„ИСТОРІЯ"

СЕМИСТРУННОЙ ГИТАРЫ.

М. СТАХОВИЧА.



Изданіе Ѳ. Стелловскаго,
поставщика Двора Его Императорскаго Величества.

Цѣна 50 коп. сер.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
въ типографіи Ѳ. стелловскаго.

1864.

Дозволено цензурою. Мая 20 дня, 1864 года.

ОЧЕРКЪ ИСТОРІИ СЕМИСТРУННОЙ ГИТАРЫ

Сихра.—Аксеновъ.—Высотскій.

Гитара семиструнная — инструментъ наиболѣе распространенный въ Россіи, потому наиболѣе, что кромѣ сословія образованнаго, на немъ играетъ и простой народъ. Было время, когда нетолько въ домахъ средняго сословія, но и во всѣхъ домахъ богатыхъ дворянъ непремѣнно была гитара, и была въ почетѣ; теперь эти старушки-гитары валяются въ кóникахъ и на чердакахъ, или изгнаны въ переднія; за то нѣтъ почти ниодной табачной лавочки, гдѣ бы не висѣла, на продажу, семиструнная гитара, цѣною отъ полтинника, до трехъ цѣлковыхъ, русской выдѣлки, на скорую руку.—Но если мода изгнала гитару изъ общества высшаго, гдѣ она, лѣтъ сорокъ тому назадъ, не уступала фортепіано, по тому увлеченію, съ которымъ молодые люди и дѣвушки высшаго круга учились на гитарѣ, за то 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. Цыммермана.

Эти музыкальные факты замѣчательны; но еще замѣчательнѣе, еще важнѣе то обстоятельство, что семиструнная гитара изобрѣтена въ Россіи; что ее изобрѣлъ человѣкъ, умершій въ 1851 году, въ глубокой, почти столѣтней старости, Андрей Осиповичъ Сихра; что кромѣ Россіи нигдѣ не играютъ на семиструнной гитарѣ; что до изобрѣтенія ея весьма мало играли въ Россіи на гитарѣ (шестиструнной), и что съ тѣхъ поръ какъ существуетъ семиструнная гитара, въ Россіи нѣтъ ниодного уѣзднаго города, гдѣ бы не нашлось нѣсколькихъ

десятковъ гитаръ, на которыхъ по силѣ, по̀ мочи — играютъ всѣ. Это фактъ, достойный быть фактомъ историческимъ, и, кажется, (не смѣю и не желаю сказать навѣрно) этотъ фактъ до сихъ поръ нигдѣ не выраженъ печатно! По крайней мѣрѣ, кому изъ не-гитаристовъ ни сообщалъ я этого факта — всѣ отвѣчали мнѣ одно: «я до сихъ поръ не слыхалъ объ этомъ!» Это самое и побудило меня сказать нѣсколько словъ объ изобрѣтателѣ семиструнной гитары и объ знаменитѣйшихъ русскихъ гитаристахъ во всеобщее свѣдѣніе.

А. О. Сихра родился во время царствованія императрицы Екатерины II. Отецъ его былъ по профессіи учитель, и жилъ въ дворянскихъ домахъ, въ западныхъ губерніяхъ Россіи. Фамилія его не польская, а скорѣе чешская; онъ, вѣроятно, былъ и музыкантъ, потому что образовалъ сына исключительно для музыки, и арфа была главный инструментъ Андрея Осиповича. Онъ игралъ также и на шестиструнной гитарѣ, и будучи одаренъ сильнымъ музыкальнымъ талантомъ и достигши степени виртуоза на арфѣ, онъ, въ концѣ прошлаго столѣтія, бывъ въ Москвѣ, придумалъ сдѣлать изъ шестиструнной гитары инструментъ болѣе полный и болѣе близкій къ арфѣ по арпеджіямъ, а вмѣстѣ и болѣе мелодическій нежели арфа, и привязалъ седьмую струну, къ гитарѣ; вмѣстѣ съ тѣмъ измѣнилъ онъ ея строй, давъ шести струнамъ группу двухъ тоническихъ аккордовъ въ тонѣ *g*-dur, (sol major): басы: *sol*, струна 1, *si*, струна 2, *re*, стр. 3; дисканты *sol*, стр. 4, *si*, стр. 5, *re* стр: 6; — дисканты выше басовъ октавою. Въ седьмой же струнѣ, онъ помѣстилъ самый густой басъ, составляющій третью нижнюю октаву *re* (D), и заключающій въ себѣ основный звукъ верхней доминанты тона *g*-dur. Что это мысль смѣлая и вѣрная, и что устроитель новаго инструмента былъ человѣкъ необыкновенный въ своемъ дѣлѣ, тому доказательствомъ служитъ распространеніе его инструмента, и охота и легкость, съ которою всякій за него берется. Пусть въ исполненіи слышится иногда только намекъ на то, что̀ въ трехголосномъ аккордѣ явно выражено на фортепіано, пусть въ поразительныхъ сочиненіяхъ Высотскаго и самаго 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, напоминающими мандолину, а выражаясь по-русски, *на щипокъ*, что и составляетъ прелесть круглоты ея тона и пассажей; за то полнота и разно-

образность 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 останется непобѣдимымъ качествомъ семиструнной гитары передъ эффектами шестиструнной. Инструментъ въ высшей степени романтическій — гитара, достигъ въ семиструнной формѣ 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.

И такъ, оставляя покамѣстъ теоретическія разсужденія объ совершенствахъ и несовершенствахъ семиструнной гитары, ограничусь здѣсь мнѣ извѣстнымъ біографическимъ очеркомъ ея изобрѣтателя и главныхъ, за нимъ слѣдовавшихъ, ея представителей—композиторовъ Аксенова и Высотскаго. Говорю «мнѣ извѣстнымъ», но многіе вѣроятно знаютъ объ нихъ болѣе меня, и я желаю отъ души, чтобы эта статья вызвала и другихъ сообщить свои свѣдѣнія о Сихрѣ, Аксеновѣ и Высотскомъ, и тѣмъ дополнить и исправить сообщаемое мною объ этихъ корифеяхъ русской гитары, которыхъ теперь уже нѣтъ на свѣтѣ, и послѣ которыхъ достойно заняли мѣста виртуозовъ, во-первыхъ—Циммерманъ и Саренко (въ Петербургѣ), Ляховъ, Цезыревъ и пр. (въ Москвѣ), а въ провинціяхъ А. А. Вѣтровъ, Пузинъ и многіе другіе.

Устроивъ, въ концѣ прошлаго столѣтія, свой новый инструментъ, Сихра началъ для него писать, и давать на немъ въ Москвѣ концерты. Нашлось много охотниковъ учиться на гитарѣ, и она сдѣлалась тогда моднымъ инструментомъ. Одна моя дальняя родственница, приходившаяся мнѣ по счету степеней прабабушкой, сказывала мнѣ, что она въ молодости своей училась на гитарѣ у Сихры; самой ей было лѣтъ за шестьдесятъ; черезъ нѣсколько лѣтъ довелось мнѣ быть въ Петербургѣ, и продолжать свои гитарные уроки у одного учителя съ моею прабабушкой. Сихрѣ было тогда лѣтъ восемьдесятъ, и онъ съ удовольствіемъ вспомнилъ объ своей старой ученицѣ, отъ которой я ему привезъ поклонъ.

Къ первому времени существованія семиструнной гитары относится журналъ, издававшійся Сихрою подъ названіемъ:

«Journal pour la guitarre à 7 cordes», гдѣ помѣщались легкія пьески изъ тогдашнихъ оперъ какъ напр. «Русалка» «Іосифъ въ Египтѣ» и проч., и нѣкоторыя тогдашнія модныя пѣсни, какъ «По всей деревнѣ Катенька» и т. п., экоссезы, вальсы и т. д. Въ дѣтствѣ я разыгрывалъ эти ноты.

Въ числѣ тогдашнихъ учениковъ Сихры былъ и Семенъ Николаевичъ Аксеновъ, умершій въ 1853 году, лѣтъ шестидесяти. Онъ былъ одаренъ большою музыкальною способностью, и вмѣстѣ съ учителемъ своимъ—Сихрою, началъ онъ совершенствовать новоизобрѣтенный инструментъ. Сихра писалъ для Аксенова первыя трудныя вещи для гитары, которыя другимъ ученикамъ были еще не подъ-силу, а вмѣстѣ съ тѣмъ и самъ совершенствовался, какъ писатель и какъ исполнитель. Извѣстный скрипачъ Гаврило Андреевичъ Рачинскій, и даже старикъ Хандожкинъ, увлеченные успѣхомъ новаго инструмента, взялись тогда за него, начали доходить до игры и писать пьесы. Такова, напр. пьеса Рачинскаго для семиструнной гитары: «Вечоръ былъ я на почтовомъ на дворѣ» съ варіаціями, и фантазія «на берегу Десны». Гитарныя ноты Хандожкина случилось мнѣ видѣть одинъ только разъ, лѣтъ двѣнадцать тому назадъ, въ Малороссіи въ г. Пирятинѣ, у г. штатнаго смотрителя тамошняго училища, который игралъ прежде на гитарѣ; это одни изъ лучшихъ вещей, которыя когда-либо были писаны для нашего инструмента. Ко времени ученія Аксенова относится изданіе знаменитыхъ экзерцицій Сихры для семиструнной гитары, которыя, навсегда останутся классическою школою, для усовершенствованія игры на этомъ инструментѣ. Только составитель самаго инструмента и могъ составить такія экзерциціи, которыя, кромѣ высокаго музыкальнаго достоинства, изчерпываютъ всѣ аппликатуры и всѣ пассажи, могущіе придать игрѣ ходъ свободный и широкій. Сихра посвятилъ эти экзерциціи Семену Николаевичу Аксенову.

«Любезный другъ,» пишетъ онъ ему въ этомъ посвященіи, «я имѣлъ удовольствіе быть твоимъ руководителемъ въ музыкѣ. Дарованія твои увѣнчались лучшимъ успѣхомъ, и въ возмездіе за труды мои ты полюбилъ меня. Посвященіе экзерцицій моихъ да послужитъ доказательствомъ, что Сихра находитъ славу свою въ талантѣ Аксенова, а честь — въ дружбѣ его.»

Ничего краснорѣчивѣе этого посвященія нельзя придумать для исторіи нашего инструмента. Этимъ посвященіемъ Сихра

какъ будто передалъ его на руки Аксенова, и мы увидимъ какой плодъ семиструнная гитара принесла въ рукахъ его.

Въ послѣдствіи Сихра переѣхалъ въ Петербургъ и жилъ тамъ до кончины своей, т. е. лѣтъ пятьдесятъ. Тамъ онъ жилъ и содержалъ себя и семью свою гитарой. — Тамъ онъ достигъ до высоты своей славы и своего искусства и оставилъ послѣ себя много учениковъ. Дѣятельность его была неимовѣрная, сочиненій издалъ онъ тысячи и въ каждомъ шелъ все далѣе и далѣе въ искусствѣ. Транскрипціи изъ оперъ были его любимою работою; удавшаяся фантазія изъ «Волшебнаго Стрѣлка», особенно завлекла его къ этому роду занятій. Въ самомъ дѣлѣ, эффекты, которыхъ онъ достигъ въ этой пьесѣ, изображеніе оркестра на гитарѣ, есть верхъ совершенства. Когда сравнить эту работу съ первымъ его издававшимся журналомъ, то разстояніе инструментальнаго совершенства между этими произведеніями явится такимъ, напримѣръ, какъ между гайденовскою методою игры на фортепіано и эффектами Герца. — И все это началъ и прошелъ одинъ человѣкъ, на созданномъ имъ инструментѣ! Къ числу знаменитыхъ пьесъ его относятся: тема и концертныя варіаціи изъ «Нормы», извѣстная баркаролла изъ «Фенеллы», аранжированная для семиструнной гитары, и многія другія.

Сихра не довольствовался въ послѣдствіи одною гитарою, и въ послѣднее время преимущественно писалъ для двухъ гитаръ, гдѣ большая, прежняя, собственно его гитара, составляла вто́ру (секунду), а приму давалъ онъ высоко настроенной маленькой, звонкой гитарѣ, *терцъ-гитарѣ*. Такимъ образомъ составлялъ онъ часто въ Петербургѣ и концерты, въ которыхъ лучшіе его ученики исполняли съ нимъ его пьесы. Распространеніе музыкальной формы гитарныхъ пьесъ до размѣровъ обширныхъ было всегдашнее стремленіе Сихры. Потому въ наше время является онъ вмѣстѣ представителемъ и древнѣйшей и новѣйшей школы игры на этомъ инструментѣ, и останется навсегда образцомъ классической обработки виртуозной стороны его, а вмѣстѣ и образцомъ методы и вкуса игры на семиструнной гитарѣ; въ этомъ отношеніи первенство останется всегда за Сихрою. На развитіе правой руки онъ одинъ, сравнительно съ Аксеновымъ и Высотскимъ, обращалъ самое строгое вниманіе, и эта важная сторона игры осталась преимущественнымъ качествомъ его учениковъ петербургской школы; какъ арфистъ онъ былъ неумолимо строгъ и точенъ, наблюдая въ урокахъ за правою

рукою: «Мы слышимъ правую руку, а не лѣвую,» говаривалъ онъ, «лѣвая перебираетъ лады, а правая извлекаетъ звуки изъ струнъ, стало быть вся ясность и чистота зависитъ отъ правой руки.» Кромѣ пассажей, общихъ по устроенію правой руки съ арфою, и пассажи діатоническіе, и трели, и стаккаты на одной струнѣ исполняются по его методѣ особенно чисто и отчетливо-кругло; такъ что въ его рукахъ семиструнная гитара, превосходя обширностью размѣровъ шестиструнную, почти равняется съ нею круглотою отдѣлки фигуръ и пассажей.

