**Очерк истории семиструнной гитары**

Стахович Михаил Александрович в гитарном мире фигура замечательная: не будь Стаховича с его «Историей семиструнной гитары», мы не только не знали бы о гитаристах, упомянутых им, но мы не знали бы и о гитаристах, составивших гордость отечественной гитаристики. Его очерк, написанный в период упадка интереса к гитаре, особенно ценен тем, что были еще живы герои этого очерка, а некоторые ушли из жизни накануне его написания. Ценен еще и тем, что написан он человеком, лично знавшим и слышавшим многих из них. Автор очерка не был просто наблюдателем — он сам был гитаристом, прекрасно владевшим инструментом, знал всю специфику гитары, ее тайны и трудности, поэтому не мог обольщаться чисто внешними эффектами исполнительства, знал ее сущность.

Мы благодарны также и Аполлону Григорьеву, по настоянию которого был написан этот очерк.

Стахович, ученик Высотского, и будучи образованным человеком вообще и, в частности, музыкально, высоко ценил Высотского-педагога. Он сам был незаурядным гитаристом. Это подтверждает и И. Ф.Горбунов, который не только слышал превосходных гитаристов, но, как мы уже говорили, сам играл на гитаре.

«История семиструнной гитары» была опубликована в журналах «Москвитянин» в 1852 году, «Якорь» — в 1858 году и издана отдельной брошюрой в издательстве Ф. Стелловского в 1864 году.

До очерка Стаховича никому в голову не приходило написать что-нибудь о гитаре и ее представителях, хотя многие из гитаристов знали о гитаре значительно больше, чем Стахович. Тот же Морков писал корреспонденции о концертах Макарова, занимался историей русской оперы и... ни слова из истории гитары.

Стахович Михаил Александрович (1819—1858). Родился в селе Пальна Елецкого уезда Орловской губернии. Стаховичи — древний дворянский род. Он упоминается в родословных книгах Полтавской, Черниговской, Московской и Орловской губерний. Первоначальное воспитание и образование, как у всех богатых помещиков, домашнее, под наблюдением гувернера-француза. Затем Москва, приготовление к поступлению в университет, словесный факультет которого он закончил в 1841 году. По окончании его — путешествие за границу на несколько лет. По возвращении — занятия литературой, музыкой, изучение фольклора.

Мягкость и добросердечность характера таховича сослужили ему плохую службу, став причиной его трагической и нелепой гибели, — он был зверски убит своим бургомистром.

Газета «Северная пчела» в статье «Петербургское обозрение» писала о Стаховиче: «... При всем благородстве, доброте и человечности так трагически кончил земное существование... Не по одной одежде, но на деле сроднился с русским простонародьем и горячо любил его»\*.

А.Ширялин (Поэма о Гитаре)

ОЧЕРК ИСТОРИИ СЕМИСТРУННОЙ ГИТАРЫ.

(Публикуется впервые, стилистика и орфография оригинала печатаются без изменений. Ред. журнала «Гитаристъ»)

Гитара семиструнная – инструмент наиболее распространенный в России, потому наиболее, что кроме сословия образованного, на нем играет и простой народ. Было время, когда нетолько в домах среднего сословия, но и во всех домах богатых дворян непременно была гитара, и была в почете; теперь эти старушки-гитары валяются в кониках и на чердаках, или изгнаны в передния; за то нет почти ниодной табачной лавочки, где бы не висела, на продажу, семиструнная гитара, ценою от полтинника, до трех целковых, русской выделки, на скорую руку. Но если мода изгнала гитару из общества высшего, где она, лет сорок тому назад, не уступала фортепиано, по тому увлечению, с которым молодые люди и девушки высшего круга учились на гитаре, за то от этого блестящего ее периода остались нам виртуозы, которые посвятили себя исключительно ее изучению. Эти виртуозы на гитаре, русские, но они таковы, что не уступят никому в Европе, а может быть и превзойдут еще европейских гитаристов, довольно указать на одного Ф.М.Циммермана.

Эти музыкальные факты замечательны, но еще замечательнее, еще важнее то обстоятельство, что семиструнная гитара изобретена в России, что ее изобрел человек, умерший в 1851 году, в глубокой, почти столетней старости, Андрей Осипович Сихра; что кроме России нигде не играют на семиструнной гитаре; что до изобретения ее весьма мало играли в России на гитаре (шестиструнной), и что с тех пор как существует семиструнная гитара, в России нет ниодного уездного города, где бы не нашлось нескольких десятков гитар, на которых по силе, по мощи – играют все. Это факт, достойный быть фактом историческим, и, кажется, (не смею и не желаю сказать наверно) этот факт до сих пор нигде не выражен печатно! По крайне мере, кому из не-гитаристов ни сообщал я этого факта – все отвечали мне одно: “я до сих пор не слыхал об этом!”. Это самое и побудило меня сказать несколько слов об изобретателе семиструнной гитары и об знаменитейших русских гитаристах во всеобщее сведение.

А.О.Сихра родился во время царствования императрицы Екатерины II. Отец его был по профессии учитель, и жил в дворянских домах, в западных губерниях России. Фамилия его не польская, а скорее чешская; он, вероятно, был и музыкант, потому что образовал сына исключительно для музыки, и арфа была главный инструмент Андрея Осиповича. Он играл также и на шестиструнной гитаре, и будучи одарен сильным музыкальным талантом и достигши степени виртуоза на арфе, он, в конце прошлого столетия, быв в Москве, придумал сделать из шестиструнной гитары инструмент более полный и более близкий к арфе по арпеджиям, а вместе и более мелодический нежели арфа, и привязал седьмую струну, к гитаре; вместе с тем изменил он ее строй, дав шести струнам группу двух тонических аккордов в тоне 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 басов октавою. В седьмой же струне, он поместил самый густой бас, составляющий третью нижнюю октаву re (D), и заключающий в себе основной звук верхней доминанты тона g-dur. Что это мысль смелая и верная, и что устроитель новаго инструмента был человек необыкновенный в своем деле, тому доказательством служит распространение его инструмента, и охота и легкость, с которой всякий за него берется. Пусть в исполнении слышится иногда только намек на то, что в трехголосном аккорде явно выражено на фортепиано, пусть в поразительных сочинениях Высотскаго и самаго Сихры остается желать, при исполнении, той щепетильной стороны виртуозности, которую немцы определяют словом Fertigkeit, и что выполняет несколько сот лет старшая гитара шестиструнная своими эффектами, напоминающими мандолину, а выражаясь по русски, на щипок, что и составляет прелесть круглоты ее тона и пассажей; за то полнота и разнообразность движения голосов в самостоятельном пении каждой струны, роскошь арпеджиатур, соединяемая с самыми плавными и широкими легатами, расширение диапазона гамм, наконец, густой ход басов, всегда возможный и вызывающий, так сказать, на музыкальное размышление, - все это останется непобедимым качеством семиструнной гитары перед эффектами шестиструнной. Инструмент в высшей степени романтический – гитара, достиг в семиструнной форме своего полного очарования; не потому ли он так и полюбился русскому народу? не потому ли так особенно, и почти, исключительно подладил он под русскую песню? Это остается показать и разъяснить следующему за нами периоду русской музыки, когда народные мотивы переработаются в музыку и выработают себе музыку.

И так, оставляя покаместь теоретическия рассуждения об совершенствах и несовершенствах семиструнной гитары, ограничусь здесь мне известным биографическим очерком ее изобретателя и главных, за ним следовавших, ея представителей – композиторов Аксенова и Высотскаго. Говорю “мне известным”, но многие вероятно знают об них более меня, и я желаю от души, чтобы эта статья вызвала и других сообщить свои сведения о Сихре, Аксенове и Высотском, и тем дополнить и исправить сообщаемое мною об этих корифеях русской гитары, которых теперь уже нет на свете, и после которых достойно заняли места виртуозов, во-первых - Циммерман и Саренко (в Петербурге), Ляхов, Цезырев и пр. (в Москве), а в провинциях А.А.Ветров, Пузин и многие другие.

