Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

На правах рукописи

КОПЫРЮЛИН МИХАИЛ СЕРГЕЕВИЧ

Переложения симфонической музыки для оркестра русских народных инструментов: исторический, образовательный и практический аспекты

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
кандидат искусствоведения,
доктор культурологии, профессор
Крылова А. В.

Ростов-на-Дону – 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение……..…….3

Глава 1. Переложения симфонической музыки в репертуаре оркестра русских народных инструментов: исторический аспект……..14

1.1. Репертуар современных ОРНИ в исторической динамике народно-оркестрового исполнительства: обзорная характеристика……..…….…….14

1.2. Предпосылки появления переложений академической музыки в репертуаре ОРНИ …….…...…….……....29

1.3. Переложения симфонической музыки в репертуаре ОРНИ: от истоков к современности…..……..…….…73

Глава 2. Эволюция оркестра русских народных инструментов и практика адаптаций классической музыки……..89

2.1. 1948 год в советской музыке и становление отечественной образовательной системы исполнительства на народных инструментах.....89

2.2. Переложения академической музыки в свете профессиональных дискуссий о путях развития современных ОРНИ……..……107

2.3. Пополнение и обогащение репертуарного фонда симфонических переложений как значимый фактор профессионализации и развития современного русского народно-оркестрового инструментализма…….....125

Глава 3. Авторский подход к переложению симфонической музыки для оркестра русских народных инструментов (на примере сочинения «Три молитвы» Л. П. Клиничева)……..…148

3.1. Общие принципы в подходах к переложению симфонической музыки для ОРНИ……...……...……...148

3.2. Опыт переложения симфонической музыки на примере адаптации Концерта для хора, солиста и симфонического оркестра на стихи М. Ю. Лермонтова «Три молитвы» Л. П. Клиничева…….....166

Заключение……..204

Список литературы……..…….....212

Приложение……...233

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Академизация и профессионализация русского народного инструментализма – сложный эволюционный процесс, наблюдаемый в отечественной музыкальной культуре на протяжении XX – начала XXI века. Он оказал глубокое воздействие на традиции русского на-родного оркестрового исполнительства, обозначив значительные его достижения, важнейшие из которых – выход за пределы этнофольклористики, обретение академического статуса и, в результате, – утверждение на всех ступенях отечественной системы профессионального музыкального образования (школа – училище – ВУЗ). В числе приоритетных факторов, стимулировавших столь динамичное развитие народно-оркестрового исполнительства и способствовавших его выдвижению на современный уровень, отечественные исследователи выделяют формирование полноценного академического репертуара (концертного и педагогического)[1], однако до сих пор этот аспект остается наименее освещенным в научно-методической литературе, а роль и значение такой репертуарной сферы, как народно-оркестровые переложения музыкальной классики (в том числе симфонических произведений), не рассматриваются вообще.

Интеграция народно-оркестровой темброво-фонической палитры и европейского симфонического письма, реализуемая посредством создания и последующего исполнения переложений симфонической музыки для отечественных народно-оркестровых коллективов, приобретает в сфере национального инструментализма ярко выраженную коммуникативную направленность. Речь идет о «диалоге» оркестра русских народных инструментов

[1] По мнению ряда специалистов, академический статус музыкального инструмента подразумевает успешное преодоление основных этапов исторического развития, включая конструктивное совершенствование, формирование собственно исполнительства, *оригинального репертуара*, системы профессионального образования (см.: [Горбачев, 2000, с. 15]).

(далее – ОРНИ) с универсально ориентированной академической музыкальной культурой, о кристаллизации некоего органического единства, последовательно формируемого в процессе многообразных сопряжений уникального звукового колорита русского народного оркестра и грандиозного художественного наследия русского и западноевропейского симфонизма. Помимо этого, переложения классических сочинений, в том числе симфонической музыки, используемые в концертной и педагогической деятельности оркестров русских народных инструментов, могут быть охарактеризованы как важнейший фактор, позволяющий противостоять попыткам трактовать исполнительство на народных инструментах исключительно как фольклорно-этнографический феномен.

Следует указать и на то, что в процессе исторического развития ОРНИ подходы к переложению симфонических произведений существенно менялись. Это ставит еще одну проблему, связанную с ретроспективой и историко-культурной перспективой современного концертного и педагогического репертуара ОРНИ. Постепенно утверждаясь в исполнительской практике русских народных оркестров, адаптированные образцы классического наследия, включая переложения симфонических произведений, к настоящему времени позиционируются как автономная сфера репертуара. Наряду с оригинальной музыкой она принадлежит к числу важнейших составляющих отечественной народно-оркестровой культуры, представляя собой многоплановый творческий процесс, не лишенный известных противоречий, требующий дальнейшего совершенствования и поддержания интенсивных связей с исполнительской практикой, в полной мере соответствующий художественным критериям формирования народно-оркестрового репертуара. Не подвергая сомнению приоритетную значимость оригинальных народно-оркестровых сочинений и в полной мере учитывая их ведущую роль, следует признать адаптацию симфонической музыки для русского народного оркестра весьма перспективной формой профессиональной деятельности, способствующей

успешному решению актуальных задач в русле академического народного инструментализма.

Несомненно, процесс экстраполяции симфонического музыкального материала в область русского народно-оркестрового инструментализма требует специального теоретического осмысления как адаптационных механизмов, так и анализа многочисленных технологических проблем, неизбежно возникающих в процессе переложения[2] произведений симфонического творчества. При этом следует заметить, что оценка места, роли и практической значимости адаптируемых симфонических произведений в репертуаре отечественных ОРНИ подразумевает необходимость применения комплексного подхода, связанного с охватом весьма обширного историко-культурного контекста. Речь идет, в частности, о приоритетных исторических факторах становления и развития народно-оркестрового исполнительства в России, а также формирования многоуровневой системы профессионального обучения на русских народных инструментах.

Таким образом, многоаспектное осмысление творческой практики переложений симфонических опусов для ОРНИ представляется насущной задачей в контексте современной эволюции отечественного народно-оркестрового исполнительства, равно как и русской народно-инструментальной культуры вообще. Решение этой задачи связано с рядом вопросов, которые важны, но пока не имеют ответов: какова функциональная специфика продуктивного взаимопроникновения народного и академического, как оно соотносится с инструментально-техническим и темброво-фактурным своеобразием русского национального инструментария, с помощью каких выразительных средств и художественных приемов воплощается, в чем заключена принципиальная оригинальность и эстетическая ценность

[2] В настоящей диссертационной работе «переложением» называется видоизменение оригинального сочинения, характеризуемое достаточно полным использованием музыкального текста-«первоисточника», сохранением авторского стиля и методов композиции, наряду с преобразованием музыкальной ткани этого сочинения применительно к другим темброво-акустическим условиям и технологическим возможностям новой инструментальной среды.

указанной интегративной практики, как она корреспондирует с другими репертуарными сферами народно-оркестрового исполнительства?

Очевидно, что необходим комплексный подход к научному осмыслению очерченных проблем, который позволит глубже постигнуть механизмы создания и функционирования адаптирующих прочтений симфонической музыки и адекватно оценить творческий потенциал характеризуемой репертуарной сферы в дальнейшем развитии народно-оркестрового исполнительства.

Степень научной разработанности. Значимость подобного аналитического исследования, аккумулирующего ряд обозначенных выше проблем, ощутимо возрастает благодаря фактическому отсутствию специальных работ, посвященных народно-оркестровым переложениям музыкальной классики (включая симфонические произведения). Однако есть корпус научной и научно-методической литературы, значимый для заявленной темы диссертации. В первую очередь следует назвать проблемные очерки М. Имханицкого [Имханицкий, 1981а] и Ю. Шишакова [Шишаков, 1985] в которых содержатся обзор и краткая характеристика переложений исходя из важнейших тенденций развития ОРНИ в 1970-х – второй половине 1980-х годов. Отдельные теоретические наблюдения и методические рекомендации о специфике переложений содержатся в учебных пособиях по инструментовке для русского народного оркестра Ю. Шишакова [Шишаков, 1970] и Н. Шахматова [Шахматов, 1985]. Особенности эволюции инструментовки, соотносимые с исторической динамикой репертуара для ОРНИ, кратко рассматриваются в диссертационной работе С. Борисова «Структура оркестра русских народных инструментов и тенденции его развития» [Борисов, 1982]. Обширная информация, связанная с историческим развитием отечественного народно-оркестрового исполнительства на протяжении XX века, приводится в книгах и статьях В. Вольфовича [Вольфович, 1997], М. Имханицкого [Имханицкий, 1986; Имханицкий, 1987а; Имханицкий, 2018], Е. Максимова [Максимов, 1983; Максимов, 1987], Б. Тарасова [Тарасов, 2018], в диссертационном исследовании Г. Преображенского «Пути развития исполнительства на рус-

ских народных инструментах в Ленинграде в 1917–1942 гг.» [Преображенский, 1983]. Ряд монографических работ посвящен социокультурным истокам, становлению и развитию Великорусского оркестра В. Андреева. Это работы А. Илюхина [Илюхин, 1969; Илюхин, 1971], В. Коломийцова [В. К., 1909], А. Коннова [Оркестр имени В. В. Андреева, 1987], Ф. Соколова [Соколов, 1962], А. Чагадаева [Чагадаев, 1948]; особого упоминания заслуживает недавняя диссертация О. Шабуниной «Василий Васильевич Андреев: концертная деятельность в контексте русской музыкальной эстрады конца XIX – начала XX века» [Шабунина, 2019]. Подробный обзор современной ситуации, сложившейся в указанной сфере к началу XXI столетия, представлен на страницах энциклопедического справочника А. Пересады [Пересада, 2004].

В связи с характеристикой ОРНИ как феномена академической музыкальной культуры, самобытно преломляющего фундаментальные закономерности европейского оркестрового мышления, привлекаются исследования отечественных авторов по истории симфонического оркестрового исполнительства в России и зарубежных странах – И. Барсовой [Барсова, 1962; Барсова, 1969], Г. Благодатова [Благодатов, 1969], И. Ветлицыной [Ветлицына, 1987]. Важнейшие принципы классической оркестровки для ОРНИ, опирающиеся на функциональный подход, освещаются в трудах Н. Римского-Корсакова [Римский-Корсаков, 1946], А. Веприка [Веприк, 1961; Веприк, 1961а], Д. Клебанова [Клебанов, 1972], Г. Банщикова [Банщиков, 1997]. Следует упомянуть также ценные исследовательские наблюдения, представленные авторами современных диссертационных работ и относящиеся к эволюции симфонического письма в творчестве некоторых отечественных композиторов 1970–1990-х годов: М. Манафовой «Темброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века: на примере творчества Э. Денисова» [Манафова, 2011] и А. Тихомировой «Функциональные аспекты оркестрового тембра (на материале симфоний Авета Тертеряна)» [Тихомирова, 2019].

Продуктивному осмыслению вопроса о функциональности оркестрового письма в условиях народно-оркестрового исполнительства призвано способствовать обращение к наиболее значительным публикациям – книгам и статьям по теории фактуры М. Скребковой-Филатовой [Скребкова-Филатова, 1985; Скребкова-Филатова, 1985а], Ю. Тюлина [Тюлин, 1976], Т. Франтовой [Франтова, 1983], Ю. Холопова [Холопова, 1979] и В. Цуккермана [Цукерман, 1975]. Наряду с этим, проводимые в ходе изысканий сравнительно-аналитические параллели, обусловленные закономерными различиями фольклорного и народно-оркестрового инструментария, опираются на фактические сведения и объективные данные, которые фигурируют в трудах авторитетных советских и российских инструментоведов и этномузыковедов А. Банина [Банин, 1997], Ю. Бойко [Бойко, 2015], Г. Благотдатова, К. Верткова, Э. Язовицкой [Вертков, Язовицкая, Благодатов, 1975].

Представляется необходимым подчеркнуть фундаментальную значимость исследований М. Имханицкого [Имханицкий, 2018] и Д. Варламова [Варламов, 2000; Варламов, 2007; Варламов, 2009], способствующих продуктивному осмыслению глобальных социокультурных процессов, которыми обусловливаются историческая дифференциация и современное «двуединство» бытования русского народного инструментария как фольклорно-этнического и профессионального академического феномена.

Объектом исследования является отечественная народно-оркестровая исполнительская культура.

Предмет исследования – переложения симфонической музыки для ОРНИ как значимая составляющая народно-оркестрового исполнительства.

Цель исследования – выявление приоритетных особенностей репертуарной сферы переложений симфонической музыки как целостного явления концертной и педагогической практики современного отечественного народно-оркестрового искусства.

Задачи исследования:

- актуализировать практику переложений симфонической музыки как самостоятельную репертуарную сферу, выявить ее роль и значение в исполнительской деятельности современного русского народного оркестра;
- осветить разнообразные подходы к использованию переложений симфонической музыки, апробируемые в процессе исторического становления и развития ОРНИ, предложив условную типологию и периодизацию обозначенных подходов;
- выявить объективные и субъективные факторы, благоприятствовавшие утверждению и дальнейшему совершенствованию практики адаптаций музыкальной классики (в том числе и симфонической) в репертуаре отечественных народно-оркестровых коллективов на протяжении XX столетия;
- обозначить специфику академического народно-оркестрового исполнительства и охарактеризовать приоритетную значимость переложений симфонической музыки в его кристаллизации;
- изложить авторские принципы современных народно-оркестровых переложений на примере адаптации вокально-оркестрового цикла «Три молитвы» Л. Клиничева.

Научную новизну данного исследования определяют несколько магистральных положений:

- впервые позиционируются роль и место переложений симфонической музыки для ОРНИ в качестве важнейшей репертуарной сферы народно-оркестрового исполнительства (с одной стороны, в историческом становлении и эволюционном развитии, с другой – в актуальном бытовании как значимой составляющей отечественной академической музыкальной культуры);
- представлен опыт исследования различных подходов к использованию адаптированной классики (включая симфонические переложения) с установлением соответствующей периодизации, исходя из приоритетных социокультурных и художественно-эстетических установок определенных историче-

ских периодов, конструктивно-технологического совершенствования оркестрового инструментария и др.;

- освещено воздействие процессов целенаправленной профессионализации и академизации ОРНИ на историческую динамику отечественного музыкального образования и народно-инструментального исполнительства (вторая половина XX – начало XXI столетия), выявлена позитивная роль переложений симфонической музыки в пополнении и обогащении народно-оркестрового репертуара;
- на основе анализа конкретного музыкального материала определена доминирующая роль темброво-фактурных характеристик переложений симфонических произведений, обоснована их концептуальная значимость в качестве основного репрезентанта авторского художественного замысла, освещен процесс их экстраполяции в иную звуковую среду, обозначены некоторые приемы и способы корректной адаптации оригинальных текстов-«первоисточников» в современных народно-оркестровых версиях.

Теоретическая значимость исследования предопределяется комплексным освещением практики переложений симфонической музыки для ОРНИ, осмысленной в историческом, художественно-эстетическом, социокультурном и профессионально-технологическом аспектах, позволяющих обосновать существенную роль переложений в становлении и развитии как российского народно-оркестрового исполнительства, так и отечественной народно-инструментальной культуры в целом.

Практическая значимость исследования обусловливается возможностью использования аналитических наблюдений и выводов при освоении ряда учебных дисциплин в образовательном процессе высших и средних профессиональных учебных заведений («История исполнительского искусства», «Инструментовка и переложение», «Методика преподавания профессиональных дисциплин» и т. д.). Помимо этого, авторские рекомендации могут иметь интерес для современных концертирующих музыкантов (дирижеров и артистов ОРНИ), инструментовщиков и аранжировщиков, специализирующихся в

области переложений симфонической музыки для русского народного оркестра. Обширный корпус представленных исторических материалов призван содействовать корректировке стереотипных воззрений, распространенных в профессиональной среде и связанных с функциональным предназначением и художественно-творческим потенциалом адаптированных образцов классического и современного симфонизма в репертуаре современных ОРНИ.

Методы исследования определяются необходимостью комплексного решения поставленных задач. Для выявления и отбора документальных материалов, прямо или косвенно характеризующих процессы эволюции народно-оркестрового инструментария, привлекался источниковедческий метод. Освещением многочисленных фактов, относящихся к предпосылкам формирования ОРНИ, его становлению и развитию, обусловливалось применение исторического метода. Использование сравнительного метода логически мотивировалось, с одной стороны, сопоставлением приоритетных функциональных характеристик симфонического и русского народного оркестров, с другой – последовательным соотнесением нотных текстов оригинальной версии конкретного вокально-симфонического произведения («Три молитвы» Л. Клиничева) и его народно-оркестрового переложения. Освещение важнейших музыкально-языковых особенностей задействованных в диссертации оркестровых партитур повлекло за собой применение теоретико-аналитического метода в его преломлении к важнейшим функциональным элементам инструментовки.

Материал исследования включает обширный круг работ, связанных с процессами становления и развития отечественного народно-оркестрового исполнительства, включая мемуарные и эпистолярные свидетельства, официальные документы, публикации отечественной и зарубежной прессы. Особое внимание уделяется источникам, относящимся к истории формирования и творческой деятельности «Великорусского оркестра» под руководством В. Андреева и Н. Фомина (1880–1910-е годы). Наряду с этим, в аналитических разделах диссертации, характеризующих качественное обновление кор-

пуса художественных средств выразительности современного ОРНИ вследствие практики переложений, рассмотрению подвергаются оригинальные адаптированные версии симфонической музыки отечественных и зарубежных композиторов XIX – начала XXI века, аранжированные И. Гуляевым, Н. Калининым, С. Литкевичем, П. Михалевым, А. Назаровой, А. Николаевым, А. Соболевым, В. Терещенко, В. Федосеевым, Ю. Черновым, В. Чуниным и автором диссертации. В связи с представлением авторского подхода к современной практике народно-оркестрового переложения привлекается оригинальный и адаптированный тексты вокально-симфонического цикла «Три молитвы» Л. Клиничева.

На защиту выносятся следующие положения:

- адаптированная музыкальная классика (в том числе переложения симфонических произведений) является одним из приоритетных источников пополнения и обогащения концертного и педагогического репертуара современных ОРНИ, естественно корреспондирующим с оригинальными сочинениями для указанного состава;
- практика использования адаптированной симфонической классики и современной музыки в различные исторические периоды обусловливается взаимодействием множественных факторов: от утилитарных, связанных с конструктивным совершенствованием инструментария, до глобальных эстетико-художественных, диктуемых логикой исторического развития или ситуативными задачами государственной культурной политики;
- привлечение образцов адаптированной симфонической музыки, сохраняющих приоритетные характеристики академического оркестрового исполнительства, следует признать существенной предпосылкой, закономерно благоприятствовавшей формированию ОРНИ в русле профессионализации и академизации;
- создание переложений симфонической музыки и сопутствующие ему художественно-творческие процессы (*ассимиляция, регенерация, реверсия и экстраполяция*) являются важнейшими факторами, способствующими даль-

нейшему профессионально-академическому развитию как русского народного оркестра, так и народно-инструментального исполнительства в целом;

- многоаспектный анализ темброво-фонической и фактурной организации музыкального текста-«первоисточника» адаптируемого симфонического опуса является главенствующим и определяющим фактором успешного претворения авторского замысла в процессе народно-оркестрового переложения.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Исторические обоснования и теоретические положения диссертации удостоверяются фактами и научными данными, представленными в отечественных исследованиях по истории музыки и народно-инструментального исполнительства, а также теории музыки, композиции и функциональной оркестровке и инструментовке.

Результаты исследования нашли отражение в 7 статьях, 4 из которых опубликованы в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ. Проблемы, освещаемые в данной диссертации, рассматривались в докладах автора на 3 всероссийских и 1 международной конференциях.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложения, содержащего нотные примеры.

ГЛАВА 1

ПЕРЕЛОЖЕНИЯ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В РЕПЕРТУАРЕ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

1.1. Репертуар современных ОРНИ в исторической динамике народно-оркестрового исполнительства: обзорная характеристика

Оркестр русских народных инструментов – выдающийся феномен отечественного народно-инструментального исполнительства, давно завоевавший почетное место в мировой музыкальной культуре. По данным авторитетной энциклопедии [Пересада, 2004], «русские оркестры», как принято называть подобные коллективы за рубежом, существуют в США, Дании, Франции, Германии, странах Скандинавии, Японии[3].

В нашей стране русские народные оркестры успешно функционируют на территории едва ли не каждого региона Российской Федерации. Статус этих коллективов весьма разнообразен: профессиональные (государственные, филармонические, региональные, муниципальные); учебные (школьные, училищные, вузовские); любительские или самодеятельные. Специфика исполнительской деятельности каждого оркестра связана также с ключевыми его характеристиками: подбором музыкантов, имеющимся инструментарием и конкретными художественными задачами, сформулированными руководителем данного коллектива. При этом остается безусловным одно: репертуар любого из ныне действующих народных оркестров предопределяет его ху-

[3] American Balalaica symphony и оркестр Общества балалаечников в Вашингтоне; университетский оркестр штата Висконсин; оркестры в Атланте и штатах Огайо, Аризона, Техас; Копенгагенский «Оркестр Павловского», организованный в 1936 году русским эмигрантом Е. Павловским; Парижский оркестр «St.-Georgy Balalaika orchestra»; Мюнхенский оркестр; Гельсингфорский/Хельсинкский балалаечный оркестр, Стокгольмский любительский оркестр «Седра бергенс балалайкур»; Токийский оркестр русских народных инструментов, которому ныне присвоено имя основателя коллектива – Го Китагавы (сейчас коллектив возглавляет его сын Шо Китагава, в 2009 году окончивший Ростовскую консерваторию по классу балалайки Народного артиста РФ, профессора А. Данилова).

дожественный облик и творческое «кредо». Речь идет о своеобразной идейной платформе, которая фактически обусловливает существование данного жанра в культурном контексте эпохи.

Освещая нынешнюю ситуацию в репертуарной политике отечественных народно-оркестровых коллективов, необходимо обратиться к истокам данного явления. Как известно, становление современной практики оркестрового концертного музицирования на русских народных инструментах относится к последней четверти XIX века. В наибольшей степени указанному процессу способствовала деятельность группы петербургских энтузиастов, организовавших Великорусский оркестр народных инструментов. Датой его рождения принято считать 20 марта 1888 года, когда в Большом зале Петербургского кредитного собрания состоялось первое публичное выступление Кружка любителей балалайки (или «хора балалаечников», как он тогда назывался) под руководством выдающегося подвижника русской народно-инструментальной культуры В. Андреева. Разумеется, облик этого ансамбля, состоявшего из 8 музыкантов (включая самого руководителя), был весьма далек от оркестра русских народных инструментов, который представлен сегодня на концертной эстраде. Однако данное событие явилось началом длительного процесса формирования и развития народно-оркестрового исполнительства как уникального феномена, в дальнейшем ставшего достоянием национальной и мировой художественной культуры.

Репертуар Великорусского оркестра создавался Андреевым и его соратниками по трем направлениям, фактически определившим пути последующего пополнения и обогащения репертуара подобных коллективов:

– жанрово-бытовые или салонные миниатюры (мазурки, полонезы, вальсы), сочиненные самим В. Андреевым и предвосхищающие создание оригинальной народно-оркестровой музыки;

– фольклорные обработки и вариации, связанные с «родовым происхождением» инструментов нового оркестра;

– переложения классических произведений, мотивируемые стремлением «приобщиться» к академическим исполнительским традициям[4].

Последнее из перечисленных направлений приобрело доминирующую роль в период 1920–1930-х годов, когда знамя русского народно-оркестрового исполнительства после внезапной кончины В. Андреева было подхвачено его сподвижниками и преданными соратниками, прежде всего Н. Фоминым и Ф. Ниманом, уделявшими особое внимание адаптациям симфонической классики (русской и западноевропейской). Наряду с этим, выдающимися отечественными композиторами-симфонистами – М. Ипполитовым-Ивановым, Р. Глиэром, С. Василенко, Ю. Шапориным – создавалась оригинальная музыка для оркестра народных инструментов.

Указанная тенденция, к сожалению, не получившая развития в послевоенные годы, представляется в целом весьма плодотворной, поскольку авторитетные мастера старшего поколения передали «эстафету» своим ученикам – композиторской молодежи 1940–1950-х годов, выпускникам Московской и Ленинградской консерваторий, способствуя тем самым утверждению академического направления в развитии народно-оркестрового репертуара. Отметим также, что известная кампания 1948 года по борьбе с «формализмом» в музыке сопровождалась отдельными позитивными явлениями[5]. К примеру, оркестрам народных инструментов, как выразителям демократического, объективного начала в музыке, были предоставлены внушительные государственные преференции. Эти коллективы, по сути, рассматривались в качестве проводников «социального заказа», что позволило значительно повысить статус народно-оркестрового искусства и привлечь к нему заинтересованное внимание целого ряда профессиональных композиторов и дириже-

---

[4] В подтверждение такой классификации сошлемся на статистические подсчеты, приводимые В. Попоновым в работе «Русская народная инструментальная музыка»: «…основу репертуара оркестра Андреева составляла русская народная песня. Подсчитано, что 55% репертуара были обработки народных песен, 15% – оригинальные произведения и 30% – переложения фортепианной и симфонической музыки» [Попонов, 1984, с. 65].

[5] О роли «антиформалистической кампании» в профессионализации и академизации народно-инструментального исполнительства см. Гл. 2, раздел 2.1.

ров. Среди авторов, создававших музыку для оркестров народных инструментов в характеризуемый период, выделяется Н. Будашкин, дважды удостоенный (в 1947 и 1949 годах) высшей награды страны – Сталинской премии – именно за народно-оркестровые сочинения.

Таким образом, период до середины 1950-х годов в развитии народно-оркестровой культуры можно назвать *классическим*, поскольку именно тогда зарождались и развивались соответствующие тенденции, кристаллизовались основные творческие установки в названной сфере, не потерявшие своей актуальности и по сей день.

Следующий период – с середины 1950-х до конца 1970-х годов – в музыке для русского народного оркестра может быть условно назван *романтическим*. В это время выдвигается целая плеяда замечательных советских композиторов, активно сочиняющих для народного оркестра: Ю. Шишаков, Г. Фрид, А. Холминов, Н. Пейко, В. Бояшов, Б. Кравченко, Б. Глыбовский, М. Матвеев и др. Общую тенденцию, характерную для оригинальной народно-оркестровой музыки данного периода, очень точно охарактеризовал Г. Фрид. В одном из интервью, датируемых рубежом XXI столетия, отвечая на вопрос «Что для Вас является наиболее органичным для русского народного оркестра?», он ответил: «Мне казалось, что в музыке академического направления наиболее сильная сторона – не программная. Но в народном оркестре, я считаю, музыка должна быть именно программной. <…> Я очень люблю народный оркестр и считаю: его обаяние и прелесть в том, что он играет репертуар, написанный специально для него, а не переложения. Причем самое сильное место – это поэтическая сторона, а слабое – когда стараются писать квазипатриотические вещи и выбивать четыре *forte* из этого оркестра! Это не его функция… <…> Во всяком случае, мне всегда чудилась какая-то прозрачность в звучании русского народного оркестра, такое неповторимое звукоизвлечение… трепет…» [Многогранный Григорий Самуилович Фрид, 2010, с. 50].

К 1960–1970-м годам, в музыке для ОРНИ наметилось «…дальнейшее углубление содержания, насыщение музыки симфоническими приемами построения и развития музыкального материала, обновление фольклорных истоков, обогащение красочно-колористических и выразительных возможностей данного инструментального состава…» [Имханицкий, 1981, с. 74]. Отмеченные преобразования ознаменовали качественно новый этап в развитии оригинальных народно-оркестровых сочинений, который можно условно определить как *период новаторских поисков*, условные границы которого простираются с конца 1970-х годов по настоящее время. Этот период связан с произведениями для народного оркестра, принадлежащими отечественным мастерам новой генерации: К. Волкову, С. Слонимскому, В. Бибергану, Е. Подгайцу, А. Ларину.

Характеризуя жанровый диапазон оригинальных сочинений академической направленности, датируемых второй половиной XX – началом XXI столетий и адресованных ОРНИ, можно констатировать, что художественные искания отечественных авторов, которые обращались к данной сфере творчества, изначально были сосредоточены в жанре инструментальной миниатюры, а также сюитного цикла, теснейшим образом связанного с миниатюрой. Как отмечает современный исследователь, «...с момента создания первых народно-оркестровых сюитных циклов появилось свыше двухсот подобных образцов в данном жанре. Эта внушительная цифра является своего рода рекордом среди иных крупных музыкальных жанров для оркестра русских народных инструментов» [Ромашков, 2015, с. 3]. Разумеется, данное обстоятельство не умаляет весомых художественных достоинств, присущих значительной части народно-оркестровых сюит. Необходимо учитывать и многовековую историю сюитного жанра в недрах академической инструментальной традиции. Его общеизвестная «многоликость», склонность к бесчисленным стилевым и композиционным «метаморфозам» способствовали (и способствуют в настоящее время) успешному преодолению технических и об-

разно-содержательных проблем, решаемых отечественными авторами, равно как и продуктивной коммуникации с обширной слушательской аудиторией.

К числу жанров, которые наиболее часто привлекают внимание композиторов, обращающихся к народно-оркестровой музыке, можно отнести концерт для солирующего инструмента с ОРНИ. Видимая заинтересованность в освоении и развитии данного жанра легко объяснима. Она мотивируется присутствием «состязательных» мотивов, традиционно привлекающих слушательскую аудиторию, подчеркнутым «демократизмом» концерта в плане разнообразных жанрово-стилистических взаимодействий и художественно-концептуальных «интеграций» (от возвышенно-философских до откровенно «игровых»), множественными «симбиозами» композиционно-драматургического порядка (смешанные и «гибридные» формы), а также склонностью к «диалогу» традиционных и «экспериментальных» средств музыкальной выразительности. Исполнительская активность по отношению к соответствующим опусам также неизменно высока, поскольку жанр концерта в полной мере тяготеет к ярко выраженным проявлениям индивидуального начала, к максимальному раскрытию артистического потенциала солиста, его полномасштабному личностному самовыражению.

Значительно реже в числе оригинальных народно-оркестровых произведений встречаются циклические симфонии, как, впрочем, и родственные им одночастные поэмы или увертюры. Недостаточная привлекательность данного оркестрового состава, по-видимому, лишь отчасти мотивируется инерцией соответствующего (прежде всего – филармонического) менеджмента, едва ли склонного к поддержанию интенсивных творческих контактов с отечественными композиторами-симфонистами наших дней. В большей степени это связано с предвзятым мнением о дефиците художественно-выразительных ресурсов ОРНИ, позволяющих воссоздавать масштабные образно-эмоциональные и обобщенно-философские замыслы, которые традиционно соотносятся с вышеперечисленными симфоническими жанрами. Не случайно крупные сочинения, предназначенные для русского народного ор-

кестра, зачастую тяготеют к сюитности и определенной «дискретности» музыкальной драматургии, что обусловливается преобладанием жанрового начала в стилистике подобных опусов. При этом, однако, данная тенденция не является объективным порождением каких-то исконных свойств русского народно-оркестрового искусства.

Следует указать на то, что ОРНИ изначально формировался как универсальный исполнительский коллектив, предрасположенный к освоению произведений симфонического плана. Творческие поиски В. Андреева и Н. Фомина в конце XIX – начале XX века были связаны в первую очередь с разработкой и апробацией русских национальных инструментов, не уступающих по своим технико-акустическим и художественно-выразительным качествам широко известному концертному инструментарию европейской академической традиции. Характеризуя современное народно-инструментальное исполнительство как неотъемлемую часть академической музыкальной культуры, специалисты подчеркивают: ОРНИ, созданный В. Андреевым и его единомышленниками, «...основан на письменной традиции, на академической исполнительской манере, *на сознательном стремлении к симфонии*» (курсив наш. – М. К.) [Русский народный оркестр. XXI век, 2002, с. 4]. Такое «стремление», фактически не реализованное до настоящего времени, по-прежнему является актуальной и весьма перспективной задачей отечественного народно-оркестрового искусства.

Весьма немногочисленными являются оригинальные вокально-хоровые опусы, предназначенные для совместного исполнения ОРНИ и академического смешанного хора[6]. Наиболее ранние из них относятся к первому после-

---

[6] Исключением является творчество последних десятилетий известного российского композитора В. Беляева, стремящегося к некоему синтезу русской вокально-хоровой традиции и достижений академического народного инструментализма. Как отмечает сам В. Беляев, его «...захватила эта идея – пройти этапы объединения народно-оркестрового искусства с различными пластами русской хоровой культуры, в результате чего русская народно-оркестровая музыка как бы “оплодотворяется” стилистикой хорового музыкального творчества: в “Воронежских песнях” – русских календарных песен, в “Российских кантах” – многоголосной светской музыки XVII–XVIII столетий, в “Матушке Марии” – рождественских и святочных песен, в кантате “И пробудимся” – духовных концертов, а в

октябрьскому десятилетию (1920-е годы). Речь идет о нескольких сочинениях выдающегося русского хорового композитора и исследователя русской народной песенности А. Кастальского: хоровом цикле «Сельские работы в народных песнях» (1923), хоровой поэме «Красная Русь» (сл. Н. Тихомирова, 1924) и многочисленных вокально-оркестровых обработках – «Стенька Разин», «Песня про Ленина», «Песня товарищей Разина», «Кума», «Старинка» и др. Однако эти сочинения еще при жизни автора оценивались современниками весьма критически, что мотивировалось ощутимым тяготением к эклектизму и упрощенчеству в сочетании с недостатком оригинальности [А. Д. Кастальский, 1960, с. 80–81].

К значительным достижениям 1950–1960-х годов в вокально-оркестровой жанровой сфере можно отнести сюиту В. Макарова «Река-богатырь» для солистов, чтеца, смешанного хора и ОРНИ (сл. Я. Белинского, 1950)[7], кантату Г. Фрида «Земля моя» для солиста, хора и ОРНИ (сл. А. Прокофьева, С. Богомазова и Я. Купалы, 1962) и ораторию Ю. Шишакова «Песни села Шушенского» для чтеца, солистов, хора и ОРНИ, посвященную 100-летию со дня рождения В. И. Ленина (либр. Л. Васильевой, 1970). К сожалению, идеологическая «предзаданность» вышеназванных сочинений отнюдь не способствует их полноценному слушательскому восприятию и, соответственно, широкому распространению в концертном репертуаре наших дней.

Сочинения последующих десятилетий (1970–1990-е годы и современный период) в тематическом и образно-смысловом плане свободны от указанных «излишеств», что позволяет рассматривать их как перспективный репертуар для возможного пополнения концертных программ. В частности, вызывают несомненный интерес оратория Ю. Дунаева «Былина о Святогоре» для солиста, хора и ОРНИ (сл. И. Кобзева, 1975), оратория Н. Пейко «Дней

“Песнях любви” и “Гимнах Деве Марии” – романсовой лирики» [К 60-летию Владимира Беляева, 2008, с. 38].

[7] Сюита «Река-богатырь» была удостоена Сталинской премии II степени за 1951 год (премия I степени в этой категории не присуждалась).

давних бой» (по мотивам памятника древнерусской литературы «Задонщина», 1981), кантата В. Панина «Песни о Стеньке Разине» для мужского хора и ОРНИ (сл. А. Пушкина, 1990-е), кантата Е. Подгайца «Весенние песни» для смешанного хора и ОРНИ (2003), кантата Ю. Машина «Откровения Сергия Радонежского» для смешанного хора и ОРНИ (сл. Т. Зульфикарова, 2014).

Оценивая динамику создания подобных опусов и соотнося ее с историческим контекстом развития народно-оркестрового исполнительства, допустимо предположить, что видимая немногочисленность вокально-хоровых и кантатно-ораториальных сочинений, представленных в репертуаре ОРНИ, может быть обусловлена двумя причинами. С одной стороны, до сих пор не изжито в полной мере субъективно-предвзятое отношение российских композиторов к сочетанию академического хора и ОРНИ в аспекте их жанрово-стилевого соответствия; с другой, – присутствуют объективные трудности организационного характера, связанные с объединением двух концертных коллективов (зачастую весьма многочисленных).

Возвращаясь к оценке состояния репертуарной политики современных ОРНИ, совершенно определенно высказался московский композитор Г. Зайцев. По его мнению, присущая данному периоду множественность неповторимых образно-драматургических решений, оригинальных тембровых сочетаний, приемов игры и т. д. обусловлена стремлением в полной мере осмыслить и «материализовать» огромные выразительные ресурсы русского народного оркестра. Между тем, указывает Г. Зайцев, сейчас в народно-оркестровой сфере «...видны две тенденции: поп-культура и эстетика поиска нового. Выбор остается за исполнителями-народниками» [Зайцев, 2008, с. 34].

Действительно, сегодняшнее положение дел в репертуарной палитре ведущих оркестров народных инструментов характеризуется господством стилевой эклектики, которое весьма органично соотносится с общей атмосферой переживаемой нами постмодернистской культурной эпохи. Особые приметы последней емко, образно и точно определены литературоведом

И. Скоропановой: постмодернистское искусство, «…лишенное традиционного “я” – его “я” множественно, безлично, неопределенно, нестабильно, – выявляет себя посредством комбинирования, цитации; обожает состояние творящего хаоса… соединяет в себе несоединимое, элитарно и эгалитарно одновременно; тянется к маргинальному, любит бродить “по краям”; стирает грань между самостоятельными сферами духовной культуры… находит возможность ускользнуть от любой формы тотальности; всем видам производства предпочитает производство желания, удовольствие, игру» [Скоропанова, 2001, с. 5].

Вновь создаваемые оркестры играют сегодня буквально все, как говорят, «от Баха до Оффенбаха». Ярким тому примером является недавний «парад дирижеров», который состоялся 12 октября 2018 года в Краснодарской краевой филармонии в рамках концерта «Во славу Кубани, во благо России» ГКРНО «Виртуозы Кубани», посвященного 70-летию его художественного руководителя, Народного артиста РФ, профессора А. Я. Винокура [«Во славу Кубани, во благо России»: Программа концерта. URL: http://www.kubanfilarmoniya.ru/afisha/date/2018/10/12/1303/]. На протяжении этого концерта в качестве приглашенных дирижеров выступали руководители различных оркестров русских народных и национальных инструментов не только Российской Федерации – Москвы, Санкт-Петербурга, Ростова-на-Дону, Волгограда, Белгорода, Новороссийска, Симферополя (Республика Крым), Майкопа (Адыгея), Уфы и Стерлитамака (Башкортостан), Петрозаводска (Карелия), Элисты (Калмыкия), Улан-Удэ (Бурятия), но и зарубежных стран (Южная Корея, Япония). В жанрово-стилевом отношении программу концерта можно классифицировать следующим образом:

– переложения русской классики (*Увертюра к опере «Руслан и Людмила» М. Глинки*);

– переложения популярной советской классики (*«Лезгинка» и «Танец с саблями» из балета «Гаянэ» А. Хачатуряна*);

– оригинальная музыка для русского народного оркестра (*«Концертная пьеса» Г. Шендерева, «На гулянье» И. Якушенко, «Ратная слава России» В. Малярова*);

– национальная музыка – оригинальные сочинения, фольклорные обработки и стилизации (*японская песня «Сакура», корейская песня «Ссук-дэ-мори», «Фантазия на темы произведений бурятских композиторов» Ж. Толоконова, «Башкирская фантазия» для курая с оркестром М. Ахметова, «Монгольская фантазия» [«Сэрсен Тал»] Б. Шаравы, калмыцкая песня «Страна Бумба» С. Катаева, «Вива Испания!» Л. Каэртца, «Победа» А. Геворкяна*);

– переложения и транскрипции популярных песен и романсов (*«Рассвет» Р. Леонкавалло, «Гай-да, тройка» Мих. Штейнберга, «Вечерний звон» А. Алябьева – А. Мосолова, «Все хорошо, прекрасная маркиза» П. Мизраки, «Фантазия на темы песен о Кубани» Г. Пономаренко*);

– музыка к кинофильмам (*«Галоп» из к/ф «12 стульев» Г. Гладкова – В. Новикова; «Вальс» из к/ф «О бедном гусаре замолвите слово» А. Петрова*);

– эстрадная музыка (*Джазовая композиция на тему русской народной песни «Сама садик я садила» И. Анисимова, «Горящая комета» Т. Вольфа*).

В приведенном перечне совершенно очевиден крен в сторону популярной музыки и «упрощенно-доступного» репертуара как такового, причем весьма далекого от национальных истоков русского музыкального искусства. Такой подход к построению концертных программ, за редким исключением, является типичным для выступлений филармонических и региональных (муниципальных, губернаторских, республиканских) народно-оркестровых коллективов. При этом классические и оригинальные сочинения по-прежнему эпизодически фигурируют в соответствующих программах, что мотивируется инерцией восприятия оркестровой стилистики и стремлением продемон-

стрировать технические возможности исполнителей. Однако качественная характеристика последних, имеющих в своей проекции не только сочинения ведущих столичных композиторов, но и опусы многих «периферийных» авторов, в отдельных случаях вызывает много вопросов. В этом контексте справедливо высказываются авторитетные деятели народно-оркестрового исполнительства, размышляя о целесообразности привлечения сочинений подобной сомнительной художественной ценности к исполнению ОРНИ и отмечая, что репертуар современных народных оркестров «… в большинстве своем состоит из давно и хорошо всем известных сочинений, а обновление достигается в основном за счет музыки своих, местных авторов, которая не всегда отвечает критериям высокой художественности. Поиски оригинальности во имя успеха у публики слишком часто приводят к увлечению внешними, шумовыми эффектами, перенасыщению партитуры “экзотическими” инструментами. А за вычетом этих эффектов от музыки мало что остается» [Щедрин, 2005, с. 31].

О причинах такого тенденциозного «опрощения», рассчитанного на сиюминутный успех у публики, как о рудиментарном атавизме, инспирированном исторически сформировавшимся «комплексом неполноценности», на рубеже XX и XXI веков рассуждал известный музыкально-общественный деятель С. Колобков: «Такое эстрадное направление родилось не сейчас. Думаю, что сама история заставила нас это совершать, начиная с В. В. Андреева. Нужно было все время делать так, чтобы удивлять и утверждаться. Все делать для того, чтобы выбиться в высокое искусство, приблизиться к нему и быть похожим на симфонический оркестр, академическое искусство, сравниться с ним. 100 с лишним лет жизнь заставляла нас это делать. Необходимо, но унизительно» [Колобков, 2001, с. 2].

Учебные же коллективы (в особенности школьные оркестры) зачастую исполняют примитивную музыку очень низкого качества, иногда балансирующую на грани откровенно пошлой и невзыскательной «попсовости». По-

добные «стилистические аберрации» представляются особенно тревожными, поскольку учебные оркестры русских народных инструментов призваны решать не только профессиональные, но и многообразные воспитательные задачи, связанные с формированием нравственных основ и гражданской позиции; достигаемый же результат во многих случаях оказывается прямо противоположным... Таким образом, наблюдается парадоксальная ситуация: оркестр, призванный сберегать, развивать и укреплять национальное самосознание, выступающий как бы хранителем отечественного «культурного кода», по сути, превращается в рупор космополитической всеядности и транскультурной мешанины[8].

Разумеется, можно возразить, что такое положение дел («репертуарный плюрализм») исторически закономерно и в какой-то степени неизбежно, что оно уподобляется «асимметричному ответу» на многолетний репертуарный диктат со стороны идеологических институтов советской эпохи (разнообразные комиссии при государственных структурах, художественные советы концертных организаций, идеологические отделы руководящих партийных органов и т. п.)[9]. Но в условиях продолжающейся глобализации, когда «универсальные» процессы в политике, экономике, религии и культуре приводят к тому, что доминирующая «всемирная» культура либо вытесняет, либо поглощает культуру национальную (т. н. «культурная» экспансия Запада), с особой остротой встает вопрос о сохранении национальной идентичности.

---

[8] Интересно заметить, что данную тенденцию нельзя назвать исключительно приметой последних десятилетий, поскольку корни ее мы можем обнаружить еще на рубеже 1950–1960-х годов, когда опасения в «эскалации» подобной репертуарной направленности стали мотивом прозвучавших предостережений от «скатывания» ОРНИ в обезличенное инструментальное образование. Это, в свою очередь, актуализировало призывы к привлечению особого внимания к вопросам изучения репертуара и исполнительского стиля народных оркестров: «Профессиональные оркестры народных инструментов свою главную задачу – развитие национальных традиций – нередко отодвигают на второй план, превращаясь по исполнительскому стилю в оркестровые коллективы без характерного репертуара и индивидуального стиля исполнения» [Благовещенский, 1986, с. 280].

[9] Так, в Союзе композиторов СССР секция музыки для народных инструментов с начала 1950-х годов функционировала в качестве самостоятельного подразделения, а в Московской организации Союза – самой массовой и авторитетной – существовала специальная комиссия по музыке для оркестра народных инструментов.

Выдающийся отечественный композитор Г. Свиридов писал об этом: «Каждый народ имеет свою особенность, и эта особенность запечатлена в культуре народа. Надо беречь родной язык, родную речь, свою музыку, свою национальную особенность, общность – все то, что отличает людей одного от другого, один народ от другого, все, что придает разнообразие, разноцветность и красоту миру, в котором мы живем». По мнению Г. Свиридова, «культурный слой», лишенный «…контакта с фундаментом жизни… с землей, рождающей все, в том числе культурный фонд», заведомо «...не может двигать далее культуру вперед <…>. Нет Гения *беспочвенного*» [Свиридов, 2017, с. 647, 576]. Более того, современное музыкознание уже давно констатировало ту мысль, что «в настоящей художественно полноценной музыке должны присутствовать национальные элементы, иначе она обречена на вымирание» [Долинская, 2001, с. 25].

Обозначенная позиция ни в коем случае не должна восприниматься как агрессивный призыв к «обособлению» современных оркестров народных инструментов, их «дистанцированности» от мировой музыкальной культуры, исключительной сосредоточенности на репертуаре национально-ориентированного характера, и т. д. Следует напомнить, что в 1999 году в РАМ им. Гнесиных состоялась Международная научно-практическая конференция «Роль оркестров народных инструментов в межэтническом общении» [Ворон, Имханицкий, 1999]. Участниками представительного форума подчеркивалась интернациональная функция русского народного оркестра, который, благодаря использованию усовершенствованного национального инструментария, ныне приобретает уникальное значение: будучи проводниками традиционной культуры своего народа и других народов мира, подобные коллективы сохраняют неразрывные связи с академической музыкальной культурой, с общеевропейским культурным наследием. Как видим, речь идет исключительно о стратегических тенденциях, сохранении разумного баланса и последовательном исправлении допущенных ранее уродливых перекосов в репертуарной политике отечественных оркестров.

В данной ситуации необычайно возрастает ответственность дирижеров, осознающих важнейшую социокультурную миссию русского народно-оркестрового исполнительства. Их деятельность фактически объединяет в себе исследовательскую, «охранительную» и просветительскую составляющие, поскольку, с одной стороны, возникает необходимость фактического спасения культурных артефактов предшествующих эпох (подразумеваются наследие В. Андреева и богатейший репертуарный фонд советского периода), с другой, – продуктивного развития академических традиций[10].

Указанная деятельность в недалеком прошлом осуществлялась видными советскими дирижерами; среди них – Г. Дониях (в 1959–1971 гг. руководивший Ленинградским ОРНИ им. В. Андреева), В. Дубровский (в 1962–1978 гг. он возглавлял ГАРНО им. Н. Осипова), ныне здравствующий В. Федосеев (в 1957–1974 гг. – главный дирижер ОРНИ ВР и ЦТ). В числе дирижеров следующих поколений заслуживает особого упоминания художественный руководитель Губернаторского ОРНИ г. Череповца Вологодской области Г. Перевозникова, которая не только пропагандирует сочинения современных авторов, но и нередко является инициатором создания – заказчиком новых оригинальных опусов для оркестра. Она сотрудничает с ведущими отечественными композиторами наших дней: С. Слонимским, Е. Подгайцем, М. Броннером, Т. Сергеевой, А. Лариным и др. Активную работу в сфере популяризации современной музыки для народного оркестра проводит главный дирижер Нижегородского ОРНИ В. Кузнецов. Значительное место в концертных программах АОРНИ ВГТРК уделяет переложениям классической музыки молодой художественный руководитель коллектива, выпускник Московской консерватории А. Шлячков.

---

[10] Этому способствуют популяризация переложений и инструментовок классического репертуара, а также целенаправленный поиск современных произведений, написанных в оригинале для различных инструментов и инструментальных составов, однако при этом обнаруживающих близость исконной природе русского народного оркестра и соответствующих его жанровым, стилистическим и техническим возможностям.

Подводя итог вышесказанному, можно с уверенностью констатировать, что оркестр русских народных инструментов сегодня представляет собой сложное, многогранное явление, обладающее мощным художественным потенциалом, который обусловливается широчайшей образной и тембровой палитрой. Вместе с тем, коллективы нуждаются в определенной репертуарной стратегии, которая может быть сформулирована следующим образом:

– опора на оригинальные сочинения В. Андреева, Н. Фомина, Б. Трояновского, Н. Будашкина, Ю. Шишакова, В. Городовской и др.;

– исполнение оркестровых переложений и транскрипций музыки выдающихся отечественных композиторов XIX–XX веков – М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, Вас. Калинникова, А. Аренского, А. Лядова, Г. Свиридова, В. Гаврилина, В. Кикты, – претворяющей важнейшие закономерности русского фольклора;

– сотрудничество с современными композиторами, призванное стимулировать процесс создания новых высокохудожественных произведений академического направления.

1.2. Предпосылки появления переложений академической музыки в репертуаре ОРНИ

Переложения и оркестровки симфонических, камерно-ансамблевых и сольных инструментальных произведений с давних пор занимают весьма существенное место в репертуаре ОРНИ. Их появление мотивируется рядом причин, среди которых специалистами акцентируются острая потребность в пополнении и обогащении репертуара, стремление использовать адаптированные образцы европейской и отечественной музыкальной классики в качестве «художественного материала» для совершенствования профессиональных технических навыков и формирование надлежащего творческого уровня молодых исполнителей на русских народных инструментах. Однако присутствие адаптированной симфонической и инструментальной литературы (не

только классической, но и современной) в репертуаре ОРНИ характерно для подавляющего большинства этапов его исторического развития. Следовательно, данная проблема не исчерпывается прагматическими соображениями «текущего момента» и требует более масштабного, комплексного осмысления. Более того, обозначенная тенденция своеобразно преломила специфические закономерности русской народно-оркестровой культуры, выявленные основателями соответствующих коллективов-«первопроходцев» на рубеже XIX–XX веков. Эти закономерности, в свою очередь, предопределялись социокультурными условиями конкретной исторической эпохи.

В контексте настоящих рассуждений едва ли уместно рассматривать переложения симфонической литературы как «подсобную» форму художественно-исполнительского «тренинга» или вынужденное «дополнение» к отнюдь не многочисленной оригинальной народно-оркестровой литературе, дефицит которой часто провозглашается едва ли не главной причиной обращения к адаптированной классике. Столь же ошибочным выглядит «оптимистическое» заключение о неизбежном преодолении названного дефицита и, соответственно, упразднении существующих переложений как жанровой сферы современного репертуара ОРНИ. Уже сейчас можно заключить, что функциональная значимость переложений с годами лишь возрастает, поскольку народный оркестр активно корреспондирует с отечественными профессиональными системами академического исполнительства, музыкального образования и композиторского творчества, сохраняя видимую открытость и предрасположенность (в отличие, скажем, от большинства фольклорно-этнографических коллективов) к продуктивным взаимодействиям и ассимиляции влияний со стороны различных инструментальных культур, художественных стилей и направлений. Исходя из этого, представляется вполне обоснованным высказывание Б. Тарасова по поводу «заимствования “чужой” литературы» в качестве «одного из условий существования оркестра, а не какой-то временной или вынужденной меры» [Тарасов, 2018, с. 210]. Иными словами, обнаруживается некая своеобразная динамика развития современ-

ного ОРНИ, являющегося неотъемлемой составной частью академической сферы народно-инструментального искусства. Характерной особенностью этого процесса следует признать тяготение к непрерывному технологическому и художественному совершенствованию, в отличие от традиционного этнофольклорного инструментализма, преимущественно обусловленного консервативной парадигмой и ориентируемого на запечатление разнообразных явлений народной исполнительской традиции в их архаичной, исконной первооснове[11].

История возникновения русских народных инструментов, с одной стороны, уходит своими корнями в глубокую древность Руси дохристианского периода, с другой, – соотносится с периодом расселения славянских племен на территории Центральной и Восточной Европы[12]. Однако столь длительное бытование вовсе не означает гипотетически допустимого параллелизма в эволюции соответствующих областей европейской и отечественной музыкальной культуры. Более того, исторический процесс возникновения и последующей академизации музыкальных инструментов, которые впоследствии составили основу симфонического оркестра на Западе, явно предвосхитил аналогичные устремления в России, послужив неким образцом и «порождающей моделью» для профессионального совершенствования русского

---

[11] Данная характеристика мотивируется важнейшей специфической чертой фольклора, определяемой исследователями как *традиционность*. По мнению И. Земцовского, «…именно традиционность фольклора как одной из форм народной культуры представляется... его решающим, наиболее фундаментальным и существенным признаком». Цитируемый автор подчеркивает, что «традиционность касается в фольклоре всего без исключения, начиная от особого склада мышления, от мировоззрения, не подверженного моде, от особой точки зрения на жизнь и историю, не совпадающей с той или иной официальной оценкой (вспомним хотя бы русские исторические песни об Иване Грозном или Степане Разине), и кончая манерой звукоизвлечения» [Земцовский, 1977, с. 42–43]. В связи с этим представляется уместным подчеркнуть некую приверженность к «стабильной» картине мира, существующей в народном сознании, ибо «...фольклорная традиция опирается на свою модель мира. <…> Вне этой модели (пусть в чем-то ограниченной, но цельной) нет фольклора» [Там же, с. 44].

[12] Одно из первых упоминаний о бытовании музыкальных инструментов у древних восточнославянских племен относится к VI веку: «Византийский историк Феофилакт Симокатта пишет о трех славянских послах, захваченных в плен императором Маврикием во время похода на Балканы в 591 году. Послы вместо оружия несли в руках струнные инструменты, названные Симокаттой кифарами» [Банин, 1997, с. 4].

национального музыкального инструментария. Отметим и другое: развитие профессионального музыкального исполнительства в Западной Европе обусловливалось постепенным восхождением от сольного исполнительства к оркестровому, тогда как становление академической традиции русского народного инструментализма было, напротив, связано с коллективным музицированием (ансамблевым и оркестровым)[13]. По сути, отправным моментом указанного становления явилась организация «Кружка любителей игры на балалайках» В. Андреева (1887) и «Кружка любителей игры на хроматических гармониках» Н. Белобородова (1886), впоследствии наделенных статусом оркестровых коллективов.

Русский народный оркестр как разновидность профессионального коллективного музицирования принадлежит к числу наиболее поздних явлений в сфере оркестрового исполнительства – период его становления и развития не достигает и полутора столетий. При этом свидетельства о возникновении тех или иных образований, предшествующих современному ОРНИ, появляются еще в XVI веке[14]. Согласно распространенной точке зрения историков народно-инструментального искусства, его эволюционное развитие было фактически прервано с выходом указа царя Алексея Михайловича «Об исправлении нравов и суеверий», когда православное духовенство и государственная власть объединились в борьбе против укоренившихся простонародных «ру-

---

[13] В ряду причин соответствующей «дедукции» (движения от общего к частному), фиксируемых Д. Варламовым, наиболее значимой следует признать несовершенство отечественных музыкальных инструментов указанного периода, между тем как преобладающее «...коллективное исполнительство позволяло компенсировать их конструктивные недостатки, и полное отсутствие системы обучения, когда совместное музицирование было единственным средством передачи опыта игры на инструментах, что превращало оркестры и ансамбли в некие учебные центры, из которых выходили многие профессиональные исполнители-солисты» [Варламов, 2009, с. 26].

[14] Исследователи упоминают о существовании так называемой «Государевой потешной палаты» при дворах русских царей Ивана Грозного, Федора Иоанновича и Михаила Федоровича, где были представлены исполнители на духовых инструментах (трубах, сопелях, сурнах и волынках), струнных (домрах, лирах, гудках и гуслях) и ударных (бубнах и накрах). Специалистами приводятся также свидетельства относительно возникновения артелей странствующих домрачей, накрачей, гусельников и волынщиков, объединявшихся для совместного музицирования. Встречаются описания довольно многочисленных «ватаг сурначей» при войсках различного рода [Липаев, 1904, с. 23, 25].

диментов» языческого сознания, а также его носителей, прежде всего скоморохов. Вместе со скоморохами подверглись опале их «гудебные сосуды» – сурны и бубны, гусли, волынки и домры. Суровые наказания предусматривались не только за игру, но и за хранение или изготовление соответствующего инструментария[15].

Завершающий этап маргинализации и вытеснения традиционных отечественных инструментов на периферию музыкального исполнительства (а именно за черту профессиональной деятельности) относится уже к следующей эпохе. Провозглашенная Петром I ориентация на достижения «прогрес-

[15] В научных публикациях недавнего времени излагаются подходы, благоприятствующие переосмыслению устоявшихся взглядов на упоминаемые события. Так, в книге И. Петровской «Другой взгляд на русскую культуру XVII в.» известный «антискоморошьий» указ и царские поручения 1648–1653 годов, конкретизирующие его действие, истолковываются в русле инициатив небольшой группы церковных иерархов из «Круга ревнителей древнего благочестия», основанного духовником царя Стефаном Вонифатьевым. Это «конфессиональное сообщество», тяготевшее к аскетическим установлениям крайнего исихазма, стремилось утвердить собственную главенствующую роль в отечественной Православной Церкви путем неявно инспирируемых указов Алексея Михайловича. Между тем властные структуры в российских землях и видимое большинство церковнослужителей крайне скептически относились к подобным инициативам, выполняя соответствующие распоряжения достаточно формально, а иногда просто игнорируя их. Как отмечает названный исследователь, действительные причины, способствовавшие исчезновению скоморошества, были весьма далеки от клерикально-государственных гонений со стороны властей и угроз церковного «анафемствования». Исходя из этого, процесс вытеснения и маргинализации народных инструментов рассматривается как итог наметившейся дифференциации музыкального инструментария, представленного в русском быту середины XVII века, по «классовому» (сословному) признаку: «простонародье» (крестьяне и «посадские люди» – ремесленники, торговцы, вольнонаемные работники) довольствовалось отечественными этническими образцами, высшие сословия (царский двор, бояре, дворяне и купечество) – европейскими. В книге расширяются хронологические границы периода западного влияния на культуру и быт России, чему способствует обстоятельное рассмотрение польско-шведской интервенции 1600–1610-х годов, по завершении которой в среде правящих классов, включая царский двор, получили распространение орган и скрипка, позднее – клавесин и клавикорд – атрибуты «шляхетской» музыкальной культуры (см.: [Петровская, 2015]). Упадок и маргинализация скоморошества как социального института во многом предопределялись объективными историко-культурными процессами, вследствие которых соответствующая ветвь народной культуры оказалась на периферии вновь утверждаемой системы общественных ценностей, символизируя архаичность, отсталость и бесперспективность «фольклоризованного» типа художественного мышления. Поэтому, как отмечает современный исследователь, наряду с приснопамятными «антискоморошескими» инициативами, прежде всего «…культурные новшества второй половины XVII в., а также процессы секуляризации русской культуры в петровскую эпоху привели к распаду средневековой картины мира. <…> Появился новый европейский светский пласт профессиональных музыкантов и лицедеев, что низводило скомороха в разряд народного, балаганного “игреца”, “плясца” и “глумца”» [Аргов, 2015, с. 18].

сивной» западной культуры привела к явно оформившемуся разрыву определенной части общества с народными традициями как символом патриархальной старины. Подражание европейской «моде» господствовало и в музыке. Следствием явилось окончательное «дистанцирование» светского профессионального исполнительства, связанного с «импортируемым» музыкальным инструментарием как исключительным достоянием царского двора и высших слоев общества («элитарный» уровень), от простонародного музицирования, опирающегося на использование фольклорных инструментов и ограниченного бытовым, в основном досуговым и обрядово-ритуальным, предназначением (уровень «социальных низов»)[16].

Инициаторами подобного «размежевания» чаще всего становились иноземные «культуртрегеры» – выходцы из Западной Европы, приглашенные в Россию на службу для осуществления различных «просветительских» функций (освоение перспективных фабрично-заводских технологий, создание образовательных и научных учреждений, подготовка местных «творческих кадров» на поприще художественной деятельности и т. д.). Многие из этих специалистов, проникшихся идеями «воинствующего секуляризма» Нового времени, крайне отрицательно воспринимали любые проявления фольклорности в искусстве как приметы бескультурья и дремучего невежества русского народа. По справедливой оценке М. Азадовского, такие «непререкаемые авторитеты» отечественного гуманитарного знания, как К. Ф. Николаи и А. Л. Шлецер, «...буквально глумились над писателями и

[16] Объективная характеристика этого «дистанцирования» приводится И. Липаевым: «Едва ли мы сильно ошибемся <...> предположив, что художественность и музыкальность содержания оркестровой музыки наших предков стояли немногим выше, чем оркестровое исполнение каких-нибудь бухарских или хивинских туземных придворных оркестров, состоявших до недавнего времени из таких же сурначеев, трубачей и накрачеев, какие входили в состав старинных московских оркестров. Если и были здесь какие-нибудь самобытные зачатки гармонии и контрапункта, то они ничем существенным не отличались от подобных же зачатков, наблюдаемых в исполнении современных хоров рожечников или в хоровом пении русского народа. Самостоятельное развитие этих зародышей инструментальной музыки, едва ли и возможное при совокупности условий духовного развития в древней, допетровской Руси, остановилось в самом начале, прерванное вторжением к нам в XVIII веке готовых западноевропейских форм и средств инструментальной музыки» [Липаев, 1904, с. 7].

учеными… придававшими огромную ценность народному творчеству <…>. Николаи предостерегал Гердера от возведения народных песен в ранг художественных произведений, потому что таким образом “можно, пожалуй, счесть за превосходную музыку даже игру деревенского пастуха на дудке при выгоне коровы в поле”» [Азадовский, 1958, с. 81]. В качестве характерного образца демонстративно пренебрежительного отношения к художественным достоинствам народных инструментов фигурируют и труды Я. Штелина. Так, широко известная книга последнего «Музыка и балет в России», согласно комментарию, Д. Варламова, изобилует множественными характеристиками негативного толка, адресованными фольклорному инструментарию, – «...грубый, несовершенный, неблагозвучный, примитивный, вульгарный, антихудожественный и т. д.» [Варламов, 2000, с. 36].

Активное противодействие убежденных «западников», безусловно, явилось негативным фактором, препятствующим эволюционному развитию русского национально-этнического музыкального инструментализма. По мнению этнографа Н. Привалова, одного из единомышленников и друзей В. Андреева, «...оркестры, или, по крайней мере, ансамбли из русских народных инструментов, струнных и духовых, существовали на протяжении XVII столетия в таком... виде и составе, который удовлетворял тогдашний не особенно развитой вкус русского человека. *Не будь наш русский народ остановлен в своем музыкальном развитии религиозным гонением и потом западничеством*, мы имели бы в настоящее время (подразумеваются 1900-е годы. – М. К.) народный оркестр, или, по крайней мере, более совершенные типы и группы инструментов» (курсив наш. – М. К.) [Привалов, 2015, с. 170]. Попыткой решительно изменить ситуацию, придав «маргинальному» фольклорному инструментарию значимый социокультурный статус, явилась в ту пору деятельность В. Андреева, истинного подвижника и выдающегося организатора, сумевшего осуществить коренную реформу народно-ансамблевого, а затем и народно-оркестрового исполнительства в конце XIX – первой четверти XX века.

Андреевская концепция народного инструментализма формировалась в русле масштабных социокультурных процессов, характеризуемых возрождением национального самосознания и активизацией общественного интереса к различным проявлениям «русской старины»: фольклорным традициям и обычаям, отечественному эпосу и мифологии, народному творчеству (музыкально-поэтическому и словесному). Эти процессы, безусловно, во многом инспирировались крупнейшими представителями российской творческой интеллигенции XIX века – литераторами, живописцами, музыкантами (А. Пушкин, Н. Гоголь, Н. Некрасов, В. Одоевский, В. Стасов, В. Суриков, В. Васнецов, композиторы «Могучей кучки», В. Даль, А. Афанасьев, Е. Линева и т. д.). По замыслу В. Андреева, коллективное народно-инструментальное исполнительство должно было изначально способствовать возрождению и усовершенствованию национального «артефакта» – балалайки, способной отобразить красоту и самобытность фольклорно-песенного наследия: «Русское общество, отвернувшееся в XVIII столетии от народного творчества и воспитанное на иностранной музыке, забыло свои русские песни. Великорусский оркестр должен способствовать воскресению русской песни, пробуждать любовь к забытой старине» (цит. по: [Литовкина, 2015, с. 206]). Согласно комментарию Ю. Келдыша, «страстная напряженная мысль о России, ее историческом пути и призвании, желание всеми силами способствовать ее благу и процветанию были присущи всем значительным художникам того времени, как бы далеко ни расходились они в эстетических воззрениях… И “мирискусники”, и символисты, и их более традиционно мыслящие современники питали живой интерес к своему национальному прошлому, к народно-сказочным и легендарным образам» [Келдыш, 1994, с. 7].

Анализируя предпосылки включения адаптированной классики в репертуар «андреевцев», следует обрисовать по-своему интересный и примечательный контекст исторической эпохи, в которой зародилась эта идея. Деятельность андреевского «Кружка...», а затем «Великорусского оркестра», протекала в рамках новой художественной эпохи, включавшей в себя множе-

ство течений и направлений (впоследствии объединенных при помощи историко-культурной метафоры «Серебряный век»), наиболее ярким из которых был символизм[17]. Возрождение балалайки, как ни парадоксально это звучит, равным образом трактовалось в качестве «символистского» акта пробуждения исконной русской ментальности и генетической памяти. Балалайка в руках представителей аристократического сословия[18] воспринималась тогда неким безусловным символом народности и фактического «приобщения к национальным истокам» отечественной музыки. Наряду с этим, идеи Андреева, связанные с возрождением и обновлением фольклорного инструментария, а также созданием «Великорусского оркестра», весьма органично вписываются в художественно-эстетическую парадигму русского модерна, зарождение и развитие которого определяется 25-летним периодом от начала 1890-х до 1917 года[19]. Как отмечают исследователи, в числе наиболее характерных устремлений искусства данного периода фигурировало «...эстетизированное, приукрашенное воссоздание быта и нравов далеких экзотических стран и народов или воскрешение глубокой забытой древности» [Келдыш, 1994, с. 6]. Подобная идеализация «античного» прошлого и эстетизация фольклорного наследия корреспондировала с предшествующей эпохой романтизма – более чем полувекового периода интенсивных творческих исканий и философских

---

[17] Символизм как художественно-творческое направление, объединявшее различные искусства и декларировавшее «уход» от всего приземленного и бытового, был своего рода антитезой вульгарному материализму и «бескрылому» реализму конца XIX – начала XX века.

[18] Следует напомнить, что В. Андреев принадлежал к числу потомственных дворян. Кроме того, активный участник «Кружка...», позднее – выдающийся деятель народно-инструментального исполнительства, организатор и руководитель первого за границей «великорусского» оркестра в Лондоне (1906–1913 гг., впоследствии – Английский королевский оркестр), автор широко известной андреевской биографии А. Чагадаев (1889–1949) носил княжеский титул. Организатором народного оркестра с участием рабочих завода хрустальных изделий в селе Никольское-Пестровка Городищенского уезда Пензенской губернии выступил князь П. Оболенский (1889–1969). Известно о существовании подобных оркестров при «атлетическом» обществе «Маяк» (Санкт-Петербург), находившемся под покровительством принца Александра Петровича Ольденбургского (1844–1932), а также в имении княгини М. Тенишевой (1858–1928) под Смоленском (село Талашкино) и др.

[19] В. Андреев умер в декабре 1918 года, застав лишь первые месяцы существования Советской власти.

дискуссий о глубинной сути русской культуры, инспирированных важнейшими событиями национальной истории первой четверти XIX века: Отечественной войной 1812 года и последующим декабристским движением.

Именно в романтическую эпоху видными русскими литераторами П. Вяземским и Д. Веневитиновым было впервые предложено понятие «народность». Оно трактовалось как эстетическая категория, фигурирующая в качестве отправного момента историко-культурных рассуждений об искусстве, которое «...развивается всегда в национальной форме, имеет “национальную определенность” <...>» [Корженьянц, 1986, с. 292]. Исходя из этого, непреходящая роль «народности» постулировалась в качестве приоритетного фактора самобытного творческого высказывания и первостепенного «движущего принципа» развития отечественной культуры, чуждого космополитизму и эклектике. Последовательно культивируемое тяготение к нетривиальности художественных исканий, индивидуальной характерности и ярко выраженной эвристичности побуждало русских мыслителей романтической эпохи обращаться к архаическому и современному фольклору (наряду с искусством Античности и Средневековья) как своеобразному идеалу «естественной первозданности», не затронутой и не «извращенной» позднейшими «заблуждениями» европейской цивилизации.

Воодушевившись идеей «извлечения» русских народных инструментов из «мрака первобытности, приниженности и запустения» [В. К., 1909, с. 3], В. Андреев обратился к многоопытным столичным мастерам (В. Иванову, а затем Ф. Пасербскому), которые в 1886–1887 годах по его чертежам изготовили первые усовершенствованные образцы новых концертных балалаек. Вполне достоверное описание конструктивных изменений, реализованных В. Андреевым, содержится в одном из первых монографических очерков о «Великорусском оркестре» (он датируется 1909 годом): «Народная балалайка из средней полосы России в примитивном виде, до усовершенствования ее В. В. Андреевым, была распространена, главным образом, в центральных и северных губерниях. Она изготовлялась народом из простой ели; *лады навя-*

зывались из жильных струн, количеством от 5 до 7 в диатоническом порядке, большей частью мажорной гаммы; если игроку встречалась необходимость исполнять мелодию в минорном тоне, он “передвигал” лады и таким порядком выстраивал инструмент на минорный лад <...>. Усовершенствованная балалайка отличается от примитивной более высоким качеством материала, правильностью форм, размерами частей и *введением грифа с постоянными металлическими ладами в хроматическом порядке*» (курсив наш. – М. К.) [Там же, с. 18–19][20].

Таким образом, допустимо утверждать, что именно это, новаторское по сути конструктивное решение – хроматическая темперация, обусловленная установкой фиксированного двенадцатиладового порожкового механизма (который соответствует двенадцатитоновому хроматическому звукоряду), – может быть признано основополагающим фактором в процессе формирования и развития будущего ОРНИ как явления академической музыкальной культуры, благоприятствуя оптимальной сопряженности фольклорного и профессионального начал. Согласно мнению М. Имханицкого, «…усовершенствованная балалайка стала в полной мере отвечать двум разным критериям – фольклорности и академической концертности <…>. Благодаря значительному усовершенствованию акустических и технических свойств балалайка не только не утеряла способность к художественно-полноценной передаче народных песен и наигрышей, но и превратилась в инструмент академического концертного плана. Хроматическая темперация

[20] Автором указанного очерка, согласно библиографическим изысканиям последних десятилетий XX века, является видный петербургский музыкальный критик В. Коломийцов, поддерживавший творческие устремления В. Андреева (см.: [Коломийцов, 1971, с. 210]). По нашему мнению, выход в свет указанной брошюры мог рассматриваться как своеобразный «анонс», предшествующий весьма ответственным гастролям «Великорусского оркестра» в Англии (сентябрь–декабрь 1909 года [Там же, с. 187–188]), и соответствующие «технические» подробности были сообщены автору непосредственно руководителем коллектива.

позволила балалаечникам ввести в свой репертуар произведения классической музыки[21]» [Имханицкий, 1987а, с. 55].

Впрочем, столь многообещающее «новое изобретение» поневоле столкнулось на своем пути с различными проблемами – от сугубо организационных трудностей до конфликтов «эстетического» характера, преодоление которых потребовало значительных усилий. Наибольшими сложностями, по воспоминаниям В. Андреева, сопровождалась борьба «...с полным недоверием и жестокими предрассудками против самого названия инструмента “балалайка”, которое в течение столетий служило синонимом антимузыкального» [Андреев, 1986, с. 143]. Интересный факт приводится в воспоминаниях Б. Трояновского, повествующего о бесчисленных препятствиях в канун дебютного публичного выступления «Кружка...»: изначально в столице «…никто не соглашался дать зал под концерт балалаечников. Не хотели портить реноме своего помещения, иными словами, не хотели “поганить” зал. Инспектор консерватории уже подписал договор с Андреевым о сдаче помещения, но, узнав, что концерт будет на балалайке, пришел в ужас и расторг договор, причем нравоучительно пояснил, что “консерватория – это храм искусства” и потому “такая” музыка там допущена быть не может» (цит по: [Максимов, 1987, с. 18]).