Я сталъ знать Сихру, какъ и выше сказалъ, когда ему было уже лѣтъ восемьдесятъ, но онъ былъ еще бодръ и давалъ уроки и сочинялъ. Занятіе гитарою было у него непрерывно; давая уроки онъ безпрестанно доходилъ до новыхъ позицій и до новыхъ эффектовъ, замѣчалъ все на отдѣльныхъ бумажкахъ и составлялъ такимъ образомъ безпрерывно маленькія пьесы, изъ которыхъ въ каждой было что нибудь новенькое. Изъ этихъ небольшихъ вещей особенно памятенъ мнѣ имъ перефразированный прекрасный вальсъ (Andantino) изъ «Соловья» Алябьева. Впрочемъ, трудно сосчитать все хорошее изъ сочиненій Сихры; за то и теперь въ музыкальныхъ магазинахъ, для семиструнной гитары исключительно остались изъ этого періода только ноты Сихры, которыя всѣ почти можно имѣть, тогда какъ нотъ Аксенова и Высотскаго, наоборотъ, нельзя почти найти ни въ одномъ нотномъ магазинѣ.

Для дополненія біографическаго очерка этого незабвеннаго для русской музыки человѣка, не могу умолчать о теплотѣ музыкальной впечатлительности, которую онъ сохранилъ до позднѣйшихъ лѣтъ своей почти вѣковой жизни; хорошо сыгранная вещь приводила его въ восторгъ, онъ бралъ гитару и вторилъ игрѣ ученика; импровизируя аккордами и наслаждаясь каждой удачной модуляціей онъ восхищался со всею молодостью чувства: «лѣсъ и горы запляшутъ, слушая такую музыку!» часто повторялъ онъ съ восторгомъ. Какъ теперь смотрю на это доброе лицо, на эти свѣтлые голубые глаза и на его правильныя, почтенныя черты, украшенныя сѣдинами.

Сихра переѣхалъ изъ Москвы въ Петербургъ; тамъ усовершенствовалъ онъ свой инструментъ по своей первоначальной методѣ, и тамъ составилъ свою школу, представителемъ которой служитъ Саренко. Аксеновъ остался въ Москвѣ послѣ Сихры первымъ гитаристомъ, также имѣлъ учениковъ, и обра-

зовалъ свою особую школу, изъ которой вышелъ Высотскій. Семенъ Николаевичъ былъ рязанскій помѣщикъ (данковскаго уѣзда); занимаясь гитарою какъ дилеттантъ, онъ съ первой поры оказалъ большіе успѣхи, и помогъ Сихрѣ усовершенствовать его новый инструментъ, но какъ русскій, онъ первый съ особою любовью началъ обработывать на гитарѣ русскія пѣсни; съ нимъ вмѣстѣ и Сихра писалъ руссскія пѣсни для гитары; къ этому періоду вѣроятно относятся его великолѣпныя піесы: «Среди долины ровныя», «Чѣмъ тебя я огорчила» и другія варіаціи на русскія темы. Варіацій Аксенова также очень много, но къ сожалѣнію онѣ рѣдко уже теперь попадаются. Въ своихъ варіаціяхъ онъ первый началъ употреблять особенно роскошно лигаты и въ этомъ они разошлись съ Сихрою; Сихра не одобрялъ слишкомъ большихъ требованій пѣвучести отъ гитары, которая, казалось ему, выходила у Аксенова за предѣлы средствъ инструмента; онъ называлъ это «*цыганщиной*», но Аксеновъ остался при этомъ направленіи: вибраціи и лигаты покрывалъ онъ густыми аккордами и составилъ свой особый родъ игры, и свой особый родъ фантазированія, въ которомъ въ свое время никто не могъ съ нимъ равняться; но съ этимъ вмѣстѣ онъ уклонился отъ дальнѣйшаго совершенствованія игры въ пассажахъ правой руки, которые такъ далеко повелъ Сихра. Имѣя весьма много таланта и оригинальности, Аксеновъ уступалъ Сихрѣ въ музыкальной опытности, и въ послѣдствіи бросилъ гитару, такъ что въ послѣдніе 15 или 20 лѣтъ своей жизни вовсе не игралъ на ней.—Да извинятъ меня, что я болѣе ничего не могу сказать объ Аксеновѣ: я не зналъ его, и знакомство съ нимъ не могло бы ни къ чему повести, потому что онъ не игралъ ни для кого, особенно же для тѣхъ, которые хотѣли его слышать. Разъ въ Лебедянской ярмаркѣ встрѣтили его нѣкоторые изъ моихъ сосѣдей въ гостинницѣ, гдѣ пѣли цыгане; сидя одинъ въ углу, Аксеновъ взялъ было гитару и богатыми аккордами началъ наигрывать цыганскую пѣсню: «Ты не повѣришь»; только что вошли въ ту комнату другіе, привлеченные необыкновенными звуками его игры, онъ положилъ гитару и ушелъ. Въ послѣднее время его жизни рѣдко кому удавалось его слышать, и то слишкомъ близкимъ людямъ или родственникамъ: по ихъ отзывамъ игра его была необыкновенная; но случаи эти были слишкомъ рѣдки: обманомъ, какъ разсказывали мнѣ, добывали забытую его превосходную и знаменитую гитару изъ ящика, переносили изъ

комнаты въ комнату, чтобъ онъ не догадался, и чтобы самъ случайно взялъ ее, и играя, зафантазировался: тогда только можно было его слышать. Свѣдѣнія объ Аксеновѣ могутъ доставить другіе, старше меня, кто его слыхалъ, или ученики его, теперь сами пожилые люди: сообщеніе такихъ преданій было бы большою услугою для исторіи семиструнной гитары. По моему мнѣнію важенъ и тотъ фактъ, на который я указалъ здѣсь, что Аксеновъ первый началъ исключительно обработывать гитару для русскихъ пѣсенъ и развилъ особенно ея пѣвучую сторону—лигаты. Не менѣе важно и то обстоятельство, что изъ его рукъ и изъ его школы вышелъ Высотскій, который никогда не видалъ Сихру и не учился у него.

Михайло Тимоѳеевичъ Высотскій былъ сынъ прикащика въ домѣ Михаила Матвѣевича Хераскова, знаменитаго творца Россіады; онъ былъ крестникъ Михайлы Матвѣевича и въ честь его названъ Михаиломъ. Первую молодость провелъ Высотскій въ подмосковной деревнѣ; Аксеновъ часто туда ѣзжалъ и гостилъ у Хераскова. Сынку прикащика были доступны барскія комнаты, онъ забѣгалъ и въ комнату Аксенова и, часто шаля, бралъ гитару, что ему не дозволялось. Однажды улучивъ время, когда Аксенова не было, онъ забрался въ его комнату и началъ брянчать и перебирать струны на гитарѣ, потомъ сталъ наигрывать и перебирать лады. Аксеновъ подойдя къ двери, услышалъ игру мальчика и остановился; черезъ нѣсколько минутъ онъ входя говоритъ: «э, братъ! такъ-то ты добираешься?» и когда Миша испугавшись хотѣлъ бѣжать, онъ его остановилъ, сказавши: «нѣтъ ужь теперь я тебя не пущу, садись и смотри» — и онъ началъ ему показывать ноты и учить его. Съ этого начались уроки Высотскаго. Не ручаюсь за точность этого анекдота,— такъ мнѣ его по крайней мѣрѣ разсказывали. Самъ же Высотскій говаривалъ мнѣ: «ужь и помучилъ меня батенька, Семенъ Николаевичъ! бывало уйдешь отъ него въ лѣсъ, ужь и не радъ, бывало, что напросился учиться; нѣтъ, батенька, пойдетъ, сыщетъ, за ухо приведетъ и засадитъ за гитару.» Хотя уроки Аксенова Высотскому были непослѣдовательны, потому что онъ училъ его тогда только, когда бывалъ въ гостяхъ у Хераскова, но онъ дѣлалъ быстрые успѣхи. Уѣзжая изъ Москвы, Аксеновъ передалъ его на руки ученика своего, одного офицера, фамиліи не упомню; но съ этимъ игрокомъ Высотскій уже занимался болѣе какъ товарищъ. Не долго

думая, самъ онъ началъ сочинять съ большимъ успѣхомъ. Его, еще очень молодаго, всюду приглашали и слушали съ жадностью; часто брали его къ себѣ въ номера тогдашніе московскіе студенты: Полежаевъ, Коврайскій, Пузинъ; послѣдній услыхавши его, началъ тогда учиться на гитарѣ. Еще чаще возили его къ цыганамъ, и онъ сдѣлался необходимостью для хора Ильи Соколова, не въ публичномъ пѣніи, а дома для аккомпанимента; и какъ цыгане дѣйствовали на его игру, такъ и онъ много передавалъ имъ полезнаго для аккордовъ. Купцы завладѣли Высотскимъ совершенно, онъ сдѣлался московскою знаменитостью. Въ среднемъ сословіи только съ его времени и стали такъ ревностно играть на гитарѣ, уроки его были нарасхватъ; онъ бралъ по 15 рублей ассигнаціями за урокъ, и то не доставало ему времени для уроковъ. Въ числѣ учениковъ его можно насчитать и князей, и графовъ, и студентовъ и купцовъ, и цыганъ, и табачныхъ лавочниковъ; одного лавочника, ученика его, я зналъ: онъ очень, очень порядочно игралъ вещи его, Сихры и Аксенова, сидя въ своей лавочкѣ съ тетрадями нотъ и продавая табакъ; (не подалеку отъ Якиманки). Высотскій оставилъ послѣ себя наибольшее число учениковъ въ Москвѣ и въ провинціяхъ Россіи. Мнѣ было 13 лѣтъ, когда мнѣ приказали учиться на гитарѣ; вечеромъ И. Г. Краснощековъ, знаменитый московскій гардировщикъ, пришелъ вмѣстѣ съ учителемъ, человѣкомъ въ длинноломъ сюртукѣ, почти купеческаго покроя, который сидѣлъ молча въ углу залы, пока Иванъ Григорьевичъ торговался за гитару и уступилъ наконецъ за 45 рублей ассигнаціями. Потомъ учитель началъ пробовать гитару въ такихъ дробныхъ перекатахъ, какихъ я никогда и на арфѣ не слыхивалъ; въ первый урокъ онъ былъ застѣнчивъ и показавши мнѣ нотную азбучку, ушелъ, оставя меня въ совершенномъ недоумѣніи: какъ учить урокъ, и что это за штука—гитара? Къ счастію одинъ пришедшій къ намъ студентъ спросилъ —откуда это явилась гитара?

— Да мнѣ учителя наняли на гитарѣ учиться.

— Кого?

— Высотскаго, какого-то...

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

Знаменитость учителя сильно затронула мое самолюбіе, и я усердно принялся за ученье. Но въ то время, когда я на-

чалъ брать уроки у Высотскаго, онъ уже бралъ по 5 руб. ассигнаціями за урокъ; это не потому, чтобы онъ упалъ въ славѣ, но потому, что онъ, какъ выражались, ужасно манкировалъ уроками. Въ самомъ дѣлѣ сначала мое усердіе, а потомъ безпредѣльная моя привязанность къ нему лично, были только причиною, что ему не отказывали; часто онъ не ходилъ къ намъ недѣли по 3, по 4, по 6-ти и потомъ являлся снова и ходилъ каждый день. Кто бы могъ, казалось, учиться у него такимъ образомъ, и какъ тутъ было дѣлать успѣхи? Но на повѣрку выходило, что у Высотскаго ученики дѣлали больше успѣховъ, чѣмъ у всѣхъ другихъ учителей: такой способности передавать и создавать воспріимчивость въ ученикѣ я не видалъ ни у кого. Ноты были вещь второстепенная въ урокахъ его, главное была его игра: онъ переигрывалъ тактъ за тактомъ съ ученикомъ, и такимъ образомъ заставлялъ живо подражать своей игрѣ. Одна піеса вызывала у него другую, за Andante слѣдовало Allegro, за лихою пѣснею—граціозные аккорды; этимъ возбуждалъ онъ охоту выучить все то, что онъ игралъ. Но увлекаясь въ игрѣ, онъ былъ нетерпѣливъ въ писаніи нотъ, и что онъ игралъ въ одинъ урокъ, то надобно было заставлять его писать и разучивать въ годъ. За то оставались всегда въ памяти сыгранныя имъ піесы, и оставалась охота заставить его записать ихъ когда нибудь и выучить, такъ что ученикъ его ловилъ каждый часъ, каждую минуту его урока, и изъ его урока ничто не пропадало. Высотскій былъ не грамотенъ литературно, tenuto объяснялъ онъ русскимъ словомъ *тянуть* и т. п., но за то Богъ далъ ему такую музыкальную голову, что самыя труднѣйшія музыкальныя комбинаціи и фразы выливались естественнѣйшимъ образомъ въ его сочиненіяхъ; смыслъ и языкъ музыки былъ присущъ его натурѣ; оттого поражая, смѣлостью своей композиціи, онъ никогда не могъ впасть въ грубыя грамматически-музыкальныя ошибки, и въ сомнительныхъ мѣстахъ своихъ сочиненій всегда избѣгалъ онъ неизбѣжнаго, кажется, ошибочнаго шагу, какою-то случайностью, свойственною натурамъ геніальнымъ. Метода Высотскаго уступала безъ сомнѣнія методѣ игры Сихры, въ круглотѣ и чистотѣ пассажей. Онъ не охотникъ былъ до утонченныхъ эффектовъ, рѣдко употреблялъ онъ флажолеты съ помощью двухъ пальцевъ правой руки, которые производятъ такой фуроръ въ концертахъ. Рѣдко въ самыхъ трудныхъ своихъ варіаціяхъ ходилъ онъ выше четырнадцатаго ладу, и то почти

всегда на одной квинтѣ; онъ не находилъ (и совершенно справедливо), истинной красоты въ такихъ пассажахъ; но за то уступая Сихрѣ какъ виртуозъ, и не имѣя отчетливо щеголеватой методы игры его, онъ несомнѣнно былъ выше его въ той сторонѣ композиціи, которая должна обладать и надъ методою исполнительною въ инструментѣ, и надъ пресловутымъ вкусомъ, этимъ кумиромъ искусствъ прошлаго столѣтія: онъ былъ выше Сихры и остальныхъ гитаристовъ — *стилемъ* своей композиціи, той композиціи семиструнной гитары, которую онъ самъ, и только онъ одинъ, создалъ и которая обличала въ немъ одну изъ рѣдчайшихъ музыкальныхъ головъ.

