



Михаиль Тимофеевичъ Высотскій.
(Съ оригинала, изданнаго музыкальною фирмой Стелловскаго.)



М. Т. Высотскій.
(Портретъ художника Игнатова—1834 г., изданный Алексѣевымъ.)

1

2

57
498

2 вкл 7

ГИТАРА и ГИТАРИСТЫ.

ИСТОРИЧЕСКІЕ ОЧЕРКИ

В. Русанова.

М. Т. ВЫСОТСКІЙ,

РУССКІЙ ГИТАРИСТЪ-ВИРТУОЗЪ, КОМПОЗИТОРЪ
НАРОДНЫХЪ ПѢСЕНЪ.

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

М. Стаховичъ.

Что за звуки! Неподвиженъ всемлю
Сладкимъ звукамъ я.

М. Ю. Лермонтовъ.

СОДЕРЖАНІЕ:

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

МОСКВА.

Типо-литогр. Товарищества И. Н. Нушнеревъ и №, Пименовская ул., соб. домъ.
1899.

Доволено цензурою. Москва, 29 мая 1899 г.

Госуд. центр. библ.
ордена Ленина
БИБЛИОТЕКА СССР
им. В. И. ЛЕНИНА

32859-47

В переплет

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Каждому музыканту необходимо знать исторію своего инструмента.

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

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

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

Въ особенности интересна исторія русской семиструнной гитары.

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

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

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

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

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

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

В. Русановъ.

19 апрѣля 1899 года.

I.

Біографическій очеркъ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Нѣтъ никакого сомнѣнія въ томъ, что Аксеновъ угадалъ въ

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

Впослѣдствіи самъ Высотскій, вспоминая объ этихъ урокахъ, говаривалъ:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— Да мнѣ учителя наняли на гитарѣ учиться.

— Кого?

— Высотскаго какого-то.....

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

Знаменитость учителя сильно затронула мое самолюбіе и я усердно принялся за ученіе. Но въ то время, когда я началъ брать уроки у Высотскаго, онъ уже бралъ по пяти рублей ассигнаціями за урокъ; это не потому, чтобъ онъ упалъ въ 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 три, по четыре, по шести, а потомъ являлся снова и начиналъ ходить каждый день.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Наконецъ пристали и къ Высотскому.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— Проснется, бывало, — рассказывалъ Иванъ Яковлевичъ, — голова у него болитъ, денегъ нѣтъ, а выпить хочется. Засядетъ за сочиненіе, настроитъ что-нибудь на живую руку и продастъ рубля за два, за три...

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

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

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

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

Гитара эта, какъ говорятъ, была подарена ему генераломъ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

И добавлялъ, улыбаясь:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Погребенъ Высотскій на Пятницкомъ кладбищѣ.

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

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

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

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

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

II.

Высотскій въ исторіи цыганской музыки.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Публика пришла въ неописуемый восторгъ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III.

Гитара на пути въ народъ.

Гармоника и народная музыка.

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

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

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

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

Какъ у нашихъ у дворянскихъ у воротъ
Тутъ ходилъ, гулялъ Васильюшко дружокъ;
Онъ и зрѣлъ, смотрѣлъ Катюшѣ во лицо и т. д.,
а затѣмъ:
На комодѣ двѣ гитарочки лежатъ,
Двѣ гитары, двѣ настроенныя.

Ужъ я взялъ бы во гитару поигралъ,
Поигравши бѣ, прибауточку сказалъ,
А сказавши бѣ, нову пѣсенку пропѣлъ
Про тебя, Катюша, душечка,
Про тебя, моя красавица.

2. Вдоль по улицѣ молодецъ идетъ,
За собой онъ ворона коня ведетъ;
За конемъ-то его милая идетъ,
Во рукахъ она гитарочку несетъ.
Кричитъ: молодецъ, стой, стой, стой!
Разудаленькій, гитарочку настрой!..
3. Вдоль по улицѣ метелица мететь,
За метелицей мой миленькій идетъ,
Во правой рукѣ гитарочку несетъ.
Саша, миленькій, гитарочку настрой,
Свою пѣсенку любезную пропой!..

