

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

ТРУДЫ
Санкт-Петербургского
государственного института культуры

2015 • Том 207

**РУССКИЕ НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ
ИНСТРУМЕНТЫ В СОВРЕМЕННОЙ
КУЛЬТУРЕ РОССИИ**

Всероссийская научно-практическая конференция

30–31 января 2014 года, Санкт-Петербург



ТРУДЫ
Санкт-Петербургского государственного института культуры
2015 • Том 207

Русские народные музыкальные инструменты
в современной культуре России
Всероссийская научно-практическая конференция
30–31 января 2014 года, Санкт-Петербург

Научный журнал. Издается с 1956 г.

Публикуется по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Редакционная коллегия 207-го сборника научных трудов:
А. Ю. Русаков (отв. ред.), Т. В. Захарчук (зам. отв. ред.), Д. И. Варламов,
Т. А. Буданова, В. И. Акулович, С. А. Владимирова (отв. секретарь)

Редакторы-составители:
д-р искусствоведения, проф. Д. И. Варламов,
канд. искусствоведения Т. А. Буданова,
канд. пед. наук, проф. В. И. Акулович

Редакторы: С. А. Владимирова, М. Е. Лисовская
Дизайн макета: С. А. Владимирова
Верстка: М. Е. Лисовская

191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 2. СПбГИК. каб. 2556, тел. 318 97 16.
www.spbgik.ru • e-mail: sv-spbizdat@mail.ru Лиц. ИД № 05313 от 09.07.2001
Подписано в печать 17.08.2015. Формат 60×90^{1/16}. Усл. печ. л. 11,5. Тир. 100. Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг».
(ООО Первый ИПХ) 194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У

ISSN 2308-0051

Сайт: http://www.spbgik.ru/structura_university/izdatel/trudy/

РИНЦ: http://elibrary.ru/title_about.asp?id=37883

Киберленинка: <http://cyberleninka.ru/journal/n/>

trudy-sankt-peterburgskogo-gosudarstvennogo-universiteta-kulturny-i-iskusstv

СОДЕРЖАНИЕ • CONTENTS

Введение	5
Обращение участников конференции	7
Д. И. Варламов. Теория и практика народного инструментализма: от понятий к действиям (Dmitry I. Varlamov. Theory and practice of folk instrumentalism: from concepts to action).	9
И. В. Мациевский. К проблеме определения понятия «народные музыкальные инструменты» (Igor V. Maciejewski. To the problem of the definition of «Folk musical instruments»)	23
М. И. Имханицкий. Краткий словарь ключевых терминов в концепции «Основные направления развития национального академического музыкально-исполнительского искусства» (Michael I. Imkhanitsky. A short Glossary of key terms in the concept of “Basic directions of development of the national academic of music and performing arts”)	31
Ю. Е. Бойко. Куда идти народным инструментам? (Yuriy E. Boyko. Where to go folk instruments?)	45
В. В. Китов. Народно-инструментальная музыка России (Viktor V. Kitov. Folk instrumental music of Russia)	69
В. Д. Биберган. Размышления композитора об эволюции оркестра русских народных инструментов (Vadim D. Bibergan. Reflections of the composer about the evolution of the orchestra of Russian folk instruments)	74
Т. А. Буданова. Современная баянная культура: трансформация образа инструмента в историко-культурном контексте (Tatiana A. Budanova. Modern's bayan culture: the transformation of the image of the tool in the historical and cultural context)	81
В. В. Бычков. Академизация русских народных инструментов: синтез или самостоятельность, единство или размежевание, друзья или соперники? (Vladimir V. Bychkov. The founding of Russian folk instruments: synthesis or self-reliance, unity or separation, friends or rivals?)	90

О. М. Шаров. Баян-аккордеон как музыкальный инструмент (Oleg M. Sharov. Bayan-accordion like a musical instrument)	109
В. И. Акулович, В. А. Брунцев. Гусли в музыкальной культуре России конца XIX – начала XX века: Николай Иванович Привалов и Осип Устинович Смоленский (Viktor I. Akulovich, Valery A. Bruntsev. The harp in the musical culture of Russia in the late XIX – early XX century: Nikolai Ivanovich Privalov and Osip Ustinovich Smolensky)	114
А. К. Головко. Педагогические проблемы начального обучения игре на гармонии-хромке: на примере работы Краевой общеобразовательной школы-интерната народного искусства для одаренных детей им. В. Г. Захарченко (Alexander K. Golovko. Pedagogical problems start learning to play the accordion-hromka: for example, the work of the Regional educational boarding school of folk arts for gifted children named by V. G. Zakharchenko)	152
В. Ф. Кочеков. Становление академического исполнительства на русских народных инструментах в Челябинской области (Vladimir F. Kochekov. The formation of the academic playing Russian folk instruments in the Chelyabinsk region)	161
А. Е. Лебедев. Формирование принципов тембро-фактурной организации в жанре концерта для баяна с оркестром (на материале музыки отечественных композиторов) (Alexander E. Lebedev. The formation of the principles of timbre-textured organization in the genre of Concerto for accordion and orchestra (based on music of Russian composers)	175
Сведения об авторах	182

ВВЕДЕНИЕ

30-31 января 2014 г. в Санкт-Петербургском государственном университете культуры и искусств на кафедре оркестрового дирижирования факультета искусств под эгидой Года культуры состоялась Всероссийская научно-практическая конференция «Русские народные музыкальные инструменты в современной культуре России». В центре внимания участников конференции стояли актуальные проблемы развития народного инструментального искусства России.

Необходимость проведения научного форума была во многом продиктована сложившейся в последние годы сложной ситуацией в функционировании вида, обостренной различным отношением деятелей народно-инструментального искусства к перспективам его развития. Создание в 2012 году Межрегиональной общественной организации «Профессиональное сообщество деятелей национального академического исполнительского искусства» казалось бы, должно было объединить специалистов в этой области творчества, однако нацеленность названной организации лишь на оздоровление в сфере профессионально-исполнительской деятельности наоборот «подлило масла в огонь» и еще более обострило ситуацию. В 2013 году самораспустился единственный печатный орган – информационный бюллетень «Народник», несколько десятилетий служивший не только источником информации как для специалистов, так и любителей народно-инструментального искусства, но и фактически объединявший мысли и деятельность народников страны. В таких условиях самым актуальным стал вечный русский вопрос «что делать?». Ответ на него должны были дать прежде всего ученые, однако и в их взглядах на проблемы единства не было. Отчетливо назревала необходимость диалога, дискуссии по центральным вопросам жизнедеятельности вида. Площадкой для встречи ученых и деятелей народно-инструментального искусства стала культурная столица России – Санкт-Петербург.

В работе конференции приняли участие ученые, преподаватели, аспиранты и соискатели музыкальных вузов и колледжей, научные сотрудники НИИ, дирижеры и деятели в области народно-инструментального искусства из Санкт-Петербурга, Москвы, Краснодара, Саратова, Оренбурга, Челябинска, Читы, Улан-Удэ.

В числе участников доктора наук, профессора: А. С. Тургаев, А. А. Смирнова, А. Ю. Русаков, И. В. Мациевский, М. И. Имханицкий, Д. И. Варламов, В. В. Бычков; народные артисты России: композитор В. Д. Биберган и лауреат Государственной премии Правительства России А. Я. Винокур; известные педагоги, занимающиеся проблемами народно-инструментального искусства: Ю. Г. Ястребов, В. И. Акулович, О. М. Шаров, В. В. Китов, В. Н. Конов, А. Е. Лебедев; художественные руководители и дирижеры профессиональных коллективов, заслуженные артисты РФ – И. М. Тонин,

Н. Б. Осипов. Интерактивное участие в конференции принял Председатель Профессионального сообщества деятелей национального академического исполнительского искусства, художественный руководитель ансамбля «Россия» имени Людмилы Зыкиной Д. С. Дмитриенко.

Основными вопросами для обсуждения стали следующие:

- метаморфозы понятия «народный музыкальный инструмент»;
- академизация как актуальная проблема национального инструментализма XX-XXI веков;
- магистральные направления развития народного инструментализма и системы музыкального образования.

Дискуссия была очень острой, но главное в ней – понимание того, что национальный инструментализм это детище многих поколений россиян, плод многовекового труда талантливых одиночек и гениального народа, сумевшего сберечь свои музыкальные орудия и превратить их в совершенные образцы современного искусства; убеждение в том, что сила народа в его единстве и что это единство нужно отстаивать. Дискуссия по проблемам народно-инструментального искусства не создала противостояния, она удивительным образом показала близость позиций ее участников в целом и разность лишь в частности, в подходах к проблемам. Шаг к объединению сделан, но проблемы остаются и их решение теперь уже зависит не только от ученых, а потому выступления участников конференции сегодня публикуются в сборнике статей, адресованном широкому кругу профессиональных деятелей искусства и любителям народного творчества.

В результате обсуждения научных и практических вопросов истории и современного этапа развития отечественного народного инструментализма участники конференции приняли обращение ко всем деятелям народно-инструментального искусства (концертным исполнителям, коллективам оркестров и ансамблей, педагогам и студентам вузов и сузов). Оно публикуется ниже.

В. И. Акулович, Д. И. Варламов

ОБРАЩЕНИЕ

**участников научно-практической конференции
«Русские народные музыкальные инструменты в современной культуре России»
(Санкт-Петербург) к деятелям народно-инструментального искусства
(концертным исполнителям, коллективам оркестров и ансамблей,
педагогам и студентам вузов и сузов)**

Конференция состоялась в Санкт-Петербурге 30-31 января 2014 года. В ней приняли участие видные ученые, преподаватели вузов, известные исполнители, теоретики и практики народно-инструментального искусства из Санкт-Петербурга, Москвы, Краснодара, Оренбурга, Саратова, Улан-Удэ, Челябинска, Читы и др. городов.

В результате обсуждения научных и практических вопросов истории и современного этапа развития отечественного народно-инструментального искусства участники конференции пришли к следующим заключениям.

Народно-инструментальное искусство сегодня представляет собой многоплановое явление, состоящее из форм творчества профессионального и любительского типа. Жанровые направления вида включают: фольклорное, академические и эстрадные. Многообразие направлений и форм свидетельствует о расширении функций национального инструментализма и потому – укреплении его социальной роли в современном обществе.

Определение вида как «народного» накладывает значительный отпечаток на особенности его функционирования и развития.

До сих пор народно-инструментальное искусство было сильно именно своей многофункциональностью и разнообразием типов и форм деятельности. Поэтому сохранение единства вида сегодня является насущной задачей всех деятелей народно-инструментального искусства.

Анализ процессов развития национального инструментализма последнего столетия показывает его движение в направлении академизации музыкального искусства.

Академизация – объективный процесс эволюции музыкального мышления, языка и творчества человечества, естественная закономерность развития искусства и образования. Однако академизация несет в себе как позитивные, так и негативные тенденции.

Особо опасными для исполнительства и творчества на русских народных инструментах являются: снижение роли коммуникативной функции, дедемократизация и отход от народных традиций, что грозит потерей национальной идентично-

сти и вымиранию или перерождению вида. Народное искусство может раствориться во всеобщем процессе глобализации.

К важнейшим традициям национально-инструментального искусства относятся: демократизм, национальное своеобразие и высокая художественность. В основе традиций отечественного народного искусства лежат следующие принципы: социальная значимость, национальное своеобразие, высокая художественность творчества; обучение в коллективном творчестве; приверженность народным исполнительским традициям и творческое заимствование инонародных элементов художественного творчества и образования.

Вместе с тем многое в преодолении имеющихся кризисных процессов зависит от разума и воли самих деятелей народно-инструментального искусства. Это общество всегда отличалось активной жизненной позицией, заинтересованностью в развитии народного искусства, беззаветной преданностью своему делу. Ученые готовы к поиску оптимальных путей выхода из кризиса, но без участия всех народных деятелей, без серьезной поддержки со стороны государства, процесс преобразований обречен на неудачу.

Для дальнейшего развития народно-инструментального творчества сегодня в первую очередь необходимо преодолеть противоречия:

- между теорией и практикой музыкального воспитания, образования и творчества;
- между системой образования и художественной практикой;
- между различными направлениями музыкального творчества и видами деятельности.

Это явится первым шагом к изменению практики и универсальным путем к выходу из кризиса.

В числе первоочередных задач представляются следующие:

1. Выделение народно-инструментального искусства и подготовки кадров в этой области в качестве приоритета при составлении Государственных программ и Государственных образовательных стандартов.

2. Создание постоянно действующей Всероссийской научной лаборатории народно-инструментального искусства, где, в том числе, необходимо исследовать вопросы обучения и воспитания специалистов в данном виде национального творчества. Такая лаборатория могла бы работать на базе Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.

3. Более активное внедрение в учебный процесс инновационных форм и методов воспитания и обучения народных деятелей, основанных на сохранении и развитии народных традиций образования и творчества.

Д. И. Варламов

Теория и практика народного инструментализма: от понятий к действиям

В статье представлена инновационная методология исследования проблем эволюции отечественного народно-инструментального искусства, разрабатывается понятийный аппарат и анализируются современные тенденции развития вида. В центре внимания ученого находится академизация музыкального искусства и образования, рассматриваемая как процесс изменения музыкального мышления, языка и творчества, а также феномен народности художественного творчества, определяющий не только название вида, но и стратегические направления его развития. Разработанная автором методология позволила теоретически сформулировать негативные тенденции академизации, получившие название постакадемический синдром.

Ключевые слова: методология исследования, народный инструментализм, фольклор, академическое искусство, академизация, постакадемический синдром.

Dmitry I. Varlamov

Theory and practice of folk instrumentalism: from concepts to action

The paper presents an innovative methodology of the research problems of the evolution of Russian folk instrumental art, developed the conceptual framework and analyzes modern trends. The focus of the scientist is the founding musical arts and education, considered as the process of changing musical thinking, language and creativity, as well as the phenomenon of people of artistic creativity that defines not only the name but also the strategic directions of its development. The author develops a methodology has allowed to formulate theoretically negative trends academically called postacademic syndrome.

Keywords: research methodology, national instrumentalism, folklore, academic art, founding postacademic syndrome.

Современные отношения в сфере народно-инструментального искусства характеризуются продолжением размежевания двух основных направлений творчества академического и фольклорного типа. Об этом свидетельствуют даже организационные формы, действующие внутри вида: создание Профессионального сообщества деятелей национального академического исполнительского искусства и отдельное проведение Всероссийского конгресса фольклористов, а также пресловутое разделение музыковедения на академическое и этномузыкологию¹. Развитию теории, как и практики, препятствует «искусственно создавшееся размежевание» (Б. В. Асафьев), противопоставление искусства устной и письменной традиций, народного и профессионально-академического исполнительства. Некогда единое движение, основанное на демократических традициях русского национального искусства, сегодня выступает в качестве двух оппозиционных потоков. Традиции

русского народного инструментализма попораны узковедомственными интересами специалистов.

Понимаю, что это явление – объективный процесс эволюции. Мы не вольны выбирать время, в которое живем, а оно, как известно, делится на периоды «разбрасывать камни» и их «собирать». Однако мы можем и обязаны понимать и влиять на происходящие социокультурные процессы. Аттракторы (понимаемые как притяжения, траектории движения) в вихревом развитии социума в прогрессирующем информационном обществе во многом зависят от разума и воли творящих историю людей². Сложившаяся социокультурная ситуация требует научного осмысления, поскольку именно научный дискурс определяет целесообразность выбора того или иного аттрактора в развитии социальных процессов. Отсюда цель данной статьи: определить теоретические основы функционирования народно-инструментального искусства и наметить стратегические задачи деятельности хотя и различных направлений, но все же единого в своей сущности вида музыкального творчества.

Развиваемая мною методология сущностного подхода к социокультурным процессам и явлениям, направляет исследование русского народно-инструментального искусства, прежде всего, к анализу основных научных понятий. К ним относятся: феномен народного в художественном творчестве и процесс академизации вида.

Мне уже приходилось неоднократно писать в изданных монографиях и статьях о сущностях названных выше понятий, выявленных в результате теоретического анализа явлений. Однако отсутствие и оппонентов, и последователей, критикующих или развивающих сформулированные мною позиции, наводит на мысли о том, что, либо инновационные теории действительно объективно отражают существующую реальность и потому не вызывают отторжения у специалистов, либо они просто еще не получили должного распространения ни в научной среде, ни среди практиков художественного творчества. Как бы то ни было, но у меня не остается иного пути, как вновь вернуться к определению названных понятий.

Специфика предпринятого анализа заключается в том, что в сферу исследования попадают не столько художественные продукты, то есть музыкальные произведения как тексты и их интерпретации, сколько особенности мышления и творчества производителей и потребителей этих продуктов. Данная методология исследования заимствована от К. Маркса и Б. Л. Яворского. Так, К. Маркс считал, что «экономические эпохи различаются не тем, что производится, а тем, как производится, какими средствами труда»³. Художественные эпохи также выявляются не через продукты творчества, а через процессы мышления и адекватные им художественно-выразительные и технические средства «производства», а точнее «производительные силы» (напомним, что «производительные силы», по Марксу, есть совокупность средств производства и, говоря современным языком, человеческого фактора).

«Каждая эпоха, – дополняет Б. Л. Яворский, – создает свои процессы мышления, и это обуславливает <...> развитие самого языка...»⁴. Продукты же художественного творчества, по его мысли, но в моей трактовке, являются результатом сложной деятельности общественного сознания и биосоциально обусловленного мышления художника. То есть, «искусство, – пишет Б. Л. Яворский в письме к С. В. Протопопову, – запечатлевает схему общественного процесса и этот процесс диктует творцу способ выполнения, конструкцию и композицию его творческого задания»⁵. Отсюда важнейшая задача исследователя: дать характеристику феномену музыкального сознания (общественному и индивидуальному) как продукту мышления и эмоционального восприятия действительности – аккумулятору и генератору «творческого задания» (Б. Л. Яворский), т. е. главной «производительной силе» (К. Маркс) художественного творчества.

Следующим методологическим основанием исследования является определение сущности процессов и явлений. Сущность, согласно философским диалектическим концепциям (Г. Гегель, К. Маркс, А. Лосев) познается с помощью абстрактного мышления. Проникновение в сущность начинается с перехода от наблюдения за явлением к объяснению, раскрытию причин и оснований.

В качестве основополагающей в работе используется методологическая концепция А. Ф. Лосева. Центральное звено в ней – самость вещи, ее «самое само» (А. Ф. Лосев). «Самое главное, – по мнению автора, – это знать не просто внешнее и случайное, но знать основное и существенное, то, без чего не существует вещи»⁶. Это важнейшее теоретическое положение гениального отечественного философа стало следующим основанием для построения методологии искусствоведческого исследования. Цепочка логических умозаключений позволила впервые отказаться от наблюдения за признаками феномена (благодаря А.Ф. Лосеву, доказавшему, что вещь невозможно определить на основании ее признаков) и увидеть микропроцессы внутри его сущности⁷. Но прежде необходимо было проникнуть в сущность понятия «народное».

Были предприняты тщетные попытки определить понятие «народный музыкальный инструмент» через наблюдения, сопоставления, анализ и синтез внешних признаков инструмента, музыки, которая на нем играется, генезиса и современного состояния, особенностей техники игры, а также других проявлений феномена. Никакие ухищрения в рассуждениях о предмете так и не приблизили к пониманию сущности народного в инструменте: всякий раз сущность раскрывалась в нем как музыкального орудия, но вовсе не народного. И тогда вновь помог А. Ф. Лосев, показав, что «сознание о вещи есть данность вещи в сознании, а не сама вещь»⁸. Это доказывало, что сущность народного не в музыкальном инструменте, а в представлении о нем, то есть в общественном сознании. Однако общественное сознание все же формирует представления на основании бытия вещей, и тогда, исходя из этой посылки, удалось проникнуть в сущность народного инструментария.

Начнем с тезисов, а затем попытаемся раскрыть цепочку логических доказательств.

«Фольклорный» и «народный» – сегодня это понятия, несущие разный смысл. Понятие «фольклорный», как и «народный» – характеризует способ мышления, языка и деятельности (творчества). Но сущность фольклорного – в особой форме индивидуального и интериндивидуального сознания, синкретичного (слитного, неразрывного) в своей основе [Д. И. Варламов, И. И. Земцовский, В. А. Поздеев и К. Б. Соколов], а понятие «народный» – аксиологично, относится только к феномену общественного сознания и сущность его в единстве противоположностей: «типического» и «специфического» – типического для определенной социальной общности и специфического в ней как разности со всеобщим; типическим предмет или явление становится в результате возрастания его социальной значимости, как ответ на культурные потребности общества; специфическим – в результате деятельности этого общества, как отражение его мирозерцания, мироощущения⁹.

Понятие «фольклор», в значении «народная мудрость», изначально введенное в середине XIX века английским ученым Уильямом Томсом для обозначения как художественной, так и материальной культуры народа, как явление было открыто для изучения задолго до появления термина. Во второй половине XVIII столетия немецкий философ Иоганн Гердер глубоко осмыслив содержание народного творчества, показал значение народной культуры для развития человечества и для современного ему художественного творчества профессионального типа.

Его идеями долгое время подпитывалась и культурная среда российского общества. Не случайно А. С. Пушкин в статье «О народности...» писал: «С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, но никто не думал определить, что разумеет он под словом «народность»¹⁰. Идея народности мыслителям того времени виделась прежде всего в высокой социальной значимости явлений искусства, их обращенности к жизни народа и реализме как творческом методе.

Народное творчество (фольклор) и феномен народности искусства долгое время рассматривались отдельно как самостоятельные, хотя и взаимосвязанные явления. Тем не менее, интерпретация фольклора как народного искусства постоянно дает основания для исследователей смешивать, синонимизировать эти понятия, что и имеет место в научных трудах XX, как и нынешнего века. Однако на недопустимость этого указывал еще Б. Н. Путилов, он считал, что «фольклорная культура отнюдь не сводится к культуре народных масс, она как феномен много шире и богаче»¹¹. Сегодня его идеи активно поддерживает и развивает И. И. Земцовский, подчеркивая, что именно выдающийся филолог и фольклорист «освободил нас от узкого понимания фольклора, решительно выступив против традиции „отождествления фольклорного только с народным“»¹².

Для правильного осмысления разницы названных феноменов важно прочувствовать культурологическую основу и генезис каждого из них. В далеком прошлом эти явления действительно представляли собой одно и то же. Каждый этнос до развития цивилизации представлял собой единое целое, и потому, фольклорные мышление и деятельность были единственной формой проявления народного. Само понятие «народный», как противопоставление «избранным», не могло появиться раньше, чем произошло отчетливое разделение этноса на, говоря современным языком, страты. Аристократия, присвоив себе особые права и роль в обществе, отделила себя от основной части населения, назвав ее народом или простолюдинами (отсюда появление слова «простонародный»). Не случайно первый отечественный письменный источник (Я. Штелин «Известия о музыке в России»), выделивший группу так называемых народных музыкальных инструментов, появился именно в последней трети XVIII в. В нем очевидно, что автор разделяет понятия «русский», как национальный, и «народный», принадлежащий народным массам (сельским жителям).

Однако изменившаяся за три столетия социальная структура общества не позволяет сегодня использовать понятие «народный» в том же значении, в котором оно использовалось в прошлом. Его эволюция показывает, что со временем в этом понятии все более и более проявляются две составляющие: социальная и национальная¹³. Отсюда выделение в сущности понятия «народный» единства противоположностей «типического», как характерного для конкретного общества явления, и «специфического», отличающего его от иных сообществ.

Народным может называться только инструмент (как и любое другое явление) социально значимый и национально своеобразный. Убеждение в этом позволило сформулировать определение понятия «народный музыкальный инструмент», под которым понимаются «социально значимые музыкальные орудия, в тот или иной период истории сыгравшие важную роль в развитии культуры определенной этнической или социальной общности, и одновременно воплотившие в себе особенности мирозерцания, мироощущения этой общности»¹⁴.

Обращаю внимание на то, что в данном определении тоже две составляющие: первая показывает социальную значимость явления, а вторая – деятельную, превращающую музыкальное орудие, независимо от его происхождения, в национально особенное. То есть общественное сознание принимает в качестве своего (народного) те предметы или явления, которые в результате социализации стали для конкретного общества типическими и получили в результате деятельности этого общества специфический облик.

Такое понимание «народного» в корне отличает его от «фольклорного». Носителями фольклорного сознания, отражающегося в продуктах творчества, сегодня являются вовсе не обязательно люди, проживающие в сельской глубинке. Исследование музыкального творчества показывает, что особенности фольклорного мыш-

ления проявляются, в том числе, и в произведениях профессиональных композиторов академического направления.

Фольклорное сознание – это особый тип деятельности человеческого мозга и он напрямую не связан с социальным статусом этнофора (носителя фольклорного сознания). В фольклорном сознании преобладает образное мышление синтезирующего типа. Мышление аналитического типа становится ведущим в процессе эволюции сознания, тогда как синтезирующий тип доминирует в фольклорном художественном творчестве. Из чего следует, что первый тип (аналитический) стремится к раскрытию сущности явлений, второй (синтезирующий) – оперирует этими сущностями.

Народность явления, напротив, никак не связана с особенностями деятельности мозга. Этот феномен является продуктом общественного сознания и рождается в результате социальной и национальной оценки явления.

Таким образом, доказывается, что понятия «фольклорный» и «народный» не являются ни антонимиями, ни синонимами и потому не могут ни противопоставляться, ни синонимизироваться. Отсюда логичен вывод о том, что академическое, как и фольклорное, мышление, язык и творчество могут быть одинаково народными, если они являются социально значимыми (типическими), национально своеобразными (специфическими) и высокохудожественными с позиции конкретной социэтнической общности.

Далее следуют не менее значимые заключения: «профессиональный» – понятие, которое тоже характеризует мышление, язык и деятельность (творчество), но с социальной позиции принадлежности к страте профессионалов, то есть людей, которые (в отличие от любителей) занимаются каким-либо делом как специалисты, владеющие профессией и работающие в профессиональной сфере. Его антонимом является понятие «любительский», но никак не «народный». Последнее находится в иной плоскости семантики и потому несопоставимо и несравнимо с понятиями «профессиональный» и «любительский».

Метаморфозы понятий – характерное явление для общественного сознания и науки, как одной из его форм. Процессы дифференциации – закономерность эволюции и они проявляются, в том числе, в совершенствовании научного аппарата: с углублением научного знания инструмент познания (в данном случае это названные понятия) должен становиться все более и более тонким, острым и всепроникающим. В бытовом сознании названные понятия фигурируют в самых разных формах, но научное знание без отточенного инструмента обречено на блуждание в потемках.

Научные понятия можно также уподобить кирпичикам или блокам, из которых складывается здание. Каждый из них должен иметь свой размер и, повторяясь в различных комбинациях с другими или в разных местах, не должен его менять.

В противном случае здание пойдет на перекося или, как минимум, потеряет свой эстетический вид.

Следующий тезис:

«Академическое музыкальное искусство» – есть универсальное направление в художественном творчестве, использующее унифицированный интонационный язык, способный с помощью особых художественно-выразительных средств и осмысленных эмоционально-чувственных интонаций воспроизводить и транслировать антропосоциальные отношения. «Академизация музыкального искусства» есть процесс эволюционирования синкретичного фольклорного мышления, языка и творчества в универсальную систему академического искусства¹⁵.

Процессы академизации можно «увидеть» только если взглянуть на эволюцию художественного мышления от фольклорных истоков до его современного состояния. Именно поэтому в начале статьи говорилось о «пресловутом разделении музыковедения на академическое и этномузыковедение», ограничивающем взгляд исследователей на континуальный процесс эволюции искусства рамками заданного научной отраслью объекта. Образцы трансконтинентального (выходящего за рамки отрасли) мышления демонстрируют лишь отдельные ученые-искусствоведы, среди которых в первую очередь необходимо выделить Б. Л. Яворского, Б. В. Асафьева и И. И. Земцовского. Последний из названных изложил свою концепцию следующим образом: «Музыковедческое признание этнического как всеобщего является не чем иным, как надежнейшим, если не единственным путем к этномузыковедческому единственному пониманию действительно всей музыки. Поэтому я и сегодня убежден в том, что асафьевское учение, охватывающее всю музыку без исключения и выводящее свои закономерности равно на материале музыки устной и письменной традиций, оказывается в своих предпосылках ближе искомому мною идеалу науки будущего»¹⁶.

Не получив поддержки со стороны музыковедения, процесс академизации попытались осмыслить сами народники (В. А. Аверин, О. П. Васильев, В. Р. Ганеев, А. А. Горбачев, Н. А. Давыдов, М. И. Имханицкий, О. И. Спешилова), обеспокоенные отсутствием научного обоснования тенденций развития народно-инструментального исполнительства. Однако они, тоже ограниченные рамками академического музыковедения, увидели в нем лишь внешние признаки: стремление достичь уровня академического искусства, то есть не континуальный процесс, а конечный результат, то есть образец для подражания. Академическое направление музыкального искусства, как и фольклор – есть движение, а не состояние. Поэтому, говоря о современном фольклоре (правильнее называть его «неофольклор»), необходимо понимать, что его формы в течение веков изменялись, академизировались, как и продолжает движение сам феномен академического искусства. Отсюда вывод о том, что нужно понять направление этого движения и из многочисленных аттракторов выбрать наиболее оптимальный вектор.

Генезис академизации уходит своими корнями в архаичный фольклор и представляет собой процесс эволюции музыкального мышления от первозданно синкретичного к современному дифференцированному состоянию. Поэтому, обращаясь к академизации, необходимо, прежде всего, понять закономерности эволюции. Они универсальны: важнейшие из них – дифференциация и интеграция, как единство противоположно направленных тенденций (Г. Спенсер) – равно распространяются на различные сферы общественного развития. Их можно обнаружить и в тенденциях глобализации, и в развитии науки, и в эволюции искусства. В каждом из них есть свои особенности, тем не менее, их движение определяется общими закономерностями.

Специфика изменения художественного мышления заключается в том, что в нем дифференциация проявляется как десинкретизация, а интеграция – как унификация. Под «десинкретизацией» следует понимать процесс постепенного раскрытия определенной синкретичной (слитной, неразрывной) формы на составляющие, выделение в ходе эволюции отдельных элементов единого целого, а под «унификацией» – стремление к единообразию, единой форме, общим для различных отвлечений нормативам и т. п.

Схему этих закономерностей можно представить в виде кроны дерева: из единого ствола произрастают ветви, на которых появляются многочисленные веточки, направленные друг к другу. Ствол дерева – это синкретичная основа, ветви – выделенные составляющие, а направленные в разные стороны веточки – направления, связывающие отдельные дифференцированные составляющие в единое целое. И это древо требует культивации, взращивания, обрезки и иного ухода. В противном случае его аттракторы начинают подчиняться стихийным процессам, что в результате цикличности эволюции неминуемо ведет к деструктивным последствиям и, в конечном счете, к смене цикла.

В ходе наблюдения, эмпирического и теоретического анализа процессов академизации, происходящих в русском народно-инструментальном музыкальном искусстве, обнаружены тенденции, которые при сопоставлении их с отдельными традициями, сложившимися ранее в истории западноевропейского и русского искусства, представляются устойчивыми закономерностями. К ним можно отнести:

- десинкретизацию музыкального мышления, языка и творчества, проявляющуюся в постепенном выделении новых и новых художественно-выразительных средств и иных способов воплощения антропосоциальных отношений;
- унификацию интонаций, ладовых систем, жанров, форм и творческих методов, эстетических и художественных образцов (опусов);
- переход от нетемперированного диатонического к темперированному хроматическому звукоряду (темперация – плод унификации, а хроматизация – дифференциации), от устной к письменной системе хранения и передачи музыкальной информации и как следствие: расширение образных, интонационных, стилистиче-

ских сфер, углубление и усложнение содержания и форм исполняемых произведений, создание оригинального репертуара и усовершенствованного инструментария.

Анализ вышеназванных закономерностей показывает их взаимосвязанность и взаимообусловленность, а потому – тенденции академизации приобретают объективно необходимый и устойчивый характер.

Исследование академизации как континуального процесса эволюции художественного творчества показывает его общность с недавно открытым для исследования феноменом «глобализации». Поэтому можно с достаточной степенью объективности утверждать, что академизация музыкального искусства есть плод действия и составная часть объективного, социального, исторически обусловленного закона глобализации, под которым подразумевается закономерный процесс интеграции разрозненных (дифференцирующихся) социокультурных явлений в унифицированную систему общемирового порядка. То есть общность данных процессов – в интегративности, как результате взаимодействия дифференцирующихся тенденций: академизация создает универсальный язык музыки, глобализация в культуре – универсальную культуру.

Несмотря на то, что процессы академизации (как и глобализации) были обнаружены и стали предметом научного исследования лишь в последней трети XX столетия, их закономерности зародились и начали действовать еще в эпоху детства человечества, то есть в архаичном фольклоре.

Эволюция музыкального сознания отчетливо наблюдается в развитии художественно-выразительных средств музыкального языка. История музыки демонстрирует массу примеров того, как изменялись семантические единицы восприятия музыки от достаточно крупных к более мелким (от семантики лада к интонации и даже одного тона), как происходило осмысление художественного значения ритма, гармонических тяготений, динамики, тембра и других выразительных средств музыки.

Зачатки академизации появились уже тогда, когда наш далекий предок заметил, что тетива лука звучит по-разному в зависимости от натяжения, а ствол тростника издает разные звуки в зависимости от длины и толщины трубки; когда понял, что тот или иной лад, или ритм создают соответствующее настроение. Происходило это благодаря, во-первых, проявлению отношения к звучащему потоку как знаку, во-вторых, социализации этого отношения сначала на родоплеменном уровне, а затем этническом, межэтническом и других, более крупных социоэтнических образованиях. Постепенно знак приобретал очертания «ладового ритма» (Б.Л. Яворский), потом гармонических и интонационных тяготений, социализировался в расширяющемся социокультурном пространстве и тем самым становился универсальным, трансэтническим. Таким образом, можно утверждать, что фольклор является языком этнического общения, а академическое искусство – межэтнической коммуникации.

Человечество открывало для себя все новые и новые грани и тайны музыкального воздействия. Каждый элемент музыки на протяжении веков либо социализировался в «слухе нации» (Б. В. Асафьев), либо отвергался до лучших времен. Происходила селекция музыкального продукта. Причем механизмы этой селекции одинаково действуют и в так называемой традиционной культуре, и в складывавшейся академической традиции¹⁷.

Всякое социэтническое образование людей строило свою картину музыкальных ощущений: поэтому сегодня мы имеем многообразие художественных традиций различных этносов. При этом цивилизация постепенно унифицировала продукты художественного творчества, отбирала для себя самое лучшее и культивировала в обществе. Этот процесс оказался бесконечным и продолжается до сих пор.

Однако в академизации заложены не только позитивные, но и негативные тенденции. Сегодня влияние последних еще не столь очевидно, но их последствия уже дают о себе знать и можно предположить, что в будущем они будут проявляться все более и более отчетливо.

К негативным тенденциям академизации прежде всего относятся: унификация музыкального мышления и деятельности (тенденция к типизации, стандартизации, мышлению штампами), которая приводит к смещению функций исполнительского искусства от коммуникативной к представительной (возрастает значение «опуса» как самоценного музыкального произведения), формализация, создающая приоритет техничности исполнения над художественностью, дедемократизация (тенденция к элитарности искусства) и нивелирование национальной идентичности, а также другие, более частные тенденции, обусловленные глобализационными процессами. Негативные тенденции академизации предлагается именовать «постакадемическим синдромом»¹⁸.

Рассмотрим подробнее каждую позицию постакадемического синдрома. Унификация в музыкальном искусстве создает приоритет опуса, как образца художественного творчества, над коммуникацией. Обратим внимание на дефиницию понятия «академизм». В ортодоксальных словарях русского языка С. И. Ожегова и Д. Ушакова оно трактуется как направление в искусстве, догматически следующее сложившимся канонам искусства античности и эпохи Возрождения¹⁹. Уже в XX в. ученые-филологи заметили, что в основе этого направления лежит стремление к образцу. В изобразительном искусстве оно принимало за идеал классические каноны прошлого. В музыке такого быть не могло по определению, поскольку музыкальное творчество вплоть до рубежа XIX-XX вв. находилось, как говорят социологи, в стадии «стационарного развития». Поэтому парадигмой академического искусства стало стремление к поиску идеального опуса вообще (лат. *Opus* – дело, произведение)²⁰.

Музыковедение направило свои усилия на изучение опуса, а исполнительство – на поиск его идеальной интерпретации. При этом потребитель художествен-

но творчества (слушатель) стал отодвигаться на второй план: априори подразумевалось, что совершенное произведение не требует «комментариев» исполнителя, что его задача – понять «замысел композитора» и точно его воспроизвести.

Между тем изначально (в фольклоре) музыкальное искусство родилось в коммуникации и без нее существовать не может. Как писал Б. В. Асафьев, «Жизнь музыкального произведения в его исполнении, то есть в раскрытии его смысла через интонирование для слушателей, а далее – в его повторных воспроизведениях слушателями – для себя...»²¹. Именно поэтому в трактовке автора статьи искусство – есть «форма воплощения отношений»²², тогда как в теории исполнительства, по-видимому, продолжает жить убеждение в том, что искусство – отражение действительности (как оно интерпретировалось в соцреализме). Поэтому стремление к идеальному опусу стало панацеей для современного исполнительства, якобы освобождающей его от коммуникативной функции искусства.

Этому во многом способствует, во-первых, сложившаяся практика музыкально-го обучения, в которой показателем качества подготовки исполнителя является не его публичная деятельность, а степень выученности музыкального произведения, во-вторых, так называемая «конкурсомания», которая направляет творчество исполнителей не на коммуникацию со слушателем, а на качественное воспроизведение унифицированного опуса, воспроизведение, удовлетворяющее требования членов жюри, то есть традиции.

Конкурсомания, кроме того, способствует развитию следующей негативной тенденции: формализации, создающей приоритет техничности исполнения над художественностью. Если в учебных заведениях дореволюционной России по разным оценкам ученых превалировала либо «техническая» (А. С. Базиков), либо «художественная» (Е. Н. Федорович) парадигма музыкального образования (в обоих случаях речь идет о процессе научения музыкальной деятельности), то в реформы профессиональной школы советского периода истории (Б. Л. Яворский) была заложена программа, обеспечивавшая инновационный подход. Она в кратком изложении представляла собой триединство следующих принципов: развивающего обучения, развития самостоятельности и научного подхода. Эта программа достаточно долго обеспечивала высокий уровень отечественного музыкального образования в целом. Однако кризис системы рубежа веков вновь поставил проблему формализации на повестку дня. Аксиома – «спрос рождает предложение» – действует не только в структуре промышленного, но и духовного производства: расцвет медiateхнологий рождает спрос на стационарную музыкальную продукцию и такие же «стационарные» (технически стабильные) качества воспитывает в исполнителях конкурсомания. Не случайно в научной литературе стали появляться статьи, декларирующие кризис концерта, как формы общения исполнителей со слушателями: потребность в коммуникации с живым искусством не только у исполнителей, но и у потребителей музыкального творчества явно снижается.

Показанные тенденции становятся основанием для дедемократизации исполнительства и превращению академического искусства в элитарное. Механизм элитаризации заложен в той же академизации. Причины его в разных темпах возникновения инноваций в музыкальном языке и их социализации. То есть появление инноваций опережает темпы их социализации. Это явление не ново: в истории музыки широко известны примеры, когда признание к композиторам приходило с большим опозданием. Их музыкальный язык не успевал социализироваться, то есть, грубо говоря, стать языком межличностного общения. Ускорение цивилизационных процессов постепенно все более и более усугубляет эти тенденции.

Для большинства академических музыкальных специальностей элитарность – давно привычное состояние. Но для народно-инструментального художественного творчества всегда были характерны демократические традиции и потому тенденции дедемократизации грозят необратимыми последствиями для существования вида и, в конечном счете, потерей им функции национальной идентификации.

До тех пор, пока академическое направление русского народно-инструментального творчества будет находиться в рамках вида и стремиться к сохранению народных традиций, потеря функции национальной идентификации ему не грозит. Поскольку, как было показано в начале статьи, и фольклорное, и академическое направления равно могут носить статус «народного», если в них сохраняются принципы социальной значимости, национальной специфики и высокой художественности с позиции конкретной социоэтнической общности.

Таким образом, наряду с очевидными замечательными достижениями российских народников, в их деятельности обнаруживается ряд негативных тенденций (постакадемический синдром), приведших на рубеже XX–XXI вв. к кризису народно-инструментального искусства и образования. К важнейшим из них относятся следующие:

- углубление расслоения народно-инструментального искусства на два направления фольклорного и академического типа и их неравновесное развитие: внимание руководителей и деятелей в области культуры и образования было в основном направлено на развитие академической ветви в ущерб фольклорным тенденциям народного искусства;

- обострение отношений между производителями и потребителями художественного творчества академического типа: композиторы и исполнители все более склонялись к элитарному типу творчества, а различные поколения слушателей ждали от них либо традиционного искусства, либо демократических инноваций, что привело к оппозиции и с теми, и с другими;

- ослабление связи музыкального образования с потребностями практики: заканчивающиеся в последней трети XX века процессы экстенсификации образования в сфере исполнительства на народных инструментах и кризис среднего специального образования требовали переориентации в выпуске специалистов, наце-

ленности на потребности художественной практики, а не только ранее постоянно расширявшейся образовательной системы; однако система на изменение потребностей мобильно не среагировала, как не принимает сегодня и изменяющуюся студенческую среду, на что указывают ученые-специалисты в области музыкального образования (А. С. Базиков, Е. Р. Сизова, А. Н. Якупов и др.).

Исполнители на русских народных инструментах в последнее столетие привыкли учиться у других и добились на этом поприще значительных успехов. Сегодня наступает другое время: необходимо открывать новые пути в искусстве, а это требует перестройки отношения к творчеству и инновациям в сфере образования. Альтернатив в дальнейшем развитии может быть несколько: от продолжения тенденции академизации, что неминуемо приведет к обострению негативных процессов, до поиска путей демократизации творчества и образования. Под демократизацией в данном случае имеется ввиду не просто возвращение искусства народу или организационные формы деятельности, а целенаправленный процесс обращения к ментальности народа, его мировосприятию и мировоззрению. Для этого нужно, прежде всего, вспомнить прошлое, обернуться лицом к народным корням и традициям, понять сущность процесса академизации и из многочисленных аттракторов выбрать тот вектор, который будет удовлетворять современные требования народа в широком понимании этого слова, как социоэтнической общности, объединенной единой культурой и историей.

Примечания

¹ Обращаю внимание читателей, что в официальном перечне специальностей ВАК (Высшей аттестационной комиссии Министерства образования РФ) такого разделения нет: обе области представлены одной специальностью 17.00.02 – Музыкальное искусство.

² Attract (англ.) – привлекать, притягивать.

³ Маркс К., Энгельс Ф. Полное собрание сочинений: в 50 т. – 2-е изд. – М.: Политиздат, 1960. – Т. 23: Капитал. Т. 1, кн. 1. – С. 191.

⁴ Яворский Б. Л. Воспоминания, статьи и письма. – М., 1964. – Т. 1.– С. 218.

⁵ Там же. С. 534. Подробнее см.: Варламов Д. И. Онтология искусства: избранные статьи 2000-2010 гг. – М.: Композитор, 2011. – 316 с.

⁶ Лосев А. Ф. Миф – Число – Сущность. – М.: Мысль, 1994. – С. 300.

⁷ Там же. С. 308-313.

⁸ Там же. С. 303.

⁹ Варламов Д. И. Онтология искусства: избранные статьи 2000-2010 гг. – М.: Композитор, 2011. – С. 160.

¹⁰ Пушкин А. С. О народности в литературе (около 1820 года XIX века) // Хрестоматия по теории литературы. – М.: Просвещение, 1982. – С. 234.

¹¹ Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. – СПб.: Петерб. востоковедение, 1994. – С. 47.

¹² Земцовский И. И., Кунанбаева А. Б. «Ното Lyricus, или лирическая песня в этномузыковедческой стратификации „фольклорной культуры“ (На подступах к монографии)» // Классический фольклор сегодня: материалы конф., посвящ. 90-летию со дня рождения Б. Н. Путилова. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. – С. 204.

¹³ Б. В. Асафьев высказал однажды свое отношение к творчеству М. И. Глинки, по которому, хотя и весьма обтекаемо, но возможно понять его трактовку исследуемых понятий. В частности, он написал следующее: «Глинке, как никому, было доступно народное в музыке и национальное как отражение народного...». Ясно, что академик различает эти понятия, однако не настолько, чтобы разделять, поскольку одно есть отражение другого. Об этом подробнее: Асафьев Б. В. О народной музыке. – Л.: Музыка, 1987. – С. 127.

¹⁴ Варламов Д. И. Онтология искусства: избранные статьи 2000-2010 гг. – М.: Композитор, 2011. – С. 160.

¹⁵ Там же. С. 72.

¹⁶ Асафьев Б. В. О народной музыке. – Л.: Музыка, 1987. – С. 2.

¹⁷ Считаю, что название «традиционная культура» не соответствует своему денотату, поскольку не отражает его сущности, так как академическое искусство не менее традиционно, чем фольклор. Это еще раз доказывает единую природу академизации, равно проявляющуюся как в современном неофольклоре, так и в академической традиции.

¹⁸ Постакадемический синдром – закономерное сочетание внешних негативных тенденций академизации, обусловленных кризисом процесса.

¹⁹ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. – 4-е изд., доп. / РАН; ин-т им. Виноградова. – М.: Азбуковник, 1997. – С. 27.

²⁰ Ориентацию музыковедения на профессиональное музыкальное творчество – опусы – отмечает А. М. Цукер. Важное значение при этом имеет то, что «музыковедение, нацеленное на опусы, главным объектом исследования <...> предметом всевозможных аналитических операций делает нотный текст». См. подробнее: Цукер А. М. Единый мир музыки: избр. ст. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2003. – С. 224.

²¹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – С. 264.

²² Обоснование концепции искусства изложено в статье Д.И. Варламова «Искусство как форма воплощения антропосоциальных отношений». Об этом подробнее: Варламов Д.И. Онтология искусства: избранные статьи 2000-2010 гг. – М.: Композитор, 2011. – С. 102-112.

И. В. Мацевский

К проблеме определения понятия «народные музыкальные инструменты»

Один из характерных современных мифов – традиционные национальные музыкальные инструменты (в т. ч. домра, балалайка и пр.) путем длительной эволюции и усовершенствования выросли до народных инструментов академического музицирования. В понимании ученого – академизация коснулась, прежде всего, самодеятельных, клубных, школьных, а затем и профессиональных (общегосударственной направленности) форм функционирования инструментальной музыки. Автор показывает несколько альтернативных путей в интерпретации типов музыкального инструментария.

Ключевые слова: музыкальные инструменты, европейская письменная традиция, общерусская (надэтническая) национальная традиция, локальная этническая традиция, региональная (надлокальная) этническая традиция, типы музыкального инструментария.

Igor V. Macijewski

To the problem of the definition of «Folk musical instruments»

One characteristic of modern myths – traditional musical instruments (including domra, balalaika, etc.) through a long evolution and improvement rose to national instruments academic music. In the understanding of the scientist – the founding concern, first of all, Amateur, club, school, and later professional (national profile) forms of functioning of instrumental music. The author shows several alternative ways to interpret the types of musical instruments.

Keywords: musical instruments, European written tradition, the all-Russian (supra-ethnic) national tradition, local ethnic tradition, regional (ndakala) ethnic tradition, types of musical instruments.

Вот, пожалуй, уже более века попытка определить понятие «Народные музыкальные инструменты», а также реальная практика его использования вскрывают многие, порой неразрешимые вопросы и противоречия. Даже для сферы традиционной, этнической музыки, где к числу народных современная наука относит те музыкальные инструменты, которые носители традиции считают наиболее характерными и важными для данной этнической (в т. ч. локальной, региональной) культуры, отражающими звуковой идеал и эстетические представления данного народа, многие вопросы остаются нерешенными¹. Достаточно сложными, в частности, представляются проблемы антинимии происхождения и реального функционирования того или иного музыкального инструмента, соотношения микролокального и регионального, профессионального (в деятельности традиционных мастеров) и массового и т. д.² Еще сложнее с определением народного музыкального инструмента для тех регионов, где границы локальных, этнических и надэтнических, макроцивилизационных сфер искусства со временем размываются благодаря взаи-

мопроникновениям и взаимовлияниям: в европейских странах, особенно, начиная с эпохи романтизма; в сфере искусства макамата Ближнего и Среднего Востока и т. д.³ Особенно остро названные проблемы выступают в странах бывшей Российской империи и Советского Союза, где проблема народного – народного самовыявления, народного, «социалистического по содержанию и национального по форме» искусства – приобретала идеологическое и даже политическое значение.

С одной стороны, здесь определение «народный» вышло за пределы этнических ареалов культуры, все более отражая некую общую культурно-историческую область функционирования искусства⁴. С другой, – само использование категории «народные музыкальные инструменты» могло менять адресат в течение небольшого промежутка времени и в незначительных пространственных координатах. Достаточно привести несколько, порой парадоксальных примеров.

В течение нескольких последних десятилетий во Львовской музыкальной академии (консерватории) параллельно и в известной оппозиции успешно сосуществуют два структурных подразделения: 1) кафедра народных инструментов, где представлены баян, любимовская (4-х-струнная квинтовая) домра и балалайка; 2) кафедра украинских народных инструментов – бандура, цимбалы, хроматическая сопилка. При этом цимбалистов обучают игре на шундовских, венгерских цимбалах, а домристы регулярно участвуют в Международном конкурсе исполнителей на украинских народных инструментах им. Г. Хоткевича в Харькове. Подобный парадокс демонстрируют и ведущие оркестры народных инструментов двух украинских столиц. Основу оркестра народных инструментов Харьковского Университета искусств составляют любимовские домры разных высотных разновидностей (от альтовых до контрабасовых); в составе же Киевского государственного оркестра народных инструментов – скрипки, виолончели, цимбалы, бандуры. Аналогичны первому составы оркестров Донецкой и Одесской консерваторий (академий), второму – оркестр Львовской музыкальной академии, а Севастопольский оркестр уже много десятилетий представляло семейство андреевских (3-струнных квартовых) домр.

Не менее сложно разобраться с реальной практикой функционирования т. н. народных инструментов, используя ставшее порой расхожим, но никак научно не обоснованным противопоставление профессиональной и народной музыки (идущее от оппозиции искусства устной и письменной традиции в европейских странах).

К народным – без каких-либо аргументов – в России и Украине с уверенностью относят баян, домру, бандуру (хроматическую, киевскую), в Беларуси и Литве, соответственно, – хроматические цимбалы и канклес, хотя эти инструменты никогда не использовались и сейчас нигде не употребляются в собственно народной, этнической музыкальной практике, хотя, в то же время активно функционируют в государственных (профессиональных) ансамблях и оркестрах, ведется систематиче-

ское обучение в государственных учебных заведениях, дающих профессиональное музыкальное образование⁵. В число профессиональных – нормативно включают скрипку, кларнет, трубу, контрабас, большой барабан и другие инструменты европейской симфонической музыки, весьма успешно бытующих в этнической среде, более того, составляющих основу важнейших типов традиционных ансамблей в странах Центрально-Восточной Европы: многочисленных лэутаров, клезмеров, троистых музык и т. д. (среди исполнителей на них, разумеется, немало профессионалов локальной, этнической традиции, но они представляют уже совсем другие функциональные сферы и музыкально-стилевые системы искусства контактной коммуникации.

Не меньшие парадоксы выявляются при введении для идентификации «народности» такого параметра, как происхождение того или иного инструмента⁶. Ведь т. н. народные – баян, андреевская и любимовская домры, киевская бандура, оркестровые белорусские цимбалы и литовские канклес и другие подобные инструменты созданы в профессиональной, городской, урбанизированной среде, на соответственной материально-технической базе. Скрипка же, кларнет, виолончель (басоля, басетля и пр.) порождены этнической традицией, сформировались, выросли и отражают ее истоки⁷. Проблема идентификации народных музыкальных инструментов сопряжена со многими, порой уже твердо сложившимися в отечественной музыкальной практике и педагогике мифами, которые вступают в сложные отношения с научно интерпретируемой и аргументированной фактами реальностью.

Один из характерных современных мифов – традиционные национальные музыкальные инструменты (в т. ч. домра, балалайка и пр.) путем длительной эволюции и усовершенствования выросли до народных инструментов академического музицирования.

Реальность: 1) традиционные национальные инструменты либо прямо были использованы в академической европейской культуре, приспособлены к ней, в т. ч. не выходя из этнической музыкальной практики (скрипка, например), либо 2) на их основе изначально были созданы радикально новые инструменты, сразу же ориентированные на музыкальную систему европейской композиторской практики (андреевская и любимовская домры, шундовские цимбалы, хроматическая бандура и т. д.), либо 3) вновь создавались исходя из нормативов европейской тонально-гармонической системы (гармоники всех видов, в т. ч. баян и аккордеон). При этом следует иметь в виду, что и европейские музыкальные инструменты (хроматический кларнет, вентильная труба и пр.) также могли входить и входили в традиционную этническую музыкальную практику⁸.

Еще один широко распространенный миф – об академизации русских народных музыкальных инструментов. Академизация коснулась, прежде всего, самодеятельных, клубных, школьных, а затем и профессиональных (общегосударственной направленности) форм функционирования инструментальной музыки. Этнические

культуры ни в различных регионах России, ни в сопредельных странах академизация не затронула, разве что сами эти культуры подвергались активному разрушению при тоталитарных режимах (сталинизме, гитлеризме и т. п.)⁹.

Немаловажно осознавать, что становление и развитие культуры академического исполнительства на народных инструментах в странах Восточной Европы происходило в тот период, когда уже четко сформировалась, достигла высокого развития европейская музыка письменной традиции и выкристаллизовались соответствующие универсальные типы ее организации и функционирования (прежде всего, в театрално-концертных формах), системы обучения, образная сфера, жанровая и структурная специфика. На характер обращения к этническим локальным традициям, становление и развитие национальных, т. е. надэтнических, надрегиональных художественных традиций и систем музицирования внутри отдельных стран и регионов Восточной Европы (а именно в этой сфере выстраивалось академическое искусство игры на т. н. народных инструментах) огромное влияние оказали ряд идеологических и политических факторов.

Важнейшей среди них была задача укрепления единства государства (в т. ч. включающей многие разноликие регионы и этносы империи) за счет создания общегосударственных (общенародных: народ в этом смысле – все население страны; все едины в едином типе культуры; у всех один общий язык, один общий музыкальный язык и формы его выражения), сфер и проявлений искусства. Консолидировать разрозненные группы одним образом мысли и выражения, интегрировать их искусством как формой единого самовыражения, единого строя становится важной задачей культурной политики в формировании сильного государства. Как армия, которая сильна своим единообразием и формой организации, когда все в одной форме одежды и живут по одному уставу; выполняя приказы!.. И вместе с тем – они противопоставлены другим армиям, государствам, другим надэтническим культурам и способам проявления идеологии. Но в рамках единой европейской цивилизации.

В особых условиях (войны, революции, опасность распада страны и т. д.) естественна и природная тяга определенных кругов общества к единению, сплоченности. Именно в такие периоды возникает естественное, порой стихийное стремление людей к консолидации. Именно тогда возникают разнообразные художественные объединения, клубы, самодеятельные ансамбли, оркестры, театральные объединения и пр. Но не случайна и поддержка таких форм государственными структурами и государственной культурной политикой. Финансирование оркестров, кружков самодеятельности (= организованное любительство – именно так Е. В. Гиппиус ее характеризовал, противопоставляя фольклору, традиционному этническому искусству – проявлению стихийного профессионализма)¹⁰, создание государственных школ и вузов, массовое, фабричное изготовление и распространение соответствующих музыкальных инструментов. Это относится как к оркестрам

народных инструментов, так и к духовым оркестрам саксгорнов (в каждой школе, на каждом заводе, колхозе и пр.). Великорусский оркестр и Русский народный хор – Хор Пятницкого родились и сформировались не случайно. Как и ансамбль «Летува», Капелла бандуристов Украины, ансамбль «Мазовше» в Польше, оркестр им. Курмангазы в Казахстане и т. п.

Вопросы эти периодически вновь и вновь выступают, приобретают все новую актуальность¹¹. Не только в период войн, революций, распадов страны и создания новых государственных объединений, встают они и сегодня.

Где мы хотим быть – в Европе или в Евразии? Или остаться особым конгломератом мировой культуры? Что мы строим – какую культуру и общество? Какой путь? Федерализация, регионализация или единообразие?

