



В. ТУТУНОВ
**ИСТОРИЯ
ВОЕННОЙ
МУЗЫКИ
РОССИИ**



В. И. Тутунов

ИСТОРИЯ ВОЕННОЙ МУЗЫКИ РОССИИ

Под общей редакцией
Е. С. Аксёнова

*Допущено Учебно-методическим объединением
высших учебных заведений РФ по образованию
в области музыкального искусства в качестве учебника
для студентов учебных заведений
по специальности 051100 «Дирижирование»
(История исполнительского искусства)*



Москва • Музыка
2005

Рецензенты:

**Заслуженный деятель искусств Российской Федерации,
начальник Военно-оркестровой службы Вооруженных Сил
Российской Федерации, главный дирижер
полковник В. М. Халилов**

**Доктор искусствоведения, профессор Московской государствен-
ной консерватории имени П. И. Чайковского Е. Б. Долинская**

**Доктор искусствоведения, профессор Московской военной
консерватории Г. А. Ермакова**

**Решение Учебно-методического объединения
о присвоении грифа данному учебному изданию
от 1 июня 2004 года**

**Федеральная целевая программа «Культура России»
(подпрограмма «Поддержка полиграфии
и книгоиздания России»)**

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемое издание является первым учебником, в котором систематично рассматривается развитие военной музыки в нашей стране от ее возникновения до нынешних дней. Создание такого учебника вызвано необходимостью, во-первых, восполнить существенный пробел в музыкознании и выявить роль и место военной музыки на различных этапах истории России и, во-вторых, обеспечить учащихся государственных образовательных учреждений высшего и среднего профессионального образования учебной книгой по курсу отечественной военной музыки. Изложение материала соответствует программе этого курса.

Данная работа существенно отличается от книг по истории военной музыки зарубежных авторов (Ж. Кастнера, П. Паноффа, Г. Фармера и других). В трудах этих известных музыковедов развитие музыки в армии трактуется как общеевропейский процесс, без учета социально-исторических и национально-локальных условий и национальных традиций. Упомянутыми авторами основное внимание, естественно, уделяется военной музыке своей страны (соответственно французской, немецкой и английской). О русской же военной музыке говорится весьма сжато и фрагментарно. В большинстве случаев она рассматривается как подражательная.

Книги других авторов почти всецело посвящены военной музыке лишь одной страны: М. Бренне — французской, Г. Кандлера, Г. Тёхе-Миттлера и М. Шопа — немецкой, Э. Рамейса — австрийской, С. Штранда — шведской, Р. Камю, У. Уайта и Г. Шварца — американской. Следует, кроме того, иметь в виду, что не существует русских переводов указанной литературы.

Из всех исследований по истории военной музыки в России период с IX по начало XX века охвачен лишь в книге В. Матвеева «Русский военный оркестр». Однако в ней содержится ряд фактологических неточностей, совершенно отсутствует анализ репертуара военных оркестров, не рассматриваются и многие другие вопросы.

Основная трудность при работе над данным исследованием заключалась в разрозненности источников, в рассредоточении нотных и документальных материалов по многочисленным хранилищам, в недостаточно полном описании имеющихся нотных образцов. Задача их дальнейшего выявления и анализа не снимается и с выходом в свет настоящего издания.

Тем не менее имеющиеся материалы и публикации уже теперь дают возможность их систематизировать и составить правильное, научное представление о развитии музыки в армии и на флоте в различные периоды русской истории. Предпосылкой этого являются большие успехи отечественного музыкознания в области изучения истории русской музыкальной культуры. И здесь в первую очередь надо назвать работы Н. Финдейзена, Ю. Келдыша, Т. Ливановой и В. Протопопова, посвященные музыке XVIII столетия; важную роль сыграл анализ репертуара духовых оркестров довоенного и военного периодов, впервые на высоком профессиональном уровне выполненный В. Цуккерманом.

Значительная работа по изучению отдельных периодов в истории военных оркестров, их репертуара проведена в Московской военной консерватории. В данном учебнике использованы опубликованные материалы Б. Диева, Г. Калининича, Б. Кожевникова, Б. Слабакова, Н. Сурина, Х. Хаханяна, относящиеся к деятельности русских военных оркестров до революции, а также публикации Е. Аксенова, Л. Дунаева, Е. Макарова, Л. Магазинер, В. Петрова, Б. Щедрина, посвященные советскому периоду.

Особо отметим результаты работы Б. Ноздрунова, который исследовал различные стороны деятельности военных оркестров второй половины XIX века, разработал первую программу по истории русской и советской военной музыки.

Существенным вкладом в изучение музыки в Советской Армии и на Военно-Морском Флоте явилась книга «Советская военная музыка», написанная коллективом авторов (ответственные редакторы П. Апостолов и Б. Кожевников).

Если в курсе общей истории наука располагает сведениями и экспонатами подчас из очень далеких времен, то о развитии музыкальной культуры в древности мы можем судить в основном лишь по косвенным источникам — литературным, иконографическим и др. Самый же главный источник — образцы музыки — становится доступным лишь с середины XVIII века¹.

В связи с этим о характере звучания ратной музыки до XVIII века можно судить лишь предположительно. Естественно поэтому, что IX—XVII века освещаются менее подробно; основное же внимание уделено военной музыке XVIII—XX столетий.

Автор выражает признательность товарищам по кафедре теории и истории музыки Т. В. Богановой, В. А. Котову, И. В. Лихачевой, а также Б. А. Дикову, Н. М. Михайлову и Г. И. Сальникову, которые ознакомились с рукописью и высказали ряд ценных замечаний и советов при подготовке учебника к изданию.

¹ Имеются в виду образцы инструментальной военной музыки. Дошедшие до нас культовые песнопения и народные песни значительно старше.

ВВЕДЕНИЕ

На протяжении длительного времени сложились различные *общественные функции* военной музыки. Можно указать на три направления, по которым протекает деятельность военных оркестров:

1. *Служебно-строевая функция* является важнейшей в деятельности военных оркестров. Помогая обучению войск, содействуя дисциплине воинского строя, военная музыка в то же время сплачивает воинский коллектив, объединяет волю солдат, возбуждает эмоциональный порыв, стремление к достижению поставленной цели.

В прошлом эта функция выполняла также важную тактическую роль: в эпоху, когда основным родом войск была пехота, а главным способом передвижения — пеший переход, игра оркестра на марше вселяла бодрость, поднимала боевой дух, помогала преодолеть усталость, а ускорение темпа марша способствовало и более быстрому передвижению войск. Эта важная особенность военной музыки была подчеркнута Суворовым.

В наши дни, когда Вооруженные Силы оснащены танками, бронетранспортерами и другими видами боевой техники, игра военного оркестра на марше отошла на второй план. Исключительно редкими стали также случаи применения военных оркестров непосредственно на поле боя, хотя в прошлом вплоть до середины XX столетия подобное использование военных оркестров практиковалось достаточно широко. Служебно-строевая функция военных оркестров полностью сохраняет свое значение в условиях проведения военных парадов и других воинских ритуалов, а также при проведении строевых занятий.

Составной частью служебно-строевой деятельности военных оркестров является *сигнальная служба*. Это древнейшая функция военной музыки, которая сохраняет свое значение и в наши дни.

Нельзя забывать и того, что звук трубы в силу исторической традиции сохраняет и чисто символическое значение, и потому трубный сигнал не только несет определенную информацию и служит средством подачи команды, но оказывает на солдата также и воспитательное, моральное воздействие.

2. *Общественно-церемониальная функция* возникла несколько позднее, чем служебно-строевая, но с течением времени приобрела важное значение.

Зародившись как составная часть воинских церемониалов, эта функция переросла рамки чисто военного быта и стала играть общенародную, общегосударственную роль.

Общественно-церемониальная функция военных оркестров проявляется во время массовых народных праздников, митингов, демонстраций, при проведении крупных спортивных мероприятий, встречах и проводах делегаций, в траурных церемониях погребения, возложения венков, при открытии памятников героям и т. п.

3. *Культурно-просветительская деятельность* военных оркестров является последней по времени возникновения, но отнюдь не последней по значению общественной функцией военной музыки. Особенно большого масштаба эта сторона деятельности оркестров армии и флота достигла в наше время.

Используя многообразные формы концертной работы, военные оркестры активно содействуют патриотическому и идейно-эстетическому воспитанию защитников Родины. В репертуаре военных оркестров российских Вооруженных Сил рядом с бессмертными творениями русских и зарубежных классиков почетное место принадлежит произведениям отечественных композиторов, в которых воспевается высокое чувство любви к Родине, воскрешаются немеркнущие подвиги героев, отдавших жизнь за победу над врагом, за торжество прогрессивных идей.

Каждая из рассмотренных общественных функций военной музыки оказывает на окружающих, прежде всего на личный состав Вооруженных Сил, *морально-психологическое воздействие*. Оно проявляется в разных условиях и в разное время неодинаково, поскольку сами эти функции носят исторически обусловленный характер.

Между различными функциями военной музыки не существует непроходимой грани. Так, например, военный парад на Красной площади столицы, являясь по форме воинским ритуалом, по существу перерастает в военно-прикладные рамки и становится общенародным, общегосударственным церемониалом.

Нередко и тематические концерты с участием военных оркестров и ансамблей, посвященные государственным праздникам, памятным датам, важным политическим событиям, приобретают большое общенародное значение. Они в равной мере могут быть отнесены к области как концертно-просветительной, так и общественно-церемониальной деятельности военных оркестров.

Воспитательный момент присущ каждой из названных функций военной музыки, воздействующей на воина не изолированно, а в комплексе, через систему сложных и разнообразных связей, ассоциаций, представлений и впечатлений. При этом немалую роль играют и внемузыкальные факторы, такие, как эстетика воинского строя, четкость подачи и выполнения команд, символика знамен и других знаков воинской доблести и славы, призывные слова лозунгов и эмоциональных речей ораторов.

Воспитательную роль военной музыки хорошо понимали и высоко ценили выдающиеся русские полководцы Дмитрий Донской, Петр I, Румянцев, Суворов, Кутузов, Багратион, Скобелев, а также Жуков, Рокоссовский.

Являясь неотъемлемой составной частью Вооруженных Сил, военные оркестры в конечном счете призваны укреплять моральный дух воинов, содействовать успешному решению задач, стоящих перед Вооруженными Силами.

Как и всякое другое искусство, военная музыка несет в себе чисто эстетическое начало. Помимо определенной «идеологической» нагрузки, в любом марше (не говоря уже о кон-

цертных произведениях) содержатся элементы, затрагивающие сугубо эмоциональный мир слушателя.

Особенно отчетливо идейная направленность и эстетическое воздействие военной музыки проявляются при проведении воинских ритуалов.

Современная военная музыка России опирается на передовой опыт предшествующих поколений. Она «берет на вооружение» прогрессивные, демократические традиции, созданные многими поколениями отечественных композиторов, дирижеров и музыкантов.

Часть I

Военная музыка в России до 1917 года

Глава первая

ВОЕННАЯ МУЗЫКА В ПЕРИОД СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (IV—XIII ВЕКА)

1. Возникновение военной музыки на Руси

Возникшая в глубокой древности музыкальная культура славян уже в эпоху родового строя отличалась самобытностью и разнообразием. Византийский писатель Прокопий Кесарийский отмечал музыкальность восточных славян. Его современники — арабы — говорили о славянских песнях как о «многозвучных» и «приятных для слуха».

О выразительности и жанровом богатстве древнейших славянских песен, восходящих к далеким временам язычества, мы можем судить по тем образцам, которые дошли до наших дней, сохранившись в устной традиции.

Уже в начальный период своей истории славянские племена располагали разнообразными музыкальными инструментами. Самыми любимыми и популярными были струнные инструменты — гусли и гудок¹.

Былинный эпос донес до нас даже сведения о материале, из которых изготовлялись «гусельки яровчаты»².

¹ Название этих инструментов происходит от глаголов «гудеть» или «густи», то есть играть на струнном инструменте. Гудок сохранялся в русском быту до XVII века. Вспомним слова Варлаама в пушкинском «Борисе Годунове»:

Литва ли, Русь ли,
Что гудок, что гусли,
Все нам равно...

Гусли же, правда, в усовершенствованном виде, используются и до наших дней.

² Эпитет «яровчаты» произошел от перестановки звуков (так называемой метатезы) в слове «яворчаты», то есть изготовленные из белого клена — явора.

Ранние летописи свидетельствуют о том, что обрядовые песнопения в честь языческих богов сопровождались «плясбой» и «гудьбой». Во время ритуальных языческих празднеств звучали «песни бесовские» и приносились «жертвы идольские».

Наряду со струнными в быту древних славян широко применялись и духовые инструменты. Как и у других народов, развитие музыкального инструментария славян было обусловлено общим уровнем материального производства и прошло путь длительной эволюции.

Возникновению военной музыки предшествовал длительный период социального развития первобытного человека. Еще тогда люди, объединяясь для совместных действий, использовали звуковые сигналы и пение¹. Во время охоты дичь загоняли криком и свистом. Крик и свист до появления сигнальных инструментов употреблялись и для подачи военных сигналов.

Но ни по громкости, ни по радиусу распространения свист не мог сравниться со звуком рога. С одинаковой легкостью из него можно было извлечь несколько разных звуков. Это давало возможность путем их перестановки и варьирования ритма подавать различные сигналы. Вот почему звук рога вытеснил свист и крик.

Вначале звуковой сигнал подавал сам военачальник (князь)². Русские богатыри-воины на поле боя в решительную минуту тоже сами трубили «во турий рог», подавая сигнал к атаке. Но с течением времени на смену рогу приходит более совершенный инструмент — труба. И уже не князь и не военный вождь, а один или несколько из его приближенных, специально назначенных и обученных для этой цели, по команде князя «трубными гласы возвестиша»

¹ Применение возгласов и выкриков для координации физических усилий при совместной работе породило многочисленные трудовые песни. Яркими примерами этого типа песен являются бурлацкие «Дубинушка» и «Эй, ухнем».

² Это имело место не только на Руси. Так, герой французского эпоса, легендарный рыцарь Роланд, не расставался со своим любимым рогом Олифантом. Название рога говорит о том, что он был изготовлен из слоновой кости.

выступление в поход, атаку неприятельского войска или штурм крепостных стен.

Однако музыкальные инструменты не только были удобным средством оперативного управления войсками. Звуки музыки оказывали на воинов и эмоционально-психологическое воздействие; они воодушевляли, взбадривали воинов, а на противника действовали устрашающе. У побежденного неприятеля молчала и его музыка. Зато наступающая сторона преследовала врага в полном боевом порядке, при этом звучала и ее музыка, усиливая страх и смятение в стане неприятеля.

С давних пор военная музыка используется на поле боя в сочетании с возгласами и криками. Даже в наши дни, несмотря на насыщенность современных армий самой новейшей и современной техникой, солдаты идут в атаку с криком «ура!»¹.

В «Слове о полку Игореве» так описано столкновение русских с половцами:

И поле преградили
Дети бесовы —
Кликом,
А храбрые русские
Щитами багряными².

В процессе многовекового развития военная музыка испытывала различные влияния. С самой глубокой древности она впитала интонационные истоки народных песен — не только обрядовых, но и веселых плясовых наигрышей скоморохов. С введением же на Руси христианства на ратную музыку оказывали воздействие система осмогласия и знаменный распев, а также другие формы культового церковного пения. В свою очередь, военная музыка не могла не влиять на искусство скоморохов и церковную музыку. Свидетельством этого является факт использования атрибутов воинского быта в названиях «крюков» — невменных знаков, употреблявшихся в церковном пении до введения линейной нотной записи.

¹ В. Ян в романах «Чингиз-хан» и «Батый» приводит боевой клич татаро-монголов «Хуррагх» (Вперед!). Этот клич, заимствованный у монголов русской ратью, впоследствии распространился по всей Европе.

² Слово о полку Игореве. М., 1983. С. 33.

Система крюкового письма, применявшаяся в церкви, была малопригодной для записи военных сигналов труб и рогов, а тем более для фиксации сложных ритмов ударных инструментов. Поэтому долгое время ратная музыка бытовала лишь в устной традиции, и ее образцы до наших дней не сохранились. Вот почему при ее изучении мы вынуждены опираться лишь на *косвенные источники*. К ним относятся:

- вещественные памятники материальной культуры, найденные при археологических раскопках (музыкальные инструменты и их детали);

- произведения изобразительного искусства: дошедшие до нас фрески, рельефы, «буквицы» и рисованные заставки древних книг, летописей и другие иконографические памятники;

- литературные памятники: летописи, свидетельства современников, произведения художественной литературы, а также образцы устного народного творчества;

- использование сравнений и аналогий с известными фактами из истории других стран и народов, а также сопоставление древних инструментов и характера их звучания с аналогичными и родственными по звучанию современными народными инструментами.

Указанные косвенные источники дают возможность с достаточной степенью приближенности составить представление о характере инструментальной музыки в древнем русском войске.

Какой же мы представляем себе древнейшую ратную музыку на Руси в период ее возникновения и первоначального развития?

Вспомним, что в качестве сигнальных инструментов применялись натуральные амбушюрные инструменты — рога и трубы. Сигналы же, естественно, строились на наиболее легко извлекаемых звуках натурального звукоряда, причем на первых порах использовались всего 2—3 звука. Эта вполне очевидная посылка позволяет сделать вывод, что древнейшие сигналы состояли из различных комбинаций второго, третьего и четвертого (а впоследствии и пятого) обертонов, сгруппированных по два или по три звука.

Следует иметь в виду, что строи древних инструментов возникли стихийно и сперва не регулировались. Строй рога был предопределен его длиной. Первые сигнальные трубы вначале, вероятно, изготовлялись тоже без приведения к определенному строю.

Поэтому при совместном звучании первобытных инструментов возникали резко диссонирующие, какофонические созвучия, подкрепляемые громким шумом ударных инструментов, криком и ревом дружинников и ополченцев.

Все это производило весьма впечатляющий эффект и вполне соответствовало психологической задаче воодушевления своих воинов и устрашения противника.

2. Ратная музыка Киевской Руси (IX—XI века)

В IX веке происходит объединение восточнославянских земель, группировавшихся вокруг Новгорода на севере и Киева на юге. В 882 году новгородский князь Олег занял Киев. Этим завершилось образование древнерусского государства — Киевской Руси.

Его расцвет совпадает с окончательным переходом от родового строя к феодальному и сопровождается интенсивным подъемом экономики и культуры, усилением военной и политической мощи государства.

В процессе централизации княжеской власти происходит изменение структуры древнерусского войска. На смену старой «тысячной» системе приходит новая форма военной организации — *дружина*.

Оживленные международные связи не могли не оказать влияния и на развитие русского искусства, а принятие христианства на Руси повлияло положительно на развитие русского церковного пения. Это влияние нашло выражение не только в принятии византийской системы осмогласия и заимствовании ряда культовых мелодий, но и распространении на Руси некоторых заморских музыкальных инструментов. К их числу относятся и те инструменты, проникшие из Византии, которые изображены на знаменитых фресках киевского Софийского собора: орган, поперечная

флейта и смычковый инструмент типа фиделя — предшественника виолы.

Другие инструменты, особенно ударные, становятся достоянием древнерусской музыкальной культуры значительно раньше (по-видимому, на протяжении II—VI веков) и являются результатом влияния не античной (через Византию), а восточной культуры.

Тем не менее, несмотря на все эти влияния, древнерусская музыка (особенно русская народная песня) сохраняет свою самобытность, неповторимый национальный колорит и жанровое разнообразие.

Многие из ратных инструментов известны восточным славянам с глубочайшей древности. Заметим, что у большинства народов мира принципы конструкции музыкальных инструментов и способы звукоизвлечения сходны. Их отличают материал изготовления, размеры, звукоряды и внешнее оформление. В этих условиях одним из подтверждений национальной самобытности данного инструмента или его заимствования у соседних народов может служить этимология названия¹.

Какие же инструменты применялись дружинниками Киевской Руси в ратном строю?

Их можно разделить на три группы: амбушюрные, деревянные духовые и ударные.

К *амбушюрным инструментам*, имевшим значение для подачи сигналов, относятся рог и труба.

Рог является древнейшим сигнальным инструментом многих народов. О том, что этот инструмент применялся славянами с незапамятных времен, свидетельствует его исконно славянское название. Оно основано на звукоподражании.

В древнеславянском слове «ръг» полугласный звук *ъ* мог переходить в *о* и в *ы*, рык (рычание, рев) является произ-

¹ Так, например, исконно славянским является название «гусли» (от древнего русского глагола «густи» — «гудеть»). Это дает основание предположить, что марийский народный инструмент «кусле» (типа русских гусель) заимствован марийцами у русского народа. Напротив, гусле южных славян (он же гузла) является преобразованием того же древнеславянского корня, хотя он обозначает инструмент совсем иной конструкции — смычковый инструмент с одной струной.

водным от рѣг. Древние славяне использовали в качестве сигнальных инструментов рога диких быков — туров. Их длина достигала 80—100 см. В IX—X веках появляются металлические рога — предшественники валторн — со стволом конического сечения. Однако турьи рога еще довольно долго продолжают применяться в войске. Так, при раскопках Черной могилы в Чернигове найдены турьи рога в серебряной оправе. Они относятся к X веку и являются шедевром русского художественного ремесла.

Труба — также один из древнейших амбушюрных инструментов. Этимология его названия восходит к санскритскому (древнеиндийскому) корню. Сходные названия инструмента встречаются во многих европейских языках (tromba, Trompete).

В Киевской Руси применялись прямые металлические трубы конического сечения, заканчивающиеся раструбом. На рогах и трубах можно было извлечь только звуки натурального звукоряда.

Вторая группа — *деревянных духовых инструментов* — подразделяется на две подгруппы: лабиальных и язычковых. К *лабиальным* относятся многочисленные инструменты флейтового типа. В древнем русском войске преобладали прямые флейты, которые были в употреблении с очень давних времен. Появление поперечной флейты связано с влиянием византийской культуры. Славянская этимология названий флейтовых инструментов свидетельствует о древности их возникновения.

Посвистель (от глагола свистети) — то же, что и *сопель*, но кроме того, по-видимому, являлась и родовым названием всех лабиальных инструментов.

Сопель, или *сиповка*¹ (от глаголов сопети, сипети) — прямая одноствольная флейта со свистковым устройством («пыжом», то же, что и современная пыжатка). Изготавливалась из дерева, имела цилиндрическое сечение ствола и длину 30—45 см.

Экземпляр сопели, хранящийся в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глин-

¹ От названия «сиповка» произошел термин «сипош», которым в XVIII веке обозначали инструменты типа гобоя.

ки, имеет длину 32 см, он изготовлен из дерева и снабжен тремя отверстиями, что дает возможность извлекать на инструменте четыре звука диатонического звукоряда. Этот инструмент предположительно датируется XV веком. Однако можно утверждать, что подобная конструкция применялась на 5—6 и более столетий раньше.

Свирель — парная прямая свистковая флейта. Ее название основано на звукоподражании. В народе бытует также под названием «двойчатка». Длина и толщина стволов свирели различна, сечение цилиндрическое. В литературе описан экземпляр свирели, у которой длина большей трубки составляет 38 см, а толщина — 2 см; у меньшей дудки длина 27 см, толщина 1,5 см. Оба ствола имеют по три отверстия, что позволяет извлекать восемь диатонических звуков. Путем передувания из них можно получить октавы и дуодецимы¹.

Кугиклы (кувиклы, кувички, флейта Пана) — многоствольная закрытая флейта с цилиндрическим сечением стволов. Каждый ствол издает только один звук. Название инструмента происходит от диалектного русского слова «куга», что означает растение с полым стволом. Изготавливается обычно из бузины, тростника и тому подобных материалов. В практике русского народного музицирования обычно имеет от двух до пяти стволов и используется в ансамбле из четырех исполнителей.

Среди *язычковых инструментов* наибольшее распространение на Руси с глубокой древности до наших дней получила *жалейка*. Ее иногда называют также пастушьим рожком. Жалейка изготавливается из дерева или тростника и представляет собою полую цилиндрическую трубку длиной 14—20 см с коническим раструбом-резонатором из коровьего рога или бересты. На трубке имеется от трех до шести отверстий для изменения высоты звука. Для звукообразования служит одинарный язычок (пищик). Звук жалейки напоминает звук гобоя, но более гнусавый, жалобный. Отсюда и название инструмента (ср. глагол жалеть, жля —

¹ См.: Агажанов А. Русские народные музыкальные инструменты. М.; Л., 1949. С. 13.

похоронное причитание, жалей — плакальщица, вопленица, жальник — могила).

Хотя жалейки, по-видимому, применялись в русском войске, значительно большее распространение в ратном деле получил другой инструмент — *сурна*. Этот инструмент восточного, тюркского происхождения¹. Он представляет собой трубку цилиндрического сечения с несколькими отверстиями (до пяти). Длина инструмента около 40 см. Звук возбуждается при помощи одинарного язычка, напоминающего современную кларнетовую трость. Сурны и посвистели были основными мелодическими инструментами древнерусского войска.

Третья группа инструментов — *ударные* — также имеет восточное (тюркское) происхождение. Наиболее древним из них является *бубен*. Название это, вероятно, имеет звукоподражательный характер и, по-видимому, славянского происхождения. Слово «бубен» в Древней Руси имело два различных значения. Чаще всего им пользовались в собирательном смысле для обозначения всех вообще ударных инструментов. Но, кроме этого, так обозначался конкретный инструмент типа небольшой литавры с грушевидным котлом, на который натягивалась кожаная мембрана. Современное значение названия этого инструмента установилось не раньше XVI века.

Другой распространенный ударный инструмент — *накры* представляет собой род литавр большей величины, чем бубен. Русские накры — близкие родственники восточных инструментов этого типа (ср. таджикские нагоры, азербайджанские гошонагоры, узбекские наккара). Однако в отличие от восточных инструментов накры на Руси изготавливались не из керамики, а из металла. Кожаная мембрана наглухо крепилась к корпусу, который имел полусферическую форму. Натяжных винтов не было, и в этом состоит отличие накр от литавр, появившихся позже. Таким образом, настраивать и подстраивать накры было нельзя. Однако бла-

¹ Сходные по конструкции и названию инструменты встречаются у восточных народов: зурна у азербайджанцев, армян и грузин, сурнай у узбеков, сур у бурятов и монголов.

годаря разной величине котлов и площади мембран звуки получались различной, хотя и не фиксированной высоты.

Звук на бубнах и накрах извлекался при помощи *вощаги*. Она состояла из деревянной рукоятки с прикрепленным к ней ремнем, который оканчивался войлочным шариком, пропитанным воском.

Мы уже отмечали, что наименование «посвистель» имело собирательное значение для всех инструментов флейтового типа, а «бубен» — для всех ударных инструментов. Необходимо подчеркнуть, что в таком же собирательном смысле употреблялось и слово «трубы», обозначавшее все ратные духовые инструменты.

В эпоху Киевской Руси расширяются формы использования военной музыки, ее функции. Сохраняется сигнальная служба и функция воодушевления дружины и устрашения противника, установившиеся еще в период родового строя. Но и эти функции получают дальнейшее развитие, они служат усилению взаимодействия войсковых отрядов, а подчас помогают ввести противника в заблуждение.

В повествовании об осаде Киева печенегами в 968 году приводится, например, такой любопытный факт. Пользуясь отсутствием князя Святослава, печенеги окружили город, но киевлянам удалось известить о своем безвыходном положении воеводу Притича, который с небольшим отрядом находился на левом берегу Днепра. Притич со своим войском в ладьях под звуки труб направился на выручку осажденных. К трубам воеводы присоединились «трубные гласы» киевлян. Печенеги, думая, что это возвращается со своей дружиной князь Святослав, и опасаясь атаки с двух сторон, бежали из Киева.

Наряду с совершенствованием и развитием прежних функций военной музыки в Киевской Руси возникают и новые формы ее использования. К ним относятся *воинские ритуалы*. Их возникновение отражает усиление княжеской власти, воплощает возросшее могущество Русского государства. Воинские ритуалы становятся важным средством идейно-психологического воздействия на дружинников, их воспитания. Знаменуя собой новый исторический этап, они в то же время сохранили преемственность по отношению к про-

шлому, вобрали в себя некоторые черты языческих обрядов, сохранили и развили традиции ритуальных «действ» предшествующих поколений.

Воинский ритуал *смотра дружины* перед выступлением в поход включал в себя церемониал *встречи князя*. Приближение князя возвещалось звуками труб и бубнов; после смотр дружины выступление в поход происходило также под звуки военной музыки. Этот воинский церемониал весьма достоверно воспроизведен в прологе оперы Бородина «Князь Игорь».

Воинский церемониал *посвящения в воины* включал в себя *обряд испытания* молодых воинов и *клятву на верность князю*. Он также сопровождался звуками военной музыки.

Торжественно-траурный церемониал *захоронения воинов*, погибших в бою, — один из древнейших. В «Слове о полку Игореве» упоминаются обязательные атрибуты этого ритуала: неугасимый огонь погребальный, плачи и причитания «русских жен». Во время поминальной трапезы — тризны — звучала траурная музыка, в исполнении которой принимали участие не только военные музыканты, но и певцы-гусли, прославлявшие воинские подвиги погибших.

Ритуал *увенчания победителей* сопровождался таким обрядом: «Победители становились на прах побежденных и „ударяли в трубы“. Так одновременно „славились“ победители и „отпевались“ поверженные враги»¹.

Ритуал *встречи победителей* сопровождался славлением князя: княжеская дружина входила в город под звуки военной музыки.

Музыка и пение широко использовались в быту князя и знатных дружинников. Под звуки музыки проходили пышные княжеские пиры, музыкой услаждали знатных заморских гостей. И здесь первостепенную роль играли инструменты, которые не применялись в ратном строю: гусли, гудок, орган-позитив.

Былинный эпос, отражающий многие подлинные события и образы исторических лиц, донес до нас имена прибли-

¹ Никитинский А. Военный быт Великого Новгорода // Ашев Г. Воинские ритуалы. М., 1977.

женных к князю дружинников, которые славились как искусные музыканты-гуслияры. Это легендарный богатырь Добрыня Никитич, боярин Ставр Годинович и новгородский гость Соловей Будимирович.

Наряду с любителями здесь принимали участие и музыканты из народа — скоморохи. Надо полагать, что ратные музыканты, особенно те из них, кто играл на бубнах, сурнах и посвистелях, также принимали участие в придворных празднествах.

Какие предположения можно высказать относительно характера военной музыки Киевской Руси?

Прежде всего, появление металлических труб и рогов обусловило более яркое, резкое звучание военных сигналов. По-видимому, диапазон извлекаемых на трубах натуральных звуков расширился, и сигналы стали включать 3—4 звука натурального звукоряда.

На протяжении X—XI веков в обиход русской православной церкви входит система осмогласия, оказавшая влияние как на народную, так и на ратную музыку. Пентатоннику начинает постепенно вытеснять семиступенный звукоряд, а это в свою очередь приводит к расширению звукорядов не только гусель, но и духовых инструментов — различного типа флейт и сурен.

Музыка в быту, несомненно, была связана с народными напевами. Мелодии были преимущественно одноголосными, подчас возникала гетерофония.

Во время княжеских пиров и тризн звучали не только гусли и органы, но также флейты и другие духовые инструменты. Здесь практиковался принятый в Византии обычай чередовать инструментальную музыку с вокальной. Нет сомнения, что к подобным формам музицирования привлекались и ратные музыканты. А это потребовало приведения духовых инструментов к определенному строю, без чего невозможно было добиться согласованности исполнения.

Таким образом, общее развитие культуры в Киевской Руси обусловило и совершенствование ратной музыки, расширение диапазона духовых инструментов, постепенный переход от нестройного их звучания к установлению определенного строя.

3. Ратная музыка в период феодальной раздробленности (XII—XIII века)

На протяжении XII века происходит интенсивное развитие феодальных отношений, что приводит к ослаблению Киевской Руси и распаду древнерусского государства. На его территории образуется ряд мелких равноправных феодальных княжеств. Этот процесс сопровождается бурным ростом городов. В XII—XIII веках возникает около 200 новых городов. Из многочисленных феодальных владений по своему экономическому и политическому значению выделяются Владимиро-Суздальское, Галицко-Волынское княжества и «Господин Великий Новгород».

Период феодальной раздробленности на Руси характеризуется усилением военных действий, учащением военных столкновений. Нашим предкам необходимо было отражать военные нападения шведов с севера, немецких и польско-литовских феодалов с запада, половцев с юга и востока. Ведутся междоусобные войны между русскими князьями.

В первой половине XIII века на Русь вторгаются полчища монгольских завоевателей под предводительством хана Батыя. Несмотря на героическое сопротивление русского народа, большая часть русских земель оказывается под пятой завоевателей. Монголо-татарское иго длилось на протяжении двух с половиной веков. Оно надолго задержало ход естественного исторического развития народов нашей страны и явилось одной из главных причин экономической и культурной отсталости России по сравнению с западноевропейскими странами.

В организации русского войска существенных изменений не произошло. Дружинники по-прежнему группировались вокруг удельных князей. Однако отсутствие центральной власти, распыленность боевых сил по мелким феодальным княжествам, междоусобица заметно ослабили боеспособность русского войска. Об этом, например, ясно и недвусмысленно говорит автор «Слова о полку Игореве». Несогласованность во внешнеполитических и военных вопросах, нежелание ряда русских князей выступить единым фронтом против общего врага явились главной причиной поражения дружины Игоря в войне с половцами (1185).

В годы феодальной раздробленности, изобиловавшие освободительными и междоусобными войнами, еще более возрастает значение военной музыки как символа доблести и славы. Об этом убедительно свидетельствуют литературные памятники той поры.

В «Слове о полку Игореве» трижды упоминаются трубы как неотъемлемая принадлежность воинского быта или как символ воинской славы и боеготовности. «Златоконные трубы» упоминаются и в «Слове Даниила Заточника».

Из летописей и литературно-художественных памятников можно сделать заключение, что в русском войске устанавливается определенное соотношение между числом воинов и количеством стягов и музыкальных инструментов. По числу стягов и труб определялась численность войска.

В описании Липецкой битвы 1216 года летописец отмечает, что у князя Юрия Всеволодовича было 17 стягов, 40 труб и столько же бубнов, а у Ярослава — 13 стягов, а труб и бубнов 60.

В летописном известии от 1147 года численность войска князя Юрия Долгорукого определялась числом знамен (30) и количеством труб и бубнов (140).

На протяжении XII—XIII веков дальнейшее развитие получает инструментарий ратной музыки. Важнейшие изменения в этой области происходят под влиянием византийской культуры. Наибольшее значение для развития военной музыки, усиления звучности ратных инструментов имело включение в их число органов и литавр.

Орган — один из древних инструментов — был широко распространен в Византии. В Киев первые органы были завезены, по-видимому, в середине X столетия¹.

В XI веке органы уже бесспорно существовали на Руси², однако в ратном строю они еще, по-видимому, не применя-

¹ См.: *Ройзман Л.* Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979. С. 21.

² Об этом свидетельствует описание встречи игумена Киево-Печерского монастыря с князем Святославом (Патерик Киево-Печерского монастыря. СПб., 1911. С. 50), а также фреска «Скоморохи», сохранившаяся в Киевском храме Софии. Этот храм сооружен в середине XI века. На фреске, наряду с танцорами и исполнителями на других инструментах, изображен органист, играющий на органе, и два его помощника, накачивающих воздух (см.: *Высоцкий С. А., Тоцкая И. Ф.* Новое о фреске: Скоморохи в Софии Киевской. Культура и искусство Древней Руси. Л., 1967. С. 53).

лись. Первое летописное упоминание об органах (варганах) как военных инструментах относится к 1220 году; последнее — к 1536.

Слово «орган» (арган, варган) — греческого происхождения. Organon (органон) означает «орудие», «инструмент». Первоначально этим словом обозначались вообще любые музыкальные инструменты, но к началу нашей эры этот термин закрепился за конкретным инструментом, состоящим из набора труб, звучащих при поступлении в них воздушной струи.

В древности существовало два типа органов: орган-позитив (от *лат.* positum — поставленный) и орган-портатив (от *лат.* portatum — переносный). Позитив был больших размеров, имел большее количество труб. Играть на нем можно было лишь при наличии одного-двух помощников, накачивавших мехами воздух. Именно такой орган изображен на фреске Киевской Софии.

Другой тип органа — портатив — отличался гораздо более простым устройством. Первоначально это был инструмент, состоящий всего-навсего из одной трубы и мехов, обладающий очень громким и резким звуком¹.

Такой орган применялся в византийских и арабских войсках VIII—IX веков.

С течением времени он усовершенствовался. К X—XI столетиям орган состоял уже из нескольких труб.

«Снабженный мехом, раздуваемым левой рукой „варганника“, несколькими неуклюжими брусками, игравшими роль клавиш (по ним исполнитель бил правой рукой), и небольшим рядом мощных труб, производивших резкие, ревущие звуки, — такой орган-портатив мог легко переноситься с места на место и в ансамбле еще с несколькими себе подобными составлял внушительный отряд сигнальных инструментов»².

Ввиду несовершенства клавишного механизма исполнитель бил по клавишам, предохраняя кисть руки специаль-

¹ См.: *Apel W.* Early history of the organ // *Speculus*, 1948. В. 2. Р. 193.

² *Ройзман Л.* Орган в истории русской музыкальной культуры. С. 42. В этой книге убедительно доказывается наличие органов в Киевской Руси и использование их в качестве ратных инструментов.

ной перчаткой. Во многих памятниках древней литературы установилось устойчивое выражение «ударить в накры и органы». Так, в «Слове Даниила Заточника» мы встречаем такой «зачин»: «Въструбим, яко во златокованные трубы, в разум ума своего и начнем бити в серебряные органы возви-тие мудрости своея»³.

Впрочем, глагол «ударяти» стал иногда применяться и по отношению к духовым инструментам, что свидетельствует о значительной роли ударных и органа в древнерусской ратной музыке. Так, перед битвой с волжскими булгарами (1220) князь «повеле всем вооружитися и стяги наволочив, изрядив полкы в насадах (ладьях. — В. Т.), и удариша в накры и в арганы и в трубы, и в сурны и в посвистели»⁴.

В период феодальной раздробленности в ратном строю могла использоваться и *волынка*, наиболее распространенная в западных русских землях (Галицко-Волинское княжество, Новгород).

После утраты Киевом значения столицы, «матери городов русских», хранителем и продолжателем его культурных традиций становится Новгород. Этому способствует и то обстоятельство, что он не подвергся разгрому, как другие русские города, во время нашествия татаро-монголов.

В Новгороде расцветает церковное пение, необычайного разнообразия и красочности достигает искусство скоморохов. В народном эпосе видное место занимают новгородские былины.

Все это не могло не отразиться на военной музыке. Суровая простота, свойственная новгородской архитектуре и другим видам художественного творчества, была присуща и военной музыке. Музыка чаще звучала на ратном поле, чем на княжеских пирах. Да и роль князя в Новгороде была не та, что в других русских землях. Вместе с тем новгородская ратная музыка была более демократичной. В нее не могли не проникнуть народные элементы, связанные с искусством скоморохов. Интонации плясовых песен и наигры-

³ Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII веков и их переделкам. Л., 1932. С. 4.

⁴ Полное собрание русских летописей. Т. 15 («Тверская летопись»). СПб., 1863. С. 331.

шей в музыке новгородцев обнаруживаются даже в таком «строгом» эпическом жанре, как былина¹. Инструментальные наигрыши и веселые плясовые песни скоморохов послужили интонационным источником не только былин, но и ратной музыки².

Пышного расцвета в Новгороде достигает также искусство колокольного звона. Колокольный звон нередко объединялся с ратной музыкой для триумфальных встреч победителей, славления князя и героев, а также в других воинских ритуалах, где требовалась особенная пышность и торжественность.

Из Новгорода эта традиция распространилась по другим русским княжествам и городам.

Глава вторая

ВОЕННАЯ МУЗЫКА В ПЕРИОД ОБРАЗОВАНИЯ И УКРЕПЛЕНИЯ РУССКОГО ЦЕНТРАЛИЗОВАННОГО ГОСУДАРСТВА (XIV—XVII ВЕКА)

1. Русская ратная музыка в XIV и XV веках

К концу XIII века феодальная раздробленность на территории Руси достигла наивысшей степени. Несогласованность действий и междоусобицу русских удельных князей умело использовала Золотая Орда для ослабления Руси и выкачивания из русских городов и поселений как можно большего количества дани (ясака).

Однако на протяжении XIV века первоначально небольшое, сравнительно молодое и слабое Московское княжество постепенно усиливается, расширяет свои границы и стано-

¹ В напеве новгородской былины о госте Терентьище, например, ясно ощущается интонационная связь с плясовыми напевами «Дударь мой, дударь молодой» и «Камаринская».

² Эту особенность военной музыки той поры хорошо понимал С. Прокофьев. Как известно, в его музыке к кинофильму «Александр Невский» и в одноименной кантате воспроизводятся наигрыши скоморохов («Въезд Александра во Псков»). Применение указанного приема придает фильму и кантате еще большую достоверность.

вится ядром, объединившим вокруг себя остальные русские земли. Этот процесс, продолжавшийся свыше 200 лет, в основном завершился присоединением к Москве Новгорода (1478), Твери (1485) и Пскова (1510).

Рост территории, населения и военной мощи Московского государства сопровождался повышением его международного авторитета, укреплением и расширением политических и культурных связей с передовыми европейскими государствами.

Вместе с другими видами искусства в молодом Российском государстве развивалась и музыка. В суровое время, когда монгольские орды постоянно разоряли села и города, грабили соборы и церкви, русский народ, два с половиной века находившийся под пятой иноземных захватчиков, сумел сохранить свою культуру, родной язык, памятники музыкального творчества. Сохранились церковные песнопения, былины и обрядовые песни. Музыкальный фольклор пополнился новыми протяжными песнями, навеянными трагическими событиями. Появилась целая серия песен про татарский полон.

Среди жанров инструментальной музыки наиболее распространенной была *музыка ратная*, само существование ее диктовалось условиями жизни и военного быта. Тенденция к устойчивому сохранению традиций в художественном творчестве, ясно обнаруживаемая во всех видах и областях русского народно-прикладного искусства, будь то зодчество или живопись, эпический сказ или хороводная песня, не могла не коснуться и инструментальной музыки. В музыке ратной эта тенденция проявилась прежде всего в том, что сохранился весь прежний инструментальный репертуар. В литературных источниках и иконографических памятниках этого времени мы не находим упоминания или изображения новых по сравнению с XI—XII веками музыкальных инструментов. В основном прежним на протяжении XIV века остается и употребление ратной музыки.

Автор поэмы «Задонщина», свидетель битвы на Куликовом поле Софоний-рязанец, явно подражая «Слову о пол-

ку Игореве», так описывает подготовку к решающей битве с Мамаем:

Звенит слава по всей земле русской —
В Москве кони ржут,
Трубы трубят в Коломне,
Бубны бьют в Серпухове,
Встали стяги русские на берегу
великого Дона.

Таким образом, события, происшедшие около двухсот лет спустя после похода Игоря на половцев, описываются почти в таких же выражениях и с упоминанием тех же самых музыкальных инструментов, символизирующих воинскую доблесть и славу. Это не только дань традиции, но и подтверждение неизменно сохранявшихся атрибутов военной жизни и быта.

В приведенном отрывке далеко не случайно упоминается Коломна. Отправляясь на «сечу», князь Дмитрий Иванович посетил Троице-Сергиевую лавру и получил благословение ее настоятеля Сергия Радонежского, пользовавшегося в народе огромным авторитетом и почитавшегося за святого. Затем князь выступил из Москвы на юг и, стянув свои войска в Коломну, устроил им смотр. Здесь по обычаю звучали ратные трубы. Факт посещения князем «святых мест» был хорошо известен войску, тем более что Сергей послал своих представителей — Пересвета и Ослябю, которые находились при князе.

Проведение в Коломне давно установившегося воинского ритуала смотра войск в данном случае имело особенно важное морально-психологическое значение. Его смысл состоял в том, чтобы еще более возбудить патриотизм русских людей, готовящихся к смертельной схватке с сильным и жестоким противником, подчеркнуть справедливость предстоящей борьбы, воздействуя и на религиозные чувства (с нами Бог и благословение святого старца!), укрепить веру в победу. И среди других средств идеологического и морального воздействия далеко не последнюю роль играла военная музыка. В ходе самого сражения на Куликовом поле ратная музыка в решающие моменты воодушевляла воинов: «И начаша мнози гласи труб ратных гласити и варганы тепут

(звучат) и стязи ревут новолочени»¹. При этом военная музыка использовалась для воодушевления воинов не только русскими, но и татаро-монголами.

Однако, как только произошел перелом в пользу русских войск, татарская музыка смолкла, и на поле боя продолжала звучать лишь военная музыка русской рати, преследовавшей татар. Современник битвы свидетельствует: «Начаша гласы трубные с обоих сторон слышати. Татарские же трубы аки онемеша, русские же паче утвердишася»².

После окончания битвы Дмитрий Донской повелел «веселыми трубами» возвестить о победе над врагом. Это свидетельство ценно тем, что оно указывает не только на смысловое значение воинских сигналов, но, по-видимому, относится и к их эмоциональной окраске.

Битва на Куликовом поле явилась выдающимся событием в истории нашей страны. Поэтому о ней дошло больше сведений, чем о других военных событиях прошлого. Однако нет сомнения в том, что использование военной музыки в большинстве сражений того времени происходило примерно так же, как и во время Мамаева побоища.

Военная музыка звучала не только в воинском строю и на поле боя, но и в княжеском быту. По мере усиления великокняжеской власти она становилась все более пышной. Большое значение внешним атрибутам государственной власти придавал Иван III. Особые знаки княжеского достоинства — роскошное парчовое одеяние, шапка Мономаха, бармы (оплечья), скипетр и держава, — введенные им в обиход, должны были подчеркнуть исключительность «помазанника Божия», силу и незыблемость власти государя всея Руси.

При Иване III разрабатывается новый придворный церемониал с торжественными выходами, многочисленными процессиями и «трубными гласами».

¹ Поведание и сказание о побоище великого князя Дмитрия Ивановича Донского//Русский исторический сборник, изданный Обществом истории и древностей российских. Т. 3. М., 1838. С. 28.

² Хрестоматия по истории СССР. Т. 1. М., 1937. С. 90.

Музыка при княжеском дворе звучала не только во время торжественных выходов и дипломатических приемов. Она служила также средством развлечения. Придворные певцы, танцоры, музыканты находились в ведении Потешной палаты, обслуживавшей князя и его приближенных. По всей вероятности, часть музыкантов была из числа военных трубников, суренщиков и накрачеев.

О все возрастающей роли музыки при дворе московских государей свидетельствует факт создания на рубеже XV и XVI веков хора Государевых певчих дьяков.

2. Русское войско и военная музыка в XVI веке

К началу XVI века в основном завершилось объединение русских земель вокруг Москвы и образование централизованного Русского государства. Его дальнейшее укрепление и расширение происходит за счет территорий, населенных нерусскими народностями. Таким образом, уже в середине XVI века возникает русское многонациональное государство.

По мере роста территорий страны и централизации государственной власти возникла необходимость в изменении управления страной, а также в организации вооруженных сил.

Уже в конце XV века создаются центральные органы управления — приказы. К началу XVI века их было десять, а к середине XVI установилась вся система приказов, которая была весьма сложной и запутанной. В 1547 году был сформирован приказ Большого дворца; наряду с другими вопросами он ведал подготовкой военных музыкантов и их деятельностью.

Реорганизация армии выразилась прежде всего в создании постоянного наемного стрелецкого войска. Стрельцы были вооружены огнестрельным оружием — пищальями и, в отличие от ополченцев, имели хорошую военную подготовку.

Одновременно с учреждением корпуса стрельцов вводилась единая для каждого полка форма одежды.

Важное место для укрепления авторитета царской власти отводилось военной музыке.

В 1550 году Иван Грозный провел общегосударственный военный смотр, который был обставлен с большой пышностью: «При появлении царя раздался пушечный салют, военные музыканты начали играть на трубах, сурнах, бить по набатам и накрам, командовавший смотром воевода отдал царю рапорт»¹. С тех пор этот воинский ритуал утвердился в России на долгие годы.

Военная музыка использовалась также для встречи знатных иноземных гостей.

В 1586 году астраханский воевода по царскому приказу устроил почетный прием крымскому царевичу Мурату. Выстроились войска, появление царевича было встречено пушечным салютом, а затем звуками военной музыки — набатов, накр, сурн и труб².

Помимо новых форм использования военной музыки в воинских ритуалах, явившихся прообразом почетных караулов, она по-прежнему применяется на полях сражений. Рост численности войска, усиление роли военной музыки вызвали необходимость в установлении централизованного руководства обучением и деятельностью военных музыкантов. Эти функции были возложены на приказ Большого дворца. Таким образом, уже в середине XVI века делается первая попытка установить в общегосударственном масштабе определенную систему в комплектовании русского войска музыкантами, их обучении и определении круга их обязанностей.

Общественное значение музыки, ее эмоционального и морально-психологического воздействия на протяжении XVI века заметно возрастает. Ее роль становится более значительной не только в ратном деле, но и при богослужениях, и в быту.

Заметно повышается уровень исполнения церковной музыки, что связано с расширением базы профессионального хорового пения. В XVI веке в Москве организуется новый коллектив — хор Патриарших певчих дьяков. Наряду с учрежденным ранее хором Государевых певчих дьяков, этот хор вносит большой вклад в развитие пения а cappella. На

¹ Михневич В. Очерк истории музыки в России. СПб., 1879. С. 28.

² См. там же.

основе обоих этих хоров впоследствии были созданы известные в России Придворная певческая капелла и Синодальный хор.

В первой половине XVI века в русском церковном пении устанавливается многоголосие. В 1551 году Стоглавый собор официально узаконил многоголосное пение в церковной практике. Первоначально это было двух- и трехголосие полифонического склада. Оно сыграло большую роль в развитии гармонического мышления и подготовило распространение в России XVII века новых сложных форм многоголосной хоровой музыки, а также появление бытового жанра канта, оказавшего огромное влияние на всю последующую русскую музыку. Вместе с тем церковное многоголосное пение не могло не оказать влияния на ратную музыку, в частности на многоголосие «трубных гласов».

Новые тенденции, ярко проявившиеся в церковной хоровой музыке, бесспорно, оказали заметное влияние и на светское музыкальное искусство. Это прежде всего относится к народной песне, в которой наряду с образцами обрядовой и календарной все большее место начинает занимать жанр лирической песни.

Песня широко бытовала и в русском войске. По свидетельству австрийского дипломата, который находился в России в 1661—1662 годах и описал свое пребывание в Москве, московские стрельцы развлекались пением даже ночью. Один из часовых, который стоял на карауле под окнами его спальни, по словам автора, даже не давал спать своим пением¹.

Интерес к музыке проявлялся у русского народа во всех общественных слоях. Если социальные «низы» довольствовались народной песней и искусством скоморохов, то у господствующей верхушки были более широкие возможности для удовлетворения своих музыкально-эстетических вкусов.

Во время царских и боярских застолий, игрищ и пиров звучали не только скоморошьи волынки, но и ратная музыка. В сборнике «Древних российских стихотворений» Кир-

¹ См.: *Мейерберг*. Путешествие в Московию: Чтение любителей истории и древностей. Кн. 3. 1873. С. 81.

ши Данилова описывается пир у боярина Никиты Романовича Юрьева¹:

А пир пошел у него на радостях,
А в трубы трубят по-ратному,
Барабаны бьют по-военному².

Музыкантов «держали» также князья Иван Иванович Шуйский, Дмитрий Михайлович Пожарский и многие другие знатные люди того времени.

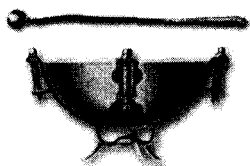
Совершенно очевидно, что условия и формы бытования трех различных сфер русского музыкального искусства — церковного пения, народного музицирования и ратной музыки — предопределило их взаимное влияние друг на друга. Факт воздействия военной музыки на церковную со всей очевидностью обнаруживается, например, в названии «крюков» — нотных знаков в системе древнерусской невменной нотации.

Наряду с такими названиями, как «крыж» (крест), «голубчик борзый» (то есть быстрый) и др., встречаются слова, явно заимствованные из воинского обихода, например «стрела», «меч», «дуда», «рожок», «рог», «дуда со стрелою», «стрела громная», «стрела мрачная», «рожок светлый» и т. п. В особых церковных фиоритурах — фитах — различаются «высокая с мечом», «громная», «роговая», «торжественная», «храбрая». Мы не располагаем сведениями, дающими основания считать, что система крюковой нотации применялась в ратной музыке. Скорее всего, эта музыка существовала в то время лишь в устной традиции. Однако взаимовлияние различных областей русского музыкального творчества не вызывает сомнений.

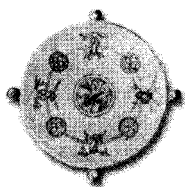
Под воздействием восточных походов в XV—XVI веках происходит пополнение русского войска новыми музыкальными инструментами. Если трубы и сурны не претерпевают в это время заметных изменений, то в ударные инструменты становятся более разнообразными. Появляются новые разновидности бубнов — *тулумбасы* и *набаты*.

¹ Н. Р. Юрьев (Романов) — брат Анастасии, жены Ивана Грозного, и дед первого царя из династии Романовых — Михаила.

² Кирша Данилов. Древние российские стихотворения // Фаминцин А. Скоморохи на Руси. СПб., 1889. С. 230—231.



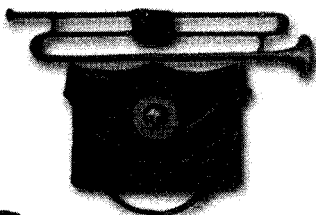
Тулумбас и
вощага



Бубен



Литавра



Трубы ратного строя

Тулумбас (от *турецк.* tulum — литавра, baz — играющий) по форме напоминал бубен, но был меньших размеров. Звук, как и на собственно бубнах, извлекался *вощагой*. Тулумбасами обычно пользовались для подачи сигналов лица начальствующего состава, привязывая инструмент к седлу. Набат, наоборот, представлял собою бубен огромных размеров. Он крепился на деревянном щите и перевозился четырьмя лошадьми, связанными между собою цепями. Сигналы на набате подавали восемь человек, одновременно ударяя по кожаной мембране палками с мягкими наконечниками (наподобие современных литавровых палочек, но больших размеров). Набат обычно придавался воеводе (командиру полка или более крупной войсковой единицы). Само название «набат» арабского происхождения (naba — стража, мн. число nabat). Так назывались барабаны, в которые стражники били перед домами знатных лиц.

В XVI веке, по-видимому, выходят из употребления органы как войсковые инструменты (последнее летописное упоминание об органе относится к 1536 году). Вместе с тем при царском дворе органная музыка продолжает существовать вплоть до начала XVIII века.

Хотя до нас не дошли образцы русской военной музыки XVI века, несомненным фактом является ее самобытность и отличие от военной музыки европейских стран. Это отмечается многими современниками.

Так, английский посланник при дворе русского царя Федора Иоанновича (конец XVI века) Джильс Флетчер в своей книге «О государстве русском», вышедшей в 1591 году, говорит: «Есть у них также трубы, которые издают дикие звуки, совершенно отличные от наших труб. Когда они начинают дело и наступают на неприятеля, то вскрикивают при этом все за один раз так громко, как только могут, что вместе с звуками труб и барабанов производит дикий, страшный шум»¹.

Это свидетельство подчеркивает устрашающий, деморализующий неприятеля характер русской военной музыки, сопровождавшейся громкими возгласами и криком. Флетчер отмечает также отличие звучания русских труб, которые ему кажутся «дикими», от западноевропейских. Однако другой европеец, посетивший Москву в 1517 и 1526 годах, то есть до Флетчера, — С. Герберштейн — воспринял характер звучания русских труб совершенно иначе. Он писал: «У них (то есть у русских. — В. Т.) много трубачей; если они, по отеческому обычаю, станут дуть в свои трубы все вместе и загудят, то можно услышать тогда некое удивительное и необычное созвучие»².

Здесь речь идет не о «диких звуках», а о необычности впечатления, производимого звуками труб на слух непривычного к русской музыке иностранца.

Герберштейн отмечает самобытность звучания не только русских труб, но и деревянных духовых инструментов: «Есть у них и другой род музыки, который на их родном

¹ Флетчер Дж. О государстве русском. СПб., 1911. С. 99.

² Герберштейн С. Записки о московитских делах. СПб., 1908. С. 79—80.

языке называется зурною. Когда они прибегают к ней, то играют почти в продолжение часа, немного более или менее, до известной степени без всякой передышки или втягивания воздуха. Они обыкновенно сперва наполняют воздухом щеки, а затем, как говорят, научившись одновременно втягивать воздух ноздрями, издают трубою звук без перерыва»¹.

На основании приведенных высказываний можно сделать вывод, что уже в начале XVI века в русской военной музыке широко практиковалось многоголосие, что музыка, применявшаяся в строю и особенно в бою, носила энергичный, воинственный характер и что она существенным образом отличалась от военной музыки западноевропейских стран.

3. Русское войско и военная музыка в XVII веке

В XVII веке завершается процесс образования единого централизованного Русского государства. Хотя политико-административное объединение русских земель произошло уже к началу XVI столетия, лишь теперь начинают действовать факторы, способствующие экономическому сближению прежних удельных княжеств и вновь завоеванных территорий.

Внешнеполитические задачи, стоявшие перед Россией в XVII веке, — возвращение отторгнутых русских земель и выход к берегам Балтийского и Азовского морей — были решены лишь в начале следующего столетия, в царствование Петра I. Однако, стремясь к решению указанных задач, русское правительство принимает меры к усилению боеспособности армии, к совершенствованию ее вооружения и организации. Уже в 30-е годы создаются полки «нового строя» — рейтарские (конные), драгунские (пеше-конные) и солдатские (пешие). В каждом из полков была установлена своя форма одежды, введены полковые знамена и военная музыка. Оружие для новых полков было закуплено в Голландии. Комплектовались эти полки вначале добровольцами, но в дальнейшем, особенно во время войны, также и прину-

¹ Герберштейн С. Записки о московитских делах. С. 79—80.

дительно — за счет «даточных людей», что предвосхитило будущую систему рекрутских наборов.

Наряду с новыми полками сохранялись стрелецкое войско и дворянское ополчение, в которых также существовала военная музыка.

В XVII веке происходит дальнейшее распространение и совершенствование огнестрельного оружия, развивается артиллерия. В связи с этим конница утрачивает прежнее значение, и преобладающим родом войск становится пехота. Изменяется тактика ведения боя. Все это вызывает потребность в регламентации боевых действий и службы войск. На протяжении 1606—1621 годов создается первый русский воинский устав Онисима Михайлова. Он назывался Уставом ратных, пушечных и других дел, касающихся до военной науки. В нем пока ничего не говорилось о военной музыке. Но в следующем уставе «Учение и хитрость ратного строя пехотных людей», вышедшем в 1647 году, уже специальная глава отведена барабанному бою и воинским сигналам.

В первой половине XVII века складывается система подготовки военных музыкантов. Система эта была достаточно сложной. В центре — в Москве — этим вопросом ведали приказ Большого дворца (поскольку «трубники» обслуживали царский двор), Иноземный (Посольский) и отчасти Разрядный приказы. Участие Иноземного приказа объясняется тем, что в качестве педагогов-инструкторов привлекались иностранцы¹. Разрядный же приказ, руководивший войском, распределял обученных музыкантов между войсковыми частями. Из сохранившейся челобитной потешника-иностранца Ивана Ермиса, датированной 1638 годом, видно, что ему было поручено обучение 20 государевых трубников из Дворца и 19 трубников Иноземного приказа (кроме того, он учил также 600 человек стрельцов ратному строю)². Во второй половине века обучение музыкантов-духовиков сосредоточивается в Посольском приказе. Ученики набирают-

¹ По этому приказу числились и «комедианты иноземцы», находившиеся в «комедийной храмине».

² См.: Аксенов Е. Новое в инструментовке советского военного марша // Труды Военно-дирижерского факультета. Вып. 10. М., 1970. С. 120.

ся из числа молодых людей, «которые учились нотного пения», то есть профессиональные певчие, знающие нотную грамоту, в том числе «робята певчие» из хора Государевых певчих дьяков.

Наряду с этим вводится обучение музыкантов, главным образом барабанщиков из числа солдатских детей. Вначале оно осуществлялось при двух «выборных полках», а затем стало производиться повсеместно во всех крупных гарнизонах.

На военную музыку оказывали влияние не только изменения в организации войск, вооружении и способах ведения боя. Ратная музыка впитывала в себя также все то новое, что на протяжении XVII столетия постепенно входило в музыкальную жизнь и быт России.

Это была эпоха дальнейшего подъема русской культовой вокальной музыки. Возникновение сложных форм и жанров хоровой музыки — партесного пения, хорового концерта — сопровождалось и развитием музыкальной теории. В 70-е годы в России распространяется «Музыкальная грамматика» Николая Дилецкого. Его последователь Иоанн Коренев пропагандировал это сочинение и предпослал ему обширное вступление. Труды первых русских музыкантов-теоретиков утверждали новое эстетическое направление, гуманистическое по своему смыслу. Вместе с тем они знаменовали переход к новому типу музыкального мышления. В этих трудах зафиксированы такие достижения общественной музыкальной практики, как ощущение гармонического начала, переход от полифонии к гомофонно-гармоническому складу, различие ладовых наклонений, противопоставление мажора и минора и т. п.

На этой основе расцветает яркое дарование певчего дьяка В. П. Титова, одного из основоположников нового хорового жанра — партесного концерта. Василий Титов, чье творчество приходится на последнее 20-летие XVII и начало XVIII века, явился также автором музыки к «Рифмотворной псалтыри», полный перевод которой на русский язык принадлежит другому выдающемуся деятелю русской культуры XVII века — Симеону Полоцкому (1620—1680).

После воссоединения Украины с Россией (1654) усиливаются взаимосвязи и взаимовлияния русской и украин-

ской музыкальных культур. Богатые песенные традиции и музыкальность украинского народа оказывают благотворное воздействие на музицирование в русском городском быту. Под непосредственным воздействием украинской, белорусской и польской бытовой музыки в России сложился популярнейший в конце XVII и в первой половине XVIII века жанр канта. Следует также иметь в виду, что автор «Мусикийской грамматики» Николай Дилецкий, хотя и получил образование в Польше, был родом из Киева.

Уже в XVI веке на территории Украины организуются музыкальные цехи — в Киеве, Прилуках, Стародубе и других городах.

Взаимодействие музыкальных культур русского и украинского народов, восходящих к единому корню древнерусского искусства, проявилось также и в жанре ратной музыки. Запорожская Сечь располагала трубами, сопилками, разнообразным набором ударных инструментов. Ведя постоянные войны с Речью Посполитой и Турцией, запорожское войско обогащало свой музыкальный инструментарий как за счет труб европейского образца, так и за счет инструментов, применявшихся в турецком войске, главным образом ударных. Вопрос о военной музыке в Запорожской Сечи еще недостаточно изучен, но и имеющиеся данные позволяют сделать вывод о самобытности и своеобразии ратной музыки запорожских казаков. Большое влияние на нее оказали формы бытового музицирования. Поэтому в запорожском войске не только было широко распространено хоровое пение, но, по-видимому, нашли применение в воинском строю струнные инструменты наряду с духовыми и ударными. Из числа струнных щипковых инструментов лютневого типа наибольшее распространение в XVII веке имели бандура и торбан («панская бандура»).

Приведем описание выступления из Сечи запорожского войска под предводительством Богдана Хмельницкого в поход против «коронных войск» Потоцкого накануне исторического сражения в урочище Желтые Воды (5—6 мая 1648 года).

«Полки развернулись свободнее. Довбиши и торбанисты выехали в чело войска, загрохотали турецкие барабаны,

грянули торбаны и литавры, и песня, затянутая тысячей голосов, вторя им, сотрясла воздух и самую степь:

Гей, ви, степи, ви ріднії,
Красним цвітом писанії,
Як море широкийі.

Торбанисты отпустили поводья и, откинувшись на седельные луки, со взорами, обращенными к небу, ударили по струнам торбанов; литаврщики, подняв руки над головами, грохнули в свои медные круги; довбиши заколотили в турецкие барабаны, и все звуки эти купно с монотонным напевом песни и пронзительно-нескладным свистом татарских дудок слились в некое безбрежное звучание, дикое и печальное, точно сама пустыня. Упоение овладело войском, головы раскачивались в лад песне, и вот уже стало казаться, что это сама степь поет и колыхнется вместе с людьми, лошадьми и знаменами»¹. Есть все основания полагать, что некоторые инструменты, заимствованные у Порты, например бунчук², появились в запорожском казачьем войске раньше, чем в России.

Из Западной Европы проникают клавесины, клавикорды, гобои, фаготы. Первоначально они появляются при дворе, но затем наиболее просвещенные и состоятельные бояре тоже заводят у себя «новую музыку». Так, руководитель Посольского приказа Артамон Сергеевич Матвеев имел домашний театр и небольшой оркестр. Музыкой, исполнявшейся органом, виолами, скрипками, гобоями, трубами и другими инструментами, сопровождался также спектакли первого русского театра, который просуществовал с 1672 по 1676 год и помещался в подмосковном селе Преображенском — одной из загородных резиденций царя.

Распространение в быту музыки западного толка отчасти объясняется стремлением в какой-то мере восполнить тот пробел, который образовался в связи с запретом искусства

¹ Сенкевич Г. Собр. соч. Т. 2. М., 1983. С. 123.

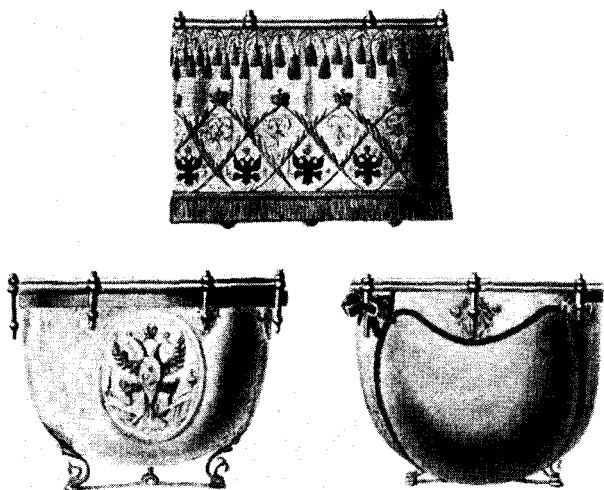
² Слово «бунчук» турецкого происхождения. (Другое его турецкое название — чагана.) Это слово (бунчук) первоначально обозначало отнюдь не музыкальный инструмент, а один из символов гетманской власти (бунчук и булава). В Россию бунчук — символ власти — проник уже в 1576 году, музыкальный же инструмент с таким названием появился лишь к концу XVII века.

скоморохов. Церковь всегда отрицательно относилась к этому виду народного искусства, которое к тому же нередко обличало социальную несправедливость, корыстолюбие и двуличие сильных мира сего, в том числе попов и монахов. В 1648 году под нажимом церкви издается указ, запрещающий участие скоморохов в народных праздниках, свадьбах и других массовых увеселениях. Царь Алексей Михайлович лично предписывал одному из воевод: «А где появятся домры и сурны, и гудки и хари (маски) и всякие гудебные сосуды... то все велеть жечь». Однако запрет на музыкальный инструментарий и вообще на искусство скоморохов не коснулся ратной музыки. Войсковые музыканты по-прежнему несли свою службу. Придворные же музыканты — государевы трубники — пользовались льготами и правами наряду с другой челядью, обслуживавшей царский двор. Придворные музыканты размещались в районе Поварской слободы, память о чем сохранилась в названии одного из переулков столицы — Трубниковский переулок¹.

На протяжении XVII века совершенствуются инструменты ратной музыки. Уже в первые десятилетия на смену накрам приходят более совершенные литавры, снабженные механизмом для регулирования натяжения мембраны и, следовательно, поддающиеся настройке. Литавры были принадлежностью конных войск (стрелецких, стремянных и рейтарских полков). Они изготовлялись из меди, но иногда и из серебра. Мембрана изготовлялась из бычьей или телячьей кожи². Для украшения к литаврам привешивались суконные или камчатные занавеси с серебряными или

¹ Трубниковский переулок находится между Поварской улицей и Спасопесковской площадью. Переулок проложен по территории, прежде занимаемой царскими псарями и егерями (отсюда старое название «Собачья площадка»). Параллельно Трубниковскому проходит Кречетниковский переулок, где раньше жили придворные, ведавшие соколиной охотой. Таким образом, к Поварской слободе примыкали три различных «цеха», обеспечивавших разные виды «царской потехи».

² Название этого инструмента происходит от греческих слов «poly» — много и «tauros» — бык. Вспомним, что литавры, как правило, применяются в комплекте не менее двух; второе же слово указывает на материал, из которого изготовлялась мембрана. В русском языке название «polytauros» (политавры) подвергалось ассимиляции (упрощению): в выражении «ударить по политаврам» один слог стал пропускаться; отсюда получилось русское слово «литавры».



Серебряные литавры кавалерийского полка

золотыми шнурами, кистями и бахромой. Они крепились к седлу — по одной с каждой стороны. В местах соприкосновения с ногами всадника к корпусу литавр прикреплялась толстая кожаная подушка.

Определившееся уже в XVI веке преобладающее значение пехоты среди других видов войск повлекло за собой изменение конструкции ударных инструментов. Вместо тяжелых, громоздких бубнов и тулумбасов, изготовлявшихся из меди и имевших форму котла, появляются значительно более легкие и удобные барабаны¹. Цилиндрическая часть барабана (лукошко) изготовлялась из дерева. Благодаря незначительному весу этого инструмента пехотинец легко носил его на ремне или широкой тесьме, надевавшейся через правое плечо. Прежнюю воцагу заменили близкие к современным барабанные палочки, что способствовало гораздо большему разнообразию и выразительности ритмических рисунков.

¹ Русское «барабан» представляет собою видоизмененное тюркское слово «daraban» того же значения. В польском и украинском языках известна форма «taraban». В основе всех этих слов лежит звукоподражание.

Лукошко барабана было вызолочено либо раскрашено яркими красками. Две кожи (мембраны) стягивались деревянными обручами. Вне употребления барабаны хранились в суконных чехлах, носивших название нагалищ или чемоданов. Барабанами снабжались стрелецкие пешие, солдатские (пехотные) и драгунские (пеше-конные) полки.

Если модернизация ударных инструментов происходит в основном уже в первой половине XVII века, то обновление духовых инструментов осуществляется, главным образом, во второй его половине. Так, в царствование Алексея Михайловича старые типы труб (прямые и трехколенные) постепенно вытесняются новыми трубами овальной формы, близкими по своему внешнему виду к современным. Они получили название «труб ратного строя», изготовлялись из латуни и первоначально закупались в Голландии.

В середине XVII столетия в регулярных пеших (так называемых солдатских) полках вводятся поперечные флейты «сиповки». Позже они распространились и в стрелецких войсках. Сиповки изготовлялись из дерева и не имели клапанов.

В конце XVI века в Западной Европе начинает распространяться новый вид деревянных инструментов — гобой¹. Появившись первоначально во французской армии (1588), гобои на протяжении XVII века постепенно проникли в армейские оркестры почти всех стран континентальной Европы². Первые марши и аранжировки концертной музыки для оркестра, состоящего из гобоев различных строев, по поручению Людовика XIV были написаны Ж.-Б. Люлли. В Россию гобои были завезены во второй половине XVII века. Первоначально они применялись в бытовой и театральной музыке, но к концу столетия проникли и в полковые оркестры. Гобои (которые в России называли также сипошами)

¹ Гобой — инструмент французского происхождения; его название — *haut boix* (фр. — о буа) в переводе означает «высокое дерево» (то есть деревянный инструмент высокого регистра).

² Лишь в английской армии гобои были введены в середине XVIII века. Фармер указывает, что оркестры из гобоев были впервые введены в пехотной гвардии (гренадерские войска) в 1749 году (*Farmer H. G. Military Music. London, 1950. P. 30*).

изготавливались из дерева и не имели клапанов. В это же время в России появились также и фаготы¹.

Обновление инструментария «ратной музыки» происходило постепенно. Несмотря на появление новых инструментов — гобоев, фаготов, литавр, — прежние еще оставались в употреблении вплоть до конца XVII века. Так, в описаниях второго Азовского похода Петра I (1696) упоминаются сурны и накры.

Во вновь организованных полках первой половины XVII века установилось соотношение: 1 набат, 10—12 бубнов (или литавр), такое же количество труб и 24 сурны².

Впрочем, указанная численность далеко не всегда соблюдалась: по-видимому, на периферии ощущался недостаток в музыкантах и музыкальных инструментах. В записи о вступлении на службу князя Б. А. Репнина, относящейся к середине XVII века, говорится о том, что в Белгороде был проведен смотр его полка. В документе подробно перечисляются и музыканты: у Репнина было 11 трубачей, 2 литаврщика, 1 набатчик и 2 сурнача; у Сукина — 6 трубачей и 2 сурнача; у Микулина — 5 трубачей, 1 сурнач и 1 литаврщик³.

Если число музыкантов в полках было относительно невелико, то при дворе количество «государевых трубников» было достаточно внушительным. Современник рассказывает: «На царском дворе играют в трубки и в суренки и бьют в литавры... А будет трубников, литаврщиков и суренщиков в царском дому всех человек со сто»⁴.

К концу столетия в полках будущей русской гвардии — Преображенском и Семеновском — появляются новые составы музыкантов.

¹ Фагот — инструмент итальянского происхождения. Fagotto в переводе означает «узел», «связка». Разновидность фагота — дульциан (дольчиан, дульчиан — нежный), или дискант-фагот также был известен в России с конца XVII века.

² Французский путешественник Ж. Маржерет, посетивший Москву в начале XVII века, говорит о том, что на каждый полк кроме 12 бубнов полагалось столько же труб и несколько сурн.

³ См.: Акты Московского государства. Т. 3. СПб., 1901. С. 573. Цит. по: Аксенов Е. Новое в инструментовке советского военного марша // Труды ВДФ. Вып. 10. С. 120.

⁴ Котошихин Г. О России в царствование Алексея Михайловича. СПб., 1906. С. 19.

В них входят барабанщики и сиповщики¹. Общая численность музыкантов в каждом из созданных в 1687 году «потешных» полков достигала 20 человек, а к началу XVIII века она составила 72 человека в Преображенском и 51 человек в Семеновском полках.

Не имея нотных материалов, относящихся к военной музыке в России XVII века, мы можем судить о ее характере, основываясь лишь на свидетельствах современников. Однако таких свидетельств не так уж много, кроме того, отражая вкусы и привычки их авторов, они весьма субъективны и противоречивы. В некоторых из них проскальзывает пристрастие к «гладкой», стандартной музыке Запада и высокомерное отношение к русской культуре. Таковы, например, высказывания о русской военной музыке конца XVI века Дж. Флетчера, о которых говорилось выше, и секретаря австрийского посольства И. Г. Корба (XVII век). Основываясь на подобных свидетельствах иностранцев, дореволюционный историк русской армии А. Висковатов утверждал, что вся допетровская военная музыка была нестройной, оглушающей, «не столько способною услаждать слух, сколько наводить ужас»². Такое мнение с его легкой руки удерживалось до сравнительно недавнего времени. Между тем уже в XIV веке наши предки четко различали «трубные гласы» по их выразительно-эмоциональной окраске. Вспомним, что Дмитрий Донской повелел возвестить победу над Мамаем «веселыми трубами». Надо полагать, что эти «веселые трубные гласы» отнюдь не наводили ужас, а, наоборот, вызывали чувство радости, бодрости и ликования. В XVI веке С. Герберштейн отмечал в русской музыке «некое необычайное и удивительное созвучие». Здесь речь идет не о громкости и нестройности звучания русских труб, а о самобытности, несхождении с музыкой стран Западной Европы. Это важнейшее отличительное свойство русской военной музыки, несомненно, находится в прочной и нерасторжи-

¹ Сиповщики — исполнители на сиповках (флейтах) или сипошах (гобоях). Очевидно, этим названием обозначались, в отличие от барабанщиков, все исполнители на деревянных духовых инструментах.

² Висковатов А. В. Историческое описание одежды и вооружения российских войск. Ч. 1. СПб., 1899. С. 109.

мой связи с ладовой спецификой русской народной песни, а также отражает многовековое влияние культового церковного пения. Поэтому происшедшее в XVII веке проникновение в Россию новых музыкальных инструментов, появление значительного числа музыкантов-иностранцев не могли лишить нашу ратную музыку ее самобытности, затушевовать ее ясно выраженный национальный характер.

Приведем интересное свидетельство португальца Томаса Перейры, который был переводчиком при заключении в Нерчинске в 1689 году мирного договора между Россией и Китаем: «Перед тем, как московский посол вышел из палатки, появились две роты солдат с их капитанами и офицерами, которые с большой помпой медленно прошагали, напоминая процессию. Впереди шел оркестр, составленный из хорошо сыгравшихся флейт и четырех труб, звуки которых гармонично сливались, вызывая вящее удовлетворение и аплодисменты толпы. За ними шли конные барабанщики и еще отряды мушкетеров и вооруженных по римскому образцу солдат... Во время принесения клятвы москвитяне играли на трубах и флейтах, которые в ушах ангелов мира звучали небесной музыкой. Когда музыка затихла, наши послы загрустили, ибо если они сами не умели петь, им нравилось чужое пение, и если они сами не могли спеть новую песню, то всё же им нравилась чужая в чужой стране»¹.

В этом свидетельстве подчеркнута благозвучность русского военного оркестра, а сравнение его с «небесной музыкой» выражает впечатление автора от ее своеобразия и высокой эстетической ценности. Радостный, жизнеутверждающий характер русской военной музыки отмечают также Мейерберг и Олеарий, о чем речь пойдет ниже.

На протяжении XVII века применение военной музыки в сражениях, в воинском быту мало чем отличается от предыдущих эпох. Можно, однако, отметить некоторые осо-

¹ Русско-китайские отношения в XVII веке: Материалы и документы. Т. 2. М., 1972. С. 714, 727. Цит. по: Петровская И. Об изучении русской музыкальной культуры второй половины XVII — первой четверти XVIII века // Критика и музыковедение. Вып. 2. Л., 1980. С. 233—234.

бенности в использовании военных музыкантов. Так, трубачи (трубники) использовались не только в роли музыкантов, но совмещали свои прямые функции с дозорной службой. Нередко они использовались в роли связных, посыльных и даже дипломатических курьеров¹. Значительно больший удельный вес военная музыка стала занимать во время воинских церемониалов и особенно дипломатических актов.

Австрийский дипломат Мейерберг, прибывший в Москву в 1611 году, так описывает встречу посольства: «За две мили от Москвы в открытом поле по краям дороги стояли шесть тысяч пешего войска, расположенные разными отрядами с сорока знаменами, а дальше в таком же порядке до самого предместья десять тысяч конницы, тоже со своими значками. Для изъявления радости они непрерывно оглашали воздух барабанным боем и игрою на трубах»².

Другой иностранец — ученый и путешественник, Адам Олеарий, побывавший в России в 40-е годы XVII века, — описывает встречу турецкого посла. Он отмечает большую пышность этой церемонии, в которой участвовало 16 тысяч человек конницы: «Перед каждым штандартом ехали волынщики и литаврщики, а перед лейб-штандартом — шесть трубачей, которые трубили что-то веселое»³.

Таким образом, и Мейерберг, и Олеарий говорят о веселом, жизнерадостном характере русской ратной музыки.

На протяжении XVII века, как и прежде, военные музыканты широко привлекаются к обслуживанию различных празднеств, торжественных застолий как при дворе, так и в домах знатных бояр. Свои музыканты и плясуны были у князей И. Шуйского, Д. Пожарского, домашние оркестры западного типа содержали А. Матвеев, Б. Голицын и другие русские вельможи.

«Свадебный чин», всегда сопровождавшийся на Руси пением и музыкой, особенно торжественно обставлялся при

¹ См.: Аксенов Е. Новое в инструментовке советского военного марша // Труды ВДФ. Вып. 10. С. 5—6.

² Путешествие в Московию барона Августина Мейерберга в 1611 г., описанное самим бароном Мейербергом. Изд. Моск. ун-та. М., 1877. С. 56.

³ Олеарий А. Описание путешествия в Московию. СПб., 1906. С. 46.

дворе. Так, на свадьбе Михаила Романова (1626), например, непрерывно звучала музыка: «А в то время как государь пошел в мыльню, во весь день и с вечера и в ночи на дворце играли в сурны и в трубы и били по накрам»¹.

В 1674 году, в связи с объявлением царевича Федора наследником престола, царь Алексей Михайлович устроил большой пир, «а после кушанья изволил великий государь себя тешить всякими игры, и его, великого государя, тешили, и в органы играли, а играл в органы немчин, и в сурны, и трубы трубили, и в суренки играли, и по накрам и по литаврам били»².

Постоянное повышение роли и значения военной музыки, происходившее на протяжении XVI—XVII веков, все более широкое использование ее во время воинских церемониалов, приемов иноземных дипломатов и в придворном быту было направлено на укрепление идеи незыблемости царской власти и являлось одной из форм выражения возросшей силы централизованного Русского государства.

Глава третья

ВОЕННАЯ МУЗЫКА В КОНЦЕ XVII И ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА

1. Внешняя политика России и военная реформа Петра I

Первая четверть XVIII века представляет собой важный рубеж, знаменующий начало нового этапа русской истории.

Начавшееся в 1689 году царствование Петра I (1672—1725) ознаменовалось коренными преобразованиями, направленными на укрепление Русского государства, усиление его экономической и военной мощи.

Реформы, проведенные в России в первой четверти XVIII века, ускорили социально-экономические процессы, наметившиеся уже в XVII веке, укрепили диктатуру дворянства

¹ Дворцовые разряды. Цит. по: *Фаминцын А.* Скоморохи на Руси. С. 22.

² Там же. С. 16.

и создали условия для развития зарождавшейся буржуазии. Рост промышленности и торговли потребовал расширения рынков сбыта, завоевания новых торговых путей, возврата отторгнутых у России территорий, обеспечивавших выход к морям.

Ведя борьбу за выход к Балтийскому и Азовскому морям, Петр I придавал большое значение созданию сильной армии и военно-морского флота. Этой цели и была подчинена военная реформа. Она проводилась постепенно, начиная с 1699 года, когда были сделаны первые рекрутские наборы, и в основном завершилась в 1716 году выходом в свет «Устава воинского».

В результате военной реформы был изменен порядок организации и комплектования вооруженных сил: на смену малочисленному стрелецкому войску и народному ополчению, созывавшемуся в случае войны, пришла постоянная армия, комплектовавшаяся путем рекрутских наборов. Срок службы для солдат был установлен в 25 лет. Офицеры набирались в основном из дворян, которые обязаны были пожизненно нести военную или государственную службу.

Однако итог военной реформы состоял не только в увеличении численности войск и упорядочении их структуры и организации. Огромное значение имело и качественное улучшение вооруженных сил. Оно достигалось выдвижением на командные должности способных и деятельных командиров и начальников (нередко даже вопреки классовой иерархии) и основывалось на учреждении системы подготовки командных кадров, на вооружении армии и флота новыми, современными видами оружия, на изучении и использовании для достижения победы передовой тактики и стратегии, в том числе — заимствованной у противника.

Подготовкой военной реформы явилось создание войсковых частей нового образца, отличных от прежних стрелецких войск.

Первая войсковая часть нового типа — Преображенский полк — была создана «для забавы» юного царевича — будущего царя Петра I. В 1684 году возникает первая рота этого полка. К 1687 году полк был сформирован полностью, а юный царь под именем Петра Алексеева стал в нем бом-

бардиром (артиллеристом). В том же году создается другой «потешный» полк — Семеновский. Оба эти полка стали первыми гвардейскими частями русской армии.

Преобразуя русскую армию и создавая военно-морской флот, Петр I учитывал положительные стороны и достижения передовых европейских государств.

Реформа вооруженных сил, проведенная в начале XVIII века, не могла не коснуться и военных оркестров.

2. Военные оркестры в конце XVII — первой половине XVIII века

Изменения в составах и организации военных оркестров, происшедшие в начале XVIII века, были подготовлены всем предшествующим ходом развития русской военной музыки. Важное значение имело появление во второй половине XVII века новых музыкальных инструментов, таких, как гобой, литавры, барабан. Эти инструменты постепенно начинают вытеснять прежние сурны, накры и бубны, и к началу XVIII века этот процесс завершается. Правда, для новых инструментов подчас сохраняются старые названия, но это не может изменить сущности происходящего обновления музыкального инструментария в русском войске.

На развитие военной музыки, безусловно, оказал влияние общий уровень русской церковной и светской музыкальной культуры. Деятельность Николая Дилецкого и Василия Титова, появление «Рифмотворной псалтыри» в переводе Феофана Прокоповича с музыкой Титова и особенно распространение нового жанра светской музыки — канта — все это прямо или косвенно воздействовало на военные оркестры, особенно на их репертуар. Самый факт наличия в России второй половины XVII века высокоразвитой певческой культуры содействовал и развитию инструментальной музыки, подготовке музыкантских кадров.

К началу XVIII века в состав русских оркестров входили самые новейшие деревянные духовные инструменты. Об этом можно судить по письму русского посланника в Пруссии и Дании стольника А. П. Измайлова, датированному 29 мая 1702 года.

Он докладывает:

«Куплены:

2 дульциана, даны 30 ефимков

2 баса, 15 ефимков

5 сипож, 25 ефимков

7 флетов, 21 ефимок»¹.

Этот документ дает представление о большом разнообразии духовых инструментов, бывших в употреблении в России.

Не может быть безразличным для нас и вопрос об отношении самого Петра к музыке, так как в эпоху ничем не ограниченного абсолютизма личные вкусы и пристрастия монарха имели немаловажное значение². Некоторые историки утверждают, что Петр I не любил музыки, был равнодушен к театру³. С этим нельзя согласиться.

Уделяя главное внимание государственной, военной, дипломатической деятельности, заботясь о развитии науки, просвещения, промышленности и ремесла, Петр, естественно, не мог столько же энергии и времени отдавать развлечениям, в том числе и искусству. Однако, будучи необычайно деятельным и разносторонним человеком, Петр любил музыку, видя в ней мощное средство эмоционального воздействия на массы людей, объединяющее их волю.

Уже 12-летним мальчиком он состоял барабанщиком первой роты «потешного» Преображенского полка, причем освоил технику игры на этом инструменте весьма основательно. Об этом можно судить по следующему факту. В 1698

¹ Дульциан (или дульсиан, дольчиан) — инструмент типа фагота (дискант-фагот); бас-фагот; флейты могли быть двух типов — большие и малые; сипожи (или сипоши) — по-видимому, гобои; ефимок (иоахим-сталер) — золотая прусская монета. Цит. по: *Петровская И.* Об изучении русской музыкальной культуры второй половины XVII — первой четверти XVIII века // *Критика и музыкознание*. Вып. 2. С. 240.

² В названной статье справедливо указывается на то, что личная роль Петра I в развитии военной музыки подчас преувеличивается. И. Петровская подчеркивает, что традиционный зачин старинных правовых актов «...по указу великого государя...» вовсе не означает личного участия или инициативы самого царя в том или ином вопросе. Однако основополагающие документы, подписанные самим Петром, не оставляют места для сомнения в том, что выражают волю царя и находятся в полном соответствии с его взглядами и намерениями.

³ См., например: *Мавродин В.* Петр Первый. Л., 1948.

году, будучи в Дрездене у князя Фюрстенберга, Петр, «развеселившись, взял у одного из своих барабанщиков барабан и барабанил так, что своим искусством даже превзошел настоящих барабанщиков»¹.

По свидетельству дворцовой летописи того времени — «Камерфурьерского журнала», — царь находился в близких, дружеских отношениях с придворными певчими, бывал у них в гостях и «сам пел партесное»² (то есть участвовал в исполнении многоголосных церковных песнопений).

Неудивительно, что в созданных по инициативе и при непосредственном участии Петра первых гвардейских полках были достаточно многочисленные оркестры (около двадцати человек). К 1702 году в Преображенском полку было уже 32 сиповщика³ и 40 барабанщиков, а в Семеновском полку — 16 сиповщиков и 35 барабанщиков.

Даже при формировании сравнительно небольших подразделений им придавались военные музыканты. Так, в 1700 году казачий голова Атласов с отрядом в 100 человек был направлен из Сибири для освоения Камчатки. Помимо пушек, пищалей и боеприпасов, в «Тобольске дано ему полковое знамя, барабанщик и сиповщик»⁴.

Стремление к совершенствованию штатов и составов военных оркестров проявляется на протяжении целого ряда лет. Об этом свидетельствуют штатные ведомости отдельных полков, дошедшие до нас с 1698, 1702 и 1707 годов. Однако окончательное решение вопроса об упорядочении русских военных оркестров произошло лишь в 1711 году. 19 февраля этого года был издан Указ о штатах кавалерийских и пехотных полков с указанием расположения их по губерниям⁵.

¹ Русская старина, 1874, сент.

² См.: Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века. Т. 2. М., 1953.

³ Сиповщиками могли называться как флейтисты, так и гобоисты, однако здесь, по-видимому, этот термин употребляется в обобщенном смысле, обозначая всех музыкантов, играющих на духовых инструментах, кроме барабанщиков.

⁴ Пушкин А. С. Материалы для заметок о книге С. П. Крашенинникова «Описание земли Камчатки» // Собр. соч. В 10-ти т. Т. 7. М., 1976. С. 221.

⁵ Указ № 2319 // Полн. собр. законов Российской империи. Т. 1—4. СПб., 1839. С. 590.

Хотя военные оркестры существовали в русской армии задолго до Петра I, они имелись еще не в каждом полку; их численность и инструментальный состав были весьма пестрыми. Указ 1711 года положил этому конец, поскольку было строго установлено количество музыкантов в каждом полку и определены инструменты, на которых они должны играть.

По новому штату военные оркестры предусматривались в следующем составе:

— в кавалерийских полках — 11 человек;

— в пехотных полках — 9 человек.

Годом позже устанавливаются штаты военных оркестров артиллерийских полков в количестве 10 человек.

Все музыканты, независимо от того, на каких инструментах они играли, именовались гобоистами. На самом же деле, например, в пехотном полку из девяти музыкантов собственно гобоистов было только пять, а кроме них имелось еще два трубача и два валторниста. В каждом полку должен был быть один гобоист-иностранец, который выполнял функцию руководителя оркестра, остальные музыканты были русские.

В артиллерии предусматривалось два гобоиста-иностранца. Кроме оркестра, в полку были также барабанщики и литавристы, осуществлявшие сигнальную службу. Так, в кавалерийском полку сверх одиннадцати гобоистов имелось 20 барабанщиков, 2 трубача и один литаврист. Всего в полку, таким образом, было 34 музыканта. Пехотный полк имел дополнительно 16 барабанщиков, то есть всего 25 музыкантов.

Оркестры гвардейских частей, находившиеся в привилегированном положении, не придерживались указанных штатов и были более многочисленными. Известно, например, что оркестр Преображенского полка к 1716 году увеличился до 43 человек. В это время оркестр Семеновского полка состоял из 30 человек, несмотря на то что типовой состав оркестра гвардейского полка предусматривал численность музыкантов 18—20 человек.

На каждом корабле для подачи сигналов было введено по два трубача.

Трубы и валторны были натуральные. Они изготовлялись из латуни, но нередко трубы были и серебряные. Флейты, гобои, дульцианы и фаготы еще не имели клапанов. Флейты и гобои изготовлялись из пальмового дерева. Музыканты носили их в медных футлярах, на белом ремне, который надевался через левое плечо.

Барабаны до 1739 года изготовлялись из дерева (цилиндрическая часть — кадло), а начиная с 1740 года — из меди и латуни. В гвардии, кроме того, были барабаны из серебра. По черному фону на кадле барабана располагались цветные фигуры, цвет которых зависел от рода войск. Гвардейские серебряные барабаны имели вызолоченный императорский вензель, который располагался на красном фоне. На кадле помещались обручи, обтянутые зеленым материалом с золотым галуном. Барабаны носили на лосиной перевязи.



Барабанщик лейб-гвардии
Преображенского полка
(1700)

Литаврист, гобоист
и барабанщик
артиллерийского полка
(1728)



В новой русской армии была введена и новая форма одежды по европейскому образцу. Музыканты имели специальную форму, отличавшуюся от одежды остальных солдат. Если предметы обмундирования и их покрой были в разные годы и в разных полках более или менее сходными, то расцветка и окантовка зависела от родов и видов войск, а также видоизменялась с течением времени.

В начале XVIII века (с 1700 года) барабанщик лейб-гвардии Преображенского полка носил зеленый сюртук с красными обшлагами и трехцветными полосами (красными, зелеными, белыми). Брюки короткие, выше колена, красного цвета, чулки зеленые. Черная шляпа обрамлялась серебряным галуном.

Форма музыкантов-артиллеристов, введенная в 1728 году, состояла из красных мундиров с голубыми обшлагами, под мундиром — тоже красный камзол. Обшлага и борты обшиты белым шнуром. Белые гамашы с синими про-

Валторнист и
барабанщик гвардии
(1742)



дольными полосами. Черная шляпа у литавриста и гобоиста обшита золотым галуном, у барабанщика — серебряным. Ремень для литавр красного цвета.

Все музыканты носили на плече специальный знак в форме треугольного погона с поперечными светлыми полосами — так называемое «ласточкино гнездо».

Подготовка полковых музыкантов велась под руководством наиболее опытных исполнителей, главным образом из числа иностранцев, в специальных гарнизонных школах, которые находились в Петербурге, Москве и многих городах и крепостях, где дислоцировались крупные гарнизоны. Контингент обучаемых пополнялся за счет одаренных молодых церковных певчих и солдатских детей. Для подготовки музыкантов в оркестры гвардии и придворный оркестр отбирались способные мальчики даже из Придвор-

Гобоист пехотного полка
(1750)



ной капеллы. Сохранились документы начала XVIII века, в которых говорится об отправке «робят певчих в науки гобойские». К обучению игре на гобоях, флейтах и валторнах привлекалась также молодежь духовного звания из числа певчих, которых прикомандировывали к полкам. В 1717 году в Петербургской гарнизонной школе обучалось свыше 50 музыкантов, то есть более трети всего переменного состава школы.