Устроив, в конце прошлого столетия, свой новый инструмент, Сихра начал для него писать и давать на нем в Москве концерты. Нашлось много охотников учиться на гитаре, и она сделалась тогда модным инструментом. Одна моя дальняя родственница, приходившаяся мне по счету степеней прабабушкой, сказывала мне, что она в молодости своей училась на гитаре у Сихры; самой ей было лет за шестьдесят; через несколько лет довелось мне быть в Петербурге, и продолжать свои гитарные уроки у одного учителя с моею прабабушкой. Сихре было тогда лет восемьдесят, и он с удовольствием вспомнил об своей старой ученице, от которой я ему привез поклон.К первому времени существования семиструнной гитары относится журнал, издававшийся Сихрою под названием: “Journal pour la guitarre a 7 cordes”, где помещались легкия пьески из тогдашних опер как напр. “Русалка”, “Иосиф в Египте” и проч., и некоторыя тогдашния модныя песни, как “По всей деревне Катенька” и т.п., экоссезы, вальсы и т.д. В детстве я разыгрывал эти ноты.

В числе тогдашних учеников Сихры был и Семен Николаевич Аксенов, умерший в 1853 году, лет шестидесяти. Он был одарен большой музыкальною способностью, и вместе с учителем своим – Сихрою, начал он совершенствовать новоизобретённый инструмент. Сихра писал для Аксенова первыя трудныя вещи для гитары, которыя другим ученикам были еще не под-силу, а вместе с тем и сам совершенствовался, как писатель и как исполнитель. Известный скрипач Гаврило Андреевич Рачинский, и даже старик Хандожкин, увлеченные успехом новаго инструмента, взялись тогда за него, начали доходить до игры и писать пьесы. Такова, напр. пьеса Рачинского для семиструнной гитары: “Вечор был я на почтовом на дворе” с вариациями, и фантазия “на берегу Десны”. Гитарныя ноты Хандожкина случилось мне видеть один только раз, лет двенадцать тому назад, в Малороссии в г.Пирятине, у г. штатнаго смотрителя тамошняго училища, который играл прежде на гитаре; это одни из лучших вещей, которыя когда-либо были писаны для нашего инструмента. Ко времени учения Аксенова относится издание знаменитых экзерциций Сихры для семиструнной гитары, которыя, навсегда останутся классическою школою, для усовершенствования игры на этом инструменте. Только составитель самого инструмента и мог составить такия экзерциции, которыя кроме высокаго музыкальнаго достоинства исчерпывают все аппликатуры и все пассажи, могущие придать игре ход свободный и широкий. Сихра посвятил эти экзерциции Семену Николаевичу Аксенову.

“Любезный друг”, – пишет он ему в этом посвящении, “я имел удовольствие быть твоим руководителем в музыке. Дарования твои увенчались лучшим успехом, и в возмездие за труды мои ты полюбил меня. Посвящение экзерциций моих да послужит доказательством, что Сихра находит славу свою в таланте Аксенова, а честь – в дружбе его”.

Ничего красноречивее этого посвящения нельзя придумать для истории нашего инструмента. Этим посвящением Сихра как будто передал его на руки Аксенова, и мы увидим, какой плод семиструнная гитара принесли в руках его.

В последствии Сихра переехал в Петербург и жил там до кончины своей, т.е. лет пятьдесят. Там он жил и содержал себя и семью свою гитарой. Там он достиг до высоты своей славы и своего искусства и оставил после себя много учеников. Деятельность его была неимоверная, сочинений издал он тысячи и в каждом шел все далее и далее в искусстве. Транскрипции из опер были его любимою работою; удавшаяся фантазия из “Волшебного Стрелка”, особенно завлекла его к этому роду занятий. В самом деле, эффекты, которых он достиг в этой пьесе, изображение оркестра на гитаре, есть верх совершенства. Когда сравнить эту работу с первым его издавшимся журналом, то расстояние инструментальнаго совершенства между этими произведениями явится таким, например, как между гайденовскою методою игры на фортепиано и эффектами Герца. - И все это начал и прошел один человек, на созданном им инструменте! К числу знаменитых пьес его относятся: тема и концертныя вариации из “Нормы”, известная баркаролла из “Фенеллы”, аранжированная для семиструнной гитары, и многия другие.

Сихра не довольствовался в последствии одною гитарою, и в последнее время преимущественно писал для двух гитар, где большая, прежняя, собственно его гитара, составляла втору (секунду), а приму давал он высоко настроенной маленькой, звонкой гитаре, терц-гитара. Таким образом составлял он часто в Петербурге и концерты, в которых лучшие его ученики исполняли с ним его пьесы. Распространение музыкальной формы гитарных пьес до размеров обширных было всегдашнее стремление Сихры. Потому в наше время является он вместе представителем и древнейшей и новейшей школы игры на этом инструменте, и останется навсегда образцом классической обработки виртуозной стороны его, а вместе с образцом методы и вкуса игры на семиструнной гитаре в этом отношении первенство останется всегда за Сихрой. На развитие правой руки он один, сравнительно с Аксеновым и Высотским, обращал самое строгое внимание, и эта важная сторона игры осталась преимущественным качеством его учеников петербургской школы; как арфист, он был неумолимо строг и точен, наблюдая в уроках за правою рукою: “Мы слышим правую руку, а не левую”, говаривал он, “левая перебирает лады, а правая извлекает звуки из струны, стало быть вся ясность и чистота зависит от правой руки”. Кроме пассажей, общих по устроению правой руки с арфою, и пассажи диатонические, и трели, и стаккаты на одной струне исполняются по его методе особенно чисто и отчетливо-кругло; так что в его руках семиструнная гитара, превосходя обширностью размеров шестиструнную, почти равняется с нею круглотою отделки фигур и пассажей.

Я стал знать Сихру, как и выше сказал, когда ему было уже лет восемьдесят, но он был еще бодр и давал уроки и сочинял. Занятия гитарою было у него непрерывно; давая уроки он беспрестанно доходил до новых позиций и до новых эффектов, замечал все на отдельных бумажках и составлял таким образом беспрерывно маленькия пьесы, из которых в каждой было что нибудь новенькое. Из этих небольших вещей особенно памятен мне им перефразированный прекрасный вальс (Andantino) из “Соловья” Алябьева. Впрочем, трудно сосчитать все хорошее из сочинений Сихры; за то и теперь в музыкальных магазинах, для семиструнной гитары исключительно остались из этого периода только ноты Сихры, которыя все почти можно иметь, тогда как нот Аксенова и Высотскаго, наоборот, нельзя почти найти ни в одном нотном магазине.

Для дополнения биографическаго очерка этого незабвеннаго для русской музыки человека, не могу умолчать о теплоте музыкальной впечатлительности, которую он сохранил до позднейших лет своей почти вековой жизни; хорошо сыгранная вещь приводила его в восторг, он брал гитару и вторил игре ученика; импровизируя аккордами и наслаждаясь каждой удачной модуляцией он восхищался со всею молодостью чувства: “лес и горы запляшут, слушая такую музыку!” часто повторял он с восторгом. Как теперь смотрю на это доброе лицо, на эти светлые голубые глаза и на его правильныя, почтенныя черты, украшенные сединами.

