣрное отраженіе его настроенія; у него нѣтъ холодной увѣренности концертанта или опредѣленнаго десятка вытверженныхъ показныхъ пьесъ: онъ вѣчно стремится впередъ, его жажда положительно неутолима. Чтобы слышать его замѣчательную игру, надо застать его въ минуты увлеченія и восторга тѣмъ или другимъ произведеніемъ или композиторомъ или за удачнымъ переложеніемъ, только что законченнымъ, какой-нибудь пьесы. Только тотъ, кто слышалъ его въ такія минуты, можетъ засвидѣтельствовать его огромную технику и глубокое пониманіе музыки. Не малымъ препятствіемъ къ карьерѣ концертанта служитъ и недостатокъ времени, перезанятаго уроками и работами по композиціи и аранжировкѣ.

Александръ Петровичъ Соловьевъ родился въ Москвѣ 8 іюля 1856 года. Еще въ раннемъ дѣтствѣ онъ полюбилъ музыку и влеченіе къ ней пробудилось, когда ему было всего лѣтъ шесть или семь: уже тогда онъ поигрывалъ на гитарѣ и обращалъ вниманіе своими выдающимися музыкальными способностями.

Но судьба взглянула на это очень неблагосклонно: отецъ А. П. смотрѣлъ на музыку, какъ на баловство, на скоморошество, и не задумывался прибѣгать къ самымъ жестокимъ мѣрамъ для искорененія въ сынѣ музыкальныхъ стремленій. Такимъ образомъ мальчикъ съ первыхъ шаговъ встрѣтилъ въ лицѣ своего отца непри-

миримаго врага гитары. Только тайное сочувствіе матери поддерживало въ немъ эту любовь и помогало переносить жестокія наказанія „за ослушаніе".

Приходилось прятаться по потаеннымъ угламъ и чердакамъ, играть урывками и потихоньку, изъ боязни, чтобы какое-нибудь fortissimo не выдало музыканта суровому отцу.

Двадцати лѣтъ онъ уже сидѣлъ надъ школою Сихры, ломая голову надъ тѣми трудностями, которыя при руководителѣ быстро и легко усваиваются учениками.

Въ особенности трудно было понять дѣленіе нотъ и счетъ. Но и эти трудности были наконецъ побѣждены, и вскорѣ мальчикъ, къ великой радости своей и всѣхъ тайныхъ друзей, прекрасно игралъ варіаціи изъ пѣсенъ „Лучинушка" Сихры и „Ѣхалъ казакъ за Дунай" Высотскаго.

Исполненіе этихъ пьесъ было уже настолько правильно и хорошо, что заставляло прислушиваться и серьезныхъ музыкантовъ и приводило ихъ въ восторгъ, въ особенности одного піаниста, ученика А. И. Дюбюка.

Нѣкоторое вліяніе, надо думать, оказало на молодого гитариста знакомство его съ нѣсколькими выдающимися гитаристами того времени — А. Ф. Тихомировымъ, Ѳ. Ѳ. Глушковымъ и С. Н. Галинымъ.

Окончивъ курсъ Строгановскаго училища, А. П. отдалъ все свое свободное отъ уроковъ рисованія и чистописанія время на изученіе любимаго инструмента. Онъ усердно штудировалъ классиковъ, собиралъ рѣдкіе ноты и инструменты. Наконецъ въ 1886 г. онъ рѣшился заняться преподаваніемъ гитарной музыки. Скоро онъ пріобрѣлъ широкій кругъ знакомства и сталъ во главѣ московскихъ гитаристовъ.

Въ особенности замѣтно оживленіе его дѣятельности въ области аранжировокъ со времени знакомства съ С. С. Заяицкимъ, авторомъ извѣстной книги „Интернаціональный союзъ гитаристовъ".

Въ его семьѣ онъ нашелъ музыкальный пріютъ и благодарную почву для своихъ композицій. Тамъ впослѣдствіи организовался кружокъ для исполненія дуэтовъ, тріо и квартетовъ и ядро московскаго отдѣленія Интернаціональнаго союза гитаристовъ. Лучшія его сочиненія для гитары-solo были написаны для талантливаго Б. С. Заяицкаго, ученика А. П.

Попутно съ этимъ онъ изучалъ и скрипку, сначала подъ руководствомъ профессора московской консерваторіи Киндля, а затѣмъ извѣстнаго скрипача Бабушко, и достигъ на ней прекрасныхъ результатовъ. Изученіе скрипки открыло ему обширный репертуаръ и дало возможность принять участіе въ оркестровой игрѣ любителей, подъ управленіемъ извѣстнаго профессора-віолончелиста Фитценгагена. Все это значительно пополнило его музыкальныя познанія

и очень пригодилось для работъ по аранжировкѣ пьесъ-solo, trio и квартетовъ для гитары.

При настоящемъ номерѣ читатели получатъ знаменитую аранжировку А. П. извѣстнаго сочиненія Сенъ-Санса „Пляска мертвецовъ“ („Danse macabre“).

Въ заключеніе приводимъ списокъ сочиненій А. П., частью уже изданныхъ, частью находящихся еще въ манускриптахъ:

I. Школа. Часть 1-я.
„ Часть 2-я.
„ Часть 3-я. I-й выпускъ.
II. Пьесы.
III. Пьесы и дуэты.
IV. Дуэты.

Альбомы для двухъ гитаръ (играются и на одной).

Тетрадь 1-я.

1. Неаполитанская пѣсня.
2. Арабская пѣсня.
3. Арагонская хота.
4. Loin du Bal (вальсъ).

Тетрадь 2-я.

1. Маршъ Буланже.
2. Гавотъ.
3. Неаполитанская мазурка.
4. Арія Людовика.
5. Венеціанскій карнавалъ.

Для одной гитары.

1. Варіаціи на русскую пѣсню.
2. Фантазія на мотивы оп. „Марта“.
3. Фантазія на мотивы оп. „Фаустъ“.
4. Нѣсколько мелкихъ пьесъ и дуэтовъ.
5. Малороссійскія пѣсни, тетр. 1, 2, 3, 4.
6. Вдали отъ бала, вальсъ.
7. Милая (Dolores), вальсъ.
8. Ямщикъ (русская пѣсня).
9. Итальянская серенада (Слеза мой взоръ туманитъ).
10. „Ой, на двори метелица“.
11. Пять тетрадей романсовъ (для пѣнія съ гитарой).
12. Собраніе пьесъ.
13. Вальсъ „Дунайскія волны“.

Готовятся къ печати (манускрипты) квартеты для 4-хъ гитаръ.

a) Уверт. изъ оп. „Цампа“, Герольда.
b) „ „ „ „Норма“, Беллини.
c) „ „ „ „Велшебн. флейта“, Моцарта.
d) Уверт. изъ оп. „Titus“, Моцарта.
e) „ „ „ „Свадьба Фигаро“.
f) „ „ „ „Похищеніе изъ Сераля“.
g) Уверт. изъ оп. „Фенелла“, Обера.
h) Менуэтъ изъ симфоніи G-moll, Моцарта.
i) Фантазія на мот. изъ оп. „Карменъ“, Бизе.
k) Маршъ Défilé, Кеттеръ.
l) Вальсъ-фантазія, Глинки.
m) „ II. Touria, Гранадо.

Два тріо.

Для гитары-solo.
Рапсодія № 2, Листа.
„ № 6 „
Danse macabre, Сенъ-Санса.
Вальсъ, Дюранъ.
6 испанскихъ танцевъ (нензв. авторовъ).
2 испанскихъ танца, Мошковскаго.
Вальсъ „Конькобѣжцы“, Вальдтейфеля.
Songe d'amour, Цыбулька.
Мазурка, Шульгофа.
„ изъ оп. „Жизнь за Царя“, Глинки.
6 вальсовъ Шопена.
Пѣсни безъ словъ, Мендельсона.
Баркаролла и Ноктюрнъ, Чайковскаго.
Ноктюрнъ Sol-mineur, Шопена.
Разные танцы.
„Ой полна, полна коробушка“, фабр. пѣсня.

В. Русановъ.

Гитара и гитаристы.

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

Введеніе къ исторіи гитары въ Россіи.



ГЛАВА XX.

Мауро, Эмилія и Михаилъ Джуліани *).

Едва ли какое-нибудь искусство сдѣлало такіе громадные успѣхи какъ музыка. Въ способности удовлетворять глубочайшимъ запросамъ человѣческаго духа она достигла такихъ обширныхъ средствъ, такой могучей силы, что трудно даже представить себѣ, что она пойдетъ дальше, что достигнутое ею—далеко еще не послѣднее слово.

Неразлучная спутница человѣка, она вошла во всѣ проявленія его духовной жизни и стала выразительницей того необъяснимаго и таинственнаго въ душѣ человѣка, которое не передашь словами,

*) Глава, посвященная М. Джуліани, не могла появиться своевременно, такъ какъ въ первоначальный планъ очерка „Введеніе къ исторіи гитары въ Россіи“ не входило помѣщеніе біографій выдающихся дѣятелей-гитаристовъ, а таковой ограничивался лишь краткимъ очеркомъ блестящаго періода гитарной музыки за границею По мѣрѣ выхода журнала „Гитаристъ“, знакомясь ближе съ потребностью читателей, пришлось значительно расширить планъ введенія, приблизивъ его по содержанію къ возможно полной исторіи гитары за границею (до пятидесятыхъ годовъ, т.-е. до времени, съ котораго начинается уже полный упадокъ инструмента). На этомъ основаніи я рѣшился помѣстить біографіи, не придерживаясь пока хронологическаго порядка, а по мѣрѣ готовности ихъ къ напечатанію.

Впослѣдствіи, при отдѣльномъ изданіи, всѣ главы будутъ пересмотрѣны, дополнены и размѣщены въ должномъ порядкѣ. *В. Русановъ.*

и такихъ грандіозныхъ картинъ, которыя не поддаются краскамъ самаго геніальнаго художника.

Для того, чтобы музыка достигла такой выразительности и обаянія, конечно мало было одного изобрѣтенія различныхъ инструментовъ и искусства мастеровъ: предстояла еще крупная задача — разработка индивидуальности ихъ, доведеніе до высшаго культа виртуозности, открытіе всѣхъ средствъ и красокъ для разносторонняго и рельефнаго выраженія самыхъ разнообразныхъ человѣческихъ чувствъ и мыслей.

