

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

*На правах рукописи*

**Зубарев Сергей Алексеевич**

**РУССКАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В РЕПЕРТУАРЕ  
СОВРЕМЕННЫХ ВОЕННЫХ ОРКЕСТРОВ**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)  
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения, доцент  
Демина Вера Николаевна

Ростов-на-Дону – 2026

## Оглавление

|                                                                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Введение.....                                                                                                                         | 3   |
| Глава I. Академическая музыка в концертной деятельности военных оркестров XIX–XX вв. ....                                             | 14  |
| 1.1. Этапы формирования отечественной военно-капельмейстерской школы .....                                                            | 14  |
| 1.2. Творчество военных капельмейстеров в свете концертной деятельности духовых оркестров второй половины XIX – начала XX в.....      | 29  |
| 1.3. Значение русской академической музыки в развитии концертной практики советских военных оркестров .....                           | 43  |
| Глава II. Академическая музыка в концертном репертуаре военных оркестров XXI в. ....                                                  | 61  |
| 2.1. Основные направления деятельности и специфика репертуара оркестров постсоветского периода.....                                   | 61  |
| 2.2. Аранжировка произведений академической музыки как важная сфера композиторской деятельности отечественных военных дирижеров.....  | 85  |
| Глава III. Особенности аранжировки произведений отечественных композиторов XIX века для военного оркестра: современная практика ..... | 111 |
| 3.1. Адаптация произведений академической музыки для исполнения в условиях плац – концерта.....                                       | 111 |
| 3.2. Аранжировка сочинений композиторов XIX века для концертных программ современных военных оркестров.....                           | 130 |
| Заключение .....                                                                                                                      | 159 |
| Список литературы .....                                                                                                               | 159 |
| Список архивных источников.....                                                                                                       | 183 |
| Приложения .....                                                                                                                      | 184 |
| Приложение 1 .....                                                                                                                    | 184 |
| Приложение 2 .....                                                                                                                    | 191 |
| Приложение 3 .....                                                                                                                    | 215 |

## Введение

**Актуальность темы исследования.** На протяжении первых десятилетий XXI века функционирование отечественного военно-оркестрового искусства характеризуется сложностью и многоаспектностью. Современные военные оркестры принимают участие в концертах, фестивалях и конкурсах, осуществляют музыкальное сопровождение государственных, политических, воинских, культурно-массовых, спортивных ритуалов и церемоний. При этом важной составляющей воинской культуры в новейшую эпоху является академическая музыка, исполняемая соответствующими оркестровыми коллективами в ходе разнообразных мероприятий<sup>1</sup>. Несомненна культуротворческая роль духовых оркестров, выступающих на протяжении трех столетий проводниками академического музыкального искусства в различных регионах и художественных ареалах страны. Эта роль была отмечена уже во второй половине XIX века выдающимися деятелями отечественной музыкальной культуры – А. А. Алябьевым, А. Г. Рубинштейном, Н. А. Римским-Корсаковым, Ц. А. Кюи, В. В. Стасовым. Высоко оценивали художественное значение русской музыкальной классики в истории военно-духового оркестрового искусства и авторитетные отечественные дирижеры – Я. И. Гольдфарб, С. А. Чернецкий, И. В. Петров, В. М. Халилов и др.

Сохранение образцов академической музыки XIX – начала XX века в репертуаре современных военных оркестров демонстрирует преемственность культурных традиций. Разнообразные аранжировки произведений академической традиции, предназначенные для исполнения в условиях плац-концертов, фестивалей и конкурсов, благоприятствуют видимому расширению сферы актуального распространения классической музыкальной культуры. При этом русская музыкальная классика XIX – начала XX века, исполняемая современными военными оркестрами, приобретает ярко выраженную значимость не

---

<sup>1</sup> Согласно утверждению В. Н. Холоповой, «академическая музыка принадлежит к высшим ценностям, какие только были созданы человечеством, и приближается по значению к религии» [Холопова, 2015, с. 3].

только для отечественного искусства, но и для международной культурной дипломатии. Высокий уровень мероприятий (церемоний, парадов, концертов, фестивалей и пр.), в которых участвуют названные оркестры, удостоверяет нынешний статус военной культуры как репрезентанта и транслятора непреходящих духовных ценностей.

Таким образом, изучение деятельности современных отечественных военных дирижеров в процессе осуществления «адаптаций» академической музыки к специфическим для военной культуры условиям исполнения представляется актуальным и значимым для сохранения национальных традиций военно-оркестрового искусства.

#### **Степень научной разработанности проблематики исследования.**

Процесс «адаптации» отечественной академической музыки к современным условиям исполнения военно-духовыми оркестрами до сих пор не позиционировался в качестве проблемы, раскрываемой в самостоятельной научно-исследовательской работе. Равным образом не осуществлялось рассмотрение соответствующей аранжировочной практики в контексте развития военной музыки России на протяжении XIX – первой четверти XXI века. При этом, однако, в музыкознании представлены весьма значимые опыты научного или эмпирического освещения указанных проблем, реализованные в связи с разработкой широкого спектра актуальных вопросов оркестрового письма.

В частности, необходимо упомянуть весьма содержательные практические руководства 1960-х годов, обращенные к аранжировочной деятельности военных дирижеров, – «Основные принципы переложения симфонических произведений для духового оркестра» Г. И. Сальникова [Сальников, 1964] и «Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров» Д. А. Браславского [Браславский, 1967; см. также переизд.: Браславский, 1974]. В упомянутых руководствах, призванных способствовать активизации концертной деятельности отечественных военно-оркестровых коллективов, уделяется определенное внимание общим принципам аранжировки разнообразного в стилевом отношении музыкального материала, включая симфонические опусы различных

эпох (Г. И. Сальников) и отдельные произведения академической традиции (Д. А. Браславский). Подобные работы закономерно предваряют последующее теоретическое освещение и углубленное осмысление значимых аспектов аранжировочной практики в отечественных учебных пособиях, проблемных статьях и диссертационных исследованиях, посвященных инструментовке для духового оркестра.

К числу соответствующих публикаций, увидевших свет на протяжении второй половины XX столетия, могут быть причислены книги «Инструментовка для духового оркестра» Б. И. Анисимова [Анисимов, 1960], «Пособие по инструментовке» М. Д. Готлиба и Н. А. Зудина [Готлиб, Зудин, 1961], «Инструментовка для духового оркестра» С. П. Горчакова, Н. А. Зудина, Е. П. Макарова (под редакцией Б. Т. Кожевникова) [Горчаков, Зудин, Макаров, 1978], содержательный очерк Е. С. Аксенова «Проблемы теоретической инструментовки», опубликованный журналом «Советская музыка» [Аксенов, 1971], и др. Тем самым предвосхищалась целенаправленная научная разработка целого ряда важных проблем.

Так, формированию и развитию отечественной теории инструментовки для духовых оркестров посвящены диссертации Л. Ф. Дунаева «Становление инструментовки – науки и ее развитие в отечественном музыкознании XX века» [Дунаев, 2000], А. Л. Ермоленко «Эволюция инструментовки в отечественной духовой музыке до 70-х годов XIX века» [Ермоленко, 2000]. Актуальные вопросы инструментовки применительно к отдельным жанрам духового концертно-оркестрового репертуара и наследию выдающихся отечественных композиторов освещались в трудах Е. С. Аксенова «Новое в инструментовке советского военного марша» [Аксенов, 1971], Л. Ф. Дунаева «Творческое наследие Н. П. Иванова-Радкевича – новый этап в развитии инструментовки для духового оркестра» [Дунаев, 1975], В. Н. Емельянова «Трактовка тембра в современных увертюрах советских композиторов для духового оркестра» [Емельянов, 1986], В. Р. Худолея «Стилистические черты инструментовки для духового оркестра в творчестве советских композиторов 1940–1980-

х годов (Б. Кожевников, Е. Макаров, М. Готлиб, Г. Калинин, Г. Сальников)» [Худолей, 1991], А. Г. Гилева «Инструментовка как средство художественной выразительности в современной духовой музыке» [Гилев, 1998], С. С. Тихомирова «Сбережение оркестровых средств как принцип инструментовки в жанрах отечественной духовой музыки» [Тихомиров, 2008], А. В. Петропавловского «Заимствованный материал в отечественном марше для военно-духового оркестра: оркестровые средства воплощения» [Петропавловский 2015]. В недавней диссертации А. А. Нисенбаума «Плац-концерт как жанр военно-музыкального искусства» рассмотрению аналогичных вопросов по отношению к упомянутой жанровой сфере посвящен специальный раздел «Специфика инструментовки произведений для плац-концерта» [Нисенбаум, 2025, с. 19–20]. Разумеется, обобщающее понятие «инструментовка» в подобных случаях фактически охватывает и аранжировочную деятельность военных дирижеров, связанную с академическим оркестровым репертуаром.

Другое магистральное направление диссертационных исследований связано с последовательным освещением исторических этапов становления и развития отечественной военной музыки, а также ее ключевых репертуарных сфер. В связи с этим надлежит упомянуть труды Б. А. Диева «Музыкальное оформление парадов Советской Армии» [Диев, 1955], Т. К. Маякина «Военно-музыкальная культура России: историко-культурологический анализ» [Маякин, 2010], М. Д. Чертока «Русская военная музыка первой половины XIX века: Развитие военно-музыкантской службы» [Черток, 2017], А. С. Малютина «Формирование служебно-строевого репертуара отечественных военных оркестров: 1918–1980-е годы» [Малютин, 2019], а также учебные пособия В. С. Цицанкина «Военные оркестры во второй половине XIX века» [Цицанкин, 1997] и В. И. Тутунова «История военной музыки России» [Тутунов, 2005]. Освещение концертной деятельности, осуществляемой российскими оркестровыми коллективами на протяжении различных эпох отечественной истории, закономерно сопровождается обзорными характеристиками аранжи-

ровочной практики, упоминаниями определенных имен дирижеров и композиторов, связанными с расширением соответствующей области репертуара, и другой ценной информацией.

Таким образом, в представленном корпусе диссертационных работ, монографий, учебных пособий и научных статей, посвященных истории и теории военно-оркестрового искусства России, к настоящему времени содержатся необходимые предпосылки для успешной реализации настоящего исследования. Однако, трудов, в которых исследуются проблемы взаимодействия русской академической музыки и военно-оркестрового искусства нами не выявлено.

**Объектом исследования** является русская академическая музыка в деятельности военных оркестров как значимая составляющая их репертуара.

**Предмет исследования** – практика функционирования и аранжировки академических первоисточников, отвечающая условиям деятельности современных военных оркестров.

**Цель** исследования – выявить исторически обусловленное место, роль и значение русской академической музыки в репертуаре отечественных военных оркестров, с определением механизмов ее адаптации в условиях современной военной культуры России.

Для ее достижения представляется необходимым решить следующие **задачи**:

- осветить важнейшие исторические этапы формирования отечественной военно-капельмейстерской школы с выявлением специфики ее воздействия на многоаспектный процесс развития военной музыкальной культуры в России;

- рассмотреть принципы функционирования академической музыки, «адаптированной» для военных оркестров, в контексте социокультурной динамики XVIII – первой четверти XX века;

- раскрыть технологические и концептуальные особенности аранжировочной практики военных дирижеров, корреспондирующие с различными этапами отечественной истории;

– выявить приоритетные тенденции исполнительской деятельности военных оркестров новейшей эпохи, включая репертуарные «акценты» в соответствующих концертных выступлениях;

– систематизировать музыкальный материал, относящийся к области современных военно-оркестровых аранжировок (вторая половина XX – начало XXI столетия);

– охарактеризовать распространенные аранжировочные приемы указанных «адаптаций» и значимые особенности трактовки отдельных оркестровых групп;

– установить закономерные связи современных аранжировок с «вариативностью» исполнительских составов, изменениями в стилистике и манере игры духовых инструментов новейшей эпохи;

– исследовать особенности «адаптаций» произведений отечественной музыкальной классики XIX – начала XX века для исполнения в условиях традиционного концертного выступления и плац-концерта.

**Материалом исследования** послужили опубликованные и рукописные партитуры аранжировок музыкальных произведений отечественных и зарубежных композиторов для различных военных оркестров, выполненные российскими военными дирижерами. Помимо этого, привлекались документы и материалы по истории военно-оркестрового искусства в России из архивов, библиотек и собраний военных оркестров РФ, а также аудио- и видеозаписи современных плац-концертов и концертных программ.

**Методологическая основа исследования** предопределяется комплексным подходом к избранному материалу. Изучение образцов академической музыки, «адаптированных» для исполнения военными оркестрами, потребовало использования общенаучных и специальных методов, взаимно дополняющих друг друга:

– *источниковедческий* метод применяется в процессе анализа и описания архивных материалов, связанных с аранжировками и композиторскими опусами отечественных военных дирижеров;

– *историко-культурный* метод обуславливается необходимостью последовательного освещения исторического генезиса, формирования и развития аранжировочной практики указанных военных дирижеров в контексте исполнительской деятельности соответствующих оркестровых коллективов на протяжении XVIII – первой четверти XXI столетия;

– *индуктивно-дедуктивный* метод научного описания и классификации предопределяется изучением и описанием различных подходов к организации и проведению плац-концертов на протяжении 1980–2020-х годов;

– *теоретико-аналитический* метод позволяет выявить основные художественно-стилевые и композиционно-драматургические параметры конкретных образцов, относящихся к аранжировочной практике отечественных военных дирижеров второй половины XX – первой четверти XXI века;

– *сравнительный* метод реализуется посредством сопоставления различных аранжировочных версий конкретных произведений русской академической традиции XIX – начала XX столетия с выявлением исполнительской и социокультурной специфики упомянутых аранжировок.

**Хронологические рамки исследования** охватывают период с середины XVIII века до наших дней. При этом особое внимание уделяется новейшей эпохе, что позволяет зафиксировать процессы активного варьирования и трансформации составов военно-духовых оркестров, корреспондирующие с весьма значительными изменениями в образно-смысловой и технической составляющих аранжировочной и композиторской деятельности современных дирижеров.

**Научная новизна** исследования определяется тем, что в нем впервые:

– изложена авторская концепция становления и развития аранжировочной деятельности военных дирижеров, освещаемой в контексте смены культурных парадигм XIX – первой четверти XXI века;

– представлена характеристика аранжировочной практики в качестве одной из приоритетных составляющих творческой деятельности отечественных военных дирижеров XX – первой четверти XXI века;

– исследованы и дифференцированы механизмы современной «адаптации» произведений академической музыки для исполнения в условиях плац-концертов и традиционных концертных программ, репрезентируемых современными отечественными военными оркестрами.

**Теоретическая значимость исследования** определяется тем, что в работе сформулированы выводы, позволяющие весьма существенно дополнить репрезентируемую в музыкознании историческую динамику развития отечественной военной музыкальной культуры на протяжении XIX – первой четверти XXI века. Аналитические характеристики ряда аранжировок русской музыкальной классики для военных оркестров способствуют выявлению основных подходов к утвердившимся ныне «адаптациям» академических произведений в соответствии с традиционными установками концертного исполнительства, а также инновационными особенностями плац-концертов – нового формата публичных выступлений, утвердившегося в новейшую эпоху. Тем самым в работе последовательно раскрываются механизмы функционирования академического репертуара в контексте современной отечественной военной культуры.

**Практическая значимость** исследования обуславливается возможностью использования представленных материалов и авторских наблюдений в процессе изучения определенных учебных дисциплин вузовского и среднего специального образовательных циклов – инструментовки и аранжировки, современного учебно-педагогического репертуара, истории военной музыки России, истории аранжировки для духового оркестра, истории отечественного исполнительства на духовых и ударных инструментах, истории отечественной музыкальной культуры XX века и других.

В связи с наблюдаемым расширением области актуальных представлений о формах адаптации академической музыки к нынешним условиям концертной деятельности, диссертация может привлечь внимание композиторов

и музыкантов-исполнителей, обращающихся к аранжировке для духового оркестра и формирующих новые концертные программы для ныне действующих военных коллективов.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. В истории отечественной музыкальной культуры наблюдается весьма продуктивное взаимодействие традиций военной оркестровой музыки и академического музыкального искусства, что запечатлелось в наследии крупнейших отечественных композиторов XVIII – начала XX столетия – Д. С. Бортнянского, М. И. Глинки, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова, а также в творческой деятельности военных дирижеров XX – первой четверти XXI века – С. А. Чернецкого, И. В. Петрова, Б. А. Диева, В. М. Халилова.

2. Аранжировки произведений русских композиторов-классиков XIX – начала XX столетия, утвердившиеся в репертуаре отечественных военных оркестров, явились значимым фактором развития военной музыки, способствовавшим расширению и обогащению художественных средств духовых оркестров на протяжении XX – первой четверти XXI века.

3. Разнообразные формы аранжировочной практики, характерные для творческой деятельности отечественных военных дирижеров новейшей эпохи, способствуют целенаправленному пополнению академического репертуара соответствующих оркестровых коллективов произведениями русской музыкальной классики.

4. Важным и актуальным аспектом указанной деятельности являются современные публикации и исполнения сочинений военных дирижеров. Развитие и популяризация данной сферы искусства представляются необходимыми в контексте сохранения исторической памяти и культурной идентичности многонационального населения России.

5. «Адаптации» академической музыки, предназначенные для различных форм исполнительской деятельности отечественных военных оркестров

(плац-концерты, фестивали, конкурсы, концертная деятельность), являются важной частью современной музыкальной культуры России.

**Степень достоверности и апробация результатов исследования.** Достижению цели настоящей работы и решению поставленных задач способствовало изучение многочисленных источников в сфере исторического и теоретического музыкознания, в том числе современных трудов по истории военно-оркестрового исполнительства в России, включая диссертационные исследования. Получению объективных и достоверных результатов благоприятствовала последовательная сопряженность эмпирико-аналитических наблюдений и различных методов гуманитарных наук – источниковедческого, историко-культурного, индуктивно-дедуктивного, теоретико-аналитического и сравнительного.

Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. Основные положения исследования изложены в 8 научных публикациях общим объемом 3,8 п. л., включая 4 статьи в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ для публикации научных результатов диссертационных исследований. Проблематика работы освещена в докладах, представленных на 6 международных и всероссийских конференциях в Ростове-на-Дону (Всероссийская научная конференция с международным участием «Джазовое искусство и актуальные тенденции современного джазового образования», 2021; Всероссийская научная конференция «Сергей Рахманинов в культуре России: К 150-летию С. В. Рахманинова и 55-летию Ростовской консерватории», 2022; Всероссийская научно-практическая конференция «История, теория и практика исполнительства на духовых и ударных инструментах», 2024), Перми (XII Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Диалоги о культуре и искусстве», 2022; XIII Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Диалоги о культуре и искусстве», 2023), Краснодаре (XIII Международная научно-практическая конференция «Музыкальная летопись», 2023).

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, основной части (включающей в себя три главы, которые подразделяются на параграфы), заключения, списка литературы и трех приложений.

## **Глава I. Академическая музыка в концертной деятельности военных оркестров XIX–XX вв.**

### **1.1. Этапы формирования отечественной военно-капельмейстерской школы**

Отечественной военно-капельмейстерской школой пройден длительный и насыщенный событиями путь, охватывающий несколько веков. Ее история принадлежит к числу значимых составляющих культурного и военного наследия России. В истории отечественной военно-капельмейстерской школы можно обозначить следующие этапы:

- становление (Петровский период 1711–1725 гг.);
- совершенствование военно-оркестровой службы (Елизаветинский, Екатерининский и Александровский периоды 1730–1825 гг.);
- период реформ (1826–1917 гг.);
- советский период (1917–1991 гг.);
- современный период (с 1991 г. по настоящее время).

Кратко охарактеризуем особенности каждого из отмеченных этапов. Как известно, датой создания военной-оркестровой службы в России традиционно считается 19 февраля 1711 года. Соответствующий Приказ Петра I был связан с победой в Полтавском сражении, по окончании которого русской армии достались многочисленные трофеи – музыкальные инструменты шведского войска. Русские солдаты не владели этими музыкальными инструментами, но в ходе сражения многие музыканты шведской армии попали в плен и затем поступили на службу к Петру I. Они обучили русских солдат игре на западноевропейских инструментах. Приказом Петра I № 2319 от 19 февраля 1711 года был учрежден штат военных оркестров: «В Кавалерии 33 полка: установлено 66 трубачей, 33 литаврщиков, гобоистов-иноземцев 33, гобоистов-русских

330, барабанщиков 660; в Инфантерии 42 полка: гобоистов-иноземцев 42, гобоистов-русских 336, барабанщиков 672; в драгунской роте 1 гобоист, 2 барабанщика; в солдатской роте [аналогично]; в гарнизонном полку Московской и прочих губерний гобоист-иноземец 1, гобоистов-русских 8 и 16 барабанщиков» [ПСЗРИ. Собр. 1. Т. 4, с. 590]. Приказом № 2480 от 8 февраля 1712 года вводится «Артиллерный генеральный и полковой штаб», включающий в себя: «1 литаврщика, 6 гобоистов и 1 барабанщика, и по доношениям: 11 барабанщиков, гобоистов-иноземцев 2, гобоистов-русских 8» [ПСЗРИ. Собр. 1. Т. 4, с. 792].

В 1716 году издается приказ № 3006 от 30 марта «Устав воинский». В нем специальные главы отведены «действиям» музыкантов «в разных случаях»: «О ревелиях (или побудках) и таптах»; «О экзерциции, о приуготовлении к маршу»; «О званиях и о должности полковых чинов». В «Уставе» описаны действия музыкантов при осуществлении воинских ритуалов, а также указано на необходимость знания барабанщиками наизусть многочисленных военных сигналов, так как от правильности их подачи зависела жизнь солдат: «О барабанщиках. Оных бывает в роте всегда по два человека, они не должны суть на бою битися, но подобает им за ротою всегда быть готовыми к барабанному бою. Им надлежит знать все барабанные бои, которые надобны суть в полку, им подобает молодыми быть, дабы в посылках удобны были» [ПСЗРИ. Собр. 1. Т. 5, с. 292–295]. Далее издается Приказ № 3485 от 15 января 1720 г. «Морской устав», в котором описываются штат музыкантов на кораблях, их действия и подача сигналов.

Наряду с сигнальной службой, формировались воинские церемониалы. Возникли две большие группы маршей – церемониальные (парадные) и фельдмарши (походные). Впервые должность военного капельмейстера была введена в 1730–1732 гг. В обязанности военного капельмейстера входило разучивание и исполнение различного рода произведений, обеспечение мероприятий, определяемых на тот момент воинским Уставом. На протяжении XVIII

века создавались типовые музыкальные образцы для сопровождения воинских церемониалов, в частности, широко известная «Вечерняя зоря».

В этот период использование военной музыки отличается видимым разнообразием. Благодаря победам в сражениях, одерживаемым русской армией, зарождается новый жанр – виват-кант, или «панегирический» кант<sup>2</sup>. Изначально подобные канты рассматривались учеными, в первую очередь, как поэтическое наследие русской культуры XVII–XVIII веков, и лишь затем – как музыкальные тексты эпохи. Описывая панегирические образцы, содержащиеся в рукописных сборниках начала XVIII столетия, исследователи использовали термины «кант» и «панегирический кант». В частности, Н. Ф. Финдейзен в публикациях 1920-х годов употреблял наименование «Петровские торжественные канты» [Финдейзен, 1928, с. 350]. Т. Н. Ливанова, Ю. В. Келдыш, В. С. Копылова в позднейших изданиях использовали различные варианты: Т. Н. Ливанова – «панегирический кант» [Ливанова, 1938, с. 223–225]; Ю. В. Келдыш – «Петровский панегирический или приветственный кант» [Келдыш, 1965, с. 22–25]. В публикации Е. Е. Васильевой и В. А. Лапина «Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны» многолетиям и виватам, кантам, псалмам, песням посвящены отдельные разделы. Обоснования для такого разделения составителями не формулируются [Васильева, Лапин, 2002, с. XVII]. Как отмечает Т. Н. Ливанова, для жанра панегирического канта характерны: панегирическая тематика и метроритмическая структура, обусловленная силлабическим стихосложением поэтических текстов, строфическая форма, синтез отечественных и западноевропейских традиций.

Значимым для формирования традиций музыкальной культуры военных оркестров является жанр вивата. В многочисленных викториальных празднествах петровской эпохи восклицание «Виват!» получает музыкальное воплощение: это восклицание используется в качестве припева к кантам, рефрена между различными частями триумфального входа, а также самостоятельного

---

<sup>2</sup> Музыка панегирических кантов и виватов петровской эпохи рассмотрена в исследованиях отечественных ученых Е. Е. Васильевой, В. А. Лапина, Т. Ф. Владышевской, А. Г. Забиной, Ю. В. Келдыша, В. С. Копыловой, Т. Н. Ливановой, А. В. Позднеева, В. В. Протопопова и др.

жанра. В панегирических кантах и виватах, исполнявшихся во время триумфальных входов – «Виват, виват, российский орле двоеглавный!», «Радуйся, Росско земле», «Рига Стек-холми совет предлагает» и др., – прославлялись военные победы Петра I.

В контексте развития музыкальной культуры победных празднеств петровской эпохи значимой представляется деятельность пленных шведских военных музыкантов. Как отмечает А. П. Недоспасова, «в монографии “Полтава” шведский историк П. Энглунд приводит следующие сведения о численности музыкантов, взятых в плен на поле Полтавской битвы: “13 литаврщиков, 73 трубача, горниста и гобоиста, 145 барабанщиков и флейтщиков... четыре фанфариста”. Следует подчеркнуть, что это были профессионалы, владевшие, как правило, игрой на нескольких инструментах. Известно, что военные музыканты сопровождали все перемещения войск. В их обязанности также входило исполнение духовной музыки (хоралов, гимнов) и светских сочинений (парадных маршей, танцев и т. п.) во время отдыха офицеров и высшего командования» [Недоспасова, 2014, с. 170].

Исследование Тобольского манускрипта Густава Блиндстрема позволяет раскрыть значение деятельности военных музыкантов (в том числе композиторской), способствовавшей становлению и развитию западноевропейских форм музицирования в отечественной культуре. Манускрипт включает в себя военные марши, итальянские, французские, польские и шведские танцы, инструментальные вариации. В большинстве пьес авторство не указано, что обусловливается традициями эпохи. Кроме того, А. П. Недоспасова констатирует: в указанный период любой «исполнитель-инструменталист должен был владеть навыками композиции» [Недоспасова, 2016, с. 20].

Открывают манускрипт около сорока маршей. Преобладающая в них тональность – C-dur. Представлены также марши в G-dur (№ 33) и a-moll («Турецкий марш»). За маршами следуют танцевальные пьесы – сто семьдесят менуэтов, далее – польские и шведские танцы (около восьмидесяти пьес) и др. В

заключительном разделе помещены танцевальные мелодии (гавоты, жиги, куранты и пр.). А. П. Недоспасова указывает: «В сборнике отразилась повседневная и профессиональная жизнь военного музыканта во всех ее аспектах: игра на парадном плацу и в сражении, в обстановке светских развлечений того времени. Среди жанровых пластов Тобольского манускрипта наиболее весомыми являются марши, менуэты и польские танцы» [Недоспасова, 2016, с. 22].

Во второй половине XVIII века русское военное искусство, опиравшееся на стратегические и тактические принципы, которые были заложены Петром I, достигло значительного развития. Выдающиеся полководцы того времени, такие как П. А. Румянцев и А. В. Суворов, уделяли особое внимание поддержанию боевого духа армии, считая военные оркестры важным инструментом патриотического воспитания, мотивации и укрепления морального состояния солдат. Согласно высказываниям А. В. Суворова, на каждом этапе военных действий, когда необходима четкая координация действий сражающейся армии, военной музыке отводится весьма существенная роль. Новаторские принципы, сформулированные этим великим полководцем в области военного дела, и его неустанная активность, благоприятствовавшая их последовательной реализации, оказали прямое воздействие на развитие военной музыки.

На протяжении XVIII века издавались приказы, посвященные штату музыкантов, их довольствию и жалованию в различных полках, кадетских корпусах и т. д. Приказы о штатах музыкантов содержали точные указания о количестве инструментов, их виде, качестве, регулярной проверке, а также расходных материалах. В каждой воинской части фигурировал список необходимых музыкальных инструментов, постоянное присутствие которых являлось обязательным. Следует подчеркнуть, что в этот период, помимо духовых и ударных, состав военных оркестров пополнялся струнно-смычковыми инструментами, в частности, скрипками и виолончелями. Их введение в состав военных оркестров было связано с регулярным участием последних в разнообразных официальных торжествах (сопровождение «ночных серенад», обедов, балов и др.).

Множественность форм деятельности военных музыкантов, предопределившая национальный характер военной музыкальной культуры России, сохраняется и во второй половине XVIII века. Необходимо отметить творчество О. А. Козловского, создавшего (на стихи Г. Р. Державина) полонез (гимн) «Гром победы раздавайся», продолжив традиции панегирических кантов и виватов. Н. А. Огаркова приводит важные факты биографии Козловского: «Будучи офицером русской армии и участвуя в военной кампании против турок – походе 1788 года под Очаковым, он был замечен Потемкиным, зачислен в его свиту, а в 1791 переведен в Петербург. Встреча с Потемкиным определила дальнейшую судьбу будущего композитора <...>. Сразу же по приезде в Петербург Козловский получил от своего патрона заказ на музыкальное оформление праздника в честь победы над Измаилом. Написав полонез “Гром победы, раздавайся”, ставший национальным гимном, он привлек внимание двора. Не исключено, что благодаря покровительству Потемкина прозвучавшие в Таврическом дворце полонезы сразу же были изданы И. Д. Герстенбергом и Ф. А. Дитмаром» [Огаркова, 2004, с. 140]. Невозможно переоценить значимость этого полонеза, хотя и не являвшегося в данный период официальным государственным гимном, но фактически выполнявшим функцию музыкальной эмблемы великой страны.

Ярким достижением обозначенного периода также представляется музыка, сочиненная выдающимся отечественным композитором Д. С. Бортнянским и пополнившая репертуар военных оркестров, – «Гатчинский марш» (1787) и гимн на стихи М. М. Хераскова «Коль славен наш Господь в Сионе» (1794). Последний вплоть до 1917 года сопровождал крестные ходы и другие церемониалы, а ныне исполняется при погребении усопших [Указ Президента РФ от 10.11.2007 № 1495]. Как отмечает М. Г. Рыцарева, одним из постоянных элементов концертной жизни Павловского дворца (соответствующие программы включали в себя обширный репертуар из произведений, звучащих в то время в Европе, с ориентацией на венский и парижский стили) была военная

музыка, предназначенная для полка Великого князя Павла Петровича (будущего императора Павла I), проводившего строевые учения отечественной армии по прусскому образцу [Рыцарева, 2006, с. 173]. Творчество Д. С. Бортнянского подготовило целый ряд стилевых направлений в русской музыке и явилось значимой составляющей репертуара отечественных духовых оркестров XIX–XXI веков.

В первой половине XIX столетия был создан новый гимн, представленный в репертуаре современных оркестров, – «Боже, Царя храни!» А. Ф. Львова и В. А. Жуковского, наделенный официальным статусом вплоть до 1917 года. В позднейшем Проекте Правил парадов и церемоний (1914) указывалось: «При встрече Государя императора и Государыни императрицы, когда их Императорские величества минуют музыкантов (в кавалерии трубачей), то [последние] прекращают марш и начинают играть народный гимн “Боже, Царя храни!”» [Правила парадов и церемоний, 1915, с. 27]. В тексте гимна запечатлелись радостные чувства, связанные с триумфом русской армии в Отечественной войне 1812 года, а музыка, символизирующая образ России той эпохи, неоднократно цитировалась в произведениях отечественных и зарубежных композиторов (как напоминание о славных «победах русского оружия»).

В период реформ первой половины XIX века предпринимаются меры по увеличению штатов военных оркестров и корректировке их инструментальных составов. Обучение военных музыкантов проводится в различных воинских подразделениях, таких как 1-й учебный карабинерный полк, учебный гренадерский батальон, 1-й кадетский корпус, а также в учебных военно-морских частях. Дополнительно осуществляется подготовка трубачей, флейтистов и барабанщиков для выполнения сигнальных функций, причем этим занимаются не только воинские подразделения, но и специализированные учебные

заведения. В 1815 году вводится должность тамбурмажора<sup>3</sup>, который в дальнейшем принимает участие в воинских ритуалах. Например, в высочайше утвержденной записке № 27.684 от 20 февраля 1819 года «О порядке церковного парада» отмечается, что в строю должны быть музыканты и тамбурмажор, а также описываются действия тамбурмажора: «По пробитии “на молитву”, тамбурмажор и батальонные барабанщики командуют опять вполголоса: “налево кругом”, “направо, марш!”, а по захождении четверти круга: “стой, налево кругом!”» [ПСЗРИ. Собр. 2. Т. 36. С. 68].

Во второй половине XIX века интенсивное развитие военно-оркестрового искусства продолжается. Благодаря внедрению инструментов с трехвентильным хроматическим механизмом, возрастает профессиональный уровень музыкантов военных оркестров, что позволяет привлекать их к участию в театральных постановках, официальных торжествах, светских концертах и пр. Огромная заслуга в развитии военно-оркестрового дела принадлежит Н. А. Римскому-Корсакову. В 1873 году он был назначен инспектором духовых оркестров Морского ведомства, а позднее – руководителем одной из музыкальных школ Балтийского флота и открывшегося в том же году отдела военно-морских музыкантов Санкт-Петербургской консерватории. «Набор в отдел производился по двум специальностям: “играющие на духовых инструментах” и “капельмейстеры военных хоров”. И для исполнителей-духовиков, и для капельмейстеров предполагался четырехлетний курс обучения; оркестранты изучали, наряду со своим основным инструментом, также элементарную теорию музыки» [Шаванов, 2011]. Композитором была разработана программа для капельмейстерского курса, включавшая в себя следующие предметы: «1. Игра на одном из деревянных или на одном из медных духовых инструментов; 2. Теория композиции; 3. Инструментовка вообще и инструментовка военная в особенности. Положение на оркестр и военный хор данных

---

<sup>3</sup> Тамбурмажор (франц. tambour-major, от tambour – барабан и major – главный, старший) – руководитель (наряду с капельмейстером) музыкантского хора (военного оркестра). Первоначально – главный барабанщик в полку. Обязательный атрибут – жезл (трость) с золотым набалдашником, с помощью которого тамбурмажор отдает команды оркестру.

сочинений; 4. Игра на фортепьяно. Исполнение легкого соло. 5. Чтение военных партитур» [Шаванов, 2011]. Н. А. Римский-Корсаков приглашал лучших преподавателей для обучения военных музыкантов игре на духовых инструментах. Разработанная им система подготовки предполагала возможность получения музыкантами весьма основательного профессионального образования, позволявшего им по окончании службы переходить в другие оркестры.

В указанный период наблюдается и совершенствование отечественной системы обучения военных музыкантов в целом. Так, в Петербурге открываются специализированные образовательные учреждения, где успешно применяются авторские методики преподавания отдельных дисциплин. Особого внимания заслуживает «Практическое руководство для обучения хоров военной музыки», созданное профессором Московской консерватории Ф. Б. Рихтером – первым отечественным педагогом, опубликовавшим «Школу...» исполнительского искусства игры на корнете и трубе. Как отмечает В. Е. Гогунский, «это руководство <...> явилось первым учебным пособием для военных музыкантов, созданным в России» [Гогунский, 2016, с. 66]. В 1884 году оно было опубликовано под названием «Оркестровая школа для хора военной музыки». Впрочем, на протяжении указанного периода специализированные учебные заведения для подготовки военных музыкантов открывались не только в столице, но и в других городах России. Создавались различные руководства – «Практическая элементарная школа для всех медных инструментов» Ф. Тюрнера, «Общая школа для медных духовых инструментов» Ф. Шоллара, «Школа игры на корнете-а-пистоне» профессора В. Вурма [Гогунский, 2016, с. 66].

В последней четверти XIX века в России возник особый интерес к сочинению строевой музыки, предназначенной для исполнения военными оркестрами. Возможно, обозначенная тенденция была связана с русско-турецкой войной 1877–1878 годов. В это время появились такие известные произведения, как «Скобелев-марш» П. И. Чайковского, «Кавалерийская рысь» А. Г. Рубинштейна и многие другие. Ведущие отечественные композиторы тех лет

принимали участие в создании военной музыки. Естественно, подразумеваются преимущественно военные марши, поскольку официально принятая музыка для различных церемониалов (гимн, развод караулов, «вечерняя зоря») долгое время сохранялась неизменной. Четырехтомное собрание военных маршей русской гвардии – одно из наиболее обширных изданий подобного рода в военно-маршевой литературе XIX века. Указанное собрание включает в себя 208 партитур маршей для духового оркестра, авторство которых принадлежит выдающимся военным музыкантам и авторитетным композиторам, таким как А. Дерфельдт (отец), К. Кавос, Н. Титов, И. Козловский, Ф. Антонолини, Д. Штейбельт и другим. (Примечательно, что 110 маршей были опубликованы без указания имен авторов.) Это издание благоприятствовало видимому обогащению репертуара отечественных военных оркестров.

На протяжении длительного периода военными капельмейстерами в русской армии были иностранцы, благодаря которым деятельность соответствующих оркестров заметно активизировалась. Одним из музыкантов, чей вклад в подготовку военных музыкантов и обогащение оркестрового репертуара представляется наиболее значительным, явился А. И. Дерфельдт (отец)<sup>4</sup>. Плодотворную работу, начатую А. И. Дерфельдтом, продолжил в дальнейшем его сын – А. А. Дерфельдт, назначенный первым инспектором оркестров гвардии. Дерфельдт-младший выполнил множество переложений различных произведений для военного оркестра; кроме того, под его редакцией выходил журнал «Альбом для военной музыки». Благодаря подобным сочинениям, в концертных программах тех лет военные музыканты ярко воссоздавали историю великих побед русского оружия, вызывая у слушателей чувство гордости за свою страну. Концерты военных оркестров становились подлинным событием для жителей провинциальных городов, приобщая к оркестровой музыке широкие слои населения.

---

<sup>4</sup> А. И. Дерфельдт (отец) – российский кларнетист, композитор и военный дирижер австрийского происхождения. Один из основателей Санкт-Петербургского филармонического общества. Автор множества маршей, основоположник отечественной военной музыки.

В 1867 году в Киевской музыкальной школе, а также в Петербургской и Московской консерваториях создаются специальные отделы военной музыки, где обучают не только управлению военными оркестрами, но и основам инструментовки, аранжировки и сочинения музыкальных произведений для духовых оркестров. Служба в военных оркестрах становится почетной, привлекая внимание целого ряда талантливых музыкантов. Благодаря постепенному развитию и совершенствованию, военные музыкальные коллективы утверждаются в качестве неотъемлемой и весьма значимой составной части российской культуры.

Одним из примечательных этапов развития отечественного военно-капельмейстерского искусства является открытие Варшавского музыкального института (позднее – консерватории, 1886), в котором функционировали классы духовых инструментов. Многие русские военные капельмейстеры получили основательное профессиональное образование именно в этом институте. Таким образом, подготовка военных капельмейстеров осуществлялась в крупнейших учебных заведениях страны, благодаря которым военные капельмейстеры впоследствии становились высокопрофессиональными руководителями оркестров Русской армии.

В XX веке система подготовки военных капельмейстеров достигла качественно иного уровня. Переломным моментом в развитии военно-капельмейстерской школы стала Октябрьская революция 1917 года. 3 июля 1918 года Л. Д. Троцкий и Э. М. Склянский утвердили Приказ «О штате и правилах приема в оркестры пехотного полка» [Ордонанс-гауз, 2019, с. 734]. В нем устанавливалась численность музыкантов в полковых оркестрах – 42 человека, а именно: 1 капельмейстер, 1 старший музыкант, 30 музыкантов и 10 музыкантских учеников. Там же были перечислены обязанности музыкантов и указано их месячное содержание. (С 30 июля 1925 года типовой штат оркестра временно сократился до 17 человек.) Позднее, 20 октября 1921 года, Э. Склянским было утверждено положение об отделе штаба РККА по управлению во-

енными оркестрами. Указанный отдел занимался всеми вопросами организации военных оркестров Красной Армии и осуществлял профессиональное руководство ими.

При отделе функционировал совет, призванный: 1) рассматривать все возникающие вопросы музыкально-художественного характера, связанные с военно-оркестровым делом; 2) изучать военно-музыкальную литературу, поступающую в отдел по управлению военными оркестрами; 3) формировать репертуар для военных оркестров; 4) регулярно проводить конкурсы на лучшее музыкальное произведение современного автора для военного оркестра; 5) организовывать показательные концерты военных оркестров; 6) непосредственно руководить образцовыми военными оркестрами [РГВА. Ф. 4. Оп. 3. Д. 1681. Л. 375].

Инспекторы военных оркестров внесли неоценимый вклад в развитие отечественной духовой музыки, активно содействуя повышению общего уровня исполнительского мастерства музыкантов и расширению оркестрового репертуара. В 1920-е годы открылись капельмейстерские классы при Петроградской, Ташкентской и Харьковской военно-музыкантских школах. В этот период названные учебные заведения готовили как военных музыкантов, так и капельмейстеров. Окончившие школу получали свидетельство об прохождении курса с отметкой о степени успешности за подписью начальника школы, комиссара и начальника учебно-музыкальной части, после чего направлялись в распоряжение отдела штаба РККА по управлению военными оркестрами. В. С. Цицанкин в книге «Судьба музыканта» отмечает: «В 1925 году, по инициативе инспектора военных оркестров РККА С. А. Чернецкого, подготовка будущих военных дирижеров велась параллельно и на вокально-музыкальных курсах имени И. Ф. Стравинского (позднее реорганизованных в Первый музыкальный политехникум). Созданные капельмейстерские классы, где было подготовлено немалое число руководителей военных оркестров полкового звена, вполне отвечали своему предназначению для того времени, но все же о долж-

ном уровне военно-дирижерского образования говорить не приходилось. Возможность обучения капельмейстеров в системе высшего музыкального образования открылась в 1928 году» [Цицанкин, 2015, с. 79].

10 сентября 1928 года был издан приказ РВС СССР № 301 «О подготовке военных капельмейстеров при Московской государственной консерватории», в котором указывалось, что обучение военных капельмейстеров необходимо осуществлять при Московской государственной консерватории в количестве 15 человек ежегодно, для чего с 1 октября 1928 года на последних 2 курсах оркестрового отделения названной консерватории учреждаются 30 стипендий Наркомвоенмора по 600 рублей в год каждая [РГВА. Ф. 4. Оп. 3. Д. 3077. Приказы РВС за 1928 г. Л. 577]. В 1930 году Военно-капельмейстерский класс был преобразован в соответствующее отделение оркестрового факультета Московской консерватории, в 1933-м – названному отделению оркестрового факультета присвоили статус Военно-капельмейстерской кафедры.

В 1935 году, на основании приказа Народного Комиссара обороны Союза СССР и Народного Комиссара просвещения РСФСР № 183 от 28 ноября, на базе оркестрового отделения Московской государственной консерватории был организован Военный факультет. Его формирование осуществлялось инспектором военных оркестров РККА С. А. Чернецким и директором консерватории профессором Г. Г. Нейгаузом. Возглавил факультет бригадный комиссар Н. О. Элинсон<sup>5</sup>. В это время подготовка курсантов реализовывалась по учебному плану общевойсковой пехотной программы и музыкальным дисциплинам, которые предварительно были одобрены руководством Московской консерватории. Командный состав факультета назначался Народным комиссаром обороны, а преподаватели музыкальных и общих дисциплин – директором

---

<sup>5</sup> Н. И. Элинсон родился в 1888 г. Закончил Санкт-Петербургскую консерваторию. С 1911 года вступил в партию большевиков и посвятил себя революционной деятельности. В 1930 году был мобилизован ЦК ВКП(б) на Северный Кавказ для руководящей работы по линии хлебной кооперации. С 1932-го работал в Наркомате обороны в должности заместителя инспектора военных оркестров.

консерватории. В 1938 году Военный факультет возглавил бригадный интендант (впоследствии полковник) А. Е. Гутор<sup>6</sup>. Он сумел, несмотря на отсутствие музыкального образования, укрепить авторитет данного факультета консерватории и повысить уровень подготовки обучающихся музыкантов.

В 1944 году Военный факультет был преобразован в отдельный военномызыкальный вуз – Высшее училище военных капельмейстеров Красной Армии. В августе 1945-го, в торжественной обстановке, училищу было вручено Боевое знамя. Заместитель Министра Вооруженных Сил Союза ССР генерал армии Н. А. Булганин 30 ноября 1946 года издал распоряжение о корректировке названия соответствующей должности в оркестрах Вооруженных Сил: «капельмейстеры» стали именоваться «военными дирижерами». С 1946 по 1960 годы училище неоднократно переименовывалось; наконец, 21 мая 1960 года оно было реорганизовано в Военно-дирижерский факультет при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

История формирования военно-капельмейстерской школы в России является уникальным примером того, как музыкальное и военное искусство могут сочетаться и взаимодействовать на высшем уровне. Период с 1935 года, когда при Московской консерватории был создан Военный факультет, до его преобразования в Военно-дирижерский факультет в 1960-м отличался большой сложностью и насыщенностью разнообразными событиями. Однако следует подчеркнуть, что за эти годы военно-музыкальное образование в России не только сохранило профессиональные традиции и соответствующее культурное наследие, но и успешно адаптировалось к современным требованиям и стандартам. Уникальное сочетание военной подготовки и музыкального образования позволяло выпускникам этой школы приобрести высокий уровень

---

<sup>6</sup> А. Е. Гутор – русский и советский военный инженер, юрист. Родился в 1877 году, окончил Александровскую военно-юридическую академию по 1 разряду, кандидат на военно-судную должность. До назначения на Военный факультет занимал должность старшего преподавателя кафедры тыла Военно-транспортной академии. Награжден юбилейной медалью «20 лет РККА».

профессионализма и уникальные творческие навыки, которые находили многообразное применение как непосредственно в военной сфере, так и в культурной жизни страны.