Тогда открывается и множество альтернативных путей. Один из них – унификация всего и вся. Другой – возрождение либо создание новых региональных, в т. ч. новых этнических типов ансамблей и форм музицирования. Третий, в поиске своего места в стремящейся к глобализации евроамериканской культуре: рок-группы (в т. ч. с национальным колоритом), бард-рок, фолк-рок и пр.? Четвертый – с ориентацией на функционирование музыки как развлечения, на шоу-бизнес. Массовая культура или высокое искусство – каковы задачи, цели и перспективы существования тех или иных форм музыкальной деятельности?

Унификация инструментария, исполнительской техники, строя, гармонии, оркестровки, типа партитуры, жанров, музыкальных форм, типов функционирования, музыкального образования и способов обучения и т. д. сегодня особенно активно поддерживается благодаря усилению и развитию бюрократии, типовых форм нормирования работы и основных ее акцентов, отчетности, оценочных стереотипов, вхождения в заранее заготовленные универсальные схемы, способы решения и вписывания в трафареты. В эпоху своего рода бюрократической революции.

Но как быть с ИСКУССТВОМ – явлением, по своей сущности стремящимся к созданию уникальных, единственных в своем роде произведений – шедевров духа и формы?

Думается, окончательное решение вопроса об определении понятий народный, профессиональный, исконный, привнесенный и т. д. по отношению к инструментальному музыкальному искусству сегодня следует отложить. Вместе с тем, предлагаем в этом направлении другой путь – интерпретации типов музыкального инструментария в контексте той или иной культурной традиции или художественной системы. Такой подход позволит дать более объективную картину существования музыкальных инструментов, учитывая как исторические, так и современные формы функционирования музыки в разных странах и регионах мира.

Вот как выглядела бы такая таксономия инструментария, с акцентом на явления музыкальной культуры современной России и сопредельных стран.

1. Музыкальные инструменты европейской письменной традиции (академической и массовой) – таковы инструменты симфонического и духового оркестров, фортепиано, орган, гитара и т. п.

2. Музыкальные инструменты общерусской (надэтнической) национальной традиции позднего формирования (академической и массовой) – например, андреевские домры всех высотных разновидностей, андреевские балалайки, баяны т. д. В этом контексте рассматривается и Великорусский оркестр (т. е. коллектив, представляющий Россию в целом). Укрепляя единое государство и развивая идею далее – вплоть до неосуществленного создания единой общности «советский народ», в СССР должны были способствовать уже на всей его территории – андреевские домры, баяны, клавишные и щипковые хроматические гусли.

3. Музыкальные инструменты локальной этнической традиции.

4. Музыкальные инструменты региональной (надлокальной) этнической традиции.

5. Музыкальные инструменты профессиональной сферы культуры в соответствующей художественной традиции (локальной, региональной или общенациональной).

6. Музыкальные инструменты массового музицирования.

7. Музыкальные инструменты любительской среды.

8. Музыкальные инструменты русской общенациональной культуры контактной коммуникации (устной традиции) – колокола, гармоника (локальные разновидности диатонической и хромки), балалайки.

Предложенный опыт таксономии вполне работает и на материале многих других, как исторически родственных, так и более далеких от России мировых культур. В самом деле, достаточно аналогично укладываются:

1. Музыкальные инструменты восточного макамата – уд (еще со времен, описанных аль Фараби, Абдурахманом Джамии и пр.);

2. Музыкальные инструменты бухарского Шашмакома, узбеко-таджикского (в т. ч. каракалпакского) макома – танбур, дутар, сато и т. д.;

3. Музыкальные инструменты наследников тенгрианской наднациональной традиции – казахов, алтайцев и др. – домбра;

4. Музыкальные инструменты восточно-славянской скоморошьей традиции – сопели, гудок, накры;

5. Музыкальные инструменты украинско-белорусской трюистой музыки – скрипка, сопилка/дудка, цимбалы, басоля/басетля, бубен;

6. Музыкальные инструменты современной общелитовской надрегиональной национальной традиции – скудучай, рагай, скрабалай, хроматические бирбинес, канклес всех диапазонов (в т. ч. басовое), даудитес, аккордеон;

7. Музыкальные инструменты литовской региональной этнической традиции – сувалькийское канклес;

8. Общекарело-финские музыкальные инструменты письменной традиции – кантеле, йохикко;

9. Музыкальные инструменты украинских региональных профессиональных эпических традиций – кобзы, торбаны, змиевская и харьковская бандуры;

10. Музыкальные инструменты общеукраинской письменной культуры (академической и любительской) – скрипка, бандуры, шундовские цимбалы, хроматическая сопилка, любимовская домра;

11. Музыкальные инструменты общеполорусской письменной традиции – хроматические цимбалы всех диапазонов.

12. Музыкальные инструменты различных национальных традиций – скрипка, кларнет, гитара, аккордеон, тар, домбра (казахов, узбеков, татар и т. д.).

Новые материалы и исследования в данном направлении безусловно откроют дорогу и к совершенствованию представлений.

Примечания

¹ Мацневский И. В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования (К насущным проблемам этноинструментоведения) // Актуальные проблемы современной фольклористики: сб. ст. и материалов / сост. В.Е. Гусев. – Л.: Музыка, 1980. – С. 152; Stockmann E. Eintrittswort zum Symposium für Fragen der Volksmusikinstrumentenforschung // Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук. – М., 1970. – С. 385.

² Мацневский И. В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования (К насущным проблемам этноинструментоведения) // Актуальные проблемы современной фольклористики. сб. ст. и материалов / сост. В. Е. Гусев. – Л.: Музыка, 1980. – С. 153-159; Stockmann E. Eintrittswort zum Symposium für Fragen der Volksmusikinstrumentenforschung // Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук. – М., 1970. – С. 385; Мацневский И. В. 100-летие баяна: парадоксы и антиномии // Баян: история, теория, практика, методика, творчество, психология исполнительства, педагогика, образование: сб. – СПб. ; Челябинск, 2009. – С. 7-12.

³ Stockmann E. Eintrittswort zum Symposium für Fragen der Volksmusikinstrumentenforschung // Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук. – М., 1970. – С. 385; Stockmann E. Zum Terminus „Volksmusikinstrument“. – Berlin: Forschungen und Fortschritte, 1961. – S. 35.

⁴ Stockmann E. Eintrittswort zum Symposium für Fragen der Volksmusikinstrumentenforschung // Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук. – М., 1970. – С. 385; Мацневский И. В. Музыкальные инструменты народные // Народные знания. Фольклор. Народное искусство. – М., 1991. – Вып. 4 : Свод этнографических понятий и терминов. – С. 86-90.

⁵ См.: Vyžintas A. Liaudies muzikos instrumentai: ispūdingi renginiai ir žiupsnelis ateities vizijų // Muzikos barai. – 2000. – № 7-8. – P. 34-36.

⁶ Имханицкий М. И. Новое об истории русского баяна // Баян: история, теория, практика,

методика, творчество, психология исполнительства, педагогика, образование: сб. – СПб.; Челябинск, 2009. – С. 23-24.

⁷ Vyžintas A. Liaudies muzikos instrumentai: ispūdingi renginiai ir žiupsnelis ateities vizijų // Muzikos barai. – Vilnius, 2000. – № 7-8. – P. 34-36; Stockmann E. Zum Terminus „Volksmusikinstrument“. – Berlin: Forschungen und Fortschritte – 35, 1961.

⁸ Stockmann E. Eintrittswort zum Symposium für Fragen der Volksmusikinstrumentenforschung // Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук. – М., 1970. – С. 385.

⁹ Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. – Харків: Атос, 2008. – С. 144-153.

¹⁰ Мацевский И. В. В пространстве музыки: в 2 т. – СПб.: Изд-во Рос. ин-та истории искусств, 2013. – Т. 2. – С. 204-205.

¹¹ Vyžintas A. Liaudies muzikos instrumentai: ispūdingi renginiai ir žiupsnelis ateities vizijų // Muzikos barai. – 2000. – № 7-8. – P. 34-36; Stockmann E. Zum Terminus „Volksmusikinstrument“. – Berlin: Forschungen und Fortschritte – 35, 1961; Мацевский И. В. 100-летие баяна: парадоксы и антиномии // Баян: история, теория, практика, методика, творчество, психология исполнительства, педагогика, образование: сб. / ред. кол. И. В. Мацевский, В. В. Бычков. – СПб.; Челябинск, 2009. – С. 7-12; Мацевский И. В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования (К насущным проблемам этноинструментоведения) // Актуальные проблемы современной фольклористики: сб. ст. и материалов / сост. В. Е. Гусев. – Л.: Музыка, 1980. – С. 143-170.

М. И. Имханицкий

Краткий словарь ключевых терминов в концепции
«Основные направления развития национального академического
музыкально-исполнительского искусства»¹

В статье дано толкование и обоснование основных терминов и понятий, входящих в сферу современных исследований, посвященных развитию национального академического музыкально-исполнительского искусства средствами народных инструментов.

Ключевые слова: академическое музыкальное искусство, русский музыкальный фольклор, русский национальный музыкальный инструмент, сущность академизации русских национальных инструментов, народ.

Michael I. Imkhanitsky

A short Glossary of key terms in the concept
of “Basic directions of development of the national academic
of music and performing arts”

The article gives the interpretation and justification of key terms and concepts within the field of contemporary research on the development of the national academic of music and performing arts by the means of traditional instruments.

Keywords: academic art music, Russian folk music, Russian national musical instrument, the essence of academically Russian national tools, people.

Для того чтобы в полной мере уяснить предлагаемую концепцию, нужно определиться с основополагающими терминами в этой концепции, нужна их четкая «паспортизация»². Она особенно важна, так как эти термины до конца не уяснены музыкальной общественностью, а они являются ключевыми в определении магистральных направлений развития академического исполнительства на народных инструментах.

1. Академическое музыкальное искусство. Область музыки, основанная на письменной (нотной) традиции в системе хроматического звукоряда. В этой области накоплен богатейший мир музыкальных шедевров общеевропейской и мировой культуры³.

2. Национальное русское академическое музыкальное искусство. Важнейшая часть всего мирового академического музыкального искусства, созданная композиторами России на протяжении двух последних веков⁴.

3. Русский музыкальный фольклор. Сокровищница песен и инструментальных наигрышей, основанная на бесписьменной, слуховой традиции, отобранная на

протяжении ряда поколений (не менее трех) коллективным опытом в соответствии с эстетическими идеалами данного этноса. Народ как этнос, нация хранит в генетической памяти то, что отвечает его жизненным и художественным потребностям.

4. Музыкальный фольклор России. На территории России существует более ста национальностей. У каждого этноса традиционно бытует свой национальный фольклор: татарский, башкирский, удмуртский, тувинский, якутский, дагестанский, адыгейский и т.д. Русский музыкальный фольклор во всем музыкальном фольклоре России – наиболее разветвленная область художественного творчества, имеющая особое разнообразие региональных особенностей. Это связано с обширностью самой территории, на которой традиционно, на протяжении многих поколений проживает русский этнос. Помимо этого, для русского музыкального фольклора характерно особое жанровое многообразие. Вот почему невозможно спутать, к примеру, плясовый фольклор донских казаков и протяжные песни Архангельской или Вологодской областей, трудовые припевки вятских плотогонов и частушечные наигрыши Костромской области.

5. Инструмент (от лат «instrumentum» – «орудие»). Орудие, помогающее человеку реализовать свой замысел. (Инструмент может быть медицинским, сельскохозяйственным, слесарным, электросварочным и т. п.). Музыкальный инструмент – звукоиздающий предмет, главным образом, находящийся вне голосовых связок человека и помогающий ему в выражении музыкальных эмоций и мыслей. Никакой инструмент не может существовать вне контекста того, кто им обладает (иначе это просто набор железа, дерева, пластмассы и т. д.). Поэтому инструмент по своему назначению зависит от рода деятельности, которой занимается его обладатель. Например, в одних условиях деревянная ложка – орудие еды, а гофрированная металлическая поверхность – стиральная доска, но при включении в музыкально-исполнительский процесс они становятся национальными русскими музыкальными инструментами. В одних условиях одна и та же балалайка – орудие бытового музицирования и организации незатейливого досуга окружающих, а в других – в сфере явлений академического искусства – средство выражения его самых сложных элитарных пластов.

6. Русский национальный музыкальный инструмент – звукоиздающий предмет, на протяжении ряда поколений бытующий в русской этнической среде для выражения традиционной национальной музыки. Для русского музыкального инструмента в национальном фольклоре характерно традиционное, ориентированное на выражение жанров русского музыкального фольклора, существование в этносе на протяжении ряда поколений. Отсюда – ошибочность деления национальных инструментов в фольклоре на «исконные» и «привнесенные» (якобы заимствованные у других народов). Не имеет никакого значения то, в какой стране, у какого народа впервые появилась первоначальная конструкция того или иного народного инструмента для выявления его национальной принадлежности. Основополага-

ющий критерий – именно традиционность бытования в определенной этнической среде для выражения национального музыкального искусства. В качестве объекта для академизации были взяты лишь те инструменты, которые изначально предназначались для организации досуга окружающих.

7. Моделирование русского музыкального фольклора на концертной сцене. Фольклор по своей природе – искусство несценическое. Сцена – это не просто архитектурное сооружение. Сцена – это эстетический барьер. Музыканты, органично чувствующие себя в среде фольклорного музицирования – на посиделках, свадьбах, народных гуляниях, попадая в условия концертной сцены, с ее делением на артиста и публику, неизбежно вынуждены приспособливаться к акустике зала, специфике освещения, величине сценической площадки и т. д. Появляется необходимость в руководителе и режиссере. Но сцена становится и психологическим барьером для самого исполнителя потому, что возможности импровизационности здесь сокращаются, а у народного музыканта появляется желание зафиксировать наиболее интересные черты импровизационного исполнения для «беспрюгрышного» исполнения в любых концертных условиях – записи в нотной графике оптимальной фигурации и подголоска, наиболее яркого ритмического оборота и ладовой детали, наиболее выразительной гармонии и т. д. Так рождается концертная обработка фольклорного образца, а сам народный музыкант становится на первые ступеньки композиторского творчества.

При моделировании фольклора на сцене в композиторской обработке очень важна ситуация фольклорного театра, включающая синтез музыки, хореографии, костюма, элементов разнообразной театрализации. Лишь тогда на сцене воспроизводится атмосфера сельского быта, сельских праздников и обрядов, стихия выразительной фольклорной лирики и безудержного веселья.

8. Русские национальные инструменты в академическом музыкальном искусстве. Для того, чтобы инструмент попал в сферу академического музыкального искусства – область музыки письменной, нотной традиции, он должен быть хроматизирован и приведен к нормам концертного исполнительства. Национальные инструменты, которые в повседневной жизни русского человека служили для организации досуга, изначально несложны в освоении: достаточно выучить два-три аккорда и можно организовывать музыкальный быт окружающих. Главное назначение досуговых музыкальных инструментов в фольклоре (домра, балалайка, гусли, гармоника) – тонизировать мускульные ощущения: в танце, пляске это ощущения ног, в городской песне, романсе – мускулы языка, подчиняющиеся нормам стихотворных ударений (ямб, хорей и т. д.). При этом национальные инструменты всегда транспортабельны, не требуют сложной настройки.

9. Сущность академизации русских национальных инструментов. Суть академизации – в ведении национального инструмента в звуковой мир профессионального композиторского творчества. Главное средство академизации – при-

внесение в инструментарий хроматического звукоряда. Помимо этого, для оркестрового и ансамблевого музицирования сконструированы видовые тесситурные разновидности балалаек (примы, секунды, альты, басы, контрабасы), домр (пикколо, малая, альтовая, басовая), реже – гармоник (сопрано, тенор, бас, контрабас), созданы клавишные гусли, совершенствуются акустические качества инструментов в соответствии с законами концертного музицирования. Однако все модификации национальных инструментов в соответствии с нормами академического музыкального искусства могли осуществляться лишь с соблюдением базисного условия: сохранения ярко характерного национального тембра. Это сохранение обеспечивается опорой на основные конструктивные особенности фольклорного прототипа и на его характерные, специфические приемы игры. Гитара в России изначально имела хроматический звукоряд, так как на протяжении более двухсот лет она была незаменимым спутником русской городской песни и романса. Здесь имеется и привнесение нового фактора: национальный инструмент по отношению к академическому искусству становится также «новым звукоэлементом в музыке» (А. Г. Рубинштейн). Тем самым открывается очень широкое и ранее неизведанное поле для композиторских поисков, а также для создания художественно убедительных аранжировок и транскрипций произведений композиторов-классиков.

10. Народ. Термин многозначный, а потому расплывчатый, поскольку заключает в себе не одну составляющую – национальную, согласно общераспространенным представлениям. На самом деле таких частей три:

а) народ – нация, то есть этнос (греч. *Ethnikos* – национальный, племенной); б) народ – все население страны, государства, т. е. демос (греч. *Demos* – народ как жители страны, население); в) народ – заметно преобладающая часть общества, страны, не входящая в тот или иной вид элиты, т. е. определенный социум (лат. *Socium* – общее, совместное).

11. Народ как нация, этнос – общность людей, объединенных общностью территории, языка, экономических связей, культуры, особенностями менталитета и характера. Народный инструмент является частью народа как этноса: балалайку мы называем русским народным инструментом, бандуру – украинским, танбур – узбекским и т. п.

12. Народ как демос, все население страны. В этом значении термины «народный» и «популярный» становятся синонимами, соответственно синонимами станут понятия «народный инструмент» и «массовый инструмент». Поэтому демографический фактор является лишь дополнительным к основному – социальному пониманию понятия «народ».

13. Народ как социум. Заметно доминирующая часть общества в государстве. Вопрос этот разработан очень мало, поэтому на нем следует остановиться подробнее. В отличие от понятия «демос», социальное понимание термина «народ» никогда не означает все население страны, хотя всегда означает преобладающую его

часть. Общество, сообщество людей в стране, в государстве – это совсем не монолитная, ничем не расчлененная, однородная масса людей. В обществе всегда есть слои населения, занимающие различное место в социальной иерархии (начальник и подчиненный, владелец производства и служащий и т.п.). Эти слои отличаются по имущественному положению и доступу к материальным благам, разнятся по возрасту, принадлежности к городским или сельским условиям и многим иным параметрам. У различных социальных групп – свои стремления и интересы. И в частности, они связаны с тем или иным образовательным цензом, культурными запросами той или иной социальной группы⁵.

В обществе народ – это всегда очень большая, доминирующая группа людей, с которой сопоставляется тот или иной вид элиты – политической, финансовой, художественной и т. п., но все-таки, не все население⁶.

Применительно к музыкальной культуре основную, заметно доминирующую часть общества мы можем сопоставить с художественной элитой (фр. *élite* – отборная, лучшая часть). Естественно, любой человек при достижении определенного уровня культуры, получения соответствующего образования может войти в эту элиту и, следовательно, перейти в иной социально-культурный слой общества.

14. Народный инструмент в социальном понимании – как ориентированный на незелитную, заметно доминирующую часть всего населения. Поскольку национальный инструмент в академическом музыкальном искусстве, с одной стороны, сохранил основные характерные черты своего фольклорного прототипа, а с другой стороны, находится в нормах хроматического звукоряда, у него появляется возможность служить средством выражения всего богатства сокровищницы академического музыкального искусства. С позиций социальной части понятия «народ», народный инструмент – тот, который служит для выражения музыкальных эмоций и мыслей преобладающей части общества, не входящей в его элиту. Соответственно, тот же инструмент, служащий средством воспроизведения музыки, ориентированной на элиту, будет элитарным.

15. Народный инструмент в письменной, нотной традиции как многоступенчатая лестница музыкального просвещения. Академизированный национальный инструмент, как и его фольклорный прототип, сохранив основные его качества, остался столь же доступным для начального освоения, столь же ориентированным на народ как заметно преобладающую часть населения страны и столь же приемлемым для широкой организации досуга слушателей. Вместе с тем, благодаря хроматизации, перед ним открывается доступ к академическому музыкальному искусству, он отвечает стремлениям многих любителей музыки войти в обширную область ценностей классической музыки. Так образуется огромная пирамидальная лестница. Она ориентирована на движение большой массы людей ко все более сложным произведениям музыкальной сокровищницы, и прежде всего, национальной. Нижние ступени лестницы – очень объемные и широкие, верхние – узкие

и маленькие. Исходные ступеньки лестницы – обучение человека по самоучителям (единовременные тиражи того или иного самоучителя – для баяна, балалайки, домры, гитары в советские годы могли достигать тиража в полмиллиона экземпляров). Начальные страницы любого самоучителя игры на этих инструментах – как правило, простейшие образцы национального фольклора. Заключительные – несложные произведения музыкальной классики, и отечественной, и зарубежной. Далее происходит процесс обучения в организованном любительстве: кружках, студиях, домах культуры, в учебных заведениях системы учреждений культуры (колледжи и институты культуры), общепедагогического обучения (музыкальные отделения и факультеты педагогических колледжей и вузов), и наконец, наиболее последовательная сфера музыкального обучения в системе «музыкальная школа – музыкальное училище – музыкальный вуз».

16. Особая перспективность национального инструмента как музыкально-просветительской лестницы. Эта перспективность обеспечивается тремя условиями:

а) Инструмент, оставшийся выразителем музыки традиционного быта и получивший способность воспроизводить произведения музыкальной классики, позволяет, прежде всего, освоить те классические произведения, которые бытуют в обществе на правах популярной музыки (Полонез М. К. Огинского, Чардаш В. Монти, Куплеты Тореадора из оперы «Кармен» Ж. Бизе и т. д.). Постепенно осваиваются все более сложные произведения музыкальной классики. Особенно активен этот процесс при хорошем педагоге или руководителе оркестра, ансамбля народных инструментов.

б) У человека остается фактор «психологического доверия» к тембру привычного для музыкального быта инструмента. В «Музыкальной энциклопедии» отмечается: «Тембр олицетворяет звукоидеал каждой этнической культуры, национальные особенности интонирования ... Даже фуги Баха, исполняемые на узбекских народных инструментах, зазвучат как узбекская народная музыка»⁷. Разумеется, речь идет о восприятии неискушенного в классической музыке человека, услышавшего характерные национальные тембры и приемы звукоизвлечения на знакомом ему, привычно звучащем инструменте. Важно то, что сам его тембр способен приблизить людей к постижению произведения, которое поначалу может быть для них сложным по образному и интонационному строю.

в) Музыкант, достигший в исполнительстве на своем национальном инструменте самых высоких ступеней «лестницы», может играть особую роль в воспитании тех, кто находится на более низких ступенях этой «лестницы». На концерты обычно ходят исходя из узкоцеховых предпочтений: слушатели на концертах баянистов и аккордеонистов – в основной массе именно те, кто учится в различных звеньях и отраслях музыкального обучения именно на этих инструментах, равно как на концертах гитаристов – гитаристы, на концертах домристов – домристы и т. д. Испол-

нителю-концертанту нужно уметь подобрать доступный репертуар (практически все великие композиторы-классики писали как сложнейшую музыку, так и незатейливый репертуар, в частности, рассчитанный на детское восприятие), при исполнении достаточно сложного для неподготовленного слушателя произведения необходимо увлечь его ярким и эмоционально образным вступительным словом, ввести в круг музыкальных образов, которые предстоит услышать и т. д.

г) Порой у некоторых музыкантов возникают сомнения в необходимости аранжировок для национальных инструментов произведений музыкальной классики. Аргументируется это тем, что достаточно человеку включить телевизор, радио или поставить соответствующие компакт-диск, грампластинку, видеокассету – и он услышит любой шедевр в самом совершенном исполнении. Между тем психологи давно доказали, что чем больше органов чувств участвует в обучении чему-либо, тем это обучение более продуктивно. Когда в постижении музыкального произведения участвует не только слух, но также и собственные мускулы, моторика в целом, визуальные и тактильные ощущения – художественное воспитание становится несравненно действеннее. Гораздо продуктивнее не противопоставлять слуховое восприятие активному исполнительству, а рассматривать их в комплексе. Если неискушенный в музыкальной классике человек с помощью игры на доступном для него инструменте войдет в эмоциональный мир исполняемого произведения, к примеру, поначалу миниатюрной пьесы П. И. Чайковского или В. А. Моцарта – у него возникнет желание входить в этот мир и в дальнейшем. Только тогда появляется надежда на то, что он не выключит радио при восприятии и более сложного моцартовского произведения, станет приобретать записи шедевров академического музыкального искусства, посещать концерты, на которых они исполняются и т. д.

17. Национальные академические инструменты как «лестница» культивирования интереса к русскому национальному началу. Вне осознания такой «лестницы» музыкального просвещения вопросы популяризации русского фольклора, и в частности, инструментального, решать малопродуктивно. Баянист или балалаечник, который находится на начальных ступеньках освоения игры на академическом национальном инструменте, еще исполняя по нотам даже самую непритязательную, но содержательную обработку русской народной мелодии, безусловно, постигает для себя что-то достаточно серьезное. Но вот перед нами инструменталист, прошедший ряд ступеней обучения и занимающийся, к примеру, в культурно-просветительном колледже или музыкальном училище. Он, естественно, играет более сложные пьесы на фольклорной основе. Это могут быть, скажем, концертные пьесы Е. П. Дербенко, А. А. Тимошенко, Г. Г. Шендерова – вплоть до миниатюр В. П. Власова и симфонизированных концертных фантазий В. Я. Подгорного. На этих уже значительно более высоких ступенях лестницы художественно-образовательного процесса, у музыканта вкус и интерес к народно-национальному началу развивается не менее

активно, теперь оно интенсивнее также пропагандируется ими для слушателей. Но вот еще более высокие ступени: к примеру, баянист, занимаясь на старших курсах музыкального вуза или в ассистентуре-стажировке, играет сложнейшие сонаты К. Е. Волкова, А. И. Кусякова, пьесе Р. С. Леденева «На фоне русского пейзажа». Национальное начало проявляется и здесь со всей отчетливостью. Однако эта музыка, полноценно воплощающая этнические истоки, – камерная, доступная небольшой аудитории ценителей (лат. camera – «комната», в самом этом понятии подразумевается ориентация на небольшую аудиторию посвященных). Само собой разумеется, что она рассчитана далеко не на всех, адресована лишь элите – тем не многим, кто сумел достигнуть высоких, но увы, неизбежно узких и очень отдаленных от основания ступеней лестницы, на которые взобраться удается далеко не всем.

Разумеется, верхние ступени «лестницы» не могут не быть узкими. Но именно они определяют уровень музыкальной культуры общества. Прочность ступеней зависит от системы музыкального просвещения теми, кто достиг этих самых верхних «ступеней».

18. Русские народные инструменты как средство воплощения музыки других народов и шедевров мировой музыкальной культуры. Одно из важных свойств русского этноса – всеотзывчивость, стремление отразить особенности музыки других народов. Именно поэтому с такой полнотой передавались особенности музыки Италии – в Итальянском каприччио П. И. Чайковского и балете «Пулччинелла» И. Ф. Стравинского, испанской музыки в Испанских увертюрах М. И. Глинки и «Испанском каприччио» Н. А. Римского-Корсакова, особенности музыки Востока – в его же симфонической сюите «Шахерезада» и «Половецких плясках» из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина. Воплощение средствами русских народных инструментов музыки иных стран и народов – также одна из важнейших задач исполнительства на домре, балалайке, гитаре, баяне, аккордеоне, гусях, в оркестрах и ансамблях русских народных инструментов.

19. Гармоника – разветвленный класс инструментов, в которых источник звука – металлический язычок, колеблющийся в металлической рамке под воздействием воздушной струи. Гармоники могут быть губные, ручные и ножные, в зависимости от способа подачи воздуха к металлическим язычкам.

20. Гармонь – диатонический инструмент семейства ручных гармоник, как правило, характерный для фольклорной практики, причем у очень многих народов мира. Воздух накачивается руками с помощью меха. Мех на гармонии (как и на баяне, аккордеоне) – всегда один. Повсеместно распространенный термин «меха» в словосочетаниях «меха гармонии», равно как и «меха баяна», «меха аккордеона» – неверный⁸. Обычно имеет одно- или двухрядную правую клавиатуру и простейший басо-аккордовый аккомпанемент в левой клавиатуре. Синоним термина «гармонь» – «гармошка», но не «гармоника», как это повсеместно принято полагать⁹. Существуют тысячи разновидностей гармоник, в их числе и баян, и аккордеон, и

фисгармония и т. д. Поэтому неправомочны общераспространенные словосочетания типа «гармоника и баян», «аккордеон, баян и гармоника» и т.п.¹⁰

21. Русская гармонь – диатонический инструмент, распространенный на протяжении ряда поколений в русском этносе для выражения русской национальной музыки. На территории России существует более 200 региональных разновидностей русских гармоней, имеющих различные конструктивные особенности, звукоряды, в соответствии с особенностями местного фольклора, ареалом распространения в русской этнической среде (вологодские, вятские, елецкие, саратовские, тульские, череповецкие и т. п.). Наряду с этим, на территории России имеется множество национальных гармоней – адыгская (пшинэ), марийская (марла-кармонь), осетинская (фандыр), дагестанская (комуз) и т. д. Свои разновидности гармоней существуют в самых различных странах – австрийские, финские, ирландские, гармонь распространена во многих странах Африки и т.д.¹¹

22. Баян (от древнеслав. «баять» – разговаривать)¹² – гармоника, в которой хроматической правой клавиатуре не менее трех рядов (обычно от трех до пяти) соответствует полный набор хроматического басы-аккордового аккомпанемента (мажор, минор, септаккорд). Он может быть совмещен со звукорядом левой клавиатуры, аналогичной правой (готово-выборный баян). Современный типовой концертный баян, как и аккордеон, имеет ряд регистров на правой клавиатуре (чаще всего – 15). До появления такого хроматического полного аккомпанирующего набора в конце XIX в. под названием «баян» понимали диатонические гармоники без разновысотности звука при нажатии кнопки на разжим или сжим меха без «разлива» – неточно настроенного унисона двух (реже трех) металлических голосов, феномена, типичного для большинства видов гармоней и аккордеонов в бытовом музицировании.

23. Аккордеон – гармоника, в которой такому же полному набору хроматического басы-аккордового аккомпанемента (мажор, минор, септаккорд) соответствует правая клавиатура фортепианного типа. За рубежом чаще всего под термином «аккордеон» (в силу происхождения от термина «аккорд», возможности получения готового аккорда при нажатии одной кнопки на левой клавиатуре) понимают любой вид ручных гармоник с готовым аккордами. Однако это не может не нести в себе явный оттенок дилетантизма. (Для уяснения можно привести аналогию с наименованием гитары и домры в качестве «балалаек», поскольку у них также имеются струны). Баян и аккордеон – разные по органике правой клавиатуры инструменты, хотя и родственные. По этническому признаку аккордеон не является русским национальным инструментом, так как не предназначался для воспроизведения традиционного русского фольклора, однако социальный признак народности в настоящее время у него гораздо отчетливее, чем у баяна: он больше ориентирован на народ как незлитные слои отечественного общества (в частности, обучение на нем гораздо разветвленное, чем на баяне, в начальном звене музыкального обуче-

ния)¹³. На высоких ступенях «лестницы» музыкального обучения аккордеон в полной мере приравнен к баяну в выражении национальной академической музыки (на нем также органично звучат многие аранжировки произведений отечественной музыкальной классики, произведения композиторов, адресованные баяну и аккордеону, в которых явственная непосредственная опора на элементы фольклорного музицирования, современного и древнего).

24. Гитара (от испанск. *guitarra*) – струнный щипковый инструмент, известный в Испании с XIII в. для аккомпанемента пению, сопровождения танцев и для сольной игры. Появление гитары в России относится к середине XVIII века, хотя лютневидные домры, согласно их изображениям в древнерусских псалтырях, известны с XVII века. На них запечатлены исполнители, играющие на инструментах с большим корпусом и грифом с шестью струнами, которые перебираются пальцами¹⁴. Как русский народный инструмент на протяжении более двух веков в России получила популярность семиструнная гитара, со своим самобытным «русским» строем, ставшая незаменимым выразителем атмосферы русской городской песни, русского романса¹⁵. Но социальный признак народности – направленность на незлитные слои населения России – сегодня намного более явственны у шестиструнной гитары (здесь аналогия с сопоставлением баяна и аккордеона в их социальной части народности особенно заметна).

25. Домра (от древневест. тамбур) – струнный щипковый инструмент с полусферическим или полукруглым корпусом и узким грифом с 3 или 4 струнами, сведения о бытовании которого в России известны с первой половины XVI века. Изображения ее танбуровидной разновидности, чрезвычайно близкой современной домре, дошли до наших дней с середины XVI столетия¹⁶. Хотя домра в конце следующего столетия, как наиболее распространенный инструмент бродячих артистов – скomoroxов, изготавливавшаяся во многих тысячах экземпляров, была запрещена и в силу этого модифицирована в инструмент любительского изготовления – балалайку. При реконструкции В. В. Андреевым и его коллегами в конце XIX в. трехструнной домры квартетного строя удалось весьма точно воспроизвести ее древний внешний вид, как и при создании в 1908 году Г. П. Любимовым четырехструнной домры квинтового строя. Достоверность характерна и для воссоздания тесситурных разновидностей домры для оркестрового и ансамблевой игры. Трехструнная домра и ее тесситурные разновидности, особенно альтовая и басовая, стали незаменимой мелодической и полифонической основой нового тембрового организма – русского народного оркестра, созданного В. В. Андреевым и его соратниками. Четырехструнная домра квинтового строя в России получила широкое распространение лишь в регионе Урала.

26. Балалайка (от древнеславянских основ «бал» – шутивно разговаривать и «лайка» – резкие отрывистые звуки, прерывистое звучание) стала своего рода эмблемой русской национальной музыки. Получив особенно большое распростране-

ние в фольклорной практике второй половины XVIII – и особенно, в XIX столетии, после ее усовершенствования В. В. Андреевым и его сподвижниками в соответствии с нормами хроматического звукоряда, акустики концертных залов (1887 год), она стала незаменимым инструментом русского оркестра, возникшего в 1888 году, различных ансамблей, а благодаря искусству лучших балалаечников-солистов – Б. С. Трояновского, Н. П. Осипова, П.И. Нечепоренко, Е. Г. Блинова, А. С. Данилова, В. Б. Болдырева, А. А. Горбачева и многих других стала в полной мере концертным русским академическим инструментом. Для балалайки создан содержательный академический репертуар такими композиторами, как С. В. Василенко, Н. П. Будашкин, Ю. Н. Шишаков, С. М. Слонимский М. Б. Броннер, К. Е. Волков и рядом других.

27. Русский народный оркестр. Составленный из инструментов, на протяжении ряда поколений бытовавших в русской этнической среде для выражения традиционной национальной музыки, т. е. являясь народным по этническому признаку, этот тембровый состав стал в полной мере народным и по признаку социальному. Балалайки, гармоники, домры, гусли на начальных этапах обучения очень доступны для освоения, и уже через несколько занятий в коллективном музицировании на них можно исполнять не только обработки национального русского фольклора, равно как и музыку многих иных народов, но и все более сложные творения из богатейшей сокровищницы академического музыкального искусства. В этом «лестница» музыкального просвещения в русских оркестрах становится особенно действенной и последовательной, а сам процесс музыкального обучения приобретает особую эффективность.

28. Русские академические инструменты как средство пропаганды национального русского искусства за рубежом. Первые же гастролы оркестра под управлением В. В. Андреева во Франции, Германии, Америке, Англии в начале XX века показали, что концерты русского оркестра имеют за рубежом триумфальный успех не экзотикой внешнего вида, а необычайно разнообразным и неповторимым в других видах музыки тембром – красочно-серебристыми тонами тремолирующих домр и балалаек, их редкой, вместе с гусями, ударными инструментами, в частности, такими исконно русскими музыкальными орудиями, как бубен, деревянные ложки и т. д., ритмической четкостью при исполнении энергичной музыки, тонкостью, а главное – разнообразием тембровой палитры. Особенно это стало заметным при введении в состав оркестра в 1920-е годы группы гармоник, впоследствии деревянных духовых – флейты и гобоя, которые в окружении русских инструментов обрели характер звучания исконно национальных жалейки и брелки. Посредством русских инструментов иностранная публика гораздо глубже и полнее оценивает не только своеобразие русских народных песен и танцев в их обработках, но и русской национальной классики. Уже когда андреевский оркестр исполнял в начале XX века «Хор поселян» из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Осеннюю песню» из цикла «Времена года» П. И. Чайковского, согласно отзывам прессы, многие слуша-

тели по-настоящему могли оценивать своеобразие русской музыки, чем при звучании привычных в Европе академических музыкальных инструментов.

Не случайно по образцу русского оркестра под управлением В. В. Андреева, аналогичные домрово-балалаечные коллективы стали появляться во многих странах мира, они стали важным средством пропаганды здесь русского национального искусства. Посредством академических национальных русских инструментов зарубежному слушателю становятся понятнее и доступнее многие шедевры русской музыки. Наряду с этим, по образцу русского оркестра стали создаваться оркестры национальных инструментов не только в странах бывшего Советского Союза, но и во многих иных государствах.

Более полное уяснение этих терминов и понятий представленного Словаря, как представляется, поможет лучше осознать основные направления в разработке концепции направлений развития национального академического музыкально-исполнительского искусства средствами национальных народных инструментов.

Примечания

¹ Более подробное обоснование и разъяснение терминов словаря см. в книгах автора: 1) Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с. 2) Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с. 3) Имханицкий М. И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2004. – 276 с. 4) Имханицкий М.И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2008. – 370 с.

² Термин «passport» (фр.) – документ, содержащий не только сведения о личности его владельца, но и основные показатели, характеристики любого предмета или явления (в обиходе, технике, оборудовании и т.п.).

³ Данная система охватывает музыку от величайших творений И. С. Баха вплоть до сложнейших современных произведений симфонической, оперно-балетной и камерно-инструментальной и хоровой музыки.

⁴ Начиная от творчества М. И. Глинки, впервые поднявшего национальное музыкальное искусство до уровня самых высоких достижений всей академической музыкальной культуры, развитое в творчестве А. С. Даргомыжского, композиторов «Могучей кучки» – М. А. Балакирева, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, а впоследствии С. В. Рахманинова, А. К. Лядова, А. К. Глазунова, вплоть до произведений С. С. Прокофьева, И. Ф. Стравинского, Г. В. Свиридова, Д. Д. Шостаковича, Р. К. Щедрина и многих других композиторов, внесших крупнейший вклад в развитие всей мировой культуры.

⁵ Термин «группа» подразумевает, согласно, например, наиболее авторитетному «Словарю русского языка» С. И. Ожегова, не только несколько объектов (предметов, людей, животных). Другое значение термина «группа» – совокупность людей, вне зависимости от их численности, объединенных общностью интересов, вида деятельности и т. д. Например,

«ударная группа войск», «общественные группы» и проч.

⁶ Когда мы говорим: «народ не понимает эту группу людей», то какую-то огромную общность, преобладающую группу оцениваем именно в качестве народа и подразумеваем, что другая определенная группа людей уже к народу в этом социальном смысле не относится и ему противостоит. Когда в известных словах В. И. Ленина о декабристах подчеркивалось, что «страшно далеки они были от народа», то подразумевалось, что декабристы к категории «народ» в этом понимании социальных групп общества не относились. Возьмем пример из области литературы. Если, к примеру, автор публицистической статьи в периодической прессе пишет о «группе олигархов, которые после 1990 г. разорили народ страны», то подходит к термину «народ» не с точки зрения демографа, который, прежде всего, будет подсчитывать все население этой страны, безотносительно к его составу. Автор статьи, противопоставляя социальные группы «народ» и «олигархи», неизбежно вносит оценочный элемент. Понятие «народ» он рассматривает с позиций политолога или же социолога. Тем самым в обществе выделяется два сообщества, социума. Первое в цитированном предложении – группа олигархов – к понятию «народ» здесь не только не относится, но и ему противопоставляется. Конечно, эта первая группа людей оказывается значительно меньшей, чем вторая, но важно, что и одно, и другое – это именно социальные группы в государстве. Когда великий русский поэт А. Блок в художественном смысле противопоставлял понятия «народ и интеллигенция», то также подразумевал под понятием «народ» подавляющее большинство в отечественном обществе. Но этим понятием он никак не определял всех жителей страны. В понимании термина «народ» как доминирующей части общества, не входящей в тот или иной вид элиты, важно, что элиты в разных сферах деятельности разные. Маршал, играющий на баяне, при том, что он, несомненно, относится к военной элите, никак не входит в элиту музыкальную (как баянист он – представитель массы музыкантов-любителей, «народа»). А скрипач, студент музыкального вуза или филармонии, призванный на фронт в должности рядового (например, в годы Великой Отечественной войны), при том, что он – представитель музыкальной элиты, не будет элитой воинской. Конечно, сегодня явно устарело известное положение марксистско-ленинской идеологии, согласно которому под народом подразумевались лишь «те классы и слои, которые по своему объективному положению способны участвовать в решении задач прогрессивного развития общества» (Народ. – Советский энциклопедический словарь. М., 1984, с. 858). В соответствии с этим, то или иное общество разделялось тогда на «народ» и «эксплуататорские классы». Однако и в наши дни социальное понимание преобладающей части общества, которую мы оцениваем как «народ», осталось.

⁷ Музыкальная энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Совет. энцикл. : Совет. композитор, 1976. – Т. 3: Корто – Октябрь. – Стб. 898.

⁸ Здесь происходит путаница со складками, из которых состоит мех – боринами. Их количество на русских гармониях, например, ливенках, может доходить до сорока.

⁹ Термин «гармошка» с позиций высокообразованного академического, элитарного искусства порой имеет несколько пренебрежительный характер (к примеру, в выражении «Это не баян марки «Юпитер», а какая-то гармошка»). Между тем в русском фольклоре термин «гармошка»,

согласно данным фольклористики, носит ласковый, любовный оттенок (например, в словах популярной песни «Если б гармошка умела все говорить не тая»).

¹⁰ Более подробно об этом см.: Имханицкий М. И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2004. – С. 9-17.

¹¹ Более подробно об этом см.: Имханицкий М. И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2004. – С. 9-17.

¹² От древнеславянского термина «баять» произошло и имя мифического певца сказителя Бояна. От термина «баять» произошли и такие термины, как «краснобай», даже «кот-баюн» и т. п.

¹³ Аккордеон намного шире баяна вошел в систему любительского обучения кружков и студий, детских и вечерних музыкальных школ, педагогических училищ и вузов, колледжей и вузов культуры и т.д.

¹⁴ Имханицкий М. И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России. – М: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2008. – С. 47-48.

¹⁵ Ритмоформулы ее басо-аккордового чередования стали незаменимой основой фортепианного сопровождения в русской музыкальной классике первой половины XIX века. – году.

¹⁶ Эти изображения приведены в изд.: Имханицкий М. И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2008. – С. 51-55.

Ю. Е. Бойко

Куда идти народным инструментам?

Совершенствование музыкального инструментария – процесс диалектически закономерный. Развивается он во взаимосвязи инструмента и самой музыки. В статье автор обозначает ряд остро стоящих вопросов в этом проблемном поле: насколько народны «народные инструменты», тенденции к их унификации, поиски новых средств и красок в оркестрах и ансамблях народных инструментов, вопросы оригинального высокохудожественного репертуара.

Ключевые слова: народный инструментарий, тенденции унификации, академизация, оркестр русских народных инструментов, транскрипция академической музыки.

Yuriy E. Boyko

Where to go folk instruments?

The improvement of musical instruments – the process dialectically natural. It develops in the relationship between the instrument and the music. In the article the author refers to a number of acute issues in this problem field: how folk “folk instruments”, the tendency to unify them, the search for new tools and paints in orchestras and ensembles of folk instruments, the questions of the original artistic repertoire.

Keywords: folk instrumentation, trends unification, the founding of the orchestra of Russian folk instruments, transcriptions of classical music.

Процесс совершенствования музыкального инструментария начался в незапамятные времена и продолжается в наши дни. На всем своем протяжении этот процесс шел во взаимосвязи инструмента и музыки, которая также развивалась и совершенствовалась. Во всех известных нам сферах музицирования именно развивающаяся музыка предъявляла свои требования к инструментарию, что вызвало, в частности, бурное развитие конструкции аэрофонов. Новейшие сферы музицирования – джаз, эстрадная и рок-музыка – дали новый толчок к усовершенствованию и изобретению инструментов.

Естественно, что все эти сферы музицирования с их инструментарием существовали и существуют отнюдь не в строгой изоляции друг от друга. Композиторы постоянно обращаются к образцам народной музыки, обрабатывая и претворяя ее в своем творчестве; параллельно происходит обратный процесс народной обработки композиторской музыки, более известный как фольклоризация. Аналогично и с инструментарием: отдельные композиторы используют некоторые народные инструменты (главным образом, ударные с неопределенной высотой звука), а в традиционной музыке многих народов прочно утвердились такие изначально академические инструменты, как аккордеон и кларнет (реже баян, труба, саксофон), не

говоря уж об инструментах, имеющих параллельный традиционный и академический статус, – мандолине, гитаре, скрипке.

Упомянутые процессы представляются нам вполне естественными, в отличие от процесса искусственного, о котором речь пойдет далее. Мы имеем в виду деятельность В. В. Андреева – сферу музицирования, не имеющую названия, четко и однозначно ее репрезентирующего. Ее самоназвание, восходящее к понятию «народный инструмент» (а также сленговое отпочкование «народник»), служит причиной ее смешения с подлинно народной музыкой; в действительности сфера эта имеет больше точек соприкосновения с музыкой академической¹. Это последнее обстоятельство определяет направление совершенствования народного музыкального инструментария – возможность исполнения на этих инструментах любой другой музыки, кроме народной. Этим обусловлено, в частности, появление усовершенствованных хроматических гармоник, в то время как для исполнения традиционной музыки вполне совершенна диатоническая в своей основе гармонь-хромка.

Итак, первое требование, предъявляемое к усовершенствованному инструменту, – хроматический темперированный звукоряд. Каким бы ни был звукоряд традиционного инструмента – от пентатонного до микрохроматического – он непременно приводится в соответствие с европейским академическим стандартом. С этой целью появляются дополнительные клавиши (и, соответственно, «голоса» на гармониках), дополнительные ладки на грифных хордофонах, дополнительные струны и всевозможные переключатели тональностей на безгрифных хордофонах, дополнительные грифные отверстия и клапаны на аэрофонах; зафиксирован даже факт использования на усовершенствованном «народном» инструменте кулисного механизма². Что касается инструментов с изначально микрохроматическим звукорядом, то их «улучшение» оборачивается обеднением звукоряда (например, изъятие «лишних» ладков на азербайджанском таре³).

Особняком стоит экспериментальный чонгури с четвертитоновым звукорядом конструкции С. Тамаришвили, на котором «исключалась возможность исполнять музыку других народов»⁴. Здесь возникают два вопроса. Во-первых, так ли уж «заказана» этому инструменту музыка других народов (а также академическая)? – можно, конечно, испытывая некоторые неудобства, не использовать в игре дополнительные четвертитоновые ладки. Во-вторых, насколько четвертитоновый звукоряд характеризует грузинскую музыку? Сам факт попытки, пусть даже неудачной, приспособить инструмент конкретного народа к исполнению музыки других народов (и, очевидно, не только ее; напомним, что речь идет об «исключении возможности...») говорит о тенденции к унификации, которую К. Вертков считает правильной⁵.

Цели приспособления народных инструментов к исполнению академической музыки служат и многочисленные изменения конструкции традиционного инструментария. Увеличивается число струн хордофонов, как грифных, так и безгрифных.

«Родные» колки заменяются скрипичными или гитарными. Инструменты, которые формально можно причислить к грифным (в том смысле, что исполнительский процесс на них предполагает укорочение струн), получают скрипичный гриф, в том числе и такие, которые в принципе не имеют никакого подобия грифа (например, эстонский хийуканнель⁶). Зафиксированы отдельные случаи изменения формы и материала резонансной деки.

Весьма кардинально изменяется конструкция аэрофонов, особенно шалмеев. Во многих самодельных ансамблях, претендующих на вывеску «фольклорный», пищики жалеек заключены в капсулы, как у средневекового европейского крумхорна. Звук на такой жалейке может извлечь любой, впервые взявший в руки инструмент; в самодельных ансамблях на ней часто играют женщины, в то время как русская пастушеская традиция – мужская. В сфере академизированного музицирования оригинальные пищики жалеек практически повсеместно заменяются мундштуками и тростями от гобоя или кларнета. Доходит даже до того, что усовершенствованный народный инструмент может иметь альтернативные конструкции, относящие его к разным классам по систематике Хорнбостеля – Закса. Таковы жалейки конструкции Г. Любимова (с кларнетными мундштуком и тростью⁷) и неизвестного изобретателя (с гобойной тростью и раструбом, как у английского рожка⁸).

Академизации народных инструментов сопутствует также их тембровое «облагораживание», приведение их звучания в соответствие с академическим звукоидеалом. Звучание баяна и аккордеона все более приближается к органному, причем копируется (и довольно успешно) тембр не только родственных гармонике язычковых регистров органа, но и более далеких по природе звука лабиальных. Тембр щипковых хордофонов приближается к академическому гитарному (чему способствуют, в частности, нейлоновые струны на андреевской балалайке), бандуры – к клавишину. С этой же целью на белорусских усовершенствованных цимбалах применяются мягкие палочки. Однако наиболее яркие плоды такого усовершенствования ощутимы на инструментах, имеющих аналоги в симфоническом оркестре. Смычковые хордофоны любого народа звучат, как ухудшенные копии скрипки, лабиальные аэрофоны – поперечной флейты, шалмеи – гобоя и кларнета, амбушюрные аэрофоны – оркестровой «меди», накры, нагора и пр. – литавр. По существу, перечисленные инструменты повторяют путь развития и реконструкции, пройденный их академическими аналогами. По-видимому, это обстоятельство и побудило апологетов академизации народных инструментов отказаться от подобных экспериментов (например, Н. Фомина с гудками⁹ и накрами¹⁰) и использовать готовые академические инструменты – флейту и гобой в русском андреевском оркестре¹¹, скрипку вместо гиждака и кеманчи¹² и т. д.

Своеобразным путем пошли создатели литовского национального концертного инструмента бирбине. По существу, от традиционного прототипа не осталось ничего, кроме названия: изменены материал и параметры ствола, количество

грифных отверстий, традиционный пищик заменен кларнетными мундштуком и тростью. Однако от непрременных для усовершенствованных аэрофонов клапанов создатели инструмента принципиально отказались¹³. В результате чистота строя – одно из главных требований, предъявляемых к академическому инструменту, – оставляет желать лучшего, да и по технической подвижности, судя по репертуару лучшего бирбиниста Литвы В. Тяянскаса (значительно преобладают пьесы лирического характера), заметно уступает своим академическим аналогам – кларнету и сопрано-саксофону¹⁴.

Фольклорной альтернативой процессу усовершенствования народных инструментов служит процесс развития инструмента в самой традиции. Как уже отмечалось, народная и академическая музыкальные культуры не находятся в строгой изоляции друг от друга, что сказывается, в частности, и на инструментарии. Один из наиболее ранних и известных примеров – усовершенствованная В. Андреевым балалайка с хроматическими ладками, давно и окончательно вытеснившая доандреевскую диатоническую. Однако хроматизация балалайки не повлияла на принципиально диатоническое мышление народных музыкантов, использующих довольно ограниченный круг тональностей. Хотя в первой октаве диапазона балалайки с гитарным (мажорно-трезвучным) строем и используются все 12 звуков, они представляют собой лишь теоретически выведенный суммарный звукоряд всех зафиксированных наигрышей во всех употребительных балалаечниками тональностях.

Двумя разными путями пошла хроматизация народной и академической бандуры. И та, и другая ориентированы на прочно утвердившийся на академической эстраде аналог бандуры (в том смысле, что оба инструмента являются безгрифными хордофонами) – арфу. Конструкция академической бандуры полностью совпадает с таковой у арфы Г. Хохбруккера (диатоническая настройка плюс повышение каждой струны на полтона с помощью перестроечного механизма, причем совпадает даже исходная тональность перестроенных струн – ми-бемоль-мажор) и с точки зрения академической музыки (арфа С. Эрара) устарела уже с момента своего появления. Традиционные кобзари в настоящее время пользуются инструментами, совпадающими по конструкции с экспериментальной арфой Ж. Б. Лиона (независимо от последней?) – струны в двух пересекающихся плоскостях. Разница лишь в том, что на лионовской арфе в каждой плоскости целотонная гамма, в то время как на традиционной бандуре в одной плоскости диатонический звукоряд (не обязательно до-мажорный), в другой – дополняющая пентатоника. В результате диатоническая основа на той и на другой бандуре сохраняется, но с той разницей, что для извлечения хроматизма академическому бандуристу приходится переносить руку со струн на тональные переключатели, в то время как кобзарю достаточно перенести руку в зону перекрещивания струн¹⁵.

Диатоническими в своей основе, несмотря ни на широкое проникновение в традицию хроматических гармоник, остается мышление гармонистов. Показательно,

что традиционным инструментом многих народов Европы стал не баян (известный на Западе как кнопочный аккордеон), правая клавиатура которого не имеет аналогов среди традиционных гармоник, поскольку каждый ее ряд строится по чуждому народному мышлению уменьшенному септаккорду¹⁶, а именно пиано-аккордеон¹⁷. Белые клавиши его правой клавиатуры, унаследованной от органа и клавесина и донесшей до наших дней примат диатоники, оказался идентичным многим системам диатонических однорядных гармоник, благодаря чему аккордеон трактуется народными музыкантами подобно им. На Северном Кавказе в последнее время получила распространение разновидность аккордеона, которую можно характеризовать как компромиссную между традиционным и академическим инструментами. Отличия этого инструмента от «классического» аккордеона сближают его с традиционными гармониками: поверхности белых клавиш слегка закруглены, а их мензура меньше аккордеонной; форма и способ крепления грифа, как у народных гармоник (на расстоянии от тыльной стороны корпуса и под прямым углом к нему)¹⁸, что позволяет убрать большой палец правой руки под гриф и играть преимущественно четырьмя пальцами.

При всей «аккордеонизации» народной музыки Европы хроматические гармоник в России так и не стали традиционными инструментами, Несмотря на то, что звукоряд правой клавиатуры хромки, хотя и не во всех октавах, содержит 10 ступеней, а петербургской минорки – все 12, трактуются эти инструменты народными музыкантами все же диатонически. Хроматическое изменение звуков происходит «автоматически», в составе готовых аккордов левой клавиатуры.

Академизация народного инструментария естественно (насколько этот термин применим к искусственному и вторичному явлению, именуемому в парамузыковедческих кругах «народно-оркестровым жанром») привела к созданию оркестров «народных» инструментов. При всех притязаниях этих оркестров на национальную самобытность все же следует признать, что ориентиром для них послужил симфонический оркестр (общий принцип формирования партитуры, выбор смычкового хордофона в качестве основного инструмента), отчасти неаполитанский (выбор в качестве основного инструмента плекторного хордофона¹⁹). Это обстоятельство предопределило еще одну цель усовершенствования народных инструментов – формирование оркестровых семейств с их неизбежной унификацией. Последней способствовало и то обстоятельство, что наряду с инструментальными мастерами – представителями той или иной республики и/или этноса – в процессе усовершенствования приняли участие, к примеру, такие одиозные фигуры, как армянин А. Петросянц и украинец С. Диденко, сконструировавшие оркестровые хордофоны для всех республик Средней Азии: «вам – такие, вам – такие, а вам – такие». В результате грифные хордофоны, составившие основу многих национальных оркестров, отличаются друг от друга только формой корпуса и материалом резонансной деки (дерево или кожа), а туркменский

оркестр вообще позаимствовал группу гиджаков у узбекского²⁰. Еще меньше отличий у оркестровых цитр и цимбал, а также у аэрофонов.

