

Труды • Том 191

Министерство культуры Российской Федерации

Санкт-Петербургский государственный
университет культуры и искусств

Русский народный оркестр и его дирижеры

Проблемы и перспективы Обучение

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
Издательство СПбГУКИ
2011

УДК 78
ББК 85.315
P89

Сборник статей издается по решению Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств

Научный редактор:

А. В. Абакшонок, заслуженный работник культуры РФ,
профессор кафедры оркестрового дирижирования СПбГУКИ

Составитель и ответственный за выпуск:

Ю. Б. Богданов, заслуженный деятель искусств РФ, профессор,
заведующий кафедрой оркестрового дирижирования СПбГУКИ

Рецензенты:

В. А. Ивановский, заслуженный работник культуры РФ,
профессор, заведующий кафедрой духовых оркестров СПбГУКИ

В. Н. Конов, заслуженный работник культуры РФ,
заведующий кафедрой ансамбля, инструментовки
и дирижирования оркестром народных инструментов
СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова

P89 Русский народный оркестр и его дирижеры: Проблемы и перспективы. Обучение: сб. науч. ст. / С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств ; науч. ред. А. В. Абакшонок ; сост., отв. за вып., авт. предисл. Ю. Б. Богданов. – СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2011. – 184 с. – (Труды ; т. 191).

ISBN 978-5-94708-155-8

УДК 78
ББК 85.315

ISBN 978-5-94708-155-8 © Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств», 2011

О г л а в л е н и е

Предисловие	5
Ю. Б. Богданов	
В защиту специальности.	8
А. В. Абакшонок	
Педагогические заметки об эффективности занятий в классе дирижирования	14
О роли педагога.	18
О роли пианистов.	19
Несколько полезных советов начинающему преподавателю	22
В. И. Акулович	
Н. И. Привалов – создатель и руководитель любительских оркестров и ансамблей народных инструментов	23
<i>Приложение</i>	55
Список основных произведений, исполняемых Великорусским оркестром под управлением Н. Привалова (1896 – 1914), без репертуара М. И. Горленко-Долиной	56
В. И. Акулович, В. А. Брунцев	
Н. И. Привалов и солистка Его Величества М. И. Горленко-Долина	60
Глубокоуважаемой и дорогой Марии Ивановне Долиной От ее старинного и горячего поклонника.	86
<i>Приложение</i>	87
Вокальный репертуар Великорусского оркестра, аранжированный Н. И. Приваловым для М. И. Горленко-Долиной	87
В. Д. Биберган	
«Русские потешки». История замысла.	89
В. А. Альшпулер	
Авторские указания темпа и дирижерско-исполнительская интерпретация первой симфонии Д. Д. Шостаковича.	100
В. А. Альшпулер	
Система средств или инструментарий дирижера оперного театра	107
В. А. Альшпулер	
Перемещения оперного оркестра в театральном пространстве и изменение способов управления оперным оркестром и спектаклем.	117
Е. В. Васильева	
О роли пианиста-концертмейстера в классе оркестрового дирижирования	126
Специфика игры в 4 руки	126

О репертуаре	129
О подражании инструментам симфонического оркестра	131
Чтение с листа в классе симфонического дирижирования	135
Р. Н. Слонимская	
Оркестровая драматургия скерцо 3-ей симфонии С. С. Прокофьева	138
М. Г. Ефремова	
Особенности формирования вокально-интонационных навыков учащихся ДМШ (ДШИ) на уроках сольфеджио	147
О. Н. Пурхалева	
Профессиональное становление личности музыканта в оркестре русских народных инструментов	153
Р. Б. Форкин	
Непрерывное профессиональное образование в сфере культуры и искусства. Проблемы преемственности и межуровневой интеграции	160
А. В. Абакшонок	
Азбука студента-дирижера (<i>Краткий словарь дирижерских терминов</i>)	175

Предисловие

Настоящий сборник представляет собой ряд статей, написанных педагогами кафедры оркестрового дирижирования Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Речь идет о воспитании будущих дирижеров, о дирижировании не в узком цеховом понимании, а в широком профессиональном смысле. Авторы пишут об оркестре, не только русском народном, но и о «Большом Оркестре», оркестре всех оркестров – симфоническом, в самых различных формах его деятельности: концертной, театральной и др. Этим и объясняется широта географии, разброс тем во времени. Начиная с XVI века и до наших дней прослеживается долгий путь зарождения и становления дирижирования как профессии.

Каждая из статей этого сборника представляет большой интерес и несет новую, полезную информацию. Многие в сборнике покажутся необычным, а именно: обращение к симфоническому творчеству Д. Шостаковича и других композиторов; эволюция преобразования оперного оркестра на примере постановки оперы на сюжет «Орфея»; перемещение оркестра в театральном пространстве и изменение способов управления оркестром; роль выдающейся русской певицы М. И. Горленко-Долиной в развитии и пропаганде русской народной оркестровой музыки; история замысла сюиты «Русские потешки» композитора В. Бибергана.

Сборник предваряет статья заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Ю. Б. Богданова «В защиту специальности», посвященная юбилею кафедры, где прослеживается пятидесятилетний путь зарождения и становления специальности, именуемой в разное время по-разному, но по сути отражающей главное – дирижирование русским народным оркестром. Трудно найти в системе народно-художественного творчества (НХТ) специальность с более сложной судьбой, чем дирижер русского народного оркестра, специальность, постоянно ведущую борьбу за выживание и доказывающую право на существование.

Эффективности занятий в классе дирижирования посвящены педагогические заметки заслуженного работника культуры РФ, профессора А. В. Абакшонка. По мнению автора, подлинное дирижерское искусство начинается там, где осуществляется непосредственное воздействие на коллектив исполнителей. Главная цель занятий в классе дирижирования – подготовка дирижера к работе с оркестром. Опираясь на опыт и систему выдающегося педагога И. А. Мусина, автор убедительно показывает действенность системы и важность ее применения.

Творчеству и деятельности выдающегося музыканта, ученика В. В. Андреева, дирижера, композитора, исследователя и просветителя Н. И. Привалова посвящена интересная статья заслуженного деятеля искусств РФ, профессора В. И. Акуловича. Создатель самого большого

ОРНИ, наряду с Великорусским оркестром В. В. Андреева, Н. И. Привалов внес огромный вклад в развитие русской национальной культуры.

Как продолжение темы о Н. И. Привалове и его оркестре написан очерк о жизни и деятельности выдающейся русской певицы М. И. Горленко-Долиной. Грандиозные проекты певицы в проведении циклов «Русские песни», «Славянские концерты», «Европейские песни», «Патриотические песни» следует расценивать как особо значимые в области национальной культуры. Совместное творческое содружество Н. И. Привалова с М. И. Горленко-Долиной, которое продолжалось около 20 лет, занимает особое место в деятельности этих выдающихся людей.

Особый интерес представляет удивительно интересная и своевременная статья народного артиста РФ, композитора В. Д. Бибергана о создании сюиты для оркестра и ансамбля русских народных инструментов «Русские потешки». История замысла изобилует всевозможными трудностями преодоления препятствий, неприятия и академического отторжения по сути нового направления, открывающего новые горизонты в развитии русского народно-оркестрового жанра.

Основой для профессионального воспитания дирижера народного оркестра является классический репертуар. Это и симфонии Венских классиков – Гайдна, Моцарта, Бетховена, и произведения романтиков, и музыка композиторов-импрессионистов. Среди композиторов XX века особое место занимает творчество выдающегося отечественного композитора Д. Шостаковича. Без его симфонических, оперных и камерных произведений уже невозможно представить себе историю музыки. Изучение симфонического творчества Дмитрия Шостаковича является совершенно необходимым этапом подготовки дирижера. Открывая оркестровую партитуру, дирижер сразу же сталкивается с огромным количеством исполнительских задач, которые неизбежно приводят его к поиску, так называемого, правильного темпа. Это «кредо», выдвинутое еще Рихардом Вагнером, является всеобъемлющим и обязательным для всех исполнений. Раскрывая эту тему, заслуженный артист РФ В. А. Альтшулер в своей статье обратился к анализу 1-ой симфонии Д. Шостаковича, к проблеме темпа и метронома, к проблеме точной передачи авторского замысла.

В работе В. А. Альтшулера «Система средств или инструментарий дирижера оперного театра» показана эволюция развития и достижения художественного результата в процессе становления оперы как жанра. Определив текст партитуры как строительный материал для создания своего дирижерского мира, автор анализирует так называемые «подводные элементы», из которых состоит любая музыка.

В другом исследовании, проведенном дирижером В. А. Альтшулером, рассматривается вопрос перемещения оркестра в театральном пространстве в контексте появления и становления оперы как жанра в начале

XVII века. Все дальнейшие перемещения и изменения были связаны с историей развития жанра, его усложнением, кристаллизацией форм и драматургии.

Непременным условием обучения дирижированию является работа в классе с пианистами-концертмейстерами, исполняющими роль оркестра. Этой теме посвящена статья пианистки Е. В. Васильевой, где рассматриваются все формы и особенности исполнительской деятельности в классе оркестрового дирижирования.

Работа музыковеда Р. Н. Слонимской посвящена разбору оркестровой драматургии скерцо 3-й симфонии С. Прокофьева. Третья часть 3-й симфонии Прокофьева – уникальное оркестровое скерцо. С его динамикой и контрастами, скерцо находится в двух противоположных сферах – инфернальности и героики, являясь редким образцом музыки 20-х – начала 30-х годов XX века.

Вопросам, связанным с организацией и развитием музыкального слуха, посвящена статья М. В. Ефремовой. Вокально-интонационная работа является неотъемлемой, наиболее действенной формой слухового воспитания музыканта. В статье анализируются существующие формы работы, касающиеся развития вокально-интонационных навыков на уроках сольфеджио.

Предметом исследования аспирантки О. Н. Пурхалевой являются вопросы профессионального становления личности музыканта в ОРНИ. Взяв за основу теорию коллектива, автор рассматривает особенности коллективной деятельности, а также некоторые вопросы профессионального становления личности с учетом специфики оркестра народных инструментов.

Вопросам непрерывного профессионального образования в сфере культуры и искусства, проблеме преемственности музыкального образования посвящена дискуссионная статья Р. Б. Форкина. По мнению автора, главным условием музыкального образования должен быть его особый характер, учитывающий особенности творческой профессии. В сфере музыкального образования непрерывность выстраивается в цепочку: школа-колледж-вуз.

Заключает сборник «Азбука студента-дирижера» – краткий словарь наиболее важных, специальных дирижерских терминов, составленный профессором кафедры оркестрового дирижирования А. В. Абакшонком.

*Заслуженный деятель искусств РФ,
профессор Ю. Б. Богданов*

В защиту специальности

В 2009 году исполнилось 50 лет со дня основания кафедры оркестрового дирижирования, основной задачей которой первоначально предназначалась подготовка руководителей художественных самодеятельных коллективов. В то время по всей стране существовало всего 4 профессиональных оркестра русских народных инструментов – два в Москве и по одному в Ленинграде и Новосибирске. Что же касается самодеятельных коллективов, то их было множество, но все они существовали на любительской основе и не имели профессиональной базы и авторитетного музыкального руководства.

Со временем менялись и усложнялись задачи, а уровень требований поднялся до планки профессиональной подготовки студентов консерватории. Сегодня количество профессиональных оркестров русских народных инструментов (ОРНИ) перевалило уже за сто, и все они вооружены первоклассными руководителями с высшим специальным образованием, выпускниками кафедр народных инструментов и оркестрового дирижирования. Это уже не те одиночки-исполнители из числа оркестровых музыкантов, знающих элементарные дирижерские схемы, а обученные дирижеры-профессионалы, которые способны обеспечить не только хорошее тактирование, но и художественно-образное исполнение оркестрового произведения.

Из рядов так называемых «народников» вышли такие выдающиеся дирижеры как В. Федосеев, А. Лазарев, Н. Калинин, В. Некрасов. Вклад их в развитие русского народного оркестра огромен. Но многие ли дирижеры-симфонисты стремятся занять пост руководителя русского народного оркестра? Исключением, пожалуй, является лишь нынешний художественный руководитель оркестра им. В. В. Андреева – Д. Хохлов. Prestижно ли заниматься делом, которое официально не признано, специальностью, которой как бы не существует ни в одном документе?

Кампания по вытеснению дирижирования из учебных планов в музыкальных училищах привела к смещению этой важнейшей дисциплины в разряд необязательных, что автоматически повлекло за собой снятие ряда смежных дирижерских дисциплин – инструментоведения, инструментовки и чтения оркестровых партитур. Игнорируется понятие того, что именно дирижирование является системообразующей дисциплиной в процессе формирования музыканта-исполнителя.

Странно, но по непонятным причинам в УМО сформировалась точка зрения на дирижирование ОРНИ, как на ущербное, прикладное, рутинное ремесло, которым может заниматься любой музыкант оркестра, как, к примеру, старшина в каком-нибудь гарнизонном военном оркестре.

Именно такая позиция заставила автора взяться за перо и защитить русский народный оркестр, его историю, доказать, что без настоящего дирижера не может быть хорошего оркестра и рассказать, как из года в год на кафедре происходит обучение дирижеров – важно будущих руководителей ОРНИ – и каких успехов можно достичь на этом поприще.

Если постараться отойти от шаблона и попытаться рассказать о кафедре, о ее истории зарождения и становления, то к удивлению выяснится, что в перечне дирижерских специализаций дирижера оркестра русских народных инструментов (по крайней мере, на бумаге) как бы и нет. Нет и ОРНИ, как полагают чиновники из УМО. А раз нет оркестров, то не нужны и дирижеры. Забавно...? Но еще удивительнее будет узнать, что в перечне дирижерских специализаций, рядом с оперно-симфоническим и хоровым дирижированием, обнаружится «дирижер народного хора»! Ясно, что все тут же «побегут» на концерт народного хора и тщетно будут искать стоящего перед ним дирижера. А он, оказывается, есть, но только виртуально, на бумаге. Правда, побыв недолго в «избранных», дирижер народного хора в следующем государственном стандарте стыдливо исчезнет. Зато в другом стандарте – НХТ (народно-художественное творчество), этажом ниже, появится полупризнание права на существование дирижирования ОРНИ, но с унижительным изъятием слова «дирижер», заменив его громким титулом «художественный руководитель». О том, что это разные ипостаси – никому и в голову не пришло. А если вдуматься серьезно, то первое что бросается в глаза – как легко по незнанию или просто нелюбви и неприятию перечеркивается история. Будто не было ни триумфального шествия по Европе и Америке В. Андреева с его великолепным оркестром, ни блестящей когорты его сподвижников – Н. Фомина, Ф. Нимана, В. Насонова, П. Каркина, Н. Привалова и многих других выдающихся музыкантов, стоявших у истоков зарождения чуда – русского народного оркестра. Именно так восторженно отзывались об оркестре В. Андреева Ф. Шаляпин и П. Чайковский.

Напомним, что было это еще в конце XIX – начале XX века. И как бы кому-нибудь ни хотелось принизить это явление, история ОРНИ говорит об обратном. Она совсем не простая и трудная, так как до В. В. Андреева, являющегося основателем первого Великорусского оркестра, действительно подобных оркестров не существовало. Более того, и самих инструментов, в том виде в каком мы привыкли их видеть и слышать, также не было, так как указом царя Алексея Михайловича в 1658 году они были преданы анафеме и уничтожены...(тут невольно напрашивается мысль – может быть, государево проклятие висит над нами до сих пор?!).