Оценивая современный период развития отечественной военно-капельмейстерской школы, необходимо отметить, что в настоящее время Военный институт (военных дирижеров) Военного университета имени князя Александра Невского является единственным в мире учебным заведением, выпускающим музыкантов указанного профиля. Программа обучения в институте предусматривает освоение музыкальных и военно-специальных дисциплин. Курсанты изучают теорию музыки, дирижирование, историю военной музыки, инструментовку, аранжировку, курс фортепиано, а также проходят общевоинскую подготовку. Указанный комплексный подход позволяет молодым музыкантам быть готовыми к выполнению широкого спектра задач – от участия в боевых действиях до организации и проведения концертов, а также воспитательной работы с личным составом.

Сегодня выпускники Института служат в различных частях и подразделениях Вооруженных Сил, регулярно представляя страну на международных фестивалях и конкурсах, способствуя укреплению культурных связей и продуктивному обмену опытом с военными музыкантами из других стран. При этом Институт продолжает развиваться, адаптируя свои программы к актуальным требованиям и приумножая лучшие традиции отечественного военно-музыкального искусства. Таким образом, Военный институт (военных дирижеров) Военного университета выполняет ныне важную образовательную и культурную миссию, что убедительно свидетельствует об уникальности названного образовательного учреждения.

История формирования и развития военно-капельмейстерской школы в России свидетельствует о том, что военная музыка неизменно была и остается в наши дни важнейшим достоянием отечественной культуры. Накопленный опыт и профессиональные достижения лучших представителей этой сферы

позволили русской военной музыке с полным основанием занять ведущее место в современном культуротворческом процессе.

## **1.2. Творчество военных капельмейстеров в свете концертной деятельности духовых оркестров второй половины XIX – начала XX в.<sup>7</sup>**

Представители русского музыкального искусства проявляли большой интерес к работе военных оркестров. В известной статье «Европейский концерт» В. В. Стасов отметил этот факт: «Разве не заключается большая важность в военных оркестрах в том, что они играют и как играют?! Теперь нельзя более смотреть на эти оркестры свысока, презрительно; это была бы непростибельная близорукость. Нынче нельзя уже оставаться при мнении, что военная музыка – ну, она и существует для военных. <...> Нет, это неправда, роль ее ныне уже не та. Она существует для всего народа, она принадлежит всем. Военные оркестры – проводники не только одной военной, но и всяческой музыки в массу народную» [Стасов, 1977, том I, с. 177–178].

На протяжении XIX века, благодаря введению кларнетов и саксофонов в состав военных оркестров, целенаправленно совершенствовался их выразительный и технический потенциал. Передовые музыканты России того времени (А. А. Алябьев, А. Г. Рубинштейн, Н. А. Римский-Корсаков, Ц. А. Кюи) высоко оценивали художественные возможности подобных коллективов. В связи с этим наметилась тенденция к расширению концертного репертуара военных оркестров, чему содействовала активизация соответствующей деятельности последних. Так, еще в первой половине XIX столетия приобрели несо-

---

<sup>7</sup> При написании параграфа были использованы материалы опубликованного исследования соискателя, см.: Зубарев, С. А. Академическая музыка в практике отечественных военных оркестров XIX – начала XXI века [Текст] / С. А. Зубарев // Дом Бурганова: Пространство культуры. – 2022. – Т. 18. – № 4. – С. 56–65.

мненную значимость транскрипторские опусы капельмейстеров и аранжировщиков. Репертуар военных оркестров пополнялся множеством произведений академической музыки. Среди них – хор и ария из оперы «Сомнамбула» В. Беллини в обработке Ф. Б. Гаазе, которая была опубликована в «Военно-музыкальном альбоме» в 1814 году. Помимо этого, необходимо отметить увертюру к опере «Сельский староста», марш, хор, застольную песню из оперы «Ундина», дуэт из оперы «Бианка» и «Военную песню с хором» (слова К. Горчакова), включенные в «Альбом для военной музыки» А. Ф. Львова (издан в Петербурге в 1857 году). Названный «Альбом» объединил переложения и аранжировки для военного оркестра увертюр и отрывков из опер названного автора, в свое время ставившихся на оперных сценах, но не получивших широкого распространения.

В петербургской прессе тридцатых–сороковых годов XIX века содержатся разнообразные сообщения о концертных выступлениях военных оркестров в садах и парках столицы. К этой сфере деятельности упомянутых коллективов относились также проводившиеся ежегодно (с 1813 по 1913 г.) «инвалидные» концерты, возникшие на волне патриотического подъема и роста национального самосознания в обществе по окончании Отечественной войны 1812 года. Основная цель «инвалидных» концертов заключалась в сборе средств для оказания материальной помощи потерпевшим в ходе военных действий. Эта многолетняя традиция, весьма гуманная по своей сути, вызывала симпатии у широких слоев населения. «Инвалидные» концерты, несомненно, представляются ныне передовым явлением и в художественном отношении: из военных оркестров формировались сводные коллективы, что способствовало расширению и обогащению исполнительских возможностей подобных «содружеств». В связи с этим военным капельмейстерам приходилось аранжировать и инструментовать произведения для вновь созданных оркестровых составов. Программы «инвалидных» концертов этого периода отличались разнообразием, начиная с военно-патриотических песен или маршей и заканчивая музыкальными произведениями крупной формы отечественных и зарубежных

композиторов: К. В. Глюка, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, М. И. Глинки, А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского. При этом на протяжении многих лет в программы указанных концертов включались традиционные «Куплеты 1814 года» К. А. Кавоса, исполнение которых считалось обязательным. Упомянутые «Куплеты...» были написаны в честь торжественного входа и шествия русской армии по Парижу под командованием генерала Н. Раевского. Кроме того, в соответствующих программах нередко фигурировал «Большой марш на вступление победоносных российских войск во Франкфурт-на-Майне» А. И. Дерфельдта (отца), аранжированный автором (им же осуществлялось общее руководство указанными «инвалидными» концертами).

Когда руководство концертной деятельностью было поручено Ф. Б. Гаазе, в репертуаре военных оркестров появились новые пьесы, специально аранжированные для исполнения духовым оркестром. Сам Ф. Б. Гаазе, обладая выдающимися способностями в области инструментовки, создал множество подобных пьес для военных коллективов, включая Увертюру к «Эгмонту», фортепианные сонаты Л. Бетховена, «Гармонию, подражающую ноктюрну» и «Вальс» И. Н. Гуммеля. Выполненная Ф. Б. Гаазе аранжировка Увертюры к опере «Иудейка» Ф. Галеви вызвала бурный восторг у публики; один из основоположников русского музыкознания В. Ф. Одоевский вскоре откликнулся на исполнение положительной рецензией. На протяжении многих лет существования «инвалидных концертов» слушатели всегда позитивно высказывались о выступлениях военных музыкантов. (В настоящее время происходит повсеместное возрождение аналогичных благотворительных мероприятий.)

Освещаемый период характеризуется выдвижением на первый план целой плеяды талантливых русских капельмейстеров. Заслуживает особого упоминания А. Чапиевский, прошедший все этапы карьеры военного музыканта и назначенный главным дирижером войск гвардии. Выдающимся скрипачом и композитором являлся А. Есаулов, который был дружен с А. С. Пушкиным и

сочинил несколько романсов на его стихи. Необходимо отметить и П. Кривицкого, долгое время служившего в лейб-гвардии Гренадерском, Гусарском и 1-м учебном Карабинерском полках, а затем, благодаря своей яркой музыкальной одаренности, занявшим ответственную должность корпусного дирижера.

В качестве показательного примера успешной концертной деятельности военного коллектива могут быть рассмотрены выступления казачьего оркестра под руководством известного русского композитора А. А. Алябьева в Тобольске. Как сообщает А. В. Булычева, «приехав в Тобольск в 1828 году, Алябьев застал там огромный хор Войскового казачьего училища и два соперничавших оркестра – военный и полковой казачий. Этот последний был только что переведен из Омска. Основал его С. Б. Броневский, наказной атаман Сибирского казачьего войска, затем начальник штаба Сибирского корпуса. Когда (в 1813 году) в Сибирь прибыли пленные немцы, чехи и поляки, он вытребовал к себе в войско 25 лучших музыкантов, подобрал им учеников, заказал инструменты. С этим-то превосходным оркестром Алябьев и работал, успевая также обучать музыке сына Броневского» [Булычева, 2013, с. 18]. Исследователь упоминает ряд духовных произведений, исполнявшихся Алябьевым с участием военных музыкантов, – «Отче наш», «На Тя, Господи, уповах», «Боже, Царя храни», «Да исправится молитва моя». Надлежит заметить, что звучание перечисленных (и других) сочинений, которые фигурировали в тогдашних концертах, несколько отличалось от современного. Это объясняется историческими причинами: некоторые инструменты в дальнейшем вышли из употребления, другие подверглись серьезным конструктивным изменениям и т. д. Чтобы сейчас воспроизвести музыку, сочиненную Алябьевым для военного оркестра, требуется дополнительная аранжировка. В то время басовую линию исполняли в унисон, большинству инструментов поручались средние голоса, а тема излагалась преимущественно кларнетами и флейтами. При таком расположении музыкального материала было нелегко провести ведущий мелодический голос, сохраняя громкостно-динамический баланс оркестрового звучания, так как медные инструменты заглушали группу деревянных.

Следует назвать русских военных музыкантов того времени, которые на протяжении многих лет стремились поддерживать и развивать активную и плодотворную концертную деятельность соответствующих коллективов, – А. Дерфельдта, В. Главача, В. Сабателли, И. Оглоблина, М. Владимирова, Г. Зубова, Ф. Эккерта и других. Однако их усилия, поддерживаемые авторитетными деятелями отечественной культуры и призванные способствовать совершенствованию военного оркестра, расширению его репертуара и сферы художественно-просветительской деятельности, встречали сопротивление со стороны консервативных чиновников. Помимо этого, большинство «маленьких» военных оркестров, как правило, не имело надлежащих исполнительских и организационно-финансовых ресурсов для освоения подлинно художественного репертуара. Такие оркестры в основном довольствовались примитивными пьесами, попури, фантазиями, составленными и инструментрованными тем или иным провинциальным капельмейстером, меланхолическими «садовыми» вальсами, легковесными польками, галопами и тому подобными сочинениями, популярными у невзыскательной аудитории обозначенного периода.

Начиная с 1870-х годов, благодаря увеличению штатов и составов, военные оркестры русской армии обретают перспективу исполнения целого ряда сложных композиций из концертного репертуара. Во второй половине XIX века отечественная оперная и симфоническая музыка активно внедряется в репертуар подобных коллективов. Создание многочисленных сюит и попури на темы из опер и балетов русских композиторов является важным аспектом этого процесса. Среди таких произведений выделяются попури А. Дерфельдта на темы из оперы А. Н. Серова «Рогнеда» и аналогичное произведение А. Беккеля, в котором используется музыкальный материал из «Русалки» А. С. Даргомыжского. Следует упомянуть также попури О. Фреймана, вдохновленное «Русланом и Людмилой» М. И. Глинки, а также сочинения «по мотивам» опер А. Н. Верстовского «Аскольдова могила» и С. С. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем». В конце XIX века появляются сюиты и попури, вдохновленные музыкой Н. А. Римского-Корсакова,

М. П. Мусоргского и П. И. Чайковского. В следующем, XX столетии эти композиции становятся неотъемлемой частью репертуара военных оркестров.

На протяжении XIX века военные оркестры занимают центральное место в официальных церемониях, связанных с датами коронации русских самодержцев, днями рождения и именными днями членов царской семьи. Упомянутые коллективы принимают участие в народных празднованиях, молебнах и торжественных шествиях. Кроме того, военные оркестры становятся непременными участниками разнообразных благотворительных акций, внося значимый вклад в общественную жизнь. Показательно, что в 1874 году, когда Россией позиционировалось военно-политическое сближение с Германией, нашу страну посетили два прусских военных оркестра. Один из них, оркестр гвардейского Гренадерского полка под руководством О. Фрезе, с 10 по 23 июля дал серию концертов на открытых площадках Санкт-Петербурга. После завершения выступлений в российской столице названный коллектив продолжил гастроль, отправившись в Москву.

Этот период ознаменовался значительным прогрессом в демократизации военной музыки. Особенно активную роль в концертно-просветительской деятельности играли оркестры гвардии, чьи выступления проходили в Санкт-Петербурге и его пригородах. Периодическая печать той эпохи зафиксировала имена выдающихся военных дирижеров, руководивших публичными концертами гвардейских оркестров. В частности, были упомянуты Ф. Шрадер, Ф. Рюрнер, Е. Хлебников, В. Сабателли и др. Ц. А. Кюи следующим образом описывал один из концертов 1875 года: «Концерты эти принадлежат к разряду концертов *monster* по громадному числу исполнителей. Действительно, 740 музыкантов, 400 полковых певчих, 100 придворных певчих, итого 1240 человек представляют весьма внушительную массу <...> Вид сцены был самый внушительный, красивый и оригинальный. Представьте себе во всю ширину сцены круто поднимающийся наверх амфитеатр из скамеек, густо занятых полковыми музыкантами в их разнообразных мундирах. Так что на всей сцене вы видите только трубы и головы, головы и трубы, возвышающиеся друг на

другом, а на верхней скамье 40 барабанщиков, почти подпирающих головами потолок декорации. А внизу посередине стояли придворные певчие в их красивых кафтанах, а по бокам полковые певчие, расположенные густой массой по росту. Такова внешность. Что же касается исполнения, то по силе звука и отчасти стройности оно не менее внушительно <...> Программа была составлена удачно, и вещи, удобные для исполнения (попурри из “Фрейшютца”, “Заря” Минкуса), произвели значительный эффект стройностью, силою, густотой звука <...> Еще достойно внимания, что в исполняемых пьесах все 740 человек играли с замечательной стройностью, что делает честь и способностям, и трудам дирижера, заведующего хорами музыки войск гвардии г. Вурма» [Военная музыка в Санкт-Петербурге: 1703–2003, с. 109–110].

В июле 1867 года на открытии Всемирной промышленной выставки (Париж) состоялось знаменательное событие в истории российской духовой музыки – конкурс военных оркестров, в котором приняли участие десять коллективов из девяти стран. Авторитетное жюри под руководством Дж. Россини, включавшее в себя таких крупных музыкантов, как А. Тома, Л. Делиб, Г. Бюлов, Фел. Давид, Ж. Кастнер и Э. Ганслик, оценивало выступления указанных коллективов. На престижном музыкальном состязании, проходившем во французской столице, весьма успешное представительство России было обеспечено благодаря участию оркестра Кавалергардского полка. Руководил коллективом А. Дерфельдт, его помощником и вторым дирижером выступал Е. Хлебников. Эти талантливые музыканты продемонстрировали высокое мастерство, укрепляя музыкальный имидж страны на международной арене. Один из дирижеров, участвовавших в конкурсе, В. Випрехт отмечал: «И вот выступили русские. Их внешний вид, касающийся одежды и убранства, с эффектными бронированными шлемами, произвел внушительное впечатление и... оживил интерес публики. Они сыграли по своему выбору увертюру “Жизнь за царя” Глинки. Эта увертюра имеет скорее форму фантазии на русские национальные

темы<sup>8</sup>. Она была исполнена великолепно, в подлинно народной манере. Общее воздействие этой музыки было воинственно-характерным. <...> Исполнительские возможности этого оркестра действительно произвели тем более неожиданное впечатление, что господствовало всеобщее мнение, будто русские в инструментальной музыке якобы продвинулись не столь далеко, как другие нации» [Wieprecht, 1885, S. 34].

В 1897 году оркестр лейб-гвардии Преображенского полка под руководством А. А. Фридмана вновь представлял русскую военную музыку в Париже. Среди произведений, включенных в репертуар оркестра, были увертюры к операм М. И. Глинки, фрагменты из произведений П. И. Чайковского, таких как «Евгений Онегин», «Лебединое озеро» и «Пиковая дама», а также марши из оперы «Пророк» Дж. Мейербера и оратории «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза. Кроме того, оркестр исполнил сочинения А. С. Даргомыжского, А. Г. Рубинштейна и других отечественных композиторов.

Большая заслуга в расширении репертуара военных оркестров принадлежит Н. А. Римского-Корсакову, который, будучи признанным мастером оркестровки, выполнил целый ряд аранжировок и переложений танцевальных пьес (вальсов, полек, мазурок), увертюр и фантазий. «Во время инспекторства Римского-Корсакова репертуар военно-морских оркестров приобрел особенную широту. Исполнялись аранжировки (в т. ч. сделанные Николаем Андреевичем) отрывков из опер Вагнера, Вебера, Верди, Глинки, Гуно, Даргомыжского, Доницетти, Дютша, Мейербера, Обера, Россини, Серова, попури из оперетт Оффенбаха, балетов Минкуса, Пуни; обработки инструментальных произведений Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шопена, Глинки, вальсов Иог. Штрауса» [Шаванов, 2011]. К примеру, в концерте «шести соединенных хоров музыки Морского ведомства» под управлением Н. А. Римского-Корсакова, состоявшемся 27 октября 1874 года, прозвучали: Увертюра к трагедии «Эгмонт» Л. Бетховена, Ноктюрн и Свадебный марш из

---

<sup>8</sup> Випрехт ошибся, приняв фантазию Дерфельдта, исполненную на конкурсе, за увертюру Глинки, объявленную в программе.

Сюиты «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона, «Молитва» из оперы «Фенелла (Немая из Портичи)» Д. Обера, Ария из оперы «Роберт-Дьявол», Марш из оперы «Пророк», Каватина из оперы «Гугеноты» Дж. Мейербера, «Похоронный марш» из Сонаты b-moll Ф. Шопена, Марш b-moll Ф. Шуберта, Интродукция к опере «Лоэнгрин» Р. Вагнера, «Марокканский марш» Л. Мейера, Краковяк и Финал («Славься») из оперы «Жизнь за Царя» М. И. Глинки.

В годы своей работы с оркестром в Кронштадте Н. А. Римский-Корсаков активно изучал духовые инструменты, что способствовало последующему созданию произведений для солирующих инструментов в сопровождении духового оркестра (Вариации для гобоя и Концерт для тромбона). Эти сочинения и сегодня звучат на исполнительских конкурсах, тогда как адаптированные версии (для солирующего инструмента и фортепиано) занимают одно из приоритетных мест в педагогическом репертуаре музыкальных вузов и колледжей. В целом композитор уделял значительное внимание трем взаимосвязанным сферам профессиональной деятельности – работе над оригинальными произведениями, аранжировке многочисленных образцов классической музыки и регулярным выступлениям сводного Военно-морского оркестра.

В конце XIX – начале XX века прослеживается тенденция к развитию сотрудничества между Россией и Францией как на политическом, так и на культурном уровне. Важную роль в данном процессе сыграли парижские гастроли русских военных оркестров. Хотя они не могли соперничать по масштабам и художественному влиянию с выступлениями таких известных артистов, как Ф. Шаляпин или «Русский балет» С. Дягилева, эти гастроли заложили основу для дальнейших культурных обменов между двумя великими нациями. Отечественные военные оркестры являлись символом не только военной мощи нашего государства, но и художественных достижений России. Их выступления за рубежом уподоблялись своеобразным дипломатическим миссиям, демонстрируя высокий уровень русской музыкальной культуры и способствуя ее позитивному восприятию в Европе.

В начале XX столетия наблюдался общий рост численности отечественной армии, что повлекло за собой аналогичное увеличение количества военных оркестров. С начала 1901 года руководство коллективами Петербургского военного округа и «хорами музыки» войск гвардии было поручено В. Г. Сабателли<sup>9</sup>. Кроме того, весьма продуктивная работа с военными оркестрами в столице осуществлялась и другими видными деятелями отечественного музыкально-исполнительского искусства. Особого упоминания заслуживают выпускники Петербургской консерватории, ученики В. В. Вурма – И. И. Армсгеймер и А. Б. Гордон.

Тем не менее, квалифицированные и образованные капельмейстеры в армии по-прежнему оставались редкостью. Большинство руководителей провинциальных оркестров не имело специального образования. Процесс их назначения на должности, как правило, зависел от решений армейского командования, не всегда отличавшегося достаточной компетентностью в указанной сфере и зачастую ориентировавшегося на личные связи или субъективные предпочтения. Не случайно в отечественной прессе тех лет регулярно публиковались критические статьи, характеризовавшие ситуацию в области военной музыки и предлагавшие различные подходы к решению тех или иных проблем.

В частности, положение военных оркестров в России было тщательно проанализировано и детально описано в публикациях М. В. Владимирова «Военная музыка в России» [Владимиров, 1899, № 38] и Г. Н. Зубова «О положении военной музыки в России» [Зубов, 1903]. Оба указанных автора были не только образованными музыкантами, но и бывшими военными капельмейстерами. Это позволяло им, не ограничиваясь критическими обзорами текущего состояния российских военных оркестров, предложить целую серию насущных реформ. В первую очередь, рекомендовалось разработать и повсеместно

---

<sup>9</sup> Его музыкальный талант высоко оценивался современниками. Оркестр под управлением Сабателли еще в 1890-х годах прославился благодаря успешным выступлениям в Павловске и Царском Селе. С начала XX века, вплоть до Первой мировой войны, Сабателли возглавлял объединенный военный оркестр, который выступал на «инвалидных» концертах в Петербурге.

внедрить систему профессиональных экзаменов для претендентов на должности капельмейстеров, что обеспечило бы взыскательный и строгий отбор соответствующих специалистов. Кроме того, констатировалась очевидная необходимость реформирования существующей образовательной системы для подготовки капельмейстеров. Их официальное назначение на государственную службу должно было подразумевать предоставление определенных дисциплинарных полномочий по отношению к оркестрантам. Весьма перспективными инициативами являлись организация конгресса военных капельмейстеров, целенаправленно координирующего их деятельность, а также выпуск специализированного журнала. Помимо этого, предлагалось организовывать исполнительские конкурсы для военных оркестров, что способствовало бы повышению профессионального уровня многих отечественных коллективов.

В начале XX столетия российским оркестрам по-прежнему отводилась существенная роль в сохранении и приумножении отечественных военных традиций – подразумевается участие в торжественных церемониях, праздниках, маршевых перемещениях войсковых частей и даже непосредственно в боевых действиях. Безусловно, с развитием военного искусства и изменением боевых стратегий роль военной музыки на поле боя неуклонно сокращалась, в отличие от ее широкого использования на протяжении XVIII–XIX веков. Однако, несмотря на все подобные изменения, отечественные военные оркестры продолжали активно участвовать в боевых действиях вплоть до окончания предоктябрьского периода. Речь идет, в частности, о Русско-японской войне 1904–1905 годов и Первой мировой войне (1914–1918 гг.).

Наглядным подтверждением сказанному являются драматические события, происходившие 9 февраля 1904 года, когда в корейском порту Чемульпо японской эскадрой было осуществлено вероломное нападение на российский крейсер «Варяг». Известно, что в данный период здесь же были пришвартованы военные корабли Франции, Англии, Италии и США. Помимо экипажей, на этих кораблях размещались оркестры, традиционно принимавшие участие в боевых операциях. Стремясь поддержать наших моряков, вынужденных

вступить в неравный бой, зарубежные оркестры демонстративно исполняли гимн России. В свою очередь, оркестр, располагавшийся на «Варяге», отдавал аналогичные музыкальные почести, поочередно играя гимны вышеперечисленных государств. И в дальнейшем, перекрывая грохот взрывов, громкие выкрики боевых распоряжений и стоны раненых, оркестр и экипаж российского корабля продолжали исполнять мелодии и песни патриотического содержания. Известно также немало других примеров, связанных с непосредственным участием отечественных оркестровых коллективов в сражениях того времени.

Концертные программы, исполняемые военными оркестрами в начале XX века, отличались протяженностью, жанровым и стилистическим разнообразием; значимой составляющей подобных выступлений, как правило, являлись переложения оркестровой «музыкальной классики». В соответствующий репертуар включались увертюры и фрагменты из популярных опер, оперетт и балетов, а также танцевальные пьесы. Нередко исполнялись попури, в которых фигурировал музыкальный материал из произведений великих мастеров – Дж. Россини, К. М. Вебера, Дж. Верди, Р. Вагнера, Ж. Бизе, а также оперетт И. Штрауса, Ф. Зуппе и Ж. Оффенбаха. На рубеже столетий концертные программы военных коллективов обогатились аналогичными произведениями, вдохновленными русской оперной классикой. Наибольшую популярность приобрели вновь сочиненные попури на темы из опер крупнейших отечественных композиторов: «Демон» А. Г. Рубинштейна, «Хованщина» М. П. Мусоргского, позднее – «Псковитянка», «Садко», «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова. Эти произведения, связанные с классическим музыкальным наследием, явились важной составной частью исполнительской традиции вышеуказанного исторического периода.

В эти годы активизировалась деятельность небольших издательств, специализировавшихся на литографированной публикации репертуарных сборников для военных оркестров – маршей, концертных номеров и др. Исходя из фактического спроса, владельцы подобных издательств нередко заказывали квалифицированным музыкантам аранжировки для определенных составов.

Заметный вклад в развитие данной сферы нотоиздательства вносили специализированные учреждения, такие как петербургское Бюро военной инструментовки и его аналог в Симферополе, основанный Я. И. Богорадом в 1903 году. Развитию и обогащению репертуара духовых оркестров способствовал выход из печати в 1904 году первого отечественного «Руководства к военной инструментовке», автором которого был Г. И. Ихильчик, военный капельмейстер 3-го Кубанского пластунского батальона, базировавшегося в Пятигорске.

В оркестровых концертных программах указанного периода нередко появлялись сочинения, вдохновленные важными историческими событиями и знаменательными датами. Среди таких композиций, в которых доминировали возвышенно-гимнические образы (периодически оттеняемые «батально-изобразительными» эпизодами), некоторую известность приобрели «Военная увертюра» Е. Неймана, «Великая Русь» М. Владимирова и «Торжественная увертюра» Г. Варлиха. Впрочем, ярко выраженная патриотическая (даже несколько официозная, что отмечалось специалистами) направленность этих произведений все же не позволила им утвердиться в классическом репертуаре военных оркестров.

Напротив, большую популярность приобрели концертные пьесы, созданные русскими военными капельмейстерами и родственные городской народно-песенной и романсовой лирике. Вальсы, в настоящее время нередко именуемые «старинными вальсами» и сочинявшиеся на рубеже XIX–XX веков, стали общепризнанными символами предоктябрьской эпохи и до сих пор широко представлены в репертуаре современных военных оркестров. К числу таких произведений могут быть причислены «Осенний сон» А. Джойса, «Оборванные струны» П. Гапона, «Грусть» Н. Бакалейникова, «Тоска» М. Обычайко, а также «Дунайские волны» И. Ивановича и «Ожидание» Г. Китлера. Особого упоминания заслуживают «Амурские волны» М. А. Кюсса, «Березка» Е. М. Дрейзина и «На сопках Маньчжурии» И. А. Шатрова, которые завоевали непреходящую популярность благодаря своей искренности, задушевности и проникновенному лиризму.

Следует заметить, что на рубеже XIX–XX веков маршевая литература и оригинальные концертные произведения для духового оркестра зачастую опирались на русские народные мелодии и оперные мотивы. Попурри и фантазии, разрабатывавшие указанный тематический материал, стали неотъемлемой частью концертных выступлений отечественных военных оркестров. Эти свободные музыкальные формы позволяли композиторам творчески перерабатывать заимствованные темы, создавая новые, увлекательные и доступные для широкой аудитории произведения. Популярность таких сочинений, исполнявшихся военными оркестрами, объяснялась присутствием узнаваемых мелодий и доступностью изложения. Не случайно капельмейстеры активно включали покурри и фантазии в оркестровый репертуар, что придавало соответствующим концертам видимое разнообразие и привлекало многочисленных слушателей. Отметим также, что упомянутые произведения, будучи украшением концертных программ, в равной мере способствовали популяризации русской музыки – в равной степени у тогдашней военной аудитории и широкой «всесословной» публики. Значимым фактором, содействовавшим распространению этих сочинений, явились их публикации для различных типов оркестров. Музыкальные издательства стремились параллельно выпускать исполнительские «версии» популярных пьес не только для коллективов смешанного состава, но и для полковых оркестров, включавших в себя только медные инструменты. Это позволяло фактически любому военному оркестру, независимо от его «специализации», разучивать и в дальнейшем исполнять вновь созданные произведения на фольклорные и оперные темы.

В целом, на рубеже XX века российский «музыкальный ландшафт» обогатился множеством оригинальных композиций для духовых оркестров. При этом, в отличие от сугубо «официозных» маршей и пьес, сочиняемых по заказу, наибольшую известность приобрели сочинения отечественных военных капельмейстеров, отличавшиеся трогательной искренностью, сердечностью и близостью к традициям народно-песенного искусства.

### **1.3. Значение русской академической музыки в развитии концертной практики советского периода**

После Октябрьской революции процесс формирования репертуара военных оркестров сопровождался определенными затруднениями. С одной стороны, в политическом руководстве Советской России изначально доминировал утилитарный подход к музыкальной культуре. Считалось, что музыка призвана воздействовать на широкие народные массы, вследствие чего репертуарным «фундаментом» концертных программ любых профессиональных исполнительских коллективов должно стать народно-песенное творчество. В дальнейшем, на рубеже 1920–1930-х годов, возобладала иная тенденция, связанная с «просветительским» охватом максимально широкой аудитории и целенаправленной «академизацией» вновь создаваемых концертных пьес как стимулом для совершенствования мастерства дирижеров и оркестрантов. К сочинению оригинальных произведений для военных духовых коллективов привлекались наиболее авторитетные отечественные композиторы – М. М. Ипполитов-Иванов, С. Н. Василенко, Р. М. Глиэр, Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, А. И. Хачатурян, Д. Д. Шостакович и другие.

В первые годы Советской власти лучшим в стране был признан Образцовый военный оркестр РСФСР. Названный коллектив не только выступал с программами духовой музыки, но и регулярно аккомпанировал известным концертирующим солистам, участвовал в крупнейших политических мероприятиях и других значимых общественных событиях. Исполнительский потенциал оркестра во многом предопределялся творческими достижениями его лидеров – выдающихся отечественных музыкантов М. Табакова, А. Адамова, В. Блажевича, В. Солодueva и других. Их высочайший профессионализм являлся основным критерием оценки художественного уровня коллектива. Не

случайно указанному оркестру было доверено сопровождать выступления всемирно известных певцов А. Неждановой, Л. Собинова, И. Тартакова, а также инструменталистов Л. Цейтлина, М. Полякина и др.

Выступлениями Образцового военного оркестра РСФСР сопровождались резонансные политические события тех лет – Третий Всемирный конгресс Коминтерна и Пятый Всероссийский съезд комсомола. В репертуаре данного коллектива были представлены обработки революционных песен, военные марши, а также произведения русских и западноевропейских композиторов академической традиции. Одной из важных инициатив Образцового оркестра явилась серия выступлений в пользу инвалидов Гражданской войны. На протяжении одного сезона оркестр периодически анонсировал концертные программы, после исполнения которых собранные средства направлялись социальным учреждениям для поддержки той или иной группы пострадавших. Руководство оркестром в этот период осуществлялось целым рядом выдающихся музыкантов – М. Ипполитовым-Ивановым, Н. Малько, В. Мессманом, В. Суком, Ф. Эккертом, Н. Федоровым. Под их управлением в ходе концертов неоднократно звучали классические произведения отечественных и зарубежных композиторов (П. И. Чайковского, Л. Бетховена, Ф. Листа, Р. Вагнера и других), что свидетельствует о высоком уровне музыкальной культуры и разнообразии репертуара данного коллектива.

Сходная тенденция прослеживалась в концертной деятельности С. А. Чернецкого, назначенного инспектором по оркестровому делу при строевом отделе РККА и внесшего значительный вклад в расширение служебно-строевого репертуарного «диапазона» в первой половине XX века. С. А. Чернецкий всемерно поддерживал традиции исполнения академической музыки военными оркестрами в концертных программах для широкой аудитории. В частности, на протяжении 1 отделения концерта сводного оркестра (1933 год, Центральный дом Красной Армии им. М. В. Фрунзе) под руководством С. А. Чернецкого были исполнены следующие произведения: Ф. Лист – «Прелюды», А. П. Бородин – «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь»,

П. И. Чайковский – Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», «Итальянское каприччио», Вас. С. Калинников – Первая симфония (I часть), Н. А. Римский-Корсаков – «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» [Гольдфарб, Диев, Кочepasов, Слабаков, Тутунов, 1977, с. 139]. Особое внимание аудитории привлекли сцены и эпизоды из двух оперных шедевров, весьма своеобразно преломляющих историческую тему и побуждающих к размышлениям о событиях из эпохи Древней Руси.

Под редакцией С. А. Чернецкого в 1930 году были изданы сборник «Служебно-строевой репертуар военных оркестров РККА», основное содержание которого составляла маршевая музыка, а также «Сборник концертных пьес для оркестров Красной Армии». В последнем фигурировали переложения нескольких широко известных произведений русских композиторов: Прелюдии ор. 23 № 5 и «Итальянской польки» С. В. Рахманинова, «Третьей песни Леля» из оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, «Половецких плясок» (№ 17) из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина. Как отмечает современный исследователь, «при непосредственном руководстве С. А. Чернецкого за короткое время были составлены и изданы многочисленные сборники произведений служебно-строевого и концертного репертуаров, включавшие в себя, в том числе, и революционные марши, и песни. Всего же Инспекцией военных оркестров РККА, возглавляемой С. А. Чернецким, за 20–30-е годы XX века было выпущено двадцать серий нотных изданий, в которые вошли более 300 различных произведений для духового оркестра – от маршей, вальсов и мазурок до переложений произведений классической русской и зарубежной музыки» [Цицанкин, 2015, с. 98].

В этот же период появляются вновь созданные марши известных советских композиторов – «Марш Красной армии» Р. М. Глиэра, «Походный марш Красной армии» С. Н. Василенко, «Торжественный марш» Н. П. Иванова-Радкевича, «Восточный марш» А. Г. Тер-Гевондяна и др. Оценивая тогдашний концертный репертуар военных оркестров и значение академического наследия в его формировании, необходимо отметить вклад молодых авторов –

А. И. Хачатуряна, В. И. Мурадели, Н. К. Чемберджи, творчество которых весьма ярко и самобытно репрезентировало «диалог» народной музыкальной культуры и мировой художественной классики. На рубеже 1930–1940-х годов жанровый диапазон указанной сферы творчества советских композиторов достиг необычайной широты и разнообразия. Помимо произведений малых форм, в этот период создавались увертюры и сюиты, симфонические поэмы и циклические симфонии, отличавшиеся богатством образного содержания, масштабностью, нередко – острыми драматическими конфликтами.

Концертная деятельность военных оркестров достигла значительного размаха к началу Великой Отечественной войны. С 1930 по 1940 годы регулярно публиковалась серия под названием «Сборники концертных пьес для военных оркестров РККА», в которой были представлены сочинения различных жанров и стилей. На протяжении указанного периода в программах, исполняемых отечественными коллективами, регулярно фигурировала академическая музыка русских композиторов-классиков – она рассматривалась как важный фактор современного патриотического воспитания. Наглядное тому подтверждение – концерт, состоявшийся 28 августа 1933 года и посвященный выпуску слушателей курсов усовершенствования военных капельмейстеров РККА при Краснознаменной Военной Академии имени М. В. Фрунзе. В программу были включены такие произведения, как Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» и «Итальянское каприччио» П. И. Чайковского, I часть Симфонии № 1 Вас. С. Калинникова, «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина и «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова. В концерте приняли участие оркестр Центральной школы ОГПУ под управлением В. И. Агапкина, объединенный оркестр Высшей пограничной школы и Отдельной дивизии особого назначения ОГПУ, которым дирижировали Ф. И. Николаевский и А. Я. Мещеряков, а также оркестр курсантов Военно-капельмейстерского класса под руководством В. Я. Гурфинкеля.

На протяжении всех предвоенных лет культурная жизнь Красной Армии в значительной степени определялась концертной деятельностью «образцовых» военных коллективов, охватывавшей многочисленные клубы войсковых частей и Дома Красной Армии. К числу подобных коллективов принадлежал Отдельный показательный оркестр Народного комиссариата обороны СССР, считавшийся в ту пору неким эталоном для всех военно-оркестровых подразделений Вооруженных Сил. Среди других ведущих оркестров того времени, стремившихся поддерживать интенсивный ритм концертной жизни, необходимо упомянуть Образцовый оркестр Ленинградского военного округа, духовой оркестр подводников Северного флота, а также духовой оркестр Военно-Воздушной ордена Ленина Академии РККА имени В. Е. Жуковского. Репертуар военных оркестров становился все более разнообразным; они исполняли музыку К. М. Вебера, Ф. Листа, Дж. Верди, А. Дворжака, М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова и других композиторов. При этом, учитывая вышеназванную патристическую ориентацию концертных программ, особое внимание уделялось именно аранжировкам русской симфонической классики XIX – начала XX столетий. Об этом свидетельствовали и вновь разрабатываемые «Школы...» обучения игре на духовых инструментах, адресованные будущим военным музыкантам. Так, В. М. Блажевич – один из основоположников отечественной школы игры на тромбоне и тубе – в своих пособиях использовал многочисленные фрагменты из отечественной академической оркестровой литературы в качестве упражнений. Будущие капельмейстеры, обучавшиеся по его методике, затем включали соответствующие произведения в свой репертуар для концертного исполнения. В 1940 году был опубликован сборник произведений П. И. Чайковского (из упоминавшейся ранее серии «Сборники концертных пьес для военных оркестров РККА»), приуроченный к 100-летию со дня рождения великого композитора. Необходимо отметить особый вклад инструментовщиков, готовивших произведения П. И. Чайковского для этого издания, –

П. Иванова-Радкевича, В. Агапкина, П. Леонтьева и Б. Миллера (назначенного к тому времени старшим капельмейстером Отдельного образцово-показательного оркестра Наркомата Обороны СССР).

В период Великой Отечественной войны современный концертный репертуар, формируемый советскими композиторами и аранжировщиками, по-прежнему тяготеет к претворению интонаций русских народных песен и танцев. К примеру, многообразные связи с фольклором прослеживаются в сочинениях Н. Я. Мясковского, Б. Т. Кожевникова, М. Л. Старокадомского и других мастеров. Постепенно основой служебно-строевого репертуара становятся марши, опирающиеся на музыкальный материал народно-песенного творчества. Кроме того, в репертуаре военных оркестров появляются произведения В. А. Моцарта, К. Фауста, Ф. Госсека, И. Кальмана. При этом, естественно, сохраняется магистральная тенденция к преобладанию военно-патриотической тематики во всех основных жанрах. Символом этого времени становится знаменитая Симфония № 7 («Ленинградская») Д. Д. Шостаковича. Военные капельмейстеры в указанный сложный период ориентируются на концертные выступления с оркестрами различных составов, активно пополняя существующий фонд инструментовок и аранжировок разнообразного репертуара.

Целенаправленному развитию военно-музыкального исполнительства, последовательному расширению функций военных оркестров благоприятствуют и некоторые организационные меры. Наглядным тому подтверждением является Приказ № 071 от 27 марта 1944 года «Об улучшении военно-оркестровой службы в Красной Армии», подписанный первым заместителем Народного комиссара обороны. Согласно этому распоряжению, повсеместно осуществляется расформирование нештатных духовых оркестров, их личный состав и имущество переподчиняются оркестровым коллективам войсковых частей и соединений. Организуются регулярные занятия по специальной и строевой подготовке для вновь прибывшего пополнения указанных коллективов. Создаются учебные военные оркестры, необходимые для профессионального совершенствования малоквалифицированных музыкантов. В связи с

острой необходимостью ремонта значительной части музыкальных инструментов, которые эксплуатируются вышеперечисленными коллективами, создаются специализированные мастерские в Московском, Уральском, Киевском, Северо-Кавказском и Среднеазиатском военных округах, на Дальневосточном и Забайкальском фронтах.

Вместе с тем, заслуживают внимания ощутимые проблемы, связанные с кадровым обеспечением руководства отечественными военными оркестрами. До 1941 года военным дирижерам, получавшим профессиональное образование, нередко выдавались «свободные дипломы», вследствие чего не каждый из выпускников становился капельмейстером «профильного» коллектива, зачастую отдавая предпочтение «более престижному» симфоническому оркестру. «Но <...> к диплому прилагалась небольшая книжечка, военный билет начсостава Красной армии, где было написано непонятное: А “5”. При этом в графе “специальность” значилось вполне определенное: “военный капельмейстер”. Тогда, давно, это воспринималось как-то слишком просто. Совершенно не думалось о том, что когда-нибудь это может оказаться реальной действительностью, что небольшая серенькая книжечка с красной звездочкой на верхней ее части станет документом, решающим жизнь и судьбу владельца» [Юренев, 2020, с.8]. Во время Великой Отечественной войны такие «вольноопределяющиеся» дирижеры были мобилизованы в качестве военных капельмейстеров в соответствующие оркестры, и обнаружившийся дефицит профессиональных навыков следовало оперативно восполнять в процессе непосредственной практической деятельности.

Другая проблема, связанная с функционированием создаваемых полковых оркестров, заключалась в дефиците музыкального материала, который мог быть использован для выполнения аранжировок. Соответствующие нотные библиотеки или архивы, как правило, здесь отсутствовали. Работа началась буквально «с нуля»: к примеру, вновь назначенный капельмейстер или аранжировщик вспоминал, как звучит «Интернационал», и пытался восстано-

вить партитуру, советуясь при этом со старшиной оркестра и другими музыкантами, которые служили ранее в военных коллективах. Один из мемуаристов следующим образом описывает подобный процесс фиксации оркестровой партитуры: «Отойдя в сторону от дороги, под большими зелеными деревьями Егоров сел и начал вспоминать, как выглядит партитура для военного оркестра. Так. Все духовые инструменты, в своем большинстве транспонирующие, пишутся нормально. Только басы, флейты да гобои с фаготами. И, кстати, у нас нет ни флейт, ни гобоев, ни фаготов. Значит, самое легкое отсутствует. Трубы, тенора, баритоны – это “бейные” инструменты, следовательно, их писать надо на тон выше. Это легко <...> А вот альты – хуже всего. Они в строе “С”. Ми-бемоль. Значит, если альту писать “до”, то звучать будет “ми-бемоль”. Выходит, чтобы альты звучали как нужно и звук их совпадал с нормальным звучанием, в строе “до”, писать для них надо на малую терцию ниже! Это хуже, но после пяти-шести ошибок разовьется навык. Ну что ж, будем писать ноты. Да! А в каких тональностях их писать?!» [Юренев, 2020, с.40-41].

В равной степени требовалось оперативное изучение служебно-строевого репертуара – «Встречных маршей», «Развода караулов» и пр. Гражданские лица, работавшие до Великой Отечественной войны в симфонических коллективах, не были знакомы с подобным музыкальным материалом, который заимствовался из приложения к Строевому уставу (где цитируются только начальные такты основной мелодии каждого представляемого сочинения). Вследствие этого возникали многочисленные «авторские версии» рекомендованных маршей и гимнов, исполнявшиеся вплоть до конца войны. Значительное количество упомянутых «версий» фактически создавалось непосредственно капельмейстерами, с последующим хранением нотных рукописей в соответствующих воинских частях. Более того, руководство отдельными военными коллективами, учитывая дефицит квалифицированных дирижерских кадров, поручалось наиболее опытным и грамотным оркестрантам. При отсутствии капельмейстерского образования, эти исполнители не могли самостоятельно изложить или аранжировать ту или иную композицию для конкретного

состава. Приходилось разыскивать ноты в других воинских частях, по соседству с которыми дислоцировалось новое воинское формирование. Обнаружив необходимую пьесу, руководитель коллектива был вынужден рекомендовать ее к исполнению без какой-либо адаптации к определенному составу военного оркестра. При отсутствии каких-либо партий, текст дополнялся вынужденными дублировками. Процитируем весьма показательное свидетельство мемуариста о «редактировании» уставного «Встречного марша» при участии оркестрантов: «Работа кипела вовсю. “Встречный марш” был переписан, из “Сборника маршей” было подобрано три легких марша, о которых подавляющее большинство музыкантов высказалось так: мол, “когда-то их играли”. Надо было только приписать недостающие партии, а это было уже простым делом. К большому счастью, отсутствовали партии 2-го тенора, 2-го альта, 1-го баса, ударных инструментов, флейты. Задача была несложная. Словом, к трем часам дня, примерно так же, как и вчера, оркестр уже сидел на своих местах» [Юренев, 2020, с.47].

По окончании Великой Отечественной войны приоритетной сферой в профессиональной деятельности военных дирижеров становится инструментовка. В Приказе Министра обороны Союза ССР № 4 от 10.01.1955 года были указаны важнейшие мотивации для создания оригинальных работ в этой области, а именно: военные оркестры должны проводить концерты популярной музыки, концерты-лекции и обеспечивать досуг личного состава [Ордонанс-гауз, 2019, с. 848–861]. Исходя из этого, разрешалось включать в репертуар того или иного оркестра новые произведения, инструментованные военными дирижерами. Более того, вновь утвержденные требования, адресованные каждому руководителю подобного коллектива, предписывали в течение года разучить и исполнить не менее четырех новых концертных программ, что подразумевало необходимость инструментовки и аранжировки соответствующего репертуара. При составлении конкретной программы военному дирижеру следовало учитывать разнообразие форм концертно-художественной работы, творчески

подходя к отбору исполняемых произведений, ориентируясь на интересы личного состава, рекомендации начальника клуба и заместителя командира по политической части.

В свою очередь, любой военный оркестр отличался некими индивидуальными характеристиками (состав, уровень подготовки музыкантов и т. д.). Поскольку в этот период уже был преодолен дефицит нотного материала, относящегося к служебно-строевому репертуару, необходимо было расширять диапазон концертных выступлений, создавая разнообразные авторские инструментовки и аранжировки академической, популярной эстрадной и народной музыки. Отнюдь не случайно в послевоенные годы существенно активизировались контакты военных оркестров с отечественными композиторами и аранжировщиками, своеобразные «творческие обмены» рукописями вновь подготовленных инструментовок, практикуемые дирижерами многих провинциальных коллективов для пополнения имеющихся нотных фондов, и т. д.