Демонстрируемое отношение к народному инструментарию, помимо снобистских предрассудков, сформировавшихся в предыдущие исторические эпохи, было отчасти мотивировано объективными социокультурными при-

---

[21] Впрочем, следует заметить, что первые образцы балалаек с аналогичным строем могли существовать еще во второй половине XVIII века. Известно, в частности, что виртуозно владел балалайкой выдающийся скрипач и композитор И. Хандошкин, по-видимому, использовавший усовершенствованную конструкцию данного инструмента. Кроме того, в работу «Известия о музыке в России» Я. Штелина были включены описания весьма примечательных «концертных» выступлений двух балалаечников «из народа» при царском дворе и в знатном доме. Музыкантами использовался инструмент, снабженный «дополнительной» струной и по-иному настроенный, что позволяло исполнять переложения итальянских арий, менуэтов, ритурнелей и даже циклических произведений (типа Allegro – Andante – Presto). «Возникает резонный вопрос: не был ли установлен на этих концертных балалайках темперированный звукоряд?» – комментирует цитируемое свидетельство мемуариста отечественный исследователь [Благовещенский, 1986, с. 284].

чинами. Фольклорно-песенный материал в исполнении «вульгарного» инструмента на сцене Дворянского собрания или в зале Кредитного общества, будучи «вырванным из контекста» соответствующего традиционного бытования и жизненного уклада, заведомо «дисгармонировал» с эстетикой салонного музицирования высших сословий. Негативное восприятие нового направления, прежде всего, обусловливалось влиянием репертуарных установок филармонической концертной жизни, утвердившихся к этому времени (подразумеваются определенная система образов, характерный круг жанровых форм, ясно очерченная интонационно-тематическая сфера и т. д.). Наряду с этим, камерно-ансамблевые и оркестровые коллективы функционировали в условиях европейской академической модели исполнительства, ориентируясь на соответствующие принципы музыкально-языкового высказывания и структурно-композиционного оформления, комплекс музыкально-выразительных средств и нормы художественного интонирования, а также общепринятую манеру изложения и концертно-сценического преподнесения музыкальных сочинений.[22] .

Более ясному пониманию вышеперечисленных «этикетных» условностей, доминирующих в отечественной сфере музыкального исполнительства 1880–1890-х годов и порожденных более ранними эпохами, призван содействовать краткий исторический экскурс. Обратимся к характерным чертам, предопределившим музыкально-художественную динамику почти столетнего развития отечественного инструментализма, которое предшествовало возникновению андреевского «Кружка...», а затем и Великорусского оркестра. Вот как повествуют об этом периоде современные исследователи:

– на протяжении последней трети XVIII века достигло широкого распространения инструментальное музицирование в крупных городах, о чем свидетельствует название одного из тогдашних сборников (1770-е годы) – «Музыкальные увеселения, помесячно издаваемые, содержащие в себе оды,

[22] В данном случае представляется уместным использование термина, предложенного Н. Диденко, – «музыкально-речевой этикет»; см.: [Диденко, 1996]

песни российские как духовные, так и светские, арии, дуэты польские, менуэты, аглицкие, контратанцы, французские, котильоны, балеты и прочие знатные штуки для клавикордов, скрипок, кларнетов и других инструментов» [Левашева, 1985, с. 199];

– в начале XIX века «музыка пронизывала весь быт образованных слоев общества. Трудно было найти такой интеллигентный дом, в котором бы не пели, не играли на фортепиано, на арфе или на скрипке» [Келдыш, 1986, с. 19]; при этом некоторые из столичных и провинциальных любителей музыки обзаводились собственными оркестровыми коллективами. К их числу, по воспоминаниям М. Глинки, принадлежал и его родной дядя, проживавший неподалеку от Новоспасского. «Рассказывая о своих занятиях с этим оркестром, Глинка писал: “Репертуар состоял по большей части из увертюр, симфоний, а иногда игрались и концерты”. <…> Этот репертуар был типичен для того времени. К началу 1820-х годов называемый Глинкой круг сочинений прочно вошел в русскую музыкальную жизнь» [Там же, с. 21];

– вторая четверть XIX века характеризуется особым размахом «...домашнего любительского музицирования в самых разнообразных видах и формах. Именно на любителя – певца, пианиста или гитариста – были рассчитаны издававшиеся в большом количестве популярные сборники, музыкальные альбомы и журналы <…>. Составителями таких сборников бывали самые крупные композиторы того времени – Глинка, Верстовский, Алябьев, Варламов. Здесь мы находим их собственные романсы, обработки народных песен, водевильные куплеты, отрывки из опер…» [Келдыш, 1988, с. 21]. Позднее, «в 1830–1840-х годах наступил небывалый подъем концертной жизни. <…> То было время блестящих гастролей, знакомства с лучшими, передовыми достижениями западноевропейского исполнительского мастерства» [Соколова, 1988, с. 340]. В частности, «…А. Серов, находившийся под сильнейшим впечатлением от гастролей Ф. Листа, желал по возможности быстрого и активного воздействия искусства великих западноевропейских музыкантов на русскую исполнительскую культуру» [Там же, с. 359]. Кон-

цертная жизнь в отечественных городах приобретала большую интенсивность: так, в столице «...наиболее значительными оставались концерты Филармонического общества», наряду с этим, «...по инициативе Мих. Виельгорского возникли новые формы концертной практики, которые начинали свою жизнь в конце 1840-х – первой половине 1850-х годов: университетские концерты, Петербургское симфоническое общество» [Там же, с. 360–361];

– в середине столетия «общественный подъем рубежа 1850–1860-х годов наиболее непосредственно отразился в сфере музыкальной жизни. <…> Наметившийся перелом представлений и практики...» характеризовался очевидной тенденцией: «...от концертов сольных по преимуществу – к выступлениям оркестровых и хоровых коллективов <…>» [Корабельникова, 1989, с. 188]. «С образованием Русского музыкального общества Университетские концерты постепенно прекратили существование. <…> Принято считать, что Концертное общество устраивало музыкальные вечера… не имея какой-либо особой репертуарной линии. Однако, замечал А. Серов, “выбор пьес, исполняемых в этих, можно сказать, аристократических концертах, делался с большой строгостью, обдуманностью и имел постоянною целью благодетельное влияние на развитие в петербургском обществе просвещенного вкуса к истинной, высшей музыке”» [Там же, с. 190–191]. Наряду с этим, «организация Русского музыкального общества стала событием, оказавшим существенное влияние на судьбы музыкальной культуры страны. <…> Концертная практика приобрела регулярность; возникали, вырабатывались организационные, репертуарные и иные условия и традиции <…>. …Целью Общества провозглашалось “развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России и поощрение отечественных талантов” <…>. “Для достижения своих целей” Общество полагало необходимым “…исполнять в возможном совершенстве лучшие произведения музыки инструментальной и вокальной, как-то симфонии, увертюры, квартеты, трио, оратории, мессы, кантаты и проч.» [Там же, с. 202–203];

– на протяжении последней четверти XIX века подлинной «...властительницей сердец... оставалась опера» [Корабельникова, 1994, с. 25]. При этом «новые тенденции были связаны с все усиливающимся “обуржуазиванием” посетителей театра и их желанием получить развлечение. Отсюда – и победное шествие оперетты, завоевание ею громадных пластов слушателей» [Там же, с. 26]. «Активное развитие концертной жизни в этот период во многом определялось успехами музыкального образования и деятельностью консерваторий, готовивших исполнительские кадры высокой профессиональной квалификации» [Соколова, 1994, с. 336]. Благодаря этому «главными очагами концертной жизни по-прежнему оставались Петербург и Москва, где, помимо уже известных действующих концертных организаций <…>, в течение 1870–1880-х годов возник целый ряд частных концертных предприятий…» [Там же, с. 337] В частности, «концертная жизнь Петербурга этих десятилетий протекала достаточно интенсивно. <…> Для концертных выступлений предоставлялись самые разнообразные помещения столицы: залы Дворянского собрания и консерватории, Большого театра и Придворной певческой капеллы, Собрания художников и Купеческого собрания <…>» [Там же, с. 338].

Из приведенного обзора явствует, что на протяжении XIX века русская музыкальная культура, оцениваемая как системное явление, последовательно формировалась по европейской модели, адаптируя готовые формы и разнообразно преломляя уже соответствующий опыт ведущих музыкальных держав – Франции, Австрии, Германии, Италии. Безусловно, столь прямолинейная экстраполяция «порождающих моделей» западного искусства на русскую почву далеко не всегда представлялась благом для самобытной отечественной культуры, тем не менее, сколько-нибудь реальные альтернативы европейскому универсализму фактически отсутствовали.

Вот почему даже самая привлекательная идея возрождения русского народного инструментализма как значимого элемента национального художественного пространства не могла быть воспринята широкой общественно-

стью и воплощена в жизнь на исходе XIX столетия без основательной «европеизации». Масштабы предполагаемого «когнитивного диссонанса», вносимого в отечественную музыкальную среду названного периода соответствующим «экспериментом» (по сути, наглядной демонстрацией огромного культурного разлома, который существовал между профессиональным и народным музицированием), весьма реалистично оценивал и сам В. Андреев. Мотивируя необходимость репрезентации балалайки не в «аутентичной», а в усовершенствованной форме, он указывал: «Цель возрождения (древних) инструментов – дать народу музыкальное орудие, соответствующее его укладу, и в то же время по возможности удовлетворяющее требованиям *современной музыкальной культуры*» (курсив наш. – М. К.) [Андреев, 1986, с. 55].

Как известно, рецепции «Великорусского оркестра» в художественной культуре Петербурга сопутствовало множество проблем. Подобно любому новаторскому явлению музыкального искусства, этому коллективу пришлось в буквальном смысле завоевывать право на жизнь, преодолевая самые разнообразные трудности и препятствия. Разумеется, первые концертные выступления «Кружка...» пользовались сенсационным успехом, что объяснялось всеобщим тяготением к «новизне», в особенности «экзотической» или «варварской» (например, к искусству Китая и Японии, Индонезии и Персии), к «необычайным» внешним эффектам (показателен колоссальный взлет популярности цирковых представлений) и т. д.[23] Приведем лишь некоторые из комментариев, опубликованных в печати тех лет: «Ново и оригинально. Ба-

[23] Первое концертное выступление оркестра, состоявшееся 20 марта 1888 года, явилось подлинной сенсацией, поскольку внешний вид исполнителей никак не ассоциировался с «деревенщиной» или «скоморошеством». Атмосферу всеобщей заинтригованности ярко запечатлел в своих воспоминаниях Н. Фомин: «Я увидел большое количество публики: огромный интерес к выступлению В. В. Андреева был несомненным. Здесь были лица из аристократических кругов, люди среднего класса, военные, артисты, художники, представители прессы, чиновники, купечество и рабочие. Шли оживленные разговоры. Некоторые ожидали появления балалаечников в крестьянских костюмах <…>. Публика была заметно удивлена, когда на эстраду стали выходить исполнители, одетые в безукоризненные фраки, белые жилеты и галстуки, в лакированных ботинках <…>. Публика задних рядов привстала, желая рассмотреть исполнителей и невиданные до того инструменты. Последним вышел на эстраду В. В. Андреев, одетый так же, как и другие исполнители. Он изящно поклонился публике, раздались аплодисменты» [Андреев, 1986, с. 225].

лалайка выступила в роли концертанта» [Создатель Великорусского оркестра, 2002, с. 12]; «…концерт балалаечников сопровождался таким огромным успехом, какой выпадает на долю разве только великих европейских виртуозов» [Там же, с. 12]; «...в русской музыке предвидится крупный переворот. Балалайка перестанет быть принадлежностью “черни непросвещенной” и с надлежащей помпой будет перенесена из дворницкой в гостиную и в залы концертов…» (цит. по: [Максимов, 1987, с. 19]) и др. Однако со временем былая восторженность сменилась более-менее очевидным скептицизмом, недоумением, иронией или даже откровенно агрессивными выпадами. Описывая умонастроения, господствовавшие в столичных музыкальных кругах на рубеже XIX–XX столетий, В. Коломийцов писал несколько лет спустя: «Можно ли говорить всерьез о “какой-то балалайке”, которая производит, правда, чудеса в руках Андреева, но сама по себе *не имеет никакой художественной ценности и значения*!? – Так думало громадное большинство» (курсив наш. – М. К.) [В. К., 1909, с. 7].

В консервативной прессе публиковались уничижительные критические статьи, подвергавшие обструкции едва ли не весь концертный репертуар «андреевцев» – от вновь сочиняемой оригинальной музыки салонного характера «...до народной песни, якобы коренной и истинной», а в действительности ограниченной рамками «...такой пошлости, как “Светит месяц”, “Барыня”, “Нигде милого не вижу” и др.» (цит. по: [Шабунина, 2019, с. 61]. По сути, не только широкая аудитория, но и многие музыканты-профессионалы обнаруживали крайне слабую восприимчивость к «экспериментам» молодого коллектива. Вот почему «новое дело» В. Андреева нуждалось как в своеобразной исполнительской «популяризации», так и в стабильном организационном и финансовом покровительстве неких могущественных кругов. Поскольку же роль новоявленных «меценатов» согласились принять на себя петербургские аристократические круги, а затем и царский двор, «Великорусскому оркестру» следовало так или иначе ориентироваться на репертуарные ограничения и этикетные предписания великосветских салонов, вплоть до

соответствующих «дресс-кодов» и поведенческих стереотипов, предопределенных «абсолютизированной» традицией европейского академического исполнительства.

Иными словами, предложенный В. Андреевым стратегический курс развития народно-оркестрового исполнительства подразумевал гибкое маневрирование коллектива между салонной камерностью и «симфонизированной» концертностью, между изысканной стилизацией фольклорного музицирования и масштабным преломлением его принципов в иных социокультурных условиях. Неизбежная адаптация усовершенствованного народного инструментария к «европейскому контексту» сопровождалась продуманным отстаиванием собственной идентичности, глубинной «самости», репрезентируемых в процессе многоаспектных «диалогов» с академической музыкальной культурой[24]. Исходя из этого, представляется вполне обоснованным поэтапное реформирование «Кружка...», продолжавшееся несколько лет и позволившее В. Андрееву, во-первых, избежать резкого и демонстративного «разрыва» с привычными слуховыми установками тогдашней публики, а во-вторых, терпеливо и целенаправленно прививать сложившемуся кругу почитателей народно-инструментального коллектива новые художественно-эстетические и образно-смысловые ориентиры, способствующие продуктивной коммуникации с реорганизованным «Великорусским оркестром»[25]. Несомненной плодотворности обозначенных «диалогов» содействовали и внедряемая «универсальная» структурная организация состава, и «симфонизированный» характер инструментовок и переложений, исполняемых «андре-

---

[24] Как отмечает М. Имханицкий, именно этот фактор во многом предопределил реконструкцию домры в 1896 году, поскольку «андреевская домра» не должна была напоминать мандолину – традиционный инструмент «неаполитанских оркестров», получивших широкое распространение в конце XIX века: «…мандолина являлась для него (Андреева. – М. К.) своего рода “табу”, образцом, к которому ни в коем случае не следовало приближаться, чтобы утвердить национальное своеобразие нового состава» [Имханицкий, 1986, с. 59].

[25] Начиная с 1900-х годов и вплоть до самой кончины В. Андреева концертные программы Великорусского оркестра чаще всего строились таким образом, что переложения классических пьес и аккомпанементы *предшествовали* обработкам народных песен [Создатель Великорусского оркестра, 2002, с. 72, 75–77, 82-83, 114, 143, 145, 149–150, 166, 176, 182].

евцами» и успешно корреспондировавших со слуховым опытом просвещенной российской аудитории. Все перечисленные тенденции, как правило, с пониманием воспринимались отечественными придворно-аристократическими кругами и реализовывались в условиях безусловной поддержки либо тактичной «дистанцированности» вплоть до завершения конкретных «инновационных преобразований» и публичной художественной «презентации» определенных творческих итогов, достигнутых коллективом.

Разумеется, отмеченный путь не был лишен очевидных «соблазнов» и творческих издержек. В частности, «андреевцам» не удалось избежать влияний со стороны преимущественно легковесного и развлекательного придворного искусства того времени. Стремясь привлечь и заинтересовать «модную» аудиторию, Великорусский оркестр порой демонстрировал тяготение к изящно-дивертисментному стилю, связанному с аристократической салонной культурой (о чем, кстати, свидетельствует и перечень оригинальных пьес, созданных В. Андреевым и регулярно исполнявшихся его коллективом, – польки, мазурки, вальсы, полонез и т. п.). Отсюда проистекали закономерные «репутационные» потери и конфликты с авторитетными отечественными музыкантами, в недавнем прошлом – горячими сторонниками андреевского «Кружка...», среди которых выделяются имена выдающихся представителей русской музыкальной культуры М. Балакирева и В. Стасова. Так, на рубеже 1890–1900-х годов ряд неудачных в художественном плане сочинений (попурри или парафраз на темы опер русских и зарубежных композиторов[26]),

[26] Заметим, что эти неудачи были вполне предсказуемы, исходя из весьма поверхностной изученности выразительного потенциала вновь создаваемых «великорусских» коллективов, а также определенной «рутинности» соответствующих концертных жанров на исходе позднеромантической эпохи. Кроме того, реальные технические возможности усовершенствованных балалаек и домр еще оставались довольно скромными, что вынуждало тогдашних аранжировщиков попросту «редуцировать» трудноисполнимые фрагменты (хотя бы это и наносило видимый ущерб классическим оригиналам). Так, в «адаптированной» версии увертюры к опере «Кармен» Ж. Бизе, осуществленной Н. Приваловым, «...достаточно вольное обращение с музыкальным текстом этого произведения заметно разрушает принципы авторской инструментовки. Привалов упрощает мелодическую линию первой темы, излагая ее для домры и балалайки, убирает из партитуры важные ритмические и мелодические мотивы, упрощает гармоническую структуру, изменяет нюан-

включенных в концертные программы «Великорусского оркестра», вызвал резко отрицательную реакцию М. Балакирева, который поначалу «...относился одобрительно к начинаниям Андреева, посещал репетиции коллектива, давал советы, обещал написать для оркестра пьесу, но вскоре круто изменил свое отношение – демонстративно отказывался посещать концерты “Кружка...” и выполнить свое обещание, данное Андрееву. Стасов тоже восхищался ансамблем балалаечников, но впоследствии резко осудил Андреева за угождение вкусам обывателей <…> ставя в один ряд оркестр Андреева и певицу Плевицкую, исполнявшую песни в вульгарной “псевдонародной” манере» [Попонов, 1984, с. 65].

При этом, однако, регулярные контакты «андреевцев» с придворно-аристократической средой и ее порождением – салонной культурой – едва ли должны оцениваться исключительно в негативном аспекте. Здесь подразумеваются, в частности, множественные импульсы к профессиональному совершенствованию участников «Кружка...», чей творческий рост уже в 1890-х –

сировку и даже нотный текст последних тактов. В его инструментовке исключается целая группа ударных инструментов <...> вместо них Привалов вводит только бубен, сам придумывая для него новую партию, с ритмическим рисунком, соответствующим мелодии. В примечании к партитуре он (аранжировщик. – М. К.) рекомендует руководителям оркестра применять в этом эпизоде кастаньеты или, если имеются, то ложки. Последний вариант можно даже не комментировать, так как он вызывает лишь удивление» [Акулович, Брунцев, 2017, с. 235]. Подобные «вольности» резко критиковал и В. Андреев. Об этом свидетельствует, в частности, показательный фрагмент из андреевской переписки с Н. Приваловым, где упоминаются многочисленные просчеты, допущенные последним в переложении «избранных сцен» глинкинской оперы «Жизнь за царя» для хора, солистов Бесплатных музыкально-хоровых классов и «Великорусского оркестра» (исполнение приурочивалось к 300-летию Дома Романовых). По словам В. Андреева, столь неудачное переложение «…имеет отрицательное значение для моего дела, в котором ты принимаешь близкое участие, а потому – не сомневаюсь в твоем содействии к устранению всех этих недоразумений для нашего обоюдного удовольствия и дружбы» (цит. по: [Акулович, Брунцев, 2017, с. 250]). Впрочем, основатель «Великорусского оркестра» не одобрял подобные «экспериментальные» замены оперно-симфонического оркестра в принципе. Комментируя премьерные исполнения первых оригинальных «народно-оркестровых» опер Н. Привалова («На Волге», 1902) и Н. Фомина («Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» на сюжет А. Пушкина, 1903), В. Андреев писал: «...едва ли балалаечная опера будет иметь успех <…> Балалайка инструмент однообразный и, будучи поднесена в большой порции, способна только быстро утомить. Другое дело, когда она подносится в небольших дозах. В этом случае балалайку можно занять в любом оперном спектакле, а для некоторых опер, к примеру, “Дубровский” (Э. Направника. – М. К.), она прямо необходимый инструмент» (цит. по: [Андреев, 1986, с. 74]).

начале 1900-х годов вызывал искреннее восхищение крупнейших деятелей европейской музыкальной культуры – Ант. Рубинштейна, К. Сен-Санса, Ж. Массне... После триумфальных выступлений «Великорусского оркестра» в Париже (1892) В. Андреев, как первооткрыватель «небывалых звучностей», был избран почетным членом французской Академии изящных искусств – «за введение нового элемента в музыку», согласно формулировке официального постановления (цит. по: [Соколов, 1962, с. 61]). И столь бурная реакция выглядела естественной, поскольку замысел художественного экстраполирования русского народно-инструментального исполнительства в иную ментальную среду, с блеском реализованный В. Андреевым и его соратниками, фактически явился предвестием колоссальных успехов ОРНИ в первой половине XX века: поиска и обретения соответствующих форм и жанров, репертуарных направлений, определенной эстетики и стилистики. Впрочем, рассматриваемым поискам, заведомо предполагавшим «отграниченность» народно-оркестрового искусства от традиционного бытования и функционирования соответствующих инструментов, сопутствовали огромные трудности. Новым поколениям исполнителей, композиторов и аранжировщиков, историков и теоретиков народно-инструментального искусства еще предстояло осмыслить и всесторонне обосновать уникальную роль ОРНИ в национальной музыкальной культуре современной эпохи, а также обозначить перспективы его развития.

Большая популярность андреевского «Кружка...» в элитарных кругах российской столицы на протяжении 1880–1890-х годов изначально обусловливалась неким «избирательным сродством» ансамблевого музицирования «русских балалаечников» (с характерным для этого коллектива мягким и серебристым звучанием струнно-щипковых инструментов) и утонченно-камерной «европеизированной» атмосферы петербургских музыкальных салонов. В этом смысле показательно весьма авторитетное «свидетельство из первых уст» – комментарий Н. Привалова, одного из ближайших соратников В. Андреева, к «приватному» концерту «Великорусского оркестра» в Пари-

же, состоявшемуся во время гастрольной поездки во Францию (июнь 1900 года): «Мы играли перед избранной публикой (12–15 чел.)[27] <...> в небольшой гостиной, разделенной аркой пополам. Княгиня (А. С. Урусова – М. К.) в одной половине сняла все мягкое со стен, где нас и поместила, благодаря чему получились самые благоприятные акустические условия для нашей игры, не имеющей соперников себе в салонах. *Наша музыка именно создана для салонов, гораздо хуже нас слушают на концертных эстрадах и сценах*» (курсив наш. – М. К.) [Привалов, 2017, с. 181].

Впрочем, не желая довольствоваться исключительно признанием элитарной публики аристократических салонов, В. Андреев по-прежнему стремился в кратчайшие сроки завершить начатый ранее процесс реформирования своего коллектива. Естественно, создателю «Кружка...» было бы не под силу осуществить задуманное в одиночку, поэтому реорганизация ансамбля явилась итогом взаимодействия целой группы единомышленников, включая опытных профессиональных музыкантов, безгранично преданных идеям совершенствования и широкого распространения отечественного народно-инструментального искусства. Прочный фундамент русского национального оркестра в 1890–1900-х годах был заложен Н. Фоминым и Ф. Ниманом, В. Насоновым и Н. Приваловым, П. Каркиным и С. Налимовым, другими известными специалистами [Илюхин, 1969, с. 15–23; Илюхин, 1971, с. 5–58].

Начиная с 1889 года, музыкальное руководство коллективом было поручено Н. Фомину, что повлекло за собой активную реорганизацию «Кружка...» в профессионально-академическом направлении. Современными исследователями данный процесс нередко именуется «реформой В. Андреева – Н. Фомина», с перечислением ее важнейших составляющих: это переход к нотной системе фиксации и освоения концертного репертуара, упорядочение строя оркестровых инструментов, приобретающее унифицированный характер («квартовость»), расширение первоначального состава путем формирова-

[27] Следует подчеркнуть, что «избранную публику» в данном случае составляли именно представители высшей *петербургской* аристократии, находившиеся или проживавшие в Париже.

ния домровой группы (соответствующие образцы были изготовлены по чертежам самого Н. Фомина), разработка нового «стандарта» партитуры, а также качественное обновление исполняемых программ посредством создания профессиональных композиторских обработок народных мелодий (по законам классической гармонизации и инструментовки), оригинальных сочинений и переложений академического плана.

Описывая свое знакомство с «андреевцами», Н. Фомин очень высоко оценил «...оригинально-красивую новизну звучания инструментов, удивительную сыгранность ансамбля, четкую ритмичность и тонкую нюансировку». При этом репертуар андреевского коллектива, «...состоявший из народных песен с наивно-дилетантской гармонизацией и кое-каких пьес сомнительного музыкального достоинства», по мнению будущего руководителя, не выдерживал критики [Фомин, 2004, с. 16]. Реформаторские устремления Н. Фомина, сразу же направившего развитие «Кружка...» в русле эволюции симфонического оркестра, изначально обусловливали приоритетную роль профессионально-академических установок по отношению к данному коллективу и отечественному народно-оркестровому исполнительству в целом на протяжении длительного периода. Известно, что целый ряд участников «Кружка...», не согласных с намеченными преобразованиями, обвинил Н. Фомина в игнорировании традиций фольклорного исполнительства и насаждении «академизма», демонстративно покинув андреевский коллектив. Вследствие этого, «категорическим требованиям полной реорганизации ансамбля, перемены строя инструментов, введения новых инструментальных элементов, обязательного изучения игры по нотам и нового художественного репертуара» [Там же, с. 16] неизбежно сопутствовало обновление исполнительского состава: к участию в деятельности коллектива были привлечены товарищи Н. Фомина по учебе, недавние выпускники Санкт-Петербургской консерватории. Иными словами, был создан исторический прецедент регулярных выступлений на концертной сцене отечественного народного оркест-

ра, сформированного в значительной мере из профессиональных музыкантов с высшим музыкальным образованием[28].

Тогда же, по словам Н. Фомина, им предпринимались целенаправленные «...изыскания в области народных инструментов и установления их строя; таким образом явились новые колоритные элементы в виде оркестровых разновидностей домр, гуслей, свирели, брелки и ударных инструментов. Попутно я занимался собиранием и исследованием подлинных памятников народного творчества, их стильной гармонизацией и разработкой приемов оркестровки. В 1896 году мною была окончательно установлена номенклатура инструментов, роль каждого инструмента в оркестровом исполнении, форма письма партитур. С введением реконструированной домры и ее разновидностей оркестр приобрел группу, которая могла вести мелодический голос. Позднее, в 1898 году, оркестр был дополнен свирелью и жалейкой, а также ударными инструментами (бубен, накры, гусли и ложки). Последующее совершенствование техники и художественного исполнения шло гигантскими шагами. Таким образом, основанный В. В. Андреевым “Кружок любителей игры на балалайках” превратился в большой оркестровый коллектив, названный тогда “Великорусским оркестром”» [Фомин, 2004, с. 16].

К числу приоритетных факторов, стимулировавших обогащение народно-оркестрового репертуара симфоническими переложениями, следовало отнести главенство письменной традиции, утверждаемое в рамках реформы Н. Фомина. Это благоприятствовало однозначной ориентации коллектива на профессиональное композиторское творчество, предполагая исходную установку исполнителей в пользу нотного текста как своеобразной «константы»,

[28] Как известно, «пробное» выступление андреевского «Кружка...» с участием профессиональных виолончелистов-консерваторцев (и, «по совместительству», балалаечников) М. Вальяно и В. Лидина состоялось еще весной 1888 года на одной из «беляевских пятниц», где присутствовали П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, А. Глазунов и В. Стасов [Андреев, 1986, с. 227]. Однако данный эпизод не был связан с «реформаторством» Н. Фомина, о чем свидетельствовала реплика В. Андреева, тогда же пояснившего высокопрофессиональной аудитории, что руководимый им ансамбль играет по слуху. Вскоре упомянутые инструменталисты еще раз получили соответствующие приглашения, теперь уже от нового музыкального руководителя «Кружка...», и на протяжении многих лет регулярно выступали в составе андреевского коллектива.

фиксирующей интонационно-тематические, синтаксические и архитектонические особенности художественного замысла автора. Здесь обнаруживалось принципиальное расхождение с фольклорной традицией коллективного исполнительства, характеризуемой весьма условной «очерченностью» музыкального текста и фактически несущественной ролью его творца (как правило, анонимного). Непосредственное «воссоздание» подобного текста как «инварианта» нередко приближалось к его «пересочинению», а доминирующая функция импровизационности закономерно способствовала возникновению множественных и вполне равноправных звуковых «версий», инспирируемых специфическими условиями и задачами того или иного исполнения. В этой ситуации внешне парадоксальная андреевская идея относительно концертной формы бытования народных инструментов заведомо обусловливала необходимость освоения европейской системы коллективного музицирования по нотам.

Действительно, как с полным основанием указывал Б. Асафьев, «творчество устной традиции чувствует себя привольно и в лесу, и в поле, и в избе. Творчество письменной традиции нуждается в концертных залах и салонах» [Асафьев, 1973, с. 106]. Данное утверждение в полной мере соотносится и с народно-инструментальным исполнительством, включая оркестровое, поскольку любой опыт «...звукового воплощения музыки в системе нотной традиции, и в частности, на народном инструменте, – заведомо нефольклорный, концертный по самой своей сути» [Имханицкий, 2018, с. 57]. Тем самым удостоверяется неизбежность развития «Великорусского оркестра» в указанном направлении, стратегическая перспективность выбора, сделанного В. Андреевым и реализованного Н. Фоминым.

Другой тенденцией, связанной с деятельностью Н. Фомина и подготовившей коллектив к освоению симфонической классики, явились поиски оригинального высокохудожественного репертуара. Его первые образцы создавались самим музыкальным руководителем «Кружка...», последовательно развивавшим творческие идеи своего учителя Н. Римского-Корсакова.

Фольклорные обработки, принадлежащие Н. Фомину, и сегодня могут быть причислены к наиболее ярким достижениям в истории жанра народно-оркестровой миниатюры. Представляется допустимым указать на определенную стилистическую близость этих обработок «Восьми русским народным песням» А. Лядова для симфонического оркестра. При этом следует заметить, что в лядовском цикле преобладают своеобразно трактованные исполнительские приемы фольклорных инструментов (жалеек, балалаек и др.), а в миниатюрах Н. Фомина прослеживается, напротив, склонность к известной «фольклоризации» академической скрипичной техники.

Разумеется, некие опыты народно-инструментального претворения классических шедевров предпринимались «Кружком...» и ранее, со времени первых публичных выступлений под управлением В. Андреева. Однако в большинстве случаев подобные адаптации (как резонно отметил Н. Фомин, «сомнительного музыкального достоинства» [Фомин, 2004, с. 16]) балансировали на грани подражания салонно-виртуозным «парафразам» и «фантазиям», весьма ценимым аристократической публикой, сплошь и рядом обнаруживая тяготение к избитым, «клишированным» приемам, а также самонадеянной «вольности» обращения с оригинальными текстами композиторов-классиков. Не избежал соблазнов этого «псевдотворчества» и сам В. Андреев, чья «свободная» аранжировка симфонической фантазии «Камаринская» М. Глинки (по-видимому, представлявшая собой «редуцированную» компиляцию технически несложных фрагментов глинкинской партитуры) вскоре была подвергнута разгромной критике. Столичный рецензент, не скрывая праведного гнева, сообщил читателям: дескать, Андреев «...беззастенчиво выдает свою доморощенную стряпню за “Камаринскую” Глинки» (цит. по: [Шабунина, 2019, с. 49]). Между тем при отсутствии профессиональных композиторов, склонных к сотрудничеству с «Кружком...», наиболее доступным вариантом переложения классического репертуара неизбежно оставалась «редуцированная» аранжировка (для одночастного про-

изведения) или аналогичное попурри (для циклических или сложносоставных опусов).

Более снисходительной оценки специалистов удостаивались адаптируемые инструментальные фрагменты и популярные сцены из отечественных опер (оперные попурри), широко представленные наряду с обработками народных песен и танцев в репертуаре и регулярно исполнявшиеся как первоначальным (ансамблевым) так и оркестровым составом андреевского коллектива («Иван Сусанин», «Князь Игорь», «Царская невеста», «Снегурочка», «Садко», «Сказка о царе Салтане» и др.) [Создатель Великорусского оркестра, 2002, с. 38, 78, 82–83, 174, 176–177, 182–183][29].

Новый этап в освоении переложений симфонической музыки был связан с радикальной стадией обновления андреевского «Кружка...» (1896 год), когда предельно ясно обозначилась насущная потребность в освоении более серьезного и масштабного репертуара. Это, с одной стороны, обусловливалось формированием полноценного оркестрового состава, предполагавшего возможность использования классической функциональной инструментовки. В условиях преимущественной ориентации на этнографический материал[30], «классичность» должна была реализовываться посредством неких промежуточных форм, к примеру, вновь создаваемых «народно-оркестровых» опер, а также фантазий или сюит, преломляющих фольклорные песенно-танцевальные мотивы. С другой стороны, успешный дебют «Великорусского оркестра» в Европе и наметившиеся перспективы регулярных гастрольных выступлений за рубежом предполагали необходимость более обширной ре-

[29] Позднее, на протяжении 1900-х – первой половины 1910-х годов соответствующий раздел концертного репертуара пополнился также парафразами на материале европейских опер (от В. А. Моцарта и К. М. Вебера до П. Масканьи и Р. Леонкавалло), чему способствовала весьма значительная роль, отводимая в программах «Великорусского оркестра» приглашенным солистам-балалаечникам А. Доброхотову и А. Зарубину (оба указанных артиста не без успеха тиражировали образ «романтического виртуоза» в духе выдающихся скрипачей рубежа XIX–XX веков, прежде всего П. Сарасате).

[30] Об этом свидетельствовало полное «официальное» именование коллектива – «Оркестр из великорусских инструментов – балалайки и вновь введенные домры, гусли (старинные русские инструменты, употреблявшиеся в Московском государстве)» (см.: [Шабунина, 2019, с. 62]).

презентации европейской музыкальной классики (хотя бы «популярного» уровня). Отсюда произрастало безусловное преобладание оригинальных композиций или народно-оркестровых переложений (так или иначе опиравшихся на профессионально-академические установки), характерное для концертных программ «андреевцев» 1900-х годов и оцениваемое некоторыми специалистами как явно чрезмерное[31].

Эта тенденция на протяжении дооктябрьского периода главенствовала в исполнительской деятельности многих отечественных любительских коллективов, созданных по образу и подобию «Великорусского оркестра» (только в Петербурге их насчитывалось около 100). Обратимся, в частности, к репертуару «Санкт-Петербургского любительского великорусского оркестра», созданного и руководимого на протяжении 22 лет (с 1896 по 1918 годы) Н. Приваловым – ближайшим соратником В. Андреева, талантливым композитором и аранжировщиком, одним из ведущих авторов, сотрудничавших с «Великорусским оркестром». На рубеже 1900-х годов Н. Приваловым были осуществлены такие адаптации популярной классической музыки (отечественной и зарубежной), как «Вальс» Э. Вальдтейфеля, «В церкви» (из «Детского альбома») П. Чайковского, сцены из опер «Севильский цирюльник» Дж. Россини и «Кузнец Вакула» Н. Соловьева, неоднократно исполнявшиеся любительским коллективом [Акулович, 2017, с. 72][32]. В концертном сезоне

---

[31] Впрочем, необходимо отметить, что ранее отдельными участниками коллектива всерьез обсуждалось и противоположное репертуарное направление (которое, в частности, поддерживал В. Насонов и не одобрял В. Андреев), мотивируемое тем, что Великорусский оркестр, составленный из народных инструментов «государства Московского», должен был исполнять напевы, созданные народом не позже XVII века. По справедливому комментарию отечественного исследователя, гипотетическая возможность осуществления данного репертуарного направления низводила бы «Великорусский оркестр» до «декоративно-прикладного» состояния, способного функционировать лишь как «историческая реконструкция» или «архаическая стилизация» с соответствующим набором репертуарных «клише» [Шабунина, 2019, с. 67].

[32] В 1902 году эти пьесы, вместе с переложениями из опер «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Волшебный стрелок» и «Эврианта» К. М. Вебера, «Жан Парижский» А. Буальдье и др., были опубликованы петербургским издательством И. Зюзина в «Сборнике отрывков из опер разных композиторов для оркестра домр и балалаек» – одной из первых репертуарных публикаций, адресованных подобным содружествам инструменталистов-любителей и содержащих произведения из классического наследия [Акулович, Брунцев, 2017, с. 235].

1903/1904 года состоялись весьма успешные премьеры сочиненных Н. Приваловым концертных фантазий на темы из опер «Евгений Онегин» П. Чайковского и «Князь Игорь» А. Бородина, переложения увертюры к «Фаусту» Ш. Гуно [Акулович, Брунцев, 2017, с. 23]. Несколько лет спустя, в 1909 году, репертуар данного оркестра пополнился очередными композициями и аранжировками Н. Привалова – фантазией на темы из балета «Щелкунчик» П. Чайковского, сценой из оперы «Проданная невеста» Б. Сметаны, вступлением к «Травиате» Дж. Верди, двумя пьесами («В монастыре» и «Ноктюрн») из «Маленькой сюиты» А. Бородина и др. [Там же, с. 76–77].

Некоторые из народно-оркестровых переложений и инструментовок удостоились положительных отзывов со стороны крупнейших представителей академического музыкального искусства. Откликаясь на исполнение «Великорусским оркестром» пьесы Р. Шумана «Отчего?» (из «Детских сцен» для фортепиано), выдающийся симфонический дирижер А. Никиш писал, что «бесподобное» звучание андреевского коллектива по выразительности превосходит не только другие инструментальные версии, но и авторский оригинальный вариант названной пьесы [Имханицкий, 1987а, с. 135]. Сохранилось также личное свидетельство В. Андреева о весьма благосклонном отношении к его оркестру со стороны Р. Леонкавалло[33], в 1908 году посещавшего концерты «русских балалаечников» в Германии [Андреев, 1986, с. 60].

Характеризуя принципы отбора классических пьес, адаптируемых для оркестра В. Андреевым и его сподвижниками, необходимо отметить, что в большинстве случаев выполнявшиеся ими переложения либо инструментовки отличаются сбалансированностью и органичностью в репрезентации художественно-выразительных достоинств (равно как и вуалировании определенных недостатков) народного инструментария, соотносимых с конкретным авторским замыслом. Например, как отмечают специалисты, пьеса «Отчего?» Р. Шумана «...очень светло и трогательно звучит в серебристом, вибрирую-

[33] Известно, что в репертуаре коллектива значилась фантазия на темы из «Паяцев» Р. Леонкавалло, сочиненная Н. Фоминым, однако исполнял ли оркестр эту фантазию в присутствии автора оперы, нам установить не удалось (см.: [Максимов, 1987, с. 23]).

щем тембре домр с мягкими акцентами балалаек, прекрасно передающими небольшие crescendo и diminuendo» [Черемухин, 1949, с. 54]. Скорее всего, именно способность андреевского оркестра придавать развертыванию оркестровой ткани мягкую динамическую волнообразность в сочетании с необыкновенной рельефностью и «округлостью» интонирования (подразумевается естественная «филировка» звучания, достигаемая благодаря постепенному ослаблению колебательных движений струны) могла вызвать эмоциональную реакцию А. Никиша, о которой говорилось ранее. Другая привлекательная сторона подобного «двуединства», тяготеющего к многообразным сопряжениям мягкой акцентности (staccato и marcato) народных инструментов[34] с трепетно-вибрирующей звучностью, позволила «Великорусскому оркестру» весьма убедительно интерпретировать сочинения, предполагающие целенаправленное драматургическое взаимодействие двух контрастных сфер – острой характеристичности (жанрово-танцевального плана) и песенной лиричности (кантиленности). Такова, в частности, народно-оркестровая версия фортепианной «Юморески» П. Чайковского, исполнявшаяся «андреевцами» в 1900–1910-х годах.

***

Представленный фактологический материал наглядно фиксирует позицию, при которой переложения симфонической и инструментальной музыки стали важнейшей составляющей в процессе первоначального становления русского народного оркестра. Предопределенность такой тенденции дикто-

[34] Заметим, что в XXI веке данная характерная особенность народного оркестра привлекает внимание современных композиторов, обращающихся к созданию музыки для ОРНИ. Так, по мнению Г. Зайцева, неповторимое своеобразие такого оркестрового коллектива предопределяется именно его «щипковой» звучностью: «…сам по себе чистый тон, под которым я понимаю естественный звук инструмента – у домры и балалайки, – это удар и щипок… Какой оркестр может дать такой же удивительный отзвук от щипка, как у русского народного оркестра? <...> Уникальность народного оркестра, его естественность звучания, как я это вижу, заключается именно в этом качестве». Не отрицая выразительной роли другого приема, характерного для ОРНИ, – тремолирования, Г. Зайцев рассматривает указанный прием (не соответствующий-де художественным требованиям «вокальности» и «кантиленности») в качестве оттеняющей «краски», своеобразного дополнения к щипково-ударной акцентности как «основе» [Зайцев, 2008, с. 56].

валась объективными обстоятельствами. Так, форсированное освоение национальным оркестровым инструментализмом принципов и норм европейской оркестровой культуры (уже фактически окончательно сложившейся к тому периоду) обусловило потребность в использовании переложений (адаптаций) классической симфонической и инструментальной музыки – материала, всецело аккумулирующего в себе нормы и традиции академического симфонического музицирования. Данная практика была характерной чертой, присущей репертуару «великорусских оркестров» и сохраняемой на протяжении последующего развития этой линии в репертуаре отечественных коллективов ОРНИ вплоть до настоящего времени.

По сути, исторические стадии симфонического оркестрообразования были также характерны и для формирования русского народного оркестра, однако периоды их стабилизации и усвоения кардинально разнятся. Для подтверждения проведем сравнение отечественного национального и европейского симфонического оркестрообразования. Кратко обозначим важнейшие процессы, которые сопровождали формирование симфонического оркестра на протяжении трех столетий (начиная с XVII в.):

– формирование оркестровых семейств, включающих в себя несколько модификаций одного инструмента, которые дифференцируются по тесситуре, размерам и в дальнейшем образуют оркестровые группы, обусловленные единством тембровых характеристик (XVI–XVII века);

– стабилизация основных функций фактуры в эпоху basso continuo (первая половина XVII столетия) – бас, мелодия и гармония;

– выдвижение струнной смычковой группы в качестве основы симфонического оркестра (на рубеже XVII–XVIII веков);

– функциональная дифференциация струнных и духовых инструментов (к середине XVIII столетия), с постепенным утверждением самостоятельности групп и отказом от дублирования струнных духовыми инструментами;

– эмансипация каждой партии внутри определенной группы (вторая половина XVIII столетия), вследствие чего соответствующая партия «...живет

и движется самостоятельно, общая звучность мерцает и переливается, а на первый план выдвигается то один, то другой голос, то вдруг слышится компактный аккорд, образованный мгновенным сочетанием линий, которые далее идут каждая сама по себе», и т. д. [Благодатов, 1969, с. 59–60];

– сопряжение темброво-выразительного потенциала инструментов с образно-эмоциональными (аффектными) характеристиками (вторая половина XVIII века);

– расширение оркестрового состава за счет усовершенствованных конструкций духовых инструментов (прежде всего, хроматических валторны, тромбона и трубы) и увеличения количества исполнителей в каждой партии;

– стабилизация указанного состава путем формирования трех основных взаимодействующих групп (струнные, деревянные и медные духовые), а также вариативной группы ударных.

Итогом эволюции явилось общепринятое восприятие симфонического оркестра в качестве универсального средства художественного высказывания применительно к эпохальным стилям и творческим направлениям, национальным школам, индивидуальным композиторским техникам и принципам инструментального письма, различным жанрам и формам бытования музыки.

Как нам представляется, вышеперечисленные процессы (в исторически непродолжительные сроки и в несколько «редуцированном» виде) сопутствовали и формированию народно-оркестрового инструментализма. Родственные тенденции в развитии и становлении двух типов оркестра зафиксированы в следующей таблице:

Стадия процесса оркестрообразования	Период формирования в симфоническом оркестре	Период формирования в ОРНИ	Претворение в симфоническом оркестре	Претворение в ОРНИ
Формирование основных оркестровых групп	XVI–XVII вв.	1880–1940-е гг.	Инструментальные сочетания, с доминированием струнных инструментов (лютни, чембало, разновидности виол: дискантовая, da braccia, da gamba) и эпизодическим	Приемущественно монотембровый состав инструментов домрово-балалаечной группы, с присоединением гуслей и некоторых ударных

			включением духовых (флейта, гобой, фагот, цинк и др.)	
Стабилизация состава оркестра	XVII–XIX вв.	1950–1980-е гг.	Три основные взаимодействующие группы (струнные, деревянные и медные духовые) плюс ударные. Выдвижение скрипичной группы в качестве ведущей, а струнной группы как основной	Две основные взаимодействующие группы (струнные, баяны и духовые) плюс ударные
Утверждение принципов оркестрового письма	XVIII–XIX вв.	1900–1940-е гг.	Функциональная инструментовка, сочетающая дифференциацию групп с автономией каждой партии при ведущей роли струнных	Функциональная инструментовка, сочетающая дифференциацию групп с автономией каждой партии при ведущей роли струнных

Следует заметить, что предлагаемый сравнительно-типологический подход ни в коей мере не удостоверяет «вторичности» или «прозападной ориентации» русского народного оркестра. Исследователями не раз убедительно доказывалось, что сколько-нибудь значимое национально-культурное явление не может возникнуть и утвердиться исключительно благодаря внешней инициативе, если в соответствующей национальной почве или скрытых историко-культурных процессах не содержатся благоприятные условия и побудительные мотивы, этой инициативе способствующие. И Великорусский оркестр, преломивший некоторые тенденции европейского инструментализма, в целом предстал адекватным отражением вполне оригинальной художественной идеи своих создателей: «Идея эта – извлечение русских народных инструментов из мрака первобытности, приниженности и запустения, их культура (иначе говоря, “окультуривание”. – М. К.) и создание самобытного оркестра, состоящего исключительно из этих инструментов» [В. К., 1909, с. 3]. Вот почему данный замысел был проиллюстрирован Б. Тарасовым посредством знаменитой сталинской формулы о советской культуре как «национальной по форме и социалистической по содержанию»: реформа

В. Андреева и Н. Фомина стала «…явлением западноевропейским по форме (оркестр) и национальным по содержанию (балалайки, домры, впоследствии баяны). Оркестр Андреева настолько же русский, насколько Петербург – русский город, степень и качество синтеза здесь те же самые» [Тарасов, 2018, с. 54].

Предположение о том, что характеризуемая реформа В. Андреева и Н. Фомина осуществлялась путем банального заимствования или даже «калькирования» структуры симфонического оркестра, сегодня оценивается специалистами как ошибочное и заведомо не реализуемое в силу ряда объективных причин. Однако было бы столь же несомненной ошибкой категорически отрицать, что в целом симфонический оркестр западноевропейского образца выступил идеальной «порождающей моделью» для андреевского народно-инструментального «содружества». Ориентация на указанную «модель» способствовала генерированию продуктивных творческих идей и определению важнейших концептуальных моментов, разрабатываемых в дальнейшем. Речь идет, в частности, о формировании «академического потенциала» ОРНИ путем различных адаптаций – переложений и инструментовок – богатейшего наследия отечественной и европейской музыкальной классики. Помимо этого, представляются вполне убедительными наблюдения Д. Варламова, исследовавшего процесс создания «Великорусского оркестра» в русле академизации национального музыкального инструментария. Рассматривая «андреевский феномен» с учетом обширного исторического и социокультурного контекста, Д. Варламов приходит к выводу, что академизация явилась не столько прямым следствием европейского влияния на замысел В. Андреева (и, таким образом, исключительной прерогативой создаваемого им народно-оркестрового исполнительства), сколько объективным отражением «академизирующих» тенденций, свойственных всей русской культуре, причем характерные приметы указанных тенденций обнаруживались задолго до начала андреевской реформы. «Вот почему, – констатирует Д. Варламов, – утверждения об апеллировании русского народного инстру-

ментализма к парадигме западного искусства не совсем верны с научной точки зрения. Ориентиром в развитии вида всегда служили в первую очередь традиции русского академического искусства, ранее принявшего и переработавшего опыт западноевропейской культуры, а также подготовившего “слух нации” к восприятию новых веяний как своих собственных» [Варламов, 2000, с. 52].

Следует заметить, что такого рода претензии высказывались уже в начале XX века, по мере формирования эстетических и стилевых установок Великорусского оркестра. Критики усматривали в его деятельности исключительно подражание симфоническим оркестрам, неразборчивое копирование «суррогатов» высокого искусства, коммерческую эксплуатацию инструментов, самовольно искаженных в процессе усовершенствования по западноевропейским «лекалам» и неизбежно утративших самобытность, а значит, и прежний статус «народных». При этом хаотически нагромождаемые обвинения балансировали на грани элементарной логики и здравого смысла. Так, доступность реконструированных инструментов и легкость их освоения громогласно объявлялись «ущербными» по отношению к «симфоническому» инструментарию (хотя следовало бы сопоставить результаты выполненной реконструкции именно с фольклорными прототипами). Однако такая «ущербность», по-видимому, таила в себе «притягательные» черты, способствуя-де «отвлечению» широких народных масс от серьезной музыки и все того же «более совершенного» европейского академического инструментария[35].

Наиболее распространенные из подобных «критических инвектив» были прокомментированы В. Андреевым в широко известном программном заявлении 1915 года («Пояснения и материалы для обрисовки деятельности и значения Великорусского оркестра»). Здесь, в частности, подчеркивалось:

[35] Заметим, что последний изначально был недоступен указанным широким массам в силу своей технической сложности и дороговизны, благодаря чему равным образом не мог получить широкого распространения в быту как до создания андреевского оркестра, так и после его организации.

«Великорусский оркестр никоим образом не может подражать симфоническому, потому что, во-первых, последний состоит из разнородных музыкальных инструментов, а первый – из однородных; во-вторых, ни один из инструментов симфонического оркестра (кроме ударных) не входит в состав Великорусского оркестра и наоборот <…>; в-третьих, при усовершенствовании народные инструменты никакому самовольному изменению не подвергались и строго сохраняли основы, данные им самим народом. Эти основы были лишь развиты, строго придерживаясь народной канвы, а потому усовершенствованные инструменты вполне сохранили свою самобытность» [Андреев, 1986, с. 95]. Развивая и конкретизируя (применительно к современной эпохе) положения В. Андреева, характеризующие ряд фундаментальных различий симфонического и народного оркестров, дополним вышеуказанный перечень.

Прежде всего, напомним о расхождениях между номенклатурами струнно-смычковой группы симфонического оркестра и домровой группы народного. Вместо предполагаемых 4 партий домр в андреевском оркестре использовалось 6, что было мотивировано практической необходимостью охвата надлежащего звукового объема. Другое существенное различие связано с проблематичностью достижения ясно очерченной тембровой автономии в звучании оркестровых групп. Фактическая дифференциация звучания домр, балалаек, а также примыкающих к ним гуслей представляется весьма условной: перечисленные группы обнаруживают гораздо более очевидное «аудиотембральное родство», чем, к примеру, группы деревянных и медных духовых инструментов симфонического оркестра. Упоминая этот принципиальный момент, современный исследователь отмечает: «Первоначально задуманная как контрастирующая балалаечной, домровая группа не только сравнялась с ней по тембру (чему способствовал перенос тремоло с домр на балалайки, несмотря на пальцевой способ звукоизвлечения на последних, а также видимая идентичность басовых и контрабасовых разновидностей), но и, благодаря своей большей мелодической подвижности, выдвинулась на ведущую роль, сохранив написание вверху партитуры» [Бойко, 2015, с. 56].

Действительно, обладая значительной тембровой гибкостью, домра фактически достигла «монолитного» звучания в ансамбле с балалайкой. При этом, не теряя своей индивидуальной окраски и характерности, домровая группа приобрела в целом лидирующую функцию применительно к изложению мелодической линии. Применение медиатора позволило более рельефно и связно («легатно») репрезентировать одноголосные мелодические построения и соответствующие подголоски либо контрапункты, не используя дополнительные струны в качестве педалей (как это в основном происходит на балалайке). Кроме того, использование медиатора благоприятствовало достижению весьма значительной и рельефной громкостно-динамической амплитуды на каждой струне, благодаря чему, естественно, приблизился к максимуму звуковой диапазон, в пределах которого оказались реализуемыми соответствующие акустические эффекты.

Между тем, в наши дни условный характер контраста между основными тембровыми группами (за исключением ударных инструментов, наделенных специфическими приемами звукоизвлечения) нередко побуждает композиторов, создающих музыку для ОРНИ, «экспериментировать» с исполнительским составом, вводя разнообразные «дополнительные» партии – от медных духовых и органа до сольного или ансамблевого вокала. Разумеется, поиски новых дифференцирующих тембровых сочетаний характеризуются эпизодичностью, объекты «экспериментирования» рассматриваются как «величины переменные» и в настоящее время не могут быть подвергнуты какой-то систематизации и обобщению. Вместе с тем, подобные авторские решения свидетельствуют о насущной потребности сегодняшнего ОРНИ в третьей контрастной группе, наряду со струнной (домры, балалайки, гусли) и духовой (баяны, деревянные духовые). Как видим, народно-оркестровая культура до сих пор стремится преодолеть эту исторически сложившуюся темброво-структурную условность соответствующей номенклатуры.

Различаются и стандарты настройки, принятые в симфоническом и народном оркестрах: квинтовый (четырехструнный) *vs* квартовый (трехструн-

ный), причем в обеих группах – домровой и балалаечной[36]. Фундаментальная роль квартового строя мотивируется двояко: 1) художественно-эстетическими соображениями, поскольку квартовость (в интонационно-попевочном аспекте), широко применяемая в русской музыке, воспринимается как неотъемлемый «семантический атрибут» последней. Квартовые ходы, часто используемые в опорных местах мелодического синтаксиса (начальных оборотах и завершениях музыкальных фраз, предложений или периодов), сообщают музыке специфический выразительный «импульс» либо смысловую глубину и многозначительность; 2) утилитарно-техническими доводами, сообразно которым, традиционный квинтовый строй, приемлемый для смычковых, оборачивается дополнительными трудностями для плектрных инструментов (возрастанием пальцевых растяжек при переходах со струны на струну, а также перемещениях с лада на лад в низких тесситурных разновидностях балалайки и домры – басовой и контрабасовой), тем самым значительно снижая техническую подвижность и сдерживая игровую мобильность исполнителя[37].

Но главным расхождением, кардинально отличающим указанные оркестровые составы друг от друга, явился базовый плектрно-щипковый тип зву-

---

[36] Здесь же следует напомнить о дополнительном отличии балалаечного квартового строя от способа настройки смычковых инструментов. Речь идет о том, что 2 струны из 3 (III и II) настраиваются в унисон. Специалисты указывают на принципиальность соответствующего момента для профессионального использования балалайки, подчеркивая бесспорные преимущества указанного строя: вполне свободное исполнение одноголосия и двухголосия (игра интервалами в любом регистре), благодаря использованию большого пальца левой руки для игры на двух нижних струнах, настроенных в унисон; возможность фактурного «уплотнения» при игре интервалами (исполнитель ударяет правой рукой по трем струнам балалайки одновременно, что придает интонированию двухголосия звуковую насыщенность и яркость) [Павлов, 2005, с. 21].

[37] Кстати, ориентация на квинтовый строй явилась одной из причин неконкурентоспособности рассматриваемого далее «любимовского» оркестра; «...это усугублялось неправильными приемами извлечения звука, выработанными Г. Любимовым (игра у подставки, боковыми, параллельно деке, ударами медиатора о струны), в результате чего инструменты теряли громкость и полноту своего звучания, тембр приобретал жесткий, стеклянный оттенок» [Попонов, 1984, с. 61]. Принадлежавшая В. Насонову «андреевская» методика предполагала извлечение звука ближе к грифу, удары медиатора направлялись вглубь корпуса. В итоге, как известно, «великорусский» тип настройки и звукоизвлечения, признанный более перспективным, получил всеобщее распространение; он применяется в народно-оркестровой исполнительской практике и сегодня.

коизвлечения ведущей домрово-балалаечной группы ОРНИ. И в данном случае решающее значение приобретал избранный В. Андреевым и Н. Фоминым целенаправленный подход к селекции архаичного инструментария, оцениваемого с учетом гипотетического включения в состав «Великорусского оркестра». К примеру, отказ от использования древнерусского смычкового гудка[38] был мотивирован, с одной стороны, тем что «введение в Великорусский оркестр гудка в первобытном его виде не имело музыкального смысла»[39], тогда как «всякое совершенствование гудка приближало его на одну ступень к скрипке; идеальный же гудок... со скрипкой совершенно сливался» [Привалов, 2015, с. 220]. С другой стороны, сам Андреев писал, что «большое разнообразие инструментов дает безусловно больше красок и колоритности в инструментовке, но так как существующий симфонический оркестр не позволяет по своим средствам соперничать с ним ни одному народному, то я с величайшей осторожностью отнесся к возможности пополнить Великорусский оркестр инструментами, хоть и прибавляющими колорит и звучность, но или не чисто русского происхождения, или при своем совершенствовании теряющими национальный характер. Поэтому попытку ввести в народный оркестр смычковый инструмент, например гудок, я считаю нецелесообразной» [Андреев, 1986, с. 55]. Обоснованность указанной позиции впоследст-

---

[38] Характеризуя реконструкцию древнерусского гудка, осуществленную в 1900-х годах Н. Фоминым, отечественный исследователь пишет о предполагаемом формировании целого семейства смычковых инструментов (гудочек, гудок, гудило и гудище), на которых способы игры полностью совпадали с европейскими симфоническими аналогами: «В порядке отступления от старого способа игры на гудке a gamba (в вертикальном положении, держа инструмент между ног. – М. К.), гудочек и гудок системы Фомина вскидывались на плечо (прием a braccio), на гудиле и гудище играли так же, как на виолончели и контрабасе» [Вертков, 1975, с. 95].

[39] В анонимном очерке, посвященном Великорусскому оркестру, отмечалось, что использование гудка, по мнению В. Андреева, противоречило «классичности» выдерживаемой тембровой палитры данного коллектива. В ходе реконструкции Н. Фоминым внедрялась «единообразная» квартовая настройка, ранее отсутствовавшая у фольклорных прототипов гудка; тем самым были нарушены его акустические свойства и стилистическая характерность (исчезла бурдонирующая квинта). Становилось очевидным, что «...звучание гудка, до тех пор, пока он при своем усовершенствовании не позаимствует все лучшее от скрипки, всегда будет вульгарным…» [В. К., 1909, с. 36]. Таковы были темброво-фонические критерии, изначально предъявляемые В. Андреевым к формирующейся народно-оркестровой звучности и вдохновленные идеалами академической музыкальной культуры.

вии была подтверждена опытами неудачного реформирования отдельных национальных оркестров (молдавского, некоторых разновидностей украинского и эстонского – см.: [Вертков, Язовицкая, Благодатов, 1975, с. 18, 56–57]), с выдвижением на роль ведущих инструментов либо скрипки, либо других смычковых хордофонов и фактическим «копированием» струнной группы симфонического оркестра. Это способствовало в дальнейшем распространению скептического отношения к соответствующим национально-оркестровым культурам, исходя из «...вполне обоснованного взгляда на упомянутые оркестры как на суррогаты симфонического» [Бойко, 2015, с. 59].

Еще одно существенное различие, предопределяемое спецификой функционирования ОРНИ в современной музыкальной культуре, было обозначено М. Имханицким. Учитывая ярко выраженное своеобразие процессов коммуникации, сопутствующих деятельности современных народных оркестров, исследователь сформулировал актуальную миссию последних: *культурное посредничество* между академической (элитарной) и бытовой (массовой) сферами. Принципиальная возможность осуществления данной миссии обусловливается фактической амбивалентностью усовершенствованного в XX веке народного инструментария, с равным успехом пребывающего ныне в «бытовом» и «элитарном» амплуа при сохранении единой нотной традиции. Эта особенность, по мнению М. Имханицкого, позволяет рассматривать народно-инструментальное искусство в качестве некоей «*...огромной многоступенчатой лестницы между запросами массовой, бытовой национально-музыкальной культуры и самыми значительными достижениями культуры профессионально-академической*» [Имханицкий, 2018, с. 37]. Исходя из видимой уникальности соответствующей миссии народно-оркестровых коллективов, следует указать на самобытную репертуарную политику ОРНИ, которая (в отличие хотя бы от симфонических оркестров) не может полномасштабно реализовываться без освоения многообразных жанрово-стилевых сфер: от традиционных обработок фольклорного песенно-танцевального материала до переложений классических образцов европейского симфонизма.

Рассматривая апробированные механизмы такого культурного посредничества, отечественные специалисты уделяют особое внимание двум важнейшим аспектам: «Первый из них – когда тысячи представителей широких слоев народа, оторванных в силу тех или иных обстоятельств от высокой музыкальной культуры, обучаясь игре на народных инструментах, участвуя в народном оркестре, приобщались и приобщаются к академическому искусству. <…> Второй аспект – это приобщение через народный оркестр широкой слушательской аудитории к высокой академической музыкальной культуре» [Петров, 2001, с. 3–4]. Естественно, роль оркестрового музицирования в обоих случаях является исключительно важной, поскольку именно ОРНИ выступает фактически незаменимым посредником, содействующим постижению музыкальной классики, и художественно убедительным репрезентантом композиторской мысли [Имханицкий, Ворон, 1999, с. 11].

Отмеченное «двуединство» народно-оркестровой культуры постулировалось, как известно, еще В. Андреевым, рассуждавшим о поистине огромном просветительском и художественно-воспитательном потенциале соответствующей области исполнительства, ее исключительных возможностях в процессе активного приобщения широких масс трудящихся к вершинным достижениям отечественного и зарубежного музыкального искусства[40]. Действительно, в конце XIX – первой половине XX столетия, когда значительная часть населения страны по тем или иным причинам социально-исторического характера оставалась изолированной от мирового культурного наследия, андреевский тезис о просветительском предназначении ОРНИ (и народно-инструментального музицирования в целом) был воспринят как непосредственное «руководство к действию». При этом переложения выдающихся образцов европейского симфонизма рассматривались в качестве приоритетного элемента художественно-просветительской деятельности, наглядно демонст-

[40] Ее полномасштабное воплощение в СССР было связано с идеями «нового культурного строительства» (1920-е годы), а также противоборства «формализму» и «космополитизму» (вторая половина 1940-х – начало 1950-х).

рирующего масштабы культурных устремлений русских народных оркестров, их взаимодействие с культурным опытом человечества.

Среди прочих факторов, благоприятствовавших освоению адаптируемой классики, нельзя не учитывать и то, что важнейшим направлением творческой деятельности В. Андреева изначально являлась пропаганда исполнительства на народных инструментах в различных общественных слоях Российского государства. Кроме того, создатель прославленного оркестра неоднократно подчеркивал, что руководимый им коллектив призван стать художественным эталоном для отечественной сферы любительского народно-инструментального музицирования. Тем самым предопределялось многоаспектное развитие ОРНИ в последующие годы – как профессиональное, так и самодеятельное (тенденция, доминировавшая фактически на протяжении всего XX века). При этом исполнительский уровень и репертуарные направления «Великорусского оркестра» становились критериями профессионального мастерства по отношению к непрофессиональным оркестровым коллективам, способным реализовывать своеобразную «эталонную» функцию в будущем. Взаимосвязь данных критериев с традициями академического (в первую очередь, симфонического) исполнительства не вызывала (да и не вызывает сегодня) каких-либо сомнений. Вот почему многолетнее существование переложений симфонической классики в репертуаре отечественных ОРНИ является не только воплощением «андреевских заветов» более чем вековой давности, но и значимым фактором, благоприятствующим целенаправленному профессиональному росту современных народных оркестров.

Сегодня же, исходя из новейших социокультурных реалий: доминирующей информационной открытости, множественности впечатлений и определенного «переизбытка» звуковых новаций, позиционируемых (далеко не всегда с должным основанием) в качестве актуальных событий музыкального искусства, – закономерно обнаруживается иная функция народно-оркестровых переложений симфонической классики. Эта функция в большей степени обусловливается ведущей ролью художественно-эстетического вос-

питания как процесса утверждения ценностных ориентиров, связанных узами преемственности с классическим наследием. Именно размытость (а порой и фактическое отсутствие) подобных ориентиров нередко приводит к «мнимой классичности» так называемых «популярно-академических» (де-факто вторичных) произведений, либо, напротив, к достойной сожаления «псевдоавангардности» некоторых опусов из числа вновь создаваемых оригинальных партитур для ОРНИ. Периодическое «возвращение к истокам» народно-оркестрового репертуара, а именно к переложениям симфонических шедевров, в наши дни следует признать весьма значимым фактором, благоприятствующим активизации «культурной памяти» не только широкой слушательской аудитории, но и молодых музыкантов-профессионалов – студентов отечественных специальных учебных заведений.

Кратко резюмируем основные положения данного раздела:

– изначальное позиционирование «Великорусского оркестра» как феномена академической концертно-исполнительской практики, в известной степени причастного к художественным исканиям «элитарного» искусства;

– репрезентация указанного коллектива в качестве «эталона» для всех аналогичных оркестров (и отечественных, и зарубежных) путем формирования «универсального» репертуара, включающего переложения европейской музыкальной (в том числе симфонической) классики;

– «моделирование» структуры и принципов деятельности «Великорусского оркестра» с ориентацией на важнейшие особенности симфонического оркестра: конструктивное совершенствование используемого фольклорного инструментария (унифицированный строй, хроматизация, формирование тесситурных разновидностей и др.), игру по нотам, упорядоченный совместный репетиционный процесс, создание оригинальных произведений в русле академического композиторского творчества;

– провозглашение особой коммуникативной функции народно-оркестровых коллективов как культурного просветительства (первая половина XX столетия) и культурного посредничества (современная эпоха).

1.3. Переложения симфонической музыки в репертуаре ОРНИ: от истоков к современности

Как уже отмечалось выше, традиции переложений высокохудожественных сочинений, написанных в оригинале для других исполнительских составов, интонационно близких природе русского народного инструментария и адекватных его жанровым, стилистическим и техническим возможностям, были заложены основателем профессионального оркестрового исполнительства на русских народных инструментах В. Андреевым. Включение переложений камерно-инструментальной и симфонической музыки в концертные программы Великорусского оркестра народных инструментов мотивировалось разными обстоятельствами. Одним из них было стремление расширить жанрово-стилевой диапазон коллектива, до тех пор исполнявшего преимущественно обработки народных мелодий и «салонные» миниатюры. Немаловажным представляется и то, что вновь созданный коллектив, во многом сходный по структуре с камерным оркестром, заведомо не располагавший собственным классическим репертуаром, остро нуждался в освоении и последующей ассимиляции художественного опыта развитых инструментальных культур и профессиональных композиторских школ. Дальнейшее развитие народно-инструментального исполнительства со всей очевидностью подтвердило правоту В. Андреева. Обозначенная им последовательная интеграция в профессиональное академическое сообщество, сочетаемая с неуклонным сохранением национальной природы, уникальной самобытности и оригинальности русских народных инструментов, оказалась весьма прозорливым и перспективным решением[41]. Ныне представляется очевидным, что любые попытки удержать оркестр народных инструментов в границах предзаданной автохтонности и безоговорочной ориентации на оригинальный репертуар,

[41] Анализируя процесс академизации народно-инструментального искусства в последней трети XIX века, Д. Варламов определяет его как «…естественный процесс интеграции с русской академической традицией» [Варламов, 2019, с. 33].

неоднократно предпринимавшиеся в XX веке, со временем привели бы к маргинализации и последующей стагнации отечественного исполнительства на народных инструментах.

Следует заметить, впрочем, что предпринятая В. Андреевым своеобразная «экспансия» народного оркестра в сферу академической музыки была неоднозначно воспринята русской музыкальной общественностью. «Эксперименты» с русским и западноевропейским классическим наследием порой вызывали осторожную критику, о чем свидетельствует хотя бы рецензия на концерт любительского оркестра народных инструментов Н. Привалова, опубликованная в газете «Петербургский листок» и датируемая февралем 1901 года: «Лучше звучало переложение из оперы “Рогнеда” А. Серова, но здесь хромала инструментовка…» (цит. по: [Андреев, 1986, с. 73]). Музыканты-профессионалы нередко сетовали на допускаемые «андреевцами» художественные «вольности» в народно-оркестровых переложениях популярной классики: «...например, аранжировка для него (Великорусского оркестра. – М. К.) двадцатой прелюдии Шопена, и притом с изменением подлинной тональности и двукратною гармоническою погрешностью, должна быть сочтена за резкое нарушение требований эстетического вкуса», – писал, в частности, А. Оссовский [Оссовский, 1971, с. 179]. Встречались и ортодоксальные «ценители искусства», категорически отрицавшие допустимость какой-либо адаптации классического наследия для русских народных инструментов: «Начав с небольшого оркестра балалаечников и с пропаганды маленького цикла народных песен, г. Андреев, с течением времени, сформировал свой так называемый “великорусский” оркестр, который стал исполнять под его управлением разные, совершенно несвойственные этим простым, входящим в его состав, народным инструментам, пьесы, вроде оперных попурри, вальсов, мазурок, полонезов и т. д. <…> Граница балалайки должна быть народная песня <…> за пределами которой, в чисто художественном отношении, она ничего другого, кроме вреда, принести не может»,– провозглашал в 1900

году рецензент «Петербургского листка» [Создатель Великорусского оркестра 2002, с. 70–71].

Разумеется, подобное скептическое отношение к народно-оркестровым переложениям музыкальной классики, равно как и неприятие «условно-декоративного» характера последних, помимо эмоционального оттенка, носило и объективный характер. Несмотря на использование духовых инструментов, оркестр «андреевского» типа оставался по сути монотембровым, и ощутимый дефицит полномасштабной контрастности в обозначенной сфере едва ли мог быть восполнен при помощи «диалогичной оркестровости»[42]. Наряду с этим, тремоло щипковых инструментов не могло быть воспринято как полноценный эквивалент выдержанного «кантиленного» звучания струнных смычковых инструментов. Да и сами формы «диалога» с классическим наследием (свободная транскрипция, попурри, фантазия «по мотивам» или парафраза) не всегда благоприятствовали чуткому и бережному воссозданию интонационно-мелодических, гармонических и композиционных особенностей конкретного музыкального текста-«первоисточника».

Отвечая своим критикам, В. Андреев подчеркивал неуместность каких-либо сравнений или параллелей между исполнительскими принципами Великорусского оркестра и традиционных симфонических коллективов. Наряду с этим, ярко выраженная самобытность вновь созданного «артистического содружества» не могла, по мнению В. Андреева, служить препятствием для последовательного освоения классического репертуара: «Великорусский оркестр никогда не задавался целью конкурировать с симфоническим... такое соревнование не входило в задачи мои. Но тем не менее, с постепенным развитием музыкальных средств и техники исполнителей, исполнению оркестра стали ныне доступными произведения и симфонического характера. Ограничивать же его репертуар в этом направлении было бы, по крайней мере, ошибочно» [Брунцев, 2017, с. 85].

[42] «Диалогичная оркестровость» представляет собой, по мнению современного отечественного исследователя, «...комплементарное изложение низких и высоких инструментов (“переклички”)» [Шабунина, 2019, с. 89].