В Петербурге установился обычай, по которому две группы музыкантских учеников за час до полудня, отмечавшегося пушечным выстрелом, располагались на колокольне собора в Петропавловской крепости и на башне Адмиралтейства и демонстрировали свои успехи в «науках мусикийских». Игра военных музыкантов неизменно привлекала большое количество слушателей.

Некоторая часть музыкантов-иностранцев была привлечена на службу в русскую армию из числа военнопленных. Так, после Полтавской битвы было взято в плен 279 шведских военных музыкантов: трубачей, гобоистов, флейтчиков, литаврщиков, барабанщиков¹. Многие пленные музыканты перешли на русскую службу.

Однако основную массу гобоистов, трубачей, валторнистов, фаготистов, барабанщиков и литаврщиков составляли уроженцы России. Так, уже к началу второй четверти XVIII века в гвардейских полках на двух музыкантов-иностранцев приходилось шестнадцать русских, а в армейских полках это соотношение было соответственно один и восемь. Русские музыканты к этому времени не уступали иностранцам в технике игры, а в ряде случаев превосходили их. Поэтому военные оркестры часто привлекались к придворным празднествам для усиления придворного оркестра, состоявшего исключительно из иностранцев. При постановке в 1736 году оперы Ф. Арайи «Сила любви и ненависти» к участию в спектакле были привлечены четыре военных оркестра².

Можно, таким образом, сделать вывод, что полковые оркестры сыграли важную роль в развитии русской музыкальной культуры, поскольку они явились наиболее важным и действенным источником массовой подготовки кадров музыкантов-исполнителей.

Военная музыка интенсивно развивалась не только в русской армии. На протяжении XVIII века происходит совершенствование ратной музыки и в казачьем войске Украины, которое существовало автономно, подчиняясь гетману. Лишь в конце XVIII века украинское войско было объединено с русским, а в 1797 году был проведен первый рекрутский набор среди казаков Левобережной Украины. Музыка украинского казачьего войска развивала и продолжала

¹ Письма и бумаги императора Петра Великого. М.; Л., 1950. Т. 9. Вып. 1. С. 263, 269.

² Арайя Франческо (1700—1770 [1767?]) — итальянский композитор. Работал в России в 1735—1759 и 1762 годах. Его опера «Цефал и Прокрис» на русский текст А. Сумарокова была поставлена в С.-Петербурге в 1755 году.

традиции Запорожской Сечи, однако гетман и казачьи военные власти руководствовались также императорскими указами. Поэтому структура и составы украинских оркестров соответствовали штатам музыкальных подразделений русской армии. Походы украинских казачьих полков совершаются под звуки труб, гобоев и литавр. Развитию украинской военной музыки способствуют «музыкальные цехи», существовавшие в Киеве, Прилуках, Стародубе и других городах начиная с XVI века. Эти цехи сыграли заметную роль для пополнения казачьих оркестров музыкантами. Так, например, киевский полковник Г. Коровченко получил в 1710 году от Петра I жалованную грамоту, на основании которой он реорганизовал музыкальный цех, укомплектовав его умеющими играть лицами, в том числе из казаков. Этот цех предназначался исключительно для нужд войска¹.

Особенно развита была военная музыка в гетманской резиденции — городе Глухове. Здесь была организована музыкальная школа, которая находилась в ведении Генеральной войсковой канцелярии. В течение трех лет мальчиков обучали игре по нотам на различных музыкальных инструментах, а также партесному пению². Любопытно, что игре на духовых инструментах учились дети не только солдат, но и высокопоставленных казачьих начальников. Так, игре на валторне обучались сыновья глуховского генерального подскарбия (хранителя казны) Якова Марковича³.

Военная музыка широко использовалась во время парадов и воинских ритуалов. В церемонии избрания К. Разумовского на пост гетмана, проходившей в Глухове в 1750 году, звучала воинская музыка Глуховского, Воронежского, Кролевецкого полков⁴.

О большом значении, которое государственная власть придавала военной музыке в первой четверти XVIII века, свидетельствуют и такие факты: в новом «Уставе воинском»

¹ ЦГИА УССР, ф. 59, оп. 1, № 5.

² ПСЗ Российской империи. Т. 10. СПб., 1830. С. 614.

³ Центр. науч. б-ка АН УССР, ф. XII, № 2—3.

⁴ Документы по поводу избрания К. Разумовского в гетманы. РГБ, ф. 178, № 2989, л. 3.

(1716) целая глава «О бою барабанном» посвящена подаче сигналов и управлению с их помощью войсками. Позже издается специальный указ «Как бить зарю», где подчеркивается регламентирующее и воспитательное значение этого сигнала и подробно излагаются действия войск после утренней и вечерней зари.

В первой четверти XVIII века окончательно складываются основные функции военной музыки. К ним относятся игры на марше, в походе, на учении, в бою. Важное место по-прежнему занимает сигнальная служба. Возрастает роль военных оркестров во время проведения воинских ритуалов, которые теперь постоянно сопровождаются полковой музыкой.

В рассматриваемый период сохраняются многие воинские ритуалы, сложившиеся еще в прежние годы; некоторые из них модернизируются. Так, необычайно пышными становятся триумфальные шествия, представляющие собой развитие ритуала встречи победителей и предвосхищающие военные парады. Торжественными и многолюдными становятся погребальные обряды. Об этом, например, свидетельствуют похороны Лефорта (1699), в которых принимал участие сам царь. Видное место в этой церемонии занимал военный оркестр, впервые в России участвовавший в похоронах.

Вместе с тем при Петре I возникают также и другие новые воинские ритуалы, сопровождавшиеся военной музыкой. К их числу относятся:

- утренняя и вечерняя заря;
- награждение воинских частей памятными регалиями;
- посвящение в офицеры;
- развод почетного караула;
- военно-морской ритуал «Салют наций».

Почетный караул в XVIII веке носил совершенно другой характер и имел иное предназначение, чем в наши дни. Он наряжался исключительно от гвардейских Преображенского или Семеновского полков для охраны царского дворца и членов царской семьи. В его состав входили: капитан, поручик, прапорщик (знаменосец), шесть унтер-офицеров, восемьдесят гренадеров и двенадцать музыкантов. Ритуал

складывался из встречи начальника, торжественного выноса знамени и церемониального марша. На всех трех этапах звучала военная музыка.

Кроме чисто служебных функций, военные оркестры нередко использовались также для игры во время придворных церемоний, ассамблей и куртагов (придворных балов и пиршеств), торжественных встреч знатных особ, гуляний, маскарадов и других празднеств. Военных музыкантов обучали игре не только на духовых, но и на смычковых инструментах, чтобы они при необходимости могли исполнять бальную музыку.

Сохранились описания торжественных встреч Петра I в Новгороде, Москве, Нижнем Новгороде и других городах. Обязательными участниками этих встреч были хоры певчих, семинаристов и военные оркестры, исполнявшие панегирические канты, виваты и марши.

В 1702 году по случаю взятия Нотебурга (Шлиссельбурга) состоялся торжественный въезд Петра I в Москву. В районе нынешней площади Маяковского были построены триумфальные ворота. Очевидец рассказывает: «Лицевые стороны домов, находящиеся по соседству с триумфальными воротами, также все увешаны были коврами и украшены изображениями, а на вислых крыльцах их развивались флаги лент, стояли музыканты и гремела музыка на всевозможных инструментах, которым подтягивал орган, что все производило гармонию чрезвычайно приятную»¹.

Сам Петр I придавал большое значение торжественным церемониям по случаю военных побед. А. С. Пушкин пишет, что он «учредил порядок торжественного въезда наподобие римских триумфов и 21-го (декабря 1709 года. — В. Т.) вошел в Москву при пушечной пальбе, колокольном звоне, барабанном бое, военной музыке и восклицании наконец с ним примиренного народа: „Здравствуй, государь, отец наш“»².

¹ Путешествие Корнелия де Бруина через Московию//Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. Кн. 2. Отд. 4. 1872. С. 103—104 (пер. с франц. — В. Т.).

² Пушкин А. С. История Петра//Собр. соч. В 10-ти т. Т. 8. М., 1977. С. 172.

И действительно, встреча была организована необычайно пышно: по пути следования колонны были сооружены семь богато оформленных триумфальных ворот. У каждого из них победителей встречали краткой приветственной речью и музыкой. По окончании приветствия звучала вокальная музыка, сопровождавшаяся инструментальной. Встречающие музыканты располагались прямо на воротах; полковые музыканты следовали вместе со своими полками. Возле ворот находились певческие хоры. Во главе колонны шествовали 24 трубача и 6 литаврщиков, за ними следовал Семеновский полк. В составе колонны шли пленные шведские генералы, офицеры и солдаты. Среди них были 129 музыкантов. Трофейные музыкальные инструменты везли на 54 повозках. Петр I находился во главе Преображенского полка, который выступал с «распущением знамен и игрой на трубах»¹. У последних ворот перед Красной площадью с приветственной речью к царю обратился Стефан Яворский². Петр сошел с коня и слушал речь стоя. «При окончании же оной спустившиеся на искусно сделанных облаках со сводов врат несколько отроков, одетых в белое платье, в виде ангелов крылатых, воспели песнь духовную, приличную торжеству»³.

В декабре 1721 года после подписания Ништадтского мира Петр I по пути в Москву проезжал через Новгород. Там ему также была подготовлена встреча. У въезда в город были сооружены триумфальные ворота. Наряду с церковными певчими и хором семинаристов в музыкальном оформлении этого церемониала участвовали и военные оркестры. Царя и сопровождавшее его войско встречал и приветствовал архиепископ Новгородский Феодосий. Вот как описывается это событие в «Реляции, что при отправлении торжественного входа его императорского величества всероссийского в Москву... чинилось»: Царь «явил свое императорское высокосклонное милосердие на мног час в оных

¹ Голиков И. И. Дополнение к деяниям Петра Великого. Т. 16. М., 1795. С. 222.

² С. Яворский (1658—1722) — видный деятель русской церкви, местоблюститель патриаршего престола.

³ Голиков И. И. Дополнение к деяниям Петра Великого. С. 224.

вратах веселяся трубных и мусикийских гласов, и от учащихся отроков разноязычных песней слышанием»¹.

Естественно, что встреча в Москве была еще более пышной. Она напоминала церемонию, организованную 21 декабря 1709 года.

Триумфальные встречи и помпезные церемонии проводились не только на суше, но и на море. Сохранилось описание военно-морского парада, проведенного 10 августа 1723 года по случаю прибытия в Кронштадт первого русского судна — ботика, «подавшего Петру во молодых летах о морской службе понятие»².

В параде участвовали 22 линейных корабля, «великое число» фрегатов, яхт и морских судов из всех кронштадтских гаваней. Был разработан подробный ритуал со спуском и подъемом флагов, пушечной пальбой, торжественным обедом и музыкой. Ботик буксировался галиотом в сопровождении 200 галер. При его приближении к выстроившейся на рейде эскадре на нем подняли императорский штандарт, а с адмиральского и остальных военных кораблей раздался пушечный залп. По мере прохождения ботика мимо кораблей эскадры на каждом из них приспускались флаги и вымпелы и велась пушечная стрельба. Обойдя весь флот, ботик развернулся и снова прошел перед эскадрой. При этом на каждом корабле, мимо которого он проходил, «били барабаны поход, играли на трубах и все люди кричали „ура“». Затем был сервирован обед в палатках». «Палатки сии были сделаны из корабельных парусов. В продолжении стола производилась непрерывная пушечная пальба и играли на трубах»³.

Хотя военные оркестры часто привлекались к исполнению торжественной музыки, прославлявшей победы русского оружия, существовали и другие формы и жанры патриотической музыки. Героико-патриотическая тема проникает в партесный хоровой концерт. Так, по случаю Полтавской победы выдающийся русский композитор В. Титов написал специальный концерт для хора, который, естественно, не предполагал оркестрового сопровождения.

¹ Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом. Т. 2. СПб., 1862. С. 532.

² Штелин Я. Полн. собр. анекдотов о Петре Великом. М., 1801. С. 169.

³ Там же. С. 169.

Во второй четверти XVIII века, хотя штаты оркестров не менялись, их фактические составы постепенно увеличивались. Особенно интенсивно процесс расширения составов военных оркестров протекал начиная с 40-х и до середины 90-х годов XVIII века. Это связано с общей тенденцией, выражавшейся в стремлении к роскоши, пышности, парадности и проявлявшейся не только при дворе, но и в жизни крупных помещиков.

Если Петр I был весьма скромен в быту, то этого нельзя сказать о его сподвижниках и преемниках. Так, в «Дневнике» Берхгольца описываются пышные обеды с музыкой у Меншикова: «...сперва раздавались трубы и литавры, потом явились инструментальная, а наконец и вокальная музыка, исполняемая княжескими певчими»¹.

Пышные празднества, устраивавшиеся в период царствования Анны Иоанновны, хорошо известны по роману И. Лажечникова «Ледяной дом». Показателен и такой факт: после смерти дочери Петра I Елизаветы осталось 15 тысяч царских платьев.

Стремление к роскоши и пышности стимулировало развитие музыки при дворе, в дворянском быту и в армии. Возрождается придворная опера во главе с Ф. Арайей.

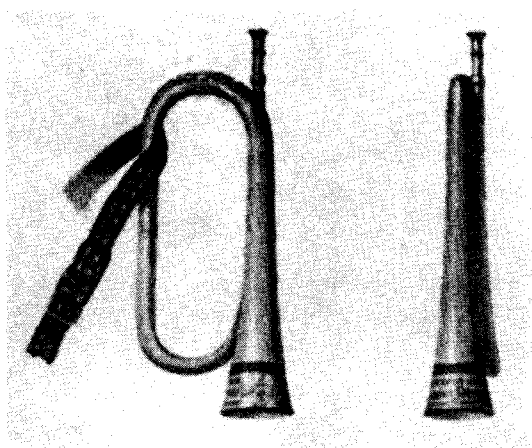
Дворянских детей обучают игре на различных музыкальных инструментах, в том числе — на духовых.

В штат учрежденного в 1731 году Шляхетского корпуса был введен военный оркестр в составе 20 гобоистов. Кроме них имелся капельмейстер и два музыканта с высокими окладами (по 200 руб. в год), которые были обязаны «в музыке на разных инструментах, по нотам учить как кадетов, так и музыкантов».

Эта мера, несомненно, сыграла положительную роль в развитии военных оркестров. Она создала предпосылки для широкого распространения любви к музыке среди дворян, из числа которых комплектовался офицерский состав русской армии. Многие русские офицеры, в том числе воспитанники Шляхетского корпуса, хорошо овладели игрой на различных инструментах, некоторые из них впоследствии стали авторами военных маршей.

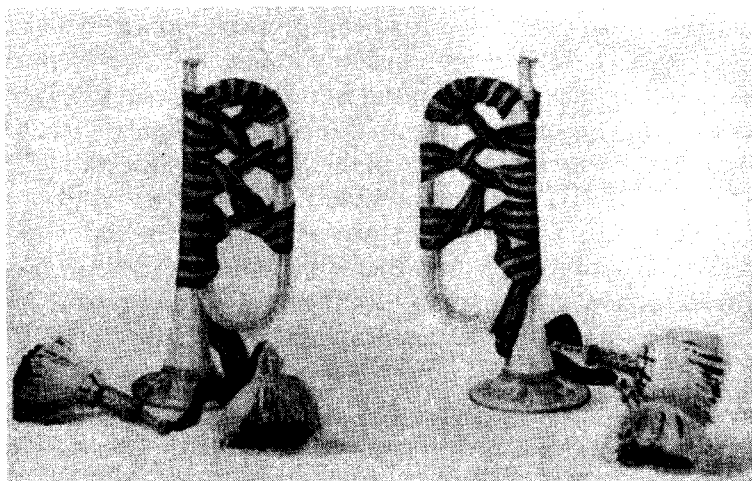
¹ Келдыш Г. Русская музыка XVIII века. М., 1965. С. 32.

Серебряный рожок —
награда за боевое
отличие



Возрастание роли военной музыки проявилось также в том, что музыкальные инструменты в XVIII веке возводятся в ранг боевых реликвий и начинают служить знаком отличия.

В 1737 году в ходе Крымской войны была взята крепость Очаков. Один из батальонов Измайловского полка, отличившийся при штурме крепости, был награжден серебряными трубами. С тех пор награждение частей и подразделений серебряными трубами и рожками за отвагу и доблесть, проявленные на поле боя, становится традицией.



Серебряные трубы с георгиевскими лентами —
награда за боевое отличие



Турецкий (янычарский) оркестр

Среди наград этот вид поощрения в XVIII веке занимал третье место: самым почетным было награждение полка штандартом (знаменем), затем — орденом и, наконец, — серебряными трубами.

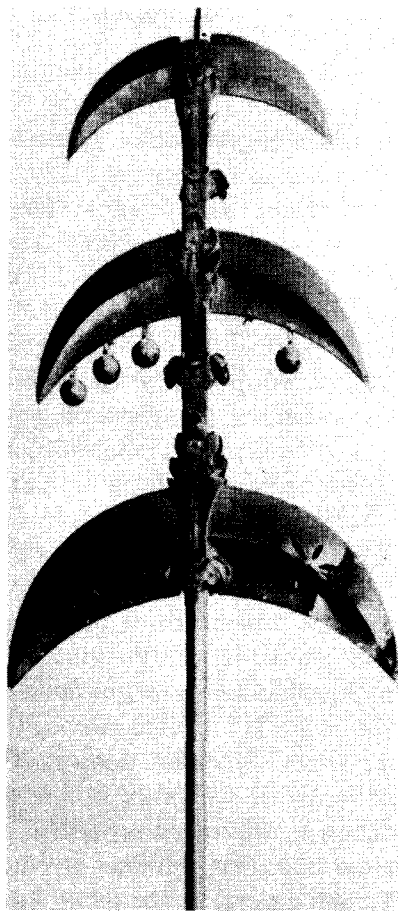
Таким образом, трубы и сигнальные рожки становятся символом воинской доблести и славы, одной из военных реликвий. Подача сигналов на серебряных рожках и трубах предусматривалась лишь в особо торжественных случаях.

Военные действия, а также дипломатические, экономические и другие связи, которые Россия имела с Османской империей, не могли не оказать воздействия на русскую культуру. В XVIII веке такое влияние, в частности, проявилось в том, что в России возникает «оркестр янычарской музыки». Янычарской она была названа по имени солдат турецкой армии — янычар. Увлечения янычарской музыкой не избежала и Западная Европа¹.

¹ Стилизация под восточную музыку, в частности под янычарскую, была распространена в Европе второй половины XVIII — первой половины XIX века. Эта мода нашла отражение в творчестве крупнейших композиторов, в том числе венских классиков, Вебера и др. Достаточно вспомнить популярнейшее рондо «alla turca» из сонаты Моцарта A-dur и «Турецкий марш» из музыки Бетховена к «Афинским развалинам». Однако

В России турецкая музыка впервые прозвучала в середине XVIII века, когда придворный музыкант скрипач Шнурпфейль, побывав с русским посольством в Константинополе, записал там подлинные образцы янычарской музыки и представил императрице Елизавете янычарский оркестр из 15 человек. Этот оркестр через некоторое время был передан в хор го-боистов императорской гвардии. Оркестры янычарской музыки в качестве диковинки стали после этого вводиться в некоторых гвардейских полках.

Влияние янычарской музыки на европейскую, в том числе на русскую, проявилось прежде всего в том, что в военных оркестрах утвердились новые ударные инструменты: большой барабан, тарелки, треугольник; широкое распространение получил бунчук. Тарелки и большой барабан еще и в наши дни нередко называют турецкими, а старинные образцы бунчуков сохранили очертания полумесяца со звездой — элементов Государственного герба Турции.



Образец
старинного бунчука

в этих произведениях «турецкий» колорит выражен чисто внешними средствами — акцентами и «репетициями» — повторами звуков мелодии или сопровождения. В более позднем «Персидском марше» И. Штраус, используя вслед за Глинкой подлинную персидскую тему, добивается гораздо большего эффекта в воспроизведении восточного колорита и воинственного характера музыки.

3. Репертуар военных оркестров

Упорядочение и расширение составов военных оркестров, появление новых музыкальных инструментов, значительное повышение роли военной музыки в общественной жизни и придворном быту сопровождались развитием и расширением репертуара, возникновением новых жанров военно-прикладной музыки.

В первой половине XVIII века дальнейшее развитие получают военные сигналы. Новая ритуальная музыка первоначально, вероятно, в виде сигналов барабанов и труб, начинает сопровождать церемонии почетного караула и зари. Наконец, в репертуаре военных оркестров утверждаются новые жанры, сыгравшие решающую роль для дальнейшего развития военной музыки, — кант и марш.

Кант получил широкое распространение в России конца XVII — начала XVIII века.

Этот жанр светской вокальной музыки проник в дворянско-помещичий быт, укоренился при дворе. Кант сыграл очень важную роль в развитии русской музыкальной культуры в целом, оказав воздействие на многих композиторов XVIII и XIX веков. Кант вместе с тем заметно повлиял и на русский военный марш. Многие канты вошли в репертуар военных оркестров. Это в первую очередь относится к торжественным — панегирическим — кантам, прославляющим победы русского оружия, особу императора. Такие канты и их разновидности — виваты — обычно исполнялись во время празднеств, торжественных шествий, въездов царей в столицы и другие города сводными хорами в сопровождении военных оркестров. Приведем пример панегирического канта, сочиненного по случаю победы над шведами под Полтавой:

1 Кант на победу под Полтавой

Днеś ор - ле рос - сий - ский, про - стри сво - и кры - ла



В тексте канта российский орел противопоставляется шведскому льву (эта символика связана с гербами обоих государств). Музыка канта крайне проста; мелодия укладывается в диапазон квинты. Тем не менее здесь встречаются элементы вариационного и структурного развития (структура суммирования в первом периоде, четкое соподчинение каденций во втором).

Во многих кантах и виватах четко прослеживается интонационная связь с народными песнями, которые позже были включены в первые русские песенные сборники (Львова—Прача, Трутовского и др.). Эта интонационная общность ясно ощущается в обоих нижеприведенных виватах Петровской эпохи¹.



В канте на взятие Шлиссельбурга мелодия более развита. Характерны мелодические распевы — «юбиляции» — на слове «виват»:

¹ Т. Ливанова отмечает тождество мелодических оборотов в народной песне «Маки, маки, маковушки» и в шуточном канте о войне грибов «Приказал боровик» (см. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры в XVIII веке. М., Т. 2. 1938). Та же самая попевка лежит и в основе обоих виватов.

Тор-жест-вен - на - я па-ки вам от - ра - да от вос - то -

оч - ны - е во - ен - ны бра-ни Мар-со - вой

да - ни. Ви ват, ви - ват, ви - ват, ви - ват

Начало канта на заключение Ништадтского мира (1721) строится на фанфарных интонациях. При этом на сильных долях первых трех тактов в верхнем голосе образуется то-ническое трезвучие. В дальнейшем большую роль играют секвенции:

Ра - дуй-ся, Рос - ко зем - ле, ра - дуй-ся, Рос - ко зем - ле,

ра-дуй-ся, Рос-ко зем - ле, ли - куй, ли-куй, ли-куй и ве-се-ли - ся.

Ли - куй, ли - куй, ли-куй, швед, у-ми-ри - ся. Ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват и т. д.

Ви - ват,

В канте «Воспоем песнь нову» фанфарность сочетается с плавным поступенным мелодическим движением, причем устойчивые звуки приходится на метрически опорные доли:

Кант «Воспоем песнь нову»

6

Вос-по-ем песнь но - ву Гос-по-де-ви Бо - гу, Гос-по-де - ви Бо - гу.

Не да - де нас вра - гу до кон - ца по - бе - ды.

Можно легко заметить, что во всех этих произведениях проявляются сходные стилевые черты, присущие жанру канта в целом. Эти черты выражаются в следующем:

— четкая периодичность строения, связанная с куплетностью;

— трехголосное изложение, в котором верхняя пара голосов движется параллельными терциями, а бас противостоит ей, имея собственную мелодическую линию и создавая гармоническую опору;

— наличие повторяющихся, переходящих из канта в кант попевок — устойчивых мелодических оборотов, нередко связанных с секвентным движением.

Все три отмеченные стилевые особенности канта оказали прямое воздействие на формировавшийся в этот период марш. В самом деле, периодичность строения и связь с куплетной песней воплощены в марше необычайно четко. Марши первой половины XVIII века имеют двухчастное строение, свойственное запевно-припевной структуре куплетной песни. Издавна присущи русскому строевому маршу и идущие от канта подголосочный характер изложения мелодии и самостоятельность мелодически выразительной линии баса. Наконец, устойчивые типы мелодического движения, чаще всего связанные с опеванием метрически опорных звуков,

как это имеет место во многих кантах, также очень типичны для марша, и проявляются они, начиная с XVIII века вплоть до наших дней.

Заметим, что кант оказал мощное воздействие не только на марш, но и на другие музыкальные жанры. Влияние канта ясно ощущается и в творчестве М. Глинки. В частности, знаменитый хор «Славься», которым завершается его опера «Иван Сусанин», развивает традиции торжественных кантов и виватов. Достаточно сравнить глинкинский хор с кантом на взятие Шлиссельбурга, чтобы почувствовать сходство мелодических распевов — «юбиляций», — да и других интонационных оборотов в обоих сочинениях.

Другими источниками формирования марша, помимо канта, были военные сигналы и народная (крестьянская и особенно солдатская) песня. Следует иметь в виду, что все эти три источника тесно связаны между собой: ведь кант в свою очередь испытывал влияние как народных песен, так и военной музыки. К примеру, в канте на заключение Ништадтского мира слышатся звуки победных фанфар, а в преобразованном виде фанфарные звучания ложатся в основу канта «Мы же вопием, велегласно рчем» и солдатской песни «Славны были наши деды». Сама же эта песня по мелодии идентична «Маршу Преображенского полка» (см. пример 14). Пока трудно сказать, какой из жанров — марш или песня — явился первоосновой. Вполне возможно, что марш появился раньше, а в солдатской песне была использована его мелодия. Но несомненно одно: мелодическим источником как марша, так и песни явился кант. Достаточно сравнить музыку «Марша Преображенского полка» (или песни «Славны были наши деды»), например, с кантом «Воспоем песнь нову» (пример 6), чтобы убедиться в их неоспоримом интонационном родстве:

7

Марш Преображенского полка

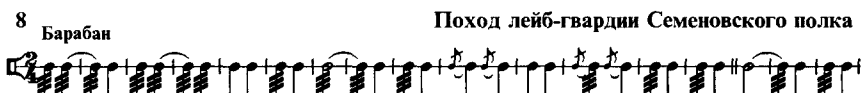
Кант «Воспоем песнь нову»

Марш Преображенского полка

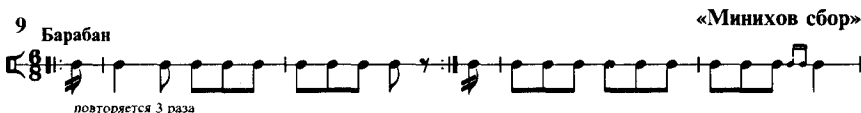
В русской армии, как и в армиях других стран, самый ранний тип военного марша, зародившийся с введением движения «в ногу», вообще был лишен какого бы то ни было мелодического начала, а состоял лишь из равномерного ритма барабанов. Позже к барабану присоединились флейта или труба, часто и то, и другое. Многие гренадерские и встречаемые марши XVIII века исполнялись именно таким составом. Этот же состав использовался и при исполнении другой ритуальной музыки: зари, развода караулов, при проведении экзекуций. Недаром укоренились выражения: «бить зарю», «бить поход» и т. п. Они свидетельствуют о главенствующей роли барабанов при исполнении музыки воинских ритуалов. Такое положение сохранилось вплоть до конца XIX века.

Сочетание барабана с трубой (рожкой) было предпочтительнее при подаче сигналов, так как оно обеспечивало наиболее громкое звучание, хорошо слышное на больших расстояниях. Флейта же (или гобой) давали возможность исполнять более выразительные мелодии (вспомним, что трубы были натуральными и их мелодические возможности были ограничены). В старинной сигнальной и ритуальной музыке встречаются образцы для одного барабана, для одной трубы (рожка), для барабана и рожка, для барабана, рожка и флейты, реже для барабана и флейты.

Образцом одного из наиболее ранних типов маршевой музыки может служить «Поход лейб-гвардии Семеновского полка», предназначенный для одних барабанщиков:



К несколько более позднему времени относится сигнал «сбор», возникший в 30-е годы XVIII века — так называемый «Минихов сбор»:



Пример маршевой музыки для трубы (рожка) — «Поход стрелковых батальонов»:

10 Рожок

Поход стрелковых батальонов



Характерной особенностью этой музыки, строящейся на фанфарно-трезвучных интонациях, является нарушение квадратности во втором построении. Это сближает данную маршевую мелодию с русской протяжной песней. О связи с народной песней свидетельствует и форма пары периодичностей, присущая этой миниатюрной пьесе в целом, а структура суммирования, возникающая в первом построении, типична, как мы увидим, для многих русских маршей более позднего времени.

В «Походе лейб-гвардии Семеновского полка» встречается более сложная структура дробления с замыканием, также типичная для жанра марша. Квадратность нарушается здесь прибавлением одного «лишнего» такта:

Поход лейб-гвардии Семеновского и Измайловского полков

11



Несмотря на то что музыка исполняется не только барабаном и рожком, но и флейтой, мелодическое начало здесь еще очень неразвито: партия флейты дублирует фанфарную мелодию рожка. Эта же музыка служила марш-походом Измайловского гвардейского полка.

Если мелодии обоих предыдущих примеров строятся исключительно на трезвучно-фанфарных интонациях, то в марше-походе лейб-гвардии Преображенского полка появляется поступенное движение. Несмотря на ограниченность диапазона мелодии, она довольно привлекательна: в ней есть и вариационность, и парапериодичность; пентатоническая основа мелодии при отсутствии опоры на тонику и нарушение квадратности структуры делает ее весьма индивидуальной и роднит с народными напевами:

12 Марш-поход лейб-гвардии Преображенского полка

Фл. (F)

Рожок (C)

Барабан

Более развит в мелодическом отношении гренадерский марш, возникший, по-видимому, несколько позже. Он имеет двухчастную форму и содержит отклонение в параллельную тональность. В мелодии этого марша также заметны интонационные связи как с кантом, так и с народной песней¹:

13

Гренадерский марш



Оба последних марша пользовались широкой популярностью. Они были заимствованы прусской армией и вплоть

¹ Можно, в частности, указать на интонационную близость марша с песней «Приданные удалые», использованной М. Мусоргским в опере «Хованщина», а также на хор девушек из оперы М. Глинки «Иван Сусанин» «Разгулялися, разливалися».

до Второй мировой войны входили в репертуар немецких военных оркестров¹.

Одним из наиболее выразительных по музыке среди ранних русских маршей является «Марш лейб-гвардии Преображенского полка». Традиция связывает его с именем Петра I (до революции он именовался маршем Петра Великого). Как уже говорилось, его музыка тесно связана с интонациями кантов Петровской эпохи. Это позволяет с большой степенью вероятности считать временем его возникновения первую четверть XVIII века:

14

Марш лейб-гвардии Преображенского полка



Есть основания полагать, что первоначально этот марш существенно отличался от того варианта, который известен нам по маршевым сборникам XIX и XX веков.

В частности, в марше сначала, по-видимому, отсутствовало трио, присочиненное в конце XVIII или в начале XIX века. Таким образом, по структуре марш был сходен с кантом. Весьма возможно также, что на раннем этапе звучала лишь мелодия в сопровождении барабана, а аккордовая фактура появилась лишь во второй половине XVIII века. Несмотря на то что это произведение насчитывает уже около двух с половиной столетий, «Марш Преображенского полка» относится к числу лучших образцов военно-прикладной музыки и не утратил своего художественного значения до наших дней.

¹ См.: *Panoff P. Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin, 1938. S. 142. Автор предположительно относит появление последнего марша в прусских войсках ко времени правления Фридриха II (1740—1786).

Глава четвертая

ВОЕННАЯ МУЗЫКА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА

1. Краткая характеристика эпохи

Основные направления в развитии экономики и политики России по сравнению с первой половиной XVIII века остаются прежними. В области внутренней политики — усиление крепостного гнета, дальнейшее возвышение дворян; в области внешней политики — войны за захват новых территорий.

Жесточайшая эксплуатация крестьянства приводит к дальнейшему обострению классовых противоречий. Особенно ясно эта тенденция проявилась в царствование Екатерины II (1762—1796). Крепостное право распространяется на вновь присоединенные территории, дворянам предоставляются новые права и привилегии, закрепляющие их неограниченную власть над крестьянами.

В 1762 году отменяется введенная Петром I обязательная служба дворян. Губернская реформа (1775) и «Жалованная грамота» дворянству (1785) еще более усиливают «право вольности и преимущества благородного российского дворянства».

На этом фоне расцветает дворянско-помещичья культура. На службу дворянству ставится искусство. Музыка, живопись, скульптура прославляют «просвященную императрицу», царских вельмож и членов их семей; возникает жанр парадного портрета, развитие которого связано с именами замечательных русских художников-реалистов Аргунова, Левицкого и Боровиковского, выдающегося скульптора Федота Шубина. Особенно пышной и величественной становится архитектура. Возводятся великолепные дворцы и соборы. Наиболее ярко эта тенденция нашла выражение в творчестве знаменитого зодчего Растрелли (Зимний дворец и Смольный монастырь в Петербурге, Большой дворец в Царском Селе). В последней трети XVIII века на смену пышному барокко приходит более строгий классицизм. Его наибо-

лее совершенные памятники — Таврический дворец в Петербурге (архитектор И. Старов), «Пашков дом» в Москве (архитектор В. Баженов), здания Московского университета и Сената в Кремле (архитектор М. Казаков).

Утверждение идей просвещенного абсолютизма, великодержавного патриотизма мы находим и в литературе (трагедии Сумарокова, поэзия Державина). Вместе с тем в их произведениях содержится и обличение крепостников, утверждаются идеалы добра и справедливости. Особенно ярко разоблачали невежество и произвол помещиков комедиограф Фонвизин и писатель-просветитель Новиков.

Богатство и великолепие дворянско-помещичьего быта нашло выражение также в том, что многие магнаты имели собственные домашние театры, в том числе оперные, составленные из крепостных артистов. Особенно широко известны крепостные театры в подмосковных имениях графа Шереметева — Останкино и Кусково, отличавшиеся высокой культурой и профессионализмом исполнения.

Начало царствования Екатерины II отмечено либерализмом, при помощи которого царица пыталась замаскировать растущие классовые противоречия. Она афишировала свое мнимое свободомыслие и даже состояла в переписке с идеологами Французской революции Вольтером и Дидро. Однако лицемерие «просвещенного абсолютизма» проявилось в жестокой расправе с участниками крестьянской войны под руководством Пугачева, с Радищевым и Новиковым, в посылке войск для подавления восстания в Польше и для борьбы с революционной Францией.

После смерти Екатерины II на российский престол вступает ее сын Павел I (1754—1801). Приверженец прусских порядков, он вводит в стране духовную и светскую цензуру. В это время было запрещено употребление таких слов, как «граждане», «отечество», «общество»; запрещалось носить фраки, жилеты и другие предметы туалета французского происхождения, так как это напоминало о стране, где только что была свергнута монархия и революционный народ обезглавил короля. Под запретом оказался даже новый, уже вошедший в моду танец — вальс.

2. Русское военное искусство во второй половине XVIII века и его влияние на военную музыку

Во второй половине XVIII века русское военное искусство достигает невиданного расцвета на основе развития принципов стратегии и тактики, установленных еще Петром I. Выдающиеся русские полководцы Румянцев и Суворов, уделяя большое внимание моральному духу армии, видели в военных оркестрах важное средство воспитания, воодушевления и сплочения солдат.

Пехотный строевой устав (1763) и «Обряд службы» Румянцева отводят военной музыке значительную роль в боевой подготовке и повседневной жизни армии, и тем более — в походах и сражениях.

Формы и методы использования военных оркестров как средства воспитания и морального воздействия на солдат особенно четко и ясно разработаны великим русским полководцем А. Суворовым (1730—1800). Он внес неоценимый вклад в развитие военного искусства. Русские войска одержали под его руководством блестящие победы в шестидесяти сражениях и боях.

Будучи полководцем-новатором, Суворов разработал и осуществил на практике совершенно новые, не применявшиеся до него формы и методы боевых действий.

Суворов прошел большой боевой и жизненный путь от солдата до генералиссимуса. Он хорошо знал душу русского солдата. Придавая огромное значение моральному духу войск как одному из решающих факторов боеспособности армии, Суворов отводил важное место военной музыке в качестве действенного средства морально-боевого воспитания солдат. Об этом убедительно свидетельствуют следующие его слова: «Хороший и полный хор музыкантов возвышает дух солдат, расширяет шаг; это ведет к победе, а победа к славе».

Такое отношение Суворова к музыке не является случайностью. Великий полководец был образованнейшим человеком своего времени, самобытной, необычайно целеустремленной и очень многогранной личностью. Главную цель своей жизни он видел в военном своем призвании, в служении родине на военном поприще. Но нельзя забывать и о других талантах этого замечательного человека. Немало

часов своей жизни он посвятил литературе и искусству. Он был хорошо обучен музыке, сам любил петь и, по обычаю своего времени, имел хор певчих и небольшой домашний театр из крепостных. Вот что вспоминает о жизни Суворова его современник: «После чаю Суворов, все еще не одетый, садился на софу и начинал петь по нотным книгам духовные концерты Бортнянского и Сартия; пение продолжалось целый час. Суворов очень любил петь и всегда пел басом»¹.

Хор певчих и домашний театр с оркестром содержался в московском доме Суворова у Никитских ворот. В 1784 году Суворов перевел хор и театр в свое имение Ундо́л. Из писем Суворова к управляющему имением прапорщику Поречневу видно, что, находясь на полях сражений, полководец постоянно проявлял заботу о своих певцах, музыкантах и актерах, о том, чтобы их учили в соответствии с его наставлениями, давал указания о приобретении музыкальных инструментов.

К крепостным музыкантам и артистам Суворов, как и к подчиненным ему солдатам, относился по-отечески. Он заботился об их обучении и профессиональном росте, побуждал своих певчих к выступлениям совместно с певцами других хоров, например, с певчими князя Голицына, славившимися мастерским исполнением, чтобы они перенимали их опыт. В то время помещики-крепостники, как правило, категорически запрещали своим крепостным артистам выступать где бы то ни было, кроме как в усадьбе самого владельца. Суворов же разрешал своим актерам, певцам и музыкантам выступать по их желанию «на стороне» за плату.

В своих наставлениях крепостным артистам Суворов требовал координации между монологом и мелодией, подчинения декламации в трагедии законам музыкального развития: «Держаться надо каданса в стихах, подобно инструментальному такту, — без чего ясности и сладости в речи не будет»².

¹ Домашние привычки и частная жизнь Суворова // Из записок отставного сержанта Ивана Сергеева. Маяк, 1842. Т. 1. С. 101—102.

² Из письма Суворова Поречневу в Ундо́л, август 1785 г. // Генералиссимус Суворов. Жизнь его в своих вотчинах и хозяйственная деятельность. По вновь открытым источникам за 1783 и 1797 годы и местным преданиям. Издал Н. Рыбкин. М., 1874. С. 64.

Однако еще более важным является тот факт, что Суворов добивался координации между музыкой и действием не только в своем домашнем театре, но и на театре военных действий.

Среди принципов суворовской стратегии и тактики выделяется его знаменитая триада: глазомер, быстрота и натиск. Если глазомер — разведка, оценка обстановки, принятие решения — относится прежде всего к командиру, к его личным качествам, то быстрота и натиск дают эффект лишь тогда, когда они становятся достоянием всего войска, когда каждое подразделение, каждый солдат действуют четко, согласованно, охваченные единым порывом. Быстрота необходима и на марше, и во время выполнения маневра, и при столкновении с противником, и при его преследовании. Натиск — это сила и мощь штурма, атаки, энергия штыкового удара.

На всех этих этапах боевых действий, когда требуется четкая координация усилий всего войска, по мысли Суворова, важное место принадлежит военной музыке. Об этом прямо говорится в знаменитой «Науке побеждать»: «Солдатский шаг аршин, в захождении полтора аршина. Начинает барабан, бьет свои три колена; его сменяет музыка, играет полный поход, паки барабан. И так сменяются между собой. Бить и играть скорее, от того скорее шаг»¹.

В этих суворовских словах подчеркнем два момента. Чередование игры оркестра и барабанного боя обеспечивает непрерывность воздействия музыки на солдат и благодаря контрасту усиливает ее эмоциональную сторону. Главное же состоит в требовании «бить и играть скорее». Суворов ставит в прямую зависимость скорость передвижения войск от темпа исполнения марша. А ведь ускоренное передвижение на марше, как и неожиданность, внезапность маневра, является одним из краеугольных камней суворовской стратегии и тактики.

«Неприятель думает, что ты за сто, за двести верст, а ты, удвоив, утроив шаг богатырский, нагрянь на него внезапно. Неприятель поет, гуляет, ждет тебя с чистого поля, а ты из-за гор крутых, из-за лесов дремучих налети на него,

¹ Суворов А. В. Наука побеждать. М., 1987. С. 17.

как снег на голову, рази, стесни, опрокинь, бей, гони, не давай опомниться: кто испуган, тот побежден наполовину, у страха глаза большие, один за десятерых кажется».

«Натиск», по мысли Суворова, тоже поддерживается и усиливается военной музыкой. Но тут уже главная роль принадлежит не столько темпу, сколько силе и мощи звучания: «Бей, барабан, музыка, греми!».

Из рассказов современников известно следующее суворовское высказывание: «Музыка в бою нужна и полезна, и надобно, чтобы она была самая громкая. Она веселит сердце воина, равняет шаг, по ней мы танцуем и на самом сражении. Старик с большею бодростью бросается на смерть; молокосос, отирая со рта молоко маменьки, бежит за ним. Музыка удваивает, утраивает армию. С крестом в руке священника, с распущенными знаменами и громогласной музыкой взял я Измаил»¹.

В диспозициях к сражениям и в боевых приказах Суворов не раз ставил конкретные задачи военным музыкантам. Так, перед сражением на реке Треббии в суворовском приказе говорится: «При ударах делать большой крик и крепко бить в барабан; музыке играть, где случится, но особенно в погоне». В диспозиции к тому же сражению сказано: «Не употреблять команды „стой“: это не на учении, а в сражении: *атака, руби, коли, ура, барабаны, музыка*»².

Высказывания Суворова о военной музыке, о роли темпа и громкости исполнения маршей носят, как мы видим, не случайный характер. Мысли великого русского полководца о военной музыке находятся в полном соответствии с его общими взглядами на формы и методы ведения боевых действий, на роль морального фактора в воспитании личного состава и место военных оркестров в этом процессе.

Новаторские принципы, осуществленные великим полководцем в военном деле, вся его неутомимая деятельность оказали прямое и непосредственное влияние на развитие военной музыки. Важнейшим результатом этого явилось

¹ Фукс Е. Б. Анекдоты князя Итальянского графа Суворова-Рымникского. СПб., 1827. С. 44—45.

² Хрестоматия по русской военной истории/Сост. М. Бескровный. М., 1947. С. 287, 284.

возникновение к концу XVIII века новых разновидностей маршевой музыки — так называемых скорого и беглого маршей. Эти типы прикладной музыки отличались от «тихого», церемониального марша значительно более быстрым темпом и предназначались не для помпезного, чинного движения во время парадов, а были рассчитаны на ускоренное передвижение войск, как этого требовал в боевых условиях Суворов.

3. Военные оркестры второй половины XVIII века

Расцвет дворянской империи способствовал бурному росту искусства. Вместе с литературой, архитектурой, живописью высокого уровня развития достигает и музыка. Наряду с иностранцами Арайя, Галуппи, Паизиелло, Сарти, чья деятельность протекала главным образом в сфере придворного музыкального театра, выдвигаются талантливые русские музыканты — Березовский, Бортнянский, Пашкевич, Фомин, Хандошкин, Дубянский, Трутовский.

Огромной силы выразительности достигает русское хоровое искусство, оставившее далеко позади хоровое пение Франции и Германии. Это отмечал в 1777 году знаменитый комедиограф Д. И. Фонвизин, который путешествовал по Франции.

Высокие эстетические запросы, любовь к музицированию становятся типичными для просвещенной части дворянства. В воспоминаниях, относящихся к 80-м годам XVIII века, современник сообщает: «...Отец мой страстно любил музыку и играл на флейте. В весенние вечера он выходил на крыльцо, и звукам его флейты вторил голос соловьев, разливавшихся в прибрежных приозерных кустах»¹.

Меломания дворянства нашла выражение в распространении музыки в быту. При этом широко использовались вокальные и камерно-инструментальные ансамбли. Исполнителями были как сами дворяне, так и музыканты из числа крепостных.

Высокая культура русского хорового пения распространилась и на армию. Во многих полках создаются хоры пев-

¹ Записки Сергея Николаевича Глинки // Русская старина. СПб., 1885. С. 3.

чих, исполнявших как ритуальную, культовую, так и светскую музыку, в том числе народные песни.

Об этом, например, свидетельствует следующая запись в «Камерфурьерском журнале» за 1768 год об одном из обедов при царском дворе: «...По окончании стола е. в. изволила возвратиться во внутренние свои апартаменты, а господа кавалеры в картинной комнате, между употреблением виноградных разных вин, пели сами песни; потом придворные певчие и лакеи, а в других комнатах по приказанию... графа Г. Г. Орлова пели увеселительные песни ж от состоящего караула в селе Царском гвардии рейтары и солдаты»¹.

Несколько позже — уже в царствование Павла I — вкусы придворных меломанов получают иную, чисто военную направленность. По воспоминанию одной из современниц, «великий князь Константин (сын Павла I) приходил завтракать к своей невесте ежедневно в десять часов утра. Он приносил с собой барабан и трубы и заставлял ее играть на клавишине военные марши, аккомпанируя ей на этих шумных инструментах»².

Несомненно, что пристрастие к музыке, распространившееся в придворных кругах и среди дворянства, особенно служилого, с одной стороны, явилось следствием общего развития русской музыкальной культуры, в том числе и военной музыки.

С другой стороны, это модное увлечение не могло не оказать воздействия и на военную музыку, не стимулировать рост численности военных оркестров и развитие их репертуара. В первую очередь это коснулось оркестров гвардейских и столичных полков.

Хотя штатные расписания оставались прежними, на практике командиры войсковых частей, особенно гвардейских и гарнизонных полков, не придерживались установленных норм. В некоторых полках гвардии при штате 18 музыкантов содержали оркестры численностью до 100 и более человек. Многие военные музыканты обязаны были уметь играть не только на духовых, но и на смычковых

¹ Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века. Т. 2. М., 1953. С. 406.

² Мемуары графини Головиной, урожденной графини Голицыной (1766—1821). Изд. «Сфинкс», 1911. С. 129.

инструментах. Это давало возможность делить оркестр на два состава — духовой и бальный — и исполнять танцевальную музыку на балах симфоническим составом.

По этому поводу современник А. Т. Болотов вспоминает следующее: «При Екатерине благодаря распространившейся в обществе меломании полковые командиры стали соперничать между собою объемом и совершенством своих полковых оркестров. Музыки полковые час от часу увеличивались, сделались самыми огромными, и не только в инфантерии, но и в самой кавалерии, где, кроме трубачей, и вовсе никакой музыки по штату не было положено¹. В некоторых полках завелись оркестры во сто и более человек; полковые и батальонные командиры, щеголяя своей музыкой, не только снабжали себя духовыми, но заводили и смычковые, а в иных полках даже многочисленные роговые оркестры, умалчивая уже о янычарской и других многих инструментах, вводимых ими в употребление и делающих не столько складу, сколько грому и шуму»².

Роговые оркестры, о которых упоминает мемуарист, — явление самобытное и неповторимое. В истории мировой музыкальной культуры они не встречались нигде, кроме России. Сама возможность их появления обусловлена врожденной музыкальностью и талантом русского народа. Роговые оркестры просуществовали с начала 50-х годов XVIII века до 30-х годов XIX века.

Роговой оркестр представляет собой набор натуральных рогов, издающих каждый только один-единственный звук. Исполнители на инструментах такого оркестра уподоблялись живым клавишам. Иногда приходилось не столько играть, сколько считать паузы. А малейшая ошибка, несвоевременное вступление грозили жестоким наказанием. Особенно трудно было исполнение быстрых пассажей. Тем не менее музыканты роговых оркестров добивались поразительного художественного эффекта. По сравнению со слабыми

¹ А. Т. Болотов ошибается; по штату 1711 года в кавалерийском полку кроме двух трубачей и 21 барабанщика было положено еще и 11 гобоистов.

² Воспоминания А. Т. Болотова в журнале «Русский архив» за 1864 год.

звуками флейт и гобоев, представлявших основные мелодические инструменты военных оркестров того времени, рога звучали мощно и вместе с тем мягко, напоминая орган. Поэтому роговые оркестры предпочитались другим инструментальным составам при игре на открытом воздухе.

Их чарующие звуки воспеты Ломоносовым¹, о незабываемом впечатлении от роговой музыки написал в своих «Записках» М. И. Глинка².

Возникновение роговых оркестров связано с именем чешского валторниста-виртуоза Яна Антона Мареша (1719—1794), который впервые ввел роговой оркестр в 1751 году у С. К. Нарышкина. Помощниками и преемниками Мареша были И.-Б. Гумпенхубер, Карл Лау, М. Карцелли и Сила Дементьевич Карелин. К. Лау в 1786 году сменил заболевшего Мареша в придворном роговом оркестре, а в 90-е годы он служил капельмейстером Егерского и Конногвардейского полков.

Рога первоначально изготовлялись из дерева, но затем их стали делать из тонкой листовой меди. Первоначально оркестр состоял из 16 инструментов, но вскоре диапазон оркестра расширился, и количество инструментов увеличилось. При диапазоне от *до* большой до *до* третьей октавы число рогов составляло уже сорок восемь, а при диапазоне от *ля* контроктавы до *ми* четвертой октавы минимальное количество рогов было 56. Известны случаи, когда в оркестре был 91 рог (что, по-видимому, связано с удвоением одних и тех же звуков и варьированием тембров). Дублирование звуков оркестрового диапазона позволяло практически безгранично увеличивать число рогов в оркестре. Так, в одном из празднеств, проходивших в потемкинском Таврическом дворце, участвовал сводный роговой оркестр под управлением Сарти в составе 300 человек³.

¹ См.: Ломоносов М. В. На изобретение роговой музыки // Полн. собр. соч. Ч. 1. СПб., 1803. С. 305.

² См.: Глинка М. И. Записки. Л., 1953. С. 65.

³ Роговые оркестры нередко использовались в крупных вокально-инструментальных сочинениях русских композиторов, например в мелодраме Е. Фомина «Орфей» (пост. 1792 г.) и в оратории С. Дегтярева «Минин и Пожарский» (исп. в 1811 г.).

Изобретатель
рогового оркестра
Я. А. Мареш



Деятельность роговых оркестров протекала и в домах наиболее богатых вельмож. В 1796 году в столице насчитывалось всего девять роговых оркестров. В армейских частях они распространения не получили, однако в некоторых гвардейских полках существовали наряду со штатными оркестрами. Так, в Преображенском полку кроме обычного духового оркестра имелся симфонический (бальный) состав, а также оркестры янычарской и роговой музыки.

Первый янычарский оркестр появился чуть раньше рогового. На протяжении 60—80-х годов оркестры янычарской музыки сделались модными в русской армии. Они привлекали внимание не только шумом и громом входивших в состав оркестров ударных инструментов — большого барабана и тарелок, — но и внешним видом этих инструментов, их декоративностью, что особенно относится к бунчуку с

его необычной формой, блестящими металлическими деталями и ярко раскрашенными конскими хвостами.

Распространению янычарской музыки способствовало и то обстоятельство, что интерес к ним проявляла сама императрица. Сохранилось, например, свидетельство о том, что 5 мая 1776 года Екатерина II «изволила слушать турецкую музыку, игранную гвардии Преображенского полка музыкантами». До этого ей приходилось слушать и турецких музыкантов, которые сопровождали посла Порты в Москву в 1775 году.

Стремление к богатству и необычности, пышности и экзотике проявляется не только в заимствовании иноземных инструментов, но и в привлечении в оркестры чернокожих исполнителей — негров. Подобная мода была в эти годы распространена не только в России, но и во Франции, а также в некоторых других европейских государствах. Обычно негров определяли литавристами в кавалерию. Литавристы-



Негр-литаврист русской
лейб-гвардии
(1762)

негры выделялись не только цветом кожи, но и особенно ярким, нарядным одеянием. Так, на изображении, относящемся к 1762 году, представлен литаврист лейб-драгунского полка, одетый в белый мундир с синими обшлагами; жилет и брюки также синего цвета, синяя с золотыми полосами шляпа увенчана перьями, вокруг шляпы белоснежный тюрбан, все ремни обрамлены золотом.

Эффектным одеянием отличались и музыканты роговых оркестров. Их костюм состоял из зеленого фрака, белых брюк в обтяжку (лосин) и блестящих черных сапог. Высокая шляпа увенчивалась султаном.

Костюмы войсковых музыкантов во второй половине XVIII века также претерпевают изменение, становясь более яркими и нарядными. Так, литаврист драгунского полка (1764) носил красный мундир с синими обшлагами, с фалдами, обшитыми золотым галуном; на рукавах нашито 5 шпал золотого цвета с синими полосами, на плече «ласточкино гнездо», шляпа черная с золотым галуном. Красные литавровые ремни украшены золотой каймой, бахромой и гербом полка.

Развитие военной музыки, разумеется, не ограничивалось только этими нововведениями, нередко носившими чисто внешний характер. Гораздо более существенным является дальнейшее совершенствование музыкального инструментария. Технические возможности деревянных духовых инструментов во второй половине XVIII века значительно возрастают благодаря введению у гобоев и флейт клапанов. В 70-е годы XVIII века в русских военных оркестрах появляются первые кларнеты, однако их производство в России пока еще не было налажено, поэтому они ввозились из-за границы и имелись далеко не во всех оркестрах.

Предпринимаются попытки к усовершенствованию медных инструментов. Так, в 1770 году петербургский мастер Кельбель изобрел клаппен-горн — валторну с клапанами, напоминающими механизм деревянных духовых инструментов. Однако в связи с недостаточным техническим совершенством этот инструмент распространения не получил.

Развивается производство отечественных музыкальных инструментов. Расширяется возникшая еще в первой поло-

вине века «музыкальная медная токарная фабрика» Емельяна Менценинова. Упоминание о ней мы находим в справке мануфактур-коллегии, датированной еще 1744 годом. Фабрика выпускала трубы, валторны, гобои, басы, флейты и литавры и снабжала ими армию и флот. В то время это была единственная русская фабрика подобного типа. Впоследствии в производство музыкальных инструментов включаются другие мастера и предприниматели. В частности, в 60-е годы массовым изготовлением музыкальных инструментов занимается «трубных дел мастер» Иоганн Данске; возникает постоянная торговля музыкальными инструментами. Наиболее крупным был московский «голландский музыкальный магазин» купца Ивана Шоха. Здесь продавались не только отдельные инструменты — флейты, кларнеты, фаготы, серпенты, валторны, трубы, рожки, ударные инструменты, — но и целые комплекты инструментов, например наборы для рогового оркестра.

Подготовка музыкантов для военных оркестров по-прежнему осуществлялась в учрежденных еще при Петре I гарнизонных школах. Во второй половине XVIII века число этих школ увеличивается. Если в 30-е годы в них училось около 4 тысяч человек, то к середине 90-х годов численность учеников гарнизонных школ доходит до 12 тысяч. Нужно иметь в виду, что гарнизонные школы готовили для армии различных специалистов, а не только музыкантов. Однако, если принять во внимание, что обычно музыканты составляли в гарнизонных школах около одной трети всех учащихся, то можно примерно представить себе общее число подготавливаемых ежегодно военных музыкантов.

В 1765 году организуются «трубаческие школы» для подготовки флотских музыкантов. Уже в год основания этих школ число «гобойских учеников» в Адмиралтейской трубаческой школе достигло 25 человек.

Усилившиеся во второй половине XVIII века пышность и блеск придворной жизни, быта крупнейших русских меценатов и вельмож, к числу которых относилось и высшее командование армии, не могли не повлиять на все стороны деятельности военных оркестров. Расширению их деятельности и повышению музыкально-художественного уровня

Гобоист, флейтист
и барабанщик
мушкетерского полка
(1756)



военной музыки способствовал также общий рост русской музыкальной культуры, особенно бурно протекавший в последние десятилетия XVIII века.

В частности, сближение культовой и светской хоровой музыки, распространение вокальной и инструментальной музыки в быту оказывают прямое воздействие и на армию.

Хотя сущность и общий порядок воинских ритуалов, формы служебно-строевой деятельности военных оркестров остаются в основном прежними, они приобретают более торжественный, более пышный характер. Так, церемониал вечерней зари становится значительно более развернутым: он включает в себя не только сигнал (повестку), но и специальную музыку, после которой хор певчих исполняет молитву или какое-либо иное духовное песнопение.

Значительно повышается роль марша в воинском быту. Если прежде марш исполнялся одними барабанами, иногда

Барабанщик и валторнист
пехотного полка
(1760)



вместе с флейтами и рожками, то к 80-м годам он приобретает современное обличье: в нем соединяются ритмическое, мелодическое и гармоническое начала. Устанавливается традиция чередовать исполнение маршей полным составом оркестра с барабанной дробью. В период деятельности А. Суворова роль марша особенно возрастает, и к концу столетия возникают новые разновидности военного марша — скорый и беглый.

Во второй половине XVIII века и на протяжении всего XIX века сохраняется установившаяся в 1737 году традиция награждения частей и подразделений русской армии за боевые отличия серебряными трубами. Этой награды многие полки и батальоны русской армии были удостоены за взятие Берлина (1760), за отличия в русско-турецкой войне (1768—1774) и другие победоносные действия.

Заметно повышается роль военных оркестров в общественной жизни. Присущие русской дворянской империи помпезность, блеск и роскошь находили выражение в многочисленных и частых празднествах и увеселениях. Торжественные шествия, балы, маскарады, спектакли становятся неотъемлемой составной частью повседневного быта знатных вельмож и особенно императорского двора. К участию в подобных празднествах, помимо придворного оркестра и певческой капеллы, постоянно привлекаются и военные музыканты. Об этом свидетельствуют многочисленные документы. Так, во время бала 1 января 1755 года «играла гоф-музыка, и для приумножения оркестра употреблены были полковые музыканты...»¹.

В летние месяцы устраивались прогулки по Неве, а в это время на островах и впереди едущих шлюпок музыканты играли в «валторны и кларнеты». 17 июля 1770 года во время праздничного застолья на даче Нарышкина «в трех беседках играна была музыка на кларнетах, валторнах, трубах и литаврах», а на горе, где воздвигнут был храм Дианы, при приближении Екатерины «начала играть егерской команды музыка... 45-ю человеками, которые, стоя на вершине горы и сидя на горе по разным местам, прикрыты были сделанными из зеленых ветвей декорациями. По проигрывании одной штуки декорации были опущены, и те музыканты представились видны, отчего казался преизрядный вид»².

Во время коронации Екатерины II, а также при многочисленных поездках по городам России ее встречали пением приветственных кантов. Эту музыку, как правило, в сопровождении военных оркестров исполняли певчие и семинаристы, одетые в специальную форму. Такие встречи состоялись в Москве, Новгороде, Твери, Ярославле, Костроме, Нижнем Новгороде, Владимире и во многих других городах, а также в Троице-Сергиевой лавре.

¹ Из записи в «Камерфурьерском журнале». Цит. по: *Ливанова Т.* Русская музыкальная культура XVIII века. Т. 2. С. 398.

² *Ливанова Т.* Русская музыкальная культура XVIII века. Т. 2.

Военные и роговые оркестры неоднократно использовались при исполнении торжественных кантат и других вокально-симфонических произведений, посвященных победам русского оружия и прославлению императорской власти. Так, кантата Сарти на слова Державина «Тебе, Бога, хвалим», впервые прозвучавшая в Яссах в 1789 году, была исполнена большим хором, несколькими военными оркестрами в сопровождении колокольного звона, фейерверка и пальбы десяти пушек. Подобные «составы» исполнителей встречаются и в других произведениях того времени.

Кроме придворных празднеств, воинских торжеств, балов и маскарадов военные оркестры привлекаются также к участию в оперных и балетных спектаклях. В постановках опер «Начальное управление Олега» (1790), «Горе-богатырь Косометович» Мартина-и-Солера (1789), «Клеопатра» Чимарозы (1789), балета «Прекрасная Арсена» (1794—1797) и других музыкальных спектаклей участвовали оркестры Конного, Преображенского и других полков столичного гарнизона. Военные оркестры, находившиеся в Москве, тоже участвовали в спектаклях при постановках опер и балетов на московской сцене.

После смерти Екатерины II ненавидевший мать Павел I отменяет многие порядки, сложившиеся при ней. Приверженец прусских обычаев, он старается преобразить русскую армию на прусский лад. Он отстраняет от командования войсками Суворова и ссылает его в деревню. Лишь под давлением союзников — австрийцев и англичан — Павел вынужден был вернуть Суворова из ссылки и поставить его во главе союзного русско-австрийского войска во время военных действий против Франции в Италии и Швейцарии.

В годы царствования Павла I (1796—1801) в армии насаждалась жестокая муштра и палочная дисциплина. Штатная численность армейских оркестров была сокращена вдвое — до пяти человек. Прекратили существование оркестры янычарской музыки, а роговые оркестры сохранились лишь в некоторых помещичьих усадьбах. Оркестры в составе пяти человек просуществовали в русской армии до начала XIX века.

4. Репертуар военных оркестров

Отмеченные процессы, знаменующие повышение роли военных оркестров в общественной жизни страны, в армии и в придворном быту, расширение и совершенствование их составов, находились в неразрывной связи с обогащением военно-оркестрового репертуара.

В произведениях для военных оркестров можно легко обнаружить те же самые особенности и характерные черты, которые составляют сущность и определяют направление развития всей русской музыкальной культуры. По словам Б. В. Асафьева, «смысл исторического процесса, совершавшегося в русской музыке в эпоху Екатерины II, раскрывается в двух явно уловимых тенденциях: в усвоении выработанных Европой средств воплощения приемов оформления стихии звука и в постепенном просачивании народных и национальных вкусов в ассимилируемые формы западноевропейской музыки»¹.

Однако по сравнению с оперой и другими жанрами вокально-инструментальной музыки вторая тенденция, то есть утверждение «народных и национальных вкусов» в области военной музыки, проявилась, несомненно, более ясно и определенно.

Во второй половине XVIII века окончательно складываются основные жанры военно-прикладной музыки. Мелодически обогащается и обретает ясную функциональную гармонию марш. Его структура усложняется: на смену периоду и простой двух-, трехчастной форме приходит сложная трехчастная форма с трио. Возникает музыка, выполняющая функцию государственного гимна. Окончательно устанавливаются звуковые сигналы, просуществовавшие в русской армии на протяжении всего XIX века. Многие из этих сигналов получили устойчивое семантическое значение и поэтому продолжают использоваться и в наши дни. Таковы сигналы «Тревога», «Подъем», «Вечерняя заря» (примеры 15, 16, 17, 18). Таким образом, эта музыка живет уже около двухсот лет.

¹ Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Избр. труды. Т. 4. М., 1955. С. 26.

На основе одних сигналов возникают новые. Так, сигнал тревоги («Открыть пальбу залпами»), подававшийся сигнальным рожком и барабаном, послужил мелодическим прообразом сигнала «Общая тревога», который исполнялся теми же инструментами и флейтой:

15 Сигнал тревоги (открыть пальбу залпами)

Рожок

Барабан

This musical score is for a 2/4 time signature. The Horn (Рожок) part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Drum (Барабан) part is written in bass clef. The Horn part consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The Drum part consists of a steady eighth-note pattern.

16 Сигнал общей тревоги

Фл. (F)

Рожок (C)

Бар.

This musical score is for a 2/4 time signature. It features three parts: Flute (Фл. (F)) in treble clef, Horn (Рожок (C)) in treble clef, and Drum (Бар.) in bass clef. The Flute part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Horn part has a similar melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The Drum part has a steady eighth-note pattern.

На основе сигналов вырастает и ритуальная музыка. Такова «Утренняя зоря»:

17 Утренняя зоря

Фл. (F)

Рожок (C)

Бар.

This musical score is for a 2/4 time signature. It features three parts: Flute (Фл. (F)) in treble clef, Horn (Рожок (C)) in treble clef, and Drum (Бар.) in bass clef. The Flute part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Horn part has a similar melodic line. The Drum part has a steady eighth-note pattern. The score includes first and second endings, marked with '1.' and '2.'.

Такова и «Вечерняя заря». Однако мелодия, сопровождающая сигнал рожка, здесь значительно более развита и выразительна:

18

Вечерняя заря

Фл. (F)

Рожок (C)

Бар.

После этой музыки солдатский хор исполнял хорал Д. Бортнянского «К силе любви взываю».

В музыке «Вечерней зари» легко обнаружить ритмоинтонационные связи с кантами первой половины XVIII века и «Маршем Преображенского полка» (начальные три такта второго периода). Кроме того, эта музыка очень близка кантате «Певец во стане русских воинов», написанной Бортнянским на текст Жуковского в 1812 году. Это наводит на мысль, что композитор, несомненно, знал музыку «Вечерней зари» и испытал ее влияние, работая над патриотической кантатой. Музыка русской «Вечерней зари» была впоследствии заимствована прусской армией, о чем подробнее рассказывается в следующей главе.

Сходные интонации ощущаются в партии флейты другого произведения ритуальной музыки — «Под знамя»:

Под знамя

19

Фл. (F)

Рожок (C)

М. бар.
Б. бар.

Музыкой сопровождалась не только торжественные церемониалы, но и экзекуции. Особенно часто «Бой при наказании» звучал в годы царствования Павла I:



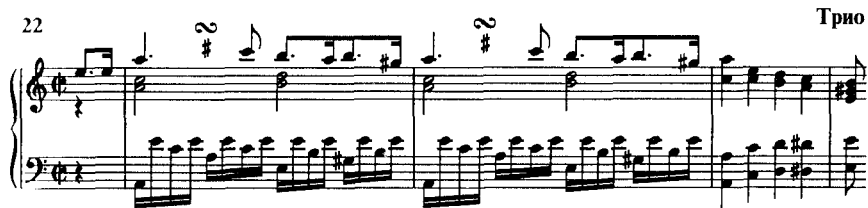
Но и в последующие годы, на протяжении XIX века, эта веселая музыка сопровождала самые жестокие расправы. Под эту музыку были повешены пятеро декабристов. Иногда она исполнялась без партии рожка. Этот факт запечатлен в рассказе Л. Толстого «После бала».

В маршах второй половины XVIII века можно отметить связи с бытовыми жанрами русской вокальной музыки — песней и кантом.

Так, в первой теме «Марша лейб-гвардии Измайловского полка» ясно ощущается интонационная связь с русским городским песенным фольклором. Движение мелодических голосов параллельными терциями и обособленность «гармонического» баса прямо вытекают из традиций канта. Вместе с тем в этой музыке проступают и обороты, родственные украинским, латышским народным песням:



Напевное трио контрастирует первой части не только характером мелодического движения, но также и ладом, и фактурой, и тембром:



Мы не знаем автора и точной даты сочинения этого марша, но, судя по его стилистическим признакам и сходству композиционных приемов с «Маршем Семеновского полка», этот марш, вероятно, относится к концу XVIII века.

О «Марше лейб-гвардии Семеновского полка» известно, что он сочинен в 1796 году командиром этого полка генерал-майором А. Римским-Корсаковым¹. Первая тема марша очень близка началу «Марша Измайловского полка». Здесь ясно проступают те же стилевые и национальные истоки, хотя пунктирный ритм и квартовые фанфарные возгласы придают теме более воинственный характер:



¹ Дирин П. История лейб-гвардии Семеновского полка. Т. 1. СПб., 1883. С. 341.

Активнее и мелодия трио, строящегося, как и в предыдущем марше, на противопоставлении параллельного минора основной мажорной тональности C-dur:

Марш лейб-гвардии Семеновского полка (трио)

24



Неоценимое значение для развития русской военной музыки имел тот факт, что в пополнении репертуара военных оркестров приняли участие крупнейшие композиторы-профессионалы Д. Бортнянский и О. Козловский.

«Гатчинский марш» Бортнянского был написан в 1787 году, в пору творческой зрелости композитора. По возвращении из Италии Бортнянский был прикомандирован ко двору наследника престола, будущего императора Павла I, который был удален из столицы и жил неподалеку от Петербурга в Гатчине, занимаясь преимущественно «фрунтом» и строевыми учениями. Марш, по-видимому, был сочинен по заказу Павла.

В этом произведении проявились типичные черты музыкального стиля Бортнянского. Вместе с тем «Гатчинский марш» явился важной вехой в развитии типичных композиционных приемов русского строевого марша. Простота и ясность сочетаются здесь с большой выразительностью. Музыка опирается на традиции канта, в то же время она отмечена чертами индивидуальности. От канта идет и движение голосов параллельными терциями. Уже в первой теме найден очень выразительный прием, развиваемый на протяжении всего марша. Он состоит в противопоставлении остроритмизованного «упора» и плавного мелодического волнообразного «разбега» триолями. Заметим, что подобный мелодический рисунок встречается в более поздних маршах Семеновского и Измайловского полков.

Во втором периоде развивается первая тема. Отметим очень выразительное двукратное повторение мотива в зоне кульминации, причем во втором повторном его проведении

варьируется как мелодия, так и гармония. Трио марша строится на том же тематическом материале. Контраст между частями достигается сменой лада (B-dur — g-moll), а также изменением направления мелодического движения и перестановкой тематических элементов («упора» и «разбега»). Это как бы обращение мелодии второго периода марша.

Все эти приемы придают маршу большую цельность, ясность, вместе с тем обеспечивая необходимый контраст и выразительность музыки. Отметим также, что сочетание пунктирного ритма с движением триолями служит предпосылкой для возникновения особой разновидности строевого марша — колонного:

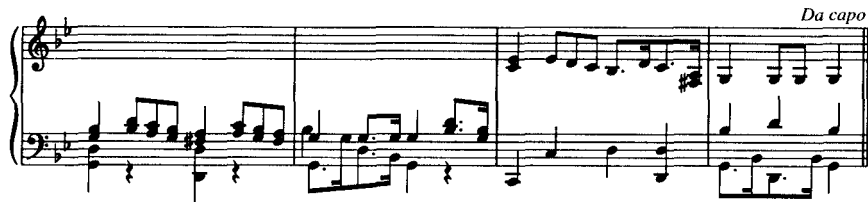
Д. Бортнянский
Гатчинский марш

25

П. 1. 2.

Trio

Fine



Совершенно другой тип маршевой музыки представлен в творчестве итальянского композитора К. Каноббио. В музыке Каноббио, как и у Сарти, преобладает пышность, помпезность, праздничность. Музыка к опере «Начальное управление Олега» (1790) на текст Екатерины II была по заказу императрицы написана тремя композиторами: Сарти, Каноббио и Пашкевичем. Марш Каноббио из этой оперы рассчитан на исполнение в ходе спектакля военным оркестром. Но, по-видимому, этот марш звучал не только в спектаклях; он мог исполняться также во время празднеств, торжественных шествий и т. п.

Музыка марша строится на фанфарных звучаниях; она очень величественна, торжественна, но вместе с тем и однообразна:

К. Каноббио

Марш (из оперы «Начальное управление Олега»)

26

Автором маршей для военного оркестра был также известный композитор О. Козловский.

Героическое начало в маршах и полонезах Козловского представлено широким обращением к ритмоинтонациям фанфарных сигналов. Это ярко выражено в дошедшем до нас Марше F-dur:

О. Козловский
Марш

27

Трубы (f) 3 Все ff

Дер.

Труба ff

Фанг. 3 3 3 3 ff

Хотя марш опубликован (без указания даты) примерно в 10-е годы XIX века, вероятнее всего отнести его сочинение к концу XVIII столетия.

Двухтактное вступление строится на фанфарном сигнале труб, значение которых в марше вообще очень велико. Движение мелодии триолям разнообразит мелодический рисунок; замедленный темп, повтор седьмого такта, трубные сигналы, сопровождающие основную мелодию, — все это придает музыке приподнятый, торжественный характер.

Однако в историю русской военной музыки Козловский вошел прежде всего как автор произведения, которое фактически стало первым русским Государственным гимном. Хотя сам Козловский и не ставил перед собой задачи создания национального гимна, но одно из его сочинений стало выполнять эту функцию, так сказать, стихийно.

Гимном России стал полонез на слова Г. Державина «Гром победы, раздавайся». Этот торжественный полонез был сочинен по случаю взятия Измаила:

Гром победы, раздавайся,
Веселися, храбрый росс!
Звучной славой украшайся, (2 раза)
Магомета ты потрес! (2 раза).

В припеве прославлялась «матушка императрица» («Славься сим Екатерина»).

Музыка Козловского очень органично подчеркивает державинский текст. Размеренное движение с повторами мелодических фраз и восходящими секвенциями придают мажорной музыке полонеза праздничный, уверенный и горделивый характер.

Впервые полонез Козловского был исполнен 28 апреля 1791 года в петербургском Таврическом дворце, где Потемкин устроил пышное празднество в честь Екатерины II. В течение четверти века (до 1816 года) эта музыка звучала во всех торжественных случаях и была очень популярна.

В пушкинской повести «Дубровский» трижды упоминается этот полонез в связи с одним из центральных героев — Троекуровым, который в минуты душевного волнения расхаживал по комнате и насвистывал мелодию «Гром победы, раздавайся!» то грозно, то сердито. Подобный, казалось бы, незначительный штрих не только великолепно дополняет характеристику всесильного помещика-крепостника, вельможу екатерининской эпохи, но и дает представление о популярности музыки Козловского.

Эту музыку стилизовал П. Чайковский в опере «Пиковая дама» в финальном хоре сцены «Бал у екатерининского вельможи», используя в припеве неизменный державинский текст.

Хотя полонез «Гром победы, раздавайся!» был сочинен для солиста с хором в сопровождении симфонического оркестра, однако фактически, превратившись в официальный гимн, эта музыка стала исполняться и без текста, одними оркестрами. Она прочно вошла в репертуар оркестров армии и флота:

О. Козловский
«Гром победы, раздавайся!»

28 Maestoso



Концертная деятельность военных оркестров в нашем современном понимании в XVIII веке еще не начиналась. Однако полковые оркестры имели в своем репертуаре отрывки из опер и балетов, к участию в постановках которых их часто привлекали. Особенно обширен был танцевальный

репертуар, в который входили менуэты, экосезы, контрдансы, а к концу столетия — и вальсы.

Поскольку во второй половине XVIII века многие полковые оркестры располагали не только духовым, но и струнным составом инструментов, танцевальная музыка исполнялась смешанными составами, близкими к симфоническому оркестру.

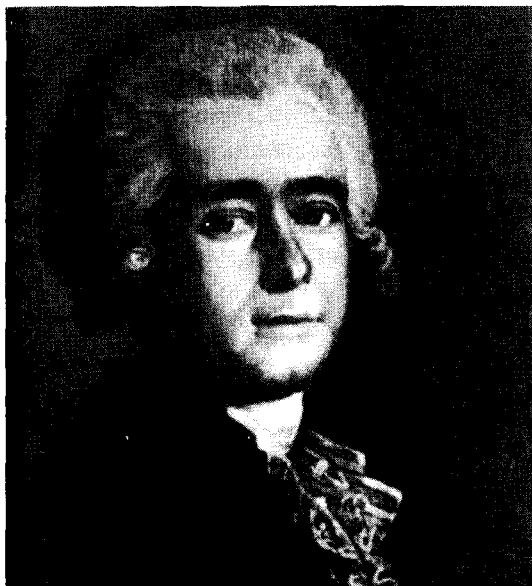
Достаточно разнообразным и обширным был репертуар роговых оркестров. Для них создавались как оригинальные сочинения (Гумпенхубер, Тевес, Лау, Сарти и др.), так и многочисленные переложения популярной в то время музыки (например, отрывки из опер «Генрих IV» Мартини, «Дезертир» Гульельми, «Земира и Азор» Гретри). К концу столетия в репертуар роговых оркестров включаются также отрывки из симфоний Гайдна и Моцарта, увертюры к операм Моцарта, Мегюля и других композиторов.

5. Виднейшие композиторы — авторы героико-патриотических произведений

Своеобразие исторического развития музыкальной культуры России второй половины XVIII века состоит в том, что на ее пути оказались представители различных стилевых эпох и хронологически разных направлений. В самом деле: Сарти с его пристрастием к помпезности, огромным масштабам, пушечной пальбе и фейерверкам как составным частям музыкального исполнения являлся типичным представителем барокко. Его композиции соответствуют настроениям и идеям зодчества Растрелли; они продолжают монументальный стиль опер и ораторий Генделя.

Бортнянский — типичный представитель классического стиля. Его композиции близки строгим архитектурным сооружениям Баженова и Казакова, а их музыкальным аналогом являются творения Моцарта.

Творчество Козловского можно с полным основанием отнести к стилю ампира и уподобить его героические сочинения произведениям Бетховена (разумеется, в меньших масштабах). А ведь все три композитора являются современниками. Они жили и создавали свои произведения в одной и той же стране, в одни и те же годы.



Значение творчества выдающегося русского композитора Бортнянского, по словам академика Асафьева, состоит «в проведении непостижимо прекрасной метаморфозы или претворении привезенной итальянцами красивой, но напыщенной, потерявшей первичную свежесть мелодики в пластически стройный, полный чувства меры и душевной гармонии эпикурейский мелос Глинки и других русских композиторов»¹.

Дмитрий Степанович Бортнянский (1751—1825) родился на Украине, в городе Глухове, где, как уже отмечалось, находилась гетманская столица и была весьма развита музыкальная культура вообще и военная музыка в частности.

Благодаря исключительным музыкальным способностям он 7-летним мальчиком был зачислен в Придворную капеллу, а в десять лет уже исполнял ведущие партии в концертах и оперных спектаклях. Его первым учителем был руководитель капеллы итальянский композитор Галуппи. По настоянию последнего Бортнянского направляют в Италию, где молодой композитор оттачивает свое мастерство. Напи-

¹ Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Избр. труды. Т. 4. С. 29.

санные им за рубежом оперы с успехом шли во многих оперных театрах Италии, тогда как в России они до революции ни разу так и не были исполнены.

Возвратившись в 1779 году на родину, Бортнянский получил назначение на должность капельмейстера при дворе наследника престола Павла. Здесь, в течение одиннадцати лет, живя в Гатчине и Павловске, Бортнянский создает свои лучшие произведения, в том числе оперы «Сын-соперник» и «Сокол». В эти же годы он сочиняет и многие свои инструментальные произведения. С 1796 года до конца жизни Бортнянский был директором Певческой капеллы. В этот период он писал преимущественно хоровую музыку.

Его произведения отличаются классической стройностью, ясностью, единством стиля. В армии широкое распространение получили некоторые его хоровые сочинения, относящиеся к области культовой музыки. Кроме того, в период наполеоновских войн он написал «Песнь ратников», «Марш всеобщего ополчения в России» и патриотическую кантату на слова Жуковского «Певец во стане русских воинов» для хора, певца-солиста и оркестра. Во время Отечественной войны 1812—1814 годов эта кантата часто звучала в войсках, причем оркестровая партия поручалась военным музыкантам. В начале XIX века хорал Бортнянского «К силе любви взываю» постоянно исполнялся в войсках во время вечерней зари.

Осип (Иосиф) Антонович Козловский (1757—1831) родился в Варшаве, где получил хорошее музыкальное образование. Он служил органистом кафедрального собора и занимался педагогической работой. В числе его учеников — автор популярного полонеза «Прощание с родиной» М. Огиньский. Деятельность этого композитора — основоположника жанра элегического полонеза — вышла за рамки польской музыкальной культуры и приобрела мировое значение. Его творчество отчасти предопределило развитие таланта гениального Шопена.

В 1786 году Козловский поступает на русскую военную службу и навсегда остается жить в России. Он пользуется покровительством Потемкина. С этого времени он начинает сочинять торжественные полонезы и марши. После испол-



нения дивертисмента, в который входил полонез «Гром победы, раздавайся!» (1791), Козловский получает широкое признание как композитор. В 1796 году он назначается директором музыки (музыкальным руководителем) императорских театров. Если до этого Козловский писал музыку разных жанров (сольные вокальные произведения и хоры, полонезы для фортепиано и оркестра), то после 1796 года его творческие интересы находятся главным образом в сфере театральной музыки (музыка к трагедиям В. Озерова, П. Катенина, А. Шаховского). Именно в эти годы наиболее отчетливо проступает в его музыке драматическое начало, сближавшее произведения Козловского с творчеством Бетховена. В 1801 году ему поручают сочинение торжественной кантаты по случаю коронации Александра I. В годы Отечественной войны (1812—1814) Козловский создает ряд патриотических произведений, в том числе «Полонез на победы Кутузова». В 1819 году Козловский в связи с тяжелой болезнью оставляет службу и прекращает творческую деятельность.

Сравнивая сочинения Козловского с произведениями Бетховена, Асафьев пишет: «В бесконечно малой мере в срав-



нении с достижениями создателя „Кориолана“, но и в музыке Козловского звучит пафос гордой печали, и пламенный порыв не однажды уступает место суровой покорности с тем, чтобы вновь вспыхнуть в пылком рыцарственном возбуждении. Кажется, что душа композитора солидарна ритмам, рожденным в перипетиях сражения и турнира, пышного празднества и придворного бала, стихийного бедствия и траурного величия похорон. И в музыке его смело устремленный вперед, остро отточенный ямб боевого марша, звонкая фанфара, радостный клич или стройно льющийся гимн не отнимают силы воздействия от тех моментов, где слышится мерная поступь погребального кортежа: проводы героя»¹.

Джузеппе Сарти (1729—1802) родился в Италии в городе Фаэнца, учился в Падуе у Ф. А. Валотти и в Болонье у известного музыканта и композитора падре Мартини. Работал капельмейстером и органистом в Италии, а в 1755 году переселился в Копенгаген, где стал оперным и придворным капельмейстером. С 1784 по 1800 год жил в России, где

¹ Асафьев Б. В. Памятка о Козловском//Избр. труды. Т. 4. С. 36.

занимал должность капельмейстера при дворе (1784—1786, 1790—1800) и у князя Потемкина (1786—1790) в Крыму и Причерноморье.

За годы пребывания в России по заказу Екатерины II и Потемкина Сартти создает много вокально-инструментальных сочинений, прославляющих победы русского оружия. Таковы оратории «Господи, воззвах к Тебе», «Тебе, Бога, хвалим» (1790, на взятие Очакова), кантаты «Те Deum» (на взятие крепости Килия в 1790 году), «Слава в вышних Богу» (1792, на окончание русско-турецкой войны) и другие сочинения. В произведениях Сартти героико-патриотическая тема окрашена в религиозные тона. Вместе с тем большое место в них отводится прославлению императоров. Так, Сартти сочинил специальные кантаты на приезд Екатерины II в Херсон, на коронацию Павла I (1797), «Приношение Павлу I» (1799), Реквием памяти Людовика XVI (1793) и другие сочинения.

В музыке Сартти использовались огромные составы, многочисленные хоры, фейерверки, пушечная пальба. Так, в оратории «К Тебе, Господи, воззвах» использованы два хора, симфонический и роговый оркестры. В оратории «Тебе, Бога, хвалим», исполнявшейся впервые в Яссах, в хорах и оркестрах было занято, как уже указывалось, 300 человек; исполнение сопровождалось колокольным звоном и пушечной пальбой.

Глава пятая

ВОЕННАЯ МУЗЫКА В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА

1. Россия в начале века

Победа буржуазной революции во Франции, быстрый рост капиталистических отношений в Европе, антагонизм между буржуазной Францией и Англией, наконец, гегемонистские планы Наполеона Бонапарта, объявившего себя императором и стремившегося к мировому господству, во многом предопределили политику России в начале XIX столетия.

Серьезные задачи, вставшие перед российскими вооруженными силами в начале XIX века, реальная угроза со стороны наполеоновской империи вызвали необходимость пересмотра принципов организации, обучения и воспитания войск, возрождения славных суворовских традиций, отказа от слепого подражания прусским образцам и бессмысленной муштры, насаждавшейся по воле Павла I. Однако первые шаги в этом направлении были робкими и недостаточно эффективными. Лишь после поражения русской армии под Аустерлицем были приняты более радикальные меры. Они выразились в значительном увеличении численности армии, в создании постоянных войсковых объединений — дивизий и корпусов. При этом важная роль отводилась штабам как органам управления войсками. Штабы были созданы во всех армиях, корпусах и дивизиях, а в период военных действий, кроме того, создавался также главный штаб. Роль штабов и их начальников определена в изданном в 1812 году «Учреждении для управления большой действующей армией». Годом раньше был принят воинский устав. В отличие от устава Павла I, в новом уставе подчеркивалось значение высокого морального духа в бою, выдвигалось требование сочетать обучение солдат с их воспитанием, то есть возрождались важнейшие суворовские принципы.

В ходе Отечественной войны с Наполеоном (1812—1814) ярко проявились сила и стойкость русских войск, их беззаветная храбрость, патриотизм всего русского народа.

Патриотический порыв, охвативший в годы Отечественной войны различные слои русского общества, вызвал невиданный подъем национальной культуры, бурный расцвет литературы и искусства. На первую четверть XIX века приходятся лучшие годы творческой деятельности Карамзина и Жуковского, поэтов-декабристов во главе с Рылеевым, уже в конце 10-х годов на всю Россию звучит пламенный голос молодого Пушкина; вместе с его свободолюбивыми стихами в рукописях широкое распространение получает комедия Грибоедова «Горе от ума».

Пышную архитектуру парадного Петербурга завершают выдающиеся зодчие России, Захаров, Воронихин, В. П. Стасов, Монферран, а восставшую из пепла Москву отстраивают Бове, Жилярди, ученики Казакова, бережно сохраняя древние архитектурные памятники первопрестольной белокаменной столицы.

В русской живописи рядом с монументальными классическими полотнами Брюллова и Бруни появляются овеянные романтикой пейзажи Сильвестра Щедрина и портреты Кипренского, жанровые картины из сельской жизни Венецианова.

Музыкальное искусство этого периода представлено многими талантливыми композиторами. К старшему поколению относятся Д. Бортнянский, О. Козловский, ученики Д. Сарти — С. Дегтярев, С. Давыдов, Д. Кашин. В произведениях этих композиторов отражены различные стороны русской действительности. Однако центральное место в их творчестве в начале века занимает героико-патриотическая тема. Она нашла выражение в музыке Козловского к трагедиям Озерова, в первой русской оратории «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» С. Дегтярева (1811). Прямым откликом на события Отечественной войны были хоровые сочинения с участием солистов «Певец во стане русских воинов» Д. Бортнянского на слова В. Жуковского, «Песнь русским воинам на возвращение в Отечество», кантата-приношение русскому народу — «Хвались и торжествуй, Россия», а также дивертисмент «Торжество победы» С. Давыдова, автора популярнейшей оперы «Леста — днепровская русалка».

В 1815 году появляется патриотическая опера К. Кавоса «Иван Сусанин». Под руководством этого композитора и дирижера стала в начале столетия работать постоянная оперная труппа в Петербурге.

В 20-е годы начинается творческий путь более молодых русских композиторов — Алябьева, Верстовского и других современников Глинки. О повышении интереса к музыке свидетельствует основание в 1802 году в Петербурге Филар-

монического общества, активизация театральной и музыкальной жизни.

Наряду с придворными спектаклями и концертами в музыкальном быту все большее место занимает домашнее музицирование. Значительная часть дворян получает основательное домашнее воспитание и солидную музыкальную подготовку.

Немало образованных музыкантов было и среди офицеров русской армии. К ним следует отнести А. Львова, А. Раля, династию русских генералов Титовых, в том числе «дедушку русского романса» Н. Титова, многих офицеров-декабристов.

Высокий уровень культуры большинства русских офицеров, музыкальность и музыкальная образованность многих из них, несомненно, оказывали положительное влияние на развитие военной музыки, на состояние военных оркестров, уровень и качество их исполнительства, а также на подбор репертуара.

2. Совершенствование организации военных оркестров

Увеличение численности армии, происшедшее в начале XIX века, а также усиление внимания к воспитанию солдат, частичное возрождение суворовских принципов морально-психологического воздействия на личный состав вызывает к жизни появление значительного числа новых оркестров, а также изменение штатной численности и инструментальных составов, сокращенных по прихоти Павла I.

Первое увеличение численности военных оркестров произошло в 1802 году. Оно коснулось пехотных войск и артиллерии. В пехотных полках устанавливалась численность оркестров в 9, а в артиллерийских полках — 10 человек. В гвардейских Семеновском и Измайловском полках по сравнению с пехотными армейскими полками добавлялось по 2 трубача, а число музыкантов в оркестре Преображенского полка было вдвое больше, чем в двух остальных упомянутых гвардейских полках.

Такие составы военных оркестров просуществовали в русской армии до 1808 года.

В 1804 году военные оркестры вводятся в Донском, Черноморском, Уральском и Оренбургском казачьих войсках.

В неудовлетворительном состоянии находилась военная музыка на флотах. В докладе товарища военно-морского министра адмирала Чичагова отмечается: «...за всем тем существуют еще недостатки, препятствующие заведению сему (то есть обучению флотских музыкантов. — В. Т.) дойти до желаемого устройства. До сего полагалось трубачей в каждой дивизии по 48 человек, из коих на корабли назначалось по 3, а на фрегаты по 2 человека. Сколь недостаточна и даже отвратительна должна быть музыка, из такого числа труб составленная, сие удобно всякому представить себе можно»¹.

4 мая 1804 года на Балтийском флоте вводятся военные оркестры. При этом было определено «снабжать достаточным для хора числом трубачей одни флагманские корабли, а эскадренных командиров и инструментальною музыкою»². Под трубачами здесь, очевидно, подразумеваются исполнители на всех медных инструментах, а под музыкантами — на деревянных духовых, а возможно и на смычковых инструментах.

Всего на Балтийском флоте было определено иметь 100 трубачей, 36 музыкантов и 4 литаврщика.

В 1805 году «музыкальная часть» в составе 2 капельмейстеров, 24 музыкантов, 66 трубачей и 4 литаврщиков учреждается на Черноморском флоте. К 1812 году черноморские оркестры достигают такой же численности, что и балтийские.

На протяжении 1808 и 1809 годов создается большое количество новых гвардейских частей, как пехотных, так и кавалерийских. Указом Александра I от 19 августа 1808 года во всех частях гвардии предусматриваются военные оркестры численностью 25 человек. В Преображенском же полку устанавливается штат в 40 человек. Инструменталь-

¹ Цит. по: Матвеев В. Русский военный оркестр. М.; Л., 1965. С. 36.

² ГВМА, д. 89, л. 35—39.

ные составы этих оркестров были уточнены дополнительным указом от 15 апреля 1809 года:

| | Преображенский полк | Прочие полки гвардии |
|--------------------|---------------------|----------------------|
| фаготов | 4 | 2 |
| валторн | 4 | 4 |
| кларнетов | 7 | 4 |
| флейт | 4 | 4 |
| труб | 4 | 2 |
| больших барабанов | 1 | 1 |
| малых барабанов | 1 | 1 |
| контр-фаготов | 2 | 1 |
| тромбонов | 2 | 1 |
| серпанов | 3 | 2 |
| гобоев | 2 | — |
| бассетгорнов | 2 | — |
| треугольников | 1 | 1 |
| тарелок | 1 | 1 |
| бубнов | 1 | 1 |
| английских рожков | 2 | — |
| Всего инструментов | 40 | 25 ¹ |

Как видно из упомянутого документа, наряду с увеличением количества оркестров, роста численности музыкантов в гвардии, начиная с 1809 года военные оркестры пополняются новыми инструментами: тромбонами, серпентами, контрафаготами; расширяется ассортимент ударных. Кроме того, в оркестре Преображенского полка появляются английские рожки и бассетгорны.

Помимо этого в каждом полку имелись сигналисты-барабанщики, а в тех полках или батальонах, которые за боевые отличия были награждены серебряными трубами, сверх указанной численности содержалось еще по два трубача.

Такая численность оркестров в сухопутных войсках русской армии сохранялась до начала 30-х годов XIX века. На флоте численный состав оркестров не был стабильным. Однако общая тенденция к увеличению штатов и росту обще-

¹ ПСЗ Российской империи. Собр. 1. Т. 30. № 23582.

Трубач и унтер-офицер
Кавалергардского полка
(1800)



го числа оркестров проявилась и здесь. Так, в 1820 году создается флотский оркестр в Ревельском порту, а в 1823 году военно-морские оркестры учреждаются в Петербурге, Свеаборге и Архангельске.

Увеличение штатов военных оркестров и рост их числа вызывали потребность в квалифицированных музыкантах.

Еще со времен Петра I основным источником пополнения военных оркестров музыкантами служили школы солдатских детей. В 1805 году они преобразуются в школы кантонистов. К числу кантонистов причислялись «все сыновья, прижитые военными нижними чинами не из дворян, во время нахождения их на службе военной... сыновья, коими матери при вступлении мужей их в военную службу остались беременными... все дети мужского пола от солдаток, солдатских вдов и солдатских девок»¹.

¹ Свод военных постановлений. Кн. 1. СПб., 1838. С. 64—66.