Полнота и обширность общаго плана композиціи, безошибочная вѣрность выполненія каждой его части, равносильное богатство въ мелодіи и въ гармоніи, смѣлость, великая простота и строжайшая послѣдовательность мыслей составляютъ въ равной степени отличительный характеръ его сочиненій, и по этимъ качествамъ они съ разу узнаются, какъ напр. съ перваго взгляду узнаются картины великихъ мастеровъ. Въ слѣдствіе этихъ-то качествъ поразительнымъ явленіемъ въ его сочиненіяхъ было то, что не прибѣгая никогда къ однимъ инструментальнымъ эффектамъ, онъ производилъ болѣе всѣхъ гитаристовъ истиннаго впечатлѣнія на слушателя. Укажу напр. на его двѣ варіаціи, начинающіяся унисонными звуками, напоминающими балалайку, въ пѣснѣ: «Здравствуй милая», гдѣ самыми простыми, всякому исполнимыми штуками производится эффектъ необыкновенный, потому что онѣ истекаютъ изъ общей мысли сочиненія; нечего и говорить о варіаціи на двухъ струнахъ съ сопровожденіемъ главной басовой струны и открытой квинты *re*, изображающей тріо духовыхъ инструментовъ (рожковъ), къ пѣснѣ «Не будите молоду». Къ сожалѣнію эта варіація мало извѣстна между гитаристами, она не издана, и осталась только записанною у нѣкоторыхъ учениковъ Высотскаго. Есть и у Сихры такія звукоподражанія, какъ напр. извѣстное solo трубы въ качучѣ, но въ его сочиненіяхъ это болѣе мастерство инструментальное, нежели композиція въ собственномъ смыслѣ.

Главный родъ сочиненій Высотскаго были русскія пѣсни. Хотя онъ писалъ и перелагалъ для гитары и другія большія и малыя піесы, но главнымъ стилемъ его останутся варіаціи на русскія темы. Въ темахъ Andante протяжныхъ, съ довольно полною формою періода около восьми тактовъ, держался

онъ обыкновенно такого порядка: самую тему излагалъ онъ прямо во всей полнотѣ аккордовъ и модуляцій, къ какимъ она только была способна, и въ ней уже, какъ въ итогѣ, располагалъ планъ всей піесы, состоявшей обыкновенно изъ четырехъ варіацій, такъ что каждая варіація разъясняла эту общую сумму главныхъ моментовъ мелодіи, гармоніи и движенія въ особенностяхъ. Хотя всякая варіація должна имѣть болѣе или менѣе это качество, но не всѣ композиторы обрабатываютъ такъ тему, чтобы въ каждой части ея гармоніи, и въ общемъ мотивѣ отношенія сопровождающихъ голосовъ къ первому, слышна была вся мысль, изъ которой строятся всѣ варіаціи: безъ такого построенія варіаціи становятся случайными. Когда же, напротивъ, тема изложена въ томъ видѣ, какъ это дѣлалъ Высотскій, тогда каждая варіація относится какъ нѣчто необходимое къ темѣ и всѣ варіаціи составляютъ и съ нею и между собою одно живое цѣлое. Такова, напримѣръ, мастерски обработанная имъ тема «Тройка» для гитары. Притомъ, онъ былъ одаренъ такимъ вѣрнымъ гармоническимъ чувствомъ, что никогда, нигдѣ, въ своемъ изложеніи русскихъ пѣсенъ не допускаетъ ни малѣйшаго двусмыслія объ гармоническихъ отношеніяхъ тоновъ — качество весьма рѣдкое въ музыкальныхъ излагателяхъ русскихъ пѣсенъ. Одна изъ первыхъ двухъ варіацій шла у Высотскаго, и обыкновенно это бываетъ въ такой фо|мѣ сочиненія, съ ускореніемъ метрическаго мотива по избранной мелодической или гармонической фигурѣ; другая же варіація назначалась у него для полнаго развитія главной мелодической мысли; тамъ передавалъ онъ тему поперемѣнно то тому, то другому голосу, не закрывая ее аккордами, а аккомпанируя басами. Тутъ-то выходилъ онъ со всею роскошью своихъ лигатовъ съ перваго на третій и четвертый пальцъ лѣвой руки, и съ варіаціями на третьей и четвертой басовой струнѣ; одному баску, часто онъ давалъ половину пѣнія темы съ отвѣтными колѣнами въ дискантахъ, означая только главные моменты аккордами. Такова напр. его 1-я варіація къ пѣснѣ «Пряди моя пряха», варіація къ пѣснѣ «Во саду ли въ огородѣ» и т. п. Такое сочетаніе голосовъ на гитарѣ напоминаетъ вмѣстѣ полноту композиціи для фортепіано, и пѣніе віолончели, и эта сторона гитары, на которую указываютъ этого рода варіаціи Высотскаго, есть исключительное достояніе его композиціи. Третья варіація или уравновѣшивала многообразно развитую, тему новою фигуральною живостью движенія, какъ напр. тріолями

или, ежели тріолями онъ уже воспользовался прежде, и движеніе мотива было довольно ускорено, то третья варіація шла въ родѣ adagio, съ тѣмъ же характеромъ имитаціи темѣ въ разныхъ голосахъ, объ которомъ я сказалъ выше; и тѣмъ или другимъ способомъ композиція втекала въ финалъ—въ послѣднюю быструю варіацію, гдѣ тема безвсякаго двусмыслія шла вѣрно и рѣзко къ басу, сопровождаемая троесвязными фигурами въ верхнихъ струнахъ, при чемъ обыкновенно одна постоянно открытая струна въ верхнемъ аккордѣ держала [illegible]нымъ пѣніемъ, при самомъ быстромъ движеніи фигуры верхнюю октаву доминанты или подголосокъ русскаго пѣнія, однимъ словомъ, вся фигура шла за темою, рѣзко означенною въ басу, въ родѣ колокольнаго трезвона;—да простятъ мнѣ это выраженіе, но я не могу выразиться пластичнѣе въ этомъ случаѣ, не прибѣгая къ итальянскимъ техническимъ названіямъ, которыхъ существуетъ такая гибель, и которыя все-таки такъ неопредѣленны, что надобно перерыть сперва цѣлый томъ музыкальнаго словаря, чтобы составить какое нибудь варварское: il basso cantante, e furioso arpegio chestacca subito и т. д. или что нибудь въ родѣ этого. Бѣдовое дѣло чуждая терминологія въ своемъ искусствѣ!

Типомъ такихъ его варіацій служитъ послѣдняя варіація къ пѣснѣ «Пряди моя пряха» и послѣдняя же знаменитой его темы: «Люблю грушу садовую».—То, что онъ дѣлалъ въ этихъ варіаціяхъ, слышимъ мы спустя болѣе 15 лѣтъ послѣ его смерти во всѣхъ композиціяхъ новѣйшихъ фортепіанистовъ; это вошедшее въ моду съ новою музыкою достоинство, не совсѣмъ легкое въ композиціи: тема въ басу, при бравурной варіаціи, составляетъ отличительное качество почти каждаго сочиненія Высотскаго на русскую тему. — Смѣшно бы было утверждать, что онъ выдумалъ эту форму; со времени Баха да и прежде его, со времени существованія фуги для инструмента, этотъ эффектъ лежитъ въ основаніи сочиненія для гармоническихъ инструментовъ; виртуозы-скрипачи со времени Тартини, а особенно потомъ Паганини, примѣняли это къ скрипкѣ: тема pizzicato; Бетховенъ и его послѣдователи съ особенною прелестью ввели этотъ эффектъ въ салонную музыку; а въ нынѣшнемъ состояніи игры на фортепіано это есть cheval de bataille всякаго виртуоза. Но классическимъ примѣненіемъ этого эффекта къ гитарѣ мы обязаны Высотскому. Сихра коснулся этой стороны въ гитарѣ въ своихъ экзерциціяхъ, и его экзерція h—mol, имѣла успѣхъ чрезвы-

чайный; здѣсь показалъ онъ, что музыкальная комбинація лежитъ въ средствахъ созданнаго имъ инструмента, но Высотскій выполнилъ на самомъ дѣлѣ этотъ намекъ Сихры, общимъ стилемъ всѣхъ своихъ сочиненій; Сихра былъ отъ нихъ въ восторгѣ, и, не знавши Высотскаго, передавалъ ему изъ Петербурга усердные поклоны. «Скажите отъ меня Высотскому» было его всегдашнее порученіе «что я очень уважаю его сочиненія.»

Изъ описанной мною манеры положенія темы и стиля его варіацій видно, что варіаціи тріолями и 1-е allegretto были вещи обыкновенныя, но варіаціи Andante или Adagio съ имитаціями въ разныхъ голосахъ, бравурныя съ поющимъ басомъ, и самая обработка темы есть его исключительная принадлежность на гитарѣ. Часто шелъ онъ такими имитаціями изъ одной варіаціи въ другую, въ каждой варіаціи обрабатывая особый голосъ и все вновь развивая тему, то мелодически, то гармонически; и при такомъ внутреннемъ единствѣ уже совершенно оставлялъ формы рутины, т.-е. allegretto, тріоли, adagioso и проч., а самобытнымъ развитіемъ темы входилъ въ свой бравурный финалъ или въ коду; по серьезному характеру этихъ сочиненій онѣ очень замѣчательны. Оттого, не смотря на самые яркіе, мѣстные, русскіе народные эффекты, онѣ носятъ такой обще-классическій музыкальный отпечатокъ, что возводятъ каждую его русскую тему до степени строгой композиціи. Осмѣлюсь сказать, что этой формы обработки русскихъ пѣсенъ я не знаю ни у кого кромѣ Высотскаго на гитарѣ, а на фортепіано у Дюбюка; особенно отличающался этимъ важнымъ достоинствомъ тема, компонированная Дюбюкомъ «Ужь какъ палъ туманъ» съ ея варіаціями въ стилѣ имитаціи, цѣликомъ переложена Высотскимъ на гитару. Нѣкоторыя композиціи Алябьева, нѣкоторыя изъ пѣсенъ Рачинскаго для скрипки, и старика Ромберга для віолончели имѣютъ это достоинство; у большей же части композиторовъ списанныя съ народнаго пѣнія темы являются какими-то ниточками, на которыя наплетаются потомъ варіаціи по данной формѣ современнаго развитія того или другаго инструмента, или наоборотъ, съ перваго же изложенія темы запутаны мудреными сочетаніями въ гармоніи, отягчены аккордами и теряютъ свою ясность; что и влечетъ ненужный громъ и трескъ въ варіаціи, который все-таки не высказываетъ содержанія темы; или же варіаціи расплываются въ италіянскую вокализацію; всѣ эти недостатки невозможны при способѣ воззрѣнія (Anschauung)

на русскую тему, какой мы находимъ въ стилѣ Дюбюка и Высотскаго.