Но и Андреев, при всей грандиозности своих замыслов не смог решить проблемы профессиональной подготовки музыкантов, не говоря уже о дирижировании. Консерватория народников на дух не переносила,

а стройной системы начальной и средней ступени обучения в России еще не было. Любительские кружки и ансамбли, создаваемые Андреевым, главным образом в солдатских казармах, были слабы, музыкальной грамотой не владели. По сути, путь, пройденный ОРНИ от Андреева до наших дней, можно условно разделить на два периода: первый период характеризуется в значительной мере любительством, и только со второй половины XX века, с момента открытия дверей в ВУЗы можно говорить о систематической профессиональной подготовке инструменталистов и дирижеров народного оркестра. Первый набор на кафедру народных инструментов в нашем вузе состоялся в 1959 году, кстати сказать, на год раньше консерватории. Тут самое время отдать должное и низкий поклон основателям кафедры – Н. М. Селицкому, И. С. Дмитренко и Н. М. Шахматову.

Сейчас трудно судить об уровне подготовки студентов в первые годы существования кафедры, так же, как невозможно было определить, какую же специальность получали первые выпускники под расплывчатой формулировкой «клубный работник высшей квалификации» со специализацией – «руководитель самодеятельного оркестра»!

Если первый набор был скромным (не более 7-8 человек), то в 70-е годы наборы на отделение зашкаливали за 100 человек! Можно только предположить каков был уровень и качество подготовки, если принять во внимание, что процесс формирования кафедры, ее состава, учебного плана, профессиональной ориентации еще не был завершен. Следует только напомнить, что профилирующей дисциплиной и ведущей специальностью все же было дирижирование. За годы становления кафедра претерпела целую гамму преобразований. Названия кафедры менялись в зависимости от задач, которые стояли перед ней в тот период. Поразному назывались и специальности со специализациями. И только в начале 90-х годов, когда в трудных муках произошло разделение на две самостоятельные кафедры со своими специальностями и специализациями, произошел поворот в сторону профессиональной подготовки дирижеров. Впервые появилась возможность подготовки нового специалиста на фундаментальной основе, на примерах мировой классической музыки таких композиторов, как Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков, Мусоргский, Бородин, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Брамс, Шостакович, Прокофьев. При этом, большое внимание стало уделяться музыке, написанной композиторами-народниками – Фоминым, Андреевым, Будашкиным, Городовской, Бояшовым, Зарицким, Кравченко, Гридиным, Цыганковым. Заметный вклад внесли в развитие народно-оркестрового искусства корифеи нашей кафедры, композиторы, профессора: Шахматов, Цветков, Биберган.

Изменилась и формула приема: отдельно – 10 человек на кафедру народных инструментов и 5 человек на кафедру оркестрового дирижиро-

вания. После долгих согласований было найдено единственно правильное решение: организовать совместное обучение студентов обеих кафедр, дополняя друг друга и обогащая знаниями – дирижеров инструментальной подготовкой, а инструменталистов – дирижерскими дисциплинами (дирижирование, инструментовка, чтение оркестровых партитур). Главным объединяющим звеном является оркестр, где студенты обеих кафедр проходят великолепную практику оркестровой игры и дирижирования.

Творческий потенциал кафедры позволяет решать самые сложные задачи, как практические, так и учебно-методического плана. На кафедре работают 4 профессора, 5 доцентов, 3 старших преподавателя. Многие из них обладают почетными званиями и учеными степенями. Как, безусловно, творческую удачу следует рассматривать приход на кафедру таких талантливых дирижеров и педагогов, как заслуженный артист России, кандидат искусствоведения В. А. Альтшулер, главный дирижер оперного театра Владикавказа С. И. Бекирова, опытный педагог и дирижер М. М. Измайлов, успешно совмещающий с педагогикой пост Арт-директора Лондонской фирмы Parker.

Особо хочется отметить успешную карьеру выпускника кафедры Андрея Алексея, работающего главным дирижером Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии и отмеченного почетным званием «Заслуженный артист России».

В разные периоды на кафедре длительное время преподавали такие великолепные музыканты, как выдающийся дирижер и педагог, народный артист России, почетный доктор ряда университетов мира И. А. Мусин. Его школу в консерватории успешно прошли многие преподаватели кафедры, а именно: народный артист Украины И. Блажков, главный дирижер оркестра им. В. Андреева, заслуженный деятель искусств РФ Г. Донях, заслуженный деятель искусств РФ М. Эпштейн, ведущие симфонические дирижеры страны, заслуженный деятель искусств РФ, лауреат государственной премии В. Рылов, заслуженный артист РФ В. Калентьев, заслуженный артист РФ Л. Корчмар, народный артист РФ С. Горковенко, а также недавно безвременно ушедший от нас, один из ярчайших композиторов И. Цветков. Можно без ложной скромности сказать, что наша кафедра занимает лидирующее положение в системе подготовки дирижеров РНО в стране, и, видимо, не случайно выпускники московских вузов едут доучиваться и получать вторую дирижерскую профессию именно в Петербурге, в нашем Университете.

Показателем положительной деятельности оркестрового отделения является и то, что в результате правильно выбранной стратегии на основе фундамента, заложенного прежней кафедрой народных инструментов, появились новые отпочковавшиеся специальности: в 1971 году кафедра русского народного хорового пения, а в начале 80-х годов эстрадно-

джазовая кафедра, которая, в свою очередь, дала толчок к появлению самостоятельной кафедры эстрадного искусства.

О результате успешной работы кафедры говорят достижения студентов и выпускников кафедры на различных форумах в качестве дирижеров и педагогов. Достоинно показали себя участвуя в международных и российских конкурсах дирижеров студенты А. Алексеев, Е. Ревягина, О. Георгиевская, Г. Хинский, И. Русанова, Н. Ланина, А. Панфиленко, Д. Антонов.

Значительных успехов достигли на этих конкурсах ученики наших выпускников-аспирантов Е. Китовой (Улан-Удэ), В. Тереховой (Казань), Т. Щедриной (Челябинск). Ряд дирижеров успешно работают по специальности за рубежом: А. Красносельский (Израиль), А. Черняк и О. Трибунский (США), А. Дайнеко (Швейцария) и многие студенты-иностранцы из Словакии, Монголии, Кореи, Китая и из ряда африканских стран, которые учились на кафедре в прошлые годы.

Выпускники и студенты кафедры А. Алексеев, Ю. Петухова, Е. Мареш, Р. Форкин, А. Панфиленко, А. Михайлова и О. Пурхалева стали лауреатами премий, обладателями грантов на конкурсе правительства Санкт-Петербурга «Музы Петербурга» в номинации «Дирижер РНО». Кафедра вправе гордиться своими бывшими воспитанниками, ныне успешно работающими на других кафедрах СПбГУКИ, такими, как профессор А. Сукало, А. Марков, В. Лелеко, А. Хачатурян, А. Никитенко.

Вплоть до середины 80-х годов на кафедре существовала ассистентура-стажировка на дневном и заочном отделениях, за годы учебы в которой повысили свои знания около 40 человек. Все они с благодарностью вспоминают дни учебы в институте, разумно распорядились полученными знаниями и сделали профессиональную карьеру. Думается, одной из первых задач сегодня является возвращение этой самой полезной и эффективной формы повышения квалификации.

Замена ассистентуры-стажировки аспирантурой привела к подмене умения дирижировать *рассуждениями* о том, как надо дирижировать. По-видимому, любительство, в котором долгое время пребывало народно-оркестровое дело, породило снисходительное отношение к русскому народному оркестру и, особенно, к дирижированию. Оно сквозит в коридорах министерства и сегодня. Примером тому может служить долгая тяжба между Университетом и УМО. Интрига, затеянная, в свое время по нашей инициативе заключалась в том, чтобы изменить отношение министерства к дирижированию ОРНИ, восстановить справедливость и заставить УМО признать ошибку, допущенную при составлении государственного стандарта, где при перечислении дирижерских специализаций были пропущены две специализации – «дирижер русского народного оркестра» и «дирижер духового оркестра».

Переписка, затеянная с чиновниками, достойна особого упоминания, где из Питера летели депеши за подписью самых авторитетных музыкантов города, а ответ, вложенный в уста г-на Саямова, гласил одно: оркестров профессиональных нет, следовательно, и дирижеры не нужны! (Вот он где, государев гнев! Аж через полтыщи лет рычит!)

Правда, в последнее время в стандарте появились проблески, допускающие возможность отдельным студентам-инструменталистам после 4 семестра продолжить занятия дирижированием и получить дополнительную квалификацию «дирижер ОРНИ». Дополнительно, а значит урезанно, неполноценно, не говоря уже о равноправии с другими специализациями. Похоже, что двойной стандарт стал давно привычной московской нормой.

Педагогические заметки об эффективности занятий в классе дирижирования

Дирижерское искусство справедливо принято считать наиболее сложным видом музыкально-исполнительской деятельности. Дирижировать можно по-разному: например, «про себя», с помощью внутреннего слуха, манипулируя руками перед воображаемым оркестром. Или, придя в оркестр, дирижер может откровенно заявить: «Ребята, вы это произведение играли много раз, хорошо знаете, я же с вашей интерпретацией не знаком, поэтому вы играйте смелее, а я не буду вам мешать, я буду дирижировать «за вами». Эти примеры – суррогат, иллюзия, подлинным дирижерским искусством они не являются. Подлинное дирижерское искусство начинается там, где осуществляется непосредственное *воздействие* на коллектив исполнителей. В любом учебном заведении, где обучают дирижерскому искусству, не может быть другой более важной цели, чем **научить молодых дирижеров воздействию на оркестровый коллектив, проявляя свою исполнительскую волю.**

Термин «воздействие» является ключевым в современной теории дирижерского искусства. Это слово вошло в дирижерскую педагогику в конце 20-го века, благодаря петербургской школе во главе с И. А. Мусиным. Этому великому педагогу мы благодарны за тщательно разработанную технику дирижирования, за ценнейшие рекомендации по домашней работе дирижера и работе с оркестром. Несколько в тени, а практически, «за закрытыми дверями» остается тема содержания и методики проведения классных индивидуальных занятий. Многие выдающиеся дирижеры писали о том, как надо изучать партитуру, как дирижировать тем или иным произведением, но о том, как надо вести занятия в классе дирижирования, написано очень мало.

Прежде, чем выработать программу и методику проведения классных занятий, педагог и ученик должны хорошо понимать цель и возможности такой формы обучения. **Генеральная цель занятий в классе дирижирования – подготовка дирижера к работе с оркестром.** Именно с этой целью, еще в начале XX века и были придуманы занятия в классе с двумя пианистами. Сначала так занимались на композиторских отделениях в Петербургской и Московской консерваториях, а затем и на специальных дирижерских отделениях. Композиторам и будущим дирижерам, не имеющим элементарного навыка работы руками, нужно было иметь большую смелость, чтобы выйти к оркестру и организовать достойное исполнение своего, довольно сложного произведения. Необходима была мануальная дирижерская техника. Следует, однако, заметить, что форма занятий дирижерским искусством в классе с двумя пианистами, в учеб-

ных заведениях официально существует только в России. На Западе, например в США, скептически относятся к подобным занятиям, справедливо считая, что научиться дирижировать оркестром можно, лишь работая с ним. Там начальный процесс обучения дирижерской мануальной технике осуществляется сразу на оркестре, беспощадным методом «проб и ошибок». Подобным образом обучался, например, известный современный дирижер Игнат Солженицын в классе немецкого педагога Мюллера, преподающего дирижерское искусство в США¹.

У многих российских известных дирижеров и педагогов также бытует мнение, что в классе научиться дирижерскому искусству нельзя, что для этого нужен оркестр. Основанием для таких заявлений являются многочисленные примеры в учебных заведениях. Начинающий дирижер, впервые оказавшись за дирижерским пультом перед оркестром, часто попадает в затруднительное положение, так как «классная мануальная техника» не действует, или действует неэффективно. С таким дирижером оркестр играет неритмично, несбалансированно, с невыразительной динамикой, не обращая особого внимания на дирижера. Хочется спросить у такого молодого дирижера: «А чем вы занимались в классе дирижирования?» Среди чрезвычайно любопытных ответов на этот вопрос, часто можно услышать следующее: «Я дирижировал двумя пианистами, мы прошли произведение один или два раза от начала и до конца, ... пианисты играли хорошо, ... у педагога существенных замечаний в мой адрес не было». Напрашивается вывод: на занятиях в классе была поставлена цель научиться тактировать произведение от начала и до конца. Достаточно ли такой подготовки перед работой с оркестром? Конечно же, нет. Однако, как же следовало заниматься в классе, чему и как учиться?

Сегодня, благодаря профессору И. А. Мусину, мы имеем детально разработанную и изложенную в учебнике дирижерскую технику. При определенных условиях (наличие двух пианистов) и правильной методике проведения занятий в классе, мы можем освоить практически всю, так называемую, «*вспомогательную технику*», а именно:

- тактирование;
- показы вступлений;
- снятие звучности;
- показ фермат и пауз;
- показ динамических изменений;
- показ внутридольного ритма;
- показ темповых изменений;

¹ Данная информация получена во время встречи с известным дирижером Игнатом Солженицыным после открытой репетиции в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии, состоявшейся 10 декабря 2009 г.

– все разновидности ауфтактов.

Кроме освоения «вспомогательной техники» мы с успехом можем формировать и совершенствовать важнейшие *музыкально-исполнительские навыки*, а именно:

- ощущение формы произведения и его частей,
- культуру фразировки,
- навыки группировки тактов.

Наконец, в дирижерском классе мы можем формировать и развивать *музыкально-образное мышление, воображение*, без которого невозможно вести разговор об интерпретации произведения как при исполнении на двух фортепиано, так и в оркестровом исполнении.

И все же, основным недостатком начинающего студента-дирижера является отсутствие у него *навыка репетирования*. Это важнейшее качество дирижера необходимо формировать и совершенствовать в классе с двумя пианистами. Именно об этом часто «забывают» некоторые педагоги, полагая, что этим целесообразно заниматься только во время оркестровой дирижерской практики. Действительно, студенческий учебный оркестр бывает непредсказуем, а обстановка в оркестровом классе существенно отличается от обстановки в дирижерском классе. В связи с этим, во время работы с оркестром студенту-дирижеру приходится мгновенно принимать неожиданные, незапланированные в классе решения. Но речь не об этом. В классе имеется хорошая возможность формировать *базовые навыки репетирования*. Эти необходимые, ценнейшие навыки опираются на коммуникативность дирижера, на его способность к культурному общению и непосредственному, эмоционально-волевому воздействию на живых исполнителей, с целью заразить их своим художественно-исполнительским замыслом. Даже если педагог (в соответствии с его методикой классного обучения) требует от студента-дирижера управления только воображаемым оркестром, то это можно с двойной пользой делать в непосредственном эмоциональном контакте с пианистами. Есть педагоги, которые требуют от студентов дирижирования воображаемым оркестром вне контакта с пианистами, притом требуют, чтобы дирижер смотрел, поворачивал корпус в ту сторону, где должны находиться воображаемые оркестровые музыканты симфонического оркестра! Такое требование педагога вызывает удивление... Оно нецелесообразно! Такое требование еще как-то можно понять, когда в классе идет работа с партитурой, предназначенной для дирижерской практики в учебном русском народном оркестре. Но, работая с партитурой, например, симфонии Л. Бетховена, не столь важно, куда мы показываем вступление виолончелям, прямо или направо (это участь регулировщика на перекрестке), а важно то, какие чувства, ощущения, эмоции мы испытываем при этом. У пианистов дирижерского класса также есть воображение, и они могут представлять себя в тот или иной момент на месте скрипачей, трубачей, домристов, баянистов, литавристов, флейти-

стов и др. Очень важно любому дирижеру иногда «отрывать глаза» от вообразяемого оркестра и партитуры, чтобы посмотреть в глаза благодарному исполнителю. Игра любого оркестрового музыканта, при непосредственном зрительном и эмоционально-волевом воздействии на них дирижера, отличается, как правило, большей выразительностью и старанием. Понятно, что для такой работы в классе требуется соответствующая домашняя подготовка студента, а также готовность пианистов и педагога к такой работе. Базовые навыки репетирования формируются и совершенствуются на протяжении большого периода времени. Процесс этот требует большого терпения, психических и физических затрат всего классного коллектива. Результатом подобных занятий будет более эффективная, уверенная работа студента-дирижера с оркестром.