Все вышеперечисленные факторы способствовали корректировке официального статуса военно-оркестровой службы. В Приказе Министра обороны СССР от 26 июля 1963 года № 182 «О введении в действие Положения о военно-оркестровой службе в Вооруженных Силах СССР» отмечалось, что служебная деятельность военных оркестров заключается в следующем: музыкальное обеспечение мероприятий, предусмотренных уставами Вооруженных Сил СССР; музыкальное оформление общественно-политических, культурно-массовых и спортивных мероприятий; концертные выступления; оказание помощи художественной самодеятельности; руководство разучиванием строевых песен и подготовка ротных сигналистов-барабанщиков [Ордонанс-гауз, 2019, с. 864–865]. Далее указывалось рекомендуемое содержание концертных программ военных оркестров: здесь должны были преобладать современные произведения на героические, военно-патриотические темы, а также лучшие образцы классической русской, советской и зарубежной музыки.

После окончания Великой Отечественной войны значительно активизировалась воспитательная работа культурно-просветительских организаций в

составе Вооруженных Сил, включая художественно-эстетическое развитие личного состава. Благодаря этому наблюдался повсеместный рост числа концертных выступлений военных оркестров, особенно концертов-лекций и тематических концертов. К примеру, соответствующими коллективами Черноморского флота анонсировалась следующая тематика подобных мероприятий: «Пушкин в музыке», «Глинка (к 100-летию памяти)», «Бетховен», «Григ», «Композиторы “Могучей кучки”», «Балетная музыка». Большинство монографических концертов посвящалось творчеству Л. Бетховена, А. П. Бородина, П. И. Чайковского, Э. Грига, Н. А. Римского-Корсакова, А. И. Хачатуряна, Д. Д. Шостаковича, И. О. Дунаевского и других композиторов. Периодически проводились концерты-лекции, посвященные музыкальному творчеству народов СССР, знакомящие аудиторию с важнейшими достижениями музыкальной культуры союзных республик и основными жанрами национальной музыки.

Военные оркестры принимали активное участие в региональных и Всероссийских мероприятиях, приуроченных к знаменательным датам. Так, в 1957 году оркестр под управлением военного дирижера А. Марчукова принял участие в глинкинских юбилейных торжествах в Смоленске. Оркестр Ярославского Высшего военного училища имени генерала армии А. В. Хрулева, руководимый военным дирижером Н. Яманиным, организовал для личного состава монографический концерт, посвященный творчеству М. И. Глинки. Военный оркестр Горьковского высшего училища связи под руководством А. Кузьмина подготовил серию аналогичных программ для выступлений перед личным составом. К примеру, в мае 1965 года названный коллектив представил концерт-лекцию, посвященный 125-летию со дня рождения П. И. Чайковского.

Помимо тематических концертов и концертов-лекций, проводимых во всех гарнизонах страны, большое внимание уделялось мероприятиям героико-патриотической направленности. Благодаря организации конкурсов на создание оригинальной современной музыки для духовых оркестров, репертуар

отечественных военных коллективов пополнялся яркими, талантливыми героико-патриотическими сочинениями. Это позволяло формировать концертные программы из вновь созданных произведений советских композиторов. Так, в начале 1968 года Отдельный Образцовый оркестр Военно-Морского Флота СССР и оркестр Военно-Воздушной инженерной академии имени В. Е. Жуковского представили слушателям пьесы московских композиторов. В программу были включены «Праздничная увертюра» М. Готлиба, героическая поэма «Залп Авроры» Д. Салиман-Владимирова, «Рапсодия на темы песен Великой Отечественной войны» Б. Кожевникова, «Торжественная прелюдия» Е. Макарова и другие сочинения, датированные 1960-ми годами.

Следует заметить, что видимый рост исполнительского мастерства военных оркестров и существенное расширение их репертуара благоприятствовали успешному проведению не только аналогичных тематических концертов, но и весьма представительных «концертов-монографий», посвященных творчеству крупных отечественных мастеров современности. Наглядным тому подтверждением явился авторский концерт А. И. Хачатуряна с участием Отдельного показательного оркестра Министерства обороны СССР, состоявшийся в 1967 году в Москве, в Краснознаменном зале ЦДСА. (Заметим, что коллектив выступал под управлением как самого композитора, так и преподавателей Военно-дирижерского факультета.) В концертах-лекциях, посвященных духовой оркестровой музыке, принимали участие известные музыковеды: в Москве – Г. Поляновский, Р. Глезер, Ц. Рацкая, Л. Горохова, Г. Назарян, в Тбилиси – П. Хучуа. Нередко вступительные комментарии и пояснения к программам упомянутых концертов-лекций представлялись самими дирижерами – руководителями соответствующих коллективов. Значимое явление в концертной деятельности военных оркестров указанного периода – организация и проведение цикла определенных концертов. Такой формат предполагает освоение весьма обширного репертуара, включающего в себя произведения различных жанров и стилей. Заметных успехов в этой сфере достигли военные

оркестры Ленинградского гарнизона. Военные дирижеры Н. Назаров, В. Волков, С. Райхштейн, Д. Перцев, В. Бычков проводили большую работу, связанную с подготовкой и проведением разнообразных концертных выступлений в Ленинграде.

В 1960-х годах организация аналогичных циклов просветительских концертов целенаправленно осваивалась многими военными дирижерами. Оркестры выступали в университетах культуры при Домах офицеров, областных и районных Домах культуры, по местному радио и телевидению. Почти все армейские и флотские коллективы посвящали тематические серии концертных программ крупнейшим юбилейным датам: 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, 50-летию Великого Октября, 50-летию Советской Армии и Военно-Морского Флота, 50-летию образования СССР.

В числе наиболее популярных просветительских мероприятий послевоенного периода, как правило, фигурировали совместные выступления военных оркестров с коллективами армейской и флотской художественной самодеятельности. Упомянутое сотрудничество было связано с активизацией культурно-воспитательной работы военных оркестров. Как известно, ведущими ансамблями песни и пляски Вооруженных Сил, при участии коллективов художественной самодеятельности, успешно разрабатывалась новая форма концерта, именуемая литературно-музыкальной композицией. Не было исключением и всемирно известный Краснознаменный ансамбль под руководством А. В. Александрова.

Основную часть репертуара данного ансамбля составляли песни советских композиторов, преломлявшие жанровые черты отечественного солдатского фольклора – песен и танцев. Благодаря этому литературно-музыкальные композиции отличались большей доступностью, нежели самостоятельные оркестровые произведения. Периодически репертуар Ансамбля пополнялся и крупными сочинениями, использующими музыкальный материал популярных маршей и песен; весьма показательный образец – Увертюра для хора, оркестра и фортепиано, созданная Б. А. Александровым.

Следует заметить, что аналогичная тенденция прослеживалась и в сфере концертного репертуара для духового оркестра: на протяжении 1930-х годов, вплоть до создания первой отечественной симфонии (Н. Я. Мясковский, 1939), отечественными композиторами был создан ряд программных сюитных циклов, имевших большое значение для «просветительской» линии указанного репертуара. В упомянутых сюитах развивались классико-романтические традиции, связанные с чередованием ярко индивидуальных характеристических пьес в границах многочастного целого. Сходным образом претворялись советскими композиторами важнейшие принципы оркестровой программности в сочетании с фольклорно-песенным и танцевальным интонационно-тематическим материалом. Нередко в подобных сюитных циклах, а также в увертюрах контрастно-составного типа запечатлевались картины армейской жизни. К примеру, на протяжении Увертюры «25 лет Красной Армии» Р. М. Глиэра, созданной в период Великой Отечественной войны, чередовались разнохарактерные песенно-танцевальные эпизоды, так или иначе связанные с традиционной для духовых оркестров героической и жанрово-бытовой тематикой. В литературно-музыкальных композициях подобные эпизоды нередко сопровождали исполнение хоровых номеров; кроме того, на фоне соответствующей оркестровой музыки звучали эпизоды художественного чтения и актерские диалоги.

Необходимо заметить, что динамичному развитию армейских коллективов художественной самодеятельности весьма благоприятствовала нотоиздательская политика второй половины 1940–1960-х годов. К примеру, «Пьеса на темы двух революционных песен» Б. Кожевникова, «Друзья-однополчане» (Попурри из песен Великой Отечественной войны) М. Вахутинского и «Азербайджанский народный танец» в обработке Ф. Мовчанюка были включены в серию «Библиотечка самодеятельных духовых оркестров» [Библиотечка самодеятельных духовых оркестров. Выпуск VII, 1967]. Произведения И. Дунаевского, А. Пахмутовой, С. Чернецкого и других современных отечественных

композиторов фактически послужили основой для широко известного «Репертуарного сборника самодеятельного духового оркестра» (составители – Г. Запорожец и М. Прудников). Показательно, что инструментовки этих сочинений преимущественно выполнялись другими авторами, например, «Песню о Родине» И. Дунаевского инструментовал С. Чернецкий, а марш «ГТО», принадлежащий С. Чернецкому, – В. Шепелев [Г. Запорожец, М. Прудников, 1949].

Большинство подобных сборников предназначалось для состава оркестра, включающего флейту, кларнеты В, валторны Es, трубы, корнеты, тромбон, альты Es, теноры В, баритон В, басы, ударные инструменты – малый барабан, тарелки и большой барабан. При этом инструментовки выполнялись таким образом, что партии флейты, валторн, трубы II и тромбона могли купироваться. Благодаря соответствующему подходу обеспечивалась доступность предлагаемых сочинений для недостаточно квалифицированных провинциальных коллективов. В Приказе Министра обороны СССР от 26.07.1963 № 182 содержалась таблица типовых составов военных оркестров, и, как правило, редакторы упомянутых собраний ориентировались на один из указанных составов – типовой оркестр, включающий в себя 21 военнослужащего.

Наряду с публикацией новых инструментовок, аранжировок и переложений, военные дирижеры продолжали работу над созданием авторских партитур. Мотивации были разными: стремление к формированию «эксклюзивного» репертуара для собственного коллектива, личная заинтересованность в совершенствовании профессионального мастерства, поступающие заказы от коллег. Приведем характерное свидетельство одного из мемуаристов: «В любой момент оркестр был на месте и готов приступить к исполнению своих обязанностей. Этого никогда не было в гражданской дирижерской практике Егорова. Пользуясь тем, что он может проверить звучность той или иной своей работы, он начал часто засиживаться в оркестровом домике допоздна, поскольку занимался оркестровкой произведений как по своему вкусу, так и по просьбам своих однополчан. Вот он и проверял качество своих работ в натуральном звучании, как говорится, не сходя с места» [Юренев, 2020, с.69].

В связи с наметившимся ростом профессионализма дирижеров и участников музыкальной самодеятельности, при участии военных оркестров периодически осуществлялись постановки опер и оперетт. Так, в 1953 году художественный руководитель, аранжировщик и дирижер нескольких музыкальных спектаклей подполковник К. Камышов пригласил к участию в соответствующей постановке духовой оркестр под управлением майора В. Волкова. Аналогичным образом военный дирижер В. Акритов подготовил сценические «версии» ряда популярных опер и оперетт – «Сорочинской ярмарки» М. Мусоргского, «Наталки-Полтавки» Н. Лысенко, «Свадьбы в Малиновке» Б. Александрова. В свою очередь, оркестр 2-го Чкаловского военно-авиационного училища под руководством Е. Сонича участвовал в постановке отрывков из оперы Н. Римского-Корсакова «Майская ночь».

Главный дирижер Одесского академического театра оперы и балета народный артист УССР Н. Покровский высоко оценивал подобные сценические опыты военных дирижеров. Он констатировал, в частности, их весьма продуктивное участие в репетиционном процессе: «...военный дирижер Гуменник... провел большую работу по разучиванию партий с исполнителями оперы, которую пришлось переоркестровать для состава военного оркестра. И сделал он это настолько удачно и тактично в смысле вкуса и чувства меры, что оркестр нигде не заглушал исполнителей, а тонко и любовно сопутствовал им <...>. Подобное исполнение оперы я слышал впервые. Должен отметить, что качество оркестровки, сделанной майором Гуменником, и само сопровождение полностью рассеяли мои сомнения. Я убедился, что возможности военных оркестров очень большие» [Гольдфарб, Диев, 1977, с.169].

На протяжении всего XX века создавался обширный фонд аранжировок русской музыкальной классики для военных оркестров. Эти аранжировки в дальнейшем публиковались военно-оркестровой службой, что свидетельствует о заинтересованном отношении ее руководства не только к успешной реализации служебно-строевых задач и освоению утвержденного маршевого

репертуара, но и к расширению концертной деятельности оркестров, поскольку главной составляющей указанных концертов являлась академическая музыка. В годы Великой Отечественной войны под редакцией С. А. Чернецкого периодически издавались сборники концертных пьес для оркестров Красной Армии. Тем самым рекомендовались для исполнения такие классические произведения, как Увертюра из музыки к драме «Эгмонт» Л. Бетховена, «Полосчатые пляски» из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина, Увертюра к опере «Риенци» Р. Вагнера, «Третья песня Леля» из оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, Прелюдия ор. 23 № 5 и «Итальянская полька» С. В. Рахманинова и многие другие [Сборник концертных пьес для оркестров Красной Армии, 1942].

Военные оркестры, включая академическую музыку в концертные программы, внесли огромный вклад в формирование культурного «звукового ландшафта» многих городов Советского Союза. Исполнение «Славянского марша» П. И. Чайковского во время проведения массовых мероприятий акцентировало общую патриотическую настроенность аудитории, ее консолидацию в определенных исторических условиях. Седьмая симфония («Ленинградская») Д. Д. Шостаковича, частично аранжированная для военных оркестров, символизировала героическое сопротивление не только защитников блокадного Ленинграда, но и всего советского народа. Это позволяло рассматривать указанную симфонию в качестве одного из важнейших культурных артефактов периода Великой Отечественной войны. Следует упомянуть и другие значимые образцы – марш «Прощание славянки» В. И. Агапкина, регулярно исполняемый на протяжении как предвоенных, так и военных лет, вопреки его дореволюционному происхождению, а также Полонез из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, адаптированный для официальных торжеств. В ходе массовых мероприятий, как правило, отдавалось предпочтение Увертюре к опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, зримо олицетворявшей величие культурного наследия России и значимость соответствующих традиций в современной жизни страны.

Подводя итог сказанному, необходимо отметить, что академической музыке XIX–XX веков принадлежала весьма существенная роль в обогащении концертного репертуара военных оркестров. Музыкальные произведения отечественных композиторов-классиков и советских авторов, проникнутые духом национального самоутверждения и беззаветного героизма, способствовали формированию патриотических чувств у массовой аудитории, наглядно свидетельствовали о непреходящем значении классического культурного наследия. В условиях боевых действий и трудного послевоенного времени концертные выступления оркестровых коллективов поддерживали моральный дух солдат и гражданского населения. Тем самым военный дирижер, выполняя функцию проводника музыкальной культуры в своем регионе, активно содействовал процессу бережного сохранения и приумножения ценностей академической традиции, а деятельность военного оркестра становилась приоритетным фактором духовного, идейно-патриотического и музыкально-эстетического развития советского общества.

Представляется необходимым особо подчеркнуть особую значимость русской классической музыки, фигурировавшей в концертной практике советских военных оркестров. Отечественная музыкальная классика не только существенно обогатила их репертуар, но и способствовала успешному выполнению важных идеологических и воспитательных задач. Исполнение произведений великих русских композиторов помогало укреплять морально-волевые качества солдат и офицеров, утверждать чувство национальной идентичности, расширять культурные связи между армией и гражданским обществом. В этом контексте аранжировки и переложения русской академической музыки выступали неотъемлемой частью музыкального наследия советской эпохи, сохраняющей бесспорную культурно-просветительскую роль и в наши дни.

## **Глава II. Академическая музыка в концертном репертуаре военных оркестров XXI в.**

### **2.1. Основные направления деятельности и специфика репертуара оркестров постсоветского периода<sup>10</sup>**

В настоящее время российские военные оркестры наделены разнообразными функциями, связанными с музыкальным сопровождением воинских ритуалов, государственных, политических, общественных, культурно-массовых и спортивных мероприятий; помимо этого, названные коллективы принимают участие в концертах и фестивалях. Исходя из вышесказанного, особую актуальность приобретают вопросы адаптации музыки различных жанров и направлений, представленной в репертуаре духового оркестра. Как отмечают отечественные исследователи, «военная музыка имеет уникальные традиции, тесно связанные как с историей русской армии и флота, так и с богатой музыкальной культурой России <...> Перед военными музыкантами стоят сложные задачи развития традиционных жанров и поиска новых форм военной музыки <...> Не менее важна и основная сфера деятельности военных оркестров – осуществление строевых, общественно-церемониальных и культурно-просветительских функций <...> Диалог военных музыкантов с самыми широкими кругами населения способствует воспитанию патриотических чувств, укрепляет дух армии и престиж важнейшего института государства – Вооруженных Сил» [Военная музыка в Санкт-Петербурге, 2004, с. 209].

В ныне действующем «Руководстве по организации деятельности военных оркестров Вооруженных Сил Российской Федерации», разработанном

---

<sup>10</sup> При написании параграфа были использованы материалы опубликованного исследования соискателя, см.: Зубарев, С. А. Специфика аранжировки джазовой музыки для биг-бэнда Московского военно-музыкального училища имени генерал-лейтенанта В. М. Халилова [Текст] / С. А. Зубарев // Джазовое искусство и актуальные тенденции современного джазового образования: памяти К. А. Назаретова: материалы Всероссийской науч.-практ. конф. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2021. – С. 195–201.

В. Халиловым (утверждено Приказом Министра обороны РФ от 13.01.2012 № 13), отмечается: «Деятельность военных оркестров направлена на воспитание у военнослужащих и гражданского персонала высоких боевых и морально-психологических качеств, патриотизма, любви и уважения к Отечеству, Вооруженным Силам, верности своему гражданскому и воинскому долгу» (раздел I. Общие положения, п. 2). Далее подчеркивается, что «служебно-творческая деятельность военного оркестра должна быть тесно связана с задачами боевой подготовки и повседневной деятельностью воинской части. Она заключается: в музыкальном обеспечении воинских ритуалов, общественных, культурно-массовых и спортивных мероприятий; в концертных выступлениях и проведении культурно-просветительной работы; в оказании методической помощи коллективам музыкальной самодеятельности воинской части и командирам подразделений в подборе и разучивании строевых песен; в подготовке сигналистов-барабанщиков. Основу репертуара военного оркестра должны составлять произведения на героическую и военно-патриотическую тему, лучшие сочинения отечественных и зарубежных авторов» (раздел V. Служебно-творческая деятельность военного оркестра, пп. 33, 34) [Приказ Министра обороны РФ № 13 от 13.01.2012].

Изучение важнейших нормативных документов, относящихся к функционированию Военно-оркестровой службы Вооруженных Сил Российской Федерации, позволяет констатировать, что функции военных оркестров в постсоветское время остались прежними:

- служебно-строевая функция (прежде всего, подразумеваются обеспечение воинских ритуалов, занятий по боевой подготовке; поддержание высокого боевого духа у военнослужащих; подача команд, которые способствуют точному соблюдению установленного распорядка дня воинской части; участие в войсковых парадах);

- общественно-церемониальная функция (приоритетные мероприятия – массовые и спортивные праздники, открытие значимых памятников, встреча

иностранных делегаций, отдавание воинских почестей при погребении, церемонии траурного характера);

– культурно-просветительская функция (организация и проведение концертов по заявкам, лекций-концертов, плац-концертов, флешмобов).

Военным оркестрам принадлежит весьма существенная роль в развитии современной отечественной культуры. Во-первых, успешное осуществление вышеуказанных функций способствует приобщению широкой слушательской аудитории к историческим традициям, к лучшим образцам музыкального искусства. Во-вторых, обозначенная деятельность содействует укреплению патриотического духа, военно-патриотического сознания, воспитанию чувства личной причастности к судьбе Родины у представителей различных поколений российского общества. В-третьих, упомянутые процессы благоприятствуют формированию позитивного образа Вооруженных Сил в отечественном социуме.

Отнюдь не случайно по прошествии трех десятилетий после выхода Приказа Министра обороны № 182 «О введении в действие положения о военно-оркестровой службе в Вооруженных Силах СССР» от 26 июля 1963 года в постсоветской России был издан новый Приказ № 417 «О военно-оркестровой службе Министерства обороны Российской Федерации» от 22 ноября 1996 года [Приказ № 182; Приказ № 417]. В соответствующем тексте купировались разделы, утратившие актуальность на рубеже XX–XXI столетий, более последовательно и емко формулировались задачи военно-оркестровой службы и обязанности военнослужащих, которые принадлежат к оркестровым коллективам указанного подчинения, освещались приоритетные факторы, связанные с организацией профессиональной деятельности и размещением военных оркестров, а также фиксировались условные знаки и команды, относящиеся к управлению подобными оркестрами в строю, уделялось существенное внимание юным музыкантам – воспитанникам отечественных военных оркестров. Таким образом, более ранний Приказ был адаптирован к определенным зако-

нодательным положениям и нормативным актам вновь созданного государства – Российской Федерации. Важнейшие функции военного оркестра при этом были подтверждены и основательному пересмотру не подвергались.

Одна из этих функций, как уже отмечалось выше, характеризуется общественно-церемониальной направленностью. Указанным коллективам в Российской Федерации поручена важная роль – подразумевается участие (либо музыкальное сопровождение) в разнообразных официальных акциях и ритуалах: встречах иностранных делегаций, церемониях возложения венков, инаугурациях, военных похоронах и других государственных мероприятиях. При этом военные оркестры, оставаясь носителями музыкального искусства, активно включаются в общественно-политические и социокультурные процессы, поддерживая и сохраняя отечественные традиции, инспирируя патриотические чувства и способствуя гармонизации отношений между различными группами населения в современной России.

На протяжении первой четверти XXI столетия отмечается видимый рост востребованности упомянутых коллективов как деятельных участников просветительской работы. Прежде всего, речь идет о военно-музыкальных фестивалях – как общероссийского, так и международного значения. Фестивальный репертуар военных оркестров охватывает произведения самых разнообразных жанров и стилей: пьесы русских и зарубежных композиторов-классиков, современные обработки популярных эстрадных мелодий, русских народных песен, джазовую музыку. К числу подобных мероприятий, широко известных за пределами России, принадлежит традиционный Международный военно-музыкальный фестиваль «Спасская башня», ежегодно проводимый на Красной площади в Москве. В ходе соответствующих выступлений руководители военных оркестров успешно демонстрируют не только впечатляющий профессионализм, виртуозно работая со своими коллективами, исполняя сложнейшие аранжировки, создавая оркестровые сюиты и попури, но и мастерство, незаурядную изобретательность замечательных режиссеров-постановщиков театрализованных концертов.

В контексте современных тенденций культурного развития позиционируется новый этап развития военной музыки в России, связанный с постепенными изменениями идеологии государства. В настоящее время действует Приказ Министра обороны Российской Федерации № 99 «О Военно-оркестровой службе ВС РФ» от 06.02.2013 года, отразивший упомянутые изменения [Приказ МО РФ № 99 от 06.02.2013 г.]. Специфика репертуара военных оркестров начала XXI века характеризуется освоением различных современных образцов популярной эстрадной и джазовой музыки, адаптированных к условиям исполнения духовым составом, при сохранении традиционных основ концертных программ – академической и народной музыки (Таблица 1). Рассматривая соответствующие инновации в «отечественной военной музыке на рубеже XX–XXI веков», В. Тутунов указывает: «Введение джазовых составов с привлечением певцов-солистов, создание при Отдельном показательном оркестре Министерства обороны симфонического состава позволили расширить и обогатить репертуар оркестров армии и флота <...> В целом обновление жанрово-выразительных возможностей и расширение репертуара военных оркестров происходит не только и не столько за счет сближения с музыкальной классикой, но в гораздо большей степени благодаря включению в программы эстрадных и джазовых произведений» [Тутунов, 2005, с. 480].

В первой четверти XXI века популярная эстрадная музыка довольно часто фигурирует в концертной практике отечественных духовых оркестров. Начиная с рубежа XX–XXI столетий, российскими аранжировщиками было создано довольно много оригинальных джазовых обработок, которые можно услышать как в парках, так и на площадях страны<sup>11</sup>. Военные дирижеры проявляют ярко выраженный интерес к исполнению подобных сочинений и со-

---

<sup>11</sup>К примеру, в рамках Международного военно-музыкального фестиваля «Спасская башня» (2022) в исполнении Центрального военного оркестра Министерства обороны Российской Федерации были с большим успехом представлены джазовые аранжировки популярных песен А. Зацепина из кинофильмов прошлых лет («А нам все равно», «Вдруг, как в сказке, скрипнула дверь», «Если б я был султан», «Остров невезения»).

зданию необходимых аранжировок. Так как большинство образцов популярной музыки отличается видимой ясностью композиционной структуры и доступностью изложения, лапидарностью выразительных средств, отмеченная аранжировочная практика не вызывает существенных затруднений. Помимо этого, исполнение популярных композиций, адаптированных для современного военного оркестра (21 исполнитель), с большим интересом воспринимается отечественной публикой.

Существенным дополнением в репертуаре указанных коллективов на протяжении последних десятилетий является и джазовая музыка. Будучи одним из прогрессивных видов музыкального искусства, джаз приобретает видимое позитивное значение в процессе расширения репертуара военных оркестров. Вновь создаваемые джазовые аранжировки характеризуются не только интенсивным ритмическим варьированием, но и переосмыслением исходной мелодии, гармонии и фактуры музыкального сочинения. Исполнение джазовых композиций требует от современных оркестрантов целенаправленной профессиональной подготовки. Нередко для публичной репрезентации соответствующих программ дирижерами военных оркестров формируются отдельные составы из наиболее квалифицированных музыкантов, заявленных в определенном коллективе.

Как и в XX столетии, оркестровый концертный репертуар новейшей эпохи регулярно пополняется разнообразными аранжировками академической и народной музыки. Адаптированные варианты фольклорных обработок традиционно открывают программы соответствующих выступлений. Указанные пьесы исполняются в соответствующих версиях для духового состава: добавляются новые голоса и подголоски, варьируется ритмическая пульсация, иногда – фактурное изложение. В данной сфере творческая инициатива современного военного дирижера как аранжировщика не регламентируется; исходя из этого, выбранная тема русской народной песни может быть представлена в различных регистрах, с изменениями тембровой окраски, громкостной динамики, ритмического рисунка. Встречаются также образцы весьма интересного

композиционного объединения и развития нескольких народных песен в рамках одной пьесы.

Наиболее изобретательные аранжировки народной музыки чаще всего исполняются оркестрами штабов военных округов, что предопределяется расширенными исполнительскими составами подобных коллективов. Впрочем, руководители полковых оркестров, вопреки известной «минимизации» нормативного штата (21 музыкант) и бесспорной ограниченности имеющегося «диапазона» выразительных средств, традиционно включают в концертный репертуар аналогичные обработки народной музыки различных регионов России.

Подобная репертуарная практика в значительной мере обусловливается историческими факторами. Целенаправленное использование народных тем в сочинениях, исполняемых духовыми оркестрами, наблюдается в процессе становления и развития отечественной военной музыкальной культуры. Так, В. Тутунов отмечает соответствующую тенденцию в творчестве русских композиторов-классиков XIX – начала XX века, чьи произведения фигурируют в репертуаре названных оркестров: «Показательно, что в большинстве таких сочинений их авторы используют народные темы. Так, в “Славянском марше” П. И. Чайковского звучит сербская песня, а в увертюре “1812 год”, кроме русского и французского гимнов, композитор обращается к мелодии молитвы о даровании победы русским воинам и к народной русской песне “У ворот, ворот”. В маршах М. П. Мусоргского и А. С. Аренского претворены мелодии русских песен – соответственно “Как по лугу, лугу” и “Я на камушке сижу”» [Тутунов, 2005, с. 231]. В наши дни одной из широко распространенных тем, фигурирующих в оркестровых композициях военных дирижеров, является русская народная песня «Эй, ухнем», о чем также упоминает цитируемый исследователь. К примеру, в Четвертой симфонии Б. Т. Кожевникова первая часть «...получила программное именование “Предрассветная Русь”. Начало и окончание этой части строятся на интонациях русской народной песни “Эй, ухнем”» [Тутунов, 2005, с. 447]. В современной концертной практике военных

оркестров данная песенная тема наделяется различными функциями: проводится как лейтмотив на протяжении всего выступления, используется в качестве «преамбулы», открывает выступления ансамбля барабанщиков и т. д.

При этом важнейшим, наиболее значимым компонентом современного концертного репертуара военных оркестров является академическая музыка. В п. 34 раздела V упоминавшегося «Руководства по организации деятельности военных оркестров Вооруженных Сил Российской Федерации» (Приказ № 13 от 13.01.2012) указано: «Основу репертуара военного оркестра должны составлять произведения на героическую и военно-патриотическую тему, лучшие сочинения отечественных и зарубежных авторов» [Приказ Министра обороны РФ № 13 от 13.01.2012]. Естественно, в процессе публичного исполнения академической музыки названным коллективам необходимо демонстрировать достаточно высокий уровень исполнительского мастерства, поддерживаемый благодаря регулярной репетиционной работе.

Современным духовым оркестрам присуща уникальная звуковая палитра, чем обуславливаются специфические репертуарные ограничения и, наряду с этим, предоставляемые широкие возможности для аранжировки. В отличие от симфонического оркестра, в котором ключевая роль принадлежит струнным, в военном оркестре доминируют группы медных и деревянных духовых (в отдельных случаях – ударных) инструментов. Этой особенностью предопределяется необходимость адаптации оригинальных партитур для обеспечения сбалансированного оркестрового звучания. Следует обозначить несколько ключевых этапов аранжировки: анализ оригинального текста – определение ключевых тем, гармонического языка и общих принципов драматургии; выбор инструментального состава – последовательное соотнесение решаемых художественных задач с техническим и выразительным потенциалом инструментов духового оркестра, их традиционными функциями; корректировка фактурного изложения – преобразование сложных полифонических структур, благоприятствующее созданию яркого и насыщенного звучания; инструментовка – распределение партий между используемыми оркестровыми

инструментами с учетом их тембровых особенностей и громкостно-динамического диапазона.

При этом у каждого военного оркестра, исполняющего симфоническую музыку, обнаруживается некая специфика звучания, что мотивируется профессиональным опытом и творческой индивидуальностью конкретного дирижера. На протяжении определенного периода руководя оркестровым коллективом, военный дирижер формирует определенные стилевые принципы адаптации произведений для своего оркестра. Создавая очередную аранжировку, данный специалист учитывает актуальный уровень подготовки соответствующих музыкантов и отдает предпочтение оркестровым группам или солистам, которые могут воспроизвести данную партию либо ее фрагмент наилучшим образом (к примеру, исполнение темы или подголоска, в оригинале излагаемых скрипками, допустимо поручить кларнетам и трубам, в иной ситуации – предусмотреть совместное исполнение этого же фрагмента «дуэтом» теноров и баритонов, и т. д.).

В современных Вооруженных Силах Российской Федерации насчитывается около 250 военных оркестров. При этом, как свидетельствует концертная практика новейшей эпохи, реальное количество подобных коллективов, исполняющих академическую, народную и эстрадно-джазовую музыку на высоком профессиональном уровне, весьма ограничено. Подавляющее большинство известных военных оркестров, на протяжении многих лет демонстрирующих высокий художественный уровень концертных выступлений, дислоцируется в больших городах. В каждом из этих оркестров насчитывается примерно 50–60 квалифицированных музыкантов, что благоприятствует успешной организации интенсивной и разнообразной концертной деятельности. Между тем в небольших городах, селах и закрытых поселениях-«городках», как правило, сохраняется гораздо меньшая численность аналогичных коллективов (21–26 человек), и профессиональная подготовка исполнителей в этих оркестрах зачастую не отличается надлежащей технической оснащенностью.

В настоящее время концертный репертуар отечественных военных оркестров характеризуется видимым разнообразием. Программы публичных выступлений современных коллективов охватывают широкий жанрово-стилевой диапазон. Это позволяет подобным оркестрам эффективно выполнять возложенные на них функции, участвуя в различных мероприятиях. Необходимо отметить, что репертуар военного оркестра может быть при необходимости адаптирован для исполнения на открытых концертных площадках и в залах. Оркестр может представлять сочинения разных жанров и стилей, ориентируясь на заявленные цели и задачи конкретного события. Участвуя в официальной церемонии, концерте для широкой публики или мероприятии военного характера, оркестры могут исполнять военно-маршевую музыку героического и торжественного характера (как известно, военные марши являются важной частью соответствующего репертуара и с видимой регулярностью звучат на парадах, сопровождают военные ритуалы и разнообразные массовые мероприятия), сочинения композиторов академической традиции, популярную музыку и джаз. Воссоздавая произведения различных жанров и направлений, упомянутые коллективы последовательно расширяют звуковое пространство отечественной музыкальной культуры, открывая новые возможности и перспективы адаптации лучших образцов академической, народной и массовой музыки к новым условиям функционирования военно-оркестрового искусства в различных регионах нашей страны.

Вышеуказанные репертуарные сферы и направления широко представлены в концертной практике ведущих современных военных оркестров России. В частности, Центральный военный оркестр Министерства обороны Российской Федерации признан специалистами лучшим отечественным коллективом в соответствующей области, аудиозапись Государственного гимна России в исполнении данного оркестра признана эталонной. Обращаясь к историческим фактам, В. Цицанкин отмечает: «Об Образцовом военном оркестре РСФСР как о высокопрофессиональном коллективе стало известно в конце

Гражданской войны – в феврале 1921 года. Тогда в нем насчитывалось девятью шесть человек – лучших инструменталистов-исполнителей молодой Советской республики, среди которых выделялись имена А. Адамова, М. Табакова, В. Блажевича, В. Солодуева и другие. В то время коллектив возглавлял инспектор военных оркестров В. Мессман, однако в качестве дирижеров привлекались и другие авторитетные музыканты. На концертах в начале 20-х годов XX столетия Образцовым оркестром РСФСР дирижировали В. Сук, Н. Малько, М. Ипполитов-Иванов, Н. Федоров, Ф. Эккерт. В программы концертов входили известные сочинения Л. Бетховена, Ф. Листа, Р. Вагнера, П. И. Чайковского, М. М. Ипполитова-Иванова и многих других композиторов-классиков <...> Подобные концерты как бы продолжали добрую традицию благотворительных “инвалидных концертов”, реализуемую военными духовыми оркестрами XIX века, когда все собранные средства направлялись для материальной поддержки инвалидов Отечественной войны 1812 года и их семей» [Цицанкин, 2015, с. 141].

Концертная деятельность Центрального военного оркестра Министерства обороны Российской Федерации в наши дни впечатляет своими масштабами. Многочисленные выступления данного коллектива проходят не только в России, но и за рубежом, оркестр регулярно гастролирует в таких странах, как Австралия, Великобритания, Германия, Китай, КНДР, Швейцария и многих других. При этом исполняемый репертуар отличается видимой обширностью – от произведений русской и зарубежной классики XVIII–XIX веков (достаточно упомянуть, например, органную Пассакалию и фугу с-moll И. С. Баха или целый ряд произведений П. И. Чайковского: Вторую симфонию, «Итальянское каприччио», Вальс из балета «Спящая красавица» и т. д.) до музыки современных композиторов.

Однако репертуар данного коллектива не ограничивается только музыкой академической традиции. Центральный военный оркестр Министерства обороны Российской Федерации традиционно формируется из высокоталант-

ливых музыкантов-универсалов, демонстрирующих образцовый профессиональный уровень в исполнительских воплощениях сочинений различных стилей и жанров. Кроме того, в нынешнем составе оркестра функционируют два самостоятельных коллектива – духовой и симфонический, благодаря чему в исполняемом репертуаре фигурируют произведения разнообразных направлений: классическая и народная музыка, популярные мелодии, джазовые композиции, эстрадные хиты, киномузыка. В создаваемых для указанного оркестра аранжировках академической и популярной музыки доминирует уникальное сочетание классических традиций и современной стилистики, что способствует возникновению ярких и оригинальных интерпретаций широко известных произведений.

Особого упоминания заслуживает многолетняя продуктивная работа Центрального военного оркестра Министерства обороны Российской Федерации в отечественном кинематографе и на радио. Как отмечает российский исследователь, «за время существования оркестра было осуществлено более полутора тысяч записей, хранящихся в фондах. Любая музыка в исполнении духовых оркестров, которая звучит фоном в отечественных художественных и документальных фильмах, телевизионных и радиопередачах, на 99% записана Первым отдельным образцово-показательным оркестром Министерства обороны СССР и его преемником – Центральным оркестром Минобороны России» [Ситдинов, 2017].

К числу наиболее известных российских коллективов современности принадлежит 21-й военный оркестр штаба Московского военного округа – участник Международного военно-музыкального фестиваля «Спасская башня», многих других крупнейших фестивалей, лауреат целого ряда исполнительских конкурсов. Образцово-показательный оркестр создавался в 1940 году на основе существовавшего ранее оркестра 6-го мотострелкового полка. 1 июня 2011 года на базе 13-го военного оркестра штаба Московского военного округа был сформирован военный оркестр 154-го отдельного комендант-

ского Преображенского полка Московского гарнизона. В связи с недавно осуществленной реорганизацией военно-административного деления Российской Федерации, включая восстановление Московского военного округа, 1 марта 2024 года оркестр штаба Московского военного округа был воссоздан (с некоторыми изменениями в принятом именовании).

Упомянутый музыкальный коллектив принимал участие в крупнейших государственных мероприятиях, включая все военные парады войск Московского гарнизона на Красной площади. В частности, к числу особо значимых событий в биографии оркестра принадлежит участие в двух исторических парадах – 7 ноября 1941 года и 24 июня 1945 года (Парад Победы). Музыканты названного коллектива выступали на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов (1957), XXII летних Олимпийских играх (1980), XII Всемирном фестивале молодежи и студентов (1985), а также на юбилейных торжествах, посвященных 850-летию Москвы (1997). В 1995 году оркестром была осуществлена студийная аудиозапись гимна столицы России по заказу правительства Москвы. Коллектив, отличающийся широтой исполнительского диапазона, обеспечивал музыкальное оформление официальных церемоний на высшем уровне: встречи зарубежных правительственных делегаций, возложения венков к мемориальному комплексу «Могила Неизвестного Солдата» у Кремлевской стены. Музыканты оркестра участвовали в крупнейших международных фестивалях и конкурсах военно-духовых оркестров, проводимых во Франции, Германии, Австрии, Нидерландах, Швейцарии, ОАЭ. Во всех перечисленных мероприятиях и церемониях оркестр штаба Московского военного округа демонстрировал безупречный профессионализм, выдержку и стойкость.

Весьма ярким и показательным примером современного джазового коллектива, сформированного из оркестрантов данной специализации, является Биг-бэнд Военно-музыкального училища имени генерал-лейтенанта В. М. Халилова. Наряду с джазовыми композициями, названный оркестр исполняет также популярную эстрадную музыку различных направлений. Дирижер Биг-

бэнда И. Андрюшин – преподаватель дисциплин «Дирижирование», «Инструментовка» и «Чтение партитур» – в 2011 году, работая в системе дополнительного образования, инициировал создание нового оркестра: прослушивал вероятных участников, подбирал необходимый репертуар и организовывал репетиционный процесс. Первое публичное выступление Биг-бэнда состоялось на юбилейном концерте, посвященном 75-летию Московского военно-музыкального училища, который проходил в Центральном театре Российской армии осенью 2012 года. За истекший период молодой коллектив неоднократно становился лауреатом и призером многих международных конкурсов и всероссийских фестивалей («Гнесин-джаз», «Триумф джаза», «Рояль в джазе», «Фестос», «Играем джаз с Георгием Гараняном», «Армия джаз», «Блюз без границ» и др.).

Выбор репертуара, исполняемого коллективом, чаще всего определяется «форматом» предполагаемого концерта (конкурса или фестиваля), в котором принимает участие Биг-бэнд. Если подразумевается филармонический концерт с логотипом училища (например, в Московском международном доме музыки), то формируемая программа включает в себя одно или два произведения с участием солирующих инструменталистов или певцов, столько же оркестровых пьес в различных стилях (например, «Hunting Webbits» Г. Гудвина и «Bolivia» С. Уолтона – Э. Ричардса). Если же намечено конкурсное выступление с традиционным указанием временного ограничения (как правило, в пределах 15 минут), И. Андрюшин придерживается иного алгоритма, выбирая подходящие произведения в контрастных стилях (аналогичным образом – не более двух пьес), согласно требованиям данного музыкального состязания. В частности, лирическая неспешная композиция для солиста может сопоставляться с динамичным, ярким и технически эффектным оркестровым произведением («Brothers and Sisters» С. Стентона или «Nostalgia» И. Бутмана – «Caravan» Х. Тизола – Д. Эллингтона и т. п.).

Сравнивая аудиозапись произведения «Caravan» в исполнении Биг-бэнда Военно-музыкального училища имени генерал-лейтенанта В. М. Халилова и ранние «звуковые версии», представленные оркестром Д. Эллингтона, специалист обнаруживает множество расхождений – как в исполнительском плане (состав оркестра, темп, ритмическая пульсация), так и в композиционном развитии оригинала: масштабы импровизационных построений, фактурное изложение, гармонизация и т. д. Общая продолжительность звучания в «авторизованной версии» – 3 минуты, тогда как современный российский Биг-бэнд исполняет указанную пьесу втрое дольше – почти 10 минут. Наиболее популярные композиции эстрадно-джазовой музыки в репертуаре Биг-бэнда Военно-музыкального училища имени генерал-лейтенанта В. М. Халилова: «The Chicken» А. Дж. Эллиса, «Jazz Police» Г. Гудвина, Duke Ellington «Caravan», «Cabin in the Corner» Дж. Моррисона, «Swing, Swing, Swing» Дж. Уильямса.

Аранжировки джазовых композиций, исполняемые коллективом, характеризуются определенной адаптацией к звучанию соответствующего оркестра, что обусловливается не вполне традиционным составом, а также индивидуальным стилем аранжировщика: звучание той или иной пьесы обогащается новыми фактурными элементами, подчеркивает наиболее значимые мелодические линии и т. д. Первоначально в состав Биг-бэнда Военно-музыкального училища имени генерал-лейтенанта В. М. Халилова были включены группы кларнетов, флейт и валторн. Сегодня в состав оркестра входят: группа саксофонов – 2 альты, 2 тенора и баритон; группа тромбонов – 4 партии; группа труб – 4 партии; ритм-секция – гитара, бас-гитара / контрабас, рояль / электронный клавишный инструмент (синтезатор), ударная установка, перкуссия, вибрафон.

Биг-бэнд Московского военно-музыкального училища имени генерал-лейтенанта В. М. Халилова формируется из достаточно юных музыкантов, однако, несмотря на их возраст, речь идет о высокопрофессиональном коллективе, неоднократно демонстрировавшем свое исполнительское мастерство не

только в России, но и за рубежом. Оркестр с неизменным успехом интерпретирует произведения в различных стилях и жанрах (академическая музыка, опусы композиторов авангардного направления, разнообразные фольклорные обработки). В исполнении Биг-бэнда можно услышать современные патриотические песни, такие как «Полюшко-поле» Л. Книппера, «Смуглянка» и «Эх, дороги» А. Новикова, «Ехал я из Берлина» И. Дунаевского, «Когда мы были на войне» В. Столярова, «Выйду ночью в поле с конем» И. Матвиенко и многие другие. При этом Биг-бэнд относится к числу немногих коллективов, исполняющих а *capella* русские народные песни, например, «Ах, ты степь широкая», «Эх, уж как пал туман» и «Вниз по матушке Волге», «Калинка» в обработках А. Свешникова и т. д.

Следует заметить, что Биг-бэнд Московского военно-музыкального училища имени генерал-лейтенанта В. М. Халилова весьма убедительно интерпретирует многие образцы академической музыки. Их яркое исполнение упомянутым оркестром не только восхищает современную публику, но и позволяет искушенному слушателю проникнуться глубиной и значимостью каждой пьесы. В репертуаре названного Биг-бэнда фигурируют переложения целого ряда выдающихся образцов академического репертуара – таких, как хор «Слава» Н. А. Римского-Корсакова, «Пляска скоморохов» П. И. Чайковского, «Полонез» А. К. Лядова, романс «Весенние воды» С. В. Рахманинова, «Галоп» из Балетной сюиты № 3, «Вальс» из Сюиты для джаз-оркестра Д. Д. Шостаковича – и многих других сочинений XIX–XX веков.

23-й военный оркестр Ленинградского военного округа (объединенного стратегического командования военного округа, почетного караула) ведет свою родословную от Придворного музыкантского хора, созданного в 1882 году по указу императора Александра III. Впоследствии, в 1917 году, Придворный музыкантский хор был преобразован в оркестр штаба Петроградского военного округа. Пережив несколько реорганизаций, в 1930 году указанный коллектив стал именоваться Гарнизонным оркестром при Управлении комен-

данта г. Ленинграда. В 1935 году на базе этого коллектива был создан Образцово-показательный оркестр, продолжавший выступления даже в период блокады Ленинграда на протяжении Великой Отечественной войны. Важным событием в истории оркестра явилось участие большой группы его музыкантов в знаменитом исполнении Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича, состоявшемся 9 августа 1942 года в Большом концертном зале Ленинградской филармонии.