Сихра переехал из Москвы в Петербург. Там усовершенствовал он свой инструмент по своей первоначальной методе, и там составил свою школу, представителем которой служит Саренко. Аксенов остался в Москве после Сихры первым гитаристом, также имел учеников, и образовал свою особую школу, из которой вышел Высотский. Семен Николаевич был рязанский помещик (данковскаго уезда); занимаясь гитарою как дилетант, он с первой поры оказал большие успехи, и помог Сихре усовершенствовать его новый инструмент, но как русский, он первый с особою любовью начал обрабатывать на гитаре русские песни; с ним вместе и Сихра писал русския песни для гитары; к этому периоду вероятно относятся его великолепные пьесы: “Среди долины ровныя”, “Чем тебя я огорчила” и другия вариации на русския темы. Вариаций Аксенова также очень много, но к сожалению они редко уже теперь попадаются. В своих вариациях он первый начал употреблять особенно роскошно лигаты и в этом они разошлись с Сихрою; Сихра не одобрял слишком больших требований певучести от гитары, которая, казалось ему, выходила у Аксенова за пределы средств инструмента; он называл это “цыганщиной”, но Аксенов остался при этом направлении: вибрации и лигаты покрывал он густыми аккордами и составил свой особый род игры, и свой особый род фантазирования, в котором в свое время никто не мог с ним равняться: но с этим вместе он уклонился от дальнейшаго совершенствования игры в пассажах правой руки, которые так далеко повел Сихра. Имея весьма много таланта и оригинальности, Аксенов уступал Сихре в музыкальной опытности, и в последствии бросил гитару, так что в последние 15 или 20 лет своей жизни вовсе не играл на ней. - Да извинят меня, что я более ничего не могу сказать об Аксенове: я не знал его, и знакомство с ним не могло бы ни к чему повести, потому что он не играл ни для кого, особенно же для тех, которые хотели его слышать. Раз в Лебедянской ярмарке встретили его некоторые из моих соседей в гостинице, где жили цыгане; сидя один в углу, Аксенов взял было гитару и богатыми аккордами начал наигрывать цыганскую песню: “Ты не поверишь”; только что вошли в ту комнату другие, привлеченные необыкновенными звуками его игры, он положил гитару и ушел. В последнее время его жизни редко кому удавалось его слышать, и то слишком близким людям или родственникам: по их отзывам игра его была необыкновенная; но случаи эти были слишком редки: обманом, как рассказывали мне, добывали забытую его превосходную и знаменитую гитару из ящика, переносили из комнаты в комнату, чтобы он не догадался, и чтобы сам случайно взял ее, и играя, зафантазировался: тогда только можно было его слышать. Сведения об Аксенове могут доставить другие, старше меня, кто его слыхал, или ученики его, теперь сами пожилые люди: сообщение таких преданий было бы большой услугою для истории семиструнной гитары. По моему мнению важен и тот факт, на который я указал здесь, что Аксенов первый начал исключительно обрабатывать гитару для русских песен и развил особенно ея певучую сторону – лигаты. Не менее важно и то обстоятельство, что из его рук и из его школы вышел Высотский, который никогда не видал Сихру и не учился у него.

Михайло Тимофеевич Высотский был сын прикащика в доме Михаила Матвеевича Хераскова, знаменитого творца Россиады; он был крестник Михайлы Матвеевича и в честь его назван Михаилом. Первую молодость провел Высотский в подмосковной деревне; Аксенов часто туда езжал и гостил у Хераскова. Сынку прикащика были доступны барския комнаты, он забегал и в комнату Аксенова и, часто шаля, брал гитару, что ему не дозволялось. Однажды улучив время, когда Аксенова не было, он забрался в его комнату и начал брянчать и перебирать струны на гитаре, потом стал наигрывать и перебирать лады. Аксенов, подойдя к двери, услышал игру мальчика и остановился; через несколько минут он входя говорит: “э, брат! так-то ты добираешься?” и когда Миша испугавшись хотел бежать, он его остановил, сказавши: “нет уж теперь я тебя не пущу, садись и смотри” - и он начал ему показывать ноты и учить его. С этого начались уроки Высотскаго. Не ручаюсь за точность этого анекдота, – так мне его по крайне мере рассказывали. Сам же Высотский говаривал мне: “уж и помучил меня батенька, Семен Николаевич! бывало уйдешь от него в лес, уж и не рад, бывало, что напросился учиться; нет, батенька, пойдет, сыщет, за ухо приведет и засадит за гитару”. Хотя уроки Аксенова Высотскому были непоследовательны, потому что он учил его тогда только, когда бывал в гостях у Хераскова, но он делал быстрые успехи. Уезжая из Москвы, Аксенов передал его на руки ученика своего, одного офицера, фамилии не упомню; но с этим игроком Высотский уже занимался более как товарищ. Не долго думая, сам он начал сочинять с большим успехом. Его, еще очень молодаго, всюду приглашали и слушали с жадностью; часто брали его к себе в номера тогдашние московские студенты: Полежаев, Коврайский, Пузин; последний услыхавши его, начал тогда учиться на гитаре. Еще чаще возили его к цыганам, и он сделался необходимостью для хора Ильи Соколова, не в публичном пении, а дома для аккомпанимента; и как цыгане действовали на его игру, так и он много передавал им полезного для аккордов. Купцы завладели Высотским совершенно, он сделался московскою знаменитостью. В среднем сословии только с его времени и стали так ревностно играть на гитаре, уроки его были нарасхват; он брал по 15 рублей ассигнациями за урок, и то не доставало ему времени для уроков. В числе учеников его можно насчитать и князей, и графов, и студентов и купцов, и цыган, и табачных лавочников; одного лавочника, ученика его, я знал: он очень, очень порядочно играл вещи его, Сихры и Аксенова, сидя в своей лавочке с тетрадями нот и продавая табак; (неподалеку от Якиманки). Высотский оставил после себя наибольшее число учеников в Москве и в провинциях России. Мне было 13 лет, когда мне приказали учиться на гитаре; вечером И.Г.Краснощеков, знаменитый московский гардировщик, пришел вместе с учителем, человеком в длиннополом сюртуке, почти купеческого покроя, который сидел молча в углу залы, пока Иван Григорьевич торговался за гитару и уступил наконец за 45 рублей ассигнациями. Потом учитель начал пробовать гитару в таких дробных перекатах, каких я никогда и на арфе не слыхивал; в первый урок он был застенчив и показавши мне нотную азбуку, ушел, оставя меня в совершенном недоумении: как учить урок, и что это за штука – гитара? К счастию, один пришедший к нам студент спросил – откуда это явилась гитара?

- Да мне учителя наняли на гитаре учиться.

- Кого?

- Высотскаго, какого-то...

- Высотскаго!!.. воскликнул он, да это первая знаменитость! – это – это и он не находил слов, как достойно восхвалить Высотскаго.

Знаменитость учителя сильно затронула мое самолюбие, и я усердно принялся за учение. Но в то время, когда я начал брать уроки у Высотскаго, он уже брал по 5 руб. ассигнациями за урок; это не потому, чтобы он упал в славе, но потому, что он, как выражались, ужасно манкировал уроками. В самом деле сначала мое усердие, а потом беспредельная моя привязанность к нему лично, были только причиною, что ему не отказывали; часто он не ходил к нам недели по 3, по 4, по 6-ти и потом являлся снова и ходил каждый день. Кто бы мог, казалось, учиться у него таким образом, и как тут было делать успехи? Но на поверку выходило, что у Высотскаго ученики делали больше успехов, чем у всех других учителей: такой способности передавать и создавать восприимчивость в ученике я не видал ни у кого. Ноты были вещь второстепенная в уроках его, главное была его игра: он переигрывал такт за тактом с учеником, и, таким образом заставлял живо подражать своей игре. Одна пьеса вызывала у него другую, за Andante следовало Allegro, за лихою песнею – грациозные аккорды; этим возбуждал он охоту выучить все то, что он играл. Но увлекаясь в игре, он был нетерпелив в писании нот, и что он играл в один урок, то надобно было заставлять его писать и разучивать в год. За то оставались всегда в памяти сыгранныя им пьесы и оставалась охота заставить его записать их когда нибудь и выучить, так что ученик его ловил каждый час, каждую минуту его урока, и из его урока ничто не пропадало. Высотский был не грамотен литературно, tenute объяснял он русским словом тянуть и т.п., но за то Бог дал ему такую музыкальную голову, что самыя труднейшия музыкальныя комбинации и фразы выливались естественнейшим образом в его сочинениях; смысл и язык музыки был присущ его натуре; оттого поражая, смелостью своей композиции, он никогда не мог впасть в грубыя грамматически-музыкальныя ошибки, и в сомнительных местах своих сочинений всегда избегал он неизбежнаго, кажется, ошибочнаго шагу, какой-то случайностью, свойственной натурам гениальным. Метода Высотскаго уступала без сомнения методе игры Сихры, в круглосте и чистоте пассажей. Он не охотник был до утонченных эффектов, редко употреблял он флажолеты с помощью двух пальцев правой руки, которые производят такой фурор в концертах. Редко в самых трудных своих вариациях ходил он выше четырнадцатого ладу, и то почти всегда на одной квинте; он не находил (и совершенно справедливо), истинной красоты в таких пассажах; но за то уступая Сихре как виртуоз, и не имея отчетливо щеголеватой методы игры его, он несомненно был выше его в той стороне композиции, которая должна обладать и над методою исполнительною в инструменте, и над пресловутым вкусом, этим кумиром искусств прошлаго столетия: он был выше Сихры и остальных гитаристов - стилем своей композиции, той композиции семиструнной гитары, которую он сам, и только он один, создал и которая обличала в нем одну из редчайших музыкальных голов.