А чему же трудно научиться в классе дирижирования с двумя пианистами? Как показывает педагогическая практика, прежде всего плохо воспитывается *двигательно-штриховая культура*, из-за единственного, ударного способа звукоизвлечения на фортепиано. Трудно научиться с помощью фортепиано *«певучести» движений, «ощущению массы звука в руке»*. К сожалению, это важнейшие элементы дирижерской техники, которые эффективно формируются и развиваются только при постоянной работе с оркестром. Однако, в классе необходимо к этому стремиться, используя воображение и имеющийся у учащегося опыт игры в оркестре.

К серьезным недостаткам классных занятий следует отнести невозможность полноценного формирования и развития *дирижерского (партитурного и тембрального) слуха*. Может быть, именно по этой причине многие педагоги на Западе скептически относятся к классным занятиям? И все-таки, тот большой объем мануальной дирижерской техники, которую можно в основном освоить в классе дирижирования, требует уважительного отношения к этим занятиям.

Итак, если генеральной целью занятий в классе дирижирования является подготовка к работе с оркестром, то теоретически основное содержание занятий может быть следующим:

1. формирование и развитие определенных двигательных ощущений, мышечного чувства в процессе работы над элементами мануальной дирижерской техники;
2. формирование и развитие связи музыкально-слуховых представлений и мышечного чувства;
3. формирование и развитие эмоционально-волевых навыков воздействия на пианистов, как базовой основы работы с оркестром.

Предложенный перечень далеко не исчерпывает всего возможного содержания занятий в классе дирижирования, но может быть теоретической основой для формирования эффективной программы обучения. Репертуар в данном случае не имеет решающего значения и зависит от уровня и пристрастия педагога.

О роли педагога

В настоящее время существует множество методик преподавания оркестрового дирижирования в учебных заведениях. Это связано как с различным пониманием природы дирижерского искусства у педагогов, так и с конкретными целями и задачами обучения в том или ином учебном заведении. Однако, во всех случаях велика роль педагога. Эффективность занятий иногда целиком зависит от его методики, его опыта и педагогических способностей. В дирижерской педагогике можно выделить два основных исторически сложившихся метода проведения занятий в классе дирижирования: *практический* и *теоретический*. Оба метода имеют свои плюсы и минусы. *Практический метод* основан на подражании, на дирижерско-исполнительских традициях и личном опыте преподавателя. Здесь часто предлагаются ученику готовые, проверенные рецепты, вплоть до конкретных жестов и двигательных приемов. Глядя на таких учеников, мы иногда можем легко определить фамилию его педагога. Другой, *теоретический метод* опирается, прежде всего, на природу дирижерского искусства, где индивидуальные способности ученика имеют решающее значение. Здесь меньше используется готовых рецептов, жестов и двигательных приемов. Дирижер при этом может каждый раз дирижировать иначе, руководствуясь своими слуховыми представлениями в тот или иной момент. Ученики такого педагога, как правило, отличаются индивидуальностью.

Оба упомянутых метода обучения могут дать блестящие результаты. Однако, недостатком *практического метода* обучения, основанного на подражании, является то, что ученик не утруждает себя в анализе причин применения данного приема в конкретном произведении, а педагог, со своей стороны, считает излишним тратить время на объяснение причин применения предлагаемого способа дирижирования. Здесь опасность заключается в том, что ученик, оказавшись без помощи педагога, не сумеет найти убедительное решение. С другой стороны, недостатком *теоретического метода* является то, что качество индивидуальных способностей начинающего дирижера не всегда гарантирует применение убедительного дирижерского жеста. Чтобы избежать ошибок, потребуется определенное время для приобретения соответствующего индивидуального опыта. Но если сразу, с помощью педагога понять природу своей ошибки, то есть шанс в следующий раз ее не допускать.

Правильная методика занятий в классе дирижирования возможна при *взаимодействии* этих двух направлений. Индивидуальный творческий поиск должен опираться не только на закономерности данного искусства. Педагог же должен меньше показывать готовые решения, а больше подсказывать, как их найти. Учиться методом копирования все равно, что ловить рыбу в мутной воде: можно быстро поймать случайно, но не-

известно, поймаешь ли в следующий раз. Гораздо лучше воду очистить, чтобы ловить наверняка и быстрее. Чистая вода – это свои собственные ощущения и представления; мутная вода – чужие ощущения. Недаром говорят: «чужая душа – потемки». Так и дирижирование становится «темным делом».

Однако умение подражать другому дирижеру – признак одаренности, наличия определенных дирижерских способностей. И. А. Мусин, в период своего обучения в классе дирижирования у Н. А. Малько, умел делать это блестяще. Узнав об этом, мэтр частенько просил своего ученика изобразить какого-либо дирижера и безошибочно узнавал их ². Не случайно И. А. Мусин стал выдающимся педагогом. Плохо, когда метод подражания применяется как единственный, превращаясь, в так называемое, «натаскивание». В этом случае ученик приобретает жест, минуя побудительные механизмы, не опираясь на те ощущения, которые способствовали отбору наиболее эффективных двигательных приемов. Но самое плохое здесь то, что таким образом не воспитывается проявление воли! Следует всегда помнить, что ни одно техническое средство дирижера само по себе не обладает универсальным свойством воздействия на оркестр.

О роли пианистов

Из всех музыкальных профессий, существующих в настоящее время, профессия пианиста в классе дирижирования – довольно редкая. Пианистов с такой квалификацией сегодня не готовит ни одно учебное заведение. Одного лишь умения хорошо играть на фортепиано здесь явно недостаточно. Такому пианисту необходимо обладать особым вниманием, терпением и готовностью подчиняться исполнительской воле дирижера. Пианисту в классе дирижирования необходимо познакомиться с инструментровкой оркестрового произведения, хорошо представлять себе характер звучания инструментов и стремиться, по мере возможности, к отображению оркестрового звучания. С этой целью иногда приходится редактировать нотный текст переложения для фортепиано. Известно, что многие авторы существующих переложений классической симфонической музыки стремились по возможности не исказить нотный текст партитуры, но при этом они почему-то забывали о том, что звук на фортепиано после удара молоточка по струнам затухает. Именно «добросовестное» перенесение партитурной записи в фортепианное переложение, например, длинных нот у смычковых или духовых инструментов, исполняемых *crescendo*, и является серьезным искажением оркестрового звучания. Например, в партитуре написано:

Violini: Corni:

² Мусин И. А. Уроки жизни. СПб., 1995.

$pp \triangleleft f$
 $p \triangleleft ff$

Если сыграть эту нотную запись на фортепиано, то мы услышим следующее:

$pp \triangleright f$
 $p \triangleright ff$

Здесь необходима специальная редакция нотного текста, которая позволит пианисту выполнить *crescendo* и точнее отобразить оркестровое звучание. Нотный текст переложения может выглядеть следующим образом:

$pp \triangleleft f$ $p \triangleleft ff$

Часто в переложении оркестровой музыки не написано, что ноты в оркестре исполняются струнными инструментами приемом *pizzicato*, то есть сухо и коротко. Вместо этого, пианисты играют фортепианную музыку, так, как учили в консерватории, да и, к тому же, злоупотребляя педалью.

Пианиста в дирижерском классе было бы правильнее называть «иллюстратором», а не «концертмейстером», как их называют в нашей бюрократической системе. Часто приходится слышать из уст педагогов и студентов, что в классе дирижеры «дирижируют под рояль». Нелепое выражение! Сказать такое может тот, кто вообще, по жизни, часто любит повторять распространенные выражения, не задумываясь о смысле сказанного, или тот, кто не понимает сути дирижерского искусства. Такие выражения, как «дирижирование под оркестр» и «дирижирование под рояль» противоречат сути подлинного процесса дирижирования. К великому сожалению, подобное дирижирование, в прямом смысле этих выражений, приходится часто видеть в учебных заведениях и не только. И виноватыми здесь являются не только педагоги, но и пианисты дирижерских классов. Как показывает практика, не каждый пианист способен играть «по руке» дирижера, подчиняясь чужой исполнительской воле. И это понятно – игра любого хорошего музыканта всегда отличается индивидуальностью. Пианист, повторяющий чужую интерпретацию произведения, становится малоинтересным для слушателей. Но именно такие пианисты приносят большую пользу в классе дирижирования! Однако, это вовсе не означает, что играть надо плохо, если начинающий дирижер плохо дирижирует. Просто не надо проявлять неуместную инициативу во время дирижирования. Наоборот, после остановки можно, и даже необходимо предложить свой вариант исполнительской интерпретации произведения. Вместо этого хорошие пианисты-интерпретаторы «подкладывают большую свинью», конечно же, из самых благородных побуждений. Результатом подобных занятий под рояль является беспомощность молодых дирижеров при выходе к оркестру во время дирижерской практики. Студентам-дирижерам на отделениях народных инструментов приходится иметь дело не с высокопрофессиональными музыкантами, а часто с малоопытными исполнителями, еще не научившимися свободно играть по руке дирижера. При таких условиях иногда случается просто катастрофа. Привычка плохо контактировать с пианистами, не оказывая на них волевого воздействия в дирижерском классе, многократно усугубляется в классе оркестровом. Вот поэтому бесценную помощь здесь оказывают пианисты-иллюстраторы, играя строго, во что бы то ни стало, по руке дирижера. Да, возможно придется многократно повторять одно и то же место, но такова профессия пианиста дирижерского класса. Гораздо важнее то, что полноценно начнет работать студент-дирижер, привыкая к тому, что без его дирижерской воли ничего звучать не будет.

Профессиональные требования к пианисту-иллюстратору в классе дирижирования можно кратко сформулировать следующим образом:

1. Играть строго по руке дирижера, требуя от него удобного и понятного по характеру жеста.

2. Знать инструментовку произведения, хорошо представлять себе характер иллюстрируемых инструментов.

3. Быть готовым к специальному редактированию штрихов в нотном тексте переложения для фортепиано.

4. Для эффективности занятий в классе дирижирования необходимо наличие двух пианистов. Работа с одним пианистом имеет смысл лишь на самом начальном этапе обучения.

Несколько полезных советов начинающему преподавателю

1. *Если:* работая с учебным оркестром, дирижер не обращается во время показа вступлений к музыкантам оркестра и не отрывает глаз от партитуры...

Совет: предложите ему во время урока в классе управлять игрой пианистов, обращаясь непосредственно к ним, а не дирижировать воображаемым оркестром.

2. *Если:* у студента-дирижера наблюдается неритмичное тактирование...

Совет: предложите ему опираться во время дирижирования не на мелодические голоса, а на более мелкие длительности. Если их нет в партитуре, то, используя воображение и внутренний слух, их необходимо придумать.

3. *Если:* ученик дергает доли такта во время дирижирования музыкой кантиленного характера...

Совет: предложите ему не обращать внимания на ударный характер звучания фортепиано, а яснее представлять себе характер и приемы звукоизвлечения оркестровых инструментов, исполняющих кантилену.

4. *Если:* у ученика плохо развиваются волевые качества...

Совет: потребуйте от пианистов игры строго по руке дирижера, так как ученик должен слышать результат своей работы. При таких условиях у него есть шанс чему-либо научиться в классе дирижирования.

5. *Если:* студент пришел на урок, не зная партитуры, с явными намерениями поддирижировать «с листа», управляя двумя пианистами...

Совет: если это в первый раз, вежливо отправьте его из класса!

**Н. И. Привалов – создатель и руководитель
любительских оркестров и ансамблей
народных инструментов**

Деятельность Николая Ивановича Привалова (1868-1928) – музыканта-этнографа, инструментоведа, ближайшего сподвижника В. В. Андреева, создателя крупнейшего в Петербурге любительского Великоорусского оркестра, на протяжении многолетней творческой жизни руководителя различных ансамблей и оркестров, дает совершенно необыкновенный материал для исследователей и историков музыкальной культуры России. Глубокие инструментоведческие и этнографические знания позволяли ему осуществлять творческие идеи, создавая коллективы, имеющие своеобразное творческое лицо. Главным его «детищем» был Великоорусский оркестр, созданный им в Петербурге, во главе которого он стоял на протяжении 18 лет – с 1896 по 1914 гг. Великоорусский оркестр под управлением Н. И. Привалова был известным музыкальным коллективом, его концерты проходили с большим успехом в знаменитых концертных залах столицы. Его репертуар и концертные программы существенно отличались от концертных программ других оркестров. Н. И. Привалову удалось еще в период зарождения Великоорусского оркестра продемонстрировать свое особое видение развития народно-инструментального жанра, что ярко проявилось как в инструментальном составе, так и в репертуарной политике.

История дореволюционных оркестров народных инструментов (тогда их называли «великорусскими») рассматривается в литературе только через призму деятельности оркестра, которым руководил В. В. Андреев, что на наш взгляд, не совсем верно. Уже только изучение истории деятельности оркестра, которым на протяжении восемнадцати лет руководил Н. И. Привалов, дает нам более разностороннюю картину развития дореволюционных оркестров народных инструментов, подтверждая нашу идею, что развитие оркестрового жанра шло в разных направлениях и было многоплановым. Заметим, что только в Петербурге в те годы активно участвовали в культурной жизни города Великоорусские оркестры. Помимо «приваловского» были оркестры И. И. Волгина, В. Е. Савинского, Е. Р. фон Левена, П. О. Савельева, В. Н. Маркузе, К. Ф. Бреннера, В. В. Абаза и другие. В них так же шли эксперименты, как с инструментальным составом, так и по репертуару. Но в этом ряду дореволюционных оркестров, оркестр Н. Привалова занимает совершенно особое, ведущее место. Его руководитель прошел путь от организатора балалаеч-

ного кружка до дирижера самого крупного и популярного в Петербурге любительского оркестра. Его многочисленные концертные выступления широко освещались в дореволюционной прессе. Но, кроме прессы тех лет, другой информации об этом уникальном коллективе опубликовано не было. В свое время некоторые сведения о нем были приведены в диссертации автора статьи³. Но формат диссертации не позволял разносторонне представить историю этого коллектива. На основе информации из газет того времени, архивных документов, писем, концертных программ и других документов мы сделаем попытку воссоздать историю Великорусского оркестра под управлением Н. И. Привалова, насыщенную интересными фактами и музыкальными событиями, помогающими более полно представить историческую картину становления жанра оркестра русских народных инструментов в первые десятилетия его создания и показать роль Н. И. Привалова в этом процессе. В нашей же статье мы упомянем и другие коллективы, с которыми работал Н. И. Привалов.

Достижения Н. И. Привалова на музыкальном поприще значительны. Но систематического музыкального образования он не получил. Обратимся к документам, которые проливают свет на события детства и юности, и помогают понять, как развивался музыкальный талант Н. И. Привалова, что повлияло на его взгляды в выборе направления в руководстве им музыкальными коллективами.