Всякій можетъ понять, что при такихъ обширныхъ музыкальныхъ замыслахъ Высотскій былъ не самоучка въ музыкѣ; нѣтъ, онъ зналъ ее очень достаточно для того, чтобы писать такія основательно-музыкальныя вещи. Небрежный и безпечный въ жизни практической, совсѣмъ не таковъ онъ былъ относительно изученія своего искусства: онъ искалъ знающихъ людей, охотно и съ увлеченіемъ слушалъ исполненіи классическихъ произведеній Гайдна, Моцарта, Бетховена, о въ особенности Баха, котораго онъ любилъ болѣе всѣхъ, м которому болѣе всѣхъ сочувствовалъ. Многимъ обязанъ онъ нашему почтенному московскому артисту и глубокомысленн ъ му музыканту А. И. Дюбюку, отъ котораго много и позаи и ствовался въ отношеніи къ изученію музыкальныхъ правила-

Онъ передѣлалъ для гитары нѣкоторыя піесы Моцарта я Бетховена, камаринскій Фильда и Rondo brillant Гуммелъ и даже переложилъ одну фугу Баха; это конечно только по, пытка, но это доказываетъ, какъ онъ близко по натурѣ свене понималъ фугу, потому что болѣе всего любилъ и изучаой Баха, и не владѣя никакимъ инструментомъ кромѣ гитарѣ могъ своею игрою уяснить себѣ построеніе баховской фуги. Никогда не забуду той наивности, съ которою, объясняя мы, однажды что такое Бахъ, и не зная съ кѣмъ сравнить его побольше и познаменитѣе, онъ сказалъ, да вѣдь Бахъ-то, это историкъ-съ! это просто, батенька, Карамзинъ! Михайло Тимоѳеевичъ вѣрно самъ не понималъ ясно, до какой степени онъ точно выразилъ то впечатлѣніе, которое производилъ на него полный строгой истины стиль великаго художника музыки. Всѣмъ этимъ объясняется его стремленіе къ разнообразному движенію голосовъ (Polyphoner-Satz) въ его варіаціяхъ; по инстинкту ли, или въ слѣдствіе своего музыкальнаго взгляда, онъ пытался постоянно создать для гитары ту методу игры, которую мы видимъ въ методѣ первыхъ, молодыхъ бетховенскихъ композицій для фортепіано. — Меня поразило тождество установки темы и развитія варіацій въ одномъ изъ первыхъ сочиненій Бетховена, варіаціи на тему оперы: «die schöne Müllerin»—mich fliehen alle Freuden,—съ планомъ варіацій Высотскаго — «Люблю грушу» и «Пряди моя пряха», тогда какъ мелодическія конструкціи этихъ трехъ темъ не имѣютъ никакого сходства между собою.

Прошу читателей моихъ понимать слова мои въ смыслѣ

рода его игры и *рода* его музыкальнаго мышленія, а не въ смыслѣ сравненія размѣровъ геніальностей, или размѣровъ произведеній; въ этомъ смыслѣ смѣшно было бы сравнивать гитарныя варіаціи Высотскаго съ твореніями Бетховена.

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

Высотскій умеръ въ бѣдности въ 1836 году, если не ошибаюсь; до послѣднихъ минутъ жизни онъ игралъ и сочинялъ. Наканунѣ его смерти былъ у него Илья Соколовъ и Иванъ Васильевъ,—цыгане; онъ еще игралъ имъ свои послѣднія сочиненія и аккомпанировалъ ихъ пѣнію. У Вѣтрова хранится послѣднее его сочиненіе, тема, писанная не задолго до смерти; у меня есть также его тема h-mol въ родѣ scherzo, одно изъ послѣднихъ его произведеній. Сочиненій его было весьма много, они издавались и при жизни и послѣ смерти его. Кромѣ замѣчательнѣйшихъ его сочиненій и оригинальнѣйшихъ варіацій, каковы: «*Люблю грушу садовую*», «*Пряди моя пряха*», «*Тройка,*» «*Не одна во полѣ дорожка*», (двѣ послѣднія особенно замѣчательны по обработкѣ темъ), «*Не будите молоду*», «*Ахъ не пава по сѣнямъ ходила*», «*Ахъ чтожъ ты голубчикъ*»,—онъ переложилъ по своему и самъ варіировалъ русскія темы, на которыя писали прежде него варіаціи Сихра и Аксеновъ; напримѣръ: «*Чѣмъ тебя я огорчила*», «*На то ль чтобы печали*»; «*Охъ болитъ*», «*Вспомнишь ли сердечный другъ*», «*Возлѣ рѣчки*», «*Здравствуй милая*», «*По улицѣ мостовой*», «*Хожу ль я по улицѣ*», и ни въ одной не былъ онъ подражателемъ, а каждую тему и варіаціи къ ней обработалъ на свой стиль, и не смотря на то, что эти темы и прежде были аранжированы для гитары, обдѣланныя Высотскимъ онѣ гораздо болѣе понравились, быстро раскупались и распространялись всюду, замѣняя собою произведенія прежнихъ гитаристовъ.

Но такъ какъ онъ издавалъ свои вещи скоро одна за другою, и въ небольшомъ числѣ экземпляровъ, которые скоро распродавались, а ученики его большею частію другъ у друга переписывали его піесы, то теперь нельзя почти найдти его сочиненій въ музыкальныхъ магазинахъ, потому что новаго изданія ихъ не было.

Высотскій былъ средняго роста, болѣе однакожъ высокаго нежели малаго, лицомъ худощавъ; лобъ у него былъ развитъ

чрезвычайно музыкально;—есть его литографированный портретъ. Въ манерахъ онъ былъ скроменъ и застѣнчивъ: по душѣ чистосердеченъ и добръ; въ разговорахъ затруднялся, особенно съ людьми выше себя по званію; онъ никогда почти не игралъ въ концертахъ—не могъ играть передъ публикою. За то, въ небольшомъ кругу короткихъ знакомыхъ, когда онъ увлекался игрою, или одинъ въ урокѣ съ ученикомъ, онъ дѣлался другимъ человѣкомъ, взявши въ руки гитару; лицо даже принимало совершенно другое выраженіе: глаза и губы выдавались впередъ, брови ширѣли; изъ простаго, всегда смѣющагося выраженія, лицо его получало выраженіе строгое съ печатью глубокой и смѣлой мысли. Игра его отличалась небывалою на гитарѣ силою, и классическою ровностью тона, а вмѣстѣ смѣлостью, быстротой, особаго рода задушевностью вибрацій и лигато, и необыкновенною пѣвучестью, но не тою слащавою пѣвучестью, или злоупотребленіемъ экспрессіи, переходящею въ декламаторство, а классическою обработкою ровности тона безъ всякихъ затѣй и фокусовъ. Оттого игра его оставляла необыкновенное, истинно-музыкальное впечатлѣніе. Впрочемъ, онъ могъ все играть, и трудностей для него не существовало, чему яснымъ доказательствомъ служатъ его сочиненія; и хотя въ бѣглости правой руки и въ звонкой круглотѣ пассажей и триллеровъ онъ уступалъ Сихрѣ, но силы въ аккордахъ было у него болѣе. Главное чѣмъ онъ поражалъ въ игрѣ слушателя, было его фантазированіе, которое онъ называлъ аккордами, а я скорѣе это назову прелюдированіемъ; онъ именно довелъ свои пробы почти до высоты præludien въ старинномъ значеніи этого слова. Такъ прелюдировалъ онъ безъ всякой натяжки, все въ новыхъ оборотахъ, въ самыхъ роскошныхъ пассажахъ и, съ нескончаемымъ богатствомъ модуляціи и аккордовъ часъ и два: голова его въ этомъ отношеніи была неисчерпаема. Этотъ образъ прелюдированія остался совершенно достояніемъ ученика его А. А. Вѣтрова, одареннаго замѣчательнѣйшимъ музыкальнымъ талантомъ; въ его прелюдіяхъ совершенно отражается смыслъ и метода Высотскаго, и также онѣ нескончаемы, новы, пѣвучи и разнообразны, какъ у его учителя; по крайней мѣрѣ, я до сихъ поръ не знаю никого, кто бы полнѣе его наслѣдовалъ это важное достоинство прелюдированія Высотскаго. Я слышалъ анекдотъ, что въ то время какъ Высотскій былъ въ славѣ въ Москвѣ, пріѣхалъ въ Москву французскій артистъ на шестиструнной гитарѣ, игравшій à livre

*

ouvert съ фортепіанныхъ нотъ, что угодно. Онъ желалъ слышать Высотскаго; для этого былъ устроенъ вечеръ. Высотскій явился какъ и всегда несмѣлый, неловкій, сидѣлъ гдѣ-то въ уголкѣ и не хотѣлъ играть первый. Французъ сыгралъ что-то большое и блестящее, и потомъ прямо съ фортепіанныхъ нотъ игралъ трудныя піесы. Послѣ этого попросили сыграть Высотскаго. Высотскій началъ *пробовать* гитару, и такимъ образомъ два часа съ половиною остался на однихъ своихъ пробахъ, съ такимъ успѣхомъ, что французъ, будто бы, разбилъ съ отчаянія свою шестиструнную гитару объ рояль, сказавъ: «послѣ такой музыки я не смѣю болѣе брать въ руки гитару». Передаю этотъ анекдотъ такъ, какъ онъ мнѣ переданъ. Дюбюкъ сомнѣвается, чтобы было такое происшествіе, и думаетъ, что *французъ* этого анекдота былъ *Соръ*, желавшій, бывши въ Москвѣ, слышать Высотскаго: Высотскій былъ у него, игралъ, и Соръ игралъ для него. Оканчивая этимъ свой первый очеркъ исторіи русской семиструнной гитары, должнымъ считаю упомянуть, что въ наше время Москва имѣетъ въ лицѣ г. Соколовскаго замѣчательнѣйшаго гитариста для шестиструнной гитары; желательно, чтобы артистическое вліяніе этого виртуоза было полезно и для играющихъ на гитарѣ семиструнной.

Изъ живущихъ теперь виртуозовъ семиструнной гитары несомнѣнное первенство принадлежитъ Ѳ. М. Циммерману, этому Паганини семиструнной гитары и по игрѣ, и по сочиненію. Представители школы Сихры въ Петербургѣ — Марковъ, Саренко, и др. изъ учениковъ Высотскаго; первый изъ извѣстныхъ мнѣ, какъ я выше сказалъ, по методѣ — А. Вѣтровъ; онъ въ равной степени столько же замѣчательный композиторъ, какъ и исполнитель, и Пузинъ, весьма оригинальный музыкантъ, также писавшій прекрасныя вещи для гитары, которыя неизвѣстны потому, что не печатаны; въ игрѣ его замѣчательны чистота и звонкость пассажей, зависящихъ отъ правой руки, неуступающая ученикамъ Сихры. Весьма замѣчательны изъ слышанныхъ мною гитаристовъ въ Москвѣ Ляховъ, Цезыревъ, Бѣлошеинъ. Но есть еще сотни игроковъ на гитарѣ въ Россіи не менѣе совершенныхъ и замѣчательныхъ; впрочемъ, зная ихъ только по имени, и не имѣвъ случая слышать ихъ, я не могу произнесть объ нихъ своего сужденія. — Я слышалъ, что въ городѣ Черни, тульской губерніи, живетъ старый музыкантъ, учившійся вмѣстѣ съ Высотскимъ у Аксенова, и очень напоминающій своею манерою

игру Высотскаго; его свѣдѣнія объ Аксеновѣ и Высотскомъ должны быть очень интересны.

На ловца звѣрь бѣжитъ, говоритъ пословица; такъ и мнѣ довелось неожиданно, въ короткое время, послушать всѣхъ почти русскихъ извѣстныхъ гитаристовъ. Нынѣ зимою былъ я въ Москвѣ и Петербургѣ; въ Москвѣ слышалъ Ляхова а въ Петербургѣ въ одно время со мною былъ Ѳ. М. Циммерманъ, я слышалъ его игру, и онъ же познакомилъ меня съ Морковымъ. Теперь, вотъ нѣсколько дней, какъ я изъ Орла, и тамъ видѣлся со старымъ своимъ товарищемъ по гитарѣ и, несомнѣнно, первымъ представителемъ въ наше время школы общаго нашего учителя, незабвеннаго Михаила Тимоѳѣевича Высотскаго,—съ А. А. Вѣтровымъ. Вотъ сколько набралось матеріаловъ, для того, чтобы поговорить объ нашемъ любимомъ инструментѣ. Немногіе уже занимаются съ такимъ усердіемъ гитарою, какъ занимались ею прежде, въ началѣ моей статьи я упоминалъ, что блестящій, модный періодъ прошелъ для семиструнной гитары, и рѣдкіе разыскиваютъ въ пыли музыкальныхъ магазиновъ ноты Сихры, Аксенова и Высотскаго; тѣмъ не менѣе, пока еще существуютъ у насъ игроки замѣчательные на гитарѣ, пока еще народъ на ней играетъ, не смотря на подрывъ, который сдѣлали и гитарѣ и торбану и балалайкѣ — гармоники, и пока въ русской публикѣ сохранилась еще особая любовь къ гитарѣ вообще, чему служатъ яснымъ доказательствомъ въ Москвѣ концерты г. Соколовскаго, до тѣхъ поръ считаю я не безполезнымъ напоминать русской публикѣ объ инструментѣ, изобрѣтенномъ въ Россіи, достигшемъ въ рукахъ русскихъ артистовъ до совершенства замѣчательнаго. Первое мѣсто изъ слышанныхъ мною теперь игроковъ непремѣнно принадлежитъ Ѳ. М. Циммерману. Я его слышалъ теперь въ первый разъ. Давно знаю я его по сочиненіямъ, и признаюсь, не могъ понять, какъ можно удовлетворительно исполнять всѣ трудности, которыя встрѣчаются въ нихъ, на гитарѣ. Разсказы дилеттантовъ объ его игрѣ давали еще менѣе понятія, я ждалъ игры изысканной, эффективной и—встрѣтилъ мастера небывалаго, который превзошелъ всѣ мои ожиданія. Какая сила, бѣглость и ровность тона! Кажется это мастерство съ нимъ родилось. Никогда, нигдѣ не услышишь нечистаго звука, на верху и на низахъ сила та же; да и какъ легко ему это достается! Четвертый и пятый палецъ лѣвой руки работаютъ въ густыхъ басахъ вмѣсто большаго, а второй и третій заняты бѣглыми