Полнота и обширность общаго плана композиции, безошибочная верность выполнения каждой его части, равносильное богатство в мелодии и в гармонии, смелость, великая простота и строжайшая последовательность мыслей составляют в равной степени отличительный характер его сочинений, и по этим качествам они сразу узнаются, как, напр. с первого взгляду узнаются картины великих мастеров. В следствие этих-то качеств поразительным явлением в его сочинениях было то, что не прибегая никогда к одним инструментальным эффектам, он производил более всех гитаристов истиннаго впечатления на слушателя. Укажу напр. на его две вариации, начинающияся унисонными звуками, напоминающими балалайку, в песне: “Здравствуй милая”, где самыми простыми, всякому исполнимыми штуками производится эффект необыкновенный, потому что они истекают из общей мысли сочинения; нечего и говорить о вариации на двух струнах с сопровождением главной басовой струны и открытой квинты re, изображающей трио духовых инструментов (рожков), к песне “Не будите молоду”. К сожалению эта вариация мало известна между гитаристами, она не издана, и осталась только записанною у некоторых учеников Высотскаго. Есть и у Сихры такия звукоподражания, как, например, известное solo трубы в качуче, но в его сочинениях это более мастерство инструментальное, нежели композиция в собственном смысле.

Главный род сочинений Высотскаго были русския песни. Хотя он писал и перелагал для гитары и другие большия и малыя пьесы, но главным стилем его останутся вариации на русския темы. В темах Andante протяжных, с довольно полною формой периода около восьми тактов, держался он обыкновенно такого порядка: самую тему излагал он прямо во всей полноте аккордов и модуляций, к каким она только была способна, и в ней уже, как в итоге, располагал план всей пьесы, состоявшей обыкновенно из четырех вариаций, так что каждая вариация разъясняла эту общую сумму главных моментов мелодии, гармонии и движения в особенностях. Хотя всякая вариация должна иметь более или менее это качество, но не все композиторы обрабатывают так тему, чтобы в каждой части ее гармонии, и в общем мотиве отношения сопровождающих голосом к первому, слышна была вся мысль, из которой строятся все вариации: без такого построения вариации становятся случайными. Когда же, напротив, тема изложена в том виде, как это делал Высотский, тогда каждая вариация относится как нечто необходимое к тем и все вариации составляют и с нею и между собою одно живое целое. Такова, например, мастерски обработанная им тема “Тройка” для гитары. Притом, он был одарен таким верным гармоническим чувством, что никогда, нигде, в своем изложении русских песен не допускает ни малейшаго двусмыслия об гармонических отношениях тонов – качество весьма редкое в музыкальных излагателях русских песен. Одна из первых двух вариаций шла у Высотскаго, и обыкновенно это бывает в такой форме сочинения, с ускорением метрического мотива по избранной мелодической или гармонической фигуре; другая же вариация назначалась у него для полного развития главной мелодической мысли; там передавал он тему попеременно то тому, то другому голосу, не закрывая ее аккордами, а аккомпанируя басами. Тут-то выходил он со всею роскошью своих лигатов с первого на третий и четвертый палец левой руки, и с вариациями на третьей и четвертой басовой струне; одному баску, часто он давал половину пения темы с ответными коленами в дискантах, означая только главные моменты аккордами. Такова напр. его 1-я вариация к песне “Пряди моя пряха”, вариация к песне “Во саду ли в огороде” и т.п. Такое сочетание голосов на гитаре напоминает вместе полноту композиции для фортепиано, и пение виолончели, и эта сторона гитары, на которую указывают этого рода вариации Высотскаго, есть исключительное достояние его композиции. Третья вариация или уравновешивала многообразно развитую, тему новою фигуральною живостью движения, как напр. триолями или, ежели триолями он уже воспользовался прежде, и движение мотива было довольно ускорено, то третья вариация шла в роде Adagio, с тем же характером имитации теме в разных голосах, об котором я сказал выше; и тем или другим способом композиция втекала в финал – в последнюю быструю вариацию, где тема без всякого двусмыслия шла верно и резко к басу, сопровождаемая троесвязными фигурами в верхних струнах, при чем обыкновенно одна постоянно открытая струна в верхнем аккорде держала ясным пением, при самом быстром движении фигуры верхнюю октаву доминанты или подголосок русскаго пения, одним словом, вся фигура шла за темою, резко означенною в басу, в роде колокольнаго трезвона; - да простят мне это выражение, но я не могу выразиться пластичнее в этом случае, не прибегая к итальянским техническим названиям, которых существует такая гибель, и которые все-таки неопределенны, что надобно перерыть сперва целый том музыкальнаго словаря, чтобы составить какое нибудь варварское: il basso cantante, e furioso arpegio chestacca subito и т.д. или что нибудь в роде этого. Бедовое дело чуждая терминология в своем искусстве!

Типом таких его вариаций служит последняя вариация к песне “Пряди моя пряха” и последняя же знаменитой его темы: “Люблю грушу садовую”. - То, что он делал в этих вариациях, слышим мы спустя более 15 лет после его смерти во всех композициях новейших фортепианистов; это вошедшее в моду с новою музыкою достоинство, не совсем легкое в композиции: тема в басу, при бравурной вариации составляет отличительное качество почти каждого сочинения Высотскаго на русскую тему. - Смешно бы было утверждать, что он выдумал эту форму; со времени Баха да и прежде его, со времени существования фуги для инструмента, этот эффект лежит в основании сочинения для гармонических инструментов; виртуозы-скрипачи со времени Тартини а особенно потом Паганини, применяли это к скрипке: тема pizzicato; Бетховен и его последователи с особенною прелестью ввели этот эффект в салонную музыку; а в нынешнем состоянии игры на фортепиано это есть cheval de bataille всякого виртуоза. Но классическим применением этого эффекта в гитаре мы обязаны Высотскому. Сихра коснулся этой стороны в гитаре в своих экзерцициях , и его экзерциция h-mol имела успех чрезвычайный; здесь показал он, что музыкальная комбинация лежит в стредствах созданного им инструмента, но Высотский выполнил на самом деле этот намек Сихры, общим стилем всех своих сочинений; Сихра был от них в восторге, и, знавши Высотскаго, передавал ему из Петербурга усердные поклоны. “Скажите от меня Высотскому” было его всегдашнее поручение “что я очень уважаю его сочинения”.

Из описанной мною манеры положения темы и стиля его вариаций видно, что вариации триолями и 1-е allegretto были вещи обыкновенныя, но вариации Andante или Adagio с имитациями в разных голосах, бравурныя с поющим басом, и самая обработка темы есть его исключительная принадлежность на гитаре. Часто шел он такими имитациями из одной вариации в другую, в каждой вариации обрабатывая особый голос и все вновь развивая тему, то мелодически, то гармонически; и при таком внутреннем единстве уже совершенно оставлял формы рутины, т.е. allegretto, триоли, adagioso и проч., а самобытным развитием темы входил в свой бравурный финал или в коду; по серьезному характеру этих сочинений оне очень замечательны. Оттого, не смотря на самые яркие, местные, русские народные эффекты, оне носят такой обще-классический музыкальный отпечаток, что возводят каждую его русскую тему до степени строгой композиции. Осмелюсь сказать, что этой формы обработки русских песен я не знаю ни у кого кроме Высотскаго на гитаре, а на фортепиано у Дюбюка; особенно отличающаяся этим важным достоинством тема, компонированная Дюбюком “Уж как пал туман” с ея вариациями в стиле имитации, целиком переложена Высотским на гитару. Некоторыя композиция Алябьева, некоторыя из песен Рачинскаго для скрипки, и старика Ромберга для виолончели имеют это достоинство; у большей же части композиторов списанныя с народнаго пения темы являются какими-то ниточками, на которыя наплетаются потом вариации по данной форме современнаго развития того или другаго инструмента, или наоборот, с первого же изложения темы запутаны мудреными сочетаниями в гармонии, отягчены аккордами и теряют свою ясность; что и влечет ненужный гром и треск в вариации, который все-таки не высказывает содержания темы; или же вариации расплываются в итальянскую вокализацию; все эти недостатки невозможны при способе воззрения Anschauung на русскую тему, какой мы находим в стиле Дюбюка и Высотскаго.