Помимо школ кантонистов при некоторых войсковых частях существовали так называемые военно-сиротские отделения. В них «сыновья полка», прикомандированные к нестроевым подразделениям, обучались военно-прикладным ремеслам и готовились к действительной военной службе. В 1826 году этот институт был упразднен, и военно-сиротские отделения были сведены в учебные бригады кантонистов. Среди других военных профессий, которыми овладевали кантонисты, одно из первых мест занимала музыка.

Судьба кантонистов была крайне тяжелой. Оторванные от семьи, бесправные, лишенные заботы и ласки, эти ребята были целиком отданы во власть своих наставников, которые часто подбирались из числа наиболее закоренелых солдафонов. За малейшую «провинность» или шалость они подвергались жестоким наказаниям. Так, за неопрятность в одежде они получали по 25, а за неотдание чести — по 50 ударов розгами. Бездушное, жестокое обращение с кантонистами особенно усилилось после назначения военным министром Аракчеева (1808). Школы кантонистов были упразднены лишь с отменой в России крепостного права.

В 1808 году возникает новая форма подготовки военных музыкантов. Она представляет собой второй, более высокий, этап их обучения. В это время в Петербурге был сформирован учебный гренадерский батальон. Он состоял из шести рот: четырех гренадерских и двух «неранжированных»¹ — музыкантской и барабанщицкой.

Музыкантская рота состояла из 150 человек. Они разделялись на 6 оркестров по 25 музыкантов в каждом. Во главе роты стоял капельмейстер. Обучение было двухгодичным. Каждый год рота выпускала по 75 музыкантов для войсковых оркестров. Барабанщицья рота готовила «флейтчиков» и барабанщиков, обеспечивавших сигнальную службу.

В дальнейшем подготовку военных музыкантов производили также другие учебные подразделения армии и флота. Так, начиная с 1816 года по типу учебного гренадерско-

¹ «Неранжированными» эти роты назывались потому, что при их комплектовании главным критерием служили музыкальные данные обучаемых, а не их рост (ранжир). В остальных же подразделениях гренадерских войск, в которые зачислялись особо рослые солдаты и унтер-офицеры, соблюдение «ранжира» было обязательным.

го батальона формируются учебные карабинерские полки, которые также готовят музыкантов для армейских оркестров.

Несмотря на непродолжительность двухгодичного срока обучения, музыканты получали в учебных подразделениях хорошую подготовку и исполнительские навыки, так как эти подразделения комплектовались выпускниками школ кантонистов или питомцами военно-сиротских отделений, уже овладевшими музыкальными инструментами. Таким образом, учебный батальон (полк, эскадрон) представлял собой заключительный этап обучения военных музыкантов.

Подготовка музыкантов для оркестров флота начиная с 1803 года велась в Кронштадтской «трубаческой школе». Она просуществовала до 1827 года, когда на смену ей были организованы учебные морские экипажи, соответствовавшие учебным батальонам и полкам сухопутных войск.

Системы подготовки руководителей военных оркестров не существовало. В качестве руководителей военных оркестров привлекались лица, имеющие музыкальное образование, чаще всего иностранцы. Иногда к руководству военными оркестрами приходили одаренные военные музыканты с большим стажем работы.

В 1816 году в России впервые вводится должность инспектора (главного капельмейстера) гвардейских полковых оркестров. Учреждение данной должности имело прогрессивное значение. Эта мера содействовала централизации руководства военными оркестрами гвардии, унификации их составов, расширению репертуара и подъему профессионально-художественного уровня исполнения.

Первым инспектором оркестров войск гвардии был Антон Антонович Дерфельдт (1781—1829) — одаренный, разносторонний музыкант, сыгравший заметную роль в развитии русской военной музыки. В первой четверти XIX века осуществляется издание нотной литературы для военных оркестров. Так, петербургское издательство Дальмаса за период около 20 лет (до 1829 года) выпустило 208 партитур маршей для духового оркестра. Издавались также школы игры на флейте, кларнете, фаготе и других музыкальных инструментах.

3. Служебная и концертная деятельность военных оркестров

Усиление внимания к созданию боеспособной армии, воспитанию солдат и использованию военной музыки в целях морально-психологического воздействия на них сказалось не только на количестве и качественном состоянии военных оркестров, но и повлекло за собой заметное расширение сферы их деятельности, разнообразия форм их применения. Этот процесс особенно заметен в войсках гвардии начиная со второго десятилетия XIX века. Введение в штаты гвардейских полков полноценных оркестров, укомплектование их современными инструментами значительно повысило их художественные возможности и позволило им наряду с произведениями служебно-строевого репертуара исполнять также и концертную музыку. Военные оркестры стали звучать теперь не только на марше и на учениях, в бою и во время проведения воинских церемониалов, но также в часы отдыха, на привалах, шире использоваться в быту.

Наряду с военными оркестрами в большинстве частей организуются также солдатские хоры. Основу их репертуара составляли строевые песни патриотического содержания, а также духовные песнопения. Устанавливается традиция включения хоров в церемониал «Вечерней зари». Солдатский хор вступал после того, как затихали последние аккорды традиционной ритуальной музыки (см. пример 18) в исполнении оркестра. После хоровой молитвы оркестр давал сигнал «Отбой».

Нельзя не отметить высокое качество самой музыки, а также художественность и стройность исполнения. Об этом свидетельствует, например, следующий факт. В августе 1813 года, когда русские войска уже находились на территории Пруссии, Александр I и прусский король Фридрих-Вильгельм III проводили совместно смотр войск. К вечеру они прибыли в русский лагерь, где как раз проводилась церемония «Вечерней зари». После того как оркестр сыграл зарю, по установившемуся обычаю солдатский хор певчих исполнил духовную песню Бортнянского «К силе любви взываю». Звучание русского оркестра и хора произвели на прусского короля столь сильное впечатление, что он указом от 10 ав-

густа 1813 года установил проведение во всех войсках прусской армии «Вечерней зари» по русскому образцу. Музыка русской «Вечерней зари» и хор Бортнянского с тех пор исполнялись в германской армии вплоть до Первой мировой войны.

О большом значении, которое царское правительство придавало музыке для воспитания солдат, свидетельствует специальный указ «О введении во всех полках певчих из рядовых», изданный в 1816 году.

Если музыканты оркестров проходили солидную подготовку и имели крепкую выучку, то этого нельзя сказать о певчих из числа солдат, которые большей частью не знали нот и разучивали свои партии «с голоса». Регенты солдатских хоров назначались, как правило, из числа лиц, имевших музыкальную подготовку, обычно это были младшие офицеры, то есть дворяне, многие из которых учились музыке. Однако были и другие примеры. Вот что рассказывал бывший руководитель солдатского хора Семеновского полка декабрист Тютчев¹: «У нас в Семеновском полку был великолепный хор песельников. Как пели русские песни!! Ах, mon cher!² После разгрома полка нашего³ мне уже никогда не удавалось слышать ничего подобного. А управлял хором я; ни я, никто из моих молодцов, мы нотки не знали, а как пели, mon cher! Душа замирает»⁴.

И действительно, врожденная музыкальность, традиции хорового пения и бытового музицирования, свойственные русскому народу, позволяли солдатам, не знающим нот, чисто интонировать и исполнять многоголосные хоровые произведения, причем не только строевые солдатские и народные песни, но и хоры профессиональных композиторов.

Музыкальность русского народа проявилась не только в исполнительстве, но и в создании замечательных песен.

¹ А. И. Тютчев — член Общества соединенных славян, капитан пехотного полка, обладатель красивого и сильного голоса.

² Мой дорогой (*франц.*).

³ Семеновский полк был расформирован после возмущения в нем, происшедшем в октябре 1820 года в знак протеста против муштры и издевательств командира полка — аракчеевского ставленника Шварца.

⁴ Писатели-декабристы в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1980. С. 140—141.

Отечественная война послужила толчком к появлению новых патриотических песен, посвященных грозным событиям 1812 года. В рассматриваемый период и позже возникают популярные народные песни на эту тему. Среди них лирическая «Шумел, горел пожар московский» и строковые «Бородино» на слова Лермонтова и «Донцы-молодцы» («Грянул внезапно гром над Москвою»). Отметим, что припев последней песни в интонационном отношении связан с музыкой второго периода «Марша Преображенского полка».

Что касается остальных форм служебной деятельности военных оркестров, то они сохраняются в неизменном виде.

По-прежнему важное место занимает сигнальная служба. Сохранились свидетельства современников о значении музыкальных сигналов в боях с наполеоновскими войсками. Так, в бою под Фридландом 14 июня 1807 года батальонный барабанщик Финляндского полка Миздюков «ударил егерский поход, посредством которого собрал около 100 человек рядовых, кои с мужеством ударили на неприятельских стрелков»¹.

Во время сражения под Красным 5 ноября 1812 года три роты этого полка оказались в тылу у неприятеля. Батальонный адъютант Казин «шел со своими барабанщиками на правом фланге и бил изо всех сил в барабан. Тревогу эту слышали Финляндцы, и 1-й батальон бросился в штыки с другой стороны, а 3-й, едва вышедши из лесу, подоспел уже к концу этой кровавой драмы... неприятель был истреблен в полчаса»².

Наступление на противника и контратака, как правило, велись под звуки военных оркестров и барабанов. Так, например, офицеры Преображенского полка отмечают, что во время Бородинского сражения «всякий раз командир бригады с барабанным боем вел свои полки вперед, чтобы встретить кавалерию штыками»³.

¹ Гулевич С. История лейб-гвардии Финляндского полка. Т. 1. СПб., 1906. С. 91.

² Там же. С. 240.

³ Чичерин А., Домов С., Афанасьев А. История лейб-гвардии Преображенского полка. Т. 3. СПб., 1888. С. 77.

Бывали случаи, когда в критические минуты боя музыкантам приходилось с оружием в руках отражать неприятельские атаки. Так, в бою под Бауценом 9 мая 1813 года морской экипаж и два батальона гренадер вели бой под перекрестным огнем артиллерии противника. Тогда «даже музыканты брали ружья и вступали в ряды»¹.

Интересную подробность о взятии русскими войсками Парижа и участии в этой операции военных оркестров сообщает историк М. Богданович: «В 1814 году русские войска совместно с союзными войсками вступили в пределы Франции. 16—17 марта этого же года борьба уже шла на подступах Парижа. Граф Ланжерон² занял Монмартр, который считался неприступным. Маршалу Мормону, защищавшему Париж, ничего не оставалось, как только его сдать. Граф Ланжерон поставил караулы у парижских застав, собрал стрелков, расположил войска по уступам Монмартра, взвел на него 84 орудия, обратив их против Парижа, и послал музыкантов Рязанского полка на самую высоту стоявшей тут ветряной мельницы. Они заиграли марш, от них переняли другие полки, и Монмартр, за несколько мгновений грозивший смертью, превратился в место радости»³.

Военные марши, звучавшие во время сражений, стали символами доблести русского войска. Многие из этих «исторических» маршей впоследствии превратились в «именные» марши того или иного полка. Традиция «закрепления» военного марша за определенным полком, по-видимому, установившаяся в гвардейских полках в конце XVIII века, в первой четверти XIX века в связи с Отечественной войной постепенно распространяется и на другие полки. Так, маршем 30-го пехотного Полтавского полка становится «Парижский марш 1814 года», сочиненный И. Вальхом. Марш егерских полков, исполнявшийся во время сражения под Лейпцигом в 1813 году, получает наименование «Лейпцигский». По-прежнему производится награждение серебряны-

¹ Красный флот, 1943, 22 апр. Цит. по: *Матвеев В.* Русский военный оркестр. М.; Л., 1965.

² Француз генерал Ланжерон находился на русской службе.

³ *Богданович М.* История Отечественной войны 1812 года. Т. 2. СПб., 1859. С. 280.

ми трубами особо отличившихся в боях частей. Этой наградой были удостоены многие полки, участвовавшие в Бородинском сражении и других битвах Отечественной войны 1812—1814 годов.

Меры, принятые к укреплению военной музыки в русской армии, не могли не сказаться и на качестве исполнения военных оркестров. К началу второго десятилетия XIX века заметно повышается уровень их исполнительского искусства. Когда в 1813—1814 годах русская армия, преследуя Наполеона, прошла через всю Европу до Парижа, жители германских земель и Франции имели возможность слышать игру русских военных оркестров и сравнивать ее с немецкой и французской военной музыкой. Современники свидетельствуют, что русские оркестры не уступали французским и немецким, а в ряде случаев превосходили их. Вот что по этому поводу пишет французский историк музыки Ж. Кастнер: «В 1813 году русская музыка, которая всегда сохраняла печать оригинальности, дошла до такой степени совершенства, что привлекла внимание даже немецких музыкантов, возбуждая их похвалы. Русская гвардейская музыка располагала всеми инструментами, которые были в употреблении в ту эпоху, примерно теми же самыми, которые были в ходу в Германии, и употребляла их при исполнении блестящих маршей»¹.

Наряду со служебной в XIX веке начинается концертная деятельность военных оркестров. Их привлекают к публичным выступлениям не только при дворе, но и в открытых концертах.

27 августа 1814 года в царской резиденции в Павловске под Петербургом происходила церемония торжественной встречи гвардии, совершившей марш из поверженного Парижа. В честь этого события была представлена пьеса «Сельская драма» — монументальное зрелище, разыгранное на четырех площадках с музыкой, хорами, солистами-певцами, балетом и торжественными процессиями.

К участию в представлении были привлечены лучшие творческие силы тогдашнего Петербурга, в том числе арти-

¹ *Kastner G. Manuel general de musique militair. Paris, 1848. P. 174.*

сты Сандунова, Самойлова, Злов, Самойлов, танцоры Огюст, Дютак, Вальберг. Декоратором был знаменитый Гонзаго. Музыку написали Антолини и Кавос, а исполнялась она военным оркестром.

Военный оркестр, наряду с роговым, участвовал в исполнении оратории С. Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы».

Не только военные оркестры, но и хоры полковых певчих стали привлекаться для торжественных концертов и спектаклей. Так, 18 июня 1804 года певческий хор Преображенского полка в составе 50 человек участвовал в первом исполнении кантаты С. Давыдова «Радость российских муз» на текст И. Дмитриевского. Кантата была сочинена по случаю открытия нового здания Российской академии.

Однако наиболее типичной и существенной формой концертных выступлений военных оркестров явились так называемые «исторические» или «инвалидные концерты».

Эти концерты были задуманы с благотворительной целью. Средства, вырученные от них, поступали в пользу инвалидов Отечественной войны. Первый такой концерт состоялся в ноябре 1813 года в Петербурге. В «Прибавлении» к № 45 газеты «Русский инвалид» за 1813 год сообщалось, что «концерт будет на сей неделе в субботу 15-го сего ноября в зале Филармонического общества». В числе произведений, включенных в программу, упоминались «большая воинская симфония», «большой воинский хор Сартия» и «сочиненный для сего случая „Победный марш“».

К сожалению, кроме Сарти, не указывались авторы других сочинений, равно как имена и состав исполнителей. 4 апреля 1814 года в Петербурге состоялся второй «исторический» концерт. Третий концерт, проводившийся также в Петербурге 19 марта 1816 года (в день вступления русских войск в Париж в 1814 году), дал сверх ожидания большой доход — 52 тыс. рублей. С того времени «исторические концерты», приурочиваемые ко дню взятия Парижа, проводились ежегодно. Они организовывались не только в обеих столицах, но и в других крупных русских городах, в которых располагались крупные гарнизоны и имелись военные оркестры. Традиция проведения инвалидных концертов

просуществовала в России до Первой мировой войны, то есть в течение ста лет.

Исторические концерты обставлялись весьма торжественно и пышно; в них кроме военного оркестра (как правило, сводного) принимали участие солдатские и любительские хоры, солисты, просто солдаты — статисты, вносились боевые знамена, штандарты, серебряные трубы и другие воинские реликвии. Нередко в программы концертов включались живые картины. В программах этих концертов преобладали произведения героико-патриотического плана; среди них полонезы Козловского, военные марши. С течением времени эти концерты стали открываться исполнением Государственного гимна, а завершаться хоровой пьесой Кавоса «Куплеты 1814 года».

«Инвалидные концерты» сыграли определенную положительную роль в воспитании музыкального вкуса слушателей, поскольку в программах этих концертов звучали и произведения классиков — Моцарта, Глюка, Бетховена. Вместе с тем это была новая, более демократичная форма концертной деятельности: военный оркестр вышел за пределы войсковой части или императорского двора, и его искусство стало достоянием разночинной публики.

4. Репертуар военных оркестров

Патриотический порыв, рост национального самосознания, связанный с освободительной войной против Наполеона и оказавший влияние на все области художественного творчества в России, ярко проявился и в сфере военной музыки. В первой четверти XIX века возникает большое число героико-патриотических музыкальных произведений и среди них — военных маршей.

Марши писали видные композиторы того времени: Козловский, Титов, Кавос, Антолини, Штейбельт. Один из маршей русской армии принадлежит перу известного французского композитора Буальдьё¹, который в период с 1804

¹ Это, по-видимому, «Марш Кавалергардского полка», построенный на тематическом материале, который композитор использовал в опере «Белая дама» (1825).



по 1811 год жил в Петербурге и занимал должность придворного капельмейстера. Значительное число произведений этого жанра сочинено и аранжировано Дерфельдтом. Вместе с тем подавляющее большинство маршей, появившихся в первой четверти XIX века, было опубликовано без указания имени авторов.

Уже в конце XVIII века наряду с церемониальным маршем широкое распространение получает походный (скорый) марш. В первой половине XIX века разграничение маршей на «тихие» и «скорые» прослеживается очень четко. Для «тихих» маршей (темп движения — около 90 шагов в минуту) типичны помпезность, торжественный характер, обилие фанфарных возгласов, гаммообразных пассажей, тират и т. п. В скорых маршах, исполнявшихся в темпе 118—124 шага в минуту, проявляются ясно выраженные связи с песенно-танцевальными жанрами. Меньшее распространение получили «беглые» марши с темпом 140 и более шагов в минуту.

Марш Кавоса начинается четырехтактным фанфарным вступлением. Подвижная мелодия первой темы строится на опевании звуков трезвучия. В гармоническом сопровождении звучат арпеджированные аккорды, «золотые ходы» валторн и гаммообразные пассажи, что придает музыке торжественность, воинственность и до известной степени «скрадывает» недостаточную выразительность несколько суетливой мелодии:

К. Кавос
Марш

29

Трубы

Фаг., К-фаг.

Все

Кл.

Фаг.

Заметно привлекательнее в мелодическом отношении Марш Н. Титова. Фанфарность и упругий маршевый ритм очень удачно сочетаются здесь с распевностью и выразительностью мелодии. Этот марш впоследствии стал «именным» встречным «Маршем Кексгольмского гренадерского полка»:

Н. Титов
Марш

30

Дер.

f

Все



По-видимому, ко времени Отечественной войны относится «Марш егерских полков». В 1813 году он исполнялся в сражении под Лейпцигом и получил название «Лейпцигского». Основанный также на фанфарных интонациях, он отличается лапидарностью и доходчивостью. Мелодия первого периода, представляющая собою единую звуковысотную волну, очень неприхотлива и вместе с тем достаточно выразительна:

31

Марш егерских полков



Иной характер имеет музыка «Парижского марша 1814 года» И. Вальха:

32

Парижский марш 1814 года



Основным выразительным средством в нем служит настойчивое повторение в мелодии звука тоники в сочетании с опеванием и острым пунктирным ритмом. Это как бы четкий «шаг на месте». Подобный тип мелодического движения впоследствии станет очень типичным для русских и советских маршей. Более напевный второй период вносит тематический контраст. «Парижский марш» Вальха впоследствии становится «Маршем 30-го пехотного Полтавского полка».

Следующий марш неизвестного автора относится к числу скорых:

33 Скорый марш

Он интересен тем, что в нем развиваются характерные черты, которые мы наблюдали в «Гатчинском марше» Бортнянского. Да и в интонационном отношении между обоими маршами заметна определенная близость. Данный марш — яркое свидетельство того, что уже в первой четверти XIX века четко сформировались жанровые признаки колонного марша.

Весьма привлекательны и скорые марши А. Дерфельдта. Один из них строится на теме, содержащей внутренний контраст. Мерное нисходящее мелодическое движение в аккордовой фактуре сменяется быстрыми восходящими унисонами:

34

Всё

Дер. сигн. рожок

Почт. рожок

Бассетгорн

Почт. рожок

3

Заметим, что сходный тип контраста при явном интонационном родстве использован в одном из лучших советских маршей — «Юбилейном встречном марше Красной Армии» С. Чернецкого.

Другой марш Дерфельдта примечателен тем, что он строится на народной танцевальной мелодии:

35

Кл.

p

Впрочем, как уже говорилось выше, использование в скорых маршах песенных и танцевальных напевов является весьма типичным. Так, в одном из маршей неизвестного автора звучит мелодия русской народной песни «Сударыня,

барыня, пожалуйста ручку». Во второй паре периодичностей повторяющаяся фраза подвергается варьированию:

36 Кл. Все

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система (меры 36-37) начинается с динамического обозначения *p* (пиано). Вторая система (меры 38-39) начинается с динамического обозначения *ff* (форте) и содержит пометки «Кл., М. кл.» и «+ М. фл.».

Ярким образцом претворения украинского песенного фольклора может служить «Парижский марш 1815 года», автор которого также неизвестен:

37 Парижский марш 1815 года

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. В начале второй системы (мера 38) встречается динамическое обозначение *f* (форте), а в начале третьей системы (мера 40) — *p* (пиано). В начале третьей системы также присутствует пометка «Всё».

В музыке марша ясно прослеживаются интонационные связи с песней «Дощик, дощик»; одна из тем очень напоминает мелодию «Ой, лопнул обруч».

Однако в маршевую музыку проникают не только народные напевы, но и популярные оперные мелодии. Так, в «Марш Фанагорийского полка», возникшего в этот период, включена тема из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» — «Мальчик резвый, кудрявый».

В годы наполеоновских войн в репертуар русских военных оркестров проникло немало произведений, распространенных в армиях союзных России стран — Пруссии и Австрии. Одним из таких сочинений является прусский «Егерский марш», который военные музыканты Германии датируют 1813 годом¹:

38

Егерский марш



В гармоническом, да и в мелодическом отношении марш довольно беден: в каждом из трех его периодов не встречается других гармоний, кроме тоники и доминанты. Тем не менее его четкий ритм, лапидарность, строгая квадратность предопределяют его высокие строевые качества. Этим объясняется популярность марша в русских военных оркестрах вплоть до 1917 года. В 40-е и 50-е годы XX столетия «Егерский марш» был возрожден в репертуаре оркестров Советской Армии. Его широкой известностью в России XIX века объясняется и факт использования этой музыки Ю. Шапориным в опере «Декабристы». Марш звучит в сцене на Сенатской площади и характеризует войска, оставшиеся верными Николаю I.

¹ Существует мнение, что этот марш был сочинен в 1757 году Фридрихом II; однако оно документально не подтверждается.

Один из маршей австрийского капельмейстера Персиуса был сочинен в честь Александра I. Марш написан в простой трехчастной форме. Парадоксально, что музыка, посвященная вдохновителю «Священного союза», строится на интонациях песни Французской революции «Ça ira» («Всё вперед»):

39

«Александр-марш»

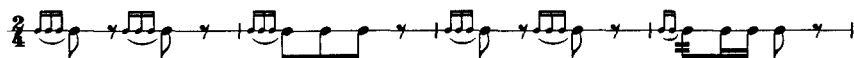
The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system has a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *tr*. The piece concludes with the instruction *Da capo al Fine*.

Этот марш, по преданию, звучал в 1815 году, когда русский император входил в зал заседания Венского конгресса. Марш был включен в репертуар русских, австрийских и прусских военных оркестров. Как памятник истории «Александр-марш» записан на грампластинку в советское время под названием «Исторический марш».

По-видимому, в те же годы в русские военные оркестры проникает музыка австрийского мушкетерского похода. В России она стала исполняться при разводе караулов. В качестве «боя по караулам» она закреплена уставом 1832 года. В армейских частях исполнялась чаще всего лишь партия барабана:

40

Бой «по караулам»



В гвардии же довольно развернутая и привлекательная по музыке пьеса звучала целиком:

41

Большой сбор (Австрийский поход)



В приведенном произведении ясно проступают черты стиля венских классиков, прежде всего Моцарта. Особенно ощутимо это в третьем периоде, выполняющем роль трио:



Эта музыка, исполнявшаяся лучшими оркестрами гвардии, как и вся пышная церемония развода караулов, происходившая в Царском Селе, в летнее время привлекала весь «большой свет»; в качестве зрителей и слушателей собирались «сливки» придворного общества.

В 1816 году в России вводится новый гимн. Державинские слова «Магомета ты потрёс» и «Славься сим, Екатерина» уже не отражали событий последнего времени.

В качестве нового официального гимна было принято произведение английского автора Генри Кэри «God save the King» («Боже, храни короля»). Эта песня была сочинена для театрального представления, но с середины XVIII века она становится гимном Великобритании. Текст также принадлежит Кэри:

Г. Кэри

Английский национальный гимн «Боже, храни короля»



Впоследствии «God save the King» сделалась государственным гимном ряда европейских стран: Пруссии, Баварии, Брауншвейга, Саксонии, Норвегии, Швеции, Швейцарии. Музыка гимна использована Бетховеном в программной увертюре «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории». Им написаны также фортепианные вариации на эту тему.

В 1815 году Жуковский перевел первую строфу английского текста и опубликовал свои стихи под заголовком «Молитва русского народа» в 48-м номере журнала «Сын отечества». Перевод точно соответствует метроритмической структуре музыки; это свидетельствует о том, что Жуковский рассчитывал на вокальное исполнение этого текста. Впервые музыка Кэри с текстом Жуковского была исполнена 19 ноября 1816 года на празднестве в честь годовщины Царскосельского лицея.

В том же году польский наместник великий князь Константин распорядился играть этот гимн для встречи царя во время парада в Варшаве. Александр I, которому гимн очень нравился, приказал всегда исполнять его при встрече императора.

В 1818 году Жуковский дополнил текст гимна. В таком виде он просуществовал в России до 1833 года.

После Отечественной войны обновляется и музыка «Вечерней зари». Она становится более развернутой, более торжественной; обогащается ее оркестровая фактура. Как и прежде, она строится на контрапункте с трубным сигналом. В музыке сохраняется интонационная связь с кантами прошлого столетия. Ощущается и близость мелодий «Зари» и «Марша Преображенского полка», особенно в начале второй части каждого из этих произведений:

44

Вечерняя зоря





Несмотря на то что во второй половине XIX века появились другие сочинения данного жанра, приведенная музыка «Зари» сохранялась в репертуаре русских военных оркестров вплоть до 1917 года¹. Написанная в простой двухчастной форме, проникнутая интонациями военных сигналов, русская «Вечерняя заря» послужила прообразом «Красной зари», сочиненной С. Чернецким уже в советское время.

Что касается концертного репертуара военных оркестров, то в первой четверти XIX века он состоял преимущественно из переложений. В публичные выступления военных оркестров включались также и марши. Оригинальные произведения концертного плана для духового оркестра в те годы, по-видимому, еще не были созданы. Правда, мы не знаем, что представляла собой «большая воинская симфония», включенная в программу первого «инвалидного концерта» 15 ноября 1813 года. Наиболее вероятно, что это было переложение сочинения Сарти, посвященное завоеванию Крыма. Но можно также предположить, что это симфонический антракт перед финалом оратории С. Дегтярева «Минин и Пожарский». В этом образце программной батальной музыки Дегтярев, вслед за Сарти, использовал военные сигналы барабанов и флейт, роговой оркестр и пушечные залпы.

¹ В 1879 году она вошла в репертуар болгарских оркестров.

Нет сомнения в том, что в последующих «инвалидных концертах» подобные «батальные» симфонии включались в программы.

7 февраля 1816 года в Москве состоялась премьера дивертисмента «Торжество победы» с музыкой С. Давыдова, прошедшая с большим успехом. Впоследствии он ставился в пользу инвалидов Отечественной войны, вдов и сирот погибших участников войны. Хотя прямых упоминаний о привлечении к этому спектаклю военных оркестров нет, надо думать, что в его повторениях с благотворительной целью военные оркестры, несомненно, участвовали. С другой стороны, марш и песни из дивертисмента, безусловно, включались в программы «инвалидных концертов».

В программы первых «инвалидных концертов» входили патриотические произведения и других русских композиторов: полонезы О. Козловского «Гром победы, раздавайся!» (1791), «Звук оружий бессмертных» (1792), «Росскими летит странами», сочиненный на коронацию Александра I (1801) и «На победы Кутузова» (1813); хоры Д. Бортнянского «Песнь ратников», «Марш всеобщего ополчения в России» и в особенности кантата «Певец во стане русских воинов».

Уже к началу 20-х годов установилась традиция завершать «инвалидные концерты» «Куплетами 1814 года» Кавоса.

Во время «инвалидных концертов» в разное время звучали и сочинения классиков западноевропейской музыки, преимущественно патриотического и героического характера. Среди них увертюры Бетховена «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории» и «Эгмонт».

Кроме «инвалидных концертов» военная музыка звучала вне строя во время полковых праздников, на торжественных обедах, на балах и т. п. И здесь их репертуар был весьма обширным и разнообразным. О нем можно судить по каталогам нотных изданий, которые в 20-е годы имелись в продаже в магазинах Петербурга и Москвы. В них перечислены следующие произведения для духового оркестра: увертюры к операм Глюка, Керубини, Мегюля, Чимарозы, Моцарта, Обера, попури из опер, в том числе попури и хор

охотников из оперы Вебера «Вольный стрелок», увертюры Бетховена «Эгмонт» и «Победа Веллингтона».

Из сочинений русских авторов указаны три полонеза Козловского, арии, рондо, кадрили, экосезы, полонезы и другие пьесы Дерфельдта, пьесы для духового оркестра И. Вальха. Танцевальная музыка широко представлена вальсами, полонезами, польками, мазурками. Кроме того, в каталогах имеются также вариации, дивертисменты, серенады и марши.

5. Композиторы — авторы героико-патриотической музыки

Первая четверть XIX века в России представлена именами многих видных композиторов. Еще активно работают Бортнянский и Козловский.

В течение семи лет живет в Петербурге и сочиняет музыку Буальдьё. Вторую родину нашли в России итальянцы Антолини и Кавос, а также чех Дерфельдт. Вместе с тем в эти годы выдвигаются и талантливые русские музыканты: Давыдов, Дегтярев, Кашин, Титов (последний, правда, не был музыкантом-профессионалом). Необходимо подчеркнуть, что положение русских композиторов, если они не принадлежали к дворянам, было весьма тяжелым. Хотя они и превосходили по своему музыкальному дарованию приезжих иностранцев, тем не менее им приходилось переносить несправедливое, нищету, что, разумеется, не создавало благоприятных условий для творчества. Публичного исполнения удостоивались далеко не все их произведения, а многие из сочинений до последнего времени вообще оставались неизвестными. Лишь в наше время музыковеды обратились к изучению творчества Давыдова, Дегтярева, Кашина и других талантливых русских музыкантов конца XVIII — начала XIX века, которые внесли ценный вклад в развитие отечественной музыкальной культуры и по праву заняли достойное место в ее истории.

События Отечественной войны 1812—1814 годов послужили мощным стимулом для создания героико-патриотических музыкальных произведений. Наряду с драмами, опе-

рами, балетами, ораториями и кантатами патриотического содержания появляется много военных маршей. Не все из названных композиторов писали военные марши, однако патриотические песни, отрывки из их кантат, ораторий и дивертисментов исполнялись в «инвалидных концертах» и становились достоянием военных оркестров.

Фердинанд Антонолини (вторая половина XVIII века — 1824). Композитор, дирижер, педагог, автор многих опер, балетов, ораторий, водевилей. С 1796 года — придворный композитор. Ряд его опер написан на русские сюжеты («Карачун, или Старинные диковинки», «Ломоносов, или Рекрут-стихотворец», «Добрыня Никитич, или Страшный замок» и др.). Антонолини продолжал пышный, помпезный стиль Сарти. В 1814 году совместно с Кавосом он написал музыку для придворного представления «Сельская драма» в честь гвардейцев, возвратившихся с победой из Парижа. Антонолини принадлежит также несколько военных маршей.

Степан Иванович Давыдов (1777—1825) пел в Придворной певческой капелле, ученик Сарти. В 1800—1810 годах был капельмейстером театральной школы, а затем до 1815 года — руководителем музыкального театра графов Шереметевых и с 1815 года капельмейстером и педагогом казенных театров в Москве. Как композитор Давыдов завоевал широкую популярность оперой «Леста — днепровская русалка», представляющей собой переработку и продолжение музыкальной драмы австрийского композитора Кауэра. Опера Давыдова пользовалась огромной популярностью в России 20-х годов. Отрывок из нее цитируется Пушкиным в «Евгении Онегине» («И запишит она, Бог мой: „Приди в чертог ко мне златой“»). Это сочинение вдохновило поэта на создание драматического произведения «Русалка».

Под впечатлением событий Отечественной войны Давыдов создает ряд патриотических произведений — дивертисменты «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» (1815), «Первое мая, или Гулянье в Сокольниках», а также пишет музыку к трагедии Озерова «Дмитрий Донской».

В дивертисментах Давыдова вокальные номера чередуются с хореографическими, широко используются русские

песни. Вместе с тем композитор сам создает замечательные мелодии, получившие всенародное признание и долгое время считавшиеся народными. Такова, например, песня «Среди долины ровные». Лишь в 70-е годы нашего столетия исследователь творчества Давыдова Л. Федоровская установила его авторство. В книге, посвященной творчеству Давыдова, она пишет: «Без музыки Давыдова (речь идет о 20-х и 30-х годах XIX века. — В. Т.) практически не обходился ни один концерт»¹.

Это дает полное основание утверждать, что и в программы «инвалидных концертов» включались патриотические песни Давыдова «Где ты, сокол, птица быстрая», «Песнь русских воинов в пределах Франции», песни и оркестровые номера из дивертисментов, в том числе «Среди долины ровные», «Понесися по поднебесью».

Степан Аникиевич Дегтярев (Дехтерев, Дегтяревский, 1766—1813) вошел в историю музыки как автор первой русской оратории «Минин и Пожарский». Будучи крепостным графа Шереметева, он с 7-летнего возраста пел в его хоре. Выдающиеся музыкальные способности молодого певца позволили ему получить музыкальное образование. Он учился у известных композиторов Сапиенцы и Сарти. Помпезность и монументальность стиля Сарти обнаруживается и в сочинениях Дегтярева. Уже став признанным музыкантом, Дегтярев оставался крепостным. Вольную он получил лишь в 1803 году.

Оратория «Минин и Пожарский», в число исполнителей которой автор включил роговой и военный оркестры, исполнялась лишь дважды: в канун нашествия Наполеона в 1811 году и при открытии памятника Минину и Пожарскому в 1818 году. Тем не менее она сыграла важную роль в развитии кантатно-ораториального жанра в русской музыке. От оратории Дегтярева тянутся прямые нити к лучшим героико-патриотическим произведениям, созданным в этом жанре в XX веке, — симфонии-кантате Ю. Шапорина «На поле Куликовом», кантате С. Прокофьева «Александр Невский», «Патетической оратории» Г. Свиридова и другим сочинениям.

¹ Федоровская Л. Степан Давыдов. Л., 1977. С. 165.



Антон Антонович Дерфельдт-отец¹ (1781—1829) родился в Праге, в семье музыканта-виртуоза. Он получил хорошую музыкальную подготовку и исполнительские навыки. В 1802 году вместе с итальянской оперной труппой, где он играл партию первого кларнета, Дерфельдт приезжает в Россию и находит здесь свою вторую родину. Он являлся одним из организаторов и активным членом Филармонического общества.

С 1807 по 1817 год он был дирижером духовой музыки дирекции оперного театра. Одновременно начиная с 1808 года он руководил музыкальной ротой учебного гренадерского батальона, принимал участие в обучении музыкантов Преображенского и Семеновского полков. В 1816 году Дерфельдт был назначен главным капельмейстером оркестров

¹ Его сын, Антон Антонович, впоследствии тоже руководил оркестрами войск гвардии.

гвардии. Он проявил себя как хороший организатор, педагог, дирижер и композитор — автор многочисленных военных маршей. Дерфельдт неоднократно дирижировал сводным оркестром в «инвалидных концертах». Он также явился составителем первых репертуарных сборников для русских военных оркестров.

Многие военные марши, сочиненные Дерфельдтом, были изданы. Кроме того, Дерфельдт выполнил большое количество переложений и инструментовок. Составленный им «Сборник военных маршей всех полков гвардии» был издан уже после смерти составителя. Наконец, с именем Дерфельдта связано изобретение русской системы вентильных механизмов для медных духовых инструментов.

Катерино Альбертович Кавос (1776—1840) родился и получил музыкальное образование в Венеции, работал в Падуе, с 1797 года жил в Петербурге, где руководил придворной оперой, вел активную педагогическую и исполнительскую работу в качестве дирижера. Под его управлением, в частности, состоялось первое исполнение оперы М. Глинки «Жизнь за царя», музыкальные достоинства которой Кавос оценил очень высоко.

Кавос является автором нескольких военных маршей, ряда героико-патриотических произведений для музыкального театра. В их числе оперы «Илья-богатырь» (1807, на либретто И. Крылова), «Иван Сусанин» (1815), музыка к водевилю Шаховского «Казак-стихотворец». В последнем произведении широко использованы русские народно-песенные темы, а также мелодия «Марша Преображенского полка». Вместе с Антонолини он сочинил музыку для парадного спектакля «Сельская драма», поставленного в Павловске в честь гвардейцев-победителей.

Перу Кавоса принадлежит также музыка «Куплетов 1814 года», которые в течение многих лет включались в программы «инвалидных концертов».

Даниил Никитич Кашин (1769—1841) был разносторонним музыкантом — композитором, пианистом, скрипачом, дирижером и фольклористом, составителем одного из первых сборников русских народных песен, автором пяти опер и большого количества вокально-хоровых и инстру-



ментальных произведений. Будучи крепостным Г. Бибикова, Кашин получил музыкальное образование (он учился у Сарти).

В первой четверти XIX века Кашин часто выступал в качестве пианиста и дирижера в Москве и Петербурге, исполняя в том числе и собственные произведения. Хотя Кашин, как и Давыдов и Дегтярев, не сочинял военных маршей, он создал большое количество героико-патриотических произведений. В годы Отечественной войны и по окончании ее большой популярностью пользовались его песни «Защитники Петрова града», «Песнь Донскому воинству», «Авангардная песня» и другие.

Николай Алексеевич Титов (1800—1875) происходил из музыкальной дворянско-офицерской среды. Его дед Н. С. Титов, родившийся в первой половине XVIII века, был полковником, автором комедий и музыкальных произведений. Отец, генерал-майор А. Титов (1769—1827), играл на



скрипке, а дядя — генерал-лейтенант С. Титов (1770—1825) — на виолончели. Оба занимались композицией и сочиняли оперы, балеты, музыку к драматическим произведениям. Не исключено, что они писали также военные марши, хотя сведения об этом до нас не дошли. Родной и двоюродный братья Н. Титова — Михаил Алексеевич (1804—1835) и Николай Сергеевич (1798—1843) также были музыкантами-любителями и композиторами, авторами романсов. Они были офицерами: первый — Преображенского, а второй Семеновского полков.

В салоне Титовых постоянно собирались любители музыки, там звучали музыкальные новинки. По преданию, там родилась популярная шуточная мелодия «Собачьего вальса».

Сам Н. Титов тоже был офицером и дослужился до чина генерал-майора. Хотя он и не получил профессионального музыкального образования, но хорошо владел фортепиано и, обладая ярким мелодическим даром, проявил большие

способности к сочинению музыки. Он является автором не только военных маршей, но и большого числа романсов. Первый его романс «Уединенная сосна» был издан в 1820 году и сразу принес автору известность. Титов писал также романсы на стихи Пушкина («Птичка», «К Морфею»). Особенной популярностью пользовались его романсы, близкие по стилю русской народной песне: «Не дивитесь, друзья», «Ах, поведайте, люди добрые», «Ах, когда б я прежде знала». Н. Титова иногда называют «дедушкой русского романса», однако это прозвище необоснованно, так как жанр романса в России зародился еще в XVIII веке.

Глава шестая

ВОЕННАЯ МУЗЫКА

В ПЕРИОД ОТ ВОССТАНИЯ ДЕКАБРИСТОВ ДО ОТМЕНЫ КРЕПОСТНОГО ПРАВА В РОССИИ (1825—1861)

1. Общеисторическая обстановка

В первой половине XIX века в России происходит развитие капиталистических отношений, зародившихся в недрах феодализма. Бурный рост промышленности, техническое перевооружение, охватившие большинство стран Западной Европы, не могли также не сказаться на экономике России. В эти годы появляются паровые машины, строятся первые железные дороги. Однако этот процесс сковывается крепостническим строем.

Реакционную сущность самодержавия и крепостного права ярко показывают в своих стихах Пушкин и Лермонтов, развенчивают Гоголь и Тургенев. Великие русские поэты, писатели, художники создают подлинно народные по духу и форме произведения. Таково творчество Пушкина, стихи Шевченко и Кольцова, живопись Венецианова и Тропинина.

Огромных успехов достигает во второй четверти XIX века русская музыка. В полосу расцвета вступает дарование замечательных русских композиторов Алябьева, Варламова, Гурилева, Верстовского. Рядом с ними возвышается фигура

великого Глинки. Начинается творческая жизнь его последователя Даргомыжского.

Музыкальная жизнь в крупных городах, особенно в Петербурге и Москве, достигает широкого размаха. Систематические концерты — камерные и симфонические, оперные спектакли дополняются домашним музицированием в музыкальных салонах. С именами великих русских драматических актеров — Мочалова, Каратыгина, Щепкина — по степени популярности спорят имена выдающихся оперных певцов — Сандуновой, Петрова и Петровой-Воробьевой.

После подавления восстания декабристов устанавливается жестокая реакция. Внешний лоск и блеск, прикрывающие нищету, глухое недовольство народа, беззаконие и произвол, свойственные российской «фасадной империи», как назвал ее Герцен, с особенной силой насаждались в армии.

Поражение России в Крымской войне (1854—1856) обнажило скрытые язвы разлагающегося самодержавно-крепостнического строя. Но вместе с тем оно ускорило рост национального самосознания, стимулировало общественные процессы, в том числе отмену крепостного права. Усиление демократических движений благотворно сказалось и на развитии культуры и искусства.

2. Дальнейшее совершенствование штатов и составов военных оркестров

Во второй четверти XIX века русские военные оркестры расширяют свою деятельность, увеличивается их численность, улучшается и обогащается их состав.

Это было вызвано двумя причинами.

Во-первых, самый ход музыкально-исторического процесса, совершенствование музыкальных инструментов, изобретение новых, а также развитие военно-оркестрового дела в сопредельных странах объективно не могли не оказывать воздействия на военную музыку в России.

Во-вторых, военные оркестры должны были создавать впечатление бесспорной мощи и непобедимости русской армии.

Работа над усовершенствованием музыкальных инструментов, изменением их конструкции привела к появлению в 20-е годы принципиально новых медных духовых инструментов — хроматических. На этих инструментах — трубах, корнетах, рожках, валторнах и басах — стало возможным извлечение не только звуков натурального звукоряда, но всех звуков хроматической гаммы в пределах диапазона данного инструмента. Это значительно расширило и обогатило художественные возможности духового оркестра.

Изобретение русской системы вентильных механизмов для медных духовых инструментов связано с именем главного капельмейстера войск гвардии А. Дерфельдта.

В письме из Петербурга (декабрь 1828 года) В. Одоевский рассказывает А. Верстовскому о впечатлении, полученном от звучания новых инструментов, и советует Верстовскому использовать хроматические валторны в оркестре московского Большого театра. Одоевский пишет: «Не можно вообразить себе этого эффекта, не слыхавши. Что, если бы ты, директор музыки, решился приделать несколько таких валторн к Московскому оркестру? Дерфельдт — изобретатель этого — берет, говорят, учеников за бездельную сумму. Ты бы сделал важный шаг в инструментальной музыке; если решишься, я с радостью здесь в Петербурге возьмусь хлопотать об этом»¹.

Следует отметить, что в России первые хроматические медные духовые инструменты появились уже в 1826 году, — значительно раньше, чем в других европейских странах. Так, Адольф Сакс закончил разработку семейства саксгорнов лишь к 1845 году. В табелях смешанных духовых оркестров учебных подразделений русской армии и флота, датированных июнем 1827 года, мы уже встречаем корнеты, валторны и басы с тремя вентильями.

Английский музыковед Г. Фармер рассказывает о том, что по просьбе английского посла графа Кеткера Николай I подарил ему для войск английской армии комплект медных хроматических инструментов русского производства,

¹ Цит. по: *Рогаль-Левицкий Д.* Современный оркестр. Т. 2. М., 1953. С. 7—8.

но с условием, чтобы во время игры вентиляльный механизм был закрыт, для сохранения его в секрете. Это произошло, по словам Фармера, «около 1830 года». В 1831 году английский «Журнал объединенной армии» высоко оценивал «знаменитый оркестр хроматических труб» Второго лейб-гвардейского полка и отмечал, что подобный оркестр — единственный в Англии. Однако вскоре английский капельмейстер Макферлейн использовал русскую систему вентиля и сконструировал хроматический корнет¹.

С изобретением хроматических медных инструментов в России велись поиски наиболее целесообразных составов духовых оркестров. Делались попытки на протяжении 1827—1829 годов отказаться от смешанных составов и ограничиться медным оркестром с хроматическими инструментами. Однако медный состав не мог конкурировать со смешанным ни богатством и разнообразием тембров, ни шириной оркестрового диапазона. В результате этих поисков было принято решение о введении в большинстве полков русской армии смешанных составов при одновременном увеличении численности музыкантов.

9 мая 1830 года был издан указ с объявлением новых штатов и инструментальных составов оркестров армейских пехотных полков. Этот штат предусматривал 25 музыкантов-исполнителей и наличие в оркестре следующих инструментов: 8 кларнетов различных строев и систем, 1 бассетгорн, 1 гобой, 9 разных флейт, 4 валторны «со всеми машинами», 1 почтовый и 1 сигнальный рожки «с машинами», 3 трубы «о трех виндалах» (вентильях), 2 фагота, 1 контрафагот, бас, бас-тромбон, треугольник, тарелки, малый и большой барабаны. Всего в таблице при 25 исполнителях перечислено 36 инструментов. Таким образом, некоторые музыканты (кларнетисты, флейтисты, фаготисты) должны были играть на инструментах разных строев и систем или на родственных инструментах.

Введение нового штата имело чрезвычайно большое значение: во-первых, оно подводило итог важному этапу технического прогресса в развитии оркестрового инструмента-

¹ См.: *Farmer H.* The rise and development of military music. London, 1912. P. 103—104.

рия; во-вторых, оно как бы уравнивало в правах армейские оркестры с гвардейскими. Отныне армейские пехотные полки — а они составляли в российских вооруженных силах подавляющее большинство — могли иметь в своем составе такие же полноценные в художественно-техническом отношении оркестры, как и войсковые части гвардии.

В 1833 году штаты полковых оркестров пехоты снова увеличиваются до 40 человек¹. Увеличение численности музыкантов в армии не могло не повлечь за собой и расширения составов гвардейских оркестров. Войска гвардии всегда находились в привилегированном положении, и, хотя не известны законодательные акты об увеличении численности и инструментальных составов гвардейских оркестров, этот факт можно считать установленным на основе анализа партитур для военных оркестров.

Так, в 1844 году главным капельмейстером войск гвардии Ф. Гаазе был сочинен марш по случаю полкового праздника лейб-гвардии Семеновского полка. В партитуре этого марша обозначены партии 32 различных инструментов, звучащих одновременно. Если взять общепринятую практику дублировки ведущих оркестровых голосов двумя-тремя исполнителями, то потребуется свыше 60 человек.

Таким образом, к началу 40-х годов большинство оркестров русской армии имело полнокровные составы, включающие медные хроматические и разнообразные деревянные инструменты с численностью музыкантов 40 человек. Оркестры же гвардии, по-видимому, достигали 50—60 человек и более. В состав военных духовых оркестров входят английские рожки, бассеты, бас-кларнеты, контрафаготы, басовые трубы. Все это значительно повысило исполнительские возможности военных оркестров.

Увеличение штатной численности оркестров естественно вызвало необходимость подготовки для них большого количества музыкантов. При этом сохраняется установленная еще в 1808 году двухступенчатая система обучения: школа солдатских детей (или оркестр) — музыкантская рота учебного батальона. Однако сама сеть учебных подразделений

¹ Положение о преобразовании армейской пехоты, утвержденное 28 января.

значительно расширяется. Так, в 1826 году музыкантская и барабанщичья роты были сформированы в учебном карабинерском полку; в 1827 году вводится подготовка музыкантов в учебном морском экипаже. Музыкантов для оркестров кавалерии начинает готовить сформированный в 1828 году учебный кавалерийский эскадрон, в состав которого вводится школа трубачей.

В рассматриваемый период предпринимались попытки усовершенствовать систему подготовки кадров для военных оркестров. Так, директор Придворной певческой капеллы А. Львов внес предложение об организации на базе капеллы подготовки полковых музыкантов для войск гвардии. Это, несомненно, имело бы положительное значение, так как капелла располагала гораздо более квалифицированными кадрами, чем учебные батальоны, и могла обеспечить более высокий уровень профессиональной подготовки оркестровых музыкантов.

Другой проект касался руководителей военных оркестров. Он был направлен на повышение требований к лицам, претендующим на замещение должности военного капельмейстера. В проекте содержалась специальная программа «по музыкантской части для испытания музыкантов» на должность капельмейстера.

Как предложение Львова, так и проект испытания будущих капельмейстеров были отклонены Николаем I. Музыкантов для полковых оркестров по-прежнему готовили в учебных батальонах и эскадронах, а капельмейстеры назначались без всяких испытаний, чаще всего — по рекомендации влиятельных лиц. При этом многие капельмейстеры, особенно из числа иностранцев, далеко не всегда отвечали своему назначению. Вместе с тем в эти годы выдвигается немало талантливых и образованных русских капельмейстеров. Среди них — А. Чапиевский, начавший свой путь «с низов» и дослужившийся до главного капельмейстера войск гвардии. В России родился и воспитывался в детские и отроческие годы его преемник на этом посту А. Дерфельдт-сын. Талантливый скрипач и композитор А. Есаулов, близко знакомый с Пушкиным, автор ряда романсов на его стихи, становится военным капельмейстером

по рекомендации и при содействии великого поэта. Назовем также преемника Алябьева, руководителя казачьего военного оркестра в Тобольске П. Волицкого, а также П. Кридицкого, долгое время служившего в лейб-гвардии Гренадерском гусарском и 1-м учебном Карабинерском полках и выдвинутого на должность корпусного капельмейстера в «силу испытанной его способности к музыке».

Во второй четверти XIX века полностью сохраняется и установленная в 1816 году система руководства военными оркестрами. Напомним, что централизованное руководство деятельностью оркестров было введено только в гвардии. И в то время это имело смысл, так как армейские оркестры были весьма малочисленны по составу и, кроме несложных произведений служебного репертуара и сигналов, не были в состоянии исполнять другие произведения. С введением новых штатов в 1830 и 1833 годах положение изменилось: теперь в армейской пехоте появились полноценные по составу оркестры, лишенные, однако, опыта работы и практики исполнения иного репертуара, кроме маршей и танцевальной музыки. Тем не менее именно эти самые многочисленные оркестры, более всего нуждавшиеся в руководстве, контроле и помощи, были предоставлены самим себе, а централизованное руководство по традиции распространялось лишь на немногие гвардейские оркестры.

После смерти в 1829 году А. Дерфельдта главным капельмейстером гвардейского и кавалергардского корпусов становится Ф. Гаазе. На этой должности он находился с 1830 по 1850 год.

С 1850 по 1855 год должность главного капельмейстера войск гвардии занимал одаренный русский музыкант А. Чапиевский. К сожалению, до нас не дошли биографические сведения о нем.

В 1855 году главным капельмейстером войск гвардии становится А. Дерфельдт, сын первого руководителя русских гвардейских оркестров.

Во второй трети XIX века расширяется объем изданий репертуара для военных оркестров. Так, в 1840 году выходит в свет «Сборник встречных маршей всех полков гвардии», подготовленный Дерфельдтом-отцом. В 1845 году Га-

азе издает «Военно-музыкальный альбом, посвященный войскам российской армии», а в 1857 появляется «Альбом для военной музыки» А. Львова, куда вошли отрывки из его опер, две фантазии на русские темы, три военно-патриотические песни, «Бородинский марш» и два вальса.

Помимо сборников, репертуар для военных оркестров публикуется также отдельными изданиями. Среди них марши, различная танцевальная музыка, множество переложений популярных произведений зарубежной музыки, оперные отрывки и попури, а также учебно-методическая литература для духовых инструментов.

3. Деятельность военных оркестров

В годы царствования Николая I огромное значение придавалось внешне показной, традиционно-ритуальной стороне воинской службы. Требования безукоризненного соблюдения заведенных порядков, уставных положений, шедшие сверху, заставляли начальников и командиров всех степеней и рангов точно выполнять все предписания, в том числе относящиеся к службе военных музыкантов и сигналистов.

13 июля 1826 года, на рассвете состоялась казнь пяти декабристов, приговоренных к повешению. Николай I лично во всех подробностях разработал сценарий этой жестокой процедуры, отведя подобающую роль в ней и военной музыке. В записке петербургскому генерал-губернатору П. Голенищеву-Кутузову он писал:

«В кронверке занять караул. Войскам быть в 3 часа. С начала вывести с конвоем приговоренных к каторге и разжалованных и поставить рядом против знамен. Конвойным оставаться за ними, считая по два на одного. Когда все будут на месте, то командовать на караул и пробить одно колено похода. Потом г. генералам командующим, эск. и арт. прочесть приговор после чего пробить 2-е колено похода и командовать на плечо, тогда профосам сорвать мундиры, кресты и преломить шпаги, что потом и бросить в приготовленный костер. Когда же приговор исполнится, то вести их тем же порядком в кронверк, тогда взвести присужденных к смерти на вал, при коих быть священнику с крестом.

Тогда ударить тот же бой, как для гонения сквозь строй докуда все не кончится, после чего зайти по отделениям на право и пройти мимо, и распустить по домам»¹.

Военная музыка постоянно звучала в бою и в походе, на полковых торжествах и во время погребений.

М. Лермонтов, сосланный на Кавказ и служивший в Нижегородском драгунском полку, оставил ценнейшее художественное свидетельство о воинском быте во время военных действий. Вот как он описывает выступление в поход перед сражением при реке Валерик:

...Ведут коней на водопой,
Зашевелилася пехота;
Вот проскакал один, другой!
Шум, говор. «Где вторая рота?»
«Что, выючить?» — «Что же капитан?»
«Повозки выдвигайте живо!»
«Савельич!» — «Ой-ли?» — «Дай огниво!»
Подъем ударил барабан —
Гудит музыка полковая;
Между колоннами въезжая,
Звенят орудья. Генерал
Вперед со свитой поскакал...
Рассыпались в широком поле,
Как пчелы, с гиком казаки².

Один из участников русско-турецкой войны 1827—1829 годов, рассказывая об эпидемии чумы, охватившей часть русских войск, отмечает, что при погребении умерших «всякую неделю раза по два... раздавалась по лагерю заунывная погребальная музыка»³. Мемуарист отмечает также обычай привлекать оркестр во время торжественных обедов и других полковых празднеств: «В начале июня месяца (1823 года. — В. Т.) у нас бывали званые обеды, при которых гремела музыка...»⁴.

¹ Документ переписан Л. Толстым. В нем сохранены орфография и пунктуация оригинала. Цит. по: Писатели-декабристы в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1980. С. 419.

² Лермонтов М. Ю. Я к вам пишу случайно, право//Собр. соч. В 4-х т. Т. 1. Л., 1979. С. 91. Стихотворение представляет собой письмо к В. А. Бахметевой (Лопухиной). Упоминаемая в нем река Валерик (Валериг от чеченского валариг — мертвый) — приток Сунжи, впадающий в Терек.

³ Записки А. Н. Михайлова-Данилевского//Русская старина, 1893, авг. СПб., 1893. С. 359.

⁴ Там же. С. 360.

Военная музыка не раз звучала и во время Крымской войны. Участник осады турецкой крепости Карс вспоминает, что в это время военная музыка часто раздавалась в расположении русской армии¹.

Во время битвы у Кюрюк-Дара 24 июля 1854 года оркестр Карабинерского полка играл полковой марш, который с тех пор получил название «Кюрюк-Даринского».

В «Севастопольских рассказах» Л. Толстого неоднократно упоминаются о военной музыке передают живые впечатления непосредственного участника этой героической эпопеи.

Многие полки, участвовавшие в Крымской войне, были награждены за боевые отличия серебряными трубами.

С большой торжественностью было обставлено открытие Александровской колонны в 1834 году, воздвигнутой в память победы русского народа над наполеоновскими войсками в Отечественной войне 1812—1814 годов.

История России еще не знала военных парадов подобного масштаба: в нем приняло участие свыше 100000 человек. Об этом параде красочно рассказал его очевидец В. Жуковский: «Никакое перо не может описать величия той минуты, когда, по трем пушечным выстрелам, вдруг из всех улиц, как будто из земли рожденные, стройными громадами, с барабанным громом, под звуки Парижского марша пошли колонны русского войска: вдруг тишина обратилась во что-то, не имеющее имени; это было не шум, не гул, не звук, но тяжкий, мерный, потрясающий душу шаг, спокойное приближение силы».

Во время парада на Дворцовой площади прозвучал салют из 248 орудий.

Музыка воинских ритуалов, исполнявшаяся на открытом воздухе, всегда привлекала внимание местных жителей, особенно в летнее время. Не только простой народ, но и высокопоставленные лица, имевшие доступ ко двору, охотно слушали ритуальную военную музыку, которую играли оркестры лейб-гвардии в царской резиденции.

¹ Корсаков А. Воспоминания о Карсе // Русский вестник, 1861, авг. С. 363.

В 30-е годы в Петергофе 1 июля ежегодно устраивалось празднество по случаю дня рождения императрицы. Описывая один из таких праздников в письме к сыну, служившему за границей, Е. Карамзина (вдова историографа и писателя Н. Карамзина. — В. Т.) рассказывает, как ее дочь С. Карамзина присутствовала на таком празднике (1836): «После прогулки по всем садам, отправившись с мадам Шевич¹ слушать „Вечернюю зарю“, Софья Николаевна опять увидела множество знакомых, которые собирались на костюмированный бал»².

Традиционными становятся публичные выступления военных оркестров на центральных площадях, в городских садах и парках, особенно во время каких-либо событий общественного характера. Так, например, во время знаменитой ярмарки в Нижнем Новгороде постоянно звучала музыка, в том числе военная. Нижегородский корреспондент петербургского журнала рассказывает: «Вообще в музыке и пении здесь нет недостатка: музыкальные хоры, арфистки, цыгане; в Главном доме (ярмарки. — В. Т.), в Пассаже — музыка, между Главным домом и бульваром также гремит военная музыка»³.

Полковые оркестры стали шире привлекаться к бытовому музицированию в домах богатых и влиятельных людей. Интересное воспоминание нам оставил в своих «Записках» М. Глинка. Оно относится к концу 20-х годов:

«В конце августа собрались мы, Толстые и другие молодые люди потешить публику серенадой. Репетиции были чрезвычайно занимательны, и у окон дома, где жил кн. Вас. Петр. Голицын, по вечерам толпились слушатели и слушательницы. В день серенады появились на Черной речке два украшенных фонарями катера, на одном сидели мы, на другом поместили трубачей Кавалергардского полка.

На корме приладили маленький фортепиан, на котором я аккомпанировал и управлял хором. Всех исполненных пьес не упомяну. Приятное впечатление на воде произвел милый

¹ М. Х. Шевич — сестра шефа жандармов А. Х. Бенкендорфа.

² Андроников И. Тагильская находка//Я хочу рассказать вам. М., 1965. С. 96.

³ Северная пчела, 1851, 8 окт. С. 889.

голос Феоф. Мат. Толстого в венецианской баркароле „Da brava Catina“¹. Недурно был исполнен хор из „Dame blanche“² Буальдье „Sonnez, sonnez, cors et musetts“³. После каждой исполненной нами пьесы раздавались стройные, сильные, величественные звуки труб»⁴.

Однако основное значение деятельности военных оркестров за пределами их чисто служебных функций состояло не в том, что они музицировали в столицах, при дворе, в домах вельмож и великосветской знати. Главное заключалось в том, что вместе с военным оркестром профессиональная музыка проникала в отдаленные уголки тогдашней Российской империи, в места, где не было ни театров, ни симфонических оркестров, где военный оркестр становился центром и средоточием культурно-художественной жизни. Даже в глухой Сибири Алябьев в период тобольской ссылки (1828—1831) получает возможность благодаря казачьему оркестру заниматься музыкой: не только сочинять и перекладывать оркестровые произведения, но и исполнять их публично.

А вот что вспоминает ссыльный декабрист М. Бестужев о своей поездке из Селенгинска к брату Николаю в середине 40-х годов: «Я приехал к нему в Кяхту на праздники святок, и мы провели их необыкновенно весело. Мы всегда называли Кяхту — „Забалуй-городок“, и тогда он заслуживал это название вполне. Звуки бальной музыки раздавались почти всякий вечер, а звуки оттыкающихся пробок раздавались чуть ли не с зарей и до поздней ночи»⁵.

Следует иметь в виду, что Кяхта была пограничным городом, в котором имелся гарнизон, а следовательно, и военный оркестр. И не будь его, вряд ли могли раздаваться звуки бальной музыки.

Но не только «бытовую» музыку исполняли военные оркестры. В архиве Алябьева сохранилось много партитур се-

¹ «Славная Катина» (итал.).

² «Белой дамы» (франц.).

³ «Звучите, звучите, рога и волынки» (франц.).

⁴ Глинка М. И. Записки. Л., 1953. С. 61.

⁵ Из записок М. А. Бестужева в виде ответов на вопросы М. И. Севе-мевского//Писатели-декабристы в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 1. С. 137.

рьезной оркестровой и камерной музыки, входившей в репертуар тобольского казачьего оркестра. Все чаще военные оркестры привлекаются к публичным концертам. Они участвуют в исполнении прежде всего монументальных произведений героико-патриотического характера. Подобного рода сочинения составляют и основу репертуара военных оркестров в программах «инвалидных концертов». Такие концерты проводятся регулярно, их «география» постоянно расширяется, причем все чаще гарнизонные оркестры объединяются для этих концертов в многочисленный сводный оркестр. Но наряду с помпезными «инвалидными концертами» военные оркестры участвуют вместе с симфоническими и хоровыми коллективами в «рядовых» концертах, где выступают пропагандистами классической и современной музыки.

Процесс постепенной демократизации музыкальной жизни в первой половине столетия, типичный для большинства губернских и даже некоторых наиболее крупных уездных городов России, можно проследить на примере Нижнего Новгорода. Вот интересные данные по этому вопросу: «Еще в начале века любители устраивали сборные концерты в Дворянском собрании, на которые приглашалась городская публика. В 30-е годы силами актеров крепостной труппы эпизодически проводились концерты в театре со сборными программами, куда был открыт доступ по билетам. Позднее в таких концертах стали принимать участие, помимо солистов, хоры и оркестр. Так, в марте 1840 года в городском театре прозвучали произведения Гайдна, Моцарта, Керубини и Бетховена в исполнении солистов, хора и оркестра. Через год в том же исполнении состоялась новая серия концертов, где под управлением Ф. Кинда симфонический и духовой оркестры играли увертюры к операм „Густав“, „Черное домино“, „Вильгельм Телль“. В программах этих концертов были также отрывки из опер „Жизнь за царя“, „Капулетти и Монтеки“, хоры из оперы „Роберт-Дьявол“, фортепианный концерт Гуммеля, скрипичный концерт и вариации Берио, пьесы Калькбреннера, Майзедера, русские песни „Я пойду, погуляю“, „Ночка-ноченька“ и другие произведения. В концертах участвовали

хор театра, пианист Лангер, солисты-певцы театральной труппы»¹.

Упоминаемый здесь Ф. Кинд был капельмейстером одного из военных оркестров Нижегородского гарнизона. Тот факт, что он дирижировал как духовым, так и симфоническим оркестрами при исполнении достаточно сложной и разнообразной программы, позволяет сделать вывод о высоком уровне его музыкальной подготовки. Помимо сведений о программе концерта, представляет интерес динамика роста демократических тенденций в середине XIX века: выход музыки из зала Дворянского собрания в общедоступный городской театр, расширение круга слушателей — от избранных «сливок городского общества», которые получали специальные приглашения, до открытой и свободной продажи билетов, от любителей и крепостных актеров-солистов до многолюдных оркестров и хоров с участием лучших солистов-профессионалов.

Рост демократических тенденций не мешает, однако, использовать военные оркестры в целях укрепления самодержавия, пропаганды верноподданнических идей. Так, после сочинения нового гимна он был не только инструментован для духового оркестра и включен в репертуар всех полковых и флотских оркестров, но также использован в качестве темы трио одного из маршей Ф. Гаазе. С большой торжественностью было обставлено его первое публичное исполнение, состоявшееся в московском Большом театре 11 декабря 1833 года в абонементном спектакле. После извещения о двух водевилях — русском и французском — афиша гласила: «В заключение спектакля дан будет „Праздник в лагере“ — большой военный разнохарактерный дивертисмент, в котором г. Бантышев будет петь в первый раз народную русскую песню с хором „Боже, царя храни!“», слова В. Жуковского, музыка г. Львова. Сверх оркестров императорского Московского театра будут участвовать в сем представлении полковая музыка»².

¹ Коллар В. Музыкальная жизнь Нижнего Новгорода — города Горького. Горький, 1976. С. 35.

² Бернштейн Ник. История национальных гимнов. Пг., 1914. С. 7.

В исполнении этой народной песни, олицетворявшей уваровскую¹ триаду — «православие, самодержавие, народность», — приняли участие сводный военный оркестр Московского гарнизона, хор певчих, вся русская драматическая труппа и учащиеся театральной школы. Всего на сцене было около 400 исполнителей.

Военные оркестры во второй трети XIX века принимают участие не только в концертной, но и в театральной жизни. Многие русские композиторы предусматривают участие духового оркестра в сочиненных ими операх. Так, сценно-духовой оркестр звучит в польском акте и в эпилоге глинкинской оперы «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») (знаменитый хор «Славься»). Вслед за Глинкой духовой оркестр включает в свою оперу «Громобой» Верстовский. А во второй опере Глинки «Руслан и Людмила» духовому оркестру поручены красочные восточные танцы IV действия; кроме того, он выполняет важную функцию в интродукции и в финале оперы.

При постановках перечисленных спектаклей на оперной сцене к исполнению этой духовой музыки всегда привлекались военные оркестры. В Петербурге одним из лучших был флотский оркестр гвардейского экипажа. Он располагался рядом со зданием оперного театра. Поэтому его обычно приглашали в случае необходимости для участия в оперных спектаклях. В период с 1842 по 1848 год с этим оркестром работал превосходный музыкант Ф. Раль, которому Глинка поручил инструментовать духовую музыку в опере «Руслан и Людмила». После премьеры оперы, которая состоялась 27 ноября 1842 года, выдающийся музыкальный критик В. Одоевский восторженно отзывался о музыке; он дал высокую оценку исполнителям и инструментовке Ралья. К сожалению, после его смерти инструментовка эта была утеряна. При возобновлении «Руслана и Людмилы» на Петербургской сцене духовая музыка в опере звучала в инструментовках Н. Римского-Корсакова, а затем капельмейстера Конно-гвардейского полка Е. Хлебникова, а исполнял ее руководимый им оркестр.

¹ Уваров С. С. (1786—1855) — граф, русский государственный деятель. С 1818 года — президент Академии наук, в 1833—1849 — министр просвещения.

4. Репертуар военных оркестров

К середине 1820-х годов был накоплен уже достаточно обширный строевой репертуар для военных оркестров. Тем не менее он продолжает интенсивно пополняться новыми маршами.

Установившаяся к этому времени в войсках гвардии традиция «закреплять» тот или иной марш за отдельным полком постепенно распространяется и на армию. Появляются все новые «именные» марши. Чаще всего они сочиняются полковыми капельмейстерами, но иногда и высокопоставленными лицами — командирами полков или их шефами — членами царской семьи. Обе эти категории авторов хотя и были знакомы с основами музыки и даже имели исполнительские навыки, далеко не всегда обладали композиторским дарованием. Однако часть полковых маршей принадлежит перу профессиональных, иногда даже выдающихся русских композиторов. Вот почему среди «исторических» полковых маршей наряду с яркими, талантливыми образцами можно часто встретить примитивные, невыразительные опусы.

В 1857 году приказом военного министра было установлено обязательное «закрепление» определенного марша за каждым полком для встречи начальников. Это послужило стимулом для создания новых маршей. Хотя часто полковым маршем становилось одно из «свободных» сочинений, написанных до издания упомянутого приказа.

Характерной чертой маршей, появившихся во второй четверти XIX века, является дальнейшее развитие их выразительности, обогащение мелодики и гармонического языка.

В маршах этого периода фанфарность выступает в сочетании с напевностью; часто они противопоставляются друг другу. По-прежнему важную роль сохраняет опора на песенно-танцевальные жанры, а подчас используются не только отдельные интонации и ритмические обороты народных песен и танцев, но и включаются целые народные мелодии в виде музыкальных цитат. В мелодике маршей наряду с проходящими и вспомогательными звуками широко применяются задержания. Гармония обогащается при-

менением отклонений, двойных доминант и тональных сопоставлений.

Так, в Марше егерского Эриванского полка, «игранном на параде под Калишем в 1835 году», в третьем и пятом тактах вступления мы встречаем отклонения в с-moll. Отметим также нисходящий мелодический «пробег» в пределах терцдецимы, которым завершается вступление:

45 Марш егерского Эриванского полка

Bce

The musical score is written for piano accompaniment. It begins with a forte (ff) dynamic. The first system shows a melodic line in the right hand with a triplet and a descending scale in the left hand. The second system features a mezzo-forte (mf) dynamic and continues the melodic and harmonic development. The third system shows further melodic and harmonic development, including slurs and dynamic markings.

По словам немецкого музыковеда Г. Кандлера, музыка этого марша была сочинена в юности прусским королем Фридрихом Вильгельмом III: «Когда в 1835 году, встретившись в Калише, прусские и русские войска взаимно приветствовали друг друга, то русские военные оркестры поразили тестя царя Николая I исполнением его сочинения»¹.

В марше Карабинерского полка, получившего впоследствии название «Кюрюк-Даринского», фанфарность сочетается с нисходящей поступенностью, расцвеченной мелодическим орнаментом. Очень простая, написанная в духе на-

¹ Kandler G. Deutsche Militärmärsche. Hohwacht Verlag. K. G. Bad. Godesberg. S. 16.

родных танцевальных напевов музыка первой части противопоставляется теме трио, состоящей лишь из одних трехзвучных интонаций. Таким образом, сопоставление фанфарности и поступенности происходит как бы на двух уровнях: внутри тем первой части и между трио и остальными темами. Отметим также, что красочному тональному сопоставлению между предложениями второго периода первой части (доминанта *g-moll* — тоника *B-dur*) «отвечает» сопоставление тональностей (доминанта *d-moll* — субдоминанта *F-dur*) во втором периоде трио. Этот прием придает неприятной музыке марша большую цельность:

«Кюрюк-Даринский марш»
(Игранный в сражении в 1854 году под Кюрюк-Даром)
Аранжировал Новоевский

46



Марш 68-го лейб-гвардии пехотного Бородинского полка был сочинен А. Львовым в 1839 году по случаю сооружения памятника на Бородинском поле. В музыке марша также сочетается фанфарность с мелодическими «разбегами». Здесь привлекает прием варьирования при повторении мотивов (ср. такты 1—2 и 3—4), разнообразие ритмического рисунка, выразительность нисходящих задержаний:

Марш 68-го лейб-гвардии пехотного Бородинского полка

47

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех систем нот. Первая система начинается с динамического markings *f* и *Vce*. Вторая система содержит трижды повторяющиеся группы нот, помеченные цифрой 3. Третья система начинается с динамического markings *p* и *Трио*. Четвертая система заканчивается двумя вариантами повторения, помеченными 1. и 2.

Несколько военных маршей создано Алябьевым в период его пребывания в Тобольске (1828—1831). Они отличаются яркостью музыкального языка, напевностью, органичной связью с народно-песенными жанрами. Одним из наиболее талантливых образцов его маршевого творчества является Марш C-dur. Очень лаконичное двухтактное вступление предваряет веселую, танцевальную первую тему. Отметим здесь выразительные задержания во всех четных тактах первого периода. Второй период строится на теме народной русской песни «Вдоль да по речке». Очень красочно звучит тональное сопоставление этого раздела с предыдущим (G-dur — Es-dur). В верхних голосах сохраняются нисходящие задержания (такты 2 и 4), что связывает музыку обоих периодов, а гаммообразные взлеты средних голосов, как и стремительный хро-

тический разбег к доминанте с-moll, расцвечивают грузную, несколько комичную поступь басов:

А. Алябьев
Марш

48



Весьма выразительна музыка «Петербургского марша». Этот марш, будучи в 1837 году заимствован Пруссией, сохранился до настоящего времени в репертуаре немецких военных оркестров. Г. Кандлер отмечает, что марш был сочинен несколько раньше, и называет в качестве его автора руководителя оркестра гвардейского Финляндского стрелкового батальона (фамилия не указывается), который, по слухам, за сочинение этого марша получил в награду от царя золотые часы¹.

¹ Kandler G. Op. cit. S. 18.

Первая тема содержит внутренний контраст — после упругого «шага на месте» следует мелодический «разбег»:

49

Петербургский марш



Мелодические украшения придают второй теме игривость и изящество:

50

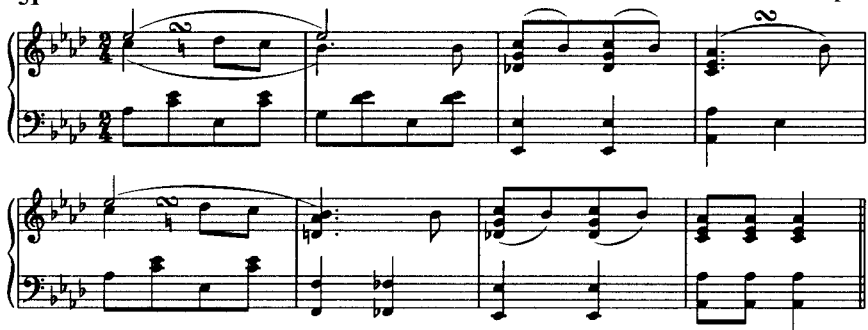
2-й период



В трио мелизматика чередуется с настойчиво повторяющимися нисходящими задержаниями. Введение в верхнем регистре педальных звуков-подголосков, как и весь интонационный строй первой темы трио, роднит ее с русской народной песней, в частности с частушкой:

51

Трио



По-видимому, ко второй четверти XIX века относится и «Марш Наполеона I». Чередование унисонов в низком регистре с аккордами tutti, гармонический мажор, сопоставление основной тональности (B-dur) с тональностью VI низкой ступени (Ges-dur) выразительно характеризуют образ «узурпатора»:



В этом произведении неизвестный автор проявил несомненное профессиональное мастерство и яркий мелодический дар. Интонационный строй и гармония марша безусловно оказали влияние на последующее маршевое творчество.

Так, например, в «Марше Олоферна» из оперы А. Серова «Юдифь» ясно ощущаются ритмоинтонационные связи не только с музыкальными характеристиками «злых сил» из оперы Глинки «Руслан и Людмила» (Наина, Черномор), но и с упомянутым маршем.

Три сочинения военно-прикладного жанра принадлежат перу Глинки. Две кавалерийские рыси написаны композитором в ранний период его творчества, в 1820-е годы, когда он, живя в Петербурге, постоянно общался с офицерами Конно-гвардейского и Кавалергардского полков. До нас обе эти пьесы дошли в виде четырехручных клавиров, выполненных самим Глинкой в Новоспасском в 1829 году и включенных им в так называемую «зеленую тетрадь»¹.

¹ В «зеленую тетрадь», которую Глинка впоследствии передал своему другу В. Энгельгардту, вошел еще ряд инструментальных пьес и романсов, в том числе «Не искушай меня без нужды», «Не пой, красавица, при мне», «Я люблю, ты мне твердила» и др.

Кавалерийская рысь G-dur, изложенная в сложной трех-частной форме, начинается насыщенной подголосками гра-циозной темой:

М. Глинка
Кавалерийская рысь



Начальный четырехтакт в репризе первой части сильно видоизменен. После этой репризы следует ряд дополнений, утверждающих основной образ. В мелодии трио преобладают фанфарные интонации. Они, как и синкопы, обуславливают яркий контраст между трио и изящной, легкой музыкой крайних частей:

М. Глинка
Кавалерийская рысь



Во втором — развивающем — разделе трио интонации фанфарной темы объединяются с тематическим материалом первой части. Этот раздел, начинаясь в тональности Es-dur,

завершается на доминанте главной тональности (G-dur), после чего следует общая реприза.

Такое же тонкое ощущение жанра присуще и музыке второй кавалерийской рыси (C-dur). Здесь больше динамических контрастов, *sforzando* и синкоп, особенно во втором и третьем построениях. В развивающем разделе первой части красочно звучит сопоставление субдоминант натурального и гармонического мажора, столь типичное для стиля Глинки:

М. Глинка
Кавалерийская рысь

55

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 55-58) shows a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The second system (measures 59-62) includes a first and second ending bracket. The third system (measures 63-66) features dynamic markings *sf* and a 7-measure rest in the right hand. The fourth system (measures 67-70) continues with *sf* markings and syncopated rhythms.

Вся пьеса, не имеющая репризы, заканчивается в доминантовой тональности. Сходный композиционный прием мы встречаем и в марше Глинки.

Военный марш для 9-го гусарского Киевского полка был сочинен композитором в конце 1840-х годов¹. В этом новаторском по музыкальному языку и форме произведении ясно прослеживаются черты глинкинского стиля. В музыке марша, созданного композитором в зрелые годы, можно обнаружить мелодические и композиционные реминисценции из других более ранних его симфонических произведений. Однако они проскальзывают лишь в виде легкого намека и проявляются в иных масштабах, весьма сжато, что объясняется жанровой спецификой марша. Но, несмотря на миниатюрность этого сочинения, неукоснительное соблюдение всех условий и требований жанра, Глинка вносит в марш приемы музыкального развития, подобно тому как до этого он симфонизировал народные песни и бытовые танцы.

Марш написан в сложной трехчастной форме. Структура его первой части необычна: вместо традиционной простой двухчастной или репризной трехчастной формы здесь даны три восьмитактных построения, причем второе развивает материал первого, а третье строится на совершенно новой теме. Первый восьмитакт представляет собой модулирующий период из двух предложений, каждое из которых содержит по два тематически контрастных элемента:

М. Глинка
Марш 9-го гусарского Киевского полка



¹ В «Сборнике полковых (встречных) и исторических маршей Российской армии в партитурах» О. Фреймана этот марш включен под названием «Марш 27-го драгунского Киевского его королевского высокопревосходительства Валлийского полка» без указания автора (1901. Т. 2. С. 217, № 100).



Ясно ощущаются интонационные связи между первым элементом и началом симфонического антракта к IV действию «Князя Холмского». Ритмоинтонации второго элемента ассоциируются с «Маршем Черномора», а восходящие и нисходящие тираты от доминанты к тонике — со вступлением и заключением «Вальса-фантазии».

В третьем такте происходит отклонение в тональность II ступени, но не минорной, а мажорной. Пятый же такт начинается в одноименном миноре (es-moll). Подобное сближение одноименных тональностей, не встречающееся у других авторов маршей этого периода, очень типично для Глинки (вспомним хотя бы сопоставление одноименных мажора и минора в побочной партии увертюры к «Руслану и Людмиле»). Хотя тему формально и можно считать завершившейся каденцией в параллельном миноре (b-moll), следующее за ним восьмитактное построение, которое начинается с доминантовой гармонии главной тональности и строится на развитии размашистой драматической первой темы, воспринимается как ее продолжение:

57



Второй восьмитакт имеет все внешние признаки незамкнутого периода повторного строения, завершающегося ос-

тановкой на доминанте. Здесь безукоризненно соблюдаются квадратность строения, равномерность цезур и повторов, что является данью жанру. Вместе с тем по гармоническому и композиционному смыслу это типичный предыкт к следующей теме. Можно уловить несомненную связь между этой музыкой, проходящей на доминантовом органном пункте, и вторым (не считая вступления) — развивающим — построением полонеза из «Жизни за царя».

Из нисходящего пентакорда первого периода «прорастает» изящная, напевная тема:

58



В трио марша можно узнать «почерк» Глинки по виртуозным пассажам в конце обоих периодов. Нисходящий хроматический ход в средних голосах (такты 3—4 второго периода) вызывает в памяти аналогичный прием в G-dur'ном эпизоде «Вальса-фантазии». Несмотря на то что трио выдержано, казалось бы, в сложившихся маршевых традициях, и здесь Глинка по-своему подходит к композиции, излагая эту часть марша не в привычной субдоминантовой, а в доминантовой тональности. Подобный тональный план в данном случае очень логичен, так как в первой части марша

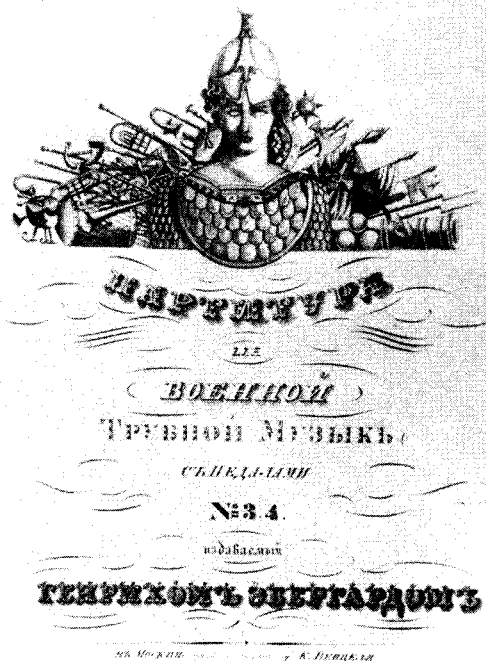
встречаются многократные отклонения в тональности субдоминантовой сферы — Es-dur, es-moll, b-moll:

Трио

59

The musical score is for a piano trio, page 59. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' in the third, fourth, and sixth systems.

Титульный лист
маршевого сборника
(30-е годы XIX века)



Из произведений служебного репертуара, помимо многочисленных маршей, во второй четверти XIX века следует отметить появление нового гимна.

Он был написан А. Львовым по поручению Николая I. Текст к уже готовой музыке сочинил Жуковский, снова озаглавив его «Молитва русского народа». 23 ноября 1833 года состоялось прослушивание царем нового гимна. Его исполнили придворные певчие в сопровождении двух военных оркестров. 11 декабря он впервые прозвучал в публичном концерте, а 31 декабря был отдан приказ (№ 188) о замене английского гимна новым. Эта музыка являлась официальным Государственным гимном России вплоть до февральской революции 1917 года.

А. Львов

Русский гимн (1833 г.)

60



Концертный репертуар военных оркестров по-прежнему состоял преимущественно из переложений. Главное место уделялось популярной «легкой» и танцевальной музыке.

Если в первой четверти XIX века наиболее модным танцем был вальс, то в 1840-е годы наряду с вальсом получает распространение полька. Зародившись в Чехии, она распространилась в Австрии, а затем проникла в Россию. Ее сразу же включили в свой репертуар балльные и духовые оркестры.

Вообще программы военных оркестров того времени представляли собой довольно пеструю картину: рядом с сочинениями классиков — Моцарта, Бетховена, Глюка — исполнялись пьесы второстепенных авторов салонной музыки. В эти годы широкое распространение получают отрывки из опер Россини и Беллини, Буальде и Обера, становится известным творчество Шуберта и Берлиоза. Но что особенно важно — в 1840-е годы все чаще в программы концертов включаются сочинения русских композиторов. Всеобщее признание получают «Аскольдова могила» Верстовского, песни, романсы Алябьева, Гурилева и Варламова, год от года растет популярность гениальной оперы Глинки «Жизнь за царя». В переложении для духового оркестра эти произведения в отрывках, иногда в виде попури постепенно начинают завоевывать слушательскую аудиторию.

Русская музыка проникает в репертуар военных оркестров не только в виде переложений. Это время знаменательно и тем, что русские композиторы делают первые шаги к сочинению оригинальных произведений для духового оркестра. Создание концертных пьес, специально рассчитанных на исполнение военно-духовыми оркестрами, связано с именами Алябьева, Верстовского, Львова.

5. Виднейшие русские композиторы — авторы военно-духовой музыки

Александр Александрович Алябьев (1787—1851) принадлежит к числу наиболее талантливых предшественников и старших современников Глинки. Его разносторонний талант проявился в разных жанрах. Он писал песни, романсы, хоровые произведения, камерную инструментальную музыку, симфонии, музыку для театра.



Родившись в Тобольске, в музыкальной семье, он 9-летним ребенком переезжает с родителями в Петербург, а в 1804 году — в Москву, где получает серьезное музыкальное образование под руководством композитора и теоретика И. Миллера.

В годы Отечественной войны он вступает в ряды армии: Алябьев участвовал во многих сражениях, в действиях партизан, был ранен. Он прошел вместе с русским войском боевой путь до Парижа и был награжден несколькими орденами. В армии Алябьев сближается с Грибоедовым и поэтом-партизаном Денисом Давыдовым. После окончания войны он живет в Петербурге, где знакомится со многими видными представителями русской литературы и театра. Особенно плодотворной для него была дружба с Верстовским. В 1823 году Алябьев переезжает в Москву. В 1825 году его арестовали по обвинению в убийстве во время ссоры. Хотя это обвинение не подтвердилось, Алябьев был подвергнут жестокому наказанию. Его близость с прогрессивными деятелями культуры вызывала подозрительное и неприязненное отношение к нему со стороны Николая I.

Три года провел Алябьев в тюрьме (где была написана знаменитая песня «Соловей»), а затем, лишенный всех прав и дворянства, был сослан в Сибирь. С 1828 по 1831 год композитор провел в Тобольске. Здесь он руководит оркестром казачьего полка, дирижирует симфоническим оркестром, организует концерты, сочиняет много музыки. Тобольский архив композитора содержит значительное число произведений для духового оркестра: четырехчастную симфонию, девять маршей, две увертюры, три пьесы, вальс, *redouble*¹, ряд произведений для ансамблей духовых инструментов. Все эти ноты написаны рукой Алябьева. По-видимому, часть этих произведений сочинена самим композитором, а остальные — инструментованы им для духового оркестра. Они явно предназначались для исполнения и, несомненно, были исполнены, но анонимно. К сожалению, имя автора не обозначено и на партитурах, что не позволяет с полной уверенностью установить авторство Алябьева.

Музыка симфонии, увертюр и концертных пьес по стилю близка венским классикам. Все произведения красочно инструментованы и представляют несомненный художественный интерес.

В 1832 году Алябьев получил разрешение выехать для лечения на Кавказ, после чего в 1833 году он переводится в Оренбург. И повсюду он не прекращает творческой деятельности, занимается изучением народных песен. Лишь в 1843 году ему разрешают поселиться в Москве под надзором полиции. Живя в Москве, он часто встречается с Верстовским, сближается с Даргомыжским и Огаревым, создает ряд песен на его слова.

Несмотря на то что инструментальное творчество Алябьева на многие годы было забыто, оно, как и его романсы, знаменует собой важный этап в развитии русского искусства. Существенный вклад Алябьева в военную музыку представляют не только его сочинения для духового оркестра, но и переложения, а также его исполнительская деятельность в период пребывания в Тобольске, обусловившая повышение художественного уровня руководимого им оркестра и заметную активизацию концертно-просветительной работы.

¹ Двойной шаг (танцевальная пьеса).



Алексей Николаевич Верстовский (1799—1862). Создатель романтических опер, автор многих романсов, активный музыкально-театральный деятель, Верстовский был близко знаком с Пушкиным, Грибоедовым, Шаховским, Алябьевым, Одоевским и другими выдающимися представителями русского искусства.

Оперное творчество Верстовского завершило доглинкинский период развития русской оперы и подготовило появление «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы».

А. Верстовский родился в Тамбовской губернии в музыкальной семье. Живя в Петербурге, он берет уроки у крупнейших музыкантов — Штейбельта и Фильда (фортепиано), Бёма и Маурера (скрипка), Миллера (теория музыки). Одновременно он обучается в Институте инженеров путей сообщения. С 1823 года он живет в Москве и становится инспектором музыки императорских театров. Ему принадлежит заслуга постановки лучших произведений зарубежного оперного репертуара, а также русских опер — «Леста — днепровская русалка» С. Давыдова, «Эсмеральда» Даргомыжского, а также собственных опер, из которых наиболее значительным и популярным произведением была «Аскольдова могила».



Верстовский является наряду с Алябьевым одним из первых русских композиторов, обратившихся к сочинению концертной музыки для военного оркестра. Под впечатлением Отечественной войны он сочиняет военную картину «Восторг воинов», а также «Гимн с хором и хроматическим оркестром». Кроме того, Верстовский вслед за Глинкой включил сценно-духовой оркестр в свою оперу «Громобой».

Фердинанд Богданович Гаазе (1787—1850) родился в Силезии, где получил первоначальное музыкальное образование. Под впечатлением блестящих побед Наполеона он вступает волонтером во французскую армию и с 1810 по 1812 год служит в Булони. Вместе с армией Наполеона он совершил поход на Москву, а в 1812 году в сражении под Красным был взят в плен казаками. Живя в России, он благодаря музыкальным способностям обратил на себя внимание великого князя Константина, который привлек его в качестве устроителя домашних концертов, музыкальных празднеств при своем дворце в Стрельне, а в 1816 году взял с собой в Варшаву. Здесь Гаазе получает назначение на должность капельмейстера гвардейского корпуса. В Варшаве

он знакомится и сближается с Гуммелем и совсем юным Шопеном.

После смерти А. Дерфельдта-отца Гаазе в 1830 году получает назначение на пост главного капельмейстера войск гвардии и переезжает в Петербург. Здесь он ведет активную работу по руководству гвардейскими оркестрами, дирижирует сводным оркестром во время «инвалидных концертов», пишет большое количество маршей и выполняет ряд переложений и обработок для духового оркестра. Им составлен и издан репертуарный сборник «Военно-музыкальный альбом». Его марши входили в репертуар не только российских, но и прусских военных оркестров.

После сочинения А. Львовым нового гимна Гаазе выполнил его инструментовку для военного оркестра, а также использовал его мелодию в одном из своих маршей в качестве темы трио. Гаазе принадлежит редакция «Марша Преображенского полка», опубликованная в сборнике О. Фреймана.

Как музыкант Гаазе пользовался большим авторитетом. Он был знаком с Матвеем Виельгорским, Даргомыжским, Львовым, Гензелем, Дерфельдтом-сыном; последний являлся его помощником по службе в оркестрах гвардии. Хорошо владея фортепиано и многими другими музыкальными инструментами, Гаазе принимал участие в музыкальных вечерах в доме Виельгорского, а также устраивал вечера у себя в салоне. Участие в этих вечерах принимали Даргомыжский, члены певческой академии и другие музыкальные деятели Петербурга.

Михаил Иванович Глинка (1804—1857). Значение Глинки для русской музыкальной культуры и его творческий путь общеизвестны. Рассмотрим отношение великого композитора к военной музыке.

Из «Записок» и других источников хорошо известно, что Глинка очень любил духовую музыку. Еще ребенком он играл на маленькой флейте, подлаживаясь к звучанию домашнего оркестра, а в зрелом возрасте с удовольствием слушал роговой оркестр графа Нарышкина¹.

¹ См.: Глинка М. И. Записки. Л., 1953. С. 65.



В 1820-е годы, живя в Петербурге, он хорошо изучил технические и выразительные возможности духовых инструментов, пользуясь при этом услугами полкового оркестра. Вот что сам он вспоминает по этому поводу: «Обстоятельства мне благоприятствовали: на нашей квартире зала была большая, один из моих знакомых, граф Девьер, играл весьма хорошо на скрипке, он был полковым адъютантом Конно-гвардейского полка, и изредка я мог брать к себе нужное для моих сочинений число духовых инструментов за весьма необременительные кондиции»¹.

Через другого своего приятеля-офицера — Голицына — Глинка был связан с оркестром Кавалергардского полка, участвовавшего в серенаде, описанной выше.

Уже в первую свою оперу Глинка ввел духовой оркестр, который звучит в польском акте и в финале при исполнении хора-гимна «Славься». Применение сценно-духового оркестра здесь очень уместно и оправдано, хотя в этом Глинка не был новатором: подобным образом военно-духовой оркестр применяли еще Каноббио, Сартти и другие композито-

¹ См.: Глинка М. И. Записки. С. 54.

ры XVIII века. В отличие от этого приема, где духовой оркестр использовался в общем tutti и придавал звучанию большую мощность, во второй своей опере Глинка применил духовой оркестр совершенно иначе: он противопоставил духовой оркестр симфоническому, используя его как самостоятельную оркестровую краску, подобно тому как это сделано в отношении стеклянной гармоники, арфы и колокольчиков для характеристики волшебного царства Черномора или сочетания арфы с фортепиано, передающего звучание «гусель звончатых» Баяна.

Новаторский прием Глинки был по достоинству оценен русскими музыкантами. Сразу после премьеры «Руслана и Людмилы» В. Одоевский писал: «Глинка разбросал щедрою рукою по всей партитуре особенные „состязания“ между массами звуков; такова, например, в танцах IV действия и в финале V (похороны Людмилы) эта удивительная борьба (так сказать, дуэт) военной музыки с оркестровою... Там, где полковые инструменты наделали бы только шуму, у него употребление военной музыки совершенно новое, доставляет чудеснейшие волны звуков и самые изящные ощущения»¹.