Главный параметр, по которому происходит унификация грифных хордофонов – строй. При всем богатейшем разнообразии народных строев, даже в пределах инструментария одного этноса, и – более того – одного инструмента, строи оркестровых инструментов за редкими исключениями подчинены одному принципу – равноинтервальной настройке при количестве струн – три или четыре. Все они сведены в прилагаемую таблицу:

Разновидность ²¹	Строй	Названия инструментов
Пикколо	$h^1-e^2-a^2$ $d^1-a^1-t^2$ $c^1-g^1-d^2-a^2$	домра ²² , дала-фандыр чунири домра, мандолина
Прима	$e^1-e^1-a^1$ $d^1-d^1-g^1$ $e^1-a^1-d^2$ $d^1-a^1-e^2$ $a-d^1-g^1$ $g-d^1-a^1-e^2$	балалайка агач-кумуз домра, дала-фандыр чунири кобыз домра, мандолина, кеманча, гиджак, рубаб
Секунда	$a-a-d^1$ $h-e^1-a^1$ $g-d^1-a^1$	балалайка домбра чунири
Альт	$e-e-a$ $e-a-d^1$ $d-a-e^1$ $c-g-d^1$ $c-g-d^1-a^1$	балалайка домра, домбра, дала-фандыр чунири кобыз домра, мандолина
Тенор	$H-e-a$ $G-d-a$ $G-d-a-e^1$	рубаб ²³ пандури, чунири домра, мандолина, гиджак
Бас	$E-A-d$ $G-d-a$ $D-A-e$ $C-G-d-a$	балалайка, домра, домбра, чонгури, чунири, дала-фандыр агач-кумуз агач-кумуз домра, мандолина, кеманча, гиджак, дутар, домбра, кобыз
Контрабас	E_1-A_1-D E_1-A_1-D-G	балалайка, чонгури, чунири, дала-фандыр домра, мандолина, кеманча, гиджак, дутар, домбра, кобыз

Полный комплект из семи разновидностей имеет только группа домбр²⁴, остальные – от четырех до шести. Между тем, симфоническому оркестру вполне хватает четырех разновидностей смычковых. В промежуточных и сверхвысоких разновидностях нет необходимости, поскольку эти инструменты обладают широким диапазоном, в то время как диапазон ни одного из усовершенствованных «народных» инструментов не достигает скрипичного и тем более виолончельного. У инструментов-пикколо ладки расположены настолько тесно, что эти инструменты, даже в руках музыкантов с тонкими пальцами, не достигают верхнего предела диапазона скрипки. Не спасает положения и оснащение инструментов сопрановой тесситуры дополнительными ладками – такими же тесными, как на инструментах пикколо. Кроме того, верхний регистр сопрановой²⁵ домры звучит довольно сухо, на скрипке некоторая «зжатость» звука появляется значительно выше, чем на домре.

Такое обилие тесситурных разновидностей неизбежно приводит к условности границ между ними. Например, кобыз-приму следовало бы отнести по своей тесситуре к группе «секунды», поскольку он настроен даже на тон ниже, чем домбра, обозначаемая как «прима II» (т. е., секунда). В одном и том же грузинском оркестре один и тот же строй имеют инструменты с разными тесситурными обозначениями: пандури-тенор и чунири-бас.

Количество интервальных соотношений строев усовершенствованных «народных» инструментов по сравнению с их традиционными прототипами довольно ограничено. Это строи: унисонно-квартвовый, трехструнные квартвовый и квинтовый, четырехструнный квинтовый. Преобладает последний как оптимальный для инструментов альтово-сопрановой тесситуры (по диапазону и аппликатурному заполнению интервала между соседними струнами). Он же, хотя и с некоторыми технико-исполнительскими сложностями, приемлем и для инструментов басово-теноровой тесситуры. У контрабасов к этому перечню добавляется четырехструнный квартвовый строй²⁶, сообразно мензуре инструмента. Названные строи имеют максимум два различных звуковысотных положения (кроме секунды, тенора и контрабаса), т. е. налицо значительная степень стандартизации. Вспомним, что традиционный инструментарий в большинстве своем не имеет звуковысотного стандарта настройки. Прослеживаются два истока оркестровых строев: симфонический и русский андреевский оркестры, причем преобладает первый. Наименее рациональный строй второго оркестра – балалаечный унисонно-квартвовый²⁷ – зафиксирован лишь у дагестанского агач-кумуза-примы. Как и у балалайки, это один из многочисленных народных строев²⁸.

Кроме описанных, в национальных оркестрах имеется и ряд строев, не теряющих связи с традицией-источником. Сохранили в оркестрах двухструнный квартвовый строй народные инструменты теноровой тесситуры – домбра и кобыз, получившие соответствующие уточняющие регистровые обозначения: «домбра-те-

нор»²⁹ и «дугар-тенор типовой»³⁰. Количество струн и строй унаследовали от своих традиционных прототипов домбры пикколо и прима I, дугары прима, секунда и альт. Строи, близкие традиционным, утвердились в грузинском оркестре: мажорно-трезвучный на трехструнном пандури прима и альте, мажорно-квартсекстаккордовый с удвоенной квинтой на четырехструнном чонгури-прима. Последний является одним из многочисленных строев традиционного чонгури³¹. Так же настраивается и экспериментальная четырехструнная балалайка-тенор, используемая в оркестре хора им. М. Пятницкого³². В. Попонов связывает этот строй с русской семиструнной гитарой. Добавим, что он является одним из наиболее употребительных на банджо, причем в чисто русском происхождении этого строя заставляет усомниться тот факт, что его используют не только в России, но и на родине джаза – в США.

Своеобразна ситуация с таром. Как известно, инструмент с таким названием бытует у нескольких народов Кавказа. В Атласе имеется информация по оркестровым разновидностям тара только в армянском оркестре, согласно которой они утратили бурдонные и звонкие внегрифовые струны своего традиционного прототипа, но сохранили квинто-квартвовый строй его основных струн, укорачиваемых при игре³³. Информацию о количестве струн оркестровых таров (8-9 у пикколо, 8 у примы, по 6 у баритона и контрабаса³⁴) очевидно следует понимать как наличие двух-треххорных струн. Об оркестровом использовании тара в других республиках известно лишь то, что в Азербайджане «тар – сольный, ансамблевый и оркестровый инструмент», а про Дагестан, размеренным некрасовским амфибрахией сообщает: «В оркестре на таре играют по нотам»³⁵.

Направленность усовершенствования народных инструментов в сторону образования семейств прослеживается и в отношении других типов инструментов: безгрифных хордофонов, аэрофонов, гармоник и пр. Аналогами этих семейств в оркестрах других типов (симфоническом, духовом, джазовом) являются лишь семейства аэрофонов. В некоторой степени оправдано образование семейств кантеле- и цимбаловидных хордофонов ввиду относительно небольшого диапазона каждого из этих инструментов в отдельности (хотя современные венгерские цимбалы, на которых играют и традиционные музыканты, имеют диапазон 4-5 октав), в меньшей мере – семейства оркестровых гармоник. Диапазон единственной правой клавиатуры последних – 3 октавы, за исключением примы со стандартным диапазоном баяна – свыше 4 октав. Однако наибольшие сомнения в целесообразности образования такого семейства вызывает не столько диапазон, сколько другой фактор – соотношение тесситур членов семейства. Вспомним, что в большинстве известных нам инструментальных семейств эти соотношения либо кварто-квинтовые (саксгорны, саксофоны, барочные блок-флейты, а также экспериментальное скрипичное семейство «Хатчинс-октет») и большинство семейств грифных хордофонов в национальных оркестрах; сюда же примыкают неполные семейства – гобой с английским рожком, большая и альтовая флейты), либо октавные (большая и малая

флейты, фагот и контрафагот). В семействе оркестровых гармоник эти соотношения резко сужены: нижняя граница диапазона альтя всего на полтона ниже, чем у примы, а тенор на тон ниже альтя³⁶.

Тотальная тенденция к образованию семейств практически всех инструментов, несмотря на большой диапазон и полноту фактуры в условиях сольного исполнительства, не обошла стороной и бандуру. При таком диапазоне возникают сомнения, если не в целесообразности образования семейства, то, как минимум, в обозначениях разновидностей согласно певческим голосам: альт с диапазоном G_1-d^3 , бас – C_1-e^3 ³⁷. Кроме того, учитывая относительную слабость звучания нижних струн бандуры, защищаемых у шейки, трудно поверить в способность контрабасовой бандуры с диапазоном A_2-A дать прочный фундамент оркестровому звучанию (для чего, собственно, и изобретаются контрабасовые инструменты). Иллюстрации 138-141 Атласа (если они верно передают соотношение размеров разновидностей бандуры) лишь подтверждают высказанное сомнение.

Образование оркестровых семейств повлекло за собой дальнейшее изменение конструкции инструментов-прототипов, как правило, с тенденцией к стандартизации. Число струн оркестровых грифных хордофонов, независимо от их числа у традиционных инструментов, сведено к трем-четырем. При этом, естественно, «лишние» струны (как, например, короткая струна народного чонгури, колок от которой крепится к середине грифа, или уже упоминавшиеся звонкие и бурдонные струны тара) изымаются. Изначально двухструнные инструменты в своих оркестровых разновидностях приобретают дополнительные струны, в результате чего, например, возникает несоответствие между названием инструмента (дутар – букв. «двухструнный») и количеством струн (у басового и контрабасового дутара их четыре). На фоне этой тенденции несколько странным представляется двухструнный агач-кумуз-альт, в то время как прочие его оркестровые разновидности, а также традиционный агач-кумуз – трехструнные³⁸.

Об ориентации на академический инструментарий говорит также использование на усовершенствованных «народных» инструментах некоторых его деталей, особенно на низких разновидностях. Практически все басовые и контрабасовые смычковые хордофоны имеют соответственно виолончельный и контрабасовый гриф, а некоторые заимствуют у академических инструментов еще и колки. Характерную форму бас-кларнета позаимствовал контрабасовый бирбине, у вилепилля-баса имеется «эс» от бас-блокфлейты³⁹. Из других изменений конструкции, не связанных с академическим инструментарием, но иллюстрирующих тенденцию к стандартизации, отметим баянную правую клавиатуру на всех разновидностях оркестровых гармоник (при отсутствии левой), а также ее перенос на усовершенствованную белорусскую колесную лиру.

Надо сказать, что не все академизированные народные инструменты идут до конца по пути стандартизации (хроматизации, темперации и т. д.). Помимо уже

упоминавшегося бирбине (принципиально без клапанов) укажем на семейства диатонических кокле⁴⁰ и контрабасовый канклес с девятиступенным звукорядом⁴¹. Причем остальные представители семейства канклес – хроматические с переключателями тональностей. Диатоническим является и семейство русских звончатых гуслей⁴². С позиции оркестрового музицирования строй этих инструментов имеет серьезный недостаток: они «тянут назад» весь оркестр в отношении круга употребляемых тональностей. К таким инструментам вполне применима поговорка: «От ворон отстали и к павам не пристали» (хотя, по большому счету, ко всем академизированным «народным» инструментам – тоже).

Некоторые оркестровые разновидности «народных» инструментов характеризуются изменением способа звукоизвлечения инструмента-прототипа. На басовой и контрабасовой балалайках играют плектром (напомним, что традиционные балалаечники лишь изредка используют плектр или его эрзац для имитации мандолины), в результате чего эти инструменты отличаются от соответствующих разновидностей домр только формой корпуса. Применяется плектр и на оркестровых гуслях, в то время как на их народном прототипе играют бряцанием правой рукой с глушением ненужных струн левой. Совершенно идентичен гуслям по морфологии и способу игры традиционный литовский канклес, однако по струнам его контрабасовой разновидности ударяют молоточком, похожим на фортепианный. По существу, такие инструменты с измененным способом звукоизвлечения (М. Хай метко назвал их «инструментами-мутантами») теряют право на названия своих прототипов.

Традиционной музыке известны не столько аналоги, сколько альтернативы оркестровым семействам. Изредка встречаются октавные соотношения родственных аэрофонов (владимирские рожки – визгунок и бас, зурна и бороза у донских армян), однако соотношение их партий не унисонно-октавное и не аккордово-гармоническое, как в оркестрах, а гетерофонное. Известны случаи применения в традиционных инструментальных капеллах виолончели и контрабаса, однако при этом присутствие в ансамбле скрипки необязательно, а сами эти басовые инструменты часто отличаются от академических по конструкции и способу звукоизвлечения. На Гуцульщине на виолончели играют, ударяя на сильную долю по струнам (с преобладанием нижних) неким подобием смычка с ремнем вместо волоса, которое исполнитель держит в правой руке, а на слабую – зашпиывая струны (с преобладанием верхних) подобием плектра, которое исполнитель держит в левой руке. В литовском ансамбле традиционной музыки «Дуя» имеется *kontrabasas*, отличающийся от своего симфонического аналога меньшими размерами (при сохранении характерной виольной формы) и строем: C-D-G. Как видим, эти изменения в конструкции и способе звукоизвлечения носят индивидуальный, присущий только данной народно-инструментальной культуре характер, в противоположность тотальной стандартизации оркестрового инструментария.

Что касается академической альтернативы оркестровым семействам «народных» инструментов, то в симфоническом оркестре принцип оркестрового семейства, не в пример различным национальным оркестрам, не возведен в абсолют. Не представляет собой семейства группа медных духовых, несмотря на то, что, например, труба и тромбон, хотя и конструктивно различны, но близки по тембру и находятся между собой в октавном соотношении. Более того: из всего существовавшего в прошлом семейства тромбонов в симфоническом оркестре прочно утвердился лишь теноровый (а также усовершенствованный, но соответствующий ему по строю тенор-басовый), остальные его разновидности встречаются в ансамблях старинной музыки (а то и вовсе являются лишь музейными экспонатами⁴³). Из разновидностей трубы изредка применяется для исполнения музыки эпохи Барокко труба-пикколо, причем не обязательно в ансамбле с обычной трубой. Так и осталась «на бумаге» предложенная Н. А. Римским-Корсаковым альтовая труба, партию которой композитор писал в расчете на тесситуру обычной трубы, предполагая лишь более плотное звучание нижнего регистра. Полные семейства деревянных духовых можно встретить лишь в старинных партитурах. В симфоническом оркестре утвердились лишь по два-три представителя каждого вида. Наконец, в принципе не образует семейства ближайший академический аналог бандуры – арфа.

Всякий оркестр характеризует ведущая группа, одна-две контрастирующих и украшающая. Главное требование к ведущей группе, обеспечивающей иллюзию национальной самобытности, – ее формирование на основе традиционного прототипа. Как правило, это хордофон. Если основополагающий инструмент традиции – щипковый или плекторный, то общее звучание оркестра невольно «притягивается» к неаполитанскому. Если же основополагающий инструмент традиции – скрипка или иной смычковый хордофон, то возникают более серьезные проблемы. Скрипка «тянет за собой» полную пересадку смычковой группы симфонического оркестра, каковым, по существу, и становится оркестр, первоначально задуманный как национальный. Именно так и произошло с молдавским оркестром⁴⁴ и с одним из вариантов украинского⁴⁵. Кроме того, скрипки имеются в эстонском⁴⁶ и другом варианте украинского оркестра⁴⁷. Однако наиболее распространенным «индийским гостем»⁴⁸ в национальных оркестрах является контрабас. По-видимому, усовершенствованные «народные» инструменты некоторых регионов неспособны дать прочный фундамент оркестровой звучности. Согласно информации Атласа, контрабасы имеются в карельском⁴⁹, эстонском⁵⁰, втором варианте украинского⁵¹ и туркменском⁵² оркестрах. В последнем басовая группа укреплена еще и виолончелями. Что касается других традиционных аналогов скрипки, то на их основе в принципе не может получиться ничего, кроме ухудшенной копии струнной группы симфонического оркестра – вспомним неудачный эксперимент Н. Фомина с гудками.

Если ведущей группе удастся избежать прямого аналога симфонического оркестра, то контрастирующая группа либо недостаточно контрастирует ведущей (т. е., не выполняет свою прямую функцию), либо приближает звучание оркестра к симфоническому. Наиболее яркий пример первого случая (насколько вообще определение «яркий» применимо к недостаточному контрасту) – домры и балалайки в русском андреевском оркестре. Первоначально задуманная как контрастирующая балалаечной, домровая группа не только сравнялась с ней по тембру (чему способствовал перенос тремоло с домр на балалайки, несмотря на пальцевой способ звукоизвлечения на последних, а также упомянутая идентичность басовых и контрабасовых разновидностей), но и, благодаря своей большей мелодической подвижности, выдвинулась на ведущую роль, сохранив написание вверху партитуры.

Во втором случае тембровый контраст обеспечивается, но происходит сближение звучания оркестра с симфоническим за счет «притягивания» усовершенствованных народных аэрофонов к деревянно-духовой группе. Создатели многих национальных оркестров разделили в общем верное мнение К. Верткова о том, что «народные духовые инструменты с большим трудом поддаются усовершенствованию»⁵³, и просто решили не «изобретать велосипед», а напрямую использовать симфоническое «дерево». В типовой партитуре русского андреевского оркестра прочно утвердились флейта и гобой; аналогичную информацию по другим национальным оркестрам дает Атлас: флейта в эстонском и молдавском оркестрах⁵⁴, гобой в белорусском и карельском⁵⁵, кларнет в белорусском, карельском⁵⁶, эстонском, молдавском⁵⁷ и двух разновидностях украинского оркестра⁵⁸. Странно, что создатели национальных оркестров обошли своим вниманием фагот: ни в качестве характерной тембровой краски, ни в качестве баса для духовой группы он не используется. Более оправдано отсутствие в этих оркестрах симфонической «меди»: эта группа способна подавить своей мощью любые группы и инструменты, за исключением разве что зурны. Лишь в молдавском оркестре встретилась труба⁵⁹ – по-видимому, сказалось воздействие проникновения трубы в традиционную музыку некоторых народов Европы. На соответствующем тематическом материале она способна создать национальный колорит. Но лучше всего с этой задачей мог бы справиться сопрано-саксофон, достаточно адекватно передающий звучание многих традиционных аэрофонов. Не случайно он получил распространение в ладом джазе.

Контрастной является и группа щипковых или плекторных хордофонов по отношению к смычковым, однако последние, как уже отмечалось, максимально «притягивают» национальный оркестр к симфоническому. Практически единственное сочетание групп, не вызывающее прямых ассоциаций с ним, – ведущая группа щипковых или плекторных хордофонов и контрастирующие им гармоники. Однако

здесь имеется опасность «единого рецепта» для национальных оркестров тех регионов, где гармоники бытуют в качестве традиционных инструментов.

Неоднозначно дело обстоит с украшающей группой. Казалось бы, народные ударные инструменты наилучшим образом передают тот национальный колорит, ради которого и создавались оркестры «народных» инструментов. Тем не менее, эти инструменты либо безуспешно конкурируют с пришельцами из симфонического оркестра, либо полностью уступают им свое место. В партитурной схеме русского андреевского оркестра, название которой – «Большой смешанный оркестр художественной самодеятельности» – явно претендует на универсальность, ударная группа симфонического оркестра представлена в полном составе, но традиционным ударным инструментам места не нашлось⁶⁰. Те же инструменты, за исключением колокольчиков, фигурируют в партитурной схеме конкретного исполнительского коллектива – оркестра Центрального телевидения и радиовещания⁶¹. В других национальных оркестрах, согласно Атласу, наиболее частым «индийским гостем» являются литавры, успешно конкурирующие в этом отношении с контрабасами. Литавры имеются в украинском⁶², белорусском и узбекском⁶³ оркестрах. Думается, что эта информация неполная, учитывая основополагающую роль литавр в ударной группе симфонического оркестра. На втором месте по распространенности – малый барабан и треугольник (казахский и узбекский оркестры⁶⁴, в последнее время также используются тарелки).

Среди академических инструментов, вводимых в состав «народных» оркестров, неожиданно оказался самый «антинародный» инструмент – фортепиано, которое иногда присоединяется к армянским зурнам и дудукам⁶⁵, а также «заняло прочное место в оркестре народных инструментов Государственного комитета Совета Министров Азербайджанской ССР по телевидению и радиовещанию»⁶⁶. Остается только предполагать, какую функцию оно там выполняет. Возможно, его роль украшающая, подобно арфе в симфоническом оркестре или клавишным гуслим в русском андреевском. Поскольку все эти оркестры по своей структуре ориентированы на гомофонно-гармоническую музыку, не исключено, что фортепиано играет в них роль *basso continuo*, от которого симфонический оркестр в свое время отказался.

Прежде чем сделать выводы из представленной информации, дадим слово К. Вертову: «Подобные примеры (фортепиано в азербайджанском оркестре. – Ю. Б.) можно умножить. Все они свидетельствуют о дальнейшем развитии творчества профессиональных и самодеятельных композиторов, работающих в сфере музыки для народных инструментов⁶⁷ и связаны с включением в репертуар ансамблей и оркестров сложных классических и современных произведений, требующих для воспроизведения более совершенных и разнообразных инструментов»⁶⁸. Возникает вопрос: а не заслонят ли собой пусть немногочисленные, но достаточно мощно звучащие «индийские гости» усовершенствованные национальные инструменты?

Это сомнение хорошо иллюстрирует слышанное нами в одном самодеятельном коллективе переложение свиридовского «Время, вперед!» для русского андреевского оркестра, где мелодию ведет самый «русский народный» инструмент – труба, гармонию и ритмический пульс обеспечивает не менее русский и не менее народный инструмент – фортепиано, а весь остальной оркестр служит необязательным придатком. Эти опасения разделяет и К. Вертков: «Необходимо лишь не допускать, <...> чтобы профессиональные (читай: академические. – Ю. Б.) инструменты вводились без особой надобности (именно таков смысл выражения «индийский гость» Г. Банщикова. – Ю. Б.) и в чрезмерном количестве (может, речь должна была идти не столько об их количестве, сколько о динамическом балансе между национальными инструментами и «индийскими гостями». – Ю. Б.), поскольку это может привести к большому искажению национального колорита»⁶⁹. Наш же вывод таков: национальным оркестрам тесно в рамках «народного» инструментария, и академическое направление, которое они избрали для себя вопреки вывеске «народный», требует поисков средств и красок за пределами этого инструментария.

Тотальная тенденция к формированию национальных оркестров и, соответственно, к подгонке изначально традиционного инструментария к требованиям, предъявляемым оркестровым музицированием, обнаруживает весьма существенный спорный момент: оркестр как тип ансамбля, основными признаками которого являются многократное умножение партий и система инструментальных групп, ни одной народно-инструментальной традиции неизвестен. Традиционная инструментальная музыка знает два типа ансамблирования: гетерофония и принцип «троистой музыки». Первая возникает как следствие наложения различных версий одного наигрыша, параллельно бытующих в качестве сольных. Она трактуется в инструментальной музыке шире, чем в вокальной: например, наложение версий, излагаемых инструментами с преобладанием мелодического и гармонического начала. Второй принцип предполагает систему трех ансамблевых функций: мелодия, гармония (в тех случаях, когда она в принципе свойственна данной традиции) и ритм, реже с выделением басовой функции. Возникающее при наличии нескольких инструментов, выполняющих одну функцию, умножение партий, во-первых, не носит столь массового характера, как в оркестре; во-вторых (и это главное) оно не унисонное, а гетерофонное – оба принципа могут совмещаться.

Одна из центральных проблем, стоящих перед исполнителями на академизированных «народных» инструментах – как солистами, так и оркестрами – проблема репертуара. Казалось бы, официальный статус «народных» призывает исполнителей на этих инструментах обращаться к традиционной музыке. Техноисполнительские параметры некоторых усовершенствованных «народных» инструментов еще позволяют воспроизвести традиционные наигрыши в условиях сольного и камерно-ансамблевого музицирования. Однако этому препятствует тембровый звукоидеал усовершенствованных инструментов, притянутый к их

академическом аналогам, и тезаурус исполнителей, изначально воспитанных отнюдь не на традиционной музыке⁷⁰. Что касается оркестров, то они по всем признакам окончательно оторвались от традиции и в принципе неспособны исполнять народную музыку. С другой стороны, об их полном приобщении к академической музыке также говорить не приходится, поскольку ведущие композиторы современности обходят эти оркестры своим вниманием, ограничиваясь лишь эпизодическим использованием отдельных инструментов. Причина здесь не столько в незнании инструментария (соответствующие курсы имеются в учебной программе, да и справочной литературы по этим инструментам издается вполне достаточно), сколько во вполне обоснованном взгляде на эти оркестры как на суррогат симфонического. В результате уделом «народников» (как солистов, так и ансамблей, и оркестров) остается оригинальная литература, переложения, а если и народная музыка, то только в обработках, принципиально не отличающихся от таковых для инструментов и ансамблей других сфер музицирования (при этом, порой более точно передающих народный колорит). По известным причинам оригинальная литература принадлежит перу узкого круга композиторов, «страшно далеких от народа». Пожалуй, только среди авторов, пишущих для баяна и аккордеона, можно выделить достаточно крупные фигуры, сопоставимые с композиторами, писавшими для другого, также весьма специфического инструмента – гитары – М. Джулиани, Ф. Сор и Э. Вила-Лобос. По существу, некого поставить рядом с ними из композиторов, пишущих для ансамблей и оркестров усовершенствованных «народных» инструментов и для ведущих представителей каждой из инструментальных групп. К тому же, в этих оркестрах (как, впрочем, и в духовом) сложился фактурный стереотип, который характеризуется жестким подразделением инструментов на ведущие и аккомпанирующие. «Однообразные несложные партии инструментов аккомпанирующей группы <...> не требуют от исполнителей высокой квалификации и поэтому не стимулируют их художественно-технический рост»⁷¹. Это замечание Д. Клебанов поначалу относит к духовому оркестру, а ниже распространяет его на русский андреевский: «Стереотипное изложение метро-ритмической формулы танцевального аккомпанемента часто встречается и в инструментовке для оркестров народных инструментов»⁷². Сказанное Д. Клебанов иллюстрирует примерами из произведений В. Андреева, Н. Будашкина и Ю. Шишакова⁷³. Всему этому противопоставлено разнообразие оркестровой фактуры вальса на примерах симфонических и балетных вальсов П. Чайковского, А. Глазунова и Ф. Стравинского⁷⁴.

Вывод: насколько разнообразны функции в симфоническом оркестре, настолько они однообразны в духовом и «народном», а исполнители на разнообразных усовершенствованных «народных» инструментах обречены на простейшие аккомпанирующие партии. Не стимулирует их творческий рост и полное отсутствие сольной литературы для видовых «народных» инструментов, в то время

как, например, виолончельная литература не уступает по масштабу скрипичной; «наверстывают упущенное» в этом плане долго оставшиеся на вторых ролях альт и контрабас.

Значительное место в репертуаре исполнителей на усовершенствованных «народных» инструментах занимают различного рода переложения и транскрипции. Для баяна делается довольно много переложений музыки, в оригинале написанной для органа, к которому баян «притягивается» в процессе усовершенствования. Такая близость природы звука инструмента-источника и инструмента-адресата выдвигает определенные требования к адекватности передачи оригинала, которым баян, даже в самых совершенных своих моделях соответствует не полностью. В качестве примера сошлемся на органные произведения И. С. Баха. Если в формах, приближенных к гомофонно-гармоническим (прелюдии, фантазии, токкаты и т. д.), ломка регистрово выделенной басовой линии, исполняемой на готовых басах, еще терпима, то в фугах возникают весьма существенные ее искажения. Педальная версия темы органной фуги ля-минор, наиболее полюбившейся транскрипторам-баянистам, звучит так:



Единственная ломаная октава баянных басов на разных инструментах занимает разное звуковысотное положение. Допустим, оно соответствует принятой для баянной музыки нотации басов в диапазоне F-е. В таком случае эта тема реально прозвучит так:



В нормативной для баховских фуг доминантовой тональности тема «сломается» уже в другом месте:



При других транспозициях и в случае другого звуковысотного положения «разлома» единственной октавы тема приобретает другие «облики», также в корне искажающие оригинал. Попутно заметим, что тема содержит октавный ход, в принципе невозможный на готовых басах.

Определенные сложности вызывает и переложение для баяна баховских хоральных прелюдий. Несмотря на то, что получить на баяне необходимое для них одновременное звучание трех разных тембров возможно (правая клавиатура,

выборная левая и готовые басы), такое распределение фактуры сильно перегрузит левую руку. Напомним: используются всего четыре пальца, что ограничивает возможность растяжки; к тому же левая рука еще и управляет мехом. Идеальным для баховских органных произведений был бы инструмент с двумя грифами на правой стороне (лучше по системе Н. Кравцова, позволяющей вести мелодию легато одним пальцем) с отдельной регистровкой для каждого (подобно органным мануалам) и выборной левой клавиатурой, содержащей регистры, адекватные готовым басам⁷⁵.

Стилистически точной интерпретации органных произведений И. С. Баха препятствует не только конструкция баяна, но и тезаурус баяниста, обусловленный определенной направленностью музыкального образования и воспитания «народников» и, как следствие, оставляющая желать лучшего общемузыкальная культура большинства из них. В частности, академические баянисты тщательно избегают вязких штрихов, характеризующих исполнительский стиль органистов (а также в значительной мере – традиционных гармонистов).

Из прочих «узких мест» баяна (которые, впрочем, можно найти у любого инструмента, как изначально академического, так и усовершенствованного «народного») укажем лишь на значительную трудность реализации столь излюбленной пианистами-романтиками фигуративно-гармонической фактуры.

Если баянисты в значительной мере «черпают вдохновение» в органной литературе, то домристы «облюбовали» в основном скрипичную. Здесь также возникают свои проблемы, особенно для домристов-трехструнников (и для исполнителей на аналогичных национальных инструментах), которым приходится «втискивать» оригинал в диапазон своего инструмента и значительно «перекраивать» многоголосные эпизоды, которыми изобилует виртуозная скрипичная литература. В лучшем положении находятся исполнители на четырехструнных инструментах квинтового строя – здесь происходит только тембровое переосмысление оригинала. Идеальным является, пожалуй, лишь исполнение на четырехструнной домре концертов для мандолины А. Вивальди.

Также идеальным представляется обращение к скрипичной и виолончельной литературе исполнителей на усовершенствованных смычковых хордофонах. К сожалению, нам неизвестны факты такого обращения, но думается, что здесь «беда может прийти с другой стороны»: практически полная адекватность переложения оригиналу (если вообще в этом случае правомочно говорить о переложении) вызовет серьезную конкуренцию со стороны самого оригинала, которую не выдержит ни инструментарий, ни исполнители. Последние, по нашему подозрению, – неудавшиеся скрипачи и виолончелисты, перешедшие по этой причине в «народно-оркестровый жанр». Названный фактор ставит под сомнение казалось бы решенную проблему сольного репертуара для видовых инструментов, в данном случае – смычковых хордофонов басовой тесситуры.

Свои проблемы возникают и при переложении оркестровой литературы. Кажется бы, тотальная унификация строев оркестровых грифных хордофонов способствует переносу как симфонических партитур в национальные оркестры, так и произведений, написанных для одного национального оркестра, в другой. Однако здесь имеется несколько препятствий. Первый из них – наличие двух стандартов строя и диапазона хордофонов сопрановой тесситуры: симфонический (квинтовый четырехструнный) и андреевский (квартный трехструнный). При перенесении симфонических партитур в оркестр, где принят второй стандарт, когда мелодия опускается ниже нижнего предела диапазона сопрановых инструментов (e¹), приходится выключать большую группу инструментов и терять в звучности.

Непросто обстоит дело и с тембровыми эквивалентами инструментов и групп симфонического оркестра, которыми располагают национальные оркестры. Плектронные хордофоны значительно проигрывают смычковым в экспрессии. Если проблема эквивалента деревянно-духовой группы и решается порой прямым заимствованием инструментария, то с «медью» дело обстоит значительно сложнее, разве что звучание натуральных валторн достаточно адекватно могут передать трембиты, карнаи и прочие их аналоги. В целом можно указать лишь на два идеальных в тембровом и фактурном отношении случая переноса симфонической партитуры в оркестры академизированных «народных» инструментов: пиццикатные эпизоды из скерцо Четвертой симфонии П. Чайковского и «Игривое пиццикато» из Простой симфонии Б. Бриттена в оркестре четырехструнных домр.

В целом же необходимо признать, что транскрипции академической музыки, сделанные для «народных» инструментов, за редкими исключениями являются, не в пример многочисленным и хорошо известным чисто академическим транскрипциям, ухудшенными копиями оригиналов. В этом смысле весьма показательна едкая пародия на «народный» инструментализм в финале мультфильма «Шпионские страсти»: перевоспитавшийся «болтун – находка для шпиона» активно участвует в художественной самодеятельности и исполняет на балалайке Первый фортепианный концерт П. Чайковского.

В последние годы в Краснодаре создана школа игры на гармонике-хромке⁷⁶. Поскольку ее создатели по своему первоначальному образованию баянисты, традиционный репертуар хромки в своем оригинальном звучании подobaющего ему места в этой школе практически не занял. Основу обучения составили произведения, специально написанные для хромки и, по существу, лежащие в русле композиторской музыки для «народных» инструментов вообще и для баяна в частности. Народная же музыка представлена исключительно в виде обработок, принципиально не отличающихся от таковых, сделанных для инструментов как академических, так и усовершенствованных «народных». Пока эта хромочная «композиторская школа» находится на стадии становления, но уже видно, что исполнительские возможности хромки, необходимые и достаточные для традиционного репертуара, сдержи-

вают творческие поиски композиторов. В произведениях для хромки нередко модуляции в те немногие тональности, которыми, хотя и в неполном виде, но все же располагает инструмент. На слух эти модуляции не воспринимаются как таковые, в слуховом сознании все же остается основной тональный центр инструмента. Показательно, что подобного не происходит в традиционных наигрышах в доминантовой миксолидийской тональности хромки, даже если в тонической функции звучит готовый доминантсептаккорд левой клавиатуры. До сих пор не зафиксированы попытки краснодарских баянистов усовершенствовать хромку, но означенная тенденция дает повод предположить, что такие попытки будут предприниматься. Ожидаемый результат может быть только один: усовершенствованная хромка буквально повторит путь, по которому вот уже свыше ста лет идет его академизированный аналог – баян.

Такой же, но уже в несравнимо большем масштабе вывод можно сделать в отношении всех усовершенствованных народных инструментов: они повторяют путь, пройденный за столетия их академическими «собратьями».

Примечания

¹ Поиск термина, альтернативного понятию «народный», который теоретики народного инструментализма «забрали себе», породил такие определения, как «традиционный», «фольклорный», «этнический» и др. Андреевская сфера музицирования если не приняла, то стремится принять их на вооружение – как это произошло с названием «фольклорный ансамбль». Поскольку этот процесс грозит стать бесконечным, мы предпочитаем вернуть термину «народный» его первоначальное значение, а термин «традиционный» (кстати, «традицией» в последнее время стали называть все подряд) использовать в определенных ситуациях (в частности, во избежание тавтологии) как синоним. Для обозначения андреевского инструментария, к которому термин «народный» прочно «прилип», нам представляется наиболее корректным либо обойти этот термин, либо использовать его в кавычках или, дополняя уточняющим обстоятельством.

² Мотузас А. Значение и место усовершенствованного тримитаса «daudyte» в современной литовской обрядовой культуре // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре. – СПб., 1999. – С. 25-28. В указанной работе описания конструкции нет; ее основу составляет раздвижная телескопическая трубка, позволяющая исполнять на одном инструменте наигрыши в различных строях. В личной беседе автор, тромбонист по образованию предостерег об ориентации этого инструмента на академическую музыку: «Это не тромбон!». Очевидно, это предостережение следует понимать в том смысле, что усовершенствованный тримитас призван заменить используемый в литовских оркестрах «народных» инструментов комплект тримитасов в различных строях. Вспомним, однако, что аналогичным образом использовались натуральные валторны: инструменты из цельного куска металла для наиболее употребительных тональностей и подстроечные кроны для получения промежуточных строев. Возвращаясь к телескопическому тримитасу, выскажем

предположение, что он может использоваться в литовских оркестрах в функции именно тромбона, особенно при переложении симфонических партитур.

³ Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1975. – С. 111. – (При упоминании в тексте: Атлас).

⁴ Там же. С. 15.

⁵ Там же. С. 16.

⁶ Там же. С. 254.

⁷ Там же. С. 14: ил.

⁸ Там же. С. 13: ил.

⁹ Там же. С. 14.

¹⁰ Там же. С. 42.

¹¹ В наши дни в оркестре им. В. Андреева нередко используется полная группа деревянных духовых (парный состав). С позиций оркестрового звучания в этом есть определенное рациональное зерно: кларнеты заметно уплотняют верхний регистр (в отличие от баяна, близкого кларнету по тембру, отличающегося от него относительно слабым верхним регистром), а фаготы обеспечивают фундамент деревянной группы. Однако к народному инструментарию это не имеет никакого отношения.

¹² Там же. С. 25.

¹³ Перефразируя приведенное выше высказывание А. Мотузаса, можно сказать: «Это не кларнет!»

¹⁴ В музыкантских кругах за пределами Литвы за бирбине закрепилось определение «ленивый фальшивый кларнет».

¹⁵ Нам доводилось слышать популярную пьесу для гитары «Воспоминание об Альгамбре» Ф. Тарреги на другом безгрифном хордофоне – литовском канклес. Казалось бы, фактурная и тембровая идентичность обеспечены: мелодия излагается правой рукой тремоло плектром, аккомпанемент – левой пальцами. Однако фактура оригинала не оставляет времени на переключение тональностей, а данная пьеса содержит излюбленное испанскими композиторами (в т. ч. и писавшими для гитары) сопоставление одноименных тональностей, требующее почти одновременной перестройки трех струн. В результате исполнительнице для обеспечения этой смены тональностей пришлось делать вынужденные паузы в аккомпанементе, что весьма негативно влияет на образный строй пьесы.

¹⁶ Как подсказал нам в личной беседе белорусский этноорганолог В. Берберов, связь здесь все же можно обнаружить, если понизить на полтона септимы малых вводных септаккордов, имеющихся в каждом ряду на сменнотонных гармониках на разжим при немецком строе. Однако эта связь представляется нам формальной, поскольку полууменьшенный септаккорд, в отличие от уменьшенного, включен в систему мышления народного гармониста как по вертикали (его отголоски мы слышим в III оркестровой сюите П. Чайковского и его же пьесе «Мужик на гармонике играет» из «Детского альбома»), так и по горизонтали – начальная интонация краковяка.

¹⁷ Более известный у нас как клавишный аккордеон. Оппозицию «кнопочный –

клавишный» мы считаем некорректной по причине смешения общего и частного: клавиши – это все, на что нажимают пальцы музыканта (возможный синоним – «игровые площадки»), а форма клавиш (кнопки или как у фортепиано) – уже следующий вопрос. За неимением устоявшегося отечественного термина нам приходится пользоваться немецкой калькой, которая, однако, в русскоязычном контексте стилистически вполне приемлема.

¹⁸ Елецкий гармонный мастер С. Сочетаев называет такой гриф «прямым», в отличие от аккордеонного «откладного» (отогнутого назад и закрепленного заподлицо с тыльной стороной корпуса).

¹⁹ По-видимому, желание отвести обвинения в этой ориентации побудило В. Андреева ценой сужения диапазона внести конструктивные отличия домры от мандолины; квартный строй вместо квинтового, три струны вместо четырех, одиночные струны вместо спаренных.

²⁰ Вертков К., Благогадов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Музыка, 1975. – С. 156. – (При упоминании в тексте: Атлас).

²¹ Даны типовые названия разновидностей (причем, обозначения «прима» и «секунда» симфоническому инструментарию неизвестны), из прочих отметим обозначения номеров партий и «виолончель» для басовых четырехструнных инструментов квинтового строя.

²² Трех- или четырехструнная.

²³ Рубуб-альт имеет тот же строй, что и тенор, но его диапазон на большую секунду уже.

²⁴ Информация, как и о строях прочих оркестровых хордофонов, – из Атласа. В настоящее время в казахском оркестре отказались от семейства домбр, оставив только традиционный инструмент со строем d-g. При этом кобызы почти полностью подавляют домбры, оставляя от их звучания только ритмическую составляющую; всю группу домбр можно заменить одним малым барабаном без потери звучности.

²⁵ Официально именуемой «малой» что в сочетании с более привычными музыканту-«неандреевцу» названиями других разновидностей (альтовая, басовая) дает терминосистему «из разных рядов». Несмотря на то, что используемая в симфоническом оркестре поперечная флейта именуется «большой», аналогия с «малой домрой» некорректна, поскольку дополняющее определение используется только при необходимости противопоставить ее другим разновидностям флейты (например, обозначение в партитуре «*muta in flauto grando*»).

²⁶ Аналогичные строи для домр малой, альтовой и басовой (а также для балалайки-контрабас) предлагает Е. Шелеманов. Цель – уменьшить число разновидностей домр. См. подробнее: Шелеманов Е. Проблемы развития оркестров русских народных инструментов (вопросы усовершенствования русских народных инструментов) // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. – М., 1974. – С. 175-180.

²⁷ Этот строй, ориентированный в традиции преимущественно на бурдонную фактуру (либо на мелодию с малоразвитой второй) для академической музыки нерационален как мелодически (трехструнный инструмент по существу превращается в двухструнный с искусственно суженным диапазоном), так и гармонически (наиболее распространенные аккорды, особенно с квартой на настроенных в унисон второй и третьей струнах,

значительно менее удобны, чем на мажорно-трезвучном, ориентированном в традиции на преимущественно аккордовую фактуру).

²⁸ Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Музыка, 1975. – С. 148.

²⁹ Там же. С. 181.

³⁰ Там же. С. 160.

³¹ Там же. С. 127-128.

³² Попонов В. Оркестр хора имени Пятницкого. М.: Совет. композитор, 1979. – С. 103.

³³ Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Музыка, 1975. – С. 120.

³⁴ Там же. С. 120.

³⁵ Там же. С. 148.

³⁶ Максимов Е. Оркестры и ансамбли гармоник. – М.: Совет. композитор, 1974. – С. 86.

³⁷ Из вокалистов подобным диапазоном может похвастаться разве что легендарная Има Сумак.

³⁸ Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Музыка, 1975. – С. 148.

³⁹ Там же. С. 220.

⁴⁰ Там же. С. 95.

⁴¹ Там же. С. 104.

⁴² Там же. С. 36.

⁴³ Единственный раз нам встретился басовый тромбон in F в биг-бенде А. Гусятинского.

⁴⁴ Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Музыка, 1975. –

С. 18.

⁴⁵ Там же. С. 56.

⁴⁶ Там же. С. 18.

⁴⁷ Там же. С. 57.

⁴⁸ Выражение Г. Банщикова, удачно подхваченное В.Платоновым. Об этом подробнее: Банщиков Г. Основы функциональной инструментовки. – 2-е изд. – СПб., 1999. – С. 17; Платонов В. Партия «индийского гостя» в опере от Е. Фомина до Д. Шостаковича // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре.- СПб., 1999. – С. 56-58.

⁴⁹ Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Музыка, 1975. – С. 17

⁵⁰ Там же. С. 18.

⁵¹ Там же. С. 57.

⁵² Там же. С. 157.

⁵³ Там же. С. 19.

⁵⁴ Там же. С. 18.

⁵⁵ Там же. С. 17.

⁵⁶ Там же. С. 17.

⁵⁷ Там же. С. 18.

⁵⁸ Там же. С. 56-57.

⁵⁹ Там же. С. 18.

⁶⁰ Карцев А., Оленев Ю., Павчинский С. Руководство по графическому оформлению нотного текста. – М.: Музыка, 1973. – С. 153.

⁶¹ Там же. С. 153

⁶² Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Музыка, 1975. – С. 17, 56-57.

⁶³ Там же. С. 17.

⁶⁴ Там же. С. 17

⁶⁵ Там же. С. 18-19.

⁶⁶ Там же. С. 19.

⁶⁷ По существу, нонсенс: композитор пишет музыку для народных инструментов, созданных или воспринятых народом, для исполнения музыки, созданной или переработанной народом.

⁶⁸ Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Музыка, 1975. – С. 19.

⁶⁹ Там же. С. 19.

⁷⁰ Правда, в последнее время в этом плане намечились определенные подвижки, пока только усилиями автора этих строк, ведущего на кафедре народных инструментов Санкт-Петербургской Академии культуры и искусства курс основ импровизации. На материале русских народных песен позднего слоя, составляющих один из репертуарных пластов народных музыкантов, гетерофонное сочетание трех домр, одна из которых альтовая, звучало вполне традиционно. Нужный колорит был достигнут за счет того, что домристам запретили тремолировать! Главное, что исполнители почувствовали вкус к такого рода «фольк-сейшену».

⁷¹ Клебанов Д. Искусство инструментовки. – Киев : Муз. Україна, 1972. – С. 209.

⁷² Там же. С. 211

⁷³ Там же. С. 211-212.

⁷⁴ Там же. С. 212-213.

⁷⁵ Для сравнения: особенности органной фактуры, как ни странно, точнее передает инструмент совершенно иной природы – гитара. Ввиду указанного фактора к гитарной транскрипции некорректно было бы предъявлять требования полной идентичности: речь должна идти только о некоем гитарном эквиваленте оригинала. В случае переложения органной музыки (которая, как это ни парадоксально, удобнее укладывается в гитарную фактуру, чем клавирная, несмотря на большую широту фактуры – добавляется педаль), эквивалент достигается извлечением звуков басового голоса большим пальцем (что соответствует регистрово выделенным органным басам), партий мануалов (одного или двух) – остальными пальцами. За счет тонких оттенков туше (доступных также фортепиано, но недоступных баяну) можно довольно точно имитировать одно- или двухмануальную игру.

⁷⁶ Головки А. Обучение игре на гармонике в Краснодарской детской музыкальной школе народного творчества: проблемы, поиски, решения (Опыт первого десятилетия) // Гармоника: история, теория, практика. – Майкоп, 2000. – С. 112-119; Клебанов Д. Искусство инструментовки. – Киев : Муз. Україна, 1972. – 220 с.; Лапинов Ю. Гармоника-хромка в образовательной системе г. Краснодара (современный период) // Гармоника: история, теория, практика. – Майкоп, 2000. – С. 100-104.

В. В. Китов

Народно-инструментальная музыка России

Автор статьи кратко прослеживает основные этапы развития отечественной народно-инструментальной музыки письменной традиции, сравнивает ее эволюцию с зарубежным опытом и на этой основе прогнозирует будущее вида.

Ключевые слова: народно-инструментальная музыка; национальная первооснова; национальный опыт зарубежных стран.

Viktor V. Kitov

Folk instrumental music of Russia

The author briefly traces the main stages of development of Russian folk instrumental music written tradition, compares its evolution with foreign experience and on this basis, predicts the future of the species.

Keywords: folk, instrumental music; national principle; the national experience of foreign countries.

Народная инструментальная музыка письменной традиции развивается в России на протяжении полутора столетий. Известные примеры бытования письменной музыки для русской балалайки, семиструнной гитары, русского рогового оркестра в предшествующие периоды автор рассматривает как предысторию вопроса. Поэтому процесс развития письменной народно-инструментальной музыки можно разделить на три этапа: 1) царская Россия (1888-1917 гг.); 2) советская Россия (1917-1991 гг.); 3) постсоветская Россия (с 1991 г. по наст. время).

Цель данной статьи состоит в сопоставлении каждого из обозначенных периодов с настоящим и определение тенденций развития данного вида в современной России.

Первый этап отличался созданием усовершенствованного инструментария; появлением методики обучения игре на народных инструментах; возникновением оригинального репертуара; выходом на концертные площадки первых профессиональных исполнителей на этих инструментах (солистов и коллективов). Данная работа была проделана под руководством В. В. Андреева и Н. П. Фомина, которые стремились вернуть народу его музыку в звучании на усовершенствованных инструментах и распространить музицирование на них в рамках письменной традиции.

Второй этап позволил воплотить в жизнь идеи реформаторов русской народно-инструментальной музыки. В стране была создана трехуровневая система обучения игре на народных инструментах; сформировался оригинальный репертуар для этого вида; появились нотные издательства, обеспечивавшие музыкантов не-

обходимой литературой; возросло число профессиональных солистов, ансамблей и оркестров народных инструментов; постепенно сложилась сеть самодеятельных коллективов, позволявшая многим миллионам людей приобщаться к сокровищам народной инструментальной музыки. В России работал ряд фабрик и объединений мастеров-надомников, которые обеспечивали всех желающих необходимыми музыкальными инструментами. Пять¹ профессиональных оркестров народных инструментов России работали при государственных комитетах радио и телевидения, что обеспечивало постоянное звучание родной музыки в окружающей звуковой среде.

Третий этап дал толчок к возникновению десятков профессиональных народных оркестров и сотней ансамблей; сделал более разнообразными контакты музыкантов как внутри, так и за рубежами страны: участие в конкурсах, фестивалях, гастрольных поездках; у музыкантов появился собственный информационный журнал-бюллетень «Народник».

Наряду с этим, в бытовании народного инструментализма России наметились и иные тенденции: существенно сократилось число любительских оркестров; в вузах культуры была закрыта специальность «Народное художественное творчество», по которой готовились руководители оркестров народных инструментов; прекратили свою работу государственные фабрики по производству комплектов оркестровых народных музыкальных инструментов (им. А. В. Луначарского в С.-Петербурге, Шиховская в Подмоскovie), а стоимость народного музыкального инструмента (изготавливаемого теперь частными мастерами) стала доступна далеко не каждому человеку; в стране при Государственной телерадиокомпании «Россия» сохранился только один народный оркестр, программы которого занимают исключительно малое место в сетке вещания; музыкальные издания почти прекратили публикацию партитур и изданий для народных инструментов.

На страницах «Народника» стали появляться сообщения о том, что концерты солистов и коллективов народных инструментов проходят при неполных залах слушателей, что наборы студентов в музыкальные учебные заведения по специальностям «баян», «домра», «балалайка» с каждым годом сокращаются.

Что же происходит с народно-инструментальной музыкой России? Каковы перспективы развития данного вида? Насколько совпадает этот путь с целью, ставившейся перед Великоорусским оркестром его основателем. В. В. Андреев писал: «Главная и основная цель всей деятельности Великоорусского оркестра – привлечение беднейшего класса населения – крестьян, рабочих и солдат в самых широких размерах к активному участию в искусстве посредством коллективного занятия музыкой, путем образования народных оркестров»².

Только после развала Советского Союза процесс глобализации стал действительно всемирным, а в XXI столетии он начал активно менять и народную музыку России³. Одним из продуктов глобализации является создание унифицированного

англоязычного человека мира, воспитанного на ценностях этой культуры. Именно поэтому столь агрессивно навязывается данная культура всему миру.

После совершения контрреволюции, в России начался процесс возрождения капитализма с соответствующими изменениями в социальной, экономической и политической жизни государства. Срочно созданный класс компрадорской буржуазии далек от решения национальных вопросов, в частности, от развития народно-инструментальной музыки. Именно этим можно объяснить современное положение народной музыки в стране – пасынка в эфире государственных и коммерческих каналов радио и ТВ; приниженный общественный статус исполнителей, педагогов по народным инструментам; непрестижность данной профессии среди молодежи.

Не случайно на рубеже веков появились в «Народнике» и программные заявления об академизации сольной, а затем и оркестровой народной музыки в России. В соответствии с этими заявлениями в России появились концертирующие музыканты, воспитанные в отрыве от традиций исполнения народной музыки. Они предлагают слушателям программы, составленные либо из переложений сочинений для других инструментов, либо из развлекательной музыки, преимущественно зарубежной. Слушатели, приходящие на концерт подобного солиста или коллектива, родной народной музыки уже не слышат.

В России стали переименовываться кафедры народных инструментов в кафедры баяна, аккордеона и других, теперь уже бывших народных инструментов. И это далеко не простая смена вывесок. Из названий оркестровых коллективов старательно удаляется термин «народный» – в стране появились «концертные», «русские» оркестры вместо оркестров народных инструментов. На тех конкурсах, в программах которых еще сохранилось исполнение сочинения в народном духе, наблюдается несовершенное, а зачастую и просто небрежное исполнение данных сочинений. Молодые исполнители при этом демонстрируют оторванность от смысла исполняемой ими народной музыки, незнание песенной первоосновы этих сочинений. Примером такого положения дел явились выступления большинства участников конкурса «Кубок Южного Урала», прошедшего осенью 2013 года в Оренбурге. При исполнении программ основные усилия конкурсантов были направлены на достойное исполнение полифонии и сочинения крупной формы. Исполнение же обработок народных песен технологически казалось им более простым, художественно менее значимым, а посему и не стоящим больших затрат времени и сил.

Данные тенденции позволяют сделать вывод о том, что в России происходит отрыв народного инструментализма от его национальной первоосновы. Станут ли русские народные инструменты академическими еще большой вопрос. А вот то, что современные народники⁴ России могут перестать соответствовать своему славному имени – НАРОДНИКИ – начинает обретать черты реальности.

Похожим примером из мировой практики может служить статус итальянской мандолины. Несмотря на многовековые усилия исполнителей и композиторов, она

так и не стала полноправным академическим инструментом. Для большинства людей мандолина, ее самобытный тембр звучания неразрывно связаны с народной музыкой Италии.

Убежден в том, что если на русских инструментах перестанет звучать инородная музыка, то этого в мире не заметит никто (кроме самих народников России). А вот если балалаечники, баянисты и исполнители на других русских инструментах перестанут исполнять свою национальную музыку, то это окажется невосполнимой утратой для мировой музыкальной культуры.

Для исправления создавшегося положения нужно равно уважительно относиться ко всем видам музыки, звучащей на русских музыкальных инструментах (как к авторским сочинениям, так и к образцам традиционной музыки). Причем, исполнители на народных инструментах обязательно должны воспитываться и изучать вначале свою национальную музыку, а уже затем переходить к знакомству с образцами сочинений музыки иных видов.

Для разработки такого подхода к процессу воспитания музыканта-исполнителя на русском народном инструменте может быть полезен многовековой опыт Индии, Китая, Кореи, Японии. В Индии и Японии подготовка исполнителя традиционной музыки ведется в частных школах, у одного учителя. Интересно, что продолжительность обучения в Индии равна продолжительности обучения в России (15-18 лет). Но в итоге выходит исполнитель, который является одновременно и композитором, и импровизатором. Примечательно, что эти музыканты могут исполнять как народные мелодии, так и классическую музыку (индийскую, не европейскую). Причем, требования к индийскому профессиональному музыканту на национальном инструменте, значительно выше требований, предъявляемых к музыканту-народнику России.

В Южной Корее и Китае процесс подготовки исполнителей традиционной музыки осуществляется в консерваториях и университетах. Но при этом китайские студенты в первую очередь изучают музыкальную эстетику своей страны, знакомятся с особенностями исполнения национальной классической музыки (китайской оперы, причем с разными региональными традициями). В Южной Корее исполнители корейской музыки воспитываются исключительно на традиционной национальной музыке. После окончания университета молодые музыканты могут работать в сфере светской музыки (корейские оркестры традиционной музыки и корейские оркестры современной музыки), либо религиозной (храмовые буддийские ансамбли, использующие корейские национальные инструменты).

Более полную информацию об особенностях исполнения традиционной музыки в этих странах, подготовке музыкантов-исполнителей можно получить в изданиях фестиваля «Звуки Евразии», который проходил в Улан-Удэ и каждый раз посвящался углубленному знакомству с музыкой азиатских метрополий – Индии, Китая, Кореи, Японии, Монголии, Тайваня. После этого фестиваль стал знакомить

с определенным типом музыкального инструментария (цитры, лютни, духовые инструменты...). Фестиваль включал в себя концертную часть, научную конференцию и мастер-классы. Все концерты записывались и издавались в виде видео- и аудиодисков, а тексты докладов конференции выпускались в виде брошюр на русском и английском языках.

Таким образом, можно констатировать, что в развитии традиций русского народного инструментального искусства существует множество перспективных путей совершенствования. От того, какой путь выберет национальный инструментализм, во многом будет зависеть его будущее.

Примечания

¹ Студийные профессиональные оркестры существовали в Москве, Ленинграде, Новосибирске, Улан-Удэ, Петрозаводске.

² Андреев В. В. Пояснения и материалы для обрисовки деятельности и значения Великоорусского оркестра // В. В. Андреев: [создатель первого оркестра рус. нар. инструментов]: материалы и документы / сост. Б. Б. Грановский. – М., 1986. – С. 94. См. также в цит. изд.: С. 87, 80, 64, 55.

³ Варламов Д. И. Академизация в контексте глобализации: теория и практика национального инструментализма России // V Всемирный конгресс IOV «Музыкальное творчество как фактор развития межкультурного диалога». – Улан-Удэ, 2012. – С. 93.

⁴ Термином «народники» стали называть выпускников кафедр народных инструментов, появившихся в консерваториях России в середине XX столетия.

В. Д. Биберган

**Размышления композитора
об эволюции оркестра русских народных инструментов**

Обращаясь к проблеме современного функционирования оркестра русских народных инструментов, автор рассуждает о его истинной природе и предназначении в социокультурном пространстве. Раскрывая притягательные для композитора в этом виде творчества признаки, он указывает на главный атрибут и преимущество современного народного оркестра – его специфическую тембровость, имеющую генетические истоки в фольклорном инструментальном творчестве.