Всякий может понять, что при таких обширных музыкальных замыслах Высотский был не самоучка в музыке; нет он знал ее очень достаточно для того, чтобы писать такия основательно-музыкальныя вещи. Небрежный и беспечный в жизни практической, совсем не таков он был относительно изучения своего искусства: он искал знающих людей, охотно и с увлечением слушал исполнение классических произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена, а в особенности Баха, котораго он любил более всех и которому более всех сочувствовал. Многим обязан он нашему почтенному московскому артисту и глубокомысленному музыканту А.И.Дюбюку, от котораго много и позаимствовал в отношении к изучению музыкальных правил.

Он передал для гитары некоторыя пьесы Моцарта и Бетховена, камаринский Фильда и Rondo brillant Гуммел и даже переложил одну фугу Баха; это конечно только попытка, но это доказывает, как он близко по натуре понимал фугу, потому что более всего любил и изучал Баха, и не владея никаким инструментом кроме гитары мог своею игрою уяснить себе построение баховской фуги. Никогда не забуду той наивности, с которою, объясняя мне, однажды что такое Бах, и не зная с кем сравнить его побольше и познаменитее, он сказал, да ведь Бах-то, это историк-с! это просто, батенька, Карамзин! Михайло Тимофеевич верно сам не понимал ясно, до какой степени он точно выразил то впечатление, которое производил на него полный строгой истины стиль великаго художника музыки. Всем этим объясняется его стремление к разнообразному движению голосов (Polyphoner-Satz) в его вариациях; по инстинкту ли, или в следствие своего музыкального взгляда, он пытался постоянно создать для гитары ту методу игры, которую мы видим в методе первых, молодых бетховенских композиций для фортепиано. – Меня поразило тождество установки темы и развития вариации в одном из первых сочинений Бетховена, вариации на тему оперы:”die schone Mullerin – inich flichen alle Frethlen”, с планом вариаций Высотскаго – “Люблю грушу” и “Пряди моя пряха”, тогда как мелодическая конструкция этих трех тем не имеют никакого сходства между собою.

Прошу читателей моих понимать слова мои в смысле рода его игры и рода его музыкального мышления, а не в смысле сравнения размеров гениальностей, или размеров произведений; в этом смысле смешно было бы сравнивать гитарныя вариации Высотскаго с творениями Бетховена.

К чести московской публики относится то, что Высотскаго оценили, и что имя его и музыка сделались народными; это показывает, какие богатые задатки заключаются в природном русском музыкальном смысле.

Высотский умер в бедности в 1836 году, если не ошибаюсь; до последних минут жизни он играл и сочинял. Накануне его смерти был у него Илья Соколов и Иван Васильев, - цыгане; он еще играл им свои последния сочинения и аккомпанировал их пению. У Ветрова хранится последнее его сочинение, тема, писанная не задолго до смерти; у меня есть также его тема h-mol в роде scherze, одно из последних его произведений. Сочинений его было весьма много, они издавались и при жизни и после смерти его. Кроме замечательнейших его сочинений и оригинальнейших вариаций, каковы: “Люблю грушу садовую”, “Пряди моя пряха”, “Тройка”, “Не одна во поле дорожка”, (две последния особенно замечательны по обработке тем), “Не будите молоду”, “Ах не пава по сеням ходила”, “А чтож ты голубчик”, - он переложил по своему и сам варьировал русския темы, на которыя писали прежде него вариации Сихра и Аксенов; например: “Чем тебя я огорчила”, “На то ль чтобы печали”; “Ох болит”, “Вспомнишь ли сердечный друг”, “Возле речки”, “Здравствуй милая”, “На улице мостовой”, “Хожу ль я по улице”, и ни в одной не был он подражателем, а каждую тему и вариации к ней обработал на свой стиль, и не смотря на то, что эти темы и прежде были аранжированы для гитары, обделанныя Высотским оне гораздо более понравились, быстро раскупались и распространялись всюду, заменяя собою произведения прежних гитаристов.

Но так как он издавал свои вещи скоро одна за другою, и в небольшом числе экземпляров, которые скоро распродавались, а ученики его большею частию друг у друга переписывали его пьесы, то теперь нельзя почти найти его сочинений в музыкальных магазинах, потому что новаго издания их не было.

Высотский был средняго роста, более однакож высокаго нежели малаго, лицом худощав; лоб у него был развит чрезвычайно музыкально; - есть его литографированный портрет. В манерах он был скромен и застенчив: по душе чистосердечен и добр; в разговорах затруднялся, особенно с людьми выше себя по званию, он никогда почти не играл в концертах – не мог играть перед публикою. За то, в небольшом кругу коротких знакомых, когда он увлекался игрою, или один в уроке с учеником, он делался другим человеком, взявши в руки гитару; лицо даже принимало совершенно другое выражение: глаза и губы выдавались вперед, брови ширели; из простаго, всегда смеющагося выражения, лицо его получало выражение строгое с печатью глубокой и смелой мысли. Игра его отличалась небывалою на гитаре силою, и классическою ровностью тона, а вместе смелостью, быстротой, особаго рода задушевностью вибраций и лигато, и необыкновенною певучестью, но не тою слащавою певучестью, или злоупотреблением экспрессии, переходящею в декламаторство, а классическою обработкою ровности тона без всяких затей и фокусов. Оттого игра его оставляла необыкновенное, истинно-музыкальное впечатление. Впрочем, он мог все играть, и трудностей для него не существовало, чему ясным доказательством служат его сочинения; и хотя в беглости правой руки и в звонкой круглосте пассажей и триллеров он уступал Сихре, но силы в аккордах было у него более. Главное чем он поражал в игре слушателя, было его фантазирование, которое он называл аккордами, а я скорее это назову прелюдированием; он именно довел свои пробы почти до высоты preludien в старинном значении этого слова. Так прелюдировал он без всякой натяжки, всё в новых оборотах, в самых роскошных пассажах и с нескончаемым богатством модуляции и аккордов час и два: голова его в этом отношении была неисчерпаема. Этот образ прелюдирования остался совершенно достоянием ученика его А. А. Ветрова, одареннаго замечательнейшим музыкальным талантом; в его прелюдиях совершенно отражается смысл и метода Высотскаго, и также оне нескончаемы, новы, певучи и разнообразны, как у его учителя; по крайней мере, я до сих пор не знаю никого, кто бы полнее его наследовал это важное достоинство прелюдирования Высотскаго. Я слышал анекдот, что в то время как Высотский был в славе в Москве, приехал в Москву французский артист на шестиструнной гитаре, игравший a livreouvert c фортепианных нот, что угодно. Он желал слышать Высотскаго; для этого был устроен вечер. Высотский явился как и всегда несмелый, неловкий, сидел где-то в уголке и не хотел играть первый. Француз сыграл что-то большое и блестящее, и потом прямо с фортепианных нот играл трудныя пьесы. После этого попросили сыграть Высотскаго. Высотский начал пробовать гитару, и таким образом два часа с половиною остался на одних своих пробах, с таким успехом, что француз будто бы, разбил с отчаяния свою шестиструнную гитару об рояль, сказав: “после такой музыки я не смею более брать в руки гитару”. Передаю этот анекдот так, как он мне передан. Дюбюк сомневается, чтобы было такое происшествие, и думает, что француз этого анекдота был Сор, желавший, бывши в Москве, слышать Высотскаго. Высотский был у него, играл, и Сор играл для него. Оканчивая этим свой первый очерк истории русской семиструнной гитары, должным считаю упомянуть, что в наше время Москва имеет в лице г.Соколовского замечательнейшаго гитариста для шестиструнной гитары; желательно, чтобы артистическое влияние этого виртуоза было полезно и для играющих на гитаре семиструнной.