В осуществлении творческого замысла Глинки ему помогал Ф. Раль, инструментовавший «военную музыку» «Руслана и Людмилы». В процессе постановки этой оперы на петербургской сцене Глинка столкнулся еще с одним военным оркестром — оркестром Гвардейского экипажа, привлеченным к спектаклю, который разучивал сценно-духовую музыку под руководством Раля.

Таким образом, на протяжении своего творческого пути Глинке не раз приходилось иметь дело с военной музыкой. Многие из его друзей были музыкально одаренными офицерами. Один из них познакомил Глинку с Даргомыжским². Весьма вероятно, что обе кавалерийские рыси, как и марш 9-го гусарского Киевского полка, были сочинены Глинкой по просьбе его друзей-офицеров.

¹ Одоевский В. Ф. Музыкальные новости//Библиотека для чтения. 1842, ноябрь. С. 1—4. Цит. по: Стасов В. Помощник Глинки//Русская старина. 1893, ноябрь. С. 310.

² См.: Глинка М. И. Записки. С. 104.



Алексей Федорович Львов (1798—1870) вошел в историю русской музыки прежде всего как необычайно талантливый скрипач. Он не только исполнял партию первой скрипки в квартете русских музыкантов, выступавшем и за рубежом, но был великолепным солистом, одним из лучших интерпретаторов произведений Моцарта, Гайдна, Бетховена. Его игру высоко ценили Мендельсон, Мейербер, Спонтини, Шуман.

Однако Львов был не только талантливым музыкантом-исполнителем, но и весьма плодовитым композитором. Его перу принадлежат четыре оперы, концерт и концертная фантазия для скрипки, «Stabat Mater»⁴ и 48 других номеров церковно-хоровой музыки, а также ряд музыковедческих статей.

⁴ Мать скорбящая стояла (лат.).

Львов, родившийся в музыкальной семье (его отец с 1816 по 1835 год был директором Придворной певческой капеллы), получил отличное домашнее музыкальное образование и имел возможность учиться у лучших музыкантов Петербурга.

Одновременно он окончил Институт инженеров транспорта и с 1818 года служил под началом Аракчеева в военных поселениях. Затем он становится адъютантом Бенкендорфа и в 1826 году прикомандировывается к свите царя. С 1835-го по 1861-й он занимает должность директора Придворной певческой капеллы, сменив на этом посту своего отца. Львов уделял этому хоровому коллективу много сил и энергии. Он привлек к работе в капелле Глинку, прекрасно понимая, какую пользу для нее может принести могучий талант великого композитора.

Именно Львову, человеку, близкому к придворным кругам, признанному музыканту, Николай I в 1833 году поручает сочинение нового гимна.

Гимн, написанный Львовым, был не единственным его произведением, вошедшим в репертуар военных оркестров. Перу композитора принадлежат несколько маршей, в том числе «Бородинский», а также военно-патриотические песни в сопровождении духового оркестра, две концертные фантазии и ряд вальсов.

В музыкальной и общественной деятельности Львова есть немало противоречий: он выдающийся музыкант-исполнитель — и весьма ординарный композитор, чье творческое дарование намного уступало таланту его выдающихся современников; отличный организатор и активный участник музыкальной жизни, один из учредителей симфонического общества — и проводник идей самодержавия. И все же, несмотря на эти противоречия, Львов сыграл положительную роль в развитии русской музыкальной культуры вообще и военной музыки в частности.

Хотя сочинения Львова и не отличаются яркостью и самобытностью, тем не менее они написаны вполне профессионально. Наряду с Алябьевым и Верстовским Львов явился основоположником концертного репертуара для русских военных оркестров. При этом надо иметь в виду, что пьесы

для духового оркестра Алябьева, созданные в Тобольске в период 1828—1831 годов, никогда не были изданы и практически оставались неизвестными. Львов же имел возможность публиковать свои сочинения (вспомним изданный им в 1857 году «Альбом для военной музыки»). Одним из первых он обратился к жанру фантазии для духового оркестра; в дальнейшем этот жанр получает широкое распространение и становится наиболее популярным в концертном репертуаре военных оркестров.

Федор Александрович Раль (1802—1848). Превосходный пианист и тонкий знаток оркестра, Раль в юности проповедовал сочинять музыку, но вскоре отказался от занятий композицией, сосредоточив свою безграничную любовь к музыке на оркестровке.

Раль происходил из состоятельной, очень музыкальной семьи. Он учился музыке у знаменитого Фильда и Мейера, у которого впоследствии брал уроки Глинка. В 18-летнем возрасте Раль против воли отца поступил на военную службу, но, дослужившись до чина корнета, вскоре ушел в отставку.

Иногда ошибочно считают, что Раль был военным капельмейстером. Он действительно одно время был военным, а с 1839 года по должности именовался капельмейстером. Более того, в течение шести лет он фактически руководил военным оркестром Гвардейского экипажа, который исполнял всю «военную музыку» в оперных спектаклях петербургского театра. Тем не менее Раль никогда не числился музыкантом по военному ведомству, а состоял на службе дирекции императорских театров. В круг его обязанностей входило «сочинять и набирать музыку для балетов, дивертисментов и водевилей и исполнять все то, что от дирекции приказано будет»¹.

В январе 1842 года директор императорских театров Гедеонов предписал: «Поручить ему в полное заведование военную музыку, при спектаклях употребляемую, со всеми приготовлениями оной для представления и аранжировкою на сцене, с обязанностями перелагать и сочинять оную по

¹ Стасов В. Помощник Глинки // Русская старина, 1893, ноябрь. С. 306.



надобности, делать корректурные изучения, занимаясь всем сим в их полковой школе»¹.

В историю русской музыкальной культуры Раль вошел главным образом благодаря своему сотрудничеству с Глинкой во время его работы над постановкой оперы «Руслан и Людмила». В Рале Глинка нашел тонкого и чуткого помощника, что позволило ему совершенно по-новому использовать военно-духовой оркестр во второй своей опере. В одном из писем Глинка различает два разных подхода к оркестровому письму: инструментовку «массаами», которую он сравнивает с «дилижансом прочной немецкой работы», и предпочитаемый им принцип «прозрачной инструментовки», где «каждый дурак должен не зевать, а стоять за себя»². Этим вторым методом в совершенстве владел Раль. В. Одоевский, восторженно отзываясь о новой опере Глинки, высоко оценивает вклад, сделанный Ралем в инструментовку духовой музыки: «Умному композитору много содействовало понят-

¹ Стасов В. Помощник Глинки // Русская старина, 1893, ноябрь. С. 307.

² Глинка М. И. Письмо к Н. В. Кукольникову от 19 янв. 1855 г. // Асафьев Б. Глинка. М.; Л., 1950. С. 116—117.

ливое усердие тех, которые в восторге своем от его гениальных помыслов положили в дело все свои усилия, всю свою изобретательность, чтобы достойно осуществить их; и сам Глинка говорит откровенно, что без содействия барона Раля он даже не осмелился бы решиться на новое употребление военной музыки, какое задумал было среди своих вдохновений и которое так удачно приведено в действие этим редким знатоком искусства»¹.

Глинка высоко ценил талант Раля, его скромность, образованность и ум. По словам дочери Раля, Глинка был его частым гостем, иногда даже приходил «всякий день». Во время первой постановки «Руслана и Людмилы» Раль исполнял партию фортепиано, введенного Глинкой в оркестр.

Заслуга Раля перед русской военной музыкой состоит прежде всего в том, что он применил по отношению к военно-духовому оркестру глинкинские принципы инструментовки, основанные на дифференциации оркестровых тембров, использовании их выразительности. При этом Раль не ограничился оркестровкой духовой музыки в «Руслане и Людмиле», но выполнил также ряд переложений и обработок других произведений как маршевой, так и концертной литературы для военных оркестров, тем самым пополнив и обогатив их репертуар.

Вместе с тем, систематически работая в течение шести лет с оркестром Гвардейского экипажа, Раль сумел добиться значительного повышения художественно-исполнительского уровня этого коллектива. Он превратился под руководством Раля в своего рода эталон исполнительского искусства, что не могло не оказать влияния на уровень мастерства других военных оркестров.

К сожалению, новаторский подход к инструментовке, творческие усилия Глинки и Раля по отношению к выразительности духового оркестра не получили дальнейшего развития в середине столетия. Более того, инструментовка для духового оркестра номеров в опере «Руслан и Людмила», выполненная Ралем, была утеряна уже в 1850-е годы и до нас не дошла.

¹ Одоевский В. Ф. Музыкальные новости//Библиотека для чтения. СПб., 1842, ноябрь.

ВОЕННАЯ МУЗЫКА В ПЕРИОД ПРОМЫШЛЕННОГО КАПИТАЛИЗМА (1861—1900)

1. Россия после отмены крепостного права

Поражение России в Крымской войне, вскрывшей экономическую и военную отсталость страны, рост крестьянских волнений и прямых восстаний против помещиков, особенно усилившихся к концу 50-х годов, вынудили царское правительство пойти на отмену крепостного права. Реформа 19 февраля 1861 года была проведена в интересах помещиков. Около одной пятой части земли, которой до реформы пользовались крестьяне, была у них отнята («отрезана») помещиками.

В 1874 году осуществляется также реформа в военном деле. В результате рекрутские наборы, установленные еще Петром I, были заменены всеобщей воинской повинностью. Был значительно сокращен срок службы. Вместо 20—25 лет продолжительность службы была установлена в шесть лет, после чего «нижний чин» по увольнении еще девять лет находился в запасе. Эта реформа, объективно содействовавшая укреплению вооруженных сил в целом, оказывала неблагоприятное влияние на кадровый состав военных оркестров: ведь увольнение в запас солдата-музыканта после шести лет службы лишало оркестр наиболее опытных и подвинутых исполнителей. Поэтому приходилось искать способы привлечения лучших музыкантов к службе на более длительный срок.

Победой над Османской империей в русско-турецкой войне (1877—1878) Россия упрочила свой авторитет, заметно пошатнувшийся после поражения в Крымской войне. Но еще большее значение эта победа имела для народов, населяющих Балканский полуостров. Болгария была освобождена от турецкого владычества, продолжавшегося 500 лет. Укрепили свою независимость и избавились от турецкого ига два других славянские государства — Сербия и Черногория, а также Румыния. Россия не только принесла братскому болгарскому народу свободу и возрождение националь-

ного государства, но и помогла также в организации регулярной армии и военных оркестров, которые были созданы по русскому образцу¹.

Во второй половине XIX века небывалого расцвета достигает русское искусство, оплодотворенное освободительными идеями русских революционных демократов. Судьбы представителей различных социальных слоев русского общества нашли яркое, талантливое воплощение в бессмертных произведениях классиков русской литературы, живописи, музыки.

Глубина мысли, точность в передаче живых образов и реальных событий, широта обобщения сочетаются в русском искусстве с социальной заостренностью, искренним сочувствием «униженным и оскорбленным», «бедным людям». Могучий талант Льва Толстого и Достоевского, мастерство бытописания Тургенева и Островского, гневная поэзия «певца народного горя» Некрасова и обличительная сатира Салтыкова-Щедрина смыкаются с трагическими образами Перова и Мусоргского, беспощадностью художественно-психологических характеристик Крамского и Репина, едкой насмешкой Федотова.

Даже обращаясь к историческим сюжетам из далекого прошлого нашего народа, классики русского искусства сквозь дымку веков живо ощущают пульс современности. Это легко воспринимает каждый и в замечательных полотнах Сурикова, и в эпико-героической опере Бородина, и в народных музыкальных драмах Мусоргского. Целомудренной чистоты исполнены поэтические картины Виктора Васнецова и сказочные оперы Римского-Корсакова.

Подъем национального самосознания вызывает к жизни потребность в массовом приобщении населения к сокровищам культуры и искусства, которые хотя еще и не стали достоянием всего народа, но уже перестали оставаться монополией одного лишь дворянства.

¹ В 1979 году Республика Болгария торжественно отметила 100-летие создания болгарских военных оркестров. На празднование этого события были приглашены представители Военно-оркестровой службы СССР — наследники русских военных музыкантов, стоявших у колыбели болгарской военной музыки.

В России учреждаются Русское музыкальное общество (РМО) и Бесплатная музыкальная школа, систематически проводятся общедоступные концерты и музыкальные спектакли, открываются первые консерватории — в Петербурге (1862) и Москве (1866). Традиции Глинки и Даргомыжского продолжают «Могучая кучка» и Чайковский, в творчестве которых, как и во всем передовом русском искусстве того времени, основными направлениями, по выражению В. Стасова, явились реализм, программность и народность.

Все это не могло не отразиться на состоянии военной музыки и репертуаре военных оркестров.

2. Штаты, составы и положение военных оркестров

После отмены крепостного права проводится реорганизация армии, создаются новые воинские части. На первых порах не все они обеспечивались оркестрами. В 1863 году специальным приказом предусматриваются оркестры во всех полках гвардии и Кавказской армии, а также в гренадерских полках. В остальных армейских пехотных частях полагалось по одному оркестру на два полка — в первом и третьем полках каждой дивизии. В кавалерии оркестры состояли из штатных трубачей. При этом они были только медного состава, что вызывалось спецификой игры¹.

Медными были также составы всех флотских оркестров (за исключением оркестра Гвардейского экипажа). В артиллерии оркестры не были предусмотрены.

В 1865 году во всех пехотных полках армии вводятся медные составы численностью в 28 человек — так называемые «медные хоры Вурма». Эти составы были разработаны известным солистом-виртуозом на корнете с пистонами, профессором Петербургской консерватории В. Вурмом. Владелец фабрики музыкальных инструментов Андерс изготовил новые инструменты на основе объединения пехотного сигнального рожка с трубой (горно-корнеты). Часть из них имела двойные кроны, что позволяло менять их строй. Од-

¹ При игре в движении верхом музыкант должен был левой рукой управлять лошадью, а в правой держать инструмент. Для музыкантских команд подбирались смирные лошади.

нако эта мера была шагом назад, так как «хоры Вурма» по своим техническим возможностям и выразительности значительно уступали существовавшим прежде оркестрам. Официальные документы и пресса того времени отмечают «крайнюю неудовлетворительность» «медных хоров Вурма», получивших пренебрежительную кличку «вурмачи».

Наряду с этими составами в армейских дивизиях разрешалось иметь по одному обычному оркестру численностью в 42 человека (так называемый дивизионный хор). Такие оркестры включали в себя как медные, так и деревянные духовые инструменты и содержались при первом полку дивизии.

В 1873 году Н. Римский-Корсаков, назначенный на должность инспектора музыкантских хоров морского ведомства, разрабатывает для военных оркестров флота четыре типовых состава: два смешанных в 63 и 45 человек и два медных — 46 и 32 человека (соответственно I и II разрядов).

Предложения Римского-Корсакова были одобрены советом профессоров Петербургской консерватории и проведены в жизнь. Они способствовали значительному повышению исполнительских возможностей флотских оркестров и наглядно продемонстрировали огромные преимущества данных составов перед «хорами Вурма».

Преобразования составов оркестров, проведенные Римским-Корсаковым на флоте, оказали воздействие и на оркестры сухопутных войск. Приказом военного ведомства № 212 за 1876 год «медные хоры Вурма» упразднялись, вместо них в армейских полках вводились новые штаты медных оркестров численностью в 35 человек. По количеству исполнителей и составу инструментов они приближались к «медному хору второго разряда», введенному Римским-Корсаковым. Позже, в 1883 году было разрешено оркестры армейских пехотных полков медного состава пополнять кларнетами.

Таким образом, на протяжении 1873—1883 годов окончательно складываются типовые составы оркестров русской армии, просуществовавшие до 1917 года. Во всех гвардейских полках и первых полках армейских пехотных дивизий это были смешанные оркестры в 42 человека, в остальных

пехотных полках — медные составы в 35 человек (с добавление кларнетов), а в кавалерии — только медные составы из штатных трубачей и «трубаческих учеников» (21—25 человек). Следует, однако, иметь в виду, что штатная дисциплина соблюдалась далеко не всегда. Многие полки, особенно гвардейские, содержали оркестры значительно большей численности. Так, оркестр Кавалергардского полка, выступавший в 1867 году на конкурсе в Париже, насчитывал в своем составе 71-го исполнителя вместо предусмотренных штатом 42-х. Что же касается лейб-гвардии Преображенского полка, то при нем содержалось два оркестра.

К 1883 году в сухопутной армии России имелось 282 военных оркестра, в том числе в пехоте — 192, в кавалерии — 80, в егерских и саперных войсках — по 5¹.

Проведение в 1874 году военной реформы и сокращение срока службы «нижних чинов» вызвало необходимость искать пути сохранения кадров военных музыкантов. С этой целью начиная с 1866 года школам солдатских детей предписывается «подготавливать воспитанников для замещения в своих частях вакантных музыкантов»². Впоследствии (с 1870 года) разрешено было в оркестрах гвардии иметь по 10 вольнонаемных музыкантов из числа уволенных в запас, а с 1872 года — оставлять музыкантов на сверхсрочную службу с предоставлением им определенных льгот, в том числе делать надбавки к денежным окладам³.

На содержание военных оркестров пехотным полкам ежегодно выделялось 1600 рублей. Из них 700 рублей определялось на жалование капельмейстеру, 300 рублей — на приобретение и ремонт инструментов, 100 рублей — на обеспечение нотами. Оставшиеся 500 рублей шли на жалованье музыкантам, а также на дополнительные выплаты капельмейстеру, музыкантам-сверхсрочникам и вольнонаемным⁴. Оркестры кавалерии, саперных и егерских войск этой сум-

¹ См.: *Kalkbrenner*. Die Organisation der Militärmusikchöre aller Länder. 1884. S. 81.

² Приказ военного министра № 158.

³ Приказ по военному ведомству № 143.

⁴ Тем не менее на содержание оркестров этих сумм не хватало, и большинство оркестров было вынуждено зарабатывать деньги платными играми.

мы от государства не получали и содержались за счет полковых средств и платных игр¹.

Годовой оклад капельмейстера колебался от 700 до 2000 рублей; однако обычно он составлял 1200 рублей. Кроме капельмейстера из лиц начальствующего состава в каждом оркестре имелись фельдфебель и один сержант с месячными окладами соответственно 24 и 18 рублей. Рядовой музыкант получал в месяц 4 рубля 5 копеек, но он мог дослужиться до унтер-офицера и тогда ему устанавливался оклад 4 рубля 95 копеек. В войсках гвардии оклады были в два раза выше. Дополнительная надбавка к окладам устанавливалась только сверхсрочнослужащим. В целях привлечения музыкантов на сверхсрочную службу кроме надбавок в соответствии с квалификацией для сверхсрочников были установлены особые знаки различия, единовременные пособия и медали. Так, сверхсрочники первых пяти лет службы носили на левом рукаве серебряную полосу; после 5 лет — 2 золотые полосы; после 10 лет сверхсрочной службы они получали большую серебряную медаль, которая носилась на шее, и единовременное вознаграждение в 250 рублей; после 20 лет — золотую медаль и единовременно 1000 рублей.

Подавляющее большинство музыкантов состояло на действительной военной службе в чине рядового или унтер-офицера; капельмейстер же полкового оркестра воинского звания не имел². Назначение на должность капельмейстера производил командир полка по контракту, который мог быть

¹ Дополнительный заработок оркестров с согласия командира полка распределялся так: 20% шло в особую кассу на нужды оркестра (в том числе на содержание капельмейстера и вольнонаемных музыкантов), 20% получал капельмейстер, оставшиеся 60% распределялись между музыкантами в зависимости от их квалификации.

² Большинство капельмейстеров не имели и гражданского чина. Лишь немногие наиболее высокопоставленные лица числились на государственной службе и имели государственный чин. Так, А. Дерфельдт (сын) был надворным советником, что соответствовало званию подполковника. Н. Римский-Корсаков при назначении на должность инспектора музыкантских хоров морского ведомства был «переименован» из лейтенантов в коллежские асессоры, что соответствовало капитан-ротмистру (майору). Следует иметь в виду, что в России военные чины всегда котиrowались выше, чем гражданские. Недаром честолюбивый герой гоголевской повести «Нос» коллежский асессор Ковалев именовал себя майором.

расторгнут в любой момент. На должность капельмейстера мог быть назначен и нерусский подданный. Пенсиями ни капельмейстеры, ни музыканты не обеспечивались.

Капельмейстер носил офицерскую форму, но без знаков различия, эполеты, саблю с португеей и шпоры. Остальные музыканты носили обычную форму с погонами, соответствовавшими воинскому званию, но кроме этого они имели красный с белым кант и галун, а также особый знак на левом плече, примыкающий к погону, — так называемое «ласточкино гнездо».

Усиление внимания к военной музыке вызвало активизацию предпринимательства в области производства духовых инструментов. Кроме упоминавшейся уже фабрики Андерса основываются также фабрики Эшенбаха, Битнера, Куртуа и другие, изготовлявшие духовые инструменты. В 1871 году открылось «заведение духовых деревянных и медных инструментов для театральной и военной музыки» братьев Ланге. В 1876 году в Киеве открывается филиал фабрики музыкальных инструментов чешского предпринимателя Червенного. Многие инструменты закупались за границей через посредничество торговых фирм, крупнейшей из которых была «музыкальная торговля и мастерские» Ю. Г. Циммермана, открывшаяся в Петербурге в 1876 году.

3. Подготовка музыкальных кадров и руководство военными оркестрами

Рост числа оркестров, увеличение их составов, а также повышение требований к качеству исполнения и репертуару вызвали необходимость внесения существенных изменений в подготовку музыкантов для армии и флота. Наряду с обучением музыкантов из числа солдатских детей в полковых школах, учебных подразделениях и «трубаческих сотнях» казачьих полков в 70-е годы открываются новые музыкальные учебные заведения, в которых обучаются будущие военные музыканты. Следует подчеркнуть, что они возникли под влиянием и при активном содействии музыкальной общественности — советов профессоров Петербургской и Московской консерваторий, деятелей Императорского Русского музыкального общества (ИРМО).

Наиболее значительную роль в подготовке военно-музыкантских кадров сыграла школа при 8-м флотском экипаже, которая по инициативе Н. Римского-Корсакова была реорганизована в специальное музыкальное учебное заведение «с тем, чтобы подготовка музыкантов составляло преимущественное назначение этой школы»¹. Великий композитор стал не только официальным музыкальным руководителем вновь созданной школы, но и ее душой, заботливым наставником новых музыкантов. К работе в школе он привлек лучших педагогов Петербургской консерватории, в том числе композитора А. Лядова, знаменитого корнетиста В. Вурма и других. Лядов вел курс теории музыки, а Вурм, помимо обучения трубачей и корнетистов, — камерный класс.

Вначале весьма малочисленная, школа к 1882 году насчитывала уже 24 ученика, а к началу XX века контингент ее учащихся возрос до 50 человек.

Конечно, одна эта школа была далеко не в состоянии удовлетворить потребности флотских оркестров в музыкантах-исполнителях. Тем не менее ее выпускники, становившиеся солистами и инструкторами, сыграли важную роль в подъеме общей музыкальной культуры военно-морских оркестров. Но самое главное значение школы состояло в том, что она послужила образцом в создании аналогичных школ и в организации обучения и воспитания молодых музыкантов. Так, в 1889 году создается школа музыкантских учеников при Сибирском флотском экипаже.

Подготовка музыкантов-духовиков производилась не только в военных учебных заведениях и подразделениях. Многие музыканты, пополнявшие военные оркестры, проходили профессиональную подготовку в школах, организованных ИРМО и его отделениями на местах. В 1883 году по инициативе подполковника Е. Козинцева была создана музыкальная школа при Нарвском отделении ИРМО с трехлетним сроком обучения. В школе обучалось 100 воспитанников. В ее составе имелись духовой и струнный оркестры, выступавшие с концертами. О роли школы в подготовке

¹ Приказ Морского министерства от 1 августа 1873 г.

кадров для оркестров армии и флота свидетельствует проект преобразования этого учебного заведения в капельмейстерское училище (1897). Правда, этот проект так и остался несуществующим.

Подготовка исполнителей на духовых инструментах производилась и в некоторых других городах при местных отделениях ИРМО. Но наиболее квалифицированные музыканты выходили из стен Петербургской консерватории. Их подготовка для оркестров флота началась в 1873 году и продолжалась до 1901 года. Инициатором этой прогрессивной меры был Римский-Корсаков, который в это время вступил на пост инспектора «военно-морских хоров» и одновременно являлся профессором консерватории. Ему удалось добиться учреждения 20 стипендий морского ведомства. Таким образом наиболее одаренные флотские музыканты получили возможность обучаться бесплатно. Срок обучения был установлен в 4 года. После окончания консерватории стипендиаты были обязаны прослужить в оркестрах флота 6 лет. Хотя ежегодный выпуск стипендиатов морского ведомства состоял в среднем всего лишь из 5 человек, учреждение подготовки военных музыкантов сыграло важную роль для подъема общего уровня военной музыки не только на флоте, но и в лучших оркестрах сухопутных войск.

Усиление внимания к подготовке военных музыкантов вызывало необходимость в создании учебных пособий и методических руководств для их обучения. В 1877 году издается «Практическое руководство для обучения хоров военной музыки» профессора Московской консерватории Ф. Рихтера¹, а годом позже — «Практическая элементарная школа для всех медных инструментов» профессора Петербургской консерватории Ф. Тюрнера². Оба эти руководства получили одобрение советов профессоров: первое — Московской, а второе — Петербургской консерваторий.

¹ Он являлся также капельмейстером 1-й Гренадерской дивизии, 1-го Лейб-гвардии полка и артистом оркестра Большого театра. В 1884 году это его учебное пособие вышло вторым изданием под названием «Оркестровая школа для хора военной музыки».

² Ф. Тюрнер являлся также капельмейстером Лейб-гвардии саперного батальона.

В 1879 году выходят два учебных пособия для сигналистов В. Вурма: «Метода для обучения в войсках на кавалерийской трубе с приложением кавалерийских сигналов» и «Метода для обучения в войсках на сигнальном рожке». В том же году издается его «Школа игры на корнет-а-пистоне», одобренная советом профессоров Петербургской консерватории.

В 1884 году издательством Юргенсона была выпущена «Общая школа для медных духовых инструментов» Ф. Шоллара.

Названные учебные пособия заметно содействовали повышению исполнительского уровня музыкантов русских военных оркестров.

Таким образом, в подготовке военных музыкантов происходят существенные сдвиги, устанавливаются различные формы и уровни обучения, достигаются заметные результаты.

Под давлением общественного мнения делаются первые шаги по пути профессионального обучения не только музыкантов, но и военных капельмейстеров. Уже в 60-е годы XIX века открывается класс по подготовке военных капельмейстеров в Варшавском музыкальном институте. В начале 70-х годов открылся класс военной инструментовки Петербургской консерватории, сыгравший наиболее заметную роль в становлении военно-дирижерского образования в нашей стране. Программа подготовки военных капельмейстеров была составлена советом профессоров консерватории; в ее разработке принимали участие директор консерватории М. Азанчевский, профессора Л. Ауэр, В. Вурм, Н. Римский-Корсаков и другие видные столичные музыканты. Она включала в себя игру на одном из духовых инструментов, теорию композиции, инструментовку, в том числе для духового оркестра, игру на фортепиано и чтение партитур. Как видим, поначалу в программе отсутствовало дирижирование оркестром. Однако к концу 70-х годов в экзаменационные требования к выпускникам было включено «дирижирование крупным произведением». Классом военной инструментовки в Петербургской консерватории руководил профессор К. Нидман.

Обучение было, разумеется, платным, что закрывало путь к высшему образованию многим талантливым военным музыкантам. Основной контингент учащихся состоял из инструменталистов-духовиков, обучавшихся в консерватории, и отдельных военных капельмейстеров. Среди окончивших класс военной инструментовки были и стипендиаты морского ведомства С. Новаторов и Н. Двойников, возглавившие впоследствии оркестры флота. Некоторые выпускники этого класса оставили заметный след в истории нашей музыкальной культуры. Таковы А. Чесноков, известный хоровой дирижер, и М. Владимиров, дирижер и педагог, автор первого отечественного учебного пособия по инструментовке для духового оркестра.

Однако несмотря на все положительное значение класса военной инструментовки, его учреждение не могло решить проблему подготовки кадров военных капельмейстеров: ведь этот класс ежегодно оканчивало лишь 2—3 человека. К тому же не все его выпускники посвящали себя работе с военными оркестрами: здесь в первую очередь сказывалось бесправное по сравнению с остальным начальствующим составом армии и флота положение военных капельмейстеров. Поэтому их состав во второй половине XIX века был довольно пестрым.

Кроме лиц, окончивших классы военной инструментовки, к руководству военными оркестрами привлекались музыканты-духовики, окончившие консерватории за рубежом. Это были, как правило, иностранцы. Среди них было немало одаренных людей, внесших заметный вклад в развитие музыкальной культуры. Многие из них совмещали руководство военными оркестрами с работой в оперных театрах и педагогической деятельностью в консерваториях. Таковы профессора Петербургской консерватории В. Вурм, К. Нидман, Ф. Тюрнер, А. Иогансон, В. Шуберт, Ф. Шоллар; Московской консерватории — Ф. Рихтер, Ф. Эккерт и другие. К концу 70-х годов ряды военных капельмейстеров начинают пополняться питомцами русских консерваторий.

Вторую группу военных капельмейстеров составляли лица из числа музыкантов-духовиков, получивших среднее музыкальное образование. До 80-х годов это были преимуще-

ственно иностранцы, но впоследствии с открытием музыкальных училищ при отделениях ИРМО (в Киеве, Харькове, Кишиневе, Тифлисе) среди этой группы капельмейстеров появляется значительная прослойка уроженцев России.

Наконец, третья группа руководителей военных оркестров состояла из музыкантов-практиков, прошедших обучение в полковых школах и не получивших специальной теоретической подготовки. Среди них было немало малограмотных музыкантов, но были и талантливые люди, пополнявшие свои знания самообразованием и блестяще справлявшиеся с порученным им делом. Таков, например, И. Оглоблин, автор ряда военных маршей, прошедший путь от рядового музыканта до инспектора оркестров гвардии столичного военного округа. Таков и капельмейстер лейб-гвардии Конного полка Егор Хлебников, который с 1849 по 1876 год руководил «хором закулисной музыки» в оперном театре Петербурга. В 1867 году в качестве второго дирижера он руководил оркестром кавалергардов во время его поездки в Париж. Кроме того, он выступал с гастрольями в Москве во главе оркестра императорских стрелков в 1879 году. Этот музыкант-самоучка настолько овладел профессией капельмейстера, что инструментовал «военную музыку» для повторной постановки оперы Глинки «Руслан и Людмила» после того, как инструментовка Ф. Раля была утрачена.

Руководство капельмейстерами полковых оркестров на местах и контроль за их деятельностью было возложено на дивизионных и корпусных капельмейстеров. Но это руководство было чисто номинальным: дивизионные и корпусные капельмейстеры были лишены каких-либо прав, а при дислокации частей дивизии или корпуса в разных населенных пунктах не имели практической возможности следить за всеми оркестрами соединения.

Централизованное руководство до 1869 года распространялось лишь на оркестры гвардейских частей.

Начиная с 1855 года должность главного капельмейстера войск гвардии занимает А. Дерфельдт-сын.

В связи с введением военных округов (1868) после смерти Дерфельдта должность капельмейстера войск гвардии переименовывается. Вводятся должности «заведующего хо-

рами музыки войск гвардии и Петербургского военного округа» и его помощника. Эта мера давала возможность улучшить руководство столичными оркестрами, увеличить состав сводного оркестра при проведении различных мероприятий торжественно-официального характера, однако она ничего не дала периферийным военным оркестрам, которые, по существу, были предоставлены самим себе.

С 1869 по 1889 год должность «заведующего хорами музыки» занимал В. Вурм. Его помощником был назначен Адам Адамович Беккель, а после его смерти (1873) — Федор Андреевич Шрадер. Они были опытными капельмейстерами, вследствие чего оба последовательно привлекались к руководству придворным «хором его императорского высочества наследника цесаревича», в котором будущий царь Александр III играл на тубе. Беккелю принадлежат несколько военных маршей и большое число переложений для духового оркестра.

С 1889 по 1901 год оркестрами войск гвардии и столичного военного округа руководил И. Оглоблин.

Система централизованного руководства военными оркестрами, помимо войск гвардии, непродолжительное время существовала также на флоте. 12 мая 1873 года приказом морского министра впервые была учреждена должность инспектора музыкантских хоров морского ведомства. На эту должность был назначен Римский-Корсаков. В 1884 году работа Римского-Корсакова в области военной музыки неожиданно прекратилась, так как должность инспектора флота была упразднена. По официальной версии, морские оркестры «...настолько устроены, что могут управляться своими капельмейстерами, обладающими вполне достаточным для сего музыкальным образованием». Упразднение должности инспектора, «ставшей лишней», мотивировалось экономией средств. На самом же деле передовые взгляды Римского-Корсакова на роль и назначение искусства, его активная деятельность в пропаганде этих взглядов, его демократизм и близость к «нижним чинам» флота резко противоречили реакционной политике царского правительства и послужили истинной причиной его увольнения. Сам композитор с горькой иронией отзывался об этом вопию-

щем факте: «Упразднив мою должность, Шестаков¹ сберег министерству 2800 рублей, и вместе с тем и меня избавил от излишней траты этих 2800 рублей на всякие житейские прихоти»².

4. Служебная и концертная деятельность военных оркестров

Во второй половине XIX века военные оркестры продолжают играть видную роль в обучении и воспитании личного состава русской армии, в управлении войсками, а также оказывать морально-психологическое воздействие на воинов во время проведения церемониалов, на марше и в боевой обстановке.

Несмотря на изобретение телеграфа, одним из важных средств управления войсками оставались звуковые сигналы. Кроме штатных оркестров в каждой роте имелись ротные сигналисты, барабанщики, а в штабах — штаб-горнисты, штаб-трубачи (в кавалерии) и горнисты (на флоте).

Военной музыке отводится значительное место в «Своде правил о смотрах и парадах больших отрядов войск» (СПб., 1872), в «Своде правил для парадов, торжественных встреч и нарядов войск на погребение» (СПб., 1886) и других официальных документах того времени.

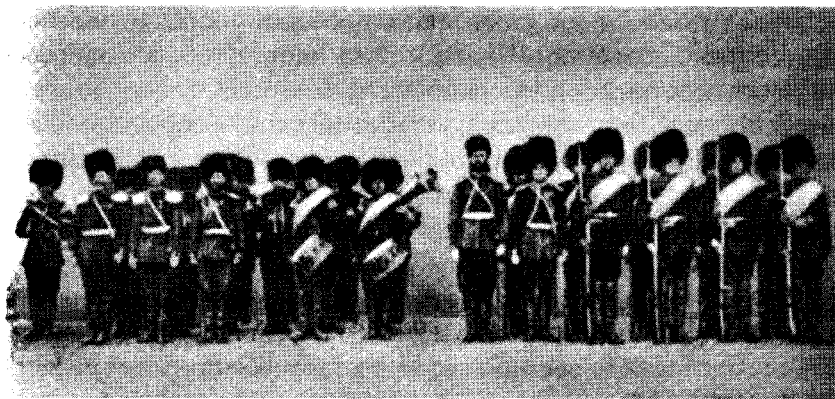
Торжествам по случаю государственных, религиозных и полковых праздников обычно предшествовало богослужение в исполнении церковных и полковых певческих хоров, звучали церковный хорал «Коль славен», хоральный гимн Бортнянского «Тебе, Бога, хвалим» и другие произведения подобного плана.

Однако во время походов, совершавшихся в те времена только в пешем или конном строю, официальная и культовая музыка уступала место бодрым звукам военных маршей и строевых песен.

Русский писатель В. Гаршин, хорошо знавший солдатский быт, сам являвшийся участником русско-турецкой вой-

¹ Управляющий делами Морского ведомства.

² Письмо к М. М. Ипполитову-Иванову//*Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 3. М., 1936. С. 39.



Оркестр Уссурийского полка

ны, так характеризует значение солдатской песни и военной музыки в тяжелых условиях похода: «Устанут песенники, начнут играть музыканты. Под мерный, громкий и большей частью веселый марш идти гораздо легче; все, даже самые утомленные, приосанятся, отчетливо шагают в ногу, сохраняют равнение: батальон узнать нельзя. Помню, однажды мы прошли под музыку больше шести верст в один час, не замечая усталости...»¹.

Большую роль музыке и песне как средству подъема боевого духа солдат отводил видный русский полководец, последователь Суворова генерал М. Скобелев. В походе Скобелев терпеть не мог, чтобы солдаты двигались молча: «Песенники, вперед!» была его любимая фраза². Во время русско-турецкой войны 1877—1878 годов, когда среди других видов боевых действий большое место занимала война позиционная и солдаты страдали от холода и дождей, Скобелев издал специальный приказ, в котором говорилось:

«Лагерь наш слишком скучный. Желательно было бы, чтобы чаще горели костры, пели бы песни, назначали бы по очереди, перед „Вечернею зарею“, в центре позиции играть хоры музыки»³.

¹ Гаршин В. Из воспоминаний рядового Иванова. Л., 1938. С. 194.

² Кашкаров Д. Д. Взгляды Скобелева. СПб., Б. г. С. 104—105.

³ Плестерер Л. История 62-го пехотного Суздальского полка. Т. VI. Белосток, 1902. С. 334.

Этот приказ неукоснительно выполнялся. Один из очевидцев рассказывает: «Части, занимавшие траншею, находились в постоянной готовности к бою... К вечеру, почти каждый день, в траншеях играла полковая музыка. Первый марш или пьеса обыкновенно приветствовался турками усиленной пальбою»¹.

Во время штурма турецкой крепости Плевна также звучала военная музыка.

Известны и многие другие факты использования военной музыки во время русско-турецкой войны непосредственно на поле боя. Но военная музыка широко применялась не только в боевой, но и в мирной обстановке.

Во второй половине XIX века устанавливается традиция исполнения военными оркестрами маршей и популярной классической музыки в часы, когда офицерский состав собирался за обеденным столом. Эта традиция распространилась и на оркестры флота. Но здесь военный оркестр обычно звучал в послеобеденное время. Вот как описывает корабельный быт писатель И. Гончаров, совершивший длительное морское путешествие на военном корабле: «После обеда, часу в третьем, вызывались музыканты на ют, и мотивы Верди и Беллини разносились по океану»².

Музичирование вообще было широко распространено на кораблях русского военно-морского флота. Свидетельства об этом мы находим и в произведениях русского писателя К. Станюковича, бывшего некогда военным моряком, и в той части «Летописи моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова, где он описывает свое трехлетнее плавание на клипере «Алмаз».

Ценные воспоминания о музыкальном быте русского военного корабля оставил командир героического крейсера «Варяг» В. Руднев. Он был очень музыкальным человеком. «Офицеры и товарищи любили Руднева за общительность и прямой, открытый характер. Любили и за его музыкальные способности. Часто в свободное время он радовал слу-

¹ Военный сборник. Т. 174, кн. 4. 1887. С. 169. Цит. по: Ноздрюнов Б. М. Материалы по истории русской военной музыки во второй половине XIX века. М., 1964.

² Гончаров И. А. Фрегат «Паллада» // Собр. соч. Т. 2. М., 1952. С. 127.

пателей кают-компаний мастерской игрой на рояле. Руднев серьезно увлекался музыкой. Высоко ценя русскую песню, он на большинстве кораблей, где служил, организовывал хоры, оркестры. Дома, когда собирались товарищи-моряки, все обычно пели. В репертуар обязательно входила песня „Нелюдимо наше море“, запрещенная в те времена на флоте. Из композиторов особенно любил Руднев Чайковского, Шопена и Римского-Корсакова. Последнего он знал лично, как бывшего моряка, и глубоко уважал за независимость в суждениях и прямоту»¹. Будучи молодым флотским офицером, Руднев совершил кругосветное плавание на крейсере «Африка». На основании своего дневника он опубликовал описание этого плавания², в котором постоянно упоминается штатный оркестр, руководимый капельмейстером Дитшем. На всех стоянках в русских и зарубежных портах, во время дипломатических приемов, балов, любительских спектаклей, воинских церемониалов оркестр был постоянным активным их участником³. Во время открытия памятника русским морякам в Петропавловске-Камчатском 24 августа 1882 года был дан артиллерийский салют, после чего команда крейсера под звуки оркестра прошла церемониальным маршем⁴. Даже при пересечении экватора в проведении традиционного праздника Нептуна участвовали военные музыканты, наряженные в «фантастические костюмы»⁵.

Военные оркестры постоянно служили средством укрепления внешнеполитических связей. Так, во время дипломатического визита группы американских судов во главе с заместителем государственного секретаря США Фоксом он вместе с группой морских офицеров был приглашен посетить Павловск, Царское Село и Петергоф. Повсюду их встречал военный оркестр. Вот как описывает пресса того времени посещение Царского Села и Павловска: «В 8 часов вече-

¹ Руднев В. Командир легендарного крейсера. Тула, 1960. С. 27.

² См.: Руднев В. Ф. Кругосветное плавание крейсера «Африка» в 1880—1883 годах. СПб., 1909.

³ См. там же. С. 61, 64, 67, 68, 88, 98.

⁴ Там же. С. 139.

⁵ Там же. С. 81—82.

ра прибыл поезд с гостями, в честь которых был устроен праздник. Они были встречены густою толпою, поместившейся на платформе у самого вокзала, и хором расположившейся там же военной музыки, который играл известную американскую народную песню „Jankee doodle“. Перед ужином, когда площадка осветилась тысячами огней и когда бьющий фонтан озарился красивыми переливами бенгальского огня, гости отправились из залы на площадку, где не умолкала музыка. В то время играли нарочно написанный г. Фюрстно и посвященный посланнику американского конгресса галоп „Миантономо“, удостоившийся одобрения и публики, и гостей»¹. Аналогичным образом обставлялись приемы ряда других дипломатических представителей иностранных государств.

В период, когда русское правительство ориентировалось на военно-политический союз с Германией, из Пруссии в Россию были приглашены два военных оркестра. Один из них — оркестр гвардейского гренадерского полка под управлением Фрезе — выступал на открытом воздухе с 10 по 23 июля 1874 года в Петербурге, а затем — в Москве².

Другой оркестр — королевского кадетского полка — выступал в августе 1876 года только в Москве.

Если выступления оркестра Фрезе вызвали положительные отклики, то выступления второго оркестра получили резко отрицательную оценку прессы³.

Еще один зарубежный военный оркестр — австрийский — принял участие в благотворительном вечере в пользу раненых в русско-турецкой войне, состоявшемся в Московском манеже 2 октября 1877 года. По поводу этого вечера газета писала: «...играли два оркестра музыки, из коих один

¹ Олонецкие губернские ведомости, 1866, 20 авг.

² См.: Биржевые ведомости, 1874, 12, 17 и 18 июля. См. также: Spb. Zeitung, 1874, № 181 и 201, 11/23 июля и 2/14 авг.

³ См.: Театральная газета, 1876, 8 авг. Здесь наряду с критикой репертуара и качества исполнения, между прочим, высмеивается руководитель оркестра, включивший в программу вместе с собственными слабыми сочинениями увертюру к оперетте своего однофамильца Герольда «Цампа». Таким образом, он ввел в заблуждение публику и как бы приписал эту популярную музыку себе.

поистине блистательный — австрийский военный оркестр — превосходно исполнял многие оперы; на устроенной сцене пели г-жа Зорина и оперный тенор Бородин. Там же показывались живые картинки из эпизодов турецкой войны»¹.

Ослабление политико-экономических связей России с Германией, начало конфронтации между ними, происшедшее в 90-е годы, сближение России с Францией и заключение между обоими государствами военно-политического союза определенным образом отразилось и на деятельности военных оркестров. Так, в ноябре — декабре 1893 года два французских офицера Р. Дампье и Г. Поммери, путешествовавшие по России, были гостями Северского полка во Владикавказе. Непременным участником встречи французских гостей был полковой оркестр.

«Прибывшие были встречены всеми офицерами полка при звуках полкового марша». После торжественного обеда и обмена приветственными телеграммами командира русского полка полковника Чавчавадзе с командиром французского 7-го драгунского полка полковником Варрокье состоялся концерт. «Вечер закончился лихой кавказской лезгинкой и удалым русским казачком»².

Целям укрепления внешнеполитических связей России с Францией служила и гастрольная поездка оркестра лейб-гвардии Преображенского полка в Париж в 1897 году, о которой более подробно будет сказано ниже.

Иногда, в тех случаях, когда представители обеих союзных армий вступали в контакт по почте, что не позволяло участвовать в нем военному оркестру, символом дружбы тем не менее служил военный марш.

Так, в 42-ю годовщину сражения, которое произошло при штурме Малахова кургана 8 сентября 1855 года, полки русской и французской армий, некогда противостоявшие друг другу на поле боя, а ныне входящие в состав армий дружественных государств, отметили эту дату. Состоялся, например, обмен приветствиями между 58-м Прагским полком (г. Николаев) и 1-м Зуавским полком (Алжир), знамя

¹ Московские ведомости, 1877, 6 окт.

² Русский инвалид, 1894, 3 янв.

которого «носит еще в своих складках следы пуль Прагского полка». Зуавам был послан в подарок «бювар с нотами полкового марша в переложении для хора и пианино»¹.

После избрания Ф. Фора президентом Франции (1895) в репертуаре русских и французских оркестров появляется сочинение Траугота — русско-французский марш «Феликс Фор». Этот марш, довольно легковесный и малоинтересный по музыке, сохранялся в репертуаре оркестров русской армии и флота вплоть до Октябрьской революции.

Таким образом, военная музыка служила действенным средством поддержки того или иного внешнеполитического курса.

Еще более активно военные оркестры использовались для поддержки внутренней политики. С этой целью в дни рождения и «тезоименитств» царя и членов его семьи, по случаю коронации, в годовщину отмены крепостного права в обеих столицах и в ряде крупных городов проводились «народные гулянья», массовые празднества, молебны и шествия, в которых непременно участниками были военные оркестры.

Так, после неудавшегося покушения Каракозова на Александра II состоялись молебны и торжества в ряде городов «по случаю спасения царя». В Варшаве в шествии и торжественном концерте принимали участие оркестры лейб-гвардии Литовского и Уланского полков и 3-й гвардейской пехотной дивизии², а после убийства народовольцами «царя-освободителя», при закладке памятника ему, играл оркестр Кавалергардского полка. В числе других произведений звучал сочиненный в его честь «Александр-марш».

По случаю коронации Николая II, происходившей 15 мая 1894 года в Москве, на 17 мая было назначено народное гулянье на Ходынском поле. В газетах рекламировались «музыкальные и драматические представления»:

— «Обстановочная феерия „Руслан и Людмила“.

— Драматическое представление „Ермак Тимофеевич, или Покорение Сибири“.

¹ Русский инвалид, 1897, 18 сент.

² См.: Русский инвалид, 1869, 10 апр.

— Выступление знаменитых акробатов.

— Канатоходец Федор Молодцов будет подвизаться на канате на высоте восьми сажен с кипящим самоваром и стульями.

— Дрессировщик Ренар выведет семь ульмских догов и семь кошек, которые будут совместно танцевать.

— Десять тульских гармонистов.

— Пятнадцать оркестров военной музыки.

— Пятнадцать хоров песельников»¹.

Если учесть, что в Москве дислоцировалось к началу XX века 15 войсковых частей и учебных заведений, имевших штатные оркестры, то будет ясно, что на обслуживание празднества были брошены все наличные «музыкальные силы» Московского гарнизона.

Однако, как известно, празднество не состоялось: из-за преступной халатности и нераспорядительности его организаторов оно обернулось кровавой трагедией и послужило причиной гибели и увечья сотен ни в чем не повинных людей.

Военные оркестры были непременными участниками благотворительных гуляний, спектаклей и музыкально-театральных вечеров, проводившихся в петербургском Летнем саду, на открытых площадках и в садах других городов. В программу включались выступления популярных артистов оперы, эстрады, цирка, хоры песенников и цыган, живые картины, иногда проводилась лотерея-аллегри². Все это сопровождалось иллюминацией и завершалось фейерверком. При этом число военных музыкантов, участвовавших в подобных вечерах, было весьма внушительным. Так, на гуляньях в Летнем саду Петербурга 29 июля 1873 года участвовало шесть, а 22 мая 1875 года — восемь оркестров гвардии (500 человек).

Но если на гуляньях и благотворительных вечерах военные оркестры составляли лишь «музыкальный фон», то в благотворительных концертах другого типа — так называемых «инвалидных концертах» — они являлись основой про-

¹ Белых Г. Холщевые передники. М.; Л., 1932. С. 4.

² Лотерея, в которой розыгрыш производится сразу после покупки билета. Свое название она получила от *итал.* *allegri* — (будьте) веселы. Такая надпись делалась на «пустом» билете.

граммы, хотя в нее включались выступления солистов и хоровые номера.

Во второй половине XIX века масштабы этих концертов значительно возрастают, они более регулярно проводятся в Москве, Вильне, Варшаве, Тифлисе, Ковно, Саратове, Уральске и других крупных городах. Особенно пышно эти концерты обставлялись в Петербурге. Они ежегодно проводились в день взятия русскими войсками Парижа — 19 марта — в Большом (впоследствии Мариинском) театре. В них участвовали все военные оркестры Петербургского гарнизона, хоры полковых певчих и придворная певческая капелла, в качестве солистов выступали лучшие военные музыканты, иногда привлекались также солисты оперы. Общее число участников этих концертов доходило до 1300 человек. Дирижировали сводным оркестром А. Дерфельдт (до 1868 года), В. Вурм (с 1869 по 1889 год) и И. Оглоблин (с 1890 по 1900 год).

Вот как описывает один из таких концертов, состоявшихся в 1875 году, Ц. Кюи: «Концерты эти принадлежат к разряду концертов „monstre“ (грандиозных) по громадному числу исполнителей. Действительно, 740 музыкантов, 400 полковых певчих, 100 придворных певчих, итого 1240 человек представляют весьма внушительную массу... Вид сцены был самый внушительный, красивый и оригинальный. Представьте себе во всю ширину сцены круто поднимающийся наверх амфитеатр из скамеек, густо занятых полковыми музыкантами в их разнообразных мундирах. Так что на всей сцене вы видите только трубы и головы, головы и трубы, возвышающиеся друг над другом, а на верхней скамье 40 барабанщиков, почти подпирающих головами потолок декорации. А внизу посередине стояли придворные певчие в их красивых кафтанах, а по бокам полковые певчие, расположенные густой массой по росту. Такова внешность. Что же касается исполнения, то по силе звука и отчасти стройности оно не менее внушительно... Программа была составлена удачно, и вещи, удобные для исполнения (попурри из „Фрейшютца“, „Заря“ Минкуса), произвели значительный эффект стройностью, силою, густотой звука... Еще достойно внимания, что в пьесах подходящих все

740 человек играли с замечательной стройностью, что делает честь и способностям, и трудам дирижера, заведующего хорами музыки войск гвардии г. Вурма...»¹.

Несмотря на то что в программы «инвалидных концертов» включались произведения Бетховена, Мендельсона, Вагнера, Россини, Глинки, Чайковского и других классиков, в этих концертах звучало и большое количество сочинений второстепенных композиторов. Непременно исполнялись «народный гимн» А. Львова и традиционные куплеты 1814 года К. Кавоса. К концу столетия тенденция к исполнению эффектных, но малосодержательных пьес усиливается. Очень слабо было представлено в программах «инвалидных концертов» творчество Даргомыжского, совсем отсутствовали сочинения Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова и других крупнейших русских композиторов.

В противовес этой тенденции в концертах сводных оркестров флота, которыми дирижировал Римский-Корсаков, основу репертуара составляла классическая музыка; при этом большое место занимали произведения русских классиков. Хотя концерты под управлением Римского-Корсакова продолжались сравнительно недолго (с 1873 по 1884 год), а численность исполнителей в его сводном оркестре заметно уступала гигантской массе музыкантов и певцов «инвалидных концертов», тем не менее подбор репертуара и уровень исполнения военных моряков сыграли существенную роль в развитии концертной практики русских военных оркестров.

Благодаря введению новых штатов и составов начиная с 70-х годов XIX века многие военные оркестры русской армии получили возможность исполнять сложные произведения концертного репертуара.

Большое общественное значение имели выступления военных оркестров в городских театрах, концертных залах и особенно в садах и парках в летнее время. Такие концерты адресовались широкой, демократической аудитории. Они содействовали развитию музыкально-эстетических вкусов, служили средством приобщения слушателей к высоким образцам музыкального искусства.

¹ Санкт-Петербургские ведомости, 1875, 25 марта.

После отмены крепостного права тенденция «выхода» военной музыки за пределы воинской части, наметившаяся еще в 30—40-х годах, стала быстро развиваться, и к концу третьей четверти XIX века общедоступные концертные выступления военных оркестров получили широкое распространение. Этому способствовало несколько причин.

Во-первых, военных оркестров не могли не коснуться происходившие в эти годы активизация всей общественной и культурной жизни, возникшая под влиянием идей русских революционных демократов, невиданный, могучий подъем русского искусства и музыкального творчества.

Во-вторых, повышение профессионального уровня музыкантов и некоторой части военных капельмейстеров, совершенствование составов военных оркестров дало возможность исполнять достаточно широкий круг музыкальных произведений.

В-третьих, нерешенность вопроса о правовом положении военных оркестров, необеспеченность военных капельмейстеров и музыкантов, недостаток материальных средств, отпускаемых «от казны» на содержание оркестров, толкали их к тому, чтобы искать заработка «на стороне».

В-четвертых, бурное развитие капитализма в России широко открыло шлюзы частного предпринимательства, создало возможности для получения дохода, наживы со всего, что пользуется спросом, в том числе — с выступлений военных оркестров, особенно во время летнего сезона.

В результате едва ли не все военные оркестры получили постоянные концертные и танцевальные площадки. Регулярно выступая на них с исполнением преимущественно легкой и танцевальной музыки, они вместе с тем включали в свои программы и произведения классического репертуара. По сравнению с предыдущими годами это был существенный шаг вперед по пути демократизации военной музыки, приближения ее к задачам пропаганды музыкально-го искусства и эстетического воспитания народа.

Наиболее активно концертно-просветительскую работу вели оркестры гвардии, игравшие в окрестностях Петербурга, а также оркестры Екатеринославского, Несвижского полков и Александровского военного училища в Москве.

Периодическая печать того времени сохранила и имена ряда военных капельмейстеров, руководивших публичными выступлениями своих оркестров. Это Ф. Шрадер, Ф. Тюрнер, Е. Хлебников, В. Сабателли в Петербурге; Ф. Рихтер, Г. Крейнбринг и Рессер в Москве; Гровес в Симбирске, Н. Петров в Саратове, Сержантов в Кишиневе, В. Боде в Уральске, Шиффер в Курске, Ф. Кинд и Христенко в Нижнем Новгороде.

Достоин внимания тот факт, что талантливые, высокообразованные музыканты работали в этот период не только в столицах, но и в провинции. В одной из корреспонденций мы читаем: «...хороший военный оркестр музыки соединяется вместе с гг. любителями и дирижируется талантливым артистом, скрипачом г. Гровесом, получившим первую премию за игру на скрипке на конкурсе в Брюссельской консерватории... Успехи, сделанные в последнее время военным оркестром, несомненны и блистательны; хороший капельмейстер — дело великое!»¹.

Роль капельмейстера подчеркивается и в другой корреспонденции: «Теперешним цветущим состоянием оркестр наш обязан исключительно настоящему капельмейстеру В. А. Боде... Он артист в полном смысле слова. Когда он играет, то в это время, можно сказать, обыкновенного г. Боде не существует, а он, как и следует артисту, весь уходит в скрипку и смычок...»².

Руководитель оркестра резервного батальона в Нижнем Новгороде Ф. Кинд был опытным и образованным музыкантом, знакомым с видным русским музыковедом А. Улыбышевым, другом М. Балакирева. В публичных концертах Кинд дирижировал как духовым, так и симфоническим оркестрами³.

Наиболее предприимчивые антрепренеры не жалели денег на то, чтобы пригласить «на сезон» хороший военный оркестр. Обычно к игре в садах и «увеселительных учреждениях» привлекались военные оркестры. Даже если вой-

¹ Симбирские губернские ведомости, 1863, 2 марта.

² Уральские войсковые ведомости, 1870, 22 марта.

³ См.: Коллар В. А. Музыкальная жизнь Нижнего Новгорода — города Горького. Горький, 1976. С. 53.

сковая часть выезжала в лагерь, оркестр оставался на месте зимней дислокации и «отрабатывал» контракт. Но иногда предприниматели, несмотря на значительные расходы, шли на приглашение лучших иногородних оркестров.

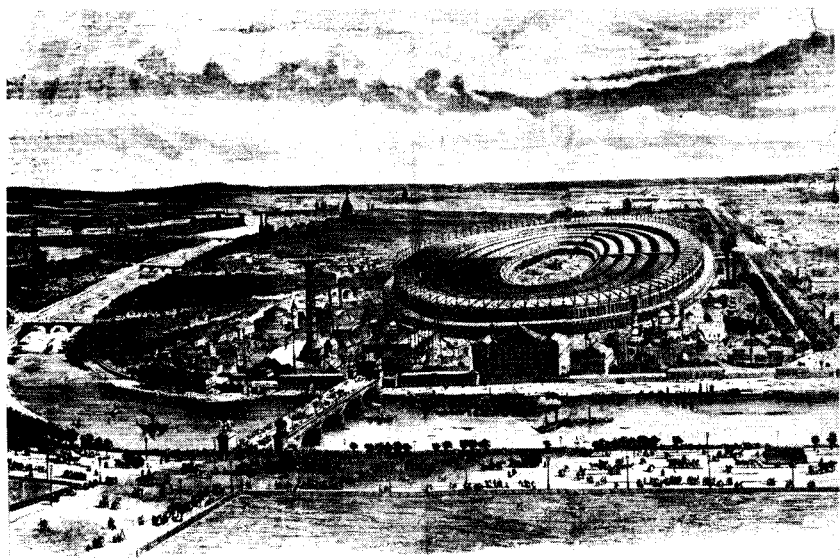
Так, известный антрепренер Лентовский — содержатель московского сада «Эрмитаж» — по окончании гастролей оркестра прусской гвардии под управлением Фрезе в Петербурге пригласил этот коллектив в Москву. «Нам сообщают, — пишет корреспондент, — что в Москве оркестр будет играть в Эрмитаже, содержатель которого платит им 1000 р. на проезд и дает все готовое»¹. Пятью годами позже Лентовский, желая привлечь публику, выписывает из Петербурга оркестр стрелков императорской фамилии. «Оркестр, состоящий из сорока музыкантов и управляемый известным и знакомым москвичам капельмейстером Хлебниковым, считается одним из лучших военных оркестров... В первый вечер оркестром было сыграно три отделения лучших и известнейших музыкальных произведений, и игра всех номеров настолько была хороша, что трудно сказать, какая из пьес была лучше сыграна. Многочисленная публика, собравшаяся послушать дорогих гостей... положительно была очарована игрою стрелков»². Автор корреспонденции особо выделяет исполнение увертюры к опере Вагнера «Тангейзер».

Яркой страницей в истории отечественной военной музыки явились выступления оркестров русской гвардии в Париже.

Первое выступление состоялось в 1867 году. Оно было приурочено к открытию Всемирной промышленной выставки и проходило в рамках конкурса военных оркестров. В конкурсе участвовали 10 оркестров из 9 стран. В состав жюри, возглавлявшегося престарелым Россини, входили многие известные музыканты: Ж. Кастнер, А. Тома, Л. Де-либ, Г. фон Бюлов, Ф. Давид, Э. Ганслик и другие. Россию на этом конкурсе представлял оркестр Кавалергардского полка во главе с А. Дерфельдтом. Вторым дирижером был Е. Хлебников.

¹ Биржевые ведомости, 1874, 18 июля.

² Современные известия, 1879, 2 сент.



Общий вид парижского Дворца промышленности,
в котором проходили выступления военных оркестров в 1867 году

Условия для выступления во время конкурса были неблагоприятными: из-за нераспорядительности администрации огромный зал парижского Дворца промышленности не мог вместить всех желающих, которых собралось около 60 тысяч человек; перед началом концерта долгое время продолжались крики, толчея и перебранка с полицией. В переполненном зале было душно и жарко, июльское солнце беспощадно палило сквозь стеклянный потолок зала, сама сцена находилась в конце зала, и уже в середине публика не слышала исполнения, когда играли рiано. Между тем в качестве обязательного произведения была избрана увертюра к опере Вебера «Оберон», начинающаяся тихим и нежным вступлением. Русскому оркестру повредило также и то, что вместо намеченной к исполнению увертюры к опере Глинки «Жизнь за царя» жюри настоятельно рекомендовало сыграть другое произведение, поэтому исполнялась фантазия Дерфельдта на темы русских народных песен. Наконец, французская администрация, взявшаяся предоставить колокола для исполнения финала оперы — «Славься», вы-

делила никуда не годные инструменты. Эта пародия на колокольный звон, вызвавшая веселое оживление публики, снизила впечатление от гениальной музыки Глинки. Тем не менее русский военный оркестр с честью выдержал испытание, получив вторую премию и золотую медаль.

В. Стасов, присутствовавший на конкурсе, с едким сарказмом описал неувязки и просчеты организаторов конкурса. Он отметил высокое качество выступления кавалергардов, а также выделил художественно убедительное исполнение программы прусским и австрийским военными оркестрами. В своей статье «Европейский концерт»¹ он не ограничился констатацией и описанием, а затронул ряд серьезных проблем, касающихся улучшения военно-оркестрового дела в России, подготовки кадров военных капельмейстеров, репертуарной практики, расширения аудитории военных оркестров и повышения их роли в художественно-эстетическом воспитании народа.

Участник конкурса, руководитель прусского военного оркестра Вильгельм Випрехт так описывает впечатления от выступления русских кавалергардов: «Затем выступили русские. Их внешний вид, касающийся одежды и убранства, с их бронированными шлемами, произвел внушительное впечатление и снова несколько оживил интерес публики. Они сыграли по вольному выбору увертюру „Жизни за царя“ Глинки. Эта увертюра имеет скорее форму фантазии на русские национальные темы². Она была исполнена великолепно в подлинно народной манере. Общее воздействие этой музыки было воинственно-характерным... Исполнительские возможности этого оркестра действительно произвели тем более неожиданное впечатление, что господствовало всеобщее мнение, якобы русские в инструментальной музыке продвинулись не столь далеко, как другие нации»³.

Теплый прием, оказанный русским музыкантам, отмечает и корреспондент военной газеты: «Когда кавалергарды в парадной форме и металлических касках вошли в залу,

¹ Стасов В. Избр. соч. Т. 1. М., 1952. С. 174.

² Випрехт ошибся, приняв фантазию Дерфельдта, исполненную на конкурсе, за увертюру Глинки, объявленную в программе.

³ *Wiprecht W. Die Militärmusik und die militärmusikalische Organization eines Kriegsheeres. Berlin, 1885. S. 34.*

раздалось громкое „Vive le Russes!“¹ и продолжалось до тех пор, пока музыканты дошли до эстрады. Затем, по выполнению ими попури на русские мотивы, снова раздались оглушительные аплодисменты и крики „браво, браво!“. Кажалось, публика никак не ожидала найти в солдатах с таким воинственным видом истинных артистов»².

Спустя четыре дня конкурсная программа была повторена для парижской публики в том же зале Дворца промышленности. На этот раз русский оркестр исполнял увертюру к опере «Жизнь за царя».

Помимо участия в этих двух концертах кавалергарды совместно с другими победителями конкурса — прусским, австрийским и французским оркестрами — выступили в зале Парижской оперы. В заключение концерта все четыре оркестра «сыграли французский национальный гимн королевы Гортензии... Публика потребовала „Марсельезу“ — но требование это не было исполнено»³.

Кроме того, кавалергарды играли в русском посольстве в Париже, в загородной резиденции посла, в Версале и дважды в Тюильрийском саду.

А. Дерфельдт дирижировал оркестром лишь во время исполнения конкурсной программы, после чего заболел. Все остальные выступления оркестра проходили под управлением Е. Хлебникова. По возвращении из Парижа оркестр под его же управлением дважды выступил в Петербурге с большой концертной программой в саду Михайловского дворца.

Вторая поездка русского военного оркестра состоялась в 1897 году, спустя три года после заключения военного союза между Россией и Францией. Эта гастрольная поездка, помимо культурно-художественных, преследовала также и дипломатические цели.

В парижских гастролях русскую военную музыку представлял оркестр лейб-гвардии Преображенского полка под управлением А. Фридмана. В программу концертов были включены увертюры к обоим операм Глинки, отрывки из «Евгения Онегина», «Лебединого озера» и «Пиковой дамы»

¹ Да здравствуют русские! (франц.).

² Русский инвалид, 1867, 17 авг.

³ Там же.

Чайковского, произведения Даргомыжского и А. Рубинштейна, марши из оперы Мейербера «Пророк» и «Осуждения Фауста» Берлиоза, а также ряд других сочинений.

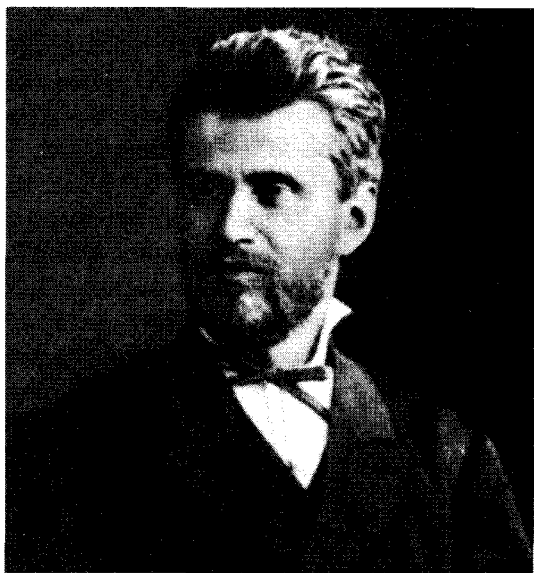
Русские музыканты дали несколько концертов в Париже и Версале и, кроме того, выступили совместно с оркестром французской гвардии и хором Парижской оперы. Исполнительское мастерство оркестра получило высокую оценку французской прессы и надолго сохранилось в памяти парижан. Спустя 20 лет после выступлений русского оркестра французский музыковед Мари Бобилье писала: «Какой бы степени совершенства ни достигали военные оркестры, один из них, а именно Преображенский, явился блистательным примером этого в Париже, в 1897 году в концерте, в котором вместе с ним приняли участие оркестр нашей республиканской гвардии и хоры Оперы. В этом спонтанном исполнении и дирижировании вокальной музыкой русская душа раскрыла воинскую поэзию и страстную любовь к родной земле». Это ее высказывание воспроизведено в книге «Военная музыка»¹.

Парижские гастроли русских военных оркестров явились одним из важных шагов в установлении культурных связей между Россией и Францией. Они предшествовали блистательным выступлениям Шаляпина и триумфальному успеху русского балета на французской сцене. Хотя по масштабам и художественным результатам эти гастроли значительно скромнее, тем не менее они внесли свою лепту в благородное дело сближения русского и французского народов и содействовали укреплению союза между Россией и Францией.

5. Репертуар военных оркестров

Рост национального самосознания, бурное развитие отечественной музыкальной культуры, повышение интереса общественности к военной музыке как средству художественно-эстетического воспитания народных масс не могли не сказаться на расширении репертуара военных оркестров. Виднейшие русские композиторы обращаются к героико-патриотической теме. Достаточно назвать «Славянский» и

¹ Brenet M. La musique militaire. Paris, Henry Laurence editeur. P. 115—116.



«Торжественный» марши, торжественную увертюру «1812 год» Чайковского, фантазию А. Рубинштейна «Эроика», посвященную памяти М. Скобелева, «Торжественный марш» Мусоргского, «Суворовский марш» Аренского, которые вошли в репертуар военных оркестров, хотя первоначально были написаны для симфонического состава.

Показательно, что в большинстве таких произведений их авторы используют народные темы. Так, в «Славянском марше» Чайковского звучит сербская песня, а в увертюре «1812 год», кроме русского и французского гимнов, композитор обращается к мелодии молитвы о даровании победы русским воинам и к народной русской песне «У ворот, ворот». В маршах Мусоргского и Аренского претворены мелодии русских песен — соответственно «Как по лугу, лугу» и «Я на камушке сажу».

Значительное количество маршей и концертных сочинений создается специально для военных оркестров. Среди их авторов имена не только военных капельмейстеров А. Дерфельдта, В. Вурма, А. Беккеля, И. Оглоблина, А. Гюбнера, В. Главача, но и ведущих русских композиторов того времени — П. Чайковского, А. Рубинштейна, Э. Направника.

Быстро расширяются издательская деятельность и пространство военно-оркестрового репертуара. В эти годы его издают П. Юргенсон, Ю. Циммерман, А. Гутхейль, а к концу XIX столетия В. Бессель и другие предприниматели.

В период военных действий Сербии и Черногории за освобождение от турок (1876—1877) и русско-турецкой войны (1877—1878) появляются марши, посвященные конкретным событиям на театрах военных действий. Так, в честь Плевны посвящены марши В. Бергнера, А. Гюбнера, А. Артемьева и ряда других авторов. Немало маршей возникло на темы песен сербского, черногорского, болгарского и других славянских народов. Встречаются марши с такими названиями: «За Дунай», «За Балканы», «Турки, в Азию!». Ряд маршей посвящен видным полководцам, отличившимся в боях: Скобелеву, Черняеву, Гурко, Самойлову.

Одним из наиболее интересных по музыке сочинений этого типа является «Скобелев-марш» неизвестного автора. Здесь мы встречаемся с продолжением и развитием типичных композиционных приемов, отмечавшихся в «Петербургском марше» (см. главу VI).

В упругой, ритмически заостренной мелодике марша вспомогательные гармонии в начале каждой из четырехтактных мелодических фраз с акцентами на второй метрической доле как бы рисуют шаг на месте, после чего следует более плавное мелодическое движение. В конце первого предложения происходит мелодическая активизация баса:

61

«Скобелев-марш» (Пехотный скорый марш)





Трио, сохраняя основные интонационные и стилистические свойства первой части, отличается большей напевностью, наличием более широких мелодических скачков, появлением в мелодических голосах скрытой полифонии. Здесь полностью сохраняются превосходные строевые качества музыки, подчас утрачиваемые в некоторых маршевых трио. Принцип суммирования, «заявленный» в первой части, получает здесь дальнейшее развитие:

62

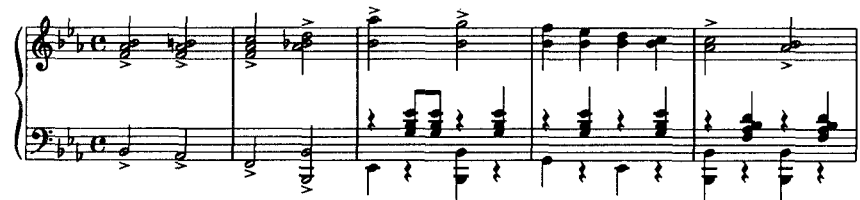
Трио



Вторая тема трио интонационно развивает первую. Вместе с тем здесь наиболее развита басовая партия, которая в предыдущих темах «оживлялась» лишь эпизодически. Очень интересно строение этой темы. При безукоризненном сохранении квадратности автор «преодолеывает» ее включением трех- и двутактных мотивов. Благодаря этому в первом предложении образуется структура 3 + 2 + 3:

63

Трио, второй период





Композиционные особенности и приемы мелодического развития «Скобелев-марша» нашли продолжение в некоторых более поздних русских маршах («Герой», «Триумф победителей» и др.).

Высокие музыкальные и жанрово-прикладные достоинства «Скобелев-марша» обусловили долгую репертуарную жизнь произведения — вплоть до наших дней.

К сожалению, не остался таким же репертуарным другой «Скобелев-марш», созданный в те же годы Чайковским. Марш был издан под псевдонимом П. Синопов¹ в 1878 году, и назывался он «Русский добровольный флот».

Музыка марша отличается светлым, торжественным характером. В ней ярко выражены жанровые черты встречного марша. Тематические контрасты сочетаются с единством интонационного развития. Очень богат и выразителен гармонический язык: в марше широко применены свойственные стилю Чайковского побочные трезвучия, а также многочисленные отклонения; при повторении сходных мелоди-

¹ Этот псевдоним был придуман Юргенсоном, издавшим марш. Чайковский, отказавшись от первоначального названия марша, писал Юргенсону: «Имени прошу тебя не выставлять, а выдумать какой хочешь псевдоним». Поскольку марш был «перепосвящен» русскому флоту, псевдоним вполне соответствовал новому названию произведения: он напоминал о славной победе русских моряков под командованием адмирала Нахимова над турецким флотом в Синопской бухте во время Крымской войны.

ческих фраз гармоническое сопровождение подвергается варьированию. Мелодически обогащены партии басов и других сопровождающих голосов. Все это обусловило свежесть и оригинальность музыки марша:

64 Allegro moderato

П. Синопов (П. Чайковский)
Марш «Русский добровольный флот»



Приведенная первая тема марша в измененном виде использована композитором также в качестве начальной темы вступления к балету «Щелкунчик». Но там этой величественной, волевой музыке придан изящный, шутливо-сказочный, «игрушечный» характер.

Некоторая статичность основной мелодии трио преодолевается хроматическим движением среднего голоса:

65

Трио





Другое произведение этого жанра — «Встречный марш 98-го пехотного Юрьевского полка» — было написано Чайковским 15 лет спустя, в 1893 году, по просьбе его двоюродного брата А. П. Чайковского. Первоначально марш был задуман и написан без трио — в простой трехчастной форме. В письме к А. П. Чайковскому композитор писал: «Я на основании твоих слов, „что нужно всего 3 колена“, не написал Trio для марша. Теперь, узнав, что оно нужно, спешу послать»¹.

Величественная, эпическая первая тема марша имеет ярко выраженный русский характер². Заметную роль в гармонии играет применение побочных трезвучий (особенно VI ступени), что еще более подчеркивает национальные особенности музыки:

¹ Дни и годы П. И. Чайковского: Летопись жизни и творчества. М.; Л., 1940. С. 582.

² См. об этом: Диев Б. Музыкальное оформление парадов Советской Армии/Труды Института военных дирижеров. Вып. 3. М., 1956. С. 22—23.

66 *Tempo di Marcia. Maestoso*



Второй период развивает начальную тему. В музыке трио мелодия более плавная. Несмотря на ее выразительность и интонационную связь с крайними частями, в трио утрачиваются специфические жанрово-прикладные свойства марша, столь ярко выраженные в крайних частях.

«Марш 98-г пехотного Юрьевского полка» издавался в советское время; он вошел в концертный репертуар оркестров Советской Армии и записан на грампластинки.

К числу лучших военных маршей второй половины XIX века относится «Марш Печерского полка». Он написан в сложной трехчастной форме. Единый по своему мелодическому развитию, он в то же время содержит яркие тематические контрасты. Одним из средств этого служит смена регистра (второй период первой части), где мелодия поручена басам. Сама тема басового соло является производной от начальной фразы первого периода. Другой производный контраст возникает между первой темой и трио, структура которого во многом повторяет строение начального периода марша. В марше очень органично применены вспомогательные аккорды, тоника с секстой, красочное тональное сопоставление F-dur — Des-dur:

Марш Печерского полка

67

Тен.,
Бар.

First system of musical notation for measures 67-71. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The melody is written for Tenor and Baritone voices, with a long note in measure 67 and a melodic line in measure 68. The piano part includes chords and rhythmic patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Second system of musical notation for measures 72-76. The piano accompaniment continues with chords and rhythmic patterns. The vocal melody continues with a melodic line in measure 72 and a long note in measure 73.

Third system of musical notation for measures 77-81. The piano accompaniment continues with chords and rhythmic patterns. The vocal melody continues with a melodic line in measure 77 and a long note in measure 78.

68

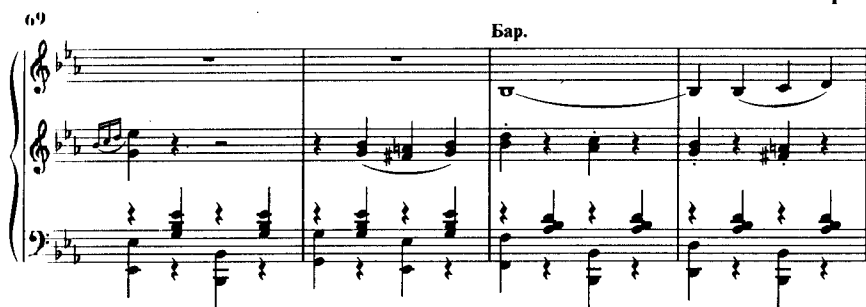
Марш Печерского полка (2-й период)

First system of musical notation for measures 82-86. The piano accompaniment features a strong, rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The melody is written for Tenor and Baritone voices, with a long note in measure 82 and a melodic line in measure 83. The piano part includes chords and rhythmic patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Second system of musical notation for measures 87-91. The piano accompaniment continues with chords and rhythmic patterns. The vocal melody continues with a melodic line in measure 87 and a long note in measure 88.

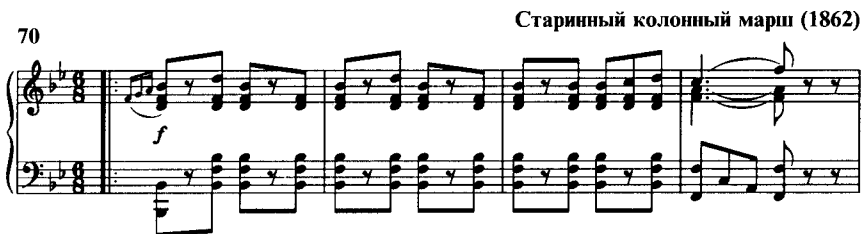


Трио



«Марш Печерского полка» пользуется популярностью и в наше время, занимая достойное место в репертуаре военных оркестров.

Менее выразителен известный колонный марш, входивший в репертуар военных оркестров около ста лет — вплоть до середины XX века:



Старинный колонный марш (1862)



Популярность этого марша объяснялась высокими жанрово-прикладными свойствами, несмотря на примитивизм мелодии и гармонии.

Более привлекательно другое сочинение такого же типа — так называемый «Александр-марш», сочиненный в 1856 году¹. Его автором предположительно является А. Беккель. Марш был весьма популярен не только в России, но также в Германии и Австрии. Его первая тема интонационно близка известной маршевой мелодии из оперетты Ф. Зуппе «Легкая кавалерия», написанной десятью годами позже:

А. Беккель (?)
«Александр-марш 1856 года»

71



¹ Марш был написан к коронации Александра II, отсюда его название.



Во второй половине XIX века появляется большое количество маршей, в которых используются темы из популярных опер, балетов и оперетт. Так, в «Военно-музыкальный альбом русских войск», составленный А. Лешетицким и изданный в 1867 году, вошли военные марши на темы опер «Пророк» и «Гугеноты» Дж. Мейербергера, «Марта» Ф. Флотового и оперетты Ж. Оффенбаха «Орфей в аду». В сборнике О. Фреймана (1902) мы встречаем сочинения, в которых использованы популярные маршевые темы из опер «Аида» Верди, «Фауст» Гуно, «Тангейзер» Вагнера, а также «Свадебный марш» из музыки Мендельсона к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Один из маршей в сборнике В. Вурма (1867) представляет собой отрывок из балета Ц. Пуни «Конек-Горбунок». Больше всего в русских маршах встречается оперных мелодий Глинки: это обе песни Вани («Ты в семью взял меня» и «Как мать убили») из первой оперы, побочная партия увертюры из «Руслана» и, конечно, «Славься» из финала «Жизни за царя», встречающееся в целом ряде маршей.

Наряду с оперными темами во многих маршах использованы в виде цитат популярные песни. Так, например, в «Пехотном скором марше из русских народных песен» (сб. Лешетицкого) в первой части звучит народная мелодия «Спать мне не хочется», а в трио — песня А. Варламова «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан». На мелодиях русских народных песен построены марши 1-го уланского полка, 8-го драгунского казачьего полка, 6-го Кубанского пластунского батальона и ряд других сочинений маршевого жанра, вошедших в сборник О. Фреймана.

Тенденция использования русских народных и популярных оперных мелодий проявилась не только в маршевой литературе, но и в ряде оригинальных концертных сочине-

ний для духового оркестра. Попурри и фантазии на народные и оперные темы во второй половине XIX и начале XX века составляли излюбленный концертный репертуар военных оркестров. Большое значение имело то обстоятельство, что эти произведения издавались не только для оркестров смешанного состава, но и для полковых оркестров, состоявших из одних медных инструментов, что давало возможность практически каждому оркестру включать их в свой репертуар.

Так, в издававшейся Юргенсоном в виде отдельных пьес серии «Военно-музыкальный сборник для медного хора» среди большого количества маршей и танцевальных пьес мы встречаем покурри из опер «Фауст» и «Ромео и Джульетта» Гуно, «Гугеноты» Мейербера, «Жидовка» Галеви, «Коронные бриллианты» Обера, а также составленные А. Циммерманом покурри из опер Верди «Аида» и «Бал-маскарад». Еще более многочисленны в этом издании покурри на темы комических опер и оперетт. Среди них — «Дочь тамбурмажора» и «Мадам Архидюк» Оффенбаха, «Нищий студент» Миллёкера, «Боккаччо», «Донья Жуанита» и «Фатиница» Зуппе, «Веселая вдова» Легара, «Корневильские колокола» Планкетта. Широкое распространение получили также покурри и отрывки из опер Россини, Вебера, Вагнера, Бизе, Сметаны и других классиков зарубежной музыки.

Однако важно подчеркнуть, что во второй половине XIX века в репертуар военных оркестров все более настойчиво и последовательно внедряется русская оперная и симфоническая музыка. Это проявилось, в частности, в создании ряда сюит и покурри на темы из опер и балетов русских композиторов. К числу таких сочинений относятся покурри А. Дерфельдта на темы оперы Серова «Рогнеда», А. Беккеля — на темы «Русалки» Даргомыжского, О. Фреймана — на мотивы из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, а также из опер «Аскольдова могила» Верстовского и «Запорожец за Дунаем» Гулак-Артемовского. К концу столетия издаются сюиты и покурри на темы из опер Римского-Корсакова, Мусоргского, опер и балетов Чайковского. Эти произведения вошли в репертуар большинства военных оркестров уже в XX веке.

Из числа многих фантазий и попурри на народные темы следует выделить «Фантазию на русские песни» А. Дерфельдена, с успехом исполнявшуюся на конкурсе военных оркестров в Париже в 1867 году. Кроме протяжных и плясовых народных мелодий (таких, например, как «Лучинушка», «Из-под дуба, из-под вяза») в нее включена также тема популярного романса Алябьева «Соловей».

Две пьесы подобного плана составлены А. Циммерманом. Это «Попурри из песен русского народа» и «Фантазия на славянские народные песни». Музыкальный фольклор славянских и других народов послужил тематическим источником еще целого ряда сочинений. Таковы «Попурри из украинских песен» В. Грушко, «Большое попурри из польских и украинских песен» А. Вронского, «Попурри из сербских народных песен и танцев» Ф. Эккерта, «Попурри из шведских национальных песен» А. Гюбнера.

Во второй половине XIX века появляются программные произведения, посвященные воинским подвигам, героизму русских солдат и полководцев, победам русского оружия. Уже в самом их жанровом наименовании — «музыкальные картины» — подчеркивается программно-изобразительный характер музыки, а название каждого произведения указывало на конкретное событие из военной истории, которому оно посвящено. Так, в период русско-турецкой войны появляется большая музыкальная картина М. Штрейберга «Тревожный сон поселенина перед походом». В этот же период издается музыкальная картина И. Снельмана «Бородино», несколько позже — музыкальная картина М. Владимирова «Отечественная война» — одно из наиболее удачных сочинений этого типа. В нем звучат русские и французские марши, солдатские песни времен войны 1812—1814 годов. Помимо духового оркестра, в состав исполнителей введен солдатский хор. К военно-музыкальным картинам по замыслу и содержанию примыкает «Драматическая фантазия» К. Нимана.

Героико-патриотической теме посвящен также ряд концертных маршей. Один из них — торжественный марш В. Вурма «Привет храброй русской армии» — является откликом на события русско-турецкой войны. Марш был из-

дан Юргенсоном в двух вариантах — для смешанного и медного составов. В музыке органично сочетаются жанровые признаки встречного марша и полонеза:

В. Вурм

Торжественный марш «Привет храброй русской армии»

72 *Maestoso*



Из всех концертных пьес для военного оркестра, появившихся в этот период, наибольшее художественное значение имеют сочинения Римского-Корсакова — Вариации на тему Глинки для гобоя, Концерт для тромбона и Концертная пьеса для кларнета в сопровождении духового оркестра. Все эти три произведения были написаны в одно время — на протяжении 1877—1878 годов. Сам композитор говорит о них: «Написаны эти сочинения были, во-первых, с целью дать в концерте сольные пьесы менее избитого характера, чем это всегда случается; во-вторых, чтобы самому овладеть неизвестным мне виртуозным стилем с его *solo* и *tutti*, каденциями и т. п.»¹.

Намерение композитора блестяще выполнено: в этих произведениях не просто использованы богатые технические возможности каждого из инструментов в органической связи с оркестром, но создана прекрасная, яркая музыка, проникнутая духом русской песенности. Кроме того, во всех трех сочинениях найдены очень точные пропорции, обуславливающие контрастность и динамику развития тематического материала с большой цельностью строения, лаконизмом и доступностью для восприятия самой широкой аудиторией.

¹ *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. С. 105.*



Концерт для тромбона и Вариации для гобоя были исполнены в концертах под управлением автора, но после 1884 года они, оставаясь в рукописи, уже не исполнялись. Лишь в советское время состоялось их «второе рождение». В 1950 году все три партитуры были изданы в Полном собрании сочинений композитора, после чего лучшие военные оркестры нашей страны включили эти произведения в свой репертуар. Они записаны на грампластинку и часто включаются в концертные программы.

Вариации для гобоя на тему романса Глинки «Что, красotka молодая» завершены 28 января 1878 года. Первое исполнение состоялось в Кронштадте 16 марта 1878 года. Солистом был унтер-офицер Ранишевский.

Стремясь к лаконизму, Римский-Корсаков избрал в качестве темы краткую, но выразительную мелодию, представляющую собой восьмитактный период с модуляцией в доминантовую тональность в конце:

Тема

Вариации для гобоя с духовым оркестром

Гобой solo

В сочинении органично сочетаются три различных типа развития темы: вариации на неизменную мелодию, впервые примененные Глинкой (вариации II, III, VI, X), орнаментальное варьирование, типичное для венских классиков (вариации VII, VIII, XI, XII), и свободные вариации (вариации I, IV, IX и финал). Наибольший контраст по отношению к остальным вносят IV и IX вариации. В IV вариации, имеющей характер пасторали, дуэт валторн, которым поручен основной тематический материал, напоминает звуки охотничьих рогов, а каденции гобоя написаны в духе наигрышей пастушьего рожка. Окончания фраз гобоя имитируются первым корнетом; вся эта музыка звучит на фоне трелей флейты, как бы изображающих щебетание птиц:

74 IV вариация

Гобой

Каденция

В IX вариации тема приобретает жанровый характер шльса. Преображенная тема имитируется малым кларнетом:

75 IX вариация
Гобой

The musical score for the 9th variation is written for three staves. The top staff is for Oboe (Гобой), the middle for Clarinet (М. кл.), and the bottom for Violoncello/Double Bass (Валт.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The Oboe part features a melodic line with slurs and ties. The Clarinet part provides harmonic support with chords and single notes. The Violoncello/Double Bass part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Начало финала, по существу, представляет собой последнюю XIII вариацию (правда, не обозначенную автором в партитуре). Нисходящее мелодическое движение глинкинской мелодии послужило здесь основанием для сближения этой темы с народной песней «Во поле береза стояла»:

76 Финал (XIII вариация)

The musical score for the finale (13th variation) is written for three staves. The top staff is for Violin, the middle for Piano, and the bottom for Violoncello/Double Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The Violin part features a melodic line with slurs and ties. The Piano part provides harmonic support with chords and single notes. The Violoncello/Double Bass part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests.



Многократное чередование в сочинении глинкинских вариации с другими приемами варьирования, как и тональный план (Т—D—Т—S—Т), придает пьесе черты рондообразности, а общая группировка вариаций, как и масштабы каждой группы, образуют в конечном счете ясно выраженную трехчастность общей структуры цикла. Каденция солирующего гобоя, помещенная после XIII вариации финала, аккумулирует в себе различные приемы развития темы в предыдущих вариациях и приобретает, таким образом, обобщающее значение.

Концерт для тромбона сочинен в 1877 году и впервые прозвучал в концерте 16 марта 1878 года в Кронштадте под управлением автора. Солистом был унтер-офицер Леонов.

Мужественная, оптимистическая музыка этого сочинения как нельзя лучше соответствует характеру звучания тромбона, его художественно-техническим возможностям. Несмотря на то что концерт содержит все три традиционные части цикла, форма его не вполне обычна: его разделы невелики по масштабам, в первой части вместо обычной сонатной использована простая трехчастная, а во второй — простая репризная двухчастная форма, лишь финал написан в форме рондо-сонаты, но и он сравнительно миниатюрен.

Начальная тема (*allegro vivace*) имеет энергичный, напористый характер:

Н. Римский-Корсаков

Концерт для тромбона с духовым оркестром

77

Тромбон

77

Тромбон

f *p*

Ее оттеняет лирическая мелодия:

78

78

Возвращение первой темы в репризе определяет активный, динамичный образ первой части концерта.

Вторая часть (*Andante cantabile*) служит лирическим центром сочинения. Здесь композитор мастерски выявляет кантиленные свойства тромбона:

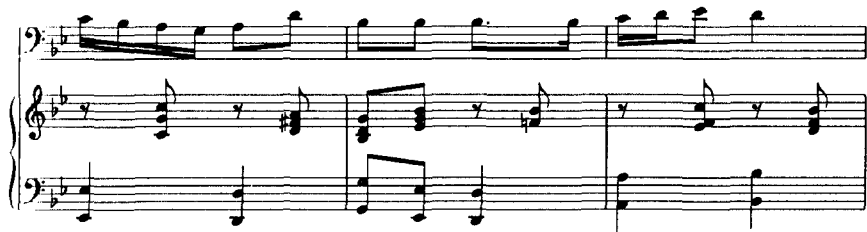
79 *Andante cantabile*

Музыкальный фрагмент для тромбона, охватывающий меры 79-84. Темп *Andante cantabile*. В начале меры 79-80 звучит динамическое обозначение *p* и *espressivo*. Мелодия в басовом регистре, с широкими интервалами и длинными нотами. В правой руке пианино (piano) играют аккордовые фигуры, состоящие из трезвучий и четвертнотных аккордов, часто связанных штрихами.

Вторая часть завершается каденцией, которая непосредственно переходит в финал. Короткая, энергичная главная партия финала проходит сначала у оркестра. Музыка имеет характер праздничного шествия. Затем эта тема передается солирующему тромбону. При этом она преобразуется и благодаря изменению фактуры сопровождения приобретает танцевальный характер:

80 *Allegretto*

Музыкальный фрагмент для тромбона, охватывающий меры 85-88. Темп *Allegretto*. В начале меры 85-86 звучит динамическое обозначение *mf* (mezzo-forte). Мелодия более активная, с четкими ритмическими рисунками. В правой руке пианино (piano) играют аккордовые фигуры, часто связанные штрихами.



Если первое проведение темы у оркестра *tutti* изложено в форме однотонального периода, то ее повторение (соло тромбона) модулирует в тональность доминанты. Это позволяет сразу же сопоставить ее с побочной партией, строящейся на тематическом материале вступления к финалу. Здесь еще ярче выражен танцевальный характер музыки:

81



Фанфарное звучание труб во вступлении к финалу, в переходе к репризе главной партии и в коде очень напоминает соответствующие страницы опер «Снегурочка» (Бермьята) и «Сказка о царе Салтане».

Более напевна музыка эпизода. Он, как и обе предыдущие темы, выдержан в народном духе. Умело применяя приемы варьирования повторяющихся мелодических фраз и модулируя из *Des-dur* в *f-moll*, Римский-Корсаков «преодолеывает» известное однообразие этой темы. Контраст между эпизодом и остальным тематическим материалом финала достигается не только его кантиленным характером, но и фактурно-гармоническими средствами. Оркестровое сопровождение этого раздела предвосхищает некоторые ритмические и колористические находки, гениально воплощенные в «Испанском каприччио»:



Последнее (пятое) проведение темы главной партии заменено каденцией солирующего тромбона. В следующем за ней коротком заключении в партиях кларнетов проходят интонации темы эпизода, а в самом конце снова звучат фанфары вступления. Этот композиционный прием придает сочинению большую стройность и цельность.

Если концерт для тромбона носит блестящий, приподнятый характер, то в концертной пьесе для кларнета на первый план выступает свойственная Римскому-Корсакову светлая, целомудренная лирика.

Это сочинение было завершено 1 апреля 1878 года. При жизни композитора, а также в последующие годы оно не исполнялось и было включено в репертуар духовых оркестров лишь в 1950-е годы.

Пьеса написана в сонатной форме с эпизодом вместо разработки. Она начинается вступлением на теме главной партии. Унисонным фразам оркестра отвечают быстрые пассажи солирующего кларнета. Тема главной партии проходит сначала у оркестра, а затем — у солиста. Ее характер спокойный, уравновешенный:

Н. Римский-Корсаков
Концертная пьеса для кларнета с духовым оркестром

Кл. соло

p

Валт.

Кл.