Ключевые слова: оркестр русских народных инструментов, звуковая (тембровая) эстетика, духовые и ударные народные инструменты.

Vadim D.Bibergan

**Reflections of the composer
about the evolution of the orchestra of Russian folk instruments**

Addressing the problem of the modern functioning of the orchestra of Russian folk instruments, the author speaks about his true nature and purpose in socio-cultural space. Revealing attractive for the composer in this kind of art features, it indicates the main attribute and advantage of modern folk orchestra – the specific timbre with genetic origins in folk instrumental works.

Keywords: orchestra of Russian folk instruments, sound (so-Brava) aesthetics, folk wind instruments and percussion instruments.

20 марта 1888 г. в Большом зале Петербургского городского кредитного общества произошло событие, которому суждено было стать этапным в развитии русской музыкальной культуры: в этот день состоялось первое публичное выступление хора балалаечников под управлением В. В. Андреева. На отечественной и мировой эстраде впервые появилась доселе никому неизвестная балалайка – самобытнейший русский народный музыкальный инструмент, который в будущем XX в. станет символом отечественной музыкальной культуры. Одновременно был заявлен слушателям (хотя, признаться, в зародыше) новый вид исполнительства – коллективное концертное музицирование на народных инструментах, допускающее как ансамблевую, так и оркестровую формы. Иными словами слушатели, пришедшие на этот концерт, наверное, и не догадывались, что присутствовали при рождении нового коллектива – оркестра русских народных инструментов (ОРНИ), равного которому, пожалуй, сегодня нет ни в одной стране мира.

Прошло более 125 лет, и сегодня мы вновь обращаемся к проблемам социального бытования ОРНИ с целью понять его истинную природу и предназначение в

нашем культурном пространстве. Крупнейшие социальные катаклизмы, сотрясающие мир за последние 100 лет, так же, как и глобальная техническая революция, очень изменили природу человека. Ведь даже еще полвека назад нам были совершенно неведомы мир интернета, мобильные телефоны, портативные плееры, мини-видеокамеры и т. д., совершенно преобразившие окружающий нас мир, в том числе и звуковой. С другой стороны, мы понимаем, что формы социального бытования музыки, одной из которых является ОРНИ, должны отражать наше время, и, следовательно, современную духовную жизнь человека, иначе эти формы окажутся устаревшими, искусственными, не отвечающими запросам новых поколений. Думается, что именно с таких позиций мы должны подходить к истории зарождения и развития ОРНИ за эти 125 лет. И успехи, и ошибки в эволюции этого вида зависят от правильного понимания запросов слушателей, от органичного единения с ними, от отказа от старых приевшихся штампов.

Как композитору, размышляющему о дальнейших задачах этого вида, мне видится несколько ключевых проблем в развитии инструментального направления отечественной культуры. Во-первых, необходимо пристальное внимание к изучению законов эволюции ОРНИ. Оно заключается в глубоком понимании закономерностей постоянного изменения социальной среды, частью которой являемся мы сами, постоянно происходящего процесса изменения конструктивных особенностей музыкального инструментария, в частности инструментов, входящих в состав ОРНИ. Эти изменения происходят порой даже незаметно для участников этого процесса. Нас должна интересовать также и эволюция интонирования, резко ускорившаяся во второй половине XX в., и многое другое, связанное с этим.

Во-вторых, требуют глубокого осмысления процессы, закономерно происходящие во всей мировой культуре, в частности эволюция стилей, которую автор, пишущий для ОРНИ, не может игнорировать, и с которой музыка для ОРНИ поневоле связана как один из действующих векторов современной мировой музыкальной культуры. Методика творческого подхода композитора к музыке для ОРНИ должна включать в себя все эти проблемы и поиски.

Надо сказать, что в своем развитии ОРНИ прошел множество этапов. Основатель вида – В. В. Андреев – удивительно точно наметил и осуществил многое из задуманной им программы, благодаря чему ОРНИ, пройдя через бурные годы начала и середины XX в., убедительно доказал право на свое существование. Вспомним вкратце этот процесс, эти поиски «своего лица», своего репертуара, которые ведутся оркестрами с самого их рождения от первых простейших полуимпровизационных обработок русских народных песен и салонной музыки начала XX в., от первых академических партитур старейшин русской симфонической музыки и экспериментальных произведений 1920-х гг. через простой, ясный демократичный стиль 1940-х и 1950-х гг. к современному репертуару. Путь этот бесконечный: при отсутствии видения исторической перспективы и осознания очередных задач – еще и

довольно сложный. Но именно поиски самобытности звучания, поиски своего репертуара всегда были характерны для ОРНИ.

В 1896 г. В. В. Андреев писал Н. И. Привалову: «Я думаю восстановить все инструменты, на которых играл народ государства Московского, т. е. средней полосы России, к балалайкам присоединю домры, затем восстановлю гусли, жалейку, а также рожки, вероятно, гудки, если удастся найти их в народном обращении, наконец, накры и другие ударные»¹.

Замечательная, пророческая программа, но выполнена ли она до конца? Нужно сказать, что последнее время наблюдаются разнополюсные тенденции в формировании состава оркестра. С одной стороны, заметен довольно длительный застой в процессе ввода духового и ударного инструментария в ОРНИ, в том числе и в наши ведущие оркестры. С другой стороны, фестивали, проводимые в провинции (например, фестиваль рожечной музыки «Русский рожок» в г. Нерехта Костромской области, с большим отрядом влюбленных в свое дело играющих на владимирских рожках энтузиастов) демонстрируют процессы возрождения интереса к такого типа инструментам. Но где и когда эти тенденции пересекутся, никому не известно.

Эволюция ОРНИ предполагает и изменение некоторых функций оркестра, которые при рождении вида считались едва ли не основными – например, функция *просветительства*, которой В. В. Андреев уделял много внимания. Чего стоит хотя бы массовое внедрение народных инструментов в войска, с предполагаемым последующим распространением этого вида музицирования в сельской местности, по возвращении солдат в родные места. В наше время это, конечно, уже выглядит анахронизмом. Другая уходящая функция, которую отмечают исследователи – *производственная*, как, например, игра на духовых, отмирающая вследствие исчезновения массового отходничества в пастухи. Упомянутый фестиваль в Нерехте – это явление иного рода, производственная функция здесь не затрагивается. Вот, вкратце, лишь некоторые основные вопросы развития ОРНИ.

Но у композитора, проявившего желание работать в этом виде, эти проблемы возникают постоянно и решаются они каждый раз по-новому. К примеру, нельзя не заметить, что традиционная народная культура постепенно сдает позиции под натиском глобализации. Особенно это относится к нашей стране с ее огромной по масштабам территорией, когда веками сохранявшийся крестьянский уклад жизни, уходит в прошлое, ничего не оставляя взамен. А ведь почти четыре столетия самобытная культура русской деревни питала своими соками отечественную профессиональную композиторскую мысль, воспитав в итоге одну из самых значительных в мире нашу композиторскую школу. Что же будет в дальнейшем – после конца деревенской культуры с ее яркими традициями и самобытным интонированием? Не о пресловутом же «шансоне» будет идти речь? Поэтому *охранительная* функция традиционной культуры должна обязательно оставаться в музыке для ОРНИ, как

залог поддержания и продолжения прекрасного начала древних отечественных культурных традиций.

Что же тогда должно привлекать современных композиторов к написанию музыки для ОРНИ? Положительных, притягательных моментов в данном виде творчества немало:

1. Свежесть и новизна интонирования по сравнению с общепринятыми академическими правилами (здесь уместно вспомнить пример работы с народной интонацией Белы Бартока).

2. Конструкция музыкальной речи, обладающая самобытными чертами и иногда даже близко подходящая к современным авангардным поискам (в частности, к характерным чертам минимализма).

3. Возможность свободного проявления в музыке таких образных сфер как, например, юмор, ирония, даже сарказм, причем в этом виде творчества они могут проявляться гораздо смелее, чем в академических жанрах.

4. Сильным привлекающим моментом для авторов может служить также неповторимая жанровая образность самого состава ОРНИ, его тесная связь с традициями и приемами народного инструментального музицирования.

Наконец, еще одна важная тенденция, наблюдаемая в музыке последних двух-трех столетий в мировом масштабе – это эволюция музыкального языка от примата звуковысотного интонирования к возросшему значению тембра в музыкальной фактуре. Если вспомнить элементарную теорию музыки, то она указывает нам на четыре основные характеристики звука – высота, длительность, динамика и тембр. И вся мировая история оркестров, композиторских поисков и слушательских интересов сводится к освоению этих свойств в такой последовательности – сначала работа с мелодией, затем главенствует принцип ритмической изобретательности (в ряду этого свойства проявился, например, джаз), потом расширяются границы динамики звука (с использованием новейших технических средств звучания), и, наконец, внимание сосредотачивается на тембровой стороне звука, на его окрашенности – тенденция, развивающаяся до настоящего времени. Этот процесс, естественно, затронул и ОРНИ, особенно это коснулось его инструментария. Интересно проследить этапы эволюции ОРНИ в этой области:

1. Замена В. В. Андреевым диатонического строя балалайки хроматическим (введение врезных ладов).

2. Создание однотембровых инструментальных групп с инструментами разных размеров при увеличении диапазона и сохранении тембрового единства.

3. Стандартизация строя инструментов.

4. Увеличение общего количества инструментов оркестра, связанное с введением в 1896 г. домровой группы, играющей роль тембрового контраста к балалайкам.

5. Изобретение Н. П. Фоминым и ввод в оркестровую практику клавишных гуслей. В 1913 г. в оркестр уже вводятся звончатые гусли, что органично продолжает главное направление деятельности В. В. Андреева – поиски новых инструментальных красок.

6. Привлекаются в оркестр ложки, накры и другие ударные инструменты.

К сожалению, преждевременная кончина маэстро прервала этот процесс, но он был продолжен в 1920-е гг., когда «немецкое» происхождение гармоника, отторгавшее ее от попыток привлечения в ОРНИ, было нивелировано беспрецедентным натиском появившихся новых фольклорных жанров, в которых гармоника зазвучала «первым номером» – лирические песни, плясовые, частушки, наигрыши. Этот процесс привел к тому, что гармоника, как ее диатонические виды, так и баян, становится стопроцентно русским и любимым народом инструментом до настоящего времени. На этом этапе формирование ОРНИ можно было бы считать законченным, если бы не введение группы симфонических деревянных духовых (флейты, гобои,) которые полностью заменили исконные национальные духовые инструменты, на которых уже сформировались традиционные приемы игры. К сожалению, приходится констатировать, что народные духовые инструменты, которые отличаются ярким самобытным тембром, недопустимо мало используются в современном ОРНИ. Привлечение их в оркестр, думается, дело обозримого будущего – процесс эволюции не всегда происходит прямолинейно.

Можно привести интересные примеры возврата в музыкальный быт некоторых народных инструментов. В первую очередь к ним относятся гусли звончатые. Вряд ли кто мог предположить, что этот инструмент после многовекового забвения, являясь одним из древнейших русских народных инструментов (известных по некоторым византийским источникам с VI в. нашей эры, т. е. еще до образования русского государства), вдруг в конце XX в. сделает поистине гигантский рывок в своем общественном признании как один из основных русских народных инструментов и даже войдет в штатное расписание академического ОРНИ. А ведь количество струн, казалось бы, явно недостаточное для современной музыки, на большинстве современных гуслей звончатых так и осталось прежним – всего 15. В чем же основа нашего вернувшегося интереса к этому инструменту?

И тут мы подходим к главной проблеме данной статьи – закономерностям эволюции ОРНИ: к основным, вышеуказанным функциям оркестра прибавилась и все более актуализируется функция *эстетическая*, точнее выявляющая собственно звуковую эстетику ОРНИ. Почти за 130 лет существования этого вида творчества она успешно заявляла о себе и продолжает утверждаться как наиболее важная характерная черта современного ОРНИ. Эта функция проявляется через тембровое звучание оркестра, которое индивидуально, неповторимо и представляется в настоящее время ярким проявлением нашей отечественной культуры.

Мысли В. В. Андреева о том, чтобы собрать все инструменты, как он выражался, «государства Московского» оказались пророческими и реально выполнимыми. Красота, многообразие и яркость тембровых красок русских народных инструментов являются гарантией того, что этот вид музицирования прочно связан в сознании слушателей с отечественной музыкальной культурой. Долг современного композитора, творчески работающего в этой сфере, продолжить эти поиски – поиски новых красочных звучаний, гармоний, ритмов, то есть продолжить освоение новых средств для выражения современных идей. Многое осталось довершить, доделать современным музыкантам. К примеру, большое количество ярких индивидуальных тембров мы найдем в духовых народных инструментах, которых можно насчитать десятки, но которые совершенно не используются в партитурах современных композиторов, мертвым грузом лежат в запасниках народных коллективов. Не буду их перечислять, это займет много места. А струнные – где игра на народной скрипке, на колесной лире, на семиструнной гитаре, так любимой в народе? Неужели стилистика этого инструментария выпадает из стилистики ОРНИ? Вот где море возможностей для авторов, желающих работать с народным оркестром, вот где реальный простор для фантазий и тембровых поисков!

Что же касается группы ударных, то здесь тоже происходит постепенный поворот в нашем отношении к этим инструментам. С одной стороны, выяснилось, что инструменты ударной группы симфонического оркестра, великолепно сочетающиеся со звучанием ОРНИ, уже не отвергаются с порога, как было еще сравнительно недавно, находятся точки сопряжения для совместного музицирования и создания новых звукообразов. С другой стороны, одно только перечисление подлинно народных ударных инструментов, неиспользуемых или редко участвующих в концертах, навеивает довольно грустные мысли. Ложки, шаркунки, курские и круговые трещотки, варганы, рубели, боталы, пастушьи барабанки, колокольцы, бубенцы (полный набор упряжи), пила, коса и т. д. и т. п. – какая мощная палитра ритмотембров перед нами! Но используется она, к сожалению, минимально. В этом должна быть также наша дальнейшая перспектива.

Таким образом, можно сказать, что охранительная функция ОРНИ, связанная с фольклорными истоками, должна обязательно присутствовать в стилевых чертах этого вида музицирования. Но постепенно, с отдалением от нас по времени крестьянской бытовой музыкальной культуры в виде упомянутых песен, плясок, частушек и инструментальных наигрышей, на первый план будет все яснее выходить функция эстетическая, связанная с неповторимыми тембрами русских народных инструментов, с их образным строем, отражающим состояние души человека и несущая в себе эстетический музыкальный идеал народа. Очевидно, что поиски своего стиля в музыке для ОРНИ и включение новых тембров в партитуру, не должны нарушать сложившийся исторически звуковой баланс между инструментальными группами. Так, автор убежден, что включение в партитуру симфонической группы

медных духовых резко изменяет характер звучности всего оркестра даже может исказить общую тембровую палитру звучания ОРНИ, что в итоге просто уничтожает исторически сложившийся «саунд» оркестра, так любимый слушателями, лишает его индивидуальности. Надо всегда помнить, что есть некая грань, перейдя которую композитор, привлекая новые тембры и увеличивая звучность, может в корне уничтожить саму природу ОРНИ. Эта грань определяется художественным вкусом и внутренней интуицией художника. Вибрирующий, трепетный, шелестящий звук в пианиссимо всего оркестра западает в душу с детства и остается с нами на всю жизнь. Наша задача – сохранить его и, обновив, передать новым поколениям.

Примечание

¹ Привалов Н. 30-летие великорусского оркестра // Смена. – 1926 – 17 окт.

Т. А. Буданова

Современная баянная культура: трансформация образа инструмента в историко-культурном контексте

Баянная культура – одна из уникальных составляющих российского этнокультурного комплекса и ее изучение в историко-культурном контексте способствует осмыслению процессов, в ней происходящих, как генетически многомерной целостности. Понимание многогранных явлений становится возможным с позиции осознания баянной культуры как функционально поливалентного феномена.

Ключевые слова: современная баянная культура; направление фольклоризма, эстрадное и академическое; пять этапов развития баянной культуры; функциональная поливалентность.

Tatiana A.Budanova

Modern's bayan culture: the transformation of the image of the tool in the historical and cultural context

Bayan's culture is one of the unique components of the Russian ethno-cultural complex and its study in the historical and cultural context contributes to the understanding of the processes happening as genetically multidimensional integrity. Understanding the multifaceted phenomena becomes possible from a position of awareness bannai culture as functionally polyvalent phenomenon.

Keywords: Bayan's modern culture; the direction of folklorism, pop and academic; five stages of development bannai culture; functional polivalentes.

Баянная культура в современной действительности представляет собой уникальную систему художественно-эстетических ценностей. Ее интенсивное развитие на современном этапе предопределено закономерным процессом эволюции. Выстроенная в России трехступенчатая система музыкального образования, модификация самого инструмента, создание высокохудожественного репертуара, появление баянистов-исполнителей, представляющих яркие индивидуальные исполнительские концепции, позволяют представить баянную культуру как *систему* с характерными для нее принципами целостности, структурности, иерархичности и взаимозависимости всех входящих в нее элементов, в которой целое надлежит понимать на основании отдельного, а отдельное на основании целого (по Гадамеру). Именно через осмысление этой целостности мы и приходим к объяснению феномена российской национальной баянной культуры как уникальной системы в мировом художественном пространстве.

Проблемы развития современного народного искусства находятся в поле зрения многих ученых. Рассмотрим в этом аспекте взгляды на проблему развития народного инструментария современных исследователей Д. И. Варламова и М. И. Имханицкого.

Философская суть народности у М. И. Имханицкого охватывает три аспекта: этнический, демографический и социальный. Ученый выводит два определения народных инструментов, разделяя их по способу бытования в устной или письменной традициях. Он видит возможность разного толкования предназначенности народного инструмента. По его определению «народный инструмент – тот, который служит для выражения музыкальных эмоций и мыслей доминирующей части общества, не входящей в его элиту»¹, но «когда тот же инструмент является средством воспроизведения музыки, ориентированной на элиту, он будет элитарным»².

Д. И. Варламов пишет, что «под народным инструментом следует понимать инструмент социально значимый, в тот или иной период истории сыгравший значительную роль в развитии культуры народа и одновременно запечатлевший в себе особенности этой культуры»³. Данный подход обусловлен пониманием ученым народного инструментализма «как целостного явления, основанного на синтезе русской национальной традиции и академического искусства». Далее исследователь, рассуждая о необходимости определенных изменений, в том числе и в системе современного образования в сфере культуры и искусства, пишет о необходимости изменения мышления участников образовательного процесса в сторону развития «коммуникативных способностей будущих профессиональных музыкантов» и создании нового типа искусства в XXI в., основанного на «синтезе национальной традиции и академической коммуникации, а не на существующей академической парадигме (опусе. – Т. Б.)⁴».

Такой широкий охват процессов в современной баянной культуре, делает возможным рассмотрение явлений, в ней происходящих, с позиции их *множественности* с одной стороны и *многомерной целостности* – с другой. Современная баянная культура представляет собой единую систему входящих в нее составляющих (бытие, органика самого инструмента; композиторское творчество; все виды исполнительства; многоуровневая система образования; уровень восприятия слушателя). По законам синергетики эта система эволюционирует и, приобретая определенный опыт, обрастает новыми взаимосвязями. Образующаяся некоторая множественность, *взаимодействие в одновременности* позволяют говорить о специфическом качестве баянной культуры – ее *функциональной поливалентности*. Определяя это качество, автор экстраполирует из области естественных наук и психологии понятие амбивалентности (от лат. *ambo* – оба, *valentia* – сила), что обозначает «двойственность, двузначность»⁵ и вводит понятие функциональной поливалентности применительно к специфике развития баянной культуры (от лат. *poly* – много).

Благодаря осознанию этого уникального качества становится возможным понимание образующихся множественных силовых притяжений внутри этой системы. И тогда две разные позиции названных выше ученых следует воспринимать как два неких абриса в понимании целостности и уникальности современной баянной

культуры, генетически предрасположенной к синтезу традиций национального инструментализма и академического искусства.

В понимании автора, *функциональная поливалентность баянной культуры* – это специфическое качество, определяемое одновременным развитием баянной культуры в массово-бытовой, эстрадной сфере, академическом искусстве и приводящее к формированию многозначного звукового образа инструмента. Рассмотрим процесс формирования ее признаков в историко-культурном контексте.

История становления баянной культуры насчитывает немногим более столетия. Ручная гармоника, завезенная из Европы в XIX в., пройдя период адаптации, получила повсеместное распространение во всех областях России. Инструмент становится средством удовлетворения художественных потребностей массово-бытовой культурной среды. «Вживание» в интонационную национальную сферу привело к формированию социального представления о нем как о русском национальном инструменте.

Появление в конце XIX в. хроматических гармоник, создание оригинального репертуара в классических жанрах, зарождение системы профессионального образования способствовали становлению инструмента в академическом искусстве. На рубеже XX-XXI вв. все активнее баян начинает развиваться как эстрадный инструмент. Академизация баяна способствовала появлению множества стилевых тенденций в создаваемой музыке. Многообразию звукообразных впечатлений сформировало многогранный звуковой образ инструмента. К примеру, во время исполнения обработки народной мелодии у слушателя в процессе восприятия возникает, так называемый «гармошечный образ», генетически связанный с гармонным прошлым баянной культуры. Звучание пьес эстрадной направленности вызывает ассоциации с «эстрадным аккордеонным» стилем, с характерными для него легкостью, ажурностью, изящным блеском. В сочинениях, написанных в классических жанрах для концертного камерного исполнения, инструмент может воплощать «органный», «клавесинный», «романтический», «неофольклорный» образ, также он может звучать «как существо божественное», «импрессионистически-зерцательное», «грубо-вероломное» и т. д.⁶

Такое обилие звукообразных впечатлений, складываясь в процессе восприятия слушателя, создает у него определенное отношение к звучанию баяна с одной стороны и делает возможным распределение современных баянных сочинений по принципу их «генетической общности» (Е. В. Назайкинский) по трем основным стилевым направлениям: *направление фольклоризма, эстрадное и академическое.*

Направление фольклоризма в баянной музыке охватывает ряд сочинений, образно-интонационная сфера которых определена национальным обликом инструмента. Оно объединяет жанры, представляющие особый тип обращения с фольклором, выраженный через иллюстрацию или «портретирование»⁷ народной мелодии и, при этом, не испытывающий радикального интонационного переосмысления.

К этому направлению автор относит множество обработок народных мелодий, представляющих собой «вторичное» фольклорное явление, воспроизводимое на концертной сцене. Именно в нем продолжает развиваться и сохраняться гармоническая традиция, которая представляет несомненный интерес в плане сохранения национального облика баяна. Народно-песенные интонации становятся в нем художественно-значимым признаком. Данное направление характеризуется проявлением *типичных* средств музыкальной выразительности.

Эстрадное направление – это область музыки, образная сфера которой объединяет танцевальные жанры, вышедшие на концертную сцену из сферы бытового музицирования и имеющие специфические характеристики, идущие от эстетической установки на развлекательность: легкость, повышенный исполнительский тонус, приоритет ритмического, громкостно-динамического и тембро-сонорного начал.

Характерной для этого направления становится трансформация песенно-народного материала, взятого в качестве интонационной основы произведения, в ярко выраженный эстрадный стиль. Такие обработки отмечены характерной синкопированностью ритмического рисунка, джазовыми элементами в аккордовой вертикали, использованием мехо-репетиционной техники. Во время их исполнения увеличивается роль акцентного меховедения, специфичной артикуляции. Эстрадное направление, как и направление фольклоризма, опирается «на образ *типизированного* музыканта-профессионала, притом профессионала в узко жанровом смысле»⁸.

В современных сочинениях, относимых к *академическому направлению*, функциональная поливалентность начинает проявляться в большей степени. Звучание баяна, равно как и звучание других академических инструментов, воспроизводит стилевые тенденции разных эпох. Налицо – связь с наследием европейской музыкальной культуры XVII–XIX вв., влияние неоклассицизма, неоромантизма, импрессионизма. Баян воссоздает звучание клавесина, органа, фортепиано. Во многих сочинениях прослеживаются черты неофольклоризма. Академическое направление объединяет множество сочинений, формирующих единую художественно-образную настройку, выражающуюся в камерном музицировании. При этом в нем проявляются наиболее яркие в стилевом отношении средства и особенности музыки, которые становятся характерными признаками личностных стилей. Такие сочинения способствуют постижению баянистами нового интонационного мышления, освоению различных систем звуковых сопряжений (додекафонии, алеаторики, пуантилизма, атональности, сонорики и др.). Академическое направление содержит разные по жанру, форме и образному строю сочинения. Все их объединяет нечто общее – почерк, манера, интонация отдельного композитора. Поэтому, эти сочинения следует рассматривать с позиции *индивидуальных стилевых решений*.

Итак, современная музыка для баяна характеризуется ярко выраженной функциональной поливалентностью, которая проявляется, в том числе, и в стилевых

направлениях. В качестве обобщающего признака, характеризующего то или иное стилевое направление, выступает «творческий генезис воспринимаемой музыки»⁹. Распознавание этого отличительного качества помогло осознать эстрадное направление и направление фольклоризма как музыкальные стили, в которых авторское начало выражено опосредованно, а академическое – как направление, характеризующееся проявлением авторских индивидуальных концепций.

С точки зрения зарождения и становления функциональной поливалентности в баянной культуре автор выделяет *пять основных этапов ее развития*. На первом этапе – *зарождения (1897–1917)* – безраздельно доминировала фольклорная направленность в репертуаре. Достаточно активно гармонико-баянное исполнительство начинает развиваться в центральной зоне России (Петербург, Москва, Тула и др.). В Сибири и на Дальнем Востоке концертирующими исполнителями были лишь гастроллирующие музыканты. Репертуар был широко представлен многообразием частушечных наигрышей. В то же время, некоторые исполнители уже в тот период начинают обращаться к иной стилистической сфере, создавая переложения классических сочинений (напр. В. Темкин). Попытки эти чаще всего носили эксцентричный характер и были не вполне удачными. Недостаточно квалифицированные гармонисты и баянисты нередко упрощали и даже искажали классические опусы. Однако в Сибири и на Дальнем Востоке даже такое упрощенное претворение классики не имело места. Сибирь и Дальний Восток значительно отставали от центральных регионов.

Второй этап – *начального становления профессионального обучения и профессионального исполнительства (1917–1935)* – в основе характеризуется доминирующей ролью самодеятельности. Типичный образ гармониста-баяниста того времени – самородок, не имеющий профессионального образования, играющий по слуху. Одна из главных проблем этого периода состояла в отсутствии высокохудожественного репертуара. Формирование системы профессионального обучения во второй половине 1920-х гг. способствовало повышению уровня профессионального исполнительства и постепенно привело к созданию оригинальной литературы для баяна.

Третий этап – *формирования академического оригинального репертуара (1935–1960)* – также выявляет неравномерность происходивших процессов в различных регионах России. Если в центральной ее части появляются первые произведения, написанные в формах, типичных для академической музыки, то в Сибири и на Дальнем Востоке продолжает доминировать направление фольклоризма. Авторы центральных регионов России создают первые образцы сюиты, концертов, сонаты (Ф. Климентов, Ф. Рубцов, Т. Сотников, Н. Чайкин). Новые тенденции еще не были устойчивыми, но их формирование заложило основу развития баяна как камерного академического инструмента.

Четвертый этап – *становления функциональной поливалентности в качестве отчетливо выраженных тенденций фольклоризации, камерного музицирования, эстрадного направления (1960–первая половина 1970-х гг.)*. В ряде сочинений ком-

позиторов центрального региона России резко возрастает значение неоромантических и экспрессионистических средств выразительности. Внимание авторов концентрируется на тончайшей игре тембров, поисках новых необычных звучаний, прихотливой игре ритмов. При создании художественного образа возрастает роль эмоционально-чувственного начала, что проявляется в ряде композиций А. Репникова, В. Золотарева, А. Нагаева, К. Волкова и др.

Во многих произведениях для баяна интонационный строй приобретает латиноамериканский колорит. Инструмент начинает воплощать эстетику звучания, идущую от «легкого, эстрадного» стиля, что связано с духовой природой звукоизвлечения. В жанре легкой музыки для баяна в 1960-1970-е гг. работали Б. Тихонов, Ю. Шахнов, В. Кузнецов и др. Их миниатюры открыли новые возможности в интерпретации баяна как эстрадного инструмента, способного воспроизводить мягко-приглушенный тембр деревянных духовых. Таким образом, на данном этапе появляется ряд сочинений с отчетливо выраженными разностилевыми тенденциями. Все отчетливее проявляет себя функциональная поливалентность.

Современный этап – *этап развитого профессионализма (вторая половина 1970-х гг. – 2010-е гг.)* характеризуется появлением большого количества музыкального материала, который по художественно-интонационному содержанию и стилевым тенденциям отчетливо разделяется по трем стилевым направлениям.

Характерной чертой направления фольклоризма продолжает оставаться преобладание жанров обработки, вариаций, фантазий. Авторы в своем творчестве, как правило, используют традиционные методы вариационного развития, однако при этом в значительной степени обогащают фактуру изложения. В сочинениях такого плана баян звучит как народный инструмент, отражающий специфический русский колорит, особую выразительность народной песни.

Авторские композиции эстрадного направления, написанные, как правило, в трехчастной форме, отличает тембро-динамическое, сонорное развитие мелодики, особая ритмическая упругость, импровизационность, повышенный чувственный тонус. Источником генетической общности здесь выступает опора на танцевальные прикладные жанры с характерной для них психологической настройкой на развлекательное обеспечение досуга. Главным отличительным качеством в вышеназванных направлениях становится возникающий в процессе восприятия звуковой образ баяна, идущий от разных генетических источников (генетические истоки баяна в гармонной культуре в направлении фольклоризма и легкость, ажурность, эстрадность, идущие от эстетики западно-европейской культуры в эстрадном направлении).

Общая стилевая атмосфера второй половины 1970-х – 2010-х гг. представлена усиливающимся контрастом. Кардинально обновляется музыкальный язык, художественно-творческое мышление авторов, существующие традиции. Связь с фольклором в произведениях академических жанров выражена либо опосредованно, а чаще всего – совсем отсутствует. Все чаще и в баянном композиторском творчестве

на первый план выходит глобализация проблем современного мира: обращение к философским вопросам бытия, углубление в тонкий психологический мир человека, интеллектуализация всех происходящих процессов. Результатом стилевых поисков становится использование новых техник письма. Композиторы включают множество ритмизованных кластеров, сонористических эффектов. Мелодика обогащается диссонантными интервалами. Во многих произведениях она носит явно выраженный речитативный характер. Различные виды *glissando*, горизонтальные линии звучащих кластеров все чаще функционально заменяют ее. Композиторами используется токкатный принцип изложения материала. Качественно изменяется ритмическая организация. В достаточной степени распространенным становится хронометрический способ нотации, при котором композитор записывает приближительное звучание какого-либо эпизода в минутах. Появляется много элементов алеаторики и исполнения *ad libitum*. Тембр инструмента выступает в роли знака-символа, несущего определенную смысловую нагрузку. Он как главный атрибут звукового образа в значительной степени оказывает на него огромное влияние.

Закономерным на этапе развитого профессионализма становится активное взаимодействие лучших современных баянистов-исполнителей с композиторами. Такие творческие союзы становятся все более плодотворными. Они способствуют большему погружению современных авторов в специфические исполнительские возможности инструмента, его колористические особенности с одной стороны и, появлению ярких сочинений новаторского плана, с другой. В таком аспекте интерес представляет творческий тандем первого исполнителя многих опусов для баяна Ф. Липса с современными композиторами¹⁰. Результатом сотрудничества со многими из них стало появление ряда новаторских по своей стилистике сочинений.

Уникальной и специфичной является в России и выстроенная модель непрерывного образования в сфере культуры и искусства. Введение федеральных государственных требований в систему подготовки детей в детской музыкальной школе направлено на их раннюю профессионализацию в сфере музыкального исполнительства или музыкальной педагогики. Среднее звено обучения в подготовке баянистов представлено музыкальными училищами (колледжами) и училищами (колледжами) культуры, первые из которых готовят музыкантов-исполнителей и педагогов для системы дополнительного образования детей, вторые – руководителей творческих коллективов, концертмейстеров. Выпускники музыкальных училищ ориентированы на деятельность в сфере академического искусства, выпускники училищ культуры – на область народного художественного творчества.

Такая дифференциация в подготовке специалистов в советское время объяснялась большой потребностью в кадрах баянистов-аккомпаниаторов для активно развивающейся художественной самодеятельности с одной стороны и баянистов-исполнителей академического плана – с другой. Появление подобной модели в

системе музыкального образования наглядно иллюстрирует функциональную поливалентность и в данном ракурсе.

Высшее звено обучения представляет собой еще более разветвленную сеть. Теперь баянистам-аккордеонистам предоставляется возможность выбора своего будущего профессионального направления по трем квалификациям. Выпускник может получить «элитное» образование как музыкант-исполнитель академического плана в вузе искусств или консерватории; как руководитель творческого коллектива в институте или академии культуры; получить квалификацию учителя музыки в общеобразовательной школе и при этом владеть профессиональными навыками аккомпанемента творческому коллективу.

Характерной общероссийской тенденцией становится повсеместное внедрение специальности «Этнохудожественное творчество» в ссузах и вузах культуры и искусства. Специфической особенностью в образовательном процессе данной специальности является изучение локальных песенных и народно-инструментальных традиций конкретного региона. Изучение, сохранение и развитие традиционной культуры способствует введению в обучение фольклорных разновидностей инструментов, в том числе и гармонии.

Такое распределение на четыре квалификационные модели в подготовке современных специалистов предполагает наличие множества сформированных методик обучения, методологических авторских концепций и в настоящее время назрела необходимость осмысления их эффективности. Решение этого вопроса станет возможным при организации централизованного научно-методического ресурсного центра, в полномочия которого входило бы определение перспективных задач подготовки кадров баянистов-исполнителей и педагогов, проведение курсов повышения квалификации, стажировки преподавателей из регионов России, анализ существующей ситуации в отрасли. В рамках запланированных курсов повышения квалификации стало бы возможным решение вопросов «создания нового типа искусства» (по Варламову), объединяющего в себе традиции национального исполнительства и академической коммуникации.

Подводя итог, уместным будет привести понимание автором современной баянной культуры. Современная баянная культура – это субкомплекс системно организованных его составляющих, продолжающий сохранять актуализацию всех компонентов и характеризующийся ярко выраженной функциональной поливалентностью.

Осознание этого специфического качества и способствует формированию целостного восприятия баянной культуры как уникального этнокультурного комплекса в мировом художественном пространстве.

Примечания

¹ Имханицкий М. И. Так все же народны ли русские народные инструменты? // Народник. – 2001. – № 3. – С. 25.

² Варламов Д. И. Народность музыкального творчества как социокультурный феномен в общественном сознании россиян. – Саратов: Изд-во Саратовск. педагог. ин-та, 2000. – С. 8.

³ Там же. С. 31.

⁴ Варламов Д. И. Академизация в музыкальном искусстве и образовании // Художественное образование в XXI веке: проблемы и перспективы: тезисы междунар. науч.-практ. конф. / редкол.: Т. А. Буданова, Г. В. Трофимова. – Чита, 2012.

⁵ Термин «валентность» в области естественных наук обозначает возможность вступления химических атомов в различные взаимосвязи. Был разработан Э. Франклендом в 1853 г. Исследуя проблему реального воплощения музыкального процесса в рамках произведения М. Аркадьев вводит термин «амбивалентность», который истолковывает как «двойственность, двузначность, парадоксальность». Категорией парадоксальности ученый характеризует «особенности временной организации акцентно-тактовой континуальной ритмики, связанной с основной структурой пульсационного континуума». Об этом подробнее: Аркадьев М. А. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто [Электронный ресурс]. – 2007. – URL: <http://www.philosophy.ru/library/arcad/kreatime.html> (дата обращения 28.09.09).

С. Лупинос предлагает расширить смысловую нагрузку термина «амбивалентность», который был введен в области психологии Э. Блейлером и, рассуждая о «способности той или иной структуры к образованию не только двойственных связей и двойственных оценок», он по сути, говорит о поливалентности, характеризующей любую структуру того или иного этнокультурного комплекса. Об этом подробнее: Лупинос С. Б. О единстве принципов квартовой и терцовой индукции в фактурном каноне музыки Востока и Запада: опыт постановки проблемы // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток-Запад: материалы науч. конф. (27-28 апреля 1999 г., 14 апреля 2000 г.). – Владивосток, 2000. – Вып. 6,7 – С. 128.

⁶ Последние три характеристики в звучании инструмента можно встретить в высказываниях композиторов-симфонистов, которые обращают свое внимание к написанию современных сочинений для баяна, напр. С. Губайдулиной, С. Беринского.

⁷ Земцовский И. Фольклор и композитор: теорет. этюды. – Л.: Совет. композитор, 1978. – С. 48.

⁸ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. – М.: ВЛАДОС, 2003. – С. 20.

⁹ Назайкинский Е. В. Музыкальные лики истории // Т. Н. Ливанова. Статьи. Воспоминания / сост. Д. А. Арутюнов, В. В. Протопопов. – М.: Музыка, 1989. – С. 394–395.

¹⁰ Ярким примером являются Соната № 3 В. Золотарева (1972), «De profundus» (1986), Пьеса для баяна и виолончели «In close» (1979), Партита «Семь слов» для баяна, виолончели и струнного оркестра (1982) С. Губайдулиной; партита «Так говорил Заратустра» (1990), «Miserere» для голоса, баяна и фортепиано (1993), Симфония «...И небо скрылось» № 3 (1993) С. Беринского; «Концертная симфония» для баяна (1998) А. Холминова; «Сад снов» для баяна и виолончели (1997), «Страсти по Иуде» для баяна и камерного оркестра (2003), Концерт для баяна, фортепиано и симфонического оркестра «Katuv» (2005) М. Броннера; «Фантазия памяти Альфреда Шнитке» (2001), «Липс-концерт» (2001) Е. Подгайца и др.

В. В. Бычков

Академизация русских народных инструментов: синтез или самостоятельность, единство или размежевание, друзья или соперники?

В статье на основе подробного анализа истории баяно-аккордеонного искусства и традиционного представления об академизации обосновываются ключевые позиции видовой принадлежности баяна и аккордеона.

Ключевые слова: баян, аккордеон, академизация, профессионализация

Vladimir V. Bychkov

The founding of Russian folk instruments: synthesis or self-reliance, unity or separation, friends or rivals?

In article on the basis of detailed analysis of the history Baiano-accordion art and traditional ideas about academically settled key positions species accordion.

Keywords: accordion, accordion, founding professionalism

Известно, что одним из первых музыкантов, использовавших термин «академический» в сфере народного инструментария, был основатель Великорусского оркестра В. В. Андреев, который называя народный оркестр «демократизованным симфоническим» коллективом, говорил о народных инструментах как **о ступени к переходу на академический** инструментарий¹, и как подчеркивает Г. Ф. Британов, акцентировал плодотворность самостоятельного музицирования с помощью народных инструментов и, наконец, был убежден, что «на старых высокохудожественных обработках народной песни и на классических произведениях родных и иностранных композиторов, с которыми простой народ, благодаря балалайке ныне может ознакомиться, будет воспитываться слух и развиваться музыкальные вкусы народа»².

Какие факторы дают нам основание считать баян и аккордеон профессиональными академическими инструментами, а баяно-аккордеонное искусство профессиональным академическим? Попытаемся ответить на этот далеко не простой вопрос, и, разумеется, ответ будет неоднозначным.

Согласно методологическим установкам, принятым в отечественной инструментоведческой науке (С. Л. Гинзбург, А. С. Рабинович, Б. А. Струве, К. А. Вертков, Г. И. Благодатов, С. Я. Левин, А. М. Мирек, И. В. Мациевский, Н. А. Давыдов, М. И. Имханицкий) при рассмотрении данного вопроса необходимо учитывать три фактора, определяющие состояние и место какого-либо вида искусства, в данном случае, народно-инструментального в музыкальной культуре (творец музыки – индивидуаль-

ный автор или масса, народ; исполнитель – мастер). «Развивающееся музыкальное творчество вызывает повышение исполнительского мастерства, и то и другое вместе предъявляют новые требования к конструкции инструмента. В свою очередь, более совершенный инструмент создает предпосылки к дальнейшему развитию инструментальной музыки и искусству исполнения. Но и при данном диалектическом единстве трех начал примат всегда остается за музыкой»³.

Предшественницей баяна и русского аккордеона принято считать гармонику, иностранную по происхождению, прочно внедрившуюся в быт русского народа и ставшую «самым распространенным, подлинно массовым» русским народным музыкальным инструментом⁴.

Гармоника, проделавшая в процессе своей эволюции путь развития от примитивной 5-кнопочной гармошки до самого совершенного типа – баяна, окончательно сформировалась к 20–30 гг. нашего века. Принцип устройства как правой, так и левой клавиатуры, остается неизменным и поныне. Он лежит в основе современных инструментов самых совершенных моделей: пятирядная правая клавиатура, два ряда из них дублирующие, басово-аккордовый комплекс-система «готовых» аккордов и выборная система. Поэтому есть все основания считать, что к 20–30 гг. XX века баян представлял собой уже вполне сформировавшийся профессиональный инструмент с достаточно большим диапазоном, широкими техническими и выразительными возможностями.

О происхождении русского аккордеона А. М. Мирек пишет следующее: «Так еще в прошлом веке (XIX – В. Б.) русскими народными умельцами был создан прототип современного клавишного аккордеона. Этот инструмент появился совершенно независимо от аналогичных в то время попыток в других странах создать гармонику с фортепианной клавиатурой (аккордеон-орган или флейта)...»⁵.

В связи с поставленной выше проблемой нам представляется возможным привести современную концепцию и предложить свои определения (баян, аккордеон).

Баян – музыкальный инструмент, полифункциональный по этническим и социально-демографическим признакам (распространенный в фольклорной, профессиональной и массово-любительской, самодеятельной и академической сферах музицирования), межнациональный (по территориальным, региональным признакам, популярный в России, странах СНГ, русских поселениях в Канаде, Австралии, США), общенациональный (бытующий в разных видах народной и профессиональной музыки), относящийся к классу ручных меховых гармоник самого совершенного типа, по органологическим признакам к группе аэрофонов, к подгруппе язычковых – глоттофонов, имеющий 12-ступенный, хроматический, равномерно темперированный звукоряд, отличающийся **однородной** настройкой (фоническими параметрами звука), тембровыми характеристиками (от унисона до пятиголосного инструмента) и индивидуальностью систем мастеров-конструкторов, в результате своей эволюции получивший конкретную форму (три составные части

корпуса: правую, левую и соединяющий их резонатор – мех), один вид конструкции правой клавиатуры и три системы левой клавиатуры (готовые аккорды, выборная и комбинированная, готово-выборная системы), в настоящее время выполняющих самостоятельную (сольную), прикладную (аккомпанирующую), имманентную (внутреннюю) тембровую ансамблево-оркестровую функции.

Аkkордеон – музыкальный инструмент, полифункциональный по этническим и социально-демографическим признакам (распространенный в фольклорной, профессиональной, массово-любительской, самодеятельной, академической сферах музицирования), интернациональный (бытующий в регионах России, странах бывшего СССР, Восточной и Западной Европы, в Канаде, США, Японии, странах Скандинавии, Австралии, Новой Зеландии), относящийся к классу ручных меховых гармоник самого совершенного типа, по органологическим признакам – к группе аэрофонов, к подгруппе язычковых – глоттофонов, имеющий 12-ступенный хроматический равномерно темперированный звукоряд, отличающийся как однородной (точной темперацией), так и **неоднородной** настройкой голосов («мюзет», «разлив»), типичной для эстрадного исполнительства, тембровыми характеристиками (от унисона до пятиголосного инструмента) и индивидуальностью систем мастеров-конструкторов (Италия, Германия, Франция, Япония, США, Румыния, Скандинавские страны, Россия), в результате своей эволюции получивший конкретную форму (три составные части корпуса: левую, правую и мех, их соединяющий, два вида клавиатур (кнопочную и рояльно-органную) и три системы левой клавиатуры (систему готовых аккордов, выборную и комбинированную, готово-выборную системы), в настоящее время выполняющий самостоятельную (сольную), прикладную (аккомпанирующую), имманентную (внутреннюю) тембровую ансамблево-оркестровую функцию.

Существенные признаки современных баянов и аккордеонов: хроматический равномерно темперированный звукоряд, наличие трех систем правой клавиатуры, наличие нескольких систем левой клавиатуры, функционирование как в традиционной, так и в академической сфере исполнительства⁶.

Корни баянного профессионального исполнительства глубоко заложены в народном инструментальном искусстве, его преемственность следует видеть, прежде всего, в гармонном исполнительстве. Интенсивное развитие гармоники и чрезвычайно широкое ее распространение в музыкальном быту России, особенно в конце XIX века, тесно связано с общим подъемом массового гармонного исполнительства – процесса сложного и многогранного. Степень и интенсивность развития исполнительства обусловлены качественными изменениями инструментария (создание более совершенных типов гармоник), расширением репертуарных возможностей (новые жанры песенно-танцевальной музыки, частушка, революционная песня и т. п.) и увеличением социально-политической роли гармоники (ее активное участие в проведении маевки, митингов в предреволюционные годы, большая

роль в годы гражданской войны и, значительно позднее, в эпоху становления социалистического строя в городе и деревне). Следствием эволюции гармоники и исполнительства на ней явился процесс профессионализации исполнительского искусства, в результате которого произошло отделение профессионального сольного исполнительства от народного инструментального.

Сольное народное инструментальное исполнительство по-прежнему было тесно связано с народными вокально-танцевальными жанрами бытовой прикладной музыки. Его истоки следует видеть, прежде всего, в преемственности выше-названных жанров и их несомненном влиянии на формирование стиля и манеры исполнения. Профессиональное сольное исполнительство, в начальной стадии своего развития испытывавшее активное влияние народных песенно-танцевальных жанров, в процессе своей эволюции все в меньше ему подчиненным, но в большой мере испытывало весьма действенное влияние профессиональной камерно-инструментальной и симфонической музыки. Лучшие образцы переложений со временем **становились** почти обязательными в репертуаре гармонистов⁷.

Первые публичные выступления талантливых самородков, для которых игра на гармонике являлась «хлебом насущным» т. е. профессией, говорят о начальных признаках профессионализации. Длительный процесс развития профессионального исполнительского искусства условно можно разделить на три этапа, характеризующихся местом музицирования и репертуарной направленностью.

Начальный этап (середина и конец XIX в.) связан с музицированием гармонистов в увеселительных заведениях (в кабаках, ресторанах, на свадьбах, вечеринках). Место музицирования обуславливало и репертуар, состоящий в основном из частушек, куплетов, припевок, танцев, т. е. музыки прикладного назначения.

Значительно меньшую зависимость от бытовой музыки и большую самостоятельность и свободу в выборе репертуара получали гармонисты, выступавшие (в конце XIX – начале XX вв.) в цирках, на ярмарках и других открытых публичных площадках. Между тем, если учесть, что выступления гармонистов носили характер «диковинного» номера (что вполне естественно), программа исполнителей состояла преимущественно из произведений с явными признаками показной внешне эффектной игры. Данная ситуация и явилась предпосылками для формирования другого направления жанра: эстрадно-развлекательного⁸.

И лишь выступления на академической эстраде гармонистов, позже и баянистов (иногда в сопровождении симфонических оркестров в начале XX в., но особенно активно в 1930-е гг.) значительно расширили их репертуарные возможности. В программах можно было встретить сочинения разных жанров и стилей от самобытных обработок народного творчества до переложений сложнейших опусов русской и зарубежной музыки.

Профессионализация исполнительства – процесс сложный и многогранный. Важнейшую роль в этом сыграло развитие массового любительского гармонно-

баянного музицирования, способствовавшее выявлению из исполнительской среды ярких, самобытных самородков-гармонистов с незаурядными способностями, впоследствии становившихся профессиональными музыкантами. Кроме того, на общий объем исполнительства в значительной мере повлияли музыканты других специальностей (скрипачи, пианисты), для которых игра на гармонике (баяне) стала профессией.

Наиболее остро проблема профессионализации и академизации гармонно-баянного искусства встала в 1930-е гг. Появление новых профессиональных коллективов (хоровых, танцевальных, оркестровых и др.), внедрение гармоники и баяна в состав оркестров русских народных инструментов, открытие клубов, домов культуры и других учреждений культуры в городе и деревне, интенсивное развитие народного художественного творчества обусловили необходимость подготовки профессиональных кадров гармонистов и баянистов. В целом ряде средних музыкальных учебных заведений и вузов страны открываются классы баяна: Ленинграде, Красноярске, Москве, Харькове, Киеве, а затем и в других городах⁹.

Итогом эволюции массового исполнительства становится проведение (во второй половине 1920-х – начале 1930-х гг.) смотров, конкурсов, олимпиад гармонистов и баянистов в городах страны, плодотворные результаты которых были отмечены в печати передовыми деятелями культуры и искусства. В ряде статей высказывались мнения о перспективности развития гармоники как «проводника хорошей музыки в массы»¹⁰. Глубокую заинтересованность в деле успешного развития инструмента и исполнительства проявили представители правительственных и общественных организаций, научные учреждения («Труды по усовершенствованию гармоник» ГИМН)¹¹, следствием чего явилось значительное расширение фабричного производства гармоник, а к середине 1930-х гг. осуществлен переход на выпуск баянов – наиболее совершенного типа гармоник. К этому же времени относится факт признания перспективности баяна передовыми профессиональными гармонистами.

Развитие профессионального баянного исполнительства приводит к появлению нового жанра – сольному концерту на баяне инициатором и первооткрывателем которого стал П. А. Гвоздев (1935 г.).

С конца 1940-х гг. процесс профессионализации баянного искусства происходил еще активнее, чем в довоенные годы¹². В этот период баян используется практически во всех профессиональных и самодеятельных оркестрах русских народных инструментов в качестве равноправного инструмента, в качестве аккомпанирующего – в профессиональных народных танцевальных ансамблях, народных хорах. В исполнительской практике еще раньше закрепляется инструмент с готовой системой левой клавиатуры. Этому во многом способствовала активизация концертного исполнительства в годы войны. Достаточно вспомнить, что во время Великой Отечественной войны баян был незаменимым инструментом в любой, большой

или малой концертной бригаде. Баянист не только исполнял сольные номера, но и сопровождал всю концертную программу.

В 1948 г. открывается факультет народных инструментов в ГМПИ им. Гнесиных, который становится одним из центров подготовки исполнителей и педагогов по классу баяна. Если «в довоенные годы педагогика баянистов делала свои первые шаги, то с открытием кафедр народных инструментов в вузах баянисты стали все более приближаться к высокому профессиональному уровню музыкантов других специальностей»¹³. Важную роль в стабилизации педагогического процесса сыграло привлечение к преподавательской работе многих известных музыкантов, в том числе О. М. Агаркова и Н. Я. Чайкина, внесших весомый вклад в развитие профессионального обучения баянистов¹⁴.

Вторая половина 1960-х – начало 1970-х гг. отмечены новыми значительными достижениями в области баянного искусства. Исполнительское мастерство баянистов достигло небывалого расцвета. Победы музыкантов на Международных конкурсах баянистов и аккордеонистов («Дни гармоники», «Кубок мира») стали закономерностью. Имена новых «чемпионов мира» и лауреатов этих состязаний стали украшать многочисленные афиши концертов баянной музыки. Постоянные гастролы Ю. Казакова, А. Полетаева, В. Галкина, А. Беляева, Э. Митченко и других музыкантов за рубежом укрепили авторитет отечественной исполнительской школы.

В исполнительской практике все большую популярность приобретает баян с готово-выборной системой левой клавиатуры, использовавшийся в профессиональном искусстве в довоенное и послевоенное время (П. Гвоздев), но долгие годы остававшийся привилегией немногих музыкантов. В сравнении с выборным баяном инструмент с готово-выборной системой имеет большие преимущества. Во-первых, он прочно сохраняет басово-аккордовый комплекс, чем продолжает конструктивные традиции инструмента с готовыми аккордами, во-вторых, наличие выборной системы значительно раздвигает границы репертуарных возможностей, позволяет исполнителям включать в свои программы сложнейшие полифонические сочинения и создает предпосылки появления оригинальных произведений, написанных с учетом новых перспективных возможностей инструмента.

В начале 1960-х гг. начинается массовая перестройка обучения игре на баяне с готово-выборной системой в музыкальных вузах, а в конце 1960-х гг. – в остальных звеньях системы музыкального образования. Кроме того, отечественным конструкторам и инженерам в результате поиска удается создать инструмент с новой, более перспективной системой правой клавиатуры. Многотембровые баяны «Россия», (позднее «Юпитер», «Аппассионата», «Левша» и т. д.), имеют до двадцати регистров благодаря двух-трехоктавному дублированию каждого из звуков. Таким образом, сохраняя в своей основе тембр баяна, но значительно улучшая его качества, делается попытка преодолеть тембровую однородность инструмента старого образца. В этой связи появление многотембрового баяна с готово-выборной системой ле-

вой клавиатуры необходимо рассматривать не только как прогрессивное явление, но и как качественно новый этап в эволюции инструмента.

В 1960–1970-е гг. появляется ряд более молодых композиторов, обратившихся к созданию музыки для баяна: А. Репников, К. Мясков, В. Бонаков, Вл. Золотарев, Б. Кравченко, Г. Шендерев, К. Волков, А. Рыбников.

В печати поднимается дискуссионный вопрос о направлении, путях развития баянного искусства. «Пришла пора, – писал Вл. Золотарев, – когда надо создавать отдельные кафедры баяна (аккордеона) в учебных заведениях, отделяя баян от так называемой народной секции исполнительских кафедр»¹⁵. Вполне очевидно, что этому «отпочкованию» были созданы все условия. К 1970-м гг. созрела необходимость либо разделения баянного исполнительства на два направления: 1) с уклоном в фольклорное (песенное, народно-инструментальное искусство); 2) академическое, с приближением к классическому камерно-инструментальному; либо полного отделения и реорганизации его в самостоятельный вид исполнительского искусства академического направления (как это сделано за рубежом). Вопрос этот сложный и, вероятно, спорный, но ведь существуют же кафедры и отделения академического и народного пения, дирижерско-хоровых специализаций академических и народных хоров, существенно отличающихся спецификой, манерой исполнения, репертуарной направленностью? Однако, несмотря на все имеющиеся предпосылки вопрос «отпочкования» баянного исполнительства до сих пор представляет одну из актуальнейших проблем.

И, наконец, сделаем краткий экскурс в историю развития оригинальной баянной музыки в России. Первые попытки создания произведений для гармоника, предшественницы баяна, предпринятые исполнителями-гармонистами, относятся к концу XIX века. Такая музыка была тесно связана с интонационной сферой городской песни, романса, народно-инструментальных наигрышей и представлена жанрами бытовой песенно-танцевальной музыки (вальсы, мазурки, польки, частушки, куплеты). Этот факт обусловлен, на наш взгляд, трактовкой гармоника как инструмента прикладного значения. Тем не менее, первым из сохранившихся оригинальных русских сочинений для гармоника, по свидетельству Г. Благодатова, следует считать «Мазурку» И. Телетова, опубликованную в 1875 г. в его «Народной школе для аккордеона или ручной гармоника»¹⁶. В 1990-х гг. XIX столетия пробовал писать музыку (вальсы) П. Чулков – сын известного тульского гармонного мастера Л. А. Чулкова, хорошо игравшего на скрипке и трехрядной гармонике. Известно, что организатор Великоорусского оркестра народных инструментов В. В. Андреев в конце прошлого века создал оригинальные композиции для гармоника-черепашки (вальсы «Воспоминания о Кавказе», «Гармоника»), а популярные исполнители-гармонисты Н. Белобородов и Я. Орланский-Титаренко сочиняли фантазии, бальные танцы, марши. Безусловно, ни о какой профессиональной музыкальной литературе для гармоника в то время не могло быть и речи.

Однако гармоника использовалась в составе симфонического оркестра, как русскими, так и советскими профессиональными композиторами. В этой связи достаточно вспомнить партитуру «Юмористического скерцо» из Второй сюиты П. И. Чайковского (1883 г.), где имеются партии гармоник-аккордеонов. Значительно позднее гармоника и баян были введены в состав оркестров и ансамблей в оперы и симфонические сочинения известными советскими композиторами¹⁷. В 1920-е гг. написан целый ряд произведений для голоса в сопровождении гармоники Н. Васильевым-Буглаем, М. Красевым, П. Рукиным. Однако гармоника и баян трактуются либо как тембр в колористической сфере симфонического оркестра, либо как драматургическое средство при создании жанровых зарисовок, связанных с бытом.