Достичь этого можно было только разработкой школы и музыкальной техники каждаго инструмента; мѣриломъ же ихъ является *концертная музыка*, т.-е. концерты. Эпохою такой разработки можно считать періодъ 1800—1850 гг. Въ это время мы видимъ полное развитіе виртуозной концертной музыки, цѣлый рядъ виртуозовъ на всевозможныхъ инструментахъ и обиліе *концертовъ*, т.-е. пьесъ исключительно виртуознаго характера.

Концертъ — крупная музыкальная пьеса, написанная для какого-нибудь инструмента-соло съ сопровожденіемъ оркестра; задача концертной пьесы—показать все техническое и музыкальное богатство инструмента и виртуозность исполнителя. Обыкновенно темы концертныхъ пьесъ сжато проводятся въ оркестрѣ и уже затѣмъ болѣе пространно въ концертирующемъ инструментѣ. Незадолго до конца первой, а иногда послѣдней части ставится фермато на квартсекстаккордѣ и вставляется свободная фантазія на главную тему. Такое фермато называется *каденцовымъ*. Оно останавливаетъ оркестръ и даетъ возможность виртуозу, безъ сопровожденія оркестра, исполнить рядъ блестящихъ и труднѣйшихъ пассажей, сопровождающихъ обыкновенно свободную фантазію.

Изъ этого ясно, какую великую роль и какія огромныя услуги оказали музыкѣ *виртуозы-музыканты*, напр.: Листъ—для рояля, Паганини—для скрипки, Серве и Давыдовъ—для віолончели, Бэрманъ—для кларнета и цѣлый рядъ другихъ виртуозовъ, доводившихъ технику своихъ инструментовъ до степени классической виртуозности. Это были геніальные художники, открывшіе міру еще невѣдомые дотолѣ краски, штрихи и пріемы. Благодаря имъ была составлена та богатая палитра, которою пользовались потомъ для созданія своихъ колоссальныхъ картинъ великіе композиторы, какъ Бетховенъ, Берліозъ, Вагнеръ и другіе.

То же самое мы видимъ и въ исторіи гитары. Пока ея представители ограничивались пасторальными аккомпанементами да легонькими вещицами для невзыскательныхъ меломановъ, мы встрѣчаемъ о гитарѣ лишь пренебрежительные отзывы и она не идетъ дальше значенія „модной игрушки“.

Но вотъ явился виртуозъ, которому еще не было подобнаго, и сразу поднялъ гитару на степень серьезнаго и благороднаго инструмента.

Виртуозъ этотъ былъ — болонскій гитаристъ Мауро Джуліани, знаменитый концертантъ и композиторъ.

Мауро Джуліани родился въ Болоньѣ приблизительно въ 1780 году. Еще будучи юношей, онъ уже обращалъ на себя вниманіе необыкновеннымъ талантомъ, какъ скрипачъ и гитаристъ.

Не мудрено, что для него не нашлось учителя въ Италіи и пришлось изучать гитару самоучкой.

Для генія нѣтъ преградъ: слава увѣнчала его чело, когда ему было всего лишь двадцать лѣтъ,—уже въ эти годы онъ былъ признанъ первымъ гитаристомъ Италіи и самостоятельно достигъ такихъ результатовъ, которые до сихъ поръ являются кульминаціонной точкой высшаго совершенства въ игрѣ на этомъ инструментѣ. Онъ сразу двинулъ гитару впередъ; до него мы не знаемъ концертной музыки, а видимъ лишь слабыя попытки, какъ, напримѣръ, въ произведеніяхъ Граньяни.

Въ 1807 году М. Джуліани пріѣхалъ въ Вѣну, и вотъ что мы читаемъ о немъ въ музыкальномъ словарѣ Густава Шиллинга*):

„Исторія знаетъ многихъ итальянцевъ-композиторовъ этого времени**); знаменитѣйшій между ними былъ Мауро Джуліани, родомъ изъ Болоньи, прибывшій въ Вѣну изъ Италіи въ концѣ 1807 года.

„Онъ былъ тогда въ лучшемъ, хотя и не юношескомъ возрастѣ, прекрасно образованный человѣкъ, съ разносторонними талантами, отличавшійся въ особенности знаніемъ музыки и своеобразнымъ взглядомъ на нее, равно какъ и поистинѣ удивительной, ему одному свойственной въ тогдашней Германіи игрой на этомъ инструментѣ, *на который до него, кромѣ Неаполя и нѣкоторыхъ главнѣйшихъ городовъ южной и средней Италіи, вездѣ смотрѣли чуть ли не какъ на легкую и модную игрушку, а въ лучшемъ смыслѣ какъ на пріятный инструментъ для аккомпанемента при пѣніи легкихъ музыкальныхъ вещицъ* ***).

„Джуліани обратилъ на себя вниманіе всей Вѣны; онъ сдѣлался

*) Густавъ Шиллингъ, музыкальный писатель, род. въ 1803 г. близъ Ганновера, умеръ въ 1881 г. въ Небраскѣ, изучалъ богословіе въ Гёттингѣ и Галле, а въ 1830 г. сдѣлался директоромъ музыкальной школы Штёлпеля въ Штутгартѣ и развилъ энергичную дѣятельность въ качествѣ музыкальнаго писателя. Серьезныя столкновенія съ судебными властями заставили Шиллинга эмигрировать въ 1857 г. въ Америку и подъ конецъ въ Канаду. Его изданія: „Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universallexikon der Tonkunst“ (1835—38 г., 6 томовъ, 2 изд. 1840—42 г., 7 томовъ), „Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musick“ etc. (1838), „Polyphonomos“ (1830 г., учебникъ гармоніи въ 36 лекціяхъ), „Allgemeine Generalbasslehre“ (1839) и др., навсегда обезсмертили имя этого неутомимаго и высокодаровитаго писателя. Вотъ почему отзыву его о Мауро Джуліани мы придаемъ особенное значеніе, какъ отзыву не только современника знаменитаго гитариста, но и писателя, глубоко понимавшаго все прекрасное въ музыкѣ, широко и всесторонне развитого и образованнаго человѣка.

В. Русановъ.

**) Т.-е. конца XVIII столѣтія.

***) Курсивъ мой.



ВАНЪ-ЛОО. Молодая женщина, играющая на гитарѣ.

Оригиналъ картины принадлежитъ кисти нидерландскаго художника Шарля Ванъ-Лоо, скончавшагося въ 1751 году. Картина эта прибавляетъ еще одно доказательство ошибочности утвержденія о времени появленія (въ 1788 г.) шестиструнной гитары и о прибавленіи шестой струны іенскимъ мастеромъ Августомъ Отто, по совѣту якобы саксонскаго придворнаго капельмейстера Наумана. Если допустить даже, что Ш. Ванъ-Лоо написалъ эту картину въ годъ своей смерти (въ 1751 году), то и тогда она можетъ служить доказательствомъ, что 6-тиструнная гитара была извѣстна по крайней мѣрѣ лѣтъ за двадцать ранѣе и что честь прибавленія 6-ой струны не принадлежитъ ни Отто, ни Науману.

В. Русановъ.

музыкальнымъ героемъ дня въ высшемъ обществѣ; его сочиненія для гитары, состоящія изъ варіацій, каватинъ, рондо, съ аккомпанементомъ фортепіано и другихъ мелодичныхъ инструментовъ (флейты, скрипки и проч.), показываютъ знаніе и вкусъ. Онъ именно употреблялъ гитару (а въ этомъ и заключается исключительная черта его композицій) не только какъ главный инструментъ (obligato), но и какъ такой, на которомъ *пѣвучая**) и пріятная мелодія соединяется въ полнозвучную непрерывную гармонію. А это порождаетъ широкую и глубоко захватывающую манеру игры, которою обладаютъ немногіе; какъ на примѣръ, укажемъ его ор. 3 „Серенада".

„3-го апрѣля 1808 года Джуліани сыгралъ на гитарѣ концертъ собственнаго сочиненія съ аккомпанементомъ полнаго оркестра, и концертъ этотъ по своей рѣдкости и пріятности имѣлъ большой успѣхъ. Рядъ концертовъ создалъ Джуліани громкую и почетную извѣстность".

Вообще слѣдуетъ замѣтить, что вѣнскіе музыкальные журналы 1807—1821 гг. описываютъ многочисленные его концерты, сопровождавшіеся блестящимъ успѣхомъ; они единогласно признаютъ его величайшимъ въ мірѣ гитаристомъ, съ необыкновеннымъ талантомъ виртуоза.

Но лучшимъ доказательствомъ тому служитъ для насъ отношеніе къ нему такихъ музыкантовъ, какъ Мошелесъ, Гуммель, Діабелли, Майзедеръ (скрипачъ) и Гайднъ, а также его участіе въ знаменитомъ „концертѣ дукатовъ" въ 1815 году.

Мауро Джуліани совмѣстно съ этими музыкантами писалъ свои сочиненія и концерты для гитары съ фортепіано, оркестромъ, скрипкой и флейтой.

Извѣстенъ также и его концертъ въ Аугартенѣ и шесть музыкальныхъ вечеровъ въ королевскомъ саду въ Шенбруннѣ; тамъ онъ игралъ передъ блестящимъ придворнымъ обществомъ, составлявшимъ цвѣтъ аристократіи, въ присутствіи короля со всей королевской фамиліей.

Для этихъ вечеровъ и написаны Гуммелемъ его ор. 62, 63 и 66, серенады для фортепіано, гитары, скрипки, флейты и віолончели; сочиненія эти очень серьезны и трудны.

Въ 1816 г. М. Джуліани оставилъ Вѣну и совершилъ въ сообществѣ Мошелеса и Майзедера артистическое турнэ по Германіи, а затѣмъ въ 1821 году возвратился на свою родину и посѣтилъ Римъ.

Нѣсколько концертовъ, данныхъ имъ въ Римѣ, окончательно упрочили за нимъ славу перваго гитариста Италіи.

Пробывъ очень недолго на родинѣ, М. Джуліани снова пустился въ кочевую жизнь артиста-концертанта и избороздилъ почти всю

*) Курсивъ мой. *В. Р.*

Европу, посѣтилъ вторично Германію и Голландію, всюду собирая обильную дань изумленія и восторга.

М. Джуліани жилъ нѣсколько лѣтъ и въ Россіи; сначала онъ отправился въ Петербургъ съ Гуммелемъ, который находился въ свитѣ великой княгини Маріи Павловны.