Следует заметить, что позицию В. Андреева в освещаемой дискуссии разделяли многие крупнейшие музыканты, включая Н. Римского-Корсакова и дирижера Г. Вуда. Более того, великий живописец И. Репин в письме, адресованном основателю Великорусского оркестра, писал о необходимости регулярного исполнения переложений отечественной музыкальной классики – в частности, фрагментов из опер М. Мусоргского – названным коллективом: «Вы начали уже, и очень удачно, исполнять произведения русских авторов, например – “Камаринскую” Глинки. Вам известно, конечно, и многое другое в этом роде, в русских операх, русских авторов. А я бы напомнил Вам одного – это и составляет главную цель моего письма – Мусоргского» [Брунцев, 2017, с. 171–172].

Огромное количество переложений инструментальной музыки композиторов-классиков было создано в 1890-х – начале 1930-х годов ближайшими сподвижниками В. Андреева, прежде всего Н. Фоминым, Н. Приваловым, Ф. Ниманом, С. Насоновым, П. Каркиным и С. Крюковским[43]. «Достаточно хотя бы сказать, что только один Фомин сделал их (переложений. – М. К.) свыше 350. Это сочинения русских композиторов – Глинки, Чайковского, Балакирева, Бородина, Лядова, Римского-Корсакова, Рубинштейна, а также многих зарубежных – Моцарта, Грига, Шумана, Шуберта, Бизе и других», – отмечает М. Имханицкий [Имханицкий, 1987а, с. 116]. В программах Великорусского оркестра народных инструментов были представлены не только миниатюры композиторов-классиков, но и довольно развернутые сочинения: симфоническая картина «В Средней Азии» А. Бородина, «Восемь русских народных песен» А. Лядова, интродукция к опере «Сельская честь» П. Масканьи, Andante cantabile из Струнного квартета № 1 П. Чайковского, позднее – «Пляска смерти» К. Сен-Санса, II часть Симфонии № 7 Л. Бетховена.

---

[43] Помимо этого, С. Крюковский (1895–1942 гг.), воспитанник Придворной певческой капеллы и ученик А. Глазунова, в 1934–1941 годах преподавал курс инструментовки и переложения для русского народного оркестра в Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Коренная перестройка культурной политики, осуществляемая после Великой Октябрьской революции и гражданской войны, повлекла за собой дальнейшую активизацию концертно-исполнительской деятельности оркестров русских народных инструментов, чему способствовало целенаправленное формирование соответствующего академического репертуара, опиравшегося на переложения разнообразной камерно-инструментальной и симфонической музыки. Огосударствление и последующая профессионализация любительских народных оркестров Москвы, Ленинграда, Новосибирска, Тулы, Киева, Минска и других городов сопровождались постановкой целого ряда актуальных задач, связанных с полномасштабным освоением наследия отечественной и зарубежной музыкальной классики.

С другой стороны, практика активного вовлечения в «репертуарный обиход» адаптированной классики обусловливалась той особой ролью «культуры-посредника» (определение М. Имханицкого), которую выполняли русские народные инструменты в рамках «новой культурной политики» после Октябрьской революции 1917 года. На протяжении первой половины XX века, в советском идеологическом дискурсе, данные инструменты наделялись «полномочиями» своеобразного коммуникатора, выполняющего культуртрегерскую функцию. Суть последней заключалась в неком посредничестве между «элитарной» мировой и русской классической музыкальной культурой, являвшейся до этого прерогативой буржуазных классов, и «массово-доступной» культурой», присущей новой социальной страте, основу которой составляли деятели крестьянского происхождения (они выдвинулись в авангард исторического развития в процессе индустриализации).

Потребность в высокохудожественном академическом репертуаре, возраставшая пропорционально росту числа концертирующих ОРНИ, к началу 1930-х годов приобрела повсеместный характер. Небывалый всплеск интереса к переложениям классических сочинений в сфере профессионального народно-оркестрового исполнительства, относящийся к этому периоду, мотивировался желанием восполнить существовавшие репертуарные пробелы –

ведь количество оригинальных сочинений для рассматриваемого состава по-прежнему было довольно ограниченным. Наблюдавшееся явное доминирование адаптированной русской и западноевропейской классики в репертуаре коллективов народных инструментов, характерное для этого периода[44], можно определить как своеобразную «болезнь роста», сопутствовавшую сложному и многомерному процессу последовательной профессионализации русского народного инструментализма в целом и народно-оркестрового исполнительства в частности. Подтверждением сказанного являются, в частности, рекламный список партитур для ОРНИ, изданных Музыкальным сектором Госиздата до 1930 года включительно [Римский-Корсаков, 1930], и справочный список народно-оркестровой литературы, помещенный в одном из массовых изданий начала 1950-х годов [Дорожкин, Лысань, 1950]. Здесь фиксируются явное преобладание переложений и незначительное количество оригинальных сочинений (в основном это обработки Н. Фомина, Н. Каркина, Ф. Нимана и С. Крюковского) в период с 1929 по 1939 годы.

С 1918 года, после смерти В. Андреева, руководство Великорусским оркестром (которому были присвоены статус Государственного коллектива, а также имя основателя) осуществлялось Н. Фоминым, а затем Ф. Ниманом. Ближайшие помощники и соратники В. Андреева, профессиональные музыканты – выпускники Петербургской консерватории, они активно способствовали утверждению академического направления в развитии отечественного народно-оркестрового исполнительства. Дальнейшая профессионализация коллектива, связанная с привлечением к работе выпускников Ленинградской консерватории, и расширение штата оркестра до 70 человек позволили обра-

[44] В частности, некоторыми столичными ОРНИ регулярно анонсировались концертные программы, полностью сформированные из произведений академического репертуара. Оркестром им. В. В. Андреева, к примеру, 29 февраля 1932 года в зале Ленинградской государственной академической капеллы исполнялись шедевры зарубежной классики (Концерт для органа с оркестром Г. Ф. Генделя, I и II части «Неоконченной» симфонии Ф. Шуберта, увертюра к опере «Похищение из сераля» В. А. Моцарта), а также произведения русских композиторов: Вступление к опере «Хованщина» М. Мусоргского, Песня Леля из оперы «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова и музыкальные картины «Улица веселая» А. Пащенко [Оркестр имени В. В. Андреева, 1987, с. 79].

титься к исполнению сложнейших произведений мировой музыкальной литературы. Репертуар оркестра пополнился новыми переложениями русской и зарубежной классики – Концертом для флейты В. Моцарта, Фортепианным концертом Э. Грига, «Испанской сюитой» И. Альбениса, «Камаринской» М. Глинки, Интродукцией к опере «Фауст» Ш. Гуно, вступлением к опере «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского, сюитами из оперы «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова, балетов «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» П. Чайковского[45]. Появились и переложения сочинений редко исполняемых композиторов – М. Бруха, Ю. Свендсена, К. Сен-Санса, А. Верстовского, Н. Черепнина, Э. Направника и В. Ребикова. В исследовании Г. Преображенского приводятся факты концертных исполнений оперных спектаклей и литературно-драматических композиций, осуществленных с участием Оркестра им. В. В. Андреева: «При участии ведущих оперных певцов и оркестра им. Андреева в 1937–1938 гг. в концертном исполнении прозвучали опера Моцарта “Волшебная флейта” и музыка Чайковского к весенней сказке Островского “Снегурочка”» [Пребраженский, 1983, с. 17–18]. С неизменным успехом проходили совместные выступления оркестра и хора, в частности, премьера «Торжественной кантаты» С. Василенко, посвященной 20-летию Октябрьской революции (1937). Аналогичные инициативы предпринимались и в других городах. Например, существуют свидетельства, зафиксировавшие подобные исполнения в городах Центрального региона России: «Мы помним интересные опыты с исполнением классических симфоний в оркестрах народных инструментов. В 30-е годы балалаечные оркестры в Курске, Рыбинске, Ярославле исполняли Пятую симфонию Бетховена, “Неоконченную” Шуберта. Там, где отсутствовали симфонические оркестры, обращение таких самодеятельных коллективов к шедеврам классики было в свое время явлением прогрессивным» [Леонова, 1990, с. 87–88].

---

[45] Как указывает исследователь большинство переложений и инструментовок в этот период делает сам Ф. Ниман и П. П. Каркин [Колчева, 1986, с. 69]

В просветительском аспекте уникальными представляются радиопередачи с монтажами опер в исполнении народных оркестров в первой половине 1930-х годов, осуществляемые не только в Ленинграде, но, что особенно примечательно и ценно, – в Сибири, где на тот момент практически не было развито симфоническое исполнительство. Так, в 1935 году руководителем ОРНИ Сибирской радиовещательной станции Н. Хлопковым было осуществлено концертное исполнение музыкально-драматических композиций (так называемых «монтажей») на основе опер «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова и «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского. Аналогичная практика в начале 1930-х годов была характерна и для Ленинградского оркестра им. В. В. Андреева. В этот период коллектив исполнял по радио «монтажи» из уже названной «Сорочинской ярмарки» Мусоргского, а также «Вражьей силы» А. Серова и «Мельника-колдуна, обманщика и свата» М. Соколовского [Пересада, 1985, с. 20, 24].

В программах концертных выступлений московских коллективов ОРНИ, относящихся к данному периоду, также наблюдалась ярко выраженная ориентация на классический репертуар. Один из таких коллективов даже официально именовался «симфоническим» – речь идет о Первом симфоническом оркестре гармонистов под управлением Л. Бановича[46]. Разумеется, использование словосочетания «симфонический оркестр» в данном случае не предполагало полномасштабной реализации фундаментальных принципов симфонического искусства, прежде всего обозначая стилевую направленность исполняемых программ и репертуарную стратегию, избранную коллективом и его руководителем. В работе, посвященной оркестрам гармоник, Д. Варламов приводит следующий перечень классических сочинений, исполнявшихся коллективом Л. Бановича: «В репертуаре оркестра были такие произведения, как увертюра “Эгмонт” и Пятая симфония (ч. I и II) Л. Бетховена, Сюита из музыки к драме А. Доде “Арлезианка” Ж. Бизе, “Не-

[46] Л. Банович (1880–1937) – высокообразованный музыкант, получивший образование в Петербургской и Варшавской консерваториях. Был известен как замечательный дирижер, аранжировщик и организатор концертной деятельности.

оконченная симфония” (ч. I) Ф. Шуберта, Увертюра к опере “Руслан и Людмила” и “Камаринская” М. Глинки, “Итальянское каприччио” и Пятая симфония (ч. II) П. Чайковского, “Шехеразада” (ч. 2) Н. Римского-Корсакова, “Трепак” А. Рубинштейна, Гавот из “Классической симфонии” С. Прокофьева и другие произведения» [Варламов, 1990, с. 17].

Особого упоминания, в контексте рассматриваемого вопроса, заслуживает деятельность Г. Любимова[47], стремившегося реконструировать домру по образцу семейства струнных смычковых инструментов. Будучи принципиальным оппонентом В. Андреева и отвергая предложенную им модель ОРНИ, Любимов считал необходимым отказаться от использования трехструнных домр квартового строя и заменить их четырехструнными домрами, настраиваемыми по квинтам. Балалайки же, как «инструменты, загромождающие оркестр» (цит. по: [Максимов, 1983, с. 86]), Любимов вообще предлагал исключить из штатной структуры народного оркестра. Принципы формирования Государственного оркестра старинных русских народных инструментов, созданного Г. Любимовым в 1919 году, обусловливались необходимостью максимально упростить технику адаптации шедевров мировой симфонической литературы для вновь созданного коллектива, а также стремлением продуктивно ассимилировать многовековой опыт академического исполнительства на смычковых инструментах. В состав его оркестра были включены четырехструнные домры[48], подразделяемые на группы аналогично струнному

---

[47] Любимов Григорий Павлович (настоящее имя и фамилия Модест Николаевич Караулов, 1882–1934) – музыкальный деятель, исполнитель на домре, этнограф, дирижер, педагог. Заслуженный артист республики (1925). Сын народовольца Н. А. Караулова. Учился в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества. С 1904 года сотрудничал с Московской подпольной типографией РСДРП. Участник революции 1905 года. Подвергался арестам, был сослан в Тобольск на пять лет. Бежал из ссылки. Жил нелегально в Москве под именем Г. П. Любимова. Вел среди рабочих музыкально-просветительскую работу. В 1908 году вместе с мастером С. Ф. Буровым сконструировал 4-струнную домру с квинтовым строем, а затем различные ее оркестровые разновидности. Пять лет спустя организовал квартет домр, затем ансамбль народной песни (квартет домр с солистами).

[48] Эксперименты с включением в состав «любимовского» оркестра ударных и некоторых инструментов «нерусского» происхождения (типа кеманчи и дудука) были признаны малоудачными и принципиально не повлияли на однородный состав коллектива.

квинтету симфонического оркестра: домра пикколо, домра прима I и домра прима II, домра альт, домра тенор, домра бас и домра контрабас. Однако последующая исполнительская деятельность данного коллектива в целом разочаровала специалистов. Новая модель ОРНИ, вопреки ожиданиям, не позволяла избежать большинства противоречий и компромиссов, допускавшихся аранжировщиками в переложениях симфонической и скрипичной музыки, что усугублялось кардинальным недостатком, препятствовавшим полноценному восприятию академического репертуара в звучании «любимовского» оркестра, – монотембровостью. Отнюдь не случайно в 1934 году, после смерти Г. Любимова, коллектив прекратил свое существование.

Интересным и в каком-то смысле парадоксальным представляется в данном контексте тот факт, что во время конкурса на право быть зачисленным в штат вновь организованного Всесоюзного радиокомитета, обвиняемого «любимовцами» в насаждении «низкохудожественного» оригинального репертуара [Жизнь и творчество Б. С. Трояновского, 2002, с. 38], домрово-балаечный оркестр «андреевского» типа под управлением П. Алексеева (впоследствии Госоркестр Союза ССР и Оркестр им. Н. П. Осипова) одержал победу, блестяще исполнив не оригинальные сочинения или обработки, а переложение увертюры из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки [Алексеев, 2013, с. 23]. Надо сказать, что по сохранившимся воспоминаниям, в 1920–1930-х годах репертуар московского преемника Великорусского оркестра также активно пополнялся адаптированными образцами симфонической классики. Как указывал сам П. Алексеев, среди них были: вступление к опере «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского, I часть Первой симфонии Вас. Калинникова, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» П. Чайковского, «Фантазия на темы И. Рябинина» А. Аренского, фрагменты из опер «Снегурочка», «Золотой петушок», «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова, сюита «Пер-Гюнт» Э. Грига и многие другие [Там же, с. 24].

Активизации работы, связанной с переложениями названного репертуара для ОРНИ в предвоенный период, способствовала интенсивная вовле-

ченность в этот процесс крупнейших советских музыкантов. Так, во второй половине 1930-х – начале 1940-х годов с ведущими профессиональными народно-оркестровыми коллективами Москвы и Ленинграда весьма плодотворно сотрудничали авторитетные представители советского оперно-симфонического исполнительства – дирижеры ведущих оперных театров (Большого театра СССР, Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова и Малого оперного театра, Московского музыкального театра им. В. И. Немировича-Данченко), симфонических оркестров Московской и Ленинградской филармоний, Всесоюзного радио, Госоркестра СССР, педагоги ведущих консерваторий – Московской, Ленинградской и Одесской[49].

Другой характерной чертой, раскрывающей нам «засилье» классики в репертуарах предвоенных коллективов, является специфическая направленность этих оркестров, работавших в системе Радиокомитетов (Московского, Ленинградского, Новосибирского) при музыкально-просветительском «уклоне» радиовещания того периода. В названной работе Г. Преображенского при анализе репертуарного перечня ОРНИ Ленинградского радио в предвоенный период 1941 года (январь–июнь) подчеркивается преобладание классической музыки (в виде переложений) русских и зарубежных композиторов.

Еще одной интересной страницей в практике освоения адаптированной классики предвоенными народно-оркестровыми коллективами являются попытки исполнять, помимо симфонической литературы и оперной классики, переложения фрагментов из классических оперетт. Присутствие подобных

---

[49] Напомним, что за пульт Государственного оркестра народных инструментов Союза ССР, а впоследствии – Оркестра им. Н. П. Осипова становились признанные корифеи советского оперно-симфонического исполнительства: народные артисты СССР, лауреаты Сталинских премий Н. Голованов и Ю. Файер, народный артист РСФСР А. Гаук, а также Н. Аносов и Г. Столяров. Особо следует отметить значительный вклад в развитие народно-оркестрового исполнительства, принадлежащий Н. Голованову, который на протяжении 1936–1947 годов выступал с Госоркестром народных инструментов (в 1939–1940 годах одновременно занимая должность художественного руководителя данного коллектива). Художественное руководство Оркестром им. В. В. Андреева также осуществлялось видными отечественными дирижерами-симфонистами – народным артистом РСФСР, лауреатом Сталинской премии Э. Грикуровым (1936–1937), заслуженным деятелем искусств РСФСР К. Элиасбергом (1941–1945), народным артистом РСФСР С. Ельциным (1948–1951).

переложений, в частности увертюр к опереттам Д. Обера «Черное домино» и И. Штрауса «Летучая мышь», отмечается отечественными исследователями в предвоенном репертуаре Ленинградского оркестра народных инструментов им. В. В. Андреева [Колчева, 1986, с. 74].

Характеризуя особенности народно-оркестровых переложений в обозначенный период, необходимо отметить тот факт, что расширение репертуара соответствующих коллективов за счет адаптации симфонических, камерно-ансамблевых, фортепианных сочинений потребовало участия большой группы инструментовщиков. Интересный факт существования производственно-творческой специализации аранжировщиков в оркестрах им. Андреева и Ленинградского радио в конце 1930-х годов приводит в своем исследовании Г. Преображенский [Преображенский, 1983, с. 4]. В конце 1930-х – начале 1950-х годов переложения русской, советской и западноевропейской симфонической музыки для ОРНИ выполнялись такими выдающимися деятелями народно-инструментального исполнительства, как Ф. Чагадаев, А. Илюхин, братья П. и С. Алексеевы, В. Попонов, А. Александров[50]. Высокий уровень профессионализма, свойственный этим мастерам, их значительный вклад в совершенствование принципов и технических приемов народно-оркестровых переложений предопределяется широтой кругозора и универсальной компетенцией, позволявшей уверенно ориентироваться в специфике инструментального мышления, характерной для различных жанровых сфер академической музыки.

Уникальным представляется факт бытования народно-оркестровых переложений симфонической музыки в период Великой Отечественной войны. Доступность и мобильность народных инструментов – неизменных «героев» фронтовых полевых концертов – определяла насущную потребность в созда-

[50] Александров А. Я. (1916–1980) – домрист, аранжировщик, музыкальный редактор. Работал в Государственном народном оркестре при П. Алексееве и Н. Голованове; выпускник ГМПИ им. Гнесиных (1953), концертмейстер группы малых домр в оркестре им. Н. П. Осипова в 1950-е годы. Автор переложения для ОРНИ Первой симфонии Вас. Калинникова, музыки П. Чайковского к пьесе А. Островского «Снегурочка», фрагментов из оперы А. Гречанинова «Добрыня Никитич» и др. [Леонова, 1990, с. 98].

нии подобных адаптаций симфонической классики, при этом инструментальный состав этих переложений каждый раз был непредсказуемым. О распространенности такой практики в условиях деятельности фронтовых концертных бригад вспоминал известный советский композитор Г. Фрид, указывая на собственные «переоркестровки» таких шедевров, как «Рассвет на Москве-реке» М. Мусоргского, увертюра «Вильгельм Телль» Дж. Россини и др. [Многогранный Григорий Самуилович Фрид, 2010, с. 51].

Новые тенденции в практике рассматриваемых переложений были связаны с послевоенной эпохой. Так, в исполнительской практике профессиональных ОРНИ Москвы получили распространение оркестровые гармоники (сопрано, баритон, бас и др.), а также баяны. Попытки эпизодического использования баяна и духовых инструментов – флейты и гобоя – в Оркестре им. В. В. Андреева фиксируются Г. Преображенским, начиная со второй половины 1930-х годов[51].

Однако массовое включение этих инструментов в состав ОРНИ датируется лишь рубежом 1950–1960-х годов. Именно в указанный период группа баянов появляется в штатной структуре ленинградского Оркестра им. В. В. Андреева. Позднее оркестровые гармоники и баяны утверждаются в составе любительских и самодеятельных коллективов[52]. Наряду с этим, инст-

---

[51] Точнее, речь идет о 1936 г., когда закончился период юридической и материальной неопределенности и Оркестр им. В. В. Андреева был включен в штатную структуру Ленинградской филармонии, а новый дирижер Э Грикуров пытался решить целый ряд насущных задач, в том числе обновление репертуара и обогащение тембровой палитры оркестра (благодаря предпринятым усилиям художественные возможности данного коллектива заметно возросли).

[52] Следует заметить, что крупнейшие нотные издательства СССР продолжали публиковать переложения классической музыкальной литературы для ОРНИ домрово-балалаечного состава вплоть до конца 1950-х годов. Об отсутствии литературы для ОРНИ с баянами вплоть до указанного периода косвенно свидетельствуют инструктивные пособия для руководителей народно-оркестровых коллективов, изданные на рубеже 1950–1960-х гг. Так автор одного из таких изданий, отмечая доминирование домрово-балалаечного состава и говоря о распространенности двух вариантов самодеятельных оркестров, упоминает и смешанный состав, в который, помимо домр и балалаек, могли включаться аккордеон, скрипка или фортепиано, однако предостерегает руководителей о неизбежных сложностях работы со смешанными коллективами: «…для этих составов музыкальные издательства не выпускают литературу…», кроме того, «…баян не является обязательным инструментом в составе оркестра народных инструментов», и др. [Кушнир, 1960, с. 5].

рументарий подобных оркестров расширяется посредством введения большого количества ударных (литавры, малый и большой барабаны, коробочка, треугольник и др.). В партитуре профессиональных ОРНИ закрепляются флейта и гобой, их разновидности – флейта-пикколо и английский рожок, которые уподобляются (с учетом доминирующего тембрового колорита, формируемого струнно-щипковыми инструментами) фольклорным духовым – свирели и рожку. Таким образом, народно-оркестровая звучность приобретает качественно иную характеристику – изначальная тембровая однородность дополняется и оттеняется тембровым контрастом, благоприятствующим полноценному воспроизведению многослойной полифункциональной вертикали как совокупности множественных темброво-динамических и фактурных пластов.

Гибкое взаимодействие струнно-щипковой группы с баянами и оркестровыми гармониками, способствующее формированию полноценной «тембровой оппозиции», позволяет обновленному ОРНИ успешно реализовать главный принцип симфонизма – драматическое столкновение или противопоставление контрастных образных сфер. При этом используемый инструментарий способствует не только реализации всевозможных пространственных перемещений темброво-фактурных, темброво-динамических линий и фактурных пластов, но и художественному переосмыслению последних. Народно-оркестровые «версии» симфонических партитур звучат теперь без явных фактурных и композиционных искажений, что влечет за собой пересмотр утвердившихся ранее адаптирующих подходов к исполнению классической музыки. Освещая специфику переложений симфонической музыки для ОРНИ в обозначенный период, М. Имханицкий пишет: «Более разнообразными и органично звучащими в русском народном оркестре становятся... произведения музыкальной классики в переложении для этого состава. Редкую колоритность и своеобразие обрели здесь, к примеру, “Арагонская хота” М. И. Глинки, “Восемь русских народных песен” А. К. Лядова, пьесы из цикла “Времена года” П. И. Чайковского, “Немецкие танцы” В. А. Моцарта, со-

чинения Л. Бетховена, Ф. Шуберта, И. Брамса и многих других композиторов» [Имханицкий, 1987а, с. 163].

При государственных оркестрах народных инструментов работают профессиональные аранжировщики, на регулярной основе выполняя переложения и инструментовки классического и современного репертуара. Эти работы, по сей день не утратившие актуальности, исключительно высоко оцениваются руководителями профессиональных и учебных коллективов ОРНИ, включаются в программы филармонических концертов. Среди переложений и инструментовок данного периода заслуживают особого упоминания работы, выполненные Ю. Черновым, Б. Тарасовым, А. Соболевым для Оркестра им. Н. П. Осипова – «Озорные частушки» Р. Щедрина, Первая и Вторая симфонии П. Чайковского, «Весна священная» И. Стравинского, «Ученик чародея» П. Дюка и другие. Переложения становятся неотъемлемой и значительной частью концертного и педагогического репертуара отечественных ОРНИ. Согласно комментариям специалистов, на рубеже 1980–1990-х годов около половины фондовых народно-оркестровых записей, выполненных по заказам музыкальной редакции Всесоюзного радио (суммарный объем – около 500 часов звучания), составляют русская и зарубежная классика [В своем роде – гражданская доблесть, 1987, с. 4].

Дальнейшему развитию «транскрипторских» технологий, связанных с рассматриваемыми переложениями симфонической музыки, содействует конструктивное усовершенствование баяна. Расширение диапазона и введение дополнительных рядов на правой клавиатуре, а также обогащение темброво-динамических характеристик данного инструмента за счет разнообразных регистровых комбинаций (реализуемых при помощи так называемой «ломаной деки»)[53] открывают перед аранжировщиками новые горизонты: становятся доступными для переложения сложнейшие авангардные симфонические опусы с элементами сонорики и алеаторики. Интереснейшая и, по

[53] Ломаная дека – конструктивная особенность современного многотембрового готововыборного баяна (модели «Юпитер» и ее зарубежных аналогов), придающая звучанию инструмента особую «матовую» окраску.

сути, уникальная практика переложения подобных опусов для ОРНИ была успешно апробирована в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова в середине 1990-х – начале 2000-х годов, когда соответствующая работа выполнялась авторитетными композиторами-профессионалами Г. Толстенко и Ю. Машиным – выпускниками донского вуза по классу А. Кусякова. В частности, под руководством Г. Толстенко были осуществлены переложения Третьей симфонии А. Тертеряна, Четвертой симфонии Г. Канчели, Пятой симфонии А. Эшпая, Первой симфонии А. Чайковского и других сочинений, вошедших в «золотой фонд» позднего советского симфонизма[54].

[54] Симфонии А. Эшпая и Г. Канчели были впервые исполнены ОРНИ РГК им. С. В. Рахманинова в концертных программах фестивалей современной музыки «Ростовские премьеры» (начало 2000-х годов). Авторы, присутствовавшие на фестивальных концертах в качестве почетных гостей, положительно оценили представленные оркестровые версии указанных сочинений. Автор проекта и художественный руководитель фестиваля, ректор РГК, Народный артист России, профессор А. Данилов, отмечая самостоятельную художественную значимость подобных переложений, говорил: «Казалось бы, сочинения не очень подходящие для народного оркестра из-за насыщенности партитур, особенно в Пятой симфонии А. Эшпая. Но автор, приехавший на премьеру, выразил свое полнее удовлетворение. Я отдаю должное его деликатности и снисходительности, но Андрей Яковлевич искренне говорил о том, что грамотное использование приемов инструментовки и богатейших возможностей ударных инструментов, позволяет, оказывается, передать и экспрессию, и яркую динамику этого сочинения, не говоря уже о замечательной колористике, которой обладает ОРНИ» [Русский народный оркестр. XXI век, 2002, с. 6].

ГЛАВА 2

ЭВОЛЮЦИЯ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ПРАКТИКА АДАПТАЦИЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

2.1. 1948 год в советской музыке и становление отечественной образовательной системы народно-инструментального исполнительства

Отечественная профессиональная школа исполнительства на русских народных инструментах давно и прочно завоевала не только всероссийское, но и международное признание. Заслуженный авторитет российских музыкантов – баянистов и аккордеонистов, балалаечников и домристов – регулярно подтверждается высоким уровнем исполнительского мастерства, который демонстрируется лучшими представителями отечественного народно-инструментального искусства на крупных международных конкурсах и фестивалях. Процесс обучения музыкантов-«народников» с давних пор охватывает все ступени трехуровневой системы музыкального образования в России (школа–училище–ВУЗ), функционируя наравне с аналогичной школой исполнительства, включающей в себя гораздо более «возрастные» инструменты академической традиции. Такое положение, самоочевидное с позиций современности, тем не менее, установилось в результате длительного и порой довольно «бурного» развития, начавшегося почти столетие назад – в середине 1920-х годов.

Одним из важных этапов становления российской системы академического народно-инструментального образования явилась организация первого вузовского факультета народных инструментов, открытого в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных (Москва, 1948). Осуществление полномасштабной профессиональной подготовки молодых музыкантов по указанным специальностям благоприятствовало достижению необходимой логической завершенности соответствующего процесса обуче-

ния. Однако в исторической перспективе само восприятие профессионального исполнительства на народных инструментах в течение длительного времени оставалось довольно скептическим, оценка же реальной значимости подготовки отечественных музыкантов-«народников» в сфере высшего академического музыкального образования – скорее негативной, а процессы, благоприятствующие этим тенденциям, порой откровенно саботировались.

Учитывая эти обстоятельства, представляется уместным обратиться к историческим событиям 1948 года, которые сыграли позитивную роль в академизации российского народно-инструментального исполнительства и, вместе с тем, запечатлелись в трудах по истории музыки XX столетия как потрясения катастрофического уровня – «разгром советской музыки», демонстрация «сталинского идеологического диктата» и т. п. Речь идет о «кампании по борьбе с формализмом», инициированной партийно-государственным руководством СССР на рубеже 1947–1948 годов и охватившей преимущественно сферы композиторского творчества, музыкальной науки и критики, высшего музыкального образования[55].

---

[55] Глубинные мотивы этой «антиформалистической» кампании (равно как и перекликающихся с ней других – в сферах литературы и киноискусства) до сих пор освещены специалистами лишь фрагментарно. Согласно ряду современных публикаций, исходный побудительный мотив к «борьбе с культурной экспансией Запада» был заимствован, ни много ни мало, из фултонской речи У. Черчилля, прозвучавшей 5 марта 1946 года и спровоцировавшей начало многолетней «холодной войны» между странами Запада и Советским Союзом. Оглашенные Черчиллем (и незамедлительно поддержанные тогдашним президентом США Г. Трумэном) претензии «братского союза англоязычных стран», которые «неустанно и бесстрашно провозглашают великие принципы свободы и прав человека», демонстрируя готовность к «силовому» утверждению вышеуказанных принципов на территории всего земного шара, были крайне серьезно восприняты руководством СССР. В интервью И. Сталина, опубликованном газетой «Правда» 14 марта, отмечалась видимая параллель между агрессивными действиями фашистской Германии и новейшими поползновениями «союза англоязычных стран»: У. Черчилль огласил имеющиеся планы «...развязывания войны, тоже опираясь на расовую теорию и утверждая, что только нации, говорящие на английском языке, являются полноценными нациями, призванными вершить судьбы всего мира...» (цит. по: [Зуева, 2021, с. 26]). Коль скоро выражение «английский язык» фактически подразумевало тогда совокупное *культурное наследие* «братского союза» (обладавшего, в лице США, монополией на ядерное оружие), то именно противодействие соответствующей «экспансии» в области культуры (с учетом предполагаемой «пятой колонны», требующей известных «превентивных мер») становилось первоочередной задачей государственных учреждений и общественных организаций Советского Союза при заблаговременной подготовке к очередной войне – «холодной» или «горячей»...

Как известно, в ходе многочисленных общественно-политических акций, сопутствовавших этой кампании на протяжении января–апреля 1948 года (закрытое Совещание деятелей музыкального искусства в ЦК ВКП(б), публикация в газете «Правда» Постановления ЦК партии «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», серия оперативно организованных «дискуссий на местах» и т. д., вплоть до последующего I Всесоюзного съезда советских композиторов) были подвергнуты остракизму всевозможные «псевдоноваторские» явления в новейшей отечественной музыке. Они признавались порождением «западного эпигонства», расцветшего в среде авторитетных музыкальных деятелей и репродуцируемого их последователями, учениками и подражателями. «Формалистические» обвинения были предъявлены крупнейшим отечественным композиторам, а также ряду авторитетных музыковедов и музыкантов-исполнителей – профессоров Московской и некоторых других консерваторий. Все «новоявленные формалисты» сразу же стали объектами жесточайшей партийной критики и последующего беспрецедентного общественно-политического давления, а засилье «западно-космополитичных проявлений формализма и натурализма», так или иначе признаваемое характерным для их творчества, активно порицалось в ходе публичных обсуждений и со страниц периодической печати.

Вместе с тем, как ни парадоксально, дальнейшая идеологическая и организационная перестройка различных сфер советской музыкальной культуры сопровождалась постановкой ряда задач, реализация которых, в конечном итоге, может быть отнесена к положительным следствиям рассматриваемых событий. К числу таких положительных моментов, безусловно, относилось успешное завершение длительного многоэтапного процесса организации профессионального народно-исполнительского образования в СССР – процесса, начатого еще в 1920-е годы и продолжавшегося вплоть до начала Великой Отечественной войны. Достигнутому успеху, несомненно, благоприятствовала «антиформалистическая риторика», постулируемая партийно-государственной пропагандой и выдвижение на первый план основопола-

гающей идеологемы: развитие советского музыкального искусства впредь должно осуществляться в русле преемственного развития традиций русской музыкальной классики XIX – начала XX века и органической взаимосвязи с национальной художественной культурой.

Концентрированным выражением «общегосударственного» курса на сближение художественных запросов массового слушателя с творческими исканиями профессиональных композиторов академического направления явился новейший «категорический императив» советского музыкального искусства – органичное сочетание народно-песенной мелодико-интонационной основы музыкальных произведений с высоким профессиональным мастерством ее разработки[56]. С призывами к восприятию народности и ярко выраженной «национальной идентичности» как незыблемых основ русской советской музыки в новейшую эпоху публично выступил один из старейших отечественных композиторов С. Василенко: «...русская тематика, русский стиль должны быть на первом плане в творчестве русских композиторов» [Первый съезд ССК, 1948, с. 176].

Исходя из такой установки, осуществлялась тотальная канонизация отечественной музыкальной классики так называемой «эпохи критического реализма»; при этом художественные достижения последнего рассматривались в качестве незыблемого эстетического идеала и морально-нравственного абсолюта. Музыкальное наследие Глинки, «кучкистов», Чай-

[56] Интересно заметить, что данная точка зрения отчасти выражала эстетические пристрастия самой партийно-правительственной элиты первого послевоенного десятилетия. Например, в воспоминаниях Ю. Жданова – сына секретаря ЦК ВКП(б) по идеологии А. Жданова, являвшегося непосредственным проводником и официальным рупором «антиформалистической» кампании, – представлена следующая характеристика: «…музыкальный мир отца базировался на трех китах: приоритет классической музыки, народность искусства и революционно-демократическая традиция <…> Народность для него отнюдь не сводилась к самовару, сарафану и барыне. Народность означала в первую очередь внимание к музыкальным, эстетическим потребностям десятков миллионов, а не “верхних десяти тысяч”». При этом стремление А. Жданова к возрождению «отживших» идеалов прошлого иронически комментируется так: «Отцу была поставлена в вину его борьба против формалистического искусства, против модернистской музыки. Помнится, в Москве 1948 года ходил анекдот: “Жданов призывает идти вперед – назад к Чайковскому”. Отец не был противником новаторства в музыке. Он, однако, полагал: новое должно быть лучше старого, – что не воспринималось адекватно» [Жданов, 2019, с. 88, 90].

ковского, их учеников и последователей признавалось безусловным мерилом оценки творчества любого современного композитора. При этом следует подчеркнуть, что вновь провозглашаемая парадигма «новой эстетики» не имела ничего общего с «революционностью» и «марксистским учением», а, напротив, была обращена к традиционалистским представлениям о естественности, красоте и гармоничности в духе «эмоционально-биологического» восприятия музыки, широко распространенного в позитивистских учениях XIX века. Не случайно декларации по поводу «жизненного», «правдивого» отражения современной действительности в музыке вновь и вновь перекликались с общехудожественными установками русского критического реализма второй половины XIX столетия. Наряду с этим, охотно эксплуатировались и эстетические идеи русских литературных критиков и публицистов 1840–1860-х годов – В. Белинского, Н. Добролюбова и Н. Чернышевского, «прогрессивное» наследие которых в процессе этой кампании целенаправленно приспосабливалось к потребностям «новой эстетики».

Очевидная укорененность музыкально-эстетического канона поздней сталинской эпохи в смыслах и сентенциях русского классического реализма констатируется немецким исследователем Д. Гойови. Он выявляет генетические истоки «новояза», образующего вновь сформулированный официальный пропагандистско-культурологический тезаурус, с его характерными антитезами («красота», «благозвучие», «распевность» и противостоящие им «уродливость» «извращенная натуралистичность», «дисгармония», «невропатичность») или показательными рассуждениями о том, что в «эмоциональной, красивой, мелодически ясной музыке» не должно быть места «смакованию банального, пошлого, ничтожного», «нигилистически циничному гротеску», «издевке над явлениями жизни», «неверию в человека».

Истоки эти, по мнению Д. Гойови, коренятся в эстетических представлениях национально-романтических, «кучкистских» и славянофильских течений второй половины XIX столетия: «Мысль о том, что искусство должно отражать действительность и одновременно ей служить, что его содержание

заимствуется из действительности (содержательность), что оно является носителем идей (идейность) и должно быть народным, создаваемым для народа (народность), имманентна русской духовной истории. Она доминировала в социально-критической поэзии 1860-х годов (например, у Некрасова) и – как представление о единстве с простым народом в национальном, а также социальном плане – повлияла на творчество наиболее значительных русских композиторов XIX века (особенно петербургской “Могучей кучки”) в отношении сюжетов, характера программности, фольклорной интонационности и т. д». [Гойови, 2006, с. 22]. Исследователь также отмечает важность мотивов национальной истории и мифологии в оперных сюжетах от Глинки до Римского-Корсакова и подчеркивает распространенность идеи об особом предназначении русских. Согласно этому мировоззрению, «Восток» – Россия – воплощает собой молодое, здоровое человеческое начало, а «Запад» – болезненное, чересчур утонченное, немощное, декадентское и оскудевающее, при контактах с которым необходим определенный иммунитет, формируемый благодаря устойчивому духовно-личностному потенциалу.

Развивая далее концепцию преемственности русской национальной художественной парадигмы второй половины XIX века и вновь выстраиваемой послевоенной музыкально-эстетической иерархии, Д. Гойови фиксирует критерии «формалистического искусства», принятые в 1948 году. Соответствующие оценки музыкальных явлений, полагает цитируемый исследователь, изначально обусловливаются консервативно-охранительным восприятием «классики» – прежде всего, классического наследия XIX века, возведенного партийными идеологами в образец. Именно этому образцу должны были следовать ныне живущие советские композиторы, неусыпно оберегая «классику» от любых нигилистических поползновений современных «выродженцев» и «формалистов». Как отмечает Д. Гойови, «в этой связи положительно оценивали по преимуществу консервативных композиторов старшего поколения» [Гойови, 2006, с. 24], таких как А. Глазунов, С. Танеев, А. Лядов, А. Гречанинов, М. Ипполитов-Иванов, А. Кастальский, которые по своей

природе и генезису были близки классико-романтической традиции; при этом поздний А. Скрябин подвергался критике. Позитивно оценивались также Р. Глиэр, С. Василенко, М. Штейнберг, А. Гедике и Вас. Золотарев, ориентировавшиеся на традиции П. Чайковского и «Могучей кучки» в 1930–1940-х годах. Отступление от классических традиций, признаваемых новой советской эстетикой вечными и незыблемыми законами «...в плане голосоведения, гармонии, мелодики, интонационности, строения формы, в особенности же эмоционального характера... и отношения композитора к музыкальному материалу», указывает Д. Гойови, означало «ложно понятое новаторство» [Гойови, 2006, с. 25], немедленно дезавуировалось и объявлялось вне закона.

Традиционным и потому образцовым провозглашался также подход русских классиков к использованию народной песни, а способы претворения и композиционные приемы развития русской песенности, выработанные в XIX – начале XX века, объявлялись высшими достижениями национальной композиторской школы: «Народная песня приобретает непревзойденное, почти магическое значение в качестве художественного образца лишь в связи с использованием ее у русских классиков: требуется ее “творческое, активное преобразование”, композиторов предостерегают от “музейно-реставраторского и формально-этнографического” обращения с ней, от “формального любования элементами фольклора”» [Гойови, 2006, с. 25]. Всеобъемлющее значение русской песенности, утверждаемое на протяжении данного периода, обретает «универсально-мировоззренческий» характер в рассуждениях известного советского музыковеда И. Нестьева: «В распевности русской музыки органически проявляют себя красота и благородство гуманистических идеалов, присущих лучшим представителям нации. В широте и сердечности мелодии выражены правдивость чувств, человечность и духовное величие национальных характеров. В простоте и ясности мелодического стиля сказываются скромность, чистота и искренность выражения, ко-

торые в равной степени свойственны и классическому русскому исполнительству, и всей русской музыке в целом» [Нестьев, 1954, с. 98].

В свете предпринятого властью беспрецедентного, не имеющего видимых аналогов эксперимента по решению художественно-эстетических и музыкально-социологических проблем специфическими средствами государственной политики, вполне логичным выглядело пристальное внимание, уделяемое партийно-пропагандистским корпусом актуальной роли и значению русских народных инструментов. Анализируя причины, благодаря которым продвижение народного инструментария по иерархической лестнице музыкального искусства оказалось одним из «трендов» кампании 1948 года, М. Имханицкий отмечает, что «...народные инструменты стали явлением *социальным* <…>. Как только на народном инструменте начинают играть по нотам, он становится в обществе посредником от музыки быта к высокой и содержательной композиторской музыке... вплоть до ее высочайших образцов. Инструмент начинает занимать все “ступеньки” в огромной многоступенчатой “лестнице”, от простейшего бытового музицирования до самых значительных явлений академического искусства». Цитируемый автор также подчеркивает, что процесс «сокращения дистанции» между академической музыкальной культурой и «творчеством для масс» был инспирирован встречными тенденциями: «…пытались-то в 1948 году преодолеть этот барьер с обеих сторон! Ведь не только “пригибали” композитора к широкой слушательской массе, но и стали очень многое делать для развития музыкально-культурных потребностей огромной массы людей» [Научно-практическая конференция, 2000, с. 3].

Переосмыслению подвергался и статус оркестров русских народных инструментов как непосредственных выразителей сущностных особенностей национальной культуры. Их особое историческое предназначение, в частности, мотивировалось пространными экскурсами в историю отечественной музыкальной культуры, призванными выявить закономерные связи народно-оркестрового исполнительства с магистральными процессами ее эволюции.

Кроме того, привлекались аналитические описания арсенала выразительных средств указанных оркестровых коллективов, трактуемые в русле самобытных проявлений национального художественного мышления. Это способствовало активной разработке проблем, связанных с народно-оркестровым репертуаром и подобающим местоположением этих коллективов в обновляемой иерархии музыкально-исполнительских форм.

Вот как характеризовался потенциал русского народного оркестра применительно к профессиональному композиторскому творчеству на страницах журнала «Советская музыка» тех лет: «Нельзя механически переносить в эту область принципы симфонического письма. В ней столько своеобразия, идущего от народных напевов, от способов игры на народных инструментах, от характера тембровых соотношений, что самое построение партитуры и приемы развития приобретают самобытный характер. Тем не менее, нельзя считать, что русские оркестры (равно как и другие оркестры народных инструментов) отгорожены от музыкальной классики, от накопленного ею громадного творческого опыта. Практика народных оркестров не может пройти мимо данного опыта» [Григорьев, 1949, с. 41]. Цитируемое высказывание представляется некой «программной декларацией», подчеркивающей фактическое «равенство» народного и симфонического оркестров. Исходя из этого, вновь создаваемый народно-оркестровый репертуар должен как запечатлевать неповторимое «своеобразие» определенного инструментария, с его специфическим арсеналом выразительных средств, так и претворять художественные достижения «музыкальной классики». Здесь подразумевается оригинальная исполнительская репрезентация лучших образцов русского и зарубежного классического наследия посредством соответствующих переложений, окончательно разрушающих многовековую «монополию» симфонического оркестра на воссоздание рассматриваемого пласта академической музыкальной культуры.

Красноречивым свидетельством описываемой тенденции является факт, приводимый известным деятелем народно-инструментального испол-

нительства А. Илюхиным: «На заключительном концерте Всероссийского смотра сельской художественной самодеятельности в Государственном Большом театре Союза ССР в феврале 1948 года прошли две с половиной тысячи талантливых представителей народного искусства. И среди них был большой объединенный русский оркестр Московской, Псковской, Калининской, Сталинградской, Ленинградской, Ивановской, Владимирской областей и Марийской АССР, мастерски исполнивший “Пляску скоморохов” из “Снегурочки” Чайковского» [Илюхин, 1948, с. 7]. Таким образом, совершенно очевидно, что выступление сводного (!) оркестра народных инструментов на главной академической сцене страны, да еще и с пьесой великого русского композитора-классика П. Чайковского, а не с обработкой или оригинальным сочинением, например, В. Андреева, абсолютно по-новому «кодировало» русский народный оркестр в общественном сознании. При этом осуществляемая «перекодировка» выглядела вполне органичной, если не сказать более – закономерной, концентрированно выражающей концепцию «сталинского ампира», который стремился к синтезу «универсальных классических принципов» и народности путем акцентирования неких общих черт первого и второго – доступности высказывания, эмоциональной открытости, естественности. Указанная тенденция, отмечаемая современным отечественным исследователем Е. Добренко, характеризуется им при помощи аналогий с вагнеровским «совокупным произведением искусства» – Gesamtkunstwerk. Речь идет «...не о снижении классики до уровня массового вкуса, не о предпочтении классики или народной музыки… но о рождении синтеза искусств и стилей, того высокого образца “тотального произведения искусства”, в которое вылилась жизнь советского народа. <…> Тем самым, наконец, совершается главное событие советской эпохи – рождается, по известному сталинскому определению, “наша советская классика”, в которой слились и народная песня, и симфоническая музыка, и патриотическая декламация. В этом невиданном ранее синтезе снимаются традиционные музыкальные жанры. Исчезает, наконец, оппозиция массового и высокого. Вместо их традицион-

ного противопоставления происходит диалектический синтез <…>. Рождается нечто совершенно новое, не разлагаемое на составные части, неделимое – Gesamtkunstwerk» (цит. по: [Ганжа, 2014, с. 133]).

Поистине исторически прорывным, в какой-то степени революционным событием, явившимся прямым «отголоском» кампании 1948 года, стало открытие первого в России факультета народных инструментов в ГМПИ им. Гнесиных (1948/1949 учебный год), определившего своей целью подготовку специалистов с высшим образованием по классам народных инструментов. Следует заметить, что постановка вопроса о планомерном формировании профессиональных исполнительских кадров в данной сфере к середине XX века не только назрела, но и фактически уже запаздывала. Вот как вспоминала об этом Елена Гнесина, основательница и многолетний руководитель Гнесинского института: «В начале нашего века (речь идет о XX столетии. – М. К.) исполнительство на народных инструментах только зарождалось. С огромным интересом встречали мои современники выступления Андреева и его необыкновенного оркестра – тогда это было смелой попыткой возродить подлинное звучание народной музыки. Можно ли было предвидеть, что со временем обучение на народных инструментах примет такой грандиозный размах, как теперь, когда множество одаренных молодых музыкантов получает образование в стенах нашего института, во многих училищах и консерваториях. Откровенно говоря, когда создавался факультет народных инструментов – “народники”, мне казалось, что им – “народникам” – недостает культуры в сравнении с пианистами и оркестрантами...» (цит. по: [Факультет народных инструментов РАМ 2000, с. 5]).

Открытие факультета народных инструментов в Гнесинском институте и последующие аналогичные процессы в остальных крупнейших музыкальных вузах РСФСР – консерваториях Ленинграда, Казани, Свердловска, Саратова и Новосибирска – можно считать весьма существенной вехой в исторически закономерной легитимизации народно-инструментального исполнительства. Таким образом, на государственном и социально-культурном уров-

нях был окончательно утвержден профессионально-академический статус русских народных инструментов, что в наши дни представляется однозначно положительным следствием «антиформалистической кампании» 1948 года.

Действительно, в «Гнесинке», а затем и в республиканской системе вузовской подготовки профессиональных кадров «народникам» впервые была предоставлена возможность получать высшее образование наравне с музыкантами «элитных» профессий – скрипачами, пианистами и т. д. К числу немаловажных атрибутов этого процесса относились: неограниченный доступ к интеллектуальным ресурсам соответствующих учебных заведений; организация самостоятельных структурных подразделений – кафедр народных инструментов, располагавших значительной автономией в плане функционирования и учебно-методического оснащения; наличие комплексных учебных планов, не уступающих и даже отчасти опережающих традиционные. В самом деле, перечень обязательных дисциплин, изучаемых «народниками», подразумевал формирование исполнителя в равной степени как солиста, ансамблевого и оркестрового музыканта. При этом обязательное изучение ряда «сопутствующих» дисциплин (прежде всего, дирижирования, чтения партитур, инструментовки и аранжировки) позволяло студенту не только освоить дополнительную дирижерскую специальность, но и существенно расширить индивидуальное «пространство» творческой самореализации. Здесь подразумевается многогранное развитие универсального «музыкантского комплекса», обретающего некие специфические черты в разнообразных процессах креативной профессиональной деятельности – руководстве инструментальными исполнительскими коллективами, создании оркестровок, переложений, транскрипций и даже оригинальных сочинений для различных ансамблевых и оркестровых составов, отдельных солирующих инструментов и т. д.[57]

---

[57] Недаром из среды музыкантов-«народников» выдвинулись такие выдающиеся симфонические дирижеры, как В. Федосеев и А. Лазарев и В. Понькин; наряду с этим, многие исполнители на народных инструментах – выпускники музыкальных вузов – стремились параллельно или в дальнейшем обучаться на композиторском факультете, приобретая соответствующие профессиональные навыки.

Следует особо подчеркнуть, что такая модель профессиональной подготовки «народников» в рамках отечественной академической традиции реализуется (вплоть до настоящего времени) всеми вновь открываемыми вузовскими факультетами и организуемыми кафедрами народных инструментов. В контексте настоящего исследования, анализируя отечественные учебные программы 1970–1980-х годов для факультетов народных инструментов музыкальных вузов по оркестровому классу и дирижированию, можно констатировать, что классический раздел занимал в учебном репертуаре равнозначное, а порой и доминирующее положение при сопоставлении с оригинальными сочинениями. При этом программа по оркестровому классу (автор-составитель С. М. Колобков) содержала прямое указание на обязательность присутствия сочинений русских и зарубежных композиторов-классиков в программах соответствующего коллектива, а принцип деления учебного репертуара на произведения для оркестра и аккомпанементы (инструментальные и вокальные) в равной степени подразумевал оригинальные произведения и переложения отечественной и зарубежной классики (см. подробнее: [Колобков, 1973; Колобков, 1988]).

Подобным же образом преимущественно опирались на зарубежный и русский классический репертуар учебные программы по дирижированию, что мотивировалось решением конкретных задач в процессе формирования профессиональных качеств исполнителя. Речь шла о корреляции технологической стороны дирижирования (прежде всего, мануальной техники) с художественно-эмоциональным воссозданием композиторского замысла музыкального произведения посредством управления многоплановой фактурой оркестра, дифференциации тембров, распределения и соподчинения многообразных инструментальных функций, адаптируемых к различным жанрово-стилевым условиям, и т. д. Следует заметить, что в примерных экзаменационных программах, распределяемых по семестрам, лишь по окончании II курса утверждался «паритетный» принцип (1 переложение и 1 одно оригинальное сочинение в 4 семестре), тогда как ранее, в 1–3 семестрах, экзамена-

ционная программа чаще всего не предполагала исполнения оригинальных сочинений. Не случайно в репертуарном списке дирижируемых сочинений общее количество произведений для симфонического оркестра и переложений для ОРНИ более чем вдвое превосходило рекомендуемый оригинальный репертуар [Поздняков, Ильина, 1970, с. 5–12].

Важнейшим требованием, неукоснительно соблюдавшимся в 1970–1980-х годах при составлении программ Государственного экзамена по дирижированию (как в среднем специальном, так и в высшем звеньях образовательной системы «школа–училище–вуз»), являлось исполнение лично осуществленного выпускником переложения определенного сочинения для симфонического оркестра. Данное указание, к примеру, было включено в методические рекомендации для педагогов вузов, датируемые концом 1980-х годов [Савицкий, 1989, с. 6]. При этом перечень сочинений, предлагаемых для включения в программу Государственного экзамена, опирался на четко выдержанную дифференциацию:

– переложения и инструментовки сочинений русских композиторов [Там же, с. 10];

– переложения и инструментовки произведений советских композиторов [Там же, с. 12];

– переложения и инструментовки сочинений зарубежных композиторов [Там же, с. 14].

Методический принцип, подразумевавший опору на адаптируемую классическую музыку в процессе подготовки современного дирижера ОРНИ, последовательно реализовывался и в учебной нотной литературе, которая издавалась массовыми тиражами. Наглядным тому подтверждением являются вузовские и училищные хрестоматии по дирижированию для народного оркестра, увидевшие свет в 1976–1986 годах. Приводимые ниже перечни содержания этих пособий (с подразделением на оригинальные и адаптированные произведения) весьма красноречиво свидетельствуют о доминировании музыкальной классики в тогдашней подготовке молодых дирижеров ОРНИ:

№№ п/п	Наименование выпуска	Содержание хрестоматии	
		Переложения и инструментовки	Оригинальные сочинения и обработки
I1	Хрестоматия по дирижированию: Пособие для молодого дирижера ОРНИ. М.: Сов. композитор, 1976. Вып. 1 / сост. В. Смирнов	1. Василенко С. Таборная пляска (из балета «Цыганы») 2. Александров Ан. Ария 3. Прокофьев С. Утро	1. Сама садик я садила (обр. И. Ильина) 2. Смирнов В. Плясовая; Прелюд 3. Василенко С. Светел месяц 4. Гевиксман В. На Волге
	Хрестоматия по дирижированию: Пособие для молодого дирижера ОРНИ. М.: Сов. композитор, 1977. Вып. 2 / сост. А. Поздняков	1. Лядов А. Коляда-маледа 2. Шостакович Д. Фантастический танец № 1 3. Бетховен Л. Largo (фрагмент II части Сонаты № 7 для ф-п.) 4. Шуберт Ф. Agnus Dei (из Мессы G-dur) 5. Рахманинов С. Ночью в саду у меня (сл. А. Блока)	1. Не одна во поле дороженька (обр. Н. Фомина) 2. Бояшов В. Рыба-кит (из сюиты «Конек-горбунок») 3. Поздняков А. Ноктюрн 4. Как по лужку травка (обр. М. Коваля)
	Хрестоматия по дирижированию: Пособие для молодого дирижера ОРНИ. М.: Сов. композитор, 1979. Вып. 3 / сост. В. Смирнов	1. Сабитов Н. Ты – моя песня (сл. Н. Наджми); Вальс 2. Чалаев Ш. Колыбельная 3. Кажлаев М. Плясовая; Песня без слов; Юмореска	1. Васильев Ф. Праздник в деревне 2. Яхин Р. Озорной ветерок; Песня
	Хрестоматия по дирижированию: пособие для молодого дирижера ОРНИ. М.: Сов. композитор, 1980. Вып. 4 / сост. В. Дементьев и А. Черных	1. Бетховен Л. Largo из Сонаты № 2 2. Бизе Ж. Интермеццо (из музыки к драме А. Доде «Арлезианка») 3. Прокофьев С. Классическая симфония (ч. II) 4. Свиридов Г. Маленький триптих (ч. I)	1. Барчунов П. Лирическая поэма
	Хрестоматия по дирижированию: пособие для молодого дирижера ОРНИ. М.: Сов. композитор, 1984. Вып. 5 / сост. В. Смирнов	1. Щедрин Р. Кадриль (из балета «Конек-горбунок») 2. Бойко Р. Думка 3. Гаврилин В. Одинокая гармонь 4. Прокофьев С. Вечер 5. Сабитов Н. Андантино (из балета «Черный Орел»)	1. Смирнов С. Пьеса на тему русской народной песни «Вспомни, вспомни»
	Хрестоматия по дирижированию: пособие для молодого дирижера ОРНИ. М.: Сов. композитор, 1985. Вып. 6 / сост. А. Поздняков	1. Шостакович Д. Фантастический танец № 3 2. Прокофьев С. Вальс (из оперы «Война и мир») 3. Чайковский П. Интродукция к балету «Лебединое	

		озеро» 4. Танеев С. Адажио 5. Кюи Ц. Колыбельная	
I	Хрестоматия по дирижированию для ОРНИ / сост. В. Зиновьев, А. Поздняков: Партитура. М.: Музыка, 1986. (Пед. репертуар муз. училищ).	1. Мусоргский М. Вступление к опере «Сорочинская ярмарка» 2. Аренский А. Марш памяти Суворова 3. Даргомыжский А. Каватина Князя (из оперы «Русалка») 4. Черепнин Н. Шествие (из Музыкальных иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. Пушкина) 5. Петров А. Увертюра к к/ф «Укрощение огня» 6. Гаврилин В. Перезвоны 7. Кальдерон Ф. де Кровавая свадьба (из сюиты «Огонь – Крик – Луна»)	1. Дербенко Е. Русская миниатюра

Если говорить о других ступенях отечественной системы образования «школа–училище–ВУЗ», то переложения рассматривались в качестве базового учебного материала, при помощи которого протекало обучение музыкантов-инструменталистов – исполнителей на русских народных инструментах, еще начиная с 1930-х годов, причем указанная тенденция в дальнейшем являлась доминирующей уже для всех ступеней трехуровневой структуры музыкального образования в СССР. Надлежит особо подчеркнуть, что опора на классический репертуар закономерно приобретала главенствующее значение в системе детского музыкального образования, которая по охвату населения и результативности профессионального обучения в послевоенный период не имела себе равных в мире. Указывая на решающее значение фортепиано, баяна и его европейского «родственника» аккордеона в качестве проводников «культурности», вполне адекватных дискурсу новой, советской эпохи, отечественный музыковед констатирует, что «...фортепиано и гармоника здесь сыграли особую роль, поскольку были способными к воспроизведению многоголосия и, следовательно, могли стать наиболее “всеядными” репрезентантами классической музыки (произведений для оркестра, хора, органа,

различных инструментов, голоса с аккомпанементом и т. д.) в соответствующих транскрипциях» [Раку, 2018, с. 51].

Балалаечники в течение многих десятилетий ориентировались на богатейшее наследие скрипичного (преимущественно классико-романтического) репертуара, учитывая конструктивную и условную тембральную близость инструментария. Не случайно эта область академического исполнительства стала основным источником для транскрипций, создаваемых несколькими поколениями концертирующих балалаечников: А. Доброхотовым, А. Зарубиным, Н. Осиповым, а в дальнейшем – П. Нечепоренко, Е. Блиновым и их учениками. Вот почему «...П. Нечепоренко положил в основу разработанной им системы обозначений приемов игры на балалайке традиционные скрипичные обозначения направления ведения смычка. Е. Блинов при объяснении исполнения многих штрихов также активно использовал приемы из скрипичной методики», – указывает российский исследователь [Паршин, 2002, с. 117].

Сходная ситуация наблюдается в исполнительской практике домристов. Разумеется, они включают в концертный и педагогический репертуар отдельные переложения фортепианной и духовой музыки (произведения для флейты, гобоя, кларнета и др.). Но все же, как подчеркивают специалисты, в соответствующих программах «основную часть переложений занимает скрипичная литература», чему способствуют обнаруживаемые родственные черты инструментализма: «...блестящие виртуозные возможности, богатство исполнительских приемов, обеспечивающих разнообразие артикуляции, певучая кантилена, сравнимая с человеческим голосом», и т. д. Исходя из этого, в домровом исполнительстве последних лет применяется термин «саморазвивающая функция», связанный с претворением классического наследия ряда инструментальных культур в современном репертуаре. К примеру, Т. Варламова соотносит с этой функцией процессы исторического «...совершенствования исполнительства на домре, расширения художественно-выразительных возможностей инструмента с учетом опыта сложившихся

исполнительских и композиторских школ» [Варламова, Варламов, 2000, с. 32].

Таким образом, в послевоенный период сложилось четко структурированное музыкально-образовательное пространство, которое характеризовалось ярко выраженной централизацией. Так называемыми ведущими вузами и училищами, а также разветвленной сетью учебно-методических объединений осуществлялось формирование единой совокупности педагогических стратегий и методологических принципов, а также генерировались основные тенденции в области обучения по тем или иным специальностям[58]. На основании этих установок разрабатывались конкретные методические рекомендации и нормативные учебные программы, которые утверждались и директивными способами внедрялись профильным Министерством в рамках типового учебного плана, обязательного к исполнению для подведомственных отечественных учреждений высшего, среднего специального и дополнительного образования. Вот почему российские музыканты-«народники» уже в послевоенный период обрели четко сформулированную и основательно продуманную стратегию подготовки профессионального исполнителя. В основу данной стратегии была положена классическая система музыкального образования, утверждавшаяся в России начиная с 1860-х годов (открытия братьями Рубинштейнами Санкт-Петербургской и Московской консерваторий), а непосредственно изучаемым «художественно-дидактическим материалом» явилось наследие русских и зарубежных композиторов-классиков, фигурировавших в виде различных адаптаций: переложений, инструментовок, транскрипций или свободных обработок.

[58] Подобными функциями, как известно, были наделены Московская консерватория и ГМПИ им. Гнесиных.

2.2. Переложения академической (симфонической) музыки в свете профессиональных дискуссий о путях развития современных ОРНИ

Динамика конструктивного развития русского народного инструментария и колоссальные преобразования отечественного народно-инструментального исполнительства, начавшиеся в конце XIX века, привели на рубеже XX–XXI столетий к многочисленным дискуссиям, в поле зрения которых оказались фундаментальные основания деятельности оркестров русских народных инструментов. Значимость подобных дискуссий предопределяется объективными причинами роста рассматриваемой сферы, а также поисками ее исторической и ментальной идентичности: как известно, период существования профессиональных ОРНИ насчитывает не более ста лет, тогда как эволюция симфонического оркестра длится уже более трех столетий. Вот почему, размышляя о русском народном оркестре как уникальном художественном феномене, композитор В. Беляев указывает: «…мы являемся свидетелями и участниками очень интересного этапа развития оркестра: повсеместно идут поиски оптимального состава, стилистических предпочтений, места оркестра в музыкальной культуре страны» [К 60-летию Беляева, 2008, с. 38].

Переосмыслению подвергаются и понятие «народный инструмент», и статус народно-инструментального искусства в целом. Эти изменения предопределяются интенсивным процессом развития народно-инструментального профессионального образования и академического исполнительства, а также исчезновением инструментов, причисляемых к народным, из сферы музыкального быта. Постепенное укоренение в современном репертуаре вновь создаваемых сочинений, весьма далеких от фольклорных стереотипов, закономерно порождает сомнения в целесообразности наименования «народный» применительно к инструментам, которые привлекаются для исполнения соответствующей музыки. Исходя из этого, вопросы, рассматриваемые в ходе профессиональных дискуссий, представляются отнюдь не праздными. Точно

сформулированная позиция профессионального сообщества применительно к основополагающим проблемам народно-оркестрового искусства позволит обрести надлежащую уверенность, прогнозируя его ближайшие перспективы, вплоть до своеобразной «программы развития», подразумевающей непрерывные, эволюционные процессы народно-инструментального исполнительства в «диалоге» с профессионально-академическими традициями. В свою очередь, разработка подобной стратегии соотносится с обширным спектром профессиональных задач, решаемых современными исполнителями и композиторами, дирижерами и педагогами (стиль игры, методика преподавания, определение жанровых приоритетов, репертуарная ориентация и др.).

Терминологические разногласия, обусловленные диаметрально противоположными толкованиями смыслового поля «народности», привели к формированию ярко выраженной оппозиции: сторонники «универсально-академического» направления в современном развитии профессионального исполнительства остро дискутировали с приверженцами «фольклоризованного» народного инструментализма. Дискуссии приобрели особый размах начиная с 1970-х годов, чему способствовали определенные процессы в отечественной музыкальной культуре: «новая фольклорная волна» как приоритетная тенденция композиторского творчества и утверждение академической линии в специальном образовании инструменталистов-«народников» (система «школа–училище–вуз»). Четверть века спустя Ю. Ястребов упоминал о громких «...публикациях тех лет, в которых поднимались животрепещущие вопросы... типа “фуга или наигрыш”» [Ястребов, 1998, с. 36].

Поборники «фольклоризма» утверждали, что в результате академизации отечественного исполнительства и профессионального образования неминуемо утрачивается национальная специфика инструментария, лишаемого исторической «культурной почвы». Не случайно в сфере народно-оркестрового искусства основной «мишенью» для критики служили важнейшие репертуарные направления: переложения симфонической музыки и оригинальные сочинения профессиональных современных композиторов. При-

влекались и более ранние утверждения о том, что русский народный оркестр, по сути, «...копирует приемы симфонического оркестра – в итоге гибридная звучность и стилизованные партитуры» [Аксюк, 1956, с. 129].

Наряду с этим, утверждающееся академическое направление в развитии ОРНИ, стремясь демонстративно подчеркнуть современный статус народных инструментов как «внефольклорного» художественного явления, нередко использовало «вербальные манипуляции», порой далекие от действительности. Благодаря подобным «кунштюкам» из официальных названий отечественных народно-оркестровых коллективов (и вновь создаваемых, и широко известных, с богатой историей и замечательными исполнительскими традициями) нередко исчезали традиционные упоминания о «народности» инструментального амплуа. Именно тогда родились такие «оригинальные» названия, как Русский академический оркестр Новосибирской государственной филармонии, Уральский государственный русский оркестр, Красноярский филармонический русский оркестр им. А. Ю. Бардина, Белгородский академический русский оркестр[59]... При этом инструментальный состав и репертуарная политика этих оркестров, функционировавших как «обычные» ОРНИ, изменениям не подвергались.

Кстати, несколько позже аналогичная стратегия возобладала и на постсоветском пространстве, особенно в тех республиках бывшего СССР, где существовали очевидные «параллели» с российским народно-инструментальным искусством: развитая система подготовки профессиональных исполнительских кадров (включая вузовский сегмент); национальные оркестры народных инструментов «академизированного» типа; вовлеченность в орбиту концертно-филармонической деятельности, композиторского творчества и т. д. К примеру, известный украинский педагог и методист Н. Давыдов уверенно заявил о том, что «настало время рассматривать оркестр народных инструментов в его современном академическом репер-

[59] Нынешний Государственный русский оркестр им. В. В. Андреева – преемник андреевского Великорусского оркестра народных инструментов – был переименован несколько позже, и мотивировалось это другими причинами.

туаре как оригинальную разновидность симфонического оркестра» [Давыдов, 1998, с. 11].

В современной России доминирующее стремление к тотальной академизации народно-инструментального исполнительства привело к неоднократным попыткам «унифицировать» профессиональные критерии для сферы народно-инструментального исполнительства, соотнести их с утвержденными профессиональными компетенциями выпускников-«народников» отечественных вузов и колледжей, внедрив данные нормы в единые образовательные и профессиональные стандарты. Такую миссию предполагалось возложить на Профессиональное сообщество деятелей национального академического исполнительского искусства, созданное в 2013 году и объединившее известных музыкантов-исполнителей на народных инструментах, дирижеров ОРНИ и т. д. В Уставе и программных документах Профессионального сообщества провозглашался курс на развитие народно-инструментального исполнительства в русле академизации. Однако в решающий момент, из-за обнаружившихся разногласий, предполагаемая работа по выработке компетенций была свернута и отложена на неопределенный срок.

В целом, периодически возобновляемые дискуссии такого рода представляются непродуктивными и заведомо бесплодными. С одной стороны, формируемые терминологические оппозиции лишены смысловой упорядоченности, поскольку в русском языке определения «народный» охватывает более обширный спектр значений по сравнению с «фольклорным». Так, принадлежность того или иного инструмента к «народной» категории не подразумевает его обязательной включенности в процессы фольклорного музицирования. Наряду с этим, своеобразие, даже уникальность народно-оркестровой сферы заключается не в противопоставлении, а в оригинальном синтезе «фольклоризованного» и «универсально-академического» направлений. Именно синтезирующая тенденция представляется важнейшим отправным моментом в будущем процессе развития ОРНИ. Исходя из этого, Д. Варламов с полным основанием констатирует, что «русский националь-

ный инструментализм, несмотря на условное разделение его на два направления – фольклорное и академическое, представляет собой целостное явление, основанное на синтезе принципов, определяющих функционирование, с одной стороны, народной традиции, а с другой, – академического искусства» [Варламов, 2009, с. 11].

Аналогичную позицию сегодня занимают и музыканты-исполнители. Например, Ф. Липс, констатируя закономерность перехода русских народных инструментов в ранг академических, призывает «…всячески способствовать этому процессу, бережно сохраняя традиции и любовь народа к своей музыкальной культуре» [Липс, 1998, с. 14]. По мнению участников одной из научно-практических конференций (2006), «русские народные инструменты, сочетая в исполнительстве ярко выраженные национальные черты, высокие традиции русской исполнительской школы и достижения западноевропейской культуры, могут и должны стать в авангарде культурной экспансии России в мире» [Решение Международной конференции, 2006, с. 37].

Заметим, что современное позиционирование русского народного инструментария в полной мере предрасположено к такой «многоликости». Традиционные инструменты, модифицированные в соответствии с нормами академического концертного исполнительства, сохраняют важнейшую особенность фольклорного прототипа – характерный, узнаваемый тембр как олицетворение национального «звукоидеала»[60]. Указанная особенность позволяет рассматривать подобные инструменты в качестве народных, поскольку они «…в своих коренных, типологических чертах на протяжении многих поколений существовали в данной этнической и социокультурной среде как тембровые средства выражения традиционно бытующей в ней музыки» [Имханицкий, 1987, с. 20].

Кроме того, представляется едва ли уместным оценивать академизацию как «регресс» народно-инструментального исполнительства, апеллируя к аб-

[60] Подразумевается «звукоидеал этнической культуры» – выражение И. Земцовского, адресованное музыкальному фольклору [Земцовский, 1976, стб. 898].

страктному понятию «народный оркестр» или «народный инструмент»: в таком случае нам следовало бы признать народно-оркестровое и в целом народно-инструментальное исполнительство специфически замкнутым «универсумом», ограниченным лишь имманентной системой координат, бесконечно воспроизводящим и актуализирующим самое себя. Можно лишь сожалеть, что данный концепт тиражируется и музыкантами-«народниками» консервативной ориентации, и воинствующими ревнителями «академизма». Вопреки различиям в используемой аргументации, обе указанные группы тяготеют к сходному восприятию ОРНИ как сугубо утилитарного (а значит, художественно ограниченного) явления и не приемлют методологически продуктивных альтернатив, связанных с осмыслением данного феномена и подразумевающих поливариантные стратегии его развития. Вульгаризированная интерпретация народного оркестра в качестве своеобразного «конгломерата» интонационных штампов и жанровых условностей (о которой упоминают в своих интервью и беседах В. Беляев, М. Броннер, Г. Зайцев и другие известные отечественные композиторы) предопределяет его рассмотрение в числе периферийных исполнительских явлений, заведомо чуждых академической музыкальной традиции [Имханицкий, 1981, с. 75–76]. Косвенным тому подтверждением являются критические высказывания, в которых акцентируется необходимость преодоления этого «околопрофессионального снобизма». К примеру, на одном из «Круглых столов», посвященных развитию русского народного оркестра, было высказано резонное пожелание: «…нужно содействовать тому, чтобы не было такого странного и совершенно необоснованного отношения к этому оркестру как к чему-то второстепенному. Действительно, музыканты, которые играют в народном оркестре сегодня, совсем не хуже, чем музыканты симфонического оркестра, – то же самое образование, те же консерватории. Поэтому точка зрения, возникшая 50 лет назад, уже давно устарела» [Русский народный оркестр. XXI век, 2002, с. 5].

Разумеется, на поверхностный взгляд, живучести «давно устаревшей точки зрения» в какой-то мере способствует традиционный состав ОРНИ, а

также общепринятое наименование, соотносимое с конкретной национальной идентификацией и формально очерченными этнокультурными и географическими рамками. В таком аспекте прослеживается отличие не только от симфонического оркестра, издавна вызывающего ассоциации с европейским культурным универсализмом и «космополитизмом», но и духового или эстрадного, приобретших «интернациональный» характер значительно позже.