Одним из первых профессиональных композиторов, обратившихся к созданию произведения специально для гармоник, был А. К. Глазунов. Г. Благодатов считает, что одной из причин замысла было знакомство композитора с новым типом оркестровой гармоники, сконструированной Орланским-Титаренко. Однако есть основание считать, что поводом обращения послужил, скорее всего, первый ленинградский конкурс исполнителей на народных инструментах, проходивший в Актовом зале Смольного 17 октября 1926 г., где А. К. Глазунов возглавлял жюри¹⁸.

Конкурс оставил глубокое впечатление у композитора, свидетельство тому – его личные высказывания, часто цитируемые в многочисленных материалах по истории гармоники. Поскольку публикация статьи «А. Глазунов пишет музыку для гармони» в газете «Смена» датирована 12 декабря 1926 г., т.е. почти двумя месяцами спустя после окончания конкурса, вполне вероятно, что замысел у Глазунова созрел именно в это время (октябрь-декабрь). К сожалению, идея создания оригинальной пьесы для гармоники осталась неосуществленной. Тем не менее, сам факт явился признанием художественной полноценности инструмента профессиональным композитором.

Первым оригинальным произведением крупной формы для баяна, видимо, следует считать упоминаемую Г. Благодатовым, а затем и А. Миреком Сюиту для баяна с готовой системой левой клавиатуры Ф. Климентова, вышедшую в начале 1930-х годов. Сюита состоит из трех частей: «Марш», «Песня», «Массовый танец». По мнению Г. Благодатова, сочинение не блещет оригинальностью, «мелодика... далека и от народной песни и от городской бытовой музыки. Она суха и риторична»¹⁹. Опора на массовые жанры без какой-либо глубокой авторской разработки музыкального материала не могла оказать существенного влияния на драматургию сюиты, на целостность ее композиции. Ее части объединены лишь названием и жанрово-бытовыми (песенно-танцевальными) признаками, но не цельностью замысла. Вероятно, по этой причине она не приобрела широкой известности и не укрепилась в репертуаре баянистов. Между тем для истории баянного исполнительства важен этот первый, хотя и не совсем удавшийся опыт обращения

Ф. Климентова к музыке для баяна. Он же – автор первого в истории Концерта для баяна с системой готовых аккордов в левой клавиатуре и оркестра русских народных инструментов.

В конце 30-х гг. XX столетия были созданы Концерт № 1 для баяна с системой готовых аккордов в сопровождении оркестра русских народных инструментов ленинградского композитора Ф. Рубцова (1937) и Концерт № 1 для баяна с выборной системой левой клавиатуры и симфонического оркестра ростовского автора Т. Сотникова (1938). Концерт Рубцова глубоко народным характером тематизма, принципами развития музыкального материала и музыка его Концерта № 1 более тяготеют к колористической сфере русского народного оркестра. В ней ощущается тесная связь с истоками народной инструментальной музыки. В целом, вариационный метод, взятый за основу Рубцовым и обусловленный самой природой народного инструментального музицирования, близок типу русских вариаций, известных в русской профессиональной музыке, в частности, в творчестве М. И. Глинки («Кама-ринская»).

Концерт Т. Сотникова не получил широкого распространения в исполнительской и педагогической практике по целому ряду причин. Во-первых, он был написан для баяна с выборной системой левой клавиатуры, в 30-е годы не имевшего большой популярности в нашей стране. В те годы он так и не был опубликован, хотя мог стать неплохим учебно-методическим пособием для исполнителей в педагогической практике²⁰. И главная причина, не позволившая Концерту встать в ряд полноценных художественных сочинений, кроется в противоречиях между: 1) избранной автором формой (сонатное аллегро) и методом развития музыкального материала; 2) выбором жанра Концерта и неконцертной трактовкой сольного инструмента, а также в том, что композитор не решил основные проблемы жанра. Вместе с тем Концерт Т. Сотникова – это ценный эксперимент в создании сочинений крупной формы для баяна с симфоническим оркестром.

Подведем итоги:

1. Интенсивное развитие гармоник привело к созданию самого совершенного ее типа – баяна – инструмента профессионального, сформировавшегося к 1920–30-м гг., вытеснившего многие другие типы гармоник и сохранившего свои основные конструктивные данные (трехрядность правой клавиатуры и басо-аккордовый комплекс в левой клавиатуре) в инструментах современных моделей.

2. Наличие благоприятных социальных условий для успешного развития баяна – проводника в культурно-просветительной работы в городе и деревне в 1930-е гг. обусловило развитие как массового любительского, так и профессионального исполнительства, в процессе эволюции отделившегося от народного инструментального. Период невиданного ранее расцвета массового исполнительства (смотри, конкурсы, олимпиады) приходится на вторую половину 1920-х – конец 30-х гг.

3. Следствием профессионализации исполнительства стало открытие первых классов баяна в средних и высших музыкальных учебных заведениях.

4. В 30-е гг. появляются первые «пробные» оригинальные сочинения для баяна.

Таким образом, можно считать, что к середине 1930-х гг. в отечественном баянном искусстве имелись все исторические предпосылки появления произведений крупной формы для баяна. Зарождение музыкальной баянной литературы – исторически обусловленный процесс, следствие длительной эволюции и профессионализации всего гармонно-баянного искусства. Появление первых произведений крупной формы для баяна Концертов Ф. Рубцова и Т. Сотникова в истории баянного академического искусства следует рассматривать как первый и важный этап формирования оригинальной баянной музыкальной литературы, как начальный период ее становления с присущим ему процессом активного поиска новых музыкально-выразительных средств, методов развития музыкального материала, первыми попытками преломления традиции академической профессиональной музыки и народного творчества, пробного решения специфических проблем жанра.

Формирование и развитие отечественной профессиональной музыки для баяна камерно-академического направления и академического исполнительства связано с именем выдающегося композитора и педагога профессора Н. Я. Чайкина (1915 – 2000 гг.), написавшего две сонаты, три сюиты, два концерта для баяна с симфоническим оркестром.

Уже в героико-эпической четырехчастной Сонате № 1 си-минор был избран классический сонатно-симфонический цикл, выбраны методы развития музыкального материала, свойственные западно-европейской и русской симфонической и камерно-инструментальной музыке, трансформированы художественно-выразительные и инструментально-технические средства, образно-эмоциональная сфера, типичные для музыки классического, романтического и постромантического направлений, гармонично сочетающая с традиционной культурой и удачно преломленная в новом виде исполнительства и в целом в баянно-аккордеонном искусстве.

Таким образом, сама музыка породила новые приемы, со временем прочно внедрившиеся в исполнительскую практику и ставшие традиционными, типично баянными инструментально-техническими средствами. Значительная их часть – результат художественной модификации особенностей гармонно-баянного народного музицирования и творческого переосмысления музыкально-технических средств, типичных для профессиональной академической музыки.

Таким образом, с появлением Сонаты си-минор для баяна Н. Чайкина начался качественно новый этап в развитии отечественной оригинальной литературы для баяна, создавший предпосылки успешного развития профессионального, академического баянного и аккордеонного исполнительства на новом, более высоком уровне.

Вместе с тем, авторский вариант финала – Концертное рондо – один из первых образцов концертштюка в отечественной баянной музыке, в котором органично сочетаются черты «симфонизированного» и «виртуозного» типов жанра концерта.

На наш взгляд, данный вариант предвосхитил появление одной из малых концертных форм, ставшей впоследствии самостоятельным жанром (концерттино, концертная пьеса и одночастный концерт для баяна с оркестром).

До появления первых концертов для баяна активное развитие отечественного инструментального концерта, начавшееся в 1930-е гг., шло, как подчеркивает А. Алексеев, – по разным руслам. «Основным из них было создание произведений в народ жанровых традициях русских классиков...»²¹.

В музыке Концерта № 1 Ф. Рубцова также доминируют народно-жанровая основа, средства и методы развития музыкального материала, характерные для народной инструментальной музыки. Влияние традиций, заложенных в его музыке, ощущается в концертах Ю. Шишакова, Н. Речменского, Ю. Зарицкого, Г. Шендерева, Б. Кравченко, П. Лондонова, В. Бонакова, написанных в 1950-1970-х гг.

Концерт № 1 для баяна с симфоническим оркестром Н. Чайкина (1950-1951) принадлежит к типу симфонизированного концерта, типичными чертами которого являются противопоставления образно-тематических сфер, органичное единство партий солиста оркестра, трактовка виртуозности сольной партии как средства драматического развития²². Оценивая его роль в истории оригинальной музыкальной литературы, с полной очевидностью можно говорить о симфонизации этого жанра баянной музыки, расширении образно-эмоциональной сферы, применении симфонических методов развития музыкального материала и принципов тематической разработки. Названное сочинение наметило вторую линию развития жанра, характеризуемую усвоением и продолжением традиций профессиональной симфонической и камерно-инструментальной музыки, их своеобразным преломлением в баянной музыке (концерты В. Владимирова, К. Мяскова, А. Репникова, Я. Лапинского, Н. Сильванского, Вл. Золотарева, И. Шамо, В. Веккера). Между тем лишь несколько из названных сочинений принадлежит типу «симфонизированного» концерта (концерты С. Владимирова, К. Мяскова, Я. Лапинского, Н. Сильванского).

Начиная с середины 1960-х гг. и по настоящее время к жанру сонаты для баяна обращались М. Голубь, Ю. Шишаков, Ю. Соловьев, П. Лондонов, В. Бонаков, А. Тимошенко, М. Магиденко, К. Волков, Вл. Золотарев, Н. Горлов, Г. Банщиков, А. Журбин, Л. Пригожин, А. Томчин, А. Кусяков, В. Зубицкий, В. Довгань, М. Грачев, В. Семенов, В. Веккер, М. Смирнов.

Тип большой «симфонизированной» сонаты, утвержденный в баянной музыке Н. Чайкиным, получил свое продолжение в творчестве Ю. Шишакова (Соната № 1), А. Тимошенко, Вл. Золотарева, М. Магиденко. Вместе с тем с развитием жанра

выявляются новые тенденции. Одна из доминирующих – камерность, которую необходимо рассматривать как результат влияния общей тенденции отечественной музыки, связанной в первую очередь «с усилившимся интересом к глубокому и многогранному раскрытию внутреннего мира человека», и характеризуемой повышенным вниманием «к индивидуально-личностному началу»²³. Черты камерности свойственны музыкально-драматургическим концепциям К. Волкова, А. Журбина, Г. Банщикова, Л. Пригожина, В. Бонакова, М. Голубь, А. Кусякова, В. Веккера, П. Лондонова.

Влияние новых тенденций отразилось на выборе формы и трактовке цикла. Четырехчастный цикл с классическим сопоставлением частей избрали А. Тимошенко, Вл. Золотарев (Соната № 3), трехчастный – Ю. Шишаков, Ю. Соловьев, М. Магиденко (Соната-новелла), В. Бонаков, Вл. Золотарев (Соната № 2), Г. Банков, Л. Пригожин, А. Кусяков, В. Веккер (Соната № 1), М. Голубь (Соната № 1), В. Довгань (Соната-рапсодия «Верховинская»). Двухчастный цикл получил своеобразную трактовку в сонатах А. Томчина, К. Волкова (Соната № 2), В. Веккера (Соната № 2). Традиции романтической одночастной сонаты продолжены П. Лондоновым, М. Голубь (Соната № 3), В. Бонаковым (Соната № 1), К. Волковым (Соната № 1).

Изменилась и трактовка цикла. Так, для некоторых сочинений характерно введение в цикл новых жанров и малых форм в частности, полифонических (фуга в Сонате № 3 А. Кусякова, Сонате № 3 В. Веккера, Сонате-новелле Ю. Соловьева).

Существенно изменилось отношение композиторов к инструменту и его возможностям. Если раньше баян с готовыми аккордами сковывал инициативу профессиональных авторов (исключение составляет, как уже указывалось, творчество Н. Чайкина, Ф. Рубцова, Ю. Шишакова), то этот барьер был преодолен с появлением готово-выборного многотембрового баяна. Характерно то, что из всех перечисленных сонат лишь некоторые сочинения Ю. Шишакова (Соната № 1), Ю. Соловьева, М. Голубь (Соната № 1), М. Магиденко, А. Дудника (Соната № 1), А. Тимошенко, В. Веккера (Соната № 1) написаны для баяна с готовыми аккордами. Многие из сонат, созданных для готово-выборного инструмента, адресованы исполнителям, владеющим гаммой красок многотембровых инструментов последних моделей: «Россия», «Юпитер», «Аппассионата», «Левша» и др. (Третья соната М. Голубь, Сонаты № 1, 2 К. Волкова, Вторая соната Ю. Шишакова Сонаты Г. Банщикова, Л. Пригожина, А. Журбина, А. Томчина, Вл. Золотарева, А. Кусякова, В. Довганя). Вместе с тем знаменательно то, что сонаты № № 1, 2 Н. Чайкина определили главную тенденцию жанра, характерную для музыки 1970-80-х гг.: отход от традиций народного гармонно-баянного музицирования и все большее усвоение традиций классической и современной камерно-инструментальной музыки, своеобразное их преломление в оригинальной литературе. Это имело принципиально важное значение как для определения путей развития жанра, так и для баянного исполнительства, вступившего на качественно новый уровень.

К концу 1960-х гг. жанр концерта, интенсивно развивающийся в отечественной музыке, подвергся значительным изменениям. «На современном этапе развития монументальный симфонизированный концерт вообще уступает место концерту камерному, – подчеркивал Л. Раабен, – и это явление не столько мода, насколько насущная потребность высказаться именно в камерной сфере, позволяющей фиксировать тончайшие душевные движения, а в технологии сосредоточиваться на деталях формы, уяснить выразительные «оттенки» того или иного приема... Невиданную ранее действенную роль приобретают ударные»²⁴. Ударные инструменты выполняют не только колористические функции, но и влияют на драматургию концерта. Вместе с тем камерность как отражение нового инструментального стиля характерна не только для данного жанра, но для всей современной музыки. Эти тенденции прослеживаются во Втором концерте для многотембрового выборного баяна с малым симфоническим оркестром Н. Чайкина²⁵.

Существенно увеличивается количество ударных инструментов, вводятся ранее неиспользовавшиеся там-тамы, вибрафон, ксилофон и др., повышается их роль в инструментовке и в целом усиливается их воздействие на формообразование общей концепции сочинений.

Заметно усиливается роль сольного инструмента, трактуемого в качестве тембра в колористической сфере симфонического оркестра (К. Волков, А. Рыбников, И. Шамо, Н. Чайкин Концерт № 2).

Также, как и в жанре сонаты 1970-х гг., композиторы чаще обращаются к инструменту с готово-выборной системой левой клавиатуры (концерты Вл. Золотарева, П. Лондонова, К. Волкова, А. Рыбникова, В. Бонакова, Б. Кравченко, И. Шамо, Я. Лапинского, Второй концерт Н. Чайкина), а иногда ищут новые пути развития жанра.

В жанре концерта связь музыки с исполнительством прослеживается еще явственней. В жанре концерта баян выступает не только качественно новым тембром по отношению к традиционному симфоническому составу, но и равноправным его партнером, соучастником творческого состязания. Следствием развития отечественного концерта для баяна было преодоление психологического барьера недоверия к этому инструменту у музыкантов различных специальностей. Это было важно и для укрепления статуса баяна как профессионального концертного инструмента и для формирования нового типа исполнительского мышления (с учетом инструментария симфонического оркестра), так и для определения баяна – академического инструмента.

Таким образом, симфонизировав жанр концерта для баяна, Н. Чайкину и его преемникам удалось найти пути преломления традиций народного инструментального искусства, профессиональной камерно-инструментальной и симфонической музыки и на основе их синтеза получить результат на качественно новом уровне. Решив многие проблемы этого жанра, были намечены пути его развития компози-

торами Н. Чайкиным, К. Мясковым, А. Репниковым, В. Владимировым, К. Волковым, А. Рыбниковым, П. Лондоновым, Вл. Золотаревым, Я. Лапинским, Н. Сильванским, Б. Кравченко, И. Шамо, В. Бонаковым. Их творчество ознаменовало новый этап в формировании отечественной академической музыкальной литературы для баяна и послужило новым мощным стимулом общего подъема баянного исполнительства. Таковы основные тенденции, характеризующие жанр концерта для баяна в отечественной литературе.

В 1951 г. была написана Сюита в 4-х частях А. Холминовым, которая стала чрезвычайно популярной в отечественном профессиональном искусстве благодаря демократичности музыкального языка, простоте формы (но не примитивности), органичному сочетанию виртуозных фрагментов с задушевностью лирических эпизодов и, в целом, многоспектровости образно-эмоциональной сферы музыки. Большой вклад в развитие жанра сюиты для баяна внесли Концертная, Украинская и Полифоническая сюиты Н. Чайкина (1962, 1970, 1977).

Таким образом, можно констатировать тот факт, что к 1990-м отечественное гармонно-баянно-аккордеонное искусство сформировалось как новый самостоятельный вид профессионального, академического искусства, составные части которого, согласно теории Б. Струве и ведущих установок отечественной инструментоведческой науки, имеет в настоящее время три составляющие:

1) инструментарий (баян и аккордеон) – профессиональные академические инструменты;

2) в сравнении с другими классическими инструментами (смычковые, духовые, ударные), исполнительство на них также достигло достаточно высокого уровня;

3) оригинальная литература для баяна и аккордеона (жанры сонаты, концерта для баяна и аккордеона с оркестром, сюиты, миниатюры, камерно-академические сочинения: баян, аккордеон и классические музыкальные инструменты, свободные композиции, раскрывающие новые горизонты будущей камерно-академического искусства (С. Губайдулина, К. Волков, С. Беринский, В. Холщевников, Т. Шкербина, В. Власов, М. Броннер, Е. Подгайц, В. Семенов).

Новым явлением в отечественной баянной культуре стало создание сочинений для баяна в сочетании с другими академическими инструментами (смычковыми, духовыми, ударными). Прежде всего, следует назвать следующие произведения: «Стихира» (по «Царю Ивану Грозному») для баяна (аккордеона) и виолончели К. Волкова (1990), Партита «Семь слов Христа на кресте» для виолончели, баяна и струнного оркестра С. Губайдуллиной (конец 1980-х гг.), ее же – «In croce» («Крестнакрест») для баяна и виолончели (1995) и «Silenzio» («Молчание») для баяна, скрипки и виолончели (1995), «Trans Ordnung» («Сквозь порядок») для баяна, кларнета и фортепиано Т. Шкербиной (1998), «Sonata di pausa» для скрипки, баяна и фортепиано (1998), «Canticum perpetuum» для скрипки, виолончели, баяна и фортепиано (1999), «Радиофония на конец века» (Музыкальная акция для звуковой установки,

трубы, баяна и ударных (2011), «Семь парафраз на темы из „Фиццольямовой верджинельной книги“» для виолончели и баяна (2001), «Цветы Дао» для флейты, баяна, 4 сht (elettriche), 4 струнных (скрипки, альты, виолончели, контрабаса) и оркестра ударных инструментов В. Холщевникова (2000).

Многим сочинениям этого жанра присуще расширение образной сферы (мистика, религиозные мотивы, вселенское пространство), поиски новых тембровых красок баяна в сочетании с тембрами классических инструментов, введение приемов игры, ранее не свойственных музыке для баяна-сола, но ставших возможными вследствие ассимиляции, диффузии, взаимопроникновения тембрового контекста²⁶.

В этом видится продолжение и развитие тенденций, наметившихся в сольной баянной литературе 1980-х г. и той линии развития, которая определила процесс академизации оригинальной музыки.

В процессе обновления инструментально-технических средств активную роль сыграли ведущие исполнители. В этой связи отметим прочные творческие содружества исполнителей и композиторов (Э. Митченко – Вл. Золотарев, К. Волков – А. Рыбников; Ф. Липс – А. Журбин, К. Волков, С. Беринский, С. Губайдулина; О. Шаров – Г. Банщиков, А. Томчин, Л. Пригожий; В. Семенов – А. Кусяков; содружество Д. Штайна, Ю. Бардина, Н. Чайкина с одной стороны и композитора В. Владимировой – с другой; В. Бесфамильнов – К. Мясков, Я. Лапинский, И. Шамо, Н. Сильванский).

Научные достижения России и стран СНГ в 1980-е гг. определяются целенаправленностью в научных изысканиях, четкой ориентацией в конкретных областях науки. Таким образом, именно в эти годы рождается новое направление в области инструментоведения, называемое гармониковедением²⁷. Прежде всего следует назвать докторские диссертации А. Мирека, М. Имханицкого, Е. Максимова, Д. Варламова, А. Лебедева, А. Михайловой, кандидатские диссертации В. Завьялова, А. Бардина, Н. Кравцова, Г. Британова, С. Платоновой, В. Галактионова, Ю. Бая, Г. Шахова, А. Шашевского, В. Шарова, В. Самитова, Э. Иванова (Украина), В. Чабана (Белоруссия), а также методические работы Ф. Липса, Л. Бендерского, Н. Ризоля, Б. Егорова. Таким образом, с начала 1980-х годов наступает период осмысления и обобщения ранее достигнутого на эмпирическом уровне, достижением которого стало формирование баянной методики и теории исполнительства, базирующихся на изучении классических основ отечественного и зарубежного инструментального искусства.

Подведем итоги. С появлением первых сочинении крупной формы для баяна определилось основное, **камерно-академическое направление** в развитии отечественной баянной оригинальной музыкальной литературы. Начиная с 1950-х гг., происходит процесс кристаллизации **трех основных путей** развития отечественной баянной музыки камерно-академического направления.

По первому пути со свойственным ему усвоением и продолжением традиций профессиональной классической музыки развивалось баянное творчество А. Хол-

минова, Т. Сотникова, А. Репникова, Вл. Золотарева, М. Голубь, Ю. Шишакова, А. Кусякова, А. Журбина, Г. Банщикова, Л. Пригожина, А. Томчина, Ю. Соловьева, В. Владимирова, К. Мяскова, Я. Лапинского, П. Лондонова, Н. Сильванского, М. Магиденко, В. Бонакова, Г. Комракова, И. Шамо, Ю. Наймушина, В. Веккера, А. Дудника; по второму пути – с типичным для него доминирующим преломлением традиций народного искусства – баянное творчество Ф. Рубцова, Н. Речменского, Ю. Зарицкого, Б. Кравченко, Н. Ракова, К. Волкова, А. Рыбникова, Н. Бордюг, В. Довганя, А. Тимошенко, Г. Шендерова, В. Зубицкого. Для третьего пути характерно взаимовлияние и органичное взаимопроникновение двух названных линий истоков.

Анализ состояния отечественной оригинальной музыкальной литературы для баяна позволил выявить четыре основных этапа камерно-академического направления, характеризующихся качественно новыми сочинениями.

Первый (подготовительный) этап создал историко-социальные (или социокультурные) предпосылки появления профессиональной музыки для баяна (период с начала становления профессионального гармонно-баянного исполнительства до конца 1930-х гг.

Второй этап положил начало появлению первых сочинений крупной формы для баяна (сюита Ф. Климентова, концерт Ф. Рубцова, Т. Сотникова). Его типичными чертами явились активные поиски новых музыкально-выразительных и инструментально-технических средств, методов развития музыкального материала, пробных решений специфических проблем баянной музыки (1930-е гг.).

Третий этап связан с творчеством Н. Я. Чайкина, имевшим принципиально важное значение для становления нового (**камерно-академического**) направления и формирования основных возможных путей развития отечественной оригинальной музыкальной литературы для баяна (введение жанра сонаты в баянную музыку, создание сочинений в жанрах концерта, сюиты, миниатюры на качественно новом уровне, оригинальное решение многих специфических проблем жанров). Его сочинения оказали активное благотворное влияние на общий подъем баянного исполнительства.

Четвертый этап характеризуется обращением композиторов к созданию музыки для новых типов инструмента: сначала для готово-выборного, а затем для многотембрового баяна.

Отличительными признаками последнего этапа явились:

а) стабилизация всех жанров баянной музыки (сонаты, сюиты, концерта, миниатюры);

б) утверждение определенных типов жанров («виртуозный» «симфонизированный» концерт; «симфонизированная» соната, народно-жанровая сюита и т. п.) и возникновение их внутрижанровых разновидностей;

в) появление музыки для детей, произведений новых жанров (партиты, триптиха, рапсодии), а также сочинений, сочетающих в себе признаки нескольких жанров

(сонаты-рапсодии, концертной симфонии, сонаты-фантазии, концерта-рапсодии и т. д.), (период с начала 1960-х гг. по настоящее время).

г) создание сочинений для баяна и классических академических (смычковых, духовых, ударных) инструментов.

Примечания

¹ Благодатов Г. Русская гармоника // Творческое наследие В. В. Андреева и практика самостоятельного инструментального исполнительства. – Л., 1960. – С. 17. В настоящей статье мы сознательно ограничиваемся сферой гармонно-баянно-аккордеонного искусства.

² Там же.

³ Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1975. С. 9.

⁴ Там же. С. 33. А. М. Мирек считает, что гармоника была изобретена в России в конце XIX века. См.: Мирек А. Из истории аккордеона и баяна. – М.: Музыка, 1967.

⁵ Мациевский И. О программности в инструментальной народной музыке // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1969. – Вып. 9. – С. 57.

⁶ И. Мациевский считает, что некоторые музыкальные инструменты в одной и той же национальной культуре могут использоваться как в народной, так и академической музыке (в том числе и гармоника), ибо, по его определению «музыкальный инструмент является элементом сложившейся, функционирующей и все время развивающейся культурно-исторической системы». По нашему мнению, современный инструмент (баян, аккордеон) можно считать бифункциональным, способным выполнять самостоятельные функции, свойственные как народной, так и академической культуре.

⁷ Безусловно, нельзя не учитывать влияния искусства гармонистов на становление баянного исполнительства, особенно в начальный период его формирования: внедрение в исполнительскую баянную практику многих специфически гармонных приемов, способов ведения меха, манеры и стиля исполнения, методов развития музыкального материала, имеющих место и в современном баянном искусстве при обращении к обработкам народного творчества.

⁸ В зарубежном искусстве это направление получило название *leggiermusik* (итал.), *leichtungsmusik* (нем.).

⁹ На академизацию в развитии профессионального исполнительства указывали Г. Британов, И. Мациевский, М. Имханицкий, Д. Варламов, Е. Максимов.

¹⁰ Имханицкий М. У истоков русской народной оркестровой культуры. – М.: Музыка, 1987. С. 396-397; Баян и баянисты: сб. ст. и метод. материалов / сост. и ред. Ю. Т. Акимова. – М., 1970 – 1987. – Вып. 1–7; Мациевский И. Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. – М., 1977. – С. 109-110.

¹¹ Деятельность научных учреждений того времени в этой области (Государственного института музыкальной науки, научно-исследовательского института музыкальной промышленности) достаточно освещены. См.: Ливанова Т. Из прошлого советской

музыкальной науки: ГИМН в Москве // Из прошлого советской музыкальной культуры. – М., 1975.

¹² В. Завьялов устанавливает следующую периодизацию: первый период – со времени появления первых примитивных гармоник (20-е гг. XIX в.) до середины 20-х гг. XX в., второй период – со второй половины 20-х гг. до середины 40-х гг., третий период со второй половины 40-х гг. до настоящего времени (Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. – Л.: Музыка, 1975. – С. 3).

¹³ Завьялов Р. Пути формирования баянного исполнительства и педагогики в условиях развитых инструментальных культур: автореф. ... канд. искусствоведения. – Л., 1981. – С. 37.

¹⁴ Процесс профессионализации музыкального образования на Украине начался раньше, чем в центральной полосе. Так, в Харьковском государственном музыкально-драматическом институте отдела народных инструментов открылся в 1927 г., в Киевском музыкально-драматическом институте им. Н. В. Лысенко (при дирижерско-хормейстерском отделении) – в 1928 г., затем из класса народных инструментов реорганизованный в кафедру народных инструментов, долгое время возглавляемую профессором М. М. Гелисом. Более подробно см.: Асафьев Б. Пути развития советской музыки: избр. тр. – М., 1957. – С. 4-5.

¹⁵ Завьялов Р. Некоторые тенденции современного сольного исполнительства на баяне // Современные вопросы музыкального исполнительства и педагогики. – М., 1976. – Вып. 27. – С. 10.

¹⁶ Бычков В. Баянно-аккордеонная музыка России и Европы: в 2 кн. – Челябинск: Версия, 1997. – Кн. 1. – С. 36.

¹⁷ Например, в водевиле М. Красева «Упрямый Федот и хитрый народ», операх П. Рукина «Гармонь», С. Прокофьева «Семен Котко», И. Дзержинского «Тихий Дон», «Поднятая целина», «Судьба человека», Г. Жуковского «От всего сердца», Д. Кабалевского «Никита Вершинин», Т. Хренникова «Мать», А. Холминова «Оптимистическая трагедия», симфонической сюите Н. Богословского «Василий Теркин». См.: Баян и баянисты. – Вып. 1–7; Ливанова Т. Указ. соч. – С. 81.

¹⁸ Баян и баянисты. – Вып. 1–7. К. Вертков называют другую дату конкурса – 10 октября 1926 г. См.: Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1975. – С. 219.

¹⁹ Баян и баянисты. – Вып. 1–7.

²⁰ Клавир Концерта Т. Сотникова (редакция А. Коломийца, В. Подвалы, С. Чапкия) опубликован лишь в 1982 г. (Киев: Музична Україна).

²¹ Алексеев А. Музыкант-исполнитель и его время // Современные проблемы советского музыкального исполнительства. – М., 1985. – С. 15.

²² Здесь и далее используется терминология типов концерта, применяемая Л. Н. Раабеном.

²³ Алексеев А. Музыкант-исполнитель и его время // Современные проблемы советского музыкального исполнительства. – М., 1985. – С. 17.

²⁴ Раабен Л. Советский инструментальный концерт, 1968 – 1975. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1976. – С. 8.

²⁵ В баянной музыке камерность впервые ярко проявилась в начале 1970-х г. (концерты К. Волкова, А. Рыбникова).

²⁶ Для баяна соло в 1990-х г. написаны Соната № 5 «Монолог о вечности» А. Кусякова.

²⁷ Под гармониковедением надо понимать самостоятельную ветвь инструментоведения, объектом изучения, анализа, обобщения которой является вся система баянной культуры: музыкальные произведения, исполнительство, инструментарий, педагогика, методика, теория и история исполнительства, вопросы функционирования данного инструмента в отечественной и зарубежной социально-демографической сфере.

О. М. Шаров

Баян-аккордеон как музыкальный инструмент

В статье рассматриваются многообразные аспекты функционирования баяна и аккордеона: конструктивные особенности, художественные возможности, социальная роль. Автор в свободной форме размышляет о сущности клавишно-пневматических инструментов типа гармоник.

Ключевые слова: баян, аккордеон, гармоника, системы клавиатур, народный инструмент.

Oleg M. Sharov

Bayan-accordion like a musical instrument

The article discusses various aspects of Bayan and accordion: design features, artistic opportunities, social role. The author of free-form thinking about the nature keyboards-pneumatic tools like harmonics.

Keywords: accordion, accordion, harmonica, keyboards, folk instrument.

Что такое есть баян на сегодняшний день? Спросите любого гражданина России и он, конечно, ответит, что баян – это русский народный инструмент, наш любимый и родной. Начнет вспоминать со времен войны: «Все с баяном, ой, да все с баяном мы ходили, ходили на врага»; лозунг «Играй, мой баян» и про Ивана Теркина вспомнит. И это все будет правда. Баян действительно заслужил всеобщую любовь народа.

Однако, по существу, баян – это просто условное название хроматической гармоника с использованием В-системы. Мы играем не на баяне, в научном смысле слова, а на аккордеоне с В-грифом, на котором играл Петро Фроссини (итальянец, эмигрировавший в Америку в 1912 г.), и на котором сегодня играет часть бельгийских, норвежских и даже некоторых английских музыкантов, но, главное, абсолютное большинство в прошлом советских, а ныне российских баянистов.

Как она (В-система) попала в Россию – это другой разговор. Она к нам была завезена тогда, когда пошел определенный бум на этот тип инструмента, когда гармоники стали получать общероссийское распространение, когда народное было возведено в ранг социально значимого. Баян оказался самой совершенной из разновидностей гармоник. У гармоник того времени был диатонический строй, ограниченные тональности, различные так называемые «хватки» (ленинградская, московская и др.). Баян московской системы или хватки, то есть В-системы, из них выделялся универсальностью конструкции, способной удовлетворить потребностям самых разных слоев общества и различных культурных традиций.

По клавишным конструкциям разновидностей гармоник мы все понимаем связь с фортепианной клавиатурой, а вот всяких кнопочных систем было много.

Баяны были даже девятирядные (я лично видел в некоторых коллекциях на Западе). Так что вопрос только в том, как располагаются кнопки на клавиатуре инструмента.

В результате исторической селекции сегодня остались конструкции, как мы называем, с *C*-грифом и *B*-грифом. Но это не *B*, *C*, как буквы латинского алфавита, а *B* – это бельгийская, а *C* – итало-французская, обозначающая местонахождение ноты «до» на том или ином ряду. В России переняли *B*-систему и назвали ее баяном. Многие победители конкурсов 20-х годов XX века были первыми, кто играл на таких инструментах. Потом на государственном уровне было указание строить фабрики по изготовлению баянов унифицированных образцов. Сначала 10 построили, потом еще 6 открыли. За «новыми» конструкциями устойчиво закрепилось название «баян». У всех советских баянов стали делать усиленные басы, что, видимо, шло от традиций русских хоров с красивыми мощными басами.

Но баян 20-30-х годов был вовсе не тот, который изготовил в 1907 году П. Е. Стерлигов. Его инструмент был четырехрядный, на котором вообще трудно было бы играть сегодня. Неудобство представляло специфическое наклонение рядов петербургской «хватки». Последний, кто играл на таком инструменте до самой смерти, был петербуржец Иван Тихонов, который умер лет десять назад. У его инструмента кнопки были перламутровые, все одинаковые, там нужна была растяжка совершенно другая. Это и была петербургская система клавиатуры баяна.

Распространенный сегодня в России трехрядный, или в концертном варианте, пятирядный баян – это конструкция с *B*-грифом. В отличие от него, на Западе распространена французская система клавиатуры с *C*-грифом, на которой совсем другое расположение клавиш и иной наклон рядов.

Мне кажется, название даже не столь важно, как и то *C*, *B* или какие-то другие системы используются. Важно то, *что* и *как* на инструменте играет и *кого* он обслуживает. Потому что с появлением баяна, возник уникальный музыкальный инструмент, заменяющий, в том числе, даже оркестр (некий микрооркестр). Баян того времени – это компьютер конца XIX – начала XX века. Не случайно Петро Фроссини, первый настоящий профессионал, стал играть именно на системе *B*-гриф. По этой же причине позже Л. Пухновский, знаменитый польский профессор где-то в 70-е – 80-е годы перевел всех своих учеников-аккордеонистов на баян. Потом он прекратил эти эксперименты. Китайцы сейчас все больше на русский баян переходят; они народ умный. Есть в Лондоне Джон Лесли – педагог-энтузиаст, который всю жизнь играет только на нашей баянной системе. Или в Норвегии в консерватории работает профессор Йон Фокстат – так же приверженец этой системы. Но они не называют ее баянной, они называют ее *B*-гриф.

B-гриф совершеннее, чем *C*-гриф. Для этого существует несколько причин. Во-первых, когда мы играем хроматическую гамму на правой клавиатуре, положение кисти более естественное. Пальцы полусогнуты, а мизинец – больше всех. А на французской системе наоборот. Там хроматика направлена в другую сторону и по-

тому, естественно, к концу пальцы разогнуты. Во-вторых, на левой клавиатуре по французской системе выборка направлена параллельно правой, а у нас идет левая снизу, а правая сверху, то есть в противоположном направлении. Поэтому, когда мы играем классику или какие-либо фактурные элементы в верхнем регистре, то руки расположены в разных частях инструмента (снизу и сверху), что значительно удобнее, чем, к примеру, когда обе руки внизу.

В-третьих, поскольку выборная клавиатура на французской системе направлена сверху вниз, то басовые планки, расположенные вверху, делают верх левой половины инструмента более тяжелым. Когда начинаешь работать мехом, он становится инерционно малоподвижным. На нашей конструкции наоборот, то есть на наших баянах легче (удобнее) исполнять любые приемы мехом.

Обратите внимание на то, что все аккордеонисты Запада играют как-то с большим трудом и сидят с наклоном немножко вправо. А у нас этого нет потому, что помогает играть инерция. Когда вверху левый корпус более тяжелый – это инерционно неудобно.

Однако все эти рассуждения о типах клавиатуры, преимуществах и недостатках конструкции – это суждения профессионала, а слушателю на концерте или массовом мероприятии абсолютно все равно какая у него система, для него баян – инструмент с характерным тембром и репертуаром, инструмент мобильный, который можно услышать и в сельском клубе, и в телевизионной передаче «Субботний вечер», и на свадьбе, и в концертном зале столичных консерваторий.

Название «баян» «придумали» и стали применять по отношению к совершенной разновидности гармоники действительно у нас в России. Потом пошла коллективизация в борьбе против кулацких дорогих гармошек, на которых играли частушки против советской власти. А баян был открыт народу. Он специально передавался в некоторые передовые колхозы. На хороших баянах частушки были свои, советские. На эту тему, кстати, в Институте написано несколько диссертаций. К примеру, кандидатская диссертация Е. И. Максимова¹, раскрывает историю развития гармоники в 20-е годы прошлого столетия. Красивая диссертация: в ней показана социальная значимость гармоники, ее роль в пропаганде социалистических идей. Не случайно в эти годы идеологи новой власти выдвинули лозунг «Гармонь – на службу комсомолу» и инструмент (читай, гармонисты) с честью выполнил возложенную на него миссию.

Действительно, гармоника оказалась в Советской России исключительно необходима. Какие там органы? Академическое искусство было признано буржуазным, то есть отражало идеологию эксплуататорского класса. Закрыли всех церковников, третировали интеллигенцию, а оркестров было мало. Поэтому баян оказался фантастически нужным как действительно народный инструмент, проникавший в самые дальние уголки страны. Вот эта социальная значимость инструмента очень важна для его функционирования.

Мы знаем, что в конце XX века вдруг получил распространение бандонеон. Я встречался в 1988 году на конкурсе «Гран При» с А. Пьяццоллой и задал ему вопрос о причинах популярности бандонеона. Он говорил: «У вашего баяна счастливей звук, а у меня – ностальгический инструмент, обладающий специфическим тембром. Он, в общем-то, португальский». Я спросил: «Почему португальский? Он же распространен в Аргентине?». Он ответил: «Ностальгия по-португальски». Они занимались работоторговлей, постоянно разъезжали по разным землям. Среди них в XIX веке началось распространение гитары. Но выяснилось, что и бандонеон пришелся им как нельзя кстати. У него, по словам маэстро А. Пьяццоллы, тембр особенный – тоска по родине. Его тоже считали народным. Народный португальский инструмент – сейчас никто так не говорит, потому что он получил распространение международное. Такая же судьба ждала и баян.

Нужно хорошо понимать, что существует огромное разнообразие типов гармоник. Каждый тип и подтип аккордеона или баяна – это, с позиции европейцев, все равно аккордеон. А вообще аккордеон – это гармоника. То есть гармоника – это тип язычкового инструмента. Английское концертино, бандонеон, немецкое концертино, англо-шведское концертино, всякого рода системы, которые сейчас утрачены, старофранцузская, какие-то еще – все это разновидности гармоник. И, конечно, десятки вариантов гармоник: однорядные, двухрядные, трехрядные. Мало того, строи были разные. В одной области бабы пели более низкими голосами – инструмент строился под них. Если два гармониста встречались вместе, они часто не могли играть друг с другом, потому что у них разные настройки и тональности.

Поэтому понятие «народный», употребляемое по отношению к баяну, я считаю не совсем корректное. К сожалению, сегодня есть композиторы, для которых звук баяна сам по себе уже пошл. Ну, если не пошлый, то специфический. Попахивает как-то наш звук для них народом, лаптями или онучами. Но так думают и слышат далеко не все. Баян – инструмент мобильный и в жанровом отношении: ему подвластны и фуги Баха, и джазовые композиции, и залихватская русская пляска, и камерная музыка, и эстрадная миниатюра.

Баян – народный инструмент, поскольку является популярным. Есть теоретическая система Д. И. Варламова², в которой он рассматривает понятие «народный инструмент» с социокультурных и художественных позиций. Это интересно, поскольку определяет стратегию развития народных инструментов. Ученый доказывает, что расширение функций инструмента, жанровых, стилевых направлений укрепляет его позиции как народного, при условии сохранения национального своеобразия, то есть традиций. Однако для музыкантов это все очень серьезно и сложно. Для профессионального музыканта важны художественные и технические возможности музыкального инструмента.

Сегодня мы приходим к выводу, что совершенным технологически и музыкально является все-таки баян. Гармоника на определенном этапе остановилась в

совершенствовании своего вида. Хотя, в ней есть, что усовершенствовать. Фольклорная гармоника в конструктивном отношении не имеет перспектив совершенствования. В Орле гармоники стали делать с регистрами и чуть ли не выборные. Спрашивается: «Зачем?». Разве, что шутки ради. Такие попытки совершенствования инструментальных конструкций в истории уже были. К примеру, усовершенствование гудка, свирели, жалейки. Из гудка получается плохая скрипка, из жалейки – никудышный гобой. В Орле со мной говорили композиторы, спрашивали: «Зачем баяну выборная клавиатура? Играйте народную музыку».

Баян – такой инструмент, что у него есть что-то от оркестра, что-то от рояля (многоголосие), что-то от духовиков (поскольку могут раздувать звук), даже вокальное что-то. Из какой-то «пятой страны» явился, и при этом еще и народный. Имеет какой-то народный посыл, такая фривольность некоторая, широта дыхания. Поэтому мы слышим такой звук, который сам по себе уже совершенен. Лучше и не придумать уже. Это все и есть мировая культура.

Примечания

¹ Максимов Е. И. Гармоника в культурно-просветительной работе как важное средство воспитания трудящихся (на материале деятельности учреждений культуры в 1920-х годах): дис. ... канд. пед. наук. – М., 1972.

² Варламов Д. И. Метаморфозы народного музыкального инструментария: монография. – М.: Композитор, 2009.

В. И. Акулович, В. А. Брунцев

**Гусли в музыкальной культуре России конца XIX – начала XX века:
Николай Иванович Привалов и Осип Устинович Смоленский**

Развитие исполнительства на гуслях в конце XIX – начале XX века определяли два выдающихся деятеля российской культуры – музыкант, этнограф, дирижер, исследователь Николай Иванович Привалов (1868-1928) и музыкант-самородок, гуслиар Осип Устинович Смоленский (1871-1920). История развития гуслей в России – малоисследованная тема и представленная статья дает возможность открыть новую страницу в истории исполнительства на гуслях.

Ключевые слова: гусли звончатые, Великорусский оркестр, Привалов, Смоленский, ансамбль гуслиаров

Viktor I. Akulovich, Valery A. Bruntsev

**The harp in the musical culture of Russia in the late XIX – early XX century:
Nikolai Ivanovich Privalov and Osip Ustinovich Smolensky**

Development of playing the harp at the end of XIX – beginning of XX century was defined by two outstanding figures of Russian culture – musician, anthropologist, conductor, researcher Nikolai Ivanovich Privalov (1868-1928) and musician nugget, guslar Osip Ustinovich Smolensky (1871-1920). The history of the harp in Russia – little-explored topic and presents the article gives the opportunity to open a new page in the history of music on the harp.

Keywords: harp *zvonchaty*, Russian orchestra, Privalov, Smolensky, ensemble of harp players.

Николай Иванович Привалов (1868-1928) – один из ближайших сподвижников В. В. Андреева (1861-1918) – создателя Великорусского оркестра. Как выдающийся ученый, музыкант-этнограф и деятельный практик в области истории, бытования, усовершенствования и популяризации русских народных музыкальных инструментов, Н. И. Привалов внес свою лепту в становление русского народно-инструментального искусства. Особое место в кругу его творческих интересов занимали гусли. Он является инициатором продвижения и использования гуслей в музыкальной практике России. Его активная исследовательская, просветительская, лекторская, этнографическая деятельность, связанная с этим музыкальным инструментом, необыкновенно многообразна: это и работа с уникальными исполнителями гуслиарами-самородками, и активное участие в реконструкции гуслей звончатых и их разновидностей, и создание квартета гуслей звончатых, издание первого методического пособия-самоучителя и написание произведений для солистов и квартета. Он первым в России ввел обучение на гуслях звончатых в Бес-

платных музыкальных классах при Народном Доме Императора Николая II в Санкт-Петербурге. Подобные документальные свидетельства с полным основанием позволяют утверждать, что во многих проявлениях использования гуслей в сольной и ансамблевой концертно-исполнительской практике Н. И. Привалов занимает место первооткрывателя. Благодаря его подвижническому труду, гусли звончатые – этот древнейший национальный инструмент – уверенно вошли в музыкально-художественную жизнь России.

В архиве Н. И. Привалова в Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге хранятся материалы, подтверждающие, что на протяжении всей жизни у него сохранялся постоянный трепетный интерес к этому музыкальному инструменту. Многочисленные документы и письма гусяров – О. У. Смоленского, С. П. Колосова, Н. Н. Голосова, Ф. А. Кислова и других, подтверждают то, что все известные гусяры России того времени поддерживали с ним связь, постоянно к нему обращались, а сам Н. И. Привалов принимал самое активное участие в судьбе многих из них.

Н. И. Привалов подготовил многочисленные публикации о гусярах – Ф. Артамонове, А. М. Водовозове, Н. Н. Голосове, Ф. А. Кислове. Благодаря ему сохранились фотографии исполнителей, их инструменты и др. артефакты¹. Он первый ввел гусли звончатые в Великорусский оркестр, создал множество композиций для различных составов с использованием гуслей звончатых и гуслей-псалтырь, стал писать музыку к спектаклям театра Народного дома с использованием ансамбля гусяров.

Им опубликован ряд статей о гусях звончатых. Но самое главное, что архивные документы, связанные с деятельностью Н. И. Привалова по продвижению гуслей, помогают создать подлинную историческую картину вхождения гуслей в художественную и музыкальную практику и Великорусский оркестр, показывают развитие концертного исполнительства на гусях, определяют их место в музыкальной культуре России конца XIX – начала XX века.

Благодаря этим документам, перед нами раскрывается история появления гуслей в оркестре народных инструментов. Архивные материалы позволяют правдиво отразить этапы зарождения концертного – сольного и ансамблевого исполнительства, помогают установить типы инструментов и личности исполнителей на различных разновидностях гуслей, уточнить даты многих событий, установить роли действующих лиц в этом историческом процессе, наконец, помогают глубже понять события тех лет.

В своем исследовании мы умышленно подробно останавливаемся и углубляемся в ряд деталей и событий, очень важных для истории народного искусства, приводим и уточняем факты и даты, и, если возможно, указываем на явные неточности в письмах и воспоминаниях, приводим разные мнения, подчеркивая особую роль Н. И. Привалова в возрождении и пропаганде гуслей звончатых – уникального русского народного музыкального инструмента.

Н. И. Привалов – первый гуслияр Великорусского оркестра В. В. Андреева

Любовь Н. И. Привалова к гуслиям можно считать наследственной. Как свидетельствует он сам в «Биографических сведениях»²: «Родная бабушка была гуслиарша, троюродный дед – знаменитый гуслияр, ... дядя хороший гуслияр». Через семейный интерес к гуслиям пришло увлечение цитрой. С цитрой он вышел на сцену как музыкант-исполнитель на первое в своей жизни выступление в публичном концерте в апреле 1889 г. в училище для слепых, где он играл в дуэте с цитристом Мартинсоном. Другое выступление на цитре в дуэте с Грюнертом явилось поводом для знакомства с В. В. Андреевым, во многом определившим его дальнейшую жизнь.

Осенью 1896 года Н. И. Привалов отправил письмо к В. В. Андрееву, предлагая себя, в участники оркестра. Он писал, что хорошо владеет цитрой, а Н. П. Фомин, ближайший сподвижник и друг В. В. Андреева, в свою очередь, предложил создателю Великорусского оркестра использовать цитриста в качестве гуслияра³.

Н. П. Фомин оставил заметки о первом знакомстве с Приваловым осенью 1896 г. В них он, в частности, пишет: «Мы познакомились с ним (Н. И. Приваловым. – В. А.) и показали ему новые инструменты, в том числе и гусли. Н. И. Привалову гусли очень понравились, но строй и прием игры должны быть совсем другие, чем на цитре. Во всяком случае, Н. И. Привалов сказал, что ему придется некоторое время поупражняться и привыкнуть, к новому строю и он был уверен, что скоро освоит их. На этом мы и порешили. Н. И. Привалов пробыл у нас весь вечер. Мы обменивались мнениями и строили перспективы дальнейшего развития дела»⁴. Н. И. Привалову предстояло освоить новый инструмент, который в то время только что появился в оркестре – это были гусли, изготовленные С. И. Налимовым в имении В. В. Андреева Марьино в Тверской губернии по рисунку из книги авторитетного исследователя фольклора, профессора А. С. Фаминцына⁵.

В 1896 г. Н. И. Привалов начал брать уроки у В. В. Андреева, который предложил ему занять место гуслияра в формируемом великорусском оркестре. Музыкальная одаренность Привалова в освоении различных инструментов проявилась сразу: уже играя в оркестре на гуслиях, он быстро освоил домру, балалайку, играл даже на домре контрабасовой⁶.

Привалов так описывает инструмент, который должен был освоить к первому своему выступлению в составе оркестра: «[Гусли] представляли собой – прямоугольный ящик с одним рядом струн, настраиваемых в порядке диатонической гаммы. Дело было новое, прием игры приходилось изобретать; чувствовалась необходимость в инструменте хроматического строя (с полутонами) и большей звучности». Так он пишет о своих первых шагах в оркестре В. В. Андреева в материале под названием «Как я искал гусли»⁷.



Николай Иванович Привалов

Эти гусли, имевшие «большое распространение в Поволжских губерниях, а с XVII столетия и по всей России», называются «гусли-псалтырь», пишет Н. И. Привалов в статье «О происхождении гуслей». Инструмент этот был похож на древние русские гусли, но отличался трапециевидной формой и множеством металлических струн, при способе игры – перебор струн пальцами обеих рук. В предлагаемой классификации, бытовавшие на Руси гусли, разделяются на два типа, исходя из приема звукоизвлечения (способа игры): «древнейший (с VI века) – игра бряцанием, новый (с XII века) – перебором струн, как на арфе»⁸.

Именно этот второй тип гуслей появился в оркестре В. В. Андреева в 1896 г. и именно их осваивал Н. И. Привалов. Он стал первым в истории исполнителем на гусях в созданном В. В. Андреевым оркестре, поскольку принял участие в том концерте, когда балалаечный кружок В. В. Андреева, насчитывавший 17 исполнителей, впервые назвал себя Великорусским оркестром.

Этот исторический концерт состоялся 23 ноября 1896 г. в зале Кредитного общества в Петербурге. Участие Н. И. Привалова в оркестре с новым инструментом не осталось незамеченным. Своей игрой на гусях, он буквально покориł слушателей. В отзывах на концерт, не осталось без внимания звучание и необычность нового инструмента, отмечено при этом и мастерство талантливого исполнителя. Так, корреспондент Театрального курьера писал: «С первого уже аккорда полнота звуков сразу обнаружилась, чему способствовал аккомпанемент гуслей, напоминающий арфу и местами рояля <...> Гусли, введенные Андреевым, имеют образец старинных баяновских гуслей, которые при игре устанавливаются на коленях, имеют форму трапеции и располагают 31 струной, настраиваются они диатоническими гаммами. Исполнителем на них явился Привалов, унаследовавший школу игры на гусях еще от своей бабушки, в свое время близко знакомой с этим древним инструментом»⁹. Это свидетельство мы находим в материале под названием «Концерт балалаечников В. В. Андреева».

Красочное звучание гуслей в руках Н. И. Привалова отмечено и в газетных заметках на следующий концерт оркестра, состоявшийся 7 января 1897 г. В частно-

сти, в СМИ написано: «Большую звуковую окраску вносят в оркестр В. В. Андреева гусли, этот специфически русский инструмент. Их звук ярко прорезается через все остальные инструменты, которых теперь у г. Андреева уже девятнадцать»¹⁰.

Представляется бесспорным, что именно участие Н. И. Привалова в качестве исполнителя на гусях в период формирования инструментального состава оркестра В. В. Андреева обусловило появление разновидностей гуслей и в организованном самим (Н. И. Приваловым) любительском великорусском оркестре. Уже в эти годы «гусельная тема» становится в его жизни в числе центральных: он не только глубоко, всесторонне и досконально анализирует материалы, связанные с историей уникального древнерусского музыкального инструмента, но и собирает коллекцию старинных инструментов, активно разыскивает современных ему народных исполнителей-самородков, владеющих традициями исполнительства на гусях разных конструктивных типов, изучает их репертуар, характерные приемы, принимает живое деятельное участие в творческой судьбе едва ли не каждого из них¹¹.

Слава первого в истории Великорусского оркестра гусяря пришла к Н. И. Привалову и благодаря его огромному научному интересу к этому инструменту. Любовь Н. И. Привалова к национальной музыкальной культуре и народным инструментам, дружеское отношение к нему В. В. Андреева привели к тому, что руководитель Великорусского оркестра предложил ему заняться изучением истории русских народных музыкальных инструментов.

Его поиски были успешными и приводили к самым неожиданным и важным встречам и открытиям в области исполнительства на гусях, имевших большое распространение в Петербурге того времени. Так, 5 апреля 1897 г. в вербную субботу в трактире Ротина на Симеоновской улице (теперь ул. Белинского) угол Фонтанки, Н. И. Привалов познакомился с буфетчиком Егором Никифоровым, который после долгих уговоров «вынул из под прилавка небольшие гусли, в стиле тех, что были построены В. В. Андреевым и на которых я играл, – вспоминал Н. И. Привалов. – Положив свои гусли на стойку, буфетчик с большим вкусом и довольно бойко сыграл новгородскую песню „Ехали ребята“»¹². Но далее произошло главное, увидев у нового знакомого огромный интерес к гусельной игре, буфетчик пообещал познакомить Н. И. Привалова со своим учителем, мещанином из Тихвина уникальным гусярем Александром Матвеевичем Водовозовым.

Н. И. Привалов пишет, что А. М. Водовозов: «был славный симпатичный старичок, с русыми волосами в скобку и небольшой бородкой, с проседью. Глаза у него были большие серые, очень добрые; одет – в черный, поношенный скюрток и высокие русские сапоги («бутылками»). Он сыграл мне на гусях Никифорова „Стонет сизый голубочек“, „Ехали ребята“, „Возле речки“, „Как у наших у ворот“ и еще что-то. Играл он идеально, чисто, технически совершенно, даже вдохновенно...»¹³. Обратим внимание, что А. М. Водовозов сыграл «на гусях Никифорова», хотя в другой

более поздней работе под тем же названием «Как я искал гусли. Историко-бытовой очерк профессора Н. И. Привалова», хранящейся в РГАЛИ¹⁴, он описывает другой инструмент, столообразные гусли, на которых играл Водовозов, и они представляли собой ящик из красного дерева на ножках (в виде стола). Гусли эти были приобретены у монаха в Тихвине (на них стояла дата изготовления – 1821 г.) Струны на гусях были фортепианные.



Гуслияр Александр Матвеевич Водовозов

Водовозов был самоучкой. Услышав в детстве какого-то бродячего гусяря, научился, как он обыкновенно выражался, «брякать» или «бряцать в гусли», хотя, по мнению Привалова, «играл он превосходно, как настоящий художник, природный артист, со вкусом, блестящими оттенками и техникой в вариациях»¹⁵. Привалов указывает, что Водовозов играл на инструменте, у которого не было нижнего ряда струн, полагающегося для этого типа гуслей, поэтому исполнение шло без полутонов. Но сам исполнитель и его инструмент были уникальны и потому Н. И. Привалов привез А. М. Водовозова к В. В. Андрееву, который поразился звуками инструмента и перспективами использования его в Великоорусском оркестре.

На основе документов архива нам удалось даже установить день, когда происходили эти важные для истории народного оркестра события. Привалов привез А. М. Водовозова к Андрееву в день пасхи, то есть через неделю после знакомства – 13 апреля 1897 г.