Объ особенныхъ его успѣхахъ въ Петербургѣ мы не имѣемъ никакихъ свѣдѣній. Въ то время уже произошелъ тотъ расколъ, въ силу котораго русскіе гитаристы отпали отъ Запада, принявъ семиструнную гитару съ G-dur'нымъ строемъ; во главѣ ихъ всталъ геніальный патріархъ русскихъ гитаристовъ Андрей Осиповичъ Сихра. Это совпало также съ поворотомъ русской музыки, освободившейся отъ чужеземнаго гнета, а въ особенности отъ итальянскаго, къ своему русскому, національному началу. Великолѣпныя произведенія С. Н. Аксенова, Варламова и въ особенности М. Т. Высотскаго, вдохновеннаго композитора русскихъ пѣсенъ, вытѣснили произведенія итальянской виртуозности, столь чуждой русскому народу, и постепенно оттѣснили шестиструнную гитару на второй планъ.

Ни пребываніе въ Петербургѣ Цани де Ферранти, ни концерты М. Д. Соколовскаго, ни дѣятельная пропаганда Н. П. Макарова вплоть до шумнаго брюссельскаго конкурса не могли отнять первенства у гитары, возродившейся на почвѣ народной музыки и ставшей исключительно русскимъ инструментомъ.

При такихъ условіяхъ Мауро Джуліани не могъ, конечно, найти благодарной почвы для пожинанія русскихъ лавровъ. Тѣмъ не менѣе и у насъ онъ нашелъ не мало почитателей и учениковъ, такъ что прожилъ нѣсколько лѣтъ въ Петербургѣ, а затѣмъ въ Варшавѣ.

Какъ памятникъ пребыванія его въ Россіи слѣдуетъ отмѣтить его „6 Variazioni per la Chitarra. Aria Rusja (Poschaluite, Sudarina)", op. 64. Произведеніе очень слабое, съ курьезнымъ текстомъ подъ нотами.

Въ 1833 г. мы видимъ Мауро Джуліани въ Лондонѣ, неразлучно съ Гуммелемъ. Здѣсь онъ встрѣтилъ достойнаго себѣ соперника — Фердинанда Сора.

Мауро Джуліани не могъ не знать этого имени, и, конечно, сочиненія его были ему извѣстны. Онъ не могъ также не видѣть, что тотъ опередилъ его гигантскими шагами и что время одной виртуозности приходитъ къ концу. На сцену гитарной музыки выдвинулись другіе задачи и запросы: сочиненія Сора и Регонди ясно говорили объ этомъ. Но сочиненія ихъ были серьезнѣе и менѣе доступны пониманію большинства, чѣмъ сочиненія М. Джуліани, а потому они еще пользовались достаточною распространенностью; этому помогалъ и самъ композиторъ своими концертами, вслѣдствіе чего М. Джуліани вскорѣ и здѣсь пріобрѣлъ многихъ учениковъ

и поклонниковъ. Возникъ даже журналъ, посвященный исключительно гитарѣ.

Журналъ назывался „Джуліанада". Первые нумера его появились въ 1833 году и издавались около года. Въ немъ печатали свои сочиненія Леніани, Хорецкій и др. Въ 1836 году Джуліани далъ концертъ совмѣстно съ Мошелесомъ и Майзедеромъ.

Интересна также встрѣча М. Джуліани съ Бетховеномъ и скрипачомъ Шоромъ, соперникомъ геніальнаго Паганини. Игра М. Джуліани привела въ такой восторгъ великаго творца IX симфоніи, что онъ намѣревался непремѣнно воспользоваться гитарою для своихъ сочиненій. Встрѣча его съ Бетховеномъ произошла въ Вѣнѣ, во время перваго исполненія VII симфоніи; Джуліани игралъ тогда со Шпоромъ и Лодеромъ.

Но въ общемъ слава Джуліани замѣтно меркнетъ съ 1820 года и уступаетъ плеядѣ новыхъ славныхъ именъ. Это вѣроятно и подало поводъ многимъ музыкальнымъ словарямъ относить время его смерти къ 1820 году.

„Послѣ 1813 года,—пишетъ Густавъ Шиллингъ,—объ его игрѣ слышно очень мало. Въ музыкальномъ словарѣ Менделя сказано, что онъ совершилъ только нѣсколько артистическихъ поѣздокъ и умеръ въ Вѣнѣ въ 1820 г., сорока лѣтъ отъ роду".

М. Джуліани скончался въ Вѣнѣ въ 1839 году.

Англійская пресса, отмѣчая его смерть, единогласно признаетъ, что въ лицѣ М. Джуліани гитаристы утратили колосса гитарной музыки, имя котораго всегда будетъ произноситься съ изумленіемъ къ искусству и уваженіемъ къ заслугамъ его.

Сочиненія Мауро Джуліани и до сего времени не только не утратили своего значенія, но остаются образцами классической игры на шестиструнной гитарѣ.

Число ихъ по подсчету Эгмонта Шрена по каталогу Беккера значится 177, но достовѣрно извѣстно, что ихъ было около 300.

Наиболѣе серьезными изъ нихъ слѣдуетъ безспорно признать его превосходные концерты: op. 30 „Gr. Conc. av. Orch. (ou Quat.)", op. 36 „Concerto avec 2 V. et V-elle", Wien, Artaria et C. и op. 70 „3-ième grand Concerto avec Orch.". Всѣ эти концерты написаны въ сопровожденіи оркестра или квартета струнныхъ инструментовъ.

Затѣмъ слѣдуютъ квинтеты и квартеты: op. 65 „Var. e Polonese p. Chit. 2 V. et V-ello", Mailand, Ricordi; op. 70 „3-me gr. Conc. avec Quatuor", Wien, Diabelli; op. 101 „Var. (Deh calma, o Ciel) av. Quatuor"; op. 102 „Intr. et Var. (Numi perdonami)"; op. 103 „Intr. et Var. (Walse favorite)"; op. ? Quintetto p. Ch. 2 V. A. e Basso", Mailand, Ricordi; op. 30, 36 „Siehe auch in Klasse"; op. 19 „Serenade conc. pour Guit., V. et V-elle" in A Wien, Artaria et C.

Кромѣ этого, цѣлый рядъ романсовъ, дуэтовъ для двухъ гитаръ, для гитары со скрипкой, съ флейтой и многочисленныя solo.

Большинство ихъ носитъ характеръ итальянской виртуозной музыки того времени и состоитъ изъ варіацій и фантазій на излюбленные оперные мотивы. Но есть также между ними и оригинальныя произведенія, отличающіяся крупными достоинствами, отсутствіемъ общихъ мѣстъ, стройною классическою формою, полнотою и блескомъ напоминающія оркестръ. Его школа, этюды, упражненія и прелюдіи—весьма цѣнный педагогическій матеріалъ.

Изъ учениковъ М. Джуліани пользовались въ свое время довольно громкою извѣстностью польскіе гитаристы Бобровичъ и Хорецкій, въ особенности второй, очень серьезный и оригинальный композиторъ, затѣмъ герцогъ Сермонетти и графъ Георгій фонъ-Вальдштейнъ.

Послѣ М. Джуліани осталась дочь его, Эмилія Джуліани, очень серьезная и талантливая гитаристка, едва ли не единственная въ гитарной музыкѣ женщина-композиторъ, выступавшая въ концертахъ. Извѣстность ея начинается съ концерта, даннаго въ 1841 году въ Вѣнѣ. Послѣднія извѣстія о ней мы имѣемъ въ сообщеніи о путешествіи ея по Европѣ и о концертѣ въ 1844 году.

Изъ сочиненій Э. Джуліани намъ извѣстны: op. 1 5 Var. (L'amo, ah! l'amo, nell' Montecchi ed i Capuleti), op. 2 Belliniana, op. 3 Var. (Ah perchè non posso odiarti, de Bellini), op. 5 Var. (Non più mesta, de Rossini), op. 9 Var. (Tema de Mercadante), op. 46 6 Preludi.

Слѣдуетъ упомянуть еще о родномъ братѣ Мауро — Михаилѣ Джуліани, весьма талантливомъ гитаристѣ, но писавшемъ очень мало; сохранились лишь нѣсколько его пьесъ, изъ которыхъ самымъ крупнымъ произведеніемъ является op. 4 „Rondoletto brill.“, написанное съ сопровожденіемъ струннаго квартета.

ГЛАВА XXI.

Ф. Карулли.—М. Каркасси.

Къ основателямъ классической школы гитарной игры принадлежитъ также Фердинандъ Карулли, одинъ изъ самыхъ выдающихся и плодовитыхъ композиторовъ.

Уступая во многомъ какъ виртуозъ своему знаменитому современнику М. Джуліани, онъ отнюдь не уступаетъ ему какъ педагогъ, а какъ композиторъ, по своему направленію, ближе подходитъ къ Ф. Сору. Насколько гитара была обязана своею популярностью въ Германіи М. Джуліани, настолько она обязана Ф. Карулли во Франціи: его превосходная школа и разнообразныя сочиненія быстро завоевали симпатіи къ этому инструменту среди французскихъ гитаристовъ.

Ф. Карулли родился въ 1770 году 10-го февраля. Отецъ его, извѣстный писатель, служилъ секретаремъ неаполитанскаго делегата судебнаго вѣдомства. Неаполь—родина Карулли.

Свои музыкальныя занятія Ф. Карулли началъ съ віолончели; уроки преподавалъ ему одинъ священникъ; вскорѣ однако онъ бросилъ віолончель и увлекся гитарой.

Въ то время, какъ уже извѣстно, хорошій учитель на гитарѣ былъ вообще рѣдкостью; шестиструнная гитара только начинала свое существованіе; пришлось и Карулли, какъ многимъ другимъ, приняться за гитару самоучкой. Это, повидимому, печальное обстоятельство для другого принесло Ф. Карулли скорѣе пользу, чѣмъ вредъ: обладая природнымъ музыкальнымъ чутьемъ и вкусомъ, а отчасти благодаря занятіямъ на віолончели, онъ вынужденъ былъ вдумываться въ характеръ молодого еще инструмента, въ законы его техники и каждый шагъ успѣха завоевывать исключительно однимъ талантомъ; этимъ путемъ онъ подробно разработалъ и расширилъ технику инструмента и создалъ ту самую школу, которая вѣнчаетъ его имя славнымъ безсмертіемъ. Она появилась въ тотъ моментъ, когда чувствовалась живая потребность въ дѣльной, хорошей школѣ, соотвѣтствующей серьезному направленію, которое стала принимать гитарная музыка. Это подтверждается огромнымъ, небывалымъ еще успѣхомъ его школы: въ короткій срокъ она выдержала четыре изданія. Превосходно и въ высшей степени послѣдовательно написанные въ ней дуэты до сихъ поръ не утратили ни своей свѣжести, ни интереса.