Названный оркестр представляет собой уникальный пример сохранения и развития музыкальных традиций, заложенных еще в XIX веке. Изучение его истории позволяет не только осмыслить эволюционные процессы в сфере отечественной военной музыки, но и по достоинству оценить значимость упомянутого коллектива в культурной и общественной жизни страны. Сегодня 23-й военный оркестр Ленинградского военного округа считается ведущим музыкальным коллективом Санкт-Петербурга в указанной сфере. Он участвует в церемониальной службе, обеспечивая музыкальное сопровождение при встречах и проводах официальных лиц и военных делегаций. Оркестр регулярно выступает с концертами в престижных культурных учреждениях города, таких как Мариинский театр, Эрмитажный театр, Санкт-Петербургская филармония и Государственная академическая капелла. Данный коллектив, как и Центральный военный оркестр, с неизменным успехом выступает на международных фестивалях в Швейцарии, Франции, Финляндии, Испании, Австрии, Германии, Китае и других странах.

Репертуар 23-го военного оркестра Ленинградского военного округа представляет собой богатое и разнообразное собрание музыкальных произведений, отражающих как исторические традиции, так и современные тенденции в военной музыке. Этот репертуар включает в себя несколько ключевых направлений, каждое из которых играет существенную роль в деятельности оркестра. Одной из приоритетных составляющих упомянутого репертуара является классическая музыка. В данном разделе особое место принадлежит про-

изведениям крупнейших русских и зарубежных композиторов второй половины XVIII–XX веков – Л. Бетховена, И. Брамса, П. И. Чайковского, С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича.

24-й военный оркестр объединенного стратегического командования Южного военного округа на протяжении длительного исторического периода функционирует в составе региональных военно-административных образований. Первоначально оркестр был сформирован 2 августа 1962 года на базе военного оркестра 106-го полка связи (воинская часть 01957) с постоянным местом дислокации в Ростове-на-Дону. Данный коллектив именовался в то время 15-м военным оркестром штаба Северо-Кавказского военного округа, фигурирующим в рамках упомянутой структуры. Значимым моментом в истории оркестра стало его переподчинение, мотивируемое организацией нового военно-административного образования. 1 июля 2012 года оркестр вошел в состав 175-й Луинецко-Пинской орденов Александра Невского и дважды Красной Звезды бригады управления Южного военного округа (в/ч 01957), что явилось следствием видимых изменений в стратегическом позиционировании данного региона. Финальной стадией соответствующих структурных преобразований явилось формирование 24-го военного оркестра объединенного стратегического командования Южного военного округа на базе упомянутого выше оркестра 175-й бригады. Этот многоэтапный процесс безусловно способствовал утверждению названного коллектива в качестве неотъемлемой части культурного и церемониального аспекта насыщенной жизни округа, прежде всего – музыкальной составляющей многочисленных военных и гражданских мероприятий.

Благодаря достигнутым успехам на Всеармейских конкурсах и международных фестивалях, 24-й военный оркестр считается одним из ведущих в современных Вооруженных Силах России. Его профессиональная деятельность неразрывно связана с музыкальным сопровождением повседневной воинской жизни как внутри страны, так и за ее пределами. Хотя основной репертуар оркестра составляют героико-патриотические произведения, указанный

коллектив демонстрирует высокий уровень мастерства, исполняя классическую музыку, современные эстрадные и джазовые композиции. Особую популярность в настоящее время приобрели плац-концерты 24-го военного оркестра, ярко отражающие тематику сегодняшней воинской службы и культурное разнообразие данного региона.

Одним из существенных направлений профессиональной деятельности отечественных коллективов указанного типа является подготовка и участие в смотрах-конкурсах военных оркестров. Как упоминалось ранее, в 1867 году в Париже проходила Всемирная промышленная выставка, ознаменованная целым рядом крупных событий в области культуры, включая первый в истории международный музыкально-исполнительский конкурс. Данное артистическое состязание представлялось тем более значимым событием, что в нем участвовали десять оркестров из нескольких европейских стран и земель, включая Австрию, Германию (Пруссия, Бавария, Баден-Вюртемберг), Голландию, Бельгию, Испанию, Россию и Францию (от которой выступали два коллектива). Воздействие этого «Европейского концерта», как называли данный конкурс современники, на развитие военно-музыкального искусства в России невозможно переоценить. Участие в этом мероприятии позволило отечественным музыкантам, с одной стороны, почерпнуть у зарубежных коллег ценные профессиональные навыки, с другой, – приобрести необходимую уверенность в собственных силах. Русский военный оркестр Кавалергардского полка под руководством А. А. Дерфельдта занял почетное второе место, уступив лишь победителям – коллективам из Австрии и Пруссии. Между тем участие в подобных международных конкурсах тогда не являлось обязательным критерием успешности функционирования того или иного отечественного военного оркестра: известны лишь отдельные (опять-таки вполне успешные) выступления аналогичного рода на мероприятиях в Брюсселе в 1880 году и Париже – в 1897-м.

В дальнейшем профессиональные смотры и конкурсы сыграли ключевую роль в активизации концертной деятельности и повышении исполнительского мастерства советских военных оркестров. Одним из наиболее ранних соответствующих мероприятий стал конкурс военных оркестров Московского гарнизона, проходивший в 1928 году в Центральном Доме Красной Армии имени М. В. Фрунзе. В ряде военных округов такие смотры и конкурсы затем проводились ежегодно, и со временем эти «музыкальные состязания» превратились в традиционные и ожидаемые события – неотъемлемую часть культурной жизни крупных гарнизонов. На всесоюзном уровне упомянутые смотры-конкурсы проводились реже – в 1938, 1948, 1960, 1970, 1982–1983, 1987–1988 годах. Как и в послеоктябрьский период, в репертуаре военных оркестров неизменно сохранялась музыка академической традиции: на смотрах-конкурсах можно было услышать произведения В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Листа, Р. Вагнера, М. И. Глинки, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича.

Традиция смотров-конкурсов военных оркестров сохранилась и в начале XXI века. На рубеже тысячелетий военно-музыкальная культура России претерпела значительные трансформации. В связи с декларируемой свободой выбора, концертный репертуар военных оркестров пополнился композициями зарубежных рок- и поп-исполнителей, таких как «The Beatles», «Queen», Майкл Джексон, «The Black Eyed Peas», а также музыкой из кино- и телефильмов, джазовыми пьесами. Необходимо отметить, что произведения В. А. Моцарта, Л. Бетховена, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова и Д. Д. Шостаковича по-прежнему исполнялись названными коллективами, вполне гармонично сочетаясь с упомянутым наследием массового искусства минувшего столетия. Это позволяло военным оркестрам привлекать внимание самой разнообразной аудитории, от детей и подростков до слушателей старшего поколения. В указанный период русская академическая музыка не утра-

тила прежней значимости, сохранив приоритетные позиции в концертных программах отечественных оркестровых коллективов и обогатившись на рубеже XXI века новыми, порой весьма интересными аранжировками.

В 2007–2008 годах состоялся очередной смотр-конкурс военных оркестров Вооруженных Сил Российской Федерации [Приказ № 467 от 6 ноября 2006 г., с. 1–5]. Его организация и проведение мотивировались следующим образом: «В целях дальнейшего совершенствования исполнительского мастерства, активизации служебно-творческой деятельности, улучшения строевой выучки военных оркестров и повышения их роли в культурном воспитании личного состава Вооруженных Сил Российской Федерации приказываю:

1. Провести в 2007–2008 годах смотр-конкурс военных оркестров Вооруженных Сил Российской Федерации <...>

2. Утвердить прилагаемое Положение о смотре-конкурсе военных оркестров Вооруженных Сил Российской Федерации в 2007–2008 годах.

3. Расходы на проведение первого тура (отборочного) смотра-конкурса произвести за счет денежных средств, выделяемых видами Вооруженных Сил Российской Федерации, военным округам, флотам и родам войск Вооруженных Сил Российской Федерации на 2007 год.

4. Начальнику Тыла Вооруженных Сил Российской Федерации – заместителю Министра обороны Российской Федерации организовать в установленном порядке обеспечение проездными билетами участников 2 тура смотра-конкурса для убытия в пункты постоянной дислокации.

5. Заместителям Министра обороны Российской Федерации, начальникам служб Министерства обороны Российской Федерации, Главнокомандующим видами Вооруженных Сил Российской Федерации, командующим войсками военных округов, флотах, родами войск Вооруженных Сил Российской Федерации, начальникам главных и центральных управлений Министерства обороны Российской Федерации обеспечить: выдачу военнослужащим – участникам смотра-конкурса, проходящим военную службу по призыву, воин-

ских перевозочных документов... для проезда на транспорте общего пользования к местам военной службы <...>; оплату проезда военнослужащих – участников смотра-конкурса, проходящих военную службу по контракту, за счет средств, предусмотренных на оплату командировочных расходов; выдачу талонов багажных для оформления перевозки к местам проведения смотра-конкурса и обратно музыкальных инструментов, вес или размер которых в транспортной упаковке превышает установленную норму бесплатной перевозки ручной клади по одному проездному документу (билету).

6. Главнокомандующему Военно-Воздушными Силами организовать доставку участников второго тура смотра-конкурса в г. Москву и их возвращение в пункты постоянной дислокации в установленном порядке попутными самолетами военно-транспортной авиации.

7. Командующему войсками Московского военного округа обеспечить размещение, питание и медицинское обслуживание участников 2 тура смотра-конкурса в г. Москве.

8. Начальнику Главного автобронетанкового управления Министерства обороны Российской Федерации организовать перевозку участников смотра-конкурса в период проведения 2 тура.

9. Начальнику Управления информации и общественных связей Министерства обороны Российской Федерации – заместителю начальнику Аппарата Министра обороны Российской Федерации организовать широкое освещение смотра-конкурса в средствах массовой информации, организовать подготовку и выпуск печатной, фото-, видео- и сувенирной продукции в целях популяризации смотра-конкурса.

10. Начальнику Военно-оркестровой службы Вооруженных Сил Российской Федерации – Главному военному дирижеру утвердить: план-календарь проведения 1 тура (отборочного) смотра-конкурса в 2007 году; состав жюри смотра-конкурса; определить место проведения 2 тура и заключительного концерта лауреатов смотра-конкурса» [Приказ № 467 от 6 ноября 2006 г., с. 1–3].

В «Положении о смотре-конкурсе военных оркестров Вооруженных Сил Российской Федерации в 2007–2008 годах» также подчеркивалось: «Смотр-конкурс военных дирижеров Вооруженных Сил Российской Федерации <...> в 2007–2008 годах проводится в целях совершенствования исполнительского мастерства и строевой выучки личного состава военных оркестров, улучшения их служебно-творческой деятельности, расширения репертуара, обмена опытом работы военных оркестров в области музыкального обеспечения воинских ритуалов, культурно-массовых и общественных мероприятий, военно-патриотического, эстетического и культурного воспитания личного состава Вооруженных Сил Российской Федерации» [Приказ № 467 от 6 ноября 2006 г., с. 3].

В «Условиях смотра-конкурса» сообщалось, что «на 1 (отборочном) и 2 турах смотра-конкурса каждый военный оркестр должен исполнить: Государственный гимн Российской Федерации А. Александрова; “Славься” М. Глинки; “Развод караулов” В. Павлова; один встречный и два строевых марша <...> произведения концертного репертуара, в числе которых должны быть сочинения отечественных и зарубежных композиторов, оригинальные сочинения для духового оркестра» [Приказ № 467 от 6 ноября 2006 г., с. 4–5].

В конкурсных программах военных оркестров были представлены сочинения отечественных композиторов: Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского (5-й военный оркестр штаба Ленинградского военного округа), Рapsодия для оркестра «Картины Испании» Е. Ф. Светланова (13-й военный оркестр штаба Московского военного округа), Симфония № 5 (II часть) С. С. Прокофьева (15-й военный оркестр штаба Северо-Кавказского военного округа), Симфония № 10 (II часть) Д. Д. Шостаковича (17-й военный оркестр штаба Приволжско-Уральского военного округа), Симфония № 1 Н. А. Римского-Корсакова (Военный оркестр Санкт-Петербургского кадетского ракетно-артиллерийского корпуса).

Большое значение уделялось академической музыке и в конкурсных программах смотров-конкурсов 2014 и 2023–2024 годов. Так, в ходе смотра-конкурса 2014 года исполнялись «Вальс-фантазия» М. И. Глинки (Военный

оркестр [штаба военного округа] в/ч 28331 Центрального военного округа), Симфоническая картина «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова (Военный оркестр [штаба военного округа] войсковой части 01957 Южного военного округа), «Славянский марш» П. И. Чайковского (Военный оркестр [штаба военного округа, почетного караула] войсковой части 55338 Западного военного округа), «Песня о блохе» М. П. Мусоргского (Военный оркестр (флота) 1076 центра... управления Балтийского флота <...>) и др. В смотре-конкурсе 2023–2024 годов концертный репертуар оркестров-участников был представлен сочинениями М. И. Глинки, А. П. Бородина, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова, А. С. Аренского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича. Следует заметить, что в программе плац-концерта фигурировали произведения и попури современных отечественных дирижеров: В. Халилова, Н. Ладыжникова, Н. Бутенко, Д. Бородина, Н. Игнатова, И. Гаврюсева, Г. Галушки.

Подводя итоги основных направлений профессиональной деятельности и оценивая динамику концертных выступлений отечественных оркестров в постсоветский период, необходимо подчеркнуть, что на протяжении 1990-х годов военным оркестрам была предоставлена видимая творческая свобода и возможность включать в соответствующий репертуар многочисленные произведения, запрещенные (либо «не рекомендуемые») к исполнению в советскую эпоху. Концертные программы стали более разнообразными, в них утвердились классические, романтические, современные сочинения отечественных композиторов, а также аналогичные произведения зарубежных мастеров. Военные оркестры стремились более активно гастролировать, в том числе за рубежом, знакомя многочисленных любителей духовой музыки с художественным наследием России. Это привело к интеграции различных музыкальных традиций и стилистических направлений, способствуя активному культурному обмену и взаимопониманию. Многие российские коллективы обнаружили тяготение к экспериментам в области инновационных форм концертных

выступлений, сочетая академическую музыку с разнообразными сочинениями других жанров и стилей. Появились творческие проекты художественно-просветительского плана, целенаправленно ориентируемые на привлечение более широкой слушательской аудитории, в том числе молодежной.

Таким образом, концертный репертуар современных отечественных военных оркестров представляет собой динамичное и многоплановое явление, в границах которого традиционализм сочетается с инновационностью и активной последовательной адаптацией к новым условиям культурной жизни. При этом в постсоветский период указанные коллективы сохранили основополагающие ценностные установки, весьма гибко претворяя традиции в эпоху актуальных социокультурных реалий. Вот почему названные оркестры являются наиболее массовым музыкальным воплощением военной культуры, а также значимой инфраструктурной составляющей, призванной способствовать поддержанию и укреплению боевого духа и патриотизма у определенной целевой аудитории. Исходя из этого, в настоящее время военные оркестры, как и прежде, весьма широко используются в качестве инструмента пропаганды и агитации, в том числе на протяжении массовых кампаний и мероприятий общенационального масштаба.

## **2.2. Отечественные военные дирижеры в работе над академическим репертуаром<sup>12</sup>**

На рубеже XX–XXI веков искусство аранжировки утверждается в качестве одной из приоритетных сфер профессиональной деятельности отечественных военных дирижеров. Указанная тенденция обуславливается взаимодействием нескольких социокультурных факторов. Прежде всего, активизация

---

<sup>12</sup> При написании параграфа были использованы материалы опубликованного исследования соискателя, см.: Зубарев, С. А. Значение творчества В. М. Халилова для развития военной музыки в России [Текст] / С. А. Зубарев // Музыкальная летопись: материалы XIII Международной науч. конф. – Краснодар: КГИК, 2023. – С. 157–160.

концертной деятельности российских оркестровых коллективов, о которой говорилось выше, сопровождается интенсивным обогащением и расширением соответствующего репертуара. Его поиски традиционно соотносятся с двумя направлениями. С одной стороны, благодаря творческим «диалогам» музыкантов-исполнителей и ныне здравствующих композиторов, возникают новые оригинальные произведения; с другой стороны, концертные программы расширяются благодаря появлению разнообразных оркестровых переложений и транскрипций. Между тем фактический «удельный вес» вновь создаваемого оригинального репертуара в наши дни оказывается довольно скромным, а те немногие опусы, которые адресуются духовому оркестру, по преимуществу ориентируются на специфические «микстовые» составы (с привлечением дополнительного инструментария, хора, солистов и т. п., мотивированным условиями соответствующих заказов или авторских программных концепций). Отсюда проистекает необходимость предварительной «адаптации» соответствующих партитур для «нормативного» военного оркестра, и указанная проблема в нынешних условиях решается именно дирижерами, с учетом фактической укомплектованности данного коллектива и его исполнительского потенциала.

В свою очередь, значимая функциональная роль аранжировок в репертуаре современных военных оркестров мотивируется активными взаимодействиями различных сфер музыкальной культуры. Для массовой аудитории, недостаточно подготовленной к восприятию оригинальных версий сложных академических опусов, изначальное позиционирование более доступных («адаптированных») вариантов, как правило, оказывается предпочтительным. Кроме того, в контексте весьма распространенных сегодня стилистически «многогранных» программ «музыкальная классика» нередко обретает своеобразную дополнительную привлекательность (в силу объективно присутствующих художественных достоинств), и у слушателей, особенно принадлежащих к молодому поколению, возникает естественный интерес к оригинальным версиям классических произведений.

По отношению к современной эпохе целенаправленное изучение подобных рецептивных механизмов представляется весьма актуальным. Исходя из этого, углубленное рассмотрение специфических взаимосвязей, формирующихся между жанровой системой «музыкальной классики» и ее аранжировками для военных оркестров, вызывает несомненный интерес. Обладая специфическими возможностями и широким диапазоном художественного воздействия на массового слушателя, военная музыка не ограничивается формированием высоких нравственных и моральных качеств у молодого поколения, внося значимый вклад в процесс современного эстетического воспитания и способствуя повышению культурного уровня различных целевых групп отечественной аудитории.

Таким образом, профессиональная деятельность многих отечественных дирижеров в области аранжировки приобретает закономерную просветительскую (а порой также образовательную и педагогическую) ориентацию. В аналогичном ракурсе воспринимается композиторское творчество упомянутых музыкантов, как правило, не соотносимое по масштабам с двумя основными сферами – исполнительской и аранжировочной. Однако соответствующие опусы, в немалой степени обусловленные стремлением авторов к полноценной художественной самореализации, благоприятствуют обогащению современного оркестрового репертуара, демонстрируют образцовое мастерство инструментовки и / или аранжировки. При этом указанные сочинения репрезентируют широкий диапазон стилевых взаимодействий, присущих музыкальной культуре наших дней, особенно в академических жанрах, что представляется насущно важным для расширения художественного кругозора массовой слушательской аудитории и даже определенной части оркестрантов.

Учитывая изложенное выше, следует признать, что одним из важнейших факторов, определяющих процесс формирования профессиональных компетенций у военных дирижеров постсоветского периода, является уровень освоения множественных подходов к современной репрезентации исполняемого (и зачастую адаптируемого) академического репертуара в свете доминирующих

социокультурных реалий. Сообразно этому, руководители отечественных военных оркестров тяготеют к дифференцированному интерпретаторскому воплощению не только сочинений различных жанрово-стилевых сфер (условная триада «классика – фольклоризм – массовые жанры»), но и разнообразных академических произведений барочной, классической, романтической и постромантической эпох.

При этом характерной особенностью постсоветского этапа развития военно-оркестрового исполнительства является активное внедрение в концертные программы, наряду с признанными шедеврами классической отечественной и зарубежной музыки, целого ряда стилистически многоплановых произведений, созданных выдающимися композиторами XX века (С. С. Прокофьевым, Д. Д. Шостаковичем, А. И. Хачатуряном, Р. Я. Щедриным и др.). В современной дирижерской практике, наряду с традиционными прохождением оркестровых коллективов, все более распространенными становятся плац-концерты<sup>13</sup>, в ходе которых под музыку выполняются строевые приемы, перестроения и манипуляции с оружием. Благодаря целенаправленному отбору исполняемого репертуара и включению в соответствующие программы различных элементов театрализации, подобные выступления характеризуются видимым ростом зрелищности, что привлекает многочисленную аудиторию и содействует популяризации упомянутой сферы военно-оркестрового искусства.

Педагогический аспект освещаемой концертной деятельности напрямую соотносится с образовательными проблемами, характерными для российских военно-музыкальных учебных заведений. Как известно, будущие военные дирижеры сегодня осваивают курсы инструментовки и аранжировки, ориентируясь на типичные составы оркестров. Исходя из этого, студентами вы-

---

<sup>13</sup> Плац-концерты появляются в исполнительской практике российских военных оркестров на рубеже 1970–1980-х годов. Наиболее активное изучение, адаптация и продуктивное развитие упомянутой формы военно-оркестрового исполнительства в России датируются рубежом XX–XXI столетий, что предопределяется определенной социокультурной спецификой ранней «постсоветской эпохи».

полняются лишь стереотипные учебные переложения и обработки академического и популярного (эстрадно-джазового) репертуара – без учета вариативности, присущей реальному исполнительскому процессу, а также мотивируемой конкретными художественными особенностями произведения-«первоисточника». Индивидуальное восприятие аранжировочной техники в целом и неких творческих решений в частности формируется у каждого обучающегося лишь благодаря углубленному аналитическому осмыслению профессионального опыта конкретного педагога-наставника. В данном случае подразумеваются не только оперативные консультации, связанные с выполнением упомянутых работ, но и собственные аранжировки, выполненные и апробированные преподавателем в ходе концертных выступлений с тем или иным оркестром (либо оркестрами). Наличие обширного практического опыта и технического «арсенала» применительно к аранжировке в различных стилях и жанрах – условно говоря, от «классики» до арт-рока или хип-хопа – является необходимым залогом успешной педагогической работы военного дирижера и сохранения преемственности в данной сфере отечественного музыкального исполнительства.

Тем более значимым представляется упомянутое профессиональное «наставничество» по завершении образовательного процесса, когда молодые военные дирижеры, будучи направленными в соответствующие оркестровые коллективы и сразу же обратившись к повседневной практической деятельности, незамедлительно сталкиваются с видимыми затруднениями в области инструментовки и аранжировки. Как правило, неизбежные расхождения в составах «нормативного» и реально функционирующего оркестра, о которых говорилось выше, усугубляются ощутимыми различиями в профессиональной оснащённости музыкантов определенного состава. Учитывая данное обстоятельство, молодому дирижеру приходится с надлежащей основательностью «диагностировать» фактическое состояние данного коллектива, целенаправленно и скрупулезно выявляя, и фиксируя технические и художественные возможности последнего. Кроме того, перспективы успешной концертной деятельности зачастую обуславливаются спецификой организации строевой

службы в данном воинском подразделении, установленным распорядком оркестровых репетиций, временными ресурсами для самостоятельных занятий исполнителей, уровнем их вовлеченности в разнообразные официальные мероприятия, наличием либо отсутствием административной поддержки со стороны командования и т. д.

Проведя соответствующую «рекогносцировку», дирижер намечает и реализует необходимые коррективы, сопряженные с разучиванием и последующим исполнением определенных произведений силами данного оркестра. Помимо «обновленного» распределения музыкального материала с учетом фактических возможностей конкретных инструменталистов, приходится учитывать неизбежное варьирование состава, как правило, связанное с оперативными заменами исполнителей в силу многочисленных «форс-мажорных» обстоятельств, чем мотивируются разнообразные дублировки важнейших партий, и т. п. Впрочем, аналогичная практика «непредвиденных» замен может распространяться и на конкретные сочинения, даже составленные программы концертных выступлений. Исходя из этого, дирижеру следует располагать довольно обширной «библиотечкой» оркестровых партитур, заблаговременно «адаптированных» к различным вариантам сценического воспроизведения в том или ином составе. Подобная сложность исполнительской практики закономерно обуславливает важную роль профессионального «наставничества» (очного или «виртуального») в области военно-оркестрового дирижирования на современном этапе.

Особенно востребованным представляется изучение и осмысление указанного опыта в процессе творческого сохранения, обогащения и приумножения традиций интерпретаторского воссоздания академической музыки. Впечатляющими примерами истинного подвижничества в названной сфере являются прославленные российские дирижеры, композиторы и аранжировщики, чья профессиональная деятельность по преимуществу связана с новейшей эпохой (2000–2020-е годы). К числу этих подвижников, как нам представляется,

могут быть отнесены Валерий и Александр Халиловы, Евгений Баранчиков, Сергей Буймистр и Артем Муравьев.

Валерий Михайлович Халилов (1952–2016) – генерал-лейтенант, начальник Военно-оркестровой службы Вооруженных Сил Российской Федерации – главный военный дирижер (2002–2016 гг.), начальник и художественный руководитель Академического ансамбля песни и пляски Российской Армии имени А. В. Александрова (апрель–декабрь 2016 г.), один из выдающихся русских военных музыкантов современности. Его творческая биография изобилует упоминаниями о многочисленных наградах и почетных званиях: Народный артист России, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, народный артист Республики Дагестан, заслуженный деятель искусств Республики Тыва, заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных, член Союза композиторов России. Будучи основателем и президентом Ассоциации «Духовое общество», В. Халилов зарекомендовал себя неутомимым организатором и идейным вдохновителем многочисленных фестивалей оркестровой духовой музыки, проводимых в нашей стране.

Его профессиональная деятельность в указанной сфере начиналась в середине 1970-х годов. Первым крупным успехом явилось победное выступление оркестрового коллектива Пушкинского высшего военного командного училища радиоэлектроники противовоздушной обороны под руководством недавнего выпускника Военно-дирижерского факультета при Московской консерватории В. Халилова на конкурсе военных оркестров Ленинградского военного округа (1980, I место). Год спустя молодой музыкант был назначен на должность преподавателя кафедры дирижирования Военно-дирижерского факультета, а позднее, в 1984-м, переведен в управление Военно-оркестровой службы Вооруженных Сил.

В течение двух последующих десятилетий В. Халилов побывал с инспекционными проверками едва ли не в каждом из отечественных военных оркестров. Коллеги-дирижеры в крупных городах и российской «глубинке» с

неизменным уважением и признательностью отзывались о нем как высококвалифицированном специалисте, особо подчеркивая свойственное В. Халилову чувство товарищества и взаимовыручки, готовность прийти на помощь даже малознакомым представителям военной музыкантской профессии. В этот период, насыщенный административной работой, В. Халилову нечасто удавалось становиться за дирижерский пульт, что, однако, до некоторой степени компенсировалось активной работой в качестве аранжировщика и созданием оригинальных композиций в различных академических жанрах. Однако в дальнейшем, начиная с 2002 года, его дирижерские выступления постепенно активизировались и достигли максимальной интенсивности в следующем десятилетии.

На протяжении всей жизни В. Халилов неизменно оставался приверженцем классических традиций в музыке вообще и военно-оркестровой в частности. Кроме того, будучи глубоко верующим человеком, он с видимым пиететом относился к церковно-певческому искусству. В. Халилов неоднократно отзывался о духовной музыке православной традиции как о «ценнейшем пласте великой русской культуры», прибавляя: «Она постоянно должна быть в центре внимания» [Лучший памятник генералу Халилову, 2022]. Указанные творческие пристрастия ярко и многогранно реализовались в произведениях самого В. Халилова, охватывающих весьма обширный круг академических жанров – оркестровых, хоровых, камерных.

Первые композиторские опыты В. Халилова, датируемые 1970-ми годами, сопутствовали обучению в Московской консерватории. В этот период молодым музыкантом были сочинены несколько фортепианных пьес, которые с видимым успехом исполнялись в ходе студенческих концертов его братом Александром (впоследствии – также выпускником упомянутого столичного вуза). Позднее, работая в Пушкинском высшем военном командном училище, В. Халилов проявил осязаемый интерес к хоровой и камерно-вокальной музыке. В частности, именно здесь создавались романсы на стихи С. Есенина, которые позднее были опубликованы и дополнили концертные программы

ряда отечественных певцов. Однако с наибольшей яркостью и убедительностью композиторский потенциал В. Халилова реализовался в сфере военнотрудового творчества. Указанная многогранность была присуща руководителю училищного оркестра и на педагогическом поприще. В. Халилов настоятельно рекомендовал курсантам, не замыкаясь в рамках дирижерской профессии, всесторонне изучать богатейшее наследие отечественной музыкальной культуры, чему способствовало, по его словам, освоение вокально-певческих навыков, участие в исполнительской деятельности местного хорового коллектива и т. п.

Вместе с тем, В. Халилов неоднократно высказывал мнение о непреходящей значимости военной музыки, широко востребованной отечественными слушателями: «Эта музыка по-настоящему необходима людям; она всегда излучает позитивные эмоции, противостоит житейскому пессимизму, вселяя уверенность в завтрашнем дне и напоминая современной аудитории о подлинном величии нашей музыкальной культуры. Тем самым укрепляется и авторитет Вооруженных Сил Российской Федерации, которые сохраняют преемственную связь с великим прошлым и в течение многих лет оказывают деятельную поддержку нарастающему процессу развития отечественной военной музыки, ее неуклонному профессиональному и творческому росту» [Лучший памятник генералу Халилову, 2022].

В последующие годы он регулярно обращался к различным жанровым сферам современного репертуара для военных оркестров. Представляется вполне естественным его непреходящий интерес к различным типам марша – строевому, церемониальному и походному. Сложность указанного жанра многократно отмечалась музыкальными критиками и музыковедами-исследователями, с полным основанием констатировавшими, что широко известные концертные марши, создававшиеся русскими композиторами-классиками XIX–XX веков, зачастую представляют собой некие свободные «художественные фантазии» на тему довольно обобщенно трактуемой «военной музыки», едва ли уместные в практическом использовании на плацу или в боевом походе, в торжественном церемониале и т. д.

Напротив, марши, создававшиеся В. Халиловым (их насчитывается более двадцати), отличаются глубоким пониманием функциональной специфики всех основных разновидностей жанра и полным соответствием любой из упомянутых пьес объявленному предназначению. Разумеется, внимание современного автора привлекали и концертные марши, трактуемые им в русле программности. Следует заметить, что В. Халилов тяготел к весьма рельефному («картинному») воссозданию в подобных пьесах неких перипетий «ратного труда» современных воинов, гибко используя традиционные элементы изобразительности. Например, «Стрелковый марш» запечатлевает военные учения, максимально приближенные к атмосфере настоящего боя (одиночные выстрелы и автоматные очереди, взрывы брошенных гранат, свист летящих пуль и т. д.). Мастерское использование звукоокрасочного потенциала различных ударных и духовых инструментов позволяет ярко воссоздать звуковую атмосферу соответствующего «противоборства».

Иной программный замысел реализуется в концертном марше «Генерал Милорадович», посвященном видному русскому военачальнику рубежа XVIII–XIX столетий, герою Отечественной войны 1812 года. Названная пьеса принадлежит к числу наиболее известных произведений В. Халилова, созданных на протяжении «ленинградского периода». Новаторство «подразумеваемого сюжета», разработанного и запечатленного композитором, обуславливается присутствием молитвенного текста и соответствующей образной атмосферы в одном из эпизодов марша. По воспоминаниям В. Халилова, «идею (создания марша. – С. З.) подсказал мне полковник Геннадий Иванович Бабанко, который во время моей службы в Пушкино был начальником политотдела училища. Позднее, уже будучи на пенсии, он увлекся военно-историческими разысканиями и написал книгу “Генерал Милорадович”. Прочитав эту книгу, я решил создать марш в честь прославленного военачальника. Тогда и возник оригинальный замысел, связанный с необычным использованием молитвы, причем музыку к этой молитве я не процитировал, а сочинил сам. Ана-

лога подобному решению до тех пор не было. Если прослушать марш внимательно и сосредоточенно, в нашем воображении последовательно возникнет и атмосфера светской жизни Санкт-Петербурга, и возвышенный молебен перед боем, и победное возвращение русских воинов в родные края. Все это звучит в сопровождении хора» [Лучший памятник генералу Халилову, 2022].

Не менее популярным и часто исполняемым является марш «Красноармеец Сухов». Его программа связана с обобщенным воссозданием художественной концепции одного из шедевров отечественного кинематографа – подлинно «общенародного» фильма «Белое солнце пустыни», любимого отечественными зрителями нескольких поколений, – при помощи изложения и соотнесения основных музыкальных тем, главной из которых становится тема песни «Ваше благородие, госпожа Удача» И. И. Шварца. В данном случае присутствие цитаты закономерно обуславливается не только широчайшей известностью соответствующей мелодии и поэтического текста, сочиненного Б. Ш. Окуджавой, но и жанровой «многоликостью» песни: в ее кульминационном оркестровом проведении, сопровождающем неравный бой таможенника Вережцагина с басмачами и его трагическую гибель, явственно ощущается маршевая поступь, что обретает логически обоснованное развитие в концертной пьесе В. Халилова.

Широкую известность приобрели также другие произведения В. Халилова, адресованные военному оркестру, – «Весенняя увертюра», «Адажио», «Элегия». В них ярко и своеобразно преломились классико-романтические традиции европейской оркестровой музыки XIX – начала XX столетия. Особое место в указанном ряду принадлежит пьесе «Адажио», которая сегодня фигурирует в рекомендательном перечне служебно-строевого репертуара для церемоний возложения венков. Именно эта пьеса звучит во время осуществляемого Президентом Российской Федерации традиционного возложения венков к Могиле Неизвестного Солдата. Кроме того, «Адажио» В. Халилова исполняется военными оркестрами страны при отдавании воинских почестей во время цере-

моний погребения. Как отмечают специалисты, и названная пьеса, и родственная ей «Элегия» репрезентируют магистральную линию отечественной военно-оркестровой музыки, характеризуемую последовательным претворением традиционных черт и новаций академической сферы современной музыкальной культуры.

«Весенняя увертюра» В. Халилова также явственно тяготеет к «диалогу» с академическими традициями. При этом необходимо учитывать, что развитие соответствующего жанра в конце XX – начале XXI века сопровождалось ощутимыми затруднениями. Как отмечает современный отечественный исследователь, на протяжении постсоветского двадцатилетия (1990–2000-е годы) творческая активность ведущих композиторов-симфонистов в данной жанровой сфере ощутимо снизилась, и «генераторами» соответствующих инноваций выступили представители «смежных» областей – авторы произведений для русского народного и духового оркестров. Исходя из этого, «Весенняя увертюра» В. Халилова, по мнению указанного исследователя, может рассматриваться в качестве одного из весьма интересных образцов современной трактовки жанра в оркестровой «музыке из бывшего СССР», включая Российскую Федерацию [Радман, 2020, с. 40].

Действительно, в названном сочинении В. Халилова обнаруживается весьма нетривиальное сочетание традиционных и вполне оригинальных составляющих, предопределяемое художественным замыслом с чертами обобщенной программности. Авторское толкование запечатлеваемых образов предопределяется драматургической сопряженностью двух сфер, взаимно дополняющих друг друга, – целеустремленного, энергичного движения (оно символизирует пробудившуюся, расцветающую весеннюю природу) и лирического повествования (своего рода эмоциональных откликов на процессы обновления в окружающем мире). При этом изначальное «равновесие» в упомянутом соотношении далее уступает место видимому главенству лирики, чем обуславливается композиционная структура освещаемого произведения: сте-

реотипная формальная схема (сонатное *allegro*), доминирующая в оркестровых увертюрах на протяжении XIX–XX столетий, здесь явственно сближается с индивидуально трактованной репризной трехчастностью. Отметим важнейшие черты «модифицированной» сонатности, репрезентируемые в сочинении В. Халилова, – несомненное главенство лирической «сферы побочной партии» (на интонационно-тематическом и масштабно-синтаксическом уровнях) при столь же ощутимой «редуцированности» аналогичной «сферы главной партии», минимизация разработочности (основой соответствующего раздела в увертюре является лирический эпизод *Andante*), фактическое объединение сокращенной (динамизированной) репризы и коды, предваряющих итоговую кульминацию названного сочинения – «апофеоз лирики».

Сочинение открывается небольшим вступлением (Пример 1). Заявленное фактурное изложение и ритмическая пульсация (аккордовое остинато восьмыми длительностями в темпе *Allegro*) отчасти ассоциируются с одним из выдающихся образцов киномузыки второй половины XX века, принадлежащим Г. В. Свиридову, – Вступлением к фильму «Время, вперед!» (1966, режиссер М. А. Швейцер; см. Пример 2). При этом, однако, прослеживаются и заметные расхождения: в свиридовской пьесе ярко и убедительно репрезентируется образ «индустриальной» современности, нового жизнеустройства, пронизанного мечтами о будущем (отсюда проистекают «самодовлеющая» роль полиостинатности, преимущественно диссонантный характер многоголосной вертикали, специфические акцентные «вторжения» в духе «варваризмов» Б. Бартока и раннего И. Ф. Стравинского), тогда как «Весенняя увертюра» лишена видимых черт подобного «футуристического мироощущения». Более очевидной «концептуальной моделью» для экспозиционного раздела «Весенней увертюры» могла послужить первая часть Фортепианной сонаты № 21 *S-dur* (op. 53, «Аврора») Л. Бетховена, пронизанная сходными «пейзажными мотивами». Обоснованность указанной параллели «удостоверяется» единой ладотональной основой, спецификой фактурного сопровождения и модуляцион-

ного развития в соотносимых разделах (лаконичные секвенционные последования хроматического типа с преобладанием «бемольной» сферы и регистровых контрастов).

Экспозиция «Весенней увертюры» характеризуется постепенным формированием и весьма протяженным развертыванием лирического тематизма. Исходя из этого, весьма показательна краткость, некая «собранность» первоначального проведения жизнеутверждающей главной партии (с преобладанием кварто-квинтовых и октавных мотивов, традиционно символизирующих «природную стихию» в классической музыке, – см. Пример 3). В данном случае собственно экспонирование фактически объединяется с развитием (что уже отмечалось выше), и протяженность названного отдела составляет лишь 20 тактов (ц. 1, тт. 3–21). Впрочем, дальнейшему изложению периодически сопутствует заданная аккордовая пульсация (либо оstinatный ритм, воспроизводимый ударными) – как бы «напоминание» о главной партии «Весенней увертюры».

Вслед за упомянутым лаконичным построением сразу же экспонируется новая тема (ц. 2), в которой исходные мотивы представлены в «скерцозно-диалогическом» ракурсе (благодаря имитационному вступлению голосов, использованию штриха *staccato* и «засурдиненных» инструментальных тембров). Ее «промежуточное» позиционирование отчасти сходно с классической связующей партией, однако в ладотональном плане каких-либо тенденций к «обновлению» здесь не обнаруживается. Модуляционная активность присуща более развернутой лирической побочной теме (ц. 3), устремляющейся в «бемольную» сферу (Примеры 4а, 4б). Итогом экспозиционного раздела становится восторженно-гимническая заключительная партия (ц. 5), синтезирующая интонационные элементы предыдущих тем и настойчиво утверждающая «пасторальную» тональность В-dur. Ее проведение фактически сразу же сменяется началом разработки (цц. 5а–6), где последовательное проведение побочной и заключительной тем образует первую кульминационную зону произведения.

Новый этап развития открывается проведением связующей партии (ц. 7–8), которое предшествует срединному эпизоду – Andante C-dur. Указанный эпизод (ц. 9–12), с одной стороны, представляется подчеркнуто контрастным всему изложенному ранее музыкальному материалу (в тембровом, фактурном и громкостно-динамическом аспектах). Задумчиво-созерцательная лирическая тема – «инструментальная кантилена» широкого дыхания – экспонируется в партии солирующего фортепиано, поддерживаемого колокольчиками (Пример 5). С другой стороны, постепенное возрастание экспрессии, наблюдаемое в ходе варьирования данной темы, фактурное и динамическое крещендирование, вплоть до масштабного *tutti* в нюансе *f*, способствуют выявлению интонационно-тематических связей Andante с музыкальным материалом побочной и заключительной партий. Отнюдь не случайно указанное *tutti* – вторая лирическая кульминация «Весенней увертюры» – с видимой естественностью включает в себя предыктовое изложение темы главной партии в основной тональности C-dur (ц. 11, тт. 166–178), без каких-либо связующих построений и структурных «замыканий» переходя на *accelerando* к репризному разделу.

Как отмечалось выше, данный раздел (ц. 12) характеризуется видимой лаконичностью. Тема главной партии здесь уже не проводится; последовательное звучание лирических тем – связующей и побочной – непосредственно переходит в динамичную коду (тт. 223–238), где на *ff* торжественно провозглашается итоговая торжественно-гимническая тема заключительной партии «Весенней увертюры» (Пример 6).

Характеризуя данное сочинение в целом, следует заметить, что синтезирующие тенденции, реализуемые на структурно-композиционном и драматургическом уровнях, весьма органично сопрягаются В. Халиловым с элементами стилевой «диалогичности». В частности, весьма неожиданное появление солирующего фортепиано, уподобляемого «лирическому герою» Andante, явно сближает названный эпизод не только с фортепианными концертами

второй половины XIX столетия (Э. Григ, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов), но и с «романтизированными» пьесами для биг-бэнда в духе Дж. Гершвина. О целенаправленной ориентации В. Халилова на претворение «симфоджазовых» аллюзий свидетельствует также партитурная запись *Andante*, с фиксацией принятых в эстрадной музыке буквенных обозначений аккордов, «редуцированной» фактурой солирующей партии (показательна, в частности, «минимизация» фортепианного аккомпанемента) и т. д. Благодаря этому взаимное сближение «классики и современности» обретает в рассматриваемом сочинении ярко своеобразное и актуальное воплощение, благодаря которому обозначаются весьма интересные перспективы развития традиционных жанровых сфер отечественного военно-оркестрового репертуара на рубеже XX–XXI столетий.

Многие сочинения В. Халилова, успешно выдержавшие испытание временем, и сегодня фигурируют в репертуаре отечественных военно-оркестровых коллективов. Согласно регламенту Всероссийского смотра-конкурса военных оркестров 2018–2019 годов, исполнение одной из пьес В. Халилова являлось обязательным номером в представленных концертных программах. Кроме того, своеобразным признанием творческих достижений выдающегося российского музыканта-исполнителя, аранжировщика, педагога, общественного деятеля в области композиции явилось включение ряда произведений, созданных В. Халиловым, в официально утвержденные перечни служебно-строевого репертуара, используемого оркестрами Вооруженных Сил Российской Федерации.

Учитывая сказанное выше, представляется необходимым особо отметить творческую значимость многолетнего содружества братьев Валерия и Александра Халиловых, активно содействовавшего пополнению и обогащению современной отечественной военно-оркестровой музыки. Александр Михайлович Халилов – заслуженный артист России, старший преподаватель Военного института (военных дирижеров) Военного университета имени Алек-

сандра Невского в Москве – уже в молодые годы зарекомендовал себя высокопрофессиональным и разносторонним аранжировщиком. Известно, что целый ряд произведений В. Халилова был инструментован для военного оркестра А. Халиловым. Мастерство последнего весьма ярко проявилось также в процессе редактирования отдельных партитур В. Халилова для их последующего издания.

Помимо этого, всеобщего признания удостоились аранжировки классических шедевров отечественной и зарубежной музыки XIX–XX столетий, выполненные А. Халиловым: достаточно упомянуть такие произведения, как «Шутка» («Badinerie») из оркестровой Сюиты h-moll И. С. Баха, «Ave Maria» Дж. Каччини, Девятая симфония Л. Бетховена (финал), «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова, «Торжественный марш» П. И. Чайковского, «Танец с саблями» из балета «Гаянэ» и «Вальс» из музыки к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад» А. И. Хачатуряна и другие (см. Таблицу 2 в Приложении).

Весьма впечатляющим творческим достижением А. Халилова явилась аранжировка финальной композиции, предваряющей торжественное закрытие Международного военно-музыкального фестиваля «Спасская башня». Названная композиция – своеобразное популли из фрагментов популярных академических, джазовых и популярных эстрадных произведений – была подготовлена к премьерному исполнению В. Халиловым, который откровенно признавал, что соответствующая аранжировка для сводного оркестрового коллектива представляется чрезвычайно трудной профессиональной задачей с позиции стилистического единства и музыкально-исполнительской целостности. Однако А. Халилову удалось более чем успешно разрешить все сопутствующие проблемы, благодаря чему финал «Спасской башни» запечатлелся в ряду наиболее памятных эпизодов масштабного фестиваля военно-духовой музыки, проводимого в Москве и традиционно вызывающего огромный интерес у специалистов и широкой слушательской аудитории.

Сергей Владимирович Буймистр – старший преподаватель Военного института (военных дирижеров) Военного университета и преподаватель дисциплин «Оркестровый класс» и «Дирижирование» в Московском областном музыкальном колледже имени С. С. Прокофьева. Оригинальные сочинения для духового оркестра в редакциях С. Буймистра представлены в концертном репертуаре Центрального военного оркестра Министерства обороны Российской Федерации, оркестра Института военных дирижеров, духового оркестра МГИМ имени А. Г. Шнитке, Губернаторского оркестра Московской области, аналогичных коллективов из других городов России, а также стран ближнего Зарубежья. Помимо этого, музыкантом осуществлены также разнообразные аранжировки народной, популярной и академической музыки (см. Таблицу 2). В качестве характерных примеров следует назвать «Kyrie» из Мессы h-moll И. С. Баха, Увертюру к опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Прогулку» и «Богатырские ворота» из сюиты «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского, «Трепак» из балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского, «Итальянскую польку» С. В. Рахманинова и т. д.

Аранжировки С. Буймистра отличаются высоким уровнем профессионализма и продуманной адаптацией классических произведений и народных мелодий к музыкальным реалиям современной эпохи. В его партитурах нередко присутствует своеобразный «диалог» традиций академической музыки с элементами современных музыкальных стилей и жанров, что придает соответствующим произведениям бесспорную привлекательность для широкой аудитории. Одна из примечательных особенностей индивидуального стиля С. Буймистра-аранжировщика – подчеркнутое внимание к ритм-группе. В его оркестровых версиях классических произведений ритм-группа зачастую позиционируется весьма динамично и эффектно, благодаря чему формируется многокрасочная звучность, инспирирующая нетривиальные стилевые ассоциации и параллели. Благодаря этому указанные аранжировки приобретают самоочевидную актуальность, доступность и вызывают интерес у молодежной аудитории. В свою очередь, подобная трактовка способствует некой театрализации

концертных программ, исполняемых военными оркестрами: выступления упомянутых коллективов трансформируются в своего рода «музыкально-сценические композиции». Кроме того, С. Буймистр обычно уделяет максимум внимания фактурной насыщенности оркестрового изложения. Возникающие «пустоты» нередко заполняются аранжировщиком с помощью изобретательно сочетаемых пассажей деревянных духовых инструментов, что придает оркестровому звучанию особую подвижность, выразительность и эмоциональную глубину при сохранении определенной «плотности» музыкальной ткани. Это представляется особенно важным для духовых оркестровых составов, учитывая периодически возникающую необходимость компенсировать отсутствие струнных или других значимых групп.