Вскоре в оркестре В. В. Андреева появился молодой человек, который настолько увлекся гусями, что стал на многие годы лучшим гусяром оркестра. Это был Василий Дмитриевич Данилов, тогда еще ученик реального училища. Данилов, по словам Н. И. Привалова, «где-то на улице слышал бродячего гусяря и с тех пор искал случая ближе познакомиться с заинтересовавшим его инструментом. С восторгом принялся он перенимать искусство Водовозова, через год или полтора превзойдя своего учителя»¹⁶. Интересно, что эти гусли дошли до наших дней. Они хранятся в фондах музея музыкальных инструментов в Санкт-Петербурге¹⁷.

Из очерка Привалова «Как я искал гусли» мы узнаем о дальнейших шагах по внедрению столообразных гуслей в оркестре В. В. Андреева. Когда на смену гусям А. М. Водовозова, «подоспели настоящие старинные гусли с двумя звукорядами

струн, то есть со всеми полутонами, приобретенными В. В. Андреевым от старика гренадера бывшей, так называемой „Золотой роты“. Я отошел на балалайку приму балалайку-приму, а инженер В. Д. Данилов, овладев трудным приемом на двойном звукоряде, – сделался с течением последующих годов первым и единственным гусяром оркестра В. В. Андреева, никем не превзойденным. Великолепные гусли по этому народному образцу стал строить музыкальный мастер А. Гергенс»¹⁸. Таким образом, документы архива Н. И. Привалова уточняют важные детали в истории появления гуслей столообразных в момент формирования В. В. Андреевым Велико-русского оркестра.

Прошли годы и хитроумная механика, придуманная Н. П. Фоминым для столообразных гуслей, позволила ему создать новый оркестровый инструмент – Гусли клавишные. И тогда в оркестре В. В. Андреева появляется пара столообразных гуслей – клавишные и щипковые, изготовленные мастером А. И. Гергенсом. На этих инструментах играли артисты оркестра, блестящие исполнители В. Д. Данилов и А. А. Гартман. Дуэтом гусяров с большим успехом в концертах, наряду с другими пьесами, многократно исполнялась пьеса Э. Жилле «Фантазия для дуэта гуслей клавишных и щипковых с Велико-русским оркестром».

Гусяр Осип Устинович Смоленский (1871 – 1920)

Но все же, бесспорно, «главный герой» событий того времени в гусельном мире – это О. У. Смоленский, талантливый самоучка, виртуоз, создатель ансамбля гусяров. Со Смоленским связаны ключевые события по продвижению Приваловым гуслей звончатых: усовершенствование и создание разновидностей, появление ансамбля гусяров и самоучителя. Смоленский был первым официальным преподавателем по гусям в Бесплатных музыкальных классах, куда его пригласил Н. И. Привалов.

До настоящего времени эта важнейшая страница в истории развития народно-инструментального искусства в целом и гусельного исполнительства, в частности, рассматривались исследователями, как правило, сквозь призму введенных в научный оборот писем О. У. Смоленского к В. В. Андрееву, что необъективно и недостоверно раскрывало подлинную роль и значение деятельности Н. И. Привалова в истории становления исполнительства на гусях.

Сохранившиеся в архивных фондах объемные, событийно подробнейшие 214 (!) писем О. У. Смоленского к Н. И. Привалову дают возможность восстановить и более объективно оценить значимые результаты их совместной деятельности. Эти документы позволяют сделать еще один шаг в создании подлинной картины истории развития оркестра народных инструментов, и, особенно в части истории исполнительства на гусях, помогают воссоздать более достоверно события тех лет¹⁹.

Письма О. У. Смоленского во всей полноте представляют его как удивительно талантливого, энергичного, деятельного человека, очень романтического, светлого помыслами и глубоко верующего, бесконечно влюбленного в русскую народную музыку, которой он свято верил и предано служил, посвятив свою жизнь главной цели – пропаганде гусельного искусства.

Талант Смоленского как исполнителя и мастерового проявился необычайно рано. В письмах он часто обращается к своему детству, описывает события тех дней, которые формировали его и как талантливого мастера музыкальных инструментов. Он не имел счастья попасть в сельскую школу, так как родился в семье беднейшего крестьянина. «Мой батюшка Устин был смолоду виртуоз-балалаечник, и бывало, как старики рассказывают, где Устин с балалайкой, то там и веселье» – писал впоследствии О. У. Смоленский²⁰. Отец учил его азбуке, но большая семья – четыре дочери и двое сыновей – заставили его отдать 11-ти летнего Осипа пастушком в соседнюю деревню. За шесть лет пастушества он научился играть на жалейке от своего дедушки и других пастухов. Гусли его поразили еще в восьмилетнем возрасте, когда он услышал их в руках нищего-эстонца. Простенькие гусли семиструны пробудили у него желание завести такие же и вскоре он их смастерил. Из его письменных воспоминаний видно, что мальчик «в 11 лет уже делал гусли на продажу своим сверстникам. Это были гусли в виде маленькой коробочки, 5 струн медной проволоки, и цена им была 5 коп., а за неимением монет платили и селедкой 4-х копейного достоинства или куриными яйцами»²¹. Смоленский в письме к Привалову писал о том, что на этих самодельных гусях он и стал учиться играть.

Переехав в Петербург, в 1888 году, О. У. Смоленский работал пять лет мостовщиком. С 1893 года он десять лет был кочегаром детской больницы принца П. А. Ольденбургского, но не бросал своего увлечения игрой на гусях.

В 1897 г. О. У. Смоленский впервые услышал великорусский оркестр В. В. Андреева. И Андреев стал его кумиром на всю жизнь, а столь поразившая гусяря «балалаечная музыка» подвигла к усовершенствованию своего семиструнного инструмента.

«Когда случайно (в 1897 г.) пришлось мне услышать игру любителей на прославленной балалайке, – вспоминал У. О. Смоленский, – то я слушал с замиранием сердца, доселе не слышанный мной приятный минорный тон, который потом всюду преследовал меня, раздаваясь в моих ушах, и я скорбел, что мои гусли не имеют такого приятного минорного тона. Вот запала мне опять мысль уловить и к гусям применить его, и наконец удалось в 1898 г. я из трех нижних струн устроил минорный аккорд, издающий приятные звуки»²².

2 февраля 1898 г. выступление О. У. Смоленского в зале Театра драматической школы А. А. Бренко (Боровая д. 32) услышали балалаечники любительского кружка и посоветовали ему, «обязательно показать гусли и игру г. Андрееву, и мы уверены, говорили они, что вы так не будете оставлены в первобытном, допотопном состо-

янии с вашими гусями»²³. Решиться на встречу со знаменитым В. В. Андреевым, Смоленский не осмелился, но, ободренный поддержкой, стал все чаще участвовать в концертах.

Во время одного из этих выступлений его игру услышал домрист андреевского оркестра П. П. Каркин и рассказал об этом В. В. Андрееву. Знакомство Смоленского с Андреевым и Приваловым состоялось 10 декабря (в других источниках 3 декабря) 1900 года. Домрист П. П. Каркин привел на репетицию оркестра В. В. Андреева Смоленского и его ученика Костю Дмитриева. Прослушав дуэт, В. В. Андреев поручил Н. И. Привалову обратить внимание на этих исполнителей. Привалов по просьбе В. В. Андреева записал адрес Смоленского.

Так, почти случайно, судьба свела О. У. Смоленского с В. В. Андреевым и Н. И. Приваловым, на долгие годы накрепко спаяв их творческий союз, о котором он не мог даже мечтать. Весьма вероятно, что эта встреча одновременно с В. В. Андреевым и Н. И. Приваловым в дальнейшем в определенной степени дала основания каждому из них утверждать о своем приоритете в создании ансамбля гусяров²⁴.

Реальная картина тех дней, стремительно и круто изменивших жизнь былого деревенского гусяра-пастушка, дана в личной переписке. Из нее мы узнаем о роли Н. И. Привалова в судьбе О. У. Смоленского, об участии Смоленского в общественно-значимых проектах Привалова.

Наше пристальное внимание к событиям тех дней не случайно, так как в дальнейшем во многих документах и Привалов, и Андреев указывают, что именно они являются создателями ансамбля гусяров Смоленского, а вслед за ними эта информация тиражируется во всех современных источниках.

Заметим сразу, что еще до встречи с Андреевым и Приваловым у Смоленского были ученики-любители и им уже были сделаны несколько гуслей разных размеров. К примеру, он играл в дуэте с Костей Дмитриевым, у которого инструмент «гусли-прима» был настроены октавой ниже, чем у Смоленского. К тому времени Смоленский выступая в Петербурге (судя по документам, с 1896 г.), играл со своими учениками дуэтом, трио и даже квартетом (есть сведения, что и вместе с гармоникой). Мы знаем фамилии участников ансамбля гусяров тех лет, это И. Сверчков, В. Козлов, А. Соколов, П. Попов²⁵.

В письме к Привалову Смоленский описывает места концертов тех лет и инструментальный состав оркестра. «Пикколо, 2 примы и 4-я тоже прима, но настроена была на октаву ниже прим – играли мы вечера и в маленьких балаганчиках. Это было в 1896 г., 97 и 98, и 99 г. А 1901-й год я уже играл в Народном доме при его открытии с тремя гусярами и вместе с хором песенников Александрова и в „Разрыв-траве“» – узнаем мы из его письма Привалову²⁶.

Гусяры Смоленского в разные годы играли отдельные музыкальные номера в спектаклях «Разрыв-травы» и «Снегурочка», которые шли на сцене Народного дома, а также «Царская невеста» и «Чародейка» в театре на Стеклянном. Их приглашали

участвовать в дивертисментах в антрактах между представлениями. Эту информацию мы находим в другом, самом первом сохранившемся письме к Привалову²⁷. 15 января 1900 г. О. У. Смоленский познакомился с весьма предприимчивым гусярлом Василием Козловым, и именно через него ансамбль ангажировали играть в садах и на летних эстрадах, что в свою очередь, приносило неплохой доход музыкантам.

Уже 6 января 1902 года, т. е. чуть более года спустя после знаменательной встречи на репетиции великорусского оркестра В. В. Андреева, Привалов в письме к Смоленскому интересуется возможностью выступления дуэта гусярлов в музыкальных иллюстрациях его первой публичной лекции.

«Письмо Ваше я получил, – отвечает через несколько дней “многоуважаемому Николаю Ивановичу” несказанно обрадованный гусяр, – и не нахожу слов, которыми мог бы выразить Вам мою благодарность. Вы, почти не зная меня и почти не слыша в полноте мою простую игру, не забыли обо мне... Вы, единственный из гениев в музыкальном мире, оценили мой труд и борьбу. Со многими виртуозами судьба сталкивала меня, и большинство из них с иронией относились к моему несложному инструменту, доказывая массу недостатков в нем, и я соглашался с ними и просил их, как высокоталантливых людей, что, нельзя ли с помощью их богатого дарования, хотя немножко подвинуть вперед мои гусельцы яровчатые, с которыми я бьюсь около 20 лет и не могу восстановить их наравне хотя с последним технически приспособленным инструментишкой. На это они говорят, что не знакомы с техникой и приемом игры моего неизвестного инструмента. А от кого же я-то в детстве брал технику и приемы игры? Почти что ни от кого!

Когда буду иметь счастье лично Вас видеть, то расскажу вкратце первобытное состояние моего инструмента, а лично я к Вам пожалую в воскресенье, в 11 ч. утра, т. е. 13 января»²⁸.

И действительно, 13 января у себя на квартире (ул. Подьяческая, дом 7) за неспешным «домашним чаепитием с вишневым вареньем и крендельками сахарными» Н. И. Привалов детально обсуждает с О. У. Смоленским планируемый к исполнению репертуар. 25 января в Представительном зале Русского собрания блистательный дебют Н. И. Привалова как лектора с историко-музыкальным исследованием «Гусли. Народный музыкальный инструмент» сопровождался, по оценкам практически всех рецензентов столичных газет, «неизгладимым впечатлением», произведенным на публику «оригинальными иллюстрациями народных гусярлов» – Ф. Артамонова, В. Д. Данилова, дуэта О. У. Смоленского и К. Дмитриева.

Совместное выступление, открывшее новую, своеобразную по содержательности страницу в истории русского культурно-просветительного движения начала XX века, оказалось столь удачным, что в течение последующих 15 лет (!) гусли О. У. Смоленского стали неперменным концертно-сопроводительным украшением

публичных лекций Н. И. Привалова по музыкальной этнографии и славянскому песнетворчеству²⁹.



Гусляр Осип Устинович Смоленский

Выступление Смоленского в лекции Николая Ивановича в Русском собрании 25 января 1902 г. стало началом их творческого общения на многие годы и круто изменило его жизнь.

Заметим, что первое письмо О. У. Смоленского к В. В. Андрееву датировано 9 декабря 1902 г.³⁰, то есть временем, когда Смоленский уже почти два года общался с Приваловым. В результате этого общения произошли многие события как в жизни Смоленского, так и в деле упорядочения разновидностей гуслей и создании ансамбля гусяров. Смоленский ушел из кочегаров, много выступал, начал преподавать в классах, стал зарабатывать как профессиональный гусляр. В феврале 1902 г. Смоленский выступил как солист на Музыкальной выставке у В. И. Гоффе в Таврическом дворце, «за восемь дней гуслярства» получив свои первые «большие деньги».

Вступив на путь профессионального исполнительства О. У. Смоленский, по-видимому, так и остался бы, подобно многим виртуозам-гармонистам того времени, не более чем «занимательной музыкальной приманкой» для кафешантанной столичной публики, без претензий, разумеется, на нечто художественно-значимое. Только поддержка Н. И. Привалова, а в дальнейшем и его непосредственное руководство стали важнейшим условием завоевания общероссийской известности и теснейшем образом с ней связанной педагогической деятельности О. У. Смоленского.

В те дни, когда Смоленский выступал на Музыкальной выставке как солист, его знакомый Василий Козлов со своими гусярами, но без Смоленского, вышел играть пляску под гусли в спектакле «Разрыв-трава» и получилось так плохо, что разразился скандал с режиссером А. Я. Алексеевым, который выгнал гусяров В. Козлова из Народного Дома и был вынужден срочно искать должную замену.

Когда Смоленский обо всем этом поведал Привалову, тот попросил своего близкого знакомого руководителя великорусского оркестра и композитора В. Е. Савинского написать письмо известному и весьма влиятельному главному режиссеру

Народного Дома А. Я. Алексееву, с просьбой взять гусяров ансамбля Смоленского из трех человек в спектакль. С марта 1902 г., трио гусяров под руководством Смоленского стало самостоятельно выступать в спектакле театра Народного Дома «Разрыв-трава», вместо изгнанного ансамбля гусяров В. Козлова. В это же время Смоленский начинает свою карьеру профессионального музыканта-гусяра и знакомиться с режиссером Народного дома А. Я. Алексеевым, который сыграл в его судьбе очень важную роль.

Смоленский начинает самостоятельно работать со своими гусярами и Привалов настоятельно советует ему «подумать о разработке разновидностей гуслей», т. е. подсказывает ему путь создания гуслей альт и бас, что привело к созданию ансамбля гусяров, о котором он так давно мечтал. О времени создания ансамбля гусяров и о событиях тех дней, спустя годы, в 1915-1916 гг. в письмах к Н. И. Привалову О. У. Смоленский пишет следующее: «Вы стали говорить и писать, что, почему бы вам (Смоленскому. – В. А.) не прибавить бас и альт, отчего игра получилась бы более образцовой и ближе подходила бы к истине музыкальной. Я Вам говорил, что это все можно, но не знаю, где струн для них взять, т. к. я очень беден, и Вы, дай Вам Бог здоровья, дали мне обрывков целый узел, и я оборудовал бас и альт (которые обслуживают мой хор и по сейчас) и стал репетировать с доморощенными гусярами совместно хором, и когда дело (по-моему) наладилось, поехал с новым „большим“ хором к Вам для экзамена и на благословение „в высший свет“».

При первых звуках хоровой игры лицо Ваше просветлело от произведенного на Ваше чисто русское сердце впечатление, и Вы здесь же начали выправлять недочеты в басах и альтях (т. к. альт играл на раз с басом), и Вы показали, как надобно играть из-за такту, чего мы не понимали до этого»³¹.

Эти события происходили в апреле-мае 1902 года, когда по совету Н. И. Привалова Смоленский составляет из шести своих учеников, друзей и сельчан ансамбль (или, как они себя называли, – «Хор гусяров»), приезжает на квартиру Привалова на Подъяческую, где неизменно гостеприимный хозяин, вместе с В. Е. Савинским и А. Р. Фремке прослушивает их игру, и как говорят, «благословили в люди». Реально оценивая игру гусяров-любителей как «откровенно слабую в художественном отношении», они отметили при этом оригинальность и самобытность ансамбля, а главное, безоговорочно – безусловную одаренность самого руководителя ансамбля О. У. Смоленского.

Далее события разворачивались молниеносно – уже 19 мая 1902 г. А. Я. Алексеев прослушал гусяров Смоленского и предложил им шить славянские костюмы – простые белые рубахи, синие шаровары и лапти и, взяв в спектакль, пригласил с 1 июня 1902 г. на целый месяц играть ежедневно в Таврическом саду. С ансамблем из шести человек был заключен договор на сумму в 300 руб., что окончательно изменило судьбу Смоленского: в июне – июле он оставляет бывшее место кочегара в больнице.

В этот период появляется и знаменитая фотография гусярлов Смоленского, сделанная в известном петербургском фотоателье «Оцупа» на Невском проспекте³².



Ансамбль гусярлов О. У. Смоленского

Такова реальная картина событий тех дней, составленная по письмам Смоленского к Привалову и Андрееву.

Исходя из этих документов, мы можем заключить, что роль В. В. Андреева в этот период была не велика, а роль Н. И. Привалова определяется как решающая. Так как все шаги, предпринятые О. У. Смоленским по усовершенствованию гуслей, созданию их разновидностей и организации ансамбля, проходили под наблюдением и с консультациями Н. И. Привалова, с его же помощью осуществлялись последующие шаги в развитии ансамбля. Хотя и Андреев, и Привалов в своих выступлениях в печати показывали свою особую личную роль в продвижении гуслей звончатых и ансамбля гусярлов Смоленского.

Этот вопрос был одним из принципиальных, на наш взгляд, и стал главнейшим в числе причин раздора между Андреевым и Приваловым. События того времени, – времени создания хора гусярлов, были предметом обсуждения в письмах и в последующие годы. Есть письмо Смоленского к Привалову, в котором он даже предлагает Н. И. Привалову, после целого ряда конфликтных ситуаций по этому вопросу, компромисс. В частности, предлагает, наконец, договориться, что он должен говорить и писать по этому вопросу.

В письме от 28 декабря ... Смоленский пишет: «Мне желательно уговориться с Вами, что мне говорить на вопросы многих о возникновении хора гусярлов? ... всего Вашего благодеяния и не перечесть с 1902 г. Но мне и от себя отнимать достоинств в этом деле не велят...»³³. Вероятно после этого письма появилась знаменитая «Исповедь» гусярла Смоленского, один из уникальных обнаруженных документов, речь о котором пойдет ниже.

Так, во время одной из поездок в Царское Село на Государеву елку в декабре возможно 1908 или 1909 гг. В. В. Андреев обсуждал со Смоленским роль Привалова в организации ансамбля гусярлов. В частности, Смоленский в письме к Привалову пишет: «Вы, Н. И. Привалов, много способствовали тому, что теперь существует у меня первоклассный хор, лучше которого пока нигде нет и В. В. Андреев, и я это

признаю, что именно Вы помогли делу очень много... Но в одном моменте Вы говорите неправду так как еще до встречи с Вами мы «играли совместно по три и даже четыре человека»³⁴.

Судя по письмам О. У. Смоленскому, Н. И. Привалов подсказал ему путь создания гуслей альт и бас. Нашел струны для этих инструментов, так как Смоленский был настолько беден, что не мог самостоятельно их купить. Сами же инструменты у Смоленского, по всей вероятности, уже были. В. В. Андреев советовал Смоленскому все эти события выяснить более точно, так как они – «достояние истории, возникновение хора гуслей Смоленского»³⁵.

Но вернемся к началу событий. Привалов летом 1902 года готовит программу обучения в музыкальных классах, в том числе и по обучению игре на гусях звончатых, а также сообщает о своем намерении открыть Бесплатные музыкально-хоровые классы Попечительства о народной трезвости при Народном Доме Николая II и начать обучение игре на русских народных инструментах. Но, главное, что он хочет впервые в России начать обучение игре на гусях звончатых и предлагает Смоленскому занять место преподавателя по гусям. Классы были открыты 15 сентября 1902 года³⁶. Яркий, самобытный талант О. У. Смоленского как музыканта-исполнителя, педагога-организатора в полной мере раскрылся прежде всего в рамках практической реализации образовательно-просветительской программы одного из крупнейших в России Народного дома им. Императора Николая II и организованных при нем Н. И. Приваловым Бесплатных музыкально-хоровых классов.

Смоленский начинает преподавать в классах с сентября 1902 г. Первые годы работы были особенно плодотворными. Уже в декабре его гусяры по просьбе Н. И. Привалова начинают играть в великорусском оркестре учащихся, а в годовом отчетном концерте Классов в июле 1904 года рецензенты отметили ансамбль из 15 гусяров, «ловко и с отличным пошибом сыгравших под управлением О. Смоленского»³⁷. Н. И. Привалов в статье о деятельности Бесплатных музыкальных классов с удовлетворением констатирует, что «гусяры быстро усвоили приемы игры. Когда нужно, оба хора (балалаечников и гусяров) соединяются в один и под моим управлением учатся исполнять песни»³⁸.

В. Т. Насонов и Н. И. Привалов пытаются помочь О. У. Смоленскому в освоении нотной грамоты, но что из этого получилось, мы узнаем из письма О. У. Смоленского. Насонов предлагает учить Смоленского по цифровой системе, на что «Привалов стал говорить, что цифровая система – «мертвое дело», а я вас по нотам научу. После же 3-х уроков со мной «сбредил» и говорит, что лучше надобно мне ознакомиться поближе с Вашими приемами игры и я напишу школу – самоучитель на гусях, и вы тогда сами научитесь. И действительно, школа вышла 1-го ноября 1903 года, и у меня сила вышла и стала вливаться в создание и улучшение хоровой игры по собственной сметке»³⁹.

Привалов в это время создал несколько десятков (!) аранжировок народных песен для квартета гусяров, которые затем легли в основу репертуара созданного им первого в истории этого инструмента учебного пособия. 1 ноября 1903 года цензурой Москвы было дозволено издание «Самоучителя игры на гусях звончатых с приложением 35 пьес для хора из четырех гуслей» (Составил Н. И. Привалов. Издание Юлий Генрих Циммерман. Нотопечатня В. Гроссе в Москве).

Посвящая свой труд «восстановителю древнерусских музыкальных инструментов и основателю великорусского оркестра Василию Васильевичу Андрееву», автор в Предисловии самоучителя отмечает: «Мне удалось найти настоящего виртуоза любителя, крестьянина Осипа Смоленского, который играл вдвоем со своим учеником. Красота звука и возможность создания древнерусского хора меня поразили; найдя случай оказать материальную поддержку и помощь моими советами Смоленскому, я вскоре имел удовольствие слышать у себя на квартире хор гусяров из шести человек <... > Гусли звончатые кроме народного значения могут стильно распространиться и среди интеллигентного класса русских людей, доставляя приятный отдых при малой затрате труда на изучение игры на них. Этому распространению мешало только отсутствие школы, которую я и решил составить вследствие просьб преподавателей музыки и писем, приходивших ко мне из самых отдаленных концов России. Для того, чтобы лете было ввести гусли звончатые в совместную с балалайками игру, я, при выборе пьес, аранжировал много песен, придерживаясь гармонизации сборников для балалаек и домр В. Т. Насонова <...> Радуюсь, что введением древнерусских гуслей звончатых мне удалось внести свою лепту в великое дело восстановления древнерусских инструментов, поднятое В. В. Андреевым»⁴⁰.

В нотное приложение входили аранжировки для гуслей следующих народных песен: «Подружки», «Сиротинка», «Камаринская», «Слава», «Во пиру была», «Я пойду-ли, девчоночка», «По улице мостовой», «Как у наших у ворот», «Ах, вы сени, мои сени», «Донской казачок», «Я на горку шла», «Научить-ли ты, Ванюша», «Всю да я вселенную проехал», «Казацкая песня и пляска» (Запись М. Бородина), «Ходила младшенька», «Что пониже было города Саратова», «Сизенький голубчик», «Барыня», «Не белы снега», «Вы раздайтесь, расступитесь», «Вниз по матушке по Волге», «Светит месяц», «Степь Моздокская», «Ты поди, моя коровушка, домой», «Во поле береза стояла», «Возле речки, возле моста», «Ноченька»; пьесы: «Пляска скоморохов» и «Песня Ермака» из оперы «На Волге» Н. И. Привалова; Ария из оперы «Марта» («Последняя роза») Ф. Флотова; вальс «Звезды блещут» В. В. Андреева; вальс «Венеция» Люциана; Австрийский марш; Гавот Людовика XIII, Фантазия на мотивы из оперы «Волшебный стрелок» К. М. Вебера.

В этот же период В. Т. Насонов начинает создавать аранжировки для военных ансамблей гусяров О. У. Смоленского. При этом, обсуждая с Н. И. Приваловым проблему, как лучше и точнее обозначать и записывать приемы игры и аккорды на гусях звончатых, они так эмоционально и горячо доказывали каждый свою право-

ту, что, обижаясь друг на друга, разругались на этой почве. Пришлось вмешаться В. В. Андрееву и мирить уже всех трех музыкантов.

Из писем становится известно, что к началу 900-х годов в Петербурге гусли изготавливались в инструментальных мастерских разных музыкальных фирм. Так Иван Иванович Сигалов, участник оркестра В. В. Андреева и преподаватель народной музыки в войсках Санкт-Петербургского Военного округа, рекомендует Смоленскому заказать гусли в мастерской Зюзина, где гусли делали как у Смоленского, с привинченной железной скобой для крепления струн. В мастерской же фирмы Ю. Г. Циммермана, работал мастер Иван Мартинович Норман, который первым из мастеров, начал делать в Петербурге гусли звончатые по разработанным и указанным Н. И. Приваловым чертежам, в которых крепление струн отличалась от крепления струн гуслей, которые применял О. У. Смоленский. Гусли мастера И. М. Нормана были значительно дешевле, а струны крепились иначе – держались на шпильках – гвоздиках. В них «кобылка» – подставка для струн – была сделана из дерева, а в гусли О. У. Смоленского – из железа.

Именно благодаря усилиям и конкретным трудам Привалова гусли звончатые стали входить в художественный быт России. Так, его самоучитель для гуслей, а также гусли звончатые тринадцатиструнные, разработанные О. У. Смоленским совместно с Приваловым – пикколо, прима, альт и бас, а также струны и медиаторы к ним, начинают продаваться в музыкальных магазинах С.-Петербурга в торговых домах А. П. Промыслова и Ю. Г. Циммермана.

Судя по документальным материалам этих лет, квартет разработанных Н. И. Приваловым 13-струнных ансамблевых разновидностей древнерусских гуслей звончатых (пикколо, прима, альт, бас) в декабре 1902 года был введен им в свой Великорусский оркестр, а уже 27 февраля 1903 года на концерте его любительского оркестра в зале Кредитного общества, ансамбль дебютировал в новом, красочно обогащенном тембровом звучании: были введены шесть разновидностей древнерусских гуслей малого размера.

Н. И. Привалов отмечает: «Обращаясь к современности, скажу, что из всех слышанных мною исполнителей на гусли звончатых, не считая эстонцев — игроков на новейших каннель, самыми интересными были: псковский гуслиар Федот Артамонов, очерк о котором сделан мною в „Русской музыкальной газете“ в 1907 г. и крестьянин Гдовского уезда Осип Устинович Смоленский. Оба они разрабатывали технику исполнения, совершенствовали свой нехитрый инструмент прибавлением струн и делали попытки образовать ансамбли, играя со своими учениками. Смоленский дошел до создания гуслей 2 регистров, строй которых разнился в октаву и, кроме мажорного звукоряда, перестраиванием 2 нижних струн получался параллельный минор <...>. Но так как Смоленский не знал нот и не имел необходимой культуры, то и не мог разработать гусли так, чтобы ввести их в семью общемузыкальных инструментов.

Волею судеб сделать это пришлось мне, причем строй гуслей был приведен к определенному тону, ля мажор, соответственно чему выработан внешний вид и размеры частей инструментов. Кроме того, были установлены 4 регистра гуслей: пикколо, прима, альт и бас, составляющие хор гуслей звончатых, и выработаны правила музыкальной гармонизации и нотации. Используя и выправив приемы Смоленского, я написал Школу для гуслей звончатых (изданную фирмой Ю. Г. Циммермана) с приложением пьес для хора гуслей, который мог выступать с этого времени самостоятельно <...>. И в результате в настоящее время в СПб. почти нет ни одного музыкального магазина, в окнах которого не висели бы звончатые гусли установленного мною образца. Справедливость требует, однако, заметить, что первым мастером звончатых гуслей, установившим по моему указанию форму их, был Иван Мартынович Норман, ныне работающий на фирму Ю. Г. Циммерман»⁴¹.

Таковы, если коротко, истоки мощнейшего в своей неудержимой стремительности и силе творческого старта О. У. Смоленского в беспристрастных свидетельствах документальной хроники 1902 года; так в действительности выстраивались события, которые «нужно точнее выяснить, т. к. возникновение хора гуслиаров», судя по признанию В. В. Андреева, — «уже достояние истории, и как бы не умалить положенных трудов на распространение этой забытой музыки Н. И. Приваловым»⁴².

Важная роль в формировании гусельного исполнительства отводилась созданию репертуара, специально разработанного для этого инструмента. Именно вовлечение О. У. Смоленского в орбиту образовательно-просветительской деятельности Бесплатных музыкальных классов и Народного Дома, где в эти годы задумывались и осуществлялись основные творческие проекты Н. И. Привалова, обусловило создание множества композиций для различных составов с использованием гуслей звончатых и гуслей-псалтырь. Совершенно особую роль гуслей как древнейшего музыкального инструмента славян видел Н. И. Привалов, используя их характерный тембровый колорит в народных пьесах-спектаклях, пьесах-былинах, разнообразных этнографических постановках. Не случайно при постановке в декабре 1902 года на сцене Народного Дома первой «народной оперы» «На Волге» он ввел в свой великорусский оркестр гусли звончатые.

И еще один малоизвестный факт в развитии гуслей: осенью 1902 г. Смоленский, по приглашению В. В. Андреева стал преподавать гусли в войсках Петербургского гарнизона, сначала в Сводном батальоне, а в декабре 1902 г. и в Егерском полку. Смоленский к этому времени уже ведет обучение игре на гусях в Бесплатных музыкальных классах у Н. И. Привалова и вскоре, почти одновременно, его приглашает В. В. Андреев вести обучение на гусях в войсках. Таким образом, не только бала-лайка, но и гусли преподавались в Гвардейских полках Петербургского гарнизона.

В июне 1903 года, опять-таки по совету Н. И. Привалова, О. У. Смоленский привез из деревни дудочку (жалейку), на которой он играл еще в детском возрасте. Ис

этого времени неприхотливый, с «плачущим» тембром народный духовой инструмент плотно укрепился в инструментальном составе «хора гусяров». Выступления его проходили на различных концертных площадках столицы, «вечерах» у княгини М. К. Тенишевой, по случаю – в концертах оркестра В. В. Андреева.

Н. И. Привалов использовал инструментальные и тембровые возможности «хора гусяров» О. У. Смоленского в музыкальном сопровождении «драматической панорамы» А. Д. Львовой «Князь Олег Вещий», премьера которой прошла 16 сентября 1904 года на сцене Народного Дома.

В 1904 году О. У. Смоленский как солист оркестра В. В. Андреева впервые играл на Рождественской Елке в Царском Селе в присутствии Государя, и в дальнейшем эти выступления продолжались фактически до 1917 года.

Смоленский активно ищет оптимальный состав своего «хора», совершенствует инструментарий и работает над новым репертуаром, стремится постоянно участвовать в спектаклях Народного дома (репертуар его к этому времени насчитывал уже более 40 названий). Летом 1905 года увеличенный по составу до 9-10 исполнителей «хор гусяров» два раза в неделю играл в дивертисментах спектаклей Народного Дома; в 1905-1906 годах, совместно с великорусским оркестром Бесплатных музыкальных классов (50 человек) и хором Смолина, участвовал в пьесе «Скоморохова жена» (по жанру – «Комедия бытовых нравов конца XVII столетия, в 4-х действиях, пением и плясками», автор и композитор Н. И. Привалов, режиссер А. Я. Алексеев); с сентября 1906 года, в возобновленной фантастической сказке Е. П. Гославского «Разрыв-трава» (постановка А. Я. Алексеева), исполнял несколько новых музыкальных номеров, специально написанных Н. И. Приваловым для Смоленского и среди них «Плясовая». Для этой, многие годы находящейся в репертуаре в Народном доме пьесы, в 1908 году Смоленский готовил из учеников Бесплатных музыкальных классов полный ансамбль гуслей – пикколо, бас и альт, чтобы сделать «настоящий» хор гусяров со всеми инструментами. К подобным «концертным спектаклям» составленным из текстов народных сказаний и песен на основе изучения памятников народного эпоса, относится и Драматическая былина «Илья Муромец», с музыкой Н. И. Привалова, написанной на состав симфонического оркестра.

В те годы ансамбль гусяров О. У. Смоленского пользовался огромной популярностью в Петербурге и выступал практически на всех концертных площадках города. А 5 декабря 1907 года на сцене знаменитого Мариинского театра он участвовал в Литературно-художественном обществе им. А. С. Суворина – в театральной постановке необычной концертной программы Н. И. Привалова «Вечер в тереме царицы».

В эти годы у ансамбля была огромная концертная нагрузка, в некоторые месяцы она была особенно большая, так, в декабрьские дни у ансамбля Смоленского было по два-три выступления в день. Огромная активная концертная деятельность приводила к тому, что очень часто приходилось отпрашиваться с репетиций и кон-

цертов и у Андреева, и от занятий с учащимися и концертов у Привалова, отменять и переносить занятия с учениками в классах. Часто в письмах к Привалову Смоленский, извиняясь, сообщает, что оставляет себе на замену своего ученика Костю Дмитриева. В результате его ученика стали приглашать на отдельные выступления вместо него самого, что вызывало обиду Смоленского на организаторов концертов. В дальнейшем у Смоленского произошел конфликт с Костей Дмитриевым и тот ушел в другой ансамбль к Н. Н. Голосову.

В 1908 году гусли с дирижером великорусского оркестра Бесплатных музыкальных классов К. Г. Вережниковым репетировали музыку Привалова к былине «Илья Муромец». По настоятельной просьбе О. У. Смоленского Н. И. Привалов дополнительно дописал ряд вокальных номеров и плясовую с ложками «для хора гуслиаров и желейщиков». Летом 1908 года былина была поставлена в театре Попечительства о народной трезвости на сцене Таврического сада, затем в Народном Доме под управлением К. Г. Вережникова. Заметим, что дирижер К. Г. Вережников хорошо владел гуслиями звончатыми и даже выступал в квартете гуслиаров Н. Н. Голосова. Сохранилась программа концерта 2 февраля 1908 г. в зале Офицерского собрания, где с исполнением русских песен выступил квартет гуслиаров: Н. Н. Голосов, К. Г. Вережников⁴³, Самойлов и Филатов.

Постоянно думая о «дальнейшем развитии своего дела», О. У. Смоленский неуклонно следует четко определившейся к этому времени репертуарной основе великорусских оркестров – русской народной песне «в достойной художественной гармонизации и исполнении». В октябре 1908 года он сообщает в письме к Привалову, что готовит номера с вокалом, хочет пригласить певца Ивана Смирнова. При этом советуется с Н. И. Приваловым как одним из признанных мастеров оркестрового аккомпанеента о возможности подготовки концертной программы с вокалистом. В частности, пишет: «Я свято верю в Ваше знание и горячую любовь к русской песне <...> Мы решили переделать наш лапотный хор в более приличный, т. е. сделать новые костюмы, но не боярские, как раньше я думал, а древнерусские <...> Что касается пения гуслиаров, то это меня пока пугает, т. к. каждое дело мастера боится, а мы пока помощники, пожалуй, плохие нашему солисту певцу Смирнову... желательно, чтобы Вы послушали наши народные песенки, исполняемые под гусли певцом и частью нами. На наш взгляд, думается, что успех будем иметь хоть где...»⁴⁴.

Привалову эта идея, однако, не очень понравилась, так как вокал, по его мнению, отвлечет внимание слушателей от самобытного звучания гуслей. По-прежнему Смоленский советуется по принципиальным вопросам как с Андреевым, так и Приваловым, к примеру, спрашивает совета у В. В. Андреева, какие костюмы шить для гуслиаров. Тот, в свою очередь, рекомендует посоветоваться с А. Я. Алексеевым и заказать эскизы у художника Овсянникова, которому написал письмо В. Т. Насонов и затем обратился Смоленский⁴⁵. 3 мая 1909 года в новых славянских костюмах, сшитых по эскизам художника Овсянникова, ансамбль гуслиаров представил новую

программу «Гусляры – певцы родной сторонки» с участием певца Ивана Смирнова и собственным пением под аккомпанемент. На выступление пришли В. В. Андреев и Б. С. Трояновский. Волнительное выступление перед «своими постоянными покровителями в ожидании самой строгой оценки» оказалось настолько впечатляющим, что Б. С. Трояновский предложил В. В. Андрееву: «Хорошо бы показать хор Смоленского Государю».

Новая концертная программа оказалась настолько эффектной, что к О. У. Смоленскому поступают предложения о поездке «хора гусяров» за рубеж. Однако, к сожалению, эти планы не были осуществлены.

К числу важных и престижных выступлений можно отнести и концерт 19 января 1909 г., когда «хор гусяров принял участие в «Славянских концертах» М. И. Горленко-Долиной на сцене Дворянского собрания.

В сентябре 1909 года, во время подготовки режиссером А. Я. Алексеевым премьеры пьесы-сказки кн. Д. П. Голицына-Муравлина «Кашей» с музыкой Н. И. Привалова, О. У. Смоленский вновь просит Привалова «приехать на репетицию квартета гусяров который должен аккомпанировать хору», с тем, чтобы «помочь разобраться с хоровой партией, которую без него не могут соединить с аккомпанементом ансамбля гуслей»⁴⁶.

В ноябре 1910 г. О. У. Смоленский в письме Н. И. Привалову сообщает, что в его репертуаре уже около 80 произведений, в основном русские народные песни разных областей России, такие как «Час да по часу», «Не будите молоду», «Мил уехал, скучно стало», «Черный ворон», «Сад, ты мой сад», «Шел Ваня долиной», «Хороша наша деревня», «Дунюшка-голубушка», знаменитые общерусские «По улице мостовой», «Сизенький голубчик», «Как под яблонькой», «Как на горе-то калина» и др. В это время ансамбль гусяров расширяется: с ним помимо певцов начинают выступать и танцоры.

В письмах Н. И. Привалова мы находим свидетельство тому, что нынешний концертный стиль ансамбля ему не нравится. Так, из письма Смоленского от 10 августа 1911 года известно, что Привалов отругал квартет гусяров Смоленского за неудачный выход 30 июля 1911 г. на Археологическом съезде в Новгороде, где их выступление в стиле «скоморошества с подпеванием, приплясыванием и гиком» явно его разочаровало.

Все чаще в письмах Смоленского мы находим строки, связанные с ухудшением отношений Привалова к Смоленскому, а на страницах одного из полученных писем от Смоленского Привалов в сердцах пишет на полях – «дурак и нетактичный». Всевозможные недоразумения, происходившие со Смоленским, вызывали негатив в отношениях с окружавшими его людьми. От Привалова и Андреева Смоленскому пришлось выслушать справедливые упреки и серьезно объясняться за недосмотр – появление на афише одного из концертов своего имени со званием «Соллиста Императорского Великоорусского оркестра».

Н. И. Привалова явно раздражали многие события, происходившие вокруг личности О. У. Смоленского. Отсюда – нелестный отзыв о нем влиятельному музыкальному критику М. М. Иванову, отказ в приглашении при организации оркестра гусяров для певицы Н. В. Дулькевич. На одной из репетиций Н. И. Привалов и вообще сорвался и в резкой форме даже накричал на Смоленского. Вероятно, его раздражали многие обстоятельства их взаимоотношений, в том числе, не последнее место – участие Смоленского в концертах В. В. Андреева. Все эти обстоятельства описаны в письмах Смоленского, который с наивностью ребенка обращается к Привалову, спрашивая, почему так резко изменились между ними отношения.

Но судьба Смоленского складывалась так, что он постоянно был зависим от трех человек – В. В. Андреева, Н. И. Привалова, А. Я. Алексеева. С каждым из них у него были непростые взаимоотношения и от каждого из них во многом зависела судьба самого Смоленского и его ансамбля. Со временем к нему охладел и А. Я. Алексеев. Но к каждому из этих музыкантов Смоленский относился с особым пиететом. В одном из писем к Николаю Ивановичу он пишет: «Живу я под сенью трех берез. Под Вашею и под В. В. Андреева и А. Я. Алексеева. ... Проще говоря, тащили-тащили, да на полдороги и бросили, мол иди, как знаешь. А можно бы этими гусями приукрасить еще более великорусские оркестры ... было бы мощи и красоты еще поболее...»⁴⁷.

Но при этом помощь виднейших представителей петербургской интеллигенции неизменно приходила в самые трудные моменты жизненных перипетий. Достаточно вспомнить письмо Смоленского к Андрееву с благодарностью за содействие в освобождении из тюрьмы всех гусяров «хора», попавших туда за бытовую ссору в квартире⁴⁸.

Творческая жизнь ансамбля Смоленского не была простой. С 1906 года у руководителя стали возникать трудности во взаимоотношениях и с участниками ансамбля. Одна из проблем – нестабильность концертной жизни ансамбля. Смоленского стал меньше приглашать режиссер Народного дома А. Я. Алексеев, а когда ему на смену пришел новый режиссер дивертисмента Н. Г. Светланов, и вообще перестали, сделав ставку на ансамбль гусяров Н. Н. Голосова.

В архиве Привалова хранится письмо Смоленского с жалобой на Н. Г. Светланова, который вместо русских артистов стал отдавать предпочтение в дивертисменте артистам иностранным, лишая своих музыкантов средств к существованию.

Со временем и Привалов делает ставку на молодого способного петербургского гусяра Николая Николаевича Голосова, пригласив его играть в свой любительский оркестр на гусях-псалтырь.

А когда Н. И. Привалов в 1909 г. создавал оркестр гусяров из двадцати музыкантов для гастролей певицы Н. В. Дулькевич, он Смоленского и вообще не пригласил, чем сильно задел его самолюбие.

Не смотря на эти обстоятельства, концертная жизнь ансамбля Смоленского и его самого продолжала быть насыщена многими значимыми и памятными событиями. Так, 5 мая 1910 года Смоленский играл в присутствии Императора Николая II, который проявил интерес к гуслим звончатым и подошел к Смоленскому, который сидел в оркестре В. В. Андреева в первом ряду. Император взял в руки гусли и стал расспрашивать о них, что привело в необыкновенное замешательство и без того скромного гуслеяра. Свои впечатления об этом случае оставил Смоленский в письме в Андрееву от 5 мая 1910 г.

Интенсивность и «представительный уровень» концертной деятельности О. У. Смоленского заметно возросли при подготовке к 15-летию «хора гуслеяров». Так, 3 января 1912 г. хор гуслеяров О. У. Смоленского выступил на сцене Малого зала консерватории вместе с певцом В. Константиновым. 29 января 1912 года в Михайловском манеже в грандиозном вечере русской песни они исполнили народные песни в гармонизации Н. И. Привалова «Ивушка», «Затуманилась зорька ясная», знаменитый «Казачок», аккомпанировали солисту В. Константинову, спевшему с гуслеярами русскую народную песню «Лен зеленый», белорусскую «Ці ні дудка мая», бурлацкую «Эй, ухнем».

20 октября 1912 г. в концерте и «Славянском вечере», автором программы которого был Н. И. Привалов, гуслеяры сыграли свои коронные пьесы «Сад зеленый» и «По улице мостовой» и вместе с жалейками – «Ой, матушка тошнехонько», «Не будите молодую».

1 октября 1912 года Хору гуслеяров официально исполнилось 15 лет. Н. И. Привалов первым поздравил О. У. Смоленского телеграммой из Италии. 2 декабря 1912 г. в зале Петровского коммерческого училища состоялся Юбилейный концерт «руководителя известного Хора народных гуслеяров и жалейщиков О. У. Смоленского» с участием М. И. Горленко-Долиной, известных певцов Н. Г. Северского, Н. Тихомирова, юного балалаечника-виртуоза Ники Осипова, Великоорусского оркестра Е. Р. фон Левена и др. Среди многочисленных поздравлений – теплые признательные слова в приветствиях от В. В. Андреева и Н. И. Привалова.

На экземпляре программки к этому концерту, хранящемся в архиве Андреева, красным карандашом написана фамилия Н. Н. Собиновой-Вирязовой и дамский вокальный квартет Р. Ф. Нордштейн, которые заменили ранее заявленных артистку русской оперы К. И. Вронскую и Солистку Его Величества М. И. Горленко-Долину⁴⁹. Участие квартета Ризы Нордштейн также подтверждает рецензия на этот концерт⁵⁰. М. И. Долина в рецензии не фигурирует.

В достойное завершение юбилейного года, 27 декабря в концертной части «Этнографического вечера» в Спортинг-Паласе, русской секцией которого руководили Н. И. Привалов и М. И. Горленко-Долина, «хор гуслеяров» исполнил на жалейках народные песни «Час да по часу день проходит», «Шел Ваня долиной», а также «Во саду ли в огороде», «Из под дуба из под вяза», легендарную «шалаяпинскую» – «Ах,

Настасья», «Полянку» Н. И. Привалова совместно с танцами в исполнении Н. Н. Собиновой-Вирязовой.

В эти годы Привалов начинает активно сотрудничать с гусяром С. П. Колосовым. А взаимоотношения между Приваловым и Смоленским уже не улучшаются. Привалов сердится на Смоленского, что тот без него готовил программу юбилейного концерта.

Смоленский в письме ему возражает: «Вы и так немало работали с нами за эти годы, и Вам не грех в этот вечер почтить от наших дел. В последнее время Вы похолодели ко мне, но я не нахожу причины, которая заставляет Вас меня ненавидеть. Ваша опала стала причиной того, что М. И. Долина отказалась участвовать в нашем концерте»⁵¹.

После юбилейного концерта «Хора» «СПб Ведомости»⁵² поместили интервью О. У. Смоленского и отчет о юбилее, в котором автор рецензии грубо исказил многие факты создания ансамбля гусяров, приписал Смоленскому авторство написанной Н. И. Приваловым музыки к спектаклю «Снегурочка», назвал Н. П. Фомина создателем первой оперы для народного оркестра. Интервью получилось настолько тенденциозным, что Привалову пришлось обратиться с письмом в редакцию с объяснением многих фактов, которые явно были переиначены, изложены в статье не верно. «Письмо в редакцию», с опровержением было опубликовано⁵³. В письме к Смоленскому Привалов укоряет его за слова из интервью о спектакле «Снегурочка» с музыкой Н. И. Привалова, в котором он говорит о роли В. В. Андреева в организации хора гусяров. Смоленский парирует: «Я не интересуюсь, что пишут в газетах, дайте мне спокойно работать на моем скромном деле. Все равно мой труд по гусям отбирают другие»⁵⁴. Но газетные материалы, искажающие историю возрождения гуслей, продолжали появляться в прессе и Привалов убедил Смоленского написать документ, в котором были определены исторические моменты в возрождении исполнительства на гусях звончатых.

Еще до юбилейного концерта 6 ноября 1912 г. Смоленский явно под чью-то диктовку пишет письмо под названием «Исповедь», где открыто указывает значимость Н. И. Привалова в усовершенствовании гуслей и создании ансамбля гусяров⁵⁵. Через некоторое время (17 февраля 1914 г.) этот документ подписывает и ученик Смоленского К. Дмитриев.

После очередной публикации в прессе, искажающей роль Н. И. Привалова в возрождении гуслей звончатых, «Исповедь» была отправлена супругой Привалова (он сам был в это время болен) Екатериной Антоновной музыкальному критику Н. Д. Бернштейну в редакцию газеты «Новое время». В сопроводительном письме она отмечает, что «в виду похода против Н. И. в последнее время в смысле присвоения другими чести возрождения этих гуслей, он взял со Смоленского подписку, копию с которой Вам при сем прилагаю, и из которой роль Н. И. и Смоленского в данной истории совершенно выясняется»⁵⁶.

Сложные взаимоотношения Смоленского с окружающими не обошли стороной и В. В. Андреева. В письме к Привалову Смоленский удивляется, что В. В. Андреев, при подготовке очерка «В. В. Андреев и его Великорусский оркестр», снял его на фото с гуслиями черемисскими с тем, чтобы поместить эти снимки в статье, а также обещал, что упомянет о возрождении хора гусяров Смоленским и Приваловым, хотя в статье он этого не сделал. В частности, в этом письме О. У. Смоленский пишет: «Ведь как не вертись и не увиливай, но похоже и подходящих нет фамилий на Руси, связанных со словом «Гусли звончатые», как Ваша и моя, и мне думается, что забыть таких деятелей, то лучше бы и не упоминать в таком очерке о гусях звончатых. И да простит Бог и Вы за мои прегрешения за мою неискренность за последние годы, но теперь начинаю прозревать и догадываться, кто мой истинный друг и любящий отец моих гуселец яровчатых»⁵⁷.

И далее, отмечает Смоленский, его поразило то, что Андреев, говоря о развитии гуслей в России последнего времени, упоминает среди исполнителей только фамилию гусяра своего великорусского оркестра А. А. Гартмана. Смоленский недоумевает о том, «что побудило В. Андреева <...> сделать такой скачок в сторону от настоящих виртуозов гусяров, как Василий Дмитриевич Данилов и еще кое-кто и рекомендовать истории только А. Гартмана и никого другого...»⁵⁸. У самого В. В. Андреева, по всей вероятности, в то время был иной взгляд на подлинных пропагандистов и создателей гуслей звончатых, т.к. он сам, вместе с Д. И. Минаевым и мастером С. И. Налимовым, также работал над усовершенствованием этого инструмента.

«Русская музыкальная газета» в статье А. Короны «Гусли звончатые»⁵⁹ писала: «Д. И. Минаев предложил применить к «гусям» металлическую пластинку, при помощи которой могли не перестраивать струн достигнув новых тональностей, но С.И. Налимов (мастер у В. В. Андреева) предложил применить не пластинку, а металлический валик с ключом, дающий возможность, не перестраивая струн гусли, а только поворачивая ключом, добыть новый строй и таким образом, делающий «гусли звончатые» оркестровым инструментом, имеющим свое самостоятельное значение.

Кроме того, для удобства руки глушащей струны, не участвующей в аккорде, В. В. Андреевым применен в гусях открьлок в форме спины лебедя с выгибом и завитком на конце, придающим древнерусский стиль «гусям звончатым», делающий их изящным инструментом, которому ныне предстоит будущее не меньше чем балалайке и мандолине.

Новый тип гуслей находится у В. В. Андреева, которому и принадлежит это усовершенствование. Они изготовлены мастером Налимовым в мастерской В. В. Андреева в имении последнего в Тверской губ. Вышневолоцком уезде. В ближайшем будущем новый тип «гуслей звончатых» войдет как оркестровый элемент, в состав великорусского оркестра известного В. В. Андреева»⁶⁰. После этого В. В. Андреев пу-

бликует свою статью о гусях звончатых, утверждая за собой первенство введения гуслей звончатых в Великоорусский оркестр, и оформляет охранное свидетельство №56794 от 28 февраля 1913 года и №16927 от 23 июня 1914 года на усовершенствование гуслей звончатых – использование на них валика, повышающего струны⁶¹.

В. В. Андреев многократно публично декларирует достижения своих единомышленников как свои личные, высказываясь в средствах массовой информации, говоря о достижениях, приписывает их только себе, не упоминая обычно тех людей, которые на самом деле активно осуществляли под его руководством тот или иной проект. И в этот раз В. В. Андреев все приписал себе. Самое удивительное то, что В. В. Андреев уже в названии статьи⁶² утверждает, что гусли звончатые он ввел в Великоорусский оркестр в 1913 году, хотя это совершенно не соответствует действительным фактам, так как Привалов ввел гусли звончатые в свой Великоорусский оркестр в 1902 году, а в декабре 1902 года уже использовал в составе своего оркестра ансамбль гусяров. Шесть гусяров приняли участие в концерте Великоорусского оркестра Привалова в зале Кредитного общества в феврале 1903 г., это кроме многочисленных документов подтверждают и фотографии архива Привалова, и снимок, помещенный в газете «Петербургский листок» в декабре 1902 г. Безусловно, статья В. В. Андреева и удивила, и возмутила Н. И. Привалова. Она привела в изумление и О. У. Смоленского, особенно в той ее части, в которой при упоминании гусяров, творящих в это время в России, он не увидел своей фамилии. Об этом Смоленский пишет в одном из писем к Привалову.

14 марта 1913 года в праздничном концерте, посвященном 10-летию основанных и руководимых Н. И. Приваловым Бесплатных музыкально-хоровых Классах, ансамбль гусяров из учеников О. У. Смоленского и К. Дмитриева, «с необыкновенным старанием и мастерством» исполнил русские народные песни, «встреченные одобрителем рукоплесканием многочисленной публики».

В годы Первой мировой войны масштабы и интенсивность огромной благотворительной работы «хора гусяров», прежде всего – в госпиталях для раненых воинов, стали просто поразительны. В ответ – искренняя признательность за «милосердное сострадание и звуков чудных дивные мгновенья».

«Буду сердечно благодарен глубокоуважаемому Николаю Ивановичу, – 12 октября 1915 года обращается к нему общественный деятель Аркадий Константинович Пурышев, – за раненых героев моего лазарета, если Вы доставите им удовольствие прослушать Ваших баянов <...> Дай Бог процветания Вашему дорогому для каждого русского делу, а Вам Здоровья и силы на многие лета»⁶³. В другом документе к нему обращается с аналогичной просьбой Елизавета Ивановна Тиме, драматическая певица Императорских театров. Она, в частности, пишет: «Вы были такой добрый и обещали приехать с гусярами в тот лазарет, где я служу сестрой. Так вот, с разрешением доктора и начальства мы узнали, что можно устроить концерт в этот

четверг. Умоляю вас и всех моих друзей-гусяров во главе со Смоленским не отказать в моей усердной просьбе. Солдаты ждут Вас с нетерпением и радостью...»⁶⁴.

Огромной благотворительной концертной работой ансамбля гусяров в годы войны можно только восхищаться. Они безвозмездно участвовали в 1914-1916 г. почти в ста «Патриотических концертах» М. И. Горленко-Долиной в Петербурге, нередко совместно с певицей Н. Д. Славской, постоянно сотрудничавшей с Н. И. Приваловым. За работу в «Патриотических концертах» О. У. Смоленский 27 марта 1916 г. был награжден Большой золотой шейной медалью на Александровской ленте и золотыми часами с Государственным гербом.

Скромный по жизни О. У. Смоленский был ошеломлен, как он сам признается в письме В. В. Андрееву, когда М. И. Горленко-Долина пригласила его на сцену и со словами: «За Ваши труды Государь Император жалует Вас золотыми часами и медалью за усердие» – вручила ему награды, а он побледневший в русской рубаше и лаптях, пошел в смущении со сцены, осыпаемый восторженными поздравлениями окружающих⁶⁵.

Смоленский вынужден был до конца своей творческой жизни участвовать как в большинстве проектов Н. И. Привалова, так и в концертах В. В. Андреева: сначала с сольным номером на жалейке и звончатых гусях, а с октября 1915 г. – в качестве исполнителя на балалайке бас. 25 января 1915 года в Смольном институте он играл соло на жалейке в пьесах «Рябинушка» и «Заиграй моя волюнка». 2 августа 1916 года Смоленский выступил со своими гусярами для слушателей курсов народных учителей, организованных В. В. Андреевым. Его выступление очень заинтересовало учителей и Смоленский стал заниматься с желающими (позже эти занятия продолжил его ученик Костя Дмитриев). В составе оркестра Андреева 6 февраля 1917 года он выступил в Москве, в декабре 1917 года в трех концертах в Финляндии в гг. Выборг и Хельсинки.