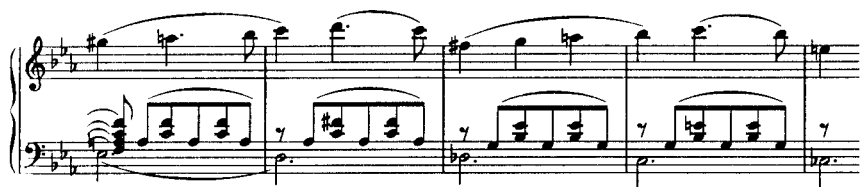
Фаг.

Побочная партия состоит из двух тем. В первой ощущается трепетная взволнованность:

84 Кл.

Вторая тема снова приводит к успокоению:

85 Орк. Кл. соло



Заключительная партия строится на тематическом материале главной, что придает экспозиции уравновешенность и структурную цельность. После небольшой каденции кларнета начинается эпизод. Его напевная, светлая мелодия вызывает ассоциации с лирическими темами из «Царской невесты»:

86 Тема эпизода



87 Кл. соло



В репризе заключительная партия заменена подвижной кодой, в которой, как и в связующей партии, использованы и развиты быстрые пассажи кларнета.

Сочинения Римского-Корсакова для солирующих духовых инструментов с военным оркестром занимают почетное место в репертуаре лучших военных оркестров Вооруженных Сил России.

6. Крупнейшие деятели русской военной музыки

Василий Васильевич Вурм (1826—1904) был одним из наиболее выдающихся исполнителей-духовиков своего времени, известнейшим виртуозом-корнетистом. Он не раз выступал совместно с А. Рубинштейном, Г. Венявским, К. Давыдовым и другими виднейшими русскими музыкантами. Он принимал участие в концертах, проходивших не только в столице, но и во многих городах России.

Вурм родился в Брауншвейге и получил музыкальное образование в Германии. В 1847 году он приехал в Петербург в качестве солиста оперы. С тех пор Россия стала его второй родиной. В 1862 году его пригласили на должность профессора по классу трубы во вновь открывшуюся Петербургскую консерваторию. Он внес заметный вклад в подготовку музыкантов в России не только в стенах консерватории, но и в музыкальной школе при 8-м флотском экипаже. Как уже упоминалось, он явился автором методических пособий для трубачей и сигналистов. Кроме того, ему принадлежат Школа игры на трубе и сборник этюдов, не утратившие своего значения до сегодняшнего дня, а также ряд концертных пьес для трубы (корнета).

В начале 60-х годов Вурм изобрел новое семейство медных духовых инструментов («медные хоры Вурма»), которые, однако, в русских военных оркестрах не утвердились.

С 1869 по 1889 год Вурм находился на посту главного капельмейстера войск гвардии и Петербургского военного округа. В этот период он сочинил много маршей и в течение двадцати лет руководил сводным военным оркестром во время проведения «инвалидных концертов» в Петербурге.

Антон Антонович Дерфельдт (1810—1869) — сын первого главного капельмейстера оркестров русской гвардии. Он родился в Петербурге. Первоначальное музыкальное образование получил дома, а затем был направлен на учебу в Парижскую консерваторию. Живя во Франции, Дерфельдт без разрешения русских властей участвовал в военных действиях французских войск в Алжире. По окончании консерватории он вернулся в Россию и тут же за самовольное участие в Алжирском походе был сослан в действующую армию на Кавказ. Здесь он служил в Нижегородском



драгунском полку (в котором одно время служил и М. Лермонтов). В 1844 году он назначается помощником главного капельмейстера, а в 1855 году — главным капельмейстером войск гвардии.

На этих постах он развернул энергичную и многогранную деятельность. Он дирижирует сводным оркестром во время «инвалидных концертов», в 1867 году во главе оркестра Кавалергардского полка участвует в международном конкурсе военных оркестров в Париже, издает нотный журнал «Альбом для военной музыки». Дерфельдт — автор более ста романсов, значительного числа военных маршей и других сочинений для духового оркестра, а также для солирующих духовых инструментов с оркестром и камерных ансамблей.

Иван Панкратьевич Оглоблин (дата рождения не установлена, умер в 1901 году) был талантливым музыкантом-практиком, прошедшим все ступени армейской службы и на всю жизнь связавшим свою судьбу с военной музыкой.

В его некрологе говорится:

«Он был истинный сын лейб-гвардии Финляндского полка. В полковой школе воспитывался, в полку служил, в

полку и умер. С именем его была тесно связана в течение многих лет судьба хора музыкантов»¹.

К началу 70-х годов за большие способности и богатый опыт работы Оглоблина произвели в капельмейстеры («музыкальные чиновники»). Под его руководством оркестр Финляндского полка стал одним из лучших оркестров столицы. Этот коллектив многие годы принимал участие в спектаклях Петербургского оперного театра. После назначения на должность заведующего хорами музыки войск гвардии и столичного округа Оглоблин, продолжая оставаться капельмейстером Финляндского полка, руководил также всеми военными оркестрами гвардии и Петербургского военного округа и в течение десяти лет выступал в качестве дирижера сводного военного оркестра и хора во время ежегодных концертов, проводившихся в столице в память взятия русскими войсками Парижа в 1814 году.

Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844—1908). Его жизненный и творческий путь общеизвестен. Здесь же остановимся на его деятельности на посту инспектора военных оркестров русского флота.

К моменту назначения на эту должность (1873) Римский-Корсаков, несмотря на свою молодость и сравнительно невысокий (лейтенантский) чин, был уже известным и авторитетным музыкантом, профессором Петербургской консерватории, автором двух симфоний, симфонической картины «Садко», оперы «Псковитянка» и других произведений, завоевавших признание. Еще до назначения руководителем военных оркестров флота он по запросам канцелярии морского ведомства дал ряд ценных рекомендаций по поводу комплектования оркестров и подготовки военных музыкантов.

Пребывание Римского-Корсакова на посту инспектора оркестров военно-морского флота связано с разнообразными формами деятельности: организаторской, педагогической, дирижерско-исполнительской и композиторской.

В качестве начальника военных оркестров флота Римский-Корсаков разработал и внедрил в практику новые составы военных оркестров, которые обладали несравненно

¹ Кривенко С. Капельмейстер // Русский инвалид, 1901, 20 ноября.

большими художественными возможностями, нежели прежние. Как уже упоминалось, под влиянием реформы Римского-Корсакова на флоте, в сухопутных войсках вскоре также были отменены «медные хоры Вурма» и введены новые полноценные составы инструментов. Будучи необычайно требовательным к себе, композитор предъявлял высокую требовательность и к подчиненным ему музыкантам, добиваясь от них высокого профессионализма, беззаветного служения музыкальному искусству, художественной полноценности репертуара.

Последовательно проводя в жизнь эти принципы, Римский-Корсаков укрепил руководство оркестрами флота. Будучи мягким, отзывчивым человеком, он все же не останавливался перед самыми жесткими мерами по отношению к профессионально непригодным музыкантам, вплоть до отстранения от должности. Так, он снял «одного бедного старика» за систематическую фальшь в руководимом им оркестре. Вместе с тем он выдвигал перспективную молодежь, поручая способным, энергичным музыкантам руководство оркестрами флота.

Благодаря этим мерам художественно-технический уровень исполнительства флотских оркестров значительно повысился, что не раз отмечала пресса. Даже после смерти Римского-Корсакова сохранилась добрая память о его деятельности в сфере военной музыки. Так, журнал «Оркестр» писал: «...при инспекторстве великого композитора оркестры флотского экипажа достигли редкого совершенства»¹.

В непосредственной связи с организаторской находилась и педагогическая деятельность Римского-Корсакова. Он стал инициатором создания специального музыкального учебного заведения — школы при 8-м флотском экипаже, привлек к работе в школе лучшие педагогические кадры и добился высокого уровня подготовки учащихся. Благодаря его усилиям были назначены 20 стипендий морского ведомства наиболее одаренным музыкантам из числа моряков («нижних чинов») для обучения их в стенах Петербургской консерватории. Будучи профессором консерватории, он лично руководил занятиями со стипендиатами в классах гармо-

¹ Оркестр, 1911, № 4, С. 3—4.

нии, контрапункта и свободного сочинения. Некоторые из его учеников по окончании консерватории стали не только военными музыкантами, но и возглавили оркестры флота.

Заметный след в истории русской военной музыки оставила дирижерско-исполнительская деятельность Римского-Корсакова. Первые шаги в области дирижирования были им сделаны в стенах консерватории, где композитор руководил студенческим симфоническим оркестром. 18 февраля 1874 года он впервые выступил в публичном концерте в Петербурге с исполнением своей Третьей симфонии, а также произведений Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Серова и Рубинштейна¹. А уже 1 мая 1874 года Римский-Корсаков выступил в Кронштадте со сводным оркестром в составе 130 человек. В последующих концертах, которые проходили в Кронштадте в помещениях манежа и городского театра, сводный оркестр насчитывал от 300 до 500 человек. Всего в период с 1874 по 1883 год Римским-Корсаковым было дано в Кронштадте 7 концертов и два концерта в Николаеве, куда композитор выезжал для инспектирования «музыкальных хоров». Концертным выступлениям предшествовала тщательная подготовка. Оркестровые репетиции проводились Римским-Корсаковым по три раза в день и в общей сложности занимали по 9—11 часов ежедневно. В программы концертов он включал лучшие произведения классиков — Бетховена, Моцарта, Вебера, Вагнера, Мейербера, Мендельсона, Шуберта, Россини. Но первое место отводилось сочинениям русских композиторов, прежде всего Глинки. Так, в одном из концертов одно отделение было целиком составлено из его произведений. Большинство сочинений, звучавших в концертах, было инструментовано самим Римским-Корсаковым.

Значение дирижерско-исполнительской деятельности Римского-Корсакова состоит в том, что он противопоставил пустым, легковесным пьесам, по выражению Ц. Кюи, «безвкусным, варварским попури в не менее варварской инструментовке», составлявшим основу репертуара большинства военных оркестров, подлинно художественные творения

¹ Кюи Ц. Дирижерский дебют Римского-Корсакова // Санкт-Петербургские ведомости, 1874, 22 февр.

классической музыки в мастерском переложении для духового оркестра, и этот, полноценный в художественном отношении репертуар доносился до массовой аудитории в совершенном исполнении. «Успех, достигнутый на этих концертах, далеко превзошел наши ожидания, чем мы обязаны, конечно, участию, которое принимал в этом деле Н. А. Римский-Корсаков... Выбор пьес был превосходный и, несмотря на то что большая часть из них была сыграна в первый раз, исполнены они безукоризненно»¹.

Неотъемлемой частью деятельности Римского-Корсакова по руководству оркестрами флота была его неутомимая работа в области расширения репертуара. Почти все произведения, включавшиеся им в программы концертов сводных оркестров, были инструментованы лично им. Кроме того, он сочинил два инструментальных концерта (для тромбона и кларнета) и вариации для гобоя на тему Глинки в сопровождении духового оркестра, а также сделал обработку русской народной песни «Слава» для хора и двух составов (медного и смешанного) духового оркестра. Воздавая должное исполнительской и творческой деятельности Римского-Корсакова, Ц. Кюи писал: «Это едва ли не первый пример превосходного музыканта и талантливое композитора, работающего для военного оркестра, а между тем подобные работы имеют громадное значение, если принять во внимание повсеместное распространение музыки с помощью большого числа военных оркестров»².

Нельзя не отметить, что работа в должности инспектора военно-музыкальных хоров обогатила и самого Римского-Корсакова: подобно тому как, сделавшись профессором консерватории, он тщательно изучил контрапункт, написав в течение короткого времени 60 фуг, так и после назначения на пост инспектора военно-морских оркестров он в течение одного лета глубоко освоил все духовые инструменты и овладел навыками игры на них. Это в свою очередь позволило композитору стать непревзойденным мастером оркестрового письма и создать первый в России учебник инструментовки.

¹ Николаевский вестник, 1881, 23 июня.

² Кюи Ц. Концерт г. Корсакова в Кронштадте // Санкт-Петербургские ведомости, 1874, 3 ноября.

Глава восьмая

ВОЕННАЯ МУЗЫКА В ПЕРИОД ИМПЕРИАЛИЗМА И СОЦИАЛЬНЫХ РЕВОЛЮЦИЙ (1900—1917)

1. Россия начала XX века

К началу XX века бурно развивавшийся русский капитализм достиг своей высшей стадии — империализма. Свободная конкуренция капиталистического производства вытесняется монополиями.

Короткий по времени период русского империализма изобилует социальными потрясениями.

Первая русская революция 1905—1907 годов и Первая мировая война 1914—1918 годов ускорили созревание революционной ситуации в России. В армии и на флоте все шире распространяются идеи социализма и интернационализма.

Роман Горького «Мать» (1906) в художественной форме воссоздает события первой русской революции, а в образе Павла Власова воплощена судьба реального сормовского рабочего Петра Заломова.

Зреет могучий талант Маяковского, который порывает с футуризмом и становится певцом революции. Постепенно от символизма в сторону реальной жизни отходят талантливые русские поэты Блок и Брюсов. Все чаще проникают социальные нотки в творчество замечательного русского лирика — «последнего поэта деревни» Сергея Есенина. Появляются первые стихи пролетарского поэта Демьяна Бедного.

Не остается в стороне от указанных процессов и музыка. «Русские сезоны» Дягилева, новаторские сочинения Стравинского и Прокофьева, могучий талант Шаляпина утверждают мировую славу русского искусства.

В опере-сатире на самодержавие «Золотой петушок» и аллегорической опере «Кашей Бессмертный» Римский-Корсаков беспощадно развенчивает мир насилия и самодурства, утверждает принципы гуманизма и справедливости. Недаром слова Бури-богатыря: «Буря вам ворота открыла!» воспринимались в годы первой русской революции как прямой призыв к восстанию. Силы и мощи, неугасимой веры в

победу народа исполнены симфонии Глазунова и произведения юного Прокофьева, симфоническая поэма «Стенька Разин» Глазунова и «Дубинушка» Римского-Корсакова.

Все эти политические, социальные и художественно-эстетические события начала XX века не могли не отразиться и на развитии русской военной музыки.

2. Организация военной музыки и руководство военными оркестрами

Значительный рост русской армии в эпоху империализма вызвал необходимость и в увеличении числа оркестров. Если в 1883 году в сухопутных войсках России имелось 282 оркестра, то к 1911 году их количество возрастает до 510¹. Тем не менее свыше 360 воинских частей не имело штатных оркестров². Во многих из этих частей оркестры по решению их командиров содержались за счет «полковых средств». Практически они были вынуждены сами зарабатывать себе средства, так как не получали даже той мизерной суммы (1600 руб. в год), которая выделялась на содержание штатных оркестров.

Царское правительство предпринимает шаги к укреплению военных оркестров прежде всего в гвардии и казачьих войсках. Так, в 1911 году военное министерство распространяет «Указание о роде хоров в частях войск», издается также ряд других приказов, направленных на улучшение и упорядочение деятельности военных оркестров. Воинским частям предписывалось приобретать духовые инструменты «исключительно отечественных фабрик».

В столичном военном округе вводятся должности заведующего штатом преподавателей народной музыки в войсках гвардии и учителя барабанщиков гвардии и округа. На первую из названных должностей назначается известный музыкант, организатор первого в России оркестра народных инструментов В. Андреев; на вторую — А. Васильев.

¹ По данным «Музыкального календаря» на 1911 год//Руслан. СПб., 1911.

² Матвеев В. Русский военный оркестр. М.; Л., 1965. С. 58.

На помощника заведующего хорами музыки войск гвардии и Петербургского военного округа, помимо его обязанностей по руководству военными оркестрами, возлагается также руководство певческими хорами гвардейских частей.

В остальном система административного руководства военной музыки остается неизменной. По-прежнему, как и в XIX веке, главное внимание и основные материальные средства обращаются на подъем гвардейских и столичных оркестров; условия же работы периферийных оркестров мало заботят царское правительство.

После смерти И. Оглоблина (1901) на должность заведующего хорами музыки войск гвардии и Петербургского военного округа назначается В. Сабателли. При этом он продолжал руководить оркестром лейб-гвардии 1-го стрелкового батальона, дислоцировавшимся в Царском Селе. По отзывам современников, Сабателли был отличным музыкантом. Руководимый им оркестр еще в 90-е годы XIX века успешно выступал с концертами в Павловске и Царском Селе. После 1901 года вплоть до Первой мировой войны Сабателли руководил сводным оркестром во время «инвалидных концертов» в Петербурге.

Помощником Сабателли и руководителем гвардейских певческих хоров являлся Н. Михайлов, продолжавший также одновременно исполнять обязанности капельмейстера оркестра лейб-гвардии Гренадерского полка.

Оркестрами столичного гарнизона руководили и многие другие талантливые музыканты. Среди них следует выделить двух воспитанников Петербургской консерватории, учеников В. Вурма — И. Армсгеймера и А. Гордона.

В 1900 году оркестр Гвардейского экипажа в Петербурге возглавил В. Главач. Капельмейстером военных оркестров в Ашхабаде и Москве был Ф. Эккерт.

Однако талантливых, образованных военных капельмейстеров в русской армии были единицы. Большинство же руководителей военных оркестров не имело специальной подготовки. Вопрос об их зачислении на службу решался недостаточно сведущими в области музыки командирами частей и соединений на местах, причем часто они руководствова-

лись не деловыми соображениями, а личной симпатией, наличием связей или родственных отношений.

Правовое и материальное положение капельмейстера полкового оркестра не раз привлекало внимание общественности: «Конечно, на такое содержание (700 руб. в год. — В. Т.) редко пойдет в полк лицо, получившее высшее музыкальное образование, и войсковым частям приходится или изыскивать дополнительные средства... в надежде на заигрыш оркестра, или же довольствоваться капельмейстером, получившим кое-какое музыкальное образование. Таковы в большинстве разные недоучки-практики, немцы и венгерцы, наводнившие полки русской армии, часто даже и не русские подданные. Капельмейстер — не член полковой семьи, могущий за свою долголетнюю тяжелую службу получить обеспечение под старость. Капельмейстер — это вольнонаемный работник, которому хозяин может в любую минуту отказать от места и тем лишить его насущного куска хлеба. Куда деваться такому человеку, да еще часто с семьей на руках? Тут уж в перспективе нищета и голод»¹.

К началу XX века приходит в упадок и система подготовки военных музыкантов. С увеличением армии и ростом потребности в музыкантах число школ солдатских детей и их контингент остаются прежними. Такие школы существуют в гвардии, а в большинстве армейских частей, где они более всего необходимы, отсутствуют. Падает и уровень подготовки в этих школах, так как основное внимание обращается на военную муштру, а не на музыку.

Несколько лучше обстоит дело в музыкантской школе Балтийского флота, созданной Римским-Корсаковым в бытность его инспектором морских оркестров. Здесь сохраняются лучшие традиции былых времен; занятия продолжают вести опытные профессора консерватории. Однако и тут упраздняется ценное достижение прошлых лет, введенное по инициативе Римского-Корсакова: в 1901 году по приказу Николая II отменяются стипендии морского ведомства, и школа прекращает направлять своих лучших музыкантов

¹ Бек Г. Положение военных капельмейстеров в армейских частях// Русский инвалид, 1900, 4 ноября.

для продолжения обучения их в стенах Петербургской консерватории.

В то же время при дворе существовали великолепные оркестры, которые комплектовались лучшими музыкантами и обслуживали исключительно царскую семью и приближенных. Заведовал ими генерал-лейтенант барон Штакельберг. Вот что по этому поводу рассказывает старейший советский дирижер А. Гаук: «До революции в придворном ведомстве было два оркестра: симфонический и духовой. Первый обслуживал преимущественно обеды и ужины. Оркестранты были одеты в малиновые кафтаны, напоминавшие одежду стрельцов. Летом оркестр играл в течение шести недель пребывания двора в Петергофе, а зимой, в свободное время исполнял новые произведения композиторов и принимал участие в концертах ежегодно приезжавшего Артура Никиша¹.

Духовой оркестр был лучшим в мире. Он славился, подобно папскому хору в Ватикане. Звучание этого оркестра напоминало орган. Во главе стоял дирижер Гуго Варлих, музыкант небольшого исполнительского диапазона, но обладавший феноменальным слухом»².

Низкий профессиональный уровень большинства оркестров русской армии и флота, необеспеченность кадрами, безграмотность многих капельмейстеров, их бесправное положение, отсутствие централизованного руководства военными оркестрами, снабжения их инструментами и нотами, низкопробность репертуара не проходят мимо музыкальной общественности. В периодической печати того времени появляется ряд статей с констатацией бедственного положения военной музыки и конкретными предложениями, направленными на ее подъем.

Особенно четко и обстоятельно эти вопросы были поставлены в статье М. Владимирова³ и в брошюре ротмистра

¹ В 1918 году придворный симфонический оркестр был переименован в Государственный. Ныне это один из лучших симфонических коллективов страны — оркестр Санкт-Петербургской филармонии. Духовой же оркестр был расформирован.

² Гаук А. Мемуары. М., 1975. С. 55—56.

³ См.: Владимиров М. В. Военная музыка в России // Русская музыкальная газета, 1899, № 38.

Г. Зубова¹. Оба автора — образованные музыканты и в прошлом военные капельмейстеры — убедительно критикуют состояние большинства военных оркестров, приводя конкретные примеры, подчас анекдотического характера. В статьях и брошюре поднимаются важные вопросы:

- о введении испытаний для лиц, желающих занять должность капельмейстера;

- о централизации руководства оркестрами и их снабжения инструментами и нотами;

- об унификации строев и мензур музыкальных инструментов;

- о приближении классов военной инструментовки к практике деятельности капельмейстеров;

- о зачислении капельмейстеров на государственную службу и предоставлении им дисциплинарных прав в отношении подчиненных музыкантов;

- об увеличении государственных ассигнований на содержание оркестров;

- об учреждении съезда военных капельмейстеров и издании периодического военно-музыкального журнала;

- о проведении конкурсов военных оркестров.

В противовес этим резонным, прогрессивным предложениям правящие круги и военное руководство продолжали считать, что существующий порядок вполне приемлем и что военные оркестры не нуждаются в преобразованиях и улучшении. Это мнение публично выразил начальник 3-й Восточно-Сибирской бригады генерал Стессель, который четырьмя годами позже позорно сдал японцам русскую крепость и военно-морскую базу Порт-Артур. Ссылаясь на собственный опыт командования батальоном и полком, Стессель утверждал, что военные оркестры якобы прекрасно могут обходиться вообще без всяких ассигнований и что содержать в оркестрах вольнонаемных или сверхсрочнослужащих солистов вовсе не обязательно².

Помимо полемики в печати, делаются попытки использовать другие формы привлечения внимания к военной му-

¹ См.: *Зубов Г.* О положении военной музыки в России. СПб., 1903.

² Письмо в редакцию // *Русский инвалид*, 1900, 12 дек.

зыка и усилению ее пропаганды. Так, в начале века в ряде военных округов создаются «Общества взаимопомощи военных капельмейстеров». Интересные предложения были внесены этими обществами в Петербургском и Московском военных округах. Предполагалось, в частности, создать Военно-музыкальный музей имени Петра Великого, составить историю военной музыки и т. д. Однако эти предложения остались неосуществленными. «Обществу» удалось лишь скромно отметить 200-летний юбилей русской военной музыки в 1911 году (в память введения указом от 19 февраля 1711 года штатных оркестров во всех полках русской армии).

Внимание общественности к военной музыке и ее бедственное положение вынудило правящие круги сделать шаги к ее улучшению. В 1908 году Главный морской штаб поручил полковнику В. Самойлову разработать проекты новых положений об оркестрах на флоте и о флотской музыкантской школе. Два года спустя была создана комиссия под председательством заведующего придворным оркестром барона К. Штакельберга, которой было предложено проанализировать состояние оркестров в сухопутных войсках и наметить меры для улучшения военной музыки.

Комиссия, отметив упадок военных оркестров, внесла ряд целесообразных предложений. Среди них:

- создание центрального органа по руководству всей военной музыкой в армии — Главного управления военной музыкой;

- перевод военных капельмейстеров на действительную военную службу с присвоением им офицерских званий и увеличением денежных окладов;

- зачисление на должности капельмейстеров только русских подданных с высшим музыкальным образованием и установление для них испытательного срока;

- унификация составов военных оркестров;

- упорядочение системы подготовки военных музыкантов.

Вместе с тем в проекте «Положения» содержались пункты, направленные на укрепление монархического строя. Так, например, высший орган руководства военной музыкой дол-

жен был возглавлять не музыкант, а офицер в чине генерал-лейтенанта. Из четырех его помощников два должны были быть штаб-офицерами (один из них генерал-майор) и только два — капельмейстерами. При этом следует иметь в виду, что для капельмейстеров предусматривалось высшее воинское звание «капитан». В этих условиях решающая роль в Главном управлении военной музыки отводилась строевым и штабным генералам и офицерам как наиболее надежной «опоре трона», а не музыкантам, среди которых было немало прогрессивно настроенных людей из числа разночинцев.

Один из параграфов проекта «Положения» гласил: «Запрещается принимать участие в каких-либо торжествах, шествиях, спектаклях и т. п., имеющих политический оттенок»¹. Это запрещение было навеяно недавними событиями революции 1905—1907 годов, в которых военные оркестры сыграли определенную роль.

Предложения, выработанные комиссией Штакельберга, остались нереализованными. Ее работа затянулась на четыре года, а начавшаяся мировая война помешала провести реформу военных оркестров.

3. Деятельность военных оркестров

В начале XX века, как и прежде, оркестры широко используются при проведении воинских церемониалов, на учениях, во время походов, полковых и других праздников, а также в боевой обстановке.

Особенной пышности достигали официальные мероприятия с участием военной музыки в Петербурге и его окрестностях. Так, по случаю визита в Россию итальянского короля Виктора Эммануила III и других высокопоставленных лиц 1 июля 1902 года был устроен торжественный смотр войск в Красносельском военном лагере. В нем принял участие сводный оркестр от всех частей лагеря в составе свыше 1000 человек. На платформе и у ставки гостей встречали почетные караулы с оркестрами. При встрече «склонили

¹ Русский инвалид, 1913, № 153.

штандарты, трубачи заиграли встречу, а после приветствия — итальянский гимн». За чаем в царской палатке был дан концерт. В 8 часов вечера «по сигналу, поданному тремя ракетами, грянул залп артиллерии лагерного сбора и заиграли „Зарю“, сменившуюся звуками „Коль славен...“». В церемонии участвовали также многочисленные хоры полковых песенников»¹.

Не менее помпезно отмечалось в 1913 году 300-летие дома Романовых. Во многих городах Российской империи проводились по этому случаю молебны, парады, шествия и благотворительные концерты, в которых принимали участие военные оркестры.

Для представителей земства и угнетенных нерусских национальностей Николай II устроил 23 февраля в Зимнем дворце прием «волостных старшин и равнозначных им представителей инородческого населения». Во время застолья в промежутках между речами играл оркестр Преображенского полка, исполнявший полковой марш и гимн, а также выступали бальный симфонический оркестр и хор.

Во время русско-японской и Первой мировой войн оркестры, находясь вместе со своими частями, принимали деятельное участие в боевых операциях, воодушевляя своей игрой личный состав. Известны случаи участия военных оркестров в боях под Ляояном и Тюренченом. Среди боевых наград отличившимся воинским частям фигурируют серебряные трубы и литавры.

18 апреля 1904 года в бою на реке Ялу 11-й Восточно-Сибирский полк «под звуки полкового марша под перекрестным огнем пробился сквозь японцев, охвативших их левый и правый фланги»².

В годы Первой мировой войны оркестры также играли на передовых позициях. Они принимали активное участие в наступлении русских войск в Восточной Пруссии (август 1914), в крупной военной операции в Галиции, в результате которой австро-венгерская армия потеряла 400 тысяч человек, в знаменитом Брусиловском прорыве (май 1916).

¹ Русский инвалид, 1902, 3 июля.

² Смирнов А. Хоры музыки//Русский инвалид, 1911, 19 апр.

Совершенствование вооружения, увеличение мощности и дальности артиллерии, применение автоматического стрелкового оружия, изменение тактики боя стали ограничивать возможности использования военной музыки непосредственно на полях сражения, широко применявшееся еще в XVIII и XIX веках. Вопрос о необходимости ограничения звучания военных оркестров непосредственно в ходе боевых операций поднимается и военной печатью. В одной из статей на эту тему приводятся выдержки из работ зарубежного военного теоретика Ф. Шлихтинга и русского офицера Г. Гамильтона: «В наше время нельзя думать о возможности наступления под градом пуль с развевающимися знаменами и под музыку, как в былые времена. Это равносильно самоубийству»¹. И далее: «Если кто желает иметь музыку, тот должен быть готовым заплатить за это удовольствие. Кресло в опере стоит очень дорого, но за оркестр на поле боя можно заплатить только потоками крови»².

Тем не менее в обеих войнах 1904—1905 и 1914—1917 годов военные оркестры еще достаточно широко принимали участие в боевых операциях. В ходе этих войн многие военные музыканты пали смертью храбрых на полях сражений.

Военная музыка постоянно звучала и на флоте. Подъем и спуск флага, салюты наций при встрече с иностранными кораблями и другие воинские ритуалы проводились под звуки горнистов, а на крупных кораблях, где имелись оркестры, — под оркестр. Продолжалась традиция выступлений оркестра с исполнением маршевой, концертной и танцевальной музыки в обеденное и послеобеденное время, при съезде на берег.

Во время русско-японской войны на усиление Тихоокеанского флота из Балтики была направлена Вторая тихоокеанская эскадра, вскоре погибшая в Цусимском проливе. По пути следования она встретила у берегов Мадагаскара с другой русской эскадрой, которой командовал

¹ Шлихтинг Ф. Основы современной тактики и стратегии. Ч. 1. Кн. 1. Цит. по: Смирнов А. Хоры музыки//Цит. изд.

² Гамильтон Г. Записки штабного офицера. Цит. по: Смирнов А. Хоры музыки//Цит. изд.

адмирал Энkvист. Корабли Второй эскадры выстроились на рейде. Ее командующий адмирал Рождественский, находясь на флагманском корабле «Суворов», ожидал прибытия эскадры Энkvиста. Вот как описывает очевидец момент встречи обеих эскадр: «„Суворов“ положил право руля и, сделав крутой поворот, прорезал их строй. Колонна наших броненосцев последовала за ним. На флагманских кораблях, сверкая начищенной медью труб, музыканты играли военный марш. В слепящем сиянии полудня, в горячем мареве воздуха, среди береговой роскоши островов, на время волнуя душу, далеко раздавались звуки духового оркестра»¹.

Большое значение военной музыке придавал командир легендарного крейсера «Варяг» В. Руднев²:

«В начале русско-японской войны японская эскадра блокировала нейтральный корейский порт Чемульпо, в котором наряду с английскими, французскими и итальянскими судами находились русские военные корабли „Варяг“ и канонерка „Кореец“. Японцы предъявили русским морякам ультиматум о сдаче, но этот ультиматум был отвергнут. Было решено попытаться прорваться из осажденного порта, а в случае неудачи — погибнуть в неравном бою с многократно превосходящими силами противника.

Уцелевший судовой журнал крейсера дает детальное описание событий, предшествовавших этому беспримерному по мужеству и отваге бою.

В 10 часов 30 минут 27 января 1904 года по сигналу горниста весь личный состав крейсера выстроился на верхней палубе. Капитан 1 ранга Руднев под звуки оркестра обошел строй, а затем обратился к нему с речью. После ее окончания прогремело троекратное „ура!“

В 11 часов 20 минут под звуки оркестра крейсер снялся с якоря и двинулся навстречу вражеской эскадре»³.

Вот как на основании документов и воспоминании участников сражения описывается этот момент: «Крейсер дви-

¹ Новиков-Прибой А. Цусима. Л., 1947. С. 187—188.

² См. предыдущую главу.

³ Руднев Н. Командир легендарного крейсера. Тула, 1960. С. 138—139.

гидся по рейду мимо иностранных судов. В кильватер ему на расстоянии кабельтова шел „Кореец“. Французские, итальянские и английские матросы понимали, что „Варяг“ идет почти на верную гибель, и восхищались храбростью русских моряков. Команды иностранных моряков были выставлены на палубах, но матросы нарушили строй, взобравшись на ванты. На берегу толпились корейцы — жители Чемульпо. С кораблей и с берега доносились прощальные приветствия на французском, итальянском, английском и корейском языках. На итальянском крейсере оркестр заиграл русский гимн»¹.

В 11 часов 45 минут начался неравный бой. После того, как «Варяг» получил серьезные повреждения, оба русских корабля были затоплены их командами, но не сдались врагу.

Таким образом, слова известной песни о героической гибели «Варяга» вполне достоверно передают подлинную историческую обстановку:

Наверх, вы, товарищи, все по местам,
Последний парад наступает!

В числе других факторов, содействовавших подъему боевого духа русских моряков перед сражением, рядом с зажигающей, эмоциональной речью командира крейсера и символами морской славы — флагами и вымпелами — немалую роль сыграла и военная музыка.

Наряду со служебно-строевой продолжалась концертная деятельность военных оркестров. В Петербурге, Москве, Варшаве и некоторых других крупных городах ежегодно проводились традиционные «инвалидные концерты». Еще более возросла их масштабность и помпезность, особенно в столице. С начала XX века в концертах, проходивших в Мариинском театре, помимо сводного военного оркестра, сводного хора полковых певчих, Придворной певческой капеллы и солистов, постоянное участие принимал также «соединенный хор нижних чинов, играющих на балалайках». Этим солдатским оркестром русских народных инструментов руководил В. Андреев.

¹ Пономарев И. Быль о «Варяге». Владивосток, 1972. С. 20.

Общее число исполнителей достигало, а нередко и превышало 1500 человек. Так, в концерте 19 марта 1904 года участвовало 700 музыкантов, трубачей и барабанщиков, 300 человек исполнителей на народных инструментах, 500 полковых певчих, придворная капелла (около 100 человек) и 4 солиста. Сводным военным оркестром дирижировал Сабателли¹.

К участию в «инвалидных концертах» привлекались известные оперные певцы, а иногда и видные русские дирижеры — Э. Направник и С. Рахманинов.

В провинциальных городах эти концерты, естественно, проходили значительно скромнее. Однако по жанрам и составу исполнителей они во многом копировали столицу. Так, в «инвалидном концерте» в городе Гродно 30 марта 1908 года участвовал сводный оркестр гарнизона в составе 200 человек под управлением капельмейстера 103-го Петрозаводского полка Ф. Тетхера, струнный оркестр 71-го пехотного Кобринского полка, оркестр балалаечников и сводный хор песенников².

Относительную скромность исполнительских средств организаторы старались возместить пышностью оформления, в котором стремились подчеркнуть связь с текущими событиями и верноподданнические чувства. Так, например, во время благотворительного концерта с участием военного оркестра, который проходил в юнкерском училище города Вильно во время русско-японской войны 31 марта 1904 года, зрительный зал был декорирован андреевскими флагами, вымпелами и изображением русских военных судов — «Варяга», «Корейца» и «Ретвизана».

В дни празднования 300-летия дома Романовых зрительный зал городского театра города Гродно, где 27 марта 1913 года был дан «инвалидный концерт», был украшен гербами, бюстами первого и последнего представителей царской династии; у рампы были размещены пирамиды из ружей и барабанов, а также пулеметы. Ура-патриотический характер концерта сказался и в его программе. Сводный оркестр

¹ Русский инвалид, 1904, 21 марта.

² Русский инвалид, 1908, 27 апр.

Гродненского и Августовского гарнизонов под управлением капельмейстера Урбановича кроме гимна и попури из оперы Глинки «Жизнь за царя» исполнил также «музыкально-историческую панораму» М. Владимирова «Великая Русь», написанную специально к этому официальному торжеству.

Несмотря на многочисленность составов исполнителей и пышность оформления, «инвалидные концерты» в XX веке становятся все более бедными и малосодержательными в музыкально-художественном отношении. В их программах преобладали марши и низкопробные пьесы третьестепенных авторов, преимущественно зарубежных. Очень мало и редко звучала музыка русских классиков. Зато гимн повторялся в каждом концерте по несколько раз. В связи с этим в печати появляется ряд статей, в которых резко критикуются программы «инвалидных концертов». Один из рецензентов отмечает, что при организации «инвалидных концертов» «начальство не дает свободно наметить программу... стремится из „инвалидных концертов“ сделать скорее зрелище, чем действительный вечер исполнения военных оркестров», что эти концерты «в том виде, в каком они находятся теперь, никакой пользы не приносят. Наоборот, они только напрасно мучат солдат, лишний раз заставляют капельмейстеров тратить зря время на оркестровку и разучивание пьес, и в результате все это сводится к выставке усердно начищенных инструментов, новеньких мундиров и белых перчаток»¹.

В ряде откликов на «инвалидные концерты» подчеркивалась мысль о том, что они должны служить не только целям благотворительности, но и выполнять эстетическую, воспитательную функцию, должны «носить не только традиционно-патриотический характер официального торжества, но и представлять собою серьезное явление вообще в русской музыкальной жизни»¹. В связи с этим высказывалось предложение отказаться от исполнения «Куплетов 1814 года», которые «могут иметь интерес лишь исключительно патриотически-археологический», и других пустых пьес,

¹ Музыкальный труженик, 1907, № 26.

включив в программы концертов произведения русских классиков и лучшую героико-патриотическую музыку, например торжественную увертюру «1812 год» Чайковского, ораторию «Минин и Пожарский» Дегтярева и другие высокохудожественные сочинения.

Помимо «инвалидных концертов» в XX веке проводились и другие благотворительные концерты, в которых участвовали военные оркестры и солдатские хоры. К числу таких зрелищно-музыкальных мероприятий относятся концерты и спектакли, организованные Скобелевским комитетом вспомоществования военным инвалидам. Один из таких «Скобелевских концертов» из произведений духовной музыки состоялся в начале декабря 1908 года в зале офицерского собрания в Петербурге. Сводный хор полковых певчих гвардии в составе 800 человек под управлением Н. Михайлова исполнял произведения Бортнянского, Чайковского, Гречанинова, Чеснокова и других композиторов. Однако зал был наполовину пуст².

Кроме выступлений сводных оркестров и хоров продолжались и самостоятельные концерты полковых оркестров, которые особенно часто проводились в летнее время на открытом воздухе. Эти выступления не имели такого ура-патриотического характера, как «инвалидные концерты». В их программы, наряду с легкой музыкой, включались также популярные классические пьесы.

В угоду мещанским вкусам программы выступлений духовых оркестров в парках, садах и других «увеселительных заведениях» все больше и больше скатывались к чисто развлекательному репертуару. В повести И. Бунина «Деревня» описывается жизнь уездного городка одной из центральных губерний России после русско-японской войны. Здесь упоминается оркестр стражников и говорится о том, что в городском саду по случаю праздника была иллюминация, взвивались ракеты, а стражники играли «Тореадора», «Возле речки, возле моста», «Матчиш» и «Тройку», вскрикивая среди галлопа: «Эй, мила-и!»³. Музыка такого рода представ-

¹ Русский инвалид, 1903, № 249.

² См.: Русский инвалид, 1908, № 261 и 268.

³ См.: Бунин И. Деревня // Повести и рассказы. М., 1981. С. 104.

была типичный «садовый» репертуар военных оркестров того времени.

В связи с массовым привлечением военных оркестров частными предпринимателями к игре в садах, парках, кафе-шантанах резко снижается роль военной музыки в воинском воспитании. На период «сезона» оркестры практически находились в отрыве от своих воинских частей, переставали участвовать в строевом обучении солдат. Полковые командиры и военные оркестры были вынуждены на это идти, так как на содержание музыкантских команд не отпускалось достаточных средств.

В условиях капиталистического частного предпринимательства музыканты подвергались безжалостной эксплуатации со стороны владельцев «увеселительных заведений», антрепренеров, хозяев и арендаторов парков, садов, ресторанов, кинотеатров. Так, в одной из корреспонденций сообщается: «Такой богатый город, как Баку, где масса миллионеров, которым, кстати, их миллионы достались прямо даром, ассигнует на наем оркестра всего 300 рублей в месяц. Несчастному капельмейстеру... приходится играть за 300 рублей в месяц с оркестром в 40 человек...»¹.

Тем не менее военным капельмейстерам, получавшим 20% заработанных средств, хотя они далеко не всегда лично присутствовали на всех выступлениях, были выгодны эти кабальные условия, при которых музыкантам доставалось в среднем по 50—60 копеек в месяц, хотя играть им приходилось по 5—6 часов ежедневно.

Стремление военных капельмейстеров к тому, чтобы превратить публичные выступления вверенных им оркестров в средство личной наживы, породило бешеную конкуренцию между военными и гражданскими музыкантами. Эту тему почти в каждом номере поднимают журналы «Оркестр» и «Музыкальный труженик» в начале XX века: «Нас разоряют военные оркестры. Они подневольно, но все же немилосердно, безбожно вырывают у нас изо рта кусок хлеба, так как в России половина садов, клубов, цирков находится всецело в руках военных оркестров. За последнее время во-

¹ Оркестр, 1910, № 3. С. 7—8.

енные оркестры играют в театрах (в Оренбургском театре казачьи оркестры служат сезонно), без участия военных оркестров на Волге не обходятся даже некоторые рестораны. О частных вечерах, балах, свадьбах, обедах и т. д. и говорить не приходится.

Конкурировать с военными оркестрами не только невозможно, а прямо-таки смешно, так как у этих оркестров, начиная с инструмента и кончая теплым углом, пищей, аммуницией и т. д., все казенное¹.

Некоторые предприимчивые полковые капельмейстеры, располагая лишь духовыми оркестрами, заключали договоры и выступали с симфоническим составом. Недостающие оркестровые голоса они за мизерную плату пополняли безработными гражданскими музыкантами, переодевая их в военную форму. В связи с этим музыкальная общественность Петербурга обратилась с просьбой о запрещении подобных действий к военному министру².

Нередко военные оркестры подражались играть «сезон» в курортных городах вдали от мест дислокации своих частей. Так, оркестр находившегося в Петербурге Преображенского полка в 1910—1911 годах на летний период выезжал в Севастополь и Ялту, тем самым лишив заработка местных музыкантов³.

Несмотря на то что отдельные военачальники запрещали делить оркестры войсковых частей на два состава и участвовать в платных играх в ущерб боевой подготовке полков, допуская игру по контракту лишь в свободное время и в «квартирном районе»⁴, эти распоряжения, как правило, не выполнялись.

Против использования военных оркестров в «увеселительных заведениях» выступает военная периодическая печать того времени. В одной из статей говорится: «Помимо унижения воинского звания, подобное участие в разных с позволения сказать шато-кабачных учреждениях должно нравственно пагубно влиять на музыкантов... Бюджет хора

¹ Музыкальный труженик, 1909, № 2. С. 2—3.

² Оркестр, 1911, № 3. С. 3.

³ Оркестр, 1911, № 20. С. 6.

⁴ Музыкальный труженик, 1909, № 3. С. 9.

сильно уменьшится? Что делать?.. Можно помириться с полковым хором, трубящим только марши и вальсы, но живущим общей полковой жизнью. Нельзя терпеть хотя бы и превосходный по музыкальному исполнению оркестр, который кочует на стороне, в отхожем промысле, „заигрывая“ деньги для найма иностранца-капельмейстера»¹.

Однако за «заботой о чести мундира» и нравственности музыкантов нельзя не видеть беспокойства защитников самодержавного строя о том, что регулярные выступления военных оркестров в публичных местах в условиях подъема в стране революционного движения способствовали проникновению в ряды армии антимонархических настроений. О «деморализующем влиянии» на состав музыкантских команд их «постоянного шатания по публичным местам» пишут и суворинское «Новое время»² и военная газета «Русский инвалид»³. Заместитель заведующего оркестрами гвардии и столичного военного округа Н. Михайлов добавляет: «В наши смутные дни оно (то есть „шатание по публичным местам“ — В. Т.) неблагонамеренно более, чем когда-либо»⁴.

И действительно, для подобного рода беспокойства были основания. Хотя большинство военных оркестров в своей служебной деятельности и в выборе репертуара придерживалось тенденции, поощряемой правящими кругами, некоторые оркестры, руководимые прогрессивными капельмейстерами, под влиянием событий первой русской революции включают в свой репертуар «Марсельезу», траурный марш «Вы жертвою пали» и другие революционные песни. Во время публичных выступлений военных оркестров в общественных местах все чаще раздаются настоятельные требования революционно настроенной публики исполнить «Марсельезу». Так, в августе 1906 года оркестр Екатеринбургского гренадерского полка выступал во время народного гулянья за Пресненской заставой в Москве. Революционные пресненские рабочие в резкой форме потребовали иг-

¹ Кривенко В. Музыканты-увеселители//Русский инвалид, 1900, 7 июня.

² См.: Новое время, 1906, № 10926.

³ См.: Русский инвалид, 1906, № 181.

⁴ Там же.

рать «Марсельезу». В ответ раздались возгласы — играть гимн. Оркестр прекратил исполнение программы и вернулся в казармы. «Подобное отношение публики к военной музыке и в других местах, — пишет «Русский инвалид», — бывало причиной крупных недоразумений и беспорядков»¹.

Растущий подъем революционного движения вынудил военные власти издать распоряжение, запрещающее военным оркестрам играть в публичных местах гимн и полковые марши. Негласно запрещалось также исполнение «Марсельезы». Известен случай, когда московский генерал-губернатор исключил из программы выступления оркестра в саду «Эрмитаж» увертюру Литоляфа «Робеспьер» ввиду того, что там использована мелодия этого гимна революции. По той же причине военные оркестры почти не исполняли увертюру Чайковского «1812 год».

Этот запрет на репертуар подчас вызывал пассивный протест некоторых оркестров и их руководителей. Даже реакционная пресса приводит один из таких случаев: «На днях по Морской днем проходила рота со знаменем, очевидно, караул во дворец. Среди встречной публики были такие, что сопровождали караул более или менее неостроумными шуточками, но были и такие, что снимали шляпы перед знаменами. К потехе первых и к смущению вторых хор музыки при знамени заиграл вместо обычных маршей кэк-уок... Совместимы ли знамя и разнузданная песенка?» — спрашивает озадаченный корреспондент².

Но не всегда оркестры ограничивались пассивными формами протеста. В отдельных случаях военные оркестры открыто ставили свое искусство на службу революции. Особенно сильны были революционные настроения в среде военных моряков. Это и понятно: ведь команды военных кораблей, оснащенных паровыми двигателями и сложными механизмами, комплектовались преимущественно фабрично-заводскими рабочими, представлявшими наиболее революционно настроенную часть населения России. Не является случайностью тот факт, что переход на сторону револю-

¹ Русский инвалид, 1906, № 181.

² Новое время, 1906, № 10918; Русский инвалид, 1906, № 179.

ции впервые в вооруженных силах произошел именно на флоте, на броненосце «Потемкин», что в момент восстания раздавались песни революции.

Военное поражение России в русско-японской войне усилило революционный дух в матросской среде. Во время восстания во Владивостоке 6 января 1906 года состоялось шествие революционно настроенных матросов Тихоокеанского флота во главе с оркестром. Восстание было жестоко подавлено, но на похоронах его жертв снова звучал военный оркестр.

В романе А. Новикова-Прибоя «Цусима» его автор, участник битвы в Цусимском проливе, матрос русского флота, подробно описывает обстоятельства возвращения военнопленных русских моряков во главе с виновником гибели Второй тихоокеанской эскадры адмиралом Рожественским. После заключения в августе 1905 года Портсмутского мира было решено отправить пленных в Россию на пароходе «Воронеж». Но в это время в разгаре была первая русская революция. В январе 1906 года произошло восстание во Владивостоке. Поэтому «Воронеж» был задержан в японском порту Нагасаки. Далее Новиков-Прибой рассказывает:

«В первые дни пребывания Рожественского на пароходе около его каюты играл оркестр музыкантов. Во время завтрака, обеда и ужина исполнялись марши, польки, вальсы. Под звуки музыки приятнее было кушать. На флагманском корабле „Суворов“, который остался на дне с девятьюстами человеческими жизнями, адмирал редко садился за еду без духового оркестра. Флагманские чины позаботились, чтобы так же было и теперь на „Воронеже“. Но наступило такое утро, когда адмирал завтракал уже без музыки. Рожественский хмурился, капризничал, недовольный пищей. И вдруг раздались звуки оркестра, но не около каюты, а где-то дальше, а главное — заиграли „Марсельезу“. Рожественский не знал, что музыканты перенесли свою эстраду на бак.

— Это еще что за новость! — багровея, сказал адмирал и отбросил вилку и нож, зазвеневшие на палубе.

— Народ повлиял на музыкантов, ваше превосходительство, — ответил прислуживающий ему постоянный его весовой Петр Пучков...

С этого утра бак превратился в самую веселую часть корабля. Здесь выступали то музыканты, то хор певчих, исполняя революционные песни.

В то же время на палубах и в трюмах проходили митинги и выносились по отношению к начальству резкие резолюции»¹.

Можно, таким образом, сделать вывод, что, хотя большая часть русских военных оркестров оставалась оплотом самодержавия, в некоторых из них во время первой русской революции происходило «брожение», а отдельные оркестры открыто переходили на сторону революции.

4. Репертуар военных оркестров

Упадок военной музыки, отмечаемый в период империализма, не мог не сказаться и на репертуаре военных оркестров. Его засорение низкопробными, бессодержательными пьесами развлекательного характера оттесняло в большинстве оркестров произведения классики. Репертуар наводнился сочинениями сомнительного художественного свойства, эффектными, но пустыми опусами малоизвестных зарубежных авторов, трескучими маршами, ремесленными поделками военных капельмейстеров, лишенных композиторских данных.

Распространению этих сочинений способствовала издательская деятельность. Нотную литературу для военных оркестров издавали Юргенсон, Беляев, Бессель. Кроме этого возникло большое число мелких издательских предприятий, которые не только издавали литографским способом марши и концертные пьесы, но и выполняли переложения для духового оркестра. Наиболее интенсивно эту работу вели Бюро военной инструментовки в Петербурге и такое же бюро в Симферополе, открытое в 1903 году Я. Богорадом.

Увеличивалось число переложений для военного оркестра. Этому содействовало появление первого в России «Руководства к военной инструментовке», составленного военным капельмейстером 3-го Кубанского пластунского батальона (город Пятигорск) Г. Ихильчиком и изданного в 1904 году.

¹ Новиков-Прибой А. Цусима. С. 827—828.

Однако отсутствие централизованного руководства военными оркестрами сказывалось и на издательской деятельности, и на качестве переложений: не связанные между собой авторы инструментовок обращались к разным составам оркестров, использовали разные строи инструментов, делали аранжировки и переложения одних и тех же произведений в разных тональностях. Даже гимн разными оркестрами игрался в разных тональностях, что не позволяло нескольким оркестрам исполнять его без предварительной переинструментовки. В связи с этим в 1912 году всем оркестрам было «высочайше предписано» исполнять в войсках «Народный гимн» только в тональности F-dur.

Особо следует выделить изданное в 1901—1902 годах четырехтомное «Собрание полковых (встречных) и исторических маршей Российской армии в партитурах». Этот наиболее полный сборник русских маршей и музыки военных церемониалов конца XVIII и XIX века составил генерал-майор О. Фрейман. В него вошло 247 произведений. Многие из них исполнялись военными оркестрами и в XX веке.

От монархических кругов исходила тенденция к внедрению в репертуар русских военных произведений зарубежных авторов. Так, в «высочайше утвержденном списке маршей для исполнения их военными хорами музыки при прохождении войск церемониальным маршем на смотрах и парадах в высочайшем присутствии»¹ из семнадцати произведений строевого репертуара нет ни одного марша русских авторов.

Основу строевого репертуара продолжали составлять лучшие военные марши, созданные в конце XVIII и XIX столетий. В XX веке он пополнялся преимущественно за счет зарубежных маршей.

Тем не менее создаются и русские военные марши. Многие из них написаны в связи с событиями русско-японской и Первой мировой войн. Авторами подавляющего большинства этих маршей были русские военные капельмейстеры. Лучшие из числа таких произведений отличаются мелодичностью, выразительностью и в свое время пользовались

¹ Предписание Главного управления Генерального штаба № 5738 от 24 апреля 1912 года.

известностью. Таковы, например, элегический марш «Тоска по Родине» и бравурно-энергичный, с чертами изобразительности марш «Бой под Ляояном» В. Ефанова. Но основная масса этих произведений в музыкальном отношении была очень слабой. Эти сочинения обычно издавались с портретами героев войны — адмирала Макарова, Руднева, главнокомандующего русской сухопутной армией генерала Куропаткина, с изображением крейсера «Варяг» и т. п. Однако пышное оформление не могло компенсировать плохую музыку. По поводу подобных сочинений рецензент военной газеты писал, что они «имеют очень мало общего с истинной музыкой и не выдерживают даже самой снисходительной критики...». Имена авторов «покрыты мраком неизвестности, причем, судя по плодам творчества, композиторские качества их являются весьма сомнительными... Само собой разумеется... что все это — не музыка в истинном значении слова, а музыкальная накипь»².

Не лучше были марши и концертные пьесы, появившиеся к 300-летию дома Романовых. Мелодическая бедность, неумелые попытки инкрустировать в музыкальную ткань народно-песенные и популярные оперные интонации сочетались с шаблонными маршевыми пассажами и каденциями.

Из всех русских маршей, появившихся в XX веке до Октябрьской революции, наиболее привлекательным является сочинение В. Агапкина «Прощание славянки», получившее широкую известность и сохранившееся в репертуаре военных оркестров и ансамблей вплоть до наших дней.

Огромная популярность марша «Прощание славянки» обусловлена прежде всего мелодичностью, простотой, связью с распространенными бытовыми музыкальными жанрами. Эта связь проявляется как в нешаблонной форме, так и в особенностях мелодики. Вместе с тем здесь строго соблюдены все традиционные жанровые признаки марша. По форме марш представляет собой как бы куплетную песню, состоящую из трех периодов.

Вместе с тем здесь налицо типично маршевый темброво-динамический контраст второго периода с соседними частями.

² Жерве Ник. Отзвуки войны в современной музыке // Русский инвалид, 1904, № 128.

Секрет выразительности мелодии первой темы кроется в необычайно удачном сочетании напевности, плавности мелодического движения с четкой и ясной функциональной определенностью. Движение мелодии по звукам трезвучий главных гармонических функций очень удачно «маскируется» применением вспомогательных и проходящих звуков. При этом в ней ясно ощущается интонационная связь с темой главной партии бетховенской увертюры «Эгмонт»:

А. Агапкин

Марш «Прощание славянки»

88



В остальных темах марша также широко использованы интонации популярных мелодий.

Марш «Прощание славянки» не только завоевал широчайшую популярность, он послужил также мелодико-интонационной основой многих массовых песен, возникших уже в советский период.

Концертный репертуар военных оркестров начала XX века по-прежнему в значительной степени состоял из переложений популярных произведений классической музыки: увертюры, отрывков из опер, балетов и оперетт, танцевальной музы-

ки. Очень часто исполнялись попури их опер Россини, Вебера, Верди, Бизе, Вагнера, из оперетт Штрауса, Зуппе, Оффенбаха. В конце XIX — начале XX века появляются также попури из опер русских композиторов: «Демон» Рубинштейна, «Хованщина» Мусоргского, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского, «Садко», «Сказка о царе Салтане» и «Псковитянка» Римского-Корсакова.

Политическое сближение и военный союз России с Францией обусловил появление в репертуаре военных оркестров ряда переложений произведений французских композиторов. Так, в рекламном объявлении издательства Ю. Циммермана, опубликованном в 1903 году, среди известных зарубежных авторов мы находим лишь два имени немецких композиторов: Флотова и Мендельсона. Французская же музыка представлена сочинениями Годара, Гиро, Делиба, Дриго, Лакома, Планкета, Сен-Санса¹.

Среди оригинальных произведений для духового оркестра появляется ряд программных пьес батально-изобразительного и торжественного характера, связанных по тематике с памяtnыми датами. К их числу относятся «Военная увертюра» Е. Неймана, музыкально-историческая панорама «Великая Русь» М. Владимирова, «Торжественная увертюра» Г. Варлиха и другие сочинения. Однако эти пьесы официально-патриотического плана не удержались в репертуаре военных оркестров.

Значительно более репертуарными, звучавшими в выступлениях военных оркестров вплоть до начала 20-х годов, оказались попури на народные темы, составленные русскими военными капельмейстерами. Среди них «Часок в русской деревне» Артемьева, «Гусляр» Чернявского, «Золотые колосья» Евдокимова и ряд других. Но, несмотря на положительное значение, которое имело обращение к народно-песенной тематике, эти произведения были весьма далеки от совершенства. Они отличались обилием тем (до 20-ти и более различных песен), не получавших развития, а механически следовавших друг за другом. В результате возникала пестрота, калейдоскопичность музыкальных образов, отсутствие единства стиля, художественной целостности.

¹ См.: Реклама о нотах для военной музыки (в партитурах) издательства Ю. Г. Циммермана// Русский инвалид, 1903, № 9.

Среди многочисленных и разнообразных произведений танцевальных жанров — полек, мазурок, па-д'эспаней, па-де-грасов и других — наиболее популярными в репертуаре военных оркестров был вальс. На рубеже XIX и XX веков возникла значительная часть так называемых «старинных вальсов», оставшихся репертуарными и в наши дни. Они были написаны русскими военными капельмейстерами и получили распространение с помощью военно-духовых оркестров. Господствовавшие в начале века в салонном искусстве настроения пессимизма, меланхолии в известной мере повлияли на характер музыки этих вальсов. Как правило, это лирические, подчас даже сентиментальные пьесы: «Грусть» Н. Бакалейникова, «Тоска» М. Обычайко, «Дунайские волны» И. Ивановичи, «Ожидание» Г. Китлера, «Осенний сон» А. Джойса, «Оборванные струны» П. Гапона. Самую большую популярность из этой группы сочинений завоевали вальсы «Березка», «На сопках Маньчжурии» и «Амурские волны». Они не только сохранились в репертуаре духовых оркестров, но и исполнялись многими другими профессиональными и самодеятельными коллективами. Остановимся на них более подробно.

Вальс «Березка» существовал в двух вариантах: один из них, более ранний, принадлежит Б. Шиллеру (псевдоним композитора Б. Анджеевского), другой — капельмейстеру 26-го Восточно-Сибирского полка Е. Дрейзину.

В основе первой темы обоих вальсов лежит видоизмененная мелодия романса А. Рубинштейна «Разбитое сердце». Это раннее произведение композитора написано в 1848 году на немецкий текст Р. Левенштейна. В русском переводе первый куплет начинается так: «Я видел березку; сломилась она». Отсюда произошло и название вальса. Последующие темы вальсов Шиллера и Дрейзина отличаются друг от друга. Более привлекательным и интересным по музыке является вальс Дрейзина. Он-то и сохранился в репертуарной практике до нашего времени. Этот вальс был сочинен в 1905 году, а в 1911 издан в Иркутске и Петербурге. В 1943 году началась его «вторая жизнь» после того, как Е. Шац сделал хоровую обработку вальса, а поэт А. Безыменский написал новый текст. Особенную популярность вальс «Березка» приобрел, когда белетмейстер Н. Надеждина поставила на эту музыку поэтический лирический танец в руко-

водимом ею хореографическом коллективе. Да и сам ансамбль Надеждиной получил название «Березка».

89

А. Рубинштейн
Романс «Разбитое сердце»



90

Е. Дрейзин
Вальс «Березка»



По сравнению с романсом Рубинштейна вальсовая мелодия намного пластичнее, выразительнее и лиричнее:

Во время русско-японской войны был сочинен и вальс «На сопках Маньчжурии». Его автор, тоже военный капельмейстер, И. Шатров служил в 214-м Мокшанском полку. Во время ожесточенных боев под Мукденом (февраль 1905 года) полк понес большие потери. Памяти погибших товарищей Шатров посвятил свой вальс, который первоначально назывался «Мокшанский полк на сопках Маньчжурии». Вскоре Шатров опубликовал вокальный вариант вальса на текст, который сочинил сам. В дореволюционный период вальс пользовался большой популярностью и бытовал с разными текстами. В годы Великой Отечественной войны это произведение возродил И. Козловский, выступая с его исполнением на Дальневосточном фронте (1945) перед бойцами, сражавшимися с японскими милитаристами.

Военным капельмейстером был и автор вальса «Амурские волны» М. Кюсс. Этот вальс был написан в 1909 году для духового оркестра, но опубликован в фортепианном переложении и в таком виде получил распространение. Уже после Великой Отечественной войны выдающийся советский хормейстер В. Соколов сделал хоровую обработку этого произведения; новый текст к нему написали поэты К. Васильев и С. Попов. В этом виде вальс исполняется многими хоровыми коллективами. Он неизменно входит в репертуар

ансамблей Дальневосточного военного округа и Тихоокеанского флота.

В интонационном строе вальсов «На сопках Маньчжурии» и «Амурские волны» очень много общего. Они близки также маршам «Прощание славянки» и «Тоска по родине», несмотря на разную жанровую принадлежность. Интонационным «зерном» в каждом из этих произведений служит скачок вверх от V к III ступени. С этой интонации начинаются многие популярные произведения классиков: романсы «Не искушай меня без нужды» Глинки, «Матушка, голубушка» Гурилева, ария Виолетты из оперы Верди «Травиата» и другие¹.

В марше «Тоска по родине» и вальсе «Амурские волны» начальный звук опеваётся, а в соло басов и в последней теме марша «Прощание славянки» появляется без вспомогательных звуков, что придает музыке более «прямолинейный», решительный характер. В вальсе же «На сопках Маньчжурии» секстовый взлет трижды звучит в «замаскированном виде» в ходе развертывания мелодии:

91

Марш «Тоска по родине»



Вальс «Амурские волны»



Марш «Прощание славянки»



Марш «Прощание славянки»



Вальс «На сопках Маньчжурии»



¹ На распространенность этой интонации и ее роль в музыке композиторов XIX века, в частности в опере «Евгений Онегин», указывает академик Б. Асафьев // Избр. труды. Т. 2. М., 1954. С. 80.

Подводя итог обзору репертуара военных оркестров начала XX века, можно сделать заключение, что в этот период появилось довольно большое количество оригинальных сочинений для духового оркестра. Однако ни ура-патриотические марши, ни сочинения, написанные по официальным поводам, в репертуаре не сохранились. Напротив, долгую жизнь обрели простые, безыскусные пьесы военных капельмейстеров, не являвшихся композиторами-профессионалами.

Успех сочинений Агапкина, Дрейзина, Шатрова, Кюсса объясняется их мелодическим даром, близостью к народно-бытовым интонациям, простотой, искренностью и задушевностью их музыки.

5. Видные деятели военной музыки и авторы популярных произведений для военного оркестра

Василий Иванович Агапкин (1884—1963). Вся жизнь В. Агапкина связана с военной музыкой. В 10-летнем возрасте он поступил воспитанником в оркестр 308-го пехотного батальона, затем служил музыкантом-трубачом в 45-м драгунском Сиверском, 43-м пехотном Тверском и 7-м запасном кавалерийском полках. Служа в этом полку в городе Тамбове, Агапкин закончил музыкальное училище.

Здесь же в 1912 году он написал свой знаменитый марш «Прощание славянки», который, по словам автора, явился откликом на освободительную войну славянских народов Балканского полуострова против турецкого ига.

Октябрьская революция открыла молодому музыканту путь к дальнейшему совершенствованию своего музыкального дарования. Он становится военным капельмейстером, руководит образцовым военным оркестром. 7 ноября 1941 года Агапкину было доверено дирижировать сводным оркестром Московского гарнизона во время парада войск на Красной площади.

Кроме марша «Прощание славянки» Агапкин написал и издал еще несколько маршей и вальсов.



До революции Агапкин был рядовым музыкантом — «нижним чином». В годы советской власти он стал полковником, руководителем одного из лучших военных оркестров. Агапкин прослужил в оркестрах русской и Советской Армии 62 года.

Иоганн Иванович Армсгеймер (1860—1933) родился в Саксонии (в Дрездене). В 1887 году окончил Петербургскую консерваторию по классу В. Вурма. Был солистом-трубачом в оркестрах Михайловского и Мариинского театров, преподавал в училище придворной певческой капеллы. Он является автором ряда опер, балетов и произведений для духового оркестра. В период с 1882 по 1912 год был капельмейстером лейб-гвардии Егерского и Кавалергардского полков.



Яков Исаакович Богорад (1879—1941). Я. Богорад родился в семье учителя начальной школы. В детстве он овладел игрой на флейте, затем поступил в Варшавскую консерваторию, которую окончил в 1900 году, получив специальности военного капельмейстера и преподавателя музыки. С 1900 по 1903-й он служил в 160-м Абхазском пехотном полку в Гомеле, руководя военным оркестром. В 1903 году переселился в Симферополь, где основал Бюро военной инструментовки, просуществовавшее до середины 20-х годов. До революции основанное им бюро было одним из наиболее популярных в России музыкально-издательских предприятий. Значительная часть инструментовок (свыше 600) для духового оркестра выполнена самим Богорадом. Кроме того, ему принадлежит ряд сочинений для духового оркестра, а также несколько учебных пособий для начинающих музыкантов. До конца жизни Богорад вел педагогическую рабо-



ту в симферопольском музыкальном училище. Он погиб в период немецко-фашистской оккупации.

Войцех Иванович Главач (1849—1911) по происхождению чех. Музыкальное образование получил на родине, после чего переселился в Россию. Будучи талантливым музыкантом-органистом, пианистом, дирижером и композитором, Главач внес заметный вклад в развитие русской музыкальной культуры. Он часто выступал в концертах как солист и дирижер. Сохранился отзыв Максима Горького о его выступлении во главе симфонического оркестра с исполнением торжественной увертюры Чайковского «1812 год» на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде (1886)¹.

Главач написал оперу «Облава», ряд симфонических произведений, много романсов, хоров, а также маршей для

¹ См.: Сов. музыка, 1949, № 4. С. 29.

духового оркестра. На события русско-турецкой войны 1887—1888 годов он откликнулся созданием патриотических песен и маршей. В 1900 году Главач был назначен капельмейстером оркестра гвардейского морского экипажа в Петербурге.

Александр Бернгардович Гордон (1867—1942) родился в Петербурге, здесь же окончил консерваторию по классу Вурма. Солист-корнетист симфонических и оперных оркестров, дирижер сценно-духового оркестра Мариинского театра и симфонических оркестров, он вместе с тем был автором ряда маршей и пьес для духового оркестра, а также музыкально-педагогической литературы для корнета. С 1895 года Гордон являлся преподавателем, а с 1910 года — профессором Петербургской — Петроградской — Ленинградской консерватории. Одновременно с исполнительской и педагогической работой в период с 1902 по 1918 год был капельмейстером лейб-гвардейских Финляндского, а затем Преображенского полков.

В 1919—1922 годах он руководил духовым оркестром политуправления Петроградского военного округа и вел педагогическую работу в военно-музыкальной школе. В 1937 году Гордону присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Евгений Михайлович Дрейзин (1878—1932) учился в Московской консерватории. С 1903 года служил в армии и на флоте в качестве капельмейстера. Участвовал в русско-японской войне и обороне Порт-Артура сначала на крейсере «Аскольд», а затем в составе 26-го Восточно-Сибирского полка. За храбрость получил несколько боевых наград. После падения Порт-Артура (декабрь 1904) находился в японском плену, где и сочинил вальс «Березка». В годы советской власти Дрейзин занимался педагогической работой, руководил самодеятельными оркестрами. Помимо «Березки» он написал также вальсы «Тайна Мазурских болот», «Байкальские волны», кантату, посвященную Октябрю, ряд массовых песен и другие произведения.

Макс Авельевич Кюсс (1877—1942) родился в городе Шавли (Шауляй, Литва). М. Кюсс учился в Одесском музыкальном училище. В 1907 году он был назначен капельмейстером 11-го Восточно-Сибирского полка. За сочинение пол-

кового марша (1908) Кюсс был награжден золотыми часами, а годом позже написал вальс «Амурские волны».

Кроме этого Кюсс написал еще несколько сочинений для духового оркестра. После революции Кюсс становится капельмейстером 416-го Черноморского полка, служит в Одессе, Симферополе, Харькове, Москве, руководя военными оркестрами Красной Армии, в том числе — коллективом, который ныне является оркестром роты Почетного караула. Уйдя в 1927 году с этой должности в отставку, Кюсс переехал в Одессу, где руководил самодеятельными оркестрами и преподавал в музыкальной школе. Он погиб в 1942 году от рук немецко-фашистских оккупантов.

Илья Алексеевич Шатров (1879—1952). Сын унтер-офицера 214-го пехотного Мокшанского батальона, Шатров родился в городе Землянске Воронежской губернии. Уже в раннем детстве проявились его музыкальные способности: он самоучкой овладел балалайкой и гармоникой. После смерти отца его определили воспитанником в военный оркестр. Вскоре по ходатайству командования его перевели воспитанником оркестра в Варшаву, где он занимался в классе военной инструментовки Варшавского музыкального института. В 19 лет Шатров получил аттестат военного капельмейстера и был назначен в свою прежнюю часть, которая вскоре реорганизовалась в 214-й Мокшанский пехотный полк. В его составе Шатров попал на русско-японский фронт в район Мукдена. Руководимый им оркестр активно участвовал в ожесточенных боях с японцами, играя на поле боя. Потери полка составили 52 офицера, около двух тысяч нижних чинов, в их числе — два музыканта. За проявленное мужество и отвагу семь музыкантов были награждены Георгиевскими крестами, а сам Шатров — золотым орденом Станислава III степени с мечами.

Под впечатлением этих событий и был написан вальс «Мокшанский полк на сопках Маньчжурии» (1906).

После Октябрьской революции музыкант Илья Шатров остается верен профессии военного дирижера. Он пишет еще три сочинения, из которых вальс «Голубая ночь над Порт-Артуром» с успехом исполнялся во время концертных выступлений руководимых им оркестров. Будучи необычайно скромным человеком, Шатров всю жизнь оставался капель-

мейстером полковых оркестров. Лишь в 50-летнем возрасте в звании капитана он получил назначение на должность военного дирижера Тамбовского военного училища. Свой жизненный и творческий путь он закончил в Тамбовском суворовском училище. Приказ о присвоении ему очередного воинского звания уже не застал музыканта в живых.

В 1986 году на здании Тамбовского высшего авиационного училища имени Ф. Э. Дзержинского, где некогда размещались 7-й кавалерийский полк и Тамбовское суворовское училище, в которых в свое время служили Агапкин и Шатров, установлен Памятный знак в их честь (автор — скульптор заслуженный художник РСФСР К. Малофеев).

Франц Францевич Шоллар (1859—1937). Выдающийся исполнитель-валторнист и педагог Шоллар родился в Праге, где и окончил консерваторию. По приезду в Россию работал в придворном симфоническом оркестре, с 1890 по 1904 годы — в оркестре Мариинского театра. С 1884 по 1919 год вел педагогическую работу в училище Придворной певческой капеллы, был автором ряда сочинений для духового оркестра. Написанная им Школа для валторны выдержала более десятка изданий и до наших дней используется при обучении валторнистов.

В период с 1890 по 1904 год Шоллар являлся капельмейстером лейб-гвардии Семеновского полка.

Фердинанд Фердинандович Эккерт (1865—1941), родившись в Праге, закончил Пражскую консерваторию как валторнист и композитор. С 1886 года навсегда поселился в России; здесь он работал солистом оркестра, дирижером, педагогом, сочинял музыку. Он оставил свыше двухсот сочинений, среди которых 3 оперы, 2 балета, кантата к 20-летию Октября, марши, хоры и другие произведения.

В 1882—1892 годах Эккерт был капельмейстером военно-духового оркестра в Ташкенте, а переселившись в Москву, стал капельмейстером 1-го Донского казачьего полка, а затем Александровского военного училища. Одновременно он был солистом оркестра Большого театра (1895—1913) и преподавал в Московском филармоническом училище. С 1904 по 1941 год Эккерт являлся профессором Московской консерватории по классу валторны. В 1937 году ему присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Часть II

Военная музыка в России после 1917 года

Глава девятая

ВОЕННАЯ МУЗЫКА В РОССИИ С 1917 ПО 1920-е ГОДЫ

1. Новые задачи военной музыки

Февральская революция не оправдала надежд и чаяний народа: продолжалась жестокая эксплуатация промышленного пролетариата, не было ликвидировано помещичье землевладение, все новых и новых жертв требовала непрекращающаяся мировая война. Временное правительство оказалось неспособным решать эти задачи. Поэтому провозглашенный большевиками курс на социалистическую революцию нашел поддержку большинства населения России. Большевистский лозунг «фабрики — рабочим, земля — крестьянам, мир — народам!» находил отклик в сердцах простых людей, вселял в них надежду на светлое, счастливое будущее.

На всех этапах борьбы народа за защиту завоеваний пролетарской революции видное место занимала военная музыка. Уже в первые дни после свержения самодержавия революционно настроенные солдаты ряда гарнизонов, матросы Балтики и Черноморского флота участвовали в митингах, демонстрациях и манифестациях вместе со своими оркестрами. После Октября некоторые оркестры в полном составе вместе со своими капельмейстерами поставили свое искусство на службу победившему народу, несмотря на то что полки, в которые входили эти оркестры, были расформированы. К их числу относятся оркестры, которыми руководили В. Мессман, Л. Петкевич, С. Чернецкий, И. Улыбин, С. Крылов, И. Евдокимов, В. Агапкин, М. Николаев, В. Мороз. К руководству военными оркестрами были привлечены известные капельмейстеры и музыканты Г. Вар-

лих, Ф. Николаевский, А. Гордон, Ф. Эккерт, И. Шатров, М. Кюсс и многие другие. Вместе с тем в число капельмейстеров выдвинулось много талантливых молодых военных музыкантов. Благодаря этому появилась возможность организовать военные оркестры во вновь созданных частях и соединениях Красной Армии.

Перед военными оркестрами встали новые задачи: сплочение революционного народа, пропаганда идей революции, подъем боевого духа и мобилизация масс на защиту революции от интервентов и белогвардейцев. Это, естественно, потребовало новых форм работы военных оркестров, обновления их репертуара. Самые видные и ответственные партийные работники и военачальники находили время, чтобы в сложнейшей обстановке, непосредственно в ходе боевых действий лично заниматься военными оркестрами, направлять их деятельность и оказывать им помощь.

Так, М. Фрунзе, будучи окружным комиссаром, после посещения концерта-митинга, проходившего в городе Шуе с участием полкового оркестра, 13 декабря 1918 года издал приказ, в котором предписывалось устраивать подобные мероприятия во всех гарнизонах как можно чаще. В приказе подчеркивалась важная роль военных оркестров, «назначение коих и заключается главным образом в удовлетворении духовной, культурной потребности масс. В силу этого, говорится в приказе, во всех войсковых частях необходимо обратить внимание на организацию хороших оркестров, приобретая инструменты и нанимая хороших музыкантов за счет сумм, отпускаемых на просветительные нужды войск». Приказом за активное участие в концерте-митинге и высокий художественный уровень исполнения поощрялся оркестр 57-го Шуйского стрелкового полка и его капельмейстер А. Дышман¹.

С. Буденный и Г. Котовский, которые сами были хорошими музыкантами, высоко ценили воодушевляющую роль музыки и пения.

Командующий легендарной Первой Конной армией Буденный очень любил музыку, прекрасно пел и оказывал вся-

¹ См.: ЦГАОР СССР, ф. 5508, оп. 1, д. 1184. Л. 20.



Военный оркестр на фронте гражданской войны (1919)

ческую поддержку своим музыкально одаренным бойцам. В годы гражданской войны в редкие часы затишья между боями укреп композиторский талант кавалериста-буденновца Д. Покрасса. Всенародное признание получила его песня на слова д'Актиля «Марш Буденного» («Мы красные кавалеристы»).

Был в армии Буденного и военный оркестр. Немногочисленный по составу, но очень мобильный, он разделял со всеми конармейцами тяготы, невзгоды и опасности боевой походной жизни. Таким он и запечатлен на известной картине М. Грекова «Трубачи Первой Конной». После окончания гражданской войны один из юных музыкантов этого оркестра Константин Иванов был направлен Буденным на учебу в Московскую консерваторию. Он стал известным дирижером, лауреатом Всесоюзного конкурса, руководителем Государственного симфонического оркестра СССР, народным артистом Советского Союза.



Бесстрашный командир Отдельной кавалерийской бригады Г. Котовский происходил из музыкальной семьи. В детские и юношеские годы он научился играть на кларнете; во время учебы в сельскохозяйственной школе активно участвовал в духовом оркестре, в хоре, в любительских спектаклях. В годы командования кавбригадой он стал инициатором создания в соединении духового оркестра. Командиры частей и подразделений получили задание вместе с другими военными трофеями собирать и музыкальные инструменты, были выявлены и сведены в одно подразделение все бойцы, умеющие играть на духовых инструментах. Так был создан оркестр, в котором сам комбриг (впоследствии — комкор) участвовал в качестве кларнетиста.

Котовский дал «путевку в жизнь» одаренным музыкантам из числа бывших конармейцев, отправив их на учебу. Так, пулеметчик Константин Гарбарь стал военным дирижером и композитором, эскадронный запевала Владимир



Панченко — солистом-певцом, трубач Натан Рахлин — известным оперно-симфоническим дирижером, народным артистом СССР.

В связи с нехваткой дирижеров руководство вновь создаваемыми оркестрами частей и соединений Красной Армии нередко приходилось поручать наиболее опытным музыкантам-духовикам.

В 1919 году начальник политотдела Крымского восточного фронта А. Коллонтай поручила симферопольскому музыкальному издателю и педагогу Я. Богораду и его ученику молодому флейтисту Г. Нагорному создать духовой оркестр. Такой оркестр был создан из 14 музыкантов, включен в штат Первой Крымской ударной бригады и выехал на Керченский фронт. Капельмейстером был назначен Г. Нагорный.

Когда в конце 1918 года в 25-ю чапаевскую дивизию добровольно вступил трубач бывшего гвардейского уланского полка Д. Самыгин, его тут же пригласил комиссар ди-

визии Д. Фурманов и поставил перед ним задачу создать духовой оркестр. Вскоре оркестр был сформирован, и Самыгин был назначен его руководителем. В короткий срок, в перерыве между боями оркестр разучил песни революции, несколько маршей и народных песен. В числе последних была и известная песня «Гулял по Уралу Чапаев-герой», ставшая особенно популярной в 30-е годы. Ее текст сочинила политбоец чапаевской дивизии Мария Андреевна Попова, судьба и облик которой легли в основу образа Анки-пулеметчицы в романе Д. Фурманова и киноленте братьев Васильевых¹.

Вместе с дивизией оркестр, возглавляемый Самыгиным, прошел трудными военными дорогами по Уралу и Западному фронту.

В ходе гражданской войны бывали случаи, когда музыканты белогвардейских частей покидали свои войска и всем оркестром переходили на сторону Красной Армии. Об одном из таких случаев рассказала газета «Правда»: «В январе 1919 года при взятии Чернигова полком легендарного советского полководца Щорса гайдамацкая застава, прикрывавшая город, после недолгого сопротивления обратилась в бегство. На одной из улиц гайдамацкий оркестр попал под пулеметный огонь и распластался на мостовой. Богунцы приказали музыкантам встать и играть. Пленные тут же встали по своим местам и заиграли „Интернационал“. Оказалось, что они, в ожидании красных, давно тайком разучили пролетарский гимн и ждали только подходящего случая, чтобы покинуть гайдамаков. Богунцы остались довольны оркестром. Щорс включил его в штаб полка»².

М. Тухачевский³, Я. Гамарник, И. Якир, Р. Землячка, Е. Стасова и многие другие видные советские военачальники и партийные деятели постоянно уделяли внимание военной музыке и проявляли заботу о духовых оркестрах.

¹ См. очерк: Песня пулеметчицы // Сов. культура, 1979, 8 марта.

² Правда, 1935, 27 мая.

³ Среди экспонатов Центрального музея Вооруженных Сил хранится дирижерская палочка черного дерева, подаренная командующим Западным фронтом М. Тухачевским капельмейстеру 45-го Московского добровольного полка 4-й армии И. Вильчинскому в годы гражданской войны.

В свою очередь военные музыканты, как и весь личный состав Красной Армии, беззаветно выполняли свой гражданский и воинский долг, стойко перенося все тяготы и лишения, а подчас проявляя подлинный героизм. В условиях голода и жесточайшей разрухи, нехватки нот, музыкальных инструментов, а главное — кадров исполнителей и капельмейстеров — военные музыканты использовали все возможности и средства, чтобы нести людям радость общения с музыкой и песней, вдохновляя бойцов на подвиги.

2. Руководство военными оркестрами

Уже в первые годы гражданской войны предпринимались попытки широкого привлечения деятелей искусства и культуры к агитационно-пропагандистской и эстетико-воспитательной работе среди красноармейцев и краснофлотцев, причем работа эта велась целенаправленно, а руководство ею осуществлялось из единого центра. Постепенно складывались организационные формы такого руководства, хотя, надо сказать, они были достаточно гибкими и во многом определялись обстановкой и местными условиями.

В июне 1919 года в составе Агитационно-просветительного отдела Политического управления РВС¹ создается художественное отделение. Оно объединяло четыре секции: театральную, музыкальную (музыкальное бюро), фото, кино и изобразительных искусств. Музыкальное бюро состояло из пяти подсекций: репертуарной, хоровой, оркестровой, народных инструментов и камерной музыки, ведавших просветительными концертами. В 1920 году учреждаются органы управления оркестрами фронтов и военных округов — инспекции военных оркестров. Руководство военной музыкой в частях, соединениях и учреждениях Красной Армии возлагается на политические органы. Музыкальное бюро Политуправления РВС в это время сосредоточивает свою деятельность преимущественно на военно-духовой музыке. Оно переименовывается в Бюро военных оркестров Красной Армии и Флота. Его возглавил В. Мессман, бывший до того инспектором оркестров Западного фронта. Инспектором ор-

¹ РВС — Революционный военный совет (Реввоенсовет).

кестров Петроградского военного округа назначается С. Чернецкий, а Балтийского флота — С. Новицкий.

Параллельно с центральными органами руководства идейным и культурным воспитанием личного состава армии и флота на местах с целью наиболее полного и всестороннего привлечения к этой работе артистических сил создаются комиссии и советы.

В 1920 году в Петрограде был учрежден Военно-театральный комитет, объединивший представителей Петроградского комитета РСДРП, всех политорганов на территории Петроградского военного округа и Балтийского флота, Наркомпроса, городских театров и профсоюза работников искусств. Многие артисты мобилизуются и в составе артистических команд направляются в части Красной Армии и Флота для использования по специальности.

Это позволило создать при некоторых соединениях не только духовые, но и симфонические оркестры. Так, симфонический оркестр постоянно функционировал при дивизии латышских стрелков. Два симфонических оркестра — один в Петрограде и один в Кронштадте — действовали на Балтийском флоте. Еще один симфонический оркестр обслуживал войска Петроградского военного округа. На Северном Кавказе при Политуправлении СКВО¹ действует в эти годы симфонический оркестр под управлением К. Сараджева. С военными симфоническими оркестрами в смешанных концертах выступают самые известные певцы: А. Нежданова, Л. Собинов, Ф. Шаляпин, И. Ершов, И. Тартаков, инструменталисты Л. Цейтлин, И. Налбандян, Л. Николаев, М. Бихтер и многие другие. В 1919 году в Кронштадте были поставлены оперные спектакли «Севильский цирюльник» и «Фауст».

Несмотря на крайне ограниченные возможности, круг вопросов, входивших в компетенцию Бюро военных оркестров Политуправления и инспекторов (инструкторов-организаторов)² фронтов, военных округов и флотов, был достаточно широк. Они занимались разработкой штатов и составов ор-

¹ СКВО — Северокавказский военный округ.

² Так одно время назывались руководители военно-оркестровой службы в дивизиях, армиях, военных округах, на фронтах и флотах.

кестров, высказывали рекомендации по подбору репертуара, ведали снабжением оркестров музыкальными инструментами, оказывали помощь командирам и комиссарам воинских частей в подборе капельмейстеров, организовывали обучение музыкантов из числа способных молодых красноармейцев и сирот-беспризорников при войсковых оркестрах. Уже в ходе гражданской войны была разработана система обучения военных музыкантов и капельмейстеров. Она зафиксирована в уставах военной музыкальной школы и ускоренных курсов военных капельмейстеров, а также в других документах.

В 1919 году в Киеве организуется первая советская военно-музыкальная школа. Ее начальником назначается А. Альшванг, ставший впоследствии известным советским музыковедом. Годом позже начинают действовать военно-музыкальные курсы в Петрограде и Смоленске, которые обеспечивали подготовку оркестровых музыкантов и капельмейстеров соответственно для Петроградского военного округа и Западного фронта.

Курсы в Петрограде состояли из двух отделений: общего (200 человек), готовившего музыкантов, и специального (20 человек), на котором обучались капельмейстеры¹. Сразу же по окончании гражданской войны эти курсы из окружных были реорганизованы во всеармейские, а контингент обучаемых был увеличен до 300 человек. Вскоре аналогичные курсы были созданы в Ташкенте².

В 1918 году разрабатываются штаты и составы военных оркестров. Однако из-за нехватки музыкантов и инструментов они оказались нереальными.

Во-первых, далеко не в каждом полку был военный оркестр. Так, в 1919 году в Петроградском военном округе было всего 16 оркестров, а на Дальнем Востоке к концу гражданской войны — лишь два.

Во-вторых, там, где оркестры все же были, они далеко не всегда по численности отвечали требованиям штатов; многие оркестры имели полупрофессиональный, полусамодетельный характер; уровень их исполнительства и репертуар

¹ Приказ по Петрогр. В. О. № 689—1920 г. // ЦГАСА, ф. 9, оп. 11, ед. хр. 188. Л. 304—307.

² Приказы РВС № 1033—1921 г. и 807—1922 г.



Оркестр воспитанников Петроградской школы.
В центре С. Чернецкий (1920)

часто оставляли желать лучшего. Далеко не всегда степень подготовки руководителей этих оркестров соответствовала задачам руководства музыкальными коллективами: ведь в первые месяцы организации Красной Армии вместо назначения командиров существовала система выборов на командные должности. Такая система распространялась и на музыкантские взводы. Нередко случалось, что добросовестные, преданные делу революции, но не получившие достаточной теоретической подготовки музыканты, будучи избранными на должности капельмейстеров, оказывались не в состоянии в полной мере справиться с непосильными для них обязанностями.

В результате большинство оркестров было укомплектовано в соответствии с реальными возможностями, как правило, значительно меньшим числом музыкантов, чем предусматривалось штатом. Так, если по штату оркестра пехотного полка РККА (июль 1918 года) полагалось иметь 42 человека, то фактически в это время в оркестре 25-й («Чапаевской») дивизии было 26 исполнителей, в музыкальной команде Киевского коммунистического полка — 22 музы-

квinta, включая капельмейстеров и старшину; в большинстве же оркестров состав исполнителей колебался от 14 до 18 человек.

В целях повышения художественно-технического уровня военных оркестров Музыкальное бюро в августе 1919 года установило минимальный состав для всех оркестров: 23 человека. Годом позже приказом Реввоенсовета были установлены новые штаты и типовые составы военных оркестров¹. Их было три. Штат «А» (смешанный состав оркестра из 42 человек) вводился в особых случаях по решению военного совета округа. Штат «Б» (тоже смешанный состав) предусматривал 26 человек и предназначался для пехотных частей; штат «В» (18 человек, медный состав) — для кавалерии. В этом виде штаты военных оркестров просуществовали до 1925 года.

В условиях хозяйственной разрухи и отсутствия производства музыкальных инструментов снабжение ими военных оркестров было связано с большими трудностями. В 1919 году по представлению специальной комиссии с участием сотрудников Музбюро был издан декрет о национализации музыкальных инструментов. В соответствии с этим актом все неиспользованные инструменты были изъяты из складов, хранилищ, с фабрик, из учреждений, у частных лиц и переданы Просветотделу Политуправления РВС для распределения между военными оркестрами. Одновременно производилась закупка инструментов и их ремонт с привлечением частных мастерских. Попытка организовать производство новых инструментов, предпринятая в это время, успехом не увенчалась.

В феврале 1921 года, когда гражданская война в основном уже завершилась, появилась возможность создания крупного, художественно полноценного коллектива — Образцового военного оркестра РСФСР. В этом первоклассном оркестре, насчитывавшем 96 человек, были собраны лучшие музыканты-исполнители, среди них — А. Адамов, М. Табаков, В. Блажевич, В. Солодуев. Возглавлял оркестр В. Месман, однако в качестве дирижеров привлекались и другие видные музыканты того времени.

¹ Приказ РВС № 1686 от 31 августа 1920 г.//ЦГАСА, ф. 4, оп. 3, ед. хр. 1632. Л. 475.

3. Деятельность военных оркестров

Революционные события 1917 года коренным образом преобразовали характер и социальный смысл деятельности военных оркестров. Уже после свержения царизма главной и основной ее сферой становится общественно-организаторская функция военной музыки. В бурные дни стачек и демонстраций, митингов и массовых шествий между февралем и октябрём, в напряженные и грозные годы гражданской войны духовые оркестры выражали революционный порыв народа, объединяли многотысячные массы, призывали их к борьбе за свободу против угнетателей, за победу народной власти.

Новое содержание военной музыки, раскрывавшееся в обновленном репертуаре, было неразрывно связано и с новыми формами выступлений армейских и флотских оркестров. Даже в тех случаях, когда сохранялся традиционный порядок участия оркестров в общественных и воинских церемониях, когда из-за отсутствия нового служебно-строевого репертуара приходилось исполнять старые марши, сама обстановка, политическая направленность, содержание речей и лозунгов, круг участников придавали звучанию оркестров небывалую, совершенно иную идейно-смысловую окраску.

Точно так же, по-новому звучали старые марши в сочетании с революционными песнями во время первого парада войск Красной Армии, проходившего 1 мая 1918 года на Ходынском поле в Москве. Здесь звучали в исполнении оркестра «Интернационал», «Варшавянка»; но рядом с ними исполнялись марши «Богдан Хмельницкий», «Суворовский марш», «Сигнал» и другие русские марши. Дирижировал оркестром бывшего 11-го драгунского Фанагорийского генералиссимуса князя Суворова полка, перешедшим на сторону революции еще в 1917 году, его капельмейстер Л. Петкевич. По окончании парада по просьбе В. И. Ленина оркестр продолжил игру также во время демонстрации¹.

Парады и митинги с участием военных оркестров проходили в нашей стране повсеместно по случаю проводов на

¹ Пожидаев Г. Перо жар-птицы. М., 1967. С. 30.



фронт частей и отрядов Красной Армии, освобождения от белогвардейцев городов и населенных пунктов, вручения знамен и орденов воинским частям и военно-учебным заведениям, награждения орденами командиров и бойцов за отличия и храбрость в боях.

Кроме парадов, митингов, почетных караулов, где военные оркестры были непременными участниками, они привлекались также и к другим массово-политическим мероприятиям. Музыка революционных песен и военных маршей звучала при открытии Второго Всероссийского съезда рабочих и крестьянских депутатов, на встрече делегатов кон-

грессов Коминтерна, во время открытия памятников деятелям революции, на массовых демонстрациях и митингах в дни революционных праздников.

Еще более активной и целеустремленной, чем в тылу, была деятельность военных оркестров на фронтах гражданской войны. Сохранилось много свидетельств об участии военных оркестров в боевых действиях, об исполнении ими революционных гимнов и песен, а также военных маршей непосредственно перед наступлением или во время атаки. При этом военные музыканты проявляли подлинный героизм, играя под огнем неприятеля, нередко продолжая игру, будучи ранеными. Не раз приходилось им откладывать в сторону музыкальные инструменты и брать в руки оружие, чтобы отразить нападение врага¹.

Огромную роль в подъеме боевого духа красноармейцев и краснофлотцев играли также выступления оркестров в перерыве между боями, на привалах, на отдыхе. Военные музыканты были душой, «ядром» красноармейской художественной самодеятельности; они не только вдохновляли личный состав на подвиги, но и скрашивали досуг бойцов и командиров. По сути дела, такие выступления военных оркестров носили характер концертов, хотя и были лишены привычных атрибутов — концертной эстрады, конферанса и т. п.

Вообще вся концертная работа военных оркестров в годы гражданской войны лишена того академизма, пышности и помпезности, которые были свойственны выступлениям оркестров старой русской армии, особенно благотворительным, в том числе «инвалидным концертам». На возникавших в военное время концертах-митингах преобладал простой, доступный, преимущественно песенный репертуар, отсутствовали виртуозные, но неглубокие сольные пьесы; главное внимание уделялось идейно-тематической направленности выступлений. Сама форма митинга-концерта представляла собою совершенно новое явление, объединяющее политичес-

¹ Факты участия военных оркестров и музыкантов в боевых операциях приведены в статье: *Архангельский А., Гутнов А.* Военные оркестры на фронтах гражданской и Великой Отечественной войн // Советская военная музыка. М., 1977.

кую агитацию и пропаганду с эстетико-художественным воздействием различных видов искусства. Митинги-концерты проводились в самых крупных залах Петрограда, Москвы и других городов. После речей «о текущем моменте» выступали артисты. Непременными участниками митингов-концертов были военные оркестры.

Помимо концертов-митингов, в Петрограде по инициативе Музыкального отдела Политуправления Балтфлота еженедельно устраивались концерты большого духового оркестра под управлением Ф. Нидмана. Его репертуар составляли популярные симфонические произведения, отрывки из опер русских и зарубежных классиков. Всего было проведено около 100 таких концертов. К музыкально-просветительской работе среди моряков Балтфлота привлекались лучшие артистические силы Петрограда — профессора и педагоги консерватории, артисты оркестра Мариинского и других оперных театров. Был сформирован также оперно-симфонический оркестр, который возглавил С. Самосуд. К лету 1920 года оперно-концертная группа насчитывала 365 человек¹.

В крупных гарнизонах нередко выступали сводные оркестры. Чаще всего они звучали в Петрограде.