Евгений Владимирович Баранчиков – лауреат международных и всероссийских конкурсов исполнителей на духовых и ударных инструментах, двукратный победитель Всероссийского смотра-конкурса военных духовых оркестров, главный военный дирижер Псковского гарнизона, художественный руководитель эстрадно-джазового оркестра Псковской области, артист высшей категории Губернаторского симфонического оркестра Псковской области. Аранжировки Е. Баранчикова отличаются специфической «плотностью» звучания, о которой он сам упоминает как о вполне осознанном и целенаправленно используемом художественном приеме.

Данная характеристика подразумевает видимую насыщенность оркестровой фактуры, активное использование всего спектра тембров духового оркестра и выверенную координацию полифонических сопряжений. Как правило, в аранжировках Е. Баранчикова преобладает тесное расположение голосов с минимизацией «пустот» в оркестровой вертикали и тщательно выстраиваемым балансом звучания основных групп – медных и деревянных духовых, а также ударных инструментов. Соответствующие аранжировки чаще всего тяготеют к динамически рельефным и экспрессивным решениям, благодаря которым любая из упомянутых групп трактуется не как эмоционально выдержанный и «нейтральный» фон для определенных звуковых «событий», но как

полноправный участник развертывающихся музыкально-драматургических процессов.

В аранжировках Е. Баранчикова нередко используется так называемый «стереоэффект» – целенаправленное пространственное распределение тембровых сочетаний и регистров, способствующее усилению эмоционального воздействия музыки. Дирижер стремится к тому, чтобы даже скромный в количественном отношении состав оркестра производил впечатление масштабности и объемности звучания. Указанный подход представляется особенно актуальным в работе с военными оркестрами, поскольку «универсальные» задачи художественно выразительной репрезентации музыкального материала сочетаются в подобных ситуациях с неизменными требованиями к упорядоченности, своеобразной торжественности и внешней импозантности звучания.

Таким образом, индивидуальная специфика аранжировочных приемов, используемых Е. Баранчиковым, предполагает развертывание весьма насыщенного, энергетически наполненного и динамичного звукового пространства, в границах которого особенно ярко и убедительно воспринимаются профессиональные достоинства конкретного военно-оркестрового коллектива как содружества музыкантов-интерпретаторов. Наглядным подтверждением сказанному являются аранжировки «музыкальной классики», выполненные Е. Баранчиковым: М. И. Глинка «Руслан и Людмила», «Финляндия» Я. Сибелиуса.

Артем Андреевич Муравьев – лауреат международных конкурсов, лауреат Президентской премии Республики Беларусь. Его первые композиторские опыты и аранжировки относятся к началу 2010-х годов (период учебы на отделении хорового дирижирования Витебского музыкального колледжа имени И. И. Соллертинского). Тогда же А. Муравьев проявил активный интерес к звукорежиссуре, намереваясь в ближайшей перспективе самостоятельно осуществлять аудиозаписи вновь создаваемых произведений. Существенным творческим импульсом для талантливого музыканта явилось поступление в московский Военный институт (военных дирижеров) Военного университета

(2016). Основательное изучение технического и выразительного потенциала военно-духового оркестра способствовало формированию ярко выраженного интереса, проявленного А. Муравьевым к соответствующему исполнительскому составу. На протяжении последующих лет им были созданы многочисленные оркестровые пьесы и аранжировки, весьма успешно исполняемые коллективами России и Беларуси. Закончив с отличием Институт военных дирижеров, А. Муравьев был назначен на должность заместителя начальника Оркестра почетного караула Минской военной комендатуры, где музыкант проходит службу и сегодня. Работа с названным коллективом повлекла за собой очередное расширение творческого амплуа: подразумеваются многочисленные аранжировки для концертного биг-бэнда, который был сформирован на базе оркестра несколько лет назад и развернул активную исполнительскую деятельность в Беларуси и за ее пределами.

В числе основных сочинений А. Муравьева, с успехом прошедших публичную апробацию, следует упомянуть увертюру «Крещение Руси» и ряд маршей для духового оркестра («На страже границ», «Бравый десантник», «Походный марш»), а также гимн Коменданта охраны Министерства Обороны России (премьерное исполнение было осуществлено Ансамблем песни и танца имени А. В. Александрова). Помимо этого, были подготовлены многочисленные инструментовки и аранжировки для Главного военного оркестра Республики Беларусь, различных духовых ансамблей Российской академии музыки имени Гнесиных, Государственного духового оркестра России, симфонических и эстрадно-симфонических коллективов. 3 июля 2024 года в ходе официального мероприятия – парада, посвященного Дню Независимости Республики Беларусь, – прозвучали оригинальные композиции А. Муравьева, сопровождавшие торжественный вынос государственного флага Республики Беларусь и показательное выступление Роты почетного караула Минской военной комендатуры (см. Таблицу 2).

Видимое разнообразие оркестровых аранжировок, принадлежащих А. Муравьеву (произведения академической традиции, народные песни, эстрадные миниатюры), неизменно сочетается с тяготением к тембровой многокрасочности, к воссозданию оригинального фонического облика пьес-«первоисточников». При этом аранжировщик, с одной стороны, опирается на собственные познания в области инструментальных приемов и звуковых эффектов, доступных современному военно-духовому оркестру, с другой, – на яркие и отчетливые слуховые представления о специфике воссоздаваемого звучания. Убедительным тому подтверждением является аранжировка белорусской народной песни «Ой, розочка» («Ой, ружанька»), в которой, благодаря изобретательному сочетанию оркестровых тембров (англ. *layering* – «наслоение») и адекватной подаче звука, возникает иллюзия фольклорного музицирования на жалейке (Пример 7).

Подобные эффекты нередко используются А. Муравьевым даже в академических партитурах для традиционных духовых составов: гибкое варьирование используемых «ритмоформул», внедрение усложненных гармонических построений или нетрадиционная организация аккордовой вертикали (умышленные «отклонения» от правил классического голосоведения, видимый интерес к нестандартным сочетаниям различных обращений аккордов и т. д.) сопровождаются аналогичными исполнительскими эффектами. В частности, показательно изобретательное применение «синхронного» глиссандирования отдельных групп оркестра или *tutti*. Эмоциональное впечатление, достигаемое благодаря такому эффекту, наглядно «иллюстрируется» классическими партитурами М. Равеля, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна и других крупнейших композиторов-симфонистов XX века. В условиях духового оркестра указанный прием, как полагает А. Муравьев, сохраняет несомненную актуальность и сегодня (Пример 8). Сходным образом используется в характеризуемой аранжировке и родственный эффект глиссандирования-«обрыва» (англ. *plor* – «всплеск»), весьма распространенного в традиционной архаической музыке (например, в древнейших фольклорных жанрах; см. Пример 9).

Еще один характерный образец индивидуальной техники А. Муравьева – инструментовщика и создателя аранжировок – представлен в пьесе «Рождественские колокола». Программный замысел упомянутой вокально-оркестровой композиции обуславливает необходимость использования соответствующих звукоокрасочных приемов. Между тем, привлечение дополнительных ударных инструментов «колокольного» плана в данном случае представлялось нецелесообразным. Убедительному разрешению возникшего затруднения в данном случае способствовало изучение творческого наследия русских композиторов-классиков, прежде всего – фортепианных и сольно-оркестровых произведений С. В. Рахманинова, где яркое впечатление «звонности» достигается благодаря неоднократным сопоставлениям максимально удаленных инструментальных регистров (низкого и высокого), а также использованию многозвучных аккордов кварто-квинтового строения. Помимо этого, стремясь добиться максимальной рельефности в запечатлении праздничных «колокольных трезвонов», А. Муравьев дополняет фактурное изложение октавными скачками в басовых голосах с применением «громкой» динамики; тем самым достигалась вполне убедительная имитация «раскачивающихся» больших и малых колоколов (Пример 10). Подобные эффекты красочно оттеняют «рождественское ангелогласное пение» хора, сопровождаемого арфой, воссоздавая образно-эмоциональную атмосферу совершающегося чуда (Пример 11).

В аранжировке песни «Малая Родина» (белорус. «Малая Радзима») А. Муравьева наглядно запечатлевается многовековой «диалог традиций», репрезентирующий авторское толкование патриотизма как одного из непоколебимых устоев человеческой жизни. Зримым воплощением «традиционализма» в данном случае является полифоническое письмо свободного стиля, утвердившееся в эпоху барокко и господствующее в европейской музыке XVII–XIX столетий. Возникающее при этом впечатление усложненности, даже некоторой «тяжеловесности» оркестровой фактуры может быть признано оправданным, исходя из философского характера композиторских «размышлений о

вечном». Однако интерпретаторскому воплощению данного замысла неизбежно сопутствуют ощутимые трудности. Во-первых, специфика звучания духового оркестра отнюдь не всегда благоприятствует убедительному воспроизведению «многослойной» имитационно-полифонической ткани с учетом особенностей слухового восприятия, присущего массовой аудитории. Во-вторых, указанная аранжировка отличается видимой насыщенностью гармонического изложения (отчасти перекликающегося с традициями позднего романтизма, – см. Пример 12). Исходя из этого, освещаемая аранжировка патриотической песни в большей степени ориентируется на музыкантов-профессионалов либо весьма искушенных ценителей и знатоков академического репертуара, адресованного духовым оркестрам нашего времени.

Резюмируя сказанное выше, необходимо подчеркнуть особую роль вновь создаваемых оркестровых аранжировок в контексте образовательной деятельности и воспитательной работы. Отечественные дирижеры, создавая «актуальные» версии известных произведений, стремятся наглядно репрезентировать немеркнущие традиции академической музыки, подчеркнуть ее видимую связь с утверждением патриотических ценностей. Программы концертных выступлений российских военных оркестров нередко включают в себя «адаптированные» версии классических опусов, концентрирующих внимание слушательской аудитории на исторических достижениях страны, ее культурном наследии и приоритетной роли академической традиции в формировании национальной идентичности. Настоятельно подчеркивая непреходящую значимость академической музыки в репертуаре современных военно-оркестровых коллективов, специалисты с достаточным основанием апеллируют к творческому опыту крупнейших фестивалей военно-духовой музыки XXI столетия<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Сошлемся, в частности, на программы заключительных концертов Международного военно-музыкального фестиваля «Спасская башня» 2024 года. В исполнении оркестровых коллективов прозвучали органная Токката и фуга d-moll И. С. Баха, «Танец рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева, «Трепак» из балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского, «В пещере горного короля» Э. Грига (из музыки к драме «Пер Гюнт» Г. Ибсена), «Вальс» Г. В. Свиридова (из «Музыкальных

Современные аранжировки классического репертуара и в целом академической музыки, осуществляемые российскими военными дирижерами, характеризуются видимой сложностью и многогранностью индивидуальных подходов, которые обуславливаются происходящими изменениями в культурной и музыкальной жизни. Актуальные тенденции в упомянутой сфере закономерно корреспондируют с магистральными социокультурными процессами и динамикой современного музыкального мышления. Если на протяжении советского периода аранжировочная деятельность, неразрывно связанная с развитием военно-оркестрового исполнительства, мотивировалась прежде всего идеологическими соображениями, то в наши дни главенствующими факторами являются высокохудожественное претворение классических «первоисточников» и непрерывное расширение музыкально-стилевых и жанровых горизонтов. Аранжировки многочисленных образцов академической музыки для военно-духового оркестра сегодня воспринимаются в контексте целенаправленного сохранения культурного наследия, просветительских устремлений и художественно-эстетического воспитания.

Военные дирижеры – создатели новых музыкальных «версий» классических произведений – уподобляются своеобразным «посредникам» между меркнувшей традицией и современностью, способствующим возникновению разнообразных музыкально-языковых инноваций. Отнюдь не случайно военно-оркестровые аранжировки сегодня все более дистанцируются от нормативных рекомендаций прошлого столетия как в техническом, так и в стилистическом аспектах. Сохраняя верность «музыкальной классике», отечественные мастера новейшей эпохи используют оригинальные тембровые сочетания, приемы и техники игры на духовых и ударных инструментах, что способствует образно-смысловой насыщенности создаваемых партитур и углубле-

---

иллюстраций к повести А. С. Пушкина “Метель”)), а в завершение традиционно была исполнена Торжественная увертюра «1812 год» П. И. Чайковского.

нию соответствующих интерпретаторских прочтений. Это, в свою очередь, закономерно содействует неуклонному росту исполнительского мастерства российских военных оркестров и обогащению их концертного репертуара.

### **Глава III. Особенности аранжировки произведений отечественных композиторов XIX века для военного оркестра: современная практика**

#### **3.1. Адаптация произведений академической музыки для исполнения в условиях плац-концерта<sup>15</sup>**

Как известно, социокультурный аспект профессиональной деятельности военного дирижера в значительной мере обуславливается дислокацией соответствующего оркестрового коллектива. Зачастую в отдаленных военных городках, где позиционируется военно-духовой оркестр, нет филармонии, оперного театра и регулярно функционирующей концертной эстрады. Исходя из этого, процесс культурной жизни, по сути, генерируется и управляется руководителем данного оркестра. Вот почему представляется исключительно важным сформировать репертуар, вызывающий интерес у различных целевых групп массовой аудитории. Перечень оркестровых произведений, исполняемых тем или иным коллективом, традиционно включает в себя признанные шедевры академической музыки (в аранжировках для конкретного военно-духового состава), популярные современные произведения эстрадного жанра, а также композиции «на случай», аранжируемые или сочиняемые дирижером применительно к различным конкретным событиям (поскольку соответствующие пьесы других авторов удастся оперативно разыскать не всегда). В подобном контексте приобретает несомненную значимость один из специфических жанров отечественной военно-духовой музыки – *плац-концерт*, формирующийся на рубеже XX–XXI столетий (подробнее об этом см.: [Нисенбаум, 2025]).

---

<sup>15</sup> При написании параграфа были использованы материалы опубликованного исследования соискателя, см.: Зубарев, С. А. Адаптация произведений академической музыки для исполнения в условиях плац-концертов [Текст] / С. А. Зубарев // Образование и культурное пространство. – 2024. – № 3. – С. 77–86.

Плац-концерт, именуемый специалистами одной из современных разновидностей «пленэрной» жанровой сферы [Нисенбаум, 2025, с. 13], характеризуется весьма тесным сопряжением и взаимодействием нескольких составляющих: музыки, хореографии, элементов пантомимы, сценической театрализации и (в отдельных случаях) акробатики. Истоки подобных синтетических «действ» восходят, с одной стороны, к отечественным марш-парадам 1960–1970-х годов, а с другой, – к военно-музыкальным фестивалям (англ. Military Tattoo – парад военных оркестров) второй половины XX века, приобретающим значительную популярность во многих странах Западной Европы<sup>16</sup>.

Следует заметить, что аналогичные по сути празднества нередко организовывались и на протяжении XIX столетия: для удовлетворения «культурных запросов» гражданского населения многих гарнизонных городов и военных крепостей ежегодно в летний период устраивались патриотические военно-музыкальные представления или развлекательные мероприятия. Порой эти традиционные «увеселения» приобретали торжественный церемониальный характер, достигая общегосударственного масштаба; показательным примером такой интерпретации Military Tattoo явился «Королевский турнир» с участием военных оркестров Британской империи, состоявшийся в Лондоне (1880 год). Родственные «состязания», хотя и с меньшим размахом, впоследствии периодически организовывались в других городах Соединенного Королевства по окончании Первой мировой войны.

Последняя четверть XX столетия характеризуется весьма активным обновлением военно-оркестрового репертуара. В отечественной военной музыке

---

<sup>16</sup> Появление соответствующего именованья, вероятно, датируется рубежом XVII–XVIII столетий. Именно тогда в крепостях Нидерландов утвердился обычай ежевечернего обхода «питейных заведений» и жилых домов, осуществляемого одним из местных военных барабанщиков. Громко отбивая установленный ритм, этот музыкант напоминал сослуживцам о необходимости вернуться в казармы до наступления «комендантского часа» (обычно до 22.00), а торговцам горячительными напитками – прекратить затянувшийся отпуск спиртного (гол. *doeden taptoe* буквально переводится как «закрыть кран»). В дальнейшем названный обычай утратил исходное функциональное предназначение, связанное с «поддержанием боеготовности», и превратился в некое ритуальное действие с элементами своеобразной «театрализации».

указанная тенденция приобрела особый размах благодаря «перестроечной эпохе» 1980-х – начала 1990-х годов, что было связано с декларируемой «открытостью» и «миролюбием» Вооруженных Сил СССР. На протяжении упомянутого десятилетия военные оркестры едва ли не повсеместно привлекались к участию в разнообразных праздничных мероприятиях. Откликаясь на повышенное внимание «официальных лиц» и массовой публики, стремясь поддерживать общественный интерес к данной сфере музыкального исполнительства, руководители соответствующих коллективов, дирижеры и аранжировщики тяготели к охвату максимально обширного жанрово-стилевого диапазона, апробации и развитию множественные «сценических новшеств». Убедительным тому подтверждением явился Всесоюзный смотр-конкурс штатных военных оркестров 1987–1988 годов, по итогам которого Министерством обороны было впервые заявлено о существовании инновационной «формы выступлений» соответствующих коллективов – плац-концерта – и рекомендовалось «шире практиковать» соответствующую форму исполнительской деятельности [Нисенбаум, 2025, с. 12].

В наши дни основной репертуар для плац-концертов формируется из общепризнанных шедевров русской и зарубежной музыки, «адаптируемых» к заявленному составу оркестра. При этом учитываются акустические особенности звучания духовых инструментов на открытых пространствах, а также необходимость выполнения определенных «сценических движений» (перестроений, акробатических элементов, театрализованных действий и т. д.) каждой из оркестровых групп. Среди наиболее популярных сочинений, как правило, фигурируют классические шедевры минувших эпох – Увертюра к опере «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта, «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова, Увертюра к опере «Волшебный стрелок» К. М. Вебера и многие другие. Подобный репертуар весьма успешно апробировался ранее в филармонических концертных залах, а также в областных Домах офицеров, городских парках культуры, воинских частях и госпиталях.

Как отмечает российский исследователь, «появлению отечественного плац-концерта на европейских площадках во многом способствовало выступление в 1989 году оркестра курсантов Военно-дирижерского факультета при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского на фестивале военных оркестров в Монсе (Бельгия). Это была первая поездка названного оркестра за границу, где с большим успехом исполнялся плац-концерт» [Нисенбаум, 2025, с. 12]. Впрочем, упомянутая исполнительская деятельность осуществлялась по преимуществу на факультативной основе, что мотивировалось нормативными требованиями образовательного процесса. В Военном институте (военных дирижеров) Военного университета – правопреемнике Военно-дирижерского факультета – по-прежнему существовал вузовский оркестр курсантов, дополняемый аналогичными коллективами на всех курсах. Однако следовало учитывать, что оркестр Военного института традиционно ориентировался на безусловное выполнение задач, решаемых курсантами во время освоения учебной программы по определенным базовым дисциплинам. В частности, регулярно организуемые и проводимые вузовские конкурсы по инструментовке, аранжировке и композиции сопровождалось публичными оркестровыми исполнениями соответствующих работ под управлением авторов. Помимо этого, курсантам старших курсов, постигавшим основы дирижерского искусства, предписывалось в обязательном порядке демонстрировать собственные профессиональные достижения, сдавая переводные и выпускные экзамены при участии названного учебного оркестра.

В 2020 году вновь назначенный руководитель Военного института (военных дирижеров) Военного университета С. С. Вовк (ранее возглавлявший Военно-оркестровую службу штаба Западного военного округа) инициировал создание постоянно действующего коллектива для «плац-концертных» выступлений, включая Международный военно-музыкальный фестиваль «Спасская башня – 2021». (До тех пор ведущие представители указанного военно-музыкального института, как правило, ограничивались только участием в финальных сводных концертах фестиваля.) В тогдашних интервью С. С. Вовка,

публиковавшихся российской прессой, неизменно подчеркивалось, что жанровая сфера плац-концерта самым тесным образом связана с профессией военного дирижера, будучи одним из наиболее перспективных, экспериментально-поисковых творческих направлений военно-оркестрового исполнительства [Мартовская, 2021]. Исходя из этого, руководителем упомянутого военно-музыкального вуза формулировалась первоочередная задача: вовлечь максимальное количество обучающихся в процесс многогранного освоения «плац-концертной» художественной практики.

Начиная с указанного времени, курсанты Военного института под руководством квалифицированных преподавателей и опытных дирижеров регулярно участвуют в организации и проведении плац-концертов. Эти выступления позволяют молодым музыкантам не только продемонстрировать видимый рост исполнительского мастерства, но и повысить уровень собственной профессиональной подготовки в других областях. Именно благодаря подобным мероприятиям будущие военные дирижеры приобретают разнообразные практические навыки управления современным оркестром, а также осваивают необходимые приемы аранжировки произведений различных жанров и стилей в специфических условиях военной службы. Приобретаемые в ходе соответствующих выступлений многогранные знания и весьма обширный исполнительский опыт становятся важнейшими предпосылками для успешной профессиональной деятельности выпускников Военного института. В начальный период самостоятельной дирижерской работы каждый из них опирается на современные прогрессивные методики и творческие подходы, аккумулируемые благодаря продуманной организации вузовского обучения. Тем самым формируется непрерывно поддерживаемая и сохраняемая преемственность указанных отечественных традиций, что способствует динамичному развитию военно-оркестровой культуры России.

Следует заметить, что на протяжении 2010–2020-х годов аналогичные тенденции прослеживаются и в других отечественных военно-музыкальных

учебных заведениях. Так, в 2024 году на Международном военно-музыкальном фестивале «Спасская башня» весьма заинтересованные отклики вызвала «плац-концертная» музыкальная композиция – сюита (попурри) на темы из балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского, созданное Артемом Широковым и Игорем Гаспировичем и представленное оркестром Военно-музыкального училища имени В. М. Халилова. На протяжении указанной пьесы музыка прославленного балета репрезентировалась в нескольких «стилевых ипостасях» – от традиционно-академической до различных вариантов «инструментальной этники». При этом надлежит упомянуть специфические особенности аранжировки, радикально отличающиеся от более ранних переложений «Щелкунчика» для аналогичного состава. В данном случае подразумевается расширение тембровой палитры, обеспечиваемое благодаря количественному «удвоению» партий альт-саксофонов и тенор-саксофонов (при одновременном «купировании» соответствующих партий саксгорнов), а также использованию ударной установки. Примечательно и целенаправленное «уплотнение» басовой части оркестрового диапазона (баритон-саксофон, три саксгорна-баритона, квартет тромбонов, две тубы и бас-гитара), позволяющее сформировать весьма насыщенную звуковую ткань, которая легко воспринимается в изменчивых и непредсказуемых условиях внешней среды.

Вслед за краткой «преамбулой» экспонируется музыкальный материал знаменитого «Марша», который сопровождает в балете праздничное шествие детей к рождественской елке. Указанный фрагмент изложен здесь в свободной обработке с привнесением джазовых элементов: существенно ускорен темп, добавлены акценты на слабых долях такта, в некоторых построениях явно преобладает ритмическая свобода (при сохранении выдержанного «пульса»). Основная тема Марша представлена с видимыми изменениями: вторая фраза (условный «ответ») явно утрачивает исходную целеустремленность и остроту вследствие замены пунктирного ритма «триольно-свинговым». Напротив, позднейшее возвращение основной темы в репризе характе-

ризуется обилием синкоп «в духе джаза». Особенно ярко звучат «контрапунктирующие» реплики труб, как бы воспроизводя «ответы» из традиционных джазовых «диалогов». Структурные изменения обнаруживаются в предыкте к динамической репризе: основой данного фрагмента является настойчиво повторяемая фигура, безуспешно «анонсирующая» проведение основной темы. Указанные повторения сопровождаются интонационным и ритмическим варьированием, что позволяет оркестрантам в «свинговой» манере демонстрировать соответствующие «отклонения» от экспозиционной версии тематизма.

Существенным контрастом по отношению к целеустремленному и энергичному «Маршу» становится фрагмент из «Вальса цветов» – благодаря этому яркому сопоставлению в «слитно-циклической» многочастной композиции утверждается просветленная лирика (Примеры 13–18). К соответствующей образно-эмоциональной сфере непосредственно примыкает фрагмент из «Адажио», чему способствует гибкая сопряженность указанных тематических построений: секвентное развитие основной интонации «Вальса» перерастает в знаменитую «бесконечную» секвенцию перед кульминационной зоной «Адажио». Упомянутая кульминация позиционируется в качестве драматургической «вершины» рассматриваемого сочинения. Сокращенная и подчеркнута сдержанная реприза «Вальса цветов» фактически уподобляется лаконичному «резюме», завершающему данный этап развития.

Второй раздел композиции открывается фрагментом «Арабского танца», излагаемого весьма кратко и с привнесением ощутимых изменений – как интонационно-тематических, так и ладогармонических. (Например, вступление к данному фрагменту звучит в «омажоренном варианте», что мотивируется общим праздничным характером всего сочинения.) Далее в указанном разделе представлены фрагменты из «Танца феи Драже», последовательно аранжируемого в латино-стиле и приобретающего весьма необычный колорит благодаря использованию латиноамериканской трещотки гуиро<sup>17</sup>. Отмеченная

---

<sup>17</sup> Гуиро (исп. *güiro*) – перкуссионный музыкальный инструмент с длинным узким корпусом (он изготавливается из дерева, металла или пластика) и насечками по бокам. Гуиро, традиционно используемый в латиноамериканской музыке, приобретает важную роль в ритмическом сопровождении,

«адаптация» способствует насыщению «текста-первоисточника» неожиданными акцентами, ритмическими элементами и тембровыми красками. Преображенная главная тема сопровождается характерными синкопированными «репликами» труб, воспринимаемыми подобно эмоциональным «комментариям из публики» и подзадоривающим «возгласам». Благодаря изложению мелодического материала, порученному солирующей группе саксофонов, здесь преобладает яркая и насыщенная звучность, что вообще свойственно упомянутому «этно-стилю». Финалом указанной композиции становится жизнерадостная и темпераментная «Пляска скоморохов» из музыки П. И. Чайковского к «весенней сказке» А. Н. Островского – драматической пьесе «Снегурочка», репрезентируемая в духе традиционно-академической стилистики «à la Russe».

В целом представленная аранжировка весьма рельефно оттеняет современные элементы, которые привносятся в звучание академической музыки с учетом исполнения в открытых пространствах; наряду с этим, здесь отсутствуют некоторые специфические «нюансы» оригинальной партитуры, заведомо трудноразличимые вне концертного зала. Соответствующие инновации, как нам представляется, не только благоприятствуют сохранению осязаемого интереса наших современников к русской «музыкальной классике», но и позволяют обеспечить ее заведомую доступность для массовой аудитории. Тем самым оркестр Московского военно-музыкального училища имени генерал-лейтенанта В. М. Халилова, производя яркое непосредственное впечатление и вызывая благодарные отклики слушателей, одновременно служит убедительным примером творческого «диалога» с классическим наследием и подлинного профессионализма.

В ряде концертных выступлений, состоявшихся на протяжении фестиваля «Спасская башня – 2024», нашли своеобразное претворение актуальные инновационные подходы к аранжировке. Здесь подразумеваются, в частности,

---

создавая характерную тембровую атмосферу и выполняя разнообразные функции – от громкостно-динамической до фактурно-упорядочивающей.

следующие моменты: использование электронного звукового ряда, обусловленное применением синтезаторов и семплеров, для расширения звуковой палитры оркестра; интеграция современных жанров – внедрение элементов джаза, рок- и поп-музыки, способствующее привлечению молодежной аудитории; создание «мультистилевых попури» посредством некоего взаимодействия классических «текстов-первоисточников» с образцами актуальной стилистики «масскульта». К примеру, в одном из концертных номеров был представлен весьма нетривиальный «контрапункт», объединяющий фрагменты из балета «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева («Танец рыцарей») и композиции «Yeah» современного американского певца Ашера Реймонда (где, в свою очередь, представлен своеобразный «полифонический диалог» ритм-энд-блюза и хип-хопа).

Следует заметить, что подобные «творческие эксперименты» подвергаются небезосновательной критике в современных исследовательских публикациях. Так, А. А. Нисенбаум резонно отмечает возникновение ощутимых проблем, связанных с использованием электроники в условиях плац-концертов. По мнению указанного автора, сопутствующие технические сложности (определенное запаздывание генерируемого звука, поступающего из акустических систем, «труднопредсказуемые» его отражения при наличии окружающих зданий, необходимость оперативных коррекций громкостно-динамического баланса в процессе намеченных перемещений оркестра) явно препятствуют надлежащему качеству исполнения. При этом упомянутый исследователь констатирует, что использование наушников и радиосистем для улучшения слуховой координации оркестрантов зачастую не способствует разрешению перечисленных проблем, а напротив, сопровождается дополнительными трудностями. Таким образом, концертные выступления с привлекаемыми электронными инструментами фактически утрачивают мобильность и предполагаемую универсальность из-за ограниченных перспектив реального исполнения программы на разных площадках и в различных технических условиях [Нисенбаум, 2023, с. 117–118].

По нашему мнению, практический опыт современных оркестров наглядно свидетельствует о перспективах успешного преодоления соответствующих трудностей с помощью квалифицированной технической поддержки и продуманной организации плац-концерта. К примеру, в ходе военно-оркестрового фестиваля «Спасская башня – 2014» умелое использование электроники позволяло участникам добиваться надлежащего художественного эффекта без видимых потерь, связанных с качеством исполнения. Кроме того, отечественные военные оркестры применяют инновационные технологии не только в целях расширения и обогащения звуковой палитры, но и для актуализации «музыкальной классики», стремясь обеспечить внешнюю привлекательность академического репертуара для широкой аудитории. Безусловно, в полной мере «дезавуировать» существующие риски и ограничения, связанные с использованием электроники, на современном этапе представляется едва ли возможным. Однако уже сегодня художественная практика российских оркестровых коллективов вселяет несомненный оптимизм, что предопределяется вполне успешной «минимизацией» соответствующих трудностей и выявлением ощутимого потенциала, связанного с применением новейших достижений технического прогресса в сфере военной музыкальной культуры.

Специфику новейших «адаптаций» отечественной академической музыки, исполняемой в жанре плац-концерта, можно рассмотреть на примере симфонической картины Н. А. Римского-Корсакова «Сеча при Керженце», аранжированной А. Б. Головиным – начальником 24 военного оркестра Объединенного стратегического командования Южного военного округа (Ростов-на-Дону) в двух вариантах – для исполнения в «традиционной» концертной программе и плац-концерте<sup>18</sup>. Данное сочинение представлено в репертуаре военных оркестров на протяжении многих десятилетий (с конца 1930-х годов), что объясняется не только выдающимися художественными достоинствами

---

<sup>18</sup> См.: Собрание документов 24 военного оркестра Объединенного стратегического командования Южного военного округа. Нотная библиотека. Головин А. Б. Плац-концерт 2018 г. Римский-Корсаков Н. А. Сеча при Керженце. 14 л.; Головин А. Б. Римский-Корсаков Н. А. Сеча при Керженце. 35 л.

«Сечи при Керженце» – одного из наиболее значительных образцов симфонической музыки начала XX века, но и глубоким символическим значением воссоздаваемых легендарных событий, раскрывающих глубинные основы мирозерцания русского народа. Музыка «Сечи при Керженце», ярко и динамично запечатлевающая трагические события далекой эпохи (периода монголо-татарского нашествия), является кульминацией историко-легендарной линии в драматургии оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Последующее развитие духовной сферы, ознаменованное победой защитников родной земли над полчищами врагов, драматургически противопоставлено суровой «земной» реальности (поражению в битве и гибели немногочисленной русской дружины), воссоздаваемой в музыке Н. А. Римского-Корсакова оркестровыми средствами эпохи позднего романтизма.

Ярко выраженный контраст, обусловленный противопоставлением упомянутых трагических событий и позднейшего торжества древних русичей «в ином мире», зачастую воспринимается нашими современниками с позиции «художественного пророчествования» близящихся революционных перемен. В частности, как весьма категорично утверждает Ю. Н. Холопов, «можно было бы написать целую работу на тему “Римский-Корсаков как зеркало антирусской революции”». В эту емкую тему укладывается множество фактов композиторского творчества, биографии Римского-Корсакова и некоторых его потомков в политическом и историко-культурном контексте ужасной катастрофы России 1905–1917 гг. <...>» [Холопов, 2000, с. 54].

Рассматривая «инверсионную форму» данного сочинения (определение Ю. Н. Холопова), мы полагаем необходимым констатировать ее направленность на воспроизведение динамики происходящих событий. Основные темы, связанные с появлением татар и началом кровопролитной битвы, репрезентируются в неустойчивой «форме хода»; это придает изложению видимую рельефность «живописания» динамично развертывающейся «батальной картины». Тембры фагота и басового кларнета придают изложению затаенно-сумрачный

колорит, а композиционная разомкнутость и тональная неустойчивость позволяют акцентировать стремительное приближение вражеских полчищ. Согласно комментарию Ю. Н. Холопова, «новаторство формы заключается в том, что главная мысль – картина сечи, – которая по природе содержания исключает симметрию строф песенной формы, выражена композитором как развертывание наблюдаемого процесса происходящего. Отсюда и форма хода. Трио же имеет типичную для него сдержанность движения и подчеркнутость повторения устойчивых частей» [Холопов, 2000, с. 65]. Звучание струнных инструментов в сочетании с тембром духовых формирует напряженную эмоциональную атмосферу крайних частей симфонической картины. Более спокойное и размеренное трио, контрастирующее стремительному развертыванию основных тем, запечатлевает духовную стойкость защитников Русской земли. В цитируемом очерке Ю. Н. Холопова приводится нижеследующая структурно-композиционная схема сочинения [Холопов, 2000, с. 65]:

**«Сказание о невидимом граде <...>. Сеча при Керженце<sup>21</sup>.**

|        |                                                              |                    |                   |                     |                    |
|--------|--------------------------------------------------------------|--------------------|-------------------|---------------------|--------------------|
| ц.:    | 188 — 191                                                    | 192                | 196               | 199 т.14            | 201 — 202 т.7      |
| форма: | гл. тема ("Сеча")<br>ход                                     | трио<br>3-ч. песня | разраб.;<br>(ход) | реприза<br>гл. темы | кода<br>(и перех.) |
| такты: | 18, 18, 16; 18                                               | 12, 16, 12         | 11, 11, 20        | 8+10                | 23+29              |
| гарм.: | f <sup>dim</sup> , b <sup>dim</sup> , es <sup>dim</sup> , bV | b-moll             | b → c → d         | b <sup>dim</sup> —  | b-moll —           |

В аранжировке А. Б. Головина, предназначенной для плац-концертов, оригинальная форма и драматургия сочинения подвергаются определенному переосмыслению. Упомянутая «адаптация» открывается непосредственно «мотивом скачки» – тематическим элементом, запечатлевающим «жестокую битву», без предварительного экспонирования хроматизированного мотива «татарского нашествия» (Пример 19). Данный «вражеский мотив» намеренно вводится в изложение с некоторым «опозданием» (ц. 1): тем самым акцентируется первостепенная роль «батальной составляющей», которая позиционируется в качестве сквозного интонационно-ритмического *ostinato*. (Последующие контрастные эпизоды, призванные запечатлеть основных «антагонистов»

кровопролитного сражения, излагаются только в полифонических сочетаниях с названным остинатным комплексом «жестокой битвы», причем в связующих построениях фигурируют еще и самостоятельные варианты указанного комплекса.)

Предельная краткость «русского эпизода» (ц. 2) своеобразно оттеняет яростный размах вражеского «наступления» (цц. 3, 4): хроматизированный мотив «неукротимой орды» излагается дважды подряд – сначала в основной тональности b-moll, затем в c-moll. Отмеченный восходящий «модуляционный сдвиг», сопровождаемый расширением оркестровой тесситурой, вызывает естественные слуховые ассоциации с видимым запечатлением «усиливающегося натиска». Отнюдь не случайно последующие эпизоды (см. цц. 5 и 6), на протяжении которых «мотив нашествия» излагается в полифонизированном варианте «скачки» (восьмыми и шестнадцатыми), а затем – «стаккатным» штрихом, воспринимаются аудиторией как основная «кульминационная зона» произведения. Помимо этого, возвращение к исходной пульсации вступительного раздела фактически предваряет лаконичную коду, наиболее ярко противопоставляемую аранжировщиком-«транскриптором» композиторскому «тексту-первоисточнику».

Краткий заключительный эпизод пьесы, энергично утверждающий тональность g-moll (которая фактически «дистанцируется» от первоначального b-moll), не содержит видимых интонационных или ритмических «новаций». Указанное противопоставление осуществляется подчеркнуто лапидарными средствами: сменой размера (4/4 вместо 3/4), «укрупненной» маршевой пульсацией (здесь преобладают четвертные длительности) и стремительными восходящими пассажами деревянных духовых инструментов. Описываемое «режюме» как бы завершает «театрализованное повествование» о легендарном со-

бытии, своеобразно «удостоверяя» оригинальность художественной концепции представляемой обработки и возвращая слушателей к атмосфере плац-концерта<sup>19</sup>.

Одной из наиболее ощутимых трудностей, сопутствующих организации и проведению современных плац-концертов, является отсутствие естественного реверберационного эффекта, характерного для концертных залов. Этим обуславливается необходимость усиленного «звукового сопровождения», а также известного «редуцирования» оркестровой фактуры, что позволяет сохранить ясность и отчетливость основных мелодических линий. При этом является ключевая роль ударных инструментов, акцентирующих ритмическую основу многоголосного изложения и придающих «театрализованному» звучанию видимую целеустремленность. Кроме того, стремясь компенсировать видимый недостаток акустического объема, военные дирижеры используют «заостренную» громкостную динамику, чередуя *forte* и *pianissimo* для достижения ощутимого контраста. Активное использование медных инструментов позволяет военно-оркестровым коллективам достигать эффекта мощного и насыщенного звучания в специфических условиях плац-концертов.

Для исполнения в соответствующих программах обычно рекомендуются «адаптации» с преобладающей ясностью многоголосной фактуры, в которых отсутствуют сложные полифонические напластования и развернутые виртуозные пассажи. Например, произведения крупнейших отечественных полифонистов – С. И. Танеева и А. К. Глазунова – могут быть «адаптированы» благодаря последовательной репрезентации основного тематического материала и столь же продуманному «редуцированию» второстепенных элементов. В целях дополнительной концентрации слушательского–зрительского внимания, предваряя и завершая исполнение, дирижеры порой усиливают «туттийную» звучность путем введения «контрапунктирующих» фанфарных секций или

---

<sup>19</sup> «Традиционная» концертная версия рассматриваемого сочинения Н. А. Римского-Корсакова будет подробно охарактеризована в следующем параграфе данной главы настоящего исследования.

кульминационных зон, поручаемых ударным. Наряду с подобными громкостно-динамическими акцентами, весьма эффективными в контексте уличных выступлений, в рассматриваемых аранжировках нередко фигурируют элементы «современной» стилистики – джазовые гармонии, рок-ритмы или электронные «интерполяции». Указанные «приметы современности», заимствуемые из новейшей художественной практики («кроссовер», «нью-эйдж» и т. п.), мотивируются последовательным «приближением» академической музыки XIX столетия к современной массовой аудитории, а также стремлением усилить эмоциональное воздействие соответствующих «адаптаций».

Драматургия плац-концерта, будучи важнейшим аспектом его «сценического представления», обуславливается не только «адаптированной» музыкальной составляющей, но и привлечением визуальных элементов, мотивированных формированием единой исполнительской концепции. Реализуя определенный замысел, дирижер соотносит намеченную программу выступления с чередованием разнообразных пространственных «конфигураций», в которые активно вовлекаются музыканты-исполнители. Звуковое воспроизведение конкретного опуса или его самостоятельной части подразумевает динамичные и целенаправленные перемещения оркестрантов; исходя из этого, акцентируется необходимость уделять особое внимание как исходным, так и промежуточным «диспозициям» отдельных инструментов или соответствующих групп. Основная цель упомянутых «маневров» – органичное сочетание музыкального исполнения с визуальными эффектами, благодаря которым внешнее «позиционирование» оркестра либо «переходы» между исполняемыми номерами концертной программы заведомо наделяются определенными драматургическими функциями. Пространственно-фигуративные перемещения, согласованно осуществляемые музыкантами, в сочетании с тембровыми и ритмическими эффектами, создают ощущение «виртуального пластического театра», где оркестровая звучность неизменно синхронизируется с внешними действиями участников.

К примеру, важным структурным элементом плац-концерта является «модульность» – продуманные сопряжения музыкальных пьес или развернутых самостоятельных фрагментов (равным образом – частей циклических произведений), осуществляемые посредством специально вводимых пауз, аранжировочных «связок» и перестроений оркестра. Упомянутые взаимодействия обеспечивают единство слушательского–зрительского восприятия данной программы, формируя динамичную, яркую картину, в которой любому из представляемых номеров сопутствует некая эмоционально-образная атмосфера «театрализованного» плана, а достигаемое в итоге целостное впечатление предопределяется видимой уникальностью плац-концерта как новейшей жанровой сферы исполнительского искусства. В данном контексте вновь создаваемые аранжировки и последующие их звуковые воплощения становятся не только репрезентацией профессионального мастерства оркестрантов, но и закономерной частью общей «сценической драматургии»; при этом каждый жест или движение в пространстве, демонстрируемые участниками плац-концерта, уподобляются органическим компонентам «совокупного» художественного замысла.

Как отмечают современные исследователи, специфика аранжировки симфонических произведений для соответствующих концертных программ обуславливается необходимостью формирования яркого, насыщенного и сбалансированного звучания оркестра. Это достигается, в первую очередь, благодаря активному использованию оркестровых tutti (с преобладанием «укрупненных» тембровых групп и гармонических тесситурных дублировок), позволяющих обеспечить необходимую громкостно-динамическую вариативность и экспрессивный диапазон соответствующего звучания. Одним из ключевых принципов является редукция многоэлементной фактуры, что способствует более продуктивному и заинтересованному восприятию музыки в условиях открытых пространств, а именно площадей и улиц, где чаще всего проводятся плац-концерты. Особое внимание уделяется также дублировкам мелодических линий (унисонным и октавным), благоприятствующим усилению звучности и

яркости воспроизведения ключевого музыкального материала. Тем самым, как свидетельствует новейшая исполнительская практика, создаются необходимые предпосылки для реализации важнейших характеристик оркестрового звучания – видимой упорядоченности и сбалансированности в сочетании с динамической гибкостью; в равной мере учитывается фактор оптимальной мобильности оркестрового коллектива при оперативных перестроениях. Упомянутая аранжировочная техника позволяет также «дезавуировать» возникающие несоответствия в звучании, провоцируемые внешними ограничениями, например, акустическими проблемами открытых пространств [Нисенбаум, Собакина, 2023, с. 109–110].

Допустимо полагать, что специфика новейших «адаптаций» отечественной «музыкальной классики», исполняемых в жанре плац-концерта, заключается в оптимальной фактурно-тембровой плотности и насыщенности звучания важнейших оркестровых групп. На протяжении указанных аранжировок симфонических опусов, принадлежащих к традиционному академическому репертуару, целенаправленно акцентируются именно ключевые элементы оркестровой звучности, необходимые для исполнения в условиях открытых пространств. Вместе с тем, купируются некоторые специфические нюансы оригинальных партитур, заведомо трудноразличимые вне концертного зала. Обозначенные преобразования, фактически тяготеющие к видимой коррекции авторских художественно-концептуальных замыслов, способствуют более эффективному восприятию упомянутых произведений XIX – начала XX века современной массовой аудиторией, особенно в условиях открытых пространств.

Новейшие аранжировки российских военных дирижеров убедительно свидетельствуют, что рассматриваемый процесс «адаптации» отечественной симфонической музыки в должной мере благоприятствует появлению самобытных интерпретаторских прочтений упомянутого художественного наследия. В указанных аранжировках упрощаются второстепенные фактурные элементы, купируются или дифференцированно распределяются технически

сложные пассажи, фигурирующие в некоторых оркестровых партиях. Зачастую соответствующие фрагменты могут исполняться не синхронно, а по очереди; это позволяет каждому инструменталисту сначала выполнить определенное «сценическое движение» и лишь затем, в более устойчивой позиции, исполнить предписываемую фразу или другое музыкальное построение. Менее значимые партии в отдельных случаях снабжаются ремарками *ad libitum*, что в принципе означает «необязательность» их воспроизведения. Однако следует подчеркнуть: все основные элементы фактуры, связанные с драматургическим развитием в конкретном произведении, остаются неизменными. Основные мелодические линии дублируются или существенно усиливаются (как правило, более «громкими» представителями группы медных духовых, например, трубами или тромбонами), чтобы они вполне ясно и отчетливо «распознавались» даже в уличной обстановке, перенасыщенной шумами.

Кроме того, сценарные разработки отдельных плац-концертов предусматривают видимую «активизацию» пластической составляющей. В частности, оркестранты выполняют определенные повороты, манипуляции с музыкальными инструментами, раскачиваются из стороны в сторону, даже разыгрывают своего рода хореографические или драматические «мизансцены», что отнюдь не способствует полноценному исполнению той или иной партии. При этом военный дирижер заблаговременно отбирает инструменталистов, достаточно подготовленных к обозначаемой «смене амплуа», а также разрабатывает оптимальные варианты незаметного воспроизведения соответствующего музыкального материала другими участниками плац-концерта (без ощутимых «потерь» для слушателей).