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Отзывы о Высотскомъ его современниковъ.

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

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

Аполлонъ Григорьевъ такъ характеризуетъ въ своей статьѣ Высотскаго:

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

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

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

своихъ сочиненій всегда избѣгалъ неизбежной, повидимому, ошибки какою-то случайностью, свойственною натурамъ гениальнымъ».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Извѣстно, что знаменитый Николо Паганини очень любилъ

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

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

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

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

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

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

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

Изъ другихъ артистовъ этого инструмента, занимавшихся имъ ех amoге, назовемъ кстати наиболѣе извѣстныя имена: К. М. Веберъ, Гекторъ Берлиозъ, Иоганнъ Гуммель и пѣвецъ «Лиры и меча» Кернеръ. Въ заключеніе скажемъ, что глубокой зна-

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

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

V.

Сочиненія М. Т. Высотскаго.

Критическій опытъ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Часто шель онъ съ такими имитациями 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 рутинны, т.-е. allegretto, тріоли, adagioso и проч., а самобытнымъ развитіемъ темы входилъ въ свой бравурный финаль или въ кодъ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Начальныя основанія музыки.

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

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

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

Посадить ученика съ гитарою въ рукахъ, не передавъ ему

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

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

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

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

О десятиструнной гитарѣ.

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

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

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

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

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

Объясненіе полукруга.

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

Примѣръ:



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

Напримѣръ:

Пальцы

Ладъ

Detailed description: A musical staff in G major (one sharp) showing a sequence of notes with fingerings and fret numbers. The notes are: G2 (finger 2, fret 2), A2 (finger 1, fret 1), B2 (finger 4, fret 2), C3 (finger 2, fret 5), D3 (finger 1, fret 4), E3 (finger 4, fret 7), F3 (finger 2, fret 5), G3 (finger 3, fret 9), A3 (finger 1, fret 7), B3 (finger 2, fret 5), C4 (finger 1, fret 4), D4 (finger 2, fret 5).

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

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

Объясненіе скрипичнаго легато.

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

Пальцы

Ладъ

Detailed description: A musical staff in D minor (two flats) showing a sequence of notes with fingerings and fret numbers. The notes are: D2 (finger 3, fret 12), C2 (finger 1, fret 10), C2 (finger 3, fret 10), H2 (finger 1, fret 8), H2 (finger 2, fret 7), A2 (finger 1, fret 7), A2 (finger 3, fret 5), G2 (finger 3, fret 5), G2 (finger 1, fret 3), F2 (finger 2, fret 3), F2 (finger 1, fret 2), E2 (finger 0, fret 0), D2 (finger 0, fret 0).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VI.

Русскія пѣсни и значеніе Высотскаго въ исторіи музыки.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ОТЪ АВТОРА.

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

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

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

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

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

И лично, и письменно прошу адресоваться:

Москва, Сущевской части, 3 уч., Бахметьевская улица, домъ Прянишниковой. Валеріану Алексѣевичу Русанову.

Мая 4 дня, 1899 г.

Сочиненія М. Т. Высотскаго.

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

I.

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

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

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

*) Въ партіи второй гитары пропущенъ одинъ тактъ.

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

II.

Сочиненія М. Т. Высотскаго,

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

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

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

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

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

Указатель

собственныхъ именъ, встрѣчающихся въ очеркѣ.

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

И з д а н і я,

послужившія матеріаломъ для составленія означеннаго очерка.

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

Очеркъ всеобщей исторіи музыки. *Л. Сакетти.*

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

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

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

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

Пѣсни разныхъ народовъ. *Н. Берга.*

Русскія народныя пѣсни. Статья *А. Григорьева.*

Старый Петербургъ. *М. Пыляева.*

Эрмонтъ Шрэнъ. Нѣсколько словъ о гитарѣ.

Домра и сродные ей музыкальные инструменты русскаго народа.

А. С. Фаминцына.

31 ИЮЛ 1947

WS
425р. 25-

Муз. маг. п.
Булкниот. Отд.
Зн. No 227

Цѣна 60 коп.

Продается во всѣхъ книжныхъ и музыкальныхъ
магазинахъ.

12/15
1895