В марте 1919 года сводный оркестр Петроградского гарнизона звуками «Интернационала» и других революционных гимнов и песен приветствовал делегатов, прибывших на I конгресс Коминтерна. А в дни работы II конгресса (июль 1920 года) на Васильевском острове, против здания бывшей фондовой биржи была показана массовая инсценировка на тему освобождения труда. В инсценировке приняли участие артисты петроградских театров, учащиеся театральных училищ и около двух тысяч красноармейцев. Сводным оркестром Петроградского гарнизона дирижировал Г. Варлих. Декорация, укрепленная на портале биржи, изображала крепость с золотыми воротами и большим замком, которая должна была символизировать угнетение, рабство. Сменяя друг друга, на площади появлялись властители — Наполеон, папа римский, султан, банкир, купец, проходили рабы

¹ Бронфин Е. Музыкальная культура Петрограда первого послереволюционного пятилетия (1917—1922). Л., 1984. С. 81—87.

в кандалах, римские гладиаторы. Вольница Степана Разина безуспешно атаквала крепость. Но под ударами рабочих твердыня капитализма пала. Задник с изображением крепости опускался, и декорация изображала цветущее «деревое свободы»¹.

В том же году, в ноябре, в честь третьей годовщины Октября была проведена другая гигантская по масштабам инсценировка «Взятие Зимнего дворца». Она проходила прямо «на натуре» — на Дворцовой площади Петрограда. В ней участвовали 100 учащихся школы актерского мастерства, 30 артистов цирка, два запасных пехотных полка, отряд моряков, кавдивизион и все военные оркестры гарнизона. К обеспечению музыкальной части представления были привлечены крупнейшие музыканты Петрограда: Б. Асафьев, Г. Варлих, А. Чесноков, В. Щербачев. Сводным оркестром руководил С. Чернецкий. Инсценировка завершилась военным парадом.

Таким образом, концертные выступления военных оркестров в годы гражданской войны были мало похожи на концерты академического плана. Они чаще всего носили синтетический характер. Военно-духовые оркестры демонстрировали здесь свое мастерство рядом с пантомимой, драмой, иногда оперой, балетом, цирковым искусством, но обязательно с участием пения и художественного слова. Во время исполнения революционных песен в качестве хора обычно выступала вся аудитория.

4. Репертуар военных оркестров

Революционные события властно потребовали обновления репертуара военных оркестров. Его основой становятся революционные песни. Некоторые из них («Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», «Красное знамя», «Мы кузнецы», «Марш Буденного») включаются в строевой репертуар и используются как в качестве маршевой музыки, так и исполняются во время концертов и митингов.

После революции утверждается новый Государственный гимн молодой Советской Республики — «Интернационал»,

¹ См.: Данилевич Л. Книга о советской музыке. М., 1962. С. 13.

ислед за этим в апреле 1918 года появляется и Государственный герб¹.

Текст «Интернационала» написан в 1871 году французским поэтом-коммунаром Эженом Потье. Его стихи были откликом на события Парижской коммуны. Они появились в печати в 1887 году в сборнике революционных песен поэта. Тогда же музыкант-любитель Пьер Дегейтер написал на этот текст песню-гимн, которая впервые прозвучала в исполнении рабочего хора города Лилля под управлением автора.

В России «Интернационал» стал распространяться в начале XX века. Русский перевод принадлежит рабочему поэту А. Коцу (Данину). Он впервые опубликован в 1902 году в русском журнале «Листки жизни», издававшемся за границей. В 1906 году музыка «Интернационала» была опубликована в гармонизации Д. Черномордикова в сборнике «Революционные песни». С тех пор эта песня получила широчайшее распространение среди революционеров-подпольщиков.

В качестве Государственного гимна РСФСР, а затем СССР «Интернационал» использовался с 1918 по 1943 год. При утверждении гимна в текст его припева было внесено изменение — вместо «Это будет последний и решительный бой» после революции стали исполнять:

Это есть наш последний
И решительный бой.

С января 1944 года с введением нового Государственного гимна Советского Союза «Интернационал» стал партийным гимном.

Музыка «Интернационала» очень проста, доходчива, но вместе с тем необычайно выразительна. Она строится на сочетании призывных фанфарных интонаций с душевными вокальными «распевами» в народной манере. В структуре напева четко прослеживается симметрия. По форме произведение

¹ Заметим, что символика советского герба тесно и неразрывно связана с поэтическими образами революционных песен. Так, солнечные лучи, освещающие земной шар, вызывают в памяти слова «Интернационала»: «Для нас все так же солнце станет сиять огнем своих лучей»; красные ленты, обвивающие колосья, связаны с песней «Красное знамя»: «Оно горит и ярко рдеет, семя грядущего зреет»; молот — атрибут песни «Мы кузнецы»: «Вздыхайся выше, наш тяжкий молот». Наконец, звезда — напоминание пушкинских строк: «Товарищ, верь, взойдет она, звезда пленительного счастья».

представляет собой куплетную песню из трех куплетов. Очень своеобразна и оригинальна форма куплета. С одной стороны, ее можно определить как сложную двухчастную, в которой первая часть (запев) написана в простой безрепризной двухчастной форме, а вторая часть (припев) — в форме периода повторного строения. Такая трактовка формы оправдывается и тем, что по своим масштабам (16 тактов) припев равен запеву, состоящему из двух восьмитактовых периодов.

С другой стороны, форму куплета этого гимна можно «рассматривать как *простую трехчастную* с расширенной и сильно видоизмененной репризой синтетического типа, служащей припевом»¹.

Основанием для такой более глубокой и тонкой трактовки являются следующие моменты:

— интонационное родство между припевом и обоими частями запева (причем более ярко оно проявляется с первым периодом);

— явно «развивающий» характер музыки второго периода запева и его неустойчивая доминантовая тональность (F-dur);

— сходство строения (при различии масштабов) между первой частью запева и припева;

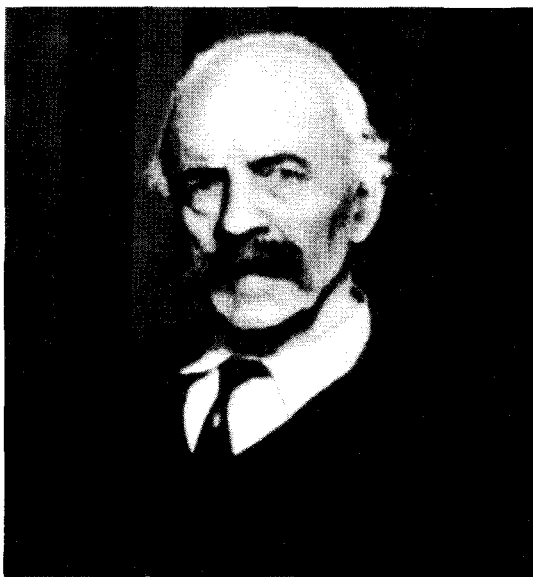
— возвращение в припеве в главную тональность (B-dur);

— общий характер припева, в котором утверждается решительность и целеустремленность, свойственные начальному периоду:

92 Начало первого периода запева

Пунктиром обозначены мелодико-интонационные связи, а скобками — сходные в метроритмическом отношении мотивы.

¹ Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986. С. 237.



Таким образом, в музыке достигается обобщающее, «резюмирующее» значение припева, подчеркивающего доминирующую роль текста: «Это есть наш последний и решительный бой».

Рядом с «Интернационалом» по популярности можно поставить другую замечательную песню революционного подполья — «Варшавянку». Эта песня польских революционеров появилась в 1883 году. Автор ее текста — В. Свенцицкий. Русский перевод был сделан соратником и другом Ленина Г. Кржижановским в 1907 году. Напев этой песни восходит к песне «Марш зуавов», которая была распространена среди польских эмигрантов в Париже в середине XIX столетия.

По жанру это марш-песня. Энергичный, сурово-мужественный, напористый характер, выраженный в словах припева «Марш, марш вперед, рабочий народ!», подчеркнут в музыке быстрым темпом и пунктирным ритмом в сочетании с минорным ладом. В интонационном строении мелодии ощущаются связи с польской народной песней и возникшими на ее основе полонезами Огиньского и Шопена.

По структуре «Варшавянка» представляет собой тоже куплетную песню. Ее запев изложен в простой двухчастной форме с репризой. Начало второй части (середина) вносит ладовый контраст. Она строится на тематическом развитии интонации скачка, появляющегося в кульминации обеих частей. Припевом же служит повторение второй части запева с новым текстом.

К числу маршей можно по жанровым признакам отнести и популярнейшую песню «Смело, товарищи, в ногу!». Ее текст и музыка сочинены в 1897 году рабочим поэтом-революционером Л. Радиным. Начиная с 1900 года она неоднократно публиковалась в нелегальных изданиях. В 1914 году впервые была напечатана в легальной большевистской газете «Путь правды».

Упругая, светлая мелодия песни развивает традиции многих русских маршей; опевание V ступени лада, которым начинается песня, как бы рисует «шаг на месте». Подобный прием часто встречается как в старинных, так и в современных маршах (вспомним «Скобелев-марш», «Парад» С. Чернецкого, «Столичный марш» В. Рунова и многие другие). Здесь мы сталкиваемся с куплетной формой, но опять с новой ее разновидностью. Строение куплета в этой песне — период единого строения с дополнением; причем оно и служит припевом. По тематическому материалу это буквальное повторение второй половины запева¹.

Песня «Смело, товарищи, в ногу!», вместе с другими песнями революции, не только явилась художественным памятником эпохи, но и оказала заметное влияние на мелодический строй советской маршевой музыки: на ее интонациях строятся «Марш Красной Армии» Р. Глиэра, «Встречный марш Красной Армии» С. Чернецкого и ряд других произведений служебно-строевого репертуара военных оркестров.

¹ Заметим, что подобная структура куплетов (А В В) очень типична для многих народных мелодий. Она встречается, например, в песнях «Иза острова на стрежень», «Когда б имел золотые горы», «Шумел, горел пожар московский» и многих других. Удобство такой формы состоит в том, что она позволяет исполнять песню большим составом хора практически без всякой подготовки: хор следует за запевалой и лишь повторяет последние два стиха каждого куплета. В связи с этим она возникает иногда «стихийно», даже в тех случаях, когда повторение не предусмотрено.

Потребность в новых песнях стимулирует творческие устремления народных масс. В годы революций и гражданской войны рождаются новые тексты, отражающие события сегодняшнего дня. Они приспособляются к известным мелодиям, иногда видоизмененным. Таким путем родился русский вариант «Марсельезы». В нем не только совершенно иной текст, но и заметное упрощение мелодии:

93 Руже де Лиль
«Марсельеза»

Al - lons, en - fants de la pa - tri - e! Le jour de gloire est ar - ri -
- vé. Con - tre nous de la ty - ran - ni - e. Le sten -
- dard san - glant est le - vé. Le sten - dard san - glant est le - vé.

94 «Рабочая Марсельеза»

От - ре - чем - ся от ста - ро - го ми - ра, от - рях -
- нем е - го прах с на - ших ног. Нам вра - ждеб - ны зла - ты - е ку -
- ми - ры, не - на - вис - тен нам цар - ский чер - тог. Вста -
- вай, под - ни - май - ся, ра - бо - чий на - род, вста -
- вай на борь - бу, брат го - лод - ный! Раз - дай - ся, клич мес - ти на -
- ро - дной, впе - ред, впе - ред, впе - ред, впе - ред, впе - ред!

Еще более радикальная переработка музыки произошла в песне «Смело мы в бой пойдем». Ее мелодической основой является популярный в те годы романс Луценко на словах Емельянова «Белая акация»:



В пролетарской песне ускоряется темп, мелодия становится более упругой и «прямолинейной», музыка становится активной, энергичной:



Иногда тексты новых песен сочинялись на мелодии классических произведений. Так, например, произошло с песней «От павших твердынь Порт-Артура», которая исполнялась на музыку романса Шумана «Два гренадера». Но чаще всего музыкальной основой новых песен служили народные мелодии. В уже упоминавшейся песне М. Поповой «Гулял по Уралу Чапаев-герой» использована музыка солдатской песни «Трубочка»; мелодия другой солдатской песни «Эх, в Таганроге», в которой рассказывается о смерти Александра I, в годы гражданской войны стала исполняться с таким текстом:

Гей, по дороге, гей, по дороге,
По дороге войско красное идет...



Очень много разнообразных поэтических вариантов бытовало с мелодией популярнейшей матросской песни «Яблочко». Большой любовью пользовалась также одна из первых «авторских» массовых песен — «Марш Буденного» Дмитрия Покрасса на слова д'Актиля. Звучали в исполнении духовых оркестров и такие песни, как «Красная Армия всех сильнее», «Песня коммуны» А. Митюшина, а также многие народные напевы.

Революционные песни и гимны в период гражданской войны входили как в служебно-строевой, так и в концертный репертуар военных оркестров. Служебный репертуар, кроме того, был представлен походными и встречаемыми маршами, унаследованными от русских военных оркестров дореволюционной поры. Среди них были марши «Герои», «Триумф победителя», «Тоска по Родине», старинный колонный, «Егерский марш», «Морской король», «Выход гладиаторов», «Прощание славянки» В. Агапкина, «Сигнал» Л. Петкевича, марши Тейке «Старые друзья», «Воздушный флот» и другие.

Отдельные попытки сочинения новых маршей, которые предпринимались некоторыми капельмейстерами, положительных результатов не дали. Музыка этих маршей была маловыразительной, а их интонационный строй не вносил чего-либо нового в традиционную маршевую схему. Таким образом, такие марши, хотя их авторы и давали им звучные «современные» названия, по качеству музыки заметно уступали лучшим русским маршам дореволюционной поры. К тому же практическое отсутствие возможности издавать новую музыку не позволяло распространять эти сочинения в войсках.

Точно так же обстояло дело и с оригинальной концертной литературой для духового оркестра. Появлявшиеся изредка новые фантазии и попури на народные и популярные оперные темы по своим художественным достоинствам заметно уступали аналогичным пьесам дореволюционного периода, которые, кстати, также не всегда были достаточно высоки. Созданные в эти годы три программные увертюры для духового оркестра — «Торжество революции» А. Сауля, «Юлиан Мархлевский» В. Блажевича и «Царь-голод»

Я. Богорада, — хотя впоследствии и были изданы, не получили распространения из-за бледности музыки. Поэтому основу концертного репертуара в годы гражданской войны составляли, с одной стороны, переложения классических пьес, с другой стороны, традиционный репертуар духовых оркестров, исполнявшийся в парках, садах, во время танцев и т. п.

Из произведений классической музыки наиболее часто исполнялись пьесы, тематически связанные с революционной борьбой. Особенно репертуарными были увертюры к драме «Эгмонт» Бетховена, к операм «Риенци» Вагнера и «Вильгельм Телль» Россини, увертюры А. Литольфа «Робеспьер» и «Жирондисты»¹.

Нередко звучали также увертюры к операм «Волшебная флейта» Моцарта, «Тангейзер» Вагнера, отрывки из опер Глинки, Римского-Корсакова и других авторов. Остальная часть репертуара состояла из народных песен, популярных мелодий из опер и оперетт (как в качестве самостоятельных номеров, так и в виде попури), балльных танцев, старинных вальсов, романсов и салонно-развлекательной музыки.

Почти все произведения для духового оркестра исполнялись по рукописным нотам. Многие из этих пьес звучали в переложениях для духового оркестра, выполненных самими капельмейстерами.

Это объясняется крайне слабыми возможностями издания нотной литературы, которыми располагало Политуправление РВС. Лишь в 1920 году появляются первые нотные издания для оркестров армии и флота, предпринятые Музбюро. Это были увертюры «Эгмонт», «Волшебная флейта», «Вильгельм Телль», «Тангейзер» и «Робеспьер». Однако тираж в 35 экземпляров, конечно, не мог удовлетворить потребности всех военных оркестров. Все это, несомненно, затрудняло деятельность оркестров молодой Красной Армии и Военно-Морского Флота.

¹ Напомним, что в первом из названных увертюр Литольфа использован гимн французской революции «Марсельеза», а во второй — революционная песня «*Ça ira*» («Все вперед»).

Глава десятая

ВОЕННАЯ МУЗЫКА С 1920 ПО 1941 ГОДЫ

1. Подъем советской многонациональной культуры

Сразу после окончания гражданской войны для восстановления экономики страны после после X съезда партии (1921) осуществляется переход к новой экономической политике. Но уже в 1925 году XIV съезд ВКП(б) провозглашает начало работы по индустриализации страны. Народам Страны Советов пришлось строить новое общество в трудных условиях.

Сложившийся в 30-е годы культ личности Сталина привел к нарушениям законности, необоснованным массовым репрессиям, затормозил развитие науки, культуры и искусства. Целый ряд талантливых произведений М. Булгакова, А. Платонова, Д. Шостаковича, С. Прокофьева и других выдающихся представителей советского искусства увидел свет лишь после смерти Сталина.

Несмотря на это, в кратчайший исторический срок в СССР была совершена культурная революция, ликвидирована неграмотность, обучение во всех школах стало вестись на родном языке; свою письменность и литературу получили многие народы, которые в условиях самодержавно-крепостнической России были обречены на вымирание. На окраинах бывшей Российской империи вошли в строй новые университеты, научные и образовательные учреждения, консерватории, академии наук.

Большую помощь некогда отсталым народам в их экономическом, социальном и культурном развитии оказал русский народ. В ведущих учебных заведениях страны шла интенсивная подготовка национальных кадров. В Московской и Ленинградской консерваториях были открыты национальные студии, подготовившие для советских республик талантливых музыкантов-исполнителей, композиторов и педагогов. Значительную помощь в развитии национальных музыкальных культур, в создании первых национальных опер оказали известные композиторы. Глиэр, бу-

дучи профессором и директором Киевской консерватории, воспитал много талантливых украинских композиторов, в том числе Л. Ревуцкого и Б. Лятошинского; он написал азербайджанскую оперу «Ашик-Кериб», а совместно с Т. Садыковым — узбекскую оперу «Лейли и Меджнун»; С. Василенко и М. Ашрафи создали первую узбекскую оперу «Буран»; плодотворным было творческое сотрудничество русских композиторов В. Власова и В. Фере с композитором А. Молдыбаевым, создавших несколько киргизских опер; долгие годы композиторы С. Баласанян и Е. Брусиловский работали над созданием национальных опер и обучали местные композиторские кадры, первый — в Таджикистане, второй — в Казахстане. Значительный вклад в развитие оперного творчества в своих республиках внесли У. Гаджибеков (Азербайджан), З. Палиашвили (Грузия) и А. Спендиаров (Армения). Большие достижения музыкального искусства народов Советского Союза были ярко продемонстрированы во время декад национального искусства всех союзных республик, которые проходили в Москве в 1938 году.

Развитию национальных музыкальных культур содействовала и военная музыка. Военные оркестры, дислоцирующиеся в различных республиках, пропагандировали лучшие образцы профессиональной музыки, знакомили аудиторию с произведениями русских и зарубежных композиторов, включали в свои программы музыку братских народов, песни советских авторов. В республиках, где до революции не было профессиональной музыки и где народное музыкальное творчество оставалось одnogолосным, военные оркестры приобщали население к европейскому ладовому мышлению, воспитывали гармонический слух. В свою очередь, военная музыка сама обогащалась, испытав благотворное воздействие различных национальных музыкальных культур.

Вместе с тем в условиях тоталитарного государства, сложившегося к середине 30-х годов, искусство нацеливалось на отображение лишь позитивных сторон действительности. Провозглашенный на Первом съезде советских писателей творческий метод социалистического реализма, как и

вся практика руководства органами печати и другими средствами массовой информации, практически закрывал путь для критики партии и государства, для выражения несогласия с их политическим курсом.

Совершенно неизвестными советскому народу оставались произведения писателей и художников русского зарубежья.

Будущими темами в этот период становятся события революции и гражданской войны, воинские и трудовые подвиги народа, изменение психологии людей под влиянием этих событий. Об этом свидетельствуют произведения М. Горького, М. Шолохова, В. Маяковского, А. Толстого, Д. Фурманова, А. Фадеева, картины художников М. Грекова, А. Дейнеки, Б. Иогансона, А. Герасимова, И. Бродского, скульптуры Н. Андреева, И. Шадра, В. Мухиной, кинофильмы С. Эйзенштейна, И. Пырьева, Г. Александрова. И хотя в них подчас неумеренно прославлялись вожди революции, а советская действительность рисовалась «в розовых тонах», они тем не менее являются памятниками эпохи, отображающими общественные события того времени, психологию новых героев.

Общие тенденции, типичные для советского художественного творчества той поры, ярко проявились в области музыки. Внутренний мир героя в эпоху грандиозных социальных сдвигов, реальные события современности отражены в симфониях Н. Мясковского и Д. Шостаковича, в операх «Семен Котко» С. Прокофьева, «В бурю» Т. Хренникова, «Тихий Дон» и «Поднятая целина» И. Дзержинского, в балетах «Красный мак» Р. Глиэра и «Гаянэ» А. Хачатуряна, во многих других произведениях самых различных жанров. Нельзя не упомянуть о замечательных достижениях советских композиторов в жанре массовой песни, получившей особенно бурное развитие на протяжении 30-х годов.

Вместе с другими жанрами с середины 20-х годов интенсивно развивается и военная музыка. Произведения для военных оркестров пишут известнейшие композиторы старшего поколения: Р. Глиэр, Н. Мясковский, С. Василенко, С. Прокофьев, А. Гедике. Наряду с ними очень успешно пробует свои силы в этом жанре талантливая композиторская молодежь: Н. Иванов-Радкевич, А. Хачатурян, Д. Ка-

балевский, Н. Чемберджи, Н. Раков. Над созданием военных маршей систематично и целеустремленно работает С. Чернецкий. В симфоническом творчестве к оборонной теме обращаются М. Ипполитов-Иванов, Л. Книппер и другие композиторы.

Однако главное состояло не в количестве произведений, не в авторитете имен их авторов, а в том, что новые сочинения композиторов для духового оркестра поднимали отечественную военную музыку на более высокую, качественно новую ступень.

2. Организационно-штатные преобразования в области военной музыки и руководство военными оркестрами

По окончании гражданской войны необходимо было сосредоточить все силы на восстановлении и развитии разрушенного войной хозяйства страны, высвободить для работы в народном хозяйстве значительный контингент личного состава Красной Армии. В связи с этим в 1923—1926 годах была проведена военная реформа¹.

Ее сущность состояла в значительном сокращении численности вооруженных сил и переходе к новой системе комплектования войск. Она предусматривала сочетание двух принципов организации войсковых частей — кадрового и территориального. Кадровые войска, укомплектованные и находящиеся в полной боевой готовности, составляли лишь 25—30% от общей численности армии. Остальные войска комплектовались по территориальному признаку; их личный состав работал в народном хозяйстве и прикреплялся к воинским частям, находясь на действительной военной службе 1—3 месяца в году.

Резкое сокращение численности армии не означало снижения обороноспособности страны: руководство государства проявляло неустанную заботу о совершенствовании вооружения и технического оснащения армии и флота, усилении боевой выучки личного состава, подготовке командных и

¹ См. Декрет ЦИК и СНК СССР от 28 авг. 1923 года.

инженерно-технических кадров. В 20-е и 30-е годы открывается ряд военных академий, командных курсов и других военно-учебных заведений.

Все эти изменения не могли не коснуться и военных оркестров. В 1924 году штатная численность образцового оркестра РСФСР была сокращена до 42 человек, а вскоре с введением новых штатов оркестров¹ он прекратил свое существование. Штатное расписание 1925 года предусматривало четыре типа военных оркестров:

— в кадровых стрелковых полках — 22 человека (смешанный состав);

— в кавалерийских полках — 19 человек (медный состав);

— в территориальных частях — 13 человек (медный состав);

— в оркестрах, комплектуемых по особым указаниям, — 26 человек (смешанный состав).

Поскольку большинство частей Красной Армии в те годы относилось к территориальным войскам, подавляющее число военных оркестров стали составлять медные составы из 12 музыкантов и капельмейстера. Естественно, что такие оркестры были лишены возможности исполнять концертные произведения и не в полную меру соответствовали задачам исполнения служебно-строевого репертуара.

Однако вскоре дело несколько изменилось. В 1932 году вводится «Положение о музыкантских взводах РККА»², которое регламентировало служебную деятельность оркестров. «Положение» предоставляло командующим войсками военных округов право содержать дополнительное число музыкантов сверх установленных штатов и даже создавать оркестры там, где они не предусмотрены, за счет некомплекта частей округа. Надо сказать, что это право широко использовалось, в результате чего некоторые оркестры в 30-е годы достигали численности до 40 и даже до 65 человек. Кроме того, разрешалось содержать в оркестрах сверх штата до 15 музыкантских воспитанников в возрасте от 13 лет и старше³.

¹ См. Приказ РВС № 632 от 19 июня 1925 г.

² См. Приказ РВС № 6 от 2 янв. 1932 г.

³ См. Постановление ЦИК и СНК от 13 августа 1926 года.

Еще в 1921 году были организованы военно-музыкантские школы в Петрограде и Ташкенте. А в середине 30-х годов такие школы создаются в Москве, Воронеже, Саратове и Ельце. Они комплектовались на базе детских домов, в которых содержались подростки, лишившиеся родителей.

В 1937 году выходит «Положение о музыкантских воспитанниках РККА», определившее права и обязанности как капельмейстеров по отношению к воспитанникам, так и самих воспитанников. С выходом этого документа школы музыкантских воспитанников преобразуются в штатные учебные заведения Красной Армии. Одновременно открываются еще 17 новых школ в Москве, Ленинграде, Ростове, Одессе и других крупных городах. Школы военно-музыкантских воспитанников просуществовали до 1957 года. Они сыграли важную роль в подготовке квалифицированных музыкантов-исполнителей для оркестров армии и флота.

В 1932 году создаются образцовые оркестры численностью до 40—50 человек. Первые оркестры были организованы при штабе Московского военного округа и при Военной академии имени М. В. Фрунзе. В дальнейшем оркестры такого же типа учреждаются в войсках ОГПУ, НКВД, при штабах крупнейших военных округов и при некоторых других военных академиях.

В 1935 году создается крупнейший в нашей армии «головной» образцовый оркестр — Показательный оркестр НКО — численностью около 100 человек. Инициатором его создания, первым художественным руководителем и главным дирижером был С. Чернецкий; начальниками оркестра в первые годы его существования стали С. Себик и П. Забежанский, дирижерами — Б. Миллер и П. Бергер.

На протяжении 20—30-х годов совершенствовалось руководство военными оркестрами. В 1924 году учреждается должность инспектора по оркестровому делу РККА¹, на которую был назначен старейший и опытнейший военный музыкант комбриг С. Чернецкий. В округах и на флотах руководство военной музыкой осуществляли инспекторы оркестров военных округов и флотов.

¹ См. Приказ НКО № 1275.

Инспекция военных оркестров провела большую работу по комплектованию оркестров, подготовке кадров, снабжению оркестров музыкальными инструментами и репертуаром. Были выпущены сборники маршей и других служебно-строевых произведений. Начиная с 1930 года систематически издаются сборники концертного репертуара, так называемые «серии». Они выходили комплектами из партитуры и оркестровых голосов и содержали переложения для духового оркестра произведений классиков русской и зарубежной музыки, а также начавшие появляться оригинальные концертные сочинения для духового оркестра молодых советских композиторов. Всего до начала Великой Отечественной войны было выпущено 20 «серий»; в них вошло около 300 различных произведений.

Повышению художественно-исполнительского уровня военных оркестров способствовало также издание учебного плана и программ по специальной подготовке (1936 и 1940), выпуск музыкально-педагогической литературы для обучения военных музыкантов. Особенно важную роль сыграл выход в свет в 1935 году Школы коллективной игры на духовых инструментах, составленной профессором Московской консерватории В. Блажевичем.

В 1933 году впервые в истории военных оркестров было проведено Всеармейское совещание военных капельмейстеров. Оно обобщило опыт работы военных оркестров и направило их руководителей на дальнейший подъем военной музыки. В работе совещания принимали участие виднейшие советские музыканты: М. Ипполитов-Иванов, А. Гольденвейзер и другие. Ход совещания освещался периодической печатью. Под впечатлением совещания и выступлений военных оркестров старейший композитор М. Ипполитов-Иванов назвал нашу армию школой музыкальной культуры. Он писал: «Постановка музыкального дела в Красной Армии за последнее время в корне изменилась и получила настолько серьезное художественно-воспитательное направление, что по своему значению Красная Армия может быть названа первым музыкально-подготовительным учреждением для народных масс»¹.

¹ Школа музыкальной культуры // Сов. искусство, 1933, 26 авг.

Важную роль в совершенствовании деятельности военных оркестров, в повышении их художественно-исполнительского уровня сыграли конкурсы на лучшее исполнение служебно-строевого и концертного репертуара. Подобная форма творческого соревнования в русской дореволюционной армии не использовалась. Парижский конкурс военных оркестров 1867 года не может приниматься в расчет, так как в нем участвовало по одному лучшему оркестру из различных стран.

В союзных республиках уже в 20-е годы проводятся конкурсы среди музыкантов. В 1933 году был проведен I Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей, а в 1938 году — конкурс дирижеров. В 30-е годы проводятся различные творческие конкурсы и в Вооруженных Силах: смотры-соревнования военных оркестров, смотры художественной самодеятельности, конкурсы на новый репертуар и т. п.

Смотры-соревнования и конкурсы военных оркестров проходили в крупных гарнизонах в ряде военных округов. Один из первых таких конкурсов был проведен в ноябре 1932 года среди оркестров Московского гарнизона. В последующем организуются творческие соревнования среди оркестров Харьковского, Московского, Ленинградского и других военных округов, Балтийского и Тихоокеанского флотов.

В 1938 году состоялся I Всеармейский конкурс штатных оркестров войсковых частей, военно-учебных заведений, штабов военных округов, а также образцовых оркестров Красной Армии. Большинство оркестров продемонстрировало высокий уровень исполнительства, широкий диапазон художественно-технических возможностей, вдумчивость и хороший вкус в подборе репертуара. Правда, следует иметь в виду, что в этом конкурсе участвовали далеко не все оркестры, а лишь лучшие коллективы с численностью исполнителей не менее 30 человек. Таким образом, полковые оркестры в конкурсе участия практически не принимали. Такой же порядок сохранялся и в последующих двух всеармейских конкурсах (1948 и 1960).

Расширению и пополнению репертуара военных оркестров способствовали конкурсы на создание новых строевых

маршей и оборонных песен. Такие конкурсы объявлялись и проводились редакцией газеты «Правда», Главным политическим управлением РККА, инспекцией военных оркестров, Союзом композиторов, а до его создания — Музгизом и другими организациями.

Подъему общего уровня исполнительства военно-духовых оркестров содействовало создание в 1937 году Государственного духового оркестра СССР. Его организатором и руководителем был В. Блажевич. Высокая исполнительская культура этого коллектива, вдумчивый подход к составлению концертных программ служили эталоном и поднимали художественный уровень концертных выступлений военных оркестров.

За первые годы советской власти серьезных успехов добились не только профессиональные, но и самодеятельные музыкальные коллективы. Некоторые из них достигли настолько высокого художественного уровня, что превратились в профессиональные. Это, например, произошло со знаменитым ныне Хором имени М. Е. Пятницкого. Аналогичный процесс происходил и в армии.

В 1928 году С. Чернецкий организовал и возглавил Самодеятельный симфонический оркестр имени Осоавиахима¹. Он работал при Центральном Доме Красной Армии и состоял из военнослужащих — красноармейцев, работников армии и Осоавиахима. В 1932 году оркестр возглавил В. Целиковский, а с 1934 года — один из крупнейших советских дирижеров народный артист республики Л. Штейнберг. Под его руководством этот некогда самодеятельный коллектив превратился в один из лучших симфонических ансамблей Союза. Оркестр выступал в Домах Красной Армии, солдатских клубах, иногда — прямо в казармах. Он побывал с концертными поездками в Смоленске, Ростове, Иванове и во многих других городах, гарнизонах, пропагандируя среди красноармейцев симфоническое творчество Глинки, Чайковского, Бородина, Бетховена, Моцарта и других великих композиторов. Оркестр прекратил свое существование с началом войны, в 1941 году.

¹ Общество содействия авиации и химической защите.

В том же 1928 году начался славный творческий путь другого замечательного музыкального коллектива, тоже выросшего из самодеятельности — ныне Дважды Краснознаменного академического ансамбля песни и пляски Российской Армии имени А. В. Александрова. Его руководителями были известный композитор и хоровой дирижер профессор Московской консерватории А. Александров и режиссер П. Ильин. Вначале коллектив насчитывал всего 12 исполнителей: 8 певцов, баянист, 2 танцора и чтец. Но вскоре численность ансамбля превысила 100 человек. Это позволило создать полнозвучный мужской хор, балетную группу и оркестр народных инструментов. В программу ансамбля вошли песни о гражданской войне, популярные народные песни (в том числе русские, строевые), литературно-музыкальные монтажи, посвященные главному боевому пути частей и соединений Красной Армии. Ансамбль с успехом выступал в различных военных округах и на флотах. Особенно памятными были поездки в Особую Краснознаменную Дальневосточную армию (1932, 1936). В довоенные годы руководящий состав коллектива пополнился новыми талантливыми артистами; его балетную группу возглавил замечательный балетмейстер П. Вирский, а хор — Б. Александров.

В искусстве Краснознаменного ансамбля органично соединились живость и непосредственность самодеятельного творчества с мастерством и отточенностью исполнения, свойственными профессиональному искусству. При этом важную роль играла продуманность и целеустремленность в подборе репертуара, направленном на раскрытие героико-патриотической темы, воспитание аудитории на славных боевых традициях Красной Армии.

В 1937 году ансамбль совершил свою первую зарубежную гастрольную поездку в Париж. Она была приурочена к открытию Международной выставки техники и искусства. Советский павильон на выставке был увенчан знаменитой скульптурой В. Мухиной «Рабочий и колхозница». Одновременно с Краснознаменным ансамблем в Париже гастролировал Московский Художественный театр.

Выступления ансамбля прошли с огромным успехом. Многие номера программы повторялись на бис. С особенным энтузиазмом публика встретила исполнение «Марсель-

язы» и «Походной песни» Мегюля, созданных в период французской революции 1789 года.

Известный французский композитор Жорж Орик откликнулся на гастроли ансамбля статьей «Париж восхищен Краснознаменным ансамблем». В ней, в частности, говорилось: «С чем сравнить такой хор? Каждый голос в отдельности обладает большими и значительными качествами. Как не быть захваченным гибкостью и тонкостью нюансов, чистотой звука и в то же время сыгранностью, которая превращает всех певцов в единый инструмент, и при том какой! Этот ансамбль уже покори́л Париж. Надо, конечно, особо приветствовать профессора Александрова, который так умело повел своих певцов и музыкантов к победе. Я думаю, он может гордиться, как, впрочем, и певцы, музыканты, танцоры: публика зала „Плейель“ их никогда не забудет...»¹.

Краснознаменный ансамбль наряду с другими коллективами стал неутомимым пропагандистом замечательных патриотических, оборонных песен, создававшихся в 30-е годы А. Александровым, И. Дунаевским, М. Блантером, братьями Дм. и Дан. Покрассами и другими советскими композиторами. Начиная с 1935 года создаются ансамбли песни и пляски также в крупнейших военных округах и на флотах.

3. Подготовка кадров руководителей военных оркестров

Еще в годы гражданской войны были сделаны первые шаги в области подготовки военных капельмейстеров. В дальнейшем подготовка капельмейстерских кадров на протяжении почти двух десятилетий постоянно совершенствовалась и расширялась, сложившись в середине 30-х годов в стройную систему, какой не знала русская дореволюционная армия.

Классы военной инструментовки, существовавшие до революции в Петербургской и Варшавской консерваториях, ставили своей целью главным образом теоретическую подготовку будущих руководителей военных оркестров, уделяя недостаточное внимание их предстоящей концертной деятельности. В них полностью отсутствовало обучение военным дисциплинам, методике, педагогике, вопросам воспитания. Кроме того, как

¹ Правда, 1937, 21 сент.

известно, обучение в классах военной инструментовки было платным, а контингент обучаемых крайне мизерным: эти классы оканчивали ежегодно всего лишь 2—3 человека. Коренным образом вопрос подготовки военных капельмейстеров был решен лишь в советское время.

В 1921 году при Петроградской и Ташкентской военно-музыкальных школах были открыты капельмейстерские отделения. С 1923 года подготовка военных капельмейстеров сосредоточивается в Петрограде. Здесь она осуществлялась при 8-й пехотной школе комсостава. Капельмейстерский класс из 30 слушателей возглавлял Чернецкий. В 1925 году этот класс был переведен в Москву. С 1926 года начинает одновременно работать капельмейстерский класс при курсах имени И. Стравинского под руководством Чернецкого. В 1932 году организуется капельмейстерский класс с трехлетним сроком обучения при академии имени М. В. Фрунзе (начальник В. Гурфинкель).

Капельмейстерские классы были средними военно-учебными заведениями. Хотя они сыграли важную роль на начальном этапе развития Вооруженных Сил, дальнейшее совершенствование военно-оркестрового дела в армии и на флоте выдвинуло задачу подготовки руководителей военных оркестров более высокой квалификации. Эта задача была решена с организацией высшего военно-дирижерского образования.

В 1928 году по инициативе А. Александрова и В. Блажевича при Московской консерватории создается капельмейстерский класс. В 1930 году он был преобразован в военно-капельмейстерское отделение, а в 1933 году — переименовывается в военно-капельмейстерскую кафедру.

В 1935 году на его базе был сформирован военный факультет Московской консерватории¹. Одновременно были ликвидированы капельмейстерские классы среднего звена. Таким образом, вся подготовка руководителей военных оркестров сосредоточилась в стенах Московской консерватории и стала проводиться по программе вуза.

В формировании факультета активное участие приняли директор консерватории Г. Нейгауз, а также С. Чернецкий,

¹ Приказ № 183 от 28 ноября 1935 года.

А. Александров, В. Блажевич, которые вели на нем и педагогическую работу. В числе преподавателей факультета были ведущие педагоги консерватории. Так, дирижирование вели М. Багриновский, А. Гаук, Ю. Тимофеев и С. Чернецкий. Последний, кроме того, вел разработанную им новую дисциплину «служебно-строевой репертуар». Занятия по музыкально-теоретическим дисциплинам и сольфеджио проводили профессора А. Александров, С. Евсеев и П. Крылов. Обучение на инструментах военного оркестра осуществляли профессора В. Блажевич, С. Розанов, М. Табаков, В. Цыбин и Ф. Эккерт. Занятия в классе инструментовки вел Н. Иванов-Радкевич. Начальниками факультета в довоенные годы были Н. Элинсон, впоследствии А. Гутор.

В 1940 году для подготовки капельмейстеров флотских оркестров организуется военный факультет Ленинградской консерватории. Его начальником стал Ю. Горьковенко.

Введение обучения будущих руководителей военных оркестров по программе музыкальных вузов, привитие им командных и дидактических навыков, предусмотренных учебными планами названных факультетов, послужило важной предпосылкой для заметного роста исполнительского уровня армейских и флотских оркестров, совершенствования и развития всех направлений их служебной творческой и воспитательной работы.

4. Деятельность военных оркестров

Несмотря на сокращение штатов военных оркестров и их общего числа в середине 20-х годов, оставшиеся оркестры по-прежнему продолжают нести службу, играя на всех церемониях, предусмотренных уставами, обеспечивают музыкальным сопровождением передвижения войск, военные учения, а также подачу сигналов. Со времен гражданской войны сохранилась, а в 30-е годы получила дальнейшее развитие традиция непрямого участия военных оркестров в важнейших мероприятиях общественно-политического характера.

Под музыку военных оркестров проходил пуск Уралмаша и Магнитки, Волховстроя и Днепрогэса, Харьковского и Сталинградского тракторных заводов, открывались Турксиб и Беломорканал.

После окончания гражданской войны заметно активизируется концертная деятельность военных оркестров. В период с 1922 по 1925 год наиболее примечательными были выступления Образцового военного оркестра РСФСР. Его концертами дирижировали виднейшие русские музыканты — М. Ипполитов-Иванов, В. Сук, Н. Малько, военные дирижеры В. Мессман, Ф. Эккерт. С оркестром выступали знаменитые русские исполнители А. Нежданова, Л. Собинов, И. Тартаков, скрипач Л. Цейтлин. Во второй половине 20-х годов начинает свою концертную деятельность оркестр капельмейстерского класса при Военной академии имени М. В. Фрунзе. Один из его концертов 17 сентября 1926 года был посвящен выпуску командиров РККА. В этом концерте приняли участие выдающиеся артисты: В. Качалов, И. Ильинский и певец-бас Г. Пирогов.

Уже в 20-е годы военные оркестры привлекаются к выступлениям по Всесоюзному радио. Едва ли не ежедневно в радиопередачах звучала танцевальная музыка в исполнении оркестра Высшей пограничной школы под управлением Ф. Николаевского.

Еще шире концертная работа военных оркестров развивается в 30-е годы.

Военные оркестры выступают не только в Домах офицеров, во Дворцах и Домах культуры, солдатских и рабочих клубах, но также в парках и садах. В Москве в саду «Эрмитаж» летом постоянно играл оркестр под управлением В. Агапкина, в парке «Сокольники» — оркестр под управлением Г. Николаева, в парке Сестрорецкого курорта под Ленинградом — оркестр Ленинградского военного округа под управлением А. Геншафта. Особенно насыщенной была в летние месяцы концертная жизнь в московском Центральном парке культуры и отдыха имени Горького. Здесь выступали образцовый оркестр академии имени В. Фрунзе и оркестр капельмейстерского класса при академии под управлением В. Гурфинкеля, сводный оркестр Московского гарнизона в составе 200 человек (дирижеры Р. Мостов и В. Гурфинкель) и другие коллективы.

Очень активно включился в концертную жизнь созданный в 1935 году Образцовый оркестр НКЮ. Он не только выступал на многих концертных площадках Москвы, но со-

вершал многочисленные гастрольные поездки по гарнизонам Московского, Белорусского, Харьковского военных округов. Начало Великой Отечественной войны застало оркестр в Минске.

В концертах, посвященных памятным датам, важным событиям, принимали участие наряду с лучшими артистическими силами сводные военные оркестры.

В концертах, посвященных VII съезду Советов СССР (1935) и VIII Чрезвычайному съезду Советов (1936), выступал сводный оркестр Московского гарнизона. Концерты проходили в московском Большом театре. В первом из названных концертов дирижировал С. Чернецкий; во втором, кроме него, — А. Мелик-Пашаев и Б. Миллер.

В Ленинграде особенно торжественные концерты проходили в помещении Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Сводным оркестром дирижировал А. Геншафт.

Активная концертная работа военных оркестров не только способствовала идейно-эстетическому воспитанию личного состава армии, флота, всего народа; она вместе с тем привлекла внимание крупнейших советских композиторов и служила стимулом к созданию новых талантливых произведений для духового оркестра.

5. Репертуар военных оркестров

Обновление репертуара военных оркестров в годы революций и гражданской войны, по существу, мало коснулось концертных пьес и совершенно обошло стороной служебно-строевой репертуар. Поэтому после окончания гражданской войны встал вопрос о создании новой музыки воинских ритуалов, новых маршей, которые были бы созвучны современной эпохе.

Решая эту непростую задачу, композиторы шли по пути обновления интонационного строя маршевой и военно-ритуальной музыки, насыщения ее интонациями революционных и народных мелодий, а нередко — прямого цитирования популярных песен.

Одним из пионеров в этой области стал С. Чернецкий. Уже в 20-е годы он создает ряд новых маршей, в том числе встречных, для различных видов и родов войск, возрождая

традиции частей русской армии, каждая из которых имела свой встречный марш. Совместно с Д. Салиман-Владимировым он пишет музыку развода караулов, а в 1933 году он создает музыку для воинского церемониала «Вечерней зари». В музыку «Повестки», исполняемой трубами, органично вплетаются интонации бетховенской темы из финала 9-й симфонии (хор на стихи «Оды к радости» Ф. Шиллера).



Если первые марши Чернецкого еще мало отличались от дореволюционных произведений этого жанра, то уже к середине 20-х годов он находит новые композиционные приемы претворения устоявшихся жанровых особенностей маршевой музыки на основе их сближения с интонационным строем революционной и народной песни.

Одним из таких сочинений является «Встречный марш Красной Армии» (1923), во втором периоде которого «вкраплены» интонации песен «Смело, товарищи, в ногу» и «Рабочая марсельеза»:

99

С. Чернецкий
Встречный марш Красной Армии

Трио

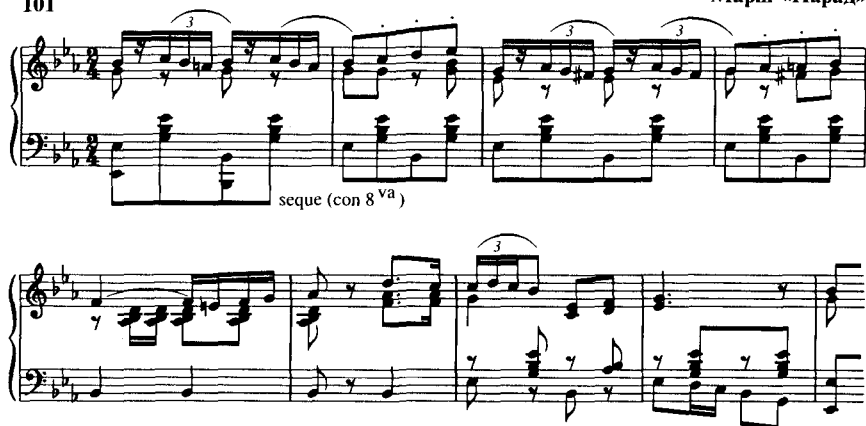
маршами Чернецкий публикует другие марши-попурри, написанные на темы массовых песен советских композиторов: «ГТО» (готов к труду и обороне), «Краснознаменный комсомол», «Молодость», «Московские пионеры», «Наша Родина». В этом он опирается на опыт авторов русских доволюционных маршей.

Несмотря на целесообразность использования популярных мелодий в маршевой музыке, в маршах-попурри избыток тематического материала обычно приводит к пестроте. Отсутствие реприз, объединяющих тематический материал марша, еще более усиливает такое впечатление. Нередко сами темы не поддаются жанровому переосмыслению, тогда либо искажается характер песни, либо марш утрачивает свои прикладные свойства. Наконец, при непродуманном отборе тематического материала может возникнуть стилистическое противоречие внутри произведения. Эти недостатки в известной мере присущи и некоторым маршам-попурри Чернецкого.

Одним из лучших сочинений Чернецкого, написанных в довоенные годы, стал марш «Парад» (1940). Он написан на собственные темы в сложной трехчастной форме. Композитор, опираясь на традиции русской маршевой музыки, добивается мелодичности, рельефности, необычайной четкости и яркости звучания:

С. Чернецкий
Марш «Парад»

101



Марш «Парад» сохраняется в репертуаре военных оркестров до настоящего времени.

Огромное значение для развития военно-прикладной музыки имело обращение к жанру марша крупнейших советских композиторов: Глиэра, Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Кабалевского, Василенко, Ракова, Гедике, Иванова-Радкевича, Чулаки.

В 1924 году появляются «Марш Красной Армии» и фантазия для духового оркестра «На праздник Коминтерна» Р. Глиэра. В веселой музыке марша, звучащей в быстром темпе, легко уловить традиции «беглых» маршей прошлого столетия, звучавших при ускоренном передвижении войск:

Р. Глиэр
Марш Красной Армии

102 В быстром темпе

The musical score is written for piano and consists of four systems. Each system has a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 2/4. The tempo is marked 'В быстром темпе'. The first system starts with a forte (f) dynamic. The melody in the right hand is composed of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The second system features a triplet of eighth notes in the right hand. The third and fourth systems continue the melodic and rhythmic patterns.

Вторая тема начинается с соло трубы и подвергается интенсивному развитию. В коде звучит тема революционной песни «Смело, товарищи, в ногу»:

Р. Глиэр

Марш Красной Армии

103



Большой популярностью в начале 30-х годов пользовался «Походный марш Красной Армии» С. Василенко (1929). Хотя в этом сочинении нет песенных «цитат», интонационный строй марша близок русской песне:

С. Василенко

Походный марш Красной Армии

104 Marciale, energico



Стремлением к обновлению гармонического языка отмечен «Торжественный (походный) марш» Н. Мясковского (1930). Применение хроматических ходов, альтераций, органного пункта удачно сочетается в этом сочинении с жанровой спецификой марша:

Н. Мясковский

Походный (торжественный) марш

105 Быстро





Заметную роль в развитии военного марша сыграло появление в 1931 году «Юбилейного марша» М. Ипполитова-Иванова. Он был написан к 50-летию К. Ворошилова и посвящен юбиляру. Отсюда его другое название — «Ворошиловский».

Хотя марш написан для симфонического оркестра, он сразу же получил «вторую жизнь» в переложении для духового состава, причем аранжировка стала звучать гораздо чаще, чем симфонический оригинал.

Значение этого сочинения состоит в том, что оно развивает лучшие традиции классики. Интенсивное мотивное развитие, интонационные повторы и секвенции, органично примененные композитором, вызывают в памяти аналогичные приемы в «Торжественном марше» Чайковского, в Шестивии из «Млады» Римского-Корсакова и из других классических сочинении подобного типа. Волнообразное движение мелодии, приемы достижения кульминаций в первой теме ярко контрастируют с фанфарной второй и напевной третьей частями:

М. Ипполитов-Иванов
Юбилейный марш

106



Необычна и структура марша, написанного в концерт-
рической форме (АВСВА).

Новаторскими устремлениями отмечены марши Про-
кофьева, созданные в 1937 году, — «Лирический», «Поход-
ный» и «Кавалерийский» (соч. 69 № 2, 3, 4). В последний
из названных маршей включен хор на текст народной пес-
ни «Через мостик». Первый же марш этого опуса был со-
чинен в 1935 году по случаю Спартакиады народов СССР.
В начальной теме угадываются интонации популярной в то
время «Песни о встречном» Шостаковича. Напевная мело-
дия сочетается с красочной и по-прокофьевски неожидан-
ной гармонией. Так, в 5-м такте звучит III пониженная ми-
норная ступень на доминантовом органном басу, сменяю-
щаяся мажорной:

С. Прокофьев, соч. 69 №1
Марш для спартакиады

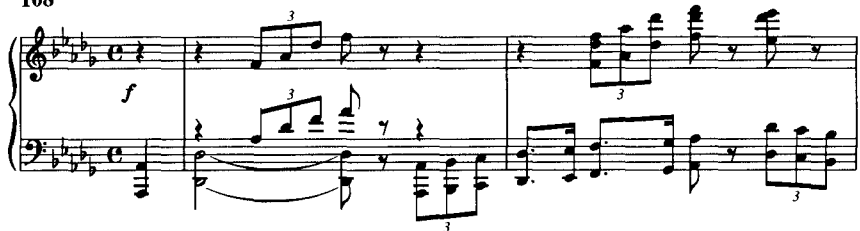
107



Нетрадиционен и «Торжественный марш» Д. Шостако-
вича (1940). Он начинается соло басов, что подчеркивает
мужественный, целеустремленный характер музыки:

Д. Шостакович
Торжественный марш

108





Ряд маршей посвящен полководцам гражданской войны. Таковы марш-баллада «Чапаев» А. Дзегеленка (1936) и «Щорс» З. Фельдмана (1938). В маршах этого периода отразились события современности. В качестве примеров можно назвать марши Н. Иванова-Радкевича «Труд» (1933), «Артек» (1934), «20 лет ВЛКСМ» (1938); Ю. Хайта — «Авиамарш» (переработка известной песни на слова П. Германа «Все выше», сочиненной в 1921 году), «Советский герой»; Чернецкого — «Родной Донбасс» и «Индустриальный», а также марши, основанные на музыкальном материале народов союзных республик. Отметим пять походных маршей А. Хачатуряна, созданных в период с 1928 по 1938 год. Второй из них написан в ознаменование десятилетия Красной Армии, а пятый включен в музыку к кинофильму «Зангезур». Очень удачным оказался «Марш на русские темы» (1937) Иванова-Радкевича, в котором умело используются народные песни «Ты не стой, колодец», «Канава» и «Ивушка». С. Чернецкий в 30-е годы кроме трех украинских пишет также два грузинских, казачий марш и «Биробиджан», в котором используются еврейские народные напевы. Национальный колорит ощущается также в марше Н. Чемберджи «Красный Кавказ», в ряде маршей Д. Салиман-Владимирова на украинские, абхазские, киргизские и туркменские темы. И хотя далеко не все из этих маршей сохранились в репертуаре, сам факт их появления свидетельствует о стремлении композиторов запечатлеть в маршевой музыке (как и в других жанрах) происшедшие в стране изменения, отобразить воинские и трудовые подвиги народа.

Не менее ярко, чем в маршах, эта тенденция нашла воплощение в концертных сочинениях для духового оркестра.

Естественно, что первые концертные сочинения были написаны в жанрах, наиболее распространенных в оркестрах русской армии, какими были фантазия (рапсодия) и сюита. Однако, обращаясь к новой аудитории, композиторы стремятся передать в музыке своих сочинений новое, современное содержание, внутренний мир и повседневный быт советских воинов. Так появляются «Красноармейская рапсодия» одного из старейших композиторов С. Василенко, «Красноармейские сюиты» М. Чулаки и В. Кручинина, «Героическая сюита» А. Дзегеленка (1940). Авторами сюит, созданных в довоенный период, являются также Н. Раков, Д. Салиман-Владимиров и Н. Иванов-Радкевич.

Освоение новой тематики произошло не сразу. Наряду с художественными образцами, выполненными на высоком профессиональном уровне, появлялись и ремесленные, примитивные попури. Так, в середине 20-х годов в Симферополе было издано попури «Федот, да не тот» И. Донского, состоящее из 52 русских и украинских народных песен. Автор назвал его юмористическим. Комический эффект, по авторскому замыслу, состоит в том, что каждая народная мелодия, не завершаясь, переходит в следующую. Однако изобилие тематического материала, его незавершенность, неуклюжесть приемов соединения разнохарактерных тем делают эту пьесу скучной, антихудожественной.

Совершенно иного характера «Красноармейская рапсодия» С. Василенко (1933—1935). Первоначально она была сочинена для симфонического состава, но, подобно «Ворошиловскому маршу», обрела более долгую «репертуарную жизнь» в авторском переложении для духового оркестра. Это произведение, не претендующее на особенную глубину, на раскрытие внутреннего мира героя, вместе с тем образно рисует разнообразные картинки воинского быта. Оно наполнено оптимизмом и молодым задором.

К рапсодиям и сюитам примыкают обработки четырех белорусских народных песен, выполненные Н. Ивановым-Радкевичем, — «Неман» и «Лявониха» (1931), а также «Вярба» и «Бульба» (1932). Эти пьесы объединены попарно по принципу «медленно — быстро». Таким образом, каждая

пара, состоящая из протяжной лирической песни и веселой плясовой мелодии, образует двухчастный цикл. Все пьесы мастерски гармонизованы и инструментованы. Изобретательное развитие народных мелодий выявляет скрытые в них богатые выразительные возможности, и в этом нельзя не видеть развития композиционных принципов и приемов, заложенных еще в бессмертной «Камаринской» Глинки.

К двухчастным циклам относятся также «Две пьесы на темы горских народов» Н. Иванова-Радкевича (1932) и «Две пьесы на темы армянских песен» А. Хачатуряна (1933), тоже основанные на сопоставлении медленной и быстрой музыки.

В довоенные годы среди сюит для духового оркестра наибольшей популярностью пользовались две «Красноармейские сюиты» В. Кручинина. Веселая, непритязательная Первая сюита (1937) состоит из четырех разнохарактерных танцев: «Трепак», «Гопак», «Аврал» (краснофлотский танец) и «Красноармеец на отдыхе».

Вторая сюита отличается более глубоким замыслом и значительностью содержания. В этом программном сочинении автор воплощает образ Родины, повествует о готовности советского воина к ее защите. В музыке умело использованы народно-песенные интонации, все темы отличаются большой жанровой определенностью. В развитии тематического материала широко применены методы «свободного развертывания» и варьирования, свойственные русской народной песне. Сюита состоит из трех частей. Самая выразительная по музыке первая часть называется «Родная земля». Она основана на широкой, протяжной теме в народном духе, рисующей бескрайние просторы нашей страны:

В. Кручинин

109 [Повествовательно]

2-я Красноармейская сюита, I часть



Вторая часть — «В походе» — по жанру представляет собой марш. Эта часть строится по принципу единой динамической волны (*pp—crescendo—ff—diminuendo—pp*), как бы рисуя постепенное приближение колонны войск, а затем ее удаление. Но изобразительность музыки проявляется не только в этом приеме: грузные аккорды *forte* передают тяжелую поступь танков и артиллерии, *glissando* тромбонов имитируют рев авиационных моторов, а в момент движения конницы слышатся не только цоканье копыт, которые воспроизводят ударные инструменты, но и задушевная казачья песня, вносящая в центральный эпизод элемент лирики и контрастирующая с более «строевыми» крайними разделами пьесы.

Финал сюиты — «Досуг и долг» — начинается лихой красноармейской пляской. Веселье все разгорается. Но вот раздался сигнал тревоги. Начинается бой. Враг разбит. И снова звучит широкая тема Родины из первой части сюиты. Использование этой музыки, заменяющей тематическую репризу танцевальной первой части финала, подчеркивает программный характер сюиты и придает произведению цельность и единство.

В 30-е годы помимо рапсодий и сюит было написано также несколько увертюр. Наиболее примечательными являются две увертюры, созданные Н. Ивановым-Радкевичем. В обеих использован народно-песенный материал.

В первой из них — «Увертюре на темы песен народов СССР» (1932) — звучат татарская, казахская, степная ногайская и другие национальные мелодии. Композитор широко пользуется приемами варьирования, сопоставления и развития народных тем, добиваясь красочности и динамичности музыки. Но особое значение этого произведения состоит в том, что в нем осуществлен новый принцип инструментовки.

До этого композиторы ориентировались на звуковысотное соотношение инструментов духового оркестра, недооценивая, а подчас вовсе не учитывая тембровую сторону звучания. В соответствии с этим строилась и партитура — по высотно-тесситурному признаку. В противоположность этому, в увертюре Иванова-Радкевича выявлены богатые и раз-

нообразные тембровые возможности различных инструментов, а партитура составлена иначе, нежели до этого: инструменты расположены в партитуре по тембровым группам, как в симфоническом оркестре: деревянные духовые, характерные медные (трубы, валторны, тромбоны), ударные и основная группа медных инструментов (саксгорны).

Такая трактовка духового оркестра заметно обогатила звучание, позволила ярче выявить темброво-выразительные возможности духового оркестра, особенно у инструментов, входящих в группы деревянных и характерных медных инструментов. С тех пор все духовые партитуры составляются и издаются по новому принципу, предложенному Ивановым-Радкевичем.

Второе его сочинение этого жанра — «Увертюра на народные темы» — было написано в 1937 году, к 20-летию победы Октября. Здесь продолжают и развиваются удачные творческие находки, проявившиеся в предыдущей увертюре. По органичности использования народных мелодий, их развития, яркости и красочности гармонии и оркестровки, лаконизму и демократичности музыкального языка это произведение является одной из вершин отечественной духовой музыки.

Увертюра написана в сонатной форме без разработки¹, однако тематический материал подвергается интенсивному развитию при вариационном повторении и в связующих построениях. В коротком вступлении объединены интонации побочной и главной партий. Сама главная партия строится на теме веселой плясовой украинской песни:

Н. Иванов-Радкевич

Увертюра на народные темы

110 [Allegro]



¹ По поводу отсутствия здесь разработки В. Цуккерман заметил: «Это очень хорошо: как часто композиторы „выдавливают“ разработку из материала, вовсе в нем не нуждающегося».



В качестве побочной партии использована протяжная русская песня «На заре было, на зорюшке». Эта светлая, спокойная мелодия контрастирует главной теме:

111 Poco meno mosso ♩ = 116



Заключительная партия — мелодия русской плясовой песни «Канавы» — снова возвращает в круг образов радости и веселья:

112 Tempo di Allegro ♩ = 126



В процессе изложения и развития контрастные поначалу темы сближаются. Музыка увертюры очень динамична и оптимистична. В ней многогранно выражен облик народа, его жизнелюбие и сила.

Значение увертюр и других талантливых концертных сочинений Иванова-Радкевича состоит в том, что они, отличаясь высоким профессионализмом, вдумчивым подходом к народным мелодиям и, будучи обращены к широкой, демократической аудитории, явились своего рода эталоном и подняли духовую музыку на значительно более высокий художественный уровень. После этих сочинений уже невозможно было писать для духового оркестра по-старому. Таким образом, уже в 30-е годы Иванов-Радкевич заявил о себе как о крупнейшем мастере в жанре духовой музыки. Его достижения в этой области превзошли даже несомненные крупные творческие успехи самых выдающихся композиторов как предыдущего поколения, так и его сверстников.

Успешный ход развития творчества в области духовой музыки подготовил почву для появления произведения в наиболее сложном и развитом жанре инструментальной музыки — симфонии.

Предпосылками к его созданию явились, с одной стороны, освоение советскими композиторами принципов сонатно-симфонического развития, проявившееся в увертюрах для духового оркестра; с другой стороны — наличие в духовом репертуаре значительного числа менее сложных циклических произведений — сюит. Кроме того, в программы духовых оркестров постоянно включались переложения классических симфоний.

Первой советской симфонией для духового оркестра стала симфония Н. Мясковского (соч. 46). Она была написана в январе 1939 года к 21-й годовщине Красной Армии. Не случаен тот факт, что именно крупнейший советский симфонист взялся за осуществление этой задачи. К моменту создания симфонии для духового оркестра Мясковский уже имел огромный опыт работы в симфоническом жанре, который всегда был наиболее близок ему как художнику. В его симфониях мы находим отклик на важнейшие события современности: революция (6-я симфония), колхозное строительство (12-я симфония), развитие советской авиации (16-я симфония). Кроме того, Мясковский много работал и в массовых жанрах — хоровом и песенном; им уже были сочинены два марша для духового оркестра.

Н. Я. Мясковский
и И. В. Петров (1939)



История создания 19-й симфонии такова: в 1938 году на Декаде советской музыки оркестр кавалерийской бригады под управлением капитана И. Петрова исполнил 18-ю симфонию Мясковского в переложении для духового оркестра. Исполнение произвело большое впечатление на слушателей и присутствующего в зале автора.

После этого Мясковский по совету Петрова решил к 21-й годовщине Красной Армии следующую свою симфонию написать специально для духового оркестра. Симфония была создана в очень короткий срок — за двадцать дней, включая инструментовку. При работе над оркестровкой Мясковский пользовался советами Петрова; оркестр под его управлением явился первым исполнителем этого произведения. Его сразу же включил в свой репертуар также Отдельный образцово-показательный оркестр НКО. 15 февраля 1939 года симфония впервые прозвучала по радио, 18 февраля — в

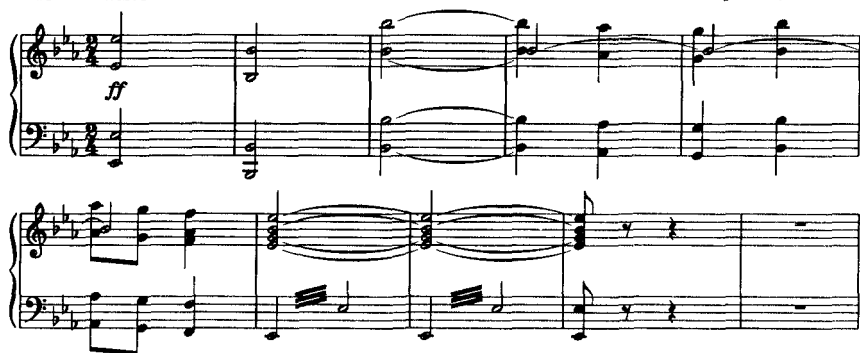
клубе красноармейской части, а 2 февраля — в Большом зале Московской консерватории.

Музыка 19-й симфонии продолжает линию демократизации языка и общего образного строя, наметившуюся в предыдущих (16—18-й) симфониях композитора. Сам Мясковский писал о своем новом сочинении: «...то, к чему я стремился, у меня, кажется, в известной мере получилось: симфония ясна, не перегружена, выдержана по стилю, напевна, светла и здорова по мироощущению»¹.

Первая часть, написанная в сонатной форме, открывается короткой, энергичной вступительной унисонной темой богатырского склада. Это как бы эпиграф, говорящий о силе и могуществе нашей Родины:

113 *Maestoso*

Н. Мясковский
19-я симфония, I часть



Эта тема во многом определяет характер музыки симфонии; она является «сквозной»: с нее начинается сочинение, ею завершается экспозиция первой части и вся первая часть; она звучит также в конце финала симфонии. Мужественная тема вступления сменяется оживленной, веселой главной партией:

114 *Allegro giocoso*



¹ Сов. музыка, 1939, № 3. С. 44.



Связующая партия, строящаяся на самостоятельном тематическом материале, приводит к задушевной, лирической побочной партии, близкой по характеру к русской протяжной песне:

115 [Allegro giocoso]
a tempo (più cantabile)

Заключительная партия строится на теме вступления. В разработке все темы экспозиции, «сталкиваясь» между собой, подвергаются развитию. Реприза утверждает светлое, оптимистическое настроение, выраженное в первой части симфонии.

Вторая часть написана в рондообразной форме с повторением первого эпизода и пропуском главной темы после второго эпизода (АВАСВА). По жанру это медленный вальс. Его музыка ярко контрастирует с образами первой части. Она прозрачна и задушевна. Большую роль композитор отводит здесь солирующим инструментам, особенно кларне-

ту. Ему поручена мелодия начальной элегической, немного грустной темы:

II часть

116 Moderato (♩ = 60-63)



Вторая тема проходит в более оживленном темпе. Она имеет более светлый, романтически-взволнованный характер. В ее проведении участвуют кроме кларнета также гобой и флейта:

117 [Moderato]

Гоб. Кл. Гоб.

Третья тема (второй эпизод), изложенная в аккордовом складе на органном пункте тоники, вносит новый контраст. Таинственное звучание кларнетов и басов подчеркнуто нюансом *pp* и метрическим смещением звуков мелодии: в рам-

как вальсовой трехдольности происходит равномерное движение двухчетвертными долями, как это часто встречается в вальсах Чайковского¹:

118 [Moderato]



Третья часть симфонии написана в сложной трехчастной форме. Сосредоточенная первая тема вначале проходит одногласно у басов, затем к ним присоединяется баритон, повторяющий основную мелодию:

III часть

119 Andante serioso



Средний раздел этой части более импульсивен благодаря синкопированному сопровождению кантиленной мелодии:

120 [Andante serioso]



¹ Например, в вальсе из балета «Спящая красавица», в пьесе «Декабрь» из «Времен года», в Вальсе соч. 40 № 9 и др.

Подвижный, жизнерадостный финал симфонии возвращает слушателей в круг образов первой части. По жанру финал близок тарантелле, а его структура основана на сочетании принципов сонатности и рондо: после сонатной формы (без разработки) снова звучит главная партия¹ (в коде).

Начинается финал коротким фанфарным вступлением, переходящим в оживленную главную тему:

121 Poco maestoso IV часть (финал)
Vivo (♩ = 192–184)

Более напевная, плавная побочная партия звучит в миноре (b-moll), внося не только тематический, но и ладовый контраст:

122

Симфония завершается темой-эпиграфом из первой части, что объединяет весь цикл. Другими средствами объединения являются мелодико-интонационная общность тематического материала, основанного на трихордных попевах, широкое использование в гармонии побочных ступеней, натурального минора, миксолидийского лада (в теме главной

¹ Для классической схемы рондо-сонаты здесь недостает эпизода (или разработки) и еще одного проведения главной партии. Поэтому точнее всего можно определить форму финала как двойную трехчастную с ярко выраженными чертами сонатности.

партии первой части и в начальной теме третьей части). Эти приемы подчеркивают русский национальный характер музыки, повествующей о родной земле и о ее людях.

Не все в этом сочинении может быть признано бесспорным и вполне удавшимся. Углубленный психологизм третьей части вступает в противоречие с жанровой природой духовой музыки. Неоправданным представляется и соседство двух медленных частей цикла, к тому же написанных в трехдольном размере.

Тем не менее 19-я симфония явилась знаменательной вехой как в эволюции музыкального стиля Мясковского, так — в еще большей степени — и в развитии духовой музыки. Это сочинение проложило дорогу и послужило прообразом для многих симфоний, созданных для духового оркестра советскими композиторами в последующие годы.

Глава одиннадцатая

ВОЕННАЯ МУЗЫКА

В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

(1941—1945)

1. Музыка на фронтах

Великая Отечественная война была справедливой, освободительной войной. Славными боевыми и трудовыми подвигами ответил народ на призыв «Все для фронта, все для победы!».

Старинный афоризм гласит: «Когда говорят пушки, музы молчат». Но в годы Великой Отечественной войны, даже в самые ее тяжелые дни, музы не молчали. Работники искусства проводили огромную работу непосредственно на фронтах. В труднейших условиях, нередко в непосредственной близости от врага они дали сотни тысяч концертов, пройдя вместе с солдатами по трудным дорогам войны. Почти 4000 концертных бригад, включавших около 45 тысяч певцов, танцоров, музыкантов, выезжали на фронты Отечественной войны. В числе участников фронтовых концертных бригад были виднейшие советские артисты. Среди них солисты Большого театра М. Михайлов, И. Козловский, С. Леме-

шев, многие солисты Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова, известная исполнительница русских песен Л. Русланова и многие другие. Трагически оборвалась жизнь солиста Всесоюзного радио А. Окамова, профессора Московской консерватории А. Дьякова и ряда других советских музыкантов, попавших в окружение и убитых фашистами или замученных в лагерях смерти. 25 театров страны имели в годы войны фронтовые филиалы, которые дали около 11 тысяч спектаклей.

Известная исполнительница лирических эстрадных песен, впоследствии народная артистка СССР К. Шульженко только за первый год войны дала в частях Ленинградского фронта свыше 500 концертов.

Одним из творческих коллективов, прошедших трудные дороги войны, был Украинский ансамбль песни и танца под руководством Л. Чернышевой, ныне — народной артистки СССР. В ее архиве сохранились теплые отзывы о концертах ансамбля, подписанные командующими армий Р. Малиновским, П. Ротмистровым и другими видными советскими военачальниками. Вот что вспоминает о выступлении ансамбля перед американскими союзниками уже на заключительном этапе войны Маршал Советского Союза И. Конев:

«Я предложил Бредли и его спутникам послушать концерт ансамбля песни и пляски 1-го Украинского фронта. Надо сказать, что этот ансамбль... под руководством Лидии Чернышевой пользовался на фронте большой популярностью. Там были по-настоящему отличные музыканты, певцы, танцоры.

Когда ансамбль исполнял Гимн Соединенных Штатов, находившиеся в зале американцы подпевали, а после горячо аплодировали нашим музыкантам. Аплодировали они и тогда, когда ансамбль исполнил Гимн Советского Союза.

Артисты ансамбля были в тот день в особом настроении. Кроме наших песен они спели американскую шуточную песенку „Кабачок“, английскую „Типерери“. Все это было восторженно встречено гостями. Ну а потом им показали украинский гопак и русский перепляс — коронные номера наших танцоров. И в обычной обстановке эти номера производят яркое впечатление, а тогда оно было усилено праздничным, радостным настроением, охватившим нас и наших гостей.

Генерал Бредли, сидя рядом со мной, заинтересованно расспрашивал, что это за ансамбль, откуда здесь, на фронте, эти артисты. Я сказал ему, что ансамбль состоит из наших солдат, прошедших вместе с войсками фронта большой боевой путь. Однако, как мне показалось, он отнесся к моему ответу без особого доверия. И зря, потому что большинство участников ансамбля действительно начали войну солдатами, да и потом, когда уже был сформирован ансамбль, они много раз выступали в войсках первого эшелона, порой в условиях, далеко не безопасных»¹.

Украинский ансамбль прошел дорогами войны от родного Донбасса до Праги. Он побывал на семи фронтах и в годы войны разросся от 28 до 150 человек. Сама Л. Чернышева награждена двумя орденами Отечественной войны, орденом Красной Звезды, двумя орденами «Знак Почета» и 15-ю медалями.

Не только артисты, но и многие композиторы в годы войны связали свою судьбу и творчество с армией и флотом. В. Мурадели в годы войны руководил ансамблем песни и пляски Военно-Морского Флота, К. Листов был инструктором Политического управления ВМФ, Е. Жарковский и Б. Терентьев служили на Северном флоте, Н. Будашкин возглавлял ансамбль песни и пляски Краснознаменного Балтийского флота, на Черноморском флоте находились Б. Мокроусов и Ю. Слонов. По дорогам войны от Ржева до Прибалтики прошел В. Соловьев-Седой. На фронты выезжали композиторы Д. Кабалевский, Т. Хренников, В. Белый, И. Дзержинский. Под впечатлением виденного и пережитого родились такие замечательные произведения, как песня-баллада Б. Мокроусова «Заветный камень», «Песня о Днепре» М. Фрадкина, хоровая сюита Д. Кабалевского «Народные мстители», великолепные песни военных лет В. Соловьева-Седого и множество других сочинений.

Не прекращали интенсивной творческой работы композиторы и музыковеды осажденного Ленинграда. В условиях непрерывных бомбежек и артобстрелов, лишённые отопления, освещения и нормального питания, они находили в

¹ Конев И. С. Сорок пятый. М., 1970. С. 224—225.

себе силы создавать музыку, вести научные исследования. Седьмая симфония Шостаковича была в основном завершена композитором до его эвакуации из Ленинграда. Асафьев в дни блокады, кроме сочинения музыки, работал над капитальным исследованием «М. И. Глинка», впоследствии отмеченным Государственной премией. В 1942 году в блокированном Ленинграде проводился конкурс на лучший военный марш в ознаменование 24-й годовщины Красной Армии. В этом конкурсе принял участие один из старейших композиторов, профессор Ленинградской консерватории В. Калафати. Его марш «Звезды Кремля» был отмечен премией. Вскоре после конкурса композитор умер от истощения и лишений, вызванных блокадой.

Огромную концертную работу в годы Великой Отечественной войны вели профессиональные и самодеятельные ансамбли песни и пляски. В ходе войны штатные ансамбли были созданы на всех фронтах и во всех военных округах, а также во многих армиях. Там, где не было штатных ансамблей, возникали самодеятельные. Музыкальной «базой» таких коллективов чаще всего становился военный оркестр. Даже в условиях подполья, нелегального положения в партизанских отрядах и соединениях, находившихся в тылу врага, возникали самодеятельные музыкальные коллективы — такова была в годы войны неодолимая тяга к песне, музыке, художественному творчеству.

«Старейшина» этого вида армейского искусства, Краснознаменный ансамбль песни и пляски с первых дней войны включился в работу по культурно-художественному обслуживанию войск. Коллектив был разбит на три концертные бригады. Две из них постоянно выезжали на фронты. Третья, находившаяся в Москве, выступала перед воинами столицы, провожала маршевые роты, отправлявшиеся на фронт, давала концерты в госпиталях для раненых. Всего в годы войны ансамбль дал около 1500 концертов.

В первые же дни войны руководитель ансамбля А. В. Александров создал песню «Священная война». Она стала символом освободительной борьбы нашего народа с фашизмом и по всеобщему признанию является лучшим произведением песенного жанра военного периода.

Обложка песни
А. В. Александрова
и В. Лебедева-Кумача
«Священная война»



История этой песни такова. 24 июня в газетах «Известия» и «Красная звезда» было опубликовано стихотворение В. Лебедева-Кумача. Прочитав его, Александров сразу же загорелся желанием написать музыку на этот текст. Работа шла очень быстро, и в тот же день песня была готова. Ее тут же инструментовали, расписали на вокальные и оркестровые партии и в течение одного дня разучили. Уже 26 июня песня звучала на перроне Белорусского вокзала, куда ансамбль прибыл для проводов воинского эшелона, отправлявшегося на фронт¹.

Вот что вспоминает сын А. В. Александрова — Борис Александров, который в те годы был заместителем начальника Краснознаменного ансамбля: «На свежесколоченном помосте выстроились певцы, разложили на пюпитрах ноты музыканты. Впечатление было необычайное. Казалось, даже паровозные гудки умолкли, чтобы не мешать песне. Программа концерта была тщательно спланирована, но исполнять ее практически не пришлось. Слушатели требовали

¹ История создания этой и многих других песен военных лет рассказывается в книге: Луковников А. Е. Друзья однополчане. М., 1975.

повторять и повторять „Священную войну“ до тех пор, пока не заучили ее наизусть. И когда раздалась команда „По вагонам!“, песня вспыхнула вновь уже из открытых дверей вагонов: люди брали в поход песню, как берут в дорогу солдаты оружие»¹.

Из многочисленных фронтовых и флотских музыкальных коллективов следует выделить ансамбль песни и пляски под руководством И. Шейнина. Возникший одним из первых, этот коллектив прошел большой путь от Сталинграда до Берлина. После окончания войны на его основе был создан ансамбль ГСВГ. В ансамбле в интермедиях участвовали Ю. Тимошенко и Е. Березин. Но тогда это были не общеизвестные Тарапунька и Штепсель, а повар Галкин и банщик Мочалкин. Их парный конферанс, репризы и куплеты, исполненные юмора и едкого сарказма по адресу фашистских главарей, неизменно встречали горячий прием аудитории.

Обычно фронтовые ансамбли выступали в летнее время на открытом воздухе; сценой им чаще всего служила пара сдвинутых грузовиков с опущенными бортами, а зрители располагались прямо на земле.

Штатные ансамбли не успевали обслуживать все части и соединения фронта, да и у самих красноармейцев и командиров, несмотря на все трудности и лишения военного времени, неистребимо жила тяга к художественному творчеству. Вот почему на фронтах и флотах, как и в тылу, широчайший размах получает самодеятельное искусство. Оно встречает поддержку и помощь со стороны командиров, политработников и политорганов.

Невозможно перечислить все имена, факты и события времен Великой Отечественной войны, свидетельствующие о роли искусства на фронтах, о подвигах советских артистов, поэтов, музыкантов, участников самодеятельного творчества². Но непреложной остается огромная роль искусства

¹ В боевом строю (Беседа с Б. А. Александровым)//Муз. жизнь, 1985, № 15. С. 1.

² Об этих подвигах рассказывается в книгах «Музыка на фронтах Великой Отечественной войны» Г. Пожидаева, книге с таким же названием Л. Данилевича; в сборнике «Когда пушки гремели» под редакцией П. Дариенко, в воспоминаниях многих деятелей искусства — участников войны.

в идейно-патриотическом воспитании, морально-психологическом воздействии на советских воинов.

Искусство на полях сражений Великой Отечественной войны неизменно отличалось оптимизмом, актуальностью, умением откликнуться на злободневные события, найти путь к сокровенным мыслям и чувствам людей, защищающих Родину. Советские артисты, музыканты, все деятели искусства работали напряженно и самоотверженно; они находились на переднем крае борьбы с фашизмом и своим вдохновенным творческим трудом приближали долгожданный День Победы.

2. Военные оркестры в годы войны

Не менее интенсивной была работа военных оркестров. Их искусство вливало бодрость в сердца бойцов, наполняло их несокрушимой верой в победу, способствовало воспитанию жгучей ненависти к фашистам. Военные музыканты не раз были вынуждены откладывать в сторону инструменты, чтобы с оружием в руках давать отпор врагу. Тем не менее на фронтах Отечественной войны не смолкали боевые марши и песни, которые исполняли армейские и флотские оркестры.

Выполняя свой долг, военные музыканты не однажды показывали образцы самоотверженности и подлинного героизма. Нередко им приходилось под огнем противника с опасностью для жизни исполнять патриотические произведения, поднимая боевой дух советских воинов и вдохновляя их на подвиги.

Вот что вспоминает ветеран войны генерал-лейтенант Е. Пастушенко: «В Великой Отечественной войне музыка, песня были активными нашими помощниками. Они вели войска в бой и в победе над гитлеровским фашизмом... сыграли немаловажную роль». К примеру, войска генерал-полковника Николая Григорьевича Лященко «завершили прорыв блокады Ленинграда под боевой марш сводного военного оркестра, игравшего на переднем крае при развернутых знаменах полков»¹.

¹ Пастушенко Е. Взята на вооружение//Сов. музыка, 1968, № 2. С. 6.

Немало воспоминаний сохранилось о героизме, стойкости и мужестве советских военных музыкантов, о боевых делах фронтовых оркестров, которыми в годы войны руководили дирижеры Диденко, Манн, Мещерин, Немченко, Шустаков и многие другие. Никогда не забудется подвиг легендарных защитников Брестской крепости. В их числе были и военные музыканты. Среди них находился и юный трубач Петя Клыпа¹.

На заключительном этапе войны военные оркестры, двигаясь с первой линией наступающих войск, играли не только для советских бойцов, но и для населения освобожденных от фашистов городов и сел. И это происходило не только на нашей территории, но и после того, как советские войска, преследуя гитлеровцев, пересекли государственную границу. Такие выступления оркестров нередко перерастали в митинги.

Так, в одном из освобожденных городов Чехословакии во время выступления нашего оркестра присутствовало около тысячи человек. Совместно с оркестром выступал чехословацкий хор. Были исполнены гимны Советского Союза (на русском языке) и Чехословакии, потом прозвучали «марши и песни Великой Отечественной войны и славянская музыка. Концерт стихийно перерос в митинг»².

Многие военные дирижеры во время войны расстались со своей мирной профессией и возглавили боевые части и подразделения. Так, военный дирижер Н. Назаров в годы войны командовал 14-м воздушно-десантным, а затем 26-м стрелковым полками. Командующий 5-й гвардейской армией генерал А. Жадов выделяет подполковника Н. Назарова как храброго и инициативного командира: «Особенно следует отметить одного из командиров полков Н. Назарова. Он до войны окончил Московскую консерваторию и стал хорошим музыкантом. В тяжелое время пошел в строй, командуя полком, был дважды ранен, но остался в строю»³.

¹ См.: Пожидаев Г. Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. М., 1970; Архангельский А., Гутнов А. Военные оркестры на фронтах гражданской и Великой Отечественной войны // Советская военная музыка. М., 1977.

² Апостолов П. Война и музыка // Сов. музыка, 1946, № 2—3. С. 58—59.

³ Жадов Л. Пятая гвардейская армия в Курской битве. М., 1970.

Боевыми подразделениями командовали многие военные дирижеры и музыканты. Один из них — бывший парторг курса военного факультета Московской консерватории Александр Сироха — по окончании учебы был назначен в действующую армию на должность военного капельмейстера, но по его настойчивой просьбе ему было поручено командование стрелковой ротой. В бою под Сталинградом рота капитана Сирохи стойко оборонялась от превосходящих сил противника и сорвала его наступление. Сам Сироха погиб смертью героя. На других фронтах пали смертью храбрых трое его братьев. В память об их подвиге в их родном селе Печеры, Винницкой области, одна из улиц названа именем братьев Сироха. Сам Александр Сироха был посмертно награжден орденом Отечественной войны I степени, а его имя присвоено музыкальной школе поселка Яшкуль Калмыцкой АССР, в районе которого погиб отважный музыкант.

На мраморной доске золотыми буквами увековечена память о выпускниках военно-дирижерского факультета, погибших смертью храбрых на фронтах Великой Отечественной войны. Однако список этот далеко не полон. В нем нет имен пропавших без вести, имен военных дирижеров, не являвшихся выпускниками факультета, нет, наконец, имен и многих сотен, а может быть, и тысяч музыкантов, погибших в боях с фашистами.

Интенсивную работу в годы войны вел Отдельный показательный оркестр Наркомата обороны. Бригады оркестра дали свыше 500 концертов непосредственно на фронтах; около 300 концертов было дано в полном составе на различных концертных площадках, 150 раз оркестр выступил по Всесоюзному радио, сделал 34 звукозаписи. Всего за время войны состоялось около 1500 выступлений оркестра.

В тяжелых условиях блокады не прекращал деятельность Образцовый оркестр Ленинградского гарнизона, возглавлявшийся А. Соповым. Он постоянно выступал перед защитниками Ленинграда, вдохновлял их на борьбу с врагом. Только по радио в период блокады оркестр дал 110 концертов.



Группа военных капельмейстеров — участников парада на Красной площади в Москве (1944). В центре С. Чернецкий

Когда 9 августа 1942 года в осажденном Ленинграде состоялось исполнение Седьмой симфонии Шостаковича, дирижер К. Элиасберг привлек многих лучших военных музыкантов Ленинградского гарнизона к участию в этом историческом концерте.

Большую работу в годы войны военные оркестры проводили не только на фронтах, но и в тылу. Подготовка пополнения для фронта, проводы маршевых рот, воинские церемониалы, парады, погребения павших воинов — все это сопровождалось игрой военных оркестров. К этому надо добавить очень интенсивную концертную деятельность. Военные оркестры выступали перед воинами и трудящимися, обслуживали раненых в госпиталях, принимали участие в общественно-политических мероприятиях.

В августе 1943 года победой над немецко-фашистскими захватчиками завершилась битва на Курской дуге. Были освобождены города Орел и Белгород. В честь этого события столица нашей Родины 5 августа салютовала победителям двенадцатью артиллерийскими залпами из 124 орудий.

С тех пор салютами отмечались все крупные победы. Всего за годы войны прозвучало 355 салютов. В День Побе-



Парад Победы на Красной площади в Москве



Парад Победы. Дирижирует С. Чернецкий (1945)

ды над фашистской Германией 9 мая 1945 года был произведен салют тридцатью залпами из тысячи орудий, а 24 июня этого же года состоялся Парад Победы на Красной площади в Москве.

Перед началом каждого салюта по Всесоюзному радио передавался приказ Верховного Главнокомандующего. Сперва раздавались позывные — музыкальная фраза «Песни о Родине» Дунаевского, затем диктор Юрий Левитан оглашал текст приказа, после чего производился салют. Сводок с фронтов Великой Отечественной войны с надеждой и нетерпением ждали все советские люди; при малейшей возможности они слушали передачи Московского радио. И когда поступали сообщения о новых победах над гитлеровцами, не было предела всеобщей радости. Это чувство еще более усиливали приподнятые, чеканные звуки военных маршей. Чаще других во время салютов звучали марши С. Чернецкого («Танкистов», «Гвардейцев-минометчиков», «Герои Сталинграда»), «Родная Москва» и «Победный марш» Н. Иванова-Радкевича, «Героям Отечественной войны» А. Хачатуряна, «Победа» М. Старокадомского.

Осенью 1941 года фашисты стояли у ворот столицы нашей Родины. Советское правительство временно перебазировалось в Куйбышев. По решению ЦК партии в Москве 7 ноября 1941 года был проведен военный парад. Войска, принимавшие участие в параде, прямо с Красной площади отправлялись на фронт. На этом параде оркестром дирижировал старейший военный дирижер полковник В. Агапкин. Состав оркестра был сравнительно небольшим.

Зато во время Парада Победы 24 июня 1945 года сводный оркестр, которым руководил С. Чернецкий, насчитывал 1400 человек. Генерал армии С. Штеменко отмечает, что «таких парадов не было за всю историю Советских Вооруженных Сил. Больше того, Красная площадь не видала ничего подобного за 800 лет своего существования»¹.

В тяжелейших условиях войны помимо новых оркестров войсковых частей создавались образцовые оркестры при штабах фронтов.

¹ Штеменко С. М. Генеральный штаб в годы войны. С. 403.

Едва только фашисты были отброшены от Москвы, в декабре 1941 года был создан оркестр Военно-Морского Флота. Оркестр возглавил Г. Иванов. В 1945 году за большие творческие достижения коллектив получил новое наименование: Отдельный образцовый оркестр Военно-Морского Флота.

В годы войны во многих военных оркестрах и на флотах проводились конкурсы и смотры-соревнования военных оркестров. Так, в 1943 году конкурсы прошли на Дальневосточном и Закавказском фронтах. В 1944 году был принят новый Гимн Советского Союза.

В большинстве оркестров сразу же после публикации гимна в течение 1—2 дней была сделана его инструментовка, организовано разучивание нового гимна с личным составом.

Важное значение для развития военно-оркестрового дела в армии и на флоте, для дальнейшего совершенствования исполнительского мастерства, повышения воспитательной роли оркестров имел приказ народного комиссара обороны от 27 марта 1944 года. В приказе подчеркивалась важность деятельности военных оркестров для воинского и идейного воспитания личного состава армии и флота, указывалось на необходимость повышения роли оркестров в пропаганде героико-патриотической музыки, в строевой подготовке. Этот документ вместе с тем осуждал и запрещал сложившуюся кое-где вредную практику превращения военных оркестров в джазы и эстрадные ансамбли, исполняющие легковесную, а подчас и пошлую эстрадную музыку. Приказом запрещалось использование военных оркестров не по их прямому назначению: для несения нарядов, выполнения хозяйственных работ и т. п.

В годы Великой Отечественной войны не прекращали свою работу военные факультеты Московской и Ленинградской консерваторий. С началом войны Московский факультет перешел на ускоренную подготовку слушателей по сокращенной программе. Таких ускоренных выпусков было четыре. В октябре 1941 года факультет был эвакуирован в Саратов, где продолжал свою работу. Весной 1943 года, в год коренного перелома в ходе войны, факультет возвратился в Москву и приступил к занятиям по вузовской программе.

В 1944 году факультет отделился от консерватории и был преобразован в самостоятельный вуз — Высшее училище военных капельмейстеров (ВУВК).

В сентябре 1941 года все слушатели военного факультета при Ленинградской консерватории с оружием в руках защищали город на Неве. В блокадную зиму 1941/42 года под Невской Дубровкой и на других участках фронта многие слушатели погибли смертью храбрых. Весной 1942 года факультет вместе с консерваторией был эвакуирован в Ташкент. Летом 1944 года факультет возвратился в Ленинград.

Начиная с 1944 года при ВУВК и военном факультете Ленинградской консерватории организуются курсы усовершенствования военных капельмейстеров, где проходили специальную и общевоинскую переподготовку лица, руководившие войсковыми оркестрами, но не имевшие специального образования. Слушателям из числа сержантского и старшинского состава после успешного окончания курсов присваивались офицерские звания.

3. Произведения советских композиторов для военных оркестров

В годы войны служебно-строевой репертуар военных оркестров пополнился новым Гимном Советского Союза. Музыка гимна была сочинена А. В. Александровым еще до войны. Она звучала в концертах Краснознаменного ансамбля, но с другим текстом («Гимн партии большевиков»). Когда в 1943 году проводился конкурс на создание нового Государственного Гимна СССР, эта музыка с текстом Г. Эль-Регистана и С. Михалкова была признана лучшей. Впервые новый гимн прозвучал по радио в ночь на 1 января 1944 года.

Другое произведение Александрова — песня на текст В. Лебедева-Кумача «Священная война» — постоянно включалась в репертуар всех военных оркестров и ансамблей. Ее популярность в годы войны была настолько велика, что армейские и флотские оркестры использовали песню даже в качестве марша несмотря на то, что песня написана в трехдольном размере.



Таким образом, Александров явился автором двух важнейших и наиболее распространенных произведений служебно-строевого репертуара периода войны, хотя первоначально он и не предназначал эти сочинения для исполнения военными оркестрами.

В годы Великой Отечественной войны композиторы проявили повышенный интерес к жанру военного марша. Крупнейшие композиторы Р. Глиэр, Н. Мясковский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Хачатурян, В. Шебалин, М. Штейнберг обращались к этому жанру. В жанре марша активизируется творческая работа Н. Иванова-Радкевича, Н. Чемберджи, Д. Салиман-Владимирова, Ю. Хайта, В. Рунова, В. Кручинина, З. Компанейца. Впервые к созданию военных маршей обратились В. Мурадели, К. Караев, М. Старокадомский.



Особенно активной была работа С. Чернецкого, который за четыре года войны написал свыше 50 маршей.

За четыре военных года было написано, исполнено по радио и в концертах столько же маршей, сколько за 20 довоенных лет. Среди изданных маршей военного периода насчитывается около 200 произведений, а ведь надо иметь в виду, что в условиях военного времени далеко не все достойные сочинения можно было издать. Часть рукописей оказалась безвозвратно утраченной. Среди таких сочинений, к большому сожалению, оказался и второй марш Д. Шостаковича¹.

Однако главный итог состоит не в количестве сочинений, а в том, что в маршах военных лет нашел отражение патриотический порыв народа, в яркой художественной форме запечатлен «пульс эпохи». Марш вслед за массовой

¹ О первом его марше для духового оркестра говорилось в предыдущей главе.

песней чутко откликался на события современности. В нем воплотились образы героев-воинов, их подвиги, думы и помыслы, целеустремленный порыв к достижению победы над врагом. В маршевом творчестве нашли отражение конкретные события военных лет, и в этом смысле марш дополняет песенную летопись Великой Отечественной войны.

Подвигам Николая Гастелло, Анатолия Крохалева, гвардейцев-панфиловцев посвящены марши Н. Иванова-Радкевича и С. Чернецкого. Героический образ советских партизан запечатлен в маршах с одинаковым названием «Народные мстители» Н. Иванова-Радкевича и Я. Солодухо.

Осенью 1941 года в ожесточенных боях под Смоленском, Ельней и Вязьмой рождаются первые гвардейские части Красной Армии. Это событие отражено в маршах Н. Чемберджи, С. Чернецкого, Ю. Хайта, В. Рунова. В одном из маршей Чернецкого, посвященном гвардейцам-минометчикам, звучит популярная песня М. Блантера «Катюша». И это не случайно: ведь грозное оружие — реактивные минометы, — сыгравшее такую важную роль в годы войны, получило ласковое прозвище «Катюша».