Подводя итоги сказанному выше, следует заметить, что «адаптация» отечественной «музыкальной классики» для исполнения в условиях плац-концерта закономерно востребует комплексного подхода, сочетающего важнейшие элементы академического музыкального исполнительства с организационно-технической его репрезентацией как *феномена зрелищной культуры*. Ис-

ходя из этого, в процессе аранжировки определенных симфонических произведений учитываются не только функциональные аспекты концертных выступлений, развертывающихся на открытых пространствах, но и специфика заявленной жанровой сферы (плац-концерт), наделяемой «просветительскими интенциями» и тяготеющей к общедоступности исполняемого репертуара для широкой аудитории.

Указанный процесс «адаптации» классического наследия включает в себя целенаправленное редуцирование оркестрового многоголосного изложения, дифференцированный подход к распределению музыкального материала и последовательное использование различных приемов, содействующих усилению звучности (громкостно-динамических, темброво-регистровых, фактурных и т. д.). Это представляется весьма существенным применительно к выступлениям в условиях современной городской среды («непредсказуемые» уличные шумы, строго выверенная регламентация хронометража плац-концерта и т. п.). Необходимо учитывать также, что названная жанровая сфера подразумевает, наряду с демонстрацией музыкально-исполнительского мастерства, синхронное взаимодействие с визуальными элементами «театрализованного» сценического выступления, которые благоприятствуют полноценному восприятию классических произведений в контексте массовых мероприятий. Отсюда проистекает безусловная актуальность и значимость современной «адаптации» отечественной «музыкальной классики» для военно-духовых оркестров как динамичного многоуровневого процесса, ориентированного на сохранение и творческое развитие академических установлений в новейшую эпоху.

### **3.2. Аранжировка сочинений отечественных композиторов для концертных программ современных военных оркестров<sup>20</sup>**

Творческая «адаптация» значимых образцов русской «музыкальной классики» XIX века для концертного исполнения военно-духовыми оркестрами представляет собой одно из приоритетных направлений современной аранжировочной деятельности. В данной сфере традиционно взаимодействуют художественные принципы академической музыки и характерные особенности, присущие духовому оркестровому исполнительству на открытых площадках. Как известно, подобная художественная практика формируется преимущественно в конце XIX – начале XX века: именно тогда на смену предшествующему «салонно-бытовому» репертуару духовых оркестров постепенно выдвигаются переложения, отличающиеся профессиональной корректностью, ориентируемые на сохранение и творческое преломление важнейших достоинств классических «текстов-первоисточников» – образно-эмоциональную глубину, мелодическое богатство, многообразие ладогармонических средств и т. д. В дальнейшем подобные «адаптации» уже не ограничиваются просветительской и образовательной функциями, зачастую приобретая социокультурную (в том числе символическую) направленность, о чем более подробно будет сказано в ходе последующего рассмотрения привлекаемых конкретных образцов.

Целенаправленное формирование оригинального академического концертного репертуара для военно-духовых оркестров осуществлялось в нашей стране со второй половины 1920-х годов. На протяжении ближайших десятилетий соответствующие произведения создавались прославленными отечественными композиторами – Р. М. Глиэром (фантазия «На праздник Коминтерна», «Марш Красной Армии», увертюра «25 лет Красной Армии»),

---

<sup>20</sup> При написании параграфа были использованы материалы опубликованного исследования соискателя, см.: Зубарев, С. А. Роль «Славься» М. И. Глинки в музыке парадов второй половины XX – начала XXI века [Текст] / С. А. Зубарев // PHILHARMONICA. – 2024. – № 1. – С. 1–8.

С. Н. Василенко («Фантазия на темы революционных песен Запада», «Торжественная увертюра»), Н. Я. Мясковским (Симфония № 19 для духового оркестра, «Драматическая увертюра», 4 марша), С. С. Прокофьевым (пять маршей ор. 69 и 99), Д. Д. Шостаковичем («Торжественный марш», «Марш советской милиции»), А. И. Хачатуряном (два «Походных марша», «Плясовая» и «Танец» на темы армянских народных песен, «Узбекский марш», марши «Героям Отечественной войны», «Московской Краснознаменной милиции») и другими авторитетными мастерами. Указанная тенденция находит многогранное претворение и в современную эпоху, вплоть до наших дней (произведения, созданные в связи с празднованием 850-летия Москвы, 200-летием Бородинского сражения и т. д.).

Помимо этого, отечественными военными дирижерами и аранжировщиками создавались и ныне создаются весьма разнообразные «адаптации» («плац-концертные» и традиционно-академические) популярных произведений крупнейших отечественных композиторов-классиков XIX – первой половины XX столетия. К числу наиболее показательных примеров такого рода концертных переложений и обработок, фигурирующих в репертуаре современных военно-оркестровых коллективов, могут быть отнесены сочинения различных жанров из наследия М. И. Глинки, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова и С. В. Рахманинова.

Следует напомнить, что Н. А. Римский-Корсаков принадлежал к числу общепризнанных «первопроходцев» – выдающихся отечественных мастеров, заложивших основы концертно-оркестрового академического репертуара для духовых инструментов (а именно тромбона, кларнета и гобоя) в России. При этом соответствующие опусы Н. А. Римского-Корсакова, датируемые второй половиной 1870-х годов, предполагали исполнение с участием духового оркестра. Как отмечали авторитетные музыкальные критики, данная инициатива представлялась для того времени чрезвычайно важной: «Перед нами – едва ли не единственный пример превосходного музыканта и талантливого композитора, работающего для военного оркестра, а между тем подобные работы

имеют громадное значение, если принять во внимание традиционное распространение музыки с помощью большого числа подобных оркестров», – утверждал Ц. А. Кюи [цит. по: Быков, 2009, с. 37].

Глубокие и обстоятельные познания в области исполнительства на духовых инструментах, приобретенные Н. А. Римским-Корсаковым, впоследствии реализовались в его симфонических и оперных партитурах. И хотя оригинальных сочинений для военно-духовых коллективов прославленный мастер более не создавал, периодически им осуществлялись переложения собственных пьес, адресуемых симфоническим оркестрам (характерный образец – известный «Марш» из сюиты «Шехеразада»). Творческий пример Н. А. Римского-Корсакова в течение многих лет вдохновлял отечественных аранжировщиков, чьими усилиями на протяжении XX века было продолжено формирование соответствующего академического концертного репертуара. Сегодня музыка Н. А. Римского-Корсакова занимает весьма существенное место в концертных программах российских военных оркестров, и вновь создаваемые «адаптации» его симфонических произведений для подобных составов периодически анонсируются отечественными аранжировщиками. Рассмотрим, в частности, недавнее переложение симфонической картины «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», выполненное А. Б. Головиным и предназначенное для исполнения в концертных и конкурсных программах академического плана.

Сопоставление этого варианта с другой версией, ориентированной на плац-концерты<sup>21</sup>, позволяет весьма наглядно выявить специфику обеих «адаптаций». В частности, показательно ярко выраженное соответствие данного переложения авторскому оригиналу. Избирая в качестве «текста-первоисточника» широко известную редакцию «Сечи при Керженце», подготовленную композитором для исполнения в симфонических концертах, А. Б. Головин с

---

<sup>21</sup> Характеристика упомянутой «плац-концертной» версии представлена в параграфе 1 настоящей главы диссертационного исследования.

максимальной последовательностью (без малейших отклонений) воспроизводит исходную «форму-структуру» (вплоть до «цифрового деления», предложенного в упомянутом варианте «музыкальной картины»). Аранжировщик сохраняет ладотональный план оригинала, с характерным для последнего преобладанием видимой неустойчивости («ход наподобие разработки» [Холопов, 2000, с. 65]). Аналогичным образом фиксируются в переложении авторские ремарки общего плана, адресуемые исполнителям (темпово-агогические, фразировочно-артикуляционные, громкостно-динамические и другие предписания).

Примечателен и традиционно-академический подход аранжировщика, реализуемый в процессе инструментовки – собственно переложения симфонической партитуры начала XX века для утвердившегося ныне военно-духового состава. Как нам представляется, для названной «адаптации» являются безусловно ключевыми два приоритетных фактора – стремление с максимальной точностью воссоздать авторский художественно-концептуальный замысел и соответствующие индивидуальные принципы Н. А. Римского-Корсакова в сфере оркестрового письма для духовых составов. Исходя из этого, А. Б. Головин фактически без существенных изменений репрезентирует все основные *solī* духовых инструментов, принадлежащие композитору, – они последовательно воспроизводятся в переложении<sup>22</sup>. Отметим также, что партии отдельных инструментов, используемых в оригинальной партитуре (альтовый гобой, контрафагот, туба) и отсутствующих в обычном составе духового оркестра, передаются «аналогам», близким по тесситуре и звучанию (английскому рожку, бас-кларнету, 4-му тромбону соответственно). Отсюда произрастает улавливаемая слухом видимая близость и тембровой окраски большинства исполняемых эпизодов, и «фонической атмосферы» переложения в целом к оригинальной авторской партитуре «Сечи при Керженце».

---

<sup>22</sup> К числу второстепенных расхождений следует, по нашему мнению, отнести уровень фактурной плотности, в ряде случаев варьируемой аранжировщиком (например, исполнение конкретного фрагмента двумя или тремя солирующими инструментами данной оркестровой группы).

Наиболее значимая профессиональная задача, традиционно разрешаемая аранжировщиками симфонической «музыкальной классики» для военного духового оркестра, связана с поиском художественно полноценных эквивалентов для струнной группы. В данном случае преобразования, осуществляемые А. Б. Головиным, также могут быть признаны вполне закономерными и логичными. Указанные партии, весьма изобретательно дифференцируемые (с точки зрения технической подвижности, преобладающей тесситуры, фактурной плотности, громкостной динамики), адресуются трем «свободным» группам духового оркестра, которые отсутствуют в симфоническом составе «текста-первоисточника», – речь идет о саксофонах, корнетах и саксгорнах. В отдельных случаях, когда воспроизведение конкретного тематического материала сопряжено с некой образно-эмоциональной спецификой, к этим инструментам присоединяются «традиционно-симфонические» духовые, согласно указаниям автора, паузирующие в оригинальном тексте «музыкальной картины».

К примеру, в среднем разделе – согласно определению Ю. Н. Холопова, условном «трио» [Холопов, 2000, с. 65], – экспонирование «темы китежских воинов» (в ее основу положена мелодия хоровой песни из 1 картины III действия «Поднялася с полуночи дружинушка хрестьянская»; см. ц. 4) осуществляется посредством имитационно-контрапунктического «диалога» флейт и кларнетов с первыми и вторыми скрипками *divisi*. В аранжировке А. Б. Головина происходит естественная «перегруппировка» солирующих инструментов (Пример 20): инициальное проведение темы поручено флейтам и гобоям (которые не участвуют в данном эпизоде у Н. А. Римского-Корсакова), при этом «терцет» кларнетов воспроизводит партии отсутствующих скрипок. Благодаря такому решению, с одной стороны, подчеркивается тембровая близость звучания к оригиналу (аранжировщиком сохранена выдержанная солирующая функция флейт и кларнетов), с другой, – своеобразно оттеняется национально-характерная специфика звучания, доминирующая в «трио» (чему спо-

способствует общеизвестная близость гобоя к народному духовому инструментарию, многогранно претворяемая в русской симфонической классике и операх XIX – начала XX столетия, включая «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»).

В связи с упомянутой «авторизованной» ориентацией рассматриваемого переложения, целенаправленно следующего за «текстом-первоисточником», возникает самоочевидный вопрос по поводу уместности включения данной оркестровой пьесы, характеризуемой исследователями как трагический по сути образец «батальной живописи», в программы современных концертов «просветительского» характера для широкой аудитории. Однако следует учитывать, что в симфоническом репертуаре, начиная с 1900–1920-х годов, утвердились две редакции «Сечи при Керженце», предназначенные Н. А. Римским-Корсаковым для соответствующего исполнения. Первая редакция – более пространная – была завершена и опубликована М. О. Штейнбергом в качестве III части сюиты «Музыкальные картины из оперы “Сказание о невидимом граде Китеже...”» (1925). Данная версия максимально приближается к оперному варианту «Сечи при Керженце», включая скорбно-отрешенную коду, запечатлевающую «мертвое поле брани» с телами погибшей русской дружины и подготавливающую финальное видение «райской жизни» в заключительной части упомянутого цикла.

Однако более распространенным в исполнительской практике является другой вариант (1907), подготовленный автором и снабженный весьма лаконичным завершением (11 тактов – см. ц. 14). Краткость и подчеркнутая эмоциональная сдержанность упомянутого окончания как бы «снимает» вопрос о победителе жестокой схватки (здесь слышны удаляющиеся «вражеские» темы – «злой татарской силы» и «мчащейся вражеской конницы», однако причины их постепенного «ухода» не комментируются). Исходя из этого, эмоциональный фон воссоздаваемой «батальной картины» лишен однозначно трагической направленности, благодаря чему названная пьеса воспринимается без упомянутых целенаправленных «коннотаций». Именно упомянутый вариант

был использован А. Б. Головиным в качестве основы для переложения «Сечи при Керженце», что представляется вполне естественным и своеобразно корреспондирует с «маршеобразным» финалом «плац-концертной» версии, о котором говорилось ранее.

Впрочем, рассмотрение характерных особенностей военно-оркестровых «адаптаций» названной симфонической пьесы, выполненных современным аранжировщиком, позволяет также дифференцировать указанную практику отечественных военных дирижеров, вполне ясно разграничивая традиционные переложения академического репертуара и новейшие «плац-концертные» обработки. Композиционные и драматургические принципы, доминирующие в переложениях, заведомо обуславливаются избранным авторским «текстом-первоисточником», тогда как «плац-концертные» версии явственно сближаются с парафразами, «фантазиями на темы» и другими жанрами, что подразумевает определенные (порой ярко выраженные) преобразования оригинала, вплоть до ощутимой корректировки исходного художественно-концептуального замысла, позиционируемого автором сочинения.

Обращаясь к военно-оркестровым аранжировкам произведений С. В. Рахманинова, необходимо заметить, что в специальной литературе, как правило, декларируется отсутствие у композитора видимой заинтересованности в создании оригинальных пьес или переложений для духового состава. Между тем подобные категоричные обобщения представляются не вполне обоснованными. В качестве показательного примера следует рассмотреть «Итальянскую польку». Эта широко известная пьеса была сочинена в 1906 году для фортепиано в 4 руки и посвящена двоюродному брату композитора – генерал-лейтенанту Сергею Ильичу Зилоти, помощнику начальника Главного штаба Морского ведомства России. По воспоминаниям Н. А. Рахманиновой, вдовы композитора, в дальнейшем «Итальянская полька» была «...переложена Сергеем Васильевичем для духового оркестра по просьбе С. И. Зилоти, который предложил автору продирижировать штабным Духовым оркестром этого ведомства – или прослушать исполнение данного оркестра, не помню точно.

Знаю, что играли они ее здорово, но никаких оттенков, которых хотел добиться от них Сергей Васильевич, получить не удалось. Много лет спустя мы слышали это переложение «Итальянской польки» летом в Центральном парке Нью-Йорка» [Воспоминания о Рахманинове, 1988, с. 294]. (К вышесказанному следует прибавить, что С. В. Рахманинов тогда же подготовил новую редакцию фортепианного варианта, досочинив к нему остроумный «контрапункт» для двух труб, и ранее созданная пьеса «для домашнего музицирования» приобрела видимую красочность и эффектность своеобразного камерно-ансамблевого опуса.) Опираясь на это мемуарное свидетельство, современный исследователь может почерпнуть немало ценного применительно к теме «Рахманинов и русская военно-оркестровая музыка начала XX столетия».

Прежде всего, автор воспоминаний «удостоверяет» тот факт, что переложение «Итальянской польки» для указанного состава было осуществлено самим композитором (а не поручено им кому-либо из профессиональных аранжировщиков или опытных коллег-музыкантов – исполнителей на духовых инструментах, как нередко предполагают). Иначе говоря, С. В. Рахманинов был в достаточной мере подготовлен к выполнению соответствующих обработок и (как явствует из приводимой цитаты) к их непосредственному исполнительскому воспроизведению за дирижерским пультом<sup>23</sup>. Кроме того, допустимо утверждать: упомянутое переложение было встречено оркестрантами весьма заинтересованно. Во-первых, дальнейшее воспроизведение пьесы не вызвало сколько-нибудь существенных рахманиновских претензий («играли они... здорово» – явно повторяемый отклик, принадлежащий композитору), что свидетельствовало о надлежащей репетиционной подготовке, хотя публичное исполнение «Итальянской польки», судя по всему, тогда не планировалось. Во-вторых, предоставленный музыкальный материал (партитура или голоса) был предусмотрительно сохранен кем-то из тогдашних участников оркестра и

---

<sup>23</sup> Этому, несомненно, способствовал довольно обширный дирижерский опыт, накопленный композитором в конце 1890-х – первой половине 1900-х годах благодаря сотрудничеству с оперными театрами и симфоническими оркестрами Москвы.

позднее, в годы эмиграции, наверняка анонсировался как «творение знаменитого Рахманинова», чье имя в 1920–1930-х годах приобрело огромную популярность у любителей музыки в США (включая Нью-Йорк).

В свою очередь, композиторская реакция на услышанное (автор «Итальянской польки», согласно утверждению Н. А. Рахманиновой, «хотел добиться» от исполнителей некоего разнообразия «оттенков», быть может, громкостно-динамической гибкости, более красочной тембровой палитры, своеобразной агогики, с учетом специфики запечатлеваемого жанра) позволяет вполне обоснованно предположить, что инициированный С. И. Зилоти профессиональный контакт, по-видимому, допускал соответствующее продолжение. Во всяком случае, высказанные С. В. Рахманиновым пожелания явственно корреспондировали с общепринятыми требованиями концертной художественной практики, и демонстрация надлежащей взаимной заинтересованности, проявленная оркестрантами, вполне могла повлечь за собой продуктивную совместную работу в указанной сфере. Однако столь интересный творческий импульс, к сожалению, остался не реализованным, и к репертуару для военно-духового состава композитор уже не обращался, в дальнейшем ограничившись только симфонической музыкой.

Так или иначе, на протяжении 1920-х годов обнаружилось ярко выраженное тяготение отечественных военных дирижеров и руководимых ими оркестров к регулярному исполнению рахманиновских произведений. В 1930 году был опубликован репертуарный «Сборник концертных пьес для военных оркестров РККА» (серия 3) под редакцией С. А. Чернецкого, в котором фигурировали переложения двух пьес С. В. Рахманинова – «Итальянской польки» и Прелюдии ор. 23 № 5. Позднее, в 1963 году, увидел свет «Сборник концертных пьес для духового оркестра», выпуск 1 (под общей редакцией Б. Т. Кожевникова), также включающий в себя произведение С. В. Рахманинова – Интродукцию к опере «Алеко».

В репертуаре современных военных оркестров присутствует целый ряд сочинений С. В. Рахманинова, аранжированных для соответствующего инструментального состава. К примеру, духовой оркестр Тихоокеанского флота России подготовил концертную программу «Рахманинов навсегда» (приуроченную к 150-летию со дня рождения и 80-летию памяти композитора), с большим успехом исполнявшуюся во Владивостоке (прозвучали «Пляска женщин» и «Пляска мужчин» из оперы «Алеко», романс «Не пой, красавица...», Ария Франчески из оперы «Франческа да Римини», «Белилицы, румяницы мои» из «Трех русских песен» и I часть Третьего фортепианного концерта). При этом все указанные инструментовки и переложения для названного коллектива осуществлялись непосредственно руководителем оркестра И. Сергеевым и дирижером С. Ананьевым.

Судя по объявленным репертуарным спискам, произведения С. В. Рахманинова исполняются в наши дни крупнейшими российскими военными оркестрами. Например, в концертных выступлениях Центрального военного оркестра Министерства обороны РФ фигурирует Второй фортепианный концерт, в программах Оркестра штаба Южного военного округа – финалы Первой и Второй симфоний, а также «Симфонические танцы». Оркестр штаба Южного округа войск Национальной гвардии также с успехом представляет финал Второй симфонии, Оркестр штаба Западного военного округа – романс «Весенние воды», Военный оркестр Черноморского высшего военно-морского ордена Красной Звезды училища имени П. С. Нахимова – «Итальянскую польку», Военный оркестр Военно-медицинской академии – «Вокализ», и т. д. Отдельные рахманиновские сочинения «адаптируются» для последующих исполнений в ходе плац-концертов; показательный образец – «Рапсодия на тему Паганини», с видимым успехом прозвучавшая на Международном военно-музыкальном фестивале «Амурские волны».

Необходимо отметить также, что современная программа обучения будущих военных дирижеров в крупнейшем профильном вузе – московском Военном институте (военных дирижеров) Военного университета – предполагает

возможность освоения рахманиновских произведений в специальном классе. Исходя из этого, инициативные выпускники вуза включают указанные сочинения в свои государственные программы, осуществив необходимые инструментовки и переложения для военного оркестра в классах инструментовки и чтения партитур. Таким образом, произведения С. В. Рахманинова широко представлены и в современных концертных выступлениях российских военно-духовых оркестров, и в педагогическом (вузовском) репертуаре военно-дирижерских учебных заведений. Отсюда проистекает возможность создания многочисленных «адаптаций» соответствующих опусов, предназначенных для исполнения упомянутыми инструментальными составами.

Одним из наиболее значимых произведений в современном военно-оркестровом исполнительстве, равно как и военной культуре нашей страны в целом, является гимн «Славься» М. И. Глинки – финал оперы «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»), впервые исполненной в 1836 году. Это вдохновенное творение основоположника русской музыкальной классики занимает особое место в «художественном тезаурусе» каждого нашего соотечественника. Благодаря возвышенному образному строю и героико-патриотическому характеру «Славься», облакаемому в монументальную художественную форму, названное сочинение утвердилось в качестве музыкального символа национального единства. В различные периоды социально-политического и культурного развития страны глинкинский шедевр неизменно сохранял актуальность и востребованность, о чем свидетельствуют его многочисленные исполнения в ходе крупнейших мероприятий. Ныне «Славься» с полным основанием интерпретируется как один из наиболее масштабных образцов патриотического искусства, с необычайной силой и яркостью запечатлевающих образ русского народа-победителя.

М. И. Глинка искусно синтезировал в «Славься» элементы различных народно-песенных и вокально-оркестровых жанров, что производит впечатление особой торжественности и эпической мощи в сочетании с возвышенно-

стью, присущей гимну. При этом авторская гармонизация ограничивается исключительно сферой диатоники, благоприятствуя созданию несколько архаичного колорита; лапидарная и величавая мелодия вызывает у слушателя естественные ассоциации с колокольным перезвоном. Сам композитор называл финал оперы «гимном-маршем» [Серов, 1895, с. 1149], подчеркивая тем самым его своеобразную двойственность: внешняя статика, закономерно сопутствующая хоровым «славлениям», органично сочетается с активностью, волевой устремленностью. Доминирование упругих ритмов и симметричных построений, оттеняемых фанфарными «отыгрышами», явственно перекликается с характерными чертами воинских шествий.

По завершении Великой Отечественной войны глинкинский шедевр обрел новое звучание, явившись весьма значимой составляющей воинского ритуала в масштабном сценарии Парада Победы в Москве. «Адаптация» оперного финала для военно-духового оркестра была осуществлена Евгением Петровичем Макаровым (1913–1985) – видным отечественным композитором и аранжировщиком, в ту пору – выпускником Московского университета (1939) и военного факультета Московской консерватории (1944), студентом отделения композиции упомянутого музыкального вуза. Как отмечал впоследствии автор указанной версии «Славься», его вузовский педагог Д. Д. Шостакович с большим интересом относился к военно-оркестровым сочинениям и переложениям Е. П. Макарова, деятельно способствуя оперативному выполнению столь ответственного «заказа».

Разумеется, предполагаемый контекст заведомо ограничивал свободу «творческих действий» аранжировщика, поскольку использованию вполне определенного инструментария в данной ситуации неизбежно сопутствовали строгие временные ограничения. Вот почему Е. П. Макаров, добиваясь последовательной и логически обусловленной репрезентации основного музыкального материала, должен был пожертвовать всеми побочными драматургическими линиями и «художественными подробностями» обозначенного «текста-первоисточника». По мнению отечественных исследователей, возникшие

сложности были успешно преодолены: вновь созданная оркестровая «адаптация» производила несомненное впечатление композиционной и драматургической целостности. К примеру, согласно комментарию Б. А. Диева, «задача исполнения “Славься” в специфических условиях военного парада потребовала от Е. П. Макарова значительного сокращения хора эпилога при переложении его для духового оркестра. Анализ переложения свидетельствует, однако, о том, что при допущенных купюрах Макарову удалось сохранить основную линию тематического развития финала оперы. Принципиальная возможность, правомерность такого рода купюр, не противоречащих общей композиции произведения, подтверждается художественной практикой целого ряда выдающихся представителей русского и зарубежного музыкального искусства. В целом инструментовка “Славься” – компактная и красочная, выполненная с гибким, колоритным использованием тембра оркестровых групп» [Диев, 1955, с. 10]. Изменения, осуществленные аранжировщиком при «адаптации» глинкинского шедевра для исполнения в церемониальной части Парада Победы, убедительно продемонстрировали актуальность классического музыкального наследия в контексте послевоенной эпохи, благоприятствуя разрыванию интенсивного общенационального культурного диалога поколений и всемерно укрепляя дух патриотизма в современном обществе.

Кратко охарактеризуем важнейшие различия указанного «текста-первоисточника» и его военно-оркестровой аранжировки. Прежде всего, необходимо отметить ярко выраженную «диспропорцию» в масштабах соотносимых партитур. Глинкинский оригинал характеризуется несравненно большей протяженностью, обусловленной контекстом: в опере «Славься» – это финальный раздел многочастного музыкально-сценического произведения, его итог, не только подытоживающий основную линию сюжетного развития, но и разрешающий побочные драматургические коллизии. При этом финал «Жизни за царя», сообразно классическим традициям, становится апофеозом, итоговой кульминацией сочинения, утверждающей магистральную идею самопожерт-

воования ради любимой Родины. Отсюда проистекает некоторая «избыточность», самоочевидная «пространность» изложения, как бы тяготеющего к «подведению итогов» на различных уровнях художественной формы. Указанная тенденция в равной степени предопределяется жанровой спецификой оперы – народной исторической драмы, монументальной и грандиозной, с видимым преобладанием чертами ораториальной эпичности.

Между тем, военно-оркестровая «адаптация», осуществленная Е. П. Макаровым, изначально подразумевала иное функциональное предназначение. Сообразно установленным хронологическим параметрам, аранжировщик должен был стремиться к лаконичности, даже лапидарности изложения, с доминированием краткости, метрической регулярности, уравновешенности пропорций и ясности звуковой формы. Вот почему Е. П. Макаровым купировались развернутые «неквадратные» построения в духе юбилейных, придающие оригинальному «тексту-первоисточнику» известную «многословность» и тяготение к статике. Аналогичным образом не воспроизводились различные вокальные эпизоды (соло и ансамбли), мотивированные сюжетной логикой и наделяемые контрастно-оттеняющей функцией в многосоставной драматургии финала (характерный пример – экспрессивно-ламентозное трио «Ах, не мне, бедному, ветру буйному...», оплакивающее смерть главного героя оперы и, естественно, весьма далекое от традиционного образного строя торжественных церемониальных маршей).

Напротив, ярко действенные («условно-разработочные») разделы глинкаевского финала, сопряженные с красочными тональными сдвигами и придающие необходимый динамизм общему изложению, были сохранены аранжировщиком, что, безусловно, следует признать вполне оправданным. Сохранилась и триумфальная «стреттная» кода, венчающая масштабную вокально-оркестровую композицию и запечатлевающая атмосферу народного ликования (повторяемые хоровые восклицания «Слава!», «Ура!» и т. п.). Предложенное Е. П. Макаровым транспонирование выбранного музыкального материала в

новую тональность («лучезарный» C-dur глинкинского шедевра, весьма характерный для классических оперных финалов с участием солистов, хора и насыщенного оркестрового tutti, был заменен относительно менее ярким As-dur) было мотивировано очевидными практическими соображениями удобства для транспонирующих духовых инструментов.

Первый и второй разделы (строфы), содержащие экспозиционное проведение темы «Славься» и ее последующее вариационное развитие, в партитуре Е. П. Макарова весьма сходны. При этом рекомендуемый темп оказывается явно «замедленным» при соотнесении с оригиналом, что обусловливается требованиями военных парадов и соответствующей спецификой торжественных маршей (размеренное движение, чеканный шаг). Ритмические фигуры, включающие в себя мелкие длительности, купируются либо перемещаются в средние голоса фактурного изложения tutti, что позволяет избежать «неясностей» при воспроизведении магистрального «пульса» и его координации с перемещениями воинских подразделений. Следующий раздел как бы предваряет намеченный переход к завершению пьесы, репрезентируя кульминационную зону: об этом наглядно свидетельствуют тональный сдвиг, «укрупненное» изложение, подчеркнутая строгость метрической организации. Начало коды ознаменовано вступлением колоколов и протяженной барабанной дробью, как бы «замедляющей» ход развития и содействующей максимальной концентрации внимания. Далее темп ускоряется, и звучит собственно кода – яркая и эффектная.

В третьем разделе вариационно-строфической формы заслуживает особого упоминания контрапунктирующая мелодическая фигура, интонируемая трубами, с характерным чеканным («дробным») ритмом, который придает видимый блеск общему звучанию. Интенсивность развития ощутимо возрастает благодаря использованию хроматической секвенции (тональный сдвиг, в данном случае подразумевающий временное «затемнение» эмоциональной атмосферы и утверждение минора). Восьмитакт, предшествующий упомянутому разделу, отличается фактурной изменчивостью – она сопутствует упомянутым

ладогармоническим переходам. В дальнейшем наблюдаются смена штриха, приобретающего видимую заостренность, отрывистость (благодаря паузированию, своеобразно «членящему» основной тематический материал), а также постепенное изменение темпа. Следует заметить, что подобным образом естественно подготавливается начало итогового построения: здесь главная тема представлена, как уже отмечалось, в «укрупненном» изложении, при этом настойчиво «скандируемые» чеканные интонации оттеняются паузами.

Композиционное строение военно-оркестровой «адаптации», осуществленной Е. П. Макаровым, закономерно обусловливается необходимостью последовательного воплощения инновационной образно-смысловой идеи: формирования эмоциональной атмосферы торжественности, эмоциональной приподнятости, логической упорядоченности. Подобная коррекция художественно-концептуального замысла «Славься» в полной мере соотносится с фактическим предназначением указанной версии – торжественного марша, сопровождающего церемониальное прохождение участников войскового парада. При этом обновленный вариант глинкинского шедевра по-прежнему сохраняет изначальную сопряженность с магистральной «сверхидеей» данного «текста-первоисточника», утверждающую непреходящую значимость героического подвига во имя любимой Отчизны, ее процветания и благоденствия.

Парад Победы следующим образом описывается в исторических документах: «Порядок построения сводных полков напоминал размещение фронтов на полях сражений – от [Северного] Ледовитого океана до Черного моря. На правом фланге стояли воины Карельского фронта, замыкали построение морские пехотинцы. 24 июня 1945 года десять ударов Кремлевских курантов возвестили о начале Парада Победы. Командующий парадом маршал К. К. Рокоссовский отдал рапорт маршалу Г. К. Жукову. Фанфаристы сыграли: “Слушайте все!”. На середину площади вышел сводный оркестр из 1400 музыкантов. С трибуны Мавзолея Г. К. Жуков “от имени и по поручению Советского

правительства и Коммунистической партии” произнес речь, в которой возвестил об окончании Отечественной войны. В завершение прозвучала здравица в честь народа-победителя, Советской Армии, партии» [цит. по: Минер, 2005, с. 527]. Исполнение «Славься» в качестве музыкальной составляющей Парада Победы было предложено С. А. Чернецким, который адресовал указанную идею представителям военной администрации (комендатуры) Москвы, осуществлявшей непосредственное руководство подготовкой торжественного мероприятия [Черток, 2015, с. 3].

Как известно, первое исполнение «Славься» на Красной площади несколько отличалось от последующих (включая современные). Это объяснялось, прежде всего, внушительным количественным составом участников Парада Победы, что обусловило необходимость более протяженной и масштабной церемонии торжественного объезда войск. Крайний из парадных расчетов, приветствовавших Г. К. Жукова и принимавших от него поздравления с Победой над фашистской Германией, дислоцировался на Манежной площади. Располагавшийся по соседству небольшой оркестровый коллектив по окончании церемониального «диалога» исполнил «Встречный марш» (Схема 1). В этот момент группы барабанщиков и фанфаристов, расположившиеся напротив Мавзолея, выдвинулись вперед. После того, как главные «действующие лица» – Г. К. Жуков и сопровождавший его К. К. Рокоссовский – проследовали по Кремлевскому проезду на Красную площадь, в исполнении сводного военно-духового оркестра прозвучала вышеуказанная «адаптация» гимна «Славься».

В сценарной разработке, утвержденной генералом К. Р. Синиловым, данный момент исполнения глинкинского шедевра позиционировался как оптимальный: «...когда принимающий парад возвращается после объезда войск на Красную площадь... войска встречают принимающего криками “Ура!”, а гости с трибун аплодируют; в это же время торжественно гремит музыка Глинки “Слава Родине”, сливаясь, как в опере “Иван Сусанин”, со звоном колоколов в знак победы русского народа. Это будет [выглядеть] и торже-

ственно, и красиво» [ЦАМО, 120]. Как только Г. К. Жуков подъезжал к Мавзолею, спешил и направлялся к трибуне, звучание военного оркестра прекращалось. После доклада Верховному главнокомандующему исполнялась «Московская парадная фанфара» под руководством В. И. Агапкина.

Другое существенное отличие было связано с тогдашним выбором более «архаических» средств передвижения. В настоящее время после того, как Министр обороны завершает поздравительную часть церемонии, связанную с «объездом войск» (парадных расчетов), он перемещается на автомобиле по направлению к Мавзолею для установленного доклада Верховному главнокомандующему. Исходя из этого, в «Славься» предусмотрена специальная фермата над «связующе-заключительным» тремоло ударных. Названный прием позволяет должным образом рассчитать время до прибытия Министра обороны к месту доклада. Фермата выдерживается до того момента, когда руководитель оркестра удостоверится: машина «принимающего парад» Министра обороны подъехала и остановилась у Мавзолея. Далее оркестр продолжает игру, учитывая, что планируемая длительность финального эпизода (при соблюдении указанных метрономических предписаний) вполне позволяет Министру обороны приблизиться на установленную дистанцию к Верховному главнокомандующему, а военным оркестрантам – без каких-либо «сложностей» завершить исполнение данной пьесы.

В 2011 году начальником Военно-оркестровой службы Вооруженных сил Российской Федерации, главным военным дирижером В. М. Халиловым было предложено и успешно апробировано интересное дополнение к утвердившейся редакции торжественного марша «Славься». Исполнение первоначального проведения главной темы теперь осуществлялось без участия ударных инструментов. Лишь по окончании данного раздела соответствующая группа вступала на *fortissimo*, что было мотивировано стремлением усилить общую торжественность и монументальность звучания. В указанной редакции глинканская мелодия звучала более сдержанно и строго, вызывая эмоциональ-

ное впечатление определенной суровости и целеустремленности. «Отсроченное» вступление ударных инструментов естественно вызывало у слушателей ассоциации с достигнутой кульминационной зоной, утверждающей героическую мощь и силу Российской Армии. При этом ярко выраженный контраст (громкостно-динамический, фактурный, темброво-регистровый) двух основных разделов убедительно подчеркивал непоколебимую стойкость и решительность сегодняшних защитников Отечества. Исполнение «Славься» в новой оркестровой редакции отличалось видимой эмоциональной динамикой, призванной особо подчеркнуть патриотические устремления и духовную силу народа современной России. В 2020 году было принято решение утвердить в качестве музыкального сопровождения воинских ритуалов и официальных мероприятий Вооруженных Сил РФ переложение «Славься», выполненное Е. П. Макаровым, тогда как редакция В. М. Халилова рекомендовалась для исполнения в ходе военно-патриотических фестивалей, концертов духовой музыки и конкурсов соответствующих оркестровых коллективов.

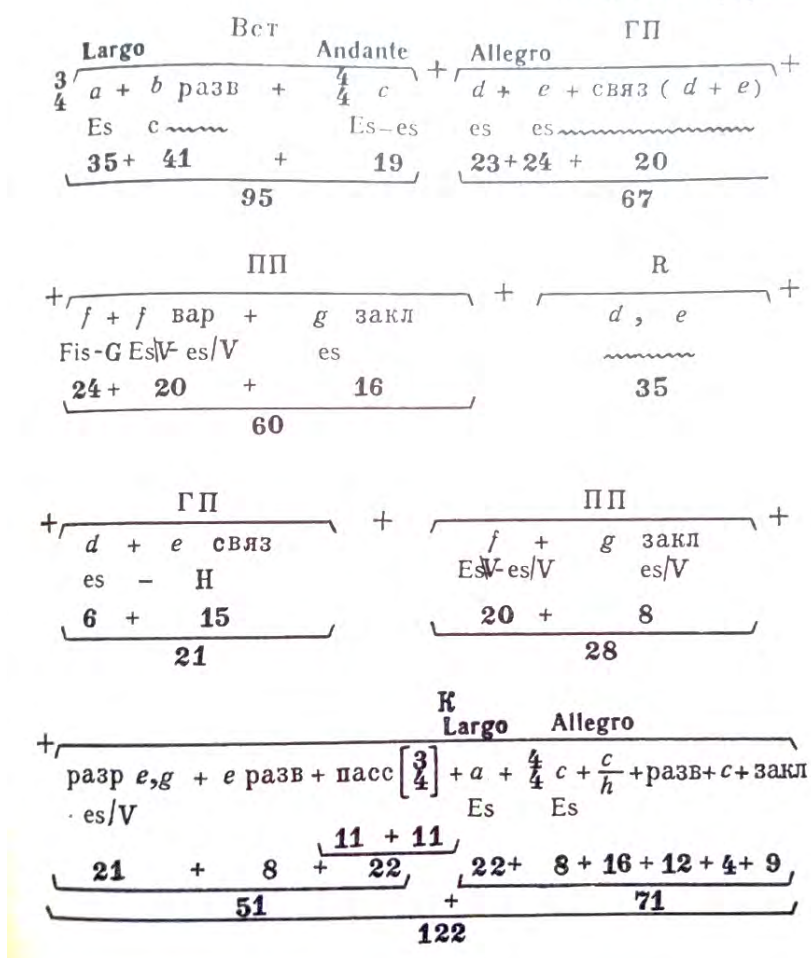
Не будет преувеличением утверждать, что гимн «Славься» М. И. Глинки приобрел особое значение в российской истории и культуре, символизируя достигнутое и последовательно утверждаемое национальное единство. Современные исполнения освещающей «адаптации» указанного произведения в ходе мероприятий Вооруженных Сил РФ способствуют укреплению патриотического духа солдат и офицеров; наряду с этим, весьма убедительно репрезентируется значимый вклад отечественных военных оркестров как неотъемлемой составляющей воинских ритуалов и торжественных событий. Отдельные изменения и новшества, привносимые в исполнение гимна «Славься» на протяжении рассматриваемого исторического периода, благоприятствовали расширению образно-эмоционального «спектра» и диапазона используемых средств музыкальной выразительности, усиливая общее впечатление торжественности и монументальности оркестрового звучания. При этом «Славься» М. И. Глинки в «адаптации» Е. П. Макарова остается неотъемлемой частью

российского военно-музыкального и культурного наследия, призванной сохранить и передать будущим поколениям важнейшие нравственные ценности – идеалы патриотизма, воинской чести и беззаветной преданности Родине. Сравнительный анализ оригинальной композиторской партитуры и «музыкальной редакции» Е. П. Макарова позволяет сделать вывод, что военно-оркестровое переложение «Славься» последовательно реализует самостоятельный концептуальный замысел, облекаемый в ясную и органичную форму, которая в полной мере соотносится со спецификой новейших воинских ритуалов. Исходя из этого, современная версия глинкинского произведения тяготеет к обновлению жанровой природы «текста-первоисточника»: здесь главенствует целеустремленная и динамичная маршевость, олицетворяющая патриотический дух и неиссякаемую энергию русского народа.

Следует заметить, что в истории отечественной музыки XX века упомянутый финал оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки несколько парадоксальным образом соотносится с широко известным произведением П. И. Чайковского – оркестровой Торжественной увертюрой «1812 год». Названный опус принадлежит к числу наиболее ярких и масштабных произведений русской симфонической музыки, утверждающих идеи патриотизма и ратного подвига отечественных воинов – защитников России.

В книге «Произведения Чайковского» Ю. Н. Тюлина приведена следующая композиционная схема Увертюры [Тюлин, 1973, с. 133]:

# Сонатная форма



В ряду особенностей данного сочинения Ю. Н. Тюлиным отмечены:

1. Корнеты in B, трубы in Es.
2. В заключительной части Коды (Allegro vivace) – Банда [фактически партии для указанных духовых ad libitum выписаны композитором раньше, начиная с предшествующего Largo; см. ц. 16. – С. 3.].
3. Тема *a* – “Спаси, Господи, люди Твоя”.
4. Тема *e* – “Марсельеза”.
5. Тема *g* – русская народная песня “У ворот, ворот”.
6. Тема *h* – русский гимн (в изданиях Музгиза заменен гимном “Славься”).
7. Тема *f* заимствована из II действия оперы “Воевода”.
8. Большое развернутое Вступление на трех темах.
9. Главная партия больше Побочной партии (67–60 тт.).

10. Короткая Разработка.
11. Сильно сокращена Главная партия в Репризе (67–21 тт.).
12. Сильно сокращена Побочная партия в Репризе (60–28 тт.)
13. Большая синтезирующая Кода, состоящая из двух разделов – разра-  
боточного и заключительного.
14. Вертикальное соединение тем  $c$  и  $h$  в Коде.
15. Заключительная часть Коды на материалах Вступления – обрамле-  
ние.
16. Большое количество тем» [Тюлин, 1973, с. 134].

На протяжении 1920–1930-х годов Увертюра «1812 год» крайне редко фигурировала в концертных программах отечественных оркестровых коллективов, что мотивировалось тогдашними цензурными установками. Прежде всего, негативную реакцию вызывало присутствие «русского гимна», весьма кратко и неопределенно упоминаемого Ю. Н. Тюлиным, – цитаты из «Боже, Царя храни» А. Ф. Львова, произведения, категорически неприемлемого для воспроизведения (хотя бы фрагментарного) в условиях ранней советской эпохи. Данное обстоятельство усугублялось присутствием других цитат – церковного православного молитвенного песнопения «Спаси, Господи, люди Твоя» и революционного гимна «Марсельеза» (К. Ж. Руже де Лиль), трактуемых П. И. Чайковским и большинством идеологов советского искусства с диаметрально противоположных позиций.

Следует напомнить, что литургический напев цитируется композитором во вступлении и коде. Песнопение, традиционно исполняемое «во дни брани», как бы предваряет последующую героическую битву «православного воинства» с иноземным «нашествием двенадцати языков», а затем – декларирует победоносное завершение военной кампании. В свою очередь, мелодия Руже де Лилиа на протяжении сонатного *allegro* характеризует французских захватчиков и, сообразно этому, в ходе развития подвергается некоторым спе-

цифическим изменениям (в частности, «оминориванию»), после чего решительно «вытесняется» музыкальным материалом «защитников Русской земли».

Сочинения подобной героико-патриотической направленности, не вызывавшие особого интереса в период массового ожидания «грядущей мировой революции», оказались востребованными несколько позже – в начале грозных военных испытаний 1940-х годов. Благодаря нормализации отношений Советского государства с Русской Православной церковью и негласному дезавуированию идей «пролетарского интернационализма» (ропуск Коминтерна и т. д.), обозначенная выше «антитеза» утратила прежнюю остроту, однако запрет на воспроизведение «монархической эмблематики» по-прежнему сохранялся. Исполнение «Торжественной увертюры» в концертах симфонической музыки допускалось при условии купирования или замены соответствующей цитаты «русского гимна». С этой целью авторитетными дирижерами (в частности, Н. С. Головановым) предусматривались различные варианты музыкальных «экспликаций», которые затем использовались аранжировщиками в процессе подготовки соответствующих переложений для духовых оркестров.

По окончании Великой Отечественной войны, в связи с объявленным изданием Полного собрания сочинений П. И. Чайковского, названный опус вновь привлек к себе заинтересованное внимание специалистов – музыковедов, композиторов, музыкантов-исполнителей. С одной стороны, учитывая широкую известность упомянутого произведения, его видимый потенциал в области современного патриотического воспитания, а также несомненные художественные достоинства, представлялось весьма желательным преодолеть существовавшую «многовариантность» нотных текстов «Торжественной увертюры». С другой стороны, признавалось необходимым выдержать анонсируемую «полноту» издания, в котором и без того присутствовали ощутимые «лакуны» (связанные с богослужебными и духовно-концертными сочинени-

ями). Приемлемое решение было найдено видным отечественным композитором В. Я. Шебалиным – одним из членов Редакционной комиссии упомянутого Собрания сочинений.

Как позднее отметил в мемуарных заметках сам В. Я. Шебалин, требовалось купировать «царский гимн» (10 тактов), заменив его другим музыкальным материалом. Однако редактору «Торжественной увертюры» А. А. Карцеву не удавалось подобрать необходимую «альтернативу», поскольку ранее сочиненные «вставки» Н. С. Голованова «...оказывались совершенно не в стиле Чайковского (понадобились они из-за “Боже, Царя храни”). В итоге сделали мы на это место вставку из Глинки – “Славься”. Я постарался сделать это как можно незаметнее <...> ограничившись только одним этим фрагментом (протяженностью в 16 тактов. – С. 3.)» [Шебалина, 1990, с. 184]. В указанной редакции В. Я. Шебалина увертюра «1812 год» была опубликована «Музгизом» к 60-летию памяти П. И. Чайковского (1953) и удостоилась весьма положительных откликов (не только профессиональной аудитории, но и официальных властей), а затем включена в 25-й том Полного собрания сочинений (1961). В духе «либеральных веяний» того времени («периода оттепели»), оригинальная версия 10-тактового фрагмента «с использованием мелодии А. Ф. Львова» была помещена в Приложении к названному тому [От редакции, 1961, с. XVI, 235–238].