пассажами, или пѣніемъ темы, оттого такая необычайная у него аппликатура въ его сочиненіяхъ, которую никакъ нельзя угадать, не слыхавши его игры. Притомъ, что мнѣ особенно понравилось у Циммермана, онъ не ищетъ эффектовъ утонченныхъ, поражающихъ не знатока, и неопытнаго, игра его музыкальна и серьозна, онъ неистощимъ въ мелодіи и мелодическихъ фигурахъ, и въ этомъ отношеніи фантазіи его очень замѣчательны. Правда, что у другаго гитариста то, что дѣлаетъ Циммерманъ, будетъ всегда казаться натянуто, потому во-первыхъ, что ниже двѣнадцатаго лада онъ играетъ такъ же свободно, какъ мы грѣшные на аппликатурахъ пятаго или седьмаго, а флажолетными пассажами сыплетъ какъ самыми быстрыми діатоническими или арпеджіями; но это можетъ дѣлать онъ и болѣе никто. Теперь игра его состоитъ болѣе изъ пробы, переходящей въ фантазію, перемежаясь его извѣстными мазурками, вальсами и другими темами, по которымъ онъ получилъ справедливую извѣстность между гитаристами. Какъ своими прелюдіями напомнили они мнѣ Высотскаго! Аксенова я не слыхивалъ, но кромѣ Циммермана, Высотскаго и Вѣтрова, я ни у кого не слыхивалъ настоящаго прелюдированія на гитарѣ; Вѣтровъ напоминаетъ совершенно Высотскаго, но прелюдія Циммермана въ другомъ родѣ, и этотъ родъ равняется по глубинѣ музыкальнаго смысла съ родомъ Высотскаго, а стороною виртуозною кажется и превзойдетъ его—этимъ сказано много. Дѣло въ томъ, что у кого изъ гитаристовъ прелюдія составляетъ сторону сильную въ игрѣ, у кого она выливается безъ натяжки, кого средства инструмента влекутъ къ смѣлому модулированію тоновъ, группированію аккордовъ и развитію мелодіи, тотъ несомнѣнно обладаетъ рѣшительною и серьозною музыкальною способностью, не только какъ виртуозъ, но и какъ композиторъ. Таковъ Циммерманъ, таковъ былъ и Высотскій. Назвали же въ одной статьѣ Высотскаго самородкомъ. Дѣйствительно Циммерманъ и Высотскій самородки въ томъ смыслѣ, въ какомъ самородокъ всякій геній — общій или спеціальный, т. е. въ музыкѣ напр. геній-виртуозъ, и геній-композиторъ, и т. д. Но они не самородки въ смыслѣ томъ, какъ называютъ Высотскаго, т. е. не такіе самородки, какъ Кольцовъ и Слѣпушкинъ, а изъ пѣвцовъ Лазаревъ. Эти самородки потому, что или вовсе не имѣютъ техническаго образованія для своего таланта, или пріобрѣли его самоучкою; это опредѣленіе самородка непремѣнно пред-

полагаетъ самоучку. Не таковъ былъ Высотскій; я въ началѣ статьи объ этомъ оговорилъ; онъ былъ не самоучка въ музыкѣ. Литературно былъ онъ пожалуй мало грамотенъ, но отнюдь не музыкально. Я берусь это доказать всѣмъ и каждому изъ его сочиненій. Но спросятъ: сознавалъ ли онъ эти правила или дѣйствовалъ инстинктивно? Нѣтъ, не инстинктивно, а сознавалъ по разумной музыкальной отчетливости, вотъ какъ: Для примѣра я вамъ здѣсь приведу знаменитаго европейскаго контрапунктиста Доцауера. Годъ занимался я у него въ Дрезденѣ, и уроки его очень мнѣ напомнили Высотскаго. Die Fuge iſt..... na! eine Fuge! da, ſehen Sie mal hin, das iſt eine Fuge! Вотъ тебѣ лекція. А между тѣмъ это одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ контрапунктистовъ, глубокій и отмѣнно талантливый композиторъ и виртуозъ, остатокъ великаго времени, товарищъ Вебера, современникъ Бетховена, того времени, когда музыка не одѣвалась въ литературныя перчатки, не прибѣгала къ философіи Гегеля, и къ манерѣ eines brillanten Vortrag's нѣмецкихъ новѣйшихъ профессоровъ, а довольствовалась своимъ языкомъ и однимъ своимъ міромъ. Пошла-ли она впередъ, отстала-ли въ наше время, другой вопросъ — а это къ характеристикѣ Высотскаго. Какъ ни вертись, а разбирая Ломоносова и Державина, должно обратиться къ старой французской школѣ, даже къ Жанъ-Батисту Руссо съ одной стороны, и къ Гюнтеру съ другой; разбирая Карамзина—къ Н. Стерну, Геснеру и письмамъ Русскаго путешественника; Жуковскаго—къ Шиллеру, Пушкина — къ Байрону, такъ Кавосъ, Прачь, Хандожкинъ — слѣдствія Моцарта, Рачинскій, Роде, Верстовскій тоже принадлежатъ и европейской музыкѣ. Алябьевъ тоже. Глинка пользуется результатами Бетховена и Мейербера. Такъ и Высотскій отрасль той же науки, того же искусства, на нашей почвѣ, но самородный талантъ, т. е. талантъ рѣшительный, и свои силы испыталъ онъ и развился на инструментѣ исключительно русскомъ, на которомъ въ Европѣ не игрывали—вотъ что важно! И съ этой точки мнѣ кажется должно смотрѣть на него и на его сочиненія. (Варламовъ, общій любимецъ, другое дѣло; тотъ самородокъ почти и въ такомъ смыслѣ). Талантъ Циммермана также великъ и такъ же серьозенъ, а виртуозною стороною выше; не скажу того объ композиціи: Циммерманъ сравнительно мало сочиняетъ. Я выразилъ Циммерману сожалѣніе: зачѣмъ гитара не составляетъ для него средства существованія? Право жаль! онъ почти бросилъ гитару, говоритъ, что прежде игралъ

много лучше, и думаетъ совсѣмъ ее оставить. Не грѣхъ ли это? та же исторія, что и съ Аксеновымъ, и мы опять теряемъ еще никѣмъ не замѣняемаго въ наше время гитариста! Зачѣмъ всегда это дѣлается именно съ гитарой? Не потому ли, что людямъ достаточнымъ, играющимъ напр. на скрипкѣ или фортепьяно, не надо ломать головы, а можно получать кипы нотъ изъ-за границы и безъ труда продолжать занятія, а здѣсь надо самому трудиться? Что же, тѣмъ больше намъ чести. Гитара бѣдна; да за то нигдѣ не доведена до такого совершенства; идите далѣе, и гитара покажетъ, можетъ быть, что она вовсе не такъ бѣдна, какъ объ ней думаютъ. Не даромъ же она существуетъ съ незапамятныхъ временъ въ Европѣ, и не смотря на то, что цѣлый вѣкъ твердятъ объ ея бѣдности—все-таки она мила всѣмъ и каждому, а у насъ она начала новый, совершеннѣйшій періодъ своего существованія, и я увѣренъ, что Европа съ роду не слыхивала такого гитариста, каковъ Циммерманъ. Во снѣ не приснится игроку на шестиструнной гитарѣ того, что онъ услышитъ на этомъ инструментѣ въ рукахъ Циммермана; я тебѣ говорю, серьезною стороною виртуозности онъ бросилъ далеко за собою и Сихру и Высотскаго. Взглядъ Циммермана на гитару вѣренъ. «Гитара неблагодарна» говорилъ онъ мнѣ: «если бы я употребилъ свои способности и труды на віолончель, я бы гораздо болѣе былъ удовлетворенъ своими успѣхами; для гитары нужна сила необыкновенная; кто ею не обладаетъ, тотъ лучше не берись за этотъ инструментъ». Такъ; но Циммерманъ именно одинъ обладаетъ этою силою въ наше время; и такой силы, въ игрѣ собственно, не было ни у Сихры, ни у Высотскаго; не думаю, чтобы Аксеновъ ею обладалъ, судя по его сочиненіямъ. Оттого-то ему и не слѣдъ оставлять нашего инструмента. Смотря на его руки и на пальцы во время игры, такъ мнѣ и рисуется старикъ Ромбергъ и его віолончельный стиль; что бы мы получили, еслибы онъ для гитары сдѣлалъ то же, что Ромбергъ для віолончеля! А онъ можетъ это, этому доказательствомъ служатъ доселѣ существующія его сочиненія. Нѣтъ ни одного замѣчательнаго гитариста, который бы не сознавалъ несомнѣнное первенство Циммермана со стороны мастерства игры и таланта его для гитары. Такъ напр. я слышалъ въ Петербургѣ, что Саренко съ особою привязанностью занимается изученіемъ и игрою его гитарныхъ піесъ (Саренко я къ сожалѣнію не успѣлъ слышать въ Петербургѣ). Морковъ не отдастъ ему полную справедливость.

Этимъ ограничусь покамѣстъ о Циммерманѣ, потому что статья моя расплодится до безконечности, если описывать всѣ впечатлѣнія, которыя производитъ его игра, и все пельзя будетъ всего пересказать—надо его слышать.

Циммерманъ же познакомилъ меня съ Морковымъ; это было очень обязательно съ его стороны. Съ нимъ самимъ я познакомился наканунѣ его отъѣзда изъ Петербурга, но не смотря на это, онъ хотѣлъ, чтобы я услышалъ петербургскаго гитариста-сочинителя и устроилъ вечеръ у Моркова. Такимъ образомъ я имѣлъ случай слышать плохія вещи для двухъ гитаръ, которыя Морковъ, не смотря на то, что не былъ боленъ, сыгралъ для меня по просьбѣ Циммермана въ двѣ гитары, съ однимъ любителемъ нашего инструмента, бывшимъ у него на этомъ вечерѣ. Признаюсь, мнѣ не было отрадно видѣть въ Морковѣ человѣка исключительно но не серьозно занимающагося семиструнною гитарою, человѣка, который не ведетъ этотъ инструментъ далѣе, нежели онъ былъ доведенъ до сихъ поръ. Саренко ученикъ Сихры, занимающійся музыкою и слѣдящій

[illegible]нным ходомъ въ примѣненіи къ нашему ин[illegible]зборчивый и тонкій вкусомъ опытный игрокъ и [illegible]чательный въ сочиненіи для нашего инстру[illegible]estro; и дай Богъ ему болѣе и болѣе успѣ[illegible]ности, для пользы семиструнной гитары. «Вы услышите неслыханныя вещи для гитары», сказалъ мнѣ Циммерманъ, и я съ этимъ совершенно согласился, когда услыхалъ Potpourri изъ русскихъ пѣсенъ Моркова и его же Камаринскую. Вотъ именно *двѣ гитары*! это не то, что терцъ-гитара Сихры съ большою гитарою: здѣсь каждая имѣетъ не свой характеръ а свою роль. Имитація и отвѣтъ, на которые намекаютъ сочиненія Сихры и Высотскаго, тутъ въ *очью совершаются*, одна гитара перенимаетъ голосъ другой, незамѣтно одна относительно другой переходитъ изъ акомпанимента въ приму и обратно, и—важная вещь финалъ сливается шумно не въ результатъ а вѣнецъ цѣлой піесы. «Браво! отъ души «браво!» закричалъ я при окончаніи первой сыгранной піесы композиціи Маркова, Пурпури. Камаринская еще болѣе мнѣ понравилась. Морковъ воспользовался Камаринскою Глинки отрицательно, какъ и должно было этого ожидать, но въ интродукціи и первой части піесы онъ уловилъ гитарную сторону Камаринской мастерски, по своему. Здѣсь—опять небольшое отступленіе.