Из живущих теперь виртуозов семиструнной гитары несомненное первенство принадлежит Ф.М.Циммерману, этому Паганини семиструнной гитары и по игре, и по сочинению. Представители школы Сихры в Петербурге – Морков, Саренко, и др. из учеников Высотскаго; первый из известных мне, как я выше сказал, по методе – А. Ветров; он в равной степени столько же замечательный композитор, как и исполнитель, и Пузин, весьма оригинальный музыкант, также писавший прекрасныя вещи для гитары, которыя неизвестны потому, что не печатаны; в игре его замечательны чистота и звонкость пассажей, зависящих от правой руки, неуступающая ученикам Сихры. Весьма замечательны из слышанных мною гитаристов в Москве Ляхов, Цезырев, Белошеин. Но есть еще сотни игроков на гитаре в России не менее совершенных и замечательных; впрочем, зная их только по имени, и не имев случая слышать их, я не могу произнести об них своего суждения. – Я слышал, что в городе Черни, тульской губернии, живет старый музыкант, учившийся вместе с Высотским у Аксенова, и очень напоминающий своею манерою игру Высотскаго; его сведения об Аксенове и Высотском должны быть очень интересны.

На ловца зверь бежит, говорит пословица; так и мне довелось неожиданно, в короткое время, послушать всех почти русских известных гитаристов. Ныне зимою был я в Москве и Петербурге; в Москве слышал Ляхова а в Петербурге в одно время со мною был Ф. М. Циммерман, я слышал его игру, и он же познакомил меня с Морковым. Теперь, вот несколько дней, как я из Орла, и там виделся со старым своим товарищем по гитаре и, несомненно, первым представителем в наше время школы общаго нашего учителя, незабвеннаго Михаила Тимофеевича Высотскаго, - с А. А. Ветровым. Вот сколько набралось материалов, для того, чтобы поговорить об нашем любимом инструменте. Немногие уже занимаются с таким усердием гитарою, как занимались ею прежде, в начале моей статьи я упоминал, что блестящий, модный период прошел для семинструнной гитары, и редкие разыскивают в пыли музыкальных магазинов ноты Сихры, Аксенова и Высотскаго; тем не менее, пока еще существуют у нас игроки замечательные на гитаре, пока еще народ на ней играет, не смотря на подрыв, который сделали и гитаре и торбану и балалайке – гармоники, и пока в русской публике сохранилась еще особая любовь к гитаре вообще, чему служат ясным доказательством в Москве концерты г. Соколовскаго, до тех пор считаю я не бесполезным напоминать русской публике об инструменте, изобретенном в России, достигшем в руках русских артистов до совершенства замечательнаго. Первое место из слышанных мною теперь игроков непременно принадлежит Ф. М. Циммерману. Я его слышал теперь в первый раз. Давно знаю я его по сочинениям, и признаюсь не мог понять, как можно удовлетворительно исполнять все трудности, которыя встречаются в них, на гитаре. Рассказы дилетантов об его игре давали еще менее понятия, я ждал игры изысканной, эффективной и – встретил мастера небывалаго, который превзошел все мои ожидания. Какая сила, беглость и ровность тона! Кажется это мастерство с ним родилось. Никогда, нигде не услышишь нечистаго звука, на верху и на низах сила та же; да и как легко ему это достается! Четвертый и пятый палец левой руки работают в густых басах вместо большаго, а второй и третий заняты беглыми пассажами, или пением темы, оттого такая необычайная у него аппликатура в его сочинениях, которую никак нельзя угадать, не слыхавши его игры. Притом, что мне особенно понравилось у Циммермана, он не ищет эффектов утонченных, поражающих не знатока, и неопытнаго, игра его музыкальна и серьезна, он неистощим в мелодии и мелодических фигурах, и в этом отношении фантазии его очень замечательны. Правда, что у другаго гитариста то, что делает Циммерман, будет всегда казаться натянуто, потому во-первых, что ниже двенадцатаго лада он играет так же свободно, как мы грешные на аппликатурах пятаго или седьмаго, а флажолетными пассажами сыплет как самыми быстрыми диатоническими или арпеджиями; но это может делать он и более никто. Теперь игра его состоит более из пробы, переходящей в фантазию, перемежаясь его известными мазурками, вальсами и другими темами, по которым он получил справедливую известность между гитаристами. Как своими прелюдиями напомнили они мне Высотскаго! Аксенова я не слыхивал, но кроме Циммермана, Высотскаго и Ветрова, я ни у кого не слыхивал настоящаго прелюдирования на гитаре; Ветров напоминает совершенно Высотскаго, но прелюдия Циммермана в другом роде, и этот род равняется по глубине музыкальнаго смысла с родом Высотскаго, а стороною виртуозною кажется и превзойдет его – этим сказано много. Дело в том, что у кого из гитаристов прелюдия составляет сторону сильную в игре, у кого она выливается без натяжки, кого средства инструмента влекут к смелому модулированию тонов, группированию аккордов и развитию мелодии, тот несомненно обладает решительною и серьезною музыкальною способностью, не только как виртуоз, но и как композитор. Таков Циммерман, таков был и Высотский. Назвали же в одной статье Высотскаго самородком. Действительно Циммерман и Высотский самородки в том смысле, в каком самородок всякий гений – общий или специальный, т.е. в музыке напр. гений-виртуоз, и гений-композитор, и т.д. Но они не самородки в смысле том, как называют Высотскаго, т.е. не такие самородки, как Кольцов и Слепушкин, а из певцов Лазарев. Эти самородки потому, что или вовсе не имеют техническаго образования для своего таланта, или приобрели его самоучкою; это определение самородка непременно предполагает самоучку. Не таков был Высотский; я в начале статьи об этом оговорил; он был не самоучка в музыке. Литературно был он пожалуй мало грамотен, но отнюдь не музыкально. Я берусь это доказать всем и каждому из его сочинений. Но спросят: сознавал ли он эти правила или действовал инстинктивно? Нет, не инстинктивно, а сознавал по разумной музыкально отчетливости, вот как: Для примера я вам здесь приведу знаменитаго европейскаго контрапунктиста Доцауера. Год занимался я у него в Дрездене, и уроки его очень мне напомнили Высотскаго. ( ? ) Вот тебе лекция. А между тем, это один из замечательнейших контрапунктистов, глубокий и отменно талантливый композитор и виртуоз, остаток великаго времени, товарищ Вебера, современник Бетховена, того времени, когда музыка не одевалась в литературныя перчатки, не прибегала к философии Гегеля, и к манере cinco brillantex Bortrag`s немецких новейших профессоров, а довольствовалась своим языком и одним своим миром. Пошла-ли она вперед, отстала-ли в наше время, другой вопрос – а это к характеристике Высотскаго. Как ни вертись, а разбирая Ломоносова и Державина, должно обратиться к старой французской школе, даже к Жан-Батисту Руссо с одной стороны, и к Гюнтеру с другой: разбирая Карамзина – к Н. Стерну, Гесперу и письмам Русскаго путешественника; Жуковскаго – к Шиллеру, Пушкина – к Байрону, так Кавос, Прач, Хандожкин – следствия Моцарта, Рачинский, Роде, Вертовский тоже принадлежат и европейской музыке. Алябьев тоже. Глинка пользуется результатами Бетховена и Мейербера. Так и Высотский отрасль той же науки, того же искусства, на нашей почве, но самородный талант, т.е. талант решительный, и свои силы испытал он и развил на инструменте исключительно русском, на котором в Европе не игрывали – вот что важно! И с этой точки мне кажется должно смотреть на него и на его сочинения. (Варламов, общий любимец, другое дело; тот самородок почти и в таком смысле). Талант Циммермана также велик и так же серьезен, а виртуозною стороною выше; не скажу того об композиции: Циммерман сравнительно мало сочиняет. Я выразил Циммерману сожаление: зачем гитара не составляет для него средства существования? Право жаль! он почти бросил гитару, говорит, что прежде играл много лучше, и думает совсем ее оставить. Не грех ли это? та же история, что и с Аксеновым, и мы опять теряем еще никем не заменяемаго в наше время гитариста! Зачем всегда это делается именно с гитарой? Не потому ли, что людям достаточным, играющим напр. на скрипке или фортепияно, не надо ломать головы, а можно получать кипы нот из-за границы и без труда продолжать занятия, а здесь надо самому трудиться? Что же, тем больше нам чести. Гитара бедна; да за то нигде не доведена до такого совершенства; идите далее, и гитара покажет, может быть, что она вовсе не так бедна, как об ней думают. Не даром же она существует с незапамятных времен в Европе, и не смотря на то, что целый век твердят об ея бедности – все-таки она мила всем и каждому, а у нас она начала новый, совершеннейший период своего существования, и я уверен, что Европа с роду не слыхивала такого гитариста, каков Циммерман. Во сне не приснится игроку на шестиструнной гитаре того, что он услышит на этом инструменте в руках Циммермана; я тебе говорю, серьезною стороною виртуозности он бросил далеко за собою и Сихру и Высотскаго. Взгляд Циммермана на гитару верен. “Гитара неблагодарна” говорил он мне: “если бы я употребил свои способности и труды на виолончель, я бы гораздо более был удовлетворен своими успехами; для гитары нужна сила необыкновенная; кто ею не обладает, тот лучше не берись за этот инструмент”. Так, но Циммерман именно один обладает этою силою в наше время; и такой силы, в игре собственно, не было ни у Сихры, ни у Высотскаго; не думаю, чтобы Аксенов ею обладал, судя по его сочинениям. Оттого-то ему и не след оставлять нашего инструмента. Смотря на его руки и на пальцы во время игры, так мне и рисуется старик Ромберг и его виолончельный стиль; что бы мы получили, если бы он для гитары сделал то же, что Ромберг для виолончеля! А он может это, этому доказательством служат доселе существующия его сочинения. Нет ни одного замечательнаго гитариста, который бы не сознавал несомненное первенство Циммермана со стороны мастерства игры и таланта его для гитары. Так напр. я слышал в Петербурге, что Саренко с особою привязанностью занимается изучением и игрою его гитарных пьес (Саренко я к сожалению не успел слышать в Петербурге). Морков не отдает ему полную справедливость. Этим ограничусь покаместь о Циммермане, потому что статья моя расплодится до бесконечности, если описывать все впечатления, которыя производит его игра, и все нельзя будет всего пересказать – надо его слышать.