Интерес к искусству проявился у Николая необыкновенно рано. Уже в девять лет он увлекался театром и поэзией; в этом же возрасте у него открылся даже писательский дар, он с энтузиазмом посещал занятия хора реального училища, которым руководил известный хоровой дирижер и педагог-методист Николай Петрович Брянский (1838-1894). Но мощный толчок к занятию музыкой дал концерт капеллы Д. А. Агренева-Славянского на Московской Всероссийской выставке в 1882 г. Этот концерт определил увлечение Привалова, которое стало главным в его жизни, – музыка и народное музыкальное искусство. Впоследствии Д. А. Агренов-Славянский и Привалов сохраняли теснейшую дружбу до самой смерти Славянского. Сын и дочь Славянского Маргарита и Дмитрий поддерживали творческие взаимоотношения с Приваловым долгие годы.

С 15-16 лет он начинает учиться игре на фортепиано, затем оставляет фортепиано, и новым его увлечением становится случайно приобретенная цитра. Затем отдает всего себя идеи создания в училище струнного ученического оркестра, становится во главе, дирижирует им и пишет аранжировки. Увлеченность музыкальными занятиями и метания от одного к другому, как он сам объясняет, была связана с тем, что родная

³ Акулович В. И. Культурно-просветительная деятельность создателей и руководителей первых оркестров русских народных инструментов. – Л., 1983.

среда не была компетентной в музыке, а среди знакомых не нашлось никого из музыкантов, могущих дать дельный совет⁴.

Затем у него появляется мечта стать певцом, он берет уроки пения у Е. А. Рубцовой, выступает в домашних вечерах и спектаклях, поет оперные арии соло и в дуэтах. Но надорвал голосовые связки и мечту о пении пришлось оставить. Одновременно он много сил и времени отдает театру, устраивает любительские театральные спектакли, играет в них сам, и все для них организывает. В подготовку спектакля вовлекались все близкие, причем отец и домашние помогали делать декорации, сцену, парики и т. д. Театру он отдает все свои силы и занимается им до конца 90-х гг. Венцом его увлечения театром стала организация Драматической студии на Путиловском заводе, которая затем расширилась до Музыкально-драматического клуба. И в дальнейшем переросла в создание Путиловского рабочего театра, который потом работал многие десятилетия, имея славную историю старейшего в стране рабочего театра, забывая о Привалове, который заложил традиции рабочих театральные спектаклей на знаменитом Путиловском заводе.

Его разносторонние интересы в молодости были реализованы в зрелые годы в разных творческих проектах. Так, юношеское увлечение Привалова театром привело в дальнейшем к постоянному сотрудничеству с театральными заведениями, он пишет музыку к многочисленным спектаклям. Глубокое знание театра дало толчок к проявлению несомненного его режиссерского дара. Его писательская одаренность позволила ему писать пьесы из народной жизни, стать автором либретто своей оперы «На Волге».

Интерес к гуслим и цитре он пронес через всю жизнь. Они стали частью его творческих достижений. Хоровое пение, вокальная музыка, русская песня – еще одна грань его творчества. Юношеские опыты с дирижированием в училищном оркестре помогли в постановках оперных спектаклей и дирижировании своих произведений в народном и симфоническом оркестре. На самом деле, его метания от одного к другому виду музыкальной деятельности, суть природы этого известного музыкального деятеля дореволюционной России, дилетанта во многих областях творческой деятельности, но дилетанта очень и очень талантливого. Эта многогранность таланта Привалова, его увлеченность и знания разных видов искусства дает понимание его творческой направленности в руководстве созданного им оркестра.

Знакомство с В. В. Андреевым произошло на одном из концертов, где Привалов с А. К. Грюнертом играли на цитрах, затем Привалов услышал балалаечный кружок, и пришло увлечение, которое стало главным делом

⁴ РНБ, отдел рукописей, ф. 615, оп. 1, № 1. Н. И. Привалов. Биографические сведения.

его жизни. Весной 1896 г. он берет уроки игры на балалайке у В. В. Андреева. А с осени 1896 года участвует в его Великоорусском оркестре в качестве исполнителя на гусях-псалтырь, которые были изготовлены в мастерской В. В. Андреева⁵.

В 1896 г., к этому времени уже выпускник Горного института, инженер Привалов переводит свой драматический кружок на Путиловском заводе на балалаечный. Первые шаги по созданию ансамбля у Привалова были подражательны его учителю, но уже на первом этапе проявляется его яркая индивидуальность. Материалы архива свидетельствуют: «Он начал разучивать песни – сначала подражая оркестру Андреева, а потом в нем появилось стремление к индивидуальности, к созданию собственного репертуара, переложений (хороший вальс написал один из участников оркестра)»⁶.

И вот, важный для ансамбля день – 6 марта 1896 г. состоялось первое выступление кружка балалаечников Н. И. Привалова. Одно из первых упоминаний об ансамбле в прессе гласит: «В Петербурге образовался новый кружок балалаечников и... балалаечниц. Основателем этого кружка, который почти исключительно состоит из учащейся молодежи, является инженер Н. И. Привалов»⁷. И далее, после констатации факта появления ансамбля, в газетах появляются рецензии об особенностях его звучания: «Особенно нам понравилось исполнение народной песни «Как у наших у ворот»: основной мотив ведется *pizzicato* с аккомпанементом прочих балалаек – это ново и очень красиво»⁸. Материалы из газет дают нам информацию о том, какие пьесы игрались тогда в ансамбле, что из репертуара пользовалось большим успехом. Из рецензии о благотворительном концерте 26 октября 1897 г. узнаем, что кружок любителей-балалаечников под управлением инженера Привалова, состоящий из интеллигентной молодежи обоего пола, выступил первым номером и «очень стройно сыграл под управлением Привалова несколько русских песенок, из которых наибольшим успехом увенчалась «Эй, ухнем»⁹.

По подобию кружка В. В. Андреева в конце 1897 г. у Привалова в ансамбле появляются домры. Пресса отмечает стройность игры его небольшого по составу оркестра, исполнявшего русские народные песни. Уже с первых концертов Привалову удалось привлечь внимание к своему ансамблю, его приглашают к участию в совместных программах с известными исполнителями и коллективами, а у него в оркестре появляются, разысканные им, талантливые музыканты-самородки, исполнители

⁵ Это были гусли трапециевидной формы, имеющие 31 струну.

⁶ РНБ, отдел рукописей, ф. 615, оп. 1, № 1.

⁷ Столичный курьер. – 1896. – 26 сент.

⁸ Петербургский листок. – 1896. – 14 нояб.

⁹ Петербургский листок. – 1897. – 27 окт.

на уникальных старинных русских народных инструментах. В числе первых из них – гуслир А. Водовозов. Таким концертом было выступление 2 ноября 1897 г. в первом вечере журнала «Русская беседа», где выступил широко известный превосходный мужской хор Т. И. Филиппова. «Обратил на себя внимание также народный гуслир самоучка А. Водовозов, исполнивший на своем не легком для исполнения старинном струнном инструменте несколько русских народных песен; его появление представляет интерес с музыкально-этнографической точки зрения, и было приветствовано по окончании исполнения шумными рукоплесканиями. Наконец, следует упомянуть о кружке любителей игры на балалайках под управлением Привалова, сыгравшем несколько русских песен. Оригинальным представляется участие в этом кружке дамского персонала, что придает балалаечному хору уже внешний интерес»¹⁰. Заметим, что Привалов, пригласив в свой кружок женщин, в числе первых опровергал мнение о том, что музыкант оркестра – сугубо мужская профессия. В ансамбле принимали участие супруга Привалова – Екатерина Антоновна и ее подруга.

На протяжении всей творческой жизни Привалов питал особую любовь к гуслим. Тема «Привалов и гусли» – это материал отдельной статьи, но заметим, что он был новатором всего, что связано с гуслими в оркестре народных инструментов: первым предложил Андрееву ввести их в оркестр и был первым гуслиром в оркестре Андреева, активно занимался их исследованием и усовершенствованием, создал квартет гуслей звончатых, написал для них самоучитель и открыл классы, где впервые в России стали вести массовое обучение на гуслих звончатых. Все известные гуслиры тех лет в той или иной степени были связаны с Приваловым. В области развития и продвижения гусельного искусства у Привалова достижения новаторские и выдающиеся.

Именно благодаря и гуслим, в том числе, Привалову удалось достичь того своеобразного тембрового звучания, особого колорита, «народный пошиб», в своем оркестре, что многократно отмечалось в рецензиях. Это своеобразие создавали тембры разновидностей гуслей – клавишных и щипковых, и особенно, использование целого квартета гуслей звончатых во многих пьесах репертуара. Уже к самым первым выступлениям своего ансамбля он привлекает разысканного им талантливую гуслира-крестьянина А. Водовозова. А к весне 1899 г. в его оркестре появляются уже несколько разновидностей гуслей. В своих концертах он экспериментирует с гуслими, использует их как оркестровый и сольный инструмент. Так его аранжировка лихой донской песни «Ходила младешенька по борочку» исполнялась на гуслих старинного типа треугольной формы с большим кузовом, на котором «струны кишечные, а последняя, самая

¹⁰ Петербургский листок. – 1897. – 3 нояб.

длинная, обмотана металлической канителью. Инструмент имеет светлый приятный звук и очень характерен»¹¹. Кроме этого, Привалов вводит в свой оркестр и другие музыкальные инструменты, такие, как свирели, брелка, бубен, накры, расширяя и украшая звучание оркестра новыми тембрами духовых и ударных русских народных инструментов.

Появление в оркестре уникальных, редких музыкальных инструментов заставляло руководителя искать пути их использования, создавать для них репертуар и на этом пути он был новатором: должен был много сочинять, придумывать партии для этих диковинных мало изученных музыкальных инструментов. И здесь его творческая фантазия активно работает и дает хорошие результаты. Привалов делает многочисленные переложения и аранжировки для своего оригинального по составу оркестра и, как он сам пишет, в этой работе «странно и внезапно» в нем просыпается композиторский дар. В числе первых его композиторских опытов для оркестра была «Фантазия на две народные темы», где он много поработал над сольными эпизодами для брелки, свирели и гуслей. В этот период он делает аранжировку одной из самых репертуарных пьес оркестра – это «Закуковала та сива зозуля», а также, Малороссийский хор из незаконченной оперы «Назар Стодоля» (Сцена «Вечорниці») П. Нищинского (1832 -1896), Вальс Э. Вальдтейфеля и Сцену из оперы «Севильский цирюльник» Д. Россини.

Концерты кружка Привалова имеют успех и приобретают все больший размах, Великоорусский оркестр и балалайка становятся модными и пользуются популярностью у публики. Но появление в музыкальной жизни России нового жанра – оркестра русских народных инструментов вызывало у музыкальных критиков реакцию часто на одно и то же выступление диаметрально противоположную. Так об участии в I-ом общедоступном концерте общества гр. Шереметьева читаем: «Любительский кружок балалаечников под управлением Н. И. Привалова доставил истинное наслаждение слушателям»¹². И об этом же выступлении: «В программе находился и кружок балалаек. Вероятно, этот кружок был случайным элементом, потому что без него, собственно говоря, должны бы обходиться концерты, рассчитанные на серьезное искусство»¹³. Хотя, многие рецензенты, и среди них специалисты-музыканты, определили место для народно-инструментального жанра в музыкально-культурном пространстве, отмечая большое значение великорусских оркестров в пропаганде русской народной песни: «Этот маленький оркестр характерно, чисто по-русски сыграл несколько песен, звучно и музыкально переложенных на балалайки и домры. В настоящее время русская песня

¹¹ Газета неизвестна. Архив Привалова. РНБ, ф. 615, ед. хр. 1291.

¹² Мировые отголоски. – 1898. – 18 янв.

¹³ Новое время. – 1898. – 12 янв.

деятельно пропагандируется в концертах... Художественная пропаганда русской песни является вопросом серьезным и с каждым днем все более и более заинтересовывает публику, – пишет профессор Петербургской консерватории Н. Ф. Соловьев¹⁴.

Проходит еще год. Привалов продолжает свои инструментоведческие изыскания. 12 марта 1900 г. в концерте в зале Педагогического музея (Пантелеймоновская улица) в оркестре впервые звучит сибирская бандурка – инструмент, производный от гитары с мягким красивым звуком. Концерт оркестра проходит уже в двух отделениях. Привалов делает новые аранжировки – «Фантазия на мотивы оперы «Жизнь за царя» М. Глинки, Свадебный хор из оперы «Кузнец Вакула» Н. Соловьева и музыкальную картинку «В церкви» П. И. Чайковского, а также исполняются народные песни «Потеряла я колечко», «Ходила младешенька» и др. За эти годы выросло исполнительское мастерство оркестра и его руководителя, в рецензиях отмечался дирижерский талант Н. Привалова. «Для любителей этот оркестр играет положительно хорошо. Уверенность, нюансировка, русский пошиб, все это говорит в пользу исполнителей. Привалов, которого публика принимала чрезвычайно радушно, дирижировал с талантом»¹⁵. И рядом с этим: «Не было недостатка и в балалаечниках, которые выбрали однако не подходящий для себя номер «В церкви». В самом деле, едва ли возможно играть на балалайках картинку с религиозным характером»¹⁶. Обсуждение репертуара великорусского оркестра: что можно играть, а что нет, вызывали оживленную дискуссию не только в прессе, что мы видим по реакции газет, но и среди руководителей коллективов. Переложение пьесы П. Чайковского «В церкви» Н. Приваловым вызвали у него споры даже с В. В. Андреевым, который с иронией отнесся к этой пьесе и даже смеялся над Н. Приваловым. Хотя через десять лет включил пьесу «В церкви» в репертуар своего оркестра, заказал ее аранжировку Ф. А. Ниману. И на репетиции оркестра В. Андреева устроили показательное проигрывание переложений Ф. Нимана и Н. Привалова¹⁷. Этот эпизод оставил надолго в душе Н. Привалова чувство обиды, хотя пьеса П. И. Чайковского «В церкви» постоянно и многие годы исполнялась в концертах его оркестра.

Своеобразное тембровое звучание оркестра, разнообразный репертуар, качество исполнения – все это привлекало интерес к оркестру. Его выступления проходили в известных концертных залах Петербурга: Кредитного общества, Городской думы, Благородного собрания, Педагогического музея, зале Павловой, Петровского коммерческого училища,

¹⁴ Биржевые ведомости. – 1898. – 13 янв.

¹⁵ Россия. – 1900. – 14 марта.

¹⁶ Новое время. – 1900. – 1 апр.

¹⁷ Архив Привалова. РНБ, ф. 615, ед. хр. 169, документ № 49.

зале Кононова и др. Он часто приглашался для участия в благотворительных концертах. Временами они проходили буквально через день. Это были праздничные вечера у студентов Университета, Медицинской академии, Лесного и Горного институтов. «Концерт оркестра любителей, под управлением Н. И. Привалова, доставил немало приятных минут своей игрой, вызывая единодушные аплодисменты и энергичные просьбы повторения»¹⁸. Многогранная деятельность Н. Привалова привлекала внимание и не оставалась незамеченной. Уже в 1900 году, говоря об успехах оркестра В. В. Андреева, в числе ближайших соратников и учеников, руководителей собственных кружков, первым называли имя Н. И. Привалова¹⁹.