Когда гитара была въ большомъ ходу въ Россіи, а я засталъ еще конецъ этого времени, — тогда многіе музыканты капеллъ и казенныхъ и частныхъ и доморощенныхъ занимались ею ex amore. Какой-нибудь скрипачъ, флейтистъ ex officio, у себя въ каморкѣ заводилъ гитару, добирался, перекладывалъ, сочинялъ. Часто въ старину случалось мнѣ и встрѣчать и слышать такихъ музыкантовъ-ремесломъ на другомъ инструментѣ, и дилеттантовъ-артистовъ на гитарѣ. У всѣхъ была манера оригинальная, яркая; знаніе, рутинированное въ музыкѣ, имъ помогало, а охота одушевляла ихъ произведенія на гитарѣ. Всѣ они любили и обожали сочиненія Высотскаго. Самъ Высотскій былъ апотеоза этого типа. У такихъ-то артистовъ слыхалъ я Камаринскія и барыни по установкѣ темы такія, какихъ не выдумать, смѣло скажу, и Бетховену! дѣйствительно Камаринская Бетховена куда слабѣе Фильдовскаго по воззрѣнію на тему, не говорю Глинкина, уже и опытовъ другихъ нашихъ русскихъ музыкантовъ. Это естественно: Бетховенъ не слыхалъ этой темы на ея родной почвѣ и это нисколько не противорѣчитъ силѣ и славѣ германскаго великана музыки, потому что, кромѣ взгляда на тему, построеніе піесы все-таки выше у него нежели у другихъ. Я боялся: воспользуется ли Морковъ этою гитарною стороною Камаринской? Но съ первыхъ звуковъ убѣдился съ радостью, что онъ ее взялъ не за главный мотивъ; честь и слава его глубокому смыслу! съ этой стороны его Камаринская не заслуживаетъ серьознаго вниманія русскихъ композиторовъ. Я увѣренъ, что самъ Глинка, исчерпавшій всю *перспективность* (позволю себѣ это выраженіе) этой темы, съ удовольствіемъ увидитъ въ этой обработкѣ не новую ея сторону, особенно видную для гитариста. Изъ этихъ словъ Вы поймете, что *художникъ*, не съ успѣхомъ трудящійся для семиструнной гитары въ наше время—*Морковъ*, и если есть надежда, что семиструнная гитара не погибнетъ, а пойдетъ далѣе, то я увѣренъ, что не иначе какъ черезъ руки Циммермана. Опять не могу не сказать: вольно-же Циммерману оставлять занятіе гитарою! Не могу умолчать, что меня сильно огорчило полное неуваженіе Моркова къ Высотскому. Я понимаю, что онъ чувствуетъ, что пошелъ далѣе Сихры и Высотскаго, и кто же, знающій дѣло, не пойметъ этого, слушая его послѣднія сочиненія—за то ему и честь и почетное мѣсто, первое въ наше время, какъ художнику. Я понимаю также, что чувство совершеннаго одиночества при серьозномъ занятіи нашимъ

инструментомъ, одиночества, при которомъ некому сообщить своего взгляда, своего понятія, своего новаго слова, должно дѣйствовать мизантропически на гитариста; но какъ равнять Высотскаго съ однимъ гитаристомъ, съ которымъ его равняетъ Морковъ, гитаристомъ, между которымъ и Высотскимъ разстояніе какъ отъ земли до неба — этого я понять не могу. Ляховъ, бывши въ Петербургѣ, слышалъ тоже это сужденіе Моркова, и смѣло защищалъ Высотскаго—я тоже, Мы, гитаристы московской школы, должны отстаивать память и справедливые заслуги нашего учителя, пусть новоя школа идетъ далѣе и совершенствуется, но старый тріумвиратъ гитары: Сихра, Аксеновъ и Высотскій, долженъ оставаться неприкосновеннымъ.

Какъ въ Петербургѣ Саренко идетъ далѣе Сихры, такъ въ Москвѣ Ляховъ совершенствуетъ гитару Высотскаго. Онъ ученикъ Высотскаго, и также усердно занимается гитарою въ Москвѣ. Кромѣ того, что онъ игрокъ весьма замѣчательный (игра его очень выработана, ровна и иріятна), онъ также очень хорошій композиторъ. Композиціи его оригинальны, и носятъ характеръ бойкаго capriссіо, такова напр. его Венгерка, гдѣ соединены всѣ прихоти цыганской музыки въ піесѣ, имѣющей много истинно музыкальныхъ достоинствъ. Ходы его басовъ очень своеобразны и напоминаютъ Высотскаго, круглота и бѣглость пассажей правой руки доказываютъ правильное и отчетливое изученіе сихринской методы. Особенно онъ силенъ въ триллерѣ, и быстрые пассажи у него чисты и отчетливы. Говорятъ, что онъ придѣлалъ къ гитарѣ еще одну басовую струну или двѣ, и эффектъ его игры на такой гитарѣ очень удаченъ и оригиналенъ. Всякій такой шагъ на гитарѣ меня радуетъ, я много жду отъ Ляхова, по его направленію, для русской манеры и русскихъ пріемовъ игры на гитарѣ, которая составляла часть методы Высотскаго; Вы знаете напр. его варіяціи на: «Здравствуй милая» и «Не будите молоду»; эту-то сторону, мнѣ кажется, особенно можетъ развить Ляховъ, онъ можетъ намъ сохранить эффекты и стараго торбана и—забытой балалайки, на которой мы имѣли единственнаго въ мірѣ артиста Радивилова. Но вотъ уже нѣсколько лѣтъ, какъ Радивиловъ совсѣмъ бросилъ балалайку, и лишилъ насъ на всегда музыкальной обработки кореннаго и вѣковаго русскаго инструмента! Радивилову бросить балалайку—просто, грѣхъ передъ потомствомъ. Ляховъ также прекрасно переложилъ на гитару

извѣстный романсъ Дюбюка: «Ахъ морозъ, морозъ». Я слыхалъ еще и прежде, давно уже, когда еще былъ живъ Высотскій, Ляхова въ концертѣ—въ двѣ гитары. Концертъ этотъ былъ очень удаченъ. Его ровная, и вѣрная въ тактѣ игра, и прекрасно выработанный тонъ имѣютъ всѣ нужныя достоинства для концерта. Желательно, чтобы онъ и теперь давалъ концерты: я увѣренъ, что и при Соколовскомъ игра его будетъ имѣть надлежащій успѣхъ. Этимъ бы онъ сдѣлалъ большую услугу для семиструнной гитары, и вывелъ бы ее вновь передъ московскую публику. И это дѣло никому столько не близко, какъ Ляхову, потому что онъ также занимаетъ первое мѣсто между гитаристами въ Москвѣ, какъ Саренко въ Петербургѣ.

Теперь еще мнѣ остается сказать о моемъ любимомъ артистѣ и старомъ товарищѣ по гитарѣ А. А. Вѣтровѣ. Онъ былъ любимый ученикъ Высотскаго (онъ и Фалѣевъ; оба были они студенты медицинскаго факультета; игра Фалѣева въ особенности отличалась силою), и теперь лучшій его ученикъ, потому что въ немъ какъ въ зеркалѣ отразилась вся метода Высотскаго, особенно же талантъ его прелюдированія; въ прелюдіяхъ въ наше время особенно замѣчательны для меня только Циммерманъ и Вѣтровъ; а прелюдія есть вѣрный залогъ таланта для композиціи. Дѣйствительно, если бы время позволяло Вѣтрову исключительно посвятить себя гитарѣ, то я увѣренъ, что онъ очень много бы сдѣлалъ для этого инструмента, потому что имѣетъ склонность наиболѣе къ стилю широкому и серьезному въ музыкѣ, это его природное направленіе, потому-то особенно онъ и напоминаетъ Высотскаго.— Энергическая игра, пѣвучесть и плавность лигатовъ, смѣлая модуляція и ходы въ аккордахъ,—все это перешло къ нему по прямой линіи отъ Высотскаго, только у него еще болѣе мягкости въ пѣніи. Его фантазіи и пѣвучія темы имѣютъ что-то обаятельное для слушателя, и этимъ качествомъ на гитарѣ онъ убьетъ всякаго соперника, также какъ Липинскій на скрипкѣ. Его не наслушаешься; а это важное качество въ артистѣ. Онъ написалъ Nocturno, которое самъ мнѣ переписалъ и подарилъ. Въ этой піесѣ, кромѣ того, что она превосходно написана для гитары, тема такъ хороша, что возвышаетъ композицію въ общій музыкальный характеръ: это уже не сочиненіе для одного только инструмента, гдѣ разсчитываются средства и эффекты инструментальные, нѣтъ, эту тему дайте скрипкѣ, віолончели, голосу—все это будетъ прекрасно.

Вотъ важная сторона въ музыкальномъ направленіи Вѣтрова, которою онъ отличается между прочими современными гитаристами. Вѣтровъ занимается усердно теперь изученіемъ теоріи музыки и пишетъ; желательно, чтобы онъ издалъ свои сочиненія. Недавно написалъ онъ бравурную варіацію на тему: «Ты не повѣришь». Прошлаго года я ему игралъ свою, давно извѣстную, аранжировку этой темы, теперь онъ сдѣлалъ къ этой темѣ варіаціи и тему обработалъ по-своему. Бравурная варіація написана въ стилѣ Высотскаго, какъ послѣдняя варіація Высотскаго на тему: «Люблю грушу», въ тонѣ Gdur, начиная съ той же аппликатуры. Мы хотимъ общими силами сдѣлать изъ этого піесу для двухъ гитаръ, гдѣ моя тема пойдетъ въ варіацію adagioso. Но бравурная варіація Вѣтрова чудо; надъ нею стоитъ потрудиться и изучить ее. Я просилъ Вѣтрова написать его воспоминанія о Высотскомъ: онъ зналъ его близко, и свѣдѣнія его будутъ очень интересны. Вѣтровъ прежде гитары игралъ на скрипкѣ и занимался пѣніемъ. Онъ былъ очень близокъ съ Варламовымъ и прекрасно переложилъ на гитару многіе его романсы.

Вотъ вамъ перечетъ современныхъ гитарныхъ знаменитостей. Вы видите, что и второй періодъ существованія семиструнной гитары, не смотря на то, что менѣе благопріятствуетъ ей мода, имѣетъ не менѣе перваго своихъ представителей-художниковъ: что были прежде Сихра, Аксеновъ и Высотскій, то теперь у насъ Саренко, Ляховъ и Вѣтровъ, кромѣ того еще мы имѣемъ Циммермана, которому, въ его родѣ, не было и не будутъ, быть можетъ, подобнаго. Замѣчательно, что кромѣ Циммермана, у котораго игра и музыка своя, ни у кого не занятая и неподражаемая, Саренко, Ляховъ и Вѣтровъ являются прямо каждый съ тою характеристикою, какою отличались Сихра, Аксеновъ и Высотскій—прежде. Дальнѣйшее совершенство методы Сихры перешло къ Саренко; русскіе эффекты, которые началъ употреблять Аксеновъ, составляютъ главный характеръ музыки Ляхова, а Вѣтровъ наслѣдовалъ весь музыкальный типъ Высотскаго, и чѣмъ далѣе идетъ, тѣмъ серьезнѣе и глубже становится его музыкальная мысль. Изъ другихъ гитаристовъ, которые также знамениты, но которыхъ я не слыхалъ къ сожалѣнію, должно упомянуть о Свинцовѣ, также и о Варсонуфьевѣ. Въ Московскихъ Вѣдомостяхъ читалъ я объявленіе объ изданіи чьихъ-то гитарныхъ сочиненій; постоянные москвичи могутъ за этимъ

слѣдить и узнавать объ замѣчательномъ въ отношеніи гитары. Въ Петербургѣ же Саренко, игрокъ удивительный. Мы лишились недавно также незамѣнимаго гитариста въ Пузинѣ; онъ умеръ въ Москвѣ, говорятъ. Цезыревъ, въ Москвѣ, игрокъ извѣстный, его уже я впрочемъ давно не слыхалъ. Бѣлошеинъ, весьма хорошій игрокъ и ни въ чемъ не уступитъ Моркову. Наконецъ, мы, гитаристы, обязаны свидѣтельствовать публично общую нашу *благодарность знаменитому* нашему гитарному мастеру московскому *И. Г. Краснощекову*. Кто не игралъ на его гитарахъ? начиная отъ Высотскаго, Циммермана, Ляхова, Вѣтрова, Свинцова, Цезырева и пр. и до послѣдняго любителя гитары—по всей Россіи разсѣяны его гитары, и всѣ единогласно признаютъ его за лучшаго мастера. Соколовскій также ему заказываетъ гитары. Сихра и его школа имѣютъ своихъ мастеровъ въ Петербургѣ, но гитары Краснощекова имѣютъ много достоинствъ, превышающихъ гитары петербургскія, и большинство гитаристовъ предпочитаетъ гитары краснощековскія по справедливости. Имя Краснощекова соединено съ гитарой, и пользуется въ Россіи заслуженной извѣстностью.

Въ заключеніе приведу здѣсь нѣсколько свѣдѣній о семиструнной гитарѣ изъ прежняго времени, свѣдѣній, которыя не вошли въ начало моей статьи, и которыя я нашелъ послѣ, разбирая свои старыя записки о гитарѣ еще 1840 года: Сихра въ первый разъ сдѣлалъ опытъ устройства семиструнной гитары въ Вильнѣ въ концѣ 1790 годовъ, а усовершенствовалъ ее въ Москвѣ. Строй его гитары назывался тогда польскимъ, а разладные строи: 1-й басъ C или E (въ e moll) испанскимъ строемъ. Теперь стало быть семиструнная гитара существуетъ лѣтъ около 70-ти. Въ Москвѣ Сихра прожилъ 15-ть лѣтъ, и около 1820 года переѣхалъ въ Петербургъ. Ноты, которыя я видѣлъ и которыя приписываютъ Хандожкину—варіаціи на пѣсни: «По горамъ я ходила» и «Покажися мѣсяцъ ясный». Изъ Аксеновскихъ мнѣ извѣстныхъ особенно замѣчательны: «Какъ у нашихъ у воротъ» и тема Моцарта съ варіаціями. Современная знаменитость Аксенову по игрѣ былъ *Скобельцынъ*. Я его слыхалъ; его игра отличалась силою и бѣглостью. Къ этому времени принадлежатъ еще печатныя ноты Hirsch'a и Школа для семиструнной гитары, довольно слабая. Офицеръ, у котораго Высотскій продолжалъ уроки послѣ Аксенова, былъ *Акимовъ*. Современная знаменитость Высотскому былъ Богдановъ, котораго Высотскій очень уважалъ, а первый по времени изъ лучшихъ его учениковъ — *Дельвигъ*. Изъ простыхъ

игроковъ Высотскій мнѣ часто говорилъ о цыганѣ въ хорѣ Ильи Соколова (имени не упомню); онъ хвалилъ очень его игру. Еще весьма замѣчательный музыкантъ и необыкновенный по совершенству игрокъ на гитарѣ, о которомъ мнѣ много чудеснаго разсказывалъ *Рачинскій*, былъ *Александровъ*, не помню чей ученикъ. Для антикварной стороны гитары надо вспомнить и о слѣпомъ *Жилинѣ*, который *во время оно* давалъ въ Москвѣ концерты.