Впрочем, помимо обозначенной видимой причины, существуют и не столь явные, порой ощущаемые интуитивно эстетические противоречия, унаследованные оркестром от минувших эпох. Именно эти противоречия вновь и вновь побуждают специалистов обращаться к размышлениям на актуальную тему: как объяснить тот парадоксальный факт, что народно-оркестровое искусство до сих пор остается на периферии отечественной музыкальной культуры, несмотря на более чем столетнюю историю, весомые творческие свершения в различных музыкальных жанрах и бесспорные исполнительские достижения?

По нашему мнению, в поисках ответа на этот вопрос необходимо учитывать следующее. На протяжении исторически благоприятного периода, способствовавшего прочному укоренению народно-оркестрового исполнительства в пространстве отечественной культуры (рубеж 1940–1950-х – начало 1980-х годов), ОРНИ был придан статус проводника официальной «народности в музыке», полностью отвечающего критериям «социалистического реализма» (демократичность, народность, партийность). Этот период, безусловно, явился во многих отношениях основополагающим для формирования профессионального народно-оркестрового исполнительства. Однако гипертрофированное понимание смыслового предназначения «народной музыки», в основном преобладавшее на протяжении советской эпохи, прочно ассоциировало ее с такими понятиями как «банальная доступность» и понятность, а порой – откровенная развлекательность и непритязательность. Указанная тенденция имела негативные последствия, способствовавшие неоправданному крену ОРНИ в сторону эстрадно-джазовой музыки, смещая народно-

оркестровое исполнительство на позиции «эрзаца» соответствующих ансамблевых и оркестровых коллективов. Разумеется, нельзя утверждать, что подобная профанизация была намеренной и целенаправленной политикой, скорее это были издержки, вызванные рядом объективно сложившихся обстоятельств. С одной стороны, массовый «наплыв» дилетантской нотной литературы, публикуемой огромными тиражами в государственных издательствах и предназначенной для многомиллионной самодеятельной армии оркестрантов, инспирировал устойчиво отрицательное отношение к народному оркестру, якобы не способному воплощать масштабные и глубокие художественные замыслы. С другой стороны, развернувшаяся в 1960–1970-х годах активная гастрольная деятельность ведущих народно-оркестровых коллективов за рубежом провоцировала формирование (в угоду невзыскательным вкусам публики) «экспортного» репертуара, тиражирующего «разухабистые» обработки народно-танцевальных мелодий или «фольклорно-декоративные» аккомпанементы русским песням и романсам в исполнении прославленных солистов – И. Петрова, В. Левко, Б. Штоколова, Е. Образцовой и других (так называемый «матрешечный» стиль ОРНИ).

К сожалению, и творчество профессиональных композиторов того времени, обращавшихся к созданию оригинальной музыки для народных оркестров, не избежало влияния официальных эстетических установок псевдонародного характера. Эти «уступки дурновкусию» вызывали остро негативную реакцию со стороны определенной части академических музыкантов и слушателей: «Если И. Стравинский и Д. Шостакович использовали в своем творчестве вульгарные и расхожие песенные обороты в качестве гротеска, ироничного вплетения символов песенной банальности в авторскую стилистику, развивающую традиции русского и европейского симфонизма, то в музыке для народного оркестра подобного рода тематизм зачастую звучал “на полном серьезе” как самоценность. Сформировался и соответствующий арсенал средств музыкальной выразительности, который в силу своей оторванности от процессов развития камерно-инструментальной музыки XX ве-

ка был и остается неинтересен широкому кругу композиторов, музыкантов и подготовленной публики» [Беляев, 2003, с. 5].

Естественно, в подобных «глобальных обобщениях» даже высококлассные народно-оркестровые коллективы филармонического уровня оказывались «за гранью профессионализма», а культивируемая жанровая сфера в целом отождествлялась с дилетантизмом и безнадежной «отсталостью». Подобные утверждения в духе академического ригоризма не ограничивались субъективно-тенденциозными оценками конкретных художественных явлений: отвергался репертуар ОРНИ как таковой, начиная с оригинальных партитур и заканчивая опытами «ретрансляции» классической музыкальной культуры в адаптированном виде.

Следует заметить, что подобные эстетические «оппозиции» сопутствовали еще концертным выступлениям Великорусского оркестра В. Андреева в 1900–1910-х годах, причем тогдашние «инвективы» нередко наделялись идеологизированным подтекстом. Крайне жестко высказался по данному поводу С. Рахманинов, пребывая в эмиграции (1919) и оценивая персональный вклад императора Николая II в русскую культуру: «Уровень его развития станет ясен, если вспомним, что его любимым музыкальным развлечением был оркестр балалаечников под управлением Андреева. Этот ансамбль превосходных народных музыкантов был хорош сам по себе, но в смысле музыкальной ценности – это примерно то же, что американский мандолинный оркестр, или ансамбль банджо, по сравнению с симфоническим оркестром» (цит. по: [Пересада, 2001, с. 41]). Заметим, что фактически сходный «когнитивный диссонанс» в отечественной культуре существовал на протяжении 1950–1960-х годов.

Более того, композитор М. Броннер упоминает о распространенности подобных воззрений и в наши дни: «До 50 лет, считая себя образованным музыкантом, я совершенно не принимал всерьез подобную форму бытования музыки. <…> Я уверен, что и среди моих коллег не все бывали на концертах оркестров русских народных инструментов, потому что думают (и это за-

блуждение среди музыкантов, может быть, распространено больше, чем среди публики), будто это что-то рудиментарное, отмирающее, никому не нужное» [Устинов и др., 2009, с. 4].

Между тем, вопреки живучести подобных стереотипов, дальнейшее будущее ОРНИ, несомненно, связано с профессиональной академической музыкой, ибо логика оркестровой эволюции изначально подразумевает устремленность от любительского музицирования к профессиональному исполнительству. В народе нет оркестров – есть ансамблевые сочетания инструменталистов, которые выступают неким связующим звеном между отдельными музыкантами-самородками и профессиональной оркестровой культурой: «Ансамблевая организация способна функционировать как в фольклорной, так и в академической среде, но фольклор (если он выражает себя средствами фольклора) способен “выделить” только ансамблевую форму, в то время как оркестр – порождение академической культуры определенного стиля» [Тарасов, 2018, с. 24]. Таким образом, можно установить важный тезис о принципиальном различии, характеризующем базовые принципы функционирования народно-оркестровых и народно-ансамблевых исполнительских коллективов: первое всецело связано с письменной музыкальной традицией, второе, во многом наследующее и развивающее фольклорную традицию, идущую от скоморошьей культуры, амбивалентно, и способно существовать одновременно в письменной (профессиональной) и бесписьменной (фольклорной) традициях.

Исходя из этого, представляется вполне естественным, что развитию оркестровых коллективов должно сопутствовать накопление оригинального репертуара. Эта взаимосвязь подтверждается и крупнейшими композиторами современности. Так, известно высказывание Д. Шостаковича, откликнувшегося на концерт ОРНИ под руководством В. Федосеева следующим образом: «Жизненность жанра и его судьбу определяет оригинальный репертуар. Есть оригинальная музыка – есть такая отрасль музыки, есть такой жанр» (цит. по: [Колобков, 2001, с. 1]). Вместе с тем соответствующий репертуарный фунда-

мент в значительной степени (особенно в период становления и первоначального развития данной сферы исполнительства) формируется благодаря переложениям и инструментовкам, прежде всего симфонической и камерной (оркестровой и ансамблевой) музыки. Необходимость подобных «заимствований» предопределяется теснейшей взаимосвязью оркестрового исполнительства с письменной музыкальной традицией и тяготением указанной сферы исполнительства к «диалогам» именно в пределах профессионально-академической сферы.

Устанавливая детерминированность рассматриваемого процесса и определяя последовательность взаимообусловленных звеньев народно-инструментальной эволюции, А. Банин указывает: «…потенциал инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции оказался столь высоким, а значение ее исконных инструментальных форм для нации, для народа столь велико, что в конце XIX века, несмотря на расцвет русского композиторского творчества европейского направления (музыка для инструментов симфонического оркестра), из ее недр выходит еще одна составляющая инструментально-музыкального профессионализма письменной традиции – андреевский оркестр русских народных инструментов…». Указанная составляющая «...за исторически кратчайший срок (менее ста лет) достигла к настоящему моменту поразительных результатов и, хотя не поднялась до уровня симфонической музыки, но в значительной степени к нему приблизилась» [Банин, 1997, с. 11–12].

Иными словами, оркестр «андреевского» типа генетически тяготеет к существованию в контексте профессиональной академической музыкальной культуры. Исходя из этого, резонно утверждать, что дальнейшее развитие ОРНИ будет происходить в соответствии с некими имманентными закономерностями, вплоть до максимального приближения к уровню симфонического оркестра. Безусловно, устная и письменная традиции народно-инструментального исполнительства вполне могут сосуществовать, развиваясь параллельно и не противореча друг другу. Однако в процессе дальнейше-

го развития ОРНИ будет неуклонно отдаляться от своих истоков – музыкальной культуры быта и досуговых сфер искусства; вполне определенно выявится устремленность данного феномена к радикальному обособлению в социокультурном пространстве новейшей эпохи. Такое обособление будет связано, прежде всего, с поиском самобытных форм, определяющих смысловые основания и фундамент творческого бытия, с углубленным постижением собственной культурной миссии, обоснованием социально-исторической функции и статуса, а также индивидуальной эстетической ценности. При этом кристаллизация сущностно-бытийных форм, связанных с общей исполнительской стилистикой, сценическим амплуа, а также совокупностью музыкально-выразительных средств и приемов, закономерно приведет к полномасштабному раскрытию художественного потенциала ОРНИ в процессе воплощения оригинальных композиторских замыслов. Достижению сформулированной выше цели будет способствовать и последовательное расширение народно-оркестрового репертуара, с привлечением лучших образцов русской и европейской инструментальной (прежде всего, симфонической) классики, адаптируемой путем различных переложений, инструментовок и т. д.

Безусловно, описанные тенденции в наши дни встречают понимание и поддержку со стороны далеко не всех представителей профессионального сообщества. Полемически заостренные высказывания приверженцев «фольклоризма» в развитии народно-оркестрового исполнительства зачастую демонстрируют категорическое неприятие соответствующих эволюционных процессов: «…не пора ли нам, народникам (кто таковым себя еще считает, поскольку имеются уже и “отказники”), вернуться, пока не поздно, к тому перекрестку, на котором мы свернули на чистый профессионально-академический “автобан”, пренебрегши широкой, хотя и не всегда гладкой андреевской дорогой, по которой успешно двигались прежде?» [Андрюшенков, 2005, с. 30]. В связи с декларируемым «мотивом возвращения», закономерен вопрос: какую именно «дорогу» предначертал некогда народно-оркестровому жанру сам В. Андреев?

Как отмечают современные исследователи, первоначальная андреевская идея была связана с формированием оркестра не в исконной среде народного музицирования, а на широко трактуемой «русской почве»: это позволило бы охватить «универсальный» репертуар – от оркестровой обработки до симфонии [Тарасов, 2018, с. 24]. Реальные факты свидетельствуют, что «фольклоризм» в целом не был близок Андрееву. Сошлемся хотя бы на его композиторское творчество: из сорока произведений для балалайки с фортепиано и Великорусского оркестра лишь девять (!) опираются на фольклорные первоисточники (пять обработок русских народных песен для солиста и четыре оркестровых партитуры). На протяжении советского периода (эпохи, с которой принято связывать успешное движение «по широкой дороге Андреева») были обнародованы две соответствующих пьесы для ОРНИ – Вариации на тему русской народной песни «Светит месяц» и «Пляска скоморохов» (в ее основу положены интонации плясового наигрыша «Камаринская»)[61], тогда как в перечне прижизненных андреевских публикаций аналогичные издания отсутствуют вообще (см.: [Шабунина, 2019, с. 315–316]).

Известные факты, относящиеся к созданию Великорусского оркестра, также позволяют выявить ориентацию Андреева на общеевропейский путь развития симфонического исполнительства. Достаточно упомянуть хроматизацию, упорядочение строя (квартовое соотношение) по аналогии со струнно-смычковым семейством, обращение к известному скрипичному мастеру Ф. Пасербскому для создания подобных тесситурных разновидностей и фактическое «заимствование» первых названий вновь создаваемых инструментов, опирающееся на распространенную итальянскую терминологию [Максимов, 1983, с. 8]. Это указывает на целенаправленное приспособление соответствующего оркестрового инструментария к письменной традиции, к дальнейшему существованию за рамками фольклорного бытования и перспектив-

[61] См.: Андреев В. Избранные произведения для оркестра народных инструментов / сост. П. Алексеев. М.: Музгиз, 1960; Андреев В. Четыре пьесы для оркестра народных инструментов. М.: Музгиз, 1948; переизд. обеих пьес: Антология литературы для оркестра русских народных инструментов / сост. С. Колобков. М.: Музыка, 1984. Ч. 1.

ному использованию в многообразных художественно-музыкальных модусах.

Как видим, оценивая реформу Андреева и его соратников, можно говорить об условном процессе «эмансипации» народного инструментария, приближаемого к «универсальному» статусу инструментов симфонического оркестра. Ключевым мотивом в данном случае является стремление достичь высшего уровня музыкально-абстрагированного обобщения, связанного с концентрированным выражением имманентной сущности европейского симфонизма. В данном отношении деятельность Андреева перекликается с глинкинскими новациями. Согласно характеристике Б. Асафьева, соединив «русскую мелодию с европейским классическим симфоническим музыкальным языком», создав на русской мелодической основе классические образцы национальной музыки, сплавляемые с достижениями «иноземной солидной культуры» [Асафьев, 1952, с. 78], Глинка придал «русскости» необычайные художественные масштабы. «Он был первым из русских композиторов, сумевшим проникнуть в коренные основы народной жизни и в то же время стать на уровень высочайших достижений мирового музыкального искусства», – пишет Ю. Келдыш [Келдыш, 1986, с. 23].

О близости сопоставляемых исторических явлений наглядно свидетельствует и принадлежащая Андрееву идея использования народного инструментария в усовершенствованном виде, эстетически и технологически близком симфоническим инструментам. Она, по сути, была изначально реализована в симфоническом творчестве Глинки, органично запечатлевшем русский национальный инструментальный колорит. Как отмечает Г. Благодатов, «специфической особенностью оркестра Глинки является воспроизведение звучания русских народных инструментов. В сцене встречи Собинина он подражает звучанию жалейки и балалаек; в “Камаринской” – свирели, жалейки, волынки и балалаек; в обеих песнях Баяна – гуслей. <…> В репризе “Камаринской” есть место, звучащее как стилизация игры народного ансамбля…», и т. д. [Благодатов, 1969, с. 177].

Вновь подчеркнем, что существование ОРНИ в традиционной фольклорной среде вряд ли возможно: это, как отмечалось выше, противоречит его генезису, который несомненно чужд самой природе народно-ансамблевого музицирования. Формирование оркестра не происходит стихийно, без участия организующего начала, поэтому путь оркестрового исполнительства заведомо определяется другой исторической парадигмой. Вместе с тем становление и развитие оркестрового организма – процесс сложный, едва ли направляемый какими-то стереотипными установками, следование которым гарантирует однозначный успех: «Эволюция симфонического оркестра учит тому, что оркестр становится таковым лишь тогда, когда композиторы осознавали его как органически целое, ясно представляя себе его составляющие. Национальные симфонические школы в большей степени вырастали из особой трактовки синтезированных качеств традиционной национальной музыкальной культуры. Но если это было законом эволюции симфонической партитуры, то не менее правильно такое требование для партитуры оркестров народных инструментов» [Благовещенский, 1986, с. 286].

Разумеется, указанный путь предначертан и народному оркестру, чья судьба во многом зависит от современных и будущих композиторов. Однако, соглашаясь с процитированным автором, что дальнейшее развитие ОРНИ инспирируется, прежде всего, синтезом национальных музыкальных традиций в контексте профессионального академического музыкального мышления, что симфонизация народно-инструментальной музыки должна осуществляться «...путем глубокого творческого переосмысления и создания на традиционной основе новых по качеству национальных черт инструментализма» [Там же, с. 287], все же необходимо указать на чрезмерно категоричные рассуждения о легковесной «бескрылости и беспочвенности», адресуемые переложениям в репертуаре ряда коллективов [Там же, с. 286–287].

Симфонизация ОРНИ, по нашему мнению, не является достаточным основанием для того, чтобы «…рассматривать оркестр народных инструментов в его современном академическом репертуаре как оригинальную разно-

видность симфонического оркестра…», к чему призывает Н. Давыдов [Давыдов, 1998, с. 11]. Такая попытка «скорректировать» типологическую принадлежность ОРНИ выглядит преждевременной и во многом спорной. Постепенно встраиваясь в профессиональную сферу академического исполнительства, народный оркестр, тем не менее, сохраняет присущие ему важнейшие признаки:

– характерную тембровую окраску, тяготеющую к сфере русско-национального и семантически ассоциируемую с русским мелосом;

– устойчивые жанрово-стилистические характеристики: а) преимущественно камерную громкостно-динамическую палитру (в составе ОРНИ отсутствует полномасштабный эквивалент медной духовой группы симфонического оркестра) и, в силу этого, безусловные преимущества в плане гибкой динамической нюансировки; б) темброво-фоническое своеобразие, порождаемое особым вибрационно-трепетным колоритом (что достигается благодаря характерным приемам звукоизвлечения струнно-щипковой группы, включая использование tremolo как основного исполнительского приема, наделенного огромным выразительным потенциалом в плане широты мелодического дыхания);

– уникальную морфологическую систему музыкальных жанров.

Не лишним будет напомнить, что и В. Андреев еще в начале XX века предостерегал от попыток трактовать Великорусский оркестр в духе «подражаний» симфоническому, поскольку соответствующая тенденция обрекла бы вновь созданный коллектив на прозябание в качестве «неполноценного суррогата», лишенного самобытности и оригинальности. Как отмечал Андреев, «Великорусский оркестр в своем целом представляет совершенно самостоятельный и независимый элемент, а потому мнение о каком-то “суррогате”’ не только не имеет хотя бы малейшего основания, но... совсем даже неприменимо» [Андреев, 1986, с. 95].

Таким образом, следует полагать, что ОРНИ должен утвердиться в сфере академической музыкальной культуры как художественно самоценный

феномен, свободный от формальной стандартизации по универсальным «лекалам» европейского инструментализма. Во многом этот процесс будет определяться наличествующим репертуаром – качественным уровнем и удельным весом оригинальных сочинений и высокопрофессиональных переложений симфонической литературы[62]. С одной стороны, основным критерием в процессе создания оригинальных сочинений крупной циклической (или значительной по масштабам одночастной) формы, а также отбора сочинений, предназначенных для адаптации, должно явиться наличие важнейших признаков симфонического мышления, определенного еще Б. Асафьевым как «...непрерывность музыкального (в сфере звучаний предстоящего) сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных» [Асафьев, 1981, с. 97]. Иными словами, подразумевается особая роль драматургической процессуальности, не ограниченной простым сопоставлением образов (что нередко встречается в музыке для ОРНИ), а предполагающей их движение, развитие и достижение иного смыслового качества. С другой стороны, представляется необходимым поиск новых путей организации звукового пространства и использования такого арсенала средств музыкальной выразительности, которые позволили бы органично соотнести воспроизводимый круг образов с тембровой сферой народно-оркестрового инструментария, не вызывая ассоциаций с «подражанием» симфоническому оркестру.

Естественно, последний фактор играет более важную роль при выборе того или иного материала для переложения и инструментовки, поскольку от степени соответствия исходного материала специфическим признакам на-

[62] Оригинальную мысль о своеобразной жанровой инверсии между симфоническим и народным оркестрами (по нашему мнению, благоприятствующей процессу академизации ОРНИ) высказал современный московский композитор Г. Зайцев: «Жанр симфонии нуждается в новом оркестре, и в XXI веке народный оркестр может дать этому жанру новую, благодатную почву, какую в XX веке этому жанру дали камерный оркестр или так называемая симфониетта (ансамбль солистов). Обогатившись камерными симфониями в XX столетии, этот жанр дал и ряд шедевров в своем исконном коллективе. Так что симфония в ОРНИ может не только повысить общекультурный статус народного оркестра, но и благотворно повлиять на ход развития симфонизма вообще» [Зайцев, 2008, с. 32–33].

родно-оркестрового инструментализма зависит уровень адекватности осуществляемого переинтонирования музыкального произведения новым тембро-во-акустическим условиям. Вот почему целенаправленное пополнение репертуара ОРНИ переложениями и переоркестровками выдающихся образцов симфонической музыки должно активизировать процесс создания и дальнейшего воплощения оригинальных сочинений, отвечающих современным требованиям академического музыкального искусства.

Возвращаясь к противоречивым оценкам переложений в публикациях о народно-оркестровом исполнительстве, следует признать, что подобная «разноголосица» профессиональных мнений весьма симптоматична. Так, встречаются призывы к современным композиторам сочинять для ОРНИ как можно «авангарднее»[63]. Напротив, довольно редко встречается аналогичная заинтересованность в адаптации значимых образцов академической музыки для ОРНИ. Порой, к сожалению, присутствует радикальное противопоставление сопоставляемых репертуарных сфер, связанное с доминированием одной из них в ущерб другой. Уже в XXI столетии, в отчетном докладе на одном из съездов Союза композиторов России, в связи с актуальными проблемами народно-инструментального репертуара, был озвучен полемически заостренный вопрос: «…можно ли заниматься переложением классической музыки в таких больших масштабах?» (В. Казенин; цит. по: [Колобков, 2001, с. 2]). Более категорично высказался известный композитор Г. Фрид, заметив, что для ОРНИ «...нужно создавать свою музыку, а не заниматься переложением симфонических произведений» (цит. по: [III фестиваль 2005, с. 11]). Впрочем, существует и другая позиция, отстаивающая необходимость параллельного

[63] Напомним о фестивалях современной музыки для ОРНИ (в частности, регулярно проводимом с начала 2000-х годов московском фестивале «Музыка России») или современной музыки в целом, предполагающих исполнение подобных сочинений (так, фестиваль «Ростовские премьеры» традиционно уделяет особое внимание народно-оркестровым премьерам, включая не только вновь созданные оригинальные сочинения, но и переложения современной академической музыки для симфонического и камерного оркестров). Иногда номинация «музыка для народных оркестров» присутствует в положениях отечественных конкурсов по композиции (например, Всероссийского конкурса им. М. Ипполитова-Иванова, состоявшегося летом 2020 г.).

саморазвития обеих репертуарных сфер: «Роль переложений всегда была и будет значительна для тех оркестров и отдельных инструментов, которые сравнительно поздно вошли в музыкальную практику, так как в истории музыки происходит отбор ценностей, а не замена ранее созданного произведения новым. Например, написание А. Глазуновым “Русской фантазии” вовсе не означает, что мы должны вычеркнуть из списка переложений какое-нибудь произведение, но и обратная замена неправомерна. Названным репертуарным линиям лучше предоставить саморегуляцию и, если угодно, даже свободную конкуренцию» [Тарасов 2018, с. 23].

В целом, подводя итог, следует констатировать, что существующий ныне репертуар народных оркестров не отличается многочисленностью художественно значимых образцов современной музыки. Исходя из этого, на данном этапе сохраняется примат оригинальных сочинений в процессе развития данной жанровой сферы. Однако переложения и переоркестровки симфонической и камерно-оркестровой музыки также занимают существенное место в современном процессе академизации ОРНИ. Как и вновь создаваемая оригинальная музыка, подобные адаптации предполагают решение исполнительскими коллективами сложных художественных задач, что влечет за собой поиск и внедрение разнообразных приемов игры, выразительных эффектов и т. д., способствуя всемерному развитию творческого потенциала народных оркестров.

2.3. Пополнение и обогащение репертуарного фонда симфонических переложений как значимый фактор профессионализации и развития современного русского народно-оркестрового инструментализма

Характеризуя стилистическую сторону большинства новейших сочинений, исполняемых современными ОРНИ, приходится констатировать, что многое из написанного и опубликованного имеет сугубо эстрадную, поверх-

ностно-развлекательную ориентацию. Разумеется, подобный «сдвиг», вопреки самоочевидным предположениям, не является характерной приметой исключительно последних десятилетий. Коммерциализация, сопровождаемая тяготением ОРНИ к эстрадной развлекательности, наметилась еще в конце 1950-х – начале 1960-х годов, о чем свидетельствуют некоторые публикации в периодике тех лет. Так, анализируя состояние русских народных оркестров тех лет и, в частности, фиксируя негативные тенденции в деятельности Оркестра им. Н. П. Осипова, известный дирижер, художественный руководитель и организатор ряда самодеятельных ОРНИ А. Дорожкин писал: «В последнее время инструментаторы этого коллектива стали подражать модным эстрадным, порой даже джазовым звучаниям (например, обилие оркестровых “реплик”, заглушающих мелодии). Между тем вряд ли надо доказывать, что русский народный оркестр, не лишенный права на эстрадность, должен искать и в ней свой собственный путь» [Дорожкин, 1957, с. 52].

На протяжении более чем шести десятилетий, отделяющих эти строки от современности, общая тенденция к охвату «популярного», упрощенно-доступного эстрадного репертуара многократно усилилась, приобретя в 1990–2010-е годы повсеместный и господствующий характер. Этому процессу, как известно, способствовали различные факторы: от последствий социальных потрясений «ранней постсоветской эпохи» и связанной с ними порочной установки на «рентабельность» культуры (включая народно-оркестровое исполнительство) как определенной «сферы обслуживания», удовлетворяющей непритязательные запросы «массового слушателя», – до слепого копирования безусловно худших образцов западного масскульта, обосновавшегося в национальном культурном пространстве благодаря псевдонаучным демагогическим лозунгам о всеобщей «глобализации» и «демократизации» художественных процессов. Навязчивая пропаганда и агрессивное рекламное продвижение соответствующей «музыкальной продукции» были призваны способствовать успешному решению вполне конкретных идеологических задач. Так, целенаправленно осуществляемая «культурная

экспансия» формировала у наивных обывателей ментальные стереотипы, отвечающие установкам чуждого, в значительной степени враждебного образа жизни, исподволь выхолащивая и подменяя национально-почвенные традиции и представления, религиозные верования и обычаи – фундаментальные составляющие культурно-мировоззренческой парадигмы любого народа.

Учитывая изложенное, следует заметить, что переложения симфонической музыки для ОРНИ, с одной стороны, позволяют существенно расширить оригинальный репертуарный пласт народно-оркестровых сочинений (и жанрово-стилевую палитру исполняемых концертных программ в целом); с другой стороны, – благоприятствуют видимому прогрессу сферы отечественного национального инструментализма в плане академизации. Тем самым активно утверждается вектор исторического развития ОРНИ, связанного с поступательным совершенствованием художественных форм и аналогичной кристаллизацией «имманентных» музыкально-выразительных инструментальных средств, на должном уровне репрезентирующих *национальную идентичность* и определенную этническую принадлежность. Эта тенденция заслуживает особого внимания, поскольку наметившийся «сдвиг» отечественного народно-оркестрового искусства в сторону «популярно-эстрадного» репертуара закономерно порождает вопрос о жанровом соответствии инструментария и стилистической направленности исполняемых произведений. В самом деле, традиционный состав ОРНИ, без каких-либо атрибутов современного эстрадного оркестра (звукоусиливающей аппаратуры, ударной установки, электроакустических и электронных инструментов), едва ли способен должным образом воплощать на концертной сцене музыкальные сочинения, в стилевом и ментальном отношении абсолютно чуждые его исконной природе и звуковому «тезаурусу» русской национальной культуры.

Между тем переложения симфонической музыки, сконцентрировавшей в себе высшие достижения европейской универсальной композиторской техники, уже сейчас продуктивно функционируют в качестве «связующего элемента», при помощи которого народно-оркестровое исполнительство, всту-

пая в своеобразный «межкультурный диалог» с академическим звуковым наследием прошлого и настоящего, достигает уровня целостного постижения глубинных основ национальной художественной традиции. Тем самым реализуется эффект «размыкания границ» изначально сформированного звукового пространства ОРНИ, что благоприятствует его постепенному выходу в «многополярную» музыкально-исполнительскую «вселенную» III тысячелетия и, в конечном счете, становится залогом жизнеспособности и дальнейшего плодотворного развития русского народного оркестра. Такое диалогическое взаимодействие различных музыкальных культур осуществляется, в частности, путем адаптирующих народно-оркестровых переложений различных образцов симфонического творчества. Благодаря этому изначальный диалог закономерно перерастает в *творческую ассимиляцию* – явление органичного усвоения и последующего воссоздания музыкально-стилевых образований, принадлежащих сравнительно ранним периодам развития европейской культуры (а также ряда внеевропейских культур), наряду с некоторыми современными явлениями музыкального искусства. Данный факт удостоверяется фактическим присутствием в звуковом ареале (или, по выражению Н. Герасимовой-Персидской, «в пространстве культурной ойкумены» – см.: [Герасимова-Персидская, 1975, с. 33]) современного ОРНИ целого ряда произведений, стилистика и общие структурные закономерности которых, на поверхностный взгляд, крайне далеки от исконного художественно-выразительного потенциала соответствующих коллективов.

При этом, несомненно, осуществляется полномасштабное воссоздание («регенерация») важнейших свойств музыкального языка, присущих объекту ассимиляции – в рассматриваемом конкретном случае достижений европейского симфонизма. Согласно характеристике, принадлежащей Л. Березовчук, обозначенные свойства реализуются в трех аспектах: «...синтаксический характеризует структуру музыкального языка, проявляясь в текстах произведений в сфере музыкального синтаксиса; семантический аспект реализуется в музыкальной речи – конкретных произведениях; прагматический аспект,

обусловливающий коммуникативную функцию языка, проявляется в сфере жанров, которые понимаются как способы функционирования музыкальных явлений в конкретной социальной историко-культурной среде» [Березовчук, 1981, с. 61]. Комплексная *ассимиляция* этих составляющих в недрах народно-оркестровой культуры посредством адаптируемого симфонического репертуара выступает одним из важнейших факторов *интегративного процесса как взаимопроникновения двух художественных «пространств» с последующим генерированием определенных «совокупных» форм художественного высказывания.* Такое взаимопроникновение народно-оркестрового исполнительства и академической традиции симфонизма понимается здесь не как линейное перемещение из одной «системы координат» в другую, но как многомерное расширение «ментального спектра» ОРНИ (в эстетическом, социокультурном и музыкально-технологическом смыслах), с безусловным сохранением исходного национально-сущностного предназначения, которое выступает смысловым ядром данного процесса, направляющим и упорядочивающим модернизационные изменения в русле академизации. Используя философскую терминологию недавнего прошлого, допустимо сравнить процессы академизации народно-оркестровой культуры с «надстройкой», а подразумеваемую исконную сущность (национальную идентичность) – с «базисом». Последний, естественно, приобретает фундаментальное значение, тогда как «надстройка» способствует необходимым коррекциям «базиса», многообразно воздействуя на него, «катализируя» соответствующие процессы развития, обновления и т. д. Именно в этом заключается продуктивная составляющая многолетних профессиональных дискуссий о «приемлемости» или «неприемлемости» обозначенных тенденций, о фактической «народности» современных ОРНИ, их связях с фольклором и «популярной» музыкой наших дней.

Следует полагать, что освещаемый процесс развития народно-оркестрового исполнительства, с одной стороны, заведомо не противоречит историческому генезису ОРНИ, поскольку В. Андреев «...оставил нам рус-

ский национальный оркестр и новые музыкальные инструменты – национальные по происхождению и академические по своему содержанию» [Вольфович, 1997, с. 193]. С другой стороны, данный процесс тем более соответствует новейшей ситуации в мировой культуре: подразумевается доминирующее стремление к использованию творческого опыта едва ли не всех минувших эпох и целенаправленной опоре на совокупность художественного наследия в целом (не исключая музыкальную «архаику», искусство внеевропейских народов и цивилизаций, а также древнейшие пласты фольклора). Все это осознается как органически взаимосвязанные части некоей «планетарной» (общечеловеческой) целостности, с присущими ей характерными свойствами, в первую очередь, тяготением к формированию «универсальной» звуковой картины мира с позиции «многоголосного» *полилога культур*. Видимым следствием характеризуемой тенденции становится преобладание «стереостиля» в качестве интегративной «константы» современного художественного мышления: последнее характеризуется стилевой множественностью, воссоздаваемой посредством изощренного комбинирования, взаимодействия и синтезирования различных элементов.

Кроме того, исходя из определения С. Рождественской, рассматривающей народную традицию как «...сохранение духовных ценностей народа в образно-художественном выражении искусства и осуществление их *адаптации к изменяющимся историческим и социально-экономическим условиям*» (курсив наш. – М. К.) [Рождественская, 1981, с. 28], именно поступательно-эволюционный процесс является наиболее продуктивным сценарием разрешения противоречий. Его позитивный характер не вызывает сомнений, поскольку эволюционное развитие представляется оптимальным «защитным механизмом», гарантирующим жизнеспособность любой сферы творчества и обеспечивающим ее невосприимчивость к деструктивным влияниям, предохраняющим от маргинальности и возможной деградации. Последовательное расширение функциональных возможностей народно-оркестрового исполнительства, осуществляемое посредством освоения и синтезирования множест-

венных «звуковых модусов» (художественно-концептуальных, образно-смысловых, жанрово-стилистических и т. д.), выступает едва ли не важнейшим фактором, призванным способствовать перманентной актуализации латентных видовых свойств, а как следствие – увеличению спектра социального воздействия ОРНИ. По сути, «…всякое открытие новых свойств данного вида <…> углубление и закрепление этих свойств является методом расширения социальных функций народно-инструментального исполнительства, что, в свою очередь, ведет *к упрочению социального статуса народных инструментов*» (курсив наш. – М. К.) [Варламов, 2007, с. 137].

Кроме того, развитое инструментальное мышление, способное к постижению и успешному репродуцированию закономерностей различных типов исполнительства (профессионального и любительского, ориентируемого на письменную или бесписьменную традицию, академического и «фольклоризованного»), не может искусственно «отторгаться» от свободного диалога, равно как и от композиторских опытов соответствующего плана. Рациональное осмысление ситуации, наблюдаемой в современную эпоху, корреспондирует с гибкой приспособляемостью народно-оркестровой культуры к функционированию в пространстве академического инструментализма, а также с ее развитием в общем русле эволюционных процессов, характерных для обобщенно-универсализованного европейского музыкального языка. Многогранное использование «креативных ресурсов», гибко адаптируемых сегодня к решению актуальных проблем народно-оркестрового искусства, позволяет сохранять динамику его поступательного совершенствования при сохранении фундаментальных характеристик ОРНИ. Напротив, умышленная «изоляция» данной сферы инструментализма, подразумевающая игнорирование рассмотренных эволюционных процессов, закономерно приводит к творческому застою и «самоповторениям», оборачивается демонстративной незаинтересованностью в освоении перспективных достижений современного музыкального исполнительства, по сути, лишая народно-оркестровые коллективы достойного будущего.

Исходя из этого, представляются весьма актуальными размышления В. Медушевского о продуктивности современного «диалогического миропонимания» в художественном творчестве: «Это миропонимание... активно и глубоко вбирает в себя другие мировоззренческие точки зрения, погружается в них, выходит из них обновленным и преобразившимся. <…> Включение иных художественных миров в душу определенного стиля не ставит под сомнение ее собственную целостность – напротив, расширяет ее. Ведь и в жизни понимание чужого сознания не умаляет собственного, а возвышает и обогащает его, отдаляя от монологического эгоцентризма» [Медушевский, 1984, с. 16–17]. Сходным образом народно-оркестровая культура, благодаря осуществляемым переложениям симфонической музыки, соприкасается с «иными художественными мирами», с духовной атмосферой различных исторических периодов или культурных эпох. Возникающие при этом творческие «диалоги» с академическим инструментализмом естественно коррелируют общим закономерностям межвидовых взаимодействий в искусстве: первоначальная экстраполяция неких особенностей и признаков далее сменяется процессами отбора, комбинаторного «сцепления» и ассимилирующего «присвоения», обусловленного потребностью в расширении используемого творческого арсенала. Тем самым народно-оркестровая культура неуклонно расширяет свой художественный диапазон, преодолевая исходные границы заданного социокультурного пространства. В свете излагаемых рассуждений представляется допустимым обозначить два взаимосвязанных аспекта функционирования современного ОРНИ как продуктивного культуротворческого феномена:

1. Объективный аспект предопределяется исходной «включенностью» в отечественный музыкально-профессиональный «континуум» и специфическим преломлением магистральных тенденций его развития.

2. Субъективный аспект обусловливается сопряженностью с национальным культурным менталитетом и решением актуальных задач, мотиви-

руемых целенаправленным сохранением и укреплением национальной идентичности в эпоху «глобалистской экспансии».

Народные инструменты, являясь исконной частью традиционного бытового уклада, по мере усовершенствования как бы перемещаются на другую ступень условной иерархии. Они сохраняют опосредованные связи с изначальными прикладными функциями, становясь при этом некими репрезентантами национального в контексте художественного профессионализма. Вот почему глубинный смысл распространенного суждения по поводу ОРНИ как национального культурного достояния заведомо не ограничивается фольклорно-бытовыми «атавизмами» или архетипами мифологического сознания. Если современная культура представляет собой «…огромное целостное явление, которое делает людей, населяющих определенное пространство, из просто населения – народом, нацией» [Лихачев, 1994, с. 4], то рассматриваемое нами явление неизбежно аккумулирует любые сферы духовно-творческой деятельности человека. Следовательно, полномасштабное и углубленное постижение отечественного музыкального наследия в качестве культурообразующего фактора современной эпохи закономерно предполагает необходимость репрезентации народно-оркестровых переложений русской симфонической музыки, воспринимаемых сегодня как значимый компонент обширного и многогранного наследия.

Признавая, вслед за Д. Варламовым, что приоритетными составляющими национального инструментализма являются фольклор и академические традиции [Варламов, 2009, с. 17], можно заключить: симфонические сочинения русских композиторов-классиков, утверждавших главенство национального в указанной сфере – от ранних оркестровых опусов последней четверти XVIII века до М. Глинки и «Могучей кучки», П. Чайковского и С. Рахманинова, «неофольклорного» И. Стравинского, в дальнейшем Г. Свиридова, В. Гаврилина и Б. Чайковского, – образуют художественный пласт, который олицетворяет собой зримое единство отечественного фольклора и академической музыкальной культуры. Именно русской симфониче-

ской классикой на протяжении двух столетий осуществлялся процесс творческого синтеза, в итоге ознаменовавшийся формированием неповторимого «звукового тезауруса» национального инструментализма. Вот почему богатейшее наследие отечественной симфонической музыки XIX–XX веков представляется неисчерпаемым кладезем для современных народно-оркестровых переложений. В произведениях выдающихся русских композиторов-симфонистов с поразительной яркостью и художественной полнотой репрезентированы характерные черты множественных явлений, сквозь призму которых воспринимается исконно-сущностное ядро национального менталитета: протяжной крестьянской песенности – воплощения «бескрайней» вокально-мелодической стихии – и разнообразных в жанровом отношении фольклорно-инструментальных наигрышей, подчеркнутой архаики «стихов духовных» (генетически родственных знаменному пению) и злободневности позднейших частушек или припевок.

Следует напомнить, что показательной стилистической особенностью первых оркестровых произведений отечественных композиторов XVIII века, сыгравших весьма продуктивную и значимую роль в процессе становления и развития национальной симфонической культуры, явилось тяготение к воссозданию характерных черт русского музыкального фольклора. Как отмечает современный исследователь, на протяжении второй половины столетия крупнейшие отечественные мастера, прежде всего – Е. Фомин и В. Пашкевич, «...начинают осмысливать оркестровую фактуру в духе подголосочности, внедрять черты народного инструментализма в оркестровые партии, трактовать классический тембровый ряд как аналог звучанию русских народных инструментов, использовать в оперных увертюрах, наряду с классицистскими принципами оркестрово-симфонического развертывания, характерные для народного музыкального творчества приемы вариативного изложения и развития материала» [Ветлицына, 1987, с. 76].

Ведущие отечественные мастера, сочинявшие оркестровую музыку в XIX столетии, уже вполне осознанно стремились к гибкому взаимодействию

различных приемов европейского композиторского письма и национального фольклорного творчества. Так, весьма показательны свободная вариантность в претворении специфических жанровых элементов русской песни, способствующая ладовой и метроритмической «перекраске» интонаций и отдельных звуков при общем главенстве рациональных принципов развития мелодического материала, драматургическая обусловленность мотивной разработки, стремление к раскрытию гармонического и полифонического потенциала народной песенности и многое другое, призванное ярко оттенить богатейший образный потенциал, глубину и содержательность русской мелодики. Упоминая типичные примеры взаимодействий национального и европейского в русской классической музыке, Б. Асафьев констатировал, что «…преобразованный Глинкой “моцартовский полифонизм” в сочетании с напевно-подголосочной культурой русской крестьянской песни, разработанной Глинкой же в гениальной “Камаринской” и потом в течение всего XIX века культивируемой в различных аспектах и с разного рода результатами всеми русскими композиторами, – стал одним из характерных признаков и замечательных завоеваний русского композиторского мастерства» [Асафьев, 1952, с. 67]. Обращаясь далее к «Ивану Сусанину», Б. Асафьев фактически подвел итог плодотворным «скрещиваниям» западного симфонизма и русской мелодической стихии, назвав партитуру оперы «…монументальным памятником первого в былой России творческого синтеза мастерства безымянных создателей народной музыки, устной традиции с высшими достижениями европейской музыкальной техники, приспособленной уже к масштабно-крупным конструкциям нотопечатной музыки городов» [Там же, с. 78].

Народно-интонационные истоки творчества крупнейших представителей русской композиторской школы весьма обстоятельно характеризуются в книге «О мелодии» Л. Мазеля. Избирая в качестве отправного момента для последующих рассуждений оперы и симфонические произведения М. Глинки, великого основоположника национальной классической музыки, тесно связанные с русским фольклором, Л. Мазель далее пишет: «Римский-

Корсаков разнообразно претворял в своем творчестве преимущественно свойства скорой, плясовой, а также хороводной и обрядовой народной песни <…>. Наоборот в мелодике Бородина, не цитировавшего тем народных песен, обобщенно отражены преимущественно свойства протяжной крестьянской песни, в частности, плавный, извилисто-волнистый характер ее линий, непрерывно-вариантное развитие, ритмическая свобода, неквадратность строения <…>. Мусоргский чрезвычайно смело и глубоко развил ладовое богатство и своеобразие русской народной мелодики. <…> Даргомыжский, будучи в этом отношении предшественником Мусоргского, в то же время развил принципы Глинки преимущественно в направлении дальнейшего претворения свойств городской песни и романса. Здесь же и один из важнейших истоков мелодики Чайковского… <…> Опираясь на русский городской романс, представляющий особый эмоционально-открытый тип русской лирики <…>, опираясь на классическое – прежде всего глинкинское – наследие, Чайковский создал новый тип лирической и лирико-драматической мелодики» [Мазель, 1952, с. 252–253].

Эти тенденции плодотворно развивались и на протяжении XX столетия, к примеру, в творчестве Г. Свиридова, Б. Чайковского, В. Гаврилина и т. д. (см.: [Белова, 1984; Земцовский, 1971; Токарева, 1986]). Разнообразно претворенные фольклорно-стилистические пласты явственно присутствуют в музыке этих композиторов. Так, в мелодике В. Гаврилина специалисты отмечают воздействия не только крестьянской протяжной песни или городского романса, но и более поздних фольклорных жанров – частушечно-страдальных напевов. Характеризуя авторские художественно-стилевые подходы к «диалогу» с названными фольклорно-бытовыми жанрами, отечественный исследователь отмечает, что метод работы композитора с национально-русскими интонациями, предполагающий глубокое постижение не только их певческих, но и речевых особенностей, поразительным образом позволил, избегая цитирования подлинных фольклорных напевов, «не копируя, а претворяя», создать в своих произведениях особый интонационный тип мышле-

ния, свободно и талантливо претворяющий характерные черты музыкальной речи народа [Белова, 1984, с. 7].

Таким образом, присутствие сочинений русских композиторов-классиков и последующих поколений отечественных композиторов-«неофольклористов» в современном репертуаре ОРНИ способствует формированию историко-культурного механизма «обратной связи» – *реверсии*. В процессе народно-оркестрового исполнения различных переложений отечественной симфонической музыки XIX–XX веков, первоисточником и субстратом которой является интонационная почва этнофольклорного мелоса, последний как бы возвращается в лоно своей родовой темброво-интонационной среды. При этом наблюдается уникальное явление: пройдя горнило профессионального композиторского творчества, взращенного в европейской парадигме «универсализированного» музыкального мышления, и будучи органично преломленной в издавна выкристаллизовавшихся музыкально-языковых и композиционно-синтаксических структурах (гармония, ритм, фактурные конфигурации), русская национальная мелодическая стихия обретает эстетически совершенный симфонизированный облик. Его видимая «отдаленность» от фольклорных прототипов сочетается с приемлемостью для исполнения на усовершенствованных народных инструментах, что как бы «возвышает» ОРНИ, приближаемый к уровню симфонического оркестра. В такой ситуации, по сути, возникает эффект «единовременного бытия» двух родственных оркестровых феноменов, соприкасающихся в пространстве академической музыкальной культуры. Отсюда проистекает возможность осмысления целого ряда самоочевидных «параллелей», обусловленных постановкой сходных задач и достижением едва ли не аналогичных художественных результатов. Функционирование подобных реверсивных механизмов надлежит признать одним из важнейших факторов, содействующих (наравне с процессом обогащения современного оригинального репертуара высокопрофессиональными образцами новейшего композиторского творчества) последовательному и естественному приобщению народно-оркестрового ис-

полнительства к европейской академической традиции. Напомним, что репертуарный фонд ОРНИ за последние десятилетия пополнился яркими сочинениями Н. Пейко, М. Броннера, А. Ларина, Е. Подгайца, С. Слонимского, Т. Сергеевой и других известных отечественных мастеров (нередко использующих разнобразные техники композиции второй половины XX в.), тогда как оригинальные произведения более ранних историко-культурных эпох – от Ренессанса и барокко до романтизма и неоклассицизма – в указанном фонде заведомо отсутствуют. Исходя из этого, переложения, объективно призванные восполнить существующие лакуны, фактически наделяются первостепенной ролью не столько в концертно-исполнительской, сколько в учебно-образовательной практике.

Так, совершенно исключительной представляется дидактическая значимость переложений как основного материала, используемого в народно-оркестровой сфере вузовского звена отечественной системы «школа–училище–ВУЗ». Реализуемый, начиная с 1980-х годов, переход к профессионально-академической форме функционирования ОРНИ требует непрерывного притока весьма квалифицированных музыкантских кадров с высшим образованием. Речь идет о гибком и целенаправленном постижении и адекватном воплощении приоритетных особенностей спорадически обновляющегося контекста современной музыкальной культуры, характеризуемого интенсивными творческими исканиями в сфере музыкального языка, усложнением структурно-композиционных параметров вновь создаваемых сочинений, а также перманентными процессами, связанными с радикальным обновлением исполнительских выразительных средств.

Освоение переложений классической музыки, фигурирующих ныне в сольном, ансамблевом и народно-оркестровом репертуаре, позволяет сегодняшнему музыканту-интерпретатору последовательно формировать собственный понятийный аппарат, в должной мере осмысляя и дифференцируя важнейшие функциональные закономерности различных элементов актуального композиторского арсенала (мелодики, ритмики, тембрики, гармонии и

их различных модификаций). При этом, естественно, учитывается многообразие существующих разновидностей пространственно-временн*о*го конфигурирования звуковых «миров», свойственное общеевропейской системе академической музыки, наряду с различными вариантами ладотональной организации, индивидуальными подходами к музыкальному развитию, многоликостью используемых жанровых «инвариантов», композиторских техник и бесчисленных контекстуальных «нюансов» музыкально-исторической стилистики. Постепенно складывается уникальный методологический фундамент народно-оркестрового исполнительства, благоприятствующий полномасштабному и углубленному постижению профессиональных «секретов» коллективного академического музицирования как особого рода «гармонизующей» художественной деятельности. Музыкант-интерпретатор, вовлекаемый в названную деятельность, стремится упорядочивать основные «звукоэлементы» собственной игры согласно законам макро- и микроинтонирования, «централизующего метроритма» и ладофункциональных тяготений. Освоение комплекса музыкально-исполнительских движений, их биомеханики и психотехники находится в неразрывной корреляции с решаемыми художественно-эстетическими задачами, освоением исторически подвижных стилеобразующих критериев, что способствует внедрению рациональных технологий овладения многообразными средствами выразительности и принципами творческой интерпретации. В данном случае выглядит уместной параллель с традиционной практикой коллективного профессионального совершенствования музыкантов, представляющих классические школы игры на инструментах симфонического оркестра: духовую и струнно-смычковую. Как известно, такая практика, исторически отсутствовавшая у «народников» вплоть до последней трети XX века, ныне является общепризнанной составляющей академического образования по всем основным специальностям на соответствующих факультетах и отделениях музыкальных вузов и колледжей.

Кроме того, использование в учебном репертуаре адаптированной симфонической музыки закономерно приобретает огромное значение в про-

цессе формирования ряда специфических профессиональных качеств оркестрового исполнителя. Речь идет о полномасштабном освоении «горизонтального» мышления, присущего симфонической музыке и в данном контексте противостоящего традиционному «вертикальному» мышлению исполнителей-«народников». Последнее, как известно, формируется в начальный (дооркестровый) период обучения инструменталистов (домра и балалайка – освоение преимущественно одноголосных произведений в сопровождении фортепиано; баян – четко разделение функций двух клавиатур: правой (мелодической) и левой (готовой), аккомпанирующей по принципу «бас–аккорд»), и затем интуитивно привносится ими в оркестровое музицирование. Здесь под «горизонтальным» типом мышления понимается соподчиненность иерархического типа, выстраиваемая на основе главенства конкретного интонационно-тематического материала (как правило, мелодии), который последовательно развертывается во времени, безусловно доминируя над остальными элементами оркестрового изложения. Такая соподчиненность не является жестко и однозначно фиксируемой, вследствие чего периодически меняющиеся функциональные соотношения взаимодействующих оркестровых линий благоприятствуют развитию осмысленной дифференциации внимания. Оркестровый музыкант овладевает навыками оперативного контроля применительно к сменам функций в недрах оркестровой фактуры, вырабатывая надлежащую реактивность слухового анализа тех или иных видоизменений, сосредоточенного и концентрированного восприятия собственной партии в многоярусной инструментальной ткани, а также необходимой корректировки исполнительских средств выразительности[64], что благоприятствует адекватному осознанию своей роли в исполняемом конкретном фрагменте одночастной пьесы или циклического опуса.

---

[64] Имеется в виду определение меры громкостной динамики и «уровня экспрессии» интонируемого звукового материала, сопрягаемого с контекстом музыкальной мысли – мотива, фразы или завершенного эпизода в развертываемом пространстве художественного текста

Следует подчеркнуть, что рассматриваемые тенденции в значительной степени способствуют формированию важнейших качеств современного оркестрового музыканта, устремленного к слуховому постижению многоуровневой, сложно организованной инструментальной фактуры. Среди важнейших составляющих этого процесса – дифференциация разнообразных тембровых характеристик взаимодействующих партий и голосов, сбалансированное распределение внимания в функционально упорядоченном звуковом пространстве, и при этом сохранение способности адекватно оценивать собственное местоположение и роль в характеризуемом пространстве, воплощая итоги описанной аналитико-слуховой деятельности в реальном звучании своего инструмента.

Таким образом, народно-оркестровые переложения академической инструментальной музыки (и классической, и современной) представляются важнейшим фактором многопланового процесса *экстраполяции* профессионально-академического художественного мышления в новую звуковую среду, формирование которой охватывает период с 1920-х годов по настоящее время. Своего рода кульминационным пунктом этого процесса является последовательное осуществление, с дальнейшей исполнительской репрезентацией, переложений для ОРНИ различных симфонических произведений, зримо концентрирующих в себе вершинные достижения симфонизма. Присущая данному процессу многоплановость, с одной стороны, позволяет создать благоприятные условия для восприятия и апробации в исполнительской практике максимально обширной совокупности жанрово-инструментальных и эпохально-стилевых модусов. С другой стороны, в исторической перспективе осуществляется накопление и освоение специфического артикуляционного опыта (способов произношения, связанных с различными уровнями слитности или расчлененности, а также их комбинациями). Последний гибко сопрягается с универсальной системой музыкально-языковой лексики и профессиональными звукодвигательными установками, способствующими постепенной экстериоризации – переводу внутренних слуховых представлений

во внешний, практически воплощаемый звуко-образный результат. Все это благоприятствует формированию уникальных предпосылок для целенаправленной кристаллизации музыкально-слуховых представлений как основы для постижения различных композиторских стилевых модусов и дальнейшего их воссоздания в музыкально-исполнительском творчестве.

Как ранее отмечалось, традиционная практика переложения симфонических произведений для оркестра русских народных инструментов является значимым источником обогащения концертного и педагогического репертуара. Важнейшая роль переложений в педагогической практике и художественном просветительстве считается общепризнанной и неизменно акцентируется крупнейшими деятелями народно-оркестровой культуры (см., например: [Калантарова, 2019, с. 270]). Наряду с этим, в ходе подобных переложений нередко используются оригинальные приемы, расширяющие арсенал выразительных средств русского оркестра.

Однако продуктивное влияние, которое оказывает «аранжировочный» процесс на обогащение палитры выразительных средств современного ОРНИ, гораздо менее известно. Между тем отмеченное влияние «опосредованного» характера, несомненно, заслуживает специального рассмотрения. Творческая природа инструментального переложения-«переоркестровки» зачастую стимулирует поиск инноваций, обусловленных необходимостью адекватного воплощения исходного авторского замысла в другом звуковом контексте. Возникающие при этом индивидуальные «аранжировочные» решения привлекают внимание музыкантов-профессионалов (композиторов, дирижеров, инструменталистов, оркестровщиков) и со временем обретают статус «общего достояния».

Переходя к рассмотрению конкретных примеров, следует оговорить, что перспективные инновации нередко связаны с углубленным изучением высокоразвитых исполнительских «технологий», утвердившихся в академических инструментальных культурах – прежде всего, скрипичной. В частности, логика развития фактурного материала, исполняемого группой скрипок,

в переложении для аналогичной домровой группы подразумевает адаптацию ряда специфических приемов. Кратко охарактеризуем их:

1. Техника двойных нот может применяться в различных функциональных «версиях». Так, воссоздание аккордово-ритмического остинато в сопровождении обусловливает необходимость сохранения выдержанной интервальной структуры («Сачидао» Р. Лагидзе, переложение С. Литкевича, Пример 1). Напротив, воплощение громкостно-динамического и фактурного крещендирования предполагает использование амплификационно выделяемых (дополнительных) звуков, дублирующих некий отрезок мелодической линии («Ученик чародея» П. Дюка, переложение А. Соболева, Пример 2).

2. Продуманная адаптация аккордовой скрипичной фактуры значительно обогащает соответствующие возможности группы домр, которые обычно используются в качестве одноголосных мелодических инструментов («Русская пляска» из оперы «Черевички» П. Чайковского, переложение И. Гуляева, Пример 3).

3. Использование флажолетной техники весьма эффектно дополняет колористические возможности домровой звучности (симфоническая картина «Вий» Л. Клиничева, переложение автора статьи, Пример 4).

4. Особого внимания заслуживает претворение pizzicato струнно-смычковых инструментов или арфы, поскольку определенный художественный контекст подразумевает реализацию специфического подхода к исполнительскому воплощению данного приема домрово-балалаечной группой, что позволяет достичь конкретного звукового результата.

Рассмотрим подробнее два основных варианта исполнения: а) большим пальцем правой руки; б) средним пальцем. Первый вариант предполагает движение большим пальцем вниз, используемое для четкого воспроизведения арпеджированной гармонической фигурации (см., например, партии альтовых домр и аккомпанирующих балалаек – секунд и альтов – в Антракте ко II картине балета «Раймонда» А. Глазунова, переложение А. Николаева, Пример 5) или рельефного показа мелодической линии, поскольку нажим

указанным пальцем придает звуку большую плотность[65] («Грустный вальс» Я. Сибелиуса, ц. 3, партии домр малых и балалаек, переложение В. Федосеева, Пример 6; Вариация «Град» из балета «Времена года» А. Глазунова, партия балалаек прим, переложение В. Чунина, Пример 7).

Второй вариант подразумевает исполнение средним пальцем, движущимся вверх, как бы «подцепом», исходя из воссоздаваемой образно-эмоциональной атмосферы (Адажио Натальи и Григория из балета «Тихий Дон» Л. Клиничева, переложение автора статьи, Пример 8: тема «любовного томления», порученная гобою, обволакивается мягкими окончаниями у баса, педалью 5 баяна и поддерживается ритмической пульсацией домровой группы – «биением взволнованного сердца») или «подражательного» эффекта, перекликающегося с некоторыми своеобразными приемами игры симфонических инструментов – в частности, перебором струн арфы (начальный раздел симфонической картины «Монастырь на Казбеке» А. Летунова, переложение П. Михалева, Пример 9: в аккордовом «наборном» pizzicato характерный сонористический эффект достигается благодаря «наслоению» ряда «замирающих» звуков с французскими лигами).

5. Еще одним специфическим приемом, распространенным у струнно-смычковых инструментов и переносимым в струнно-щипковую группу ОРНИ (что позволяет значительно расширить тембровую палитру последнего) является игра вблизи подставки (sul ponticello, «Озорные частушки» Р. Щедрина, переложение Ю. Чернова, Пример 10) или грифа (sul tasto, «Русская фантазия» Ю. Машина, переложение А. Назаровой, Пример 11).

Значительные сонористические резервы современных баянов также способствуют реализации ярких звукокрасочных эффектов. Примером, в частности, может служить восходящее кластерное glissando по всему диапазону клавиатуры, способствующее воссозданию средствами ОРНИ хроматическо-

---

[65] При этом звучание щипка домрово-балалаечной группы ОРНИ, благодаря конструктивным особенностям деки, является более протяженным и резонирующим по сравнению с pizzicato струнно-смычковых инструментов симфонического оркестра, которое отличается большей жесткостью, сухостью и заведомо большей краткостью.

го «рева» низких медных духовых (валторн, тромбонов и тубы) в жуткой картине разверзающейся преисподней из балета «Древнерусские сказания» Ю. Машина (финал «Битвы Свентовита и Чернобога», переложение автора статьи, Пример 12). Рассматриваемый эпизод соотносится с аналогичными фрагментами из симфонической музыки XX века, благодаря чему данный прием, появившийся в арсенале народного оркестра, не только заметно расширяет масштабы художественно-оркестровой палитры, но и вызывает целый ряд ярких ассоциаций у слушателя.

К числу специфических баянных приемов, фигурирующих в переложениях симфонической музыки и благотворно влияющих на расширение темброво-колористических и образно-художественных характеристик ОРНИ, можно отнести также акцентированное триольно-ритмизованное тремолирование мехом, подражающее репетициям духовых, в переоркестровке пьесы «Празднества» К. Дебюсси (переложение автора статьи, Пример 13). Отметим также применение vibrato мехом, соответствующее эффекту филировки у духовых инструментов в оригинальной партитуре «Испанской рапсодии» М. Равеля (переложение В. Терещенко, Пример 14).

Зачастую обилие функциональных линий и многообразие фактурных решений, представленных в исходной партитуре, активизирует творческую инициативу инструментовщика, стремящегося максимально придерживаться авторской конструктивно-композиционной логики. Подобное стремление, вместе с желанием сохранить заданную синтаксическую последовательность элементов музыкальной ткани сочинения и, помимо этого, избежать тембровой монотонности звучания народного оркестра, приводит к попыткам наделять изначально малоподвижные, характеризуемые конкретным предопределенным назначением, оркестровые группы не свойственными им функциями. Достигаемая подобным образом предельная индивидуализация каждой темброво-динамической линии также способствует развитию народно-оркестрового образно-экспрессивного и технического потенциала. Примером, ярко иллюстрирующим подобную тенденцию, является практика пере-

ложения сочинений для струнного или камерно-оркестрового состава. Исходное присутствие одного тембра в нескольких тесситурных разновидностях подразумевает использование адекватного струнно-щипкового тембра ОРНИ, без привлечения баянов и духовых инструментов. В таких случаях функциональная иерархия почти всегда обнаруживает явную центробежную тенденцию: от субординационной (соподчиненной) к координационной – взаимно упорядочивающей и сбалансированной. Характерным проявлением данной тенденции в народно-оркестровых переложениях является возрастание активности функционально второстепенных инструментальных групп, что происходит, в частности, с группой балалаек. Как правило, в этих условиях она освобождается от функции гармонического сопровождения или ритмического аккомпанемента, достигая мелодического равноправия с домровой группой («Камерная сюита» Р. Щедрина, переложение Н. Калинина, Пример 15).

В целом, художественный потенциал рассматриваемых переложений симфонической музыки, весьма интенсивно «аккумулирующих» инновации, представляется весьма значительным. Это может быть объяснено исконными свойствами профессиональной академической музыки – «...некоего отобранного временем корпуса художественных текстов, обладающих заведомо уникальным эстетическим качеством и особой идейной глубиной» [Раку, 2018, с. 46]. Недооценка данного потенциала, как мы полагаем, может повлечь за собой заметное снижение темпов профессионализации и академизации народно-оркестрового исполнительства в обозримой перспективе. Проблема заключается в том, что общее количество оригинальной литературы для ОРНИ, при самых оптимистичных прогнозах относительно ее пополнения, не скоро достигнет надлежащих величин, благодаря которым будут заполнены все имеющиеся ныне репертуарные «лакуны». Их существование, практически неизбежное в переходные исторические периоды, может длиться (судя по опыту развития симфонического оркестра) от нескольких десятилетий до целых веков.

Известно, к примеру, что симфония утверждалась и развивалась вместе с оркестром почти 300 лет, причем процесс формирования симфонии и оркестра является взаимообусловленным и диалектически неразделимым. Совершенствование инструментария, расширение темброво-динамических возможностей симфонического оркестра стимулировало композиторов к поиску новых элементов музыкального языка, формообразующих принципов и конструктивных особенностей вновь создаваемых опусов: от «монолитных» в тембровом отношении и рационально уравновешенных симфоний XVIII века до грандиозных «вселенских» мистерий XX века, где противостояние образов, музыкальных тем, множественных стилевых составляющих и музыкально-языковых «идиом» порой достигает полнейшей «децентрализации» и катастрофического саморазрушения.

Совершенно очевидно, что народный оркестр в новейшую историческую эпоху еще не обладает надлежащей «критической массой» высокохудожественных сочинений, благоприятствующей «прорыву» к некой иной стадии его существования. Современный этап художественной эволюции характеризуется накоплением арсенала выразительных средств, содействующих концептуальной организации народно-оркестрового звукового пространства. Переложения и переоркестровки симфонической музыки призваны, по нашему мнению, всемерно способствовать данному процессу, стимулируя творческую активность ныне здравствующих композиторов России.

ГЛАВА 3

АВТОРСКИЙ ПОДХОД К ПЕРЕЛОЖЕНИЮ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ ОРНИ НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЯ Л. П. КЛИНИЧЕВА

3.1. Общие принципы в подходах к переложению симфонической музыки для ОРНИ

Рассматриваемый исторический период становления и развития оркестра русских народных инструментов характеризуется как значимый этап на пути совершенствования и утверждения его профессионального статуса. Комплекс преобразований, освещенных в процессе данного исследования, затронул фундаментальные основания народно-оркестрового исполнительства. Напомним наиболее значительные: конструктивное усовершенствование и хроматизация инструментария, переход к нотной системе фиксации и воспроизведения музыкального материала, создание оригинального оркестрового репертуара. Эти факторы, включая организацию профессиональной системы обучения игре на русских народных инструментах (в том числе коллективной), зарождение и последующее культивирование самобытных разновидностей исполнительского стиля, связанных с новыми социокультурными условиями бытования (прежде всего, сферой профессионального академического музыкального исполнительства), позволяют исследователям (Д. Варламов, М. Имханицкий, В. Бычков) говорить об устойчивом процессе академизации[66] народно-инструментального искусства в целом и оркестрового – в частности.

Достижение профессионального академического уровня оказалось возможным, помимо прочего, благодаря заимствованию и ассимиляции художественного опыта западноевропейской и русской музыкальной культуры. Для

[66] Сущность академизации понимается Д. Варламовым в данном контексте как «стремление к идеальной художественной парадигме» [Варламов, 2019, с. 34].

такого подхода характерно активное использование в народно-инструментальном репертуаре классических и современных произведений, адресованных традиционным академическим инструментам и «транскрибируемых» посредством различных переложений, инструментовок и аранжировок.

Исполнение современными ОРНИ подобных переложений симфонической музыки допустимо рассматривать как своеобразный эталон в аспекте целенаправленной адаптации интонационных средств, тембро-динамических и структурно-композиционных соотношений. Изучение оркестрового репертуара, наряду с оригинальным профессиональным композиторским творчеством, несомненно, является важнейшим фактором успешного преломления академических музыкальных традиций. Еще раз подчеркнем ту мысль, что именно расширение образно-смыслового и жанрово-стилистического диапазона исполняемой музыки способствует выходу народно-оркестрового исполнительства за пределы узко трактуемого этномузыкального направления в современной художественной культуре. Особенно важным представляется использование переложений симфонической литературы в педагогической практике, поскольку сложнейший процесс профессионального обучения коллективной игре на народных инструментах требует постоянного обращения к произведениям различных жанров, стилей и эпох. Следует заметить, что подобного рода практика никоим образом не выходит за пределы общего контекста мировой музыкальной культуры.

Переложения музыкальных сочинений, обусловленные различными вариантами их последующего инструментального бытования, известны давно. В эпоху барокко (например, в творчестве И. С. Баха) мы встречаем многочисленные версии как собственных сочинений (например, скрипичные концерты в переложении для клавира), так и сочинений других композиторов. Л. Ройзман писал по этому поводу следующее: «Перекладывая оркестровые творения своих итальянских и немецких современников и предшественников, И. С. Бах делал это с видимым удовольствием, совершенствуя в процессе ра-

боты над транскрипциями свое изумительное мастерство клавириста. Совершенно естественно, что, выполняя такого рода переработки, И. С. Бах прибегал к разнообразным практическим приемам, позволяющим максимально адаптировать оригинал к новому составу или инструменту. Так, обрабатывая для клавира Concerti grossi, композитор редуцировал и упрощал исходные версии партитур, а обращаясь к скрипичным образцам, помимо изменения тесситуры, которое было связано с возможностями клавира, прибегал к фактурному усложнению и полифонизации оригинала» [Ройзман, 1973, с. 159]. Н. Копчевский отмечал, что «в процессе переработки скрипичных произведений для клавира И. С. Бах был вынужден транспонировать их вниз, чтобы приспособить к диапазону инструмента. Во многих случаях скрипичные фигурации, насыщенные скрытой полифонией, будучи перенесенными на клавир, превращались в реальную полифоническую ткань» [Копчевский, 1979, с. 148]. В настоящее время исследователями насчитывается более 500 транскрипций подобного рода.

Впоследствии указанная практика бытования некоторых образцов классической музыки не только не утрачивает своего значения, но и получает более широкое распространение. По мнению Л. Кириллиной, объясняется это двумя причинами: с одной стороны, отсутствием звукозаписывающей аппаратуры и, как следствие, невозможностью массового тиражирования вновь написанных произведений музыкального искусства, с другой, – нерегулярностью публичных концертов или их недоступностью для многих обывателей. В результате единственным способом познакомиться с музыкальными новинками или прославленными шедеврами было собственноручное исполнение – на флейте, на гитаре или на фисгармонии. В связи с этим, обычной практикой считалась публикация одновременно или почти одновременно как авторской версии произведения, так и целой серии переложений. Отношение композиторов к такой практике было неоднозначным, если не сказать больше, – двойственным и весьма противоречивым. В этой связи показательна уклончивая позиция последнего из венских классиков – Л. Бетховена, кото-

рого данная проблема касалась самым непосредственным образом. В одном из писем к лейпцигскому издателю Г. Гертелю (от 13 июля 1802 г.) Л. Бетховен подчеркивал, что пора покончить «с противоестественной манией перекладывать даже фортепианные пьесы для смычковых инструментов, которые во всех отношениях противоположны фортепиано». Он утверждал, что только автор либо равносильный ему композитор в силах справиться с подобной задачей – ведь приходится «не только выпускать, но и добавлять целые пассажи». В письмах Л. Бетховена к другому лейпцигскому издателю, Ф. Гофмейстеру, готовившему к публикации Септет ор. 20 (1801 г.), можно встретить следующее высказывание: «Было бы очень славно, если б Вы, господин собрат, наряду с изданием септета как такового переложили бы его и для флейты, скажем, в виде квинтета. Вы пособили бы любителям флейты; <...> они стали бы роиться вокруг аранжировки подобно мошкаре и нашли бы для себя в ней пищу» (цит. по: [Кириллина, 1999, с. 175–176]).

Совершенно иное воплощение получает практика переложений и аранжировок в эпоху романтизма. Постепенно усложняя и внося все больше и больше поправок в жанрово-стилистическом, гармоническом, ритмическом и других отношениях, композитор-аранжировщик наделяет переложение более индивидуальными и характерными чертами, тем самым превращая переложение в транскрипцию и даже фантазию. В этом случае вмешательство в текст композитора обусловлено не только объективными причинами – переносом его в иные инструментальные, исполнительские или стилистические условия. Существенным оказывается желание интерпретатора вступить в диалог с автором, переосмыслить его произведение.

XIX столетие называют «золотым веком» транскрипций. Основоположником и гениальным новатором в области этого жанра становится Ф. Лист. В его грандиозном наследии одно из первостепенных мест принадлежит именно транскрипциям и переложениям (всего около 200).

Не менее выдающиеся образцы различного рода транскрипций, переработок и переложений создавались листовскими учениками и последователями – К. Таузигом, Ф. Бузони, Л. Годовским и др.

Транскрипции Ф. Листа и его продолжателей являются как бы концентрированным выражением двух наиболее характерных, на наш взгляд, тенденций романтического инструментального искусства. Одной из них становится обособление инструментальных сфер, пришедшее на смену «полиинструментализму» музыкантов прошлого, и требующее верного «служения» одному избранному инструменту. Другой же является виртуозность (как следствие углубленной дифференциации и профессионализации музыкального инструментализма), которая приобретала порой запредельные (трансцендентальные) свойства, – достаточно вспомнить воспоминания современников об исполнительском искусстве того же Ф. Листа или Н. Паганини.

Необычайно разнообразен диапазон фортепианных транскрипций и переложений этого периода. Это обработки Ф. Листа: оперные (Дж. Верди, Дж. Россини, Ш. Гуно, Дж. Мейербер) и симфонические транскрипции (все симфонии Л. Бетховена, Г. Берлиоза). Ф. Бузони перекладывает органные сочинения И. С. Баха и скрипичные – Н. Паганини. Обилие фортепианных транскрипций явилось следствием универсальности этого инструмента, позволявшей трансформировать и приспосабливать к клавиатуре достижения иной инструментальной и внеинструментальной природы, – сам Ф. Лист называл эти опусы «фортепианными партитурами». Значение их очень велико: прежде всего, они открыли новые пути для подлинно художественных переложений, вытеснив прежние ремесленные аранжировки; наряду с этим, – обогатили возможности фортепиано, способствуя открытию неведомых доселе оркестровых эффектов. В данной сфере происходил очень важный процесс постепенного сращивания заимствованных оркестровых приемов со специфическими фортепианными.

В XX веке традиция переложений и транскрипций не только не утрачивает своих позиций, но и получает новое качественное воплощение, находя

своих последователей в лице выдающихся представителей музыкально-исполнительского искусства (достаточно упомянуть таких известных музыкантов, как Л. Стоковский, В. Горовиц, М. Плетнев, И. Фролов, П. Нечепоренко и др.).

Краткий обзор традиций переложений и транскрипций, сложившихся в академической музыкальной среде, позволяет органично соотнести движение русского народного инструментализма с магистральными процессами европейской музыкальной культуры. Современная практика инструментального и оркестрового переосмысления сочинений, написанных в рамках других инструментально-исполнительских культур, в том числе и переложения (переоркестровки) симфонических произведений для ОРНИ, таким образом, опирается на известные достижения и в целом перекликается с многовековыми традициями художественной деятельности (композиторской и исполнительской). Тем не менее, исследуемым народно-оркестровым переложениям, безусловно, присущи некие специфические особенности.