Знаменательной вехой в жизни коллектива стал сольный концерт оркестра, который прошел в зале Кредитного общества в Петербурге 4 февраля 1901 года. Со дня первого выступления прошло менее пяти лет. В этом концерте Привалов отказался от салонного репертуара, сделал аранжировки для оркестра фантазий из опер, отдавая предпочтение музыке русских композиторов и обработкам народных песен. Они-то и стали украшением концертной программы. Концерт был успешным и прошел с аншлагом. Хотя заметим, что первые композиторские опыты Н. Привалова, его фантазии из опер, исполняемые оркестром, аранжировки некоторых народных песен, несли в себе в первые годы его деятельности черты некоторой неопытности, и, естественно, в прессе появлялись и критические отзывы на его композиторские опусы. Газеты в подробностях сообщали о прошедшем выступлении оркестра: «Из русских песен, исполненных оркестром Н. И. Привалова, особого внимания заслуживают песни уральских казаков из сб. В. Ф. Железнова. Это – песни характерные, служащие прекрасными образцами творчества русского народа... В числе последних были казачьи протяжные песни «Как по морю», «Вечер ко мне» и плясовая «Посажу ль я калинушку». Гармонизация их не обнаруживает изобретательности перелазгателя, и в этом отношении осталось пожалеть, что не были выбраны номера в изящной и талантливой гармонизации Н. П. Фомина. То же замечание можно сделать и касательно гармонического фона некоторых аранжировок, например «Фантазии на темы оперы «Жизнь за царя», где гармония М. Глинки порой искажена. Лучше звучало переложение из оперы «Рогнеда» А. Серова, но зато здесь хромала инструментовка, так как дребезжащие домры ни коим образом не могут отвечать характеру духовых инструментов... Virtuозное искусство членов оркестра заслуживает полной похвалы»²⁰.

¹⁸ Санкт-Петербургские ведомости. – 1900. – 2 апр.

¹⁹ Россия. – 1900. – 18 янв.

²⁰ Петербургский листок. – 1901. – 5 февр.

Многочисленные рецензии, отклики в печати – хвалебные и критические на выступления оркестра дают повод говорить о его популярности. Обратим внимание на критические высказывания. Они относились к проблеме, активно обсуждавшейся на страницах газет (1899-1904 гг.), о возможности исполнения на народных инструментах произведений композиторов-классиков, соблюдение авторского текста при аранжировке, вопросы интерпретации и, в частности, точности темпов.

Неоднократно отмечалось, что в фантазиях из опер композиторов-классиков, часто звучавших в исполнении великорусских оркестров, искажалась гармония. Этим же грешили и фантазии из опер М. Глинки и А. Серова, написанные Н. Приваловым. Сказывались его неопытность и недостаток знаний области теории и гармонии.

Газеты того времени пишут о популярности и моде на концерты Великорусских оркестров в Петербурге. Из рецензий мы узнаем, что в репертуаре многих из них звучали произведения, написанные и Н. И. Приваловым. Вот что сообщалось о выступлениях Великорусского оркестра под руководством И. И. Волгина в зале Кредитного общества: «Почти каждый номер бисировался по три раза, особенно понравилась пьеса Н. И. Привалова «В горах»²¹. Так же как и Н. И. Привалов, руководители народных оркестров тех лет вели поиски новых тембровых звучаний и экспериментировали с инструментарием. «Биржевые ведомости» от 9 января 1901 г. в статье профессора Н. Ф. Соловьева рассказывают о необычном концерте Великорусского оркестра под управлением П. О. Савельева (основан в 1896 г.), в котором впервые прозвучал старинный русский музыкальный инструмент – гудок. Четыре его разновидности – гудок, гуда, гудило и контрабасовое гудило, были разработаны Н. П. Фоминым.

Но сам Привалов одержим новой своей идеей – поставить оперный спектакль из народной жизни силами своего Великорусского оркестра, который к концу 1901 года насчитывал 50 исполнителей. Для самого Привалова идея очень сложная, новаторская и необычная. Возросший технический уровень музыкантов оркестра способствовал тому, что его руководитель считал возможным применение своего Великорусского оркестра в качестве аккомпанемента к оперному спектаклю. Он уже два года работал над новым произведением. И уже в декабре 1901 г. в концерте была исполнена «Увертюра» из его нового сочинения. Свою оперу он назвал «На Волге» и посвятил ее княгине Марии Клавдиевне Тенишевой; а жанр определил – народные сцены. Весь музыкальный материал оперы построен на основе народных мелодий. Сюжет оперы был заимствован из сказаний о народном любимце Ермаке Тимофеевиче. Сюжет несложный: смелый и отважный главный герой с опасностью для своей

²¹ Ведомости градоначальства и полиции. – 1902. – 31 дек.

жизни спасает князя, чуть не погибшего во время бури на Волге. Вместо благодарности князь хочет отнять у своего спасителя, известного под именем Василия, его невесту. Но это ему не удастся. Ермак бежит, увозя с собой девушку.

Премьера оперы «На Волге» состоялась 17 апреля 1902 года в зале Павловой в Петербурге. Трудно оценить этот первый опыт Привалова в написании оперы в сопровождении народного оркестра. Он шел для себя неведомым путем и как композитор, либреттист, дирижер, режиссер-постановщик – все в одном лице. Кроме создания музыки и проведения репетиций с оркестром, необходимо было решить сотни различных задач: увеличить состав оркестра, найти хор, поставить народные танцы, подготовить декорации. Вот когда Привалову пригодился опыт его домашних постановок, его работа в студии на Путиловском заводе. В исполнении оперы участвует любительский хор под управлением А. А. Кокорева, хоровод, народные танцы и пляска скоморохов были поставлены артистом Императорских театров А. С. Беловым, декорации написаны художником Т. К. Петрусевичем. Среди исполнителей сольных партий – бас А. А. Ляров (Старец), Жданов (Князь воевода), Жакке (Марся), Варфоломеев (Василий, по прозвищу Ермак). Заметим, что последнего особенно критиковали газеты. Но опыта работы подобной сложности не было и у самого Н. И. Привалова, хор и оркестр были любительские, ему не удалось правильно спланировать репетиционное время и поэтому не хватило времени на сводные репетиции хора и оркестра. Но публика ломилась на спектакль, с восторгом принимала происходящее на сцене, и уже увертюру к опере пришлось повторять дважды. Зал овациями встречал Привалова. Особенно нравились слушателям сцены из второго акта, настоящая творческая удача композитора – это хоровые сцены и пляска скоморохов в постановке А. Белова. Атмосферу спектакля очень живо передают многочисленные рецензии, появившиеся практически во всех печатных изданиях Петербурга, подробно рассказывающие об этой необычной работе Н. Привалова и его оркестра. «Несмотря на талантливость автора музыки, произведение это во многом дилетантское и, невозможно говорить о его глубине, цельности и художественности. Это был первый опыт создания подобных произведений. Но публика, пришедшая в зал, – как сообщали газеты, – видела в спектакле проявление чисто народных стремлений, слышала родные, захватывающие напевы, ценя в Привалове энергию инициатора, талантливость, отнеслась к представлению с той горячностью, в которой виден столь дорогой и желанный национальный подъем»²². «Наша петербургская публика – любительница всякого рода курьезов, а музыкальных

²² М. Н. С. Оперный спектакль с великорусским оркестром // Биржевые ведомости. – 1902. – 19 апр.

в особенности. Она переполнила весь зал и проходы. Курьез же, заинтриговавший публику, заключался в том, что излюбленная теперь балалайка, явилась в совершенно новой роли аккомпаниатора целой оперы, написанной сотрудником создателя культа балалайки, домры и других народных инструментов В. В. Андреева Н. И. Приваловым. Опера или, как назвал автор, оперные сцены – детище Привалова; он и автор либретто, и композитор, и дирижер. И в том, и в другом, и в третьем дилетант, но дилетант, положивший всю свою энергию и все знания в свое «На Волге»...

«Как самостоятельное произведение, как опера в широком смысле слова, труд Привалова – сырой материал, разработанный по-дилетантски. Начиная с однообразия тональностей и очень малой дозы feu sacre (буквально, огонь души), она представляет мало оазисов истинного вдохновения, а вокальная сторона примитивна и доказывает недостаточную опытность композитора в голосоведении».

«Из исполнителей на первое место поставим оркестр из 50-ти с лишним любителей обоего пола. Увертюру, написанную сочными штрихами (в особенности последняя часть), даже заставили повторить...

Исполнение на сцене было чисто «любительское». Необходимо было бы еще десяток репетиций, чтобы заставить артистов подчиняться палочке дирижера. Это относится и к хору, который то и дело расходился с оркестром»²³.

Наиболее удачным в этом произведении были народные сцены второго действия с хороводами, народными танцами и пляской скоморохов. Они представляли собой яркие и характерные картинки, выхваченные из народной жизни. «Композитор хорошо понял сферу доступного для балалайки, в результате получилось очень интересное зрелище, которое можно рекомендовать для народных театров», – пишет другая газета. Отмечались недостатки – однообразие сопровождения, неопытность композитора, слабость литературного сюжета и прочее. Тем не менее, нельзя не отметить и то, что зрители восприняли спектакль с огромным энтузиазмом, «...такой успех вряд ли когда выпадал на долю балалаечных оркестров, после каждого акта композитор вызывался публикой, получил несколько венков, а по окончании оперы Привалова стали даже качать..., интерес к представлению был огромный...»²⁴.

Удачным был дебют сводного Великорусского оркестра, сопровождавшего оперу. Рецензенты подчеркивали, что оркестр, которым дирижировал Н. И. Привалов, был самым надежным элементом из всех, составляющих оперу. В дальнейшем в его концертный репертуар вошли отрывки и сцены из оперы – увертюра, ряд сцен и ставшая знаменитой

²³ Петербургский листок. – 1902. – 18 апр.

²⁴ Петербургская газета. – 1902. – 18 апр.

и популярной, звучащая постоянно во многих концертах оркестра заключительным номером программы пьеса под названием «Полянка» – это пляска скоморохов из второго акта оперы. «Полянка» – одна из немногих композиций Н. И. Привалова, которая известна и сегодня. Оригинальность звучания этой пьесы заключалась в том, что композитор впервые в партитуре Великоорусского оркестра использовал ложки, которые еще в старину были в ходу у народных музыкантов. А первое упоминание о ложках, как музыкальном шумовом инструменте относится к концу XVIII в.²⁵ Любопытно, что первым исполнителем на ложках в оркестре Привалова был студент А. Брянцев, в дальнейшем известный режиссер, создатель детского театра в Ленинграде.

Оперный спектакль «На Волге» имел особое значение в становлении Привалова-музыканта и росте его известности и популярности. Опера «На Волге», – читаем мы в документах, – имела ошеломляющий успех, после чего Николай Иванович сделался популярнейшим героем Петербурга. Тогда впервые были изданы его открытки, медальоны, артистическая карамель и т. д.²⁶ Его композиторской деятельностью заинтересовался профессор Петербургской консерватории композитор Н. Ф. Соловьев. Николая Ивановича он «...пригласил к себе, проэкзаменовал, признал несомненное композиторское дарование и почти полное отсутствие музыкально-теоретического воспитания, рекомендовал обратить главное внимание на «гармонию» и «формы»²⁷. Привалов с ним соглашается и начинает брать уроки по элементарной теории музыки у бывшего ученика Н. Ф. Соловьева – В. Е. Савинского, а инструментовкой занимается с композитором И. В. Лабинским. Но, несмотря на критику в свой адрес, желание сочинять, писать аранжировки стало еще сильнее и как сам Привалов пишет: «...композиторская деятельность его шла и развивалась все больше и больше, превратившись, наконец, в преобладающую страсть. В особенности, ему удавался древний народный стиль, который он изучал у народных певцов, гусяров, цимбалистов, жалейщиков, рожечников, свирельщиков, ...писал много музыки к театральным пьесам, вводя в инструментовку рожечников, гусяров и т. п. – часто в комбинациях со струнным оркестром. Хотя народные виртуозы играли на слух, без нот»²⁸.

Возвращаясь к тому времени, отметим, что опера «На Волге» в течение 1902 года выдержала в Петербурге шесть представлений.

²⁵ Mattieu Guthrie Dissertationas sur les antiquites du Russie. St. Petersburg, 1795.

²⁶ Архив Привалова. РНБ, ф. 615, ед. хр. 1, № 1.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

В 1902 году она была поставлена на сцене Народного дома и вызвала интерес публики и прессы к деятельности Н. И. Привалова.

Считается, что опыт написания оперы для народного оркестра продолжил ближайший сподвижник В. В. Андреева, композитор Н. П. Фомин. Но документы свидетельствуют, что он сделал все-таки переложение для великорусского оркестра, ранее созданной им оперы на сюжет сказки А. С. Пушкина «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», написанной как это и должно быть с участием симфонического оркестра. А затем уже сделал переложение по заказу М. К. Тенишевой для ее детского балалаечного оркестра имения Талашкино, Смоленской губернии. В. В. Андреев, очень лестно отзываясь об опере Н. П. Фомина, тем не менее, высказал мысль, что едва ли балалаечная опера будет иметь успех.

По мнению В. В. Андреева, «балалайка – инструмент однообразный и, будучи поднесена в большой порции, может быстро утомить. Другое дело, когда она подносится в небольших дозах. В этом случае балалайка может занять место в любом оперном спектакле, а для некоторых опер, например «Дубровский», она прямо необходимый инструмент»²⁹.

На наш взгляд это высказывание В. В. Андреева очень любопытно, как в плане характеристики, так и оценки работы своих соратников Н. И. Привалова и Н. П. Фомина. Но сам Привалов, сохраняя большую привязанность к театральным жанрам, считал, что работа оркестра над оперой расширила его творческие возможности. Он обращается к оперным произведениям композиторов-классиков и аранжирует ряд фантазий для оркестра. Так, в 1903 году в репертуаре появляется несколько крупных произведений – это Фантазия на темы оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, Фантазия на темы оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Вступление к опере «Фауст»» Ш. Гуно и др. Они прозвучали в концерте 23 февраля 1903 г. Привалов обращается к оперному творчеству композиторов – классиков и существенно расширяет репертуар своего оркестра, воспитывает своих оркестрантов на образцах классической музыки, продолжает работать в новом для себя репертуарном направлении. «Судя по исполнявшимся произведениям, Привалов решил доказать, что при желании можно довести средства наших национальных оркестров до того, чтобы исполнять на них грандиознейшие произведения музыкальной литературы. Такое едва ли осуществимо»³⁰. Документы того времени рассказывают о новостях концертной жизни оркестра, и новых шагах руководителя, который продолжает свои инструментоведческие эксперименты с гуслиями. Так из «Петербургского листка» от 27 февраля 1903 г. узнаем, что в оркестр введены шесть исполнителей на древнерус-

²⁹ Петербургская газета. – 1903. – 9 апр.

³⁰ Театр и искусство. – 1903. – 2 марта.

ских гуслей малого размера, а в концерте 13 апреля 1903 г. солирует известный педагог и исполнитель на цитре Г. К. Кульман. Растет известность оркестра и его приглашают к участию в концертах российских «звезд». Так 6 января 1904 г. Великорусский оркестр принял участие в концерте знаменитой певицы А. Д. Вьяльцевой в зале Кредитного общества в Петербурге, а 2 февраля в концерте известного гитариста В. П. Лебедева. Выступая 16 апреля 1904 г. в Народном доме, оркестр приветствовал моряков, участников Русско-японской войны с крейсера «Варяг», «Кореец», героев боя у Чемульпо (Корея).