Мнѣ бы слѣдовало еще многое сказать о Соколовскомъ, но объ немъ одномъ надо бы сказать столько же, сколько сказано о другихъ, потому что, какъ художникъ, онъ всѣхъ оконченнѣе, статья же моя и такъ длинна, потому оставляю о Соколовскомъ до другаго разу. Тогда придется мнѣ поговорить о 6-ти-струнной гитарѣ сравнительно съ семиструнною.

(*Изъ журнала Якорь*).

ВЪ МУЗЫКАЛЬНОМЪ МАГАЗИНѢ

Ѳ. СТЕЛЛОВСКАГО,

Поставщика Двора **Его Императорскаго Величества**, въ Большой Морской, въ домѣ Лауферта № 27, въ С. Петербургѣ.

ПРОДАЮТСЯ СОЧИНЕНІЯ ДЛЯ

СЕМИСТРУННОЙ ГИТАРЫ:

		Р.	К.
Аксеновъ, С.	Новый журналъ, состоящій изъ 12 пѣсенъ съ варіяціями (Чѣмъ тебя я огорчила. Какъ у нашихъ у воротъ. Мнѣ моркотно молоденькѣ. Тошно матушка весною жить одной. Среди долины ровныя. Pour bien dans ma chaumière. Выйдуль я на рѣчиньку. Оригинальная тема. Ахъ! вы сѣни мои сѣни. Тема Моцарта. Винятъ меня въ народѣ и романсъ: Ужь все весну встрѣчаетъ)	3	—
—	Air tyrolien varié	—	70
—	Попури изъ русскихъ пѣсенъ	—	85
—	Air varié de L. Maurer	—	40
—	Пѣсня: Ахъ! ты матушка голова болитъ съ варіяціями. .	—	60
—	La chasse de Dussek, arrangée pour la Guitarre. . . .	—	60
—	Этюдъ	—	40
—	Камаринская съ варіяціями (посвященная А. О. Сихрѣ) .	—	75

		Р.	К.
Бѣлошенинъ.	Двѣ русскія пѣсни съ варіяціями: (Полно, полно зябликъ милой, и Во саду ли въ огородѣ)	—	60
Высотскій, М.	Полное собраніе сочиненій:		
№ 1.	Школа теоретическая и практическая	1	50
— 2.	Прелюдіи	1	30
— 3.	Не одна въ полѣ дороженька пролегала	—	40
— 4.	Вечеркомъ румяну зорю и Я вечоръ во пиру была.	—	30
— 5.	Фантазія на тему Г-на Сора	—	40
— 6.	Фантазія, на тему Г. Шмита	—	40
— 7.	Ахъ! ты матушка голова болитъ	—	50
— 8.	Что это за сердце	—	40
— 6.	Варіяціи на тирольскую пѣсню	—	50
— 10.	Дѣвушка крапивушку жала	—	30
— 11.	Ахъ! ты матушка голова болитъ (новыя варіяціи) .	—	40
— 12.	Чернобровый, черноглазый	—	40
— 13.	Три полонеза	—	50
— 14.	Колыбельная пѣсня	—	40
— 15.	Фантазія посвященная любителямъ гитары . . .	—	50
— 16.	Фантазія на этюды И. Б. Крамера	—	50
— 17.	Французская кадриль изъ русскихъ пѣсенъ . . .	—	40
— 18.	Французская кадриль изъ оперы: Цампа	—	40
— 19.	Какъ за рѣчинькой слободушка стоитъ	—	40
— 20.	Люблю грушу садовую	—	50
— 21.	Маршъ на темы Гюнтепа	—	40
— 22.	На толь чтобы печали	—	40
— 23.	Покажися мѣсяцъ ясный	—	40
— 24.	Польской посвященный М. Стаховичу	—	40
— 25.	Польской и три мазурки	—	40
— 26.	При долинушкѣ стояла и По мосту, мосту . . .	—	50
— 27.	Рондо Н. Гуммеля	—	85
— 28.	Соловей мой соловей	—	40
— 29.	Ты поди моя коровушка домой	—	50
— 30.	Ужь какъ вѣетъ вѣтерокъ	—	40
— 31.	Вечеркомъ румяну зорю	—	30
— 32.	Весенняя пѣсня	—	50
— 33.	Веселая голова не ходи мимо сада	—	40
— 34.	Вечоръ былъ я на почтовомъ на дворѣ	—	50
— 35.	Во саду ли въ огородѣ и Еслибъ завтра да ненастье.	—	60
— 36.	Вспомни мой любезный и У воротъ дѣвка стоитъ .	—	50
— 37.	Вотъ мчится тройка удалая	—	60
— 38.	Выйду я на рѣчиньку и вальсъ	—	60

	Р.	К.
Высотскій, М. Полное собраніе сочиненій:		
№ 39. Перестань пѣть, другъ природы	—	50
— 40. Вдоль да по рѣчьки, вдоль по казапкѣ. . . .	—	40
— 41. Хоръ изъ оперы: Волшебный стрѣлокъ	—	40
— 42. Цвѣли, цвѣли цвѣтики	—	40
— 43. Я не думала ни о чемъ въ свѣтѣ тужить. . . .	—	40
— 44. Якъ сказала матуся. Малороссійская пѣсня . . .	—	60
— 45. Двѣ мазурки	—	40
— 46. Экосесъ и пѣсня ахъ! ты почь ли ноченька . . .	—	30
— 47. Вальсъ графа Галленберга и польской.	—	40
— 48. Еврейскій танецъ и Анданте Сора	—	40
— 49. Ужь какъ палъ туманъ и Анданте Сора	—	30
— 50. Ѣхалъ казакъ за Дунай и рондо Гюнтена. . . .	—	50
— 51. Не будите молоду и Здравствуй милая хорошая. .	—	50
— 52. Я цыганка молодая и вальсъ Бетховена	—	50
— 53. Польской, Свадебная пѣсня и Всѣхъ цвѣточковъ .	—	60
— 54. Польской Огинскаго (для двухъ гитаръ)	—	40
— 55. Французская кадриль аранжированная со скрипки .	—	50
— 56. Всѣхъ цвѣточковъ болѣ (для двухъ гитаръ) . . .	—	40
— 57. Выйдуль я на рѣчиньку	—	50
— 58. Маршъ Циммермана.	—	30
— 59. Два вальса и Казачекъ.	—	40
— 60. Пѣсня: Желанье наше совершилось.	—	30
— 61. Пѣсня: Я по цвѣтикамъ ходила, съ варіяціями . .	—	40
— 62. По всей деревнѣ Катинька.	—	50
— 63. Попури	—	50
— 64. Пѣсня: Возлѣ рѣчьки, возлѣ моста.	—	40
— 65. Ты воспой, воспой младъ жавороночикъ	—	40
— 66. Пѣсня: Среди долины ровныя.	—	50
— 67. Внизъ по матушкѣ по волгѣ и Вальсъ Акимова. .	—	40
— 68. И шуме и гуде, и Во лужкахъ дѣвки гуляли. . .	—	50
— 69. Какъ скоро я тебя узналъ и Чтожъ ты голубчикъ .	—	50
— 70. Чѣмъ тебя я огорчила и Охъ болитъ! что болитъ .	—	50
— 71. Полюбила молодчика и Ахъ вы кумушки	—	50
— 72. Вальсъ, экосесъ, мазурка и рондо	—	50
— 73. Польскій, экосесъ и вальсъ	—	40
— 74. Пѣсня: Я ни гдѣ дружка не вижу	—	40
— 75. Варіяціи па оригинальную тему	—	50
— 76. Новыя варіяціи па пѣспю: Во саду ли въ огородѣ.	—	40
— 77. Ты прости нашъ соловей	—	40
— 78. Вылетала голубина на долину.	—	50

	Р.	К.
Высотскій, М. Полное собраніе сочиненій:		
№ 79. Ужь какъ шли прошли дѣвицы	—	50
— 80. Не дивитеся друзья	—	40
— 81. Какъ ходилъ гулялъ Ванюша	—	40
— 82. Хожу я по улицѣ.	—	40
— 83. Какъ у нашего широкаго двора	—	40
— 84. Кадриль изъ оперы: Робертъ-дьяволъ	—	50
Портретъ М. Высотскаго 1 руб.		
Всѣ сочиненія Г. Высотскаго до сего времени напечатанныя и непечатанныя составляютъ исключительную собственность Ѳ. Стелловскаго и будутъ выходить изъ печати постепенно одна піеса за другою.		
Гогніевъ, Ф. Фантазія и полька	—	60
— Пастушеская пѣсня (Pastorale).	—	50
Дмитріевскій. Три русскія пѣсни: Скучно мнѣ на чужой сторонѣ. — Ахъ! полно молодка по улицѣ ходить. — Былъ я на почтовомъ на дворѣ; съ варіяціями	—	70
Л. И. Квинтетъ изъ оперы: Сандрильонъ соч. Россини	1	—
Морковъ, В. Полное собраніе сочиненій:		
№ 1. Баркаролла изъ оперы: Любовный напитокъ и двѣ аріи изъ оперъ: Линда де Шамуни и Нѣвѣста Лунатикъ	—	50
— 2. Осѣдлаю коня. Романсъ Варламова и мазурка С. Алединской	—	40
— 3. Арія и военная пѣсня изъ оперы: Дочь втораго полка, Доницетти.	—	40
— 4. Два этюда	—	40
— 5, тетрадь I. Четыре темы: Бетховена, Онслова и Гайдена.	—	50
— 5, тетрадь II. Четыре русскія пѣсни: Лучина лучинушка, Онъ меня разлюбилъ, Матушка голубушка и Вдоль по улицѣ мятелица мятетъ.	—	60
— 6. Какъ за рѣчинькой слободушка стоитъ	—	40
— 7. Русская пѣсня: Дѣвицы красавицы А. Ѳ. Львова .	—	30
— 8. Русская пѣсня: Лихорадушка А. С. Даргомыжскаго (для одной и двухъ гитаръ)	—	30
— 9. Тирольскій вальсъ (для двухъ гитаръ)	—	40
— 10. Дуэтино изъ оперы: Гвельфы и Гибеллины Мейербера (для гитары съ фортепіано)	—	40
— 11. Ноктюрнъ изъ оперы: Донъ Пасквале Доницетти (для двухъ гитаръ)	—	60

		Р.	К.
Морковъ, В.	Полное собраніе сочиненій:		
№ 12.	Серенада изъ оперы: Севильскій Цирюльникъ Россини (для двухъ гитаръ)	—	60
— 13.	Вторая часть дуэта изъ оперы: Карлъ смѣлый Россини (для трехъ гитаръ)	—	50
— 14.	Русская пѣсня: Душечка дѣвица А. С. Даргомыжскаго.	—	60
— 15.	Два этюда, соч. Бертини	—	40
— 16.	24 любимыя русскія и малороссійскія народныя пѣсни: Хожу я по улицѣ. Во селѣ Покровскомъ. При долинушкѣ стояла. Внизъ по матушкѣ по Волгѣ. Не бѣлы снѣги. Камаринская. Взвейся выше понесися. Во лѣсочкѣ коморочковъ много уродилось. Молчите струйки чисты. Ахъ не будите меня молоду. Биду себѣ купила. Ѣхалъ казакъ за Дунай. Какъ ходилъ гулялъ Ванюша. Вдоль по улицѣ молодецъ идетъ. Зеленая роща. Ивушка, ивушка зеленая моя. Во саду ли въ огородѣ. Ты поди моя коровушка домой. Вдоль по питерской по дороженькѣ. Ахъ! скучно мнѣ на чужой сторонѣ. Вечоръ я молодешенька во компаньецѣ была. Возлѣ рѣчьки возлѣ мосту. Я не знала ни о чемъ въ свѣтѣ тужить. Вечоръ я былъ на почтовомъ на дворѣ	2	—
— 17.	Adieu Mélodie de Schubert. Къ востоку. Пѣсня, Ф. Шуберта (для гитары съ фортепіано)	—	60
— 18.	Пять любимыхъ цыганскихъ пѣсенъ: Коса. Разлюби меня, покинь меня. За Ураломъ за рѣкой. Сарафанчикъ и Вѣкъ юный прелестный	—	60
— 19.	Венеціанскій карнавалъ соч. Г. В. Эрнста передѣланный для гитары съ акомпаниментомъ фортепіано или другой гитары	1	50
— 20.	Камаринская. Заимствована изъ написанной для большаго оркестра М. И. Глинкою (для двухъ гитаръ)	1	50
— 21.	Большая фантазія изъ оперы: Жизнь за Царя М. И. Глинки (для двухъ гитаръ)	1	50
— 22.	Каватина «La mia letizia» изъ оперы: Ломбардцы Верди.	—	40
— 23.	Любимый романсъ, «Assisa al pie d'un salice» изъ оперы: Отелло Россини (для двухъ гитаръ) . . .	—	50
— 24.	Каватина изъ оперы: Русланъ и Людмила М. И. Глинки (для двухъ гитаръ)	—	85
— 25.	Любимый маршъ изъ оперы: Осада Гента Мейербера.	—	60