Въ апрѣлѣ 1808 г. Ф. Карулли отправился въ Парижъ; его концерты сразу завоевали ему симпатіи публики и онъ сдѣлался модным артистомъ и преподавателемъ. Вскорѣ онъ издалъ другой замѣчательный трудъ „Гармонія въ приложеніи къ гитарѣ“ (Paris, Petit, 1825),—руководство къ аккомпанементу, основанное на правильномъ изученіи гармоніи. Ничего подобнаго еще не появлялось въ гитарной музыкѣ, да едва ли это не единственный трудъ и досего времени.

Періодъ 1808—1825 гг. можно назвать временемъ расцвѣта его таланта и музыкальнаго творчества; за промежутокъ этого времени имъ написано и издано до 400 сочиненій!

Какъ композиторъ Ф. Карулли внесъ также много новаго и оригинальнаго; мы можемъ считать его родоначальникомъ программной гитарной музыки. Уже одно это доказываетъ, что онъ былъ передовымъ музыкантомъ своего времени: програмная музыка еще только начинала свое существованіе и на первыхъ порахъ далеко не была встрѣчена единодушнымъ сочувствіемъ и пониманіемъ.

Къ произведеніямъ этого рода, написаннымъ Ф. Карулли, относятся: op. 2 „L'Orage“ и op. 331 „Trois jours“.

„L'Orage" (буря) изображаетъ эпизодъ изъ жизни двухъ лицъ—Филено и возлюбленной его Ницы.

Влюбленная чета оканчиваетъ свое путешествіе и возвращается домой; она мечтаетъ о счастьи и ласкахъ любви, ожидающихъ ее на родинѣ, среди родныхъ горъ и лѣсовъ.

Между тѣмъ навстрѣчу надвигается буря; небо темнѣетъ. Ницу охватываетъ тревога. За порывами вѣтра разражается гроза съ ливнемъ, градомъ, молніей и громомъ.

Ужасъ и рыданія Ницы побуждаютъ Филено искать убѣжища; онъ старается ободрить свою возлюбленную, и они укрываются въ гротъ.

Здѣсь на нихъ нападаетъ дикій звѣрь. Ница падаетъ въ обморокъ, а Филено храбро вступаетъ въ бой. Бой оканчивается; смертельно раненое чудовище умираетъ съ дикимъ воемъ.

Непогода наконецъ утихаетъ, и Ница приходитъ въ себя. На небѣ показывается радуга. Ница и Филено, счастливые и довольные, радуются миновавшей опасности.

Второе сочиненіе, „Trois jours", изображаетъ три дня іюльской революціи 1830 года. Первая часть (largo) передаетъ угнетенное состояніе народа подъ деспотизмомъ правительства. Первый толчокъ къ освобожденію даетъ приказъ короля, вызывающій всеобщее изумленіе и негодованіе.

Вторая часть передаетъ начало движенія, разрѣшающееся (въ третьей части пьесы) революціей. Финальная часть—торжество народа-побѣдителя, торжество обновленія страны.

Конечно, по формѣ и выраженію эти произведенія значительно устарѣли; но для насъ важно, что въ нихъ мы имѣемъ дѣло съ Карулли-художникомъ и мыслителемъ, съ музыкантомъ, чутко отзывавшимся на всѣ политическія событія страны, которую онъ не могъ не любить, не могъ не симпатизировать ея стремленію къ обновленію и борьбѣ за свободу.

Не мало истинныхъ перловъ и въ его замѣчательныхъ концертахъ, аранжировкахъ классической музыки, въ дуэтахъ, тріо и квартетахъ; въ нихъ гитара является въ сочетаніи со скрипкой, флейтой, фортепіано, віолончелью и другими инструментами.

При огромномъ количествѣ пьесъ, написанныхъ Ф. Карулли, многое неизбѣжно должно было или совсѣмъ устарѣть, или утратить свѣжесть интереса, но всѣ онѣ безупречно музыкальны, а многія при этомъ очень педагогичны.

Наиболѣе выдающимися произведеніями Ф. Карулли слѣдуетъ признать ор. 140 „Petit Concerto" для гитары съ сопровожденіемъ оркестра или струннаго квартета, его дуэты ор. 34, 89, 128 и 143 и въ особенности мастерски переложенныя „Andante varié et Rondeau de Beethoven" ор. 155 и „Симфонія Гайдна" ор. 158. Затѣмъ можно указать еще на прекрасный романсъ „Ma Normandie",

„6 andante“ и интересныя варіаціи на мотивъ Вебера „La dernière pensée“.

Ф. Карулли скончался въ Парижѣ въ февралѣ 1841 года, на семьдесятъ первомъ году жизни.

Въ послѣдніе годы жизни онъ мало писалъ для гитары; искусство гитарной музыки подвинулось впередъ, постепенно на смѣну старыхъ именъ появились новыя молодыя имена, новыя произведенія и школы.

Изъ послѣднихъ въ особенности прославилась школа Маттео Каркасси, гитариста изъ Флоренціи, автора замѣчательныхъ этюдовъ.

Школа его разработана такъ тщательно и подробно, такъ приспособлена къ самообученію, что завоевала самое широкое распространеніе во всѣхъ странахъ свѣта какъ начальная школа. Она и до сихъ поръ пользуется широкимъ примѣненіемъ, а методъ ея легъ въ основу почти всѣхъ новѣйшихъ школъ.

Маттео Каркасси родился въ 1792 году во Флоренціи; гитарой занимался съ юныхъ лѣтъ и упорнымъ трудомъ пріобрѣлъ элегантную, блестящую технику. Появившись въ Парижѣ нѣсколькими годами позднѣе Карулли, онъ можетъ считаться его преемникомъ какъ педагогъ и піонеръ гитарной музыки.

Въ 1822 году мы видимъ Каркасси въ Лондонѣ, гдѣ онъ стяжалъ себѣ выдающійся успѣхъ какъ виртуозъ-концертантъ. Онъ возобновлялъ свои поѣздки въ этотъ городъ въ 1823 и 1826 гг. и совершилъ артистическое турнэ въ 1824 и 1827 гг. по Германіи. Тамъ онъ былъ встрѣченъ съ не меньшимъ успѣхомъ и энтузіазмомъ. Въ 1836 г. онъ даетъ цѣлый рядъ концертовъ во Флоренціи.

Сочиненій М. Каркасси около 40. Не отличаясь особеннымъ богатствомъ гармоніи, мысли и чувства, они прельщаютъ невольно хорошимъ стилемъ, гибкостью и изяществомъ мелодій; его прелестные и въ высшей степени разнообразные этюды навсегда останутся неувядаемыми лаврами безсмертія въ исторіи гитарной музыки.

Каркасси скончался въ Парижѣ 16 января 1853 года.

(Продолженіе слѣдуетъ.)



О чемъ ему напомнила музыка.

(психологическій этюдъ.)

Посвящается М. И. Титову.

(Продолженіе).

III.

Припомнилось все это изъ прошлаго Протопопову, и вмѣстѣ съ тѣмъ въ его ушахъ опять зазвучалъ конецъ слышанной имъ въ тотъ вечеръ пьесы. Воскресли передъ нимъ каскады торжествующихъ, свободныхъ звуковъ, и онъ какъ-то невольно провелъ параллель между своими молодыми годами и этими красивыми, гордыми звуками. Какъ тамъ, такъ и здѣсь увидѣлъ онъ какой-то стремительный, общій порывъ къ чему-то славному и свѣжему... Онъ, сжавъ кулаки, измученный, изстрадавшійся отъ нахлынувшихъ въ его голову мыслей, прошепталъ: „подлецъ!“ потомъ, схватившись за голову, упалъ на диванъ и судорожно зарыдалъ отъ охватившей его какой-то безумной злобы и вмѣстѣ съ тѣмъ отчаянной жалости къ самому себѣ...

А за окномъ начинался уже день. Блѣднѣли небеса... Звѣзды и мѣсяцъ, казалось, устали и постепенно исчезали съ яснаго неба. Далеко на востокѣ разгоралась огненная полоса и постепенно все больше и больше заливала горизонтъ. Огромный, успокоившійся было городъ началъ снова пробуждаться, возвращаться къ обычной суетѣ и сутолокѣ, лѣниво готовился начать новый длинный, страдный, рабочій день.

На другой день въ обычный часъ Иванъ Михайловичъ явился въ контору и, сѣвъ за свой столъ, принялся было за текущую работу. Но прежней энергіи и охоты къ труду какъ не бывало: онъ разбиралъ полученную корреспонденцію, а мысли его были далеко отъ нея, голова была занята вчерашнимъ днемъ, тѣмъ переворотомъ во взглядахъ, который произошелъ въ прошедшій вечеръ... Бросая работу, онъ вглядывался въ лица своихъ коллегъ, въ окрашенныя дикой масляной краской стѣны конторы, въ огромные шкафы, стоявшіе вдоль этихъ стѣнъ, наполненные толстыми книгами, и во всемъ видѣлся ему теперь какой-то гнетущій отпечатокъ мучительной, насильственной скуки... Все было безжизненно и безцвѣтно, какъ въ пустынѣ.

Казалось ему, что всѣ эти собранные въ громадную комнату люди, писавшіе и считавшіе безъ конца, какъ бы отбывали какое-то наказаніе, наложенное на нихъ за то, что они тоже хотѣли ѣсть

и пить, какъ и всѣ люди. И въ этомъ была ихъ жизнь! Въ этихъ четырехъ стѣнахъ проходили лучшіе часы, дни, годы ихъ жизни. Въ жертву этихъ толстыхъ книгъ, испещренныхъ цифрами, приносилось все, до чувства души включительно.

Потомъ подошли часы обѣда. Пришелъ сальный, жирный разносчикъ, и всѣ наперерывъ бросились къ нему, возвѣщенные о его приходѣ мальчикомъ. Контора опустѣла. Остались въ ней только Иванъ Михайловичъ да младшій конторщикъ, завѣдывавшій отправкой и пріемкой писемъ.