С января по июнь 1915 года ансамбль гусяров О. У. Смоленского участвовал в составленной Н. И. Приваловым новой оригинальной концертно-этнографической программе «Уголок древнерусского народного песнетворчества», восторженно принимавшейся на столичных эстрадах. Начинался он всегда вступительным словом Н. И. Привалова «О творчестве русских скоморохов» <...> Затем последовательно выступали: народный хор гусяров (О. У. Смоленского или Н. Н. Голосова), певица Нина Славская, исполнявшая под гусли русские народные песни; певец К. Д. Агреев-Славянский, неподражаемый исполнитель русских песен строго стиля. Его сменял чисто народный певец, вышедший из среды гусяров, Петя Волков; далее – известная сказочница В. К. Устругова, артистка Императорской Александринской сцены; иногда еще выступала известная артистка Императорских театров Е. И. Тиме, певшая под гусли свадебные песни с необыкновенным драматизмом или декламировавшая (под гусли же). С течением времени и сам Н. И. Привалов с большим подъемом и успехом принялся «сказывать» под звуки гуслей старинные скоморошья

былины. Выступали чисто народные таланты – неподражаемый певец русских частушек А. П. Александров и мальчик Павлуша Купчинников с солдатскими песнями. Под конец оба они (а раньше и виртуоз – танцор Михаил Дулов) исполняли лихой и комический танец скоморохов, поставленный Н. И. Приваловым по наблюдениям в народе (где сохранились еще пляски скоморохов – вожаков медведей, особенно в Костромской губ.). Вся эта выдержанная в строгом народном стиле программа пополнилась хоровыми и патриотическими песнями гусярлов, которых обучил пению Н. И. Привалов.

Эта «русская капелла» разбилась на две части, выступавшие самостоятельно во множестве патриотических (у М. И. Долиной) и лазаретных концертов (под упр. Привалова, Смоленского или Голосова).

«В мае месяце состоялась поездка (под упр. Привалова) в г. Тихвин – для участия в концерте в пользу раненых; 24 июня – в театре Розен-Санина на ст. Графской (по Финляндск. жд.) дан специальный концерт в двух отделениях («Купальское игрище»), а 26 июня – вторичное путешествие в Тихвин (ввиду огромного успеха первой поездки). Здесь даны были 2 концерта: дневной – для раненых местных лазаретов, и вечерний – для публики, со сбором в пользу лазаретов. Оба раза зал собрания был переполнен, причем на дневном концерте присутствовал новгородский губернатор. Он чествовал г. Привалова блестящей речью как инициатора восстановления былой красоты жизни наших предков и выразил надежду, что присутствовавшие чудо-богатыри унесут в своей памяти родные звуки и на боевые позиции. В конце концов он пригласил раненых прокричать в честь Н. И. Привалова русское «ура», – и они действительно грянули троекратно, на весь Тихвин!»⁶⁶ Вечером успех был такой же огромный. «Н. И. Привалов сделался предметом новых чествований, закончившихся опять речью от публики»⁶⁷.

После многих жизненных перипетий, «ошалев от выступления в Тихвине», О.У. Смоленский в очередной раз обращается к Н. И. Привалову со словами благодарности: «Сердечное Вам спасибо за доставленное удовольствие прокатиться в Тихвин. Это связанное с полезным удовольствие, придало нам много силы и уверенности в себе. Уж очень хорошо подготовили Вы чисто русскую тихвинскую публику «вступительным словом» о русской народной песне, творчестве и скоморохах, от далекой, глубокой русской старины и, дойдя до наших дней, обрисовали возродителей народного хора гусярлов, в такой скромной ясности, что результаты сказались в тех «овациях», которые мы с Вами пожинали после наших скромных, самобытных произведений...»⁶⁸.

Несмотря на несогласие с предложением Н. И. Привалова о совместных выступлениях, 15 октября 1915 года гусярлы О. У. Смоленского и Н.Н. Голосова участвуют в его необычной концертной программе в Малом зале Консерватории. Сам же О. У. Смоленский продолжает обращаться за помощью к своему «многоуважаемому барину и Его Высокоблагородию господину благодетелю» (Н. И. Привалову), когда

возникают трудности при разучивании хором учащихся Бесплатных музыкальных классов в сопровождении гуслей музыки Н. И. Привалова к пьесе-былине «Илья Муромец», премьера которой состоялась 26 октября 1916 г. на сцене Петровского Коммерческого купеческого училища. Русскую пляску под аккомпанемент ансамбля О. У. Смоленского исполнял народный плясун, по действию пьесы – «скоморох», А.П. Александров.

Интересно, что идея о целесообразности создания этого произведения впервые высказана О. У. Смоленским задолго до премьеры в письме к Н. И. Привалову 23 октября 1906 года, в котором автор пишет: «После вашего признания, что Вы пишете историческую вещь не можете прийти к окончательному решению, на что ее повернуть, на драму или оперу, много задумуюсь, хотя и без толку <...> Письмо мое вызвано тем, что я желал бы от души участвовать в Вашей новой исторической пьесе. Нельзя ли там вставить хор жалейщиков (или сопельников), не знаю, были ли в ту эпоху эти инструменты... Здесь нужно художественное произведение, которое расшевелило бы закоченевшее и улетевшее куда-то, Бог-весь, здоровое чутье современного слушателя. Попробуйте, мой дорогой, начните оперу «Илья Муромец»! Ведь это слово, хоть и старое, а чувствуется новехоньким, а, кстати, связанное музыкой на древних инструментах. И пусть тогда чешут в затылках все эти современные светилы Глазуновы и Направники и сродники их, пусть их мечут громы и молнии, что, ах!, он такой-сякой, каналья.. да как смел посягать на святое чистое искусство со своими балалайками и сопелками <...> Возможно, что я пересолил здесь неуместною и неприличною откровенностью. Найдутся же наконец истинные ценители Вашего святого чистого творения»⁶⁹.

По рекомендации В. В. Андреева О. У. Смоленский обучает игре на гусях сына Л. Н. Толстого – Андрея Львовича. Из письма Смоленского мы получаем любопытную информацию об инструменте графа А. Л. Толстого. Известный гуслиар вспоминал: «Я сразу же вижу, что это «не при мне писано», т. е. гусли не моего приема игры. На таких гусях играют у нас Чухна (на хуторах), выходцы из Эстлянской и Лифлянской губерний. Где нет почти того дома, в котором не играли бы на таких гусях. Они сделаны наоборот, т. е. когда на них играют, то высокие струны расположены не к себе, а от себя, что, конечно, не нельзя сказать, чтобы прием совсем не годился. Оно можно, пожалуй, и по-нашему на них играть, но это будет неудобно, т. к. правая рука должна играть, огибая «большие колки, а левая «глушить» струны должна там, где у нас «выделяет правая рука. Что при нашей вязке струн совсем не сыграл бы...»⁷⁰.

Социальные потрясения «России во мгле», намертво сокрушившие ее духовный оплот в лице российской творческой интеллигенции, враз оборвали и «великую радость творения истинной музыки» полного «творительной силы замыслов» 46-летнего Осипа Устиновича Смоленского. С закрытием в 1917 г. бесплатных музыкально-хоровых классов Народного дома, он, фактически, остается без средств к существованию.

Последние письма О. У. Смоленского очень трагичны, «как крик души», они отражают все тяготы его жизни того времени. «Дорогие мои, желанные Николай Иванович и Екатерина Антоновна! – 3 января 1918 года обращается к близким для него людям О. У. Смоленский. – Желаю счастья и избавления от переживаемого кошмара гибели всего дорогого, родного <...> Ведь это уже конец всему, так же, как и конец России-матушки, и всему нашему народному творчеству... Теперь, сколько бы я не играл и сколько бы ни пел нашей музыки, а слушатели все глядят через мою голову...»⁷¹.

«Не могу пока и мечтать о дороге дальней в Петроград, – (25 марта [ст.стилю] 1918 года сообщает от в письме к В. В. Андрееву. – Я заболел, что-то очень грудь давит и иногда так подкатит, что беда <...> Жена и детки плачут, глядучи на мое медленное угасание. Болезнь, видно, из-за тоски-кручины, которая глодала меня всю несчастную войну и революцию. И гибель всего святого родного повлияла на меня, что не знаю, выдержу ли я. Думаю, что и наша родная народная музыка опять заглохнет на сотни лет. Тоскую и главнее всего о потерянной службе и источнике для жизни моей музыки, как у Вас, так и в Народном Доме. Кто же будет платить жалование, раз я не работаю? Болит душа и об квартире, которая лежит на моей шее, – 50 рублей в месяц плати... Теперь разлились наши болота, и мне в Петроград не попасть, больному не пробраться 130 верст до станции...»⁷²

И только посильная поддержка друзей-соратников вселяет надежду, помогает выжить: несмотря на то, что вопрос с государственным финансированием Велюкорусского оркестра В. В. Андреева все еще не решился, на письме заболевшего солиста стоит виза: «Разрешить отпуск с сохранением половинного содержания. В. В. Андреев. 8 июля 1918 г.»⁷³.

Однако вернуться в Петербург ему уже не довелось: в ноябре 1919 года на торжествах по случаю освобождения Гдовского уезда от белогвардейцев, он в последний раз выступил перед публикой, своей чудной игрой и инструментом изумив присутствовавшего на концертелегандарного американского журналиста Джона Рида.

9 сентября 1920 г. от обострения болезней желудка О. У. Смоленский умер у себя в деревне Хворостово, на берегу Чудского озера.

Так закончилась жизнь первого профессионального гусляра России Осипа Устиновича Смоленского.

Гусли в спектаклях Народного Дома, лекторской и концертно-художественной практике Н. И. Привалова

Деятельность Привалова по пропаганде гуслей была бы представлена не полно, если бы мы не рассмотрели одну из ее сторон – внедрение этого инструмента помимо концертно-художественной и лекторской практики, в театральные спектакли. Совершенно особую роль гуслей – древнейшего музыкального инструмен-

та славян – видел Привалов, используя их колорит в народных пьесах-спектаклях, пьесах-былинах, в сценическом оркестре, где он всегда находил место гусям. При постановке его оперы «На Волге» в декабре 1902 г. на сцене Народного Дома он ввел в свой Великорусский оркестр гусли звончатые.

Новые инструментальные и тембровые возможности «хора гусяров» О. У. Смоленского Н. И. Привалов изобретательно по композиционной драматургии и инструментовке использует в музыкальном сопровождении Драматической панорамы в 5-ти действиях и 14 картинах А. Д. Львовой «Князь Олег Вещий». К спектаклю для сцены Народного Дома Н. Привалов написал музыку с особым народным колоритом, включив туда известные и найденные им народные мотивы и танцы, которые исполнил ансамбль гусяров, дополненный жалейками, свирелями, бубнами и ложками.

Еще более широкое использование возможностей народных инструментов было найдено в пьесе «Скоморохова жена», где Привалов выступает как автор и композитор (режиссер спектакля А. Я. Алексеев). По жанру эта пьеса была определена как Комедия бытовых нравов конца XVII столетия, в 4-х действиях, с пением и плясками. Музыкальный пролог – увертюру к спектаклю исполнял ансамбль гусяров. А в двадцати музыкальных номерах, написанных Н. Приваловым, участвовали хор и балет. Для этого грандиозного музыкального сопровождения он привлек Великорусский оркестр музыкальных классов из 50 чел., и хор под руководством И. А. Смолина.

К подобному разряду пьес можно отнести и Драматическую былинку «Илья Муромец», которая была составлена Н. И. Приваловым из текстов народных сказаний и песен на основе изучения памятников народного эпоса. Музыка Н. И. Привалова написана на состав симфонического оркестра, а также включала вокальные номера в сопровождении ансамбля гусяров. Особенно удались композитору – хор крестьян и калик-перехожих, плясовая с ложками, песни гусяров. Былина была поставлена в театре Попечительства о народной трезвости на сцене Таврического сада летом 1908 г., а затем на сцене Народного Дома.

Сочетание инструментов струнной группы симфонического оркестра (в оркестровке композитора И. В. Лабинского) с великорусским оркестром и ансамблем гусяров при всей своей необычности замысла оказалось весьма удачным и в его следующей работе: музыке к пьесе-сказке кн. Д. П. Голицына-Муравлина «Кашей» (реж. А. Я. Алексеев). Премьера спектакля состоялась в сентябре 1909 года на сцене Народного Дома. Это был его несомненный успех как композитора: «Приваловым, – сообщает «Театральный день»⁷⁴, – для „Кашей“ написана музыка красивая, стильная. Этой музыки так много, что она составляет как бы небольшую пьесу, особенно красив пролог 1 акта и хор духов, „Колыбельная песня“. «В музыкальных отрывках чувствуется верная передача мыслей автора пьесы и знание нашей старинной музыки и художественного песнетворчества русского народа», – соглашается с ним музыкальный критик газеты «Россия»⁷⁵. «Прекрасную музыку к пьесе написал Н. И. Привалов, знаток нашей древнерусской музыки», – констатирует рецензент газеты «Свет»⁷⁶.

Популярным в те годы танцевальным номерам, которые шли в концертных программах, Привалов нашел место и в постановке былины. На русскую пляску под гусли ансамбля Смоленского был приглашен народный плясун по действию пьесы – «скоморох» А. П. Александров. И в этот раз постановка имела большой успех и выдержала шесть представлений.

Впечатляет и множественность его научных сообщений и лекций, где он особое место отводит гуслиям. Начиная с его выступления в январе 1902 г. в Русском собрании, это и его лекция 10 апреля 1904 г. в Русском Археологическом обществе, которая заинтересовала многих и на ней присутствовал сам В. В. Андреев. Она была с музыкальными иллюстрациями Хора гусяров О. Смоленского. В эти годы научный мир оценил его труды и из газет мы узнаем об избрании Привалова Действительным членом Русского Археологического общества⁷⁷. Особо значимо и его выступление 16 сентября 1907 г. с лекцией «Русская народная музыка, ее развитие, русские народные инструменты: историческая судьба. Русские песни, духовное пение и вообще очерк народного русского музыкального творчества» с выступлением Хора жалейщиков и гусяров О. У. Смоленского.

К этому времени Привалов уже известный коллекционер музыкальных инструментов, исследователь и просветитель. 27 мая 1908 г. на квартире Н. И. Привалова собрались любители народной музыки. Был заслушан доклад известного фольклориста С. Г. Рыбакова, посвященный музыкально-песенному творчеству башкир и татар. Среди слушателей были В. В. Андреев и Н. Ф. Финдейзен. Привалов демонстрировал свою коллекцию древних музыкальных инструментов, в которой особое место уделялось гуслиям.

Прошли годы, квартиру Н. И. Привалова уже называют «музыкальным музеем» и 21 июня 1918 г. здесь проходит 1-й интимный вечер красивой жизни и Привалов делает сообщение «Красота Средневековой музыки». В разнообразной коллекции музыкальных инструментов и нотных сборников у Привалова находилась старинная рукописная «Новейшая полная школа и самоучитель для гуслей» Ф. Кушенова-Дмитриевского, для любителей игры на столообразных хроматических гуслиях, изданная в Петербурге в 1808 г., и случайно найденная им у букинистов.

Представляют интерес лекции Привалова «О старинной русской музыке» у Великого Князя Константина Константиновича осенью 1908 г. во дворце в Павловске и 7 ноября 1908 г. в Императорском Географическом обществе «Историческая эволюция русской народной песни и музыкальных инструментов», с гуслиями и жалейками О. У. Смоленского. А 19 декабря 1910 г. в Музыкально-историческом обществе имени гр. А. Д. Шереметьева Н. И. Привалов прочел лекцию «История русских народных инструментов», где подробно представил картину развития гуслей разного типа с древнейших времен:

1. Типы русских гуслей с XII столетия (греческий псалтырь).
2. Поздняя форма с XVIII в. (Западно-европейский псалтырь).

3. Гусельники и цимбальщики при дворах русских царей.

В музыкальных иллюстрациях, помимо О. У. Смоленского, приняли участие и другие исполнители, такие как псковские гуслиры Федот Артамонов и Н. И. Голосов, которые представили гусли: «псалтырь греческий», «псалтырь немецкий» (хроматического строя), исполняли пьесы на свирелях и жалейках с гусями. По наблюдениям в народе Н. И. Привалов под гусли поставил мимическую интермедию древнерусских скоморохов.

Упомянем и лекции 27 февраля 1911 г. «Старинные песни и обрядовые игрища», а также «Уголок русской деревни» – 3 января 1912 года в Малом зале консерватории, где гуслиры Смоленского и народный певец В. К. Константинов выступили в старинных костюмах в лекции Привалова «Народная музыка Западной Европы и России». Или лекция в Обществе «Сокол» «О русской песне» с гусярами Н. Н. Голосова. – 20 октября 1913 г. и его доклад «Творчество русских скоморохов» – Домры и гусли с гусярами Смоленского 20 апреля 1916 г. в Императорском обществе Ревнителей истории.

В 1909 году Н. И. Привалов собрал для гастролей популярной певицы, исполнительницы цыганских песен и романсов Нины Викторовны Дулькевич оркестр гуслиров из двадцати музыкантов. В созданный Н. И. Приваловым оркестр гуслиров вошли известные музыканты – домристы и балалаечники, которые в короткие сроки, под руководством Привалова освоили гусли. Среди них был и самый известный гуслир оркестра В. В. Андреева Василий Данилов, который к этому времени стал одним из ведущих солистов Великорусского оркестра. Н. И. Привалов много работает над этим проектом и специально для солистки делает многочисленные аранжировки народных песен, таких как «Сама про то знаю, сама про то ведаю», «Степь Моздокская», «Донской казачок», «Как по матушке по Неве-реке», «День ты мой», «Ты напрасно Ванька ходишь» (фабричные частушки). Они вошли в концертную программу, которая была показана в октябре 1909 г. на сцене Дворянского собрания в Петербурге. Специально для оркестра гуслиров были созданы костюмы в стиле XVII столетия по эскизам талантливого архитектора и театрального художника Владимира Алексеевича Шуко.



Оркестр гуслиров певицы Н. В. Дулькевич
В центре руководитель оркестра Н. И. Привалов, Н. В. Дулькевич, Н. Н. Голосов

Авторитет Привалова, в области народной музыки, и в гусельной ее части особенно, был очень высок, что позволяло газетам и в частности такой как «Петербургская газета» писать: «Знаток и любитель русской музыки Н. И. Привалов и его имя служит порукой за полную художественную выдержанность музыки. После концерта Н. В. Дулькевич с оркестром гусяров едет в Москву, оттуда по крупнейшим центрам России, а за сим в Лондон, Прагу, Брюссель, Париж и т. д.»⁷⁸. Отмечая качество исполнения на сцене, газеты писали: «Игра оркестра произвела фурор»⁷⁹. В то же время Смоленский, который был на этом концерте, в письме В. В. Андрееву пишет, что оркестр гусяров ему не понравился.

В постановке «Игрища Древней Руси», прошедшей впервые в зале Офицерского собрания и Флота 12 апреля 1911 г. Привалов гусям уделяет значительное место. Здесь и старинка богатырская «Как перевелись витязи на Святой Руси» (из сборника Е. Я. Ляцкого), которая идет под наигрыш гуслей, пляска скоморохов под гусли и старинные народные песни в исполнении ансамбля гусяров. Здесь и «Ярмарка-бал» (4 и 6 марта 1912 г.), где, как писали газеты, «гусяры потешали публику. Рассказывали под звонкие струны былины и предания. Наигрывали что-то русское, знакомое, порой тоскливое, а порой веселое»⁸⁰.

Самое деятельное участие принимал Н. И. Привалов на начальном этапе в грандиозном цикле «Патриотические концерты» М. И. Горленко-Долиной: он разрабатывал программу всего цикла и готовил аннотации исполнявшихся произведений. Затем Н. И. Привалов был отстранен от концертов. М. И. Горленко-Долина перестала его приглашать и исключила из программ концертов его произведения. Но в дальнейшем он нашел все же себе место в концертах цикла и стал дирижировать сначала ансамблем гусяров Смоленского, а затем и собранным им сводным ансамблем гусяров Смоленского и Голосова. В некоторых концертах он даже дирижировал объединенным оркестром солдат-балалаечников, подготовленных штатом преподавателей народной музыки в войсках гвардии Петербургского военного округа, чем вызвал недовольство В. В. Андреева и В. Т. Насонова, которые фактически были руководителями этих балалаечных оркестров.

Одним из самых удачных творческих проектов Привалова стало создание Оркестра Древней Руси (состоящего из гуслей и домр) для концертной программы «Уголок древнерусского народного песнетворчества». В ней гусельному звучанию отдано главное место. Концертная программа окончательно оформилась к 1916 г., и исполнялась под разными названиями «Скоморошья старины», «Русские посиделки», в основе концертного действия находился ансамбль гусяров Н. Н. Голосова или О. У. Смоленского. Гусли были представлены во всех жанрах жанрами: поэтическим – былина, сказка, стихи, мелодекламация, песенным – духовные, старинные, народные, городские, танцевальным – с народными плясунами и плясуньями. В концертную программу приглашались яркие исполнители, среди них, народная певица Нина Славская – талантливая исполнительница цыганских и русских песен

выступавшая в сопровождении ансамбля гусяров. Шуточные частушки певца и плясуна А. П. Александрова шли под неизменные гусли и балалайку. Старинная пляска под наигрыш гуслей шла в исполнении различных плясунов: мужской танец – М. Н. Дулов, Абабков, женский танец – К. А. Боссе, Н. Н. Лаврова, последняя участвовала в концертной программе в зале городской Думы 11 января 1915 г., а в дальнейшем она выступала вместе с гусяром-былинником С. П. Колосовым. Русская сказка была представлена артисткой Императорских театров, знаменитой сказочницей В. К. Уструговой-Осташевской, успех которой в концертах был необычайный, а мелодекламация – весьма популярный на эстраде в те годы жанр был озвучен в поэтической композиции «Родного Севера картины», которую исполняла известная артистка Императорских театров Тиме в сопровождении ансамбля гусяров и жалейки самого О. У. Смоленского.

Концертная программа «Уголок древне-русского народного песнетворчества» пользовалась успехом и многократно была показана в Петрограде и других городах. В ней воплотились и осуществились многие замыслы, проекты, мечты Привалова как исследователя и этнографа, режиссера по продвижению уникального музыкального инструмента, которому исследователь посвятил всю свою жизнь. Гусли были представлены необычайно широко и полно во всем своем колоритном многообразии и блеске тембрового звучания.

Ансамбль гусяров Привалов задействует в своих дальнейших театральных работах: в музыке к драме Мея «Царская невеста»; комедии Буренина «Забава Пяташна» для театральной школы А. С. Суворина; одноактной пьесе М. Семенова «Дочь скомороха», где гусли звучат в 14 музыкальных номерах; в поставленном 28 октября 1916 г. на сцене Петровского Коммерческого купеческого училища Древнерусском игрище в 3-х действиях «Богатырь Илья Муромец»⁸¹. Постановка эта имела большой успех и выдержала шесть представлений.

Как завершение одного этапа в жизни исследователя и переход в новую эпоху стал «Рождественский вечер» в зале Государственной певческой Капеллы 26 декабря 1917 г., где Привалов выступил со вступительным словом на тему «Украинские святки», а в концертной части были гусяры Н. Н. Голосова. Как всегда с большим успехом с деревенскими сказками выступила известная актриса В. К. Устругова.

Талант режиссера Привалова проявился и в концертной программе с певицей Н. Н. Собиновой-Виразовой в постановке инсценированных народных песен с ансамблем гусяров 3-ей Государственной типографии под управлением Н. Н. Голосова на концерте 3 ноября 1918 г. 15 марта и 19 апреля 1926 года этнографические концерты Комиссии по изучению народной музыки в Большом зале РГО помимо гуслей звончатых и гуслей-псалтырь Н. Н. Голосова, участвовали И. С. Смирнов (пение), великорусский оркестр под управлением Н. И. Привалова, цимбалисты Лебянские, Тарзан Бакурадзе (восточные пляски) и студенты-горцы (горские – танцы)⁸².

Н. И. Привалов дожил до осуществления своей мечты, когда в концертах в Ленинграде 19 февраля 1926 г. и 5 марта 1928 г. под руководством Н. Н. Голосова на сцену вышел Большой оркестр гуслей звончатых, который насчитывал 64 исполнителя.

Труды Н. И. Привалова и О. У. Смоленского по созданию концертного исполнительства и продвижению гуслей звончатых уже через два десятилетия были продолжены и подхвачены новым поколением гусяров-исполнителей, с начала от Н. Н. Голосова к его ученику Петру Ефимовичу Шалимову, а от него к Валерию Николаевичу Тихову и Дмитрию Локшину. Благодаря усилиям В. Н. Тихова, класс гуслей звончатых в 70-х годах XX века был открыт в Ленинградской консерватории. Так была осуществлена через многие десятилетия еще одна мечта «прародителя» российских гусяров Николая Ивановича Привалова. И сегодня дело всей его жизни – гусельное искусство живет и продолжает развиваться: на гусях звончатых ведется обучение в музыкальных школах, колледжах и высших учебных заведениях, существуют ансамбли гусяров из музыкальных инструментов, воссозданных О. У. Смоленским и Н. И. Приваловым. В Москве и Петербурге работает плеяда гусяров – интересных исполнителей-профессионалов, все это подвигает нас к более глубокому изучению исторических предпосылок появления этого древнейшего музыкального орудия в художественной практике России и необходимости изучения трудов наших предшественников, которые своими деяниями смогли сохранить для российской культуры этот музыкальный инструмент.

Примечания

- ¹ РИИИ. Ф.70, оп.1, ед. хр. 31.
- ² ОР РНБ. Ф.615, оп.1. № 1.
- ³ Фомин Н. П. Заметки // ЛГИТМК. Архив Н. Фомина. Ф. 27, оп.1, ед. хр. 4, л. л. 14.
- ⁴ Фомин Н. П. Заметки // ЛГИТМК. Архив Н. Фомина. Ф. 27, оп.1, ед. хр. 4, л. л. 18.
- ⁵ Гусли. Русский народный музыкальный инструмент. Исторический очерк. – СПб., 1890.
- ⁶ РНИИ, архив Н. Фомина, ф.27, ед. хр.5, оп.1.
- ⁷ РГАЛИ. Ф.2767, ед. хр. 757.
- ⁸ Андреев В. В. О происхождении гуслей. РГАЛИ, ф.695, оп.1, ед. хр. 18. Текст составлен и написан рукой Н. И. Привалова.
- ⁹ Театральный курьер. – 1896. – 24 нояб.
- ¹⁰ Новое время. – 1897. – № 7495. – 8(20) января.
- ¹¹ РИИИ. Ф.70, оп.1, ед. хр. 31.
- ¹² Привалов Н. И. Как я искал гусли. – РГАЛИ, ф.2767, Илюхина А.С., ед. хр.757.
- ¹³ Привалов Н. И. Как я искал гусли. – РГАЛИ, ф.2767, Илюхина А.С., ед. хр.757.
- ¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2767, ед. хр. 757, С.38-39.
- ¹⁵ Привалов Н. И. Как я искал гусли. – РГАЛИ, ф.2767, Илюхина А.С., ед. хр.757.
- ¹⁶ Как я искал гусли. Историко-бытовой очерк. – РГАЛИ. Ф.2767, ед. хр. 757, лл. 38-39.

¹⁷ Каталог музыкальных инструментов / сост. Г. И. Благодатов, под ред. К. А. Верткова – Л.: Музыка, 1972. – С. 13. (Раздел «Музыкальные инструменты Народов СССР», инвент. № 835).

¹⁸ Как я искал гусли. Историко-бытовой очерк. – РГАЛИ. Ф.2767, ед. хр. 757, лл. 38-39.

¹⁹ Письма О. У. Смоленского Н. И. Привалову см.: РО РНБ, ф.615, оп.1, ед. хр. 882, № 1-60; ед. хр. 883, № 1-64.

²⁰ РНБ. Ф. 615, ед. хр. 883, письмо № 60, без даты.

²¹ Там же.

²² Письмо О. У. Смоленского к В. В. Андрееву без даты написано ориентировочно в 1902-1903 годах // РГАЛИ, ф. 695, оп.1, ед. хр. 738, л. 21-21 об.

²³ РГАЛИ. Ф. 695, ед. хр. 738, оп.1. письмо О. У. Смоленского к В. В. Андрееву без даты 1917 г.

²⁴ Письмо О. У. Смоленского к В. В. Андрееву без даты написано ориентировочно в 1902-03 годах // РГАЛИ, ф. 695, оп.1, ед. хр. 738, л. 21-21 об.

²⁵ ОР РНБ. Ф. 615, ед. хр. 883, письмо № 1.

²⁶ ОР РНБ. Ф. 615, ед. хр. 883, письмо № 13, без даты, предположительно 1915-1916 гг.

²⁷ ОР РНБ. Ф. 615, ед. хр. 882. письмо № 1 от 10 янв. 1902 г.

²⁸ ОР РНБ. Ф. 615, ед. хр. 882. письмо № 3 от янв. 1902 г.

²⁹ Так, на его лекции 10 апреля 1904 года в Русском Археологическом обществе с иллюстрациями «хора гусяров» О. У. Смоленского присутствовал сам В. В. Андреев; 16 сентября 1907 года лекцию «Русская народная музыка, ее развитие. Русские народные инструменты: историческая судьба. Русские песни, духовное пение и вообще очерк народного русского музыкального творчества» сопровождал уже «Хор жалеищиков и гусяров», так же, как и лекции осенью 1908 года «О старинной русской музыке» во дворце в Павловске и «Историческая эволюция русской народной песни и музыкальных инструментов» – в Императорском Русском Географическом Обществе. Отметим также лекции – 27 февраля 1911 года «Старинные песни и обрядовые игрища», 3 января 1911 года «Уголок русской деревни» – в Малом зале консерватории, где гусяры О. У. Смоленского в старинных костюмах выступали с народным певцом В. К. Константиновым; доклад «Творчество русских скоморохов» 20 апреля 1916 года в Императорском Обществе Ревнителей истории и мн. др.

³⁰ РГАЛИ. Ф. 695. Ед. хр. 738.

³¹ ОР РНБ. Ф. 615, ед. хр. 883, письмо № 13, б/д, ориентировочно 1915-16 гг.

³² ОР РНБ. Ф. 615, ед. хр. 883, письмо № 5, без даты.

³³ ОР РНБ. Ф. 615, ед. хр. 883, письмо № 10, без даты.

³⁴ ОР РНБ. Ф. 615, ед. хр. 883, письмо № 10, без даты.

³⁵ ОР РНБ. Ф. 615, ед. хр. 883, письмо № 13.

³⁶ См. об этом подробно в статье «Н. И. Привалов – основатель, руководитель и преподаватель Бесплатных музыкально-хоровых классов при Народном доме Николая II».

³⁷ Биржевые ведомости. – 1904. – 6 июля.

³⁸ РГАЛИ. Ф. 695, оп. 1, ед. хр. 661, лл. 6-9.

³⁹ Письмо О. У. Смоленского к В. В. Андрееву от 23 мая 1915 года // РГАЛИ. Ф.695, оп.1, ед. хр. 738, л. 77-77 об.

⁴⁰ Самоучитель игры на гусях звончатых / сост. Н. И. Привалов. – М.: изд. Ю. Г. Циммерман, 1902. – 61 с.

⁴¹ Привалов Н. И. Звончатые гусли на Руси // Музыка и пение. – 1908. – № 10. – С. 3-4. В 1913 году В. В. Андреев ввел в свой Великоорусский оркестр конструктивную модификацию гуслей звончатых с валиком-звукоповышителем, изготовленным мастером С. И. Налимовым. (См.: Корона А. Гусли звончатые // Русская музыкальная газета, 1912, № 44, стлб. 937-938; Имханицкий М. В. В. Андреев и современность. Народник, 2008, № 1. С. 22-23). В статье «Гусли „звончатые“, введенные в великорусский оркестр в 1913 г.» (Вешние воды, 1915, кн. 7. С. 242-250) В. В. Андреев подробно описал подобное инструментальное нововведение, не забыв при этом с должной данью уважения и не менее подробно отметить работу О. У. Смоленского и Н. И. Привалова по усовершенствованию и созданию ансамблевых разновидностей диатонических гуслей.

⁴² Письмо О. У. Смоленского. РО РНБ. Ф. 615, оп. 1. Ед. хр. 883, № 13).

⁴³ После октябрьского переворота 1917 г. К. Г. Вережников уехал в Эстонию и там создал великорусский оркестр, в котором участвовал ансамбль гусярлов (семь мальчиков гусярлов). Умер К. Г. Вережников в 1944 году

⁴⁴ ОР РНБ. Ф.615, ед. хр. 883, письмо № 12, без даты

⁴⁵ ОР РНБ. Ф.615, ед. хр. 883, письмо № 11, без даты.

⁴⁶ ОР РНБ. Ф.615, ед. хр. 883, письмо № 11, без даты.

⁴⁷ ОР РНБ. Ф.615, ед. хр.883, письмо № 10 без даты.

⁴⁸ Письмо от 25 января 1905 г. РГАЛИ. Ф.695, ед. хр. 738, оп.1.

⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 695, № 1284, л. 26.

⁵⁰ Петровское училище // Санкт-Петербургские ведомости. – 1912. – № 273. – 4 (17) декабря.

⁵¹ ОР РНБ. Ф.615, ед. хр. 883, письмо № 2, без даты.

⁵² Санкт-Петербургские Ведомости. – 1912. – № 273.

⁵³ Санкт-Петербургские Ведомости. – 1912. – 12 декабря.

⁵⁴ ОР РНБ. Ф.615, ед. хр. 883, письмо № 1, без даты.

⁵⁵ Исповедь О. У. Смоленского. – РНБ., Ф. 615.

⁵⁶ Письмо Е. А. Приваловой к Н. Д. Бернштейну. – РНБ, Ф. 615, ед. хр. 1096.

⁵⁷ ОР РНБ Ф. 615, ед. хр. 883, письмо № 60, без даты.

⁵⁸ ОР РНБ. Ф.615, ед. хр. 883, письмо № 60, без даты.

⁵⁹ Русская музыкальная газета. – 1912. – № 44. – Стб. 937-938.

⁶⁰ Русская музыкальная газета. – 1912. – № 44. – Стб. 937-938.

⁶¹ Имханицкий М. В. В. Андреев и современность // Народник. – 2008. – № 1. – С. 22-23.

⁶² Андреев В. В. Гусли «звончатые», введенные в Великоорусский оркестр в 1913 г. // Вешние воды. – 1915. – Т.7. – С. 242-251.

⁶³ РО РНБ. Ф. 615, ед. хр. 800, л. 1-3.

⁶⁴ РО РНБ. Ф. 615, оп. 1, ед. хр. 924, л. 3.

⁶⁵ Письмо О. У. Смоленского к В. В. Андрееву от 28 марта 1916 года. – РГАЛИ. Ф. 695, ед. хр.

738, оп.1, л. 78 об. – 79.

⁶⁶ Ю. Новые успехи русской песни // Музыка и пение. – 1915. – № 10. – С. 2.

⁶⁷ Ю. Новые успехи русской песни // Музыка и пение. – 1915. – № 10. – С. 2.

⁶⁸ ОР РНБ. Ф.615, ед. хр. 883, письмо № 54, без даты.

⁶⁹ Письмо Смоленского к Привалову от 23 октября 1906 года.

⁷⁰ РГАЛИ. Ф.695, ед. хр. 738, оп. 1. Письмо О. Смоленского к В.Андрееву без даты, предположительно 1913-14 гг. 14 апреля.

⁷¹ Письмо О. Смоленского к В.Андрееву от 8 июля 1918 г. РГАЛИ. Ф. 695, ед. хр. 738, оп.1.

⁷² Письмо О. Смоленского к В.Андрееву от 8 июля 1918 г. РГАЛИ. Ф. 695, ед. хр. 738, оп.1.

⁷³ Письмо О. Смоленского к В.Андрееву от 8 июля 1918 г. РГАЛИ. Ф. 695, ед. хр. 738, оп.1.

⁷⁴ Театральный день. – 1909. – № 35. – 23 окт.

⁷⁵ Дм. П. В Народном доме // Россия. – 1909. – № 1175. – 19 сент. – 2 окт.

⁷⁶ Павлов Д. Народный дом // Свет. – 1909. – № 246. – 19 сент.

⁷⁷ Новое время. – 1904. – 7 дек.

⁷⁸ Петербургская газета. – 1909. – № 287. – 19 окт.

⁷⁹ Обзорение театров. – 1909. – 22 окт.

⁸⁰ Петербургский листок. – 1912. – № 67. – 9 марта.

⁸¹ «Богатырь Илья Муромец» – чтение былины в лицах и костюмах, в гримировке. Текст составлен из книги былин Р. П. Авенариуса Андреем Горбцовым. Песни из переложений и сочинений Н. И. Привалова.

⁸² Письмо Н. Ф. Финдейзена Н. И. Привалову от 30 марта 1926 г. РО РНБ, ф. 615, оп.1, ед. хр. 970, письмо № 18.

А. К. Головки

**Педагогические проблемы начального обучения игре на гармонии-хромке:
на примере работы Краевой общеобразовательной школы-интерната
народного искусства для одаренных детей им. В. Г. Захарченко**

Гармонь-хромка – исконно русский народный инструмент, который в настоящее время демонстрирует признаки активного развития, в том числе, и в академическом направлении. На примере собственного опыта автор делится педагогическими методами обучения игре на инструменте. Особое внимание он уделяет традиционным методикам, в т. ч. связанным с применением и осмыслением гармонного исполнительства как синкретического вида творчества, включающего в себя народное пение и танец.

Ключевые слова: обучение на гармонике, методы начального освоения инструмента, синкретичные формы творчества, репертуар гармониста.

Alexander K. Golovko

**Pedagogical problems start learning to play the accordion-hromka:
for example, the work of the Regional educational boarding school of folk arts
for gifted children named by V. G. Zakharchenko**

The accordion-it – traditional Russian folk instrument, which is currently showing signs of active development, including, and academic direction. On the example of his own experience, the author shares pedagogical methods of learning to play the instrument. His focus is on traditional methods, including those related to the application and understanding of the harmony of performance as a syncretic form of art, including folk singing and dance.

Keywords: learning the harmonica, the methods of initial development of the tool, syncretic forms of creativity, the repertoire of accordion.

Открытие классов гармонии-хромки в детских учреждениях системы начального музыкального образования актуализировало проблему разработки методов обучения и создания учебно-концертного репертуара для этого истинно народного музыкального инструмента. Объясняется это тем, что до недавнего времени, на протяжении более полутора веков диатоническая гармонь бытовала исключительно в любительской среде как неотъемлемый элемент традиционного народного творчества и не имела ничего общего с академическим обучением в музыкальных образовательных учреждениях. Приходится констатировать явную недостаточность разработанных теоретических и методических основ, рабочих программ для начального обучения на этом инструменте. Поэтому процесс обучения игре на гармонии сегодня носит экспериментальный характер.

Вот уже два десятилетия в Краснодаре, на базе Краевой детской экспериментальной школы народного искусства Кубанского казачьего хора – ныне Краевой общеобразовательной школы-интерната народного искусства для одаренных детей им. В. Г. Захарченко – существует класс гармонии-хромки. За это время накоплен определенный опыт преподавания игры на инструменте, создан интересный педагогический и концертный репертуар, в основе которого – обработки на темы народных песен кубанского региона.

Открытие детской школы народного искусства на базе Центра народной культуры Кубани стало началом осуществления давнего замысла В. Г. Захарченко. Еще в 1970-е годы в служебной записке, адресованной краснодарским краевым властям, он последовательно и убедительно доказывал необходимость создания образовательной системы обучения различным видам народного искусства. Аргументируя эту необходимость, Виктор Гаврилович писал, что исторически у человечества сложились два основных типа культуры – традиционная народная и академическая. Причем первая из них является старшей по возрасту и служит фундаментом второй. Вполне закономерно, что им должны соответствовать два типа обучения. Но если академический тип обучения музыкальному искусству давно себя утвердил в виде сложившейся стройной образовательной системы: детская музыкальная школа (школа искусств) – музыкальное училище (колледж) – консерватория, институт искусств, культуры – аспирантура, то систему обучения традиционным видам народного искусства необходимо создавать. По аналогии с академической, данная система представлялась В. Г. Захарченко в виде основных ее возрастных звеньев: детская школа народного искусства – училище (колледж), отделение народного искусства – институт или факультет традиционной культуры – аспирантура.

Открытие в 1992 г. при Государственном академическом Кубанском казачьем хоре краевой детской экспериментальной школы народного искусства и стало началом организации в Краснодарском крае фактически новой образовательной системы. Согласно концепции школы, главная ее цель – воспитание гармонично развитой личности ребенка средствами традиционной народной культуры. Ведущая задача – приобщение детей к сфере народного творчества через практическое освоение ядра кубанской славянской традиции. Упор в содержании учебного материала делался на региональный компонент.

В новой школе впервые на Кубани был открыт класс обучения игре на гармонихромке. В соответствии с образовательной концепцией школы обучение игре на национальных инструментах необходимо было организовать с учетом механизма традиционной культурной преемственности на основе музыкального фольклорного материала кубанского региона. Для работы с детьми в школу были приглашены педагоги-баянисты К. Н. Головки и автор данной статьи. Опыта такой работы у нас не было. Приступая к обучению, мы столкнулись фактически с полным отсутствием регионального компонента в изданном нотном репертуаре. В Самоучителях

для гармони-хромки П. Лондонова и Г. Тышкевича, созданных в конце 1940-х гг. и переизданных в начале 1990-х гг., в репертуарном сборнике В. Грачева, а позже – в нотных изданиях Е. Дербенко, не было ни одной обработки, сделанной на основе кубанского музыкального фольклора! Как учить? Что играть? Какой результат получить на выходе? Преподаватели встали перед жесткой необходимостью решения этих задач.

Говоря о методике обучения, с самого начала было ясно, что адаптировать сложившуюся методику академического обучения игре на баяне в ее «чистом» виде в классе гармони было бы неверно, ведь, имея некоторые сходства с баяном (принцип звукоизвлечения, постановка, посадка за инструментом), гармонь, в то же время, имеет существенные от него отличия: в устройстве звукорядов, традициях бытования, репертуаре. Кроме того, в этом случае не решались концептуальные задачи школы. Для того, чтобы определить основные направления в работе в классе гармони, предстояло понять, а какова специфика этого инструмента, его историческое предназначение, педагогические традиции. Что можно было бы взять от баянной методики академического обучения, а что от методов и приемов народной педагогики.

Мы проанализировали исторический путь становления и развития гармони в России и сделали следующие важные для определения направлений обучения выводы:

1) гармоника зародилась в России в XIX веке как фольклорный инструмент. Фольклорная система стала естественной средой обитания, в которой гармонь прошла путь становления и развития. Основной тип исполнительства на ней – любительское музицирование гармонистов-самоучек на слуховой, импровизационной основе;

2) первыми профессиональными исполнителями на национальных видах гармоники были музыкально неграмотные самоучки, игравшие исключительно по слуху (Петр Невский, Файзула Туишев, Николай Чеботарев и др.). По свидетельствам очевидцев они достигали высокого исполнительского мастерства, что говорит не только об их исключительных природных музыкальных данных, но и об огромных потенциальных музыкально-исполнительских возможностях слухового музицирования;

3) к началу XX века конструктивное развитие национальных видов гармони завершилось созданием наиболее совершенной модели – гармоники-хромки. С конца 1940-х именно она утверждает себя в качестве наиболее распространенного в народе инструмента семейства русских гармоник.

Исторически сложилось так, что первая попытка вхождения диатонической гармони-хромки в образовательную систему в 20-х годах прошлого столетия в России завершилась полным вытеснением ее более конструктивно совершенным хроматическим инструментом – баяном. Он был более предпочтителен для решения

задач академического обучения. Не получив своего места в образовательном пространстве, гармонь окончательно ушла в сельскую глубинку и вплоть до середины 1980-х гг. бытовала исключительно в системе традиционной народной культуры как фольклорный инструмент. Искусство игры на ней сохраняли и передавали из поколения в поколение в большинстве своем музыкально неграмотные любители-самоучки. А это значит, что на протяжении всего периода бытования гармони в народе существовали методы и приемы обучения игре, не опирающиеся на нотную грамоту, но дающие в отдельных случаях примеры виртуозного владения инструментом.

С середины 1980-х гармонь в России переживает свое второе рождение. В настоящее время есть все признаки активного развития инструмента в академическом направлении: появление на концертной эстраде профессиональных гармонистов-исполнителей; создание высокохудожественного репертуара отечественными композиторами; организация процесса обучения в образовательных учреждениях; включение номинации «Исполнительство на гармонии» в самые престижные конкурсные соревнования исполнителей на народных инструментах.

Эти выводы подвели нас к мысли о том, что педагогическая технология современного обучения игре на гармонии должна синтезировать в себе два основных направления – обучение традициям устного музицирования, то есть игре по слуху и обучение по общепринятым канонам академического исполнительства – игре по нотам.

В настоящее время мы глубоко убеждены, что первоначальное обучение целесообразно выстраивать исключительно на «бесписьменной» основе. Практическое освоение гармони привело нас – педагогов-баянистов – к парадоксальному заключению: на хроматическом баяне легче научить ребенка на основе письменной традиции. На диатонической хромке, несмотря на то, что она является более простым и доступным инструментом, самому научиться играть на ней, и, тем более, научить ребенка на основе письменной традиции (нотного текста) гораздо сложнее. Сложность заключается, прежде всего, в специфическом устройстве правой клавиатуры. Расположенные на двух его рядах звуки-клавиши диатонического лада при повторении в разных октавах каждый раз перемещаются с одного ряда на другой. В отличие от баяна они не имеют в разных октавах постоянного места на одном ряду. Кроме того, гармонист имеет дело не с черно-белой клавиатурой, как баянист или аккордеонист, а с кнопками только одного цвета. Понять принцип строения звукоряда и запомнить расположение нот на такой клавиатуре для ребенка 6-7 лет представляется делом чрезвычайно сложным. В то же время очень удобное расположение по двум рядам поступенной диатонической последовательности звуков, терцовое соотношение двух соседних нот в одном ряду делают гармонь инструментом, изначально предрасположенным к игре по слуху. На первоначаль-

ном этапе обучения клавиатуру хромки проще и логичней «почувствовать» слухом, нежели изучить на основе нотной грамоты.

Но, пожалуй, наиболее существенным аргументом в пользу начального освоения гармонии на слуховой основе стало следующее рассуждение. Игра на гармонии для ребенка 6-7 лет представляет собой сложнейшую деятельность. Ее осуществление требует огромного нервно-психического и интеллектуального напряжения, больших физических затрат. Практика начального обучения показывает, что для большинства детей дошкольного и младшего школьного возраста, освоение полноценного игрового процесса на гармонии на основе нотного текста является трудно разрешимой проблемой. Это связано с низким уровнем распределения внимания и недостаточно развитой координацией движений, обусловленных их возрастными особенностями. Академическое обучение на основе нотного текста объективно заключает в себе опасность того, что исполнительские навыки, в основе которых лежат мышечно-физиологические действия, стимулируемые импульсами головного мозга, формируются у ребенка преимущественно на основе визуального восприятия музыкального текста и, в большинстве своем, не затрагивают в должной мере его внутренних музыкально-образных представлений. Слух обучаемого, не являясь ведущим направляющим фактором исполнительского процесса, играет второстепенную роль, и, пребывая в пассивном состоянии по ходу игры, в лучшем случае лишь контролирует звучание инструмента, а в худшем – вообще бездействует. Как результат – выражаясь словами Г. М. Цыпина, происходит «трансформация формулы «слышу – играю», перемена мест сочленов внутри ее <...> ведет к механическим моторным формам воспроизведения музыки и исполнительству антихудожественного толка»¹.

В то же время организация начального учебного этапа в классе гармонии на слуховой основе дает возможность избежать многих объективных трудностей, свойственных нотному обучению. Процесс формирования начальных исполнительских умений и навыков основывается на механизме действия основополагающей для любой формы исполнительской деятельности последовательности психофизического комплекса: «слышу – играю – слышу».

Освоение специфических звукорядов хромки и в целом игры на ней не требует предварительной музыкально-теоретической подготовки. Более или менее отчетливые внутренне-слуховые представления служат источниками возбуждения нервных импульсов, под воздействием которых осуществляются двигательные операции, направленные на воспроизведение мысленных музыкальных образов в реальном звучании на инструменте. Однако, не владея хотя бы элементарными навыками игры, учащийся не сможет «запустить», привести в действие сам механизм исполнительского комплекса «слух – моторика – слух». Метод «показа с пальцев», пожалуй, единственный способ обучающего взаимодействия педагога и учащего-

ся, применение которого дает возможность успешно решать эту проблему уже на первых занятиях обучения в классе гармоника-хромки.

Метод «показа с пальцев» – специфический способ начального обучения музыкальному исполнительству, который на протяжении всего периода становления и развития русской гармонии использовался в любительской среде гармонистов в качестве основного метода научения игре на инструменте. Точное повторение учеником действия-образца учителя, осуществляемое на основе древнейшего принципа «делай, как я», является одним из основных обучающих методов народной педагогики.

Суть метода заключается в том, что обучающий демонстрирует образец выполнения определенной последовательности действий, необходимых для воспроизведения музыкального материала в реальном звучании на инструменте, а обучаемый на основе зрительно-слухового восприятия осмысливает, запоминает и затем повторяет их. Четким и точным показом педагог наглядно раскрывает перед учеником задачу предстоящей деятельности, мобилизует его слух, внимание, мышление, память. В качестве музыкального материала на первых занятиях используются простейшие народные песни, попевки и прибаутки. В целях понимания и осознания ребенком смысла воспроизводимых педагогом двигательных действий, последний вначале сам, а затем и вместе с учащимся одновременно с игрой на инструменте голосом пропевает исполняемую мелодию песни. Пение, рассматриваемое нами в данном случае как внешнее проявление музыкальных слуховых представлений, способствует установлению тесной взаимосвязи между визуально воспринятым ребенком действием и услышанным звуковым результатом. В процессе выучивания на гармони знакомых песен и попевок, ученик с помощью объяснений, показов и попутных замечаний педагога решает вопросы правильной посадки, постановки, рациональной аппликатуры, осваивает способы звукоизвлечения и меховедения.

Эффективность функционирования педагогического метода «показа с пальцев» (впрочем, как и любого другого способа обучения игре по слуху) определяется уровнем глубины и прочности знания ребенком музыкального материала. Эмоциональному восприятию, глубокому усвоению и систематическому пополнению внутренне-слуховых «кладовых» сознания учащегося новыми музыкальными впечатлениями в большой мере может способствовать организация целостного учебно-творческого процесса на синкретической основе. На начальном этапе такое обучение предполагает обязательное посещение юными гармонистами занятий народного пения и народного танца. Через пропевание народных попевок, детских песен, через танцевальное движение происходит усвоение разнообразного по характеру музыкального материала, который затем используется в классе гармонии в качестве учебного материала для разучивания его по слуху.

Применение метода на начальном этапе обучения в классе гармонии имеет принципиальное значение для успешности и результативности всего учебно-вос-

питательного процесса. По нашему убеждению, это единственный способ обучить ребенка элементарным навыкам игры на инструменте уже на первых уроках, не прибегая к изучению нотной грамоты. Основным достоинством метода «показа с пальцев» является то, что его применение позволяет педагогу уже на первых занятиях удовлетворить главную потребность и мотив ребенка – научиться элементарному исполнительству на инструменте. Метод позволяет решить важнейшую задачу педагога на начальной стадии обучения: создать условия для овладения учеником простейших навыков игры за возможно короткий срок при минимальных затратах психических и физических усилий. Фактор быстрого практического освоения учеником игры на гармонии стимулирует мотивационный аспект обучения, способствует обретению уверенности в собственных силах, побуждает стремление к дальнейшему постижению исполнительского искусства на инструменте.

Важно отметить и то, что постижение ребенком народных песен и попевок в условиях игровых ситуаций и театрализованных фольклорных действий, создаваемых на занятиях хорового пения, обуславливает эмоционально-образное усвоение им музыкального материала. При разучивании песен на инструменте, в процессе пропевания многие учащиеся проявляют способность эмоционального их проживания. Разучивая хорошо знакомые мелодии на гармонии, дети стараются не просто механически воспроизводить действия, показанные педагогом, а на доступном им уровне стремятся исполнять их выразительно, в характере и с настроением, что создает благоприятные условия для овладения исполнительскими средствами выразительности естественным путем. И, наконец, обращение к одновременному пению и игре, как дидактическому приему обучения, не только способствует формированию слуховой и двигательной-клавиатурной взаимосвязи, но и создает предпосылки для дальнейшего развития навыков пения под собственный аккомпанемент – традиционной формы исполнительской деятельности гармонистов.

Активное использование метода «показа с пальцев» является важной особенностью процесса начального обучения игре на гармонии. По сведениям источников и очевидцев именно так на протяжении многих десятилетий в народе осваивалась игра на инструменте. В условиях школьного учебного процесса по мере приобретения начальных навыков игры на гармонии, опыта игры на бесписьменной основе, накопления слуховых музыкальных впечатлений учащийся самостоятельно начинает подбирать по слуху хорошо знакомые мелодии. Под руководством педагога он постигает искусство варьирования и обработки. По мере постижения нотной грамоты и теории музыки в процесс обучения вкрапливается нотный текст. Освоение игры продолжается по двум направлениям – без нот и по нотам.

В целом, сегодня мы можем сказать, что первоочередные задачи начального обучения на гармонии первыми преподавателями-гармонистами школы были решены успешно. Разработанная нами *методика* нашла свое воплощение в диссертации

ционном исследовании автора данной статьи, посвященном начальному обучению игре на гармонии-хромке. Кандидатская диссертация была защищена в 2002 г.

В 1997 г. на выпускном экзамене на примере двух первых выпускниц по классу гармонии была представлена *модель* выпускника-гармониста. Она получила высокую оценку государственной аттестационной комиссии под председательством В. Г. Захарченко (также в состав комиссии входили ведущие специалисты-народники Краснодара). Важнейшая проблема создания учебно-концертного репертуара для гармонии на региональной основе была нами также успешно решена. В 2002 г. изданы первые два, а в 2006 г. – третий выпуск сборника «Играй, гармонь Кубанская!». В эти издания вошло более ста обработок популярных кубанских, украинских, русских народных песен, танцевальных народных мелодий, гармошечных наигрышей, авторских песен кубанских композиторов Г. Плотниченко, Г. Пономаренко, В. Захарченко, песен военных лет, а также известных песен российских композиторов А. Новикова, Б. Мокроусова, В. Агапкина, Д. Тухманова, В. Темнова. Большая часть обработок сделана составителями и редакторами этих выпусков, преподавателями К. Головки и А. Головки. В них также опубликованы обработки известного кубанского композитора В. Волченко, бывших руководителей оркестра Кубанского казачьего хора Ю. Булавина и Ф. Каражова, других преподавателей школы.

Следует отметить, что созданию обработок для гармонии на темы популярных на Кубани мелодий в значительной мере способствовало то, что первые годы (1992-1995) школа функционировала на базе Центра народной культуры Кубани и занятия проходили в помещениях параллельно с репетициями Кубанского казачьего хора. Преподаватели и учащиеся имели возможность бывать на концертах хора, слышать и наблюдать репетиции хоровой и оркестровой групп коллектива, видеть, как отрабатывались старые и рождались новые танцевальные номера в хореографическом классе. Музыкальная составляющая этих репетиций давала бесценный материал для обработок для гармонии. Темы большинства популярных «фирменных» песен Кубанского казачьего хора: «Роспрягайтэ хлопци конэй», «Ой, мий мылый варэнычквив хоче», «Трава, моя трава», «Ой, пры лужку, пры лужку», «Як служив я в пана», «Йихалы козаки из Дону до дому», «Ты ж мэнэ пидманула» и др. представлены в сборниках.

Существенной частью регионального репертуара сборников стали обработки песен, которые пелись в хоровых классах школы. Особо следует отметить, что в первые годы занятия в школе велись по экспериментальным учебным планам, согласно которым все учащиеся музыкального отделения в обязательном порядке посещали занятия в хоровом, хореографическом и инструментальном классе. Так, учащиеся хорового отделения изучали один из народных инструментов – гармонь, балалайку, народные духовые, а гармонисты – пели и танцевали.

В хоровом классе дети с удовольствием пели, а затем подбирали на гармони такие песни, как «А я всё дывлюся», «Пишла маты до роду гуляты», «Кавказские ча-стушки», «Гребенские казаки», «Гуляю я», «Ой, ходымо жинка», «Чорноморець идэ», «Ой, ходыла дивчина», «Жарь маты капусточки», «Посияла маты конопэль», «От села до села», «В огороди рэдька», «Як у вишневому садочку», «Ой, сад во дворе», «Ой, на гори, тай женци жнуть» и др. Все эти темы в классе гармони обрабатывались и записывались на нотный стан. Они также представлены в выпусках сборника «Играй, гармонь Кубанская!».