Одним из ключевых принципов, соблюдение которых в значительной степени мотивирует выбор тех или иных технических средств при осуществлении переложений, является близость к авторскому тексту-«первоисточнику». При этом, как отмечают современные исследователи, данный принцип изначально призван способствовать «...сохранению художественного содержания, не допускающего потери важнейших черт оригинала» [Варламова, Варламов, 2000, с. 33]. Вот почему «буквальное», «дословное» перемещение оригинала в новые темброво-акустические условия представляется грубой ошибкой: ведь названный выше «первоисточник» зачастую нуждается не только в адаптации (приспособлении) фактуры, но и в ее переосмыслении. Скепсис критиков, указывающих на минимальную художественную ценность, а порой и неприемлемость подобного «буквализма», фактически искажающего оригинальный композиторский замысел, в большинстве

случаев обусловлен присутствием в репертуаре некоторых ОРНИ малоквалифицированных, формально выполненных переложений[67].

В этой связи уместно говорить о возрастающей роли аранжировщика, способного должным образом осмыслить магистральную задачу собственной деятельности. Речь идет о воссоздании художественного облика перекладываемого сочинения в той мере, насколько процесс подобного «транскриброваания» позволит избежать пассивного стилистического копирования («подстрочного перевода») оригинала и создать законченное оригинальное произведение, обладающее самостоятельной художественной ценностью. Размышляя о принципиальных моментах аранжировочной деятельности, известный современный музыкант С. Рыцарев-Абир отметил в недавнем интервью: «Аранжировщик обязан найти способ увлечь слушателя не техникой и мастерством, а качеством материала, который максимально может приблизиться к авторскому подходу, к авторским стилевым средствам, к музыкальному языку» [Рыцарев-Абир, 2020, с. 10–11]. Исходя из этого, идеальное переложение подразумевает переоркестровку, ориентированную на максимально достоверное воссоздание художественного замысла оригинала-«первоисточника» средствами интерпретирующей темброво-акустической музыкально-инструментальной звуковой среды (в данном случае – путем «трансмиссии» исходных признаков и свойств симфонической партитуры в новейшую адаптацию последней для ОРНИ).

Сохранение изначальных свойств оригинальной партитуры, ее художественной целостности можно полагать своего рода «константой», сегодня постулируемой практически всеми специалистами в сфере теории и практики оркестровых переложений. При этом, однако, смысл распространенных вы-

[67] Зачастую в таких переложениях встречаются досадные оплошности – недочеты и упрощения. Например, технические лиги скрипичной группы, обозначающие смену движений смычка, переносятся в партии домр и, вследствие этого, трактуются как фразировочные, что нарушает интонационно-смысловую структуру мелодической линии. Порой наблюдается и буквальное перемещение штрихов духовой группы, отражающих специфические приемы звукоизвлечения (особенности атаки или дыхания), в партии баянов; тем самым существенно искажается фактурное своеобразие «первоисточника», обусловленное логикой авторского замысла.

сказываний о строгом следовании «художественной первооснове» оригинала в большинстве случаев не конкретизируется. Применительно к симфоническим произведениям, как мы полагаем, важнейшими элементами, заключающими в себе художественно-выразительные и образно-эмоциональные смыслы произведения, являются тембр и фактура. Именно темброво-фактурные особенности могут быть названы «репрезентантами» стилистической индивидуальности едва ли не любого композитора, характерными носителями образно-смысловых концепций подавляющего большинства произведений, – тех концепций, о непременном сохранении которых упоминает в наши дни каждый, кто обращается к проблемам переложения классической музыки для народных инструментов. Следовательно, детальное изучение и осмысление соответствующих темброво-фактурных характеристик следует признать важнейшей, первоочередной задачей современного инструментовщика. Действительно, оперативная и безошибочная идентификация авторского метода симфонической оркестровки, равно как и сопутствующих ей приемов: от непосредственного тембрового выражения до конкретной фактурной или исполнительской детали (определенный штрих, способ артикуляции, указание рекомендуемого характера исполнения и т. д.), – может стать исходным моментом для определения способов и форм «перемещения» данной партитуры в новую художественно-звуковую среду. По справедливому замечанию Ю. Крейна, «...оркестровое мастерство отражает стиль композитора, а стиль – его эстетику» [Крейн, 1967, с. 21–22].

Таким образом, выявленная и точно зафиксированная *темброфактурная* организация того или иного сочинения (эпизода) выступает предпосылкой для выбора адекватной версии намеченного переложения (переоркестровки). Возникающая при этом своеобразная *«миграция»*[68] упомянутых ис-

[68] В подобном смысле этот термин использован в диссертации А. Демидова [Демидов, 2015], однако названный исследователь соотносит «миграцию» исключительно с темброво-драматургическими особенностями инструментовок фортепианных миниатюр В. Гаврилина для симфонического и народного оркестров [Там же, с. 19]. Подобная смысловая «локализация» корреспондирует в большей мере с аранжировочной деятельно-

ходных свойств темброфактуры влечет за собой аналогичную «миграцию» образно-эмоциональных смыслов, семантически с ней связанных и лексически закрепленных на интонационно-тематическом и гармоническом уровнях. Пристальное внимание к темброфактуре мотивируется тем, что другие композиторские средства музыкальной выразительности (мелодика, гармония, метроритм и т. п.) не могут претерпевать сколько-нибудь существенных трансформаций и должны сохраняться неприкосновенными, тогда как перераспределение тембровых линий и вариативное «конфигурирование» фактурных сочетаний закономерно пребывают в центре внимания аранжировщика. Цель его профессиональных устремлений – наиболее естественная экстраполяция оригинального материала в новую акустическую среду, учитывающая выразительные и технические возможности конкретного инструментального состава и благоприятствующая достижению оптимального соответствия образно-смыслового содержания оригинальной партитуры и ее нового звукового воплощения. При этом, учитывая особенности подобной адаптирующей практики, связанной с перемещением симфонических образов и звучностей (посредством «миграции» темброфактурных комплексов) в сферу народно-оркестрового искусства, представляется допустимым говорить о некоем уникальном художественном процессе: европейские музыкальные традиции, будучи экстраполированными в иной звуковой контекст, как бы преобразуют его изнутри, направляя в русло академических профессиональных тенденций.

Как известно, понятие темброфактуры в настоящее время соотносится преимущественно с характеристиками оркестровой ткани. При этом, несмотря на очевидность диалектического единства фактуры и тембра в контексте оркестрового письма, а именно неразрывное единство тембра с фактурной спецификой музыкального материала (тип изложения, принятый в различных голосах, регистровая «диспозиция», особенности звукоизвлечения, артикуля-

---

стью, подразумевая собственно оркестровку (формирование новой оркестровой ткани), а не переложение (видоизменение уже существующей оркестровой ткани).

ционные приемы и т. д.), их взаимное влияние (усиление и ослабление отдельных параметров путем «акцентирования» той или иной составляющей). Подобное единство возникло не сразу. На протяжении длительного времени тембр и фактура воспринимались автономно и порознь рассматривались музыкознанием.

Вопросы тембровой (или, говоря более широко, фонической) организации инструментальной звучности в XX веке были обстоятельно разработаны отечественными и зарубежными исследователями. Толкование ее простирается от традиционного понимания тембра как окраски звука (трактуемой в различных смыслах – гармоническом, регистровом, фактурном и т. д.; см.: [Сохор, 2018, с. 47]) к его толкованию в качестве носителя определенного тематизма, репрезентирующего и персонифицирующего конкретный образ (вплоть до семантической ориентации – «лейттембровость») [Когоутек, 1976, с. 22], порой концентрированного воплощения неких философских смыслов, характерных для содержания того или иного произведения в целом (онтологический аспект), сопряженного с изучением темброобразования в плоскости музыкального восприятия, и др. [Назайкинский, Рагс, 1964; Назайкинский, 1988, с. 79; Рагс, 1998]. Следует заметить, что специфические, ярко узнаваемые тембры порой могут рассматриваться и как олицетворение той или иной национальной идентичности. Поскольку «традиционный звукоидеал каждой этнической культуры» представляет собой «некую интонационно-тембровую модель, обобщающую элементы вокального и инструментального стилей» [Земцовский, 1976, стб. 897], можно полагать, что атрибутируемый нами тембр фактически представляет «...национальные особенности музыкального интонирования и в этом смысле служит не только стиле-, но и формообразующим фактором <…>» [Попонов, 1984, с. 86]. Трактовка тембровых звучностей вызывает особый интерес в контексте современных композиторских техник, где фонический пласт, изменяющийся в процессе пространственно-временн*о*го движения, определяется Т. Франтовой как «движущийся тембр» [Франтова, 1983, с. 83].

Не вызывает сомнения ключевая роль понятия «тембр» в музыковедческих трудах и практических руководствах по инструментовке и оркестровке. В частности, проблемы, связанные с выбором тембра, исходя из присущей ему художественно-образной характеристичности и способов варьирования последней (регистр, динамика, способы звукоизвлечения), а также вариантов использования (конкретная группа инструментов или solo, «чистые» тембры или «миксты»), так или иначе пребывают в центре внимания классических трудов XIX–XX столетий (условно говоря, от М. Глинки и Г. Берлиоза до С. Василенко и У. Пистона), являются предметом теоретического изучения и практического разрешения.

Специфика тембровой организации современного ОРНИ, а также взаимосвязи исторических процессов и закономерностей развития, присущих народно-оркестровому исполнительству, с эволюционным развитием инструментовки освещаются в диссертационной работе С. Борисова [Борисов, 1982]. Весьма существенным представляется его наблюдение по поводу некоторых приемов специального звукоизвлечения, привнесенных в оркестровую звуковую палитру из других инструментальных культур (преимущественно скрипичной), включая игру у грифа или подставки, вибрато, флажолеты, особые виды пиццикато, тремоло мехом и др. По мнению С. Борисова, в этом проявляется общее «тяготение» ОРНИ к интенсивному расширению тембрового потенциала, сочетаемое с приоритетной ролью «монотембровых образований», которые наделяются функциями «новых реальных тембров» [Там же, с. 20].

Теоретические исследования, посвященные фактуре как одной из фундаментальных «слагаемых» музыкального произведения, охватывают широкий спектр ее распространенных толкований. Наиболее общее определение, принадлежащее М. Скребковой-Филатовой, акцентирует «звукотворческий» потенциал фактурного изложения: «Активно участвуя в образно-смысловом, композиционном, тематическом процессах, воплощая жанровый характер музыки, взаимодействуя с тембровой, мелодической, гармонической систе-

мами, фактура имеет собственную специфическую сферу действия <…>», а именно «...организует в музыке художественное пространство» [Скребкова-Филатова, 1985, с. 67–68]. Исходя из этого, М. Скребкова-Филатова полагает возможным ограничиться «укрупненной» типологией важнейших фактурных складов – монодийного, полифонического и гармонического – и сосредоточивается на рассмотрении основополагающих проблем взаимодействия фактуры с мелодией, гармонией, музыкальной формой [Скребкова-Филатова, 1985а, с. 54].

В более узком, «технологическом» аспекте данное понятие рассматривается Ю. Тюлиным, который определяет фактуру как «совокупность приемов изложения музыкального материала» [Тюлин, 1976, с. 16], и Л. Мазелем, трактующим ее как «совокупность голосов, излагаемых с точки зрения их характера, их сочетания и их функции в музыкальном целом» [Мазель, 1979, с. 34]. По мнению С. Скребкова, фактурой следует именовать и общий тип организации, и «конкретную форму изложения звуковой ткани» [Скребков 1958, с. 56]. Теоретическая классификация фактурного развития в музыкальной форме, принадлежащая В. Холоповой, представляет собой детальное описание основных разновидностей фактуры, ее важнейших функций и встречающихся фактурных рисунков в определенных голосах того или иного склада [Холопова, 1979, с. 23].

Отдельного упоминания заслуживает исследовательский очерк В. Цуккермана «Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова» [Цуккерман, 1975]. Автор очерка последовательно оперирует термином «фактура» в процессе рассмотрения композиционных особенностей оркестрового письма. Исходя из этого, обозначив три основные тенденции в симфоническом изложении – мелодическую, мелодико-гармоническую и гармоническую, – В. Цуккерман описывает и систематизирует 20 наиболее распространенных элементов оркестровой фактуры [Там же, с. 358–359]. Значительным вкладом в теоретическую разработку учения о строении оркестровой ткани явилась также книга «Общий курс инструментоведения» Н. Зряковского, в

которой авторское описание различных элементов симфонического письма сопровождается их дифференциацией: автором, в частности, упоминаются «оркестровые планы», «оркестровые пласты» и «оркестровые линии» [Зряковский, 1963, с. 65].

Функциональность как приоритетное свойство, обусловливающее специфику оркестровой фактуры, характеризуется в целом ряде специальных работ, посвященных ОРНИ. Так, Н. Чайкин, причисляя к области фактуры всю совокупность средств музыкального изложения – мелодию, бас, аккорды, подголоски, аккомпанемент, фигурацию, виртуозные пассажи, орнаментальные украшения, полифонические сочетания и т. д., обозначает четыре основных функции: 1) мелодическую (ведущий голос), 2) басовую (основной тон гармонии), 3) гармоническую (совокупность гармонических голосов, за исключением басового), 4) контрапунктическую или подголосочную (дополнительная мелодия, которая противополагается ведущей или варьирует ее) [Чайкин, 1966, с. 8, 13]. Ю. Шишаков в «Инструментовке для оркестра русских народных инструментов» фиксирует пять составляющих оркестровой фактуры: мелодию, гармоническую педаль, гармоническую фигурацию, контрапункт и бас [Шишаков, 1970, с. 118]. Пособие по инструментовке Н. Шахматова, в равной степени опирающееся на функциональное понимание фактуры, содержит несколько дополнений к обозначенной классификации Ю. Шишакова. В частности, фигурация подразделяется Н. Шахматовым на гармоническую, ритмическую и мелодическую [Шахматов, 1985, с. 10]. Характеристика «оркестровой педали» фигурирует в более обширном контексте, не ограниченном собственно «гармоническими» рамками и охватывающем целый ряд допустимых вариантов – «от одного-двух выдержанных гармонических тонов до многозвучного аккордового комплекса» [Там же, с. 13]. Дифференцируется и функциональный «спектр» контрапункта, к функциональным разновидностям которого относятся: а) каноническая имитация темы; б) мелодизированный контрапункт – противосложение, не менее яркое, чем основная тема, отличающееся от нее ритмической пульсацией и направ-

ленностью движения; в) фигурированный контрапункт – «...мелодия, скорее приближающаяся к фигурации, часто изложенная в виде гаммообразных пассажей, ритмически контрастирующая с основной темой» [Там же, с. 17][69].

Функциональный подход, обусловивший целенаправленные поиски в плане концептуального и практического сближения различных элементов оркестрового письма, как отмечалось выше, утвердился в отечественной теории инструментовки на протяжении второй половины XX века. Между тем явная темброво-фактурная взаимосвязь указанных элементов констатировалась еще Н. Римским-Корсаковым. Обоснование соответствующего тезиса было дано в его фундаментальном труде «Основы оркестровки», где дидактическое назначение учебника формулировалось следующим образом: «…я имел главной целью выяснить… основания живописной и яркой оркестровки нашего времени, посвятив значительную часть учению о звучностях (тембрах) и оркестровых сочетаниях <…>. Как достичь такой-то звучности… выяснить характер движения фигур, рисунков, узоров, наиболее соответствующих каждому инструменту и каждой оркестровой группе… дать аккорд известного тембра, звучно и ровно расположенный, выделить мелодию на гармоническом фоне, дать подходящее движение данной группе…» и т. д. [Римский-Корсаков, 1946, с. 13].

В дальнейшем теоретическое обоснование реального «единства тембра и фактуры», порождающего многообразные темброво-фактурные взаимосвязи и сопряжения, было представлено в трудах А. Веприка. Опираясь на учение Н. Римского-Корсакова о симфоническом оркестре, А. Веприк подчеркивал: «…звуковысотный текст (под которым понимается совокупность метроритмических, ладовых, метрических и т. п. явлений, другими словами, звуковое целое минус тембр) не “приспосабливается” к какому-либо тембру, а создается в органическом единстве с ним <…>». Более того, «воплощение музыкального образа достигается данным звуковысотным текстом в единстве с

[69] Затрагиваемое подразделение контрапунктов заимствуется из функционального описания побочных голосов гомофонно-полифонического склада, принадлежащего В. Холоповой [Холопова, 1979, с. 37–40].

данным тембром» [Веприк, 1961а, с. 8, 25]. В дальнейшем цитируемый исследователь неоднократно обращался к феномену темброфактуры, постоянно оперируя соответствующим термином и обозначая различные модусы темброфактуры, такие как «линия фактурно-тембрового развития», «темброво-фактурные отношения», «принцип фактурно-тембрового размежевания», «фактурно-тембровое истолкование целого» и т. д. [Веприк, 1961, с. 12, 13, 44, 85].

Значительный интерес к рассматриваемой проблематике наблюдается в диссертационных исследованиях 2010-х годов. К примеру, ценные наблюдения, относящиеся к теории оркестровой темброфактуры, содержатся в диссертации А. Тихомировой [Тихомирова, 2019]. Автор этой работы, обращаясь к симфоническому творчеству А. Тертеряна, не только раскрывает функциональное значение темброво-фактурных элементов оркестровой ткани на лексическом и грамматическом уровнях, но и описывает глубинные проявления фонических и акустических свойств звука на различных синтаксических уровнях «сонористической композиции». При этом такие проявления характеризуются как «…объективная информация о спектральной картине темброво-фактурных элементов соответствующей композиции» [Там же, с. 11]. Следует также заметить, что родственный подход к функциональному истолкованию тембра в оркестровой фактуре был несколько ранее предложен М. Манафовой [Манафова, 2011]. В ее диссертационном исследовании тембр фигурирует на правах одного из ключевых элементов теоретического понятия более высокого порядка, а именно «темброколорита» как совокупности разнообразных факторов, воздействующих на звуковой облик музыкальной материи. В целом «темброколорит» трактуется М. Манафовой как сущностное свойство музыкальной ткани, объединяющее инструментальный состав, особенности артикуляции и звукоизвлечения, регистровую и фактурную организацию, что позволяет формировать и целенаправленно «варьировать» заданный колорит звучания [Манафова, 2011, с. 8–9].

Значимость аналитического рассмотрения темброфактурных характеристик заведомо обусловливается тем, что аранжировщик, работающий над переложением симфонической музыки для ОРНИ, как правило, должен учитывать специфику музыкального мышления, опирающегося на принципы симфонизации. Применительно к темброфактуре это подразумевает определенную систему взаимодействий и сопряжений различных композиционных и драматургических функций, которая наделяется формообразующей ролью и выступает в качестве одной из ключевых составляющих художественно-выразительного арсенала симфонических произведений. В процессе сложной и длительной эволюции темброфактура становится фундаментом логических соотношений и «грамматической основой» музыкального текста практически любого оркестрового сочинения, поскольку принципы симфонизации так или иначе реализуются на фоническом, темброво-структурном, семантическом уровнях. Функциональные взаимодействия элементов дифференцируются исходя из вертикального либо горизонтального типов фактурной организации. Последняя, в свою очередь, представляет собой совокупность мелодико-ритмических, темброво-фактурных, артикуляционных, громкостно-динамических средств и приемов, упорядочиваемую посредством многообразных связей и обладающую индивидуальным смысловым содержанием. Именно таковым содержанием предопределяется как непосредственное воплощение конкретного эпизода или структурной единицы, так и звуковой облик симфонического произведения в целом, что является, по нашему мнению, главным объектом изучения и последующего воссоздания в работе аранжировщика.

О необходимости осмысления данной проблематики в ходе переложения симфонической литературы для русского народного оркестра пишет В. Попонов, справедливо отмечая, что образно-содержательный замысел может кардинальным образом повлиять на диспозицию темброво-фактурных линий, зачастую оцениваемую с точки зрения стереотипных «параллелей»: духовые инструменты симфонического оркестра (особенно группа деревянных –

флейта, гобой, кларнет, фагот) в ОРНИ соответствуют группе баянов, струнно-смычковые – группе домр, и т. п. Согласно комментарию В. Попонова, «…в симфоническом оркестре тембры и функции инструментов настолько переплетаются в бесконечном разнообразии, что было бы грубой ошибкой все партии духовых инструментов механически передать баянам, а смычковых инструментов – домрам. Гораздо важнее определить роль и значение каждого инструмента в симфонической партитуре и сохранить это значение в народном оркестре соответствующими этому виду оркестра средствами» [Попонов, 1960, с. 133]. Следует признать, что подобное индивидуализированное толкование функций различных групп народного оркестра представляется вполне обоснованным. По сути, функциональному переосмыслению в процессе переложения симфонической партитуры могут быть подвергнуты как основная струнно-щипковая группа ОРНИ – домры и балалайки, так и противостоящая ей в темброво-динамическом отношении духовая группа, где, помимо баянов, традиционно фигурируют гобой и флейта.

Это ценное свойство, отличающее функциональную дифференциацию инструментария народного оркестра – «…гибкость, подвижность и, вместе с тем, “дискретность” тембровых границ между различными инструментальными группами, не имеющими аналогов в других оркестровых составах» – весьма убедительно характеризуется в диссертационном исследовании С. Борисова [Борисов, 1982, с. 7]. В частности, указывая на примечательное тяготение струнной группы ОРНИ к формированию различных моно- и политембровых комбинаций, отмечая подвижность соответствующих тембровых границ, распространяемую на все тесситурно-регистровые уровни многообразных инструментальных группировок и сочетаний, цитируемый исследователь пишет, что «…при использовании сходных (или общих) исполнительских приемов звучание данных инструментов может быть максимально сближено, давая однородную в тембровом плане звучность, в то время как в условиях дифференцированного изложения домры и балалайки выступают в качестве самостоятельных тембровых единиц, их звучание может быть раз-

граничено, противопоставлено друг другу» [Там же]. Аналогичная закономерность, по мнению С. Борисова, присуща и группе духовых инструментов ОРНИ, поскольку здесь «индивидуальность тембровых характеристик… также проявляется главным образом в случаях дифференцированной фактуры, тогда как при выполнении ими общих оркестровых функций значение их тембров (как элементов однородной тембровой сферы) практически совпадает» [Там же].

Исходя из вышеизложенного, темброфактура представляется весьма сложным многоуровневым комплексом, в границах которого функционируют и взаимодействуют составляющие различного порядка: от единичных тембров (монотембров) до многозвучных тембровых образований, от сопряжений «чистых тембров» до множественных политембровых микстов. Упомянутые составляющие, в свою очередь, гибко сочетаются с фактурными конфигурациями, свойственными оркестровой музыкальной ткани. Последние традиционно включают в себя множество компонентов, благоприятствуя тем самым выбору определенного типа изложения (что подразумевает различные принципы координации между отдельными тонами и группами тонов «по вертикали», а также функциональные взаимодействия «по горизонтали» – мелодия, аккомпанемент, бас, педаль, фигурационное заполнение пространства), побуждая к обязательному рассмотрению инструментальных показателей (речь идет об использовании того или иного регистра, сопряженного с конкретными громкостно-динамическими и колористическими свойствами данного инструмента, выявлении специфических приемов звукоизвлечения и артикуляции, способствующих воспроизведению того или иного фактурного решения) и др.

Обоснованность характеристики темброфактуры с точки зрения ее роли и значения в процессе народно-оркестровых переложений косвенно подтверждается и специальными изысканиями, посвященными симфоническому оркестру. Так, на страницах книги «Искусство инструментовки» Д. Клебанова, опирающейся на аналитическое рассмотрение многочислен-

ных образцов симфонической литературы, отмечается: «Любой прием инструментовки, примененный на практике, обнаруживает множественность функций, которые он одновременно выполняет. Так, например, тембр, громкость, напряженность создают определенную эмоциональную окраску, колорит мелодии и в то же время *соотносят ее звучание со звучанием других элементов музыки*, а также участвуют как драматургические факторы в формообразовании оркестрового произведения» (курсив наш. – М. К.)[Клебанов, 1972, с. 6].

3.2. Опыт переложения симфонической музыки на примере переложения вокально-симфонического цикла «Три молитвы» Л. П. Клиничева

Развитие академического музыкального искусства в эпоху Новейшего времени явственно характеризуется тяготением к разнообразно трактуемому синтезу искусств. Музыка в ныне создаваемых произведениях гибко взаимодействует со словом, изобразительным рядом, хореопластикой, «звуками природы» и т. д. Исходя из этого, в жанровой системе современной академической музыки одна из ведущих позиций принадлежит вокально-хоровым и кантатно-ораториальным жанрам, широко распространенным в современной концертной практике ведущих исполнительских коллективов благодаря значительным синтезирующим возможностям и большому потенциалу художественного воздействия на слушательскую аудиторию. Обращение композиторов к этим жанрам в значительной степени мотивируется ярко выраженной суггестивной природой словесно-музыкального высказывания, связанной с традиционным восприятием Слова как средоточия духовности и нравственных идеалов всего человечества, отдельной нации или определенного художника. Ярко и эмоционально эту мысль выразил гениальный русский композитор, непревзойденный мастер хорового письма Г. В. Свиридов: «Художник призван по мере своих сил служить раскрытию Истины (Истины Мира). Ис-

тина может быть заключена в синтезе Слова и Музыки. Для меня это – так!» [Свиридов, 2017, с. 196].

В концертных программах ОРНИ вокально-хоровые произведения звучат достаточно редко. Одной из причин существующего положения является ощутимый дефицит оригинальных сочинений подобного рода (концертов, сюит, кантат, ораторий), который дополняется сугубо иллюстративной, идеологически «предзаданной» ориентацией многих ранее созданных опусов. Б*о*льшая часть из них, датируемая 1950–1980-ми годами, представляет в наши дни скорее исторический, нежели художественный интерес («Кантата о Марксе» для солиста, хора и ОРНИ О. Агафонова, кантата «Великий учитель» на слова Б. Дворового для чтеца, сопрано, баса, смешанного хора и ОРНИ Н. Чайкина, оратория «Солдат Октября защищает мир» для хора и ОРНИ Б. Александрова и др.). Другой причиной – менее весомой, но все же существенной – надлежит признать инерцию восприятия ОРНИ как исключительно фольклорного явления, изолированного от академической музыкальной культуры в силу ограниченности выразительного и технического потенциала инструментария, а также эстетической и художественной одноплановости исполняемого репертуара[70].

Бурное развитие рассматриваемого нами академического направления в исполнительстве на народных инструментах влечет за собой академизацию народно-инструментальной музыкальной культуры в целом. В свете этой тенденции, наметившееся тяготение руководителей профессиональных и учебных ОРНИ к переложениям хоровых и вокально-симфонических произведений вполне закономерно.

Представляется возможным утверждать, что народно-оркестровые переложения вокально-хоровых и кантатно-ораториальных композиций с участием симфонического оркестра, до сих пор, как было отмечено выше, лишь

[70] Справедливости ради необходимо заметить, что этому способствует чрезмерная «увлеченность» отдельных руководителей ОРНИ псевдофольклорными «поделками» или упрощенно-доступным репертуаром откровенно вульгарного и низкопробного содержания.

изредка появляющиеся в народно-оркестровом репертуаре, вполне могут (при условии соблюдения критериев художественной адекватности) не только обогащать известные трактовки подобных сочинений новыми красками, но и успешно соседствовать с оригинальными версиями. Среди таких переоркестровок, известных автору настоящего исследования, необходимо упомянуть кантату «Александр Невский» С. Прокофьева (исполнители – Новосибирский ОРНИ и Камерный хор Новосибирской филармонии, 1990-е годы), кантату С. Строкина «Дороги русские» (переложение Д. Калинина, премьера – IX фестиваль «Музыка России», Москва, исполнители – хор РГГУ и ОРНИ ГМПИ им. М. Ипполитова-Иванова, 2011), «Весеннюю кантату» Г. Свиридова (исполнители – хор Государственной академической симфонической капеллы России и НАОНИР им. Н. П. Осипова, 2014); кантату «Курские песни» Г. Свиридова (переложение В. Егорова, исполнители – ОРНИ и академический хор СГК им. Л. В. Собинова, 2015).

Исходя из этого, творчество донского композитора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора Ростовской консерватории Леонида Павловича Клиничева вызывает особый интерес. Тяготение к славянской фольклорной песенности, стремление к максимально точному воссозданию значимых примет исторической эпохи, характерных черт национальных жанров и стилистики, помноженное на глубокое знание особенностей бытования народной музыки (почерпнутое в ходе многочисленных фольклорных экспедиций на рубеже 1960–1970-х годов), придают музыке Л. П. Клиничева несомненную привлекательность для интерпретации средствами ОРНИ. Ярко выраженная национальность художественного мышления, почвенность и поразительное ощущение народного духа в музыке Л. П. Клиничева изначально обусловливаются многолетними «диалогами» с музыкальным фольклором, прежде всего – песенным. Вот как об этом говорит сам композитор: «Сильнее и лучше того, что создал сам народ, не создать. Все уйдет, все отметется временем, останется только, то, что от народа, от его судьбы, от его достоинств и душевного творческого потенциала. Ведь русская музыкальная клас-

сика, национальный стиль – имею в виду творчество Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина и других – были созданы на основе мелодий, родившихся в самой гуще трудового народа» (цит. по: [Коркищенко, 1981, с. 4]).

«Три молитвы» на стихи М. Ю. Лермонтова (1977), одного из любимейших поэтов в семье Л. П. Клиничева, принадлежат к числу сокровенных, наиболее глубоких эмоциональных откровений автора. История создания этого произведения, посвященного автором светлой памяти матери – Евдокии Демьяновны, трагически совпала с уходом из жизни самого близкого и дорогого человека. Художественная концепция «Трех молитв» сложилась не сразу. Первоначально Л. П. Клиничевым был написан сольный вокализ, впоследствии дополненный хоровым сопровождением и снабженный поэтическим текстом – стихотворением М. Ю. Лермонтова «Звуки». Затем появились еще две пьесы для аналогичного состава – «Казачья колыбельная» и «Молитва», благодаря чему сформировался композиционный план «лермонтовского» цикла. В указанном варианте Концерт «Три молитвы» для солиста и хора a cappella был впервые представлен слушателям прославленной Государственной республиканской академической хоровой капеллой им. А. А. Юрлова под руководством заслуженного деятеля искусств РСФСР Ю. В. Ухова (солистка – заслуженная артистка России Лидия Солодилова). «Юрловская» капелла и в дальнейшем неоднократно исполняла «Три молитвы» под сводами Знаменского собора в Москве (где устраивались концерты для иностранных делегаций), а также в ходе многочисленных гастрольных поездок по стране и за рубежом.

Позднее, уже в середине 1980-х, по просьбе ростовской камерной певицы Татьяны Барсовой, композитором был подготовлен новый вариант Концерта – для солиста в сопровождении фортепиано. Вскоре появилась и авторская версия цикла для солиста, смешанного академического хора и большого симфонического оркестра. Однако избранный вариант оркестровки (тройной состав), по признанию Л. П. Клиничева, оказался слишком «тяже-

ловесным» и «громким», что противоречило образному строю произведения. В очередной авторской редакции был использован более «компактный» парный состав, значительным коррективам подверглась и оркестровая ткань аккомпанемента, что позволило избежать фактурных «излишеств», уравновесить функции оркестровых групп и т. д.

Недавний замысел переложения вокально-симфонической версии «Трех молитв» для ОРНИ, реализованный при содействии композитора, изначально обусловливался не только претворением в цикле важнейших черт народно-песенных жанров (колыбельной, плача-причета и протяжной крестьянской песни), но и присутствием в мелодике сольной и оркестровых партий характерных примет фольклорного инструментализма: орнаментальности, интонаций плясового наигрыша, традиционных ритмоформул, пентатонных звукорядов и др. Работа над переложением способствовала выявлению обширного перечня практических задач, соотносимых с общими принципами переложения кантатно-ораториальных произведений для указанного состава.

Создание авторской версии «Молитвы» для солирующего сопрано, хора и симфонического оркестра, по нашему мнению, отнюдь не продиктовано возникшей потребностью в традиционном инструментальном аккомпанементе, поддерживающем вокальную звучность и наделенном специфическими вспомогательными функциями. В указанной редакции, наряду с «предзаданными» интонационно-драматургическими и жанрово-стилевыми коллизиями, громкостно-динамическими, фактурными и тональными сопоставлениями, последовательно развертывается оригинальная симфонизированная концепция, характеризуемая своеобразной оркестровой драматургией (прежде всего, целенаправленным взаимодействием темброво-фактурных комплексов, инспирируемых вокально-хоровым мелосом той или иной части цикла). Отсюда проистекают важнейшие задачи инструментовщика: чуткое воссоздание темброво-фактурной драматургии при сохранении концептуального единства и оркестровой стилистики; репрезентация определенных ассоциативных па-

раллелей, соответствующих каждой тембровой линии; выявление существенных фактурных особенностей оркестрового письма, сопровождаемое выбором адекватных приемов его дальнейшего переизложения с учетом специфики ОРНИ.

На протяжении первой части Концерта доминирует просветленно-элегическая образность: «Музыка этой молитвы сразу завораживает слушателя, погружая в состояние сонного оцепенения, сквозь которое мелькают воспоминания о далеком детстве» [Соколова, 2007, с. 40]. Прозрачная вокально-инструментальная ткань мало-помалу насыщается «отсветами» неясных образов, неуловимо-изменчивых, «ирреальных» голосов…

Оркестровое вступление данной части представляет собой диалог двух последовательно вступающих мелодических линий, излагаемых солирующими скрипкой и флейтой на фоне выдержанных педалей струнно-смычковой группы и арфы, которые символическим образом передают тихую нежную речь матери и ребенка. Однако в процессе переложения прямая «адресация» двух сольных эпизодов, поручаемых соответствующим тембрам народного оркестра – флейте и домре малой, – оказывается затруднительной, поскольку диапазон малой домры (наиболее близкой к скрипичной природе звукоизвлечения) недостаточен для воспроизведения мелодии оригинала (она охватывает диапазон от *a* до f^2, тогда как самой низкой нотой у домры малой является e^1). Иное распределение мелодий (флейтовой партии – малой домре, скрипичной – флейте) в народном оркестре также выглядит проблематичным: самой низкой нотой в мелодической линии флейты служит d^1. Предлагаемое решение возникающей здесь проблемы можно назвать компромиссным: не нарушая авторского замысла тембровых сопоставлений, рекомендуется начальные фразы двух мелодических линий распределить без каких-либо «отклонений» (партия флейты в симфоническом оркестре – аналогичная партия в ОРНИ, партия скрипки solo – соответствующая партия домры малой). Последующие фразы двух мелодических линий, наиболее близкие диапазонам указанных инструментов, распределяются перекрестным способом.

Технические трудности, связанные с ограниченностью диапазона, применительно к малой домре были решены путем использования приема scordatura – перестройки третьей струны солирующего инструмента ($e^1 – d^1$), а в ситуации с флейтой – включением в народно-оркестровую партитуру альтовой флейты, имеющей расширенный диапазон и обладающей несколько более насыщенной и бархатистой – при сопоставлении с большой флейтой – тембровой окраской низкого регистра (см. Примеры 1 и 1а).

Большой интерес во вступительном эпизоде вызывает переложение оркестровых педалей. В оригинальной партитуре одновременно используются три способа указанного переложения: 1) «полностью выдержанная» педаль (вплоть до ближайшей смены гармонии) у двух солирующих инструментов первой подгруппы первых и вторых скрипок, первых альтов и органный пункт у вторых виолончелей; 2) «частично выдержанная» педаль – у второй подгруппы первых и вторых скрипок, вторых альтов; 3) педаль акустически звучащих нот на «французской» лиге, основываемая на специфическом приеме pizzicato у арфы, первых виолончелей и контрабасов. Распределение функции педали в партитуре ОРНИ происходит согласно техническим характеристикам струнно-щипковых инструментов и наиболее типичным для них приемам звукоизвлечения: «полностью выдержанная» педаль поручается всей домровой группе (малым, альтовым и басовым), с использованием медиаторов для звукоизвлечения; «частично выдержанная» педаль исполняется балалайками примами на tremolo и arpeggiato у гуслей, балалаек секунд и альтов (диаметр струн не позволяет исполнять на этих инструментах длительное и качественное tremolo); «педаль pizzicato» поручена басовой балалайке и группе контрабасов (см. Примеры 1 и 1а).

Две начальные строфы в оригинальной симфонической партитуре представляют собой дублировки хорового сопровождения вокального solo: мелодические попевки альтов повторяются кларнетами, вторыми скрипками и виолончелями; выдержанные педали теноров и сопрано дублируются альтами и, попеременно, двумя парами валторн. В кульминационных тактах к

перечисленным инструментам присоединяются флейты, гобои и фаготы (группа деревянных духовых), две трубы и два тромбона (группа медных духовых), первые скрипки и контрабас (струнная группа), литавры и арфа (см. Пример 2).

Подобная структура инструментального аккомпанемента сохранена и в партитуре для ОРНИ: партию кларнетов исполняет первый баян (на соответствующем «кларнетном» регистре), партия вторых скрипок и альтов поручается первым домрам-альтам и первым басовым домрам, педальная функция распределяется между вторыми домрами-альтами и поочередно вступающими балалайками (альтами и секундами, а также примами). Из приведенного перечня используемых инструментов в начальных эпизодах I части явствует, что абсолютного соответствия передаваемых мелодических линий (от струнно-смычковой группы симфонического оркестра – струнно-щипковой группе ОРНИ) не достигается, очевиден своеобразный «сдвиг» каждого элемента оркестрового сопровождения на одну позицию вниз. Такое смещение происходит благодаря отсутствию в данном эпизоде первых и вторых малых домр, вопреки тому, что в симфонической версии вступление скрипок совпадает с началом первой строфы. Такое «упущение» является умышленным, поскольку нагнетание динамики в симфоническом и народном оркестрах достигается различными путями и «сбережение» звучности малых домр вплоть до непосредственного подхода к кульминационной зоне позволяет создать некий динамический «резерв» для «умножения звучащей массы», подобно вступлению первых скрипок и труб в оригинальной партитуре (см. Пример 2а).

Последующие два контрастных эпизода призваны воссоздать образную атмосферу полусонного забытья, рождающего призрачные видения светлых образов детства. Такой художественный эффект в авторской оркестровке достигается лапидарными приемами оркестрового изложения: струнно-смычковой группе поручается остинатная ритмическая педаль, арфе – «стационарная» гармоническая педаль, флейта канонически вторит мелодической линии солиста, два фагота проводят басовую линию. Лишь на грани очеред-

ного эпизода вводится кратковременное tutti, сопоставляемое с резким звуковым «срывом» – *subito piano* у хора и струнной группы оркестра уподобляется своеобразному переходу в мир сумрачных грез и детских воспоминаний (см. Пример 3).

При всей функциональной ясности и очевидности переложения данного эпизода для ОРНИ: флейта соответствует флейте, струнно-смычковая группа – группе струнно-щипковой, арфа – гуслям или балалайкам на pizzicato, два фагота – «низким» (четвертому и пятому) баянам, – описываемый вариант представляется далеко не оптимальным. Учитывая специфические инструментальные возможности группы домр, можно сделать вывод, что исполнение остинатной фигурации домровой группой (tremolo при помощи медиаторов) окажется ярким, звонким и отрывистым, прямо противоречащим авторскому замыслу, который подразумевает тихое и очень плотное исполнение данной фактуры смычковыми инструментами на legato. Замена приема исполнения и плекторного звукоизвлечения пальцевым pizzicato в равной степени представляется неудачным решением, поскольку домровая группа фактически сближается с балалайками и гуслями (которым поручена гармоническая педаль, исполняемая щипком), тем самым нарушая принцип штрихового контраста между оркестровыми группами.

В данном случае может быть предложен вариант кардинального перераспределения функций (остинатная педаль передается группе баянов), связанный с применением адекватного штриха (portato, придающего необходимую протяженность и плотность звучанию педали) и регистровки (одноголосные «кларнет» или «фагот», транспонирующие на октаву вверх и как бы «обволакивающие» звуковой материал мягким «матовым» тембром). Партия баса (два фагота) в указанном варианте поручается басовым домрам. Необходимо также отметить, что при этом рассматриваемый эпизод обретает и подлинно «хоральную» уравновешенность, и надлежащую контрастность групп инструментального сопровождения – как за счет использования различных

штрихов, так и за счет несовпадающих темброво-динамических характеристик (см. Пример 3а).

Репризный эпизод в фактурном отношении подобен начальным двум строфам, однако, в отличие от них, излагается более плотно и обобщенно, поскольку мелодические попевки и педаль в оригинале исполняются практически всей струнной группой (кроме контрабасов), деревянными духовыми и двумя парами валторн одновременно. При этом педаль, по сути, функционально не дифференцируется, «концентрируясь» в отдельной группе (за исключением валторн), но сопутствует мелодическим элементам – ее исполняют различные партии струнных на divisi. Итоговая кульминация реализуется путем одновременного присоединения к оркестровой звучности оставшихся медных духовых и контрабасов.

В переложении данного эпизода для ОРНИ используется группа домр (полностью) и практически вся группа балалаек (кроме контрабасов), аналогично симфоническому оригиналу, тогда как роль динамического «резерва» на этот раз отводится группе баянов и деревянным духовым. Таким образом, реприза воплощается звуковыми средствами, несколько отличающимися от начальных разделов, что позволяет избежать фактурно-функциональной «тавтологии» и придает завершающим построениям оригинальный темброво-фонический облик.

Рассматриваемая часть цикла завершается несколькими аккордами на pizzicato, исполняемыми струнным квинтетом. Они воспринимаются как своеобразные «отголоски» заключительных фраз солиста и заключительного проведения основного мелодического оборота этой же группой arco (см. Пример 4). В переложении для ОРНИ два указанных элемента поручены разным инструментальным группам, с учетом соответствующих технических характеристик: аккорды pizzicato переданы группе балалаек, заключительный мелодический оборот tremolo – группе домр в сопровождении гармонической педали балалаек (см. Пример 4а).

***

II часть названного опуса – «Казачья колыбельная» – является своеобразным лирическим центром трехчастного цикла. В концептуальном плане «Казачья колыбельная» развивает образно-драматургическую линию I части («Звуки»), связанную с воспоминаниями далекого детства и обликом матери. Обращение Л. Клиничева к фольклорному жанру колыбельной песни предопределяется не только поэтическим заглавием и особенностями лермонтовского стиха, воспроизводящего устойчивые черты названного жанра (метрический размер – хорей, чередование строк с 4 и 3 стопами, периодически повторяемый припев «баюшки-баю», рифмующийся с другими строками). В равной мере прослеживается стремление композитора оттенить ирреальную, внеземную сферу «мистического звукосозерцания», доминирующую на протяжении I части, обостренными субъективно-личностными переживаниями, которые инспирируются материнским голосом, воссоздаваемым памятью лирического героя. С точки зрения музыкальной драматургии целого, подобное контрастное сопоставление позволяет обострить слушательское восприятие идеально-возвышенной образности, запечатленной в крайних частях цикла. При этом избранный модус сокровенно-личного высказывания не противоречит общей молитвенной атмосфере Концерта: последняя охватывает чрезвычайно обширный спектр эмоциональных состояний, связанных с «богодухновенным общением», – от скорбной сосредоточенности до лучезарной просветленности.

В «Казачьей колыбельной» индивидуальному композиторскому преломлению лирико-эпических черт древнейшего фольклорного жанра[71] сопутствует интенсивный диалог с поэтическим текстом, который сплавляет воедино разновременные (осмысляемые с позиций настоящего и будущего) событийные повествования-пророчества. Благодаря этому достигается порази-

[71] К «родовыми» признаками жанра «колыбельной», используемого Л. Клиничевым в данном сочинении, можно отнести комплекс характерных интонаций, развертывающихся в пределах терцового или квартового амбитуса; регулярную метрическую пульсацию, усиленную доминированием остинатных ритмоформул; вариационную куплетность, выступающую основой для развития песенной строфы.

тельная динамика эмоционально-образных смен, придающая указанной части цикла подлинно драматический размах, а на концептуальном уровне способствующая синтезу объективного и субъективного, небесного и земного, универсального и личностного начал. Подобная метаморфоза жанра в индивидуальных композиторских интерпретациях, согласно комментарию современного исследователя, зачастую характеризуется мощным эмоциональным подъемом, благодаря которому колыбельная песня «...переживается и *осознается* особо – как некий прорыв (таковым он метафизически и является) субъекта восприятия на какие-то неизвестные ему уровни реальности, сопровождающийся ощущением просветленной радости, вознесенности и необычайной одухотворенности» [Агафонов, 2004, с. 40].

Оркестровая фактура «Казачьей колыбельной» трактуется Л. Клиничевым в ярко выраженном аккомпанирующем плане. Показательно весьма тонкое и самобытное использование традиционных средств инструментального сопровождения. В их числе выдержанный аккордово-гармонический фон с опеваниями важнейших опорных тонов, различные виды педалей, стилизованные подголоски и мелодико-ритмические фигурации – секундовые (Пример 5а) или терцовые (Пример 5б) – древнейшие символы «укачивания» и «убаюкивания», размеренное хоральное движение половинными, четвертными (Пример 5в) и восьмыми длительностями, а также орнаментальные контрапунктические линии. Аккомпанирующая функция оркестра в оригинале наглядно подтверждается и подчеркнутым отсутствием дублировок мелодической линии солирующего сопрано в инструментальных партиях.

При этом важнейшей особенностью авторской инструментовки в данной части является гибкое следование оркестрового сопровождения за тончайшими образно-эмоциональными нюансами развертывающегося поэтического текста и безусловное главенство сюжетной линии, запечатленной в лермонтовских поэтических строках, над сугубо музыкальной логикой развития. Отнюдь не случайно обнаруживаются многочисленные параллели между

оркестровым аккомпанементом и хоровыми партиями, где вариационность изначально соотносится с фактурным крещендированием, «умножением» контрапунктирующих мелодических линий и различных модификаций (вариантов) педали. Целенаправленной динамизации формы способствует также искусное «насыщение» оркестровой ткани элементами подголосочного изложения (столь характерного для русской народной песенности), реализуемое за счет постепенного «включения» (высвобождения) инструментально-тембровых голосов.

Фактурные *crescendi*, оттеняющие контрасты и масштабные звуковые напластования, будучи весьма существенными элементами сквозного развития, несомненно, требуют самого пристального внимания аранжировщика в ходе предварительного разбора партитуры «Казачьей колыбельной». Именно рельефное воплощение фактурной драматургии является залогом успешного решения главной задачи, сопутствующей рассматриваемому переложению: речь идет о выборе специфических выразительных средств ОРНИ, которые позволяют аранжировщику адекватно воссоздать целостный композиторский замысел и важнейшие художественные особенности, присущие тексту-«первоисточнику».

Как видим, переложение II части Концерта «Три молитвы», с одной стороны, призвано обеспечить максимально яркое, масштабное звучание солиста и хора, сопровождаемых аккомпанементом ОРНИ. Следовательно, аранжировщик должен определить необходимый громкостно-динамический и темброво-регистровый баланс в соотношении указанных исполнителей, соразмеряя интенсивность эксплуатации тех или иных оркестровых групп и технических ресурсов, избегая при этом монотонности и функционального однообразия (порождаемых известной ограниченностью динамического потенциала и отсутствием многотембровой контрастности в звучании ОРНИ). Корректировка вышеперечисленных параметров должна мотивироваться намерением аранжировщика избежать стихийного взаимодействия конкретных народно-оркестровых средств, используемых в переложении. Следует разра-

ботать некий подход к организации оркестровой ткани, способствующий оптимальному сочетанию названных средств, их иерархической сопряженности и соподчиненности, благоприятствующий формированию ясно очерченной драматургической линии и т. д.

С другой стороны, приоритетная художественная задача, решение которой требует ощутимых усилий и целенаправленного использования разнообразных «технологий» оркестрового письма, изначально обусловливается комплексным распределением выразительных средств исходя из убедительной реализации авторского концептуального замысла «Казачьей колыбельной». Структурно-композиционная логика данной части цикла: 1 куплет – «зачин» (экспозиция), 2-й – интенсивный «рост» образно-эмоциональной сферы и накопление «духовной энергии» (драматургическое нарастание), 3-й – лирическое «откровение» (кульминационная зона), 4-й – «прощальное слово» (кода), – позволяет охарактеризовать искомый «алгоритм» решения указанной выше задачи как последовательную экономию в использовании соответствующего темброво-акустического «арсенала». При этом «сценарный план» вновь создаваемой оркестровки подразумевает мобилизацию важнейшего темброво-динамического «резерва» в 3 куплете – кульминационной зоне. Исходя из общеизвестной специфики темброво-динамических ресурсов, соотносимых с конкретными инструментальными группами ОРНИ, обозначенным выше «резервом» является группа малых домр.

Учитывая условия «двуединой» задачи осуществляемой аранжировки, можно сформулировать ключевой стратегический принцип, способствующий достижению художественно полноценного результата в транскрипторской версии «Казачьей колыбельной», – **сбережение оркестровых средств**[72]. Заметим, что использование данного принципа на различных стадиях композиционного процесса неизбежно соотносится с решением той или иной про-

[72] Подробнее о классификации и способах использования «принципа сбережения оркестровых средств» см.: [Тихомиров, 2008, с. 11–15].

блемной ситуации и, следовательно, с эксплуатацией множественных технических приемов.

Вступление к рассматриваемой части представляет собой двутакт, являющийся своеобразным рефреном, который связывает воедино основные разделы «Казачьей колыбельной». В аранжировке для ОРНИ этот двутакт может быть изложен сообразно вышеопределенной стратегии оркестрового варьирования, реализуемой на протяжении всей части цикла.

В 1 куплете авторской партитуры ведущим элементом сопровождения является «архаичная» малосекундовая попевка, исполняемая альтами смычковой группы и одноименной группой хора; указанная попевка в дальнейшем наделяется специфической «лейтфункцией», пронизывая многоголосную ткань всей «Казачьей колыбельной». Аккомпанирующее гармоническое последование у первых скрипок divisi и кларнетов сменяется мелодической педалью виолончелей (фактор композиционного обновления) и как бы уравновешивает «аскетичную» оркестровку первоначального фрагмента (Пример 6а). В переложении для ОРНИ указанная педаль исполняется всеми аккомпанирующими партиями группы балалаек (примы, секунды и альты), причем звуковой материал распределен таким образом, что ведущая линия педали сохраняется у балалаек прим, а контрастная тембровая дублировка, порученная в оригинале кларнетам, заменяется фактурным уплотнением – передачей соответствующих голосов балалайкам секундам и альтам. Виолончельная партия полностью без изменений передается группе басовых домр (Пример 6б). Таким образом, принцип сбережения оркестровых средств реализуется здесь посредством «избегания» тембровых контрастов или наложений. На протяжении рассматриваемого куплета явно преобладают «чистые» тембры, но их репрезентации сопутствует варьируемая плотность фактурного изложения. Отмеченный «компромисс», по нашему мнению, вполне адекватно соотносится с функциональной ролью соответствующего раздела, уподобляемого «зачину» песни-монолога. Кроме того, выдерживаемые автором «Казачьей колыбельной» постепенность и последовательность использова-

ния динамических и тембровых оркестровых средств находят естественное воплощение в условиях специфически ограниченного контрастно-тембрового потенциала ОРНИ.

Следующий, 2 куплет оркестрован автором более динамично и разнообразно, – ритм тембровых смен учащается здесь вдвое. Так, по окончании исходного построения вводится новый гармонический фон (выдержанная педаль у вторых скрипок, виолончелей, контрабасов и кларнетов с фаготами). Затем аккомпанирующая фактура смычковой группы «расслаивается»: характерным аккордовым мотивам-«покачиваниям» у первых и вторых скрипок сопутствует мелодическая педаль виолончелей divisi в слегка измененном виде дублируемая арфой, валторнами и деревянными духовыми (за исключением гобоев – см. Пример 7а). Ощутимое фактурно-тембровое разнообразие, привнесенное автором в инструментовку 2 куплета, сохраняется и на протяжении соответствующего фрагмента характеризуемой версии для ОРНИ (Пример 7б). Достигается это путем использования различных оркестровых ресурсов. Так, оригинальные партии духовых распределяются между флейтой, гобоем и баянами; партии виолончелей и контрабасов переданы балалайкам контрабасам и басовым домрам, партия арфы – клавишным гуслям. Более затруднительным оказывается поиск тембрового «эквивалента» для партий скрипок: «естественное» решение аранжировщика – распределить упомянутый музыкальный материал в границах домровой группы – представляется несколько опрометчивым исходя из декларируемой выше трактовки названной группы как темброво-динамического «резерва», сберегаемого для предстоящей кульминационной зоны. Между тем, фактурная дифференциация, наличествующая в оригинальной партитуре «Казачьей колыбельной»: протяженная педаль у скрипок оттеняется аккордово-гармоническим секвенцированием – вполне может явиться отправным моментом для народно-оркестрового переложения данного эпизода. В рассматриваемой версии контрастные типы изложения переданы соответственно малым домрам (педаль) и балалайкам примам («собранные» аккорды, исполняемые tremolo и

благодаря этому приобретающие особую экспрессивность звучания). Предпринятое перераспределение двуединой авторской темброво-инструментальной линии, следует признать вполне допустимым не только благодаря ярко выраженному темброво-акустическому родству обозначенных ранее инструментальных групп ОРНИ и их функций; об этом свидетельствует и логика закономерного чередования тембров. Исходя из последней, обновление темброво-фактурного материала на гранях формы (в частности, двойной мелодический контрапункт в 3 куплете) должно сопровождаться включением новой группы инструментов (малых домр), воспринимаемым как смена звукового колорита. Вот почему «запрограммированное» вступление данной группы в кульминационной зоне, диктуемое «стратегическим» принципом сбережения оркестровых средств, равным образом способствует и достижению громкостно-динамического итога предшествующего нарастания (*ff*), и «завуалированному» обновлению тембровой палитры ОРНИ.

На протяжении 3 (кульминационного) куплета, излагаемого в оркестровке tutti и достигающего подлинной трагедийности звучания, формируется многоуровневый каскад горизонтальных построений различного плана. Ритмоформулы «укачиваний», сопряженные с традиционными «колыбельными» интонациями («баю-баю»), синтезируются и проводятся в одновременном звучании, объединяя в себе различные фактурные и тембровые линии. Так, у арфы наблюдается перекрестный «гласообмен» (басовая линия в партии левой руки и гармоническая пульсация в партии правой руки); у валторн – поочередные вступления подгрупп (от 1-х и 2-х – к 3-м и 4-м), создающие эффект «звукового мерцания» (в партитуре для ОРНИ – низкий регистр баянных партий); у виолончелей и контрабасов – колыбельные «блики» (соответственно 1-е домры басовые и балалайки контрабасы). Возникающее при этом напластование остроэкспрессивных интонаций достигает подлинно вселенского трагизма в процессе итогового кульминационного нарастания (см. партии гобоя и фагота, в переложении для ОРНИ – гобоя и 3-го баяна). Искусно вплетаемые в канонические построения у скрипок и альтов (народно-

инструментальная версия – домры малые и альтовые), сопровождаемые фигурами «падающих слез» у колокольчика и треугольника, неспешно «обволакиваемые» педалями тромбонов и литавр (в ОРНИ, соответственно, колокольчик, треугольник, литавры, балалайки альты и секунды), указанные интонации воспринимаются как зримое олицетворение горестных стонов и безудержных рыданий (Примеры 8а и 8б). Запечатленное в рассматриваемом фрагменте эмоциональное состояние безграничной скорби усугубляется появлением символического мотива смерти Dies irae – его исполняют флейты, кларнеты и трубы (в переложении для ОРНИ этот мотив поручен флейте, 1-му и 2-му баянам, а также балалайкам примам). Следует заметить, что полномасштабное использование всех оркестровых групп в характеризуемой аранжировке позволяет обеспечить необходимый громкостно-динамический размах и мощь «туттийного» звучания кульминационного эпизода.

Заключительный, 4 куплет авторской партитуры в плане фактурного изложения весьма близок предыдущему. Вместе с тем, композиционно-драматургические характеристики завершающего построения неизбежно предопределяют тенденцию к явственному «просветлению» звучности, реализуемую посредством «купирования» отдельных темброво-оркестровых линий (в 1-м предложении – тромбонов и литавр, во 2-м – гобоев, труб и арфы). Указанная тенденция сохраняется и в рассматриваемой версии для ОРНИ, хотя реализуется несколько иначе: путем разрежения баянной фактуры (1-е предложение) и последующего «выключения» ряда инструментальных партий (4 и 5 баяны, гобой, балалайки примы).

Итак, многогранно используемый аранжировщиком принцип сбережения оркестровых средств фактически становится ключевым импульсом, направляющим и мотивирующим процесс «транскрибирования» для ОРНИ «Казачьей колыбельной» Л. Клиничева. При этом подразумевается, в частности, соответствующая трактовка группы малых домр, наделенной весомым

громкостно-динамическим потенциалом, и группы духовых инструментов[73], равно как и опора на группу балалаек в качестве «репрезентанта» струнных народно-оркестровых тембров. Решению главной драматургической задачи – воплощения масштабной кульминационной зоны, совпадающей с 3 куплетом, – в определенной степени призвано содействовать и лапидарное, весьма экономное использование баянной группы (1 и 2 куплеты).

***

«Молитва», III часть Концерта «Три молитвы» Л. Клиничева на стихи М. Лермонтова, представляется впечатляющим итогом масштабного цикла, его трагической кульминацией и обобщением сквозного драматургического развития. Характеризуя образно-смысловую динамику этой части Концерта, отечественный исследователь указывает: «Третья молитва “Я, Матерь Божия…” – драматическое панихидное отпевание – возникает внезапно (attacca), врываясь в музыку колыбельной. В своем полифоническом развитии музыка достигает невероятной мощи звучания на *fff* в кульминации хорала “Окружи счастием душу достойную”. За этим взрывом отчаяния следует краткая реприза, в которой происходит резкое падение звучности хора до *pppp»* [Соколова, 2007, с. 40].

Приоритетной особенностью оригинальной авторской оркестровки в третьей «Молитве» становятся разнообразные модусы ее звукового воплощения: от консолидации инструментальных групп в кульминационном хорале гимнического характера («Срок ли приблизится») до их предельного обособления и подчеркнутой индивидуализации «чистых тембров» на протяжении центрального раздела – хорально-литургического отпевания («Окружи счастием душу достойную»); от преобладания плотной аккордовой фактуры, «дублирующей» хоровое изложение (что является, с точки зрения функцио-

[73] Эпизодическое использование данных групп во вступлении и начальных тактах 2 куплета (выдержанная педаль, образующая фоническое «пятно» и, благодаря статичности последнего, ассоциируемая с колористическим эффектом), по сути, не влияет на реализацию декларируемого принципа и общую драматургическую направленность оркестровки.

нальной оркестровки, видимой приметой традиционности), до пространственно разреженной, прозрачной фактуры, перекликающейся с колористическими инструментальными звучностями импрессионистов.

Фактурная организация оркестрового письма выступает в указанной части цикла как важнейшая составляющая авторского концептуального замысла. Это мотивируется фактическим отсутствием цитат, заимствуемых из православного богослужения (единственное исключение – серединный раздел, в котором первое аккордовое последование воспроизводит небольшой фрагмент из церковно-литургического песнопения «Вечная память») или духовных жанров отечественного фольклора. Вот почему именно фактурно-тембровые сопряжения и взаимодействия семантически формируют образную драматургию сочинения, вызывая у слушателя, посредством целенаправленно выстраиваемых ассоциаций, определенные эмоционально-смысловые параллели, порождая соответствующие чувства и переживания. Кроме того, завуалированный характер жанрово-стилевого цитирования неизбежно способствует выдвижению на первый план весьма разнообразных музыкально-языковых элементов – интонационно-тематических, ладово-гармонических, темброво-фонических. Возникающий при этом специфический комплекс выразительных средств призван способствовать слушательскому постижению концептуального замысла произведения: контаминация содержательных мотивов осуществляется прежде всего на фактурном уровне, где упомянутые мотивы становятся своего рода «инструментами» ассоциативного обобщения, «знаками» и «символами» определенного жанра, стиля и, в итоге, конкретного художественного образа. Тем самым утверждается вполне оригинальная по сути образно-интонационная сфера «возвышенного», напрямую не связанная с воспроизведением народного мелоса или православных богослужебных песнопений, но опосредованно запечатлевающая огромный пласт русской музыкальной (и светской, и религиозной) культуры.

В центре духовной лирики III части Концерта пребывает поэтическое обобщение умосозерцаемого двуединства – лика Богоматери Небесной и об-

раза матери земной. Они предстают как нечто исконное и нераздельное, поразному проявленное в традиционных жанровых формах плача, молитвы, причета, элегически запечатленное при помощи индивидуализированного сплава множественных выразительных средств: гибкой, утонченной декламационности, широкой распевности, сочетаемой с экспрессивными интервальными ходами, щемящих интонаций, призванных отразить эмоциональные состояния скованности и безысходной тоски, неоднократного чередования мотивных комплексов, зримо устремленных ввысь и вдаль, с нисходящими каскадами мелодического движения... В музыке третьей «Молитвы» преобладает ностальгическое тяготение к прекрасному «утраченному времени», сдерживаемое печальным осознанием невозможности вновь пережить внезапно ушедшее… Композитор достигает яркого эмоционального воздействия на современную аудиторию, умело используя обширный арсенал художественных приемов и воплощая лирико-философскую концепцию в рамках финала симфонизированной концертно-циклической формы, с характерными для последней масштабностью и разнообразно претворяемой диалогичностью.

По словам Л. Клиничева, создавая III часть «Молитв», он в целом ориентировался на композиционные закономерности классической сонатности. Действительно, структура данной части цикла явно тяготеет к сонатному allegro с эпизодом вместо разработки и «зеркальной» репризой ($A–B–C–D–C_1–B_1–A_1$), обнаруживая при этом черты концентричности. Начало третьей «Молитвы» – мощное оркестровое вступление светло-торжественного характера, задающее ритмическую пульсацию данного вокально-симфонического номера. Ярко выраженные колокольные эффекты, преобладающие в тембровофактурном изложении, своеобразно сочетаются с «причетными» секундовыми интонациями, которые доминируют в музыкальном тематизме части (флейты, гобои, кларнеты, трубы, а также 1 и 2 скрипки вместе с альтами). Гимническое звучание, достигаемое благодаря протяженным гармоническим педалям (фаготы, валторны, тромбоны и туба совместно с виолончелями и

арфа и контрабасы), изначально сопутствует обращению к Матери Божией и призывам, устремленным к высшим силам. Одновременно с этим репрезентируется эмоциональный тонус данной части, для которой характерна сопряженность контрастирующих эмоций и переживаний – щемящей грусти и неугасимой надежды, сокровенного диалога с нахлынувшими воспоминаниями и острой боли, вызванной их неизбежным исчезновением (Пример 9).

В народно-оркестровом переложении музыкальный материал вступления распределяется более-менее традиционно, без особых изменений, с учетом соответствующих тесситурных, технических и функциональных особенностей привлекаемого инструментального арсенала ОРНИ: секундовые мелодические «возглашения» поручены малым и альтовым домрам, духовым, а также 1 и 2 баянам; педальные звуки и аккордово-гармонические вертикали – балалаечной группе, басовым домрам, 3, 4 и 5 баянам совместно с гуслями. Как видим, единственным существенным отличием от симфонической оркестровой версии в переоркестровке вступления является использование струнно-щипковых инструментов среднего диапазона (альтовых домр) с целью звукового воссоздания мелодической фактуры (секундовых «реплик») и группы балалаек прим, относимых к инструментам высокого диапазона, при воплощении гармонической педали. Отмеченная аранжировочная ретушь в данном конкретном случае мотивируется спецификой звукоизвлечения, присущей тому или иному инструментарию, а также функциональными соображениями. Так, использование плектра в процессе звукоизвлечения на альтовых домрах более приемлемо по отношению к мелодической одноголосной фактуре; в свою очередь, тремолирующее звукоизвлечение балалаек прим, связанное с единовременным «охватом» всех 3 струн, представляется вполне уместным для воссоздания педальной звучности (Пример 9а).

Раздел А («Я, Матерь Божия...», F-dur), условная экспозиция главной партии, в жанровом аспекте характеризуется взаимопроникновением разнообразных элементов: скорбно-элегического высказывания, молитвенного ре-

читатива и плачево-причетной мелодекламации)[74], что перекликается с образной атмосферой I части цикла («Звуки»). Однако в заключительной «Молитве» образы реальной матери и Матери Небесной как бы сливаются воедино, достигая уровня эмоционально-смыслового обобщения: чувства отдельного человека, по сути, обретают вселенские масштабы. Заметим также, что композиционное и драматургическое построение финала соотносится с аналогичными характеристиками всего цикла: в обоих случаях действенные и целеустремленные крайние разделы (части) обрамляют более сдержанную, лирически-проникновенную середину.

В функциональном плане оркестровым партиям указанного раздела отводится роль сопровождения, что способствует формированию определенной образно-эмоциональной атмосферы. Характерной особенностью темброво-фактурного изложения является монотембровость: солисту и хору аккомпанирует только струнно-смычковая группа оркестра. Благодаря делению ее на подгруппы и гибкому использованию приема divisi композитор успешно решает целый ряд композиционных и драматургических задач в границах одного тембрового пласта, фактически утверждая некий образно-символический модус при сохранении перспективы соответствующего развития. Мелодическая фигурация у скрипок (I 1 и II 1) сочетается с опорными тонами *pizz*. 2-х контрабасов, как бы смещая функциональный «акцент» в горизонтальную плоскость и придавая аккомпанементу ярко выраженную медитативность, что усугубляется статической глубиной педальных пластов, выдерживаемых по всей темброво-регистровой шкале струнных смычковых инструментов (скрипки I 2 и II 2, альты, виолончели и 1-е контрабасы). При этом, исходя из принципов композиционной логики, соотносимых с членением поэтического

[74] Как известно, цикл посвящен памяти матери композитора и написан вскоре после ее ухода из жизни. По словам композитора, «именно эти три стихотворения, написанные в разные годы Лермонтовым, ассоциируются у меня с образами любви матери к сыну и сына к матери, поэтому они объединены мною в цикл. Сочиняя “Молитвы”, мне хотелось выразить чувства светлой печали, самоуглубленности и скорбной сосредоточенности, которые я испытывал в тот момент, переживая утрату близкого человека» (из личной беседы автора настоящего исследования с Л. Клиничевым).

текста, композитор оттеняет смысловое значение лермонтовских строк посредством гармонических «сдвигов», – речь идет о ладотональных аккордовых сопоставлениях в партиях духовых. Они как бы прорезают оркестровую ткань (T–S, T–III), наделяя текучую оркестровую фактуру необходимой «опорностью», а превалирующее линеарное изложение – своеобразными «импульсами» для упорядоченного развития путем координации горизонтальных и вертикальных тембровых пластов (Пример 10).

Специфическая континуальность и эффект «бесконечно длящейся» музыкальной ткани достигается в переоркестровке для ОРНИ благодаря целенаправленному распределению музыкального материала. Так, фигурационное сопровождение поручается 1, 2 и 3 баянам, опорные тоны – 2- м балалайкам контрабасам (divisi, аналогичное оригиналу); педаль, представляющая собой «редуцированную» гармонию той же фигурации, исполняется балалаечной группой совместно с 4 и 5 баянами. Следует заметить, что статика образности (балалайки примы, альты и секунды) при этом сочетается с динамикой линеарного движения, концентрируемого в фигурациях (баяны). Самоочевидное решение, связанное с передачей основного аккомпанирующего материала домровой группе, явилось бы грубейшей ошибкой: тем самым провоцировалась бы громкостно-динамическая форсированная звучность и фоническая «жесткость» (трение медиатора о струну во время тихого тремолирования создает эстетически неприемлемый шумовой призвук). В целом же принцип звукоизвлечения (tremolo), связанный с интенсивными кистевыми движениями по вертикали и усугубленный триольностью, способствовал бы формированию зрительного впечатления суеты и поспешности, наделяя звучание ощутимой нервозностью, сухостью и остротой, придавая размеренному терцовому «покачиванию» неизбежную угловатость. Кроме того, принятое «нестандартное» решение позволяет наделить группу домр иной функцией, аналогичной духовой группе симфонического оригинала: подразумевается гармонически-вертикальное членение и структурирование оркестровой

ткани, благодаря которому сохраняется темброво-функциональный контраст как основа вертикально-горизонтальной дифференциации (Пример 10а).

Новый раздел – зона условной побочной партии (B), отграниченная резким тональным контрастом (D-dur). Характерной приметой данного раздела является усиление декламационного начала; этому способствуют октавная дублировка в хоровых партиях и удвоение темброво-мелодических линий в оркестровой. Преимущественно линеарная фактура начального раздела все более явно тяготеет к аккордовой вертикальности, что преломляется и в инструментальном аккомпанементе. Таким образом, вокально-оркестровая партитура фактически приобретает черты церковного песнопения. Взаимодополняющие темброво-мелодические линии, единовременно развертывающиеся в звуковом пространстве, образуют как бы полилог антифонного типа, уподобляясь аналогичному «противогласию» в хоровоых голосах. При этом все мелодические линии строятся на интонационных вариантах ламентозной секундовой интонации («формулы скорби»), неявно предвосхищая трагическую развязку. Активизация имитационно-полифонической составляющей благоприятствует целенаправленному сближению тембровых линий и нагнетаемому фактурному уплотнению, оттеняя интенсивную динамику переживаний и мучительных раздумий, калейдоскопически сменяющихся эмоциональных состояний: от смятения к надежде (в оригинале – 2 гобоя, в переложении – флейта и гобой), от жалобы к мольбе (линия скрипок и альтов, которой соответствуют малые и альтовые домры в ОРНИ). Контрапунктирующий музыкальный материал символизирует фатально-роковую неизбежность происходящего, некий «ответ» вторгающихся извне сверхъестественных сил на прозвучавшие молитвы (мелодические линии кларнетов и фаготов, виолончелей и контрабасов в оригинале, порученные басовым домрам совместно с 4 и 5 баянами в переложении, – см. Примеры 11 и 11а).

Впрочем, несмотря на описанную логику перераспределения оркестровой ткани и видимый «параллелизм» воссоздания соответствующих темброво-фактурных линий симфонического оригинала, переложение для ОРНИ все

же отличается несомненным функциональным своеобразием. Речь идет о фактурной двуплановости скрипично-альтовой линии, сочетающей в своем развертывании мерное движение секундовыми попевками («жалобные» и «молящие» интонации) с контрастными эпизодами пульсирующей вариационно-орнаментальной звуковой ткани. Переоркестровка этой линии для ОР-НИ подразумевает очевидное решение: непосредственную передачу музыкального материала «дуэту» малых и альтовых домр, по своим техническим ресурсам наиболее предрасположенных к выпуклому одноголосному тремолированию и в полной мере соотносимых с авторским исполнительским указанием (tremolo) в оригинале. Однако точное «воспроизведение» этой линии, включая варьированный фрагмент, все же нарушило бы другое композиторское предписание, связанное с «легатным» произнесением восьмых и шестнадцатых длительностей, которое оказалось бы слишком затруднительным и неестественно звучащим (гиперболизированным) вследствие традиционного использования плектра (тогда как специфика смычковых струнных безусловно способствует подобной артикуляции).

Закономерно поэтому, что варьированный эпизод был распределен между 1, 2, 3 баянами, флейтой-пикколо и балалаечной группой (примы, альты и секунды). При этом используемый балалайками прием *pizz*. восьмыми органично соотносится с артикуляционным «модусом» орнаментальной фигурации: при исполнении таким приемом, за счет известной пролонгированности звука и его мягкости, «опевающие» восьмые естественно обрамляют более подвижную пульсацию шестнадцатых у баянов. Отмеченная тембро-фактурная функциональная дифференциация, с одной стороны, позволяет сохранить особую трепетность и напряженность звучания (усугубляемого в авторском оригинале фактурным расслоением скрипок и альтов на «субгруппы» divisi), с другой стороны, придает более ясную интонационную очерченность мелодическому комплексу, в сочетании с фактурно-функциональной упорядоченностью всего инструментария, фигурирующего в переоркестровке данного раздела. Исполнение педальных комплексов, порученных валтор-

нам, и мелодических флейтовых реплик, наличествующих в симфоническом оригинале, вполне органично соответствует техническим возможностям и тесситурным характеристикам балалаечной группы (Пример 11а).