Протопоповъ откинулся на спинку стула, закрылъ глаза и живо представилъ картину кормежки всѣхъ этихъ бѣдныхъ тружениковъ. Вотъ они толпой обступили Мишку, какъ звали разносчика, и требуютъ—кто колбасы, кто какого-нибудь жаренаго мяса, подозрительной котлеты, сосисокъ, сыру, масла. Мишка успѣваетъ только повертываться, а вокругъ него шумитъ голодная толпа свободныхъ рабовъ, протягиваются руки, пахнетъ жареной колбасой и еще чѣмъ-то, раздражающимъ обоняніе... Мишка то хватаетъ колбасу, то сыръ, то масло, безпрестанно лазаетъ въ свою походную кухню, вынимаетъ руками ея содержимое и ловко нарѣзываетъ требуемыя порціи... И получившіе свое идутъ по своимъ угламъ, а нѣкоторые такъ тутъ же принимаются за ѣду.

И это повторяется изо дня въ день, но раньше онъ, Протопоповъ, какъ-то не замѣчалъ всего этого, вся неприглядность этой „кормежки“ тонула въ той цѣли, къ которой онъ жадно стремился. Онъ самъ бывало съ жадностью пожиралъ и эту хрустящую, вкусно пахнувшую колбасу, сосиски, сомнительное мясо. Самъ шумѣлъ и требовалъ, чтобы Мишка скорѣе отпустилъ ему требуемую имъ порцію. Теперь онъ столуется уже не у этого жирнаго Мишки,— ему носятъ домашній столъ, но остальные питаются все тою же снѣдью, отъ которой потомъ пропадало здоровье, единственный капиталъ этихъ людей.

И сегодня его потянуло взглянуть на эту давно знакомую картину. Онъ взялъ нѣсколько писемъ и, какъ бы желая навести коекакія справки, отправился въ складъ, куда приходилъ разносчикъ, всталъ въ сторонкѣ, дѣлая видъ, что поджидаетъ кого-то, и началъ наблюдать.

Все такъ же тѣснились приказчики и конторщики вокругъ разносчика, перекидываясь между собой словечками, раздавались фразы: „поподжаристѣй, Миша... съ горчичкой... отпусти-ка парочку яичекъ... двѣ плюшки... рѣжь не жалѣй, что скупишься-то... получай въ расчетъ... давай скорѣй на пятнадцать съ хлѣбомъ горячей круглой... поворачивайся, Миша: время-то не ждетъ...“

И толстый, жирный Миша, въ донельзя засаленномъ пиджакѣ, вертѣлся, какъ на угольяхъ, успѣвая и рѣзать колбасу, и дать горчицы, яицъ, указать, гдѣ лежатъ плюшки, получить въ расчетъ,

потомъ снова рѣзать порцію, отвѣчать на вопросы своихъ покупателей.

Иванъ Михайловичъ пристально вглядывался во все это, и печальныя мысли, досада и злость на кого-то тѣснились въ его головѣ. Вспоминалась ему роскошная дача, обильный столъ изъ тонкихъ блюдъ, дорогія вина, роскошные костюмы, золото, брильянты—принадлежности „ихъ“ жизни, жизнь хозяевъ этихъ торопившихся утолить свой голодъ людей, съ виду такихъ приличныхъ, чистенько одѣтыхъ. Эти работаютъ, вертятъ заведенное колесо, а тѣ получаютъ барыши, выѣзжая лишь ради удовольствія на дѣло. И каждаго вотъ изъ такихъ маленькихъ людей любой директоръ можетъ во всякое время сдѣлать несчастнымъ—откажетъ ему и лишитъ возможности даже и такъ кушать, какъ въ данную минуту... А у большинства вѣдь на плечахъ висѣла еще семья.

И чудилось теперь Протопопову, что какая-то огромная, жестокая несправедливость все время была разлита во всѣхъ ихъ складахъ и конторѣ, что всѣ замѣчали ее, но заявить объ этомъ боялись: не было ни одного человѣка, кто бы могъ смѣло и открыто сказать слово въ пользу правды. Всѣ были рабы, кто служилъ. А они, ихъ патроны, гордые и сильные, сидѣли на ихъ шеяхъ и твердили лишь объ одномъ—работать, работать и работать безъ конца для нихъ. Въ награду имъ, голоднымъ, бросали они крохи со своихъ роскошныхъ застолицъ, и рабы были довольны. Нужда и бѣдность до того забили въ этихъ людяхъ все гордое, человѣческое, что они несли къ ногамъ своихъ повелителей все, что было въ нихъ лучшаго, губили себя и вмѣстѣ съ тѣмъ еще считали своихъ хозяевъ благодѣтелями за то, что тѣ давали имъ крохи со своихъ роскошныхъ трапезъ... Сильные и сытые патроны могли безпрепятственно топтать въ грязь все чистое и свѣтлое своихъ подчиненныхъ, а послѣдніе смотрѣли на нихъ съ подобострастной улыбкой и покорно кивали головами, какъ заведенные автоматы. И эта нужда и бѣдность до того забили въ нихъ души, что и между собою-то рѣдко они были дружны—давили другъ друга, стремясь лишь къ одной вожделѣнной цѣли: приблизиться къ своимъ владыкамъ. И какое счастье, довольство свѣтилось на лицѣ каждаго изъ нихъ, если почему-либо властелинъ снисходительно заговаривалъ съ нимъ не о дѣлѣ, а такъ о чемъ-нибудь постороннемъ... Иванъ Михайловичъ на себѣ это испыталъ... И теперь, когда все это припомнилось ему, прошло предъ его духовными очами въ своей отвратительной наготѣ, ему стало мучительно стыдно. Онъ ушелъ изъ склада и, не находя себѣ мѣста, пошелъ „на народъ“, въ столовую конторы, хотя обѣдъ ему еще и не приносили. Нѣкоторые изъ конторщиковъ, прослужившіе съ нимъ многіе годы, считались его товарищами.

Войдя въ столовую, Иванъ Михайловичъ сѣлъ на свободный

стулъ и сталъ прислушиваться къ разговору обѣдавшихъ. Говорили все на однѣ и тѣ же затасканныя темы—о политикѣ, о злобахъ дня, потомъ переходили съ шутками на личности, начинали разбирать, кому живется хорошо, у кого сколько есть денегъ... Полный, осанистый корреспондентъ, доѣдавшій съ жадностью отбивную котлету, моргнулъ въ сторону подсѣвшаго Протопопова и проговорилъ съ комическою важностью:

— Съ прошедшей именинницей васъ, Иванъ Михайловичъ!

— Да! да!—подхватили и другіе.—Съ прошедшей именинницей!

Иванъ Михайловичъ почему-то сконфузился сначала, какъ бы не понимая этихъ поздравленій, потомъ догадался и, силясь улыбнуться, пробормоталъ: „спасибо"... А на душѣ его опять закопошилось что-то жестокое, укоряющее его, послышалась ему въ этихъ шутливыхъ поздравленіяхъ какая-то скрытая, желающая его оскорбить насмѣшка.

— Здорово попировали?—опять началъ корреспондентъ.

— Ничего...

— Шампанское, чай, лилось рѣкой, сыпались, какъ изъ рога изобилія, чудныя яства, сверкали и искрились брильянты, шумѣлъ шелкъ, гремѣла музыка, произносились великими людьми тосты...—улыбаясь говорилъ корреспондентъ.

— Я думаю, что всего было вволю,—перебилъ его другой конторщикъ и, вздохнувъ, добавилъ:—люди богатые, имъ все нипочемъ... не жизнь, а масленица...

— Еще бы,—подхватилъ корреспондентъ,—вѣдь не даромъ же вотъ нашъ достоуважаемый Иванъ Михайловичъ сидитъ съ тайной и печальной думой на челѣ. Должно быть нелегко, побывавъ въ Эдемѣ, спуститься снова на скучную, печальную землю... Такъ вѣдь, Иванъ Михайловичъ?—онъ съ улыбкой смотрѣлъ на Протопопова, ожидая, что тотъ на шутку тоже отвѣтитъ тѣмъ же, но Иванъ Михайловичъ вдругъ поднялся со стула, выпрямился во весь свой ростъ и бросилъ съ дрожью въ голосѣ:

— Пошлости вы все толкуете, Павелъ Семеновичъ, пора бы, кажется, оставить все это... старо ужъ очень...

Онъ повернулся и вышелъ изъ столовой, гдѣ всѣ съ недоумѣніемъ взглянули другъ на друга, озадаченные его внезапной выходкой, тѣмъ болѣе, что ранѣе онъ всегда былъ строго корректенъ по отношенію ко всѣмъ и слылъ за малообидчиваго человѣка. А Иванъ Михайловичъ пришелъ въ контору, сѣлъ на свое мѣсто и началъ съ яростью перелистывать страницы въ своихъ толстыхъ книгахъ, выписывая состоящія за покупателями срочныя суммы. Онъ громко стучалъ косточками на счетахъ, думая найти успокоеніе въ этой, требующей вниманія, работѣ, заглушить бушующія въ его головѣ мысли. Но и эта работа не помогала. Цифры сливались и прыгали передъ глазами, костяшки на счетахъ отскаки-

вали отъ сильныхъ ударовъ и путались. А на душѣ опять просыпалось жгучее чувство одиночества, тоски и жалости къ самому себѣ. Ему страшно хотѣлось съ кѣмъ-нибудь поговорить, открыть свою душу, высказать волнующія его мысли... Но съ кѣмъ? Кругомъ, какъ казалось ему теперь, были совершенно чужіе люди, завидовавшіе лишь только ему, старавшіеся его обидѣть, имѣвшіе желаніе подставить ему ногу, какъ карьеристу, родственнику Нелидова, котораго всѣ они въ глубинѣ души своей ненавидѣли, какъ чрезвычайно требовательнаго и бездушнаго человѣка.

Потомъ ему вдругъ захотѣлось бѣжать безъ оглядки отъ всей этой жизни, отъ этихъ однообразныхъ, сѣрыхъ стѣнъ, скучныхъ книгъ и людей съ ихъ пошлыми рѣчами, куда бы то ни было, но бѣжать... И онъ закрывалъ книгу, бросалъ счеты, но встать изъ-за стола и привести въ исполненіе свое желаніе не могъ: что-то какъ будто приковывало его къ креслу и парализовало всѣ его дальнѣйшія движенія... И Иванъ Михайловичъ со злостью снова открывалъ книгу, трепалъ страницы, щелкалъ на счетахъ и мучился безъ конца. Ему принесли обѣдъ, но онъ велѣлъ отдать его рабочимъ. Ему не хотѣлось теперь уходить куда-либо со своего мѣста, встрѣчаться съ товарищами, говорить съ ними.