	Р.	К.
Морковъ, В. Полное собраніе сочиненій:		
№ 26. Большая фантазія изъ оперы: Лучія ди Ламмермуръ Доницетти (для двухъ гитаръ)	1	50
— 27. Попури изъ любимыхъ народныхъ русскихъ пѣсенъ (для двухъ гитаръ)	1	50
— 28. Два любимые романса изъ оперы: Трубадуръ Верди.	—	60
— 29. Арія «Addio dell passato» изъ оперы: Травіата Верди	—	50
— 30. Терцетъ и хоръ изъ оперы: Русалка	—	50
— 31. Двадцать четыре прелюдіи во всѣхъ мажорныхъ и минорныхъ тонахъ	1	50
— 32. Два любимые этюда Каркасси	—	50
Павлищевъ. Отрывки изъ оперы: Волшебный стрѣлокъ (Freyschütz) Вебера	—	85
Петровъ, К. Четыре танца: Полька, Полька-мазурка, Кадриль изъ оперы: Жизнь за Царя и Полька	—	85
Петровъ, О. Этюдъ соч. Габербира	—	70
— Арія знаменитаго пѣвца Страделла	—	85
Плесковъ, И. Два этюда сочиненія Каркасси.	—	50
Радо, И. Я не знала ни о чемъ въ свѣтѣ тужить	—	40
Сарепко, В. Полное собраніе сочиненій:		
№ 1. Thême et variations.	—	50
— 2. Этюдъ № 1.	—	30
— 3. Романсъ безъ словъ	—	30
— 4. Два этюда № 2 и 3.	—	40
— 5. Вальсъ (Mélancolique) Шопена и Тирольскій вальсъ Циммермана	—	40
— 6. Фантазія на любимый романсъ: «Бывало, бывало» графа Віельгорскаго	—	75
— 7. Каватина изъ оперы: Марія ди Роганъ Доницетти, пѣтая Г-жею де Мерикъ	—	40
— 8. Романсъ (La Donna e mobile) изъ оперы: Риголетто Верди, пѣтый Г. Маріо	—	40
— 9. Баллада изъ оперы: Линда ди Шамуни Доницетти.	—	60
— 10. Этюдъ № 4.	—	40
— 11. Прелюдія Ф. Шопена	—	30
— 12. Фантазія	—	50
Сихра, А. Полное собраніе сочиненій:		
№ 1. Теоретическая и практическая школа на русскомъ языкѣ. Третье исправленное и дополненное изданіе		

		Р.	К.
	съ многими примѣрами, упражненіями и піесами для одной, двухъ и трехъ гитаръ, и для гитары съ фортепіано	3	—
Сихра, А.	Полное собраніе сочиненій:		
№	2. Практическія правила состоящія въ четырехъ экзерсиціяхъ	3	—
—	3. Собраніе разнаго рода легкихъ піесъ: По горамъ и я по горамъ ходила. Взвейся выше понесися. Покажися мѣсяцъ ясный. Камаринская. Ахъ! тошно мнѣ на чужой сторонѣ. Тебя я въ сердцѣ заключаю. Вечеркомъ румяну зорю. Получилъ письмо отъ дѣвушки сейчасъ. Шесть экосесовъ. Вальсъ. Кадриль. Мазурка. Защитники Петрова града. Польской. Какъ за рѣчинькой слободушка стоитъ. Я не знала ни о чемъ. Вечоръ я во компаньицѣ была. Тирольская пѣсня. Ахъ! чтожъ ты голубчикъ не веселъ сидишь. Ахъ по мосту мосту. Рондо и Дивертиссементъ изъ русскихъ пѣсенъ	3	—
—	4. Избранныя сочиненія лучшихъ музыкальныхъ піесъ: (Rondo de Delamare. Variations et rondo chantées par M-me Catalani. Nocturne de Field. Variations sur une Mazurka de Steibelt. Rondo de Titz. Variations de Rode (G-dur). Mazurka variée avec introduction. Варіяціи на пѣсню: Всѣхъ цвѣточковъ болѣ, я розу любилъ. Милый мой сердечный другъ Кавоса. Grande valse de l'opéra Tancred de Rossini. Ты возвратился благодатный. Marche triomphale de l'opéra: la Vestale de Spontini. Valse de l'opéra: Chaperon rouge de Boieldieu. Fandango .	3	—
—	5. Журналъ, содержащій въ себѣ піесы съ варіяціями: Air hongrois varié. Не ходы Грыцынко на вечерницу. По всей деревнѣ Катинька. Grande marche de l'opéra: Freyschütz. Польской. Variations de Loyer. Кавалерійскій маршъ. Я не скажу что тебя люблю. Экосесъ. Вальсъ. Романсъ: La Santinelle. Мазурка. Романсъ изъ оперы: Женщина лунатикъ. Air polonais. Погребальный маршъ. Романсъ изъ оперы: Волшебный стрѣлокъ. Двѣ мазурки. Кавалерійскій скорый маршъ. Военная арія Моцарта и Кавалерійская рысь	3	—
—	6. Увертюра изъ оперы: Лодонзка Керубини	—	50

		Р.	К.
Сихра, А. Полное собраніе сочиненій:			
№	7. Попури изъ оперы: Фенелла Обера и двѣ баркароллы изъ той же оперы	1	—
—	8. Болеро изъ оперы: Фенелла Обера	—	60
—	9. Варіяціи на любимую тему оперы: Норма. . . .	1	—
—	10. Баллада изъ оперы: Робертъ Дьяволъ	—	50
—	11. Варіяціи на каватину изъ оперы: Сорока Воровка Россини.	—	75
—	12. Арія Бальфа пѣтая Віардо-Гарціей	—	75
—	13. Два любимые романса изъ оперъ: Лукреція Борджія Доницетти и Свадьба Фигаро Моцарта	—	40
—	14. Баркаролла изъ оперы: Робертъ Дьяволъ	—	40
—	15. Каватина изъ оперы: Фенелла, романсъ Колечко и два галопа	—	60
—	16. Двѣ пѣсни и хоръ дѣвицъ изъ оперы: Аскольдова могила А. Верстовскаго	—	60
—	17. Варіяціи на русскую пѣсню: Помнишь ли сердечный другъ.	—	40
—	18. Варіяціи на русскую пѣсню: Ахъ тошно матушка весною жить одной	—	60
—	19. Варіяціи на русскую пѣсню: Вспомни мой любезной.	—	60
—	20. Пѣсня: Конченъ, конченъ дальный путь съ варіяціями	—	40
—	21. Четыре русскія пѣсни: Лучина Лучинушка. Вдоль по улицѣ молодецъ идетъ. Соловей мой соловей и Вспомни, вспомни любушка	—	50
—	22. Шесть пѣсенъ и романсовъ разныхъ сочинителей: Ходитъ вѣтеръ у воротъ М. Глинки. — Цыганская пѣсня, Ты не повѣришъ какъ ты мила. — Грусть невѣсты. — Черный цвѣтъ. — Прощаніе съ саблей. — Арія изъ оперы: Монтеки и Капулетти Беллини. .	—	50
—	23. Двѣ русскія пѣсни: Баюшки баю, и Смолкни пташка канарейка А. Варламова и два галопа.	—	60
—	24. Шесть русскихъ народныхъ пѣсенъ: Таланъ ли мой таланъ. — Я въ пустыню удаляюсь. — Во селѣ покровскомъ. — За большими воротами черничка гуляла. — Какъ у нашихъ у воротъ. — Ты божилась ты клялась	—	40
—	25. Три малороссійскія пѣсни изъ оперы: Москаль чаривникъ. (Ой, не видтилъ витеръ віе. — Ой служивый. — Съ того часу якъ женився).	—	40
—	26. Варіяціи на любимую тему соч. Роде	—	75

Сихра, А. Полное собраніе сочиненій:

	Р.	К.
№ 27. Варіяціи на тирольскую пѣсню	—	50
— 28. Варіяціи на австрійскую пѣсню	—	50
— 29. Романсъ. (Dans tes beaux yeux)	—	40
— 30. Фантазія посвященная Н. А. Лунину	—	75
— 31. Испанское болеро и вальсъ стирійской	—	50
— 32. Роза вальсъ Страуса	—	50
— 33. Вальсъ изъ оперы: Робертъ Дьволъ	—	50
— 34. Вальсъ Л. Бетховена	—	40
— 35. Большой вальсъ Сора изъ жидовской свадебшпой пѣсни	—	60
— 36. Французская кадриль Г. Сонета и вальсъ изъ пѣсни: Соловей мой Соловей	—	50
— 37. Французская кадриль изъ оперы: Цампа Герольда и русская пѣсня: Соловушко А. Варламова	—	50
— 38. Французская кадриль изъ любимыхъ итальянскихъ оперъ	—	50
— 39. Мазурка и двѣ пѣсни тирольскія	—	40
— 40. Любимая полька Сихры	—	40
— 41. Полька (Salon-Polka) Страуса	—	40
— 42. Парижскій танецъ полька	—	40
— 43. Зоря полька (Tambour-Polka)	—	40
— 44. Военная полька Канталя	—	40
— 45. Полька-Мазурка	—	40
— 46. Полька-Редова и Мазурка	—	40
— 47. Любимый маршъ изъ оперы: Ломбардцы Верди	—	50
— 48. Торжественный маршъ по случаю прибытія Е. К. В. Принцессы Маріи Гессенской	—	40
— 49. Скорый маршъ палермо	—	60
— 50. Польской по случаю прибытія Е. К. В. Принцессы Маріи Гессенской	—	40
— 51. Полька-Мазурка Гунг'ля	—	40
— 52. Полька изъ украинскихъ пѣсенъ В. Калинскаго	—	40
— 53. Полька-Мазурка	—	40
— 54. Варіяціи на любимую пѣсню «Вѣтка» Н. А. Титова	—	60
— 55. Кавалерійская рысь	—	50
— 56. Пѣсня сироты «Ахъ! не мнѣ бѣдному» изъ оперы: Жизнь за Царя М. И. Глинки	—	30
— 57. Любимый хоръ изъ оперы: Норма Беллини (для гитары съ фортепіано)	—	40
— 58. Варіяціи на послѣднюю мысль Вебера (La Dernière pensée de C. M. de Weber, variée)	—	60

	Р.	К.
Сихра, А. Полное собраніе сочиненій:		
№ 59. Каватина и куплеты изъ оперы: Бронзовый конь Обера.	—	50
— 60. Варіяціи на любимый вальсъ Графа Галенберга. .	—	60
— 61. Варіяціи на русскую пѣсню: Во полѣ береза стояла.	—	60
— 62. Русская пѣсня: Не одна во полѣ дорожинька, съ варіяціями.	—	40
— 63. Варіяціи на русскую пѣсню: Во саду ли въ огородѣ.	—	60
— 64. Варіяціи на русскую пѣсню: Выйдуль я на рѣчиньку	—	50
— 65. Варіяціи на русскую пѣсню: Среди долины ровныя.	—	60
— 66. Три малороссійскія пѣсни: И шумитъ и гуде. Ихавъ, ихавъ до мене не доихавъ. Ой маты, казакъ у хаты	—	50
— 67. Большая фантазія на любимые мотивы изъ оперы: Волшебный стрѣлокъ (Freyschütz) Вебера	1	50
— 68. Двѣ русскія народныя пѣсни: Не бѣлы снѣги. Охъ болитъ, и романсъ: Малютка шлемъ пося проснлъ.	—	60
— 69. Варіяціи на русскую пѣсню: Кто могъ любить такъ страстно	—	75
— 70. Вальсъ изъ оперы: Севильскій Цирюльникъ Россини	—	50
— 71. Хоръ охотниковъ и застольная пѣсня изъ оперы: Волшебный стрѣлокъ Вебера	—	50
— 72. Любимая тема съ варіяціями.	—	40
— 73. Пестеръ-Вальсъ И. Ланнера.	—	75
— 74. Аврора-Вальсъ И. Лабицкаго	—	85
— 75. Гимнъ: Боже Царя храни А. Ѳ. Львова	—	50

Портретъ А. Сихры цѣна 1 р. сер.

Всѣ сочиненія А. Сихры до сего времени напечатанныя и ненапечатанныя составляютъ исключительную собственность Ѳ. Стелловскаго.

Циммерманъ, Ф. Этюдъ	—	40
— Этюдъ и два вальса	—	60
— Вальсъ.	—	30

Требованія Гг. Иногородныхъ исполняются съ первою почтою.