В последующем разделе-связке (С) происходит драматургический перелом, обусловленный динамикой образно-эмоционального развития. Темповые изменения, сопутствующие обновлению тематизма и нарастанию фактурной плотности оркестровой ткани, ассоциируются с видимой концентрацией сопряженных темброво-мелодических линий, предвещая их неизбежную «метаморфозу». Контрастно-полифонические взаимодействия при этом сменяются последовательным формированием монолитной темброво-фонической «вертикали», что сочетается с фактурным насыщением оркестровых линий протяженными пассажеобразными «взлетами» (деревянные духовые и струнные без контрабасов – Пример 12). Регистровая и тесситурная дифференциация, постепенно охватывающая диапазон в целом, позволяет уподобить эти «взлеты» целенаправленным импульсам, которые упорядочивают развертывание музыкальной ткани, консолидируя темброво-драматургические процессы как единый сплошной «поток энергий» и предваряя некие важные события в масштабах всей композиции. Устремляющиеся друг за другом «волны» инструментальных пассажей призваны отобразить внезапную смену лирических настроений, сбивчивость взволнованной речи и быстрые переключения эмоциональных состояний, торжественно-мистические предчувствия и приближение чего-то сверхъестественного. Музыка словно бы проникается экзальтированностью лермонтовских поэтических строк: «Сбивчивая, с нагнетанием все новых обращений и пояснений, почти исступленная речь… как будто человек страшится, что ему не успеть сказать все главное», – пишет С. Наровчатов, характеризуя данный фрагмент стихотворения Лермонтова, и эти слова явственно перекликаются с происходящим в данном разделе третьей «Молитвы» [Наровчатов, 1970, с. 62]. Многообразные переплетения мелодических линий как бы знаменуют собой экстериоризацию подлинных чувств, а нагнетаемое психологическое напряже-

ние приводит к открытой вспышке эмоций – лаконичному фанфарному эпизоду («Теплой заступнице», As-dur), возвещающему о неминуемой трагической развязке и ярко оттеняющему в образно-смысловом плане мрачный f-moll центрального эпизода D. Фактурное уплотнение способствует «вертикализации» оркестровой ткани, не только подытоживая предыдущее развитие, но и целенаправленно подготавливая новый драматургический вектор, главенствующий в центральном разделе – скорбной молитве на музыку церковного кондака, прощании-отпевании как «надгробном слове» о свершившейся трагедии.

В целом приоритетная роль индивидуализированных, ясно очерченных и функционально самостоятельных темброво-мелодических линий (что свойственно как хоровому, так и оркестровому изложению), вызывающая ассоциации с партесным четырехголосием, становится исходным моментом при инструментовке раздела C для ОРНИ. Протяженные мелодические линии, «инкрустированные» гаммообразными пассажами, заполняют расширяющееся звуковое пространство, создаваемое вертикальными интонационными взлетами-скачками. Это придает развитию необыкновенную пластичность, исходя из которой, метрически более свободные построения, отличающиеся широким дыханием, должны излагаться ровно, естественно, без неожиданных тембровых и фактурных «сдвигов». Отсюда проистекает главная задача, решаемая инструментовщиком: уделить надлежащее внимание последовательному развертыванию каждой из линий, придерживаясь единого подхода к ее тембровой репрезентации в народно-оркестровой версии. В процессе переоркестровки фактически реализуется последовательная и «дословная» передача музыкального материала струнно-смычковой группы симфонического оркестра струнно-щипковой группе ОРНИ, а деревянных духовых – соответствующей духовой народно-оркестровой группе (флейты, гобой и баяны). Незначительной фактурной редукции подвергаются мелодические линии виолончелей (эта партия излагается у домр басовых в «укрупненном» варианте, поскольку из-за малой технической подвижности последних упроща-

ются пассажи) и 2 скрипок (указанный материал в ОРНИ частично передается флейте и гобою, поскольку диапазон упомянутой линии превышает реальную протяженность аналогичного диапазона группы малых домр). Педальные звуки тромбонов, являющиеся основой фанфарного эпизода, как и ранее, переданы балалайкам альтам и секундам вместе с 5 баяном (Пример 12а).

Эпизод, непосредственно примыкающий к серединному хоральному разделу и оттеняемый резкой контрастной сменой тональности (на этот раз автором использован трагический f-moll), основывается на однократной канонической перекличке (инструментальные партии в данном случае полностью совпадают с хоровыми). Нисходящее тематическое построение, опирающееся на секундовую причетно-плачевую интонацию, последовательно проводится сначала группой сопрано, затем низкими голосами (тенора и басы). Отметим, что данный принцип сопоставления – тесситурный «эффект эха» – в целом характерен для рассматриваемой вокально-симфонической партитуры, когда высокому «небесному» регистру вторит более низкий «земной». Сообразно указанной технике имитационно-канонического «диалога» и обозначенному ранее темброво-регистровому «чередованию» как приему фактурной организации (средние и низкие духовые – кларнеты и фаготы, а также валторны и струнные – скрипки и альты с виолончелями; см. Пример 13), формируется инструментальный состав в народно-оркестровой версии: первое проведение – домры малые и 1, 2 баяны, регистрово-тесситурный «ответ» – домры басовые и альтовые вместе с 3, 4 баянами. Выбору этих инструментов благоприятствует и стремление учесть наиболее выразительные темброво-фактурные функциональные сочетания исходя из особенностей музыкального материала (интонационно гибкая одноголосная мелодическая попевка). Балалаечная группа используется здесь в качестве гармонической педали (в оригинале – партия труб) как своеобразного «укрупнения» мелодической линии. Соответствующей незначительной корректировке подвергается мелодическая линия виолончелей и альтов, порученная в переоркестрованной версии альтам и басам домровой группы (с учетом малой

технической подвижности последних, а также для придания большей выпуклости и закругленности звуковой форме). Октавное смещение в низкий регистр, обусловленное передачей контрапунктирующей пульсации от 1 и 2 к 3 и 4 валторнам, в народно-оркестровом варианте дублируется балалайками-контрабасами (Пример 13а).

Центральный раздел (D, f-moll) – трагическая панихида-отпевание[75]. Ее мелодико-гармонической основой становится литургическая цитата – православное песнопение «Вечная память». Сумрачно-торжественный хорал воспринимается как высшая точка развития третьей «Молитвы», запечатлевающая состояние отрешенности, скорбного оцепенения и одновременно духовной возвышенности. При этом литургический первоисточник точно цитируется композитором лишь в трех начальных аккордовых последованиях, далее развитие музыкального материала осуществляется авторскими мелодико-гармоническими средствами. При этом, как и в предыдущем разделе, инструментальные партии в точности дублируют голоса хоровой партитуры. Значимой особенностью народно-оркестрового переложения данного раздела является привлечение двух вариантов оригинальной симфонической оркестровки[76]. Основой для первого проведения музыкального материала становится «итоговый» вариант, где автором использованы сочетание партий солиста, хора и «чистого» тембра группы деревянных духовых, за исключением гобоя (Пример 14); в версии для ОРНИ этому варианту соответствует аналогичная тембровая однородность баянов 1, 2, и 3 (Пример 14а). Второе проведение, отграниченное повторением предшествующего эпизода-связки, в целом опирается на другой вариант оригинальной симфонической оркестровки (позднее характеризовавшийся автором как «фактурно перегруженный»), где во-

[75] Отпевание – чин церковно-православного богослужения, совершаемого перед погребением умершего. Описан в Требнике под названием «Последование мертвенное мирских тел».

[76] Как известно, Концерт существует в двух авторских версиях – для солиста и хора a cappella, а также для солиста и хора в сопровождении симфонического оркестра. При этом оркестровая версия представлена в нескольких редакциях, которые в процессе переложения для ОРНИ анализировались и учитывались автором настоящего исследования.

кальные партии дублируются не только деревянной духовой, но и струнно-смычковой группами (Пример 15). Учитывая необходимость динамизации общего изложения и довольно ограниченный громкостный диапазон ОРНИ в плане соответствующих нарастаний, описываемый вариант оказался вполне приемлемым с точки зрения ориентации на темброво-фактурные решения: к tutti баянов была присоединена домровая группа (Пример 15а). Возникающий при этом темброво-динамический единовременный контраст в пределах тихой звучности явился неким компенсаторным фактором по отношению к ярко выраженной «камерности» ОРНИ, соотносимой с аналогичными характеристиками симфонического оркестра. Такая своеобразная контаминация двух авторских вариантов симфонической партитуры позволила значительно усилить эффект драматургического нарастания и динамизировать процесс композиционного развития, должным образом подготовив генеральную кульминацию с учетом объективных темброво-динамических возможностей инструментария народного оркестра.

Представляется необходимым подробнее охарактеризовать переоркестрованный эпизод, объединивший существенные особенности двух редакций оригинальной партитуры. В целом, экстраполяция хорального принципа изложения и интонационных элементов православного песнопения, используемых в симфонической партитуре, в народно-оркестровый инструментальный «контекст» способствовала достижению яркого выразительного эффекта, связанного с неким «прорывом» этнонациональных тембров в сферу художественно-обобщенной литургики. Указанное соединение, реализуемое в «баянном» варианте (1-е проведение), обусловило впечатляющую монолитность звучания[77], а при повторе, благодаря присоединению домровой группы

[77] Заметим, что сочетание хора и баянов, объединенных в целостном хоральном изложении, вызывает другую темброво-фоническую ассоциацию, связанную с применением органного сопровождения в католической или протестантской богослужебной практике (как известно, баян и орган имеют общего предка – китайский шен, а клавишно-пневматический принцип звукоизвлечения приближает звучание баяна к органному). По воспоминаниям Л. П. Клиничева, в числе рассматривавшихся им вариантов соединения вокально-хоровой партитуры с инструментарием фигурировал орган (из личной беседы).

с ее тремолирующим звукоизвлечением (2-е проведение), придало «смешанному» инструментальному изложению особую воздушность и полетность.

Именно такие оригинальные черты востребованы в настоящее время многими композиторами, создающими оригинальную музыку для ОРНИ и стремящимися выйти за пределы узко трактуемого стилевого потенциала данной оркестровой сферы, – в том числе за счет привлечения элементов хорового изложения в соответствующее инструментальное письмо. К сожалению, распространенное стереотипное мнение гласит, что ОРНИ есть некое подобие «общедоступного» симфонического оркестра, и вследствие этого возникают малоубедительные трактовки темброво-фактурных функций инструментария, базирующиеся на принципе фактического «подражания» группы домр струнно-смычковой группе симфонического оркестра, а баянной группы – соответственно деревянным духовым. Между тем, гораздо более органичной, как уже отмечалось, выглядит иная параллель: ОРНИ сближается с неким «инструментальным хором», чему способствуют видимая тембральная однородность и отсутствие оркестровых групп, резко противопоставляемых друг другу.

Предлагаемая «контаминация» в оркестровке, с одной стороны, позволяет инструментовщику избежать тембровой «тавтологии», а с другой, – за счет гибкого преломления отдельных элементов многоголосия православной богослужебно-певческой традиции инструментальными средствами ОРНИ существенно расширить жанрово-стилевой диапазон последнего. В указанном типе оркестровки последовательно «минимизируется» роль консолидированного звучания всего оркестра (которое справедливо причисляют к наиболее традиционным составляющим художественного арсенала ОРНИ), при ярко выраженном тяготении к большей рельефности специфических тембровых комплексов, формирующихся внутри отдельных оркестровых групп. Заметим также, что воссоздание в сугубо инструментальной композиции инто-

---

Таким образом, осуществленная переоркестровка для ОРНИ фактически совпала с авторским замыслом (хотя бы и не реализованным впоследствии).

национно-гармонического и фактурного своеобразия отечественного церковно-хорового пения, стилизуемого автором в центральном эпизоде третьей «Молитвы», знаменует собой подлинное обретение современным народным оркестром новых образно-смысловых «горизонтов». Обращение к духовному пласту национальной музыкальной традиции влечет за собой формирование весьма своеобразной звучности ОРНИ, не характерной для общеизвестного «спектра» народно-оркестровой стилистики. Эта особая звучность, придавая слушательскому восприятию необычайную глубину и образный масштаб, запечатлевает национально-музыкальными средствами религиозную (сакральную) ипостась народного самосознания, воспроизводимую в данном случае посредством обращения к богатейшему пласту песенно-хорового искусства России: от фольклорно-обрядовых песен до знаменного роспева.

Репризная зона (C_1), сменяющая хоральный эпизод, с небольшими фактурными изменениями воспроизводит условную заключительную партию С. В процессе дальнейшего композиционного развертывания этот раздел-связка вновь обнаруживает своего рода аккумулирующие тенденции, подводя на этот раз к кульминационной зоне рассматриваемой части, возвращая основную тональность F-dur[78] и внося некоторое просветление. Оригинальная оркестровка в плане распределения темброво-фактурных пластов не расходится с экспозиционным изложением, что позволяет избежать значительных изменений при переоркестровке, сохраняя универсальную логику темброво-фактурной целесообразности. При этом широкие интервальные ходы в мелодии сопрано, заполняемые в инструментальном варианте «взлетающими» пассажами или вариационной орнаментикой, предопределили исполнение соответствующего материала баянами и домрами – инструментам ОРНИ, наиболее подвижными с точки зрения мелкой техники.

Последовательно возглашаемые «фанфары» (G-dur и E-dur) непосредственно предвосхищают кульминационный раздел B_1. Здесь сопоставлены

[78] Собственно говоря, на уровне цикла это возвращение F-dur (как напоминание о I части цикла) равным образом свидетельствует о подытоживающей функции заключительной «Молитвы»: здесь возникает ладотональная «арка» с началом цикла.

два ясно очерченных фактурных пласта – хоральная вертикаль монолитного tutti (несколько раз повторяемого затем, как грозное эхо) и восходящая секундовая попевка (в духе фольклорного причета), перерастающая затем в декламационные возгласы («плач и стенания») у сопрано solo вместе с хоровыми альтами a cappella. Целенаправленно сопоставляя громкостно-динамические «вершины» (tutti) на *fff* и резкие «срывы-обрушения» на *pp* (solo и хоровые альты), композитор достигает потрясающей силы воздействия генеральной кульминации, возникающей на стыке этих двух пластов. В данном случае они уже не взаимодействуют друг с другом, уподобляясь «полилогу» тембровых линий раздела В, а сталкиваются в непосредственном противостоянии активно-действенной и доминирующей скорбно-лирической образности. Именно поэтому в оригинальной партитуре оркестровое сопровождение неизменно «выключается» в моменты «плачевых» возглашений, и соответствующая инструментальная звучность активно поддерживает лишь форсированные «туттийные» вторжения (Пример 16). Как и в предыдущем разделе, народно-оркестровое переложение ориентируется на принцип максимальной фактурной приемлемости и заполнение «туттийной» вертикали сообразно регистровым возможностям инструментов современного ОРНИ (Пример 16а).

Реприза условной главной партии (A_1) возвращает слушателя к интонационно-тематическому материалу первого раздела, однако благодаря темброво-фактурному варьированию, последовательному насыщению музыкальной ткани «дополнительными» фактурными пластами и введению новых тембровых линий указанный материал в эмоционально-содержательном плане осмысливается иначе. Первоначальное состояние интроспективной лирики достигает уровня возвышенной созерцательности с оттенком «светлой печали», вызывая определенные ассоциации с ранее экспонировавшимися образами, но утратив при этом осязаемую конкретность, превратившись в бесплотно-иллюзорные воспоминания. В целом заключительный раздел символизирует «освобождение души» – с одной стороны, ее Вознесение, отстра-

ненность от земных тягот и устремление в горние выси Божественного пространства, с другой, – смиренное приятие жребия, «начертанного свыше».

Весьма показательна организация фактурного пространства в симфоническом оригинале: низкие басы, фигурационная «середина» и появляющийся контрапункт в высоком регистре формируют необходимую многомерность пространственного измерения, как бы раздвигая его «вширь» и «вглубь», придавая оркестровой ткани особую прозрачность и разреженность. Все это ассоциируется с мысленно созерцаемым движением души по Млечному пути как небесной Божественной дороге, с растворением прежней индивидуальности в вечном световом потоке жизни человеческого духа. При этом уровень художественного обобщения, свойственного финальной части «Молитв», на протяжении данного раздела корреспондирует, прежде всего, с областью символических «универсалий»: гармоничного единения человека и космоса, диалога «земного» и «небесного», – запечатлеваемых темброво-фактурными средствами.

В дальнейшем количество самостоятельных тембров-линий возрастает (по сути, каждый тембр здесь представлен индивидуализированным фактурно-функциональным материалом), а их одновременное развертывание значительно ослабляет напряжение обостренного темброво-фактурного контраста. Напротив, обнаруживается тенденция к функциональному сближению и тембровому взаимопроникновению различных пластов-линий, образующих многоплановый политембровый комплекс-«хор» – зримое воплощение звучащей гармонии вселенной. Ощущение покоя и равновесия возникает и благодаря видимому тесситурному рассредоточению взаимно сопряженных темброво-тематических линий и фактурных пластов, их временн*о*й дифференциации. Достигаемый при этом художественный эффект «звучащей тишины» соотносится с природным явлением, которое охарактеризовано Е. Назайкинским: «Рассеянные в пространстве и длительные во времени шумы (ветра, дождя, морских волн) принадлежат к исконно естественным и не грозящим неожиданной опасностью. Они, быть может, уже в генах далеких предков отклады-

ваются как закодированные эйдосы покоя, мира, тишины». Подобному восприятию способствуют «сравнительно невысокий общий уровень громкости», а также «...обеспечиваемая малыми размерами возбудителей звука возможность тотального заполнения ими среды. *Благодаря этому звучание становится сплошным не только в процессуальном смысле, но и в пространственном*. <...> Рассредоточенность, приглушенность, всеприсутствие – ощущение тишины и покоя <...>, тишина же стремится к гармонии и свидетельствует о ней» (курсив наш. – М. К.) [Назайкинский, 1988, с. 219].

Здесь как бы осуществляется взаимопроникновение мелодического начала и «фона», тематизм, исполняемый солистом, словно «растворяется» в звуковом пространстве сопровождающих контрапунктов, мелодических фигураций, педалей и т. д. Иными словами, реприза условной главной партии (или, в равной степени, замыкающая «арка» формы концентрического типа) обобщает и синтезирует все тембровые пласты, функционально дифференцированные и индивидуализированные в экспозиции. При этом изначально выдерживаемый автором неконфликтный тип тембровой драматургии («полилог» тембров) сохраняется, как уже указывалось выше, посредством взаимного «отграничения» тембровых комплексов, рассредоточенных в разных регистрах и наделяемых различными фактурно-координирующими функциями: высокие и средние деревянные духовые и струнные (флейты, гобои, кларнеты, скрипки и альты) – горизонталь, средние и низкие духовые и струнные (фаготы, валторны, тромбоны, виолончели и контрабасы) – вертикаль (Пример 17). Таким образом, каждый элемент темброво-фактурной организации этого раздела приобретает собственную образно-смысловую направленность, что побуждает инструментовщика уделить пристальное внимание поискам необходимых «эквивалентов», содействующих органичной репрезентации континуальной линеарности специфическими средствами ОРНИ.

В частности, мелодико-гармоническая триольная фигурация кларнета, 2 скрипок и альтов передается 3, 4, 5 баянам и балалайкам примам (органичность щипкового типа звукоизвлечения удостоверяется авторской ремаркой

pizz. в партиях струнных смычковых инструментов симфонической версии). Мелодизированный контрапункт 1 скрипок и гобоев поручен соответственно домрам малым и флейте с гобоем. Басово-гармоническая вертикаль, образуемая фаготом, валторнами, тромбонами и низкими смычковыми (виолончели и контрабасы), перераспределена между альтовыми и басовыми домрами, аккомпанирующими балалайками (секунды и альты), а также басами и контрабасами ОРНИ. Общая звучность своеобразно «инкрустирована» секстольными «мерцаниями», символизирующими континуальную пульсацию бесконечной Вселенной. При этом репетиционное фактурное изложение пульсирующей терции, исполняемой дуэтом флейт симфонического оркестра, воссоздается «тремолированием» терции и унисона в 1 и 2 баянных партиях (амплификационное расширение с помощью октавной дублировки у 1 баяна способствует большей рельефности многообразного «каскада» темброво-динамических линий). Партия гуслей насыщена характерными «глиссандообразными» волнами – сообразно развертыванию мелодического контура арфовой фигурации и общей логике тонально-гармонического движения (Пример 17а).

В заключительном четырехтакте оркестровая звучность истаивает, темброво-динамические линии, намеченные в экспозиции финала, одна за другой снимаются либо «редуцируются» вплоть до *pppp*. Вибрирующая оркестровая материя как бы растворяется в бликах и мерцаниях исчезающего светового потока, уносящего душу в бесконечность Вселенной...

Таким образом, на примере народно-оркестрового переложения третьей «Молитвы» Клиничева было показано, что многоаспектный анализ фактурной организации симфонической партитуры, с учетом особенностей тембрового воплощения музыкального материала, позволяет аранжировщику выявить основные принципы композиционного мышления и формообразования, специфику тематизма, синтаксиса и драматургических процессов развития, характерных для конкретного произведения, и успешно адаптировать их к условиям другой темброво-акустической среды.

В целом, представленная краткая характеристика народно-оркестрового переложения I части Концерта «Три молитвы» Л. П. Клиничева свидетельствует о несомненной значимости указанного произведения для концертного репертуара современных ОРНИ и потенциальном многообразии интерпретаторских прочтений этого цикла.

Исходя из вышесказанного, допустимо утверждать, что изучение существующей практики переложений-переоркестровок симфонической литературы для народно-инструментальных коллективов позволяет выявить и осмыслить наиболее перспективные пути адаптации универсальных принципов европейского симфонизма к специфике динамично развивающейся и прогрессирующей сферы отечественного оркестрового исполнительства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершая диссертационное исследование, представляется важным еще раз подчеркнуть, что на протяжении около полутора столетий разнообразные формы адаптации академической музыки (инструментовка, аранжировка и переложение) были широко востребованы в деятельности русских народных оркестров. Одной из активно применяемых разновидностей такой адаптации, сыгравшей значительную роль в становлении ОРНИ как феномена профессионально-академической исполнительской культуры, неизменно выступают переложения симфонической музыки. При этом доминирующие мотивации в процессе использования данных переложений могут варьироваться: от естественного желания преодолеть ограниченность оригинального концертного репертуара, обусловленную весьма непродолжительной историей существования народно-оркестрового исполнительства, до решения масштабных просветительских задач, возлагаемых в определенные периоды на русский народный инструментарий как «проводник» государственной культурной политики. Кроме того, использование переложений симфонической музыки в репертуаре ОРНИ диктуется потребностями образовательного процесса, поскольку значительный дидактический потенциал, заключенный в подобном художественно-инструктивном материале, способствует интенсивной эксплуатации последнего в качестве основополагающего элемента учебных программ, определяющего специфическую направленность профессиональной подготовки оркестрового музыканта в условиях современной отечественной системы музыкального образования («школа–училище–вуз»). Впрочем, следует подчеркнуть, что присутствие переложений симфонической музыки в репертуаре ОРНИ на любом из этапов становления и развития народно-оркестрового исполнительства благоприятствовало (и благоприятствует) ин-

тенсивному творческому росту коллективов, всемерно способствуя их последовательной академизации и профессионализации.

При этом стереотипная характеристика переложений с позиции сугубо прикладного их использования, заведомой вторичности по отношению к оригиналу и фактического отсутствия самостоятельной художественной ценности, по нашему мнению, является необъективной, тяготеющей к упрощенчеству и односторонности. Учитывая сказанное, в настоящей диссертационной работе был предпринят опыт комплексного, многоаспектного анализа данного явления. Переложения симфонической музыки для ОРНИ освещались в различных исследовательских ракурсах с целью обоснования значимости, а в некоторых ситуациях – исключительности анализируемой адаптирующей практики. Предлагаемый авторский подход, как нам представляется, должен содействовать преодолению узости и ограниченности некоторых толкований, сопряженных с недооценкой огромного потенциала данной сферы народно-оркестрового репертуара и ее роли в эволюционном развитии современного народно-инструментального исполнительства.

Формирование отечественных ОРНИ как самостоятельного ответвления профессиональной академической музыкальной культуры протекало значительно позже в сравнении с другими распространенными типами европейского оркестрового искусства. Исходя из этого, первоначальная ориентация русских народных оркестров на достижения симфонического исполнительства может быть признана вполне естественной. Опора на адаптируемую классику, в том числе – переложения симфонической музыки, является закономерной тенденцией, которая приобрела важную роль в репертуарной политике современных ОРНИ. Обозначенное направление деятельности последних характеризуется автономными логическими закономерностями и особенностями функционирования. Вот почему комплексное рассмотрение переложений симфонической музыки, с учетом фундаментальных предпосылок общей академизации народно-оркестровой культуры и значимости соответствующих детерминант применительно к репертуарной сфере народных кол-

лективов, а также исторической динамики их развития, становится весьма эффективным инструментом научного исследования. Многоаспектное аналитическое освещение приоритетных факторов, предопределивших историко-культурную, художественно-эстетическую и профессионально-технологическую роль такой адаптирующей практики в эволюции русского народного оркестра, способствует их более глубокому постижению и осмыслению.

Существенным итогом предпринятых изысканий является обоснование авторского тезиса о диалектической взаимосвязи двух основополагающих проблем, разрешаемых при помощи переложений симфонической музыки. Первая из этих проблем, обусловленная использованием их в процессе изначального заимствования и усвоения важнейших характеристик «порождающей модели» – симфонического оркестра, может быть названа *ситуационной*. Вторую проблему, связанную с последующим профессионально-академическим развитием отечественных народных оркестров и сопутствующим художественно-технологическим совершенствованием переложений симфонической музыки, допустимо именовать *концептуальной.* Речь идет о восприятии последней как неисчерпаемого источника для обогащения и пополнения репертуарного фонда, как своеобразной «энциклопедии» предшествующих эпохальных стилей, изучаемых в процессе переложения и исполнительской интерпретации. Теоретическое обоснование данной функции представляется одним из главных результатов настоящего исследования. По нашему мнению, дальнейшая ассимиляция крупнейших достижений европейской симфонической культуры, наряду с параллельным обогащением и пополнением оригинального репертуара, должна рассматриваться в числе наиболее привлекательных моделей перспективного развития ОРНИ в XXI столетии как неотъемлемая составляющая отечественного профессионального академического исполнительства.

Уместно предположить, что своеобразный историко-культурный контекст, формирующийся благодаря адаптации русской и зарубежной симфо-

нической музыки для народного оркестра, явится некой предпосылкой для синтезирующих процессов в недрах рассматриваемой сферы музыкального искусства. Благодаря этому современный ОРНИ, пребывающий на пересечении музыкальных традиций, стилей и жанров, обретет неповторимый художественный облик, что позволит в равной степени атрибутировать данный феномен и как «звуковой символ» национальной культуры, отображающий ее почвенные смыслы (от архаического фольклора и древнерусского знаменного распева до шедевров отечественной классики XIX–XX столетий), и как оригинальное явление современного музыкального исполнительства, устремленного к воплощению самых неожиданных и смелых композиторских открытий в русле творческого экспериментализма.

При этом собственно процесс переложения симфонической музыки будет подразумевать воссоздание широкого арсенала авангардных средств, охватывающих музыкально-языковую сферу и пространственно-временн*ы*е координаты музыкального произведения, неизбежно стимулируя формирование целого спектра новых исполнительских (образно-экспрессивных и технических) задач. Отсюда проистекает неуклонное возрастание удельного веса эвристики в работе аранжировщика, поскольку успешное решение этих задач призвано способствовать не только адекватной реализации определенных авторских замыслов, но и динамичному развитию современного народно-оркестрового искусства в целом.

Следует полагать, что ассимиляция новейших композиторских техник, а также их взаимодействий, изобилующих колоритными находками в области музыкально-выразительных средств и нетрадиционными исполнительскими приемами, является необходимым условием создания художественно полноценных переложений симфонической музыки второй половины XX – начала XXI столетий. Целенаправленное пополнение репертуара подобными переложениями благоприятствует продуктивной «акклиматизации» ОРНИ в пространстве академического музыкального искусства наших дней, позиционированию соответствующих коллективов как инициаторов наиболее актуаль-

ных творческих исканий современности. Приобретаемый в процессе такого развития профессиональный статус, несомненно, должен содействовать констатации своеобразного «равенства» в социокультурном бытии симфонического, камерного и русского народного оркестров. Тем самым реализуется некая интегративная функция названных переложений в репертуаре современного ОРНИ, безусловно, способствующая преодолению условной жанрово-стилистической «замкнутости» данной сферы музыкального исполнительства. По-видимому, тезис о заведомой бесперспективности тенденции, связанной с тиражированием оригинальной музыки «предустановленных» жанров, вряд ли заслуживает подробного обоснования. Создание и последующее исполнение переложений симфонической музыки представляется весьма существенным импульсом к последовательной активизации интегративных процессов, которые, в свою очередь, призваны способствовать перманентной включенности русских народных оркестров в целостный универсум мировой музыкальной культуры, осознанию видимой сопричастности сферы отечественного инструментализма приоритетным устремлениям современного художественного творчества.

Разумеется, это вовсе не подразумевает целенаправленной ориентации соответствующих коллективов на «плюралистическую» сопряженность и взаимообусловленность множественных смыслов и диаметрально противоположных концептуальных установок, вплоть до формирования претенциозных «артефактов» в духе новейшего постмодерна и превращения их в некий «плавильный котел» в духе транскультурных рассуждений и глобализаторских тенденций. Беспринципное и пассивное следование теоретическим постулатам мультикультурализма, по нашему мнению, чревато разрушением самоидентичности национальной культуры. Естественно, подобная «деконструкция» заведомо не может быть компенсирована предполагаемым формированием «глобальной культурной общности» или так называемой интеркультурности. Вот почему следует констатировать необходимость развития современных ОРНИ в рамках глубоко продуманной и всесторонне обосно-

ванной программы действий. Речь идет, прежде всего, о художественной принципиальности и эстетической мотивированности в оценке исполняемого репертуара, а также его дальнейшей селекции, осуществляемой с учетом идейно-смысловой, образно-концептуальной, стилистической приемлемости и технологической адекватности наличествующему инструментарию.

Кроме того, расширение временн*о*го диапазона вновь создаваемых переложений симфонической музыки для ОРНИ может способствовать продуктивной творческой переоценке соответствующего арсенала музыкально-выразительных средств отечественным «композиторским цехом». Уже сегодня прогрессивно мыслящие представители данного профессионального сообщества характеризуют русский народный оркестр как динамично развивающийся, мобильный в техническом отношении и вполне самобытный в темброво-колористическом плане исполнительский состав, благоприятствующий реализации самых разнообразных художественных замыслов и оригинальных экспериментов. Сохраняя традиционное своеобразие национальной «звуковой атмосферы» (и, соответственно, потенции к воплощению определенного круга сочинений, характеризуемого предзаданными жанрово-стилистическими нормами), ОРНИ демонстрирует тяготение к использованию широчайшего «спектра» экспрессивных и технических приемов современного симфонического письма. Отмеченная переоценка хорошо известного (даже, казалось бы, легко предсказуемого) феномена естественно повлечет за собой обновление стереотипных композиторских подходов к русскому народному оркестру, и в наши дни трактуемому в духе условного «фольклоризма». Переложения симфонических опусов, помимо своей самостоятельной художественной значимости в репертуаре современного ОРНИ, могут явиться неким связующим звеном «диалогического» процесса между отечественными композиторами различных поколений и народно-оркестровыми коллективами, стимулируя интенсивное пополнение и обогащение формируемого ныне обширного пласта оригинальной академической музыки для упомянутого состава исполнителей.

Исходя из вышесказанного, следует признать логически обоснованным авторский опыт аналитического исследования важнейших механизмов и мотиваций вновь создаваемого переложения симфонической партитуры для ОРНИ. Подобные изыскания, фактически предпринятые в представленных масштабах впервые, позволяют обозначить перспективные «маршруты» адаптации определенного звукового материала в условиях народно-оркестрового инструментария, с учетом специфики используемых выразительных средств и технических приемов. Здесь же рассматриваются наиболее существенные трудности, возникающие в процессе указанной адаптации, и намечаются варианты их преодоления, мотивируемые теми или иными творческими установками и профессиональными критериями. Освещаемые автором подходы к современной практике переложений, их подробное описание и многоаспектное обоснование ключевых принципов соответствующего преобразования симфонической партитуры (на примере вокально-оркестрового цикла «Три молитвы» Л. П. Клиничева) представляются перспективными в теоретическом и прикладном аспектах. Соответствующие наблюдения и выводы призваны способствовать дальнейшему формированию специальной методики переложения симфонической музыки для ОРНИ (до сих пор, как известно, таковая методика пребывает лишь в стадии первоначальной разработки).

Помимо этого, следует заметить, что практика работы над адаптациями симфонических произведений, существенно удаленных от русского народного оркестра в силу характерных жанрово-стилистических особенностей (индивидуальных и эпохальных), а также своеобразных принципов композиторского письма, естественно побуждает аранжировщика к поиску и внедрению оригинальных технологических приемов и методов переложения. Эвристическая деятельность такого рода благоприятствует всемерной активизации профессиональных устремлений в аспекте целенаправленного упорядочения используемого арсенала «эквивалентных» выразительных средств. В настоя-

щей работе была репрезентирована авторская стратегия обозначенной технологической систематизации.

Итак, комплексное освещение переложений симфонической музыки как важной составляющей репертуара современного ОРНИ (с рассмотрением историко-культурного, профессионально-дидактического и практического аспектов), по нашему мнению, благоприятствует многоплановому постижению и осмыслению процесса репертуарного развития в контексте отечественной народно-оркестровой культуры. Это позволяет существенно расширить горизонты общепринятых воззрений, связанных с аранжировочной деятельностью как приоритетным фактором становления и развития ОРНИ в русле профессиональных академических традиций, и стимулировать дальнейший рост технической оснащенности современных инструментовщиков, специализирующихся в данной области. Можно полагать, что дальнейшие изыскания в соответствующем направлении станут весьма значимыми и перспективными.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

А. Д. Кастальский, 1960 – А. Д. Кастальский: Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. и ред. Д. В. Житомирский. – М.: Музгиз, 1960. – 256 с.

Агафонов, 2004 – Агафонов, Д. И. Жанр колыбельной песни в творчестве композиторов эпохи романтизма: дипл. работа (РГК им. С. В. Рахманинова) / Д. И. Агафонов. – Ростов н/Д, 2004. – 148 с.

Азадовский, 1958 – Азадовский, М. К. История русской фольклористики / М. К. Азадовский. – М.: Учпедгиз, 1958. – 480 с.

Аксюк, 1956 – Аксюк, С. В. На концерте Оркестра имени Н. Осипова / С. В. Аксюк // Советская музыка. – 1956. – № 6. – С. 129.

Акулович, 2017 – Акулович, В. И. Свой путь в музыке / В. И. Акулович // Николай Иванович Привалов – подвижник русской музыки / сост. и общ. ред. В. А. Брунцева. – СПб.: Союз художников, 2017. – С. 128–197.

Акулович, Брунцев, 2017 – Акулович, В. И., Брунцев, В. А. И струны старины седой родным напевом вдохновляли… Н. И. Привалов – создатель репертуара для Санкт-Петербургского великорусского оркестра любителей, аранжировщик и композитор / В. И. Акулович, В. А. Брунцев // Николай Иванович Привалов – подвижник русской музыки / сост. и общ. ред. В. А. Брунцева. – СПб.: Союз художников, 2017. – С. 235–346.

Акулович, Брунцев, 2017а – Акулович, В. И., Брунцев, В. А. Истовый подвижник музыки… Горный инженер Николай Иванович Привалов / В. И. Акулович, В. А. Брунцев // Привалов Н. И. Музыкально-этнографические исследования: Избранные труды 1903–1915 гг.: в 2 ч. / сост. и общ. ред. В. А. Брунцева. – СПб.: Союз художников, 2017. – Ч. 2. – С. 17–76.

Алексеев, 2013 – Алексеев, П. И. История создания и деятельность Государственного оркестра народных инструментов Союза ССР / П. И. Алексеев // Народник. – 2013. – № 2. – С. 21–26.

Андрюшенков, 2005 – Андрюшенков, Г. И. Оглядываясь в прошлое, живем настоящим – исходным для будущего (И снова о репертуаре) / Г. И. Андрюшенков // Народник. – 2005. – № 1. – С. 30–32.

Аргов, 2015 – Аргов, А. В. Культурные смыслы русского скоморошества: автореф. дис. … канд. культурол. наук (24.00.01) / А. В. Аргов. – СПб., 2015. – 21 с.

Асафьев, 1952 – Асафьев, Б. В. Избранные труды: В 5 т. / Б. В. Асафьев. – М.: Изд-во АН СССР, 1952. – Т. 1. – 400 с.

Асафьев, 1973 – Асафьев, Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1973. – 144 с.

Асафьев, 1981 – Асафьев, Б. В. О симфонической и камерной музыке / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1981. – 216 с.

Банин, 1997 – Банин, А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции / А. А. Банин. – М.: Гос. республ. центр русского фольклора, 1997. – 248 с.

Банщиков, 1997 – Банщиков, Г. И. Законы функциональной инструментовки: учебное пособие: в 3 ч. / Г. И. Банщиков. – СПб.: Композитор, 1997. – 240 с.

Барсова, 1962 – Барсова, И. А. Симфонический оркестр и его инструменты / И. А. Барсова. – М.: Сов. композитор, 1962. – 104 с.

Барсова, 1969 – Барсова, И. А. Книга об оркестре / И. А. Барсова. – М.: Музыка, 1969. – 231 с.

Белова, 1984 – Белова, О. В. Валерий Гаврилин / О. В. Белова // Композиторы Российской Федерации: сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1984. – Вып. 3. – С. 3–38.

Беляев, 2003 – Беляев, В. В. Начало большого пути / В. В. Беляев // Народник. – 2003. – № 3. – С. 4–6.

Березовчук, 1981 – Березовчук, Л. Н. О восприятии элементов стиля прошлого в современном произведении / Л. Н. Березовчук // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика: сб. науч. тр. – Л.: ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1981. – С. 60–80.

Благовещенский, 1986 – Благовещенский, И. П. Заметки о народной инструментальной музыке / И. П. Благовещенский // Музыкальная фольклористика: сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1986. – Вып. 3. – С. 279–288.

Благодатов, 1969 – Благодатов, Г. И. История симфонического оркестра / Г. И. Благодатов. – Л.: Музыка, 1969. – 312 с.

Бойко, 2015 – Бойко, Ю. Е. Куда идти народным инструментам? / Ю. Е. Бойко // Русские народные музыкальные инструменты в современной культуре: сб. ст. – СПб.: СПбГИК, 2015. – С. 45–68. – (Труды СПбГИК: Т. 207).

Борисов, 1982 – Борисов, С. В. Структура оркестра русских народных инструментов и тенденции его развития: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02) / С. В. Борисов. – Л., 1982. – 26 с.

В. В. Андреев: Материалы и документы / сост. Б. Б. Грановский. – М.: Музыка, 1986. – 352 с.

В. К., 1909 – В. К. [Коломийцов, В. П.] В. В. Андреев и его «Великорусский оркестр» / В. П. Коломийцов. – СПб.: Типогр. А. А. Суворина, 1909. 56 с.

В своем роде гражданская доблесть, 1987 – В своем роде гражданская доблесть (Круглый стол «Советской культуры») // Советская культура. – 1987. – № 91 (30 июня). – С. 4.

Варламов, 1990 – Варламов, Д. И. Оркестр гармоник – разновидность народного оркестра / Д. И. Варламов. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1990. – 36 с.

Варламов, 2000 – Варламов, Д. И. Метаморфозы музыкального инструментария: Неофилософия народно-инструментального искусства XXI века: монография / Д. И. Варламов. – Саратов: Аквариус, 2000. – 144 с.

Варламов, 2007 – Варламов, Д. И. Народное в музыкально-инструментальном искусстве как социокультурный и художественный феномен: монография / Д. И. Варламов. – Саратов: Наука, 2007. – 164 с.

Варламов, 2009 – Варламов, Д. И. Народные традиции в контексте эволюции национального инструментализма в музыкальном искусстве России XIX–XX веков: автореф. дис. ... д-ра иск. (17.00.02) / Д. И. Варламов. – Саратов, 2009. – 41 с.

Варламов, 2019 – Варламов, Д. И. Процесс академизации русского народного инструментального искусства / Д. И. Варламов // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – № 2. – С. 29–37.

Варламова, Варламов 2000 – Варламова, Т. П., Варламов, Д. И. Классическое наследие скрипичной литературы в переложении для домры / Т. П. Варламова, Д. И. Варламов // Развитие народных традиций в музыкальном исполнительстве, творчестве и педагогике: Опыт коллективного исследования: межвуз. сб. науч. тр. – Екатеринбург: Уралтрейд, 2000. – С. 32–34.

Василенко, 1952, 1959 – Василенко, С. Н. Инструментовка для симфонического оркестра: в 2 т. / С. Н. Василенко. – М.: Музгиз, 1952. – Т. 1. – 396 с.; 1959. – Т. 2. – 624 с.

Веприк, 1961 – Веприк, А. М. Очерки по истории оркестровых стилей / А. М. Веприк. – М.: Сов. композитор, 1961. – 456 с.

Веприк, 1961а – Веприк, А. М. Трактовка инструментов оркестра / А. М. Веприк. – Изд. 2-е, испр. – М.: Музгиз, 1961. – 304 с.

Вертков, 1975 – Вертков, К. А. Русские народные музыкальные инструменты / К. А. Вертков. – Л.: Музыка, 1975. – 280 с.

Вертков, Язовицкая, Благодатов, 1975 – Вертков, К. А., Язовицкая, Э. Э., Благодатов, Г. И. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К. А. Вертков, Э. Э. Язовицкая, Г. И. Благодатов. – Изд. 2-е, доп. и перераб. – М.: Музыка, 1975. – 406 с.

Ветлицына, 1987 – Ветлицына, И. М. Некоторые черты русской оркестровой культуры XVIII века: Об истоках оркестра в России до Глинки / И. М. Ветлицына. – М.: Музыка, 1987. – 94 с.

Во славу Кубани, 2018 – «Во славу Кубани, во благо России»: Программа концерта. URL: http://www.kubanfilarmoniya.ru/afisha/date/2018/10/12/1303/ (дата обращения: 20.02.2022).

Вольфович, 1997 – Вольфович, В. А. Русские национальные музыкальные инструменты: устные и письменные традиции: учебное пособие / В. А. Вольфович. – Изд. 2-е, доп. – Челябинск: ЧГИИК, 1997. – 304 с.

Ганжа, 2014 – Ганжа, А. Н. Советская музыка как объект сталинской культурной политики / А. Н. Ганжа // Логос. – 2014. – № 2. – С. 123–155.

Герасимова-Персидская, 1975 – Герасимова-Персидская, Н. А. Бах и Шостакович / Н. А. Герасимова-Персидская // Бах и современность: сб. ст. – Киев: Музычна Украина, 1975. – С. 33–43.

Гинзбург, 1967 – Гинзбург, С. Л. Что нужно знать о симфоническом оркестре / С. Л. Гинзбург. – Л.: Музыка, 1967. – 48 с.

Годовский, 1970 – Годовский, Л. По поводу транскрипций, обработок и парафраз / Л. Годовский // Школа фортепианной транскрипции: в 5 вып. – М.: Музыка, 1970. – Вып. 1. – С. 3–4.

Гойови, 2006 – Гойови, Д. Новая советская музыка 20-х годов / Д. Гойови. – М.: Композитор, 2006. – 368 с.

Горбачев, 2000 – Горбачев, А. А. «Про то, благодаря чему мы, несмотря ни на что!» / А. А. Горбачев // Народник. – 2000. – № 2. – С. 14–16.

Горчаков, 1962 – Горчаков, С. П. Практическое руководство по инструментовке для духового оркестра: Переложение фортепианных произведений / С. П. Горчаков. – М.: Музгиз, 1962. – 191 с.

Григорьев, 1949 – Григорьев, А. В. Новые произведения В. Бунина, Н. Будашкина и Л. Книппера / А. В. Григорьев // Советская музыка. – 1949. – № 4. – С. 39–43.

Давыдов, 1998 – Давыдов, Н. А. Академическому народно-инструментальному искусству – 60 / Н. А. Давыдов // Народник. – 1998. – № 2. – С. 9–12.

Дарваш, 1964 – Дарваш, Г. Правила оркестровки / Г. Дарваш. – Будапешт: Корвина, 1964. – 119 с.

Демидов, 2015 – Демидов, А. М. Народные инструменты в творчестве В. А. Гаврилина: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02) / А. М. Демидов. – Ростов н/Д, 2015. – 21 с.

Диденко, 1996 – Диденко, Н. М. Музыкально-речевой этикет приватного музицирования в западноевропейской традиции XVII–XVIII веков / Н. М. Диденко // Музыка быта в прошлом и настоящем: сб. ст. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1996. – С. 93–105.

Дорожкин, 1957 – Дорожкин, А. В. О русских народных оркестрах / А. В. Дорожкин // Советская музыка. – 1957. – № 7. – С. 49–52.

Дорожкин, Лысань, 1950 – Дорожкин, А. В., Лысань Г. А. Русский народный оркестр в клубе / А. В. Дорожкин, Г. А. Лысань. – М.: Всесоюз. дом народного творчества им. Н. К. Крупской, 1950. – 40 с.

Жизнь и творчество Б. С. Трояновского / сост. К. Юноки-Оиэ, А. В. Афанасьев. – М.: Пробел-2000, 2002. – 160 с.

Жданов, 2019 – Жданов, Ю. А. Взгляд в прошлое: Воспоминания / Ю. А. Жданов. – Ростов н/Д: ЮФУ, 2019. – 452 с.

Зайцев, 2008 – Зайцев, Г. С. «Народный оркестр может повлиять на симфонический, я в этом убежден» (Интервью с В. Петровым) / Г. С. Зайцев // Народник. – 2008. – № 4. – С. 29–34.

Земцовский, 1971 – Земцовский, И. И. О народном у Свиридова (К методике изучения народно-песенных истоков музыкального языка) / И. И. Земцовский // Георгий Свиридов: сб. ст. – М.: Музыка, 1971. – С. 384–399.

Земцовский, 1976 И. И. Народная музыка / И. И. Земцовский // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1976. – Т. 3. – Стб. 887–904.

Земцовский, 1977 – Земцовский, И. И. Народная музыка и современность (к проблеме определения фольклора) / И. И. Земцовский // Современность и фольклор: Статьи и материалы. – М.: Музыка, 1977. – С. 28–75.

Зряковский, 1963 – Зряковский, Н. Н. Общий курс инструментоведения (симфонический оркестр и партитура) / Н. Н. Зряковский. – М.: Музгиз, 1963. – 544 с.

Зуева, 2021 – Зуева, К. А. Столкнуть медведя с бизоном, или Как «маленький английский ослик» спровоцировал начало «холодной войны» / К. А. Зуева // Литературная газета. – 2021. – № 9 (3–9 марта). – С. 26–27.

Илюхин, 1948 – Илюхин, А. С. Русский оркестр / А. С. Илюхин. – М.: Госкультпросветиздат, 1948. – 128 с.

Илюхин, 1969 – Илюхин, А. С. Материалы к курсу истории исполнительства на русских народных музыкальных инструментах: в 2 вып. / А. С. Илюхин. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1969. – Вып. 1. – 60 с.

Илюхин, 1971 – Илюхин, А. С. Материалы к курсу истории исполнительства на русских народных музыкальных инструментах: в 2 вып. / А. С. Илюхин. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1971. – Вып. 2. – 90 с.

Имханицкий, 1981 – Имханицкий, М. И. Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра / М. И. Имханицкий. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – 79 с.

Имханицкий, 1981а – Имханицкий, М. И. Переложения музыкальной классики в современном репертуаре русского народного оркестра / М. И. Имханицкий // Музыкальная классика в современном исполнительстве и педагогике: Сб. тр. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – Вып. 53. – С. 114–132.

Имханицкий, 1986 – Имханицкий, М. И. Предпосылки формирования домрово-балалаечного состава в русском коллективном музицировании XVI–

XIX веков / М. И. Имханицкий // Оркестр русских народных инструментов и проблемы воспитания дирижера: сб. тр. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. – Вып. 85. – С. 20–64.

Имханицкий, 1987 – Имханицкий, М. И. О сущности русских народных инструментов и закономерностях их эволюции / М. И. Имханицкий // Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах: сб. тр. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – Вып. 95. – С. 6–40.

Имханицкий, 1987а – Имханицкий, М. И. У истоков русской народной оркестровой культуры: монография / М. И. Имханицкий. – М.: Музыка, 1987. – 192 с.

Имханицкий, 2018 – Имханицкий, М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: учебное пособие / М. И. Имханицкий. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. – 640 с.

Имханицкий, Ворон, 1999 – Роль оркестров русских народных инструментов в становлении народно-инструментальной культуры в государствах Восточной Европы, Средней Азии и Закавказья / М. И. Имханицкий, Б. С. Ворон // Роль оркестров русских народных инструментов в межэтническом общении: сб. тр. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1999. – Вып. 153. – С. 5–18.

К 60-летию Владимира Беляева, 2008 – К 60-летию Владимира Беляева. Диалог: Владимир Беляев – Валерий Петров // Народник. – 2008. – № 1. – С. 35–39.

Калантарова, 2019 – Калантарова, О. И. Николай Калинин / О. И. Калантарова. – М.: Согласие, 2019. – 368 с.

Келдыш, 1986 – Келдыш, Ю. В. Введение / Ю. В. Келдыш // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша и др. – М.: Музыка, 1986. – Т. 4: 1800–1825. – С. 5–24.

Келдыш, 1988 – Келдыш, Ю. В. Введение / Ю. В. Келдыш // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша и др. – М.: Музыка, 1988. – Т. 5: 1826–1850. – С. 5–28.

Келдыш, 1994 – Келдыш, Ю. В. Русская музыка на рубеже XIX и XX веков / Ю. В. Келдыш // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша и др. – М.: Музыка, 1994. – Т. 9: Конец XIX – начало XX века. – С. 5–41.

Кириллина, 1999 – Кириллина, Л. В. Бетховен Ad Libitum / Л. В. Кириллина // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: материалы науч.-практ. конф. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – С. 175–182.

Клебанов, 1972 – Клебанов, Д. Л. Искусство инструментовки / Д. Л. Клебанов. – Киев: Музычна Украина, 1972. – 316 с.

Клиничева, 2013 – Клиничева, Е. М. Донская казачья песня в творчестве Леонида Клиничева / Е. М. Клиничева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2013. – № 2. – С. 12–15.

Когоутек, 1976 – Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М.: Музыка, 1976. – 368 с.

Колобков, 1973 – Колобков, С. М. (авт.-сост.) Оркестровый класс: Программа для факультетов народных инструментов музыкальных вузов / С. М. Колобков. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1973. – 23 с.

Колобков, 1988 – Колобков, С. М. (авт.-сост.) Оркестровый класс: Программа для музыкальных вузов по специальности «Народные инструменты» / С. М. Колобков. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. – 14 с.

Колобков, 2001 – Колобков, С. М. Оркестры русских народных инструментов на рубеже столетий: традиции и современность (доклад на Всероссийской научно-практической конференции «Оркестры русских народных инструментов в новом столетии: проблемы, перспективы», РАМ им. Гнесиных, март 2001 г.) / С. М. Колобков // Народник. – 2001. – № 1. – С. 1–3.

Коломийцов, 1971 – В. П. Статьи и письма / В. П. Коломийцов. – Л.: Музыка, 1971. – 224 с.

Колчева, 1986 – Колчева, М. С. Творческая деятельность оркестра народных инструментов им. В. Андреева в послеоктябрьский период /

М. С. Колчева // Оркестр русских народных инструментов и проблемы воспитания дирижера: сб. тр. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. – Вып. 85. – С. 20–64.

Копчевский, 1979 – Копчевский, Н. А. Комментарии / Н. А. Копчевский // Бах И. С. Избранные произведения для клавира. – М.: Музыка, 1979. – Вып. 2. – С. 3–9.

Корабельникова, 1989 – Корабельникова, Л. З. Концертная жизнь / Л. З. Корабельникова // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша и др. – М.: Музыка, 1989. – Т. 6: 50–60-е годы XIX века. – С. 188–234.

Корабельникова, 1994 – Корабельникова, Л. З. Введение / Л. З. Корабельникова // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша и др. – М.: Музыка, 1994. – Т. 7: 70–80-е годы XIX века. – С. 5–27.

Корженьянц, 1986 – Корженьянц, Т. В. Мысль о музыке / Т. В. Корженьянц // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша и др. – М.: Музыка, 1986. – Т. 4: 1800–1825. – С. 281–305.

Коркищенко, 1981 – Коркищенко, А. П. К вечному источнику: очерк / А. П. Коркищенко // Комсомолец (Ростов-на-Дону). – 1981. – 8 декабря. – С. 4.

Крейн, 1967 – Крейн, Ю. Г. Стиль и колорит в оркестре / Ю. Г. Крейн. – М.: Музыка, 1967. – 108 с.

Кушнир, 1966 – Кушнир, Г. И. Советы руководителям самодеятельных оркестров русских народных инструментов / Г. И. Кушнир. – М.: Музыка, 1966. – 80 с.

Левашева, 1985 – Левашева, О. Е. Камерная инструментальная музыка / О. Е. Левашева // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша и др. – М.: Музыка, 1985. – Т. 3: XVIII век. – Ч. 2. – С. 194–225.

Леонова, 1990 – Леонова, М. Ф. Поборники гуслей / М. Ф. Леонова. – М.: Сов. Россия, 1990. – 126 с.

Липаев, 1904 – Липаев, И. В. Русские оркестровые музыканты: Исторические и бытовые очерки / И. В. Липаев. – СПб.: Изд. «Русской музыкальной газеты», 1904. – XII+212 с.

Липс, 1998 – Липс, Ф. Р. Русское народно-инструментальное искусство на рубеже веков: К 50-летию факультета народных инструментов РАМ им. Гнесиных / Ф. Р. Липс // Народник. – 1998. – № 2. – С. 12–14.

Литовкина, 2008 – Литовкина, Т. А. Оркестр русских народных инструментов В. В. Андреева в контексте российской и мировой музыкальной культуры / Т. А. Литовкина // Вестник МГУКИ. – 2008. – № 3. – С. 206–208.

Лихачев, 1994 – Лихачев, Д. С. Культура как целостная среда / Д. С. Лихачев // Новый мир. – 1994. – № 8. – С. 3–8.

Мазель, 1952 – Мазель, Л. А. О мелодии / Л. А. Мазель. – М.: Музгиз, 1952. – 300 с.

Мазель, 1979 – Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений: учебное пособие / Л. А. Мазель. – Изд. 2-е, доп. и перераб. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.

Максимов, 1983 – Максимов, Е. И. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов: Исторические очерки / Е. И. Максимов. – М.: Сов. композитор, 1983. – 152 с.

Максимов, 1987 – Максимов, Е. И. Российские музыканты-самородки: Факты. Документы. Воспоминания / Е. И. Максимов. – М.: Сов. композитор, 1987. – 200 с.

Манафова, 2011 – Манафова, М. М. Темброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова): автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02) / М. М. Манафова. – СПб., 2011. – 22 с.

Медушевский, 1984 – Медушевский, В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. В. Медушевский // Музыкальный современник: сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 5–17.

Многогранный Григорий Самуилович Фрид, 2010 – Многогранный Григорий Самуилович Фрид (Интервью композитора с О. И. Кулагиной) // Народник. – 2010. – № 4. – С. 48–51.

Назайкинский, 1988 – Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1988. – 256 с.

Назайкинский, Рагс 1964 – Назайкинский, Е. В., Рагс, Ю. Н. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука / Е. В. Назайкинский, Ю. Н. Рагс // Применение акустических методов исследования в музыкознании: сб. ст. – М.: Музыка, 1964. – С. 79–100.

Наровчатов, 1970 – Наровчатов, С. С. Лирика Лермонтова: Заметки поэта / С. С. Наровчатов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Художественная литература, 1970. – 104 с.

Научно-практическая конференция, 2000 – Научно-практическая конференция «Народно-инструментальное искусство на пороге XXI века: проблемы и перспективы» [Стенографический отчет] // Народник. – 2000. – № 2. – С. 1–7.

Нестьев, 1954 – Нестьев, И. В. О национальной специфике музыки / И. В. Нестьев // Советская музыка: Теоретические и критические статьи. – М.: Музгиз, 1954. – С. 63–126.

Николай Иванович Привалов, 2017 – подвижник народной музыки / сост. и общ. ред. В. А. Брунцева. – СПб.: Союз художников, 2017. – 360 с.

Оркестр имени В. В. Андреева, 1987 – Оркестр имени В. В. Андреева: Альбом / сост. А. П. Коннов, Г. Н. Преображенский. – Л.: Музыка, 1987. – 160 с.

Оссовский, 1971 – Оссовский, А. В. Музыкально-критические статьи / А. В. Оссовский. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.

Павлов, 2005 – Павлов, Д. С. О некоторых проблемах строя балалайки в исполнительской практике / Д. С. Павлов // Народник. – 2005. – № 4. – С. 12–13.

Паршин, 2002 – Паршин, М. И. Роль транскрипции в балалаечном исполнительстве / М. И. Паршин // Вопросы народно-инструментального исполнительства и педагогики: межвуз. сб. ст. – Тольятти: ТИИ, 2002. – С. 110–123.

Первый съезд ССК, 1948 – Первый съезд Союза советских композиторов: Стенографический отчет. – М.: ССК СССР, 1948. – 456 с.

Пересада, 1985 – Пересада, А. И. Оркестры русских народных инструментов: справочник / А. И. Пересада. – М.: Сов. композитор, 1985. – 296 с.

Пересада, 2001 – Пересада, А. И. Александр Доброхотов / А. И. Пересада. – Краснодар: ВМО, 2001. – 104 с.

Пересада, 2004 – А. И. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов: Международная энциклопедия / А. И. Пересада. – Краснодар: ВМО, 2004. – 592 с.

Петров, 2001 – Петров, В. К. Русский народный оркестр в контексте культуры (доклад на Всероссийской научно-практической конференции «Оркестры русских народных инструментов в новом столетии: проблемы, перспективы», РАМ им. Гнесиных, март 2001 г.) / В. К. Петров // Народник. – 2001. – № 1. – С. 3–6.

Петровская, 2013 – Петровская, И. Ф. Другой взгляд на русскую культуру XVII века: Об инструментальной музыке и о скоморохах: Исторический очерк / И. Ф. Петровская. – СПб.: Композитор, 2013. – 288 с.

Плотников, 2013 – Плотников, В. И. От бряцания и щипка до «переборов» и прямого удара / В. И. Плотников. – Владивосток: ДВГАИ, 2013. – 280 с.

Поздняков, Ильина 1970 – Поздняков, А. Б., Ильина, В. Н. (авт.-сост.) Дирижирование: Программа для факультетов народных инструментов музыкальных вузов / А. Б. Поздняков, В. Н. Ильина. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1970. – 32 с.

Польшина, 1977 – Польшина, А. Д. Формирование оркестра русских народных инструментов на рубеже XIX–XX веков / А. Д. Польшина. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1977. – 36 с.

Попонов, 1960 – Попонов, В. Б. Самодеятельный оркестр народных инструментов / В. Б. Попонов. – М.: Профиздат, 1960. – 140 с.

Попонов, 1984 – Попонов, В. Б. Русская народная инструментальная музыка / В. Б. Попонов. – М.: Знание, 1984. – 112 с.

Преображенский, 1983 – Преображенский, Г. Н. Пути развития исполнительства на русских народных инструментах в Ленинграде в 1917–1941 гг.: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02) / Г. Н. Преображенский. – Л., 1983. – 27 с.

Привалов, 2015 – Привалов, Н. И. Музыкально-этнографические исследования: Избранные труды 1903–1915 гг.: в 2 ч. / Н. И. Привалов; сост. и общ. ред. В. А. Брунцева. – СПб.: Союз художников, 2015. – [Ч. 1.] – 376 с.

Привалов, 2017 – Привалов, Н. И. Музыкально-этнографические исследования: Избранные труды 1903–1915 гг.: в 2 ч. / Н. И. Привалов; сост. и общ. ред. В. А. Брунцева. – СПб.: Союз художников, 2017. – Ч. 2. – 288 с.

Рагс, 1998 – Рагс, Ю. Н. Акустика в системе музыкального искусства: дис. в виде науч. докл. … д-ра иск. (17.00.02) / Ю. Н. Рагс. – М., 1998. – 79 с.

Раку, 2018 – Раку, М. Г. Путь к «культурности» в советском обществе: от гармошки – к гармонии / М. Г. Раку // Opera musicologica. – 2018. – № 4. – С. 35–55.

Решение Международной конференции, 2006 – Решение научно-практической конференции «Балалайка и домра: современные проблемы исполнительства и педагогики» (19–20 октября 2006 г., Москва) // Народник. – 2006. – № 4. – С. 37.

Римский-Корсаков, 1946 – Римский-Корсаков, Н. А. Основы оркестровки: в 2 т. / Н. А. Римский-Корсаков. – М.–Л.: Музгиз, 1946. – Т. 1. – 124 с.

Рогаль-Левицкий, 1953–1956 – Рогаль-Левицкий, Д. Р. Современный оркестр: в 4 т. / Д. Р. Рогаль-Левицкий. – М.: Музгиз, 1953. – Т. 1. – 482 с.; 1953. – Т. 2. – 448 с.; 1956. – Т. 3. – 356 с.; 1956; Т. 4. – 315 с.

Рогаль-Левицкий, 1961 – Рогаль-Левицкий, Д. Р. Беседы об оркестре / Д. Р. Рогаль-Левицкий. – М.: Музгиз, 1961. – 288 с.

Рождественская, 1981 – Рождественская, С. Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе: Архитектурный декор и художественные промыслы / С. Б. Рождественская. – М.: Наука, 1981. – 206 с.

Ройзман, 1973 – Ройзман, Л. И. О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров / Л. И. Ройзман // Вопросы фортепианного исполнительства: сб. ст. – М.: Музыка, 1973. – Вып. 3. – С. 155–177.

Ромашков, 2015 – Ромашков, А. А. Жанровая модель сюиты для оркестра русских народных инструментов: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02) / А. А. Ромашков. – Саратов, 2015. – 28 с.

Русский народный оркестр, 2002 – Русский народный оркестр. XXI век: Взгляд композитора. Взгляд дирижера (материалы «Круглого стола», РАМ им. Гнесиных, май 2002 г.) // Народник. – 2002. – № 3. – С. 1–8.

Рыцарев-Абир, 2020 – Рыцарев-Абир, С. И. Симфоническая интерпретация (интервью с А. Устиновым) / С. И. Рыцарев-Абир // Музыкальное обозрение. – 2020. – № 1–2. – С. 10–11.

Савицкий, 1989 – Савицкий, К. С. Методические рекомендации по составлению программы Государственного экзамена по дирижированию для ОРНИ / К. С. Савицкий. – Уфа: УГИИ, 1989. – 26 с.

Сальников, 1964 – Сальников, Г. И. Об основных принципах переложения симфонических произведений для духового оркестра / Г. И. Сальников. – М.: Военно-дирижерский факультет при МОЛГК, 1964. – 160 с.

Сборник постановлений ЦК ВКП(б), 1953 – Сборник постановлений ЦК ВКП(б) в области культуры: О журналах «Звезда» и «Ленинград»; О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению;

О кинофильме «Большая жизнь»; Об опере «Великая дружба» В. Мурадели. – М.: Госполитиздат, 1953. – 32 с.

Свиридов, 2017 – Свиридов, Г. В. Музыка как судьба / Г. В. Свиридов; сост. и коммент. А. С. Белоненко. – Изд. 2-е, дораб. и доп. – М.: Молодая гвардия, 2017. – 800 с.

Скоропанова, 2001 – Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература: учебное пособие / И. С. Скоропанова. – Изд. 3-е, доп. – М.: Наука – Флинта, 2001. – 608 с.

Скребков, 1958 – Скребков, С. С. Анализ музыкальных произведений: учебное пособие / С. С. Скребков. – М.: Музгиз, 1958. – 332 с.

Скребкова-Филатова, 1985 – Скребкова-Филатова, М. С. Об организующей роли фактуры в современной музыке / М. С. Скребкова-Филатова // Современное искусство музыкальной композиции: сб. тр. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – Вып. 79. – С. 67–81.

Скребкова-Филатова, 1985а – Скребкова-Филатова, М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. – М.: Музыка, 1985. – 288 с.

Создатель Великорусского оркестра, 2002 – Создатель Великорусского оркестра В. В. Андреев в зеркале русской прессы (1868–1917 гг.) / ред.-сост. А. В. Тихонов. – СПб.: Союз художников, 2002. – 224 с.

Соколов, 1962 – Соколов, Ф. В. Андреев и его оркестр / Ф. В. Соколов. – Л.: Музгиз, 1962. – 112 с.

Соколова А. А., 2007 – Соколова, А. А. Леонид Клиничев: песнь о России / А. А. Соколова // Композиторы Ростова-на-Дону: сб. ст. / ред.-сост. Г. М. Консон. – М.: Композитор, 2007. – С. 34–48.

Соколова А. А., 2009 – Соколова, А. А. Песнь о России (к 70-летию Л. П. Клиничева) // Южно-Российский музыкальный альманах – 2008. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2009. – С. 176–181.

Соколова А. М., 1988 – Соколова, А. М. Концертная жизнь / А. М. Соколова // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша и др. – М.: Музыка, 1988. – Т. 5: 1826–1850. – С. 322–369.

Соколова А. М., 1994 – Соколова, А. М. Концертная жизнь / А. М. Соколова // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша и др. – М.: Музыка, 1994. – Т. 8: 70–80-е годы XIX века. – Ч. 2. – С. 336–407.

Сохор, 2018 – Сохор, А. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие / А. Н. Сохор. – Изд. 3-е, испр. – СПб.: Лань – ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2018. – 128 с.

Соцреалистический канон, 2000 – Соцреалистический канон / сост. Х. Гюнтер, Е. П. Добренко. – СПб.: Академический проект, 2000. – 1040 с.

Тарасов, 2018 – Тарасов, Б. А. Очерки по истории русского народного оркестра; Воспоминания / Б. А. Тарасов. – М.: Пробел-2000, 2018. – 520 с.

Тихомиров, 2008 – Тихомиров, С. С. Сбережение оркестровых средств как принцип инструментовки в жанрах отечественной духовой музыки: дис. ... канд. иск. (17.00.02). – Ростов н/Д, 2008. – 414 с.

Тихомирова, 2019 – Тихомирова, А. Б. Функциональные аспекты оркестрового тембра (на материале симфоний Авета Тертеряна): автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02) / А. Б. Тихомирова. – СПб., 2019. – 31 с.

Токарева, 1986 – Токарева, О. Ф. Русские национальные черты в тематизме Б. Чайковского / О. Ф. Токарева // Проблемы истории русской и советской музыки: сб. тр. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. – Вып. 88. – С. 83–103.

III Всероссийский фестиваль современной музыки для русского народного оркестра «Музыка России»: Буклет. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. – 48 с.

Тюлин, 1976 – Тюлин, Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: в 2 кн. / Ю. Н. Тюлин. – М.: Музыка, 1976. – Кн. 1: Музыкальная фактура. – 168 с.

Устинов, Перевозникова, Броннер 2009 – Устинов, А. А., Перевозникова, Г. И., Броннер, М. Б. Новая музыка и русский народный оркестр: пози-

тивный диалог / А. А. Устинов, Г. И. Перевозникова, М. Б. Броннер // Музыкальное обозрение. – 2009. – № 9. – С. 4–5.

Факультет народных инструментов РАМ, 2000 – Российской академии музыки имени Гнесиных: сб. ст. и материалов / ред.-сост. Б. М. Егоров. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2000. – 336 с.

Финкельштейн, 1964 – Финкельштейн, И. Б. Некоторые проблемы оркестровки: Напряженность оркестрового тембра и оркестровая динамика / И. Б. Финкельштейн. – М.–Л.: Музыка, 1964. – 40 с.

Фомин, 2004 – Фомин, Н. П. Жизнеописание (Автобиография) / Н. П. Фомин // Народник. – 2004. – № 2. – С. 7–12.

Фортунатов, 2004 – Фортунатов, Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей / Ю. А. Фортунатов. – М.: Композитор, 2004. – 382 с.

Франтова, 1983 – Франтова, Т. В. О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х гг. / Т. В. Франтова // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. – М.: Советский композитор, 1983. – Вып. 5. – С. 65–88.

Холопова, 1979 – Холопова, В. Н. Фактура: Очерк / В. Н. Холопова. – М.: Музыка, 1979. – 88 с.

Цуккерман, 1975 – Цуккерман, В. А. Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова / В. А. Цуккерман // Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды: в 2 вып. – М.: Сов. композитор, 1975. – Вып. 2: О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. – С. 341–458.

Чагадаев, 1948 – Чагадаев, А. С. В. В. Андреев / А. С. Чагадаев. – М.–Л.: Музгиз, 1948. – 28 с.

Чайкин, 1966 – Чайкин, Н. Я. Курс чтения партитур для оркестра русских народных инструментов: учебное пособие / Н. Я. Чайкин. – М.: Музыка, 1966. – Вып. 1. – 212 с.

Черемухин, 1949 – Черемухин, М. М. Прошлое и настоящее оркестров русских народных инструментов / М. М. Черемухин // Советская музыка. – 1949. – № 5. – С. 53–56.

Шабунина, 2019 – Шабунина, О. М. Василий Васильевич Андреев: Концертная деятельность в контексте русской музыкальной эстрады конца XIX – начала XX века: дис. ... канд. иск. (17.00.02) / О. М. Шабунина. – М., 2019. – 340 с.

Шахматов, 1985 – Шахматов, Н. М. Инструментовка для оркестра русских народных инструментов / Н. М. Шахматов. – Л.: Музыка, 1985. – 120 с.

Шишаков, 1970 – Шишаков, Ю. Н. Инструментовка для оркестра русских народных инструментов / Ю. Н. Шишаков. – М.: Музыка, 1970. – 212 с.

Шишаков, 1985 – Шишаков, Ю. Н. Основные тенденции развития репертуара для русского народного оркестра / Ю. Н. Шишаков // Оркестр русских народных инструментов и проблемы воспитания дирижера: сб. тр. (межвуз.). – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – Вып. 85. – С. 7–14.

Щедрин, 2005 – Щедрин, И. И. Современный русский народный оркестр и его проблемы / И. И. Щедрин // Народно-инструментальное искусство Урала и Сибири: межвуз. сб. науч. тр. – Челябинск: ЧГАКиИ, 2005. – С. 24–34.

Ястребов, 1998 – Ястребов, Ю. Г. Скоморохи во фраках / Ю. Г. Ястребов // Народник. – 1998. – № 3. – С. 35–40.

Ferrari, de Aquino, 2018 – Ferrari, A., de Aquino, F. Two transcriptions of Manuel de Falla's Siete Canciones Populares Espanolas: a comparative study / A. Ferrari, F. de Aquino // Musica Hodie. – 2018. – Vol. 17. – No. 2. – Pp. 161–176.

Haringer, 2014 – Haringer, A. 'Liszt as Transcriber' by Jonathan Kregor / A. Haringer // Music and Letters. – 2014. – Vol. 95. – Issue 1. – Pp. 111–114. – URL: https://doi.org/10.1093/ml/gct128 (дата обращения: 15.01.2022).

Maric, 2018 – Maric, S. A symphonic poem arrangement for piano and tamburitza orchestra by Ferenc Kovac / S. Maric // Musica Hodie. – 2018. – Vol. 16. – Issue 2. – Pp. 200–214.

Martin, 2018 – Martin, J. Writing about music: The selection and arrangement of notation in jazz students' written texts / J. Martin // British Journal of Music Education. – 2018. – Vol. 35. – No. 1. – Pp. 73–89.

Miller-Kay, 2018 – Miller-Kay, E. Four-Hand Piano Transcriptions and the Reception of Symphonic Repertoire in Nineteenth-Century Europe / E. Miller-Kay // Malaysian Journal of Music. – 2018. – Vol. 7. – Pp. 195–207.

НОТОГРАФИЯ

Римский-Корсаков, 1930 – Н. А. Две песни Садко (из оперы «Садко») / Н. А. Римский-Корсаков; перелож. для ОРНИ К. Алексеева: парт. – М.: Музсектор Госиздата, 1930. – 8 с.

Хрестоматия по дирижированию, 1976 – Хрестоматия по дирижированию: Пособие для молодого дирижера ОРНИ. – М.: Сов. композитор, 1976. – Вып. 1 / сост. В. Смирнов.

Хрестоматия по дирижированию, 1977 – Хрестоматия по дирижированию: Пособие для молодого дирижера ОРНИ. – М.: Сов. композитор, 1977. – Вып. 2 / сост. А. Поздняков.