Растет популярность Н. Привалова как композитора и аранжировщика. На Урале балалаечник Н. Лукинский исполняет с успехом его пьесу «Идиллия». Мы уже упоминали оркестр И. Волгина, где постоянно звучали многие из его произведений. В концертах самого Н. Привалова, кроме его обработок народных песен, в репертуаре постоянно исполняются его фантазии на темы из опер «Евгений Онегин», «Князь Игорь», отрывки из собственной оперы «На Волге». Но увлечение театром, успех оперы «На Волге» послужили основой для новой его работы оперы «Царский домрачей». Его интерес к использованию оркестра в театральных жанрах не ослабевал. В концерте 23 февраля 1903 г. прозвучали в первый раз «Вступление и Пролог» из его нового произведения, а затем он пишет комедию «Скоморохова жена», сочиняет к ней музыку.

Подводя итоги работы оркестра в 1903-1905 гг., отметим, что в эти годы возросший уровень исполнительства способствовал обращению к крупным музыкальным формам, пропаганде силами народных инструментов произведений композиторов-классиков.

Другим важным направлением в репертуаре было тяготение к возрождению в концертном исполнении народной песни, сказаний и былин, народных наигрышей, создание театральных композиций в народном стиле, это его стремление все яснее прослеживается в репертуарной политике, проводимой в оркестре. Успех работы его лежал именно в этом направлении. «Большой успех имел оркестр балалаечников под управлением Н. И. Привалова. Оркестр строго придерживался народного репертуара... и поэтому слушается с наслаждением»³¹.

Показательным было выступление оркестра в конце 1905 года в трех исторических концертах из произведений древней хоровой музыки, которые устраивал хоровой дирижер М. П. Речкунов. «Для более яркого иллюстрирования некоторых песнопений совместно с хором выступит В. О. Н. Привалова»³². «Второе отделение программы заключало древнерусские народные песни XI столетия, исполненные смешанным хором,

³¹ Петербургская газета. – 1905. – 29 марта.

³² Петербургский листок. – 1905. – 27 октяб.

в сопровождении оркестра балалаечников Н. Привалова, очень понравившееся публике»³³.

Народные напевы и былины – вот чем всегда отличался репертуар оркестра. Привалов изучал, искал и делал переложения древних образцов народной музыки для оркестра. В одном из интервью мы узнаем источник уникальных его находок.

В молодости Н. Привалов познакомился с известным ученым, специалистом по истории раскола – В. Г. Дружининым. В богатой библиотеке ученого находились рукописные книги XVII-XVIII вв. бывшего северного центра раскола – Вышской пустоши в Олонецкой губернии. Среди этих книг оказались сборники духовных стихов, написанных крюковыми нотами. Для их распева приглашался специалист-старообрядец, свободно читающий крюковые ноты. Н. Привалов не только записывал напевы, но и гармонизовал их для хора и оркестра.

И перед слушателями открывался мир древнерусского искусства. Величавые напевы, оригинально гармонизованные Н. Приваловым, воскресали перед глазами давно забытые картины прошедшей жизни...³⁴.

11 февраля 1907 года в зале Петровского коммерческого училища состоялась большой юбилейный концерт, посвященный десятилетию оркестра. «К этому дню его руководитель пришел как деятельный соратник В. В. Андреева на ниве музыкального просвещения, исследователь русских народных инструментов. Со своим коллективом он выступал более 250 раз. Репертуар, подготовленный им в аранжировках, составил несколько сот произведений»³⁵. Пониманию огромного труда, отданного развитию любительского оркестра, служит следующая оценка: «Кто знает, сколько энергии надо употребить на то, чтобы при меняющемся составе исполнителей поддержать на должной высоте любительское дело, тот отдаст должное любви Привалова к его делу»³⁶. Но в некоторых рецензиях на концерт критиковали Привалова в его экспериментах с классическим репертуаром: «Оркестр Привалова играл по обыкновению прекрасно. Совсем только странно было слушать в исполнении «великорусского» оркестра такую пьесу, как увертюра Анри Литольфа «Робеспьер»³⁷.

Данью уважения к работе, проводимой Приваловым, было выступление на юбилейном вечере знаменитого балалаечника Б. С. Трояновского, солиста Великоорусского оркестра под управлением В. В. Андреева, на долю которого выпал громадный успех, артистиче-

³³ Петербургский листок. – 1905. – 22 нояб.

³⁴ Санкт-Петербургские ведомости. – 1913. – 1 янв.

³⁵ Санкт-Петербургский листок. – 1907. – 13 февр.

³⁶ Санкт-Петербургский листок. – 1907. – 2 февр.

³⁷ Новое время. – 1907. – 6 февр.

ская игра которого всколыхнула всех слушателей³⁸, и теплая приветственная речь самого В. В. Андреева. В оглашенных юбилейных адресах подчеркивалась беззаветная любовь и вдохновенное служение юбиляра народному искусству, отмечались его успехи как музыканта-просветителя, заслуги как исследователя, знатока, страстного пропагандиста народного искусства.

К 1908 году репертуар оркестра пополнился еще двумя монументальными произведениями. Это «Восточные танцы» из музыки к былинке «Илья Муромец» Привалова и «Камаринская» Глинки в его переложении для народного оркестра. Они прозвучали 21 февраля 1908 г. в зале Калашниковской хлебной биржи. Развернутыми рецензиями в газетах был отмечен этот ежегодный концерт оркестра Привалова. В концерте приняли участие М. И. Горленко-Долина, певица О. В. Нардуччи, солист на балалайке В. В. Абаза, который выступал в те годы с оркестром Привалова. Доходы с концерта шли на покрытие расходов на покупку и ремонт инструментов, транспортные расходы и пр.

В заметке «Н. И. Привалов и его Великорусский оркестр любителей», помещенной в газете «Свет», дается разносторонняя оценка его деятельности за прошедшее десятилетие: «По поводу появления Н. Привалова в качестве концертанта, мы имеем намерение не столько говорить об исполнении его Великорусского оркестра, который уже давно пользуется популярностью, сколько отметить вообще его полезную деятельность.

Будучи достойным учеником В. В. Андреева, Н. И. Привалов с энергией и настойчивостью, редкою среди русских людей, стал также пропагандировать старинные русские инструменты и нашу родную песню. Заботясь о сохранении самобытности и поэзии истинно народных старинных русских песен...

Программы концертов Великорусского оркестра любителей Привалова отличаются всегда тем, что они придерживаются того репертуара, который по природе вещей естественно является наиболее свойственным характеру инструментов этого оркестра. Достигнуть с любителями, с постоянно меняющимся составом таких хороших результатов, как это пришлось наблюдать на последнем концерте, можно только при большой любви и привязанности к делу самого дирижера и его оркестрантов. Организаторский талант и прекрасные музыкальные способности нашли на этом вечере прекрасные подтверждения»³⁹.

Документы того времени дают возможность нам узнать фамилии оркестрантов, которые своим бескорыстным трудом поддерживали Привалова многие годы, со дня основания оркестра. Событием этого концерта стало чествование старейшего участника оркестра В. Я. Кривоносова,

³⁸ Россия. – 1907. – 14 февр.

³⁹ Свет. – 1908. – 27 февр.

которому была подарена серебряная чара. «Петербургская газета» приводит обращенные к нему слова Привалова: «Вы находитесь в нашем любительском оркестре уже в течение 10 лет, т. е. со дня его основания. И в этом мы видим с вашей стороны святое, бескорыстное дело и любовное отношение к русской песне»⁴⁰.

Пресса тех лет отмечала оригинальное, народное звучание оркестра, присущую ему живую манеру исполнения, писала, что инструментальные номера программы «сыграны с чисто народной экспрессией»⁴¹. Признавалось мастерство руководителя и успех его деятельности: «Привалов показался мастером своего дела... Успех Привалова был крупный... Зал был переполнен публикой, горячо принимавшей всех исполнителей, но особенно талантливого дирижера великорусского оркестра, которому был поднесен серебряный венок...»⁴².

В эти годы выступления оркестра Привалова проходили в самых разных концертных формах, демонстрируя талант его руководителя как организатора, режиссера, дирижера. Газеты отмечают моду на русские народные инструменты в разных слоях общества. «Балалайка стала модным инструментом, равно как домры, гусли, брелки и др. Барышни и даже барыни не только среднего, но и высшего класса общества стали обучаться балалаечной игре, чопорные салоны огласились звуками народных инструментов. В числе их особенно выдвинулся оркестр Привалова»⁴³. В залах Педагогического музея в Соляном городе в декабре 1907 г. открылась Первая Всероссийская выставка «Музыкальный мир». В ее работе приняли участие Великорусские оркестры В. В. Андреева, И. И. Волгина, А. Э. Фремке, Н. И. Привалова. Отличительной особенностью концертного отделения, которое представлял Н. И. Привалов со своим оркестром, было участие в нем талантливых народных исполнителей-самородков с редкими, уникальными музыкальными инструментами. С Приваловым выступили слепец-бандурист Михаил Кравченко, цимбалист – Иосиф Лепянский, гуслир на хроматических гусях – Г. Зотов, рожечники Тверской губернии под руководством И. Колобкова, а также Великорусский оркестр бесплатных музыкальных классов с дирижером К. Г. Вережниковым.

В декабре 1907 г. Привалов создает с Великорусским оркестром и гусярами концертную программу для театральной постановки Литературно-художественного общества «Вечер в тереме царицы» Н. Н. Арбатова, представляющей собой мозаику из былин, сказаний, песен,

⁴⁰ Петербургская газета. – 1908. – 22 февр.

⁴¹ Концерт оркестра Привалова // Русская музыкальная газета. – 1908. – № 10, стлб. № 242-243.

⁴² Там же.

⁴³ Санкт-Петербургский листок. – 1907. – 13 февр.

присказок, поговорок. «Гусли и домры Н. И. Привалова придадут особый колорит историческому спектаклю в Малом театре» – узнаем из рекламы в газете «Новое время»⁴⁴.

Знание Приваловым древнерусского песенного материала, былин, сказаний, тяготение к театральным формам, режиссерская одаренность, все это наталкивало его к созданию музыкальных действ, зрелищ, народных игрищ силами своего оркестра. И когда в обществе появился интерес к подобным вещам, Привалов широко проявил свой талант. «Присмотритесь только, что происходит в Петербурге. Суворин в своем Литературно-художественном театре воскрешает древнерусское зрелище, выставляет замкнутый быт русских теремов и разные «действия», которые были началом русского театра. Громадное распространение получает русская балалайка, появление которой вызывает громкие приветствия, и великорусский оркестр любителя-балалаечника Н. Привалова не может отбиться от приглашений. Она любя русской душе, потому что русский ее изобрел, и что-то особенно русское придает она исполнением на ней музыкальным вещам»⁴⁵.

Яркой страницей в творческой биографии Н. И. Привалова было сотрудничество с известной русской певицей, знаменитой примой Мариинского театра, «королевой русских певиц» (так называли ее французские газеты) солисткой Его Величества Марией Ивановной Горленко-Долиной (1869-1919). Творческое сотрудничество Долиной с Приваловым продолжалось около 20 лет, она была солисткой на важнейших концертах его оркестра. С ней был подготовлен огромный вокальный репертуар. Их знакомство имело долгую историю, она приглашала еще в июле 1897 г. кружок балалаечников Привалова к участию в благотворительных акциях, когда он делал еще только первые шаги со своим ансамблем. Их творческая дружба приходится на самую активную пору творчества оркестра и его руководителя. Грандиозные проекты певицы в проведении циклов «Русской песни», «Славянских концертов», цикла «Славянской песни», «Европейской песни», «Патриотической песни» должны быть расценены как особо значимые в области национальной культуры. Они не обходились без самого деятельного участия Н. И. Привалова и его Великорусского оркестра. Привалов аранжировал специально для М. И. Горленко-Долиной множество русских песен, былин, романсов, которые постоянно она исполняла с его оркестром.

Привалов всегда был в числе ее консультантов по подготовке репертуара для песенных циклов. Он разрабатывает аннотированные программы к концертам, составляет библиографический указатель по литературе о русских народных песнях. Здесь же помещались его статьи о народной

⁴⁴ Новое время. – 1907. – 23 нояб.

⁴⁵ Архив Привалова. РНБ, ф. 615, оп. 1, ед. хр. 1293, № 101.

песне и биографические данные о композиторах. С августа 1914 г. по март 1916 г. три раза в неделю проходили грандиозные «Патриотические концерты» М. И. Горленко-Долиной, задачей которых был сбор средств для пострадавших на войне. Н. Привалов принимал в этих концертах самое деятельное участие. Он руководил Соединенными Велико-русскими оркестрами военных полков СПб, объединенным хором гуляров, ансамблями учащихся бесплатных музыкальных классов. Им были написаны специально для этих концертов более десяти патриотических гимнов и песен, постоянно на них исполнявшихся. Привалов выступал как автор патриотических текстов, как дирижер и режиссер концертных программ.

В Циклах концертов М. И. Горленко-Долиной многогранно проявился талант Н. И. Привалова как исследователя, режиссера, аранжировщика, дирижера, композитора, автора патриотических текстов.

Творческое сотрудничество Н. И. Привалова и его великорусского оркестра с певицей М. И. Горленко-Долиной – это важная страница в его творческой биографии.

Интересна и роль Н. Привалова в создании в Петербурге в 1909 г. оркестра гуляров для концертного турне певицы Н. В. Дулькевич. Он делает аранжировки для этого оркестра, готовит концертную программу и руководит коллективом, состоящим из двадцати гуляров. Вероятно, не без его участия в состав оркестра вошли известные гуляры оркестра В. Андреева – А. А. Гартман и В. Д. Данилов. Он дирижировал оркестром в концерте 20 октября 1909 г. в Петербурге, когда впервые музыканты вышли на сцену в костюмах XVII века, выполненных по эскизам знаменитого русского архитектора В. Л. Щуко.

В это же время Н. Привалов много работает над расширением репертуара своего оркестра. В 1909 г. в репертуаре появляются сделанные им «Фантазия на темы из балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского и «Песня» из оперы «Проданная невеста» Б. Сметаны. Запоминающимся эпизодом в концертной жизни Великорусского оркестра Н. Привалова стало приглашение принять участие в музыкальном спектакле, посвященном серебряной свадьбе Великого князя Константина Константиновича и Великой княгини Елизаветы Маврикиевны 17 апреля 1909 г. в Павловске. Материалы архива позволяют представить подготовку к этому событию. Отметим, что Великий князь Константин Константинович бывал на концертах Великорусского оркестра Н. И. Привалова. Переговоры о концерте вел адъютант Великого князя Н. Н. Ермолинский. Он благодарит Привалова за согласие принять участие в спектакле ко дню серебряной свадьбы Великого князя Константина Константиновича. «Дети, тайно организующие спектакль, очень радуются, узнавши, что у нас будет хор и оркестр. По условиям зала Хор И. А. Смолина вме-

сте с оркестром Вашим не должен превышать 40 человек, но и меньшее число нежелательно...»⁴⁶.

Из документов и программы концерта мы узнаем, что Н. И. Привалов был музыкальным руководителем праздника 17 апреля 1909 г., на котором были исполнены «Кантата» его сочинения (солисты – певцы И. Левченко, Н. Тихомиров при участии хора и оркестра), а также он автор и дирижер заключительного хора с оркестром «Слава».