Редакция, осуществленная В. Я. Шебалиным, с большим интересом была воспринята советскими военными дирижерами – руководителями оркестров и аранжировщиками<sup>24</sup>. Традиционное суждение по поводу заведомой несообразности подобных «коррекций» уравнивалось вполне резонными художественными «контраргументами». Так, отмечалось, что сугубо официальный, «заказной» характер данного сочинения (Увертюра предназначалась к исполнению в ходе торжественных церемоний по случаю освящения Храма

---

<sup>24</sup> Следует напомнить, что В. Я. Шебалин с 1948 года (после увольнения из Московской консерватории) преподавал в Институте (Высшем училище) военных дирижеров, и все его оркестровые работы указанного периода сразу же принимались к изучению пытливыми коллегами – преподавателями и студентами.

Христа Спасителя в Москве и 25-летия царствования Александра II) вынуждал П. И. Чайковского использовать определенную «музыкальную эмблематику»; между тем, заявленная авторская программа (Отечественная война 1812 года) вызывает ярко выраженные параллели с аналогичными событиями «Смутного времени» (польская интервенция начала XVII века), запечатленными в опере «Иван Сусанин» («Жизнь за царя») М. И. Глинки, благодаря чему цитата «Славься» воспринимается как естественный «диалог эпох» героической русской истории и т. д. Помимо этого, маршевый характер изложения цитируемой темы явственно перекликается с контрапунктирующими оркестровыми головами (например, фанфарными интонациями «темы русского воинства» у деревянных духовых, корнетов, первых и вторых скрипок). Так или иначе, в распространенных переложениях «Торжественной увертюры» для военного оркестра, датируемых второй половиной 1950-х – началом 1960-х годов, цитата «Славься» фигурирует в качестве основного варианта<sup>25</sup>, при этом оригинал («Боже, Царя храни») рассматривается как «дополнительная» версия (в соответствии с издательскими принципами вышеуказанной публикации, осуществленной в Полном собрании сочинений П. И. Чайковского).

Аналогичное распределение музыкального материала, к примеру, позиционируется в аранжировке А. А. Клейнера, весьма распространенной в концертной и учебной практике характеризуемого периода (см. Примеры 21, 22). Преемственная связь данного переложения с редакцией В. Я. Шебалина «удостоверяется» не только присутствием двух аналогичных вариантов, но и безусловным их соответствием (интонационно-ритмическим, структурно-композиционным, ладогармоническим) указанному выше «тексту-первоисточнику». Следует заметить, что упомянутая аранжировка не предполагает каких-либо «экстраординарных» дополнений, рекомендованных композитором (в частности, партия колоколов и «пушечная стрельба» сохранены только для гипотетического исполнения купированного фрагмента «Боже, Царя храни»),

---

<sup>25</sup> В частности, именно такая версия представлена в известном переложении для военно-духового оркестра, которое было опубликовано «Музгизом» в 1956 году (аранжировщик – Г.М. Тараянц).

оркестровый состав также ориентируется на традиционные рекомендации названного периода (замена тубы аналогичными басами из группы саксгорнов, английского рожка – кларнетом-пикколо, треугольника – функционально сходной партией колокольчиков, допустимое купирование партии тарелок и др.). Солирующие струнные партии оригинальной партитуры (альты, виолончели, контрабасы) заменены двумя бас-кларнетами, альтовыми и теноровыми саксофонами, а также соответствующими представителями группы саксгорнов (альты и тенора).

В согласном «хоре» духовых, интонирующих тему М. И. Глинки, аранжировщиком сохранены партии фаготов, валторн и тромбонов (паузирование труб, вероятно, объясняется не слишком удобной для них тесситурой). Заслуживает упоминания весьма интересная деталь, отсутствующая в авторской партитуре и, соответственно, в редакции В. Я. Шебалина. В тт. 388–403 проведение цитаты «Славься» дополнено «контрапунктом-реминисценцией», который заимствуется из начального раздела «Торжественной увертюры»: в *Andante* стремительно взлетающие ввысь октавные пассажи скрипок и альтов сопровождают экспозиционное проведение «темы русского воинства». На протяжении финального эпизода отмеченная «реминисценция» исполняется кларнетом-пикколо, чей характерный тембр в сочетании с акцентированной трелью на выдержанной верхней ноте ярко и эффектно оттеняет звучание «триумфального марша».

По нашему мнению, хронологическая «локализация» данного переложения может быть весьма наглядно выявлена благодаря его соотнесению с более поздней аранжировкой, выполненной Е. С. Аксеновым (1990-е годы). Обозначенная версия «постсоветской эпохи» уже не предполагает каких-либо «альтернатив», будучи всецело ориентированной на композиторский «текст-первоисточник». Здесь присутствует только цитата «Боже, Царя храни», причем стремление аранжировщика добиться максимальной громкостно-динамической яркости в интонировании соответствующей темы обуславливает види-

мую «насыщенность» обозначенного композитором низкого регистра: своеобразным «эквивалентом» авторскому решению (фаготы, валторны, тромбоны с тубой, альты, виолончели, контрабасы) становится некий «симфонизированный» инструментальный состав: бассетгорн, бас-кларнет, фаготы, контрафагот, «терцет» саксофонов (альты, тенора, баритоны), три тромбона, эуфониум, две тубы и смычковый контрабас (!). В свою очередь, фактурная плотность и тембровая специфика среднего регистра последовательно «редуцируются» аранжировщиком (например, в одной из ключевых оркестровых групп – саксгорнов – последовательно используются только первые тенора), что позволяет несколько приблизить общее звучание финального раздела (как, впрочем, и произведения в целом) к оригинальному варианту рассматриваемой «Торжественной увертюры».

Мы полагаем, что утвердившееся ныне социокультурное восприятие концертных переложений академической музыки для духового оркестра в русле просветительских тенденций нашего времени позволяет рассматривать оба характеризующихся варианта аранжировки не в качестве безусловной («взаимоисключающей») альтернативы, но в русле определенной «вариативности». Например, партитура Е. С. Аксенова, с присущими ей «академическими устремлениями» и подчеркнуто масштабным составом исполнителей, вполне может быть рекомендована к интерпретаторскому воплощению в ходе официальных государственных мероприятий или массовых патриотических акций. Версия А. А. Клейнера, в свою очередь, допускает использование в учебной оркестровой практике и современных концертах, репрезентирующих популярный классический репертуар. При этом указанный вариант переложения в известной степени ассоциируется с «плац-концертными» аранжировками, хотя и не обнаруживает аналогичной склонности к целенаправленным преобразованиям «текста-первоисточника».

Действительно, появление цитаты «Славься» из оперы «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») М. И. Глинки в «Торжественной увертюре» П. И. Чайков-

ского, утратив первоначальную идеологическую мотивацию, сегодня олицетворяет нерушимое единство двух величайших символов национального духа – побед «русского оружия», достигнутых в ходе военных кампаний 1612–1613 и 1812–1813 годов. В контексте аранжировки «Торжественной увертюры» названная цитата не только весьма рельефно оттеняет заявленные композитором патриотические интенции, но и последовательно усиливает их посредством возникающей «переключки эпох». Тем самым фактически запечатлевается яркий образ «народа-победителя», уверенно опровергающего коварные замыслы своих недругов, вновь и вновь демонстрируя способность к общественной консолидации в дни судьбоносных испытаний.

Подведем краткий итог сказанному выше. Характеризуемые выше аранжировки – «плац-концертные» обработки и переложения, осуществляемые отечественными военными дирижерами современной эпохи, – наглядно свидетельствуют, что указанная творческая деятельность не ограничивается профессионально корректной адаптацией определенных «текстов-первоисточников» к новым инструментальным составам и условиям исполнения. Как правило, в большинстве случаев подразумевается весьма интенсивное и масштабное художественное осмысление аранжируемых произведений, обретающих актуальные звуковые формы и содержательные акценты. Подобная «акцентуация», не вступая в противоречие с исходными композиторскими замыслами, содействует их всемерному усилению и обогащению. Тем самым военный дирижер наших дней – аранжировщик музыкальной классики – вносит значимый вклад в актуальную рецепцию прославленных шедевров минувшего, их углубленное постижение сегодняшней массовой аудиторией, безусловно резонирующее социальным и культурным реалиям первой четверти XXI столетия.

Необходимо отметить и заведомое присутствие в подобных обработках ярко выраженного эвристического потенциала. Аранжировочные версии классических партитур, как и соответствующие дирижерские интерпретации, включают в себе видимую образно-эмоциональную самобытность, открывая в хорошо известных произведениях некие малоизученные, порой – уникальные

аспекты. Благодаря указанным творческим инновациям выявляется подлинная концептуальная «многомерность» академического наследия, его фактическая неисчерпаемость, обнаруживаемая в «диалогах» с нашей эпохой. Упомянутая «эвристическая составляющая» вызывает неизменный интерес у широкой аудитории, предопределяя востребованность подобного репертуара в современной концертной практике, его широкое «представительство» в условиях разнообразных публичных мероприятий, при столь же убедительной репрезентации высокой художественной ценности того или иного конкретного музыкального сочинения.

Таким образом, осуществляемая ныне аранжировочная деятельность российских военных дирижеров активно содействует не только сохранению и популяризации классического наследия, но и художественно убедительным инновационным его толкованиям в социокультурном контексте рубежа XX–XXI веков. Подобные толкования классических произведений закономерно предвосхищают расширение «художественного пространства» соответствующих исполнительских интерпретаций, побуждая исследователей к обновлению утвердившихся концептуальных «ориентиров» и вовлекая широкую слушательскую аудиторию в непрерывно разворачивающийся процесс «диалогического» постижения «музыкальной классики», весьма характерный для современной эпохи.

## Заключение

В настоящем исследовании были рассмотрены исторические, теоретические и практические аспекты функционирования отечественной академической музыки в качестве одной из приоритетных составляющих концертного репертуара современных военных оркестров. Предпринятые изыскания позволили обосновать актуальную значимость упомянутой сферы музыкально-исполнительского искусства как перспективного художественного феномена, целенаправленно способствующего распространению и популяризации лучших образцов классического наследия в социокультурном контексте новейшей эпохи. Представленный в диссертационной работе опыт аналитического описания и углубленного осмысления различных исторических форм «адаптации» отечественной академической музыки в репертуаре военно-духовых оркестров закономерно явился предпосылкой для систематизации основных механизмов соответствующей аранжировочной практики с учетом характерных особенностей концертных выступлений упомянутых коллективов на рубеже XX и в первой четверти XXI столетия.

Помимо этого, особое внимание было уделено выявлению своеобразных черт, присущих каждому из важнейших этапов развития военно-капельмейстерской школы в России, а также особой роли профессиональной оснащённости молодых дирижеров и аранжировщиков для продуктивной творческой деятельности в условиях современного исполнительского процесса. Так, в настоящей работе отмечалось, что историческая динамика упомянутого развития отечественной военно-капельмейстерской школы последовательно коррелировала стадиям формирования, роста, множественных реформ и радикальной модернизации; в освещаемой перспективе это благоприятствовало достижению высокого уровня общемузыкальной и технической подготовки сегодняшних специалистов в указанной сфере. Военные капельмейстеры неизменно являлись ключевыми «действующими лицами» в сфере музыкального

просветительства, включая соответствующую репрезентацию академических произведений; последнее, в свою очередь, подразумевало не только создание различных транскрипций и аранжировок, но и самобытное интерпретаторское прочтение «музыкальной классики», изобретательно «адаптируемой» к составам конкретных оркестров, их выразительным и техническим возможностям. Аналитическое рассмотрение концертной деятельности подобных коллективов, осуществляемое в историко-культурном аспекте, подтвердило их основополагающий вклад в сохранение и претворение академических традиций на протяжении более чем двух столетий.

На протяжении исторического развития отечественной культуры академическая музыка русских композиторов, исполняемая военными оркестрами, утвердилась в качестве значимого элемента патриотического воспитания, культурной дипломатии и многообразной популяризации национального музыкального наследия как в России, так и за ее пределами. Аранжировочная практика современных военных оркестров последовательно опирается на традиции и опыт прошлого, что позволяет гибко «адаптировать» классическое наследие к изменчивым условиям новейшей эпохи. Соответствующее утверждение аргументируется представленными сравнительно-аналитическими описаниями двух распространенных типов аранжировок, предназначенных для концертных выступлений традиционного плана и плац-концертов. Приводимые характеристики позволяют выявить уникальные формы «адаптации» отечественной академической музыки, исполняемой военными оркестрами в наши дни сообразно «предлагаемым обстоятельствам», что благоприятствует расширению и обогащению актуальных представлений о функционировании упомянутых коллективов в социокультурном контексте рубежа XX–XXI веков. При этом не только «технические» элементы, но и фундаментальные принципы аранжировки, исходя из конкретных условий сценического выступления, подразумевают существенную дифференциацию, начиная с фактического состава участников и заканчивая основными композиционно-драматур-

гическими закономерностями воссоздаваемого «текста-первоисточника». Благодаря разнообразным подходам к «адаптации» произведений отечественных композиторов-классиков для военно-оркестровых коллективов академическая музыка весьма активно воспринимается различными целевыми группами современной аудитории, неизменно сохраняя высокую художественно-эстетическую ценность и последовательно обогащаясь новыми эмоционально-смысловыми нюансами и звуковыми красками.

Резюмируя представленные выше аналитические наблюдения, изыскания, следует подчеркнуть, что русская «музыкальная классика» XIX – начала XX века по-прежнему сохраняет непреходящую актуальность и высокую значимость в качестве составной части военно-оркестрового репертуара. Творчество таких крупнейших композиторов, как М. И. Глинка, М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, С. В. Рахманинов, и в наши дни обнаруживает весьма обширный и многогранный потенциал к «адаптации», которая обуславливается насущными задачами концертной и церемониальной практики современных военных оркестров. При этом указанная специфика исполнительской деятельности отнюдь не всегда подразумевает корректную традиционную аранжировку в духе академических переложений симфонических опусов для духового состава. В некоторых случаях предполагаемые ситуации исполнения (плац-концерты, военные парады и т. д.) связаны с необходимостью более основательной и многогранной художественной обработки соответствующего музыкального материала. Речь идет, как правило, о следующих преобразованиях оригинальной партитуры, осуществляемых аранжировщиком:

- о видимых композиционных изменениях (чаще всего – более или менее протяженных купюрах, мотивируемых объявленным регламентом оркестрового звучания);

- о «вариативной» расстановке драматургических «акцентов», предполагающей иную сопряженность разделов и/или замену авторского окончания данной пьесы;

- о переосмыслении жанрово-стилистического облика произведения в целом либо его отдельных частей;
- о коррекции фонических параметров сообразно акустике и пространственной «локации» будущего выступления;
- о привлечении и последовательной интеграции новых художественных и технологических средств, не предусматриваемых «текстом-первоисточником» (сценических движений и перемещений, хореографических элементов, дополнительного электронного или электроакустического инструментария и т. д.).

При этом сохранение и последовательное использование «музыкальной классики» в современном репертуаре военно-оркестровых коллективов не должно рассматриваться в качестве формального жеста – проявления внешне уважительного подхода к безвозвратно «ушедшей в прошлое» академической традиции. В обозначенных аранжировочных и интерпретаторских решениях явственно прослеживается тенденция к выявлению многообразных преемственных связей между прошлым и настоящим отечественной культуры, к творческому поиску, обусловленному необходимостью актуального восприятия и осмысления художественного наследия России в новых контекстах и формах. Учитывая сказанное выше, представляется возможным обозначить вполне допустимые функциональные параллели между инновационными жанровыми сферами военно-оркестрового исполнительства (в частности, плац-концертом) и такими примечательными атрибутами «музыкального просветительства» XIX – начала XX столетия, как попури и сюиты, фантазии и парافразы на «заимствованные» классические темы. В настоящее время указанные жанры с полным основанием рассматриваются как неотъемлемая составляющая академической традиции, что убедительно свидетельствует о многообразии направлений, призванных способствовать ее продуктивному осмыслению и развитию на протяжении конкретных эпох отечественной и мировой истории культуры.

Таким образом, сформулированная цель исследования – выявить исторически обусловленное место, роль и значение русской академической музыки в репертуаре отечественных военных оркестров, с определением механизмов ее адаптации в условиях современной военной культуры России, – представляется достигнутой. Ближайшие перспективы изучения данного направления в военно-оркестровом искусстве наших дней могут быть связаны с углубленными изысканиями, охватывающими сферы аранжировочной практики и многообразной концертно-исполнительской деятельности как явления, способствующего целенаправленному расширению и обогащению актуальных «диалогов» с отечественным культурным наследием, а также неуклонному его сохранению и репрезентации в качестве полномасштабной «духовной реальности» для новейшей эпохи. Исходя из ощутимой востребованности различных форм культурной идентификации и соответствующих направлений в художественно-патриотической воспитательной работе с молодежью, отмеченные изыскания приобретают особое значение. Расширение диапазона соответствующих исследовательских работ может быть связано с многоаспектным изучением и сравнительным анализом репертуара военных оркестров стран СНГ и дальнего зарубежья, выявлением национального и регионального своеобразия укоренившихся традиций исполнения академической музыки военно-оркестровыми коллективами, а также с разработкой упорядоченной репрезентативной классификации видов и жанров «адаптированных» произведений.

## Список литературы

1. Аксенов, Е. С. Новое в инструментовке советского военного марша [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.00 / Е. С. Аксенов. – М., 1971. – 24 с.
2. Аксенов, Е. С. Проблемы теоретической инструментовки [Текст] / Е. С. Аксенов // Советская музыка. – 1971. – № 10. – С. 131–134.
3. Аксенов, Е. С. Оркестр и партитура: учебное пособие [Текст] / Е. С. Аксенов. – М.: Композитор, 2006.
4. Алпатова, А. С. Народная музыкальная культура. Архаика: учебное пособие [Текст] / А. С. Алпатова. – Изд. 2-е, испр. – М.: Юрайт, 2021. – 248 с.
5. Альбом концертных пьес для оркестров Красной Армии / под ред. С. А. Чернецкого. – М.–Л.: Музгиз, 1946. – Вып. 2. – 26 тетр.
6. Анисимов, Б. И. Инструментовка для духового оркестра [Текст] / Б. И. Анисимов. – М.–Л.: Музыка, 1960. – 313 с.
7. Анисимов, Б. И. Практическое пособие по инструментовке для духового оркестра [Текст] / Б. И. Анисимов. – Изд. 2-е, испр. – Л.: Музыка, 1979. – 272 с.
8. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс [Текст]: исследование / Б. В. Асафьев. – Л.: Музгиз, 1963. – 378 с.
9. Банщиков, Г. И. Законы функциональной инструментовки: учебное пособие [Текст] / Г. И. Банщиков. – СПб.: Композитор, 1997. – 240 с.
10. Баярсайхан, С. О. Трактовка саксофона в произведениях для симфонического и духового оркестров [Текст]: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / С. О. Баярсайхан. – Ростов н/Д, 2018. – 334 с.
11. Берлиоз, Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке [Текст]: в 2 т. / Г. Берлиоз. – М.: Музыка, 1972. – Т. 1. – 306 с.

12. Библиотечка самодеятельных духовых оркестров. – М.: Советский композитор, 1967. – Вып. 7. – 100 с. партит., 18 парт.
13. Блажевич, В. М. Школа коллективной игры на духовых инструментах: для первоначальных занятий с духовыми оркестрами в рабочих клубах, частях РККА и военно-капельмейстерских классах техникумов и консерваторий: в 2 ч. / В. М. Блажевич. – М.: Госмузиздат, 1936. – 273 с.
14. Блажевич, В. М. Ежедневные коллективные упражнения для духового оркестра. № 10. Валторна Es II / В. М. Блажевич; под ред. И. В. Петрова. – М.: Высшее училище военных дирижеров, 1948. – 20 с.
15. Браславский, Д. А. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров: учебное пособие [Текст] / Д. А. Браславский. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Музыка, 1974. – 392 с.
16. Браславский, Д. А. Основы инструментовки для эстрадного оркестра [Текст] / Д. А. Браславский. – М.: Музыка, 1967. – 324 с.
17. Булычева, А. В. Духовные сочинения Алябьева для «певческих и музыкантских хоров» [Текст] / А. В. Булычева // Musicus. – 2013. – № 4. – С. 17–19.
18. Быков, М. А. Служба барабанная [Текст] / М. А. Быков // Русский мир. – 2009. – № 2 (февраль). – С. 34–41.
19. Валерий Халилов: «Духовой оркестр просто не может играть плохую музыку!» [Текст] // [Будем помнить....Светлая память музыкантам, поэтам и всем, кто в нашем сердце навсегда | Страница 3 | Форум Чайковского.](https://tchaikovskyforum.com) – URL: <https://tchaikovskyforum.com> (дата обращения: 05.07.2026).
20. Василенко, С. Н. Инструментовка для симфонического оркестра [Текст]: в 2 т. / С. Н. Василенко. – М.: Музгиз, 1952. – Т. 1. – 396 с.
21. Василенко, С. Н. Инструментовка для симфонического оркестра [Текст]: в 2 т. / С. Н. Василенко. – М.: Музгиз, 1959. – Т. 2. – 624 с.
22. Васильев, Е. П. Курс обучения игре в духовом оркестре / Е. П. Васильев. – Киев: Муз. Украина, 1978. – Вып. 9. – 36 с. партит., 18 парт.

23. Васильев, Е. П. Курс обучения игре в духовом оркестре: партитура и голоса / Е. П. Васильев, Я. Ф. Зырянов. – Киев: Муз. Украина, 1977. – Вып. 8. – 50 с. партит., 20 парт.
24. Васильева, Е. Е. К читателям и певцам [Текст] / Е. Е. Васильева, В. А. Лапин // Русские канты от Петра Великого до Елизаветы Петровны: [Антология]. – СПб.: Композитор, 2002. – С. V–XVI.
25. Васильева, Е. Е. Кант [Текст] / Е. Е. Васильева, В. А. Лапин // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XVIII век: в 3 кн. – СПб.: Композитор, 1998. – Кн. 2. – С. 20–37.
26. Вилковир, Е. Б. Практический курс инструментовки для духового оркестра [Текст]: учебное пособие / Е. Б. Вилковир. – М.: Музгиз, 1963. – 304 с.
27. Владимиров, М. В. Военная музыка в России [Текст] / М. В. Владимиров // Русская музыкальная газета. – 1899. – № 38. – С. 39.
28. Владышевская, Т. Ф. Русская музыкальная культура XVII века [Электронный ресурс] / Т. Ф. Владышевская. – URL: [https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=https%3A%2F%2Fold.pstgu.ru%2FDATACENTER%2FDIR\\_FILES%2FDIR\\_ZIP%2FPoplia%2FBibliotheque%2FVladichevskaya\\_rus\\_mus\\_cult\\_17\\_veka.docx&wdOrigin=BROWSELINK](https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=https%3A%2F%2Fold.pstgu.ru%2FDATACENTER%2FDIR_FILES%2FDIR_ZIP%2FPoplia%2FBibliotheque%2FVladichevskaya_rus_mus_cult_17_veka.docx&wdOrigin=BROWSELINK) (дата обращения: 03.07.2026).
29. Военная музыка в Санкт-Петербурге: 1703–2003 [Текст] / [под ред. Г. В. Вилинбахова]. – СПб.: Арт Деко, 2004. – 252 с.
30. Военная музыка России: история и современность [Текст] / [Е. С. Аксенов и др.]. – М.: Военное изд-во, 2007. – 248 с.
31. Военно-дирижерский факультет: 1935–1995: Исторический очерк [Текст]. – М.: ВДФ при МГК им. П. И. Чайковского, 1995. – 320 с.
32. Воспоминания о Рахманинове [Текст]: в 2 т. / сост. и ред. З. А. Апетян. – Изд. 5-е, доп. – М.: Музыка, 1988. – Т. 2. – 672 с.
33. Гаранян, Г. А. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей [Текст] / Г. А. Гаранян. – М.: Музыка, 2019. – 240 с.

34. Гилев, А. Г. Инструментовка как средство художественной выразительности в современной духовой музыке [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / А. Г. Гилев. – Ростов н/Д, 1998. – 24 с.
35. Гогунский, В. Е. Подготовка музыкантов для военных оркестров в условиях вуза культуры и искусств [Текст] / В. Е. Гогунский // Новая наука: стратегии и векторы развития. – 2016. – № 6. – Вып. 2. – С. 64–66.
36. Гольдфарб, Я. И. Концертная деятельность военных оркестров Советской Армии и Военно-Морского Флота. Советская военная музыка: аналитический обзор [Текст] / Я. И. Гольдфарб, Б. А. Диев и др. – М.: ВДФ при МДОЛГК им. П. И. Чайковского, 1977. – 428 с.
37. Готлиб, М. Д. Пособие по инструментовке: для руководителей самодеятельных духовых оркестров [Текст] / М. Д. Готлиб, Н. А. Зудин. – М.: Музгиз, 1961. – 50 с.
38. Груй, В. Н. Военный институт (военных дирижеров) военного университета [Текст]: учебное пособие по дисциплине «Военно-оркестровая служба» / В. Н. Груй, И. Н. Гарбазей и др. – М.: ВОС МО РФ, 2018. – 215 с.
39. Груй, В. Н. Квалификационные задания по военно-оркестровой службе ВС РФ. Организация военно-оркестровой службы: учебное пособие / В. Н. Груй, В. И. Иванов. – М.: ВОС МО РФ, 2019. – 41 с.
40. Демина, В. Н. Произведения отечественных композиторов в репертуаре военных оркестров (на примере творчества А. Головина и Н. Бутенко) [Текст] / В. Н. Демина // Проблемы современного композиторского творчества: материалы науч.-практ. конф. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – С. 180–185.
41. Диев, Б. А. Музыкальное оформление парадов Советской Армии [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.00 / Б. А. Диев. – М., 1955. – 16 с.
42. Дунаев, Л. Ф. К вопросу о советской школе инструментовки для духового оркестра [Текст] / Л. Ф. Дунаев // Современные проблемы инструментовки для духового оркестра: материалы науч.-практ. конф. – М.: ВДФ при МДОЛГК им. П. И. Чайковского, 1980. – С. 37–71.

43. Дунаев, Л. Ф. Становление инструментовки – науки и ее развитие в отечественном музыкознании XX века [Текст]: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Л. Ф. Дунаев. – М., 2000. – 357 с.
44. Дунаев, Л. Ф. Творческое наследие Н. П. Иванова-Радкевича – новый этап в развитии инструментовки для духового оркестра [Текст]: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Л. Ф. Дунаев. – М., 1975. – 165 с.
45. Емельянов, В. Н. Инструментовка как художественный фактор музыки [Текст] / В. Н. Емельянов. – М.: ВДФ МГК им. П. И. Чайковского, 1997. – 74 с.
46. Емельянов В. Н. Трактовка тембра в современных увертюрах советских композиторов для духового оркестра [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / В. Н. Емельянов. – М., 1986. – 21 с.
47. Емельянов, В. Н. Эволюция трактовки тембра в увертюрах для духового оркестра [Текст] / В. Н. Емельянов // В помощь военному дирижеру: сб. ст. – М.: ВДФ, 1983. – Вып. XXII. – С. 23–51.
48. Ермоленко, А. Л. Эволюция инструментовки в отечественной духовой музыке до 70-х годов XIX века [Текст]: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / А. Л. Ермоленко. – М., 2000. – 269 с.
49. Забирова, А. Г. Жанр канта в русской литературе и искусстве последней трети XVII – первой половины XVIII века: генезис, эволюция, закат [Текст]: дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 / А. Г. Забирова. – Самара, 2000. – 140 с.
50. Зубарев, С. А. Адаптация произведений академической музыки для исполнения в условиях плац-концертов [Текст] / С. А. Зубарев // Образование и культурное пространство. – 2024. – № 3. – С. 77–86
51. Зубарев, С. А. Академическая музыка в практике отечественных военных оркестров XIX – начала XXI века [Текст] / С. А. Зубарев // Дом Бурганова: Пространство культуры. – 2022. – Т. 18. – № 4. – С. 56–65.
52. Зубарев, С. А. Значение творчества В. М. Халилова для развития военной музыки в России [Текст] / С. А. Зубарев // Музыкальная летопись:

материалы XIII Международной науч. конф. – Краснодар: КГИК, 2023. – С. 157–160.

53. Зубарев, С. А. Искусство аранжировки как важная сфера деятельности военных дирижеров [Текст] / С. А. Зубарев // Диалоги о культуре и искусстве: материалы XII Всероссийской науч.-практ. конф. (с международным участием). – Пермь: ПГГПУ, 2022. – С. 1254–1258.

54. Зубарев, С. А. Основные направления деятельности и специфика концертного репертуара современных отечественных военных оркестров [Текст] / С. А. Зубарев // Дом Бурганова: Пространство культуры. – 2023. – Т. 19. – № 5. – С. 44–52.

55. Зубарев, С. А. Особенности развития отечественной военно-музыкальной культуры [Текст] / С. А. Зубарев // Диалоги о культуре и искусстве: материалы XIII Всероссийской науч.-практ. конф. (с международным участием). – Пермь: ПГГПУ, 2023. – С. 428–433.

56. Зубарев, С. А. Роль «Славься» М. И. Глинки в музыке парадов второй половины XX – начала XXI века [Текст] / С. А. Зубарев // PHILHARMONICA. – 2024. – № 1. – С. 1–8.

57. Зубарев, С. А. Специфика аранжировки джазовой музыки для биг-бэнда Московского военно-музыкального училища имени генерал-лейтенанта В. М. Халилова [Текст] / С. А. Зубарев // Джазовое искусство и актуальные тенденции современного джазового образования: памяти К. А. Назаретова: материалы Всероссийской науч.-практ. конф. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2021. – С. 195–201.

58. Зубов, Г. Н. О положении военной музыки в России [Текст] / Г. Н. Зубов. – СПб.: Паровая скоропеч. Г. П. Пожарова, 1903. – 31 с.

59. Зудин, Н. А. Пособие по инструментовке для духового оркестра [Текст] / Н. А. Зудин, Б. Т. Кожевников. – М.: Высшее училище военных дирижеров, 1950. – 128 с.

60. Инструкция по военно-оркестровой службе в Советской Армии и Военно-морских силах: [Приказ Министра обороны Союза ССР № 4 от 10 января 1955 г.] – М.: Центральная типография МО СССР, 1955. – 40 с.
61. Инструментовка для духового оркестра: учебное пособие [Текст] / С. П. Горчаков, Н. А. Зудин и др.; ред.-сост. Б. Т. Кожевников. – М.: Музыка, 1978. – 278 с.
62. Кавалерийские сигналы: Приложение к 1 ч. Устава о строевой кавалерийской службе. – СПб.: Военная типография, 1881. – 38 с.
63. Карс, А. История оркестровки [Текст] / А. Карс; под ред. М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Корндорфа. – М.: Музыка, 1990. – 304 с.
64. Кашина, Н. И. Музыкальное искусство как средство патриотического воспитания кадетов [Текст] / Н. И. Кашина // Известия Уральского государственного университета: Серия «Проблемы образования, науки и культуры». – 2019. – Т. 67. – № 3. – С. 142–148.
65. Келдыш, Ю. В. Ранний русский кант [Текст] // Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки. – М.: Советский композитор, 1978. – С. 64–91.
66. Келдыш, Ю. В. Русская музыка XVIII века [Текст] / Ю. В. Келдыш. – М.: Наука, 1965. – 464 с.
67. Клименко, А. Е. Духовые инструменты в русской музыкальной культуре XVII – начала XIX века [Текст]: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / А. Е. Клименко. – Ростов н/Д, 2017. – 235 с.
68. Комсомольская юность: Произведения для духового оркестра: Партитура. – М.: Советский композитор, 1984. – Вып. 2. – 128 с.
69. Комсомольская юность: Произведения для духового оркестра: Партитура. – М.: Советский композитор, 1987. – Вып. 3. – 191 с.
70. Копылова, В. С. От составителя [Текст] // Избранные русские канты XVIII века: Для хора без сопровождения / сост. В. С. Копылова. – Л.: Музыка, 1983. – С. 3–6.

71. Ливанова, Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры [Текст] / Т. Н. Ливанова. – М.: Искусство, 1938. – Вып. 1. – 360 с.
72. Ливанова, Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы [Текст]: в 2 т. / Т. Н. Ливанова. – М.: Музгиз, 1952. – Т. 1. – 536 с.
73. Ливанова, Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы [Текст]: в 2 т. / Т. Н. Ливанова. – М.: Музгиз, 1953. – Т. 2. – 476 с.
74. Лучший памятник генералу Халилову: 2022 [Электронный ресурс]. – URL: <https://newizv.ru/news/2017-01-13/luchshiy-pamyatnik-generalu-halilovu-232569?ysclid=ma9uklkk44816661570> (дата обращения: 04.08.2026).
75. Львов, А. Ф. Альбом для военной музыки: для духового оркестра с хором и без хора: №№ 1–5 / А. Ф. Львов. – [СПб.]: Б. указ. изд., 1857. – 151 с.
76. Макаров, Е. П. Концертные сочинения советских композиторов для духового оркестра [Текст] / Е. П. Макаров // Труды Института военных дирижеров. – М.: ИВД, 1952. – Вып. I. – С. 97–159.
77. Макаров, Е. П. Концертные сочинения советских композиторов для духового оркестра и их роль в развитии духовой музыки в Советском Союзе [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Е. П. Макаров. – М., 1950. – 15 с.
78. Малютин, А. С. Формирование служебно-строевого репертуара отечественных военных оркестров: 1918–1980-е годы [Текст]: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / А. С. Малютин. – Ростов н/Д, 2019. – 273 с.
79. Мантулин, В. Н. Песенник российского воина: Сборник военных, солдатских, казачьих, флотских, полковых, юнкерских и кадетских песен, а также церковных песнопений и гимнов, наиболее употребительных в Российской Императорской армии и флоте: Для 4-гол. муж. хора a cappella / сост. и аранж. В. Н. Мантулин. – Нью-Йорк: Изд. автора, 1970. – Т. 1. – 95 с.

80. *Мартовская, М.* Военные дирижеры посвятят свое выступление Москве [Электронный ресурс] URL: <https://vm.ru/society/903385-voennye-dirizhery-posvyatyat-svoye-vystuplenie-moskve> (дата обращения: 06.08.2026).

81. *Маякин, Т. К.* Военно-музыкальная культура России: историко-культурологический анализ [Текст]: дис. ... канд. философ. наук: 24.00.01 / Т. К. Маякин. – Н. Новгород, 2010. – 149 с.

82. *Медведева, М. В.* Аранжировка как вид творческой деятельности (К проблеме обучения) [Текст] / М. В. Медведева // Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: сб. науч. тр. / сост. и отв. ред. В. А. Лапин. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – Вып. 2. – С. 47–61.

83. *Минер, В. Л.* Воинские ритуалы российской армии: История зарождения и развития [Текст]: дис. ... д-ра ист. наук: 07.00.02 / В. Л. Минер. – М., 2005. – 289 с.

84. *Недоспасова, А. П.* Тобольский манускрипт: Репертуарная тетрадь гобоиста шведской армии Густава Блиндстрема – памятник музыкальной культуры 1-й трети XVIII века [Текст] / А. П. Недоспасова. – М.: Композитор, 2016. – 323 с.

85. *Недоспасова, А. П.* Шведские страницы в истории музыкальной культуры Сибири [Текст] / А. П. Недоспасова // Идеи и идеалы. – 2014. – № 1. – Т. 2. – С. 166–175.

86. *Нисенбаум, А. А.* Плац-концерт как жанр военно-музыкального искусства [Текст]: дис. ... канд. иск.: 5.10.3 / А. А. Нисенбаум. – М., 2025. – 277 с.

87. *Нисенбаум, А. А.* Плац-концерт: возникновение и особенности жанра [Текст] / А. А. Нисенбаум // Художественная культура. – 2023. – № 3. – С. 410–435.

88. *Нисенбаум, А. А.* Смотры-конкурсы в системе творческого развития военных оркестров России [Текст] / А. А. Нисенбаум // Обсерватория культуры. – 2024. – Т. 21. – № 3. – С. 246–257.

89. Нисенбаум, А. А. Тамбуршток: его практические и эстетические функции при проведении плац-концерта [Текст] / А. А. Нисенбаум // Обсерватория культуры. – 2023. – Т. 20. – № 2. – С. 136–143.
90. Нисенбаум, А. А. Особенности инструментовки произведений для плац-концерта духового оркестра: современная практика [Текст] / А. А. Нисенбаум, О. В. Собакина // Современные проблемы музыкознания. – 2023. – № 4. – С. 104–121.
91. Общий свод кавалерийских и конноартиллерийских сигналов и драгунских барабанных боев: [Утв. 13 дек. 1836 г.]. – СПб.: Лит. при Деп. воен. поселений, 1837. – 29 с.
92. Огаркова, Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора: XVIII – начало XIX века [Текст]: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Н. А. Огаркова. – СПб., 2004. – 369 с.
93. Олеников, К. В. Аранжировка: учебное пособие [Текст] / К. В. Олеников. – Ростов н/Д: Цветная печать, 2019. – 109 с.
94. Ордонанс-гауз: свод законов о военной музыке / сост. М. Д. Черток. – М.: Канон+, 2019. – 1119 с.
95. Парамонов, В. С. Современные ударные инструменты и их применение в военном оркестре [Текст] / В. С. Парамонов // В помощь военному дирижеру: [очерки и статьи]. – М.: ВОС МО СССР, 1984. – Вып. XXIII. – С. 82–90.
96. Первое выступление: Репертуар начинающих самодеятельных духовых оркестров. – М.: Музыка, 1983. – Вып. 3. – 64 с.
97. Первое выступление: Репертуар начинающих самодеятельных духовых оркестров. – М.: Музыка, 1987. – Вып. 5. – 1 партит. (112 с.), 18 парт. (144 с.).
98. Песни Великой Отечественной войны [для голоса, хора с баяном или ф.-п. и а саррелла] / ред. Г. Н. Носов. – Л.: Искусство, 1943. – 179 с.
99. Песни военных лет: Для солиста, хора и духового оркестра. – М.: Музыка, 1984. – 1 партит. (111 с.), 18 парт. (144 с.).

100. Петелин, Р. Ю. Аранжировка музыки на РС [Текст] / Р. Ю. Петелин, Ю. В. Петелин. – СПб.: БХВ – Санкт-Петербург, 2018. – 272 с.
101. Петропавловский, А. В. Заимствованный материал в отечественном марше для военно-духового оркестра: оркестровые средства воплощения [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / А. В. Петропавловский. – Саратов, 2015. – 24 с.
102. Пистон, У. Оркестровка [Текст] / У. Пистон. – М.: Советский композитор, 1990. – 465 с.
103. Позднеев, А. В. Рукописные песенники XVII–XVIII вв. (Из истории песенной силлабической поэзии) [Текст] / А. В. Позднеев. – М.: Наука, 1996. – 448 с.
104. Полное собрание законов Российской империи[,] повелением государя Николая Павловича составленное. Первое собрание: с 1649 по 12 декабря 1825 года: в 46 т. Т. 4: 1700–1712 г. / под ред. М. М. Сперанского. – СПб.: Типография II Отделения собственной Его Императорского величества Канцелярии, 1830. – 881 с.
105. Полное собрание законов Российской империи[,] повелением государя Николая Павловича составленное. Первое собрание: с 1649 по 12 декабря 1825 года: в 46 т. Т. 5: 1713–1719 г. [Текст] / под ред. М. М. Сперанского. – СПб.: Типография II Отделения собственной Его Императорского величества Канцелярии, 1830. – 781 с.
106. Полное собрание законов Российской империи[,] повелением государя Николая Павловича составленное. Собрание второе. Т. 36: Отделение 1-е: 1861. От № 3649–037190 [Текст]. – СПб.: Типография II Отделения собственной Его Императорского величества Канцелярии, 1863. – 1059 с.
107. Правила для парадов и церемоний: Выс. утв. 22 июня 1902 г.: С изменениями, объявленными по 1 ноября 1914 г.: Проект: В отмену «Свода правил для парадов, торжественных встреч и нарядов войск на погребение» изд. 1886 г., испр. в 1894 г. – М.: Изд. В. Березовский, 1915. – 152 с.

108. Праздничная музыка: Для духового орк. – М.: Советский композитор, 1988. – 1 партит. (64 с.), 25 парт. (99 с.).

109. Приказ Министра обороны РФ № 13 «Об утверждении Руководства по организации деятельности военных оркестров Вооруженных Сил Российской Федерации» от 13.01.2012 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=EXP&n=556419&ysclid=maf6dcputq97076829#Ko85bkUOOF3oFDjz> (дата обращения: 08.07.2026).

110. Приказ Министра обороны СССР № 182 «О введении в действие Положения о военно-оркестровой службе в Вооруженных Силах СССР» от 26.07.1963 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=39242&ysclid=mafa2g4o6w915923934#SDCVbkUiCZTYa5ou> (дата обращения: 08.07.2026).

111. Приказ Министра обороны РФ № 99 «О военно-оркестровой службе Вооруженных Сил Российской Федерации» от 06.02.2013 г. [Электронный ресурс]. – URL: <http://doc.mil.ru/documents/projects/more.htm?id=11569642%40morfNPAProject> (дата обращения: 12.07.2026).

112. Приказ Министра обороны РФ № 417 «О Военно-оркестровой службе Министерства обороны Российской Федерации» от 22 ноября 1996 г. в редакции Приказа Министра обороны № 300 от 28 июня 2001 г. [Электронный ресурс]. – URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%B7\\_%D0%9C%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0\\_%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BD%D1%8B\\_%D0%A0%D0%A4\\_%D0%BE%D1%82\\_22.11.1996\\_%E2%84%96\\_417](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%B7_%D0%9C%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0_%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BD%D1%8B_%D0%A0%D0%A4_%D0%BE%D1%82_22.11.1996_%E2%84%96_417) (дата обращения: 08.07.2026).

113. Приказ № 467 Министерства обороны Российской Федерации «О проведении смотра-конкурса военных оркестров Вооруженных Сил Российской Федерации в 2007–2008 годах». – М.: Тип. МО РФ, 2006. – 7 с.
114. Программа смотра-конкурса военных оркестров Вооруженных Сил Российской Федерации. – М.: Б. указ. изд., 2008. – 24 с.
115. Программа смотра-конкурса военных оркестров Вооруженных Сил Российской Федерации. – М.: Б. указ. изд., 2014. – 50 с.
116. Протопопов, В. В. Музыка петровского времени о победе под Полтавой [Текст] / В. В. Протопопов // Памятники русского музыкального искусства. – М.: Музыка, 1973. – Вып. 2. – С. 197–249.
117. Пчелинцев, А. В. Феномен аранжировки: история, теория, практика: монография [Текст] / А. В. Пчелинцев. – М.: Изд. дом «Научная библиотека», 2021. – 504 с.
118. Рабинович, М. Г. Музыкальные инструменты в войске Древней Руси и народные музыкальные инструменты [Текст] / М. Г. Рабинович // Советская этнография. – 1946. – № 4. – С. 142–160.
119. Радман, Р. Ф. Жанр увертюры в творчестве композиторов Узбекистана [Текст] / Р. Ф. Радман // Musicus: Вестник СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2020. – № 1. – С. 37–40.
120. Рахманова, М. П. Н. А. Римский-Корсаков (1890-е и 1900-е годы) [Текст] / М. П. Рахманова // История русской музыки: в 10 т. / под ред Ю. В. Келдыша. – М.: Музыка, 1994. – Т. 9: Конец XIX – начало XX века. – С. 42–147.
121. Репертуарный сборник самодеятельного духового оркестра / сост. Г. Ф. Запорожец и М. А. Прудников. – М.: Музыка, 1975. – 323 с. партит., 19 парт.
122. Решетов, С. Д. Инструментовка для духового оркестра (средний состав) [Текст]: учебное пособие / С. Д. Решетов. – М.: Современная музыка, 2021. – 232 с.

123. Римский-Корсаков, Н. А. Полное собрание сочинений: в 50 т. / Н. А. Римский-Корсаков. – М.–Л.: Музгиз, 1962. – Т. 14б. – 428 с.
124. Римский-Корсаков, Н. А. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка / Н. А. Римский-Корсаков. – М.: Музгиз, 1959. – Т. 3: Основы оркестровки. – 805 с.
125. Сальников, Г. И. Инструментовка и сочинение для духового оркестра: Практические советы композитора [Текст] / Г. И. Сальников. – Ровно: Ровенская печатня, 2002. – 224 с.
126. Сальников, Г. И. Об основных принципах переложения симфонических произведений для духового оркестра (по материалам кандидатской диссертации) [Текст] / Г. И. Сальников // Труды Факультета [ВДФ при МГДОЛК им. П. И. Чайковского]. – М.: Институт военных дирижеров, 1964. – Вып. 6. – 158 с.
127. Санкт-Петербургские ведомости. – 1875. – 25 марта.
128. Саульский, Ю. С. Аранжировка для биг-бэнда: Методические заметки [Текст] / Ю. С. Саульский. – М.: Композитор, 2001. – 128 с.
129. Сборник ансамблей для духовых инструментов / сост. и ред. Е. А. Андреев. – М.: Б. указ. изд., 1972. – 164 с.
130. Сборник концертных пьес для военных оркестров РККА. – М.: Музгиз, 1937. – 7 тетр. – (16 серия).
131. Сборник концертных пьес для военных оркестров РККА. – М.: Музгиз, 1938. – 25 парт.
132. Сборник концертных пьес для военных оркестров РККА / под ред. С. А. Чернецкого. – М.: Музсектор Госиздата, 1930. – Серия 3. – 1 дирекцион (44 с.), 16 парт.
133. Сборник концертных пьес для оркестров Красной Армии / под ред. С. А. Чернецкого. – М.–Л.: Музгиз, 1942. – Серия 20. – 24 тетр.
134. Сборник концертных пьес для оркестров Красной Армии. – Л.: Ленинградская публичная библиотека, 1942. – 205 с.