Циммерман же познакомил меня с Морковым; это было очень обязательно с его стороны. С ним самим я познакомился накануне его отъезда из Петербурга, но не смотря на это, он хотел, чтобы я услышал петербургскаго гитариста-сочинителя и устроил вечер у Моркова. Таким образом я имел случай слышать плохия вещи для двух гитар, которыя Морков, не смотря на то, что не был болен, сыграл для меня по просьбе Циммермана в две гитары, с одним любителем нашего инструмента, бывшим у него на этом вечере. Признаюсь, мне не было отрадно видеть в Моркове человека исключительно но не серьезно занимающагося семиструнною гитарою, человека, который не ведет этот инструмент далее, нежели он был доведен до сих пор. Саренко ученик Сихры, занимающийся музыкою и следящий за ея современным ходом в применении к нашему инструменту, разборчивый и тонкий вкусом опытный игрок и мастер замечательный в сочинении для нашего инструмента – maestro; и дай Бог ему более и более успеха и деятельности, для пользы семиструнной гитары. “Вы услышите неслыханныя вещи для гитары”, сказал мне Циммерман, и я с этим совершенно согласился, когда услыхал Potpourri из русских песен Моркова и его же Камаринскую. Вот именно две гитары! это не то, что терц-гитара Сихры с большою гитарою: здесь каждая имеет не свой характер а свою роль. Имитация и ответ, на которые намекают сочинения Сихры и Высотскаго, тут в очью совершаются, одна гитара перенимает голос другой, незаметно одна относительно другой переходит из акомпанимента в приму и обратно, и – важная вещь финал сливается шумно не в результат а венец целой пьесы. “Браво! от души “браво!” закричал я при окончании первой сыгранной пьесы композиции Моркова. Комаринская еще более мне понравилась. Морков воспользовался Камаринскою Глинки отрицательно, как и должно было этого ожидать, но в интродукции и первой части пьесы он уловил гитарную сторону Камаринской мастерски, по своему. Здесь – опять небольшое отступление.

Когда гитара была в большом ходу в России, а я застал еще конец этого времени, - тогда многие музыканты капелл и казенных и частных и доморощенных занимались ею ex amore. Какой-нибудь скрипач, флейтист ex officio, у себя в каморке заводил гитару, добирался, перекладывал, сочинял. Часто в старину случалось мне и встречать и слышать таких музыкантов-ремеслом на другом инструменте, и дилеттантов-артистов на гитаре. У всех была манера оригинальная, яркая; знание, рутинированное в музыке, им помогало, а охота одушевляла их произведения на гитаре. Все они любили и обожали сочинения Высотскаго. Сам Высотский был апофеоза этого типа. У таких-то артистов слыхал я Камаринския и барыни по установке темы такия, каких не выдумать, смело скажу, и Бетховену! действительно Камаринская Бетховена куда слабее Фильдовскаго по воззрению на тему, не говорю Глинкина, уже и опытов других наших русских музыкантов. Это естественно: Бетховен не слыхал этой темы на ея родной почве и это нисколько не противоречит силе и славе германскаго великана музыки, потому что, кроме взгляда на тему, построение пьесы все-таки выше у него нежели у других. Я боялся: воспользуется ли Морков этою гитарною стороною Камаринской? Но с первых звуков убедился с радостью, что он ее взял не за главный мотив; честь и слава его глубокому смыслу! с этой стороны его Камаринская не заслуживает серьезнаго внимания русских композиторов. Я уверен, что сам Глинка, исчерпавший всю перспективность (позволю себе это выражение) этой темы, с удовольствием увидит в этой обработке не новую ея сторону, особенно видную для гитариста. Из этих слов Вы поймете, что художник, не с успехом трудящийся для семиструнной гитары в наше время – Морков, и если есть надежда, что семиструнная гитара не погибнет, а пойдет далее, то я уверен, что не иначе как через руки Циммермана. Опять не могу не сказать: вольно-же Циммерману оставлять занятие гитарою! Не могу умолчать, что меня сильно огорчило полное неуважение Моркова к Высотскому. Я понимаю, что он чувствует, что пошел далее Сихры и Высотскаго, и кто же, знающий дело, не поймет этого, слушая его последния сочинения – за то ему и честь и почетное место, первое в наше время, как художнику. Я понимаю также, что чувство совершеннаго одиночества при серьезном занятии нашим инструментом, одиночества, при котором некому сообщить своего взгляда, своего понятия, своего новаго слова, должно действовать, мизантропически на гитариста; но как равнять Высотскаго с одним гитаристом, с которым его равняет Морков, гитаристом, между которым и Высотским разстояние как от земли до неба – этого я понять не могу. Ляхов, бывши в Петербурге, слыша тоже это суждение Моркова, и смело защищал Высотскаго – я тоже. Мы, гитаристы московской школы, должны отстаивать память и справедливые заслуги нашего учителя, пусть новая школа идет далее и совершенствуется, но старый триумвират гитары: Сихра, Аксенов и Высотский, должен оставаться неприкосновенным.