В мае 1909 г. в репертуаре оркестра появляются его новые аранжировки, переложения классики: две пьесы из «Маленькой сюиты» А. П. Бородина – «В монастыре» и «Ноктюрн», а также «Прелюдия» к опере «Травиата» Д. Верди. Переложение классических произведений для оркестра шло наряду с созданием произведений, написанных для специальных концертов, таких как выступление в Галицко-русском обществе, или в Императорском географическом обществе 15 мая 1909 г., к которому Н. И. Приваловым было написано «Попурри из киргизских песен». Заметим, что в концерте оркестра 14 мая 1909 г. принял участие известный музыковед и композитор Б. Ф. Асафьев. «Аккомпанировать любезно согласился» – как отмечалось в те времена в программках⁴⁷. Асафьев с большим уважением относился к Привалову, часто работал в те годы в его концертных программах, они дружили семьями – в архиве хранятся интересные фотографии, тридцатилетний композитор в 1914 г. даже посвятил Привалову свой цикл «Шесть пьес для фортепиано».

Оркестр Н. И. Привалова постоянно участвует в общественно значимых событиях культурной жизни Петербурга. К ним можно отнести торжества по случаю 100-летия со дня рождения народного русского поэта Алексея Васильевича Кольцова, прошедшие 4 октября 1909 г. в зале Народного дома, где оркестр исполнял песни и романсы на сл. А. Кольцова – дуэт «Не шуми ты, рожь» А. Гурилева, «Песня разбойника» М. Балакирева, «Не скажу никому» О. Дютша – все они прозвучали в аранжировках Н. Привалова.

Концертные программы оркестра этих лет приобретают все больший размах, все чаще народные песни звучат в них в совместном исполнении солистов, различных хоров и оркестра: «Как по горе калина», солист Н. М. Тихомиров и Сампсониевский народный хор; «Во поле береза стояла», солист и хор А. И. Смолина. Привалов делает много переложений песен уральских казаков из сб. В. Ф. Железнова. В концерте 26 ноября 1909 г. прозвучала «Сине море зашумело» в аранжировке Н. Привалова. В этом же концерте исполнялся сочиненный им для оркестра «Менуэт».

⁴⁶ РНБ, отдел рукописей, ф. 615, ед. хр. № 428.

⁴⁷ РНБ, отдел рукописей, ф. 615, ед. хр. № 1469.

В эти годы приходит признание его заслуг как специалиста в области народной культуры и деятеля народно-инструментального жанра. Привалов включен в комиссию по разработке программы всероссийского чествования в честь 75-летия создания русского народного гимна «Боже, Царя храни», автором которого был Алексей Федорович Львов. Обсуждается вопрос о создании «Народной консерватории», в составе руководителей предлагаются В. В. Андреев и Н. И. Привалов. В газетах и журналах печатаются портреты Н. И. Привалова. С сентября 1908 г. он приглашен в Императорский Санкт-Петербургский Археологический институт для чтения им разработанного лекционного курса «Русское народное песнетворчество». «Н. Привалов принадлежит к числу самых энергичных музыкальных деятелей нашей столицы. Не говоря уже о том, что его оркестр балалаечников поставлен им на должную высоту, он является одним из лучших знатоков русской народной музыки, ее духа и инструментов»⁴⁸.

Многие событийные концерты требовали подготовки нового репертуара, и здесь Привалов был неутомим и неустанно работал над новыми партитурами, можно только поражаться и удивляться его работоспособности. Так было и с концертом в честь 50-летия музыкальной деятельности Цезаря Антоновича Кюи. Участие оркестра Н. Привалова в чествовании известного русского композитора, проходившее в зале Дворянского собрания 24 января 1910 г., – факт знаменательный. Н. Привалов аранжирует для оркестра ряд произведений Ц. Кюи, с которым у него поддерживались давние творческие отношения. В программе концерта романсы композитора – «Молебен», «Царскосельская статуя», «У людей-то в дому», которые исполнила М. Горленко-Долина, а также «Сват и жених» в исполнении известного оперного певца К. С. Исаченко и оркестровые произведения Ц. Кюи. Газеты отмечали, приветствуя маститого музыканта Н. Привалова, который «с прекрасным великорусским оркестром»⁴⁹ исполнил «Вступление» к опере-сказке «Снежный богатырь» Ц. Кюи. Необычным был и финал концерта, когда объединились симфонический и великорусский оркестры и вместе исполнили «Торжественную кантату». И это все происходило на сцене лучшего петербургского концертного зала Дворянского собрания.

⁴⁸ Санкт-Петербургский листок. – 1908. – 7 нояб.

⁴⁹ Петербургский листок. – 1910. – 25 янв. (№ 24). В этом концерте принял участие молодой певец Исаченко К. С. в последствии профессор консерватории, известный музыкант.

Исаченко Константин Степанович (1882-1959) – певец и педагог, выпускник Петербургской консерватории. В 1911 г. участвовал в «Русских сезонах» С. Дягилева (Париж, Монте-Карло, Лондон). Профессор Петроградской консерватории, руководитель Ансамбля песни и пляски Краснознаменного Балтийского флота в 1941-45 гг.

С 1909 г. в прессе появляются сведения о болезни Н. Привалова. Огромные нагрузки и сильное переутомление были одной из ее причин. Врачи рекомендовали лечение на Кавказе, но из-за недостатка средств он едет на шесть недель в деревню под Петербургом. В 1910 г. болезнь обостряется, и в этом же году, на средства общества А. Д. Шереметьева, он выезжает лечиться в Гагры. Болезнь на какое-то время отступает, но необходимость лечения и отдыха остается. Летом 1912 г. он едет в Олонецкую губернию, а затем 4 сентября 1912 г. берет отпуск и уезжает за границу в Германию, посещая города Берлин и Мюнхен, в Италию – Верона, Неаполь, Флоренция, Помпеи, Австрию – Вена, поместив в «Русской музыкальной газете» заметки о музыкальной жизни Европы.

В череде концертных программ оркестра особое место занимают ежегодные отчетные концерты, в которых всегда исполнялись новые произведения, приглашались именитые солисты, в газетах помещались развернутые рецензии. Не стал исключением и концерт 31 января 1910 г. Публикацией на него откликнулась солидная «Русская музыкальная газета». Мы приводим полностью помещенный в ней отчет, считая его важным документом в творческой биографии Н. Привалова, опубликованным в серьезном музыкальном издании дореволюционной России, расшифровав только название исполненных в программе пьес, изложенных в рецензии сокращенно: «Ежегодный отчетный концерт Великорусского оркестра Н. Привалова собрал переполненный зал Петровского коммерческого училища. Н. Привалов выступил с обширной и разнообразной программой переложенных им для великорусского оркестра пьес: тут были и народные песни, отрывки (интересные по музыке) из его сюиты «Картины русских сказок»: «Шествие Кашея» и «Гимн Солнца», «Вступление» к опере «Фауст» Ш. Гуно и «Вступление» к опере-сказке «Снежный богатырь» Ц. Кюи, аккомпанемент к романсам и мелодекламациям. Успех концерта как всегда был полный. Это и понятно, так как деятельность Привалова в последнее время стала популярной в разных слоях общества, ибо на самом деле Привалов работник на ниве народной музыки гораздо более серьезный и всесторонний, чем Андреев, которому так улыбнулась судьба, но который не знает черной работы. У него талант, главным образом, дирижерский. Привалов же действительно изучает народную инструментальную музыку, ищет, работает, перелагает, обучает в народных музыкальных классах и т. д. И заслуги его в области истории наших народных инструментов или в обучении широких масс народа и городского пролетариата дают ему большее значение, чем эффективные приемы концертного дирижера модного оркестра. Отсюда, снизу, идет эта симпатия и популярность, более действительная и надежная»⁵⁰. В этом концерте приняли участие

⁵⁰ Русская музыкальная газета. – 1910. – № 6, стлб. 179.

выдающиеся исполнители – солистка Его Величества Мария Горленко-Долина, Иван Москалев, балалаечник-виртуоз Борис Трояновский.

В конце 1910 г. Привалов пишет новые пьесы для оркестра, а в декабре во всех концертах начали исполняться отдельные части одного из самых значительных его оркестровых сочинений для Великорусского оркестра – Сюиты «Картины русских сказок» в шести частях. Это программное произведение. В Предисловии к опубликованной партитуре он сообщает об оригинальности музыкального материала сюиты: «Темы ни откуда не заимствованы и разработка их сделана в стиле древнерусского сказочного эпоса». Сюита написана для большого великорусского оркестра с полным составом, включая гусли клавишные (клавир) и шипковые (псалтырь), с расширенной группой ударных, включающей – бубен, накры (литавры), тарелки, там-там, треугольник.

Шесть частей сюиты носят следующие названия:

1. Танец бесов.
2. Царство Царь Девы.
3. Свадебное шествие Царь Девы.
4. Шествие Кашея.
5. Колыбельная.
6. Гимн Солнца.

В Предисловии к партитуре он помещает программу сюиты:

1. Царь мрака, холода и смерти Кашей объявляет поход на светлые владения Царь-Девы, подземная нечисть пляшет от радости, мчится следом за Бабой-Ягой, улетающей в ступе;
2. Светлое царство, праздничный хоровод;
3. Выход Царь-Девы, жених ее Иван-Царевич поет приветственную песню, радостно подхватываемую народом;
4. Нашествие орды Кашея, общий ужас;
5. Светлое царство оцепенело под игом злых чар Кашея;
6. Но в сердце народном разгорается мощный гимн солнца, живительные лучи которого пронизывают холодный мрак оцепенения и, наконец, разрушают оковы злых чар – в весеннем благовесте торжествуя.

Так верили наши предки, жившие лицом к лицу с природой, в вечной смене явлений которой олицетворяли они борьбу добрых и злых божеств своей мифологии⁵¹.

Отдельные номера сюиты постоянно звучали в концертах оркестра, хотя исполнение их требовало увеличенного состава оркестра с двумя домрами пикколо, с домрой контрабас, домрой тенор, приглашения дополнительных музыкантов на партию балалайки контрабас (партия его записана в партитуре на двух строчках), исполнителей в группу домр

⁵¹ Привалов Н. Сюита «Картины русских сказок». – Госмузиздат, 1922. – Аннотация к партитуре.

альтовых (в партитуре их три партии вместо обычных двух). Увеличивалась и группа ударных инструментов. Предусмотрено в партитуре эпизодическое использование и духовых инструментов. Особым успехом у публики пользовались четвертый номер сюиты «Шествие Кашея» и заключительный «Гимн Солнца». Сам Привалов оценивал музыку Сюиты «Картины русских сказок», как серьезный вклад в репертуар великорусских оркестров. «Давно уже чувствуется недостаток в пьесах серьезного симфонического характера, из которых до сих пор мы имеем только знаменитую «Русскую фантазию» А. К. Глазунова – этот первый плод труда гениального композитора специально для великорусского оркестра»⁵². Фантазия и сюита стоят в числе первых оригинальных произведений крупной формы, написанных для великорусского оркестра в дореволюционное время.

Итоговым стало концертное выступление 6 марта 1911 г., посвященное 15-летию со дня создания оркестра (1896-1911), которое прошло в Петербурге в Концертном зале Петровского коммерческого училища (Фонтанка 62, у Чернышева моста). Программа этого концерта показательна, она продемонстрировала своеобразное видение и эстетические взгляды руководителя на развитие жанра народного оркестра и показала творческие возможности и достижения этого музыкального коллектива и его руководителя.

Центральным номером юбилейного концерта стало исполнение оркестром сюиты Н. И. Привалова «Картины русских сказок», тепло встреченной слушателями. Специально для юбилейного концерта Н. И. Привалов аранжирует «Серенаду соловья» из оперы М. М. Иванова «Забава Путятишна» и деревенскую песню из сб. «Хата» А. Оленина «Чарочка моя». Эти оркестровые номера открывали юбилейную программу. Оркестром были исполнены три фрагмента из балетов А. С. Траилина «Остров фантазии» и «Волшебная корона». Украшением концерта было выступление петербургского гуслиря Н. Голосова (гусли псалтырь и гусли клавир). Он сыграл с оркестром «Романс» А. Грюнерта. Оригинальным оркестровым номером прозвучал «Верь-верь», армянский круговой танец Н. Ф. Тигранова, где солировали ударные инструменты Закавказья – дойра и диплипито.

Разнообразно была представлена и вокальная музыка: от былин, народных песен и романсов до оперных арий. В концерте прозвучали: Ария Марфы из оперы «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, «Два гренадера» Р. Шумана, «К сеятелям» Ц. Кюи. Их исполнили: мужской вокальный квартет, солистка его Величества М. И. Горленко-Долина и другие. В концертную программу были включены два танцевальных номера – «Русская пляска» из балета «Камарго» Л. Минкуса и уральская

⁵² Там же.

плясовая «Полянка» из оперы «На Волге», которые исполнила одна из лучших характерных танцовщиц Мариинского театра М. М. Петипа. Заключительным номером концерта стала сцена из оперы «На Волге» Н. Привалова, где он сам исполнил роль дьячка. Юбилейная программа оригинальна как по репертуару, так и по жанровому своеобразием, в ней как в зеркале отражены музыкальные вкусы и привязанности к разным жанрам, музыкальным инструментам, солистам руководителя оркестра. Газеты отмечали выдающиеся результаты его деятельности, имеющей, по их мнению, национальное значение: «Н. И. Привалов отдал себя на служение народу, притом совершенно бескорыстно, не пользуясь ни одной копейкой со стороны. Он стоит во главе одного из лучших великорусских оркестров в Петербурге, существующего благодаря его трудам и энергии. Со своим оркестром он дал множество концертов, всегда бесплатно, внося тем самым широкую лепту благотворительности и просвещения народных масс. Он и его оркестр играли везде, где раздавался подобный призыв, во всех народных домах столицы, в гимназиях, школах ...»⁵³.

Отмечая большие заслуги в пропаганде русского народного творчества, газеты писали, что «деятельность Привалова имеет, бесспорно, национальное значение...»⁵⁴. В рецензиях имени В. В. Андреева и его ближайшего сподвижника и ученика Н. И. Привалова стояли рядом. «Возрождение балалайки в усовершенствованном виде, явившееся, как известно плодом неумолимых трудов В. В. Андреева и его ученика Н. И. Привалова, составило целую эпоху в истории русской музыки...»⁵⁵. Особенно отмечалось в рецензиях значение Привалова как пропагандиста русского народного творчества, внесшего свою лепту в дело возрождения народных инструментов: «Замечательна действительно заслуга Н. И. Привалова как человека, положившего всю свою душу на распространение и внушение любви к народной музыке...»⁵⁶. «Серьезный труд юбиляра Н. И. Привалова не пропал даром: народная музыка стала на твердую почву, любовь к народной музыке все растет и крепнет, а слава великорусского оркестра разнеслась далеко. Оркестр Привалова прекрасно дисциплинирован и своим художественным ансамблем нередко поражает слушателей»⁵⁷. Основной мыслью всех выступлений в печати было то, что все они отмечали заслуги Привалова в деле распространения и возрождения народной музыки. На концерте были отмечены подарками старейшие участники оркестра Н. Я. Глушков и С. И. Немец, а также че-

⁵³ Русское чтение. – 1911. – 3 марта.

⁵⁴ Россия. – 1911. – 12 марта.

⁵⁵ Свет. – 1911. – 8 марта.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Обозрение театралов. – 1911. – 9 марта.

ствовали Екатерину Антоновну Привалову, жену Николая Ивановича, участницу оркестра, которая на протяжении всех пятнадцати лет играла на балалайке секунде.

Практически все печатные издания Петербурга откликнулись на юбилей оркестра, отмечая заслуги Привалова как дирижера, композитора, музыканта-просветителя.