А часовъ около двухъ пріѣхалъ въ контору Нелидовъ. Окинувъ пронизывающимъ, быстрымъ взглядомъ служащихъ и кивнувъ едва замѣтно головой на почтительные поклоны послѣднихъ, онъ тотчасъ же прошелъ въ свой кабинетъ и черезъ нѣкоторое время потребовалъ къ себѣ Протопопова.

Иванъ Михайловичъ зналъ, зачѣмъ его звалъ къ себѣ дядя-директоръ: онъ всегда разспрашивалъ о томъ, кто что писалъ изъ покупателей особенное, если ему не приходилось лично вскрывать письма.

Такъ и на этотъ разъ, подпустивъ племянника къ столу, онъ устремилъ на него свой холодный, со стальнымъ оттѣнкомъ взглядъ и спросилъ коротко:

— Ну, что новаго?

— Ничего особеннаго нѣтъ, Николай Петровичъ,—почтительно, какъ бы загипнотизированный холоднымъ взглядомъ Нелидова, отвѣтилъ Иванъ Михайловичъ.

— Платежи на сегодня оправданы?

— Кажется, оправданы,—смутился слегка Протопоповъ: разбитый нахлынувшими въ его голову новыми мыслями, онъ совершенно забылъ загляну̀ть въ срочную и справиться въ кассѣ о поступившихъ въ нее платежахъ.

— Кажется,—поморщился Нелидовъ и заворчалъ:—Нужно слѣдить за дѣломъ, знать всегда навѣрное, а не дѣлать такъ, какъ „кажется“. А если кажется, нужно креститься, а главное—дѣлать, дѣлать и дѣлать, потому что за это платятъ... Мы вотъ говорить хорошо умѣемъ, а дѣла-то намъ „кажутся“ сдѣланными...

Онъ полѣзъ за чѣмъ-то въ письменный столъ, а Иванъ Михайловичъ вдругъ разомъ весь вспыхнулъ. Это напоминаніе о вчерашнемъ разговорѣ точно бичомъ хлестнуло по его обнаженной, страдавшей душѣ. Вихремъ пролетѣлъ передъ нимъ вчерашній вечеръ, гордые, свободные, дышащіе благородствомъ звуки, воспоминанія о старомъ, переоцѣнка всего настоящаго,—и ненависть волной разлилась по всему его существу... Ему хотѣлось бросить что-нибудь рѣзкое, оскорбительное въ лицо дяди, но слова какъ-то замирали въ груди, точно боялись вырваться наружу, и Иванъ Михайловичъ молча стоялъ передъ столомъ съ опущенной головой и прислушивался какъ-то невольно къ тиканью часовъ, стоявшихъ на столѣ у директора, да къ шуму, несущемуся съ улицы сквозь открытую вентиляцію.

— Да-съ,—снова поднялъ голову Нелидовъ,—нужно все знать... чай, не первый годъ служишь, не учить мнѣ тебя сначала...

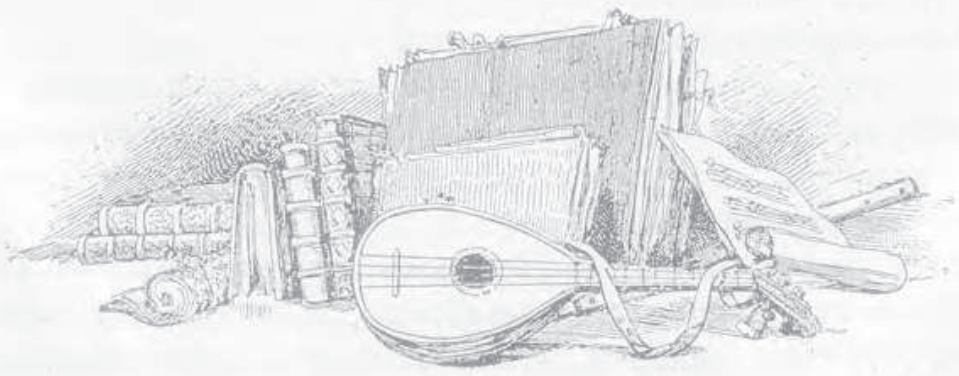
Онъ взялъ въ руки газету, какъ бы показывая этимъ, что ауді-енція окончилась. И Иванъ Михайловичъ понялъ это, вышелъ изъ кабинета, тихо притворивъ за собой дверь.

А въ душѣ его билась и клокотала цѣлая буря. Презрѣніе къ самому себѣ давило его и вызывало краску стыда на лицо. Съ какимъ-то отчаяніемъ, пришибленный и уничтоженный, сѣлъ онъ за свой столъ и опять машинально принялся за работу. Опять зашелестѣли страницы, защелкали косточки счетъ, и въ каждомъ ихъ звукѣ слышались Ивану Михайловичу роковыя слова: рабъ, подлый, вѣчный рабъ.

И такъ до самаго конца занятій просидѣлъ онъ, не разгибаясь, надъ книгой. И когда кто-либо обращался къ нему съ какимъ-нибудь вопросомъ относительно дѣла, онъ торопливо давалъ отвѣты, стараясь не глядѣть никому въ лицо. Ему было до отчаянія стыдно передъ всѣми, а главное—передъ самимъ собой.

А. Анненскій.

(Окончаніе слѣдуетъ.)



О грифѣ.

(Окончаніе.)

Пятка грифа въ современныхъ гитарахъ прикрѣпляется къ кузову при помощи винта, благодаря чему грифъ пріобрѣтаетъ подвижность.

Однако ничего подобнаго мы не видимъ ни въ щипковыхъ, ни въ смычковыхъ инструментахъ, да и въ старинныхъ гитарахъ грифъ тоже приклеивался неподвижно къ кузову. Вѣроятно это приспособленіе введено главнымъ образомъ ради того, чтобы гитаристъ въ случаѣ надобности могъ самъ исправить невѣрную постановку грифа мастеромъ. Къ сожалѣнію, цѣль эта не всегда достигается, такъ какъ неправильное соотношеніе другихъ частей, напримѣръ, верхняго порожка и подставки, далеко не можетъ быть вполнѣ исправлено поворотами винта. Во всякомъ случаѣ необходимо, чтобы высота пятки строго соотвѣтствовала высотѣ верхняго порожка и подставки и не мѣшала бы мастерамъ обозначать чертою на ней же, т.-е. на пяткѣ, то положеніе, которое слѣдуетъ считать правильнымъ для нормальнаго строя гитары.

Нижняя подставка также дѣлается, въ зависимости отъ устройства частей грифа, то повыше, то пониже; между тѣмъ было бы не лишне опредѣлить въ точности, какое же, наконецъ, разстояніе струнъ отъ деки слѣдуетъ считать наиболѣе цѣлесообразнымъ.

Принявъ за исходный пунктъ неподвижную плоскость верхней деки, положеніе струнъ, настроенныхъ по камертону, можно опредѣлить слѣдующими главнѣйшими отношеніями: 1) разстояніемъ струнъ отъ деки, т.-е. высотою подставки и нижняго порожка, 2) высотою верхняго порожка, глубиною желобковъ и разстояніями между ними, 3) высотою пятки грифа, 4) положеніемъ, т.-е. наклономъ, самаго грифа. Помимо правильнаго расположенія струнъ для изготовленія „удобнаго грифа“, необходимо также принять во вниманіе: степень наклона головки, форму шейки, ширину наклейки и устройство ладовъ.

О подставкѣ для мизинца.

Вопросъ о надобности подставки для 5-го пальца правой руки до настоящаго времени считается спорнымъ. Главныя возраженія противъ нея сводятся къ тому, что подставка будто бы связываетъ свободу правой руки.

При игрѣ на гитарѣ кисть правой руки образуетъ нѣкоторый уголъ съ предплечьемъ, что при сравненіи съ положеніями, принятыми на другихъ инструментахъ (рояль, арфа), является гораздо менѣе естественнымъ и удобнымъ. Если рука будетъ опираться

только предплечьемъ на бортъ гитарнаго кузова, то такой опоры, оказывается, слишкомъ недостаточно, такъ какъ кисть, оставленная на вѣсу въ ненормальномъ для нея положеніи, легко утомляется. Нѣкоторые ищутъ необходимой опоры въ нижней подставкѣ и придерживаются за нее ладонью. Такое положеніе ничуть не менѣе связываетъ кисть и затрудняетъ свободу движеній пальцевъ, кромѣ того вслѣдствіе неполнаго удара звукъ теряетъ надлежащую силу, а влажная рука мѣшаетъ резонансу и портитъ деку. Эти неудобства устраняются, но лишь отчасти, при помощи особой подставки въ видѣ дуги, перекинутой отъ бортовъ гитары поверхъ деки надъ нижней подставкой.

Идея воспользоваться согнутымъ или вытянутымъ мизинцемъ для опоры правой кисти не можетъ считаться новою: издавна мы употребляемъ его съ этою цѣлью при письмѣ, что нисколько не мѣшаетъ свободѣ движеній.

Мизинецъ не долженъ быть „приклееннымъ" къ подставкѣ, а только пользоваться ею какъ упоромъ. Присутствіе подставки не должно мѣшать свободно выбирать струны всѣми 5-ю пальцами, напримѣръ, въ большихъ аккордахъ, когда кстати и не требуется особаго упора, а также пользоваться мизинцемъ для извлеченія особо нѣжныхъ звуковъ на квинтѣ. Отниманіе правой кисти кпереди отъ деки, переносъ ея кверху въ сторону грифа и прочія движенія правой руки слѣдуетъ дѣлать свободно, не заботясь о томъ, чтобы мизинецъ непремѣнно стоялъ все время на подставкѣ: онъ самъ станетъ на нее, когда это будетъ нужно.

Между тѣмъ при повтореніи однообразныхъ arpedjio, при продолжительномъ tremolo, а также для отчетливой сухой игры въ нѣкоторыхъ пассажахъ присутствіе подставки бываетъ весьма кстати; не малую услугу подставка оказываетъ и при началѣ обученія. Можно быть увѣреннымъ, что инстинктъ самъ подскажетъ играющему, когда нужна и когда не нужна подставка, поэтому я считалъ бы несправедливымъ изгонять ее изъ употребленія.