Как в Петербурге Саренко идет далее Сихры, так в Москве Ляхов совершенствует гитару Высотскаго. Он ученик Высотскаго, и также усердно занимается гитарою в Москве. Кроме того, что он игрок весьма замечательный (игра его очень выработана, ровна и приятна), он также очень хороший композитор. Композиции его оригинальны, и носят характер бойкаго capriccio, такова напр. его Венгерка, где соединены все прихоти цыганской музыки в пьесе, имеющей много истинно музыкальных достоинств. Ход его басов очень своеобразны и напоминают Высотскаго, круглота и беглость пассажей правой руки доказывают правильное и отчетливое изучение сихринской методы. Особенно он силен в триллере, и быстрые пассажи у него чисты и отчетливы. Говорят, что он приделал к гитаре еще одну басовую струну или две, и эффект его игры на такой гитаре очень удачен и оригинален. Всякий такой шаг на гитаре меня радует, я много жду от Ляхова, по его направлению, для русской манеры и русских приемов, игры на гитаре, которая составляла часть методы Высотскаго; Вы знаете напр. его вариации на: “Здравствуй милая” и “Не будите молоду”; эту-то сторону, мне кажется, особенно может развить Ляхов, он может нам сохранить эффекты и стараго торбана и – забытой балалайки, на которой мы имели единственнаго в мире артиста Радивилова. Но вот уже несколько лет как Радивилов совсем бросил балалайку, и лишил нас на всегда музыкальной обработки кореннаго и вековаго русскаго инструмента! Радивилову бросить балалайку – просто, грех перед потомством. Ляхов также прекрасно переложил на гитару известный романс Дюбюка: “Ах, мороз, мороз”. Я слыхал еще и прежде, давно уже, когда еще был жив Высотский, Ляхова в концерте – в две гитары. Концерт этот был очень удачен. Его ровная, и верная в такте игра, и прекрасно выработанный тон имеют все нужныя достоинства для концерта. Желательно, чтобы он и теперь давал концерты: я уверен, что и при Соколовском игра его будет иметь надлежащий успех. Этим бы он сделал большую услугу для семиструнной гитары, и вывел бы ее вновь перед московскую публику. И это дело никому столько не близко, как Ляхову, потому что он также занимает первое место между гитаристами в Москве, как Саренко в Петербурге.

Теперь еще мне остается сказать о моем любимом артисте и старом товарище по гитаре А. А. Ветрове. Он был любимый ученик Высотскаго (он и Фалеев; оба были они студенты медицинскаго факультета; игра Фалеева в особенности отличалась силою), и теперь лучший его ученик, потому что в нем как в зеркале отразилась вся метода Высотскаго, особенно же талант его прелюдирования; в прелюдиях в наше время особенно замечательны для меня только Циммерман и Ветров; а прелюдия есть верный залог таланта для композиции. Действительно, если бы время позволяло Ветрову исключительно посвятить себя гитаре, то я уверен, что он очень много бы сделал для этого инструмента, потому что имеет склонность наиболее к стилю широкому и серьезному в музыке, это его природное направление, потому-то особенно он и напоминает Высотскаго – Энергическая игра, певучесть и плавность лигатов, смелая модуляция и ходы в аккордах, - все это перешло к нему по прямой линии от Высотскаго, только у него еще более мягкости в пении. Его фантазии и певучия темы имеют что-то обаятельное для слушателя, и этим качеством на гитаре он убьет всякого соперника, также как Липинский на скрипке. Его не наслушаешься; а это важное качество в артисте. Он написал Nocturno, которое сам мне переписал и подарил. В этой пьесе, кроме того, что она превосходно написана для гитары, тема так хороша, что возвышает композицию в общий музыкальный характер: это уже не сочинение для одного только инструмента, где разсчитываются средства и эффекты инструментальные, нет, эту тему дайте скрипке, виолончели, голосу – все это будет прекрасно. Вот важная сторона в музыкальном направлении Ветрова, которою он отличается между прочими современными гитаристами. Ветров занимается усердно теперь изучением теории музыки и пишет; желательно, чтобы он издал свои сочинения. Недавно написал он бравурную вариацию на тему: “Ты не поверишь”. Прошлаго года я ему играл свою, давно известную, аранжировку этой темы, теперь он сделал к этой теме вариации и тему обработал по-своему. Бравурная вариация написана в стиле Высотскаго, как последняя вариация Высотскаго на тему: “Люблю грушу”, в тоне Gdur, начиная с той же аппликатуры. Мы хотим общими силами сделать из этого пьесу для двух гитар, где моя тема пойдет в вариацию adagioso. Но бравурная вариация Ветрова чудо; над нею стоит потрудиться и изучить ее. Я просил Ветрова написать его воспоминания о Высотском: он знал его близко, и сведения его будут очень интересны. Ветров прежде гитары играл на скрипке и занимался пением. Он был очень близок с Варламовым и прекрасно переложил на гитару многие его романсы.

Вот вам перечет современных гитарных знаменитостей. Вы видите, что и второй период существования семиструнной гитары, не смотря на то, что менее благоприятствует ей мода, имеет не менее перваго своих представителей-художников: что были прежде Сихра, Аксенов и Высотский, то теперь у нас Саренко, Ляхов и Ветров, кроме того еще мы имеем Циммермана, которому, в его роде, не было и не будут, быть может, подобнаго. Замечательно, что кроме Циммермана, у котораго игра и музыка своя, ни у кого не занятая и неподражаемая. Саренко, Ляхов и Ветров являются прямо каждый с тою характеристикою, какою отличались Сихра, Аксенов и Высотский – прежде. Дальнейшее совершенство методы Сихры перешло к Саренко; русские эффекты, которые начал употреблять Аксенов, составляют главный характер музыки Ляхова, а Ветров наследовал весь музыкальный тип Высотскаго, и чем далее идет, тем серьезнее и глубже становится его музыкальная мысль. Из других гитаристов, которые также знамениты, но которых я не слыхал к сожалению, должно упомянуть о Свинцове, также и о Варсонуфьеве. В Московских Ведомостях читал я объявление об издании чьих-то гитарных сочинений; постоянные москвичи могут за этим следить и узнавать об замечательном в отношении гитары. В Петергурге же Саренко, игрок удивительный. Мы лишились недавно также незаменимаго гитариста в Пузине; он умер в Москве, говорят Цезырев, в Москве, игрок известный, его уже я впрочем давно не слыхал. Белошеин, весьма хороший игрок и ни в чем не уступит Моркову. Наконец мы, гитаристы, обязаны свидетельствовать публично большую нашу благодарность знаменитому нашему гитарному мастеру московскому И.Г.Красношекову. Кто не играл на его гитарах? начиная от Высотскаго, Циммермана, Ляхова, Ветрова, Свинцова, Цезырева и пр. и до последняго любителя гитары – по всей России разсеяны его гитары, и все единогласно признают его за лучшаго мастера. Соколовский также ему заказывает гитары. Сихра и его школа имеют своих мастеров в Петербурге, но гитары Краснощекова имеют много достоинств, превышающих гитары петербургския, и большинство гитаристов предпочитает гитары краснощековские по справедливости. Имя Краснощекова соединено с гитарой, и пользуется в России заслуженной известностью.

В заключение приведу здесь несколько сведений о семиструнной гитаре из прежняго времени, сведений, которыя вошли в начало моей статьи, и которыя я нашел после, собирая свои старыя записки о гитаре еще 1840 года: Сихра первый раз сделал опыт устройства семиструнной гитары в Вильне в конце 1790 годов, а усовершенствовал в Москве. Строй его гитары назывался тогда польским, разладные строи: 1-й бас С или Е ( в e moll ) испанским строем. Теперь стало быть семиструнная гитара существует лет около 70-ти. В Москве Сихра прожил 15-ть лет, и около 1820 года переехал в Петербург. Ноты, которыя видел и которыя приписываются Хандожкину – вариации на песни: “По горам я ходила и “Покажися месяц ясный”. Из Аксеновских мне известных особенно замечательны: “Как у наших у ворот” и тема Моцарта с вариациями. Современная знаменитость Аксенову по игре был Скобельцын. Я его слыхал; его игра отличалась силою и беглостью. К тому времени принадлежат еще печатныя ноты Hirsha и школа для семиструнной гитары, довольно слабая. Офицер, у котораго Высотский продолжал уроки после Аксенова, был Акимов. Современная знаменитость Высотскому был Богданов, котораго Высотский очень уважал, а первый по времени из лучших его учеников – Дельвиг. Из простых игроков Высотский мне часто говорил о цыгане в хоре Ильи Соколова (имени не упомню); он хвалил очень его игру. Еще весьма замечательный музыкант и необыкновенный по совершенству игрок на гитаре, о котором мне много чудеснаго разсказывал Рачинский, был Александров, не помню чей ученик. Для антикварной стороны гитары надо вспомнить и о слепом Жилине, который во время оно давал в Москве концерты.

Мне бы следовало еще многое сказать о Соколовском, но об нем одном надо бы сказать столько же, сколько сказано о других, потому что, как художник, он всех оконченнее, статья же моя и так длинна, потому оставляю о Соколовском до другаго разу. Тогда придется мне поговорить о 6-ти-струнной гитаре сравнительно с семиструнною.

(Из журнала Якорь 1858г.)