На разгром фашистов под Москвой Иванов-Радкевич откликается маршем «Родная Москва». После капитуляции 300-тысячной армии Паулюса появляются марши Чемберджи, Салиман-Владимирова и Чернецкого, посвященные героям Сталинграда. На прорыв блокады Ленинграда Чернецкий откликается «Маршем Ленинградских гвардейских стрелковых дивизий», обороне Севастополя и Одессы посвящены марши Мурадели и Хайта, а марши Чернецкого «Салют Москвы», «Вступление Красной Армии в Будапешт», «Вступление Красной Армии в Бухарест» рассказывают о событиях заключительного этапа Великой Отечественной войны.

Хотя не все из названных маршей равноценны по своим художественным достоинствам, сам факт их появления наглядно доказывает стремление композиторов отразить в маршевом творчестве конкретные события военных лет.

Наиболее активной в жанре военного марша была творческая деятельность Чернецкого. Пожалуй, никто из композиторов, как он, не умел так быстро и оперативно откли-

каться на события. Лучшие его марши, созданные в этот период, представляют собой ценный вклад в репертуар военных оркестров благодаря не только строевым качествам, но и высоким музыкальным достоинствам. К числу таких маршей, уже свыше 40 лет постоянно исполняемых военными оркестрами нашей страны, относятся «Марш танкистов», «Юбилейный встречный марш Красной Армии»¹, «Встречный марш танкистов», «Торжественный марш»², «Салют Москвы» и некоторые другие. Эти марши неизменно звучат на парадах войск и во время торжественных воинских церемониалов.

Крайние части «Марша танкистов» отличает суровая сосредоточенность, сдержанность. Чеканная первая тема марша строится на песенных интонациях и вызывает ассоциации с песнями «Вася-Василек» А. Новикова и «Конармейская» Дм. и Дан. Покрассов. Диатонической основной мелодии при ее повторении противопоставлен хроматизированный контрапункт, что очень обогащает музыку:

123

С. Чернецкий
Марш танкистов

Тен.
Бар.

¹ Марш посвящен 25-летию Советских Вооруженных Сил.

² Его прежнее название «Рокоссовский».



На контрастном сопоставлении двух мелодий строится трио марша. Такой же прием введения напевного контрапункта баритона при повторении первого периода применен и в «Торжественном марше», написанном без трио. Его интонационная основа связана с распространенной в годы войны «Морской песней» А. В. Александрова; вместе с тем эта мелодия предвосхищает популярную песню Ю. Милютин «Ленинские горы», возникшую уже после войны.

С. Чернецкий
Торжественный марш

124





В марш «Салют Москвы» вкраплена начальная музыкальная фраза из припева «Песни о Родине» И. Дунаевского. Она звучит не только во вступлении, имитируя позывные Всесоюзного радио, но и в первой части, органично вплетаясь в музыкальную ткань и объединяя тематический материал. Музыка приподнятого ликующего характера воссоздает атмосферу радостного праздника, прославления героев-победителей. Это очень хорошо передают и чеканная начальная часть, и торжественная первая тема трио фанфарного склада. Ей противостоит размашистая, целеустремленная мелодия басов с восходящими задержаниями, подчеркивающая напористый, уверенный характер музыки.

Встречные марши Чернецкого, написанные в годы войны, отличаются благородством, пластичностью тематического материала, мелодичность в сочетании с маршевой четкостью, ясность гармонического языка, светлое, жизнерадостное и в то же время торжественное настроение.

Замечательные марши, строевые и концертные, создал в годы войны Н. Иванов-Радкевич. Уже в 1941 году он написал четыре марша, которые в 1943 году были удостоены Государственной премии: «Капитан Гастелло», «Народные мстители», «Родная Москва» и «Победный марш». Позднее появились его марши, посвященные советским морякам: «В боевой поход», «Нахимовец», «Варяг».

Героико-драматическая музыка марша «Капитан Гастелло» овеяна романтикой. В ней ощущаются взволнованность, целеустремленный порыв и оптимизм. Это особенно отчетливо проявляется уже в первой теме марша:

125 [С воодушевлением ♩ = 126]



Трио носит просветленный, героический характер. Его музыка строится на фанфарной теме, интонационно родственной «Марсельезе».

Марш «Капитан Гастелло» не только воскрешает в памяти подвиг героя-летчика; он имеет также обобщающее значение, воплощая массовый героизм народа в годы Великой Отечественной войны.

Суровый, мужественный марш «Народные мстители» посвящен партизанам:



Более светлым характером отличается музыка марша «Родная Москва». Здесь наряду с собственными темами в народном духе использована русская народная песня «Ах, талан ли мой, талан» (вторая тема — соло басов). Композитор умело и тонко видоизменил ее жанровую природу, ввел имитацию и преобразовал лирическую песню в энергичную маршевую тему. Опора на стиливые признаки протяжной русской песни ощущается и в собственных темах. Но везде напевное, лирическое начало органично сочетается с типичными признаками марша — фактурой, ритмом, каденциями:

Н. Иванов-Радкевич
Марш «Родная Москва»

127



Тен. I
Бар.

p

f

Марш «Родная Москва» по праву считается одним из высших достижений в области русского народно-песенного марша. И не случайно установилась традиция ежегодно открывать концерты духовой музыки во время фестивалей «Московская осень» исполнением именно этого сочинения.

К числу лучших маршей военного периода относится произведение А. Хачатуряна «Героям Отечественной войны». В музыке марша с ее четко ритмизованным «шагом на месте» ярко проявляется ладовое своеобразие, свидетельствующее об опоре композитора на музыкальный фольклор народов Закавказья:

А. Хачатурян
Марш «Героям Отечественной войны»

128

Тен. I, Бар.

mf



Широкое распространение в репертуаре военных оркестров не только в годы войны, но и в послевоенный период получил марш Н. Чемберджи «Слава гвардейцам». Настойчивость, активность, волевой характер сурово-сдержанной первой темы достигаются благодаря пунктирному ритму, акцентам, секвентным повторам, расходящемуся гаммообразному движению мелодических голосов и баса в конце периода:

129

Н. Чемберджи
Марш «Слава гвардейцам»





Начальный тематический материал интенсивно развивается в середине первой части. Напевное, просветленное трио вносит контраст, оттеняя героический характер крайних частей.

Необычен по музыкальному языку марш С. Прокофьева В-dur (соч. 99, 1943). В нем ярко проявились типичные черты стиля композитора. По-прокофьевски напористо звучит первая тема с ее неожиданным тональным сдвигом на полутон вниз и таким же внезапным возвращением в главную тональность:

С. Прокофьев
Марш

130 [Allegro]





Во второй теме вместо традиционного соло басов появляются стремительные гаммообразные взлеты мелодии. Они настойчиво повторяются, как и следующие за ними мотивы труб и задержания тромбонов и баритонов. В трио напевная мелодия с широкими скачками, как это часто бывает у Прокофьева, снова сменяется оstinатной фразой. Это сочинение внесло много нового и своеобразного в жанр концертного марша. Впоследствии композитор использовал этот марш в опере «Повесть о настоящем человеке» для музыкальной характеристики главного героя — Алексея Мересьева.

Отличительной чертой многих маршей, созданных в этот период, является их тесная связь с народно-песенными истоками. Опора на русский мелос проявилась не только в марше «Родная Москва», но и в «Русском марше» В. Шебалина, в марше Н. Мяковского F-dur (соч. 53 № 2), в «Марше 8-й гвардейской стрелковой дивизии» С. Чернецкого, где звучит песня о Степане Разине «Из-за острова на стрежень», и во многих других сочинениях.

Украинский песенный фольклор претворен в марше В. Кручинина «Первый Конный корпус», в «Украинском марше» и «Марше уральских патриотов» Д. Салиман-Владимирова, а в его «Якутском марше», как и в марше Н. Чемберджи «Советская Башкирия», национальный тематический материал разрабатывается на пентатонической ладовой основе.

Связи с песенным фольклором различных народов нашей страны ярко проявляются в маршах К. Караева, В. Мурадели, А. Сатяна, Ш. Тактакишвили, М. Мильмана, Л. Шварца, М. Штейнберга и многих других авторов.

Вклад советских композиторов в репертуар военно-духовых оркестров коснулся не только марша. В годы войны были созданы интересные, талантливые произведения в различных жанрах концертной музыки. Многие из них имеют программный характер, но даже непрограммные сочинения отличаются высокой идейностью, отображают чувства и мысли советских людей, ведущих смертельную борьбу с ненавистным врагом. Лучшие из этих сочинений явились волнующими художественными памятниками военных лет. Следует учесть, что большинство произведений крупной формы появилось уже после того, как произошел коренной перелом в ходе военных действий. В начальный период войны основное внимание было уделено маршу, так как обстановка требовала лаконичных, броских «плакатных» произведений, мобилизующих народ на отпор врагу. Больше всего этим условиям отвечал марш. Отчасти этого удавалось добиться в сюитах.

Вот почему два первых военных года знаменуются появлением новых произведений для духового оркестра именно в этих жанрах.

Произведениям, созданным в начальный период войны, свойственны суровая сдержанность, героический характер. Произведения, появившиеся на втором и третьем этапах войны, чаще всего отличают светлые, радостные чувства, в них отражается торжество победы.

Следует отметить широкое использование в маршах и в концертной музыке музыкального фольклора народов нашей многонациональной Родины. Такая же тенденция присуща не только духовой, но и всей советской музыке периода Великой Отечественной войны. Это свидетельствует о существовании тесных, неразрывных связей между жанрами симфонической, оперной, камерной и духовой музыки, которая развивалась в общем русле советского музыкального творчества.

Все сюиты для духового оркестра, написанные в годы Великой Отечественной войны, основаны на народно-песенном материале. Наиболее репертуарными в военный период и в первые послевоенные годы были две (Третья и Четвертая) красноармейские сюиты В. Кручинина. В этих программных произведениях композитор продолжает и развивает направление, намеченное им в довоенной «Второй красноармейской сюите».

«Третья красноармейская сюита» Кручинина была написана в сентябре 1941 года. Она непосредственно обращена к событиям Великой Отечественной войны. В этом произведении композитор делает заметный шаг вперед по сравнению с довоенными сюитами, отказываясь от иллюстративности музыки, отличающей два его первых сочинения этого жанра. Общий замысел и эмоциональный строй Третьей сюиты — мужественный, героический.

В сюите три части.

Первая часть — «За счастье Родины» — с хором (по желанию). Суровая, героическая музыка этой части по мелодико-ритмическому рисунку близка песне «От края и до края» из оперы И. Дзержинского «Тихий Дон», отчасти песне А. В. Александрова «Священная война».

Вторая часть — «Письмо на фронт» — лирический центр сюиты. Элегическая музыка создает яркий контраст с крайними частями.

Третья часть — «Народная клятва» — по образному строю перекликается с первой. Но колорит здесь более просветленный, торжественно-приподнятый. Музыка не только выражает решимость стоять насмерть, но и предвещает грядущую победу.

«Четвертая красноармейская (кавалерийская) сюита» В. Кручинина проще по музыке и отличается от третьей более светлым колоритом. В сюите пять частей: I. Казачья дума, II. Конно-гвардейская рысь, III. Кавалерийская пляска, IV. Кубанская походная, V. Галоп и рубка. Части сюиты представляют собой как бы зарисовки быта воинов-кавалеристов. Эти «музыкальные картинки» объединены общей интонационной основой и расположены по принципу жанрового контраста. Вместе с тем в сюите выдержана линия

общего динамического и тематического нарастания со спадом после третьей части. Это доходчивое, жизнерадостное произведение получило широкое распространение, особенно в репертуаре оркестров кавалерии.

Во Второй сюите Д. Салиман-Владимирова претворен русский песенный фольклор, в «Узбекской сюите» Л. Мальтера — узбекский, а в «Маленькой сюите» Б. Кожевникова — украинский.

Одним из первых крупных произведений, в которых дан отклик на события грозных военных лет, явилась «Драматическая увертюра» Н. Мясковского (соч. 60, 1942).

Несмотря на то что это сочинение исполняется сравнительно редко, оно обладает высокими художественными достоинствами и сыграло заметную роль в развитии творчества для духового оркестра.

Гораздо более репертуарной оказалась увертюра Р. Глиэра «XXV лет РККА» (соч. 84, 1942). Это программное сочинение по концепции и образному строю родственно первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича. В нем воссоздаются образы Родины, мирной, счастливой жизни советских людей, рисуется картина нашествия фашистских орд, жестокой схватки с врагом, торжества грядущей победы.

Экспозиция строится на двух контрастных темах. Главная партия имеет величавый, суровый и сосредоточенный характер:

Р. Глиэр
Увертюра «XXV лет РККА»

131 Allegro molto

Ее оттеняет и дополняет лирическая побочная партия, в основу которой положена русская народная песня «Я вechор в лужках гуляла»:

132 Tranquillo



Разработка начинается «эпизодом нашествия», вносящим конфликтное начало в музыкально-драматическое развитие увертюры. Образ немецко-фашистских захватчиков передается темой, построенной на бездушно-механическом движении триолей:

133 Moderato, marciale



Ей противостоит мужественная мелодия главной партии, которая в ходе напряженной борьбы в разработке звучит все более сильно и уверенно. В репризе главная партия пропущена, побочная же тема звучит светло, торжествующе, победно. Настроение радости и ликования окончательно ут-

верждается в коде. Она строится на видоизмененной теме главной партии, которая здесь проводится в мажоре.

Увертюра Глиэра явилась одним из наиболее художественно убедительных произведений на героико-патриотическую тему. Она не только пополнила репертуар военных оркестров, но и наметила направление дальнейших творческих поисков советских композиторов в этой области.

Очень удачным явилось созданное Е. Макаровым в конце войны полифоническое сочинение — «Пассакалия и фуга» (1945).

Тема пассакалии носит величественный и вместе с тем драматически-скорбный характер:

Е. Макаров
Пассакалия и Фуга

134 *Adagio sostenuto*



В процессе развития она достигает высокого трагического накала; после динамического спада в заключительной вариации траурную музыку пассакалии сменяет моторная, активная фуга:

135 a *Allegro moderato*



Обе ее темы интонационно вырастают из темы пассакалии¹. Вторая тема по характеру решительная, героическая. Она изложена двухголосно:

6



¹ По форме второй раздел сочинения представляет собой двойную фугу с отдельной экспозицией тем.

В середине фуги (перед репризой) проходит тема пассакалии, что способствует еще более прочному объединению частей цикла. Величественная мажорная кода, которая строится на преобразованной второй теме фуги, завершает произведение мощным апофеозным, жизнеутверждающим звучанием.

Яркая образность, высокий профессионализм, связь с лучшими традициями классической и советской музыки¹, присущие «Пассакалии и фуге» Е. Макарова, выдвигают это произведение в число лучших сочинений для духового оркестра.

В 1943 году написана Первая симфония Б. Кожевникова. Она посвящена 25-летию Ленинского комсомола. Композитор продолжает и развивает в этом произведении традиции русского эпико-богатырского симфонизма, очень органично претворяет народно-песенные интонации и жанровые черты, опирается на опыт Н. Мясковского в создании симфонии для духового оркестра. Вместе с тем в симфонии Кожевникова музыка более конкретна, в ней яснее проступает опора на фольклор и массовые жанры, поэтому она более доходчива. Контрасты намечены ярче, форма лаконичнее: вместо традиционного четырехчастного цикла Кожевников обращается к трехчастному, но «пропущенное» в симфонии скерцо напоминает о себе в середине медленной второй части: этот музыкальный эпизод, написанный в духе русских плясовых наигрышей, носит скерцозный характер.

В первой части симфонии содержится три музыкальных образа. Произведение начинается величественной эпической темой-эпиграфом, родственной «богатырским» темам Бородина и Глазунова:

Б. Кожевников

1-я симфония, I часть

136 Maestoso



¹ Можно отметить связь данного сочинения с произведениями Танеева и Шостаковича.



Подвижная, оживленная, очень активная главная партия естественно ассоциируется с образом советской молодежи:

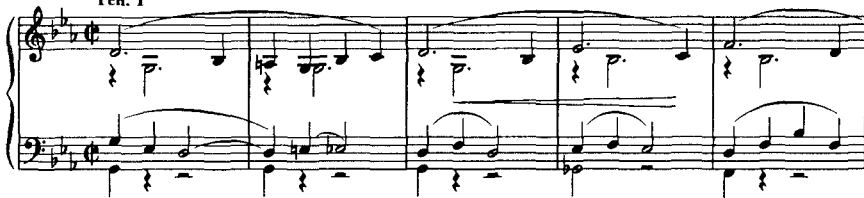
137 Allegro moderato



Побочная партия напевна и задумчива. Это одна из наиболее выразительных тем симфонии. Лирическая кантилена идет в ней от протяжной русской песни. Но есть здесь и что-то рахманиновское. Задушевная мелодия удачно оттеняется гармоническим сопровождением — переливы минор-мажорных аккордов еще более усиливают лирический характер этой темы:

138 Meno mosso

Тен. I





Разработка сжата и лаконична. Она строится на всех трех темах экспозиции. Первую часть завершает тема-эпиграф.

Музыка второй части близка по складу русским и украинским народным песням; она обрамляет этот раздел симфонии. Средняя же часть его контрастирует крайним: она построена на веселой танцевальной мелодии.

Основная тема финала, задорная и веселая, окрашена юмором:

139 Marciale
Трубы

Финал

В финале можно обнаружить интонационные связи с предыдущими частями симфонии, а его кода строится на начальной теме-эпиграфе. Это придает всему циклу интонационно-тематическое единство.

Первая симфония Кожевникова является несомненной творческой удачей композитора. Она представляет собой дальнейший шаг вперед в развитии жанра симфонии для духового оркестра.

Глава двенадцатая

ВОЕННАЯ МУЗЫКА В ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД (1946—1986)

1. Важнейшие темы послевоенного художественного творчества

Победа над германским фашизмом и японским милитаризмом принесла коренные изменения в расстановку политических сил на международной арене. На смену антигитлеровской коалиции пришла «холодная война», в которой по разные стороны баррикады оказались вчерашние союзники: с одной стороны США во главе военных блоков НАТО и СЕАТО, с другой — СССР во главе организации стран Варшавского договора.

Трудовой подвиг советского народа в послевоенный период позволил в короткий срок залечить тяжелые раны, нанесенные войной, и сделать дальнейшие шаги по пути экономического и культурного развития. Однако этот процесс тормозился системой тоталитарной власти.

После победоносного завершения Второй мировой войны культ личности Сталина достиг апогея. Возобновились массовые репрессии, еще более усилилось идеологическое давление на представителей литературы и других видов художественного творчества. Это нашло выражение в известных постановлениях ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам (1946—1948 гг.). Подвергнув грубому, необоснованному разносу виднейших представителей советской литературы и искусства, эти постановления фактически провозглашали изоляцию от процессов, происходящих в мировом искусстве, лишали советских художников свободы творчества.

Непродолжительная хрущевская «оттепель» не освободила советских художников от жесткой цензуры. Лишь в области музыки было принято постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер „Великая дружба“, „Богдан Хмельницкий“ и „От всего сердца“», снимавшее с советских композиторов незаслуженные обвинения в формализме.

В послевоенный период главными, магистральными стали три темы: тема патриотизма (ее важнейшей составной частью была тема Великой Отечественной войны), тема борьбы за мир и тема социалистического интернационализма.

Ясно, что массовое распространение получили лишь произведения, отвечающие требованиям официальной пропаганды. Надо, однако, признать, что многие образцы творчества этих лет, особенно посвященные подвигу советского народа в годы Великой Отечественной войны, явились ценными художественными памятниками и сыграли заметную роль в патриотическом и эстетическом воспитании советских людей.

2. Организационные меры по дальнейшему улучшению руководства военными оркестрами

В послевоенные годы руководство Вооруженных Сил проводит ряд мероприятий, направленных на укрепление военных оркестров, усиление их роли в воспитании личного состава армии и флота, подъема их исполнительского мастерства, расширение репертуара.

В 1945 году устанавливаются строевые офицерские звания руководителям военных оркестров (до этого они относились к административному составу). Годом позже наименование должности «военный капельмейстер» заменяется на «военный дирижер». В 1962 году повышается штатно-должностная категория руководителей военных оркестров: если прежде для дирижера полкового оркестра предусматривалось воинское звание «старший лейтенант», то теперь было установлено звание «майор». Все это подняло авторитет военных дирижеров, стимулировало их деятельность. Одновременно были пересмотрены штатные должности му-

зыкантов, им были установлены новые оклады в зависимости от квалификации. Это усилило заинтересованность и улучшило материальное положение музыкантов-сверхсрочников.

В 1952 году устанавливаются новые составы и штаты военных оркестров, что значительно повысило их художественно-выразительные возможности. Минимальная численность военного оркестра возросла с 12 до 20 человек. Кроме того, разрешалось содержать 10 воспитанников; в оркестрах же военных академий был установлен штат 42, а в образцовых оркестрах — 56 человек.

Образцовые оркестры, существовавшие прежде только в нескольких крупных военных округах и группах войск, в эти годы организуются при штабах всех военных округов и флотов.

В 1956 году специально для встречи зарубежных правительственных делегаций создается образцовый оркестр Почетного караула. Помимо маршей и концертных сочинений в его репертуар входят государственные гимны всех стран мира. Первым руководителем этого «оркестра ста гимнов» был назначен Г. Николаев.

Реорганизуется и система централизованного руководства военными оркестрами. Вместо инспекции военных оркестров была создана Военно-оркестровая служба Министерства обороны СССР во главе с ее начальником — главным военным дирижером. В 1950 году на эту должность был назначен И. Петров, в 1958-м его сменил Н. Назаров, а с 1976 года эту службу возглавил Н. Михайлов.

Главный военный дирижер одновременно стал художественным руководителем Отдельного показательного оркестра Министерства обороны СССР. На местах руководство военными оркестрами по специальной подготовке осуществляли начальники военно-оркестровой службы военного округа; они являлись художественными руководителями оркестра штаба округа (флота, группы войск).

Одновременно с упорядочением штатов, реорганизацией руководства военными оркестрами приказом Министра обороны была введена в действие «Инструкция по военно-оркестровой службе». Этот документ регламентировал всю

деятельность оркестров армии и флота; в нем был установлен новый порядок построения военного оркестра при несении службы в строю.

В 1963 году инструкция была отменена в связи с выходом в свет «Положения о военно-оркестровой службе». В этом документе еще более подробно изложены все аспекты и направления деятельности военных оркестров, сформулированы обязанности каждого должностного лица — от рядового музыканта до начальника военно-оркестровой службы, подчеркнута роль военных оркестров в обучении и воспитании личного состава. Этот документ по своему значению можно сравнить с воинским уставом в области военной музыки. Введение его в действие способствовало улучшению и унификации деятельности военных оркестров, активизации работы военных дирижеров и музыкантов, усилению контроля со стороны командования и политорганов. Укреплению централизованного руководства военными оркестрами способствовали также проводимые регулярно с периодичностью в 2—3 года совещания начальников Военно-оркестровой службы округов, флотов и групп войск.

Заметное влияние на развитие военных оркестров и расширение их репертуара оказали научно-теоретические конференции. К участию в них привлекались руководство и профессорско-преподавательский состав военно-музыкального вуза, видные советские композиторы, наиболее опытные военные дирижеры, представители музыкальной общественности. Конференции по репертуару военных оркестров состоялись в 1947 и 1959 годах, а по составам военно-духовых оркестров — в 1963 году. Эти конференции активизировали творчество советских композиторов в области духовой музыки. Еще более важным явилось обогащение темброво-выразительных средств духового оркестра после введения и утверждения так называемого экспериментального состава, предусматривающего обогащение группы деревянных духовых инструментов и введение в военный оркестр саксофонов. «Экспериментальные» составы оправдали себя, и сейчас они широко применяются на практике.



Участники совещания руководящего состава Военно-оркестровой службы. В первом ряду (слева направо): Н. Сергеев, Э. Маркус, Г. Марутян, Н. Назаров, Б. Пенчук, В. Гуляев, Д. Перцев, Н. Михайлов (1968)

Помимо конференций, творческую работу советских композиторов стимулировали также конкурсы на создание новых произведений для военных оркестров. Такие конкурсы проводились с периодичностью в 2—5 лет и обычно приурочивались к знаменательным датам в истории государства и Вооруженных Сил. В подготовке и проведении конкурсов принимали участие видные советские композиторы и дирижеры, представители Военно-оркестровой службы Министерства обороны, Союза композиторов, работники Всесоюзного радио.

Систематическую работу по отбору новых сочинений для духового оркестра проводит также созданный при начальнике Военно-оркестровой службы художественно-репертуарный совет.

Лучшие сочинения, отмеченные жюри конкурсов или одобренные репертуарным советом, издаются и направляются в войсковые оркестры, включаются в репертуарные сборники, исполняются по радио и телевидению, включаются в программы публичных концертов.



Выпускники Высшего училища военных капельмейстеров с членами Государственной экзаменационной комиссии. В первом ряду (слева направо): Е. Лозинская, Л. Данилевич, В. Солодугев, А. Семенов, В. Рачков, А. Чугунов, Д. Шостакович (председатель комиссии), И. Петров, В. Целиковский, В. Яшин, Г. Орвид, В. Полищук, Ю. Русин (1946)

Практикуется также проведение исполнительских конкурсов среди оркестров как внутри округов, флотов и групп войск, так и в масштабах Вооруженных Сил.

В послевоенные годы произошли существенные перемены в области военно-дирижерского образования. Созданный еще во время Великой Отечественной войны самостоятельный вуз — Высшее училище военных капельмейстеров — в 1947 году переименовывается в Высшее училище военных дирижеров. В нем устанавливается четырехлетний срок обучения; при этом значительно расширяются и совершенствуются его учебный план и программы. К работе в Высшем училище были привлечены лучшие музыкально-педагогические силы столицы, и в этом — несомненная заслуга его начальника И. Петрова. В 1950 году Высшее училище переименовывается в Институт военных дирижеров, а в 1960-м в связи со значительным сокращением Вооруженных Сил СССР реорганизуется в Военно-дирижерский факультет при Московской консерватории. В 1956 году в состав Института военных дирижеров вошел военный факультет Ленинградской консерватории.



Творческий кружок Высшего училища военных капельмейстеров. Слева направо: В. Целиковский, Б. Кожевников (сидит), Ю. Фортунатов, Д. Генделев, М. Готлиб, И. Петров, А. Севостьянов (1947)

На протяжении 70-х годов постоянно совершенствовались структура, учебные планы, содержание и качество педагогического процесса факультета. Если в момент реорганизации в его состав входили лишь четыре военно-специальные кафедры, то к началу 80-х годов он насчитывал девять, обеспечивавших занятия и по всем дисциплинам общественного, музыкально-теоретического, общемузыкального циклов и по иностранным языкам. Срок обучения на факультете в 1967 году был увеличен с 4 до 5 лет; усилилось внимание к теоретической и практической подготовке курсантов; открылись два новых отделения, готовящие начальников — художественных руководителей ансамблей песни и пляски Советской Армии и Флота, а также военных дирижеров для армий социалистических и развивающихся стран. В послевоенные годы в учебный план факультета были включены новые дисциплины: партийно-политическая работа в войсках, педагогика и психология, история военной музыки и другие; значительно увеличилось время войсковой стажировки и лагерного обучения; была сформирована кафедра военно-оркестровой службы. Все это спо-

собствовало повышению уровня подготовки военных дирижеров.

Если в военные и первые послевоенные годы среди военных дирижеров было немало музыкантов-практиков, не получивших специального образования, то уже к середине 60-х годов все оркестры и ансамбли песни и пляски армии и флота были укомплектованы руководителями с высшим дирижерским или хормейстерским образованием. Почти все они являлись выпускниками военных факультетов Московской и Ленинградской консерваторий.

До 1954 года продолжали свою работу школы музыкантских воспитанников, созданные еще в довоенный период. Однако в связи с организационными мероприятиями в Министерстве обороны СССР и увеличением числа музыкальных училищ в стране эти школы-интернаты были переданы в ведение Министерства просвещения. В системе Военно-оркестровой службы было сохранено только одно среднее музыкальное учебное заведение — Московское суворовское военно-музыкальное училище (ныне Московское военно-музыкальное училище).

Дальнейшее развитие получает искусство военных ансамблей песни и пляски. Созданный в 1928 году Краснознаменный ансамбль после войны необычайно расширяет сферу своей деятельности. Он выступает с концертами не только в столице, но и совершает гастрольные поездки по всей стране, пропагандирует достижения советского песенного и хореографического искусства во многих государствах мира. В период с 1946 по 1985 год он совершил около 200 гастрольных поездок, в том числе 75 за границу, и дал более 6000 концертов. В его составе работали популярные советские певцы: Г. Виноградов, А. Эйзен, А. Сергеев, Е. Беляев.

В 1946 году ансамбль возглавил замечательный советский дирижер и композитор Б. Александров. За большие творческие успехи и активную концертную работу коллектив награжден орденом Красного Знамени; ему присвоено звание академического и имя его основателя и первого худо-



В Институте военных дирижеров Е. Стасова, И. Петров, И. Квитко
(1956)

жественного руководителя А. В. Александрова. Его преемник Б. Александров удостоен Ленинской и Государственной премий, почетных званий Героя Социалистического Труда и народного артиста СССР, а также воинского звания «генерал-майор».

Заметно возрос идейно-художественный уровень и расширился репертуар других армейских и флотских ансамблей песни и пляски. Эти коллективы имелись во всех военных округах, флотах и группах войск, а также в некоторых крупных войсковых объединениях.

Заслуженной популярностью среди личного состава Советской Армии и Военно-Морского Флота пользовались выступления ансамблей песни и пляски Ленинградского и Киевского военных округов, Краснознаменного Черноморского флота, Группы советских войск в Германии и многие другие коллективы.

Дальнейшему подъему пропаганды героико-патриотической музыки в нашей стране способствовало также создание Государственных духовых оркестров в некоторых союзных республиках. Особенно активно проявили себя

оркестры РСФСР и СССР. Концертная деятельность этих коллективов, как и лучших военных оркестров, оказывала прямое воздействие на уровень выступлений «рядовых» оркестров армии и флота, служила своего рода эталоном исполнительского мастерства и способствовала расширению репертуара.

Годы культа личности, застоя и волевых решений не могли не затронуть и военные оркестры.

Существенный урон военной музыке нанесло расформирование в 1954 году школ военно-музыкантских воспитанников и передача их в ведение Министерства просвещения. В результате военные оркестры лишились наиболее подготовленной и стабильной части музыкантов, увеличилась текучесть кадров, ухудшилось и материально-бытовое положение музыкантов.

В 50-е годы для руководителей полковых оркестров была установлена штатно-должностная категория «старший лейтенант», что лишало военных дирижеров стимула в работе и перспективы продвижения по службе. Позже эта несправедливость была устранена. Сейчас дирижер полкового оркестра может стать майором. Однако та же категория предусмотрена и для руководителей крупных (в том числе образцовых) оркестров, что явно не соответствует масштабу и характеру деятельности этих коллективов, квалификации и опыту их руководителей.

Резко снизилось качество отечественных музыкальных инструментов. А это в свою очередь заметно сказалось на уровне исполнения большинства профессиональных и самодеятельных духовых оркестров. Невнимание к производству музыкальных инструментов привело к постепенной утрате квалификации работников этой отрасли, к утере «секретов» профессионального мастерства.

Волюнтаризм отразился и на репертуарной практике военных оркестров. В первые послевоенные годы можно отметить две негативные тенденции: необоснованное гонение на маршевое наследие С. Чернецкого и наводнение репертуара военных оркестров многочисленными ремесленными поделками — маршами, танцами, фантазиями на народные темы, обработками народных песен. Обработкой и инструментов-



кой народных мелодий занялись не композиторы-профессионалы, а работники музыкальных издательств, исходя из конъюнктурных соображений.

К началу 60-х годов обе эти негативные тенденции были преодолены. Однако возникли другие проблемы. В репертуарной практике ясно обозначились две крайности: с одной стороны, многие военные дирижеры стремились насытить свои программы легкими, развлекательными пьесами (в том числе эстрадно-песенного плана) в ущерб добротным в художественном отношении произведениям; с другой — среди композиторов, работающих в жанре духовой музыки, наметилась тяга к созданию сложных по музыкальному языку монументальных сочинений, труднодоступных для массовой аудитории.

Отмеченные негативные явления тормозили развитие военной музыки. Однако они не могли свести на нет бесспорные достижения военной музыки в благородном деле идейно-эстетического воспитания воинов армии и флота, широчайших масс трудящихся.

3. Совершенствование исполнительства и новые формы деятельности военных оркестров

Положительные изменения в области комплектования военных оркестров, подготовки военно-дирижерских кадров, расширения репертуара и улучшения системы руководства армейскими и флотскими оркестрами способствовали активизации и повышению качества всей их работы. Военные оркестры стали более полноценными по своему составу, достигли большей яркости и выразительности в исполнении музыки, а потому оказывали более эффективное эмоциональное воздействие на воинов.

В столицах республик, в городах-героях и других крупных гарнизонах военные парады сопровождались большими сводными оркестрами.

Особенно памятны два парада, проходивших на Красной площади столицы.

Один из них — Парад Победы — состоялся 24 июня 1945 года в ознаменование окончания Великой Отечественной войны. В нем приняли участие по одному сводному полку от каждого фронта, а также воины Московского гарнизона и слушатели военно-учебных заведений Москвы. В параде участвовал сводный военный оркестр в составе 1400 человек под управлением генерал-майора С. Чернецкого. Командовал парадом Маршал Советского Союза К. Рокоссовский, а принимал парад заместитель министра обороны Маршал Советского Союза Г. Жуков.

После объезда обоими маршалами войск и ликующих криков «Ура!», которыми каждый сводный полк отвечал на приветствие принимающего парад, торжественным маршем прошли прибывшие со всех фронтов воины-победители. Каждый сводный полк проходил под звуки своего любимого марша. Участник парада генерал армии С. Штеменко вспоминает:

«Гигантский оркестр сопровождал движение войск боевыми маршами. Марши сменялись, но пауз не было. И вдруг на предельном фортиссимо оркестр смолк. Эта единственная пауза кажется бездонной. Наконец в какой-то настораживающей тишине раздается резкая дробь барабанов, и по-



Москва, Красная площадь. Оркестр роты почетного караула
на выпуске Кремлевских курсантов (1965)

является колонна с двумя сотнями вражеских знамен. Полотнища почти волочатся по мокрой брусчатке. Поравнявшись с Мавзолеем, бойцы делают поворот направо и с силой бросают свою постылую ношу на камни Красной площади<...> Но вот опять заиграл оркестр. На площадь вступают войска Московского гарнизона»¹.

Несмотря на дождь, Парад Победы прошел необычайно торжественно, с большим подъемом. Созданию такого построения способствовала не только значительность исторического момента, но и выразительность исполнения сводного оркестра, содержательность удачно составленного монтажа, в который вошли лучшие марши С. Чернецкого, Н. Иванова-Радкевича, В. Рунова, Ю. Хайта и других советских композиторов, а также некоторые старинные русские военные марши.

¹ Штеменко С. М. Генеральный штаб в годы войны. М., 1968. С. 405.

Другой необычный парад проходил 7 ноября 1967 года в ознаменование пятидесятилетия Октябрьской социалистической революции. Его начало воскрешало в памяти грозные события революции и гражданской войны. Торжественный марш открылся театрализованным шествием красногвардейцев, за ними на Красную площадь вышли бойцы Красной Армии в шлемах-«буденовках», в шинелях с «разговорами» — малиновыми широкими нагрудными петлицами, — а рядом с ними шагали революционные матросы в бушлатах, перепоясанные пулеметными лентами; вслед за кавалерийскими эскадронами, прогарцевавшими в четком конном строю, пронеслись лихие пулеметные тачанки... Им на смену вышли Вооруженные Силы, разгромившие гитлеровский вермахт, а затем колонна современных танков, моторизованная пехота, подвижные легкие автомобили воздушно-десантных войск, мощные ракеты, способные разить врага на суше, на море и в воздухе.

Яркое впечатление от этого незабываемого зрелища усиливалось удачным музыкальным оформлением парада. Сводный оркестр Московского гарнизона под управлением генерал-майора Н. Назарова подготовил с этой целью два монтажа. В первой части парада звучали марши-песни времен революции и гражданской войны — «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», «Красная Армия всех сильнее» и другие, а также произведения, посвященные Красной Армии, но возникшие в более поздние годы, — «По долинам и по взгорьям» в обработке А. В. Александрова, «Тачанка» К. Листова, «Кавалерийская рысь» С. Чернецкого. При прохождении же современных войск исполнялся второй монтаж, в который вошли марши С. Чернецкого, Н. Иванова-Радкевича, Б. Диева, В. Рунова, Д. Перцева и других авторов.

Торжественно, хотя и более традиционно, прошли в этот день военные парады в других крупных городах нашей страны.

Военные оркестры становятся в этот период непременными участниками крупных войсковых учений и маневров, проводимых как внутри военных округов, групп войск и флотов, так и в рамках оборонительного союза стран Варшавского договора. Особенно успешными были их выступ-

ления на заключительном этапе учений «Днепр» (1967) и «Двина» (1970).

В послевоенные годы особенно активно проявляется общественно-церемониальная функция военных оркестров. При этом используются не только их выступления в традиционном плане, но возникают и новые формы участия военных оркестров в общенародных массово-политических мероприятиях.

К числу традиционных следует отнести игру военных оркестров во время торжественных собраний в дни праздников, участие в митингах и торжествах, посвященных важным общественно-политическим событиям, церемониям открытия и пуска крупных предприятий, открытия мемориалов и памятников в честь выдающихся событий Великой Отечественной войны и других важнейших объектов экономики и культуры. Так, оркестры Северокавказского военного округа приняли активное участие в торжествах по случаю открытия канала Волга—Дон (1952), Волжской ГЭС (1962), мемориального ансамбля на Мамаевом кургане в Волгограде (1967); оркестры Ленинградского военного округа — в открытии мемориального Пискаревского кладбища; оркестры Сибирского военного округа — в открытии Байкало-Амурской магистрали.

Торжественно проходит церемония возложения венков у памятников погибшим советским воинам во многих городах Советского Союза, а также за его пределами. В подобной церемонии, ежегодно проводимой в Трептов-парке в Берлине, вместе с ротой почетного караула и военным оркестром Группы советских войск в Германии принимали участие также рота почетного караула и военный оркестр Национальной народной армии ГДР. В ходе этого церемониала наряду с траурной музыкой звучали Государственные гимны ГДР и СССР. Завершалась церемония торжественным шествием. В нем участвовали руководители СЕПГ, члены правительства ГДР, представители посольства СССР, командования ННА и ГСВГ, а также трудящиеся Берлина. Аналогичным образом проходило возложение венков и в Польше, Венгрии, Чехословакии. Подобный церемониал не только служил ярким свидетельством глубокого уважения

к памяти погибшим советским воинам-освободителям, но и являлся одним из средств укрепления боевой дружбы и сотрудничества между народами этих стран.

Совместное проведение воинских церемониалов подразделениями и военными оркестрами Советской Армии и народных армий дружественных стран, широкое участие в этих ритуалах представителей общественности ярко свидетельствовали о новой форме общественно-организаторской деятельности военных оркестров, которой не было в предвоенный период.

В послевоенные годы возникли и другие новые формы участия военных оркестров в массовых общественно-политических мероприятиях, направленных на воспитание народа — и прежде всего молодежи — в духе патриотизма, уважения памяти павших в боях с врагами нашей Родины, готовности в любую минуту снова встать на ее защиту.

К числу таких новых форм следует отнести фестивали и праздники военно-патриотической музыки, участие военных оркестров в ежегодных праздниках песни, проходивших в Москве, Риге, Таллине и других городах, в фестивалях молодежи и студентов, в крупных спортивных мероприятиях, таких, как Олимпиада-80, спартакиады народов СССР, Международные спортивные игры доброй воли (1986), и других.

Фестиваль военно-патриотической музыки был впервые проведен в Москве в 1964 году в связи с празднованием 46-й годовщины Советских Вооруженных Сил. Фестиваль, в котором участвовало несколько тысяч исполнителей, продолжался в течение трех месяцев. Среди участников фестиваля были московские музыкальные театры, лучшие профессиональные и самодеятельные коллективы столицы, в том числе многие военные оркестры. В крупнейших концертных залах столицы, в клубах и Домах культуры, на Центральном стадионе имени В. И. Ленина, в цехах заводов звучала героико-патриотическая музыка в исполнении Отдельного показательного оркестра Министерства обороны и оркестров Военно-Морского Флота, военных академий столицы, Военно-дирижерского факультета.

Второй фестиваль проводился в период с 6 декабря 1966 года по 22 января 1967 года в ознаменование 25-летия разгрома гитлеровских войск под Москвой. В течение полутора

месяцев в концертных залах и рабочих клубах, Дворцах и Домах культуры, на предприятиях и в школах Москвы и Подмосковья ежедневно проходили концерты героико-патриотической музыки, в которых участвовали военные оркестры. На сценах многих московских театров и на эстрадах в эти дни проходили спектакли и концерты, посвященные Великой Отечественной войне. В Центральном выставочном зале (в здании бывшего Манежа) была открыта выставка советского изобразительного искусства «Защитникам Москвы посвящается». На выставке ежедневно звучала патриотическая музыка в исполнении духовых оркестров. Здесь состоялись встречи посетителей Манежа с композиторами А. Новиковым, В. Мурадели, К. Листовым, Ю. Милутиным, М. Фрадкиным, Ю. Слоновым и другими. В день открытия выставки 8 января, а также 15 и 20 января концертную программу исполнял Отдельный показательный оркестр МО СССР.

Всего за дни фестиваля оркестры столичного гарнизона дали более 220 концертов, на которых присутствовало свыше 100 000 слушателей.

8 мая 1967 года был зажжен Вечный огонь у могилы Неизвестного солдата. Его прах был доставлен в столицу из района станции Крюково Октябрьской железной дороги, где в ноябре 1941 года было остановлено наступление немецко-фашистских войск. По прибытии в Москву артиллерийский лафет с останками Неизвестного солдата сопровождался от Белорусского вокзала до Манежной площади почетным эскортом под звуки военной музыки. Церемония у мемориала возле Кремлевской стены завершилась большим митингом. Музыкальное сопровождение этого митинга под девизом «Никто не забыт, ничто не забыто» обеспечивали оркестры Московского гарнизона.

Начиная с 1966 года в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького весной проходили праздники военно-патриотической музыки. В праздниках принимали участие лучшие оркестры Московского гарнизона. В утренние часы на площади возле набережной Москвы-реки выстраивались оркестры в форме сухопутных войск, военно-воздушных сил, оркестр моряков. Каждый из оркестров проходил торжественным маршем, исполняя свой маршевый репер-

туар, и занимал отведенное ему место по краям площадки. Затем в ее центре демонстрировались воинские ритуалы развода караулов, почетного караула, «вечерней зари». Вечером на эстрадах парка выступали лучшие оркестры. Красочное зрелище воинских церемониалов, разнообразный репертуар и высокохудожественное исполнение концертных программ привлекали многочисленную аудиторию зрителей и слушателей.

В иные годы на стадионе «Динамо» в ознаменование Дня Победы 9 Мая проводились массовые представления, в которых наряду с военными оркестрами принимали участие также популярные артисты эстрады и цирка.

Большое воспитательное значение имеют праздники военно-патриотической музыки, проводимые на знаменитом Бородинском поле. Первый такой праздник состоялся в сентябре 1962 года по случаю 150-летия со дня исторического Бородинского сражения.

Это торжество также включало в себя шествие-парад военных оркестров Московского гарнизона и демонстрацию воинских церемониалов. В заключение празднества сводный оркестр исполнил торжественную увертюру «1812 год» Чайковского. Заключительные звуки увертюры сопровождались красочным фейерверком. С тех пор театрализованное представление на Бородинском поле проводится ежегодно в первое воскресенье сентября.

Фестивали и праздники военной музыки, прошедшие в Москве, положили начало аналогичным празднествам в Ленинграде, Киеве, Харькове, Ростове-на-Дону, Рязани, Новосибирске и в других городах.

С конца 60-х годов День Победы ежегодно стали отмечать в Ленинграде. В этот день с утра приостанавливается движение транспорта в центре города, и сводный оркестр гарнизона проходит торжественным маршем по Невскому проспекту. Завершается церемония большим концертным выступлением на Дворцовой площади.

Праздники военной музыки проводятся и в дни открытия летнего сезона в пригородных парках — в Петродворце и Пушкине. Вот как описывается один из таких праздников в газете «Правда»:



«Праздник Москвы». Красная площадь (1987)

«Три столетия встретились сегодня на старинном Екатерининском плацу в городе Пушкине в театрализованном представлении, повествующем о славе русского оружия. На этот воскресный праздник... собрались десятки тысяч зрителей. Перед ними, поблескивая медью труб, торжественно промаршировали музыканты в киверах, буденовках, бескозырках. В одну многоголосную симфонию слились победные марши 1812 и 1945 годов. Их исполняли оркестры Ленинградского военного округа. Весь день Екатерининский парк, воспетый лицеистом Пушкиным, был полон музыки. Она звучала в этот день в Камероновой галерее, Вечернем зале, на площадках у Морейской колонны, воздвигнутой в конце XVIII века в честь победы русских воинов над турками на полуострове Морея в Средиземном море»¹.

В Киеве праздники военной музыки обычно проходили в ознаменование Дня призывника. Впервые этот день был торжественно отмечен в 1966 году. Под звуки военных

¹ «Гремит музыка полковая...»//Правда, 1971, 19 июля.

оркестров колонны будущих воинов из разных районов города следуют к центральному стадиону, трибуны которого заполняют их друзья и родные, представители общественности.

После митинга проводился военный парад, затем демонстрировались различные воинские ритуалы. Празднество завершалось большим тематическим концертом сводного военного оркестра гарнизона.

«Звездными походами» называли жители Львова праздники военно-патриотической музыки, которые происходили в этом городе в ознаменование Дня Победы и в годовщину Советской Армии. Двигаясь из разных концов города, оркестры проходили торжественным маршем к монументу Боевой Славы. Здесь под звуки «Слався» Глинки возлагали цветы. «Звездный поход» завершался большим концертным выступлением сводного оркестра в парке имени Богдана Хмельницкого на эстраде Зеленого театра, вмещающего свыше 5000 зрителей.

Красочно был оформлен праздник военной музыки, состоявшийся в Хабаровске по случаю открытия в городе стадиона имени В. И. Ленина. Праздник начался шествием воинов гарнизона, которые были одеты в форму разных полков и родов войск от XVIII века до наших дней. После торжественного прохождения этих колонн, сопровождающегося звуками старинных русских и современных маршей, сводный оркестр гарнизона вместе с огромным хором из четырех тысяч исполнителей дал концерт патриотической музыки, закончившийся торжественной увертюрой Чайковского «1812 год».

27 мая 1977 года указом Президиума Верховного Совета СССР был утвержден Гимн Советского Союза в новой редакции. Исполнение этого произведения для общественности столицы состоялось в Центральном музее Вооруженных Сил. Военным оркестром и хором курсантов Военно-дирижерского факультета управлял Н. Михайлов.

К числу массовых музыкальных мероприятий патриотического характера следует отнести также участие оркестров в городских и республиканских праздниках песни. Начиная с 1960 года по инициативе Всероссийского хорового

общества массовые празднества стали проводиться в ряде городов РСФСР. В Москве праздники песни проходят в последнее воскресенье мая. Они открываются у памятника Чайковскому перед зданием консерватории и продолжают-ся в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького.

Из всего сказанного можно сделать два вывода:

— при участии военных оркестров в массовых общественно-политических мероприятиях усилилась тенденция к слиянию трех функций военной музыки — служебно-строевой, общественно-церемониальной и концертно-просветительной, поскольку фестивали и праздники постоянно включают в себя и концертные выступления с обширными программами;

— в выступления военных оркестров в эти годы все чаще и шире проникают элементы зрелищности, театрализованности. Они выражаются не только в сопоставлении формы одежды полков русской армии и различных видов Советских Вооруженных Сил, что напоминает о славных боевых традициях, но и в самом характере движения и перестроения оркестров на марше.

С 70-х годов в практике выступлений военных оркестров во время массовых общественно-политических и спортивных торжеств прочно утверждается так называемый *марш-дефиле*. Он включает в себя движение (с игрой) в различных направлениях, синхронные повороты, схождение и расхождение оркестровых групп, расположение музыкантов на плацу таким образом, что зрители на трибунах видят различные геометрические фигуры (например, пятиконечную звезду — эмблему наших Вооруженных Сил), а также разного рода символические надписи. Марш-дефиле постоянно применялся оркестром курсантов Военно-дирижерского факультета в популярной молодежной передаче Центрального телевидения «А ну-ка, парни!».

В 80-е годы марш-дефиле усложняется и перерастает в плац-концерт. В музыкальные монтажи стали включаться песенно-танцевальные эпизоды, что потребовало и иных рисунков движения музыкантов-исполнителей. Так, например, при звучании вальсообразных мелодий происходит плавное покачивание корпуса в ритме вальса, когда же раздается

«Калинка», движения музыкантов имитируют приплясывание; под звуки «Подмосковных вечеров» оркестр, разбившись на четыре группы, совершает плавное движение по кругу, а при исполнении «Танца с саблями» А. Хачатуряна на музыке вступления и заключения оркестр сперва рассредоточивается, а затем снова образует сомкнутый строй. При этом в определенные моменты в соответствии с мелодическим рисунком на передний край выходят то исполнители на малых флейтах, то трубачи, корнетисты и тромбонисты. Они, поднимая раструбы вверх, описывают ими дугообразную линию.

Особенно широко и впечатляюще эта форма выступления оркестра была использована во время международных молодежно-спортивных мероприятий — на Олимпиаде-80, XII Всемирном фестивале молодежи и студентов (1985) и Играх доброй воли в Москве (1986). Наряду с красочным шествием, массовыми выступлениями советских спортсменов слаженная игра и перестроения молодых музыкантов-духовиков при открытии и закрытии этих молодежных праздников оставили неизгладимое впечатление не только у многотысячной аудитории, заполнившей трибуны Центрального стадиона имени В. И. Ленина, но и у многомиллионной массы советских и зарубежных телезрителей, следившей за передачами, которые велись со стадиона и транслировались по каналам Интервидения. И не случайным является тот факт, что за руководство выступлением сводного оркестра на XII Всемирном фестивале молодежи и студентов в 1985 году начальник Военно-оркестровой службы МО СССР, главный военный дирижер генерал-майор Н. Михайлов вместе с другими организаторами этого красочного зрелища был отмечен Государственной премией СССР.

Новые формы служебно-строевой и общественно-церемониальной деятельности военных оркестров вызвали к жизни и новые приемы управления оркестрами в строю. Если прежде при прохождении войск торжественным маршем во время парадов дирижер стоял спиной к оркестру, что ограничивало его возможности управлять коллективом, по ходу игры корректировать исполнение и активно влиять на его качество, то с конца 40-х годов дирижер повернулся

лицом к оркестру, что положительно сказалось на ансамбле и качестве звучания, особенно в сводных оркестрах, в которых число исполнителей порой превышает 1000 человек. Впервые подобный способ руководства сводным оркестром применил И. Петров во время парада войск на Красной площади в Москве 7 ноября 1948 года.

В конце 70-х годов была возрождена традиция управления оркестром в строю при помощи специального жезла — тамбур-мажора¹.

С выходом в свет разработанных на военно-дирижерском факультете учебных пособий² была унифицирована, расширена и закреплена система знаков и команд, при помощи которых дирижер управляет военным оркестром на месте и в движении.

Все эти меры, осуществленные в послевоенный период, повысили выразительные возможности армейских и флотских оркестров, позволили добиться большей четкости и слаженности при исполнении служебно-строевого репертуара, не только обеспечили улучшение звучания, способствуя его яркости, красочности, наличию более глубоких динамических контрастов, но и придали новсе качество чисто внешней, зрелищной стороне исполнения.

Не менее существенные изменения в послевоенный период произошли и в области концертно-просветительной деятельности военных оркестров. Рост квалификации дирижеров и музыкантов, введение полноценных штатных составов, значительное расширение репертуара обусловили подъем исполнительского уровня на новую высоту. Вместе с тем происходит значительное расширение аудитории во-

¹ Первоначальное значение французского слова «тамбур-мажор» — старший барабанщик, унтер-офицер — возникло еще в XVI веке. Оно широко распространилось по всей Европе. Известна, например, популярная в конце XIX века комическая опера Ж. Оффенбаха «Дочь тамбур-мажора». В настоящее время у нас в стране этот термин в прежнем своем значении вышел из употребления. Он стал обозначать длинный деревянный жезл с шарообразным металлическим наконечником и кистями для управления оркестром на строевом плацу.

² См.: Хаханян Х. Строевая служба военного оркестра. М., 1987; Диев Б., Долинский А., Зыков А., Слабаков Б. Строевая служба военного оркестра. М., 1960.

енных оркестров. Рождение новых форм музыкальной пропаганды, какими являются описанные выше фестивали и праздники военной музыки, широкое распространение телевидения, радио, средств звукозаписи позволили искусству военных оркестров выйти далеко за рамки воинских частей и стать достоянием многих миллионов трудящихся.

Новым содержанием наполняются концертные выступления военных оркестров. Традиционные концерты по случаю революционных праздников достигают небывалых масштабов. Героико-патриотические произведения звучат в исполнении военных оркестров и мастеров искусств. Особенно торжественно такие концерты проходят в Москве. Здесь в канун Дня Советской Армии в Кремлевском Дворце съездов проводятся концерты героико-патриотической музыки «Армейские трубы звучат». Наряду с лучшими военными оркестрами гарнизона в этих концертах участвуют ансамбли песни и пляски армии и флота во главе с прославленным дважды Краснознаменным ансамблем имени А. В. Александрова.

Лучшие военные оркестры постоянно знакомят слушателей с новыми произведениями композиторов. Во многих городах нашей страны военные оркестры дают концерты из новых сочинений для духового оркестра. Отдельный показательный оркестр Министерства обороны, Образцовый оркестр Военно-Морского Флота, а также Государственный духовой оркестр РСФСР ежегодно выступают с концертами духовой музыки в рамках фестиваля «Московская осень», где звучат новые произведения композиторов столицы.

Новой формой пропаганды современной духовой музыки стали авторские концерты. Один из них состоялся в 1967 году в Краснознаменном зале ЦДСА и был посвящен А. Хачатуряну.

Ряд авторских концертов прошел во Всесоюзном Доме композиторов по случаю 75-летия Д. Салиман-Владимирова, 70-летия М. Готлиба и Б. Кожевникова, 60-летия Г. Сальникова. Там же, а также в Центральном Доме работников искусств в связи с памяtnыми датами состоялись концерты из произведений Н. Иванова-Радкевича, В. Блажевича, Б. Кожевникова и Е. Макарова. В исполнении концертных про-

Трудное соло.
А. Хачатурян
и солист оркестра МО
В. Воронин



грамм приняли участие лучшие военные оркестры и солисты-духовики столицы.

Авторские концерты проходили не только в Москве; они состоялись также в Вильнюсе, Свердловске, Риге, Киеве и других городах. Оркестры Вильнюсского гарнизона и штабные оркестры Уральского, Прибалтийского, Киевского и других военных округов знакомили слушателей с творчеством Георгия Майбороды, Платона Майбороды, М. Готлиба, Е. Макарова, Г. Калининича, Б. Кожевникова, Г. Сальникова, В. Шепелева. В этих концертах принимали участие и авторы музыки для духового оркестра.

Развитие культурных связей с зарубежными странами в области духовой музыки проявилось в том, что в 60—80-е годы в Советский Союз приезжали на гастроли духовые оркестры из стран Европы и Америки. Среди них были два военных оркестра из Франции, военный оркестр из Чехословакии, три студенческих оркестра из США, оркестр из ГДР и молодежный оркестр из Норвегии. Наряду с классикой эти коллективы включили в концертные программы новые сочинения для духового оркестра своих национальных композиторов.

Помимо духовых оркестров в этот период на гастролях в СССР побывали также ансамбли песни и пляски народных армий ГДР, Венгрии, Польши, Чехословакии, Вьетнама, Китая, Монголии и КНДР.

Характерной отличительной чертой послевоенных концертных программ армейских и флотских оркестров продолжает оставаться пропаганда лучших произведений русской, советской и зарубежной музыкальной классики. При этом военные оркестры перестали ограничиваться наиболее популярными пьесами, все чаще включали в свой репертуар высокохудожественные, но редко исполняемые сочинения.

В переложении для военного оркестра в эти годы часто звучали Одиннадцатая симфония Шостаковича, «Патетическая оратория» Свиридова, Седьмая симфония Прокофьева, песни Соловьева-Седого и другие сочинения.

В марте 1983 года в Большом зале консерватории прозвучала «Траурно-триумфальная симфония» Г. Берлиоза¹. Она свыше 20 лет не исполнялась в Москве. Инициатором ее возрождения на концертной эстраде были художественные руководители двух замечательных музыкальных коллективов — Государственного симфонического оркестра СССР и Отдельного показательного оркестра Министерства обороны — Е. Светланов и Н. Михайлов.

Общедоступные выступления военных оркестров с исполнением популярной музыки на открытом воздухе в летнее время играли большую роль. К сожалению, на протяжении 60—70-х годов количество таких выступлений заметно сократилось. Определенную роль в этом, по-видимому, сыграло распространение легких, эстрадно-развлекательных жанров, вокально-инструментальных ансамблей, дискотек. Тем не менее к середине 80-х годов эта традиционная форма концертной работы духовых оркестров снова несколько активизировалась. Во многих городах военные и гражданские самодеятельные духовые оркестры стали регулярно выступать летом в парках и садах, местах народных гуляний на улицах и площадях.

¹ Это произведение является первой симфонией, созданной специально для духового оркестра (1840). Оно было написано Берлиозом под впечатлением революции 1830 года во Франции и звучало во время похорон жертв революции 1848 года.



На озвучивании фильма «Битва за Москву» (1984).
Н. Михайлов, Л. Дунаев, А. Пахмутова, А. Мальцев

Если исполнение военными оркестрами популярной музыки на открытом воздухе имеет давнюю, почти полутрадиционную традицию, то другие формы массовой пропаганды музыкального искусства зародились лишь в советское время, причем большинство из них получило подлинный размах после окончания Великой Отечественной войны. К ним относятся концерты-лекции, музыкальные лектории, циклы тематических концертов, участие военных оркестров в спектаклях народных музыкальных театров, а также концерты солистов военных оркестров.

Начиная с 50-х годов во многих гарнизонах при Домах офицеров открылись университеты культуры, а это в свою очередь поставило перед военными оркестрами задачу не просто пропагандировать лучшие образцы музыкального творчества, но и помочь слушателям глубже проникнуть в содержание музыкальных произведений, полнее понять авторский замысел, ознакомиться с обстоятельствами создания того или иного сочинения, осознать его роль в истории музыкальной культуры. Такой цели в наиболее полной мере отвечают концерты-лекции, музыкальные лектории и циклы тематических концертов.

Эти концерты наиболее активно проводили оркестры Ленинградского, Приволжского, Киевского, Одесского и Закавказского военных округов, Черноморского и Северного флотов, Каспийской военной флотилии, а также Отдельный образцовый оркестр Военно-Морского Флота. К участию в лекциях и выступлениях перед концертами привлекались музыковеды Г. Поляновский, Г. Назарян, Р. Глезер, Л. Горохова, Ц. Рацкая (Москва); И. Вилинский, С. Касьян (Киев); П. Хучуа (Тбилиси); С. Халаджиев (Хабаровск) и другие. Однако уже в середине 60-х и особенно в 70-е годы все чаще концерты-лекции и пояснения проводят сами военные дирижеры. Это стало возможным благодаря включению в программу подготовки военных дирижеров занятий по музыкально-лекторской практике.

Одной из разновидностей циклов тематических концертов стала работа клуба любителей духовой музыки при Всесоюзном Доме композиторов. Здесь начиная с 1971 года ежемесячно проходят выступления лучших военных оркестров Москвы, Государственного духового оркестра РСФСР, солистов-духовиков и камерных духовых ансамблей. Вступительные слова произносят члены секции духовой музыки. Основу репертуара составляют новинки советской и зарубежной музыки для духового оркестра.

Тесные связи с армейской и флотской художественной самодеятельностью всегда являлись одной из значительных черт в работе военных оркестров. Однако если в довоенные и военные годы эти связи проявлялись преимущественно в совместных концертных выступлениях, то в послевоенный период они широко распространились и на область наиболее сложного вида искусства, каким является музыкальный театр. Возросший профессионализм военных дирижеров, а также значительно более высокая культура участников самодеятельности позволили им подготовить и показать ряд опер, оперетт и балетов.

Наиболее активно эта работа велась в гарнизонах Ленинграда, Одессы, Тамбова, Свердловска, Калининграда, Севастополя. Она требует от военного дирижера не только знания специфики сцены, необходимого при дирижировании спектаклем, но и трудоемкой работы по переложению музыки на состав духового оркестра.



Над партитурой Девятой симфонии
Д. Д. Шостакович, Н. П. Сергеев, Н. М. Назаров (1960)

В числе опер, поставленных армейскими и флотскими самодеятельными коллективами в сопровождении духового оркестра, можно назвать «Евгения Онегина» Чайковского, «Майскую ночь» Римского-Корсакова, «Сорочинскую ярмарку» Мусоргского, «Судьбу человека» Дзержинского, «Снег» Фридендлера; среди балетов — «Лебединое озеро» Чайковского, «Коппелию» Делиба, балетные сцены из опер «Князь Игорь» Бородина («Половецкие пляски») и «Фауст» Гуно («Вальпургиева ночь»), фрагменты из балета «Гаянэ» Хачатуряна.

Но, пожалуй, наибольшей популярностью у публики и самодеятельных артистов пользуется жанр комической оперы. Среди музыкальных комедий и оперетт, поставленных народными театрами армии и флота, «Свадьба в Малиновке» Б. Александрова, «Севастопольский вальс» и «Сердце балтийца» Листова, «Запорожец за Дунаем» Гулак-Артемовского, «Наталка-Полтавка» Лысенко и многие другие сочинения.

Примером целеустремленного, самоотверженного служения искусству может служить самодеятельный народный театр музыкальной комедии при Ачинском военном авиационно-техническом училище, созданный и руководимый военным дирижером А. Фоминым. Театр действовал с 1958 года. Только за первые 15 лет своего существования на его сцене было поставлено 20 оперетт, причем каждая из них шла по 20—30 раз. Свои спектакли театр показывал не только воинам, но и жителям близлежащих городов и районов. На Всероссийском смотре народных театров коллектив был награжден серебряной медалью и дипломом.

Свыше 20 лет активно работал самодеятельный театр балета при Ульяновском гарнизонном Доме офицеров. В пору расцвета его деятельности музыкальным руководителем театра был военный дирижер оркестра Ульяновского военного училища связи имени Г. Орджоникидзе Н. Михайлов, который сделал все переложения для обширного репертуара театра и в течение пяти лет был бессменным его дирижером. Самодеятельному балетному кружку при Ульяновском ГДО одним из первых было присвоено наименование народного театра, а его руководитель-хореограф В. Иванова за работу по созданию этого коллектива была удостоена почетного звания заслуженной артистки РСФСР.

К концу 50-х годов широкое распространение получают концерты солистов военных оркестров. Такие концерты, где каждый ведущий музыкант оркестра выступает с исполнением сольных произведений или в составе камерного ансамбля, требуют высокого уровня исполнительской культуры. Они особенно успешно проходили в Ленинградском, Белорусском, Московском, Приволжском, Северо-Кавказском военных округах.

Еще одной новой формой концертной деятельности военных оркестров в послевоенный период были их гастрольные поездки. Практически все оркестры штабов военных округов, групп войск и флотов стали вести гастрольную работу, выступая перед воинами и трудящимися на территории своего округа, флота, группы войск.

Активно проходила концертная деятельность военных оркестров за рубежом. Так, например, оркестры Группы

войск в Германии только за период с 1960 по 1970 год дали свыше 10 000 концертов для личного состава ГСВГ и свыше 5000 концертов для воинов Национальной народной армии и трудящихся ГДР. Сводный оркестр группы дал для личного состава ГСВГ за этот период около 300 концертов, а для воинов ННА и трудящихся ГДР более 100 концертов. В то же время проведено 6000 совместных концертов оркестрами ГСВГ и ННА ГДР. Так же напряженно трудились советские военные оркестры на территории Венгрии, Чехословакии и Польши. В сложных условиях протекала деятельность военных оркестров в Афганистане.

Но, помимо концертов и гастролей стационарных оркестров в странах Европы выезжали с концертами и другие ведущие музыкальные коллективы армии и флота. Так, Отдельный показательный оркестр МО выступал в Чехословакии, Болгарии и Афганистане, оркестр штаба дважды Краснознаменного Балтийского флота неоднократно выезжал в ГДР и Польшу; югославские зрители рукоплескали военным музыкантам штабных оркестров Киевского, Северокавказского и Прикарпатского военных округов; последний из упомянутых оркестров побывал также в Чехословакии. Оркестры и ансамбли Краснознаменного Тихоокеанского флота выступали во Вьетнаме и Коре́йской Народно-Демократической Республике, а Отдельный образцовый оркестр ВМФ и оркестр штаба Краснознаменного Черноморского флота — в Эфиопии.

Большой вклад в дело укрепления дружбы между народами стран Восточной Европы и воинами дружественных армий стран Варшавского Договора вносили так называемые *интернациональные концерты*, которые ежегодно проходили в столице ГДР Берлине. Они были организованы по инициативе газеты «Нойес Дойчланд». В концертах принимали участие Центральные оркестры Национальной народной армии ГДР, Войска Польского, чехословацкой Народной армии и оркестр Группы советских войск в Германии. Каждый из оркестров выступал в Берлине на открытых площадках со своей программой, а затем все четыре коллектива объединились в сводный оркестр, насчитывающий свыше 400 исполнителей. В парке Фридрихсгейм звучали

произведения Бетховена, Шопена, Чайковского, Дворжака, Сметаны, Шостаковича, Хачатуряна и других композиторов. В заключение исполнялся «Интернационал».

Об одном из этих концертов, проходившем в 1970 году, газета «Нойес Дойчланд» писала:

«...Во время концерта, проходившего под девизом „За мир во всем мире“, было трудно найти свободное место на летней эстраде. Концерт вылился во впечатляющую манифестацию дружбы и боевого союза наших народов. Много-тысячная берлинская аудитория тепло благодарила солдат мира долго не смолкавшими аплодисментами»¹.

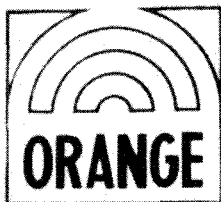
Советские военные оркестры выступали не только в социалистических странах. Австрия, Англия, Бельгия, Египет, Ирак, Норвегия, Финляндия, Франция, Швейцария, Швеция — вот далеко не полный перечень государств, в которых звучала военная музыка.

Большую работу по пропаганде отечественной музыки за рубежом вели оркестры Военно-Морского Флота во время визитов дружбы советских кораблей в иностранные порты. Песни, марши, концертные пьесы постоянно звучали на палубах при приеме гостей, на набережных и скверах рядом со стоянкой наших кораблей. В этих походах и визитах принимали участие не только штатные оркестры военных кораблей, но и оркестры штабов флотов, а также Отдельный образцовый оркестр ВМФ.

Поездки за рубеж совершали и многие «сухопутные» оркестры. Так, Отдельный показательный оркестр Министерства обороны дважды выезжал во Францию, выступал в Австрии, Болгарии, Италии, Норвегии, Швейцарии, Швеции, Чехословакии; оркестр штаба Южной группы войск — в Австрии и Швейцарии, оркестр штаба Закавказского военного округа — в Ираке, а оркестр Военной академии имени М. В. Фрунзе — в Бельгии.

Особенно насыщен гастрольными поездками военных оркестров за рубеж 1972 год. В августе оркестр штаба ЮГВ при участии солистов и артистов ансамбля группы войск участвовал в торжествах, посвященных Дню Женевы. Дирижировали И. Ладановский, В. Савельев, П. Мирошни-

¹ Советская военная музыка. М., 1977. С. 192.



Theatre Antique
National

Dimanche 19 AOUT 1973

Le Député Maire
et son Conseil Municipal
L'Association
CHOREGIES D'ORANGE
s'associent

L'ORCHESTRE DU MINISTÈRE DE LA DÉFENSE D'U.R.S.S.

104 exécutants, sous la direction de :

Principal **MAJIN N. NAZAROV** Chef d'Orchestre principal

Colonel Nicolas SERGUEEV, Chef d'Orchestre

Le Colonel Vassili DOULSKI Chef d'Orchestre

Capitaine Serge SOUROVTSKY Chef d'Orchestre

30

[illegible]

ченко. В двух парадах на берегу Женевского озера, уличных манифестациях и театрализованных шествиях участвовали также музыканты и танцоры Австрии, Венгрии, Испании, Италии, Марокко, Румынии, США и Франции. В числе лучших трех коллективов советские армейские артисты выступали в заключительном концерте, на котором собралось 5000 зрителей. Нашему оркестру было отведено все второе отделение (в первом выступали оркестр США и венгерский ансамбль).

В июне состоялось выступление оркестра КВО в Сараево. В сентябре оркестр Академии имени М. В. Фрунзе под управлением Н. Михайлова и Ю. Питиримова выезжал в Бельгию для участия в праздновании Дня независимости. За 8 дней оркестр дал 8 концертов, на которых присутствовало более 20 тысяч человек. Кроме того, выступая в Брюсселе, Намюре, Монсе и Овлэ, оркестр провел шествия по улицам этих городов и возложил венки.

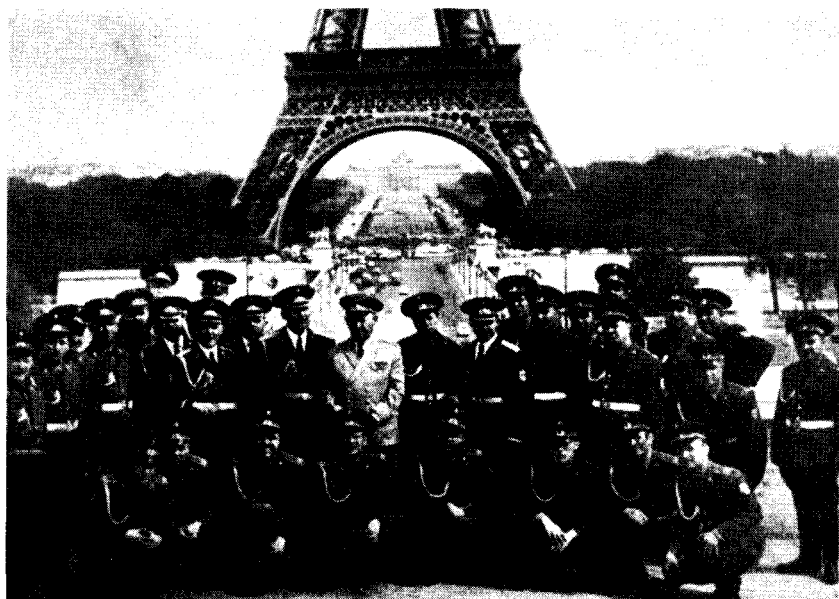


«Эстафета поколений».
Советский и юный
болгарский музыканты.
София, 1979

Незадолго до этой поездки в Париже проходил Международный фестиваль военных оркестров. Из 13 коллективов, участвовавших в фестивале, было 4 французских и 2 английских. Свои военные оркестры прислали также Бельгия, Голландия, Италия, США, ФРГ и Сингапур. Советский Союз представлял Отдельный показательный оркестр Министерства обороны под управлением Н. Назарова, Н. Сергеева и В. Дульского. Оркестр четырежды проходил по центральным улицам французской столицы и дал 4 концерта на открытом воздухе. Его выступления, встретившие восторженный прием, слушало более 60 тысяч человек. Кроме того, все выступления на фестивале транслировались по телевидению и Евровидению. Агентство «Франс пресс» писало:

«Военный оркестр Министерства обороны СССР завоевал Париж, имея в качестве своего единственного оружия музыкальные инструменты».

Неудивительно, что после триумфального успеха в Париже оркестр год спустя был приглашен на гастроли во Францию. На этот раз он выступал в Авиньоне, Ницце, Руане,



Оркестр Московского округа в Париже (1973)

Бордо, Бресте и других городах, где дал 13 концертов и сделал запись концертной программы для телевидения.

Еще одно выступление военного оркестра во Франции состоялось в 1978 году. На этот раз музыкальное искусство страны представлял Образцовый оркестр Военно-Морского Флота, которым дирижировали Н. Михайлов и В. Солодахин. Оркестр был приглашен в городок Альбервиль на Международный фестиваль военной музыки. В нем участвовали также военные музыканты Франции, Швейцарии, Италии и Ирана. В программе кроме концертных выступлений всех участников было также торжественное шествие по улицам города. Французская пресса высоко оценила мастерство представителей военно-музыкального искусства: «Конечно, наибольшего успеха, самых горячих аплодисментов слушателей за высокое качество исполнения добились музыканты советского военно-морского оркестра. Именно этот коллектив в наибольшей степени способствовал успеху фестиваля»¹.

¹ Колесников А. Фестиваль в Альбервиле//Красная звезда, 1978, 22 июля.

Высокий уровень исполнительской культуры советских военных оркестров неизменно отмечала пресса после каждого выступления за рубежом. Так, после выступлений оркестра Министерства обороны (дирижеры Н. Михайлов и А. Мальцев) одна из газет Норвегии поместила на своих страницах статью под заголовком «Фантастический оркестр». В ней говорится: «Лучше всего было найти одно слово, которое могло бы охарактеризовать несомненный апогей фестиваля военных оркестров — выступление Первого отдельного показательного оркестра МО СССР. Но как трудно найти это слово! Этот оркестр, несомненно, является лучшим в мире в своем жанре... Во время концерта в кинотеатре „Сагатун“, который был переполнен до отказа, зрители заняли все дополнительные места, расположились прямо на полу, оркестр показал неописуемые образцы своего искусства. Акомпанемент оркестра был на грани возможного, технические навыки оркестра уникальны»¹.

Успешно выступали военные оркестры на параде в ознаменование 40-летия Великой Победы.

В сентябре 1986 года Первый отдельный показательный оркестр Министерства обороны СССР принимал участие в Международном фестивале военных оркестров, который состоялся в шведском городе Стренгнесе. Концерты фестиваля проходили в самом большом в Швеции зале «Мелар Форум». В них участвовали также военные оркестры Швеции, Норвегии, Великобритании, США, ФРГ и Чехословакии. В течение недели оркестр дал 8 концертов, 2 из которых проходили на открытых площадках. Присутствовавший на концертах министр обороны Швеции Р. Карлссон отметил, что советские музыканты «покорили шведскую публику, которая встречала выступления оркестра с большим воодушевлением и доброжелательностью. Успешное выступление советского оркестра подтвердило, что в шведско-советских военных отношениях наметились определенные сдвиги к возобновлению контактов между Швецией и СССР, которые могут быть продолжены на различных уровнях и в будущем»².

¹ Михайлов Н. И трубы поют//Сов. культура, 1980, 6 мая.

² Из информации Посольства СССР в Швеции от 22 сент. 1986 г.



Гастроли Ансамбля песни и пляски Московского военного округа. В. Гордеев — начальник и художественный руководитель ансамбля — на приеме у премьер-министра Великобритании М. Тэтчер (1988)

Командующий сухопутными войсками генерал-майор Бенгтесон охарактеризовал выступление оркестра как «фантастическое представление». По его словам, программа была самой интересной: «советский военный оркестр был несомненный фаворит среди выступавших оркестров. Исполнительское мастерство оркестра не поддается сравнению»¹.

Среди организационных мер, способствовавших неуклонному подъему художественно-исполнительского уровня военных оркестров, важное место принадлежит конкурсам и смотрам-соревнованиям армейских и флотских коллективов. На заключительном этапе эти конкурсы и соревнования выливаются в яркие, надолго запоминающиеся события концертной жизни. Они способствовали развитию военно-оркестровой службы, совершенствованию исполнительского мастерства, расширению репертуара, активизации концертной деятельности.

¹ Из информации Посольства СССР в Швеции от 22 сент. 1986 г.

В военных округах, группах войск и на флотах конкурсы и смотры проходили с периодичностью в 2—3 года, а в масштабах всех Вооруженных Сил — один раз в 10—12 лет. Они привлекали пристальное внимание военной и музыкальной общественности и завершались большими концертами сводных оркестров, составленных из числа участников конкурсов и смотров.

Первый послевоенный всеармейский конкурс состоялся в декабре 1948 года в Москве. В нем участвовали образцовые оркестры военных округов и академий Московского гарнизона. Победителем этого соревнования стал оркестр Ленинградского военного округа (художественный руководитель и дирижер А. Сопов).

Следующий конкурс, проходивший в 1960 году в Москве, был более представительным и сложным по условиям. В нем помимо образцовых оркестров округов участвовали оркестровые коллективы всех военных академий страны. В зависимости от штатного состава оркестров соревнование проходило по двум группам. В программу каждого оркестра было включено исполнение обязательного произведения.

Первые места завоевали оркестр штаба Ленинградского военного округа (дирижеры Д. Перцев, В. Бычков, Ф. Баженов) и оркестр Харьковской артиллерийской радиотехнической академии имени Л. А. Говорова (дирижер Э. Стунгуров).

Конкурс 1970 года проводился в ознаменование 100-летия со дня рождения В. И. Ленина и 25-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне. В нем участвовали все штатные оркестры Советской Армии и Военно-Морского Флота. Соревнования проходили в три тура: сначала в военных округах, на флотах и группах войск, затем в шести городах различных регионов нашей страны и двух группах войск; третий (заключительный) тур — в Москве с 10 по 17 декабря. Военные оркестры состязались в трех группах. В каждой из них было установлено одно обязательное произведение.

Первыми премиями были отмечены оркестр штаба Киевского военного округа (руководитель Г. Кузнецов), оркестр Академии имени М. В. Фрунзе (дирижер С. Райхштейн), оркестр штаба Сибирского военного округа (руководители



По улицам Вены (1985)

М. Сосновский и В. Бурбин) и оркестр Киевского суворовского училища (дирижер В. Охрименко)¹.

В честь 65-й годовщины Советской Армии и Военно-Морского Флота был проведен всеармейский смотр-конкурс военных оркестров под девизом «Музыка в боевом строю». Его первый тур, начавшийся в 1982 году, проходил в военных округах, на флотах и в группах войск. Заключительный второй тур состоялся в Москве с 10 по 14 февраля 1983 года. К нему было допущено 19 лучших оркестров.

Жюри возглавлял маршал артиллерии К. Казаков; в его состав вошли начальник военно-оркестровой службы — главный военный дирижер заслуженный деятель искусств РСФСР генерал-майор Н. Михайлов, народные артисты РСФСР В. Левашов, Н. Назаров, Б. Терентьев и другие видные музыкальные деятели, известные своим активным участием в пропаганде патриотической музыки.

¹ Более подробные сведения о конкурсах 1948, 1960 и 1970 годов приведены в кн.: Советская военная музыка. М., 1977. С. 170—180.

Участникам смотра были предъявлены серьезные требования: каждый оркестр исполнял музыку воинских ритуалов, военные марши на месте и в движении, строевую песню, выступал с концертом; в программу концертного выступления включались сопровождение солистов и одноосязательное оркестровое произведение. В зависимости от составов оркестры делились на три группы; как и в прежние годы, в каждой группе было установлено по три призовых места. Однако уровень выступлений был настолько высок, что жюри сочло необходимым вместо 9 присудить 11 премий.

Первыми премиями награждены оркестры штабов Ленинградского военного округа (руководители Б. Павлов, В. Бычков, Ш. Умеджанов), ГСВГ (руководители В. Богданов, Ю. Каспаров, А. Посессор), Приволжского военного округа (руководители В. Гришин, В. Полушин) и Военно-медицинской академии имени С. М. Кирова (дирижер А. Бубнов).

Вторых мест удостоены оркестры под руководством С. Волынова, А. Уманца и А. Мунтяна (Одесса), Ю. Курлаева (Москва) и О. Лебединского (Московский военный округ). Оркестры штабов Московского, Северокавказского и Сибирского военных округов, а также Балтийского флота отмечены третьими премиями.

Время проведения смотра совпало с празднованием 60-й годовщины образования СССР, и это отразилось на содержании концертных программ. Наряду с произведениями классиков и русских советских композиторов на конкурсе звучали сочинения представителей различных регионов нашей страны — Ю. Мейтуса, Е. Глебова, А. Арутюняна, М. Кажлаева, А. Драгана, Т. Кажгалиева, Г. Рзаева. Исполнялись также новые пьесы композиторов-военнослужащих — увертюра «Служу Отчизне» С. Суровцева (Москва), поэма «Сказание о Евпатии Коловрате» Н. Родионова (Рязань), сюита «Сибирские узоры» В. Лямкина (Новосибирск). Последнее из названных сочинений подкупает яркостью и самобытностью музыки, опирающейся на жанр частушки.

Несравненно шире, чем на предыдущих конкурсах, были представлены выступления солистов-инструменталистов. Смотр выявил многих отличных военных музыкантов, бе-

зупречно владеющих инструментами духового оркестра, проявляющих глубокое понимание стиля исполняемых произведений, доставляющих слушателям истинное эстетическое наслаждение увлеченностью и зрелостью исполнения. В ходе соревнования оркестры продемонстрировали возросшую культуру звука. Исчезло неоправданное форсирование звучания, которое подчас проявляется у некоторых оркестров. Особенно высоким качеством звучания отличились оркестры под руководством А. Бубнова и О. Лебединского.

Конкурс продемонстрировал значительный рост исполнительской культуры военных оркестров, заметное расширение и обогащение их репертуара. Подобный процесс можно наблюдать от смотра к смотру.

Но не только соревнования военных оркестров наглядно демонстрируют неуклонное повышение исполнительского мастерства на протяжении 40 послевоенных лет. Об этом же свидетельствует необычайный размах их служебной, общественно-церемониальной и концертной работы, широкое распространение новых форм их выступлений, повышение идейно-художественного уровня их репертуара, постоянный рост их аудитории.

4. Репертуар военных оркестров

В послевоенный период репертуар военных оркестров становится поистине необъятным. Он включает в себя все лучшие произведения для духового оркестра прошлых лет, в том числе многие из тех сочинений, которые в течение длительного времени оставались незаслуженно забытыми, — от марша до увертюры и симфоний. Большое место в концертных программах военных оркестров занимают переложения произведений классиков отечественной и зарубежной музыки. Вместе с тем репертуар духовых оркестров пополнился интересными, актуальными по тематике оригинальными произведениями. Активными пропагандистами этих сочинений являются военные оркестры.

В сочинениях для духового оркестра послевоенного периода определились основные магистральные темы, претворение которых в различных жанрах духовой музыки спо-

способствует усилению идейно-эстетического и патриотического воспитания личного состава Вооруженных Сил и всего народа. Это тема любви к Родине, бессмертного подвига народа, сокрушившего гитлеровскую военную машину и освободивших Европу от коричневой чумы фашизма, тема борьбы против новой мировой войны, ядерного самоуничтожения, за мир во всем мире.

В маршах и увертюрах, в сюитах и поэмах, в рапсодиях и симфониях эти темы раскрываются по-разному, в зависимости от специфики жанра, замысла и степени одаренности авторов. Но они неизменно присутствуют, составляя одну из важнейших отличительных черт послевоенного творческого наследия в области военно-духовой музыки.

В послевоенные годы значительно пополнился новыми произведениями служебно-строевой репертуар военных оркестров.

После утверждения в 1977 году новой редакции Государственного Гимна Советского Союза это произведение было инструментировано для духового оркестра Л. Дунаевым и исполнялось всеми оркестрами армии и флота. Новая редакция гимна коснулась не только текста, но и музыки. При сохранении неизменной мелодической и ладогармонической основы она стала более напевна и торжественна; несколько упрощена фактура сопровождения, спокойнее стала линия басового голоса. В таком виде музыка гимна более полно и органично подчеркивала основную идею этого произведения, выраженную в новой редакции текста.

Среди произведений служебно-строевого и общественно-церемониального репертуара упомянем оркестровые обработки финального хора «Славься» из оперы «Иван Сусанин» Глинки, песен «Да здравствует наша держава» Б. Александрова и «Несокрушимая и легендарная» («Песня о Советской Армии») А. В. Александрова.

В послевоенный период предпринимались попытки создания музыки для возложения венков и траурных церемоний. Одной из лучших пьес этого рода является поэма Е. Макарова «Памяти героев» (1965). Однако ни это, ни другие сочинения данного жанра не утвердились в репертуаре военных оркестров.

После Великой Отечественной войны было создано большое число ярких, запоминающихся маршей, прочно вошедших в репертуар военных оркестров. Творчество в этом жанре музыки отмечено поисками нового типа образности, новых средств выразительности, направленных на усиление музыкально-художественных и чисто прикладных качеств марша.

Тема победы над фашизмом была широко представлена в маршевом творчестве еще в годы войны¹. Естественно, что после капитуляции гитлеровского рейха эта тема становится одной из наиболее актуальных. Она воплощена в первых послевоенных маршах: «Праздник Победы» и «Парад Победы» С. Чернецкого, «Праздник Победы» А. Мачавариани, «Девятое мая» В. Волкова, «Весна Победы» Г. Калининича, «Праздничный салют» З. Бинкина и в других сочинениях этого жанра.

Вместе с обновлением образного строя маршевой музыки композиторы стремятся к усилению чисто прикладных, строевых свойств марша, к достижению большей упругости ритма, динамичности.

Определенное положительное значение в развитии этого жанра имели теоретические конференции, посвященные проблемам советского военного марша, состоявшиеся в 1947 и 1959 годах. Они не только привлекли внимание композиторов к данному жанру, но и определили направление их дальнейших творческих поисков.

К числу лучших строевых маршей послевоенного периода относятся «Столичный марш», «В защиту Родины» и «Ленинград» В. Рунова, «На страже мира» и «Солдатская дружба» Б. Диева, «Строевой марш» и «Пятьдесят лет в строю» З. Бинкина, «Марш Советской Армии» Н. Иванова-Радкевича, «Авангард» П. Скворцова, «Марш для торжественного прохождения», «Под боевым знаменем» Б. Кожевникова, ряд маршей И. Петрова, В. Шепелева, М. Готлиба, Д. Перцева, В. Волкова и других авторов.

В этих маршах поиски новых выразительных средств органично сочетаются с опорой на лучшие традиции рус-

¹ Например, в маршах «Салют Москвы» С. Чернецкого, «Победа» М. Старокадомского, «Победный марш» Н. Иванова-Радкевича.

ского дореволюционного марша. Так, в одном из наиболее репертуарных послевоенных маршей «В защиту Родины» В. Рунова характерные интонационные повторы, связанные с опеванием опорных звуков мелодии, и секвенционное повторение начальной интонации логично подготавливают выразительные мелодические «взлеты»:

В. Рунов

Марш «В защиту Родины»

140



Этот прием представляет собой развитие аналогичных признаков формирования тематизма во многих русских маршах, например в «Скобелев-марше» (см. пример 61).

При повторении этой темы появляется напевный контрапункт у тенора и баритона, создающий контраст по отношению к основной мелодии. По принципу внутреннего контраста строится и второй период, где начальным фразам басов отвечают инструменты верхнего регистра. Новый тип

контраста возникает между чеканной маршевой музыкой крайних частей и напевным песенным трио, в котором композитор использовал тему припева популярной массовой песни В. Белого «В защиту мира».

Можно, таким образом, отметить, что в данном марше автору удалось удачно сочетать традиционные жанровые черты с новым, современным песенным началом.

В ряде других советских маршей — в каждом по-разному — воплощается идея объединения народов в борьбе за предотвращение новой войны. Таковы марши «На страже мира» Б. Диева, «Борцы за мир» В. Вишневецкого, «Защитники мира» К. Гарбаря, «На страже мира» Л. Мальтера.

Еще один превосходный марш, созданный В. Руновым — «Столичный» (1951), — основан на чередовании в первой теме упругого «шага на месте» и мелодических взлетов. Однако, обращаясь в этом сочинении к жанру фанфарного марша, композитор, естественно, отказывается от песенного начала, а главное внимание уделяет трезвучно-фанфарным интонациям, что придает музыке блестящий, празднично-победный характер:

В. Рунов
«Столичный марш»

141 Фанфары

f *p*

$\text{♩} = 120$

Отметим, что «Столичный марш» Рунова является единственным произведением этого жанра, посвященным городу-герою Москве.

В связи с празднованием 800-летия Москвы появилось много интересных маршей, которые в 1949 году были изданы в виде специального сборника под названием «Московские марши». В этот сборник вошли сочинения Н. Иванова-Радкевича, Б. Кожевникова, В. Кручинина, Д. Салиман-Владимирова, Л. Мальтера и М. Мильмана.

«Столичный марш» Рунова также не является единственным в жанровой разновидности фанфарного марша. Творческими удачами в данной области отмечены сочинения С. Чернецкого, В. Мурадели, П. Шпитального и других авторов.

Одной из центральных проблем, обсуждавшихся на теоретической конференции 1947 года, был вопрос о необходимости создания военных маршей для торжественного прохождения во время парадов войск. На конференции отмечалось, что ряд очень хороших по музыке строевых маршей не может быть использован на парадах ввиду динамического «провала», который ощущается в средней части марша, когда мелодия поручается тенору и баритону, голоса верхнего регистра временно «выключаются», а в аккомпанирующих голосах происходит «спад» ритмической пульсации. Этим достигается тембровый, регистровый, фактурный и динамический контраст, оттеняющий крайние части, но плотность звучания марша резко падает. Поэтому такие марши при проведении парадов войск можно использовать лишь до трио.

В конце 40-х — начале 50-х годов были предприняты попытки создания такого типа парадного марша, в котором этот недостаток был бы преодолен. Первыми образцами подобных сочинений явились «Марш для торжественного прохождения» Б. Кожевникова (1947) и «Марш Советской Армии» Н. Иванова-Радкевича (1951). В этих произведениях мелодия трио поручена инструментам верхнего регистра, благодаря чему контраст между крайними частями и трио

достигается не за счет тембров и регистров, а посредством смены тональности и изменения характера тематизма. Так, в названном марше Иванова-Радкевича мелодия трио более напевна, чем темы крайних частей. Вместе с тем тема по-маршевому упруга, ее выразительность подчеркивается задержаниями и альтерациями, а ритмическая фигурация аккомпанеента поддерживает оживленную пульсацию марша:

142 $\text{♩} = 120$
 7 Трио

Н. Иванов-Радкевич
 Марш Советской Армии

По другому пути идет в марше «Солдатская дружба» (1967) Б. Диев. В начале трио он сохраняет традиционное соло баритона и тенора. Однако тема здесь изложена двухголосно в довольно высокой тесситуре. Кроме того, партии баритона и первого тенора дублированы тромбонами и фогом, поэтому не возникает впечатления динамического «провала». Во втором предложении мелодия передается кор-

нетам и деревянным инструментам, а у первого тенора, баритона и фагота вводятся контрапунктирующие голоса. При повторении же трио на фоне двухголосия в среднем регистре (первый тенор, баритон, фагот, тромбоны) возникает новый контрапункт, исполняемый деревянными духовыми инструментами, трубами и корнетами. Таким образом, на протяжении всего трио происходит уплотнение фактуры, обогащение музыкальной ткани, что обуславливает нарастание не только динамики, но и интереса слушателей к «развертыванию» музыки.

Надо сказать, что яркое и интересное творческое решение типично не только для трио, но и для всего марша в целом. Его мелодика изобилует броскими фанфарными интонациями, задорными синкопами, которые в трио очень удачно сочетаются с напевными «русскими» интонациями. Выразительна решительная, настойчивая тема басов (во втором периоде). Для гармонии марша характерна умеренная заостренность, усиливающая свежесть музыкального языка. Свежо звучит и «доминантовая цепочка» в конце второго периода. В этом разделе марша вообще очень рельефно выявлены контрасты: после темы басов мелодию продолжают инструменты верхнего регистра, причем ее характер резко меняется — она становится изящной и игривой. На смену диатонике приходит хроматика; после двукратного сопоставления тоники с субдоминантой и восходящего мелодического движения звучат часто сменяющиеся доминанты с нисходящими хроматизмами:

Б. Диев

Марш «Солдатская дружба»

143 Тен. I, Бар.,
Фаг.

Measures 142-146. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, often with arpeggiated chords. The vocal line in measure 146 includes a melodic flourish with a grace note.

144

Measures 144-148. The piano part continues with a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, often with arpeggiated chords. The vocal line in measure 148 includes a melodic flourish with a grace note.

Тен. I
Бар.

Дерев.
(при повтор.)Барит.
Тен. I

Марш Б. Диева «Солдатская дружба» обладает высокими строевыми и музыкальными достоинствами. Поэтому неудивительно, что он прочно вошел в репертуар военных оркестров.

Опора на интонации русской народной песни в не меньшей степени присуща и таким сочинениям, как «Русский марш» Н. Иванова-Радкевича, «Сердце Родины» Б. Кожевникова, «Русский марш» и «Русский воин» З. Бинкина, «Москвичи» В. Кручинина, «Русский марш» А. Новикова. Во многих маршах русские народные песни использованы целиком в виде музыкальных цитат. Таковы «Московский марш» Н. Иванова-Радкевича, «Родная земля» Б. Кожевникова, «Родная сторона» Б. Диева.

Но не только русский песенный фольклор служит мелодической основой послевоенных маршей. Так, «Парадный марш» Г. Подзельского связан с эстонской народной музыкой, марш О. Тактакишвили «Всегда впереди» — с грузинской, таков же и «Грузинский марш» Ш. Азмайпарашвили. Музыкальный фольклор других республик развивается в «Армянских маршах» А. Сатяна и Г. Марутяна, «Туркменском марше» В. Ахмедова, «Карельском марше» Р. Пергаменты,

марше «Советская Татария» Х. Валиулина, «Башкирском марше» Ф. Талеева, «Азербайджанском походном марше» С. Алескерова, марше «Привет Черкесии» М. Балова и других сочинениях.