Хрестоматия по дирижированию, 1979 – Хрестоматия по дирижированию: Пособие для молодого дирижера ОРНИ. – М.: Сов. композитор, 1979. – Вып. 3 / сост. В. Смирнов.

Хрестоматия по дирижированию, 1980 – Хрестоматия по дирижированию: Пособие для молодого дирижера ОРНИ. – М.: Сов. композитор, 1980. – Вып. 4 / сост. В. Дементьев, А. Черных.

Хрестоматия по дирижированию, 1984 – Хрестоматия по дирижированию: Пособие для молодого дирижера ОРНИ. – М.: Сов. композитор, 1984. – Вып. 5 / сост. В. Смирнов.

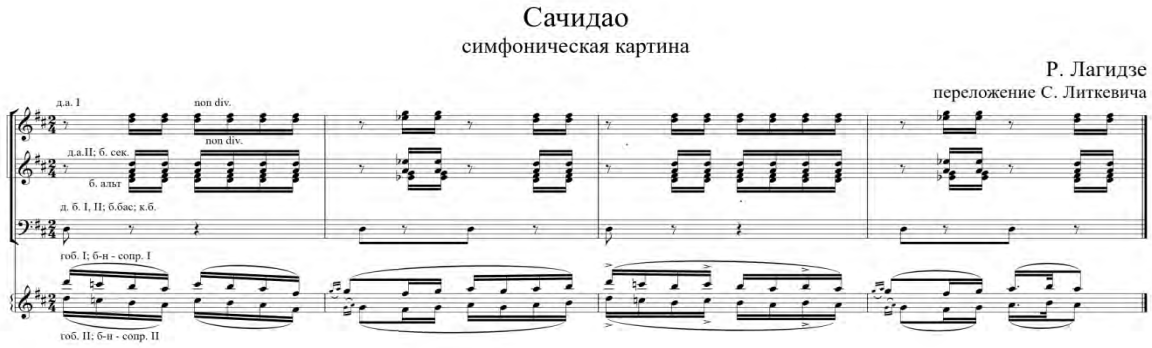
Хрестоматия по дирижированию, 1985 – Хрестоматия по дирижированию: Пособие для молодого дирижера ОРНИ. – М.: Сов. композитор, 1985. – Вып. 6 / сост. А. Поздняков.

Хрестоматия по дирижированию, 1986 – Хрестоматия по дирижированию для ОРНИ / сост. В. Зиновьев, А. Поздняков. – М.: Музыка, 1986. – (Пед. репертуар муз. училищ).

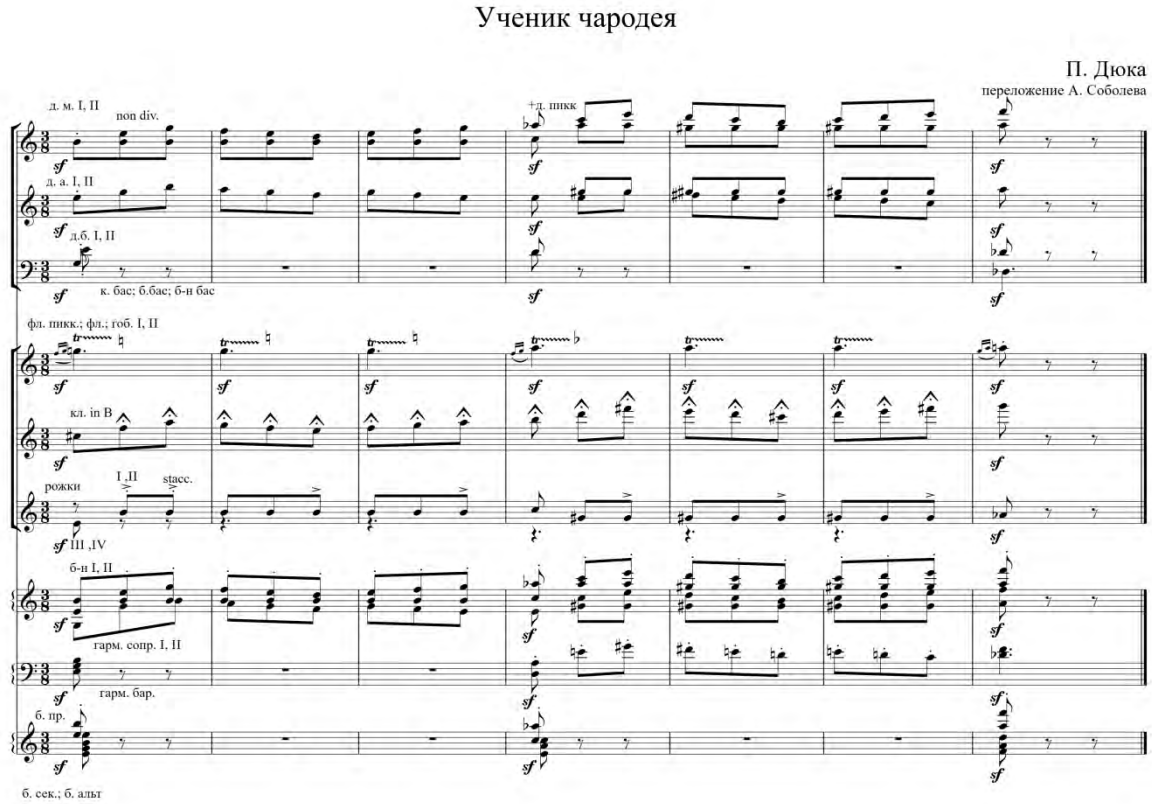
ПРИЛОЖЕНИЕ
Нотные примеры

К Главе II

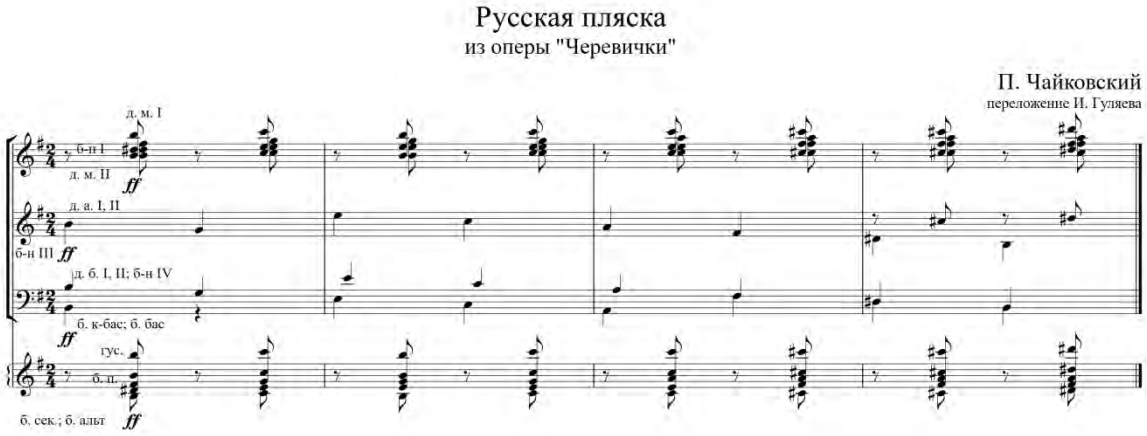
Пример 1



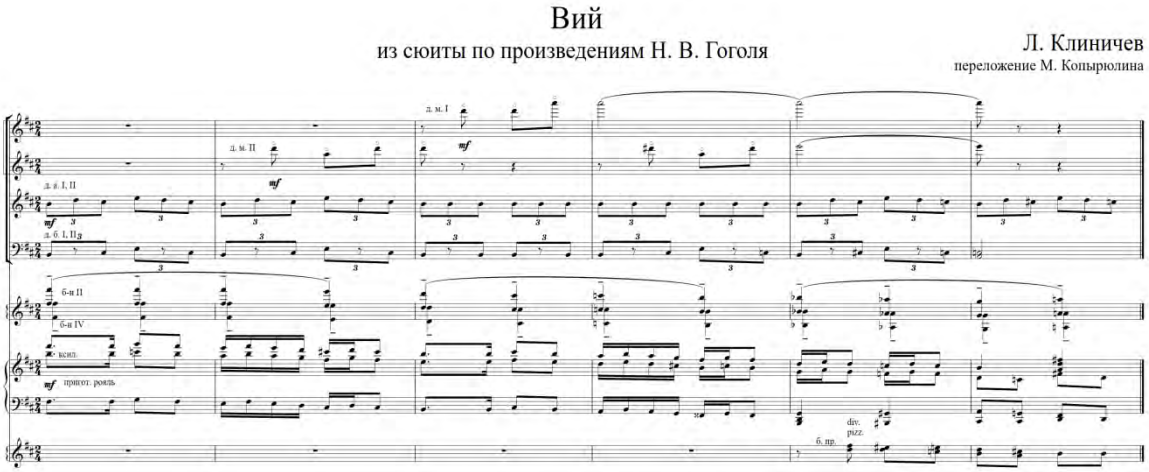
Пример 2



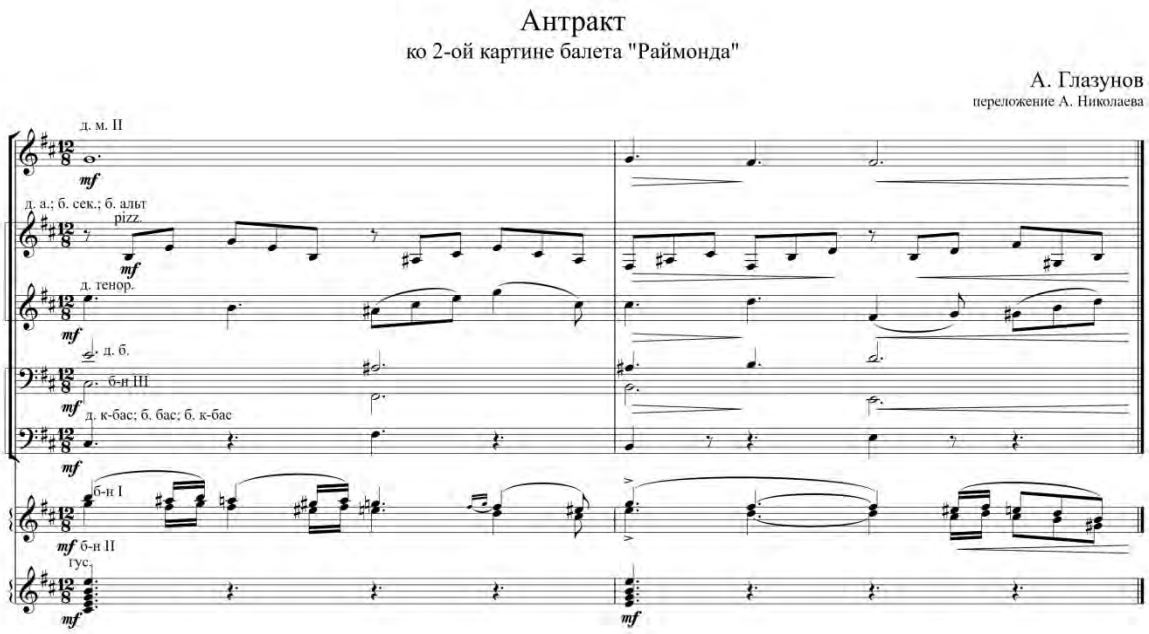
Пример 3



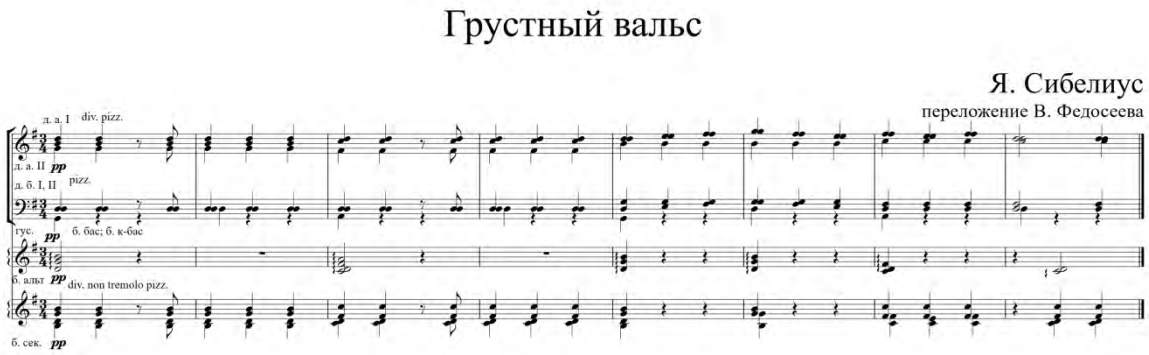
Пример 4



Пример 5



Пример 6



Пример 7

Град

вариация из балета "Времена года"

А. Глазунов

переложение В. Чунина

д. м. ; б. пр.

pizz. Б.П.

simile

д. а.; б. сек.; б. альт

д. б.; б-н. V

б. бас

б-н I

б-н II

Пример 8

Адажио Натальи и Григория

из балета "Тихий Дон"

Л. Клиничев

переложение М. Копырюлина

д. м. I, II

pizz. ср.п.

д. а. I, II

pp dolce

д. б. I, II; б. к-бас

гоб.

solo

dolce molto legatissimmo

б-н V

Пример 9

Монастырь на Казбеке

симфоническая картина для баяна и камерного оркестра

А. Летунов

переложение П. Михалева

д. м. I, II; гус.; б. пр.

pizz.

sim.

д. а. I, II; б. сек.; б. альт

div.

б-н IV

д. б. I, II

б-н V

б-н solo

Пример 10

Озорные частушки
концерт для оркестра

Р. Щедрин
переложение Ю. Чернова

б-н I; б-н сопр.
б-н бар.
б-н бас
д. м.; д. м.-сопр.
cantabile dolce
д. а.
soli
p (у подставки)
д. б.
б. бас
б. альт
б. к-бас
I solo
altri
sff
sff sempre
sf
sf sempre
sim.

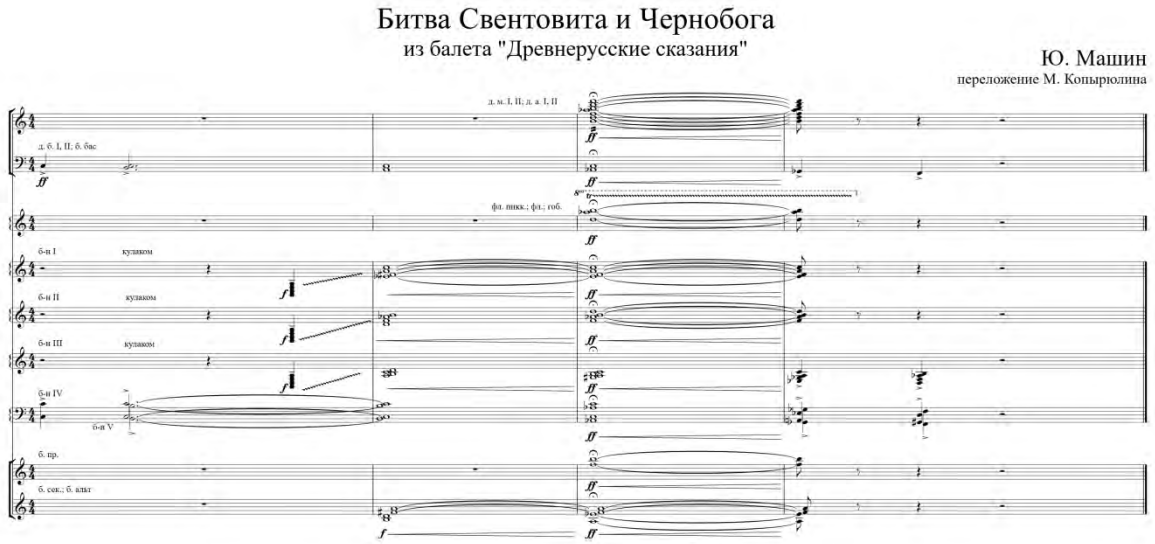
Пример 11

Русская фантазия
на темы из оперы М. Глинки "Руслан и Людмила"
для домры с оркестром

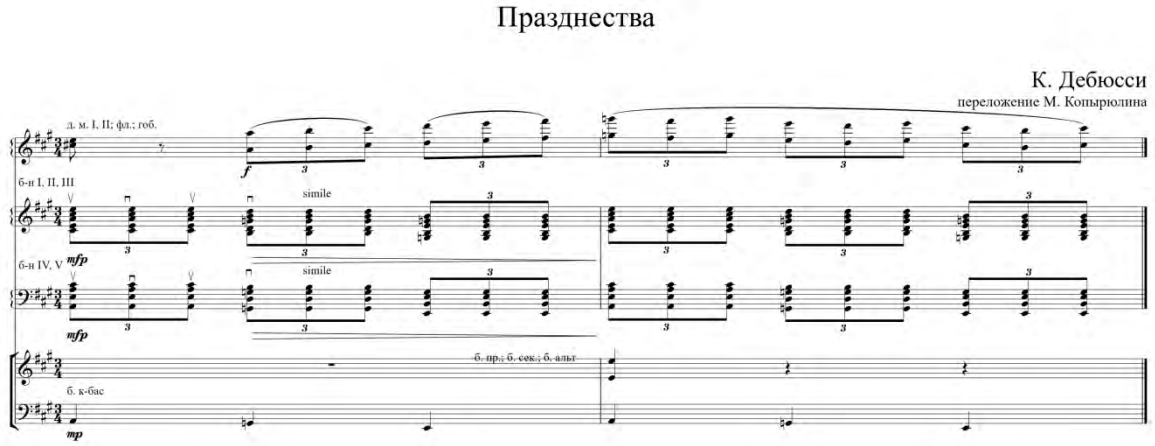
Ю. Машин
переложение А. Назаровой

д. м. I, II
д. а. I, II
д. б. I, II; б. бас
б-н I, II
б-н III, IV
б-н IV
б-н V
б. пр.
б. сек.; б. альт
б. к-бас
sul pont.
rit.
f
mf
mp
p

Пример 12

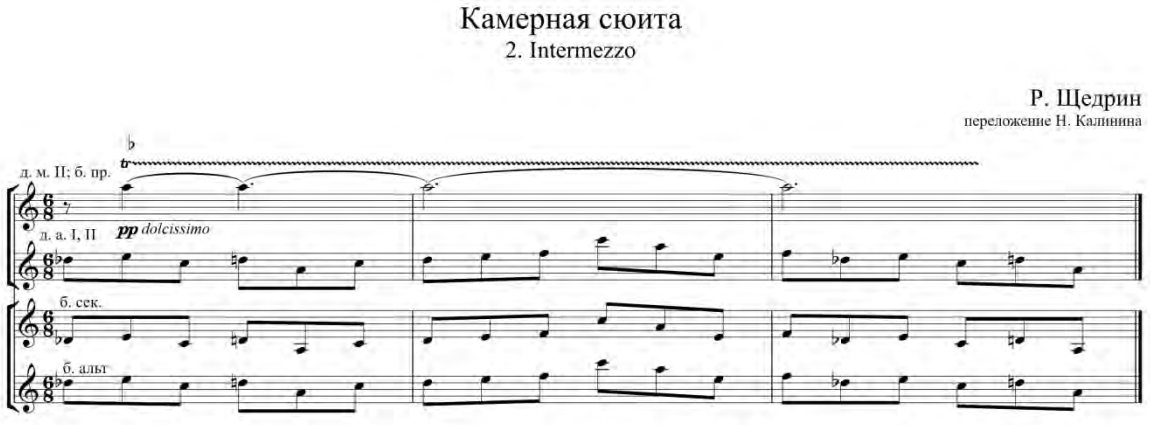


Пример 13



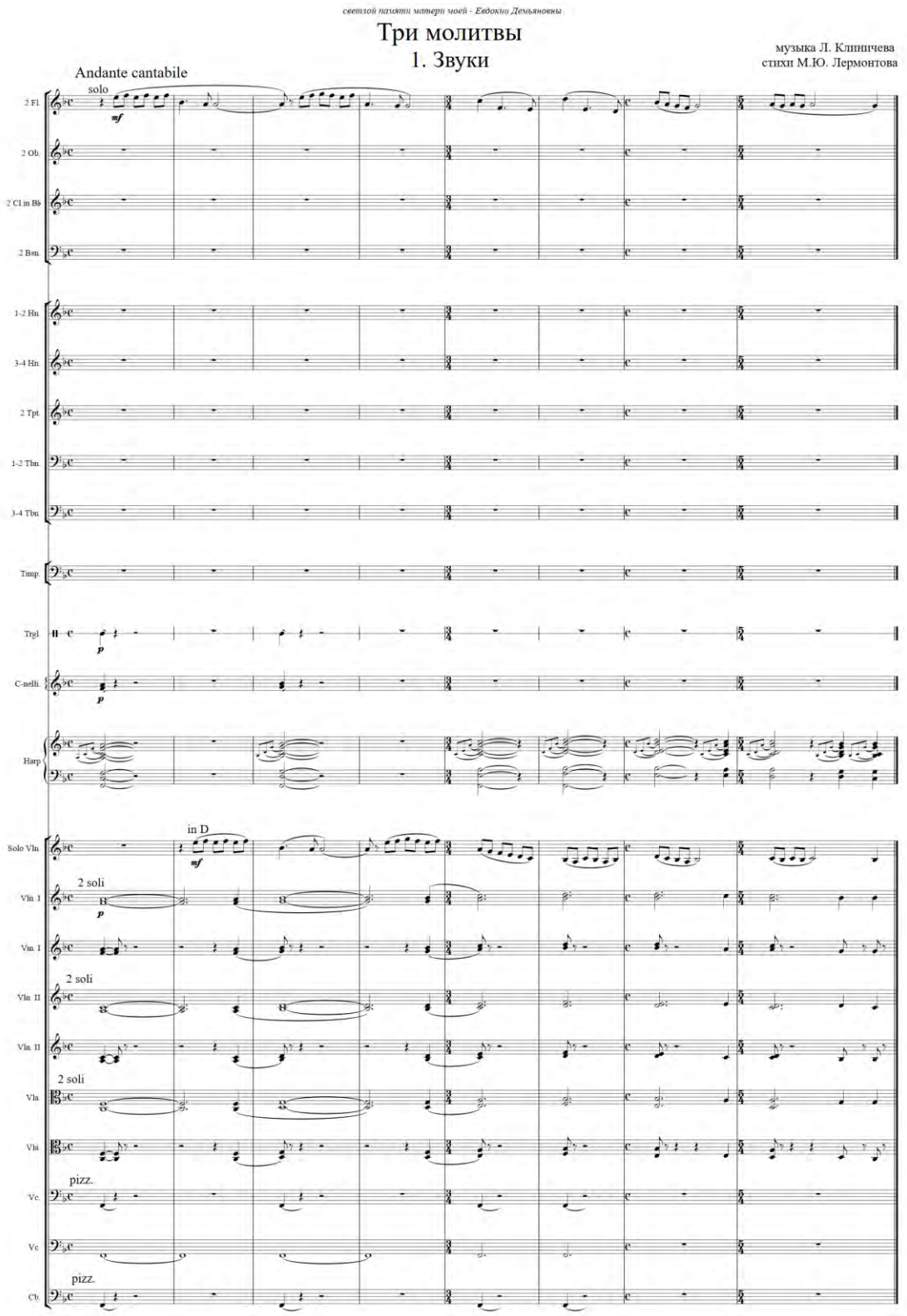
Пример 14

Пример 15

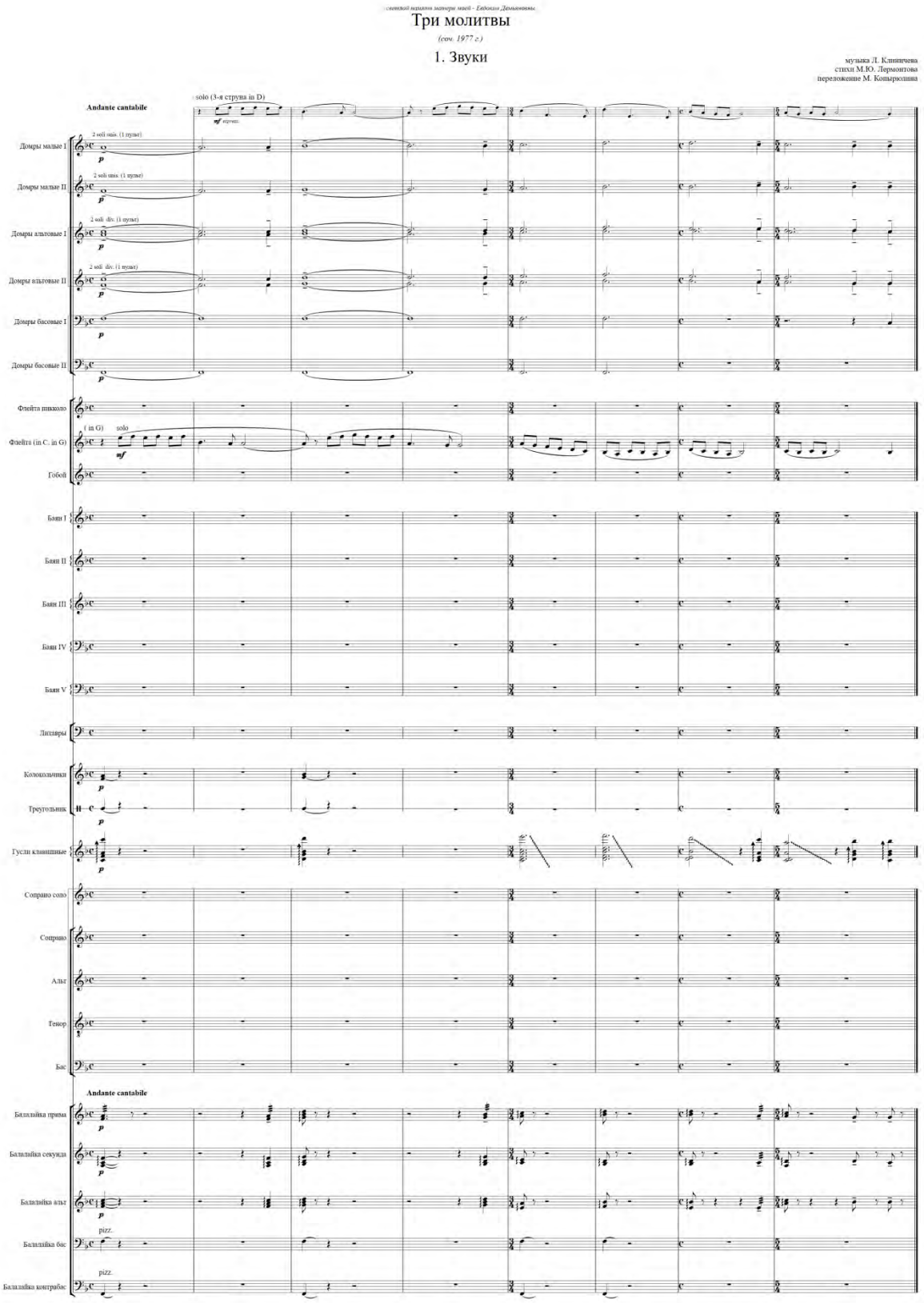

Камерная сюита
2. Intermezzo
Р. Щедрин
переложение Н. Калинина
д. м. II; б. пр.
д. а. I, II
pp dolcissimo
б. сек.
б. альт

К Главе III

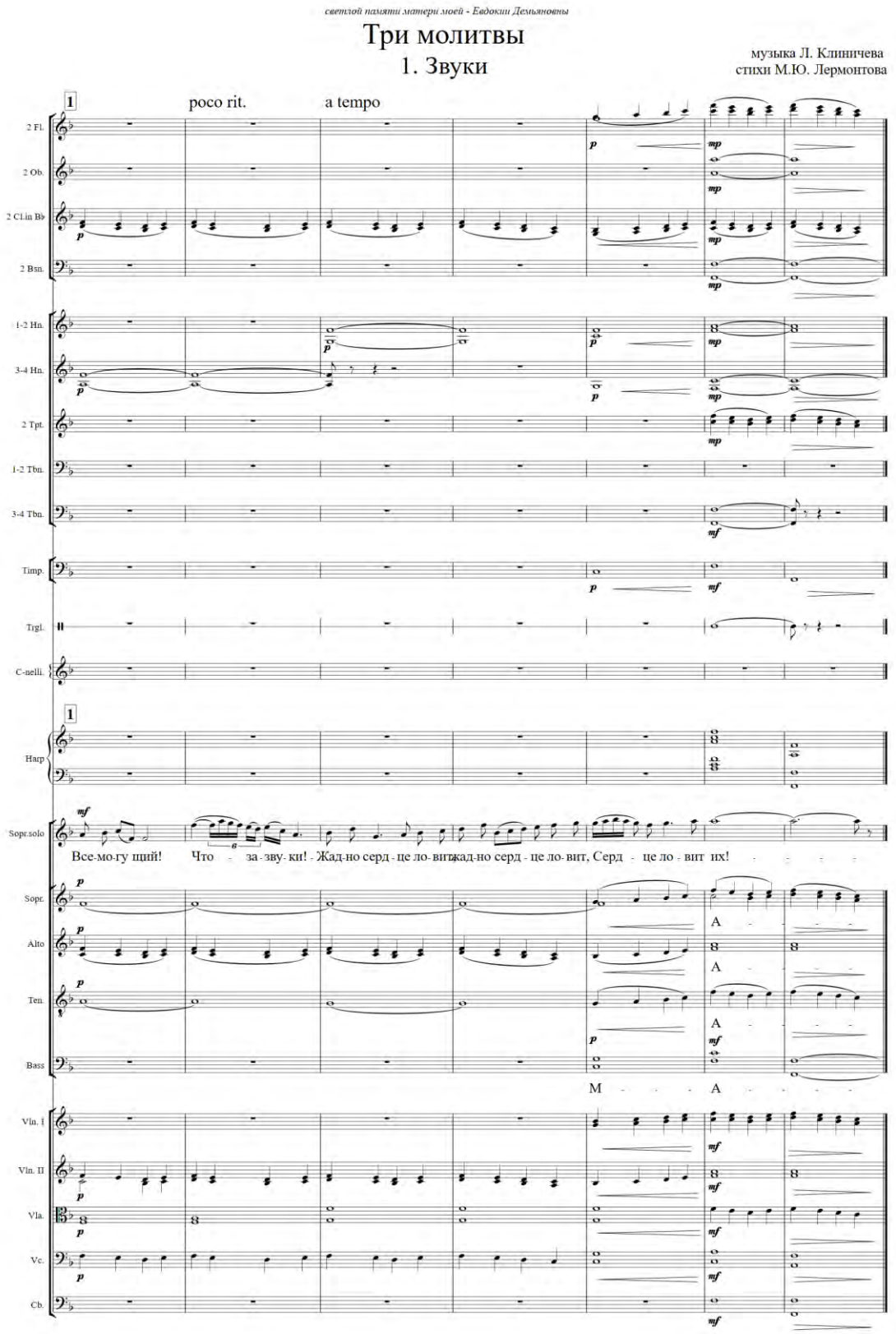
Пример 1



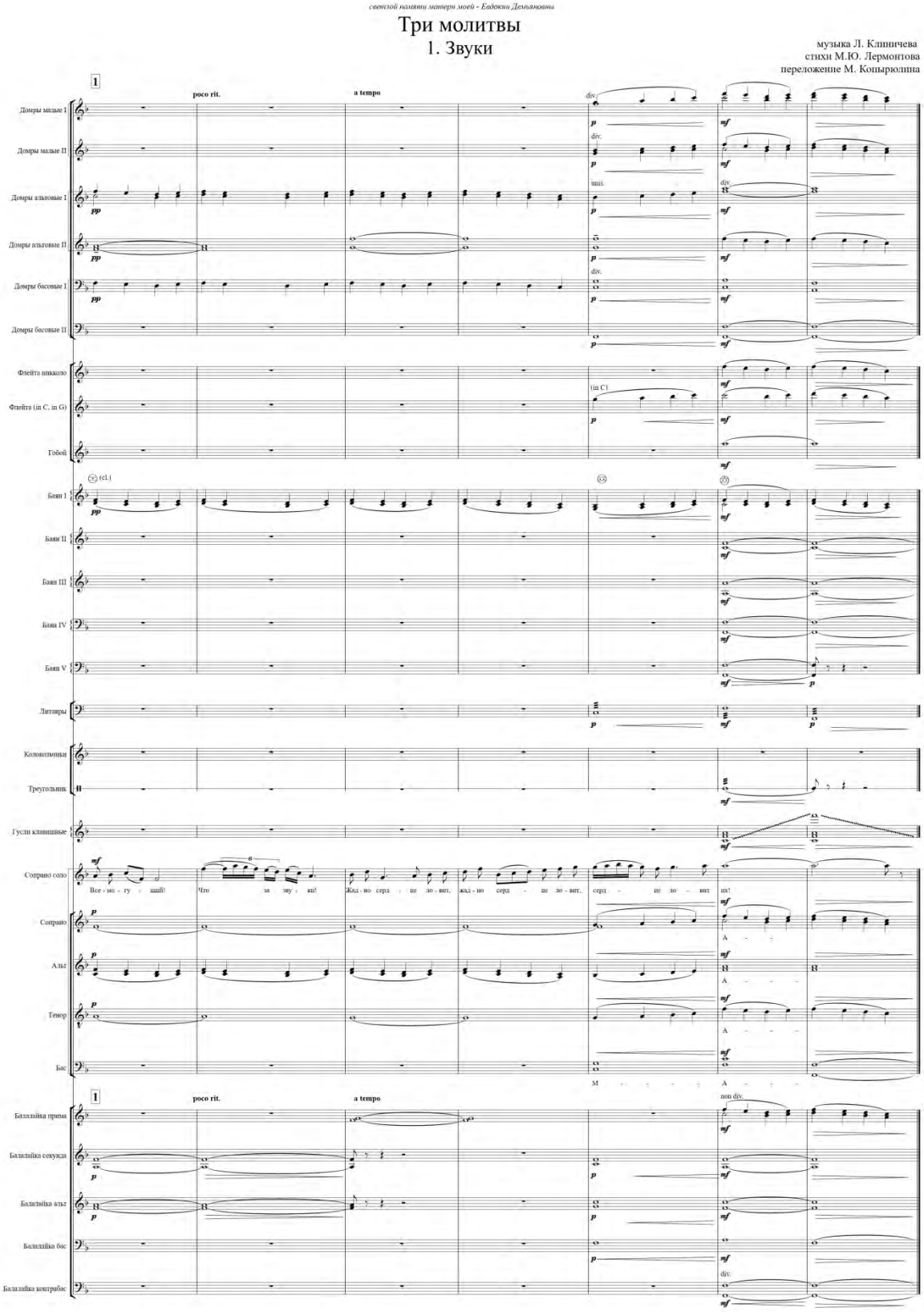
Пример 1а


Три молитвы
(соч. 1977 г.)
1. Звуки
музыка Л. Клинчева
стихи М.Ю. Лермонтова
переложение М. Копырюлина
Andante cantabile
solo (3-я струна in D)
Домры малые I
Домры малые II
Домры альтовые I
Домры альтовые II
Домры басовые I
Домры басовые II
Флейта пикколо
Флейта (in C. in G)
Гобой
Баян I
Баян II
Баян III
Баян IV
Баян V
Литавры
Колокольчики
Треугольник
Гусли клавишные
Сопрано соло
Сопрано
Альт
Тенор
Бас
Балалайка прима
Балалайка секунда
Балалайка альт
Балалайка бас
Балалайка контрабас
pizz.

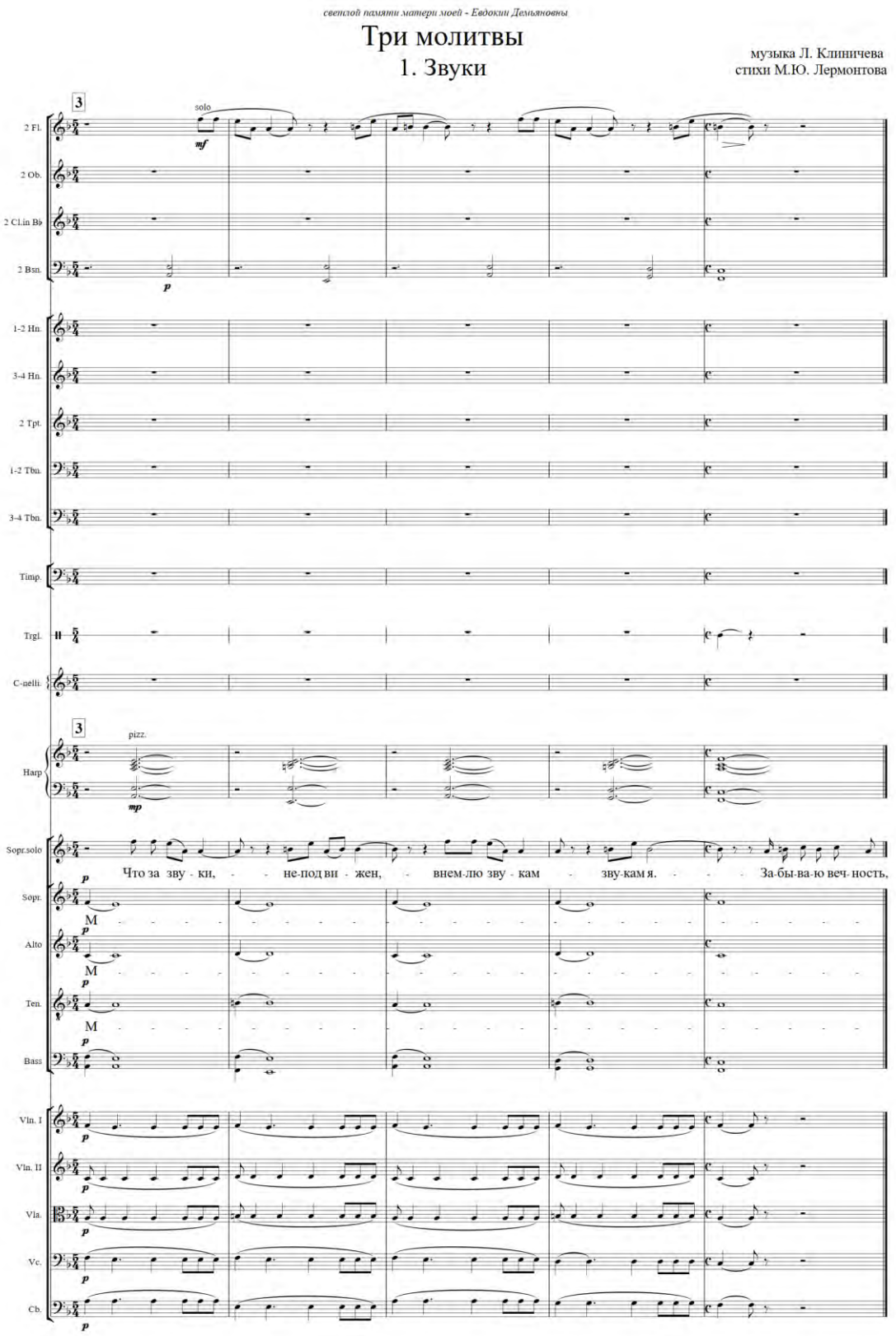
Пример 2


светлой памяти матери моей - Евдокии Демьяновны
Три молитвы
1. Звуки
музыка Л. Клиничева
стихи М.Ю. Лермонтова
poco rit.
a tempo
2 Fl.
2 Ob.
2 Cl.in Bb
2 Bsn.
1-2 Hn.
3-4 Hn.
2 Tpt.
1-2 Tbn.
3-4 Tbn.
Timp.
Trgl.
C-nelli.
Harp
Sopr.solo
Все-мо-гу щий! Что - за - зву- ки! - Жад-но серд - це ло- вит, жад-но серд - це ло- вит, Серд - це ло - вит их!
Sopr.
Alto
Ten.
Bass
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

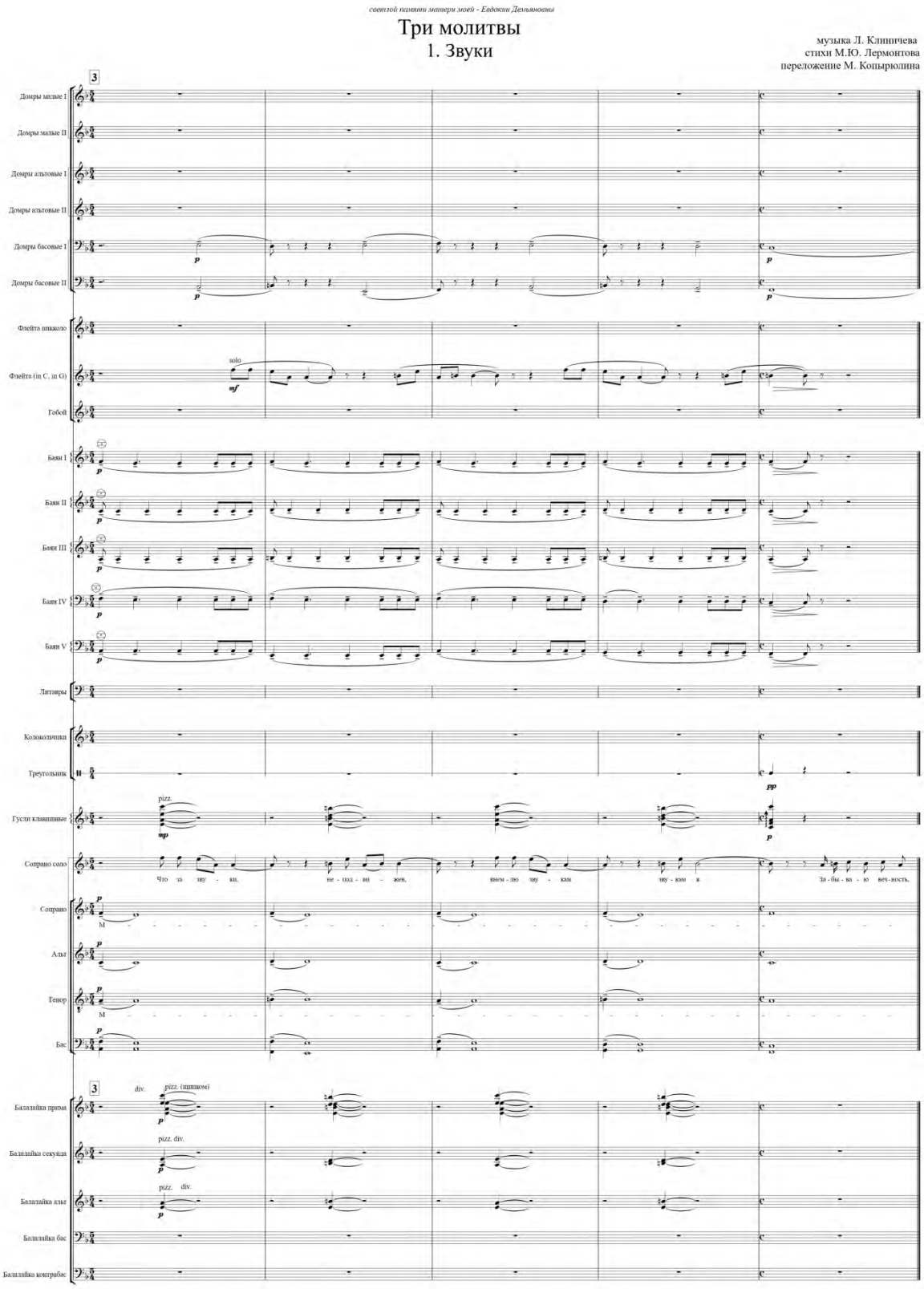
Пример 2а


светлой памяти матери моей - Евдокии Демьяновны
Три молитвы
1. Звуки
музыка Л. Клиничева
стихи М.Ю. Лермонтова
переложение М. Копырюлина
poco rit.
a tempo
Домры малые I
Домры малые II
Домры альтовые I
Домры альтовые II
Домры басовые I
Домры басовые II
Флейта пикколо
Флейта (in C, in G)
Гобой
Баян I
Баян II
Баян III
Баян IV
Баян V
Литавры
Колокольчики
Треугольник
Гусли клавишные
Сопрано соло
Все - мо - гу - щий! Что за зву - ки! Жад - но серд - це ло - вит, жад - но серд - це ло - вит.. серд - це ло - вит их!
Сопрано
Альт
Тенор
Бас
Балалайка прима
Балалайка секунда
Балалайка альт
Балалайка бас
Балалайка контрабас

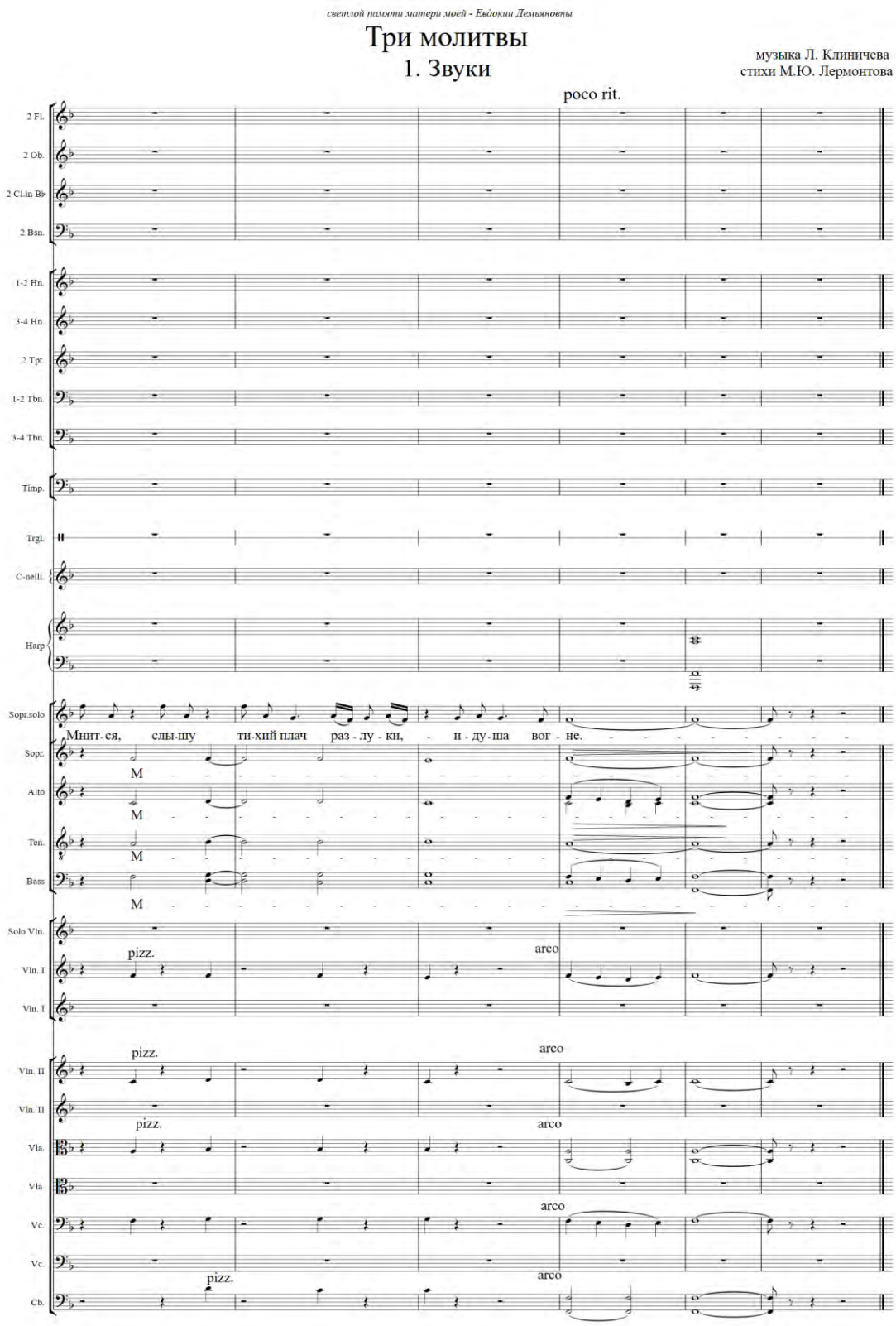
Пример 3


светлой памяти матери моей - Евдокии Демьяновны
Три молитвы
1. Звуки
музыка Л. Клиничева
стихи М.Ю. Лермонтова
solo
2 Fl.
2 Ob.
2 Cl.in Bb
2 Bsn.
1-2 Hn.
3-4 Hn.
2 Tpt.
1-2 Tbn.
3-4 Tbn.
Timp.
Trgl.
C-nelli.
pizz.
Harp
Sopr.solo
Что за зву - ки, не-под ви - жен, внем-лю зву - кам зву-кам я. За-бы-ва-ю веч- ность,
Sopr.
Alto
Ten.
Bass
M
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

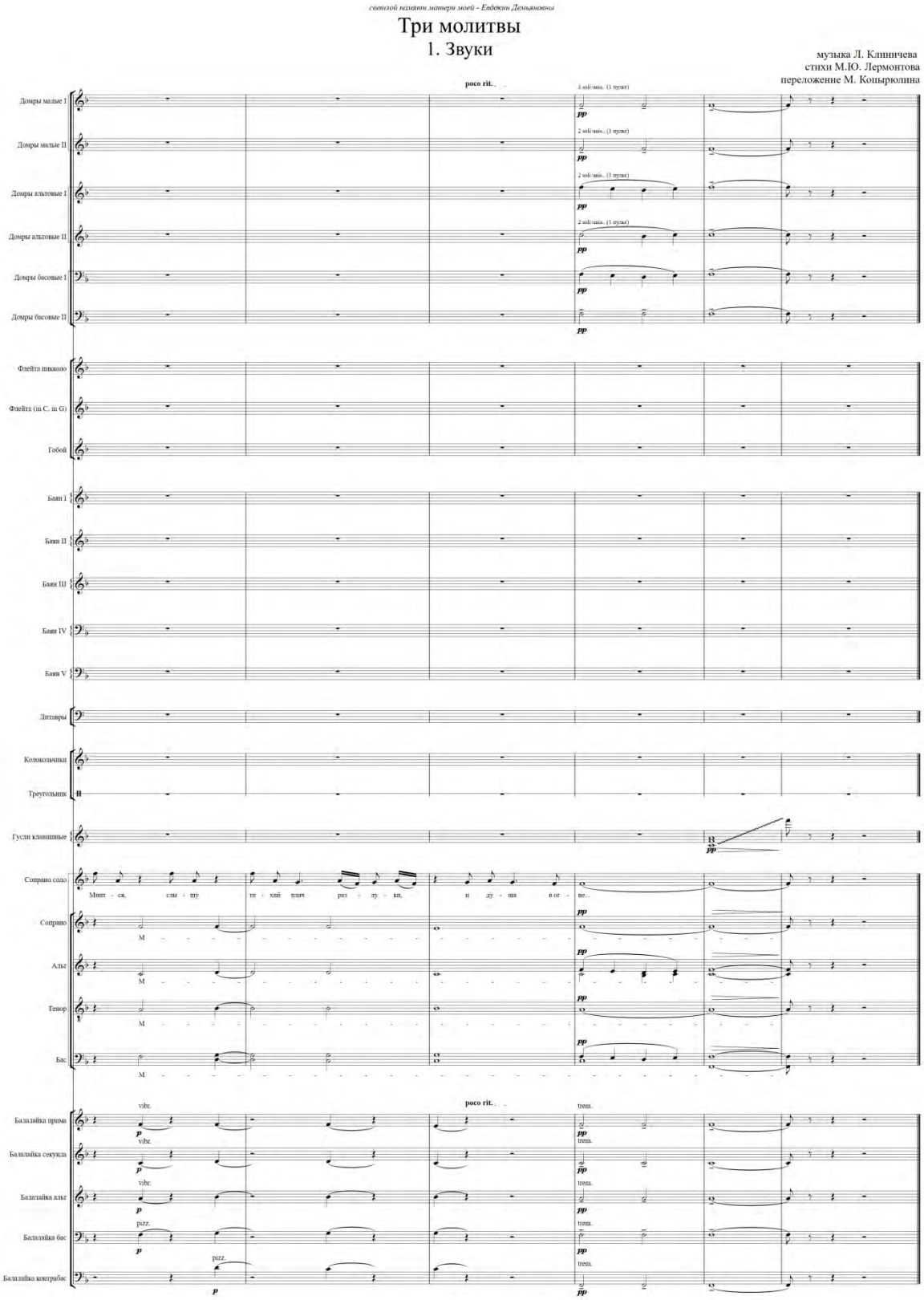
Пример 3а


светлой памяти матери моей - Евдокии Демьяновны
Три молитвы
1. Звуки
музыка Л. Клиничева
стихи М.Ю. Лермонтова
переложение М. Копырюлина
Домры малые I
Домры малые II
Домры альтовые I
Домры альтовые II
Домры басовые I
Домры басовые II
Флейта пикколо
Флейта (in C, in G)
Гобой
Баян I
Баян II
Баян III
Баян IV
Баян V
Литавры
Колокольчики
Треугольник
Густи клавишные
Сопрано соло
Сопрано
Альт
Тенор
Бас
Балалайка прима
Балалайка секунда
Балалайка альт
Балалайка бас
Балалайка контрабас
solo
pizz.
div.
pizz. (щипком)
pizz. div.
Что за зву - ки, не - под - ви - жен, внем - лю зву - кам зву - кам я за - бы - ва - ю веч - ность.

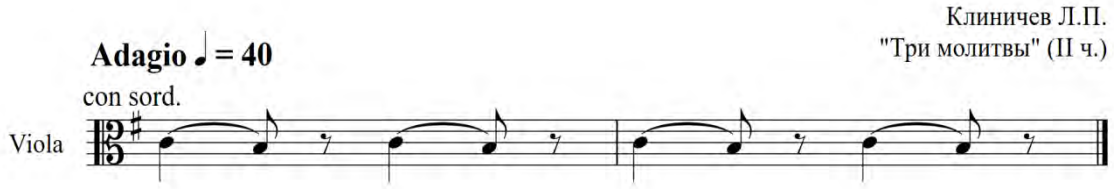
Пример 4


светлой памяти матери моей - Евдокии Демьяновны
Три молитвы
1. Звуки
музыка Л. Клиничева
стихи М.Ю. Лермонтова
poco rit.
2 Fl.
2 Ob.
2 Cl.in B♭
2 Bsn.
1-2 Hn.
3-4 Hn.
2 Tpt.
1-2 Tbn.
3-4 Tbn.
Timp.
Trgl.
C-nelli.
Harp
Sopr.solo
Мнит-ся, слы-шу ти-хий плач раз-лу-ки, и-ду-ша вог-не.
Sopr.
M
Alto
M
Ten.
M
Bass
M
Solo Vln.
Vln. I
pizz.
arco
Vln. I
Vln. II
pizz.
arco
Vln. II
Vla.
pizz.
arco
Vla.
Vc.
arco
Vc.
Cb.
pizz.
arco

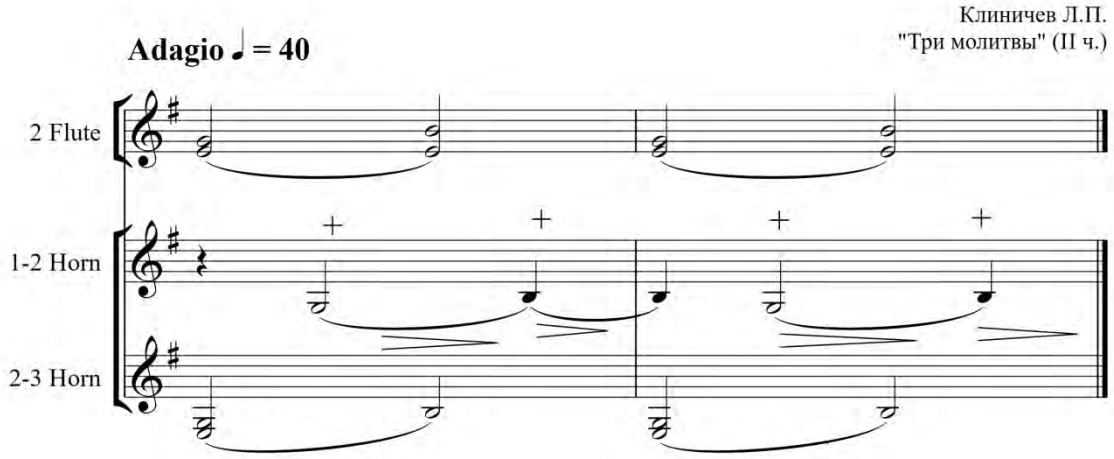
Пример 4а


светлой памяти матери моей - Евдокии Демьяновны
Три молитвы
1. Звуки
музыка Л. Клинчева
стихи М.Ю. Лермонтова
переложение М. Копырюлина
poco rit.
Домры малые I
Домры малые II
Домры альтовые I
Домры альтовые II
Домры басовые I
Домры басовые II
Флейта пикколо
Флейта (in C, in G)
Гобой
Баян I
Баян II
Баян III
Баян IV
Баян V
Литавры
Колокольчики
Треугольник
Гусли клавишные
Сопрано соло
Мнит - ся, слы - шу ти - хий плач раз - лу - ки, и ду - ша в от - ве...
Сопрано
Альт
Тенор
Бас
M
vibr.
trem.
pizz.
Балалайка прима
Балалайка секунда
Балалайка альт
Балалайка бас
Балалайка контрабас

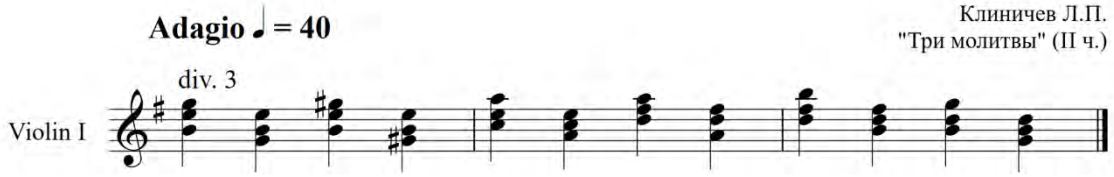
Пример 5а



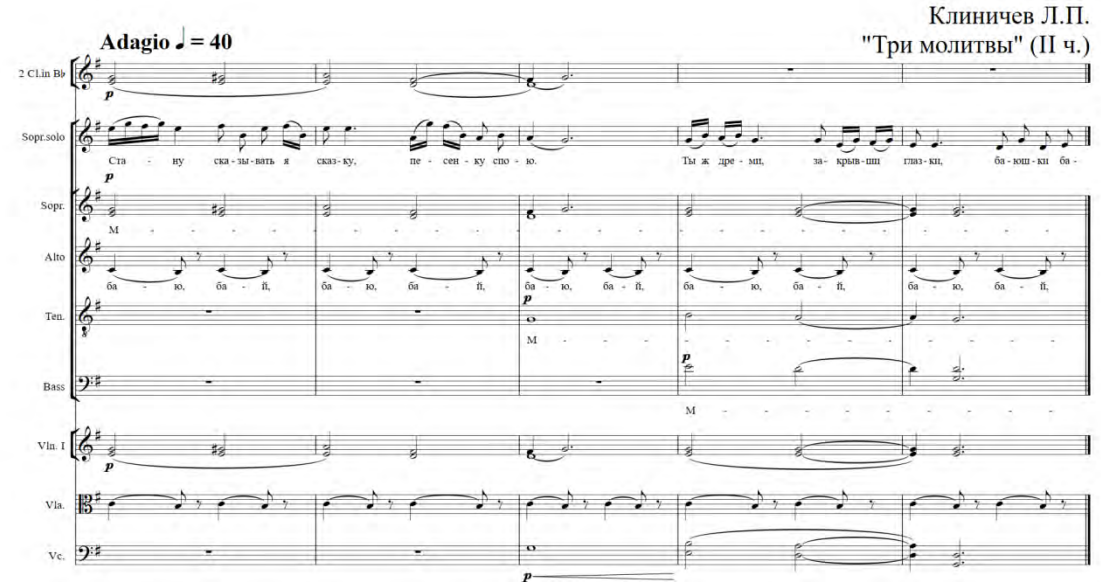
Пример 5б



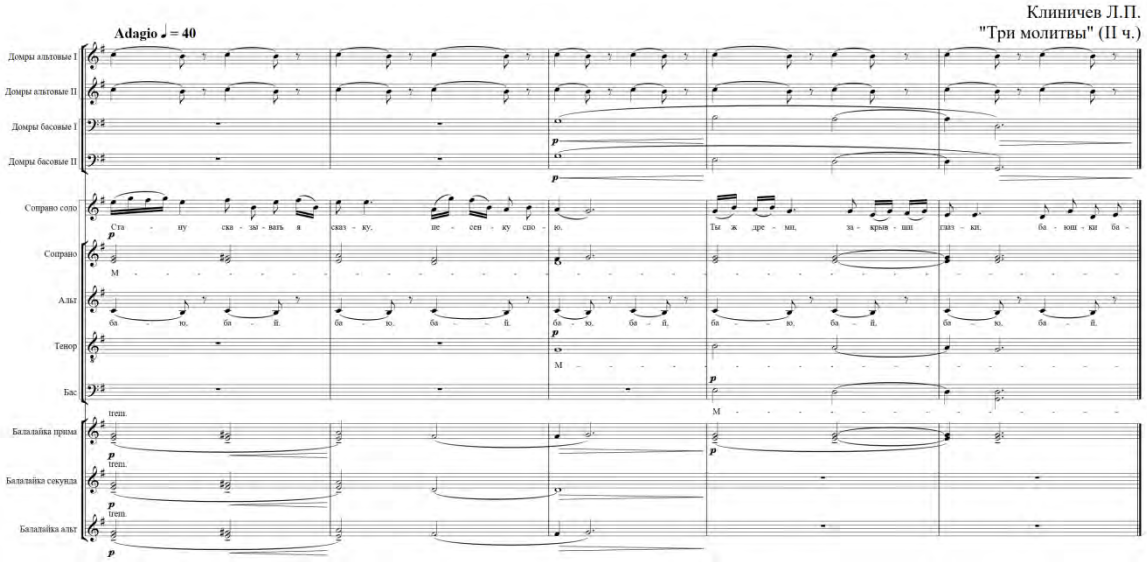
Пример 5в



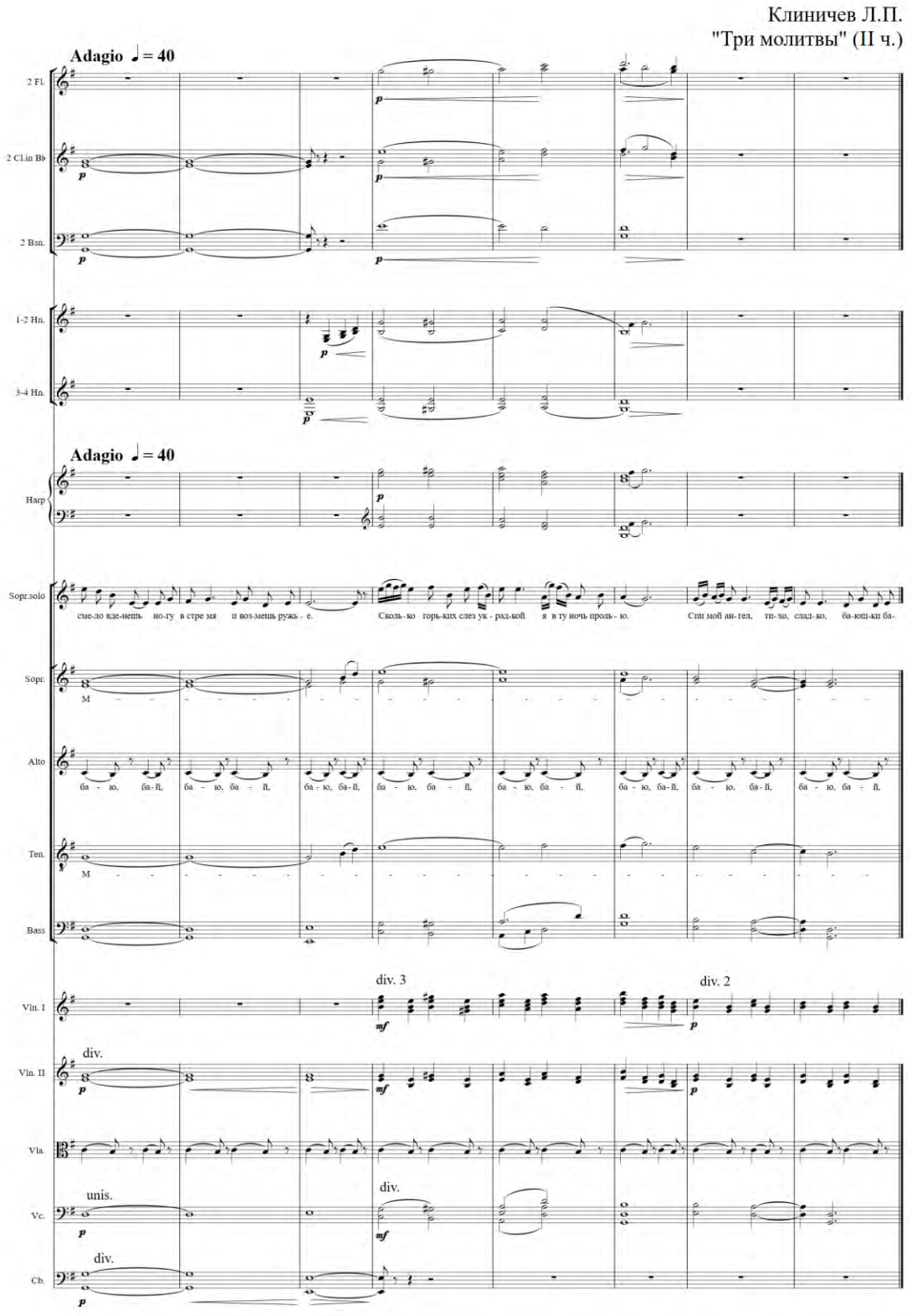
Пример 6а



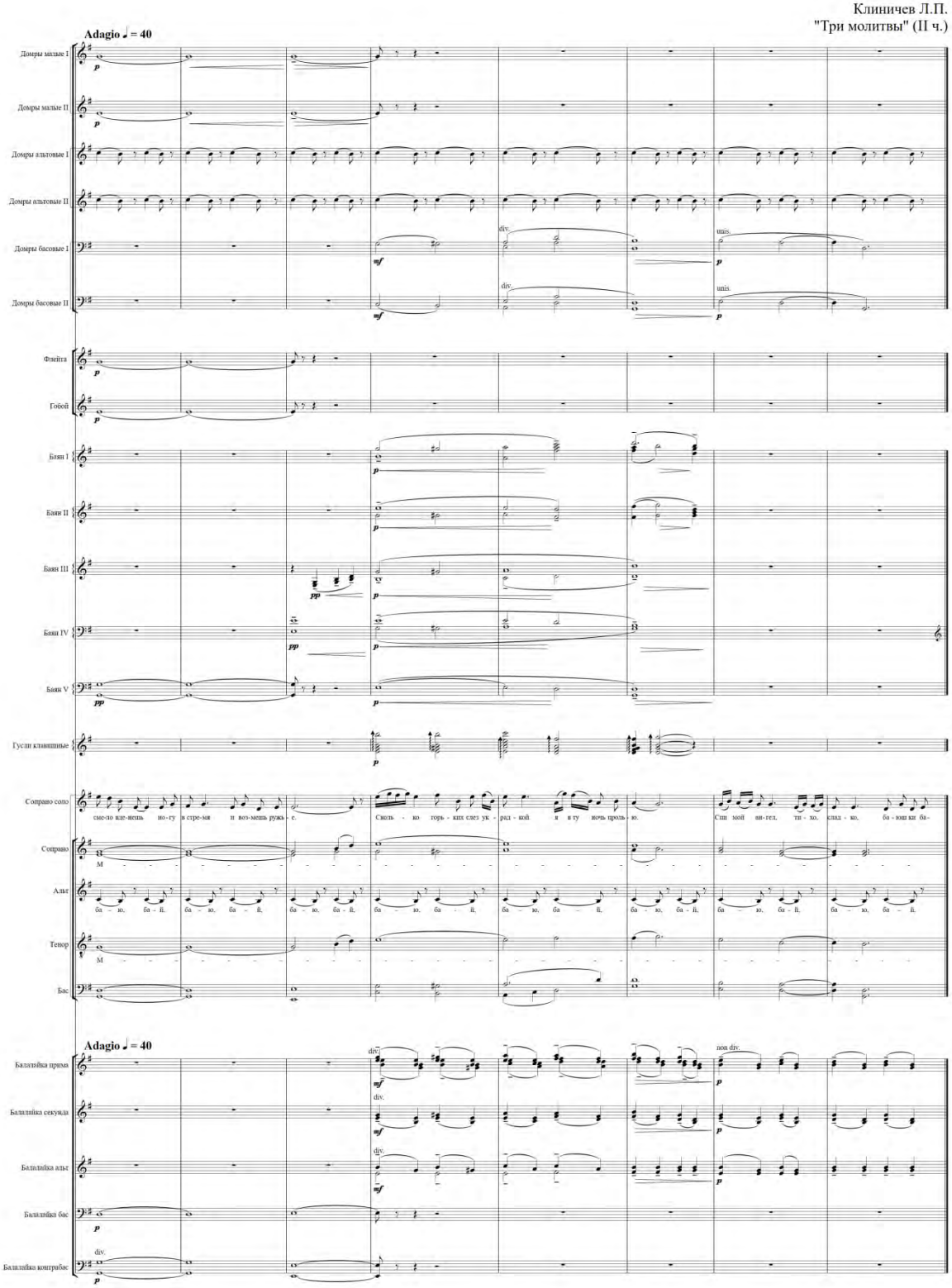
Пример 6б



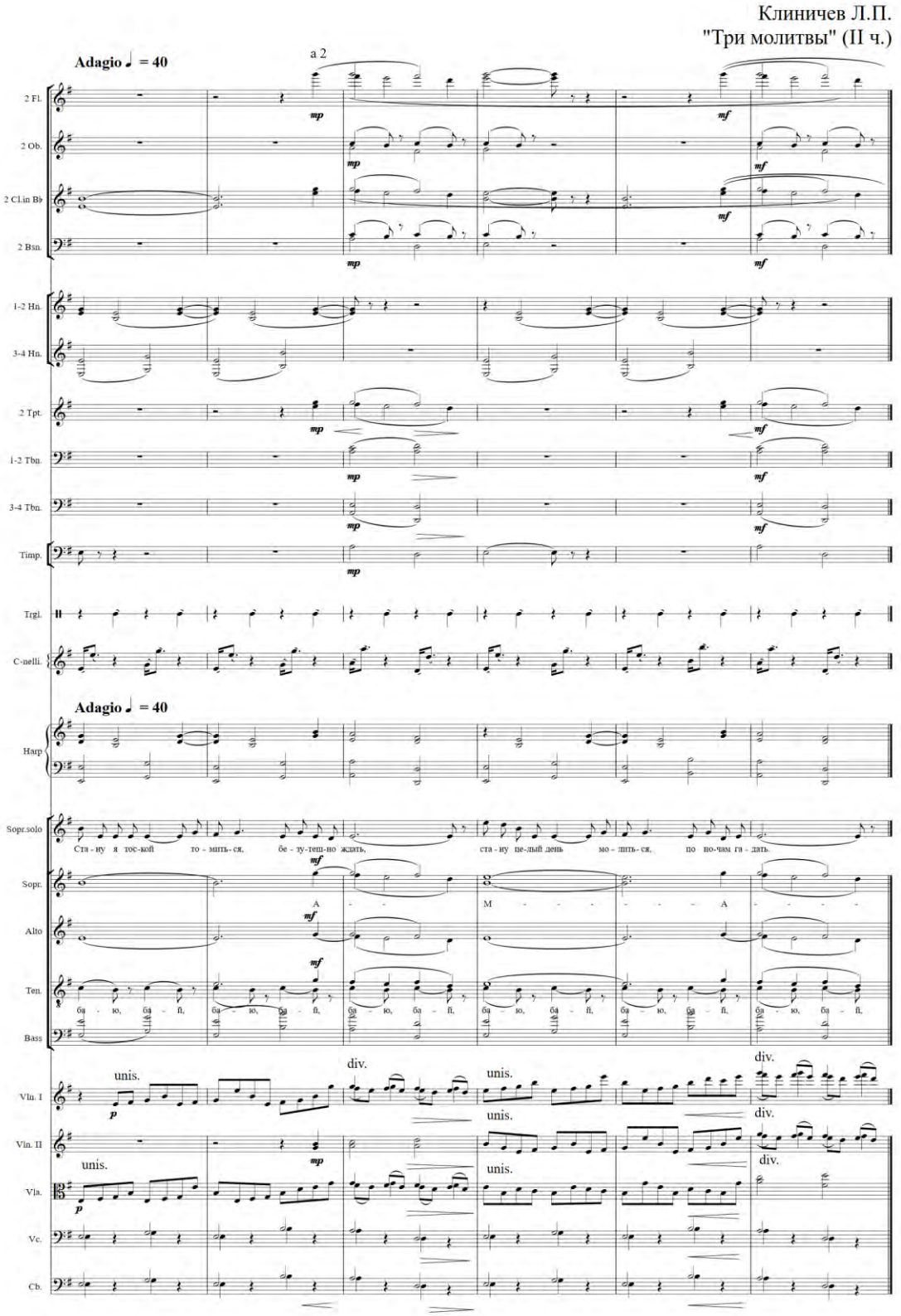
Пример 7а


Клиничев Л.П.
"Три молитвы" (II ч.)
Adagio ♩ = 40
2 Fl.
2 Cl.in B♭
2 Bsn.
1-2 Hn.
3-4 Hn.
Adagio ♩ = 40
Harp
Sopr.solo
сме-ло вде-нешь но-гу в стре мя и воз-мешь ружь - е.
Сколь-ко горь-ких слез ук - рад-кой я в ту ночь проль - ю.
Спи мой ан-гел, ти-хо, слад-ко, ба-юш-ки ба-
Sopr.
Alto
ба - ю, ба-ї, ба - ю, ба - ї, ба - ю, ба-ї, ба - ю, ба - ї, ба - ю, ба - ї, ба - ю, ба-ї, ба - ю, ба-ї, ба - ю, ба - ї,
Ten.
Bass
Vln. I
div. 3
div. 2
Vln. II
div.
Vla.
Vc.
unis.
div.
Cb.
div.