Еще одним источником музыкального материала, обработанного и вошедшего в первые выпуски сборника, стали фольклорные экспедиции, в которые выезжали преподаватели-гармонисты, а также их встречи с самобытными гармонистами-самоучками на ежегодных фольклорных фестивалях «Золотое яблоко», проводимых в Краснодаре. Центром народной культуры Кубани. Благодаря этому, от них были записан, расшифрован и обработан целый гармошечных наигрышей. Отметим также, что разнообразный материал выпусков сборника ориентирован на разные годы обучения учащихся и имеет разный объем и уровень сложности: от 8-16 тактов одноголосного изложения музыкальных тем до развернутых (5-7 страниц нотного текста) виртуозных концертных обработок.

К сожалению, рамки данной статьи не дают возможности затронуть весь спектр педагогических проблем начального обучения на гармони. Как уже было сказано в начале статьи, за годы существования класса гармони в Краевой общеобразовательной школе-интернате народного искусства для одаренных детей им. В. Г. Захарченко накоплен определенный опыт обучения игре на инструменте. Есть результаты работы. Гармонисты школы – постоянные участники-победители краевых и региональных исполнительских творческих состязаний. Многие из них – лауреаты всероссийских и международных конкурсов и фестивалей. Двое учащихся в разное время входили в «золотые десятки» лучших гармонистов России, составленных по итогам выпусков телепередачи Первого канала «Играй, гармонь, любимая!». Но, пожалуй, главное достижение обучающего процесса в классе гармони заключается в том, что, не смотря на то, что в большинстве своем выпускники-гармонисты школы не связывают свою жизнь с музыкальной профессией, практически все они после школы сохраняют любовь к музицированию на гармони – подлинно народному и горячо любимому в народе инструменту!

Примечание

¹ Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. – М.: Просвещение, 1984. – С. 74.

В. Ф. Кочеков

Становление академического исполнительства на русских народных инструментах в Челябинской области

Музыкальное краеведение является одной из важных составляющих современного музыкознания. В рамках данной статьи автор, применяя системный подход, анализирует многочисленные культурно-исторические процессы, происходившие в Челябинской области в аспекте формирования и развития народного инструментального исполнительского искусства.

Ключевые слова: академическое исполнительство, профессиональное образование, профессиональные композиторы.

Vladimir F. Kochekov

«The formation of the academic playing Russian folk instruments in the Chelyabinsk region»

Music of local lore is one of the important components of modern musicology. In this article the author, using a systematic approach, analyzes numerous cultural and historical processes that took place in Chelyabinsk region in the aspect of the formation and development of folk instrumental performing arts.

Keywords: academic performance, vocational education, professional composers.

Актуальной проблемой для настоящего времени, характеризующегося поиском новых, действенных форм художественно-этического воспитания молодежи, является исследование академического исполнительства на русских народных инструментах, способствующего формированию любви к отечественной музыкальной культуре и чувства патриотизма, сохранению памяти о музыкантах края, воспитанию, по меткому выражению Д. С. Лихачева, «духовной оседлости». Рассмотрение специфики академического исполнительства на русских народных инструментах, феномена любительства и деятельности музыкантов-профессионалов позволяет глубже понять сущность и динамику изменений, происходивших в музыкальной жизни уральских городов периода XVIII-XXI вв.

Геополитическое положение Челябинской области определило целый ряд ее особенностей. Уральский регион – это уникальное, многонациональное сообщество людей, звено, связывающее центральную часть России с Сибирью, Севером и Югом, стратегическое место, от которого зависит безопасность страны. Это отлично понимали уже первые устроители Южного Урала: И. Кирилов, И. Неплюев, В. Татищев, А. Тевкелев.

Русские народные музыкальные инструменты играли и играют очень важную роль в поступательном движении края, без них немыслима история культуры и искусства Челябинской области.

Обращение к данной теме обуславливается потребностью в системном подходе к изучению культурного пространства, включающего в себя многообразные события, явления, процессы, происходившие и происходящие в Челябинской области в контексте русского народно-инструментального исполнительства, а так же необходимостью включения Урала в изучение общей истории исполнительства России. Эта необходимость соответствует тенденциям значительного повышения интереса к музыкальному краеведению – сравнительно новой дисциплине в системе музыкознания. Актуализация его проблем объясняется необходимостью проведения конкретных, локальных исследований музыкальной культуры различных краев и областей государства, а также использование полученного материала в учебном процессе вузов, школ, училищ, колледжей. Музыкальное краеведение активно внедряется в образовательное пространство различных регионов страны. Необходимость научного подхода к данному процессу обосновывает ученый-педагог, основоположник музыкального краеведения Л. А. Тарасова: «Регионализация образования – это стратегическое направление реформирования высшей школы, поэтому необходимо организовать научное сопровождение данного процесса»¹.

В 1936 г. открывается класс баяна в Челябинской музыкальной школе (преподаватель В. Ф. Крылов). Академическое исполнительство на русских народных инструментах получает официальный статус; начинается новый исторический этап его развития. В декабре 1939 г. дополнительно открыт класс струнных народных инструментов (балалайка, домра, гитара). Из 37 преподавателей 22 имели высшее образование, 15 – среднее специальное. Стаж: свыше 10 лет – 20 человек, до 10 лет – 17 человек.

Важным элементом музыкальной культуры региона стало стремительное развитие ансамблевого и оркестрового исполнительства на русских народных инструментах, имевшее до 1919 г. определенный фундамент в виде значительного числа домашних, учебных струнных ансамблей и оркестров, клубных струнных оркестров.

В 1920 г. организуется два профессиональных коллектива в Челябинске: Городской струнный оркестр (руководитель И. А. Фридьев) и Гарнизонный оркестр Губполитотдела (руководитель И. Ильин).

Создание профессиональных коллективов означало существенный прорыв в жанре народно-инструментального исполнительства, определяло стратегические ориентиры для академического исполнительства на струнных русских народных инструментах. Об этом говорит ученый и музыкант М. И. Имханицкий: «...в 1920-е и особенно первая половина 30-х гг. стали важной вехой в формировании как сольного, так и коллективного академического искусства игры на русских народных

инструментах»². Подтверждение этому мы находим в работах другого ученого-искусствоведа, музыканта и педагога Д. И. Варламова, утверждающего, что активная академизация русского народно-инструментального искусства началась с середины 20-х годов XX в.³

В 1936 г. Облисполком ассигновал на развитие самодеятельности 65 тысяч рублей. Из них 28500 рублей направлялось на проведение семинаров для руководителей кружков в колхозах. Эта государственная установка, направленная на повышение профессионального уровня руководителей художественной самодеятельности, созвучна просветительским идеям В. В. Андреева: «Специалисты, привлекая трудящиеся классы к активному участию в искусстве, в самых широких размерах предлагали бы музыку народу не как трудную учебу, а как облагораживающее занятие...»⁴. Для руководителей художественной самодеятельности организовывались курсы элементарной музыкальной грамоты, практической работы. В качестве преподавателей привлекались исполнители на народных инструментах, пианисты, скрипачи, виолончелисты. Приобщение к теоретическим знаниям значительно повышало профессиональный уровень любителей.

Характерной особенностью этого исторического этапа народно-оркестрового исполнительства является параллельное поступательное движение любительского и профессионального направления. В короткие исторические сроки осуществлялась профессионализация ансамблево-оркестрового исполнительства: расширялся и усложнялся репертуар, осуществлялся переход на нотную систему, повышалось качество исполнения, вводилась оплата за выступления, активно развивалось концертное исполнение.

Высокая социальная, политическая, идеологическая роль гармони и баяна определилась новыми стратегическими установками государственной власти после октября 1917 г. Определяя социальную значимость гармони, известный российский искусствовед А. М. Мирек подчеркивал: «Гармоника помогала успешно и доходчиво пропагандировать новый уклад жизни»⁵. Это относится и к Челябинской губернии. Все административно-партийные, антирелигиозные, досуговые мероприятия в обязательном порядке проходили с включением гармони или баяна.

После окончания гражданской войны в селах и городах Урала организуются масса агитбригад, в состав которых входил гармонист или баянист. Тем самым создавались условия для сольного академического исполнительства. Для многих музыкантов это была оплачиваемая работа. Профессионализация требовала расширения репертуара, повышения технического мастерства исполнителей. Это способствовало академизации баяна и гармони. Среди активных «синелузников-музыкантов» можно назвать М. Сартасова, А. Баркина, Ф. Княжева.

Активно развивалось концертмейстерское искусство. В качестве аккомпаниаторов баянисты озвучивали начавшие выходить в прокат немые киноленты. Одной из самых распространенных сфер работы, была сфера ресторанного сервиса.

В Челябинских ресторанах баянисты выступали в качестве солистов, в оркестровых и смешанных составах с разными инструментами (напр., скрипка, фортепиано). С совершенствованием техники Челябинского городского радиоузла к большим праздникам специально оборудовали микрофонами и репродукторами автобус, в котором размещали баянистов и оркестры струнных народных инструментов.

Увеличивался спрос на гармони. В 1926 г. на всю Уральскую область было 88 дворов с участием 99 человек, занимавшихся изготовлением гармоник; из них 45 сельских дворов (48 человек) и 43 городских (51 человек).

Известными челябинскими музыкантами были: гармонисты братья Даниил и Николай Шугаевы, блестящий исполнитель на «хромке» С. А. Петров (в 1930 г. завоевал «Золотой жетон» на красноармейском конкурсе в г. Красноярске), баянисты М. Бондарев, И. Иванов, П. Фалалеев, отец и сын Логиновы, В. Власов, Н. Гонтарев.

В целях популяризации гармони, баяна, струнных инструментов по всей стране начинают проводиться конкурсы и олимпиады гармонистов и баянистов. В Челябинске первый конкурс прошел 7 февраля 1927 г. на Челябинкоях. Участвовало 13 гармонистов и баянистов. Репертуар составляли популярные произведения: «Яблочко», «Комсомольский марш», «Интернационал», русские народные песни, татарские национальные мелодии. На городском конкурсе гармонистов (18 апреля 1927 г.) было представлено уже значительное число профессиональных гармонистов и баянистов. Это мероприятие проходило под руководством профессионального баяниста-гастролера А. Донского.

На городском конкурсе гармонистов и баянистов (11 февраля 1929 г.) из 15 участников главный приз (жетон) получил баянист-профессионал В. Ф. Крылов, сыгравший в дальнейшем одну из главных ролей в создании уральской баянной школы. На окружном конкурсе в 1929 г. В. Ф. Крылов также получил первую премию. В репертуаре музыканта был Вальс Ф. Шопена до-диез минор, сыгранный с филигранной техникой, эмоционально и грамотно. Публика заставила баяниста исполнить вальс на «бис». Это явилось доказательством того, что рабочая аудитория хорошо воспринимает классическую музыку, с другой стороны, что произведения композиторов-классиков могут прекрасно звучать на баяне.

Челябинский конкурс профессиональных баянистов (сентябрь 1932 г.) отразил новые тенденции народно-инструментального исполнительства: а) появление значительного числа баянистов, для которых игра на инструменте стала источником существования; б) быстрый процесс академизации баяна.

Отличием уральских конкурсов от столичных являлось участие, помимо гармонистов, плясунов и рассказчиков; присутствие национальных башкирских и татарских инструментов, народной скрипки. Устраивались отдельные национальные татаро-башкирские конкурсы гармонистов. Конкурсы носили многонациональный характер, определявшийся особым составом населения Урала, конвергенцией культур.

О профессионализации сферы деятельности гармонистов и баянистов можно судить по факту работы музыкантов во всех имеющихся театрах. Учитывая, что в 1939 г. в Челябинской области функционировало 13 театров (8 городских, 2 детских, музыкальный, 2 колхозно-совхозных), поле деятельности баянистов было довольно широким. Для данной работы музыкантам требовался достаточно большой репертуар, хороший арсенал исполнительских средств, определенные навыки переложения музыкального материала, созданного для классических инструментов.

Челябинская филармония, получившая официальный статус в 1936 г., активно включилась в работу, о чем свидетельствуют количественные показатели: филармония за 1938 г. осуществила 1862 концерта, обслужила 84 тыс. человек, в 1939 г. дано 2010 концертов, обслужено 139 тыс. человек. В конце 30-х гг. XX в. музыканты-исполнители на народных инструментах занимали самые активные позиции в деятельности филармонии: баянисты, балалаечник, гуслир. Большим успехом пользовались выступления гармониста Р. Гайманова, баяниста И. Гаркина. Наличие классических произведений в репертуаре музыкантов, профессиональный статус артистов филармонии отражают академическую направленность исполнителей.

О популярности академического искусства среди населения говорит следующий факт: в 1939 г. симфонический оркестр давал 23 концерта в месяц, за год – 249 концертов.

Перед войной в филармонии насчитывалось 13 концертных бригад, симфонический оркестр – 45 человек, артистов всех жанров – 76 человек. В штате работали музыканты-народники: баянисты М. Мошаров, В. Сысоев, Н. Абросимов, К. Леонтьев, аккордеонистка О. Сысоева; балалаечники Е. Ф. Покровский, А. В. Востоков, ансамбль баянистов под руководством В. Ф. Крылова.

В 1937 г. открыт класс баяна в Челябинском музыкальном техникуме, в 1939 г. отделение народных инструментов в Магнитогорском музыкальном училище. Таким образом, для академического русского народно-инструментального исполнительства был дан новый импульс развития.

Уральские музыканты внесли свой неоценимый вклад в формирование и развитие академического исполнительства на русских народных инструментах не только в масштабах уральского региона, но и народно-инструментальной культуры России. Первых музыкантов-народников, стоявших у истоков академического народно-инструментального искусства Челябинской области, объединяет схожесть биографий, но главное – беззаветная преданность своему делу, своему инструменту, безграничная любовь к музыке, своим национальным традициям.

С. Я. Садаков – основатель академического исполнительства на струнных народных инструментах, получивший профессиональное образование в Свердловском музыкальном техникуме, заложил основу ансамблевого, оркестрового и сольного исполнительства в уральском регионе, определил академический путь развития струнных русских народных инструментов, организовал систему му-

зыкального образования и воспитания народников. В. Ф. Крылов, представитель академического направления, заложил основы баянной академической школы и во многом определил содержание, направление, перспективы развития баянного искусства, исполнительства и педагогики в Челябинской области. С. Н. Бельтиков – профессиональный баянист, блестящий исполнитель и педагог академического направления, объездивший с гастролями всю страну, являясь ярким представителем баянного академического исполнительства, внес существенный и неоценимый вклад в его развитие.

Первые баянисты, получившие в 1930-х гг. профессиональное образование в Свердловском музыкальном техникуме Ф. В. Княжев, М. П. Сартасов, стали активными проводниками академического исполнительства на баяне.

Ко второй половине 1930-х гг. была сформирована профессиональная сфера баянистов, для которых занятия музыкой явились основными по следующим признакам в определении А. Н. Сохора: «а) деятельность служит источником существования; б) музыка осознается ими в качестве самого важного дела их жизни; в) результаты их музыкальных занятий воспринимаются обществом как ценные»⁶.

С 1937 г. начинается качественно новый этап в академическом исполнительстве на русских народных инструментах Челябинской области. Это, в частности, было обусловлено открытием класса баяна в Челябинском музыкальном техникуме и переходом на узаконенную академическую платформу, подготовленную уральскими музыкантами-баянистами, начинавшими свою деятельность с самостоятельного освоения азов игры на музыкальном инструменте в бесписьменной традиции, постепенно перешедшими к цифровой и нотно-цифровой, и, далее, к нотной традиции. В своей исполнительской и педагогической практике они ориентировались на академическое направление, значительно усилившееся после появления профессионалов, окончивших Свердловский музыкальный техникум.

Существенное влияние на содержание культурного пространства Челябинской области оказала Великая Отечественная война. В этот период на Урале вынужденно сосредоточились мощные исполнительские, композиторские и педагогические силы СССР из Москвы, Ленинграда, Киева и других городов. Среди них были Р. М. Глиэр, Т. Н. Хренников, А. И. Хачатурян, В. Я. Шебалин, Д. И. Ойстрах, Д. Б. Кабалевский, Г. Г. Нейгауз, П. С. Столярский, М. М. Гелис, В. П. Соловьев-Седой, И. И. Держинский, М. И. Чулаки, Я. А. Френкель, Л. В. Ростропович и М. Л. Ростропович.

После войны работа государственных органов Челябинской области, отвечающих за организацию и функционирование любительского творчества, явилась одним из серьезных направлений, способствующих развитию академического исполнительства на русских народных инструментах. Выделялись значительные финансовые средства из бюджета на искусство: в 1949 г. – 2 914 000 рублей. На нужды культурно-просветительных учреждений области в 1953 г. израсходовано 15 762, 2 тыс. руб., в сельских клубах и РДК функционировало 2 107 различных кружков,

в которых занималось более 30 000 участников. Во всех клубных учреждениях в обязательном порядке функционировал музыкальный кружок.

Вынужденное перемещение на Урал лучших творческих сил, финансовая поддержка сферы культуры, беспрецедентный рост количества учреждений культуры, мощный процесс развития любительского творчества населения, числа участников, активно включенных в концертную деятельность – все эти факторы оказали самое благотворное влияние на академическое народно-инструментальное исполнительство. Урал стал мощным центром сосредоточения и консолидации духовных сил.

Среди характерных особенностей содержания художественной культуры региона в те годы отметим следующие:

1) значительное увеличение численности творческих сил, обусловленное широкомасштабной эвакуацией;

2) развитие диалога культур и укрепление творческого содружества представителей художественной интеллигенции братских народов;

3) подъем литературы и искусства, обеспечивавшийся не только увеличением количества учреждений культуры, но и, прежде всего, появлением здесь плеяды ярких и самобытных талантов.

Развитию академического исполнительства на русских народных инструментах в среде любительства во многом способствовали послевоенные краевые, областные, городские и районные смотры художественной самодеятельности, имевшие всеобщий размах в масштабе страны. В 1963 г. в Челябинской области функционировало 4 930 кружков художественной самодеятельности, в которых занималось более 90 000 человек. Для развития академического исполнительства на русских народных инструментах Челябинской области любительство явилось одной из основных составляющих элементов.

Ряд любительских оркестровых коллективов на протяжении десятилетий служили яркими образцами академического искусства. Среди них оркестры под руководством братьев В. Е. и Г. Е. Авксентьевых, В. И. Нейферта, Н. А. Куриных, Р. Я. Розенфельда, В. А. Конашенко, А. Н. Коротчука, Б. И. Борисова.

Оркестровое и ансамблевое исполнительство рассматриваемого уральского региона всегда старалось следовать лучшим традициями русского народно-инструментального исполнительства, традициям, не как застывшим явлениям, а динамичным и развивающимся. В истории оркестрового и ансамблевого исполнительства Челябинской области можно отметить ряд уникальных событий и фактов. Так, в оркестре челябинских тракторостроителей предпринималась одна из немногих попыток XX века по возрождению искусства игры на древнерусском музыкальном инструменте – гудке. Квартет исполнителей на гудках в 1948 г. с большим успехом выступил в Москве на Всероссийском смотре художественной самодеятельности.

Еще пример: оркестровый комплекс, выстроенный руководителем оркестра Варненского Дома культуры В. А. Жилиным, по педагогической направленности явился первым центром в СССР с использованием в воспитательно-образовательном процессе элементарного музицирования (сам руководитель оркестра в дальнейшем стал Президентом Педагогического общества Карла Орфа в России). В. А. Жилин организовал в селе Варна Орф-лицей, таким образом, объединив прогрессивную западную методику элементарного музицирования К. Орфа с русским национальным музыкальным инструментарием.

Обязательным условием успешного развития академического исполнительства на русских народных инструментах является наличие профессионального образования, первой ступенью которого стало создание музыкальных школ. Челябинская музыкальная школа, открытая в 1920 г. и магнитогорская школа, открытая в 1934 г. долгие годы являлись региональными центрами подготовки большой армии музыкантов-любителей, многие из которых впоследствии стали профессиональными музыкантами.

Послевоенный период характеризуется беспрецедентным ростом количества музыкальных школ в Челябинской области. По темпам роста сети музыкальных школ и количества учащихся в них Челябинская область занимала одно из ведущих мест в республике. К 2012 г. в области функционировало 133 школы.

Музыкальные училища гг. Челябинска и Магнитогорска на протяжении многих десятилетий являлись флагманом музыкального образования региона, центром подготовки профессиональных музыкантов-исполнителей на народных инструментах. О качественном росте педагогов по народным инструментам в 1960-70-х гг. прошлого века говорит факт наличия высшего специального образования практически у всех преподавателей данных учебных заведений.

Создание в дальнейшем сети училищ, где готовили специалистов по народным инструментам по государственным программам с академическим содержанием, способствовало профессиональному росту баянистов и струнников, стимулировало сам процесс академизации русского народно-инструментального исполнительства.

Открытие третьей ступени в системе музыкального образования явилось завершающим этапом формирования академического направления в области русского народно-инструментального исполнительства. Об этом свидетельствует открытие в 1968 г. Челябинского государственного института культуры (с 1999 г. Челябинская государственная академия культуры и искусств). На музыкально-педагогическом факультете по консерваторской программе осуществлялась подготовка специалистов с высшим специальным образованием.

В 1993 г. Магнитогорское музыкальное училище преобразуется в Магнитогорский государственный музыкально-педагогический институт, в 1996 г. – Магнитогорскую государственную консерваторию им. М. И. Глинки.

В 1994 г. Челябинское музыкальное училище обрело новый статус – Челябинский государственный институт музыки. В 2010 г. институт музыки становится Южно-Уральским государственным институтом искусств им. П. И. Чайковского.

После открытия высших музыкальных учебных заведений регион получил трехступенчатую структуру подготовки специалистов. Русское народно-инструментальное исполнительство и педагогика сформировались в единую систему, объективно отражающую высокую степень развития народного инструментализма, к которой относится: «...создание разветвленной системы музыкального образования на народных инструментах, включающей помимо трех основных звеньев обучения широкую сеть различных форм художественной самодеятельности; открытие новых факультетов и кафедр народных инструментов в большинстве специальных музыкальных высших учебных заведений, создание сети вузов культуры и искусств»⁷.

Одним из направлений деятельности музыкантов Челябинской области является поиск новых форм в академическом исполнительстве на русских народных инструментах. Регион занял достаточно прочные, передовые позиции в этом направлении исполнительства в российской народно-инструментальной культуре. К новым формам нужно отнести первый в РСФСР филармонический абонемент «Исполнители на русских народных инструментах», созданный в 1970 г. Ю. Г. Ястребовым и оказавший положительное влияние не только на музыкальную культуру Челябинской области, но и в масштабах всего СССР. На рубеже 1970-х – начала 1980-х гг. в регионе одновременно существовало четыре абонементных цикла концертов в жанре русских народных инструментов. За 10 лет существования абонемента в Челябинске побывали все ведущие народники исполнители-солисты и коллективы СССР. Ежегодно проводилось 8 абонементных концертов. Всего состоялось 120 концертов (около 90 тысяч слушателей).

Значение и роль абонемента можно определить в следующем: появилась новая и дееспособная форма культивирования академического исполнительства на русских народных инструментах; организованный впервые в Российской Федерации, он стал образцом для появления аналогов в других городах СССР; длительность существования – 10 лет (на протяжении 5 лет – единственный после Москвы).

Организованный в 1979 г. Ю. Г. Ястребовым и Ш. Х. Мухатдиновым абонемент «Гитара и гитаристы» – событие, которому в СССР не было аналогов. По образцу челябинского гитарного абонемента, создавались подобные абонементы в других городах страны. Создав новую форму в исполнительской деятельности, челябинские музыканты внесли неоценимый вклад в дело формирования и развития всей российской академической гитарной школы.

С 1983 г. в г. Магнитогорске осуществлялось функционирование беспрецедентной по новизне, содержанию и значению системы управления музыкальным воспитанием (СУМВ), разработанной музыкантом, ученым, общественным деятелем

лем А. Н. Якуповым. Результативность действия СУМВ проявилась по отношению к русским народным инструментам в активизации развития народного инструментализма, в усовершенствовании системы подготовки музыкантов-народников по всем учебным звеньям; охвате любительским исполнением значительных масс населения; мощной пропаганде русского народного инструментария на примере лучших образцов классической музыки; профессионализации любительского народно-инструментального исполнительства.

К одной из новых форм академического исполнительства на русских народных инструментах в Челябинской области можно отнести создание в 1988 г. профессионального оркестра русских народных инструментов «Малахит», получившего в дальнейшем статус Государственного оркестра. Организатор и руководитель коллектива В. Г. Лебедев был удостоен высокого звания Народного артиста РФ. Наличие высокопрофессионального Государственного оркестра русских народных инструментов «Малахит» – своеобразное явление в контексте общероссийского развития академического исполнительства народно-инструментального искусства, «выпадает» из официального определения Челябинской области как «периферии» по отношению к центральному региону России. Весь цвет вокального искусства, народно-инструментального исполнительства России имел творческие контакты с коллективом. На первом месте в деятельности оркестра «Малахит» находится просветительство русского народного творчества, русских народных инструментов, высоких образцов классического искусства. Творческий коллектив регулярно проводит концерты для жителей городов и сельской местности Челябинской области. Выступления музыкантов всегда проходят с большим успехом при полных залах.

Инновационный проект «Всероссийский детский конкурс исполнителей татарской и башкирской музыки» является уникальным для всей России, т. к. кроме Челябинска подобные мероприятия больше не проводились нигде. Конкурс стартовал в 1979 г. на базе детской школы искусств № 7 по инициативе директора школы, народного артиста Татарстана, заслуженного артиста России, председателя Челябинской областной организации «Центр татарской и башкирской культуры» М. А. Шарифудинова. Участники конкурса – учащиеся инструментальных отделений детских музыкальных школ и детских школ искусств из Республики Башкортостан, Татарстан, Курганской, Свердловской, Челябинской областей и других регионов. С 2012 г. конкурс получает статус Международного.

I Всероссийский фестиваль «Хрустальные струны», организованный в 2004 г. в Челябинске, стал инновационной формой объединения академического исполнительства на щипковых русских народных инструментах с шестиструнной классической гитарой. Мероприятие такого содержания состоялось в России впервые (II Фестиваль прошел в 2005 г.). «Хрустальные струны» явились новой формой пропаганды и оптимизации академического исполнительства на русских народных щипковых инструментах, шестиструнной классической гитаре.

Широкая практика проведения различных фестивалей и конкурсов русского народно-инструментального исполнительства явилась мощным стимулом к совершенствованию академического исполнительства в регионе. К 1970-м гг. открытие новых школ в Челябинской области, увеличение количества учащихся, рост качества исполнительской культуры вызвали необходимость внедрения новых форм в учебный процесс, обусловленных требованиями академического исполнительства.

Конкурс исполнительского мастерства на русских народных инструментах детских музыкальных школ Челябинской области (1970 г.) стал одним из первых в Российской Федерации (организатор Ю. Г. Ястребов). Цель мероприятия – совершенствование системы академического исполнительства на начальном звене музыкального образования. В условия конкурса входило обязательное участие всех без исключения школ по трем группам: солисты, ансамбли и оркестры. Все последующие конкурсы доказали необходимость и большую значимость подобных мероприятий. Более 40 лет продолжается эта нужная и результативная работа в Челябинской области.

Настоящей школой академического русского народно-оркестрового исполнительства стали любительские и профессиональные смотры-конкурсы. Среди них Международный фестиваль баянистов и аккордеонистов состоявшийся в Челябинске в 1992 г. С IV фестиваля стали проводиться Международные конкурсы молодых исполнителей на баяне и аккордеоне (в дальнейшем – Международный конкурс «Кубок Фридриха Липса»). С 1992 по 2011 гг. состоялось десять Международных фестивалей баянистов-аккордеонистов и пять Международных конкурсов «Кубок Фридриха Липса». Эти творческие марафоны стали отражением самой высокой ступени развития академического исполнительства в Челябинской области.

Большое значение для развития классической шестиструнной гитары имеют фестивали и конкурсы «Классическая гитара на Урале», впервые состоявшиеся в 1991 г. (с 2011 г. фестиваль называется «Гитара в России»). Начиная с первого фестиваля, в его рамках проводятся конкурсы молодых исполнителей. Состоялось тринадцать фестивалей и конкурсов. Их значение велико для всего российского гитарного пространства. В стране осталось два фестиваля-долгожителя: Московский фестиваль гитаристов им. А. Иванова-Крамского (проводится с 1987 г.) и Челябинский фестиваль «Гитара в России». Это показатель высокого профессионального статуса и авторитета уральских форумов, которые способствуют приближению к мировой академической гитарной школе.

Состояние академического исполнительства на русских народных инструментах в Челябинской области во многом определяется существенным фактором – наличием собственных профессиональных композиторов, пишущих для русского народного инструментария. Общероссийские тенденции в академическом народно-инструментальном исполнительстве с 1960-х гг. нашли свое отражение и в творчестве уральских композиторов, обратившихся к новым образам и поискам

средств их реализации в музыке для народных инструментов. Примером является творчество М. Д. Смирнова (симфония, три увертюры, три оратории и три кантаты для солистов, хора и оркестра русских народных инструментов), Е. Г. Гудкова (увертюры «Марийский край» и «Радостная увертюра, фантазия «Уральская подгорная», «Богатыри»), В. Семененко («Русская сюита» для оркестра русских народных инструментов, Увертюра для оркестра русских народных инструментов, балет «Весенние игры» для солистов, мужского хора и оркестра русских народных инструментов), А. Д. Кривошея («Уральская увертюра»), В. П. Веккера (Сюита «Ретро»).

Появление в 1986 г. Сонаты для баяна челябинского композитора М. Д. Смирнова стало значительным явлением для народно-инструментальной культуры Урала. Построенная в строгой сонатной форме, классически-традиционная в своем развитии соната написана современным языком, ярким, необычным для баянной литературы того времени. Содержание произведения требовало новых исполнительских приемов, различных видов баянной техники.

Творчество В. П. Веккера строится на новой музыкальной теории, разработанной композитором. Три сонаты для баяна, написанные В. П. Веккером, вобрали в себя весь спектр композиторского мастерства. Эти произведения на сегодняшний день стоят несколько в стороне от традиционной баянной музыки своей контрастностью, оркестровым мышлением, реализацией через сольный инструмент, воплощенного множеством технических и художественных средств музыки, исполнительскими приемами. В Концерте для балалайки композитор традиционно придерживается строгой классической формы, используя современный композиторский язык, музыкальный материал концерта наполнен ритмическим арсеналом джазовой и современной музыки. Принцип мотивной игры ярко проявляется в сюите «Русские мотивы» для баяна. Каждая часть – это прихотливая музыкальная картинка, разнохарактерная по содержанию, драматургии, исполнительскому воплощению.

По совокупности музыкально-выразительных средств, музыкальному языку, принципам формообразования, композиционным приемам «Три пьесы для балалайки-соло» следует отнести к сочинениям авангардистского направления, созданным с опорой на додекафонные принципы письма. В названном опусе явно ощущается влияние творчества нововенцев: А. Берга, А. Шенберга, А. Веберна. Для реализации исполнительского замысла композитору потребовался новый подход к средствам художественной выразительности. Это значительно расширяет границы балалайки, ее возможности, перспективы.

Ярким представителем академического направления является талантливый исполнитель-балалаечник и самобытный композитор Е. Г. Быков. В основе музыкального материала его сочинений заложена русская песенность, дух народной музыкальной культуры. Основу многих обработок составляет материал из сборника «100 русских народных песен» Н. А. Римского-Корсакова, сборников русских песен,

выпущенных С. В. Поповым. В композиторском творчестве Е. Г. Быкова яркая академическая направленность базируется на традициях В. В. Андреева (оригинальный репертуар, популярные жанры); Н. П. Осипова (классическая основа, переложения произведений композиторов-классиков с базированием на современный музыкальный язык); Б. С. Трояновского (фольклорное начало). Активное обращение к эстрадной, современной музыке в сочетании с бережным отношением к лучшим традициям русского народно-инструментального исполнительства характеризует Е. Г. Быкова как оригинального композитора со своим индивидуальным композиторским почерком.

Научно-методическая и научно-исследовательская мысль в сфере русских народных инструментов не только находит свое отражение в различных направлениях, но и фиксирует достижения в процессе академизации жанра. Яркое тому подтверждение – защита кандидатских и докторских диссертаций в области народно-инструментальной культуры: В. В. Бычков, кандидатская диссертация «Творчество композитора Н. Я. Чайкина и актуальные проблемы советской баянной музыки» (1986); В. В. Бычков, докторская диссертация «Формирование и развитие баянно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры (начало XIX – конец XX веков: исполнительство, музыка, инструментарий)» (2000); Ю. Г. Ястребов, кандидатская диссертация «Современные принципы баянной аппликатуры» (1977). В докторской диссертации А. Н. Якупова «Теоретические проблемы музыкальной коммуникации» (1995) академическое исполнительство на русских народных инструментах органично вписывается в концепцию, разработанную автором исследования.

Проведение научных конференций, форумов в рамках фестивалей и курсов, восемнадцать Российских педагогических Ассамблей искусств (Магнитогорск) – это далеко неполный перечень мероприятий, связанных с проблемами становления и развития академического исполнительства, педагогики, истории, пропаганды русских народных инструментов. Спектр проблем, выносимых на обсуждение, достаточно широк, разнообразен, актуален. Все виды и формы научной деятельности, имеющие место и активно проводимые в регионе, способствуют развитию академического искусства на русских народных инструментах. Они позволяют делать объективные выводы о состоянии академического исполнительства на русских народных инструментах, прогнозировать дальнейший его ход, перспективу, направления, исходя их реалий современного состояния общества, культуры, образования, искусства.

Богатое содержание и разнообразие форм академического исполнительства на русских народных инструментах в Челябинской области, значительные заслуги исполнителей на народных инструментах в масштабах страны и за рубежом, высокий рейтинг Челябинской области как региона с достаточно высоким уровнем педагогической и исполнительской базы русского народного инструментария, целе-

направленная работа музыкантов этого вида искусства, направленная на успешное функционирование и развитие всех элементов академического исполнительства на русских народных инструментах, выводят уральский регион из провинциальных рамок в круг городов и областей, традиционно относящихся к центральным, значимым и заслуженным.

Примечания

¹ Тарасова Л. А. Теория и практика музыкального краеведения в системе современного музыкального образования: дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.02. – М., 1997. – С. 46.

² Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. – С. 199.

³ Варламов Д. И. Народные традиции в контексте эволюции национального инструментализма в музыкальном искусстве России XIX-XX вв.: дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2009. – С. 202.

⁴ Андреев В. В. Материалы и документы. – М.: Музыка, 1986. – С. 135.

⁵ Мирек А. М. ...И звучит гармоника. – М.: Совет. композитор, 1979. – С. 97.

⁶ Сохор А. Социология и музыкальная культура. – М.: Совет. композитор, 1975. – С. 90.

⁷ Варламов Д. И. Народные традиции в контексте эволюции национального инструментализма в музыкальном искусстве России XIX-XX вв.: дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2009. – С. 255.

А. Е. Лебедев

**Формирование принципов тембро-фактурной организации в жанре
концерта для баяна с оркестром
(на материале музыки отечественных композиторов)**

На примере концертов для баяна с оркестром отечественных композиторов автором статьи показаны основополагающие механизмы формирования ключевой идеи данного жанра – состязательности солиста и оркестра средствами тембро-фактурной организации. Прослеживая процесс формирования баянной партии в соединении с современными принципами оркестрового письма, обозначаются три базовых принципа организации баянной фактуры: принцип тембро-фактурной дифференциации, тембро-фактурной интеграции, тембро-фактурного варьирования.

Ключевые слова: концерты для баяна с оркестром, правила функциональной инструментовки, тембро-фактурная дифференциация, тембро-фактурная интеграция, тембро-фактурное варьирование.

Alexander E. Lebedev

**The formation of the principles of timbre-textured organization in the genre of
Concerto for accordion and orchestra (based on music of Russian composers)**

For example, a Concerto for accordion and orchestra of Russian composers of the author of the article reveals the main mechanisms of formation of the key ideas of this genre – competition soloist and orchestra by means of timbre-textured organization. Tracing the process of forming bannai party in connection with modern principles of orchestral writing, are three basic organizing principle bannai texture: the principle of timbre-textural differentiation, timbre-textured integration, timbre-textural variation.

Keywords: concertos for accordion and orchestra, rules functional instrumentation, timbre-textural differentiation, timbre-textured integration, timbre-textural variation.

Проблемы организации инструментальной фактуры в современной музыке для баяна являются одними из самых насущных, поскольку именно фактура зачастую определяет отношение к произведению исполнителей и его популярность у слушателей. И дело не в пресловутом «удобстве» исполнения, а в том, насколько полно и всесторонне реализует композитор тембрально-акустические возможности инструмента, его специфическую фоничку. Современная исполнительская практика показывает, что наиболее прочно закрепляются в концертном репертуаре произведения, созданные специально для баяна и учитывающие характерные принципы организации его фактуры. Сбалансированная инструментальная партия, созданная с учетом специфических особенностей баянных клавиатур и приемов звукоизвлечения, зачастую с лихвой компенсирует недостатки сугубо музыкального порядка.

Наиболее ярко это проявляется на примере таких жанров как соната и концерт. И если в сонате исследователю предоставляется возможность увидеть типологию баянной фактуры изолированно от естественной оркестровой стереофонии, то концерт позволяет проследить процесс формирования баянной партии в соединении с современными принципами оркестрового письма, взглянуть на проблему шире, проанализировать звучание баяна в сопоставлении с другими академическими инструментами.

Организация фактуры в первых баянных концертах тесно связана с рядом факторов – как сугубо технологических, так и общемузыкальных. Идея «состоязания», поставившая баян перед необходимостью доказывать оркестру свою самостоятельность, постоянно самоутверждаться, как нельзя лучше соответствовала духу времени и задачам баянного исполнительства. Сольный инструментализм того периода вобрал в себя как традиционные баянные приемы, пришедшие из практики гармошечного музицирования, так и характерные элементы русского концертного стиля, привнесенные композиторами в потоке исторической преемственности. Уже в самых первых сочинениях сольная партия заявляет о себе как о самобытной краске в общей оркестровой палитре. Отчетливо видно как появляется система фактурных контрастов, возникают рельефные сопоставления по-оркестровому мощного звучания баяна и лирической проникновенности, звуковой массивности и прозрачной фигурационности.

Идея самоутверждения баяна, выход его на академическую сцену требовали идей, соответствующих задачам нового искусства. Монументализм эпохи диктовал решения в области тембра и фонии. Средствами воплощения замыслов стали традиционные приемы в области языка в соединении с единственно возможными на тот момент средствами тембра (многотембровый баян, напомним, на тот момент еще не вошел в широкую исполнительскую практику) и апробированной фактурой. Основой тембровой палитры первых баянных концертов стали чистое баянное звучание правой клавиатуры и басо-аккордовый аккомпанемент. Использование *системы басов и готовых аккордов* на долгие годы стало одним из популярных решений в области фактуры для партии левой руки. Последующие десятилетия развития инструмента и современная концертная практика убедительно доказали эффективность данного подхода. Многие концерты, рассчитанные на использование системы готовых аккордов, стали одними из наиболее популярных у исполнителей и слушателей, прочно закрепились в современном баянном репертуаре.

Примерами подобной организации баянной фактуры являются концерты Ф. Рубцова, Н. Речменского, Н. Чайкина (№ 1), Ю. Шишакова, К. Мяскова (№ 1). В основе организации баянной фактуры в данных сочинениях лежат три базовых принципа: *тембро-фактурной дифференциации; тембро-фактурной интеграции; тембро-фактурного варьирования.*

Опора на *первый принцип* предполагает четкое разделение функций правой и левой рук в соответствии с *функциональным разделением внутри музыкальной ткани*. В партии правой руки, как правило, концентрируется *тематический материал* (включая мелодию, а также подголоски), а в партии левой – *аккомпанемент*. Подобное разделение чаще всего встречается в рамках экспонирования тем, проведения их орнаментального варьирования, а также в финалах концертов.

Примерами могут служить главная партия Первой части Концерта Ф. Рубцова, побочные партии в первых частях Концерта № 1 Н. Чайкина и Концерта №1 К. Мяскова. В. Бычков, анализируя фактуру первых баянных концертов, отмечает «неравномерное распределение материала между партиями обеих рук»¹. Во всех представленных темах используется традиционный тип фактуры, берущий свое начало в любительском музицировании и гармошечной традиции. Органичность такого решения подчеркивается повествовательностью тем, а в ряде случаев их лирически-распевным характером. Похожим образом происходит разделение функций в финалах упомянутых произведений, большинство из которых имеют ярко выраженный жанровый уклон. Доминирующая в таких случаях сфера танцевальности требует создания прочной метро-ритмической основы. Как нельзя лучше подходит для этой роли традиционный басо-аккордовый комплекс левой клавиатуры. Особенно это заметно в условиях использования подлинных танцевальных тем, как, например, в Концерте №1 Н. Чайкина. Тема «Во кузнице» изложена широкими четырехзвучными аккордами на фоне четкой басо-аккордовой пульсации.

Аналогичное функциональное разделение происходит и в кульминационных фазах, моментах волевого подъема. Здесь композиторами широко используются приемы октавной техники и аккордовая фактура. Ярче всего это проявляется в произведениях лирико-драматического направления, а именно концертах Н. Чайкина (№ 1) и К. Мяскова (№ 1). В разработках первых частей наиболее рельефный тематический материал естественным образом концентрируется в партии правой руки. Характер аккомпанемента, как правило, определяется необходимостью создания прочной ритмо-гармонической опоры.

В партии правой руки особое место занимает вариационная орнаментика, являющаяся излюбленным приемом разработочного развития. В концертах композиторов 1930–50-х гг. плетение вокруг мелодической канвы становится мощным средством создания концертной многоплановости, складывается как цепь блестящих вариаций, требующих от исполнителя великолепной технической оснащенности. Звучание правой клавиатуры в таких случаях выходит на первый план, олицетворяя стихию виртуозного концертирования. Примером подобной фактуры является большая часть разработочных разделов первых частей в концертах Ф. Рубцова, Н. Речменского, К. Мяскова (№ 1). Основой вариаций становятся, как правило, побочные партии, в интонационной распевности которых композиторы чувствуют больше свободы для непринужденного фигурационного плетения:

Ф. Рубцов. Концерт № 1. I часть



Описанные приемы организации фактуры ориентированы, прежде всего, на реализацию основополагающих принципов концерта: соревнования с оркестром, виртуозности и импровизационности. Не случайно М. Имханицкий, говоря о Концерте №1 Н. Чайкина, отмечает: «Впервые инструмент, ярко претворяющий русскую фольклорную интонационную сферу, стал достойным “соперником” симфонического оркестра»². Подобный подход позволил наиболее полно использовать тембрально-акустические свойства баяна, сделать звучание инструмента более естественным и адекватным возможностям оркестра. В данном случае изначально присутствующий в конструкции баяна звуковой и тембровый «дисбаланс» партий правой и левой рук превращается в достоинство, формирует то существенное преимущество, которого лишены многие другие инструменты. Суть этого преимущества в возможности создания *тембровой многоплановости*, подобной той, которая возникает в *оркестровой ткани*.

Второй принцип организации баянной фактуры предполагает *функциональное объединение* партий правой и левой рук. Также как и первый принцип, он основан на *логике развития музыкальной ткани* и предполагает исполнение на двух клавиатурах однородной фактуры, в которой все голоса являются либо *равноправными*, либо представляют собой проекцию *оркестровых (октавных и унисонных) дублировок*. Первое наиболее отчетливо проступает в произведениях Ф. Рубцова и Н. Речменского. В экспозиционных разделах встречаются примеры использования насыщенной аккордовой вертикали, призванной усилить значимость повествования, подчеркнуть эпический размах и глубину. В качестве примера реализации фактуры второго (оркестрового) типа можно привести главную партию Первой части Концерта № 1 Н. Чайкина, в которой тема исполняется обеими руками, представляя собой имитацию оркестрового унисона. Благодаря унисонному звучанию обеих клавиатур зримо воспроизводится могучий, богатырский характер темы, создается ощущение стереофоничности, оркестровой массивности.

Возможности реализации принципа функционального объединения открываются и в *фигурационной фактуре*, которую композиторы активно используют в разработочных разделах первых частей, а также во вторых частях. Примером тому

является преддыктовая зона первой части и начало репризы Концерта № 1 Н. Чайкина. В данном случае композитор применяет единую фигурацию, основанную на размашистом движении в широком диапазоне правой клавиатуры. Левая рука как бы продолжает движение правой, словно помогая ей совершать свои мощные броски. Невольно возникает ассоциация с известными эпизодами фортепианных концертов П. Чайковского и С. Рахманинова:

Н. Чайкин. Концерт № 1. I часть



Таким образом, фактурные принципы, заложенные Ф. Рубцовым, нашли продолжение в концертах Н. Чайкина и К. Мяскова, существенно дополнились романтической экспрессией и драматизмом. Широкую популярность эти сочинения (и в особенности Концерт №1 Н. Чайкина) получили во многом благодаря сбалансированной баянной партии, учитывающей *базовые принципы* организации фактуры. Гибко управляя функционалом баяна, Н. Чайкин добивается оптимального соотношения сил в условиях концертного диалога. Звучание баяна складывается на основе умелого разграничения функций партий правой и левой рук, а использование двух клавиатур в зависимости от художественных задач строится то по принципу тембро-фактурного обособления (дифференциации), то, наоборот, объединения (интеграции). Раскрытие солирующего потенциала баяна в Концерте Н. Чайкина приобретает наибольший размах, а партнером солиста, в отличие от Концерта Ф. Рубцова, становится симфонический оркестр.

Здесь мы подходим к важнейшему качеству баянной фактуры, а именно глубинному сходству принципов ее организации с *законами оркестрового письма*. Показательно высказывание известного баяниста В. Семенова, который в беседе с А. Кусяковым на вопрос композитора «Как же надо писать для баяна?» ответил: «Как для оркестра»³.

В связи с этим представляется уместным рассмотреть принципы организации баянной фактуры в сопоставлении с законами оркестровки, которые, в работах современных авторов впервые получают всестороннее научное осмысление.

Г. Банщикова в работе «Законы функциональной инструментовки» формулирует *три основных правила оркестровки*, одно из которых («второй закон») гласит: «Различные одновременно звучащие функции ткани должны отличаться друг от друга своим тембровым оснащением или характером звучания»⁴. Опуская детали

авторской терминологии, отметим, что под тембровым оснащением и характером звучания автор подразумевает различные варианты тембрового и фактурного (включая использование различных приемов звукоизвлечения) изложения элементов музыкальной ткани, объединенных общей логикой развития (отсюда и понятие *функции*). Нечто подобное происходит в баянной фактуре первых баянных концертов при использовании *принципа тембро-фактурной дифференциации*, когда разделение фактуры на мелодию и аккомпанемент естественным образом подчеркивается обособлением (функциональным разделением) партий правой и левой рук. Разница лишь в том, что авторы первых баянных концертов, не имея возможности использовать ресурсы многотембрости и ограниченные рамками одного инструмента, воспроизводят лишь наиболее общие принципы оркестровки.

Другое правило функциональной инструментовки («третий закон», согласно Г. Банщикову) основано на том, что «символы, относящиеся к единой функции, должны иметь одинаковое (или максимальное близкое) тембровое оснащение или характер звучания»⁵. В проекции на баянную фактуру это есть процесс функционального объединения партий правой и левой рук, позволяющий добиться слитного звучания, подобного оркестровому унисону. Ведущим здесь становится принцип *тембро-фактурной интеграции*, предполагающий использование потенциала двух клавиатур для реализации единой функции музыкальной ткани. Это правило, как и принцип тембро-фактурной дифференциации, отчетливо проявляется уже в первых баянных концертах, становится основой организации фактуры в эпизодах совместного звучания и кульминационных разделах.

Сходство двух базовых принципов организации баянной фактуры с законом оркестровки позволяет предположить наличие определенных параллелей и в отношении третьего правила. Его Г. Банщиков определяет следующим образом: «Всякое изменение в развитии музыкальной ткани должно сопровождаться изменением ее тембрового оснащения или характера звучания»⁶. Это, по словам автора, есть «первый закон» функциональной инструментовки. Его в некоторой степени можно отнести и к организации баянной фактуры с поправкой на то, что средства реализации тембро-фактурного многообразия будут заметно скромнее, нежели в случае с оркестром. В контексте данного исследования этот принцип определяется как *принцип тембро-фактурного варьирования*.

Уже в концертах Ф. Рубцова, Н. Чайкина, К. Мяскова отчетливо обозначается стремление к активному тембро-фактурному варьированию. Главные и побочные партии противопоставляются не только интонационного, но и фактурно. Оркестровому типу изложения, мощной аккордике начальных разделов (концерты Н. Чайкина, К. Мяскова) противопоставлена прозрачность фактуры в лирических эпизодах. Несмотря на несовершенство конструкции баяна, недостаток многотембровых решений, налицо стремление композиторов преодолеть ограниченность басы-аккордового аккомпанеента, наполнить звучание баяна оркестровой много-

плановостью, мелодизировать бас. Последнее особенно заметно во Второй части Концерта Н. Чайкина, где на фоне пальцевого тремоло в партии правой руки появляется выразительнейшее *solo*, исполняемое на басовой клавиатуре:

Н. Чайкин. Концерт № 1. II часть



Таким образом отсутствие многотембровости, особенно заметное в жанре концерта, во многом компенсируется именно *фактурными средствами*. Для создания контрастных сопоставлений композиторы используют широкую тесситуру клавиатур, а также активно ищут в сфере создания *специфических звуковых эффектов*. Последнее показательно, поскольку полем для фактурных экспериментов становится, в том числе, и левая клавиатура, а найденные приемы активно войдут в композиторскую практику последующих десятилетий и прочно закрепятся в сольном репертуаре.

Опора на базовые принципы организации баянной фактуры, некоторые из которых шли от традиционной практики музицирования, позволила реализовать в жанре баянного концерта основополагающие механизмы концертности и, в частности, *идею связательности* солиста и оркестра. Во многом именно поэтому ведущая роль в первых баянных концертах принадлежит оркестровым приемам работы с материалом, что позволило преодолеть тембровую ограниченность баяна, подчеркнуть колористические возможности инструмента.

Примечания

¹ Бычков В. В. Баянная музыка России. – Челябинск: Версия, 1997. – С. 27.

² Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – С. 265.

³ Цит по: Кусяков А. И. Истинное искусство всегда элитарно // Анатолий Кусяков: времена жизни. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. – С. 14.

⁴ Цит. по: Баншиков Г. И. Законы функциональной инструментовки. – СПб.: Композитор, 1999. – С. 31.

⁵ Там же. С. 40.

⁶ Там же. С. 31.

Акулович Виктор Ильич – кандидат педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой оркестрового дирижирования СПбГИК, заслуженный деятель искусств РФ

Viktor Ilyich Akulovich, PhD of pedagogic, Professor, Head of the Department of orchestra conducting of Saint-Petersburg State University of Culture, Honored Art Worker of the Russian Federation

(skomorokhi@gmail.com)

Биберган Вадим Давидович – народный артист России, композитор, профессор кафедры оркестрового дирижирования СПбГИК

Vadim Davidovich Bibergan, Honored Artist of the Russia, composer, professor of Department of orchestra conducting of Saint-Petersburg State University of Culture

(vbibergan@yandex.ru)

Бойко Юрий Евгеньевич – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Yuriy Evgenievich Boyko, PhD of art studies, senior research fellow of Department of instrumentation of the Russian Institute of art history (St. Petersburg)

(Instrum_conf@mail.ru)

Брунцев Валерий Александрович – лауреат государственной премии СССР, лауреат международной премии им. Н. К. Рериха, член Российского национального комитета по музыке (ЮНЕСКО), коллекционер музыкальных инструментов (Санкт-Петербург)

Valery Alexandrovich Bruntsev, laureate of the state prize of the USSR, laureate of the international prize N. Roerich, the member of Russian national Committee on music (UNESCO), collector of musical instruments (St. Petersburg)

(vbruncev@yandex.ru)

Буданова Татьяна Анатольевна – кандидат искусствоведения, преподаватель ГОУ СПО «Забайкальский техникум искусств» (Чита)

Tatiana Anatolievna Budanova, PhD of art studies, teacher of GOU SPO «Zabaykalskie College of arts» (Chita)

(tbudanova@rambler.ru)

Бычков Владимир Васильевич – доктор искусствоведения, профессор кафедры эстрадно-оркестрового творчества Челябинской государственной Академии культуры и искусств (Челябинск)

Vladimir Vasilievich Bychkov, doctor of art studies, professor of Department of pop-orchestral creativity Chelyabinsk state Academy of culture and arts (Chelyabinsk)

(elly-s@mail.ru)

Варламов Дмитрий Иванович – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л. В. Собинова, член-корреспондент Академии Педагогических и Социальных Наук и Российской Академии Естественных Наук (Саратов)

Dmitry Ivanovich Varlamov, doctor of art studies, professor, head of Department of history and theory of performing arts and music pedagogy Saratov state Conservatory (Academy) named L.V. Sobinov, member-correspondent of the Academy of Pedagogical and Social Sciences and the Russian Academy of Natural Sciences (Saratov)

(varlamov2004@inbox.ru)

Головкин Александр Кимович – кандидат педагогических наук, доцент кафедры Народно-инструментального творчества Академии народной культуры Краснодарского государственного университета культуры и искусств (Краснодар)

Alexander Kimovich Golovko, PhD of pedagogic, associate professor of Department of Folk instruments of creativity Academy of national culture of Krasnodar state University of culture and arts (Krasnodar)

(golak56@mail.ru)

Имханицкий Михаил Иосифович – доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, академик, профессор кафедры народных инструментов Российской академии музыки им. Гнесиных (Москва)

Michael Iosifovich Imkhanitsky, doctor of arts studies, Honored Art Worker of the Russian Federation, academician, professor of Department of folk instruments of the Russian Academy of music named Gnesin Academy of music (Moscow)

(mikhimkh@yandex.ru)

Китов Виктор Васильевич – кандидат культурологии, почетный профессор Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств, заслуженный работник культуры Бурятии и России, член-корреспондент Международной славянской академии наук, образования, искусств и культуры, руководитель Международной комиссии IOV по традиционной музыке (Оренбург)

Viktor Vasilyevich Kitov, PhD of culturology, professor Emeritus of East-Siberian state Academy of culture and arts, Honored worker of culture of Buryatia, Russia, corresponding member of the International Slavic Academy of Sciences, education, arts and culture, head The international Commission IOV for traditional music (Orenburg)

(kitov16@mail.ru)

Кочеков Владимир Федорович – кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования Челябинской государственной академии культуры и искусств (Челябинск)

Vladimir Fedorovich Kochekov, PhD of pedagogic, associate professor of Department music education of Chelyabinsk state Academy of culture and arts (Chelyabinsk)

(v_kochekov@mail.ru)

Лебедев Александр Евгеньевич – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л. В. Собинова (Саратов)

Alexander Evgenievich Lebedev, PhD of art studies, associate professor of Department of history and theory of performing arts and music pedagogy Saratov state Conservatory (Academy) named L.V. Sobinov (Saratov)

(zhadmin@mail.ru)

Мациевский Игорь Владимирович – доктор искусствоведения, заведующий сектором инструментоведения Российского института истории искусств, академик Российской Академии Естественных Наук и Международной Академии информатизации, профессор, заслуженный деятель искусств Украины и Польши, композитор (Санкт-Петербург)

Igor Vladimirovich Macijewski, doctor of arts studies, head of Department of instrumentation of the Russian Institute of history of arts, academician of the Russian Academy of Natural Sciences and the International Academy of Informatization, professor, honored worker of arts of Ukraine and Poland, composer (St. Petersburg)

(ihormcw@mail.ru)

Шаров Олег Михайлович – заслуженный артист России, профессор, декан факультета народных инструментов Санкт-Петербургской Государственной Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член-корреспондент Петровской академии наук и искусств (Санкт-Петербург)

Sharov Oleg Mikhailovich – the Honoured artist of Russia, professor, dean of faculty of folk instruments of the St. Petersburg State Conservatory. N.A. Rimsky-Korsakov, member of the Petrovskaya Academy of Sciences and arts (St. Petersburg)

(olegsharov.bajan@mail.ru)