Подставка дѣлается въ видѣ деревянной пластинки съ наклейкой изъ чернаго дерева, шириною приблизительно въ $1^1/_2$ пальца; нижняя поверхность ея, вогнутая посрединѣ, образуетъ на концахъ ножки, которыми подставка и приклеивается къ декѣ параллельно квинтѣ, при чемъ разстояніе между верхнимъ краемъ ея и квинтою должно быть приблизительно такой ширины, чтобы пропускать край мизинца. Одинъ конецъ подставки для мизинца укрѣпляется почти вплотную у нижней подставки, а другой слегка заходитъ за послѣдніе лады грифа. Верхняя площадка (наклейка) ея дѣлается нѣсколько скошенною: повыше—въ сторону грифа и пониже—въ сторону нижняго порожка, средняя же высота подставки зависитъ отъ высоты струнъ надъ декою и отъ длины мизинца играющаго.

В. Сланскій.



Некрологи.

Ю. М. Штокманъ.

Скончался Юлій Михайловичъ Штокманъ! Этихъ словъ достаточно вполнѣ. Не хотѣлось бы ни говорить, ни прибавлять къ нимъ ничего болѣе: перо безсильно передать всю грусть этой потери въ нашей и безъ того немногочисленной семьѣ истинныхъ и серьезныхъ гитаристовъ, въ отрядѣ немногихъ ревностныхъ борцовъ за доброе имя гитары!

Что дѣлать! Надъ всѣми нами будетъ расти могильная трава. Таковъ удѣлъ смертныхъ.

Ю. М. скончался 4 декабря, въ 7 часовъ утра. Въ ночь съ 26 на 27 ноября у него открылось крупозное воспаленіе лѣваго легкаго; всѣмъ стало сразу ясно, что всякая помощь безсильна, что спасенія нѣтъ. Можно было только облегчить его страданія подкожными впрыскиваніями морфія.

Больной и самъ сознавалъ, что ему болѣе не подняться со смертнаго одра. Онъ спокойно смотрѣлъ въ лицо смерти, какъ истинный христіанинъ, и до послѣдней минуты сохранилъ бодрость духа и ясность ума. Когда утромъ въ день его смерти врачи спросили его, какъ онъ себя чувствуетъ, онъ отвѣтилъ:

„У меня агонія".

Даже въ забытьи, въ бреду, его мысли отличались поразительною связностью и онъ передавалъ ихъ своимъ обычнымъ плавнымъ литературнымъ языкомъ.

То онъ говорилъ о какомъ-то сочиненіи, которое можно бы переложить для трехъ гитаръ, но при этомъ задавалъ себѣ вопросъ:

„Только кто же будетъ въ состояніи его играть?"

То начиналъ говорить о сильно волновавшихъ его послѣднее время событіяхъ нашей бѣдной, несчастной родины.

Скончался онъ какъ праведникъ—тихо, спокойно, съ счастливой улыбкой на лицѣ. Послѣдними его словами были:

„Мнѣ очень хорошо".

Смерть послѣдовала отъ разрыва сердца.

Похоронили его торжественно. Отдать послѣднюю дань скромному высокоталантливому труженику сошлась масса народу, и вся могила была покрыта вѣнками.

„Кому много дано, съ того много и взыщется,—сказалъ ораторъ на его могилѣ,—но ты использовалъ свои таланты", и затѣмъ подчеркнулъ даровитость натуры Ю. М., богатство его ума и знаній, необыкновенное трудолюбіе, разносторонность дѣятельности, его необычайную скромность, не позволявшую ему выступать публично, и предпочтеніе тихой кабинетной работы шумнымъ овацiямъ публичныхъ собраній.

Но едва ли кто, кромѣ самыхъ близкихъ его друзей, зналъ, сколько еще намѣченныхъ и неоконченныхъ трудовъ и плановъ разбила эта смерть!

Послѣдніе годы онъ только и жилъ радостной надеждой выйти въ отставку и погрузиться всѣмъ существомъ въ свои научно-литературныя и музыкальныя занятія. Онъ далеко еще не использовалъ своего дарованія, такъ какъ богатство его внутренняго содержанія и свѣжесть мысли жили въ немъ до конца дней. Онъ могъ бы дать еще очень много.

Въ числѣ завѣтныхъ его мечтаній было написать капитальный очеркъ, посвященный критическому разбору гитарной музыки. Онъ зналъ ее, какъ рѣдко кто, и обладалъ богатѣйшей коллекціей нотъ, стоимость которой не поддается оцѣнкѣ; библіотека эта— колоссальный трудъ неутомимаго собирателя.

Гитару онъ любилъ горячо, беззавѣтно. Она вносила много свѣтлой радости и восторговъ въ часы его досуговъ и однажды спасла его въ роковую и страшную минуту отчаянія.

Это было давно. Ю. М. постигла незамѣнимая утрата: умерла его жена. Самый близкій другъ, самая глубокая и нѣжная привязанность остались на кладбищѣ, подъ свѣжимъ холмикомъ земли. Онъ впалъ въ глубокое отчаяніе. Стоитъ ли жить? Что впереди? Холодная, непривѣтливая старость!..

И вотъ въ душѣ созрѣло страшное рѣшеніе: покончить съ собой.

Уже все было готово: заряженный револьверъ лежалъ на столѣ, написаны прощальныя письма, сдѣланы всѣ нужныя распоряженія. Оставалось написать стереотипную записку о причинѣ смерти и... все будетъ кончено.

Въ эту минуту раздался стонъ порвавшейся струны.

Чуткое ухо гитариста встрепенулось. Слухъ еще не умеръ, умерли только убитыя отчаяніемъ надежда и вѣра въ будущее.

Машинально, повинуясь полувѣковой почти привычкѣ, идетъ онъ на зовъ любимаго инструмента, машинально беретъ его, надвязываетъ струну и пробуетъ...

Нѣжные чудные звуки ласкаютъ и грѣютъ душу; смерть какъ холодный призракъ отлетаетъ прочь...

И когда онъ, очнувшись, вернулся въ кабинетъ и увидѣлъ холодное стальное дуло револьвера, то содрогнулся и понялъ весь ужасъ своего приговора, всю несправедливость рѣшенія... Сердце забилось, и жажда жизни восторжествовала.

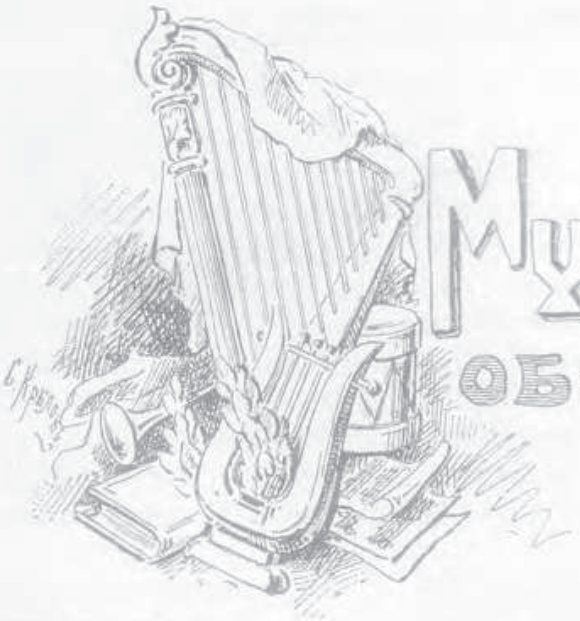
Онъ съ жаромъ отдался служенію любимому инструменту: горячее участіе въ организаціи Интернаціональнаго союза гитаристовъ въ Мюнхенѣ, а затѣмъ Свободнаго союза распространенія хорошей гитарной музыки въ Аугсбургѣ, сотрудничество въ нашемъ журналѣ, появленіе въ печати превосходныхъ собственныхъ сочиненій, наконецъ оживленная и дѣятельная переписка съ гитаристами всѣхъ странъ — служатъ блестящимъ тому доказательствомъ.

Но неизбѣжное все-таки совершилось! Его нѣтъ болѣе...

Миръ праху благороднаго, добраго друга! Къ его могилѣ не зарастетъ тропа, имя не покроется забвеніемъ! Онъ будетъ жить, пока хоть одно сердце бьется горячею любовью къ нашему скромному инструменту, а въ исторіи гитары его образъ давно уже начертанъ неизгладимыми штрихами.

А все-таки какъ грустно, какъ тяжело! Тоска сжимаетъ сердце и невольно шевелится вопросъ: за кѣмъ-то теперь очередь?

В. Русановъ.



Музыкальное обозрѣніе.

Г. Камышловъ. Въ воскресенье, 2-го октября 1905 г., въ помѣщеніи приказчичьяго клуба данъ былъ концертъ, устроенный артисткой русской оперы Т. И. Волиной-Яковлевой и ученикомъ с.-петербургскихъ музыкально-драматическихъ курсовъ скрипачомъ А. Д. Еринымъ. Въ концертѣ участвовала и гитара, въ лицѣ М. П. Пеньевскаго (solo) и В. А. Кирхгова (въ дуэтѣ съ мандолиною). Приводимъ программу концерта:

Отдѣленіе I.

1. Дуэтъ „Не искушай меня безъ нужды", муз. Глинки, исп. *Т. И. Волина-Яковлева* и *Г. Т. Важенинъ*.
2. „Послѣ бала", вальсъ на концертной цитрѣ, исп. *С. Н. Ѳедоровъ*.
3. „Ты помнишь ли?", романсъ, муз. Блейхмана, исп. *П. М. Злоказовъ*.
4. Стихотвореніе, проч. *С. А. Ѳедорова*.
5. Фантазія изъ оп. „Жизнь за царя", муз. Глинки, исп. *А. Д. Ринъ*.
6. Арія Любавы изъ оп. „Садко", муз. Римскаго-Корсакова, исп. *Т. И. Волина-Яковлева*.
7. Комическое попурри изъ басенъ Крылова, проч. *С. Н. Ѳедоровъ*.
8. Концертъ № 7, муз. Беріо, исп. *А. Д. Ринъ*.

Отдѣленіе II.