Примечательно, что использование национального песенного фольклора привлекает многих композиторов. Об этом свидетельствуют «Абхазский марш» Н. Иванова-Радкевича, два казахских марша С. Туликова, марш на темы коми Б. Терентьева, узбекский, якутский, туркменский и таджикский марши Д. Салиман-Владимирова. Последний из названных композиторов во время гражданской войны в Корею (июнь 1950 — июль 1953) откликнулся на это событие созданием «Корейского марша».

Отмеченные факты говорят о многонациональном характере военной музыки.

Патриотическая направленность маршевого творчества, стремление к доступности музыки, ее максимальной доходчивости обусловили использование в маршах не только народно-песенных цитат, но и популярных массовых песен. Подобный прием можно отметить в ряде маршей К. Гарбара, В. Волкова, Ю. Чичкова.

Жанровое богатство и разнообразие произведений, созданных в послевоенный период, не ограничивается встречаемыми, строевыми и походными маршами. В эти годы появляется значительное количество молодежных, спортивных, торжественных и концертных маршей. В числе их создателей не только композиторы, связавшие свою творческую судьбу с военно-духовой музыкой, такие, как Е. Макаров, Б. Кожевников, Г. Калининич, М. Готлиб, но и представители других «жанровых цехов» — Ю. Хайт, А. Цфасман, К. Хачатурян, А. Флярковский, А. Долуханян.

Среди концертных маршей как наиболее яркое и интересное следует выделить сочинение Г. Сальникова «Василий Теркин» (1959).

Тематический материал этого марша органично связан с интонациями солдатских и популярных массовых песен; задорные синкопы, неожиданные тональные сдвиги, сопо-

ставление тембров и регистров, имитация гармошечного наигрыша придают веселой, жизнерадостной музыке произведения черты юмора и оптимизма, подчеркивают ее русский национальный характер, а это с большой художественной убедительностью позволяет воплотить в музыкальном произведении бессмертный образ героя замечательной поэмы А. Твардовского.

Не вполне обычна и форма марша: в нем вместо одного имеется два трио. Благодаря этому возникает пятичастная рондообразная структура, каждый из разделов которой (кроме третьего) представляет собой простую трехчастную форму¹.

Общую композицию марша можно изобразить в виде следующей схемы:

| A | ABA ₁ | CDC | A ₁ | EE ₁ E | ABA ₁ | A+C |
|------------|---------------------|---|-----------------------|---|---------------------|------|
| вступление | I часть (рефрен) | II часть (1-е трио или 1-й эпизод) | III часть (рефрен) | IV часть (2-е трио или 2-й эпизод) | V часть (рефрен) | кода |

После вступления, строящегося на интонациях начальной темы, начинается первая часть марша (как бы рефрен рондо). Использование интонации солдатской строевой песни сближает музыку этого раздела с возникшими на той же мелодической основе популярными песнями «Ласточка-касатка» Е. Жарковского и «Про Катюшу» В. Захарова. Начальная тема развивается басовым соло. «Миксолидийская септима», включение двойных субдоминант (такты 18 и 31) придают музыке своеобразный ладовый колорит. Тональные сдвиги (As—E, Ges—B) в среднем разделе первой части еще более усиливают гармоническую свежесть:

¹ Правда, автор обозначил словом «трио» лишь второй эпизод. Тем не менее четкое трехчастное строение первого эпизода, его замкнутость и тональность (ре-бемоль мажор, то есть двойная субдоминанта по отношению к главной тональности ми-бемоль мажор) придают этому разделу марша все типичные признаки трио.

mf

seque (con 8 va)

cresc.

f

tr

В репризе первого периода вводится имитация.

Вторая часть, выполняющая функцию первого трио (первого эпизода), резко контрастирует начальной теме марша. Сходящееся мелодическое движение флейты пикколо и малого кларнета в высоком регистре, сопоставление прозрачного звучания солирующего инструмента с оркестровым tutti, резкие динамические контрасты — все это носит явно

юмористический характер, еще более резко подчеркиваемый грузным соло басов в среднем разделе эпизода:

1-е трио

147

Соло Фл., Кл.

Второе проведение рефрена дано с сокращением: здесь звучит лишь один период (реприза простой трехчастной формы).

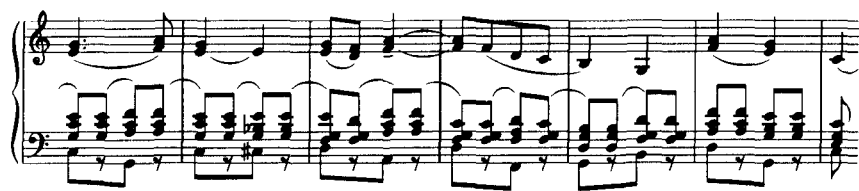
Если первый эпизод благодаря своей юмористической окраске не воспринимается как «настоящее» трио, то второй эпизод — с его широкой мелодией, к тому же и однотемный — обладает всеми типичными чертами маршевого трио.

Мелодической основой темы второго трио служит частушка, точнее одна из ее разновидностей — «страдания». Изложение мелодии на фоне аккомпанемента, воспроизводящего гармошечный наигрыш, естественно ассоциируется с главой «Гармонь» из поэмы А. Твардовского:

148

Валт., Бар.
espressivo

2-е трио



Изобразительный момент, данный в начале этой части, получает дальнейшее развитие в виде арпеджий первого кларнета в среднем разделе и фигурационного движения группы деревянных инструментов в тональной репризе (цифра 19). Развитие темы в среднем разделе осуществляется не только за счет смены тембров и фактуры, но и благодаря тональным сдвигам: если в экспозиции и репризе тема второго трио звучит в C-dur, то в среднем разделе появляются тональности Es-dur (1-е предложение) и Ces-dur (2-е расширенное предложение).

Кода марша строится на тематическом материале первой и второй частей.

Веселая, жизнерадостная музыка марша, полная юмора и задора, убедительно рисует образ не унывающего ни при каких обстоятельствах русского солдата.

Марш Г. Сальникова «Василий Теркин» стал одним из популярнейших и часто исполняемых концертных маршей.

Среди других программных сочинений концертного плана, посвященных событиям и героям Великой Отечественной войны, наиболее значительное место принадлежит произведениям в жанрах увертюры и поэмы. В отличие от марша «Василий Теркин», где преобладают веселье и юмор, в большинстве увертюр и поэм круг образов иной: здесь можно встретить и суровую, сдержанную сосредоточенность, и глубокий драматизм. Однако во всех этих произведениях, рисующих суровые испытания в годы войны, неизменно выявляется их оптимистическая сущность, воплощается радость и торжество победы над врагом.

К числу наиболее значительных сочинений этого жанра относятся «Поэма» Н. Иванова-Радкевича, «Сталинградская битва» А. Дзегелёнка, «Обелиск у дороги» В. Петрова, «Мамаев курган» Д. Браславского, «Подвиг героя» и «Генерал Доватор» В. Маршалова. В поэме Г. Сальникова «Письма с фронта» автор вводит в музыкальную ткань солирую-

щее сопрано¹, что усиливает выразительность и конкретность музыки.

По такому же пути идет В. Газарян — автор поэмы «Сказание об Армении» (1985). В этом очень выразительном сочинении использован крайне редко встречающийся мужской голос — контратенор, что, несомненно, затруднило «репертуарную жизнь» поэмы. В другом, более раннем сочинении этого жанра, посвященном герою-летчику Нельсону Степаняну, Газарян раскрывает военно-патриотическую тему в программном произведении более обычными исполнительскими средствами.

Среди программных увертюр и поэм, посвященных подвигу советского народа в годы Великой Отечественной войны, одним из наиболее ярких и репертуарных произведений является «Торжественно-героическая увертюра» Г. Калинковича (1965). Это сочинение было удостоено первой премии на конкурсе в ознаменование 20-летия победы народа в Великой Отечественной войне. Оно посвящено памяти Героя Советского Союза генерал-лейтенанта Д. Карбышева, замученного фашистами в лагере смерти Маутхаузен.

Увертюра открывается неторопливой, задумчивой темой вступления:

Г. Калинкович

149 Andante ma non troppo
(tranquillo) Фл.

Торжественно-героическая увертюра

¹ По замыслу автора солирующее сопрано олицетворяет ответ из дома на фронтовые письма.



Минорный лад, интервал уменьшенной терции, с которого начинается мелодия, преобладание в ней нисходящего движения и наличие трансформированных «интонаций вдоха» придают музыке сосредоточенный, скорбный характер. Он усиливается обилием острых, неустойчивых гармоний, отклонениями в далекие тональности. Таков, например, переход через неаполитанский секстаккорд (такты 6, 7) в с-moll (такты 8—11), а затем в е-moll (такт 12). Примечательно, что вступление изложено в тональности d-moll, весьма далекой от основной тональности произведения (b-moll).

В общей концепции программы увертюры эта тема как бы представляет собой глубокое раздумье о тяжелых днях войны, трагической судьбе миллионов ее жертв. В композиционном отношении роль вступления необычайно важна: его мелодия служит «интонационным зерном», из которого «прорастают» все остальные темы увертюры¹.

Главная партия, рисующая напряженную борьбу нашего народа с фашистскими захватчиками, в отличие от вступления, очень динамична, активна, драматична:

151 Allegro moderato

Главная партия, 1-я тема

Кл., Сакс., Тен., Бар.



Она состоит из трех тем. На фоне развития первой темы (пример 150) у труб и тромбонов появляется вторая тема призывно-героического характера:

¹ Об этом пишет Б. Щедрин. См. его статью: Некоторые вопросы музыкального языка концертных сочинений советских композиторов для духового оркестра 60—70-х годов // В помощь военному дирижеру. Вып. 16. М., 1975. С. 86—87.



Она является производной от первой: это как бы ее продолжение, данное в увеличении, в ином ритмическом варианте и в двухголосном изложении. Третья тема главной партии, также производная от предыдущих, еще более усиливает героико-патетический характер музыки:



Связующая партия строится на материале первых двух тем главной. Таким образом, весь этот раздел экспозиции (до начала побочной партии) представляет собой четкую трехчастную структуру.

Побочная партия своим нежным, лирическим характером ярко контрастирует с главной, несмотря на то что в сопровождении основной мелодии сохранены ритмические фигуры, заимствованные из начальной темы экспозиции.

Побочная партия имеет трехчастную структуру и строится на интонационном материале вступления (см. пример 149, такт 12). Она начинается в тональности Des-dur:

Г. Калинин
Торжественно-героическая увертюра
Побочная партия

154 Росо meno

Валт.

Бас

Кл. соло

dolce P

simile

После середины развивающего типа следует реприза первого периода, но в другой тональности — F-dur. В репризе тема динамизируется, уплотняется фактура, в сопровождении появляются синкопы. В целом побочная партия как бы воплощает светлые и радостные мечты о счастье, грядущей победе.

Заключительная партия, построенная на интонациях предыдущей темы, звучит спокойно и умиротворенно, но внезапно она сменяется тревожными, напряженными возгласами из трансформированной первой темы экспозиции, и на этом материале начинается разработка. Она строится на развитии тематического материала главной партии. Это, во-первых, придает разработке очень напряженный, драматический характер, а во-вторых, позволяет очень убедительно использовать тему побочной партии в коде.

Разработка состоит из трех разделов. Первые два представляют собой как бы две «волны» фугато, строящегося на трансформированной первой теме главной партии:



Особенность фугато состоит в том, что вместо общепринятых кварто-квинтовых соотношений темы с имитирующими голосами автор использовал тональный план уменьшенного трезвучия (*fis—a—c*), что еще более усиливает напряженность музыки. Кроме того, ее драматизм возрастает в силу того, что каждая новая имитация поручается инструментам более низкого регистра (кларнеты — фаготы — саксофоны), а абсолютная высота вновь вступающих голосов дана по восходящим малым терциям. Поэтому тема в высоком регистре низкого инструмента при каждом ее новом появлении звучит все более напряженно.

Третий — кульминационный — раздел разработки рисует гибель героя. Трансформация главной партии в этом разделе сообщает музыке характер бездушного, жуткого марша; это нечеловеческая сила, сметающая и сокрушающая все на своем пути. Трагическое звучание темы подчеркнуто не только ее низким регистром, ритмическими «сбоями»,

резкими диссонансами, но и огромным динамическим нарастанием после внезапного piano.

Между разработкой и репризой помещен траурный эпизод — реквием. Он строится на теме вступления, которую исполняет здесь басовая труба (или тромбон). В этом разделе увертюры автор использует и развивает традиции русской музыкальной классики¹.

Снова звучит главная партия — уже в репризе. Очень ярок ее контраст с предыдущим эпизодом трагической гибели и оплакивания героя. И очень убедительно смысловое значение активной, динамичной музыки репризы: герой погиб, но борьба продолжается. В репризе главная и связующая партии динамизированы и несколько сжаты. Еще большему сокращению подверглась побочная партия, которая здесь утратила трехчастную структуру, она изложена в форме периода в главной тональности B-dur. Сокращение этой темы в репризе, как и отсутствие ее развития в разработке, очень оправдано, так как на ней строится кода увертюры. Характер темы побочный партии в коде совершенно преобразуется; здесь она дается в увеличении и звучит как радостный, победный марш-апофеоз.

Торжественную увертюру Г. Калинковича отличает глубина и ясность замысла, яркая образность и контрастность музыки, глубокий драматизм и светлый оптимизм общей концепции, высокая композиторская техника, мастерское владение выразительными средствами военно-духового оркестра. Все это обеспечило данному сочинению прочное место в репертуаре оркестров.

Естественно, что темой Великой Отечественной войны не исчерпывается многообразие содержания программных увертюр и поэм. Так, «Увертюра на темы революционных песен» Н. Иванова-Радкевича (1955) посвящена первой русской революции и создана по случаю ее 50-й годовщины, а в поэме «Ночь Октября» (1967) А. Митюшина на материале тех же популярных песен революции делается попытка передать средствами музыки события октября 1917 года.

¹ В частности, данный эпизод увертюры ассоциируется с реквиемом (соло фагота) в первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича (побочная партия в репризе).

Этой же теме посвящена героическая поэма Д. Салиман-Владимирова «Залп Авроры» (1967). Увертюра-фантазия Б. Анисимова «Крейсер Варяг» повествует о героизме русских моряков во время русско-японской войны 1904—1905 годов. В основу этого сочинения также положен песенный материал.

Русская народная мелодия, записанная Г. Сальниковым на родине Глиники, претворена автором в его поэме «Новоспасское». В этом интересном сочинении используются колокольный звон, интонации некоторых мелодий из оперы «Руслан и Людмила», а также финальный хор «Славься» из оперы «Иван Сусанин». Но не только интонационный строй привлекает в поэме внимание слушателей. Красочность гармонического языка, богатство оркестровой палитры, драматургическая линия развития, отмеченные высокой композиторской техникой, позволяют отнести поэму «Новоспасское» к числу наиболее примечательных сочинений для духового оркестра.

Поисками новых приемов письма отмечена также «Богатырская увертюра» В. Кикты¹, навеянная образами известной картины В. Васнецова «Три богатыря». В тематизме увертюры ясно ощущается былинность и богатырская сила. Вместе с тем автор широко применяет новейшие средства современной гармонии и ладотонального развития (политональность, резко диссонирующие созвучия нетерцового строения, основанные на тритоновом соотношении сопоставления тональностей в процессе изложения и развития главной темы). В обоих сочинениях можно отметить прочную опору на традиции русской классической музыки, а также черты новаторства.

Целый ряд послевоенных увертюр, не будучи сюжетно-программными, свободно претворяет песенно-танцевальный фольклор, ярко выявляя национальный колорит музыки. Характер их светлый, жизнерадостный, оптимистичный. Лучшие среди таких сочинений — увертюры «Край род-

¹ Партитура Музфонда Союза композиторов РСФСР. М., 1970. Подробный анализ «Богатырской увертюры» В. Кикты дан в статье: *Щедрин Б.* Некоторые вопросы музыкального языка концертных сочинений для духового оркестра 60—70-х годов//В помощь военному дирижеру. Вып. 16.

ной» и «Цвети, отчизна» Б. Диева, «Праздничная увертюра» Г. Марутяна, «Праздничная» и «Приветственная» увертюры Б. Кожевникова, увертюра В. Шепелева «Палехский сувенир», «Русское каприччио» Г. Сальникова, поэма Я. Иванова «Разна»¹, основанная на двух латышских народных мелодиях.

Еще шире, нежели в увертюрах и поэмах, песенный фольклор претворен в фантазиях и рапсодиях для духового оркестра. Наряду с народными мелодиями в произведениях этого жанра их авторы часто используют и массовые песни советских композиторов, завоевавшие широкую популярность. Так, в «Советской рапсодии» В. Рунова (1950) звучат две песни А. Новикова «Дороги» и «Фронтальная борода», а в «Рапсодии на темы песен Великой Отечественной войны» Б. Кожевникова — «Шумел сурово Брянский лес» С. Каца и «Есть на севере хороший городок» Т. Хренникова. Пять широко известных русских народных песен положены в основу рапсодии А. Новикова «Солдатские напевы» (1947). К числу других репертуарных сочинений этого жанра следует отнести «Русскую рапсодию» Н. Иванова-Радкевича (1950), «Волжскую фантазию» Д. Генделева (1955), «Русскую рапсодию» и Фантазию на темы песен К. Листова Д. Фалилеева.

Глубоким проникновением в интонационный строй русской песни, высоким техническим мастерством отмечена «Русская рапсодия» Г. Сальникова для фортепиано с духовым оркестром (1970). Эта пьеса была удостоена премии на конкурсе.

Музыкальный фольклор свободно претворен в «Закарпатской фантазии» М. Готлиба, «Кавказской фантазии» Г. Сальникова, «Грузинской рапсодии» Д. Браславского. Вместе с тем внимание композиторов привлекает и народная музыка ряда славянских стран. Примером этого могут служить «Рапсодия на чешские темы» (1968) и «Болгарские эскизы» (1969) З. Бинкина.

Заметное развитие в послевоенный период получил жанр сюиты. Две «Армейские сюиты» — Пятую («Победную») и Шестую — создает в эти годы один из основоположников

¹ Разна — название озера в Латвии.

жанра программной сюиты для духового оркестра В. Кручинин. Однако две его последние сюиты, к сожалению, оказались по музыке более слабыми и менее привлекательными, чем три предшествующие.

Линия, наметившаяся в сюитах Кручинина — изображение внутреннего мира и быта советских воинов, — продолжается в творчестве других авторов. Таковы сюиты «Эпизоды из жизни Советской Армии» Б. Кожевникова и «Современник» М. Готлиба. Образы партизан Великой Отечественной войны запечатлены в сюитах «Партизанская быль» А. Митюшина и «Белорусская мозаика» Э. Казачкова.

Революционные песни положены в основу «Сюиты на темы песен Октября» Б. Кожевникова и «По морям, по волнам» М. Готлиба, написанных к 50-летию Октябрьской революции. Столице нашей Родины посвящена «Сюита о Москве» Г. Сальникова. К числу творческих удач следует отнести сюиту Г. Калининича «Пионерия». Ее финал завершает интересно гармонизованная пионерская песня «Взвейтесь кострами, синие ночи».

Далеко не во всех сюитах воплощен конкретный сюжет. Подавляющее большинство произведений этого жанра, не относясь к числу программных сочинений, строится на сопоставлении и развитии жанрово контрастного народно-песенного материала. Среди наиболее удачных сюит такого типа назовем произведения Н. Иванова-Радкевича, Д. Салиман-Владимирова, М. Готлиба, А. Чугунова, Г. Марутяна, А. Новикова. В сюитах используются напевы народов далеких континентов. Таковы, например, «Танцы народов Латинской Америки» (1964) М. Осокина и «Африканские эскизы» (1962) Д. Салиман-Владимирова. В последней из названных сюит звучат народные мелодии Ганы, Гвинеи, Сомали.

О признании творческих достижений советских композиторов в области духовой музыки свидетельствует факт присуждения премии И. Савинову за сюиту для духового оркестра на международном конкурсе в городе Гренобле (Франция).

О дальнейших успехах военно-духовой музыки говорит интенсивное развитие самого сложного инструментального жанра — симфонии.

В послевоенный период велось много споров и дискуссий о том, какой должна быть симфония для духового оркестра, поднимался даже вопрос о правомерности такого жанра. Но пока шли дебаты, композиторы своей творческой практикой доказали, что наряду с прикладной и легкой развлекательной музыкой в репертуаре должны быть крупномасштабные произведения, в которых разнообразно и неповторимо используются богатые художественно-выразительные возможности духового оркестра. Стало ясно, что авторы неизбежно должны учитывать массовый характер аудитории духового оркестра, более непосредственно, чем в музыке для симфонического оркестра, опираться на популярные и прежде всего песенно-танцевальные жанры, предвидеть возможность и желательность исполнения таких симфоний не только в концертных залах, но и на открытом воздухе.

Если в довоенный период появилась лишь одна симфония для духового оркестра — Девятнадцатая Н. Мясковского, — а в годы Великой Отечественной войны к ней присоединилось второе произведение этого жанра — Первая симфония Б. Кожевникова, то после 1945 года было создано свыше 20 симфоний.

Как и в других жанрах военно-духовой музыки, среди симфоний ведущее место принадлежит программным произведениям на героико-патриотическую тематику. При этом наибольшее внимание уделяется теме подвига в годы войны.

В числе наиболее значительных произведений такого плана назовем Вторую симфонию Б. Кожевникова (1945), Пятую симфонию Н. Иванова-Радкевича (1959), симфонию-кантату Д. Генделева «Партизанская быль» (1948), Третью («Священный Ильмень») и Шестую («Бессмертие») симфонии Д. Салиман-Владимирова, Первую («Огненные годы») и Третью («Сталинград») симфонии Г. Калинковича, симфонии Б. Диева «Подвиг павших вдохновляет живых» и Г. Сальникова «О войне и мире». Перечисленные сочинения очень разные по замыслу, масштабам, средствам воплощения и приемам письма. Так, «Огненные годы» — одночастное сочинение, «О войне и мире» — двухчастное, большая часть симфонических циклов состоит из четырех частей,

а в Пятой симфонии Иванова-Радкевича в авторской партитуре обозначены три части¹.

Неодинаковы и исполнительские средства: в симфониях Д. Генделева и Б. Кожевникова использован хор², в Третьей симфонии Г. Калинковича — солирующий женский голос³. Но несмотря на все различия, в каждом из этих произведений ясно ощущается патриотическая идея; разные психологические состояния и конфликты, отраженные в музыке, вплоть до глубокого трагизма, в конечном итоге разрешаются в оптимистическом ключе.

В двух симфониях, появившихся в 1967 году, обнаруживается сходство общей концепции и композиционного плана. Речь идет о симфонии А. Дзегелёнка «Мужество» и Четвертой симфонии Б. Кожевникова. Обращаясь к теме революции, оба автора не избежали известного влияния Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича: в обоих сочинениях каждая часть имеет программные подзаголовки; первая часть цикла представляет как бы фон, на котором разворачиваются исторические события, вторая часть служит драматургическим и динамическим центром, третья — лирическая, и завершают оба цикла оптимистические, активные финалы. В обеих симфониях, как и у Шостаковича, цитируются песни борьбы и социального протеста. Разумеется, этим сходство ограничивается; круг образов и музыкально-тематический материал в каждом из сочинений вполне самостоятелен и индивидуален.

Симфония А. Дзегелёнка «Мужество» посвящена лейтенанту русского флота Петру Петровичу Шмидту, возглавлявшему восстание на крейсере «Очаков» во время революции 1905 года. Четыре части симфонии имеют следующие подзаголовки: I. Доля горькая (здесь использована мелодия народной песни «Ах ты, доля»); II. Восстание (наряду с соб-

¹ На самом деле, как мы увидим, по своему образному строю и композиции это сочинение делится на шесть частей.

² В финале симфонии Кожевникова, кроме того, предусмотрена партия органа.

³ В «Симфонии о войне и мире» Г. Сальникова партия хора дается в виде фонограммы. Здесь использованы и вокализы сопрано, и элементы «конкретной музыки» (пение птиц).

ственными темами композитор включил в эту часть симфонии революционную матросскую песню «Море в ярости стояло»); III. Прощание с морем; IV. Вековые устои качнулись (в финале также звучит песня революции, начинающаяся этими словами). Отметим, что в этом сочинении образ героя-революционера П. Шмидта наиболее полно раскрывается в лирической третьей части цикла.

Такое же яркое воплощение центрального образа мы встречаем и в Четвертой симфонии Б. Кожевникова. Первая часть симфонии названа «Предраассветная Русь». Начало и окончание этой части строятся на интонациях русской народной песни «Эй, ухнем». Вторая часть носит подзаголовок «Призыв к восстанию. Баррикады». Здесь использована революционная песня «Смело, товарищи, в ногу». Третья часть «Песня о великом вожде» — лирический центр симфонии. Четвертая часть — «Заре навстречу» — возвещает победу революции. Это подчеркнуто не только характером и приемами развития основного тематического материала, но и «фанфарным» обрамлением финала.

Темы защиты Родины, революционной борьбы народа можно обнаружить и в других симфониях советских авторов. Так, Симфония А. Чугунова (1949) воссоздает четыре разных исторических этапа в развитии нашей страны. Главной темой первой части служит русская народная песня «Как по морю». Это как бы картина дореволюционной России. В основу второй части положена песня «По долинам и по взгорьям», а в основу третьей части — «Священная война». Поэтому обе эти части легко воспринимаются как посвященные соответственно гражданской и Великой Отечественной войне. В финале цитированных мелодий нет, но его светлая, праздничная музыка естественно ассоциируется с Победой, народным ликованием.

Симфония Чугунова, несмотря на ее ясно выраженную программу и доступность музыки, лишена внутреннего музыкально-тематического единства и ярких конфликтов, это сочинение больше напоминает сюиту. Гораздо удачнее в смысле цельности и единства концепции Вторая симфония («Шушенское») Г. Калининвича. Симфония состоит из трех частей. Первая воссоздает суровый пейзаж Сибири, вторая

часть более просветленная по музыке. Это лирический центр симфонии. Активный, жизнерадостный финал посвящен нашей современности. Он выражает трудовой героизм молодых строителей Саяно-Шушенской ГЭС, расцвет и преобразование необъятных просторов Сибири.

Откликом на современные события явились и такие сочинения, как Пятая симфония Б. Кожевникова, посвященная строителям Байкало-Амурской магистрали, Пятая («Свет над Якутией») и Четвертая («Космическая») симфонии Д. Салиман-Владимирова. Вместе с тем в ряде произведений этого жанра нет литературной программы или указаний авторов на связь их сочинений с какими-либо конкретными событиями. Таковы, например, симфонии Г. Чернова и Е. Макарова. Тем не менее четкая жанровая основа, определенная интонационная сфера, как и весь образно-выразительный строй музыки, позволяют соотнести эти произведения с теми или иными явлениями действительности. Так, в симфонии Е. Макарова первая часть («Былина») строится на эпической песне «Как во городе стольно-киевском», во второй части («Походная») использованы солдатские песни, а третья часть («Колыбельная») построена на авторском тематическом материале. В четвертой части («Плясовая») синтезируются темы всех частей симфонии. Основная мелодия, написанная в духе русских танцевальных наигрышей, чередуется в финале с темами колыбельной, походной и былины.

Из всех послевоенных симфоний для духового оркестра наиболее репертуарными стали Третья симфония Б. Кожевникова и Пятая симфония Н. Иванова-Радкевича.

Третья симфония Кожевникова (1950) имеет подзаголовок «Славянская». Ее основное содержание — борьба славянских народов за мир. В симфонии нет песенных цитат, все темы здесь сочинены самим автором, однако умелое использование им круга типичных народно-песенных интонаций, характерных жанровых и структурных особенностей народной песни обуславливают тесную связь музыки симфонии со славянским музыкальным фольклором и прежде всего с русской, украинской и чешской народной музыкой. Это, несомненно, является большим достоинством произведения. Опора на жанрово-интонационную природу народ-

ной песни и танца определила и другое достоинство симфонии: простоту и ясность ее музыкального языка, лаконизм изложения. Кроме того, в этом произведении его автор снова продемонстрировал блестящее знание природы духового оркестра, мастерское владение арсеналом его выразительных средств, умение в сжатых по масштабу построениях добиваться интенсивности тематического развития и обобщения музыкально-тематического материала. В этом смысле Третья симфония Кожевникова явилась этапным произведением в развитии симфонии для духового оркестра. Она послужила своеобразным эталоном для многих композиторов, продолживших работу в этом жанре.

«Славянская» симфония представляет собой традиционный сонатно-симфонический цикл из четырех частей. Крайние части написаны в сонатной форме, лирическая вторая часть — в простой трех-пятичастной форме, а третья — в форме рондо. Но даже наиболее развитые крайние части, на которые приходится основная динамическая и драматургическая «нагрузка», лаконичны, что достигается миниатюрностью разработок и связующих построений. Благодаря этому масштаб всей симфонии сравнительно невелик: ее исполнение занимает всего около 15 минут.

Первая часть открывается коротким энергичным вступлением, за которым сразу следует главная партия. Ее можно охарактеризовать как «тему борьбы»:

Б. Кожевников

156 [Быстро, решительно ♩ = 184]

3-я симфония («Славянская»), I часть





Побочная партия лирична и напевна. Она контрастирует главной теме и оттеняет ее. Вместе с тем, будучи построена на интонациях протяжной русской песни, она образует с главной темой интонационно-стилевое единство:

157 Медленнее ($\text{♩} = 132$)

Кл.

Широко
Тен. I
Бар.

mf

Вторая часть симфонии, по определению самого автора, — медленный чешский вальс. Это мечтательная, задумчивая, очень изящная музыка, в которой многогранно выявлены темброво-выразительные средства духового оркестра:

158 Темп медленного вальса ($\text{♩} = 120$)
Кл. I-II

II часть

P певуче



В более подвижной средней части ощущается интонационная связь с лирическими песнями И. Дунаевского. Если вторая часть симфонии выполняет в сонатно-симфоническом цикле роль лирического центра, то следующая третья часть — русское скерцо — вводит слушателей в стихию народного танца. Первая тема, служащая рефреном, — веселая, стремительная мелодия, имитирующая удалую русскую пляску:

159 Живо ($\text{♩} = 144$)

III часть



Первый эпизод ассоциируется с русскими народными хороводами. Такое впечатление возникает не только от интонационного строя и структуры темы, но и от «антифонного» ее изложения: мелодические фразы переходят от одной группы инструментов к другой наподобие того, как это часто бывает в хороводных песнях¹:

¹ Вспомним песню «А мы просо сеяли», где исполнители разбиваются на две группы и поочередно поют, двигаясь навстречу друг другу — «стенка на стенку».

28 Гоб. I Кл. I Гоб. I

p певуче

Кл. I Гоб. I Кл. I

Во втором эпизоде музыка очень напоминает лихую украинскую пляску:

161 Решительно

31

ff

Активный, жизнерадостный финал, обобщая тематический материал предыдущих частей, как бы подводит итог всему предшествующему развитию.

Вступление финала, такое же лаконичное, как и вступление к первой части, вбирает в себя интонации и вместе с тем подготавливает тему главной партии. Она, в свою очередь, тоже строится на интонациях главной партии первой части. Музыка звучит светло и радостно. Если главную партию первой части автор назвал темой борьбы, то «выросшую» из нее основную тему финала можно охарактеризовать как тему победы:

162 [37] Умеренно. Радостно



В связующей партии использованы мелодические обороты второй части симфонии. Лирически распеваемая песенная побочная партия частично претворяет интонации первого эпизода третьей части:

163 [40] [Умеренно. Радостно ♩ = 120]

Финал



Заключительная партия строится на мотиве окончания побочной. Симфония завершается призывной, торжественной кодой.

Органичное обобщение, своего рода синтез всего тематического материала, данный в финале, придает симфонии большую цельность, а прочная опора на народные песенно-танцевальные жанры, явственно ощущаемая буквально в

каждой теме, обуславливает демократичность, доходчивость музыки.

Об успехе «Славянской» симфонии свидетельствует тот факт, что за первые три года после ее появления она прозвучала только по Всесоюзному радио свыше ста раз.

Третью симфонию Б. Кожевникова можно отнести к произведениям вполне традиционным, где новое выразительное качество достигается за счет индивидуальных особенностей мелодико-гармонического языка, инструментовки, своеобразия подхода и претворения типичных структурно-интонационных признаков народной песни.

Опора на традиции классического симфонизма, непосредственная связь с русским музыкальным фольклором ярко проявились и в Пятой симфонии Н. Иванова-Радкевича. Тем не менее в этом сочинении поиск новых средств выразительности выявлен гораздо ярче. Об этом свидетельствует не только музыкальный язык произведения, но и сама композиция, своеобразие построения цикла, логично и убедительно вытекающее из программного замысла.

Симфония посвящена Великой Отечественной войне. Музыка симфонии последовательно рисует три ее этапа: начало войны с временными неудачами Красной Армии, переход в наступление и победу над фашистской Германией. В соответствии с этим замыслом автор распределил весь музыкальный материал между тремя частями, дав двум первым из них программные подзаголовки: I. Выжженная земля; II. На отдыхе. Бой.

Несмотря на то, что в авторской партитуре обозначены три части, благодаря своему образному строю и самой структуре симфония членится на шесть достаточно самостоятельных разделов. Особенность этого сочинения состоит в том, что во второй и третьей частях автор обратился к контрастно-составной форме¹. Кроме того, ни в одной из частей не использована традиционная для симфонического цикла сонатная форма, но зато широко применяются различные трехчастные структуры. Лишь два начальных раздела второй части, представляющие собою по жанру протяжную и плясовую песни, изложены в вариантно-куплетной форме.

¹ Термин В. Протопопова.

Строение Пятой симфонии Иванова-Радкевича можно представить в виде следующей схемы:

| I часть | | | II часть | | | III часть | |
|---------|---------|----------------|----------|---------|---------------|-----------|-----------------|
| Andante | Allegro | Andante | Moderato | Allegro | Allegro molto | Moderato | L'istesso tempo |
| A | B | A ₁ | C | D | E | F | G |
| | I | | II | III | IV | V | VI |

Такой композиционный план придает сочинению черты сюиты; вместе с тем логичность замысла, единство тематического материала, обнаруживающего ясно выраженные интонационные связи, и интенсивность его развития — все эти качества свидетельствуют об отличительных свойствах именно сонатно-симфонического цикла. Последовательность разделов также типична для классических симфоний: драматическая первая часть сменяется лирической музыкой; есть здесь и скерцо, и оптимистический финал. Правда, своеобразие композиции состоит в наличии не одного, а двух «лирических центров» (разделы C и F); кроме того, одно за другим следуют два ярко контрастирующих между собой скерцо (разделы D и E). В этом нельзя не видеть известного влияния «военной» Восьмой симфонии Д. Шостаковича, где вслед за первым дается второе скерцо, воплощающее образ фашистского нашествия. Однако образная сфера этих двух скерцо у Иванова-Радкевича совершенно иная: оба скерцозных раздела посвящены передаче положительных образов, хотя в совершенно различных идейно-смысловом и жанрово-эмоциональном планах.

Пятая симфония начинается неторопливой, сосредоточенной темой в низком регистре. Это как бы раздумье о судьбах Родины в годину тяжелых испытаний:

Н. Иванов-Радкевич
5-я симфония, I часть

164 Largo

Басы

Валт.

p *mf* *mf*

Ее сменяет грустная мелодия в духе протяжной русской песни:

165

Кл. соло



Обе эти темы передают чувства людей, вызванные военным лихолетьем, тревогу за родную страну, за близких и родных людей, поднявшихся на отпор врагу.

Центральный эпизод первой части (В), тонально неустойчивый, насыщенный хроматизмами и отрывистыми аккордами, рисует картину жестокой, смертельной схватки с фашистами. В репризе (A_1) первоначальная тема изменена почти до неузнаваемости. Трансформированы не только ее интонационный строй, в котором стали преобладать «интонации вздохов», но и ритмический рисунок, а также тональность. Спокойная, сосредоточенная музыка приобрела трагический характер; она как бы выражает глубокую скорбь при виде ужасных злодеяний гитлеровцев.

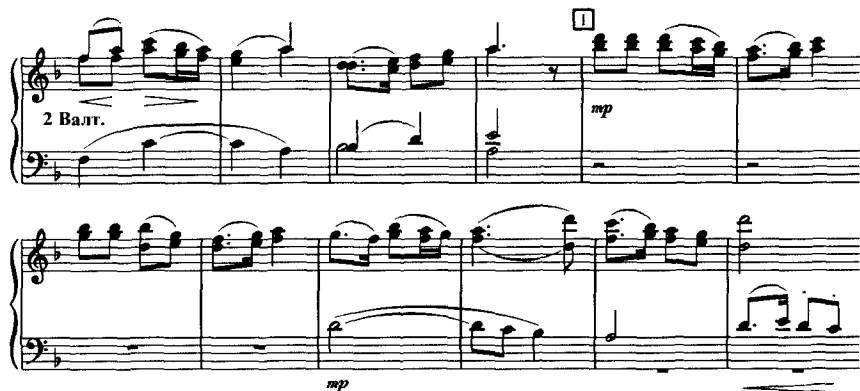
Вторая часть симфонии рисует картину фронтового привала. Звучит напевная песенная мелодия. Композитор использовал здесь современную народную «Песню о Ворошилове» (раздел С).

166 Moderato $\text{♩} = 72$

2 Фл.

II часть





Песня сменяется удалой русской пляской (раздел D):

167 5 Allegro moderato

Н. Иванов-Радкевич
5-я симфония, II часть

Темп пляски все ускоряется, музыка становится все более заливчатой. В вариационном развитии этого напева композитор применяет красочные сопоставления тональностей, столь удачно использованные им еще в довоенных обработках народных песен («Лявониha», «Бульба», «Увертюра на народные темы» и др.). Несмотря на темповый, жанровый и тональный контраст этих разделов (C и D), их объединяет глубокая смысловая общность, единые народно-песенные истоки тематизма. Это два разных состояния и настроения центрального положительного героя симфонии — бойца нашей армии, запечатленные в момент краткой передышки между боями. И в этом смысле данный раздел симфонии очень близок образному строю поэмы А. Твардовского «Василий Теркин».

Но короткий привал окончен, веселье стихает. Следующий эпизод (раздел E) рисует картину боя. Музыка здесь становится очень динамичной, порывистой, целеустремленной. Ритмический рисунок основных двух тем отдаленно напоминает начало марша «Капитан Гастелло»; героический волевой характер еще более подчеркивается возгласами труб и корнетов:

168

19 (Allegro molto)

mf f mf f

Гр. Корн. f

Тен., Бар., Тромб. 2

Третья часть симфонии открывается траурным шествием. На фоне размеренной поступи басов звучит скорбная мелодия:

169

p mf

Но вот движение процессии останавливается. Раздаются патетические возгласы оркестра, а затем звучит новая распевная тема — прощальная речь, обращенная к погибшим и к живущим:

170 3 *Molto espressivo*



Эту тему подхватывает весь оркестр. Такая смена динамики и фактуры воспринимается как народная клятва вечно хранить память о погибших.

После этого раздела (F) следует собственно финал симфонии (раздел G). Его светлая, радостная музыка построена на интонациях «темы раздумья», с которой начинается симфония:

171 *Moderato*

Финал

В короткой развивающей середине и в репризе тема приобретает все более праздничный, ликующий характер, прославляя Победу.

В своеобразной композиции Пятой симфонии Иванова-Радкевича авторский замысел реализован четко и убедительно. Музыкальные образы здесь очень конкретны и реаль-

ны. «Картинность» сменяющих друг друга разделов симфонии позволяет отнести это произведение к области программно-сюжетной музыки. Несмотря на это, композитор не прибегает к каким-либо внемузыкальным средствам (даже подзаголовки двух первых частей в партитуре не обозначены). Обо всех событиях повествует сама музыка. И хотя она и не лишена внешних приемов изобразительности, иллюстративности, слушатель воспринимает рассказ о минувшей войне прежде всего через выраженные в симфонии настроения и переживания, мысли и чувства ее коллективного героя — воинов и всего нашего народа.

Патриотическая идея, широкое использование народных интонаций вплоть до «цитирования» народных мелодий, — все это делает данное сочинение близким и понятным самым широким кругам слушателей. Яркость впечатления от музыки Иванова-Радкевича усиливается также мастерским использованием арсенала выразительных средств духового оркестра. Вот почему уже спустя более четверти века после создания этого сочинения оно по-прежнему сохраняется в концертном репертуаре военных оркестров¹.

Наряду с масштабными произведениями, посвященными актуальным темам современности, в послевоенные годы появляется много сочинений эстрадного плана. Среди них «Эстрадная сюита» З. Бинкина, «Серенада», «Бурлеска» и «Марш-гротеск» М. Готлиба, «Прибаутки» для группы кларнетов и пьеса «Веселый трубач» в сопровождении оркестра Е. Макарова, сюита для трубы с оркестром В. Петрова и многие другие произведения.

Как видно, среди названных сочинений встречаются не только чисто оркестровые пьесы, но и сольные произведения, выявляющие большие художественные возможности духовых оркестров. Тенденция сочинения музыки для солирующих инструментов в сопровождении духового оркестра еще ярче, чем в эстрадных пьесах, проявилась в области сольного инструментального концерта. Появление большого числа концертов и вариационных циклов для духовых

¹ Во время Всеармейского смотра-конкурса 1983 года вторая часть Пятой симфонии Иванова-Радкевича была включена в программу в качестве обязательного произведения.

инструментов свидетельствует о продолжении и развитии передовых традиций русской военной музыки.

В 60—70-е годы репертуар солистов-духовиков пополняется новыми интересными сочинениями. Среди них — концерты для тромбона и для баритона, «Поэма для трубы», «Концертный вальс» для саксофона и «Концертные вариации для кларнета на тему С. Прокофьева» Г. Калининича, «Строгие вариации для трубы» и «Скерцо для тромбона» Б. Кожевникова, «Скерцо для кларнета», «Экспромт для саксофона», «Юмореска для флейты-пикколо» М. Готлиба, «Поэма и ноктюрн для валторны» Г. Сальникова и ряд других произведений. Особенно большой интерес композиторы проявили к созданию сольной литературы для саксофона. Концерты для этого инструмента были написаны Г. Калининичем, Б. Кожевниковым, М. Готлибом, концертная пьеса — З. Бинкиным. Причину этого следует видеть не только в богатых технико-выразительных возможностях саксофона и в продолжении традиций А. Глазунова, явившегося, как известно, автором первого концерта для этого инструмента, но и в появлении в эти годы талантливой исполнительницы-саксофонистки М. Шапошниковой. Она впервые познакомила широкую публику с новыми концертами для саксофона, большинство из которых ей и посвящено.

Стремление к наиболее полному и широкому выявлению технико-художественных средств духовых инструментов выразилось также и в том, что наряду с концертными пьесами для одного инструмента появляются концерты для духового оркестра, в которых представитель каждого вида инструментов предстает в качестве солиста. Таковы «Хорал и вариации для солирующих инструментов» Б. Кожевникова, а также концерт для духового оркестра Г. Калининича, имеющий подзаголовок «Метаморфозы темы Д. Шостаковича». Оба эти произведения представляют собой вариационные циклы.

Среди сольных пьес для духовых инструментов одной из наиболее ярких является «Тема с вариациями» для трубы в сопровождении духового оркестра М. Готлиба (1978). Это произведение, в сущности, — концерт в форме свобод-

ных вариаций. Тема, сочиненная самим композитором, благодаря напевности, задумчивости, обилию плагальных оборотов близка рахманиновским мелодиям. Она изложена в простой безрепризной двухчастной форме, причем первый период не замкнут — он завершается доминантовой гармонией:

М. Готлиб

172

Концертные вариации для трубы с духовым оркестром

Труба

Далее следуют 12 вариаций, последняя из которых (фугато) переходит в кодую. Перед кодой в почти неизменном виде поочередно у оркестра и солиста проводится тема. Это ее проведение служит репризой всего цикла, придавая ему симметрию и завершенность.

Вот как отзывался о «Теме с вариациями» Готлиба выдающийся трубач Т. Докшицер, которому композитор посвятил свое последнее произведение:

«Это одно из первых наиболее ярких сочинений, написанных для солирующих духовых инструментов с духовым оркестром. Вся композиция представляет собою очень красочную, многоцветную картину. Сама форма произведения, довольно редко встречающаяся в литературе для трубы, дает богатые возможности для творческой фантазии. Автор избрал в качестве темы простую, бесхитростную напевную мелодию. Она звучит на редкость естественно и затем как бы расцветает в различных рисунках и красках. По жанрам и характеру музыки вариации весьма контрастны: канцона, юмореска, колыбельная, марш, современный джазовый танец, фугато. Виртуозная сольная партия написана с великолепным знанием природы инструмента, его звуковых и технических качеств; использованы новые технические приемы игры на трубе, которые зародились в джазе, а ныне применяются в симфонической и сольной литературе. Вся партитура сочинения очень эффектна: превосходно показаны оркестровые группы — саксофоны, тромбоны, баритоны. Наряду с аккомпанирующей функцией оркестр имеет самостоятельные выразительные tutti, есть даже специальная вариация для оркестра — праздничный, сверкающий спортивный марш»¹.

Вариации М. Готлиба прочно вошли в репертуар ряда лучших отечественных трубачей. Они включаются в программы концертов духовой музыки не только в нашей стране, но и за рубежом.

¹ Цит. по: М. Готлиб. Произведения для духового оркестра. Аннотация Е. Макарова к грампластинке.

Глава тринадцатая

ВОЕННАЯ МУЗЫКА РОССИИ НА РУБЕЖЕ XX—XXI ВЕКОВ

1. Организационные изменения в военно-оркестровой службе

С распадом Советского Союза произошло значительное сокращение Вооруженных Сил. В Российской армии количество военных оркестров уменьшилось почти втрое.

Перестройка ускорила неизбежный процесс смены поколений. Он коснулся как музыкантов, так и военных дирижеров. Если в 50—60-е годы у руководства военно-музыкальными коллективами стояли в основном лица, окончившие ускоренный курс обучения, введенный на военном факультете консерватории и в Высшем училище военных капельмейстеров во время войны, то на смену им в войска начали приходить выпускники Института военных дирижеров, обучавшиеся по полной 4-летней программе. С 1968 года Военно-дирижерский факультет перешел на 5-летний срок обучения, как и все музыкальные вузы страны. Это явилось важным этапом в повышении уровня подготовки руководителей военных оркестров.

В 1993 году, после увольнения в запас Н. Михайлова, на должность начальника Военно-оркестровой службы ВС — главного военного дирижера — получил назначение В. Афанасьев.

Примечательно, что оба они еще задолго до выдвижения на эту высокую в области армейской музыки должность в дополнение к военно-дирижерскому вузу окончили заочно гражданские учебные заведения: Н. Михайлов — Саратовский университет, а В. Афанасьев — Алма-Атинскую консерваторию.

Несмотря на сложное положение в финансировании Вооруженных Сил, руководству военно-оркестровой службы удалось сохранить лучшие творческие коллективы и во многом усовершенствовать, расширить их составы. Так, в 1990 году на базе Отдельного показательного оркестра Министерства обороны был создан эстрадно-симфонический коллектив, который вскоре был преобразован в симфонический

оркестр. Таким образом, была возрождена традиция лучших оркестров русской гвардии, в которой наряду с духовыми существовали и симфонические оркестры. Постоянным дирижером симфонического оркестра Министерства обороны РФ был назначен В. Луценко.

Введение в штат оркестра Министерства обороны полной группы смычковых инструментов позволило также создать такие коллективы, как камерный (струнный) оркестр, ансамбль скрипачей и струнный квартет. Активизировал свою деятельность созданный еще в 1979 году джаз-ансамбль «Москва» под руководством лауреата конкурсов музыкантов-исполнителей, тромбониста В. Лебедева. В ансамбль «Москва» вошли лучшие представители духовой группы оркестра. Позже «эстрадная составляющая» Показательно-го оркестра Министерства обороны РФ была пополнена еще и вокал-бэндом под руководством В. Константинова.

Подобные «вспомогательные» коллективы, в основном эстрадно-джазового плана, имеются также во многих оркестрах армии и флота. В различных регионах России, особенно в оркестрах штабов военных округов, бережно сохраняются кадры наиболее квалифицированных музыкантов, не прекращается активная многогранная деятельность.

Достигли творческой зрелости и плодотворно работают выпускники Института военных дирижеров и Военно-дирижерского факультета. Среди них заслуженные артисты России Н. Ущаповский, А. Карпов, А. Макаров, А. Карабанов, А. Негоруца, А. Егоров и многие другие. Руководителями музыкальных военно-учебных заведений стали заслуженный артист РФ С. Грязнов и заслуженный деятель искусств РФ Г. Афонин.

С 2003 года Военно-оркестровую службу Вооруженных Сил РФ возглавил заслуженный деятель искусств РФ В. Халилов, а его заместителем стал заслуженный артист РФ В. Иванов.

Помимо смены руководства, в системе военно-дирижерского образования произошли и другие изменения. В 2001 году Военно-дирижерский факультет отделился от Московской консерватории имени П. И. Чайковского. Получив автономию, он стал именоваться Московской военной консерваторией.

Несмотря на некоторое сокращение штатной численности, уровень подготовки специалистов в военно-дирижерском вузе отнюдь не снизился, а даже несколько возрос. Не утрачен ценный опыт обучения и воспитания военных дирижеров, накопленный за десятилетия, бережно сохраняются педагогические кадры.

После увольнения в запас и отставку на факультете продолжили работу наиболее квалифицированные офицеры-преподаватели. Среди них заслуженные деятели искусств профессора Е. Аксенов, Б. Диков, Л. Дунаев, Б. Коростелев, А. Мигалук, Н. Сурин, Г. Алявдин.

За последние десятилетия выросло новое поколение молодых талантливых педагогов и исследователей. Показательно, что до начала перестройки на факультете и в Институте военных дирижеров не было защищено ни одной докторской диссертации. В годы перестройки пяти преподавателям факультета присуждена ученая степень доктора наук (Ч. Далецкому, Б. Дикову, Л. Дунаеву, В. Иванову и Г. Ермаковой). Защита кандидатских диссертаций стала регулярной.

2. Деятельность военных оркестров

Хотя функции военной музыки остались прежними, соотношение основных форм деятельности военных оркестров и их содержание несколько изменились.

В постперестроечные годы реже стали проводиться военные парады. Если в СССР масштабные парады и шествия войск обязательно проходили не менее двух раз в год: 1 мая и 7 ноября, то теперь они проводятся в День Победы 9 мая. При этом они проходят лишь в Москве, Петербурге и некоторых крупных городах России. Прежде в них непременно участвовали военнослужащие всех столиц и многих городов союзных республик. Военные парады демонстрировали военную мощь СССР: в них, как правило, участвовала разнообразная военная техника, а торжественное прохождение войск отличалось помпезностью и пышностью. Парадам же XXI века присуща значительно большая скромность. Так, парад на Красной площади в Москве 9 мая 2001 года вместо традиционного прохождения сводного оркестра завершился

Музыканты Отдельного
показательного оркестра
Министерства обороны
Российской Федерации



плац-концертом, в котором рота почетного караула под музыку выполняла перестроения и манипуляции с оружием.

Заметно возросло участие военных оркестров во всех общественных мероприятиях, увеличился их удельный вес в культурно-просветительной работе. В дни общенародных праздников военные оркестры задействуются фактически с утра и до позднего вечера. Накануне Дня Победы газета «Московский комсомолец» от 8 мая 2001 года рассказала о народных гуляньях, подготовленных для москвичей и гостей столицы. Статья снабжена подзаголовком «Под духовой аккомпанемент москвичи закусят из полевой кухни»:

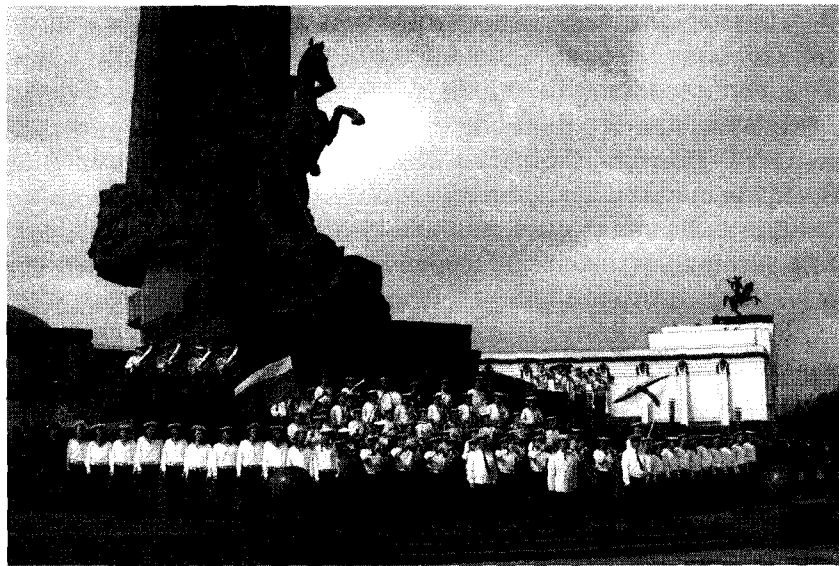
«Эпицентром праздника, как и всегда, станет Красная площадь. Приходите сюда в любое время дня — обязательное нарветесь на что-нибудь интересное. В 10 часов утра здесь пройдет военный парад, а с 16 до 22 грянет грандиозная концертная программа.

На Белорусском вокзале с 12 до 19 часов — парад духовых оркестров. Оркестранты пройдут маршем по 1-й Тверской-Ямской и Тверской улице до Тверской площади. В Центральном округе в саду „Эрмитаж“ с 14.00 до 21.00 будет играть духовой оркестр и джаз-банд. В Перовском парке Восточного округа москвичей ждет музыка, солдатская каша и знаменитые „наркомовские“ 100 грамм. Жителям Южного округа грех не побывать в Коломенском. Здесь в районе Спасских ворот гостей встретит дефиле духовых оркестров пограничных войск и МЧС. У набережной Москвы-реки с 15.00 до 21.00 — концерт-поздравление с участием Ансамбля песни и пляски имени Александра. В Юга-Западном округе на бульваре Адмирала Ушакова жители округа увидят парад духовых оркестров».

В 1997 году празднование Дня Победы предшествовало торжествам по случаю 850-летия Москвы. Это отразилось и на оформлении военного парада. Музыкальный руководитель праздника главный военный дирижер генерал-лейтенант В. Афанасьев в интервью газете «Красная звезда» под заголовком «Мы подарим музыку Москве, победной и юбилейной» рассказал:

«Под затихающий строевой шаг войск звучит финал 5-й симфонии Чайковского. Музыканты выдвигаются ближе к мавзолею, рассредоточиваются и становятся в каре. И грянут фанфары — известная тема Покрасса „Москва майская“. А далее — праздничный венок из ярких тем, посвященных столице. Популярная музыка на самый изысканный вкус: хор из оперы Прокофьева „Война и мир“, „Большой вальс“ Хренникова, милые нашему сердцу „Подмосковные вечера“ Соловьева-Седого в современной джазовой обработке. И завершающий блок-финал: торжественная увертюра „1812 год“ Чайковского, „Славься“ Глинки и „Песня о Москве“ Газманова. Уверен, это будет зрелище, достойное события. Мы дополнительно привлекаем к программе солистов, хоры, кадетов военно-музыкального училища, которые порадуют зрителей различными перестроениями. Прибавьте сюда ансамбль девушек-барабанщиц „Москвичка“»¹.

¹ Красная звезда, 1997, 6 мая.



Центральный концертный образцовый оркестр Военно-Морского Флота РФ имени Н. А. Римского-Корсакова на Поклонной горе

Целой серией концертных выступлений сопровождалось празднование 850-летия Москвы. В день открытия праздника 5 сентября 1997 года сводный оркестр продефилировал от Белорусского вокзала по центральной магистрали, мимо здания мэрии на Красную площадь. Затем здесь состоялся тематический концерт «Наша древняя столица». Вечером прошли концертные выступления с участием лучших артистических сил Москвы. Завершилось празднование 6 сентября «большим хоровым сбором» — выступлением сводного оркестра и сводного хора перед храмом Христа Спасителя.

24 мая 2001 года в День славянской письменности и культуры в городе Калуге прошел концерт с участием оркестра Министерства обороны, Государственного академического хора имени Свешникова, танцевального коллектива из Украины, белорусского ансамбля «Песняры», артистов московских театров и местной филармонии. Многие из прозвучавших здесь произведений относятся к жанру духовной музыки. Под звуки «Славься» Глинки концерт, проходивший на открытом воздухе, завершился фейерверком.

Подобный же грандиозный концерт с участием сводного хора и сводного оркестра состоялся и при освящении храма Христа Спасителя. Сводным хором дирижировал народный артист России И. Раевский, сводным оркестром — заслуженный деятель искусств Казахстана генерал-лейтенант В. Афанасьев.

Активно участвуют в праздничных концертах, нередко с привлечением сводных хоров и оркестров, военно-оркестровые коллективы Санкт-Петербурга, Самары, Екатеринбурга, Ростова-на-Дону, Краснодара, Волгограда, других городов-героев и крупных городов, где имеются воинские гарнизоны и оркестры.

Таким образом сохраняется добрая традиция так называемых «инвалидных» или исторических концертов. При этом они, как и прежде, объединяют огромное число исполнителей, относясь, по выражению Ц. Кюи, к разряду концертов-monstre (грандиозных).

«В городском саду играет духовой оркестр» — так начинается одна из популярнейших песен конца Великой Отечественной войны. Традиция выступления военных оркестров в летнее время в городских парках и садах установилась еще в XIX веке. Однако в «годы застоя» духовые оркестры начали постепенно вытесняться различными вокально-инструментальными ансамблями, музыка которых, далеко не всегда безупречная по вкусу, транслировалась с оглушительной громкостью. Такая псевдомузыка подчас травмировала слух и вкус не только посетителей парков и садов, но нередко и пассажиров поездов дальнего следования, рейсовых и туристических теплоходов.

80-е и особенно 90-е годы XX века знаменуют собой возрождение давней традиции выступления военных оркестров в летнее время в городских и пригородных парках, садах, а иногда и на городских площадях в выходные и праздничные дни.

В Санкт-Петербурге военный оркестр по воскресеньям можно услышать в Летнем саду, а также в Петергофе, Павловске и Пушкине (в бывшем царскосельском парке). В Москве духовую музыку можно по воскресеньям услышать в парках и на многих площадях.

Отметим, что слушательская аудитория парка «Сокольники» в летнее время аплодирует оркестру Московской военной консерватории. Каждый из учащихся этого вуза проходит здесь дополнительную дирижерскую практику, исполняя популярные концертные пьесы.

Значение подобных выступлений военных оркестров трудно переоценить. Особенно большую воспитательную роль они играют в тех городах, где нет штатных филармоний и симфонических оркестров. Благодаря таким концертам простые, отнюдь не состоятельные люди получают возможность бесплатно слушать хорошую музыку.

Той же цели служат и бесплатные благотворительные концерты. Так, Отдельный показательный оркестр Министерства обороны проводит бесплатные концерты в канун Дня Победы и Дня защитника Отечества, в преддверии 8 Марта. Благотворительными являются все бесплатные выступления военных оркестров в военных и гражданских учреждениях, учебных заведениях, на предприятиях.

Начиная с середины 90-х годов в Москве, Санкт-Петербурге и некоторых других крупнейших городах страны проводятся общедоступные концерты классической музыки. По существу, такие концерты также являются благотворительными, так как цены на билеты устанавливаются чисто символические; доход от продажи билетов идет на аренду помещений.

Не преследуют коммерческих целей и не получают материального вознаграждения военные оркестры и от публичных выступлений, посвященных творчеству какого-либо композитора или крупного музыкального деятеля. В Москве, например, подобные концерты прошли в ознаменование 80-летия Г. Свиридова, по случаю встречи с белорусским композитором И. Лученком, в связи с юбилеями старейших военных дирижеров: заслуженного деятеля искусств Х. Хаханяна и народного артиста РФ Н. Сергеева, народного артиста РФ И. Раевского. В Петербурге подобные концерты были посвящены творчеству А. Петрова, С. Баневича, В. Успенского и Г. Сальникова.

Симфонический оркестр Министерства обороны ежемесячно проводит в Москве бесплатные концерты, которые про-

ходят в концертном зале Российской академии музыки имени Гнесиных. Звучат произведения Шуберта, Брамса, Чайковского и других композиторов. В этих концертах часто можно услышать редко исполняемые сочинения русских и зарубежных классиков, а также современных композиторов Р. Щедрина, А. Эшпая и других. К выступлениям привлекаются также молодые исполнители — лауреаты международных и всероссийских конкурсов, в том числе международного благотворительного конкурса «Новые имена», студенты музыкальных учебных заведений. 23 ноября 1997 года симфонический оркестр под управлением В. Луценко впервые выступил с показом новых произведений студентов композиторского факультета Московской консерватории.

Вместе с тем программы некоторых концертов бывают посвящены исключительно популярной музыке классиков. Это может быть и «Большой вальс», и любимые оперные мелодии.

Такие концерты академического плана, рассчитанные на любителей популярной классической музыки, противостоят засилью дешевой, подчас откровенно пошлой эстрады. Подобные концерты привлекают людей старшего поколения, музыкантов-профессионалов, студентов, не имеющих возможности покупать билеты по бешеным ценам на выступления «звезд» и зарубежных гастролеров.

Заметим, что военные оркестры и входящие в их состав «джазовые подразделения» не отказываются от участия и в смешанных эстрадных концертах, в которых выступают «раскрученные» модные исполнители. Военные музыканты привносят в подобные концерты дух высокого профессионализма, сдержанность и благородство исполнения, хорошие манеры, противостоят развязности и расхлябанности, которыми часто грешат наши артисты эстрады.

Военные музыканты стремятся к укреплению и расширению творческих связей с музыкальной общественностью зарубежных стран. Начиная с 1996 года в Санкт-Петербурге ежегодно проводятся фестивали военной музыки. Они приурочены обычно к Дню города. В этих международных фестивалях участвуют все оркестры Петербургского гарнизона во главе с оркестром штаба военного округа, а также при-

глашенные иностранные коллективы. Гостями петербуржцев были военные музыканты из Англии, Франции, Германии, Финляндии, Швеции, Бельгии, а также из некоторых регионов России. Особенно успешно прошел фестиваль, посвященный 300-летию Санкт-Петербурга.

Кроме руководства Военно-оркестровой службой ВС РФ, организаторами фестивалей являются заслуженный артист России, начальник военно-оркестровой службы Ленинградского военного округа Н. Ущеповский (художественный руководитель), заслуженный деятель искусств России, профессор Академии культуры О. Орлов (главный режиссер), генеральный директор благотворительного фонда фестиваля военных оркестров Л. Кайзер (директор).

В организации фестиваля в определенной мере используется зарубежный опыт, а также информационная и финансовая поддержка петербургских отделений телеканала РТР, фирмы «Мелодия», газеты «Аргументы и факты», других городских и областных средств массовой информации, целого ряда производственных и коммерческих предприятий.

Петербургские международные фестивали военных духовых оркестров никак нельзя считать чисто региональными событиями: они представляют собой достаточно значительные военно-политические и культурно-художественные явления общегосударственного значения.

Не только Россия принимает у себя в гостях военных музыкантов зарубежных стран. Русские музыканты — тоже частые гости на зарубежных смотрах и фестивалях военно-духовой музыки. Так, Отдельный показательный оркестр Министерства обороны России с 1991 года участвует в праздниках военной музыки, которые проходят в Бирмингеме (Великобритания). Этот оркестр трижды принимал участие в интернациональных музыкальных шоу в городе Бремене.

Фестивали военных оркестров в Бремене проводятся с 1964 года. Это ежегодное благотворительное мероприятие, доходы от которого идут в фонд Народного союза германских попечителей воинских захоронений. Каждому коллективу отводится для выступления 10 минут; в одном из номеров все участники объединяются в сводный оркестр, ис-

полняя заранее согласованный репертуар. Ноты этих произведений рассылаются участникам за два месяца. Хотя премии за лучшие выступления не установлены, на концертах царит дух соревнования между оркестрами. По словам обозревателя местной газеты, сердца бременцев могут быть завоеваны тремя составляющими: во-первых, качеством музыкального исполнения, во-вторых, зрелищной эффективностью представления и, в-третьих, тонкостью вкуса в форме одежды. Концерты проходят в течение 3—4 дней в Бременском Дворце спорта, вмещающем 5000 зрителей; на субботу и воскресенье планируется по два концерта (утром и вечером); минимальное количество концертов — 7; средняя цена билета — 50 марок. Оркестры, участвующие в шоу, обеспечиваются транспортом, размещением и питанием. Гонорара за выступления они не получают.

Председатель Союза попечителей воинских захоронений сенатор в отставке Ральф Бортчеллер, постоянно открывающий фестиваль, назвал музыкальные шоу в Бремене наиболее значительным мероприятием Европы в области духовой музыки.

Благодаря популярности репертуара, включению в программы элементов театрализации, а также хорошо поставленной рекламе, бременские музик-шоу наций неизменно пользуются успехом и дают хороший доход. Рекламирование концертов начинается за год до очередного шоу. В рекламе участвуют телевидение и газеты северных земель Германии: особенно активно в этом направлении действуют бременское радио и газета «Везер курир», выпускающие видеоклипы, компакт-диски и красочно оформленные буклеты, а также широко информирующие население о предстоящих концертах. Когда организаторы бременского фестиваля впервые пригласили к участию в нем Показательный оркестр Министерства обороны России, они не поскупились на рекламу.

В 2001 году вместо Показательного оркестра Министерства обороны на фестиваль был направлен оркестр Московского военно-музыкального училища. Его выступления также получили хорошую рекламу. В статье «Бум вокруг музик-шоу продолжается» музыкальный обозреватель Йо-

хан Брюннер, сообщая обо всех участниках, отмечает, что оркестр армии США в Европе, как и русской армии, будет принимать участие в фестивале в 26-й раз.

Тот же обозреватель по окончании фестиваля в статье, озаглавленной «Чистые победители по барометру аплодисментов» в ходе анализа итогов музык-шоу дал высокую оценку нашему «молодежному» оркестру. Свою статью он снабдил подзаголовком «Кадетский оркестр из Москвы был лучшим на музык-шоу».

«Юные русские музыканты, — говорится в статье, — под руководством полковника Геннадия Афонина исполнили свою программу в спортивно-юмористическом хореографическом стиле, ничего общего не имеющем с воинскими перестроениями»¹.

Успех оркестра Московского военно-музыкального училища, отмечавшийся организаторами бременского фестиваля, не случаен. Многие годы во главе этого оркестра беспрерывно был опытный, творчески инициативный музыкант — заслуженный артист России Рипат Имаев. Оркестр не только открывает ежегодные парады войск на Красной площади, но и ведет большую концертную работу. Его выступления прошли в Бресте, Владимире, Рязани, Муроме, Санкт-Петербурге, Сургуте, Уфе, Ханты-Мансийске. Юным музыкантам аплодировали слушатели Голландии, Италии, Лихтенштейна, Франции.

В 1999 году по случаю 200-летия знаменитого перехода войск Суворова через Альпы правительство Швейцарии торжественно отметило эту дату. На Сен-Готардском перевале у «Чертова моста» был сооружен обелиск и поставлен памятник великому полководцу. Для участия в церемонии туда был направлен оркестр Московского военно-музыкального училища во главе с его начальником полковником Афониным. Выступления юных музыкантов произвели на швейцарцев такое впечатление, что на следующий год, когда исполнилось 200 лет со дня смерти великого русского полководца, этот оркестр получил повторное приглашение посетить Швейцарию. Оркестр принял участие в возложении

¹ Везер курир, 2001, 28 января.

венков к обелиску у «Чертова моста», выступил с концертами в ряде швейцарских городов, в том числе в Берне, Лугано, Андерматте и Альтхайме, на родине Вильгельма Телля. Присутствие юных музыкантов на празднестве придало ему неповторимый колорит, а исполнение программы еще более увеличило симпатии швейцарцев к русским воинам, некогда принесшим их предкам освобождение от порабощения наполеоновскими войсками.

Готовясь к участию в бременском фестивале, руководители оркестра учли специфику этого шоу и включили не просто музыкальные, а музыкально-хореографические номера с элементами акробатики. Это значительно усилило зрелищную сторону выступления.

Тенденция к росту репрезентативного, зрелищного фактора в выступлениях военных оркестров перед массовой аудиторией особенно ярко проявляется во время участия военных оркестров в спортивных, благотворительных и других массовых общественных мероприятиях.

3. Репертуар военных оркестров

Главным условием жизнеспособности многих произведений искусства стал коммерческий успех. Наряду с романами, повестями, хрониками и стихами Булгакова, Бунина, Солженицына, Пастернака, трудами Флоренского, Бердяева, Лосева книжный рынок наводнили сомнительного свойства детективы и откровенная порнография, а на экранах телевизоров и кинотеатров стал преобладать показ американских кинобоевиков и поп-эстрады. Неудивительно, что в области серьезной музыки произошел определенный спад творческой активности.

Не является исключением в этом отношении и военная музыка. Такое положение обусловлено рядом причин:

— ушли из жизни композиторы старшего поколения, работавшие преимущественно в жанрах патриотической духовой музыки, З. Бинкин, Д. Браславский, И. Готлиб, Н. Иванов-Радкевич, Г. Калинин, Б. Кожевников, Е. Макаров, Д. Салиман-Владимиров, В. Шепелев; из «старой гвардии» остались лишь Г. Сальников и Б. Диев;

— в связи с недостаточным финансированием резко сократило заказы на новые произведения Министерство культуры; практически прекратилось издание новых сочинений музыкальными издательствами. Издавать же свои сочинения за собственные средства композиторы не имеют возможности;

— прекратило свою деятельность бюро пропаганды музыки. Материальная поддержка композиторов со стороны творческого Союза сведена к минимуму;

— тенденция к усилению развлекательных, зрелищных элементов в выступлениях военных оркестров стимулирует развитие скорее эстрадных жанров, но не программных пьес героического характера, традиционно составлявших репертуар военных оркестров.

Тем не менее животворный огонек творческого энтузиазма любовно поддерживается творческой комиссией духовой музыки при Московском союзе композиторов, которую после Г. Сальникова возглавил Е. Аксенов.

Среди композиторов — ветеранов этого жанра — назовем прежде всего Г. Сальникова. К числу его новых сочинений для духового оркестра относятся пьесы на молодежную тему: «Юношеская увертюра», «Детская сюита», цикл аранжировок «Детские песни разных народов мира», а также «Бурлеска» и «Арабески». Однако наибольший интерес представляют его сочинения, связанные с возрождением духовности русского народа. В этом смысле особое место принадлежит «Оде к 1000-летию крещения Руси» и «Рождественской славице». Заметим, что данную тему композитор разрабатывает не только в жанре духовной музыки, но и в жанре симфонической поэмы. Его «Сказание о храме Христа Спасителя» — непосредственный отклик на восстановление святыни русской православной церкви и памятника русским воинам.

Другим признанным мастером духовой музыки является Б. Диев. За последние годы им создано 8 симфоний для духового оркестра. Некоторые из них невелики по масштабу и напоминают скорее увертюры. Не будучи изданы, они, к сожалению, пока остаются недоступными для подавляющего большинства оркестров.

Несомненный художественный интерес представляет симфония-кантата «Родина моя — Москва» Б. Троицкого, созданная по случаю 850-летия нашей столицы. Это произведение впервые прозвучало в Концертном зале имени П. И. Чайковского 23 февраля 1997 года в исполнении Государственной академической хоровой капеллы имени А. Свешникова (руководитель И. Раевский) и оркестра Министерства обороны (дирижер В. Афанасьев).

За истекшие годы московская композиторская организация пополнилась новыми членами, работающими преимущественно в жанре духовой музыки. Это В. Космин, Л. Тылкин, Н. Финк и В. Халилов — авторы увертюры, фантазий, рапсодий, маршей и других сочинений. Продолжают активную работу и другие композиторы, чьи имена стали известны еще до перестройки: Т. Васильева, В. Газарян, В. Голиков, И. Савинов, Т. Смирнова. Из сольных сочинений для солирующих инструментов назовем «Легенду о вселенной» О. Облова для трубы. Это сочинение встретило единодушное одобрение.

Ежегодно только композиторы Москвы представляют слушателями около двадцати новых произведений для духового оркестра. И все же нужно признать, что последнее десятилетие XX века оказалось далеко не самым плодотворным.

Вот почему в своей репертуарной практике военным оркестрам приходится ориентироваться в основном не на новые, а чаще всего на старые сочинения, ставшие уже классикой. В области служебно-строевой музыки это старинные марши русской армии, такие, как «Марш Преображенского полка», «Прощание славянки», «Скобелев-марш», а также марши С. Чернецкого, Н. Иванова-Радкевича, В. Рунова, Б. Диева и некоторых других авторов.

Вместе с тем руководители оркестров редко исполняют лучшие произведения периода Великой Отечественной войны. Имеются в виду марши «Героям Великой Отечественной войны» А. Хачатуряна, «Победа» М. Старокадомского, «Победный марш» Н. Иванова-Радкевича, «Слава гвардейцам» Н. Чемберджи, «Фронтвик» К. Москаленко, «Русский марш» В. Шебакина, «Танкист» Н. Ракова и некоторые

другие. Большинство современных слушателей вряд ли имеет представление о замечательных маршах В. Мурадели и Ю. Хайта. А между тем они не только обладают великолепными строевыми качествами, но и несут в себе огромный заряд оптимизма, бодрости, являются живыми памятниками героизма и боевой славы. Эти марши способны украсить концерт или парад. К сожалению, многие из этих произведений оказались в забвении и слишком редко напоминают молодежи о подвигах отцов и дедов.

После распада СССР возник вопрос о главной мелодии нового Российского государства — о его гимне.

В 1991 году военные оркестры в качестве нового гимна России стали исполнять «Патриотическую песню» М. Глинки, которая исполнялась без текста в течение 10 лет. Нельзя сказать, что не предпринимались попытки создания достойного текста к музыке Глинки, однако они не увенчались успехом. В 2001 году было решено вернуться к музыке А. Александрова, а написание нового текста гимна поручить С. Михалкову.

Таким образом, произведение А. Александрова переживает уже четвертое рождение: первый раз в 1939 году как «Гимн партии большевиков» со словами В. Лебедева-Кумача, второй раз в 1944 году как «Гимн СССР» со словами С. Михалкова и Г. Эль-Регистана, в третий раз с новой редакцией текста С. Михалкова и в новой инструментовке в 1967 году, и наконец, с совершенно новым текстом С. Михалкова в 2001 году. Что касается музыки А. Александрова, то она исполняется в редакции 1977 года (инструментовка Л. Дунаева).

Суммируя все сказанное, можно сделать вывод, что основу служебно-строевого репертуара по-прежнему составляют лучшие марши русской дореволюционной и Советской армии.

Иначе обстоит дело с концертным репертуаром. Введение джазовых составов с привлечением певцов-солистов, создание при Отдельном показательном оркестре Министерства обороны симфонического состава позволили расширить и обогатить репертуар оркестров армии и флота.

Если прежде симфоническая музыка исполнялась военными оркестрами только в переложении для духового оркестра, то теперь появилась возможность исполнять ее в оригинале. Как уже отмечалось, симфонический оркестр Министерства обороны постоянно пропагандирует произведения Чайковского, Свиридова, Шуберта, Брамса и многих других композиторов. В одном из концертов, проходившем в 2000 году в Большом зале консерватории, этот оркестр принял участие в исполнении «Реквиема» Верди (дирижер Э. Дядюра).

Однако обновление жанрово-выразительных возможностей и расширение репертуара военных оркестров происходит не только и не столько за счет сближения с музыкальной классикой, но в гораздо большей степени благодаря включению в программы эстрадных и джазовых произведений.

В этом просматриваются определенные закономерности. Во-первых, аудитории военного оркестра гораздо ближе эстрадно-развлекательные концерты, а не серьезная классическая музыка. Публика, посещающая выступления духового оркестра, часто оказывается неподготовленной к восприятию масштабных и сложных по композиции музыкальных форм, а молодежная часть аудитории к тому же нередко питает пристрастие к модным жанрам поп- и рок-музыки. Во-вторых, присущая самой природе военной музыки репрезентативность, зрелищность выступлений, порой граничащая с театральностью, неизбежно уводит эти выступления от академизма и сближает с эстрадой. В-третьих, самый инструментальный состав духового оркестра включает в себя почти все инструменты джаза или эстрадного оркестра.

Руководителям военных оркестров постоянно приходится «держатъ руку на пульсе времени» и учитывать вкусы аудитории, особенно ее молодежной части. Напомним, что под влиянием успешных выступлений джазовых коллективов под управлением Л. Утесова, Я. Скоморовского и Н. Минха, а также джазовых композиций А. Цфасмана в армии и на флоте уже в 30-е годы появляются первые самостоятельные джазовые оркестры. Основу их составляли, как правило, музыканты штатных оркестров.

В годы Великой Отечественной войны это искусство вспыхнуло с новой силой. Самодеятельные эстрадные коллективы, джаз-оркестры и ансамбли песни и пляски создавались и стихийно возникали не только в тылу, но и на фронтах. И везде музыкальную основу таких коллективов составляли профессиональные музыканты. Однако вскоре военным музыкантам, войсковым командирам и политработникам напомнили о недопустимости культивирования в армии и на флоте эстрадно-джазовой музыки. Приказ наркома обороны от 27 марта 1944 года был направлен на улучшение деятельности военных оркестров, усиление их роли в воспитательной работе. Вместе с тем категорически запрещалось превращать войсковые оркестры в эстрадно-джазовые коллективы. На практике это требование выполнялось далеко не всегда.

В послевоенные годы сближение военно-духовой музыки с эстрадно-джазовой происходило не столько за счет исполнительских составов, сколько благодаря проникновению в репертуар стилистических черт и приемов эстрады и джаза. Лишь за последние 15—20 лет XX века от штатных войсковых оркестров «отпочковались» и легализовались джазы, биг-бенды и тому подобные эстрадные коллективы. В 1994 году состоялся первый фестиваль армейских биг-бендов.

Отмеченные обстоятельства прямо и непосредственно влияют на репертуар военных оркестров. Выступая перед массовой аудиторией, дирижеры включают в программы популярные песни и танцы, в том числе и из репертуара эстрадных, джазовых, поп- и рок-коллективов.

Проявление этого процесса легко проследить на примере выступлений оркестра Московского военно-музыкального училища в Швейцарии и Бремене в 1999—2001 годах. В Швейцарии «кадетский оркестр» представил «полнометражную» программу. Кроме шлягеров (таких, как «Калинка» и «Танец с саблями», содержащими элементы театрализации) и дефиле прозвучали патриотические марши, эстрадная фантазия Ю. Саульского, украинская фантазия «Ватра» В. Матвейчука, мелодии из кинофильма «Серенада Солнечной долины», а также «Yesterday» из репертуара поп-группы «Битлз».

В последнее десятилетие XX века наметилась и другая тенденция: военные дирижеры все реже и реже включают в программы концертов масштабные произведения — симфонии, фантазии, многочастные сюиты и т. п. В этом, по-видимому, проявляется реакция на репертуарную практику прошлого, когда исполнялись любые произведения на героико-патриотический сюжет, независимо от таланта авторов и качества музыки. Уже тогда, в 60—70-е годы некоторые музыковеды и журналисты высказывались критически против «тонн музыки», обрушивавшейся на посетителей концертов духовых оркестров.

Надо признать, что многие сочинения, появившиеся до войны и в послевоенные годы, ныне устарели. Это прежде всего слабые в профессиональном отношении, примитивные опусы, прикрывающиеся громкими «программными» заголовками.

С другой стороны, включая в репертуар своих оркестров шлягеры эстрадной поп- и рок-музыки, военные дирижеры призваны ориентироваться на образцы этих жанров, исключая возможность проникновения в программы концертов пошлых произведений, которыми еще нередко грешит эстрада.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

За многовековой период своего развития военная музыка в нашей стране прошла большой и сложный путь.

От подачи простейших сигналов и устрашения противника на поле боя до активного участия в пышных церемониях большого государственного и общественного значения; от нестройного, сумбурного и оглушающего звучания, устрашающего противника, до «небесной музыки», еще в XVII веке вызывавшей восхищение иностранных дипломатов; от малочисленных, бедных по художественным возможностям составов до полнокровных, высококвалифицированных коллективов, способных исполнять произведения любой степени сложности, — таков итог развития военных оркестров.

От сигналов флейты и барабана или сигнального рожка и легких, порою примитивных пьес до высокохудожественных, разнообразных по жанру, масштабу, форме и богатых по содержанию произведений, — таков итог развития военно-оркестрового репертуара.

От игры на плац-парадах и в залах благородных собраний до выступлений на многотысячных митингах, на стадионах и площадях, в цехах фабрик и заводов, Домах и Дворцах культуры, по радио и телевидению, — таков результат роста аудитории военных оркестров.

На протяжении всей своей более чем тысячелетней истории наша ратная музыка впитывала и «брала на вооружение» все лучшее, чем располагали соседние народы. В глубокой древности это были культурные достижения Византии (трубы, органы, знаменный распев), инструментальной порубежных тюркских народов (сурны, бубны, накры, бунчук). Но уже в XV—XVI веках взоры русских политиков и общественных деятелей все чаще обращаются на Запад.

Петр I, прорубив окно в Европу, мощным рывком повернул страну лицом к европейской культуре. При нем окончательно утвердились в военных оркестрах не только новые составы и форма одежды, но и новый инструментарий (гобои, валторны, фаготы). Однако при этом наша военная музыка ни на минуту не теряла своей самобытности, почвенной связи с национальной культурой, народной музыкой.

О своеобразии звучания русских военных оркестров свидетельствуют иностранные дипломаты и путешественники уже начиная с XVI века. Неповторимое звучание роговых оркестров невозможно было услышать ни в одной стране, кроме России. Именно Россия была одним из первых государств, где появились вентильные механизмы и хроматические медные духовые инструменты.

В начале XIX века Европа была потрясена победами русской армии под руководством Суворова и Кутузова. Однако не только небывалый переход через Альпы и победоносное преследование наполеоновских войск до Парижа вызывали восхищение у народов Европы; это чувство рождали и звуки оркестров русской гвардии. Не случайно русские военные марши вошли в репертуар оркестров многих европейских стран.

Во второй половине XIX века русская военная музыка снова мощно прозвучала в Европе во время гастролей русских полковых оркестров в Париже. Придворный же духовой оркестр России в конце XIX — начале XX века, по мнению большинства меломанов, считался лучшим в мире. Активнейшее участие в развитии духовой музыки принимали великие русские композиторы — Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков.

Российские военные музыканты сумели сохранить прогрессивные традиции своих предшественников, развить эти традиции и пронести их сквозь военные и социальные бури XX столетия. И на этом пути наши военные оркестры постоянно встречали понимание и поддержку выдающихся деятелей музыкальной культуры — Глиэра, Мясковского, Шостаковича и многих других.

Бесспорным достижением отечественной военной музыки, не имеющим аналога в мировой практике, является си-

стема военно-дирижерского образования, сложившаяся в нашей стране. Она опирается на богатый опыт отечественной и мировой музыкальной педагогики, а также сочетает эстетическое воспитание с воинским. За десятки лет военно-дирижерский вуз сменил много названий: кафедра, факультет, высшее училище, институт, снова факультет и, наконец, Военная консерватория. Но каждый раз эта «смена вывески» была связана с совершенствованием учебных планов и программ, с приближением их к неотложным задачам дня.

Система подготовки военных музыкантов, построенная по замыслу и опыту Римского-Корсакова, существует в нашей стране с середины 30-х годов XX века. И все это время она безотказно обеспечивала армию и флот высококвалифицированными кадрами. И не только их. Сфера влияния военных музыкальных коллективов и учебных заведений гораздо шире: ведь едва ли найдется в нашей стране хотя бы один оркестр, ансамбль или музыкальный театр, где не было бы бывших «сыновей полка» — музыкантских воспитанников или выпускников военно-музыкальных учебных заведений. Среди выпускников военно-дирижерского вуза мы встречаем имена руководителей крупнейших музыкальных коллективов, завоевавших всенародное признание. Это народные артисты СССР С. Баблоев, К. Иванов, А. Кац, народные артисты России И. Гусман, Б. Диев, И. Раевский, Н. Сергеев.

Военные оркестры и другие музыкальные коллективы армии и флота занимают видное место среди учреждений культуры. Они играют важную роль в воспитании широких народных масс. В наши дни сбылись слова В. Стасова о том, что военные оркестры должны являться проводниками «не только одной военной, но и всяческой музыки в массу народную».

После Великой Отечественной войны заметно возросло участие военной музыки в международных фестивалях. Армейское и флотское искусство стало оказывать воздействие на сердца и умы народов не только нашей страны, но и многих стран мира. Русская военная музыка звучала за

рубежом во время музыкальных конкурсов и визитов дружбы русских военных кораблей в дружественные страны.

В свою очередь русские военные оркестры заимствовали у других стран не только образцы классической музыки, но и музыки ритуальной. Кроме государственных гимнов стран, с которыми Россия поддерживала дипломатические отношения, в репертуар российских оркестров вошли марши Австрии, Пруссии, Франции, Чехословакии, США, Кубы. В годы Второй мировой войны в Советском Союзе большой популярностью пользовались любимые песни английских солдат — «Типерери», «Мы летим, ковыляя, во мгле», «Кабачок», которые также вошли в репертуар армейских и флотских музыкальных коллективов.

С началом «холодной войны» не прекращалась работа армейских музыкантов за рубежом. Во время зарубежных гастролей военные оркестры и ансамбли выступали не только в концертных залах, но и на улицах, площадях, на стадионах, демонстрируя образы русского музыкального искусства и завоевывая симпатии тысяч слушателей и зрителей.

Отечественная военная музыка более чем за тысячу лет своего существования обрела новые функции и расширила диапазон своего воздействия. Она превратилась в средство эстетического воздействия, идейного и художественного воспитания, культурного и политического сближения народов и государств. Она помогает командирам и начальникам, политикам и дипломатам в их сложной повседневной работе. Окончание «холодной войны», новое политическое мышление и новый внешнеполитический курс, провозглашенный и проводимый Россией, создают предпосылки для дальнейших успехов в этой области.

В новое тысячелетие военные музыканты вступили с надеждой и верой в грядущий расцвет демократической России. И этому благородному делу они готовы отдать все свои силы, мастерство и талант.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|----|
| <i>Предисловие</i> | 3 |
| <i>Введение</i> | 6 |
| Часть I | |
| <i>Военная музыка в России до 1917 года</i> | 10 |
| Глава первая | |
| Военная музыка в период Средневековья (IV—XIII века) | 10 |
| 1. Возникновение военной музыки на Руси | 10 |
| 2. Ратная музыка Киевской Руси (IX—XI века) | 14 |
| 3. Ратная музыка в период феодальной раздробленности (XII—XIII века) | 22 |
| Глава вторая | |
| Военная музыка в период образования и укрепления русского централизованного государства (XIV— XVII века) | 26 |
| 1. Русская ратная музыка в XIV и XV веках | 26 |
| 2. Русское войско и военная музыка в XVI веке | 30 |
| 3. Русское войско и военная музыка в XVII веке | 36 |
| Глава третья | |
| Военная музыка в конце XVII и первой половине XVIII века | 48 |
| 1. Внешняя политика России и военная реформа Петра I | 48 |
| 2. Военные оркестры в конце XVII — первой половине XVIII века | 50 |
| 3. Репертуар военных оркестров | 68 |
| Глава четвертая | |
| Военная музыка во второй половине XVIII века | 78 |
| 1. Краткая характеристика эпохи | 78 |
| 2. Русское военное искусство во второй половине XVIII века и его влияние на военную музыку | 80 |

| | |
|---|-----|
| 3. Военные оркестры второй половины XVIII века | 84 |
| 4. Репертуар военных оркестров | 96 |
| 5. Виднейшие композиторы — авторы героико-патриотических произведений | 108 |

Глава пятая

| | |
|--|-----|
| Военная музыка в первой четверти XIX века | 113 |
| 1. Россия в начале века | 113 |
| 2. Совершенствование организации военных оркестров | 116 |
| 3. Служебная и концертная деятельность военных оркестров | 122 |
| 4. Репертуар военных оркестров | 128 |
| 5. Композиторы — авторы героико-патриотической музыки | 142 |

Глава шестая

| | |
|---|-----|
| Военная музыка в период от восстания декабристов до отмены крепостного права в России (1825—1861) ... | 149 |
| 1. Общеисторическая обстановка | 149 |
| 2. Дальнейшее совершенствование штатов и составов военных оркестров | 150 |
| 3. Деятельность военных оркестров | 156 |
| 4. Репертуар военных оркестров | 164 |
| 5. Виднейшие русские композиторы — авторы военнo-духовой музыки | 178 |

Глава седьмая

| | |
|--|-----|
| Военная музыка в период промышленного капитализма (1861—1900) | 191 |
| 1. Россия после отмены крепостного права | 191 |
| 2. Штаты, составы и положение военных оркестров ... | 193 |
| 3. Подготовка музыкальных кадров и руководство военными оркестрами | 197 |
| 4. Служебная и концертная деятельность военных оркестров | 204 |
| 5. Репертуар военных оркестров | 220 |
| 6. Крупнейшие деятели русской военной музыки | 246 |

Глава восьмая

| | |
|---|-----|
| Военная музыка в период империализма и социальных революций (1900—1917) | 252 |
| 1. Россия начала XX века | 252 |

| | |
|---|-----|
| 2. Организация военной музыки и руководство военными оркестрами | 253 |
| 3. Деятельность военных оркестров | 259 |
| 4. Репертуар военных оркестров | 272 |
| 5. Видные деятели военной музыки и авторы популярных произведений для военного оркестра | 280 |

Часть II

Военная музыка в России после 1917 года

Глава девятая

| | |
|---|-----|
| Военная музыка России с 1917 по 1920 годы | 287 |
| 1. Новые задачи военной музыки | 287 |
| 2. Руководство военными оркестрами | 293 |
| 3. Деятельность военных оркестров | 298 |
| 4. Репертуар военных оркестров | 302 |

Глава десятая

| | |
|---|-----|
| Военная музыка с 1920 по 1941 годы | 311 |
| 1. Подъем советской многонациональной культуры | 311 |
| 2. Организационно-штатные преобразования в области военной музыки и руководство военными оркестрами | 314 |
| 3. Подготовка кадров руководителей военных оркестров | 321 |
| 4. Деятельность военных оркестров | 323 |
| 5. Репертуар военных оркестров | 325 |

Глава одиннадцатая

| | |
|---|-----|
| Военная музыка в годы Великой Отечественной войны (1941—1945) | 347 |
| 1. Музыка на фронтах | 347 |
| 2. Военные оркестры в годы войны | 353 |
| 3. Произведения советских композиторов для военных оркестров | 360 |

Глава двенадцатая

| | |
|--|-----|
| Военная музыка в послевоенный период (1946—1986) | 381 |
| 1. Важнейшие темы послевоенного художественного творчества | 381 |
| 2. Организационные меры по дальнейшему улучшению руководства военными оркестрами | 382 |

| | |
|--|-----|
| 3. Совершенствование исполнительства и новые формы деятельности военных оркестров | 392 |
| 4. Репертуар военных оркестров | 421 |

Глава тринадцатая

| | |
|---|-----|
| Военная музыка России на рубеже XX—XXI веков | 464 |
| 1. Организационные изменения в военно-оркестровой службе | 464 |
| 2. Деятельность военных оркестров | 466 |
| 3. Репертуар военных оркестров | 476 |
| <i>Заключение</i> | 483 |

Тутунов В. И.

**История военной музыки России: Учебник / Под
Т 99 общ. ред. Е. С. Аксёнова. — М.: Музыка. — 496 с.,
нот., ил.**

ISBN 5-7140-1207-0

В книге впервые воссоздана картина развития военной музыки России в историческом контексте европейской музыкальной культуры.

Учебник предназначен для курсантов и слушателей Московской военной консерватории. Его содержание соответствует программе учебной дисциплины «История отечественной музыки». Может быть использован и в других учреждениях высшего профессионального образования. Представляет также интерес для музыкантов и любителей, интересующихся историей военной музыки России.

Содержит большое количество нотных примеров и иллюстраций.

Издается впервые.

ББК 85.313 (2) 1

Тутунов Владимир Иванович
ИСТОРИЯ ВОЕННОЙ МУЗЫКИ РОССИИ
Учебник

Редактор К. Кондахчан
Худож. редактор А. Головкина
Техн. редактор О. Путилина
Компьютерный набор нот А. Волостнова
Компьютерная верстка И. Власова

ИБ № 4940

В издании использованы архивные документы

Подписано в печать 08.07.05. Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная.

Гарнитура «Школьная». Печать офсетная. Объем печ. л. 31,0.

Усл. п. л. 31,0. Уч.-изд. л. 33,8. Тираж 2000 экз.

Изд. № 15994. Заказ № 1485

Издательство «Музыка», 127051, Москва, Петровка, 26, стр. 3

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного оригинал-макета
в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

**В 2005 году в издательстве «Музыка»
выходят из печати:**

Г. В. Калашников
Гимны России

История зарубежной музыки. XX век
Учебное пособие для музыкальных вузов

Теория современной композиции
Учебное пособие для музыкальных вузов

Ю. Чугунов
Эволюция гармонического языка джаза

И. Мусин
Язык дирижерского жеста

*Желающие приобрести учебники и учебные пособия
могут обратиться в Отдел маркетинга
по тел.: (095) 928-94-40*

**В 2005 году в издательстве «Музыка»
вышли из печати:**

Ю. Булучевский, В. Фомин
Краткий музыкальный словарь

Н. Качалина
Сольфеджио. Вып. 1. Одноголосие
Для музыкальных вузов

Н. Качалина
Сольфеджио. Вып. 2. Двухголосие и трехголосие
Для музыкальных вузов

И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов
Учебник гармонии
Для музыкальных училищ и вузов

*Желающие приобрести учебники и учебные пособия
могут обратиться в Отдел маркетинга
по тел.: (095) 928-94-40*