135. Сборник концертных пьес для духового оркестра / под общ. ред. Б. Т. Кожевникова. – М.: ВДФ при МОЛГК, 1963. – Вып. 1. – 5 парт.
136. Сборник траурных пьес: Для духового оркестра. – М.: Музыка, 1978. – 111 с. партит., 208 с. парт.
137. Серов, А. Н. Опыты технической критики над музыкою М. И. Глинки. Журнал «Театральный и музыкальный вестник». Роль одного мотива в целой опере «Жизнь за царя» [Текст] // Серов А. Н. Критические статьи: в 4 т. – СПб.: Типогр. Департ. уделов, 1893. – Т. 2. – С. 1148–1156.
138. Серых, В. Д. Воинские ритуалы [Текст] / В. Д. Серых. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Воениздат, 1986. – 255 с.
139. Ситдилов, Р. А. Сергей Дурыгин: на «Спасской башне» сыграем попури из мультфильмов (18.07.2017) [Электронный ресурс]. – URL: <https://ria.ru> (дата обращения: 05.07.2026).
140. Служебно-строевой устав: Репертуар для оркестров Красной армии: дирекцион. – М.: Военное изд-во НКО, 1945. – 157 с.
141. Советская военная музыка: сб. ст. – М.: ВОС МО СССР, 1977. – 428 с.
142. Стасов, В. В. Избранные сочинения: в 2 т. / В. В. Стасов. – М.–Л.: Искусство, 1937. – Т. 1. – 862 с.
143. Стасов, В. В. Избранные сочинения: в 2 т. / В. В. Стасов. – М.–Л.: Искусство, 1938. – Т. 2. – 662 с.
144. Стасов, В. В. Европейский концерт [Текст] / В. В. Стасов // Стасов В. В. Избранные сочинения: в 3 т. / под ред. Е. Д. Стасовой и др. – М.: Искусство, 1952. – С. 174–187.
145. Строевой устав Вооруженных Сил Российской Федерации (Введен в действие приказом Минобороны РФ № 600 от 15 декабря 1993 г.) [Электронный ресурс] // Военное право: сб. документов. – URL: <http://voenprav.ru/tree33.htm> (дата обращения: 26.07.2026).

146. Тихомиров, С. С. Сбережение оркестровых средств как принцип инструментовки в жанрах отечественной духовой музыки [Текст]: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / С. С. Тихомиров. – Ростов н/Д, 2008. – 414 с.

147. Трубников, Н. А. Военно-духовая музыка в системе идейно-эстетического воспитания советского воина [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Н. А. Трубников. – М., 1981. – 22 с.

148. Труды Факультета [ВДФ при МГДОЛК им. П. И. Чайковского]. – М.: Институт военных дирижеров, 1965. – Вып. 8: Составы военных оркестров и пути их усовершенствования. – 78 с.

149. Туманов, И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта: учебное пособие [Текст] / И. М. Туманов. – М.: Просвещение, 1976. – 88 с.

150. Тутунов, В. И. История военной музыки России: учебное пособие [Текст] / В. И. Тутунов; под общ. ред. Е. С. Аксенова. – М.: Музыка, 2005. – 495 с.

151. Тюлин, Ю. Н. Произведения Чайковского: Структурный анализ [Текст] / Ю. Н. Тюлин. – М.: Музыка, 1973. – 276 с.

152. Указ Президента РФ № 1495 от 10.11.2007 (ред. от 01.03.2024) «Об утверждении общевоинских уставов Вооруженных Сил Российской Федерации» (вместе с «Уставом внутренней службы Вооруженных Сил Российской Федерации», «Дисциплинарным уставом Вооруженных Сил Российской Федерации», «Уставом гарнизонной и караульной служб Вооруженных Сил Российской Федерации») [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?from=216868-7070&req=doc&base=LAW&n=470825&rnd=nHdpcQ#lqINEkUOeec6Rh5P3> (дата обращения: 04.08.2026).

153. Финдейзен, Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века [Текст] / Н. Ф. Финдейзен. – М.–Л.: Музсектор Госиздата, 1928. – Т. 1: С древнейших времен до начала XVIII в. – 236 с.

154. Финдейзен, Н. Ф. Петровские канты [Текст] / Н. Ф. Финдейзен // Известия Академии наук СССР. – 1927. – Т. 21. – № 7–8. – С. 667–690.
155. Хаханян, Х. М. Служебная деятельность военных оркестров / Х. М. Хаханян [Текст] // Советская военная музыка: сб. ст. – М.: ВОС МО СССР, 1977. – С. 43–81.
156. Холопов, Ю. Н. Канун Новой музыки. О гармонии позднего Римского-Корсакова [Текст] / Ю. Н. Холопов // Николай Андреевич Римский-Корсаков: К 150-летию со дня рождения: сб. ст. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2000. – С. 54–69.
157. Холопова, В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили) [Электронный ресурс] / В. Н. Холопова. – URL: [http://www.kholopova.ru/Russian%20Academic%20%20Music%20\(Genres%20and%20Styles\).%20V.Kholopova.pdf](http://www.kholopova.ru/Russian%20Academic%20%20Music%20(Genres%20and%20Styles).%20V.Kholopova.pdf) (дата обращения: 24.07.2026).
158. Худолей, В. Р. Стилистические черты инструментовки для духового оркестра в творчестве советских композиторов 1940–1980-х годов [Текст] / В. Р. Худолей // В помощь военному дирижеру: [очерки и статьи]. – М.: ВОС МО СССР, 1987. – Вып. XXV. – С. 46–73.
159. Худолей, В. Р. Стилистические черты инструментовки для духового оркестра в творчестве советских композиторов 1940–1980-х годов (Б. Кожевников, Е. Макаров, М. Готлиб, Г. Калинкович, Г. Сальников) [Текст]: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / В. Р. Худолей. – М., 1991. – 234+113 с.
160. Цицанкин, В. С. Валерий Халилов: «Любить всю жизнь...» [Текст] / В. С. Цицанкин. – М.: Молодая гвардия, 2019. – 333 с.
161. Цицанкин, В. С. Военные оркестры во второй половине XIX века: учебно-методическое пособие [Текст] / В. С. Цицанкин. – М.: ВДФ при МГК им. П. И. Чайковского, 1997. – 88 с.
162. Цицанкин, В. С. Музыкальная культура Российской армии и флота во второй половине XIX века: исторический аспект [Текст]: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / В. С. Цицанкин. – М., 1997. – 25 с.

163. Цицанкин, В. С. Судьба музыканта [Текст] / В. С. Цицанкин. – М.: Композитор, 2015. – 295 с.
164. Цуккерман, В. А. О некоторых чертах стиля Римского-Корсакова [Текст] / В. А. Цуккерман // Советская музыка. – 1958. – № 6. – С. 15–23.
165. Чайковский, П. И. [Пьесы]: в обработке для военного оркестра. – М.–Л.: Музгиз, 1940. – 35 тетр. – (XIX серия концертных пьес для военных оркестров РККА).
166. Черток, М. Д. Русский военный марш: К 100-летию марша «Прощание славянки»: монография [Текст] / М. Д. Черток. – М.: Канон+, 2012. – 280 с.
167. Черток, М. Д. Военные марши России: К 200-летию Отечественной войны 1812 года: монография [Текст] / М. Д. Черток. – М.: Канон+, 2013. – 368 с.
168. Черток, М. Д. Музыка Парада Победы [Текст] / М. Д. Черток // Музыкальная академия. – 2015. – № 2. – С. 1–5.
169. Черток, М. Д. Музыканты Парада Победы [Текст] / М. Д. Черток. – М.: Канон+, 2015. – 534 с.
170. Черток, М. Д. Служба музыкантов в русской армии (первая половина XIX века) [Текст] / М. Д. Черток. – М.: Канон-плюс, 2020. – 270 с.
171. Черток, М. Д. Русская военная музыка первой половины XIX века: Развитие военно-музыкантской службы [Текст]: дис. ... канд. иск.: 17.00.09 / М. Д. Черток. – СПб., 2017. – 286 с.
172. Чугреев, В. С. Национальный колорит в произведениях для духового оркестра [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / В. С. Чугреев. – М., 1999. – 23 с.
173. Шаванов, И. М. Морское дело в Консерватории [Текст] / И. М. Шаванов // Малоизвестные страницы истории Консерватории: Альманах. – СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2011. – Вып. XI. – С. 27–31.
174. Шебалина, А. М. В. Я. Шебалин: Годы жизни и творчества [Текст] / А. М. Шебалина. – М.: Советский композитор, 1990. – 304 с.

175. Школа коллективной игры для духовых оркестров художественной самодеятельности / Н. П. Иванов-Радкевич, В. А. Бухаров, Г. Ф. Лысань, Л. М. Мальтер. – М.–Л.: Музгиз, 1952. – 19 парт.

176. Эстрадный концерт духового оркестра: партитура. – М.: Музыка, 1978. – Вып. 5. – 152 с.

177. Юренев, Ю. П. Симфония времени и медные трубы [Текст] / Ю. П. Юренев. – Коломна: Серебро слов, 2020. – 681 с.

178. Ritzareva, M. Eighteenth-century Russian music [Текст] / M. Ritzareva. – Aldershot – Burlington: Ashgate, 2006. – 387 p.

179. Wieprecht, W. Die Militair-Musik und die militair-musikalische Organization eines Kriegsheeres [Текст] / W. Wieprecht. – Berlin: Habel, 1885. – 44 p.

### Список архивных источников

1. Российский государственный военный архив. – Ф. 4. – Оп. 3. – Д. 1681. – Л. 375.
2. Российский государственный военный архив. – Ф. 4. – Оп. 3. – Д. 3077. Приказы РВС за 1928 г. – Л. 577.
3. Центральный архив Министерства обороны Российской Федерации. – Ф. «Управление коменданта г. Москвы». – Оп. 701786 «Парад Победы». – Д. 2. – Л. 218.
4. Собрание документов 24 военного оркестра Объединенного стратегического командования Южного военного округа. Канцелярия штаба СКВО. Переписка по военно-оркестровой службе оркестров Южного военного округа за 1988–1989 гг. – 349 л.
5. Собрание документов 24 военного оркестра Объединенного стратегического командования Южного военного округа. Нотная библиотека. Головин А. Б. Плац-концерт – 2018: Римский-Корсаков Н. А. Сеча при Керженце. – 14 л.
6. Собрание документов 24 военного оркестра Объединенного стратегического командования Южного военного округа. Нотная библиотека. Головин А. Б. Римский-Корсаков Н. А. Сеча при Керженце. – 35 л.
7. Собрание документов 24 военного оркестра Объединенного стратегического командования Южного военного округа. Нотная библиотека. Клейн А. А. Чайковский П. И. Торжественная увертюра «1812 год». – 39 л.

## Приложения

### Приложение 1

**Таблица 1**

| Наименование ор-кестра                                             | Композитор и название произведения                                                |
|--------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| Военно-музыкаль-ное училище имени генерал-лейтенанта В.М. Халилова | А. Рид – «Латинская фантазия»                                                     |
|                                                                    | В. Лямкин – «Сибирская сюита» (1 часть «На празд-нике»)                           |
|                                                                    | Р. Молинелли – «Четыре картины из жизни Нью-Йорка» (Картина № 4 «Ночной Бродвей») |
|                                                                    | Э. Леффлер – «Pousauen Bravor»                                                    |
|                                                                    | Ю. Шишаков – Концерт для ударных инструментов                                     |
|                                                                    | Г. Воссia – «Grande amore»                                                        |
|                                                                    | П. Мейфилд – «Hit the road Jack»                                                  |
|                                                                    | «It don't mean a thing» (arranged by J. Nowak)                                    |
|                                                                    | Р. Макдоналд – «Mr. Magic»                                                        |
|                                                                    | К. Джонс – «Quintessence»                                                         |
|                                                                    | Дж. Гершвин – «Strike up the band»                                                |
|                                                                    | Дж. Уильямс – «Свинг, свинг, свинг»                                               |
|                                                                    | В. Лямкин – «Сибирские гулянья»                                                   |
|                                                                    | Дж. Де Хаан – «Concerto d'Amore»                                                  |
|                                                                    | J. L. Hosay – «Persis»                                                            |
|                                                                    | Р. Эрнандес – «Эль Кумбанчero»                                                    |
|                                                                    | Ф. Сартори – «Con te partiro»                                                     |
|                                                                    | Э. Кули – «Fever»                                                                 |
|                                                                    | В. Косма – «Высокий блондин в черном ботинке»                                     |
|                                                                    | Г. Гудвин – «Hunting Wabbits»                                                     |
| Центральный во-енный оркестр МО РФ                                 | О. Шварц – «Last call»                                                            |
|                                                                    | Э. Ньюли – «Felling good»                                                         |
|                                                                    | R. Hazo – «Ride»                                                                  |
|                                                                    | В. Козин – Танго «Осень»                                                          |
|                                                                    | Э. Сантеухини – Пасодобль «Рио-Рита»                                              |
|                                                                    | Б. Рич – «Mexicali Nose»                                                          |
|                                                                    | С. Дурыгин – Эстрадная сюита № 1 для духового ор-кестра                           |
|                                                                    | Я. Гаде – Танго «Ревность»                                                        |
|                                                                    | О. М. Шварц – «Saxrask»                                                           |
|                                                                    | В. Фьорино – «Грустная канарейка»                                                 |
|                                                                    | И. Бутман – «Ностальгия»                                                          |
|                                                                    | А. Эшпай – «А снег идет»                                                          |

|                                              |                                                      |
|----------------------------------------------|------------------------------------------------------|
|                                              | К. Листов – Танго «В парке Чаир»                     |
|                                              | И. Поклад – «Две весны»                              |
|                                              | А. Хачатурян – Вальс «Маскарад»                      |
|                                              | М. Кюсс – «Амурские волны»                           |
|                                              | Л. Афанасьев – «Гляжу в озера синие»                 |
|                                              | В. Темнов – «Веселая кадриль»                        |
|                                              | В. Темнов – «Матушка Россия»                         |
|                                              | А. Зацепин – Попурри на темы песен из кинофильмов    |
|                                              | С. Чернецкий – Марш «Будапешт»                       |
|                                              | Русская народная песня «Валенки»                     |
| Военный образцовый оркестр Почетного караула | С. Чернецкий – «Салют Москвы»                        |
|                                              | Старинная песня «Московская кадриль»                 |
|                                              | Т. Хренников – «Московские окна»                     |
|                                              | Н. Богословский – «Песня старого извозчика»          |
|                                              | В. Шаинский – «Улыбка»                               |
|                                              | В. Соловьев-Седой – «Подмосковные вечера» (оригинал) |
|                                              | Н. Вашингтон – «Самый красивый закат»                |
|                                              | А. Петров – «Гусарский марш»                         |
|                                              | Марш-песня – «Марш космонавтов»                      |
|                                              | И. Шатров – Вальс «На сопках Маньчжурии»             |
|                                              | А. Фатьянов – «Потому, что мы пилоты»                |
|                                              | В. Сюткин – «Любите, девушки»                        |
|                                              | К. Листов – «Севастопольский вальс»                  |
|                                              | А. Бабаджанян – «Лучший город Земли»                 |
|                                              | А. Пахмутова – «Трус не играет в хоккей»             |
|                                              | М. Блантер – «Катюша»                                |
|                                              | В. Соловьев-Седой – «Баллада о солдате»              |
| Военный оркестр Военного университета МО РФ  | Т. Хренников – «Московские окна»                     |
|                                              | А. Муравлев – «Виновата ли я»                        |
|                                              | П. Лейн – «Разговор с сурдиной»                      |
|                                              | В. Шаинский – «Улыбка»                               |
|                                              | Э. Сантеухини – Пасодобль «Рио-Рита»                 |
|                                              | «Это Москва» (Попурри на темы песен о Москве)        |
|                                              | А. Зацепин – «Есть только миг»                       |
|                                              | «Диксиленд»                                          |
|                                              | А. Новиков – «Смуглянка»                             |
|                                              | В. Добрынин – «Где же ты была»                       |
|                                              | О. Фельцман – «Ландыши»                              |
|                                              | А. Островский – «Песня остается с человеком»         |
| Военный оркестр 154 отдельного ко-           | Дж. Хорнер – «Где-то, но не здесь»                   |
|                                              | Я. де Хан – «Любовный концерт»                       |
|                                              | Попурри на темы хитов группы «ABBA»                  |

|                                                                                           |                                                                                        |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| мендантского Пре-<br>ображенного<br>полка<br>(21 военный ор-<br>кестр)                    | Р. Зигель – «Moskau»                                                                   |
|                                                                                           | Ш. Азнавур – «Вечная любовь»                                                           |
|                                                                                           | А. Бабаджанян – «Королева красоты»                                                     |
|                                                                                           | П. Джексон – «Rock and Roll»                                                           |
|                                                                                           | Парафраз на темы сочинений И. С. Баха                                                  |
|                                                                                           | Ульяна Ми – «Иду домой»                                                                |
|                                                                                           | Ульяна Ми – «Война»                                                                    |
|                                                                                           | А. Новиков – «Смуглянка»                                                               |
| Центральный кон-<br>цертный образцо-<br>вый оркестр им.<br>Н.А.Римского-<br>Корсакова ВМФ | Т. Хренников – «Московские окна»                                                       |
|                                                                                           | Ж. Арбан – «Венецианский карнавал»                                                     |
|                                                                                           | Ж. Оффенбах – Баркарола из оперы «Сказки Гофмана»                                      |
|                                                                                           | Д. Шостакович – Симфония № 6                                                           |
|                                                                                           | А. Пахмутова – «Русский вальс»                                                         |
|                                                                                           | М. Блантер – «Черноглазая казачка»                                                     |
|                                                                                           | И. Дунаевский – «Песенка Пепиты» из оперетты «Воль-<br>ный ветер»                      |
|                                                                                           | А. Аверкин – «На побывку едет»                                                         |
|                                                                                           | Г. Пономаренко – «Я лечу над Россией»                                                  |
|                                                                                           | Н. Римский-Корсаков – Ария Варяжского гостя из<br>оперы «Садко»                        |
|                                                                                           | А. Зацепин – «Ты слышишь, море»                                                        |
|                                                                                           | М. Матье – «Нет, я не жалею ни о чем»                                                  |
|                                                                                           | А. Петров – «Песня о морском дьяволе»                                                  |
|                                                                                           | В. Соловьев-Седой – «Вечер на рейде»                                                   |
|                                                                                           | В. Плешак – «Экипаж – одна семья»                                                      |
| 23 военный ор-<br>кестр Ленинград-<br>ского военного<br>округа                            | А. Карабанов – «Марш Военно-Морского Флота»                                            |
|                                                                                           | В. Баснер – «На безымянной высоте»                                                     |
|                                                                                           | С. Чернецкий – Торжественный марш «Рокоссовский»                                       |
|                                                                                           | А. Джойс – Вальс «Осенний сон»                                                         |
|                                                                                           | Ф. Зуппе – Увертюра к оперетте «Пиковая дама»                                          |
|                                                                                           | И. Дунаевский – «Заздравная» из к/ф «Весна»                                            |
|                                                                                           | В. Гаврилин – Тарантелла из балета «Анюта»                                             |
|                                                                                           | А. Приор – «Любовное очарование» (Концертный вальс<br>для тромбона с оркестром)        |
|                                                                                           | Дж. Верди – «Застольная песня» из оперы «Травиата»                                     |
|                                                                                           | Ф. Меркьюри – «Bohemian Rhapsody»                                                      |
|                                                                                           | М. Глинка – «Попутная песня»                                                           |
|                                                                                           | М. Мусоргский – С. Ежов – Эстрадная фантазия на<br>темы из сюиты «Картинки с выставки» |
| 24 военный ор-<br>кестр Южного во-<br>енного округа                                       | Ф. Фиготин – «Дирижеры военные»                                                        |
|                                                                                           | Ю. Гуляев – «Воспоминание о полковом оркестре»                                         |
|                                                                                           | Н. Римский-Корсаков – Симфоническая картина «Сеча<br>при Керженце»                     |
|                                                                                           | П. Хиндемит – Симфония для духового оркестра                                           |

|                                               |                                                                                 |
|-----------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
|                                               | Попурри на музыку произведений В. А. Моцарта                                    |
|                                               | В. Халилов – Пьеса для кларнетов                                                |
|                                               | Г. Калинин – Концерт для духового оркестра «Метаморфозы на темы Д. Шостаковича» |
| Оркестр штаба<br>Центрального военного округа | А. Вивальди – Концерт d-moll                                                    |
|                                               | З. Кротил – Концертная пьеса для ксилофона                                      |
|                                               | Г. Калинин – Тарантелла для саксофона                                           |
|                                               | К. Орбелян – «Шум берез»                                                        |
|                                               | А. Шоу – Концерт для кларнета с оркестром                                       |
|                                               | П. Чайковский – Сюита из балета «Щелкунчик»                                     |
|                                               | А. Эшпай – «А снег идет»                                                        |
|                                               | А. Варламов – «Вдоль по улице метелица метет»                                   |
|                                               | А. Лепин – «Пять минут»                                                         |
|                                               | А. Цфасман – Интермеццо для кларнета с оркестром                                |

Таблица 2

| №<br>п/п | ФИО аранжировщика            | Название произведения                                                             |
|----------|------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| 1.       | Буймистр Сергей Владимирович | И. С. Бах – Ариозо                                                                |
| 2.       |                              | И. С. Бах – Kyrie из Мессы h-moll                                                 |
| 3.       |                              | И. С. Бах – Christ lag in Todesbanden                                             |
| 4.       |                              | А. Бородин – «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь»                           |
| 5.       |                              | Дж. Россини – Каватина Альмавивы из оперы «Севильский цирюльник»                  |
| 6.       |                              | М. Мусоргский – «Прогулка» из цикла «Картинки с выставки»                         |
| 7.       |                              | М. Мусоргский – «Богатырские ворота» из цикла «Картинки с выставки»               |
| 8.       |                              | С. Рахманинов – «Итальянская полька»                                              |
| 9.       |                              | П. Чайковский – «Пляска скоморохов» из музыки к пьесе «Снегурочка» А. Островского |
| 10.      |                              | П. Чайковский – «Трепак» из балета «Щелкунчик»                                    |
| 11.      |                              | В. Мулявин – «Война совсем не фейерверк»                                          |
| 12.      |                              | Т. Хренников – «Давным-давно»                                                     |
| 13.      |                              | В. Шаинский – «Идет солдат по городу»                                             |
| 14.      |                              | «Березка» (из репертуара ансамбля «Березка»)                                      |
| 15.      |                              | Г. Мовсесян – «Комсомол, комсомол, комсомол»                                      |
| 16.      |                              | И. Шварц – «Любовь и разлука»                                                     |
| 17.      |                              | А. Пахмутова – «Нежность»                                                         |
| 18.      |                              | М. Магомаев – «Синяя вечность»                                                    |
| 19.      |                              | А. Бабаджанян – «Чертово колесо»                                                  |
| 20.      |                              | А. Бабаджанян – «Серенада»                                                        |
| 21.      |                              | Г. Гладков – «Эта осень»                                                          |
| 22.      |                              | М. Блантер – «Грустить не надо»                                                   |
| 23.      |                              | М. Минков – «Если б не было войны»                                                |
| 24.      |                              | М. Глинка – Увертюра к опере «Руслан и Людмила»                                   |
| 25.      | Халилов Александр Михайлович | Попурри на темы произведений классических композиторов                            |
| 26.      |                              | А. Бородин – «Хор девушек» из оперы «Князь Игорь»                                 |
| 27.      |                              | А. Бородин – «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь»                           |
| 28.      |                              | П. Чайковский – «Торжественный марш»                                              |
| 29.      |                              | А. Хачатурян – «Вальс» из музыки к драме «Маскарад» М. Лермонтова                 |
| 30.      |                              | А. Хачатурян – «Танец с саблями» из балета «Гаянэ»                                |
| 31.      |                              | И. Шатров – Вальс «На сопках Маньчжурии»                                          |
| 32.      |                              | Л. Бетховен – Симфония № 9, финал                                                 |

|     |                          |                                                                                                                |
|-----|--------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 33. |                          | Дж. Каччини – «Ave Maria»                                                                                      |
| 34. |                          | Ф. Шопен – Ноктюрн № 2                                                                                         |
| 35. |                          | К. Карапетян – «Плач скрипки»                                                                                  |
| 36. |                          | И. С. Бах – Скерцо                                                                                             |
| 37. |                          | Э. Сантеухини – «Рио-Рита»                                                                                     |
| 38. |                          | Дж. Верди – Хор из 3 действия оперы «Набукко»                                                                  |
| 39. | Муравьев Артем Андреевич | А. Муравьев – Песня для голоса и фортепиано «Ты, война, верни любимого»                                        |
| 40. |                          | А. Муравьев – Песня для духового оркестра и голоса «Сахалин и Курилы»                                          |
| 41. |                          | А. Муравьев – Песня для духового оркестра и ВИА «Высота» (на слова В. Высоцкого)                               |
| 42. |                          | А. Муравьев – Песня для духового оркестра и ВИА «Баллада о времени» (на слова В. Высоцкого)                    |
| 43. |                          | А. Муравьев – Песня для духового оркестра и ВИА «Заветная весна»                                               |
| 44. |                          | А. Муравьев – Песня для духового оркестра и ВИА «Вперед»                                                       |
| 45. |                          | А. Муравьев – «Гимн кадетам» для духового оркестра                                                             |
| 46. |                          | А. Муравьев – Гимн Коменданта охраны МО РФ (для Ансамбля песни и танца им. А. Александрова)                    |
| 47. |                          | А. Муравьев – Увертюра для духового оркестра «Крещение Руси»                                                   |
| 48. |                          | А. Муравьев – Марш «Бравый десантник» для духового оркестра                                                    |
| 49. |                          | А. Муравьев – «Походный марш» для духового оркестра                                                            |
| 50. |                          | А. Муравьев – Марш «На страже границ» для духового оркестра                                                    |
| 51. |                          | А. Муравьев – Марш на вынос флага РБ «Мой родной уголок» (для сводного духового оркестра)                      |
| 52. |                          | А. Муравьев – Музыка для показательного выступления Роты почетного караула РБ (для сводного духового оркестра) |
| 53. |                          | А. Муравьев – Песня «Люблю Беларусь»                                                                           |
| 54. |                          | А. Муравьев – Песня «Малая Родина»                                                                             |
| 55. |                          | Г. Холст – «Юпитер» из цикла «Планеты»                                                                         |
| 56. |                          | А. Скрябин – Прелюдия a-moll                                                                                   |
| 57. |                          | «Солдат» (из репертуара группы «Любэ»)                                                                         |
| 58. |                          | «Люби меня, люби» (из репертуара группы «Отпетые мошенники»)                                                   |
| 59. |                          | С. Рахманинов – «Парафраз»                                                                                     |
| 60. |                          | И. С. Бах – Пассакалия                                                                                         |
| 61. |                          | Э. Григ – Музыка к драме «Пер Гюнт» Г. Ибсена                                                                  |

|     |  |                                                           |
|-----|--|-----------------------------------------------------------|
| 62. |  | А. Зацепин – Попурри из музыки к к/ф «Бриллиантовая рука» |
| 63. |  | Белорусская народная песня «Ой, розочка»                  |
| 64. |  | С. Трофимов – Песня «Моя неласковая Русь»                 |
| 65. |  | «Рождественские колокола»                                 |
| 66. |  | Песня «Россия моя»                                        |
| 67. |  |                                                           |

## Приложение 2

### Нотные примеры

#### Пример 1

**ВЕСЕННЯЯ УВЕРТЮРА**

Валерий ХАЛИЛОВ

Алlegro  $\text{♩} = 120$

Флейта малая  $f$

Флейта 1, 2  $f$

Гобой 1, 2  $f$

Английский рожок  $f$

Кларнет в Bb  $f$

Кларнет в Bb 1  $f$

Кларнет в Bb 2nd  $f$

Альт-сакс в Eb  $f$

Бас-сакс в Bb  $f$

Фаготы 1, 2  $f$

Сас. альта в F# 1, 2  $f$

Сас. тенора в Bb  $f$

Сас. баритона в Eb  $f$

Вальторны в F 1, 2  $f$

Вальторны в F 3, 4  $f$

Трубы в Bb #1  $f$

Трубы в Bb 3  $f$

Тромбона 1, 2  $f$

Тромбон 3  $f$

Литавры  $f$

Колоталки/Вибратон  $f$

Малый барабан  $f$

Тарелки/Большой барабан  $f$

Фортепиано

Корнет в Bb-1  $f$

Корнет в Bb-2  $f$

Тенор в Bb  $f$

Баритон в Bb  $f$

Басы 1, 2  $f$

Контрабас  $f$

# Пример 2

Г. СВИРИДОВ  
G. SVIRIDOV

Allegro vivace  $\text{♩} = 160$

Clarinetto  
basso (B)

Fagotti

Contrafagotto

Trombe (B)

Tromboni  
e  
Tuba

Tamburo

Piatti

Piano

Allegro vivace  $\text{♩} = 160$

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

*marcato*

*marcato*

# Пример 3

The musical score for Example 3 is a complex orchestral or chamber work. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into several systems, each containing multiple staves. The first system includes a melody line with a series of eighth notes, followed by a series of chords and a bass line. The second system features a series of chords and a bass line. The third system includes a melody line with a series of eighth notes, followed by a series of chords and a bass line. The fourth system features a series of chords and a bass line. The fifth system includes a melody line with a series of eighth notes, followed by a series of chords and a bass line. The sixth system features a series of chords and a bass line. The seventh system includes a melody line with a series of eighth notes, followed by a series of chords and a bass line. The eighth system features a series of chords and a bass line. The ninth system includes a melody line with a series of eighth notes, followed by a series of chords and a bass line. The tenth system features a series of chords and a bass line. The eleventh system includes a melody line with a series of eighth notes, followed by a series of chords and a bass line. The twelfth system features a series of chords and a bass line. The thirteenth system includes a melody line with a series of eighth notes, followed by a series of chords and a bass line. The fourteenth system features a series of chords and a bass line. The fifteenth system includes a melody line with a series of eighth notes, followed by a series of chords and a bass line. The sixteenth system features a series of chords and a bass line. The seventeenth system includes a melody line with a series of eighth notes, followed by a series of chords and a bass line. The eighteenth system features a series of chords and a bass line. The nineteenth system includes a melody line with a series of eighth notes, followed by a series of chords and a bass line. The twentieth system features a series of chords and a bass line. The score concludes with a final chord and a bass line.

# Пример 4а

The musical score for Example 4a is a complex orchestral or chamber work. It begins with a series of staves, some of which contain dense, rapid passages, possibly for woodwinds or strings. The notation includes various musical symbols such as triplets, slurs, and dynamic markings like *f* (forte) and *sf* (sforzando). A section of the score is marked with a box containing the number 2, indicating a specific measure or section. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation is highly detailed, with many notes and rests, suggesting a technically demanding piece. The score is divided into several systems, with some staves having multiple lines of music. The overall structure of the score is complex, with many measures and a variety of musical textures.

### Пример 46

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for multiple instruments, with staves for various parts including strings, woodwinds, and brass. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). The score is organized into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others being rests. The page number '31' is visible in the top right corner.

# Пример 5

107 rit. a tempo ritenuto Andante ♩=120

The musical score for Example 5, measures 107-118, is presented in a multi-staff format. The score includes parts for various instruments and vocal soloists. The tempo markings are *rit.*, *a tempo*, *ritenuto*, and *Andante* (♩=120). The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The score also includes performance instructions like *rit.*, *a tempo*, *ritenuto*, and *Andante*. The score is written in a multi-staff format, with each instrument or vocal part on its own staff. The score includes a variety of musical notation, including notes, rests, and accidentals. The score is a complex piece of music, requiring a high level of technical skill and musical understanding to perform.



**Coda**

The musical score for the 'Coda' section is presented across multiple systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The score is written for a large ensemble, with multiple staves for each instrument or voice part. The notation is complex, featuring many beamed notes and intricate rhythmic patterns. The score is divided into two main sections by a double bar line, with the 'Coda' label centered above the first section. The overall style is that of a professional musical score, with clear notation and a focus on musical detail.

Andante  $\text{♩} = 67$

Флейта *pf*

Альт-саксофон 1 *tr*

Альт-саксофон 2 *tr*

Тенор-саксофон *tr*

Тенор-саксофон *tr*

Баритон-саксофон *tr*

Труба в В $\flat$  1 *con sord.*  
Больше гнусавости *pf*

Труба в В $\flat$  2

Тромбон 1

Тромбон 2

Тромбон 3

Тромбон 4

*p* *mf*

*p* *mf*

*p* *mf*

*p* *mf*

Альт-саксофон 1

Альт-саксофон 2

Тенор-саксофон

Тенор-саксофон

Баритон-саксофон

Труба в Bb 1

Труба в Bb 2

Труба в Bb 3

Труба в Bb 4

Тромбон 1

Тромбон 2

Тромбон 3

Тромбон 4

The musical score is written for a large ensemble. The top section consists of five saxophones (Alto 1 & 2, Tenor 1 & 2, Baritone) and the bottom section consists of four trumpets and four trombones. The saxophones play a complex, fast-paced melodic line in the first measure, marked with a forte (f) dynamic. The brass instruments (trumpets and trombones) are mostly silent in the first measure, with some instruments playing a single note in the second measure. The score is written in a key with two flats (Bb) and a common time signature (C).

The image displays a musical score for Example 10, consisting of multiple staves. The score is written in a standard musical notation style, featuring various notes, rests, and dynamic markings. The staves are arranged in a vertical column, with each staff representing a different instrument or voice part. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values. The score is divided into measures by vertical bar lines. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical score.

### Пример 11

The image displays a musical score for 'The Lord's Prayer' in Russian. It includes vocal parts for Soprano (Алсу), Alto (Алла), Tenor (Александр), and Bass (Александр), along with piano accompaniment for the right and left hands. The score is written in G major and 4/4 time. The lyrics are in Russian, and the music is arranged for a choir and piano. The score is divided into measures, with the lyrics written below the vocal staves.

The image displays a page of a musical score, identified as "Пример 12". The score is written for a large ensemble, featuring multiple staves for various instruments and voices. The notation is complex, with many notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others featuring sustained notes or rests. The overall structure suggests a symphonic or concert band piece. The instruments and parts visible include:

- Violins I and II
- Violas
- Cellos
- Double Basses
- Flutes
- Oboes
- Clarinets
- Bassoons
- Trumpets
- Trombones
- Tuba/Euphonium
- Timpani
- Snare Drum
- Cymbals
- Other Percussion

# Пример 13

♩=180

Пикаро

Флейта 1

Флейта 2

Кларнет в Bb 1

Кларнет в Bb 2

Кларнет в Bb 3

Альта-саксофон 1

Альта-саксофон 2

Тенор-саксофон 1

Тенор-саксофон 2

Баритон-саксофон

Валторна в F 1

Валторна в F 2

Валторна в F 3

Валторна в F 4

Труба в Bb 1

Труба в Bb 2

Труба в Bb 3

Труба в Bb 4

Тромбон 1

Тромбон 2

Тромбон 3

Тромбон 4

Баритон 1

Баритон 2

Баритон 3

Туба 1

Туба 2

Металлофон

Ударная установка

бас-гитары

# Пример 14

2

The musical score is written for a large ensemble, likely a symphony orchestra or a chamber ensemble. It consists of multiple staves, each with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The score is divided into two main sections by a rehearsal mark [2]. The first section begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The second section begins with a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs. The bottom of the page shows a metronome setting of 120 beats per minute.

Met.

# Пример 15

This musical score, titled "Пример 15", is a complex orchestral or chamber work. It consists of 18 staves, organized into three systems of six staves each. The notation includes a variety of rhythmic values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is marked with several dynamic levels: *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). A rehearsal mark "3" is placed above the first staff of the first system, and a rehearsal mark "4" is placed above the first staff of the second system. A tempo marking of  $\text{♩} = 180$  is located at the top right of the page. The score is written in a standard musical notation style, with clefs, key signatures, and time signatures clearly indicated.

### Пример 16

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for multiple instruments, with staves arranged in systems. The notation is complex, featuring various musical symbols, notes, and rests. Dynamics such as 'ff' (fortissimo) and 'sf' (sforzando) are indicated throughout the piece. A section of the score is marked with a '5' in a box, suggesting a specific measure or section. The overall layout is professional and detailed, typical of a printed musical score.

# Пример 17

7 accel. 8  $\text{♩} = 80$

The musical score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and a percussion section. The score is divided into three systems, each containing five staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 80$  and a dynamic marking of  $f$ . The first system includes a rehearsal mark 7 and a tempo change to  $\text{accel.}$ . The second system includes a rehearsal mark 8. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, sixteenth notes, and triplets. Dynamic markings include  $f$ ,  $mf$ , and  $pp$ . The percussion section is marked with  $Met.$  and includes a variety of rhythmic patterns.

### Пример 18

This page of a musical score is for a large ensemble, likely a symphony or concert band. It features 24 staves in total, arranged in 12 systems of two staves each. The notation is complex, with many triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as *f* (forte) and *rit.* (ritardando) are present. The score includes a variety of musical symbols, including clefs, key signatures, and time signatures. The overall style is that of a professional musical manuscript.

Музыкальный пример 19, представляющий собой оркестровую партитуру. В ней участвуют следующие инструменты и вокалисты:

- Флейта 1-2
- Пиколо
- Кларнет 1
- Кларнет 2-1
- Бас-кларнет
- Сакс. альт 1-2
- Сакс. тенор 1-2
- Сакс. баритон
- Рог 1-2
- Рог 3-4
- Труба 1-2
- Труба 3
- Тромбон 1-2
- Тромбон 3-4
- Корнет
- Труба
- Малый барабан
- Тарелки
- Большой барабан
- Кларнет 1
- Кларнет 2
- Тенор
- Бас

Партитура содержит ноты для каждого из этих инструментов и вокалистов, с указанием динамических марок (f, mp, p) и ритмических значений. Музыка написана в 3/4 такта.

The musical score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and voices included are:
 

- Flute (Fl.)**: Top staff, playing a melodic line.
- Violin (Viol.)**: Second staff, playing a melodic line.
- Viola (A. p.)**: Third staff, playing a melodic line.
- Cello (Cello)**: Fourth staff, playing a melodic line.
- Bassoon (Bass.)**: Fifth staff, playing a melodic line.
- Double Bass (Kontrab.)**: Sixth staff, playing a melodic line.
- Trumpet I (Tromp. I)**: Seventh staff, playing a melodic line.
- Trumpet II (Tromp. II)**: Eighth staff, playing a melodic line.
- Trumpet III (Tromp. III)**: Ninth staff, playing a melodic line.
- Trumpet IV (Tromp. IV)**: Tenth staff, playing a melodic line.
- Trumpet V (Tromp. V)**: Eleventh staff, playing a melodic line.
- Trumpet VI (Tromp. VI)**: Twelfth staff, playing a melodic line.
- Trumpet VII (Tromp. VII)**: Thirteenth staff, playing a melodic line.
- Trumpet VIII (Tromp. VIII)**: Fourteenth staff, playing a melodic line.
- Trumpet IX (Tromp. IX)**: Fifteenth staff, playing a melodic line.
- Trumpet X (Tromp. X)**: Sixteenth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XI (Tromp. XI)**: Seventeenth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XII (Tromp. XII)**: Eighteenth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XIII (Tromp. XIII)**: Nineteenth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XIV (Tromp. XIV)**: Twentieth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XV (Tromp. XV)**: Twenty-first staff, playing a melodic line.
- Trumpet XVI (Tromp. XVI)**: Twenty-second staff, playing a melodic line.
- Trumpet XVII (Tromp. XVII)**: Twenty-third staff, playing a melodic line.
- Trumpet XVIII (Tromp. XVIII)**: Twenty-fourth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XIX (Tromp. XIX)**: Twenty-fifth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XX (Tromp. XX)**: Twenty-sixth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XXI (Tromp. XXI)**: Twenty-seventh staff, playing a melodic line.
- Trumpet XXII (Tromp. XXII)**: Twenty-eighth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XXIII (Tromp. XXIII)**: Twenty-ninth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XXIV (Tromp. XXIV)**: Thirtieth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XXV (Tromp. XXV)**: Thirty-first staff, playing a melodic line.
- Trumpet XXVI (Tromp. XXVI)**: Thirty-second staff, playing a melodic line.
- Trumpet XXVII (Tromp. XXVII)**: Thirty-third staff, playing a melodic line.
- Trumpet XXVIII (Tromp. XXVIII)**: Thirty-fourth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XXIX (Tromp. XXIX)**: Thirty-fifth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XXX (Tromp. XXX)**: Thirty-sixth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XXXI (Tromp. XXXI)**: Thirty-seventh staff, playing a melodic line.
- Trumpet XXXII (Tromp. XXXII)**: Thirty-eighth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XXXIII (Tromp. XXXIII)**: Thirty-ninth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XXXIV (Tromp. XXXIV)**: Fortieth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XXXV (Tromp. XXXV)**: Forty-first staff, playing a melodic line.
- Trumpet XXXVI (Tromp. XXXVI)**: Forty-second staff, playing a melodic line.
- Trumpet XXXVII (Tromp. XXXVII)**: Forty-third staff, playing a melodic line.
- Trumpet XXXVIII (Tromp. XXXVIII)**: Forty-fourth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XXXIX (Tromp. XXXIX)**: Forty-fifth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XL (Tromp. XL)**: Forty-sixth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XLI (Tromp. XLI)**: Forty-seventh staff, playing a melodic line.
- Trumpet XLII (Tromp. XLII)**: Forty-eighth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XLIII (Tromp. XLIII)**: Forty-ninth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XLIV (Tromp. XLIV)**: Fiftieth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XLV (Tromp. XLV)**: Fifty-first staff, playing a melodic line.
- Trumpet XLVI (Tromp. XLVI)**: Fifty-second staff, playing a melodic line.
- Trumpet XLVII (Tromp. XLVII)**: Fifty-third staff, playing a melodic line.
- Trumpet XLVIII (Tromp. XLVIII)**: Fifty-fourth staff, playing a melodic line.
- Trumpet XLIX (Tromp. XLIX)**: Fifty-fifth staff, playing a melodic line.
- Trumpet L (Tromp. L)**: Fifty-sixth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LI (Tromp. LI)**: Fifty-seventh staff, playing a melodic line.
- Trumpet LII (Tromp. LII)**: Fifty-eighth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LIII (Tromp. LIII)**: Fifty-ninth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LIV (Tromp. LIV)**: Sixtieth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LV (Tromp. LV)**: Sixty-first staff, playing a melodic line.
- Trumpet LVI (Tromp. LVI)**: Sixty-second staff, playing a melodic line.
- Trumpet LVII (Tromp. LVII)**: Sixty-third staff, playing a melodic line.
- Trumpet LVIII (Tromp. LVIII)**: Sixty-fourth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LVIX (Tromp. LVIX)**: Sixty-fifth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LX (Tromp. LX)**: Sixty-sixth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXI (Tromp. LXI)**: Sixty-seventh staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXII (Tromp. LXII)**: Sixty-eighth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXIII (Tromp. LXIII)**: Sixty-ninth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXIV (Tromp. LXIV)**: Seventieth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXV (Tromp. LXV)**: Seventy-first staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXVI (Tromp. LXVI)**: Seventy-second staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXVII (Tromp. LXVII)**: Seventy-third staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXVIII (Tromp. LXVIII)**: Seventy-fourth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXIX (Tromp. LXIX)**: Seventy-fifth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXX (Tromp. LXX)**: Seventy-sixth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXI (Tromp. LXXI)**: Seventy-seventh staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXII (Tromp. LXXII)**: Seventy-eighth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXIII (Tromp. LXXIII)**: Seventy-ninth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXIV (Tromp. LXXIV)**: Eightieth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXV (Tromp. LXXV)**: Eighty-first staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXVI (Tromp. LXXVI)**: Eighty-second staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXVII (Tromp. LXXVII)**: Eighty-third staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXVIII (Tromp. LXXVIII)**: Eighty-fourth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXIX (Tromp. LXXIX)**: Eighty-fifth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXX (Tromp. LXXX)**: Eighty-sixth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXXI (Tromp. LXXXI)**: Eighty-seventh staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXXII (Tromp. LXXXII)**: Eighty-eighth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXXIII (Tromp. LXXXIII)**: Eighty-ninth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXXIV (Tromp. LXXXIV)**: Ninetieth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXXV (Tromp. LXXXV)**: Ninety-first staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXXVI (Tromp. LXXXVI)**: Ninety-second staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXXVII (Tromp. LXXXVII)**: Ninety-third staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXXVIII (Tromp. LXXXVIII)**: Ninety-fourth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXXIX (Tromp. LXXXIX)**: Ninety-fifth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXXX (Tromp. LXXXX)**: Ninety-sixth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXXXI (Tromp. LXXXXI)**: Ninety-seventh staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXXXII (Tromp. LXXXXII)**: Ninety-eighth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXXXIII (Tromp. LXXXXIII)**: Ninety-ninth staff, playing a melodic line.
- Trumpet LXXXXIV (Tromp. LXXXXIV)**: One hundred staff, playing a melodic line.

Handwritten musical score, Example 21, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and bar lines. The score is divided into two main sections by a red vertical line. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.



Handwritten musical score, likely a manuscript, featuring multiple staves of music. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and clefs. A prominent red vertical line is drawn through the score, separating the left and right pages. The score is written in a historical style, possibly from the 18th or 19th century. The page number "4" is visible in the top left corner. The title "Пример 22" (Example 22) is written in the top right corner. The manuscript is labeled "Cn." in the bottom left corner.



## Приложение 3

### Схема 1