1. Романсъ „Желаніе", муз. Рубинштейна, исп. *Т. И. Волина-Яковлева*.
2. „Венеція", вальсъ Ловтіана, на концертн. цитрѣ исп. *С. Н. Ѳедоровъ*.
3. „Больная", мелодекламація, муз. Таскина, исп. *С. А. Ѳедорова*.
4. Фантазія изъ оп. „Трубадуръ", муз. Верди, исп. *А. Д. Ринъ*.
5. Гавотъ „Помпадуръ", solo на мандолинѣ, съ аккомпанементомъ гитары, исп. *С. Н. Ѳедоровъ* и *В. А. Кирхговъ*.
6. Романсъ „Мы сидѣли съ тобой", муз. Чайковскаго, исп. *Т. И. Волина-Яковлева*.
7. „Мечта", Гавотъ, муз. Эйленберга, на 7-струнной гитарѣ исп. *М. П. Пеньевскій*.
8. Серенада, муз. Галкина, исп. *А. Д. Ринъ*.

Г. Кіевъ. 27-го ноября 1905 г. гитаристами гг. Бѣлинскимъ и Бочаровымъ данъ музыкальный вечеръ по слѣдующей программѣ:

I.

Для 2-хъ гитаръ.
1. „Слава Кавказа", маршъ, муз. Бочарова.
2. „Полька-мазурка", муз. Деккеръ-Шенка.
3. „Упрекъ", вальсъ, муз. В. Русанова.

II.

4. „Музыкальный моментъ", концертъ-соло, музыка Бочарова (для терцъ-гитары).
5. „Ревери", муз. С. Алоссіо (для флейты съ гитарою).
6. „Сонъ любви послѣ бала", вальсъ Цыбулька (для 2-хъ гитаръ).

III.

Для 2-хъ гитаръ.
7. „Демократъ", полька, муз. ***
8. „Свобода", галопъ, муз. Бѣлинскаго.
9. „Санта-Лючія", ар. А. Соловьевъ.

Къ нотнымъ приложеніямъ.

За октябрь, ноябрь и декабрь м-цы.

Соната ор. 49, № 1, *Бетховена, ар. для 2-хъ гитаръ Ю. И. Дьяковымъ*, служитъ правдивой иллюстраціей къ извѣстному нашимъ читателямъ біографическому очерку, посвященному маститому виртуозу Ю. И. Дьякову. Полнота и художественность аранжировки не оставляютъ желать ничего лучшаго. Нюансы обозначены мною по извѣстному изданію бетховенскихъ сонатъ, редактированныхъ З. Лебертомъ.

(Зигмундъ Лебертъ извѣстенъ былъ какъ педагогъ на фортепіано, а главнымъ образомъ инструктивнымъ изданіемъ классиковъ, вмѣстѣ съ Файстомъ, Бюловымъ, И. Лахнеромъ и Листомъ. Род. 12 дек. 1822 г., ум. 8 дек. 1884 г.).

Исполненіе этой аранжировки вполнѣ доступно какъ на шести-, такъ и на семиструнныхъ гитарахъ.

Полонезъ Огинскаго (Les adieux à la patrie) — одинъ изъ самыхъ популярнѣйшихъ полонезовъ этого композитора. Напечатанъ нами съ рукописи. Кому принадлежитъ превосходная аранжировка для гитары, неизвѣстно.

Примѣчаніе. Въ первомъ тактѣ, во второй четверти вкралась опечатка: пропущенъ діезъ передъ нотою f (fa, фа).

Грезы (*Reverie träumerei*), *Р. Шумана, ар. для 2-хъ гитаръ Ю. М. Штокманомъ*, являются посмертнымъ трудомъ покойнаго виртуоза для нашего журнала. Reverie—одна изъ небольшихъ, но задушевнѣйшихъ пьесъ геніальнаго Р. Шумана.

Danse macabre, *poème symphonique, de Saint-Saëns. Ар. А. П. Соловьевъ.* Изъ современныхъ западно-европейскихъ музыкантовъ одно изъ первыхъ мѣстъ принадлежитъ французскому композитору Шарлю-Камиллу Сенъ-Сансу. Это самый крупный, послѣ Берліоза, художникъ по мощи вдохновенія, по сильному поэтическому воображенію и по глубокому пониманію тайнъ оркестровыхъ красокъ.



Ш.-К. Сенъ-Сансъ.

Ш.-К. Сенъ-Сансъ род. въ 1835 г. въ Парижѣ. Музыкальное образованіе получилъ въ парижской консерваторіи у Бенуа (органъ), Стамати (фортепіано), Маледена и Галеви (композиціи).

Большинство произведеній Сенъ-Санса относится къ области программной музыки. Къ таковымъ же принадлежитъ помѣщаемая нами симфоническая поэма „Danse macabre“ (Пляска мертвецовъ).

Мы выбрали высокохудожественную аранжировку А. П. Соловьева изъ его многочисленныхъ работъ, какъ наиболѣе ярко характеризующую его изумительное мастерство, не имѣющее соперниковъ среди современныхъ гитаристовъ не только въ Россіи, но и за границею.

Бой часовъ на старинной башнѣ, дикій мотивъ скрипки въ рукахъ смерти, вызывающей изъ могилъ мертвецовъ, ихъ бѣшеная пляска, леденящій душу стукъ костей, пѣніе пѣтуха, вой мертвеца, пропустившаго роковой часъ и мечущагося въ безпокойномъ ужасѣ по кладбищу,—все это передано А. П. съ удивительнымъ мастерствомъ, съ глубокимъ пониманіемъ поэмы и нашего инструмента. Честь ему и слава! Для гитаристовъ появленіе такой аранжировки—музыкальный праздникъ.

Въ нотахъ тщательно указаны всѣ нюансы, позиціи и пальцы (правая рука обозначена точками).

Редакторъ-издатель **В. Русановъ.**

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

Отъ редакціи.

Въ виду недоразумѣній, возникающихъ между Р. И. Архузеномъ и заказчиками его, нашими читателями, мы отказываемся отъ всякаго посредничества между ними и просимъ съ заказами и со всякими вопросами по заказу обращаться непосредственно къ самому Р. И. Архузену.

Заявленіе это вызвано слѣдующими соображеніями: искусство и добросовѣстность Р. И. стоятъ внѣ всякаго сомнѣнія; съ другой стороны, мы не имѣемъ права сомнѣваться въ заявленіяхъ недовольныхъ заказчиковъ (иногородныхъ).

Изслѣдовать причины недовольства или недоразумѣнія мы не имѣемъ возможности; ихъ можетъ быть очень много: плохое состояніе почтовой и желѣзнодорожной пересылки, при которомъ инструментъ подвергается всевозможнымъ случайностямъ, неумѣлое обращеніе заказчика съ инструментомъ и условія домашняго храненія, чрезмѣрность требованія силы тона, пѣвучести, низкій уровень музыкальности — все это только ничтожная часть причинъ для недоразумѣній между мастеромъ и заказчикомъ.

Мы не исключаемъ также возможности ошибокъ и недосмотра со стороны мастера; вообще же слѣдуетъ замѣтить, что инструменты одного и того же мастера, сдѣланные, повидимому, совершенно безукоризненно и одинаково (по цѣнѣ, дереву и работѣ), могутъ быть различны. Искусство—не ремесло, а музыкальный мастеръ—не столяръ; вдохновеніе, настроеніе, наконецъ просто удача играютъ у него такую же роль, какъ у художника, скульптора и композитора.

Теперь относительно жалобъ на *дороговизну*.

Звенигородскіе кустари работаютъ по *шести* гитаръ *въ день*, отъ полутора до шести рублей за штуку. Р. И. Архузенъ — *двѣ* гитары *въ мѣсяцъ*. Пусть же сами жалобщики отвѣтятъ себѣ на вопросъ: во сколько долженъ оцѣнить такія двѣ гитары талантливый и интеллигентный мастеръ?

В. Русановъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА
НА 1906 Г.

на музыкально-литературный журналъ съ иллюстраціями и нотными приложеніями

„ГИТАРИСТЪ“.

(3-й годъ изданія)

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

Журналъ выходитъ подъ редакторствомъ **В. А. РУСАНОВА** и при участіи многихъ извѣстныхъ въ Россіи гитаристовъ по слѣдующей программѣ:

1. **ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОТДѢЛЪ.** Историческія статьи, біографіи, некрологи, очерки и разсказы изъ музыкальнаго міра.
2. **БИБЛІОГРАФІЯ.** Новыя сочиненія, школы и книги.
3. **МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОТДѢЛЪ.** Нотныя приложенія для шести- и семиструнной гитары, педагогическія статьи и указанія, каталоги и проч.

12 тетрадей нотныхъ приложеній будутъ заключать въ себѣ, кромѣ избранныхъ сочиненій, салонныхъ пьесъ, романсовъ для пѣнія съ гитарою, дуэтовъ для гитары со скрипкою, мандолиною, роялемъ, для 2-хъ гитаръ и т. п., оперной музыки, танцевъ, также и рѣдкія старинныя пьесы классической музыки. Въ каждую тетрадь войдетъ отъ 6—10 пьесъ, съ тщательнымъ подборомъ какъ для средне играющихъ, такъ и для гитаристовъ-виртуозовъ.

4. **ИНОСТРАННЫЙ ОТДѢЛЪ.** Гитара за границею. Корреспонденціи, переводныя статьи и проч.
5. **МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБОЗРѢНІЕ.** Концерты гитаристовъ, отзывы печати, рецензіи и проч.
6. **ПОЧТОВЫЙ ЯЩИКЪ.**
7. **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОТДѢЛЪ.** Портреты, снимки съ рѣдкихъ инструментовъ и т. п.
8. **ОБЪЯВЛЕНІЯ.**

Подписка принимается исключительно въ главной конторѣ журнала „Гитаристъ“—въ г. Тюмени, Тобольской губ.

Подписная цѣна съ доставк. и пересылк. **6** р. въ годъ.

Допускается разсрочка: при подпискѣ 2 руб., въ мартѣ и іюнѣ мѣс. по 2 руб.

Полные комплекты журнала „Гитаристъ“ можно выписывать изъ редакціи журнала (Москва, Бахметьевская ул.) за **1904** г. по **4** руб., за **1905** г. по **6** руб.; пересылка за счетъ покупателя—наложеннымъ платежомъ по разстоянію.

Издатель А. М. АФРОМѢЕВЪ.

типо-лит. Т-ва И. Н. Кушнеревъ и Ко въ Москвѣ