Пример 7б


Клиничев Л.П.
"Три молитвы" (II ч.)
Adagio ♩ = 40
Домры малые I
Домры малые II
Домры альтовые I
Домры альтовые II
Домры басовые I
Домры басовые II
div.
unis.
Флейта
Гобой
Баян I
Баян II
Баян III
Баян IV
Баян V
Гусли клавишные
Сопрано соло
Сопрано
Альт
Тенор
Бас
Балалайка прима
Балалайка секунда
Балалайка альт
Балалайка бас
Балалайка контрабас
non div.

Пример 8а


Клиничев Л.П.
"Три молитвы" (II ч.)
Adagio ♩ = 40
a 2
2 Fl.
2 Ob.
2 Cl.in B♭
2 Bsn.
1-2 Hn.
3-4 Hn.
2 Tpt.
1-2 Tbn.
3-4 Tbn.
Timp.
Trgl.
C-nelli.
Adagio ♩ = 40
Harp
Sopr.solo
Ста - ну я тос-кой то - мить - ся, бе - зу-теш-но ждать, ста - ну пе-лый день мо - лить - ся, по но-чам га - дать.
Sopr.
Alto
Ten.
Bass
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
div.

Пример 8б

Клиничев Л.П.
"Три молитвы" (II ч.)

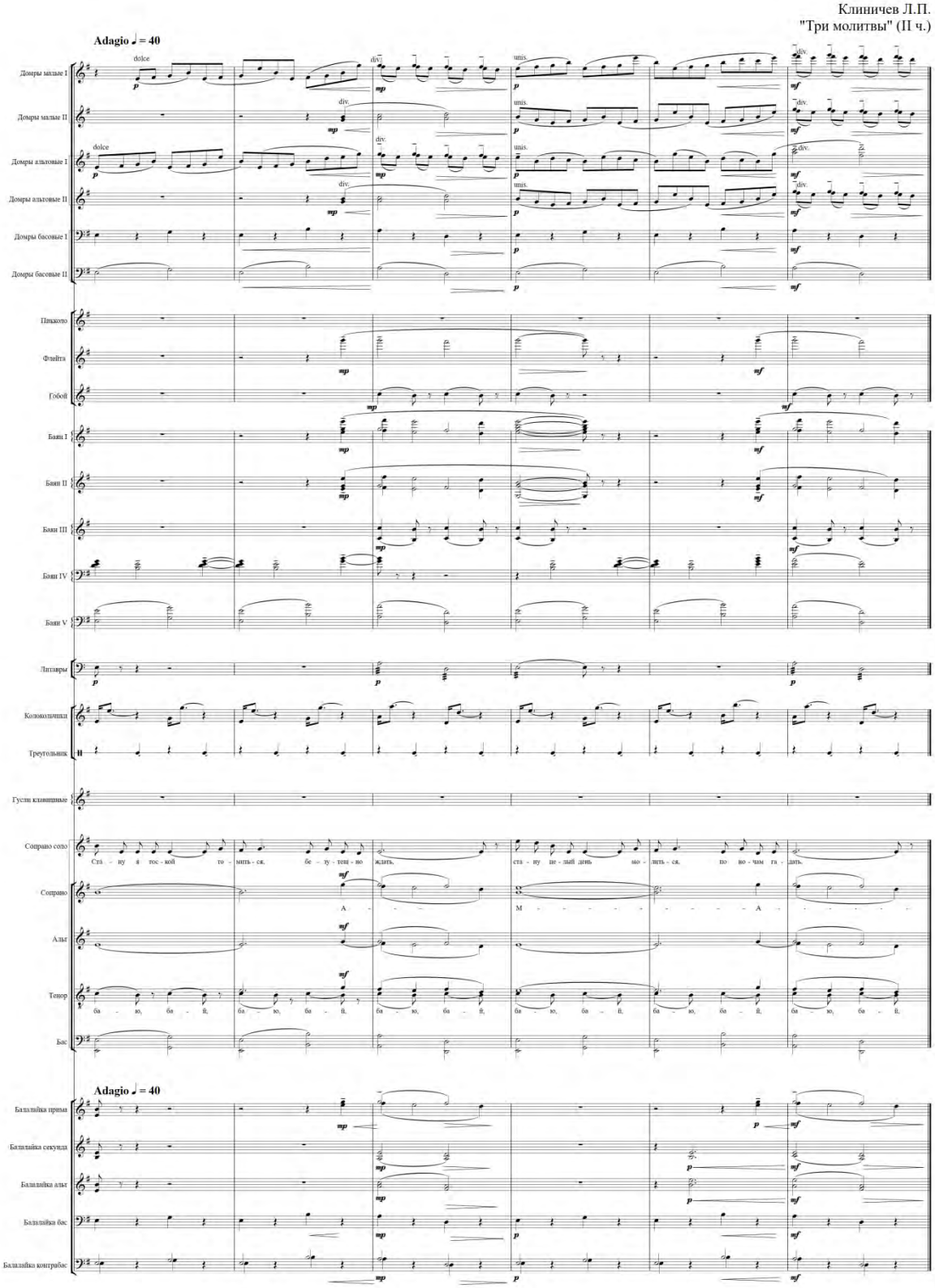
Adagio ♩ = 40

Домры малые I
Домры малые II
Домры альтовые I
Домры альтовые II
Домры басовые I
Домры басовые II
Пикколо
Флейта
Гобой
Баян I
Баян II
Баян III
Баян IV
Баян V
Литавры
Колокольчики
Треугольник
Гусли клавишные
Сопрано соло
Сопрано
Альт
Тенор
Бас
Балалайка прима
Балалайка секунда
Балалайка альт
Балалайка бас
Балалайка контрабас

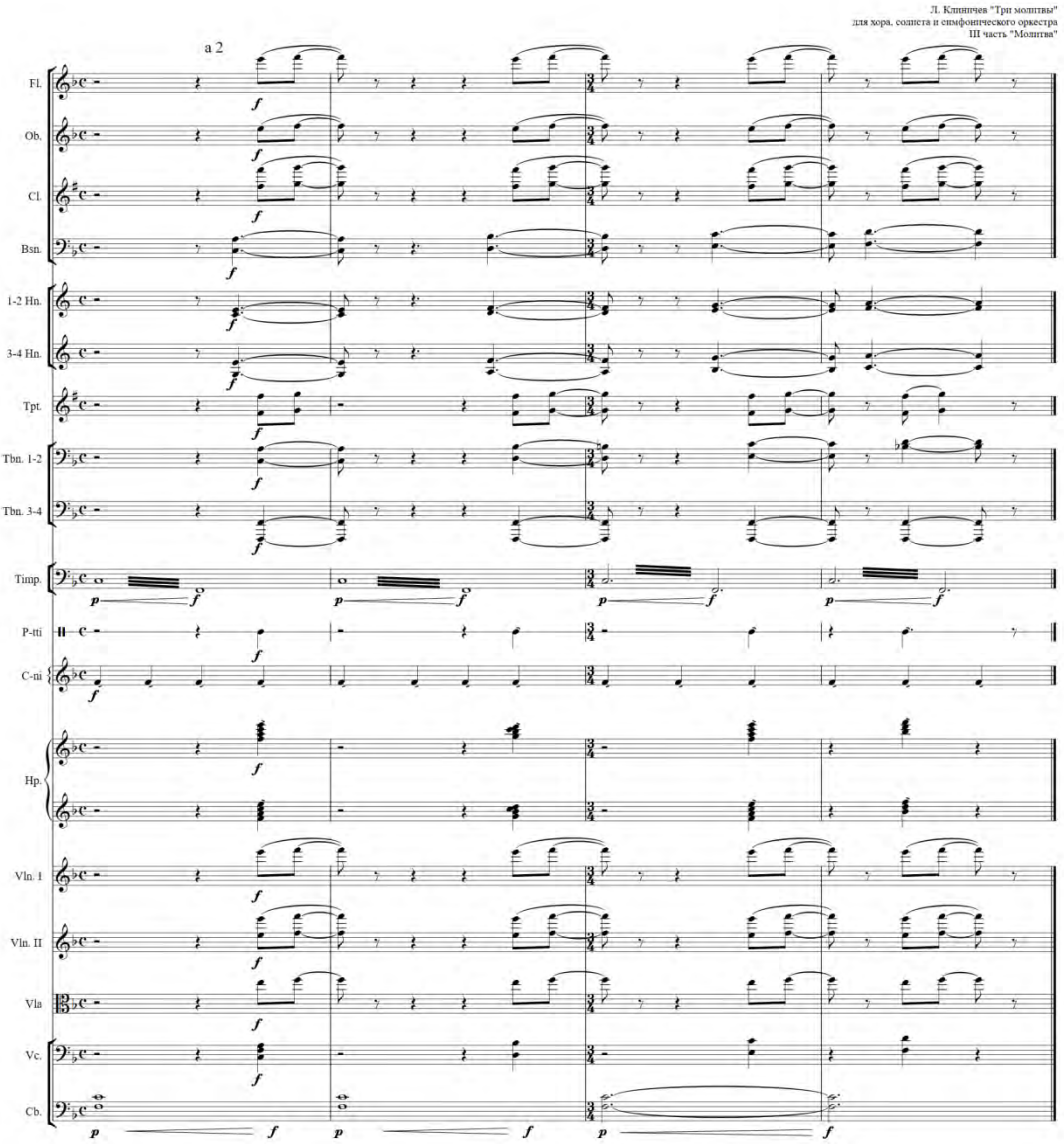
Ста - ну я гос - кой то - мить - ся, бе - зу - тещ - но ждать, ста - ну це - лый день мо - лить - ся, по во - чам га - дать.

А - - - - М - - - - - - - - - - - - А - - - - - - -

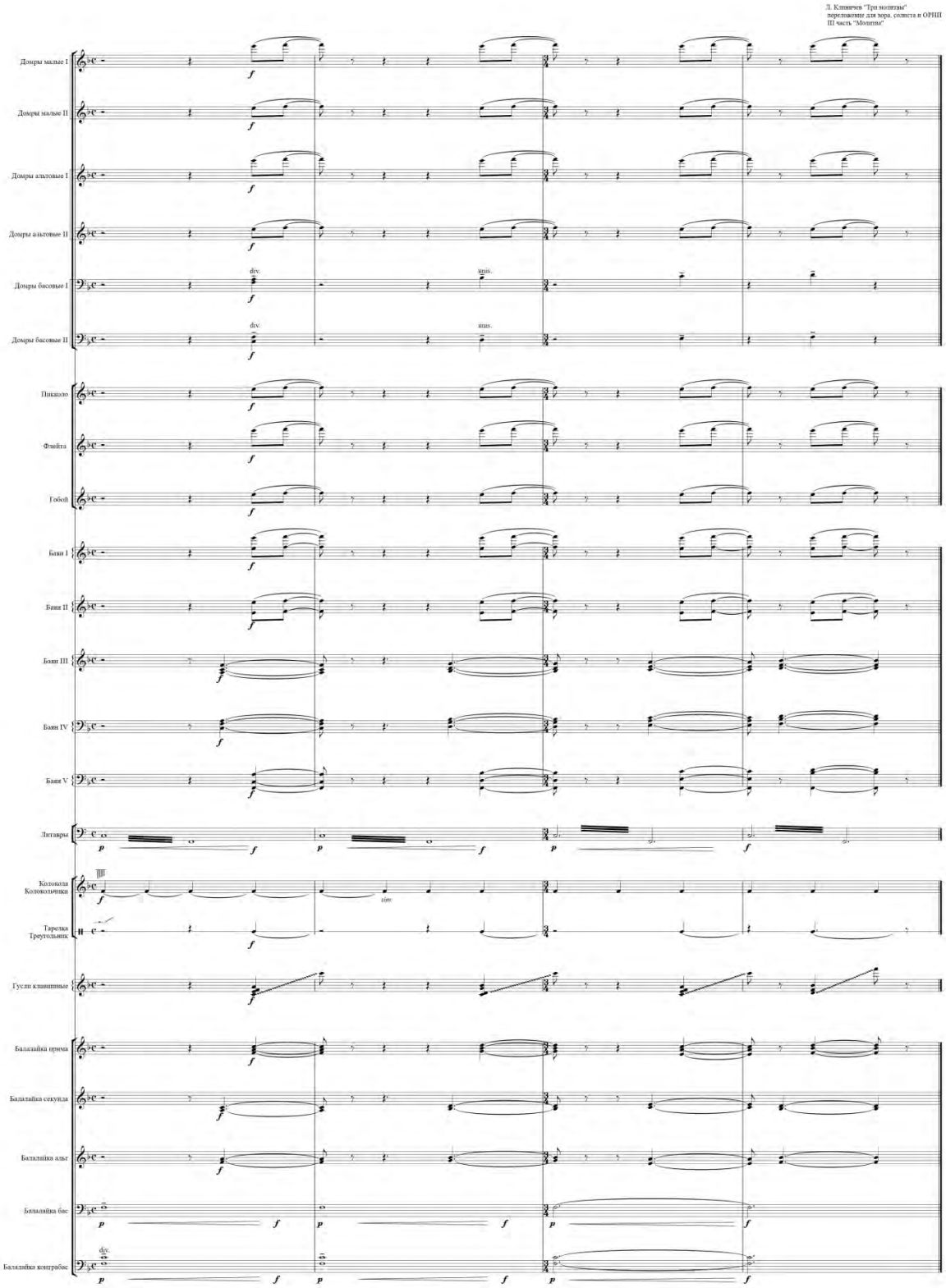
ба - ю, ба - й, ба - ю, ба - й, ба - ю, ба - й, ба - ю, ба - й, ба - ю, ба - й, ба - ю, ба - й,



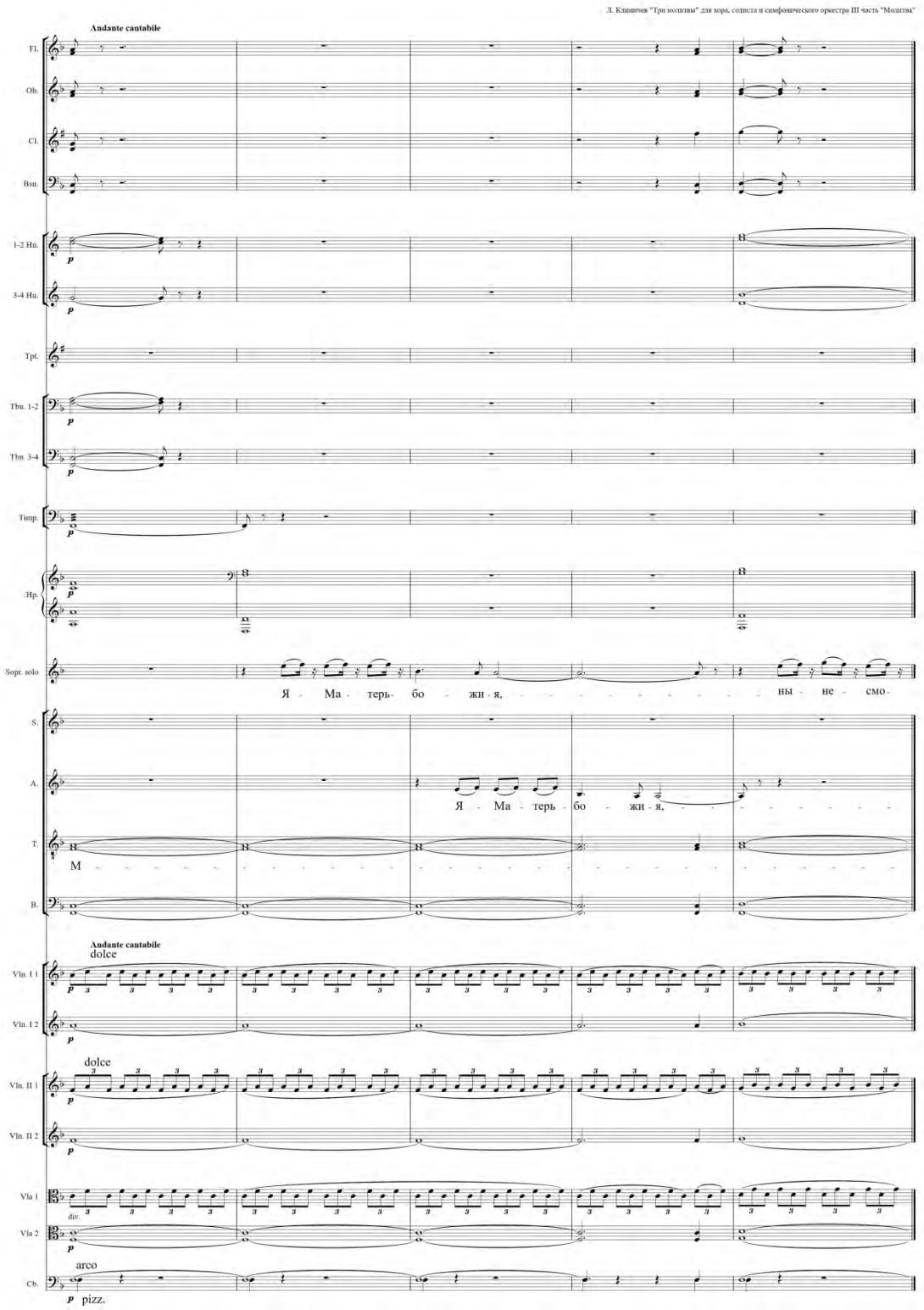
Пример 9


Л. Клиничев "Три молитвы"
для хора, солиста и симфонического оркестра
III часть "Молитва"
a 2
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
1-2 Hn.
3-4 Hn.
Tpt.
Tbn. 1-2
Tbn. 3-4
Timp.
P-tti
C-ni
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla
Vc.
Cb.

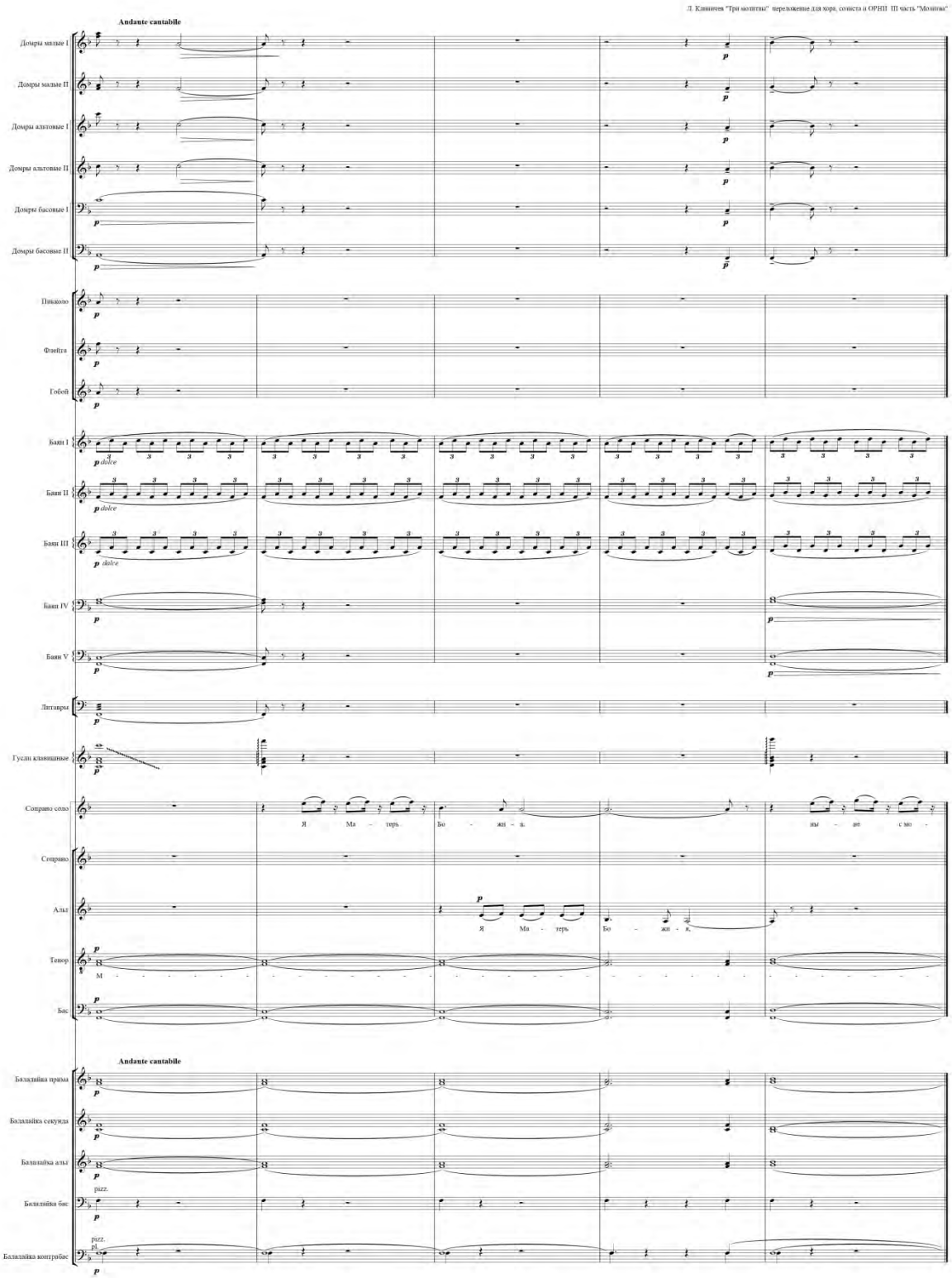
Пример 9а


Д. Клинчев "Три молитвы"
переложение для хора, солиста и ОРНИ
III часть "Молитва"
Домры малые I
Домры малые II
Домры альтовые I
Домры альтовые II
Домры басовые I
Домры басовые II
div.
unis.
Пикколо
Флейта
Гобой
Баян I
Баян II
Баян III
Баян IV
Баян V
Литавры
Колокола
Колокольчики
Тарелка
Треугольник
Гусли клавишные
Балалайка прима
Балалайка секунда
Балалайка альт
Балалайка бас
Балалайка контрабас

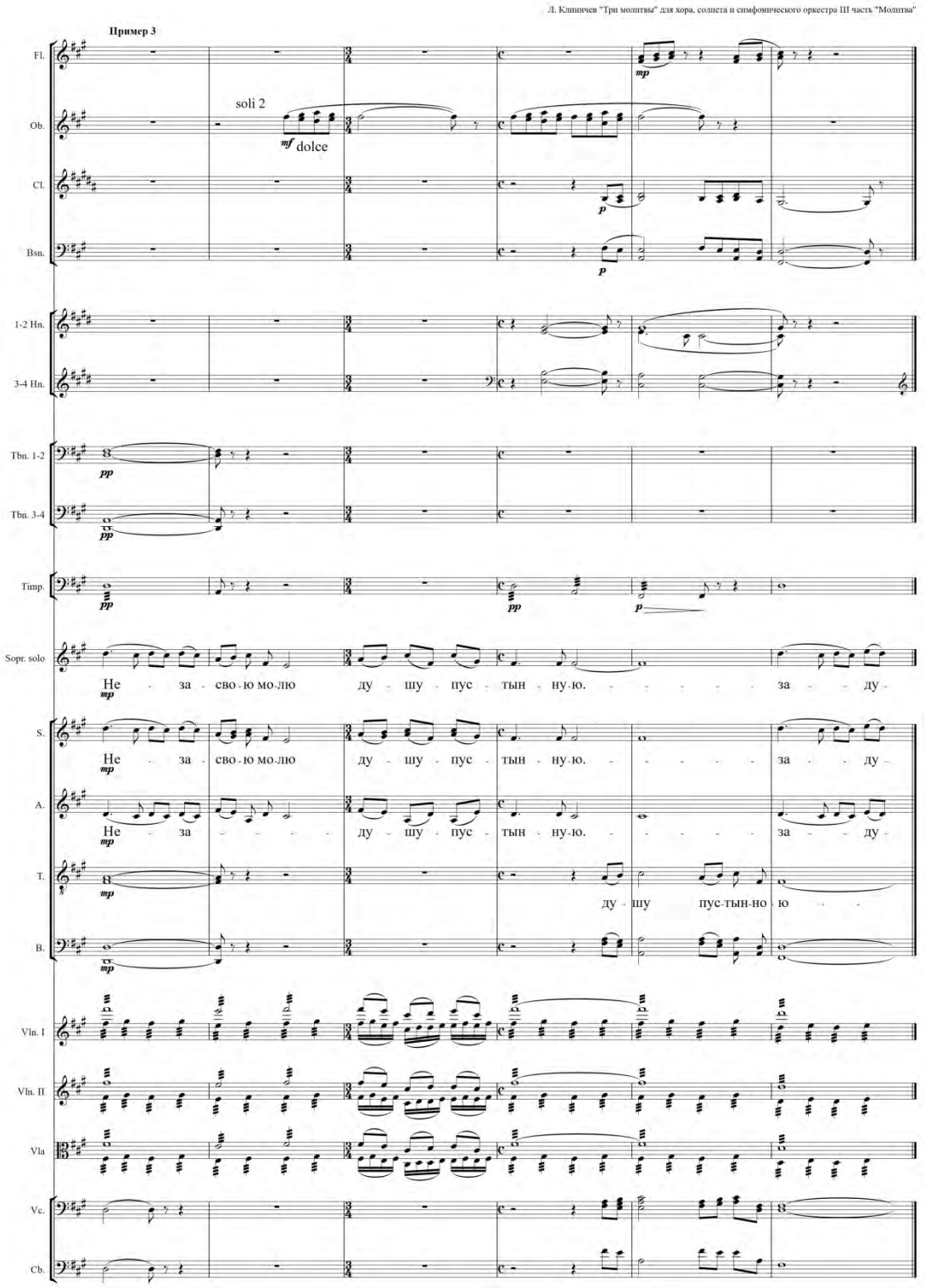
Пример 10


Л. Клиничев "Три молитвы" для хора, солиста и симфонического оркестра III часть "Молитва"
Andante cantabile
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
1-2 Hn.
3-4 Hn.
Tpt.
Tbn. 1-2
Tbn. 3-4
Timp.
Hp.
Sopr. solo
Я - Ма - терь - бо - жи - я, - - - - - - - - ны - не - смо -
S.
A.
Я - Ма - терь - бо - жи - я, - - - - - - - -
T.
M -
B.
Andante cantabile
dolce
Vln. I 1
Vln. I 2
dolce
Vln. II 1
Vln. II 2
Vla 1
div.
Vla 2
arco
Cb.
pizz.

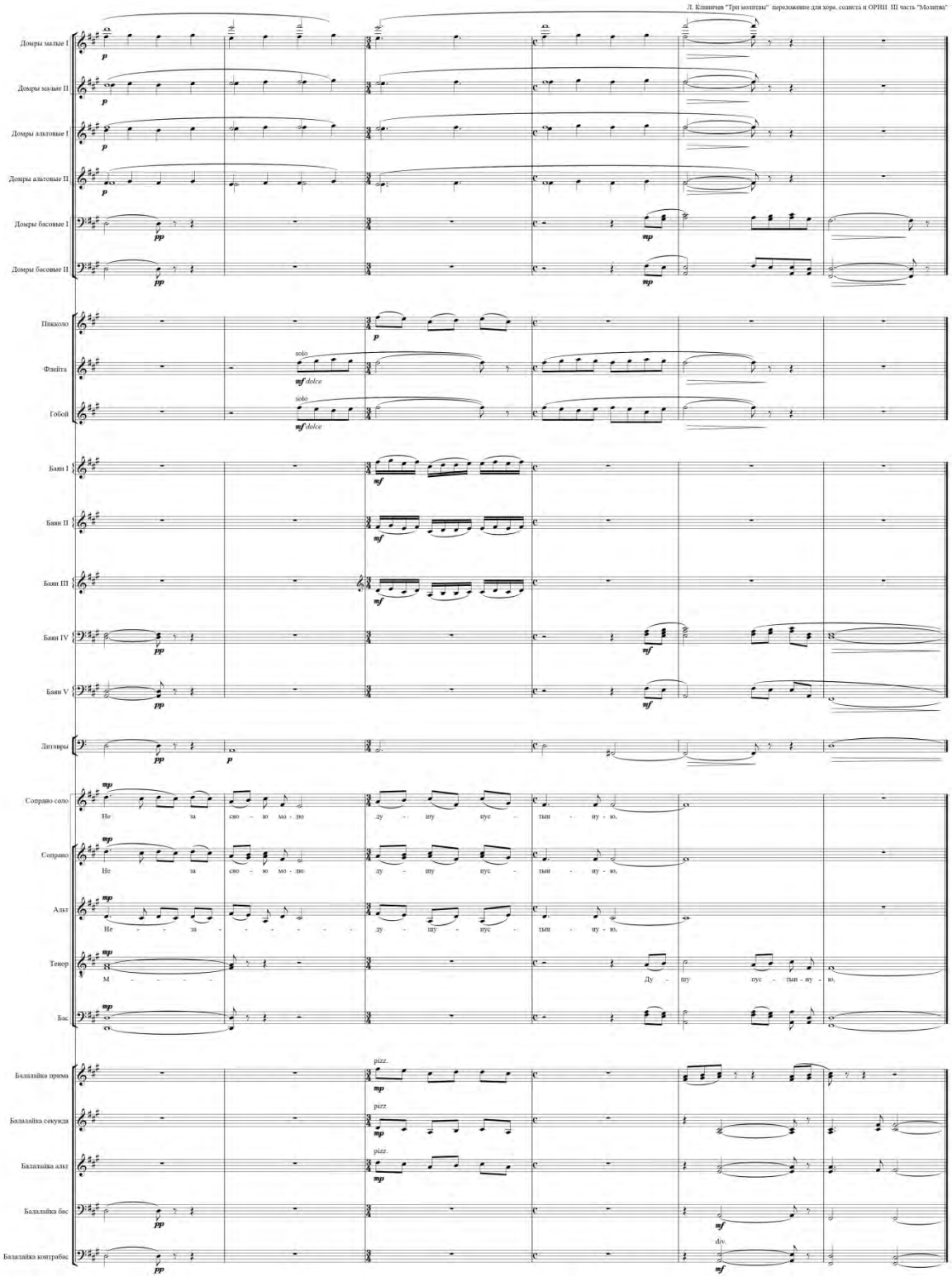
Пример 10а


Л. Клиничев "Три молитвы" переложение для хора, сописта и ОРНП III часть "Молитва"
Andante cantabile
Домры малые I
Домры малые II
Домры альтовые I
Домры альтовые II
Домры басовые I
Домры басовые II
Пикколо
Флейта
Гобой
Баян I
Баян II
Баян III
Баян IV
Баян V
Литавры
Гусли клавишные
Сопрано соло
Я Ма - терь Бо - жи - я, ны - не с мо -
Сопрано
Альт
Я Ма - терь Бо - жи - я,
Тенор
Бас
Andante cantabile
Балалайка прима
Балалайка секунда
Балалайка альт
Балалайка бас
Балалайка контрабас

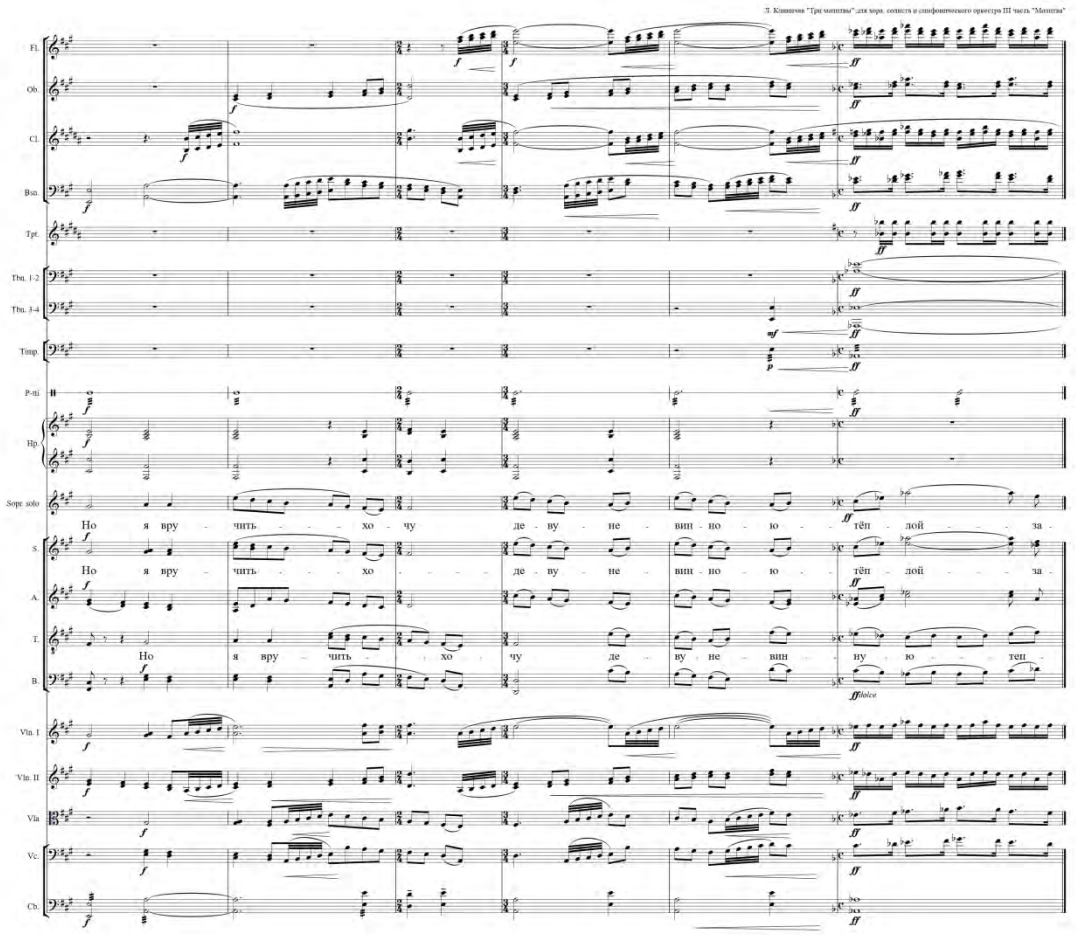
Пример 11


Л. Клиничев "Три молитвы" для хора, солиста и симфонического оркестра III часть "Молитва"
Пример 3
Fl.
Ob.
soli 2
mf dolce
Cl.
Bsn.
1-2 Hn.
3-4 Hn.
Tbn. 1-2
Tbn. 3-4
Timp.
Sopr. solo
Не за сво-ю мо-лю ду-шу пус-тын-ну-ю. за ду-
S.
Не за сво-ю мо-лю ду-шу пус-тын-ну-ю. за ду-
A.
Не за ду-шу пус-тын-ну-ю. за ду-
T.
ду-шу пус-тын-но-ю
B.
Vln. I
Vln. II
Vla
Vc.
Cb.

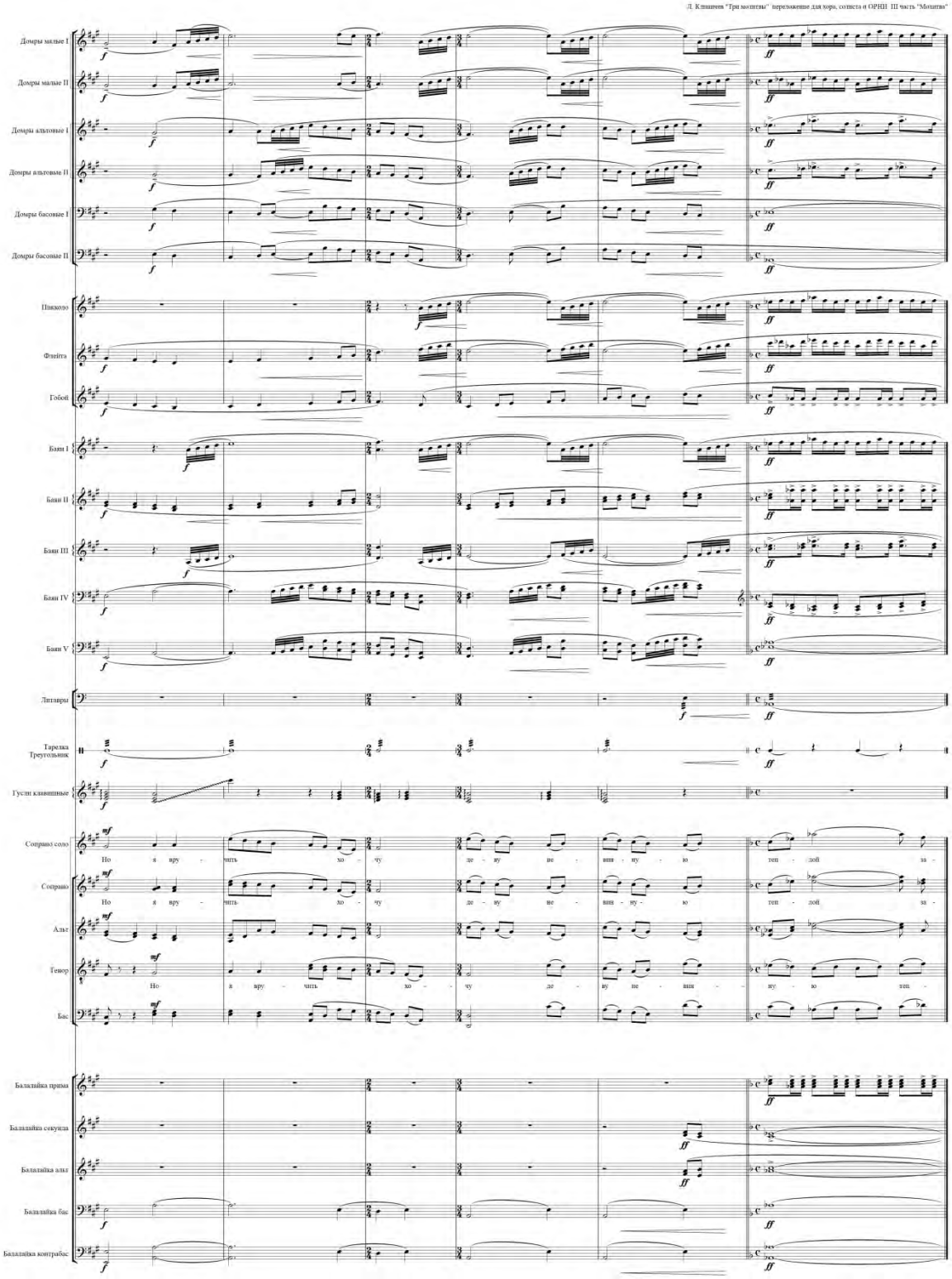
Пример 11а


Л. Клинчев "Три молитвы" переложение для хора, солиста и ОРНИ III часть "Молитва"
Домры малые I
Домры малые II
Домры альтовые I
Домры альтовые II
Домры басовые I
Домры басовые II
Пикколо
Флейта
Гобой
solo
mf dolce
Баян I
Баян II
Баян III
Баян IV
Баян V
Литавры
Сопрано соло
Сопрано
Альт
Тенор
Бас
Не за сво - ю мо - лю ду - шу пус - тын - ну - ю,
М - - - - ду - шу пус - тын - ну - ю,
Балалайка прима
Балалайка секунда
Балалайка альт
Балалайка бас
Балалайка контрабас
pizz.
div.

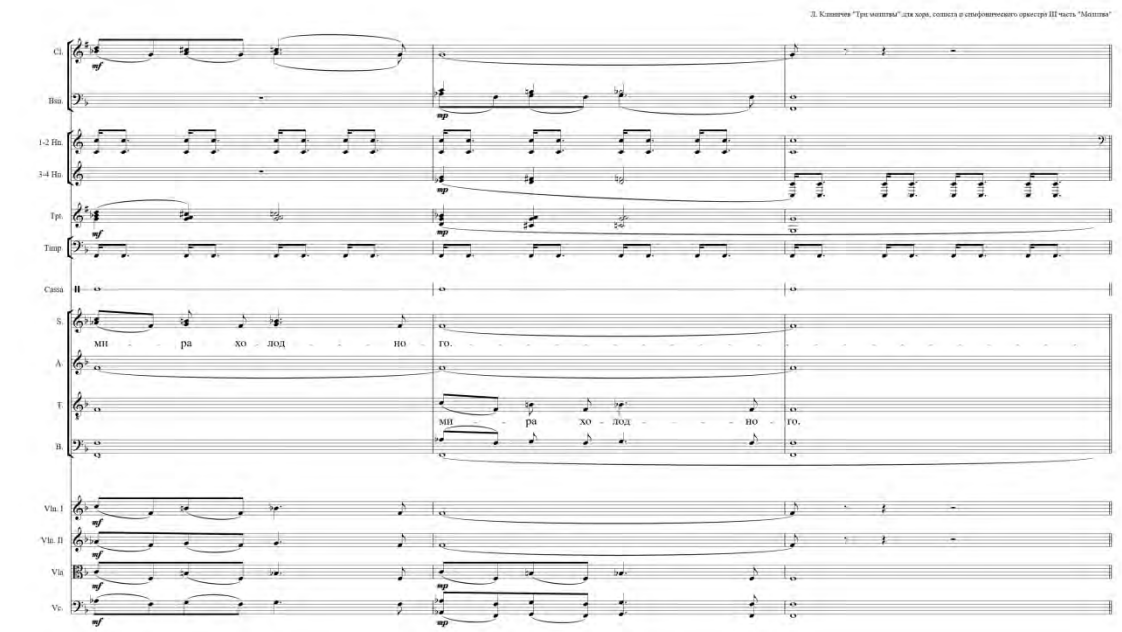
Пример 12


Л. Клавичив "Три молитвы" для хора, солиста и симфонического оркестра III часть "Молитва"
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Tpt.
Thn. 1-2
Thn. 3-4
Timp.
P-ti
Hp.
Sopr. solo
Но я вру - чить - - - хо - чу де - ву - не - вин - но - ю - тёп - лой - - за -
S.
Но я вру - чить - - - хо - - - - - де - ву - не - вин - но - ю - тёп - лой - - - за -
A.
T.
Но я вру - чить - - хо - чу де - ву - не - вин - ну - ю - - теп -
B.
Vln. I
Vln. II
Vla
Vc.
Cb.

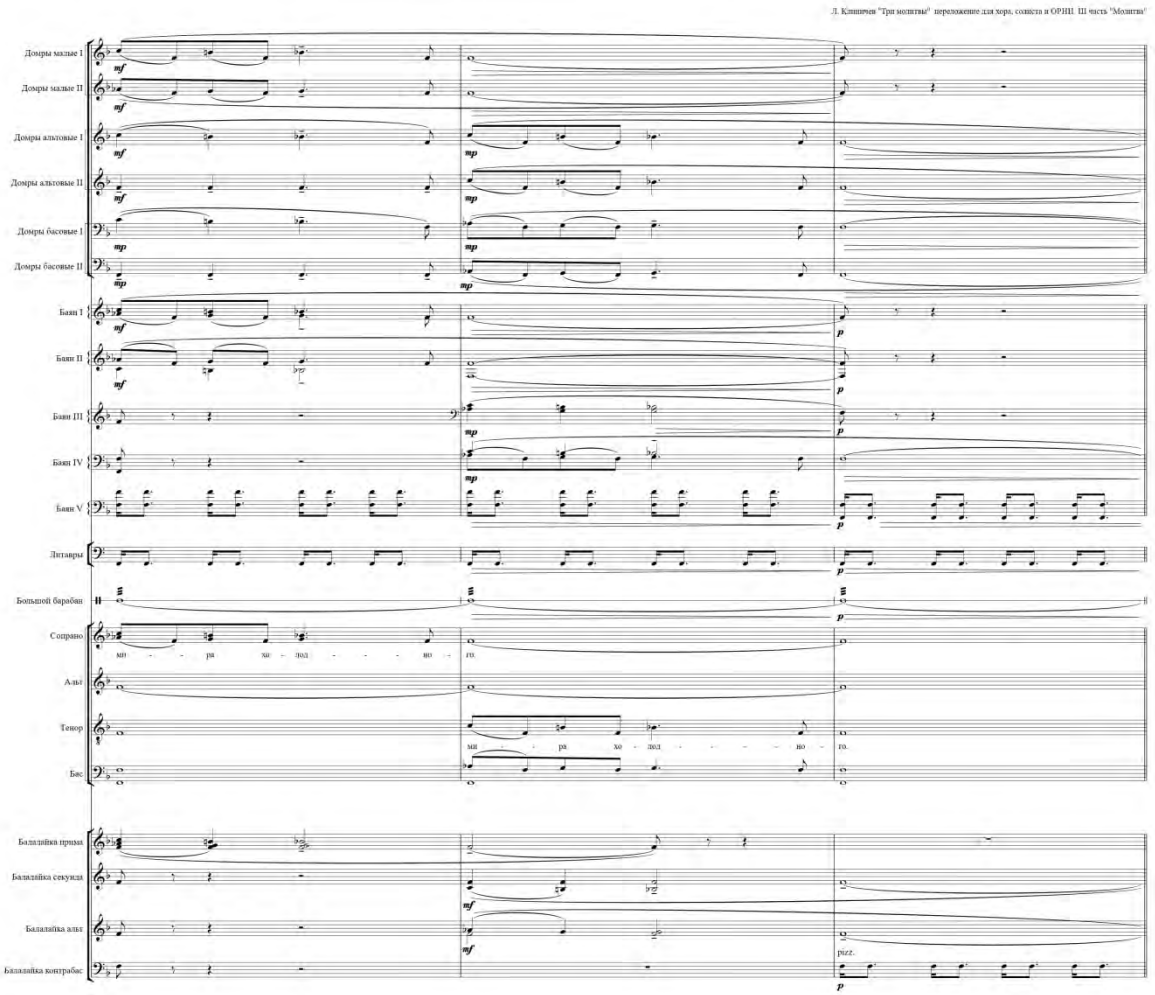
Пример 12а


Домры малые I
Домры малые II
Домры альтовые I
Домры альтовые II
Домры басовые I
Домры басовые II
Пикколо
Флейта
Гобой
Баян I
Баян II
Баян III
Баян IV
Баян V
Литавры
Тарелка
Треугольник
Гусли клавишные
Сопрано соло
Сопрано
Альт
Тенор
Бас
Балалайка прима
Балалайка секунда
Балалайка альт
Балалайка бас
Балалайка контрабас
Но я вру - чить хо - чу де - ву не - вин - ну - ю теп - лой за -

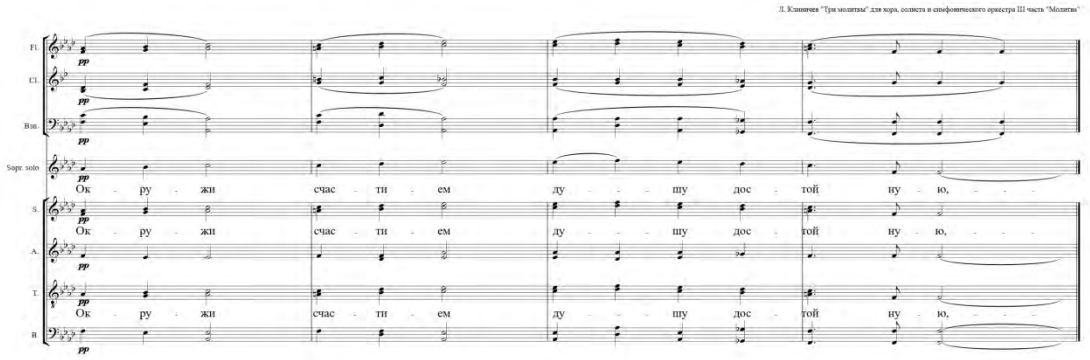
Пример 13



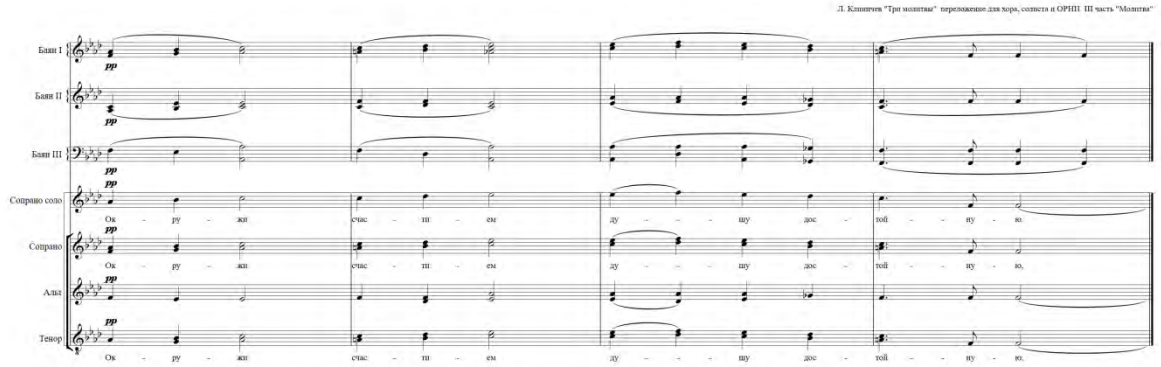
Пример 13а



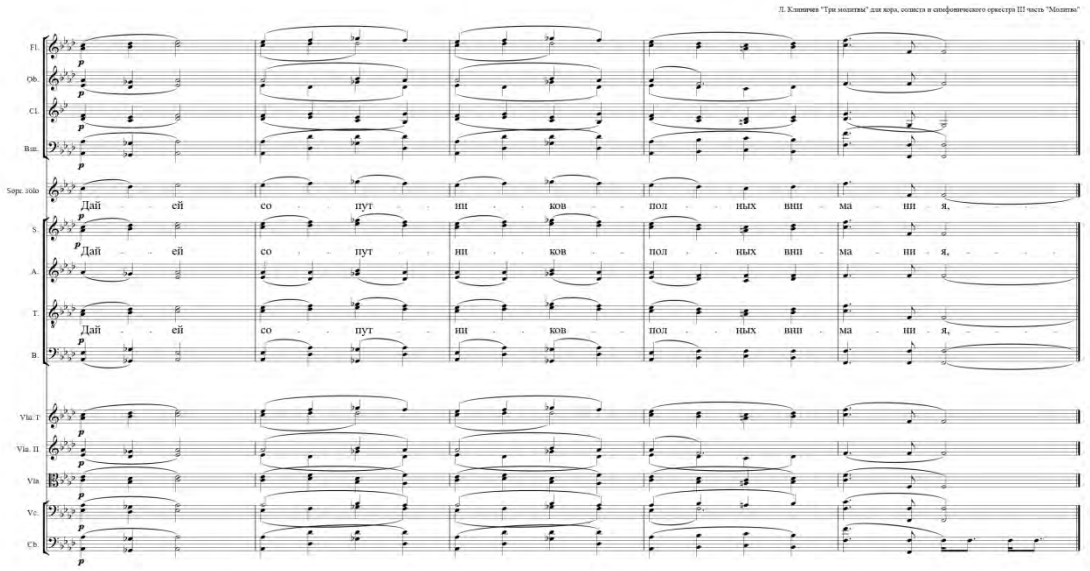
Пример 14



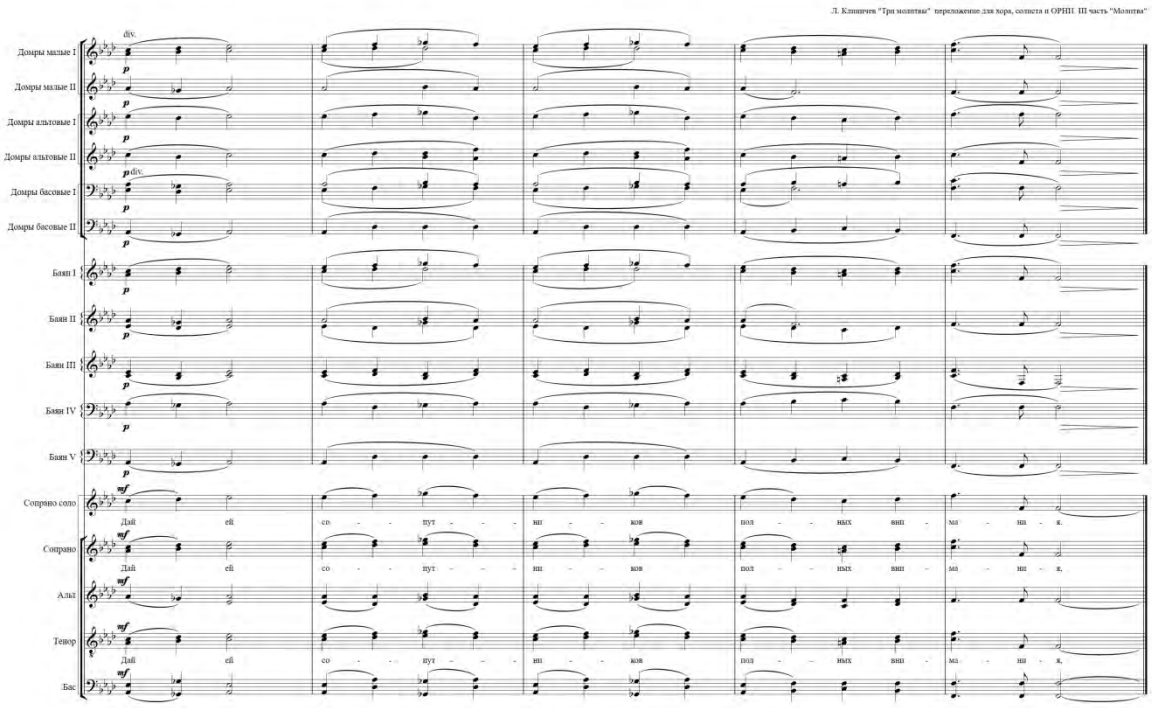
Пример 14а



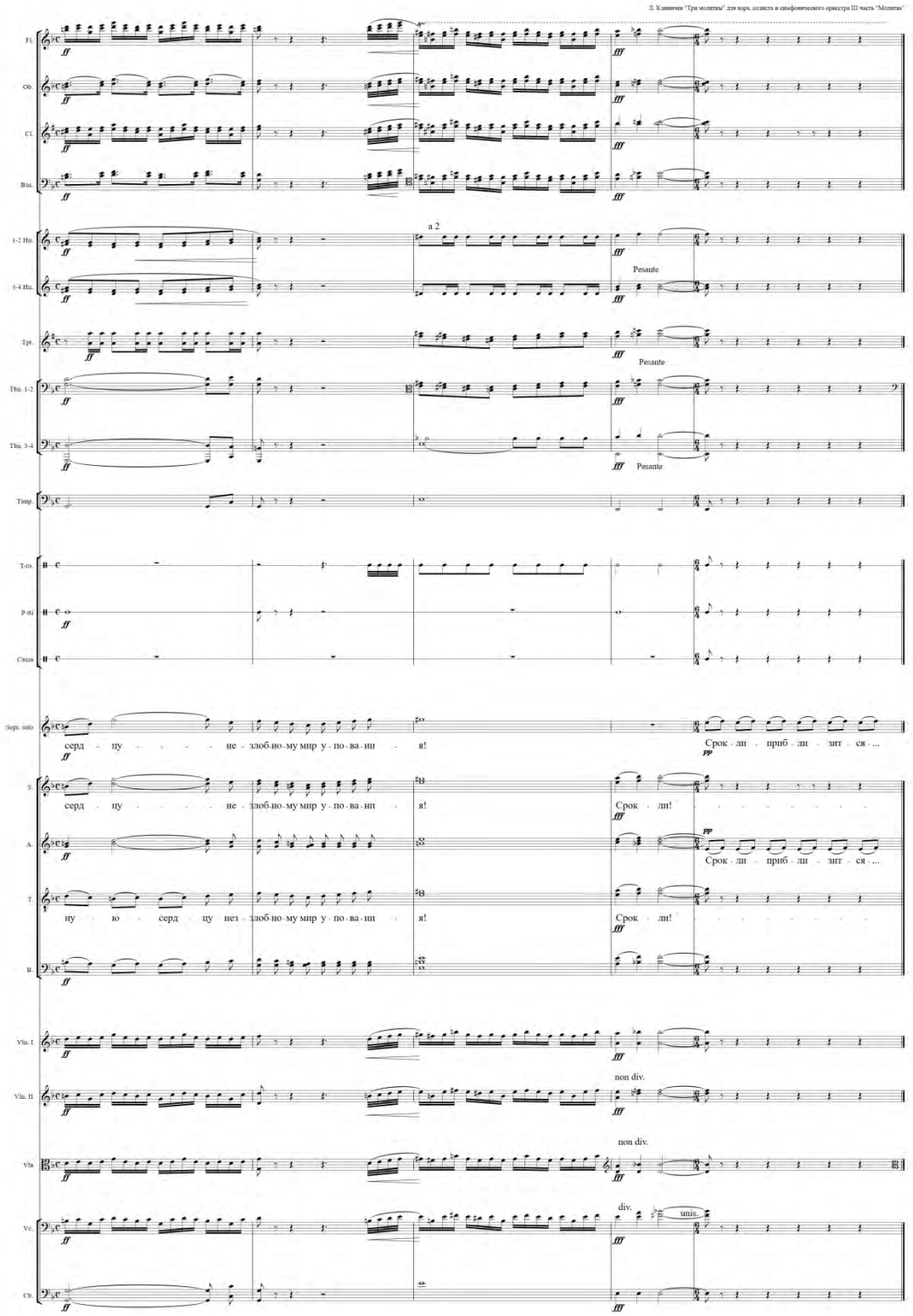
Пример 15



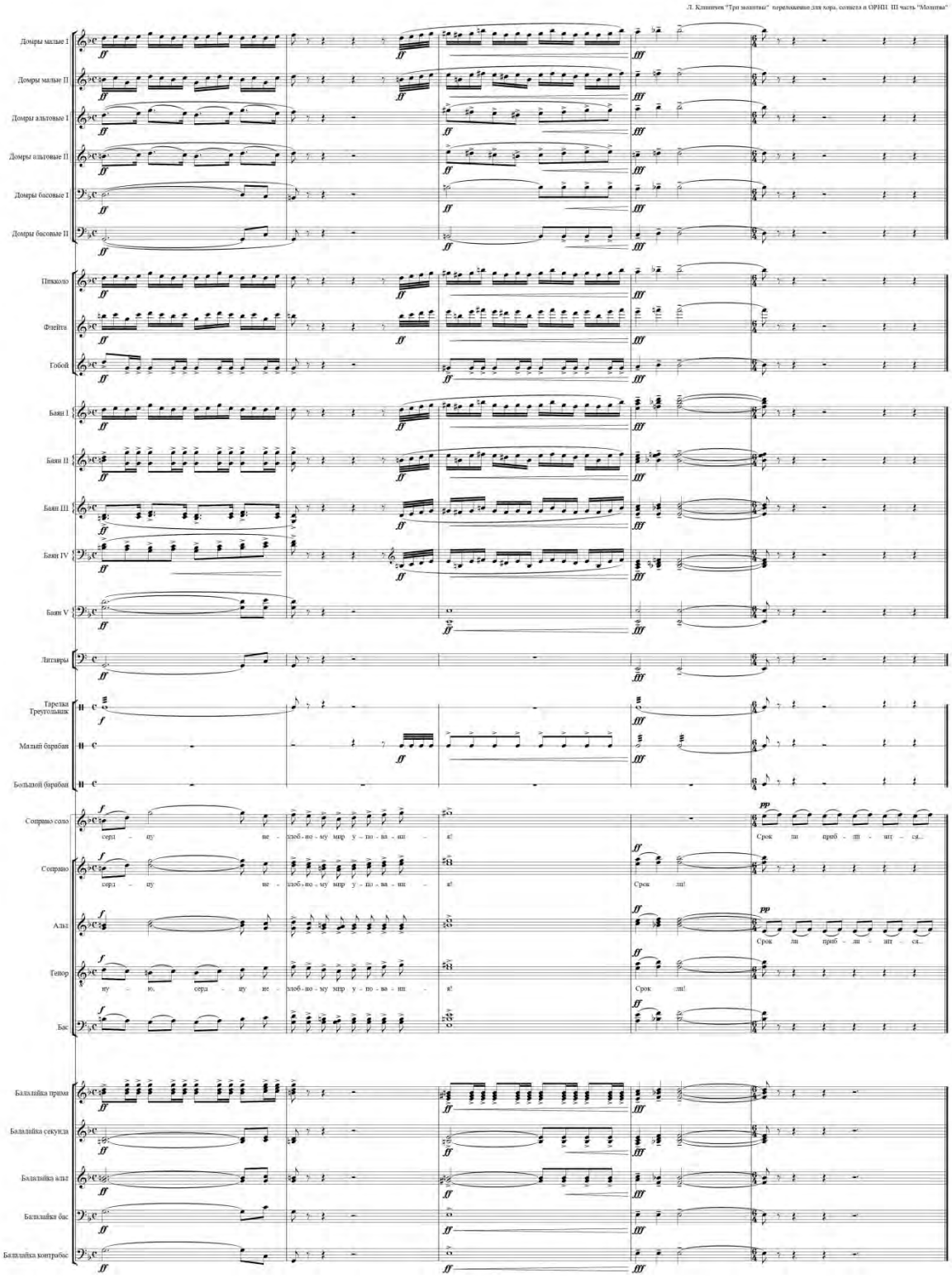
Пример 15а


Л. Клинчев "Три молитвы" переложение для хора, солиста и ОРНП. III часть "Молитва"
Домры малые I
Домры малые II
Домры альтовые I
Домры альтовые II
Домры басовые I
Домры басовые II
Баян I
Баян II
Баян III
Баян IV
Баян V
Сопрано соло
Сопрано
Алты
Тенор
Бас
div.
p
mf
Дай ей со - - пут - - ни - - ков пол - - ных вни - ма - ни - я.

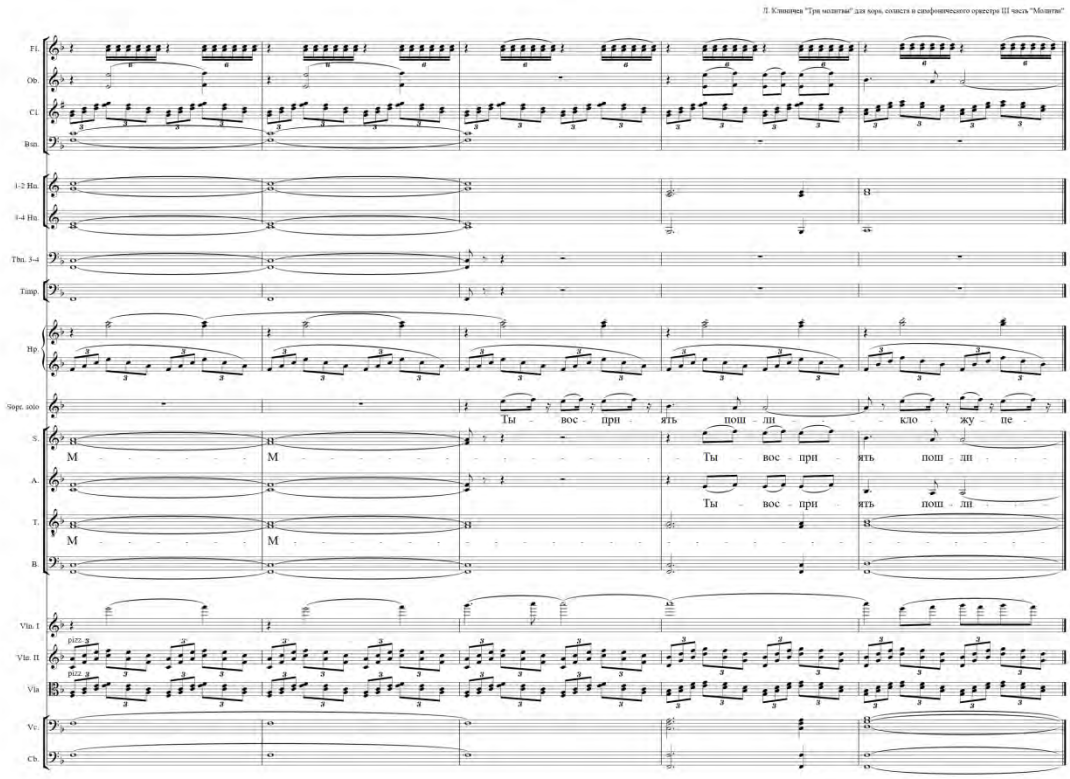
Пример 16


Л. Клавичев "Три молитвы" для хора, солиста и симфонического оркестра III часть "Молитва"
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
1-2 Hn.
3-4 Hn.
Tpt.
Tbn. 1-2
Tbn. 3-4
Timp.
T-to.
P-ni.
Casin.
Sopr. solo
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla
Vc.
Cb.
a 2
Pesante
Pesante
Pesante
серд - цу - - - - не - злоб-но-му мир у - по - ва - ни - я!
Срок - ли - приб - ли - зит - ся - ...
серд - цу - - - - не - злоб-но-му мир у - по - ва - ни - я!
Срок - ли!
Срок - ли - приб - ли - зит - ся - ...
ну - ю - серд - цу нез - злоб-но-му мир у - по - ва - ни - я!
Срок - ли!
non div.
non div.
div.
unis.

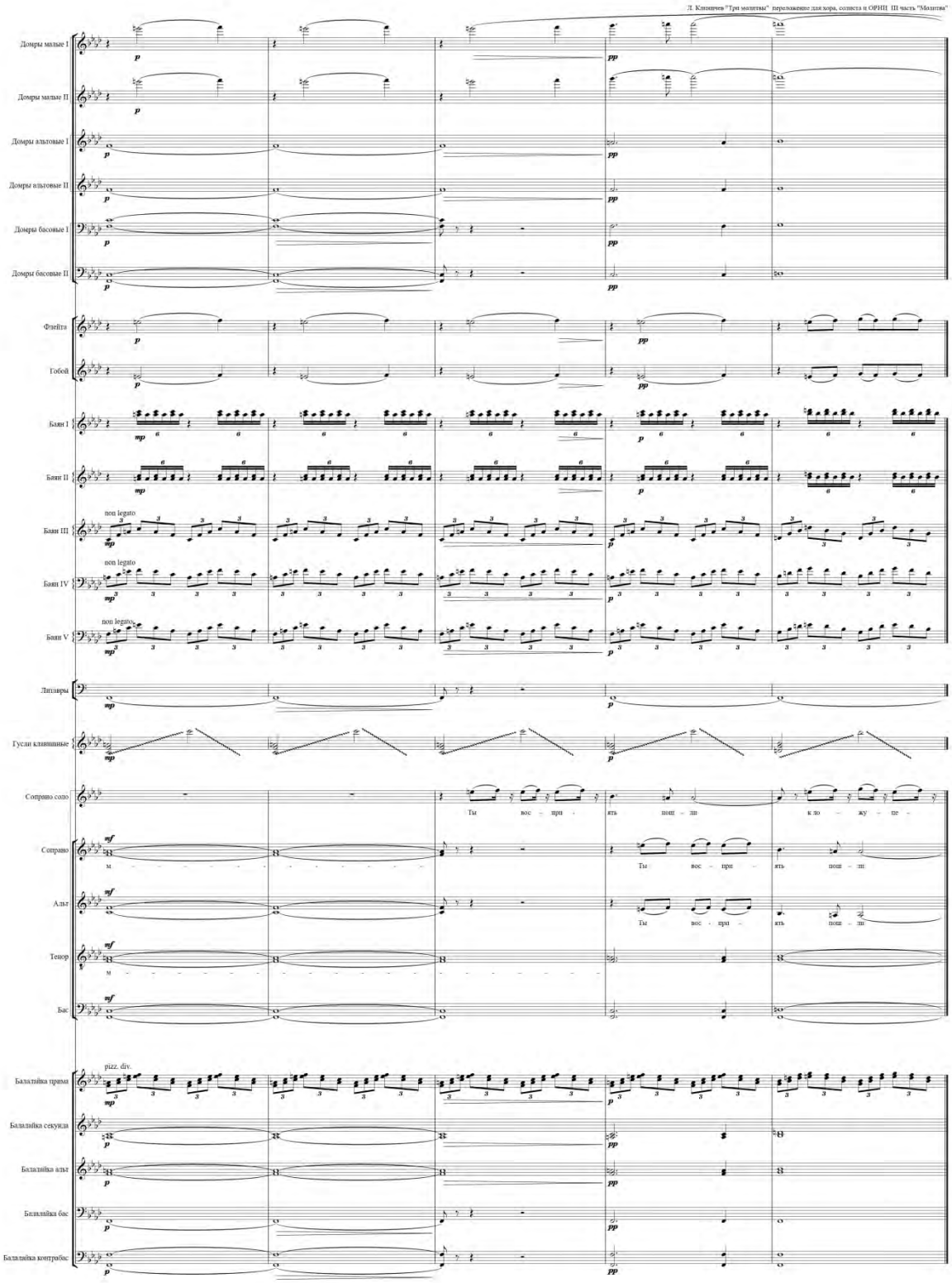
Пример 16а


Л. Клинчин "Три молитвы" переложение для хора, солиста и ОРНП. III часть "Молитва"
Домры малые I
Домры малые II
Домры альтовые I
Домры альтовые II
Домры басовые I
Домры басовые II
Пикколо
Флейта
Гобой
Баян I
Баян II
Баян III
Баян IV
Баян V
Литавры
Тарелка
Треугольник
Малый барабан
Большой барабан
Сопрано соло
Сопрано
Альт
Тенор
Бас
Балалайка прима
Балалайка секунда
Балалайка альт
Балалайка бас
Балалайка контрабас
серд - цу не - злоб - но - му мир у - по - ва - ни - я!
Срок ли приб - ли - жи - ся...
Срок ли!

Пример 17


Л. Клиничев "Три молитвы" для хора, солиста и симфонического оркестра III часть "Молитва"
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
1-2 Hn.
3-4 Hn.
Tbn. 3-4
Timp.
Hp.
Sopr. solo
Ты вос при ять пош ли кло жу ще
S.
М
Ты вос при ять пош ли
A.
Ты вос при ять пош ли
T.
М
B.
Vln. I
pizz.
Vln. II
pizz.
Vla
Vc.
Cb.

Пример 17а


Д. Клинчев "Три молитвы" переложение для хора, солиста и ОРНП III часть "Молитва"
Домры малые I
Домры малые II
Домры альтовые I
Домры альтовые II
Домры басовые I
Домры басовые II
Флейта
Гобой
Баян I
Баян II
Баян III
Баян IV
Баян V
non legato
Литавры
Гусли клавишные
Сопрано соло
Сопрано
Альт
Тенор
Бас
Балалайка прима
Балалайка секунда
Балалайка альт
Балалайка бас
Балалайка контрабас
pizz. div.