«Оркестр Н. Привалова организован и содержится энергичным его руководителем, поставлен им на должную музыкальную высоту, завоевал себе широкую популярность. Работает Николай Иванович не жалея сил и здоровья, как настоящий фанатик любимого им искусства»⁵⁸.

«Действительно вести столько лет музыкальное дело при постоянно меняющемся любительском составе возможно при фанатической любви и энергии Привалова к русскому искусству, да и в такой музыкальной стране как Россия... Имя Привалова хорошо известно всякому, кто хоть раз в жизни увлекался балалайкой...»⁵⁹.

Газеты поместили и такую информацию: «Говорят, что этот концерт будет последним для его руководителя. Он подорвал свое здоровье, истратил массу денег, оставил свою карьеру (как горный инженер), и, в конце концов имел массу неприятностей. Жаль, что талант, бескорыстная любовь, честный труд почти всегда находят у нас плохую оценку»⁶⁰.

«15 лет труда – это уже большая заслуга перед родным искусством и, служа ему, Н. И. Привалов забывал часто, что необходимо хотя бы изредка дать себе отдых. «Это какой-то неиссякаемый источник энергии», – говорят люди, наблюдавшие близко кипучую работу Н. И. Привалова со своим оркестром, который считается одним из лучших. Чтобы понять какой труд вынес за эти 15 лет Н. И. Привалов, достаточно указать, что оркестр его любительский, что личный состав его переменный, текучий, и от случайного выхода из оркестра кого-либо одного из участников вся налаженная работа расстраивается, приходится начинать сначала...»⁶¹.

После юбилейного концерта 1911 года в прессе мы все реже находим упоминание о Великоорусском оркестре Н. И. Привалова. И на два года жизнь оркестра приостанавливается. Состояние здоровья и другие обстоятельства жизни заставили его все силы бросить на создание небольшого оркестра из домр и гуслей, в который вошли некоторые участники его оркестра и учащиеся бесплатных музыкальных классов. Он назвал его оркестром Древней Руси. Он выступал с ним со своими многочислен-

⁵⁸ Театр и искусство. – 1911. – № 9.

⁵⁹ Свет. – 1911. – 5 марта.

⁶⁰ Свет. – 1911. – 1 марта.

⁶¹ Земщина. – 1911. – 7 марта.

ными лекциями и в различных театрализованных концертных программах. Его творческая активность не ослабевает. Именно в эти годы он активно выступает с лекциями, много сочиняет, вновь возвращается к своему юношескому увлечению игрой на цитре, которой он владел виртуозно, создает квартет цитристов, сам играет на цитре сольные номера. Он много аранжирует для небольших ансамблей, пишет музыку к спектаклю «Снегурочка» по пьесе А. Островского для Русского драматического театра (режиссер В. Карпов), премьера которого состоялась в сентябре 1912 г. в Петербурге. Много сил и времени отдает работе в бесплатных музыкальных классах, где готовит к постановке оперу М. Глинки «Жизнь за царя» (к 300-летию Дома Романовых).

В октябре 1913 г. газеты сообщают о возобновлении деятельности оркестра Привалова. 13 января 1914 г. начались репетиции оркестра. Первая состоялась на квартире Привалова. Из текста приглашения узнаем: «Совет Общества художников «Мюссаровские Понедельники» имеет честь довести до Вашего сведения, что в понедельник 20 января (1914 г.) состоится Большой художественный и музыкальный вечер, устройство которого любезно взял на себя Н. И. Привалов со своим оркестром, выступающим в первый раз после более двухлетнего перерыва его деятельности»⁶². Были исполнены ария Сусанина и Песня Вани из оп. «Жизнь за царя» и др. пьесы. А уже 13 февраля в зале Офицерского собрания Армии и Флота звучит переложение Н. Привалова. «Вступление» к опере «Лоэнгрин» Р. Вагнера, а далее программа из русских народных песен «Свадебная» и «Хороводная» и популярная русская песня «Новгород» О. Дютша, которую спела Е. А. Миронова.

24 февраля 1914 г. в Малом зале консерватории состоялся юбилейный концерт балалаечника и композитора В. В. Абаза – дирижера известного в Петербурге Великорусского оркестра. Оркестр Н. Привалова вручил юбиляру ценный подарок. В. В. Абаза поздравляли В. В. Андреев и оркестр Е. Р. фон Левена. В концерте участвовали О. Преображенская, И. Ф. Кшесинский, Ю. Морфессия и др. 9 апреля Великорусский оркестр Привалова вместе с М. И. Горленко-Долиной принимает участие в концерте певца и композитора К. Д. Агренева-Славянского, прошедшем в зале Петровского Коммерческого училища. 22 апреля в Малом зале Консерватории в благотворительном концерте оркестр исполнил русские народные песни и «Прелюдию» к опере «Травиата» Д. Верди. М. И. Горленко-Долина спела с оркестром «Взвейся, сизый голубочек» и «Колыбельную» А. Лядова.

В этот период оркестр выступает на престижных концертных площадках, участвует в знаменательных событиях музыкальной жизни Петербурга. Его выступления продолжались всю первую половину 1914 г.

⁶² РНБ, ф. 615, ед. хр. 1302, стр. 57.

Появление в репертуаре Великорусского оркестра «Вступления к опере «Лоэнгрин» Р. Вагнера вызвало негативную реакцию многих критиков. Они признавали, что «В церкви» П. Чайковского это еще куда ни шло, но Вагнер! Как здесь не вспомнить споры с В. Андреевым пятнадцать лет назад. Но обратимся к рецензиям: «Остается еще сказать о Великорусском оркестре, исполнившем Вступление к оп. «Лоэнгрин» Р. Вагнера, Вступление к оп. «Травиата». Д. Верди, «В церкви» П. Чайковского. Если великорусский оркестр способен передать настроение «В церкви» Чайковского, это еще не говорит за то, что оркестр Привалова может играть Вступление к оп. «Лоэнгрин» и «Травиату». Успех Привалова с такими вещами свидетельствует только о безвкусице и неразвитости слушателей. Привалов получил венок»⁶³.

Еще более категорично высказывался музыкальный критик Н. Бернштейн. «Никак нельзя было в этот раз сочувствовать аплодисментам по адресу Привалова, додумавшегося до переложения чудного форшпиля к «Лоэнгрину» Вагнера для балалаечного оркестра. Не может быть, чтобы Привалов не знал, что главная прелесть этого замечательного вступления заключается в его изысканной смене тембров, в том, что композитор бесподобно использовал инструментальные группы для достижения изумительных звуковых впечатлений. Проведенная с таким мастерством в оригинале бесконечная мелодия стала в переложении Привалова неузнаваемо-изуродованной, лишенной самых характерных особенностей, тем более, что даже в динамическом отношении оркестр Привалова не мог справиться с исключительными требованиями этой чудной партитуры, столь прозрачной и тонкой... Привалову поднесен венок: в этот раз он получил его, по-видимому, за безвкусице»⁶⁴.

Ответим за Привалова через многие годы на эту критическую рецензию. Он действительно хорошо знал оперную классику, профессионально разбирался в вокальной культуре. Свидетельство этому – его многочисленные рецензии в солидных музыкальных изданиях. Его неукротимое стремление к осуществлению новаторских проектов, в том числе и исполнение силами оркестра народных инструментов выдающихся образцов классической музыки, вызывало негативную реакцию критиков, хотя были и другие рецензии: «...Репертуар В. О. Привалова всегда оригинален, заключая пьесы, которые в других оркестрах вы не услышите. В этот раз исполнялись «Вступление» к оп. «Лоэнгрин», «Прелюдия» к оп. «Травиата», Чайковского «В церкви». Несмотря на смелость переложения Вагнера на великорусские инструменты, мы не назвали

⁶³ Петербургская газета. – 1914. – 10 апр.

⁶⁴ Театр и жизнь. – 1914. – 11 апр.

это профанацией искусства, ибо в точности сохранена атмосфера пленительных гармоний великого автора»⁶⁵.

Еще одной особенностью выступлений оркестра в этот период было участие в них ведущих солистов Мариинского театра Ольги Преображенской и Александра Ширяева, исполнявших с оркестром «Русскую пляску».

Особо знаменательным было выступление оркестра 8 июля 1914 г. в Александровском зале Городской Думы на приеме по случаю приезда Президента Французской республики Раймонда Пуанкаре. Организатором концерта был приглашен Н. И. Привалов. В программе в «русском стиле» приняли участие его великорусский оркестр, известный хор И. А. Смолина, ансамбль гусяров и жалейщиков О. У. Смоленского. Все участники концерта были одеты в эффектные боярские костюмы. В концертном отделении участвовали солисты-певцы и солисты балета Императорской группы. Это выступление Великорусского оркестра было последним. Из документов мы узнаем, что оркестр «закрылся по случаю мобилизации его членов»⁶⁶.

В архиве Привалова хранится множество писем руководителей оркестров из разных городов России с просьбой оказать помощь и выслать партитуры для оркестра. Судя по переписке, Привалов не отказывал, многие оркестры играли пьесы из репертуара его оркестра. Это говорит о популярности написанных и аранжированных им пьес. Еще в 1902 г. были изданы две тетради партитур «Сборник отрывков из опер разных композиторов», Часть I и II. Составил для оркестра балалаек и домр Николай Привалов. Издатель И. А. Зюзин, Санкт-Петербург». Благодаря им, имя Привалова было широко известно руководителям оркестров. Мы приводим полностью письмо бывшего участника его оркестра Михайлова Петра, участника балалаечного оркестра в Америке, которое подтверждает популярность написанных Приваловым пьес и аранжировок:

18 июля 1914 года.

Здравствуйте, глубокоуважаемый Николай Иванович!

Глубоко извиняемся, что беспокоим Вас своим письмом, мы решили написать Вам несколько строчек.

Можем сообщить Вам, что уже два с лишним года существует в Америке балалаечный оркестр с наличным составом 10 человек.

Кроме балалаечного оркестра у нас имеется хор гусяров в составе 7 человек.

Разъезжая по Америке из города в город и играя в театрах и концертных залах, мы даем 2 отделения – одно на балалайках, а другое на гусях.

⁶⁵ Биржевой день. – 1914. – 12 апр.

⁶⁶ РНБ, отдел рукописей, ф. 615, оп. 1, № 1.

На гусях играем вещи из Вашего сборника. На балалайках исполняем общий репертуар, но преобладает американский потому, что Русский репертуар в Америке трудно достать, даже невозможно.

Присутствующая публика на концертах всегда просит исполнять Русские мелодии, и нам приходится, исполняя их желание, по несколько раз играть одни и те же вещи, которые у нас имеются из Русского репертуара.

Больше всего достается Вашей «Полянке», которая с громадным успехом исполняется нами по 3 и 4 раза в вечер.

Малое количество Русского репертуара заставило нас обратиться к Вам с большой просьбой.

Зная, что Вы всегда не прочь помочь работающим на интересующей Вас балалайке, мы просим Вас – не вышлите ли Вы нам несколько вещей для исполнения Русского репертуара нашего оркестра, за что будем Вам премного, много благодарны.

Шлем все мы сердечный привет и остаемся с глубоким почтением к Вам.

Русский балалаечный оркестр в Америке⁶⁷.

С декабря 1914 г. по апрель 1919 г. Н. Привалов руководит Велико-русским оркестром в Петровском коммерческом училище. Для этого оркестра он делает новые аранжировки – это оркестровая сюита «Звуки Галиции» в 3-х частях, «Патриотический марш», готовит много совместных номеров народных песен с хором и оркестром учащихся, ставит несколько танцевальных номеров. В репертуаре оркестра постоянно звучат его новые аранжировки – «Подкандалный марш», «Марсельеза», народные и революционные песни. Оркестр учащихся принимает активное участие в многочисленных концертах, которые он организует в Коммерческом училище.

Продолжаются его опыты по созданию музыкальных произведений, насыщенных славянской мифологией, пронизанных поэтикой древнего культа. Вот что сообщает сам Привалов о своей опере «Венец Святовита»: «Славянская мифология, по-моему, красотой не только не уступает мифологии античных греков, но во многом превосходит ее искренностью чувства и картинностью. Основываясь отчасти на исторических фактах из жизни балтийских славян, я написал большую пьесу. Исходя из архивных данных и исторических песнетворчеств, я провел быт этого древнейшего из славянских народов во всех стадиях его народной жизни. Затем решил пьесу переделать в оперу. К этой идее меня привел поэтический и певческий склад жизни славянского пронарода, проникнутый песнями, сказаниями, плясками, игрищами, одним словом, всей прелестью и жизнерадостностью мироздания солнечного культа»⁶⁸.

⁶⁷ РНБ, ф. 615, № 678.

⁶⁸ Интервью с Приваловым // Обозрение театров. – 1913. – 23 окт.

К лету 1916 года он пишет «Славянскую сюиту» в 5-ти частях для малого симфонического оркестра, созданную на основе его оперы «Венец Святовита». 13 июля 1916 года он дирижирует симфоническим оркестром в Старой Руссе, исполняя свою сюиту. Затем сюита была исполнена 3 и 7 августа 1916 г. симфоническим оркестром под управлением С. А. Столермана в Ессентуках. На концертах присутствовал сам автор.

Это было знаменательное событие в жизни Н. И. Привалов как автора музыки и дирижера симфонического оркестра. Это событие произошло в переломный момент истории, которое многое изменило в России и перевернуло все в жизни Н. И. Привалова. Он с энтузиазмом встретил демократические преобразования, но его творческая жизнь может рассматриваться в двух периодах, до и после революции, которая подвела фактически итог его творческим исканиям. Для него начался тяжелый период выживания.

Энергичная деятельность Н. И. Привалова особенно ярко проявилась в его организаторском таланте в работе с оркестрами и ансамблями. Так, на протяжении 18 лет он плодотворно работал со своим Великоорусским оркестром (1896-1914), выступал с оркестром бесплатных музыкально-хоровых классов при Народном доме (1902-1917). Работал преподавателем народной музыки в войсках (1896-1913) и в разные годы руководил оркестрами в Преображенском полку, Артиллерийской бригаде, в казачьих полках – уральцев и оренбуржцев, в военной школе электриков. В 1905 г. обучил симфонический оркестр гр. А. Д. Шереметьева игре на великорусских инструментах. Организовал и дирижировал Оркестром гуслиаров для певицы Н. В. Дулькевич (1909). Создал сводные великорусские оркестры для циклов Русской (1907), Славянской (1908), Европейской (1913), Патриотической песни (1914-1916) певицы М. И. Горленко-Долиной, где также руководил сводным ансамблем гуслиаров. Для своих лекций в 1911 г. организует Оркестр Древней Руси (домры и гусли). С декабря 1914 по 1919 гг. ведет Великоорусский оркестр учащихся в Петровском коммерческом училище.

В 1921 г. Н. И. Привалов организовал оркестр «Всорабис» в Одесской консерватории, где за это время он смог основать еще и хор.

С 1 мая 1922 по февраль 1923г. он руководил Великоорусским оркестром в г. Боровичи. Этот оркестр состоял из сотрудников Фабрики музыкальных инструментов г. Боровичи, где среди его участников был меценат русской народной музыки И. В. Серебряков. В эти годы он дирижировал хорами и оркестрами в г. Бологое и на Окуловской писчебумажной фабрике, провел, как это делал он всегда, огромную работу: обучил оркестр нотной грамоте, так как они играли раньше по цифровой системе. Разучил с ними новый репертуар, сделал для оркестра новые аранжировки, ввел группу исполнителей на гуслиях звончатых и довел количество оркестрантов до 44 исполнителей, основал хор. Совершил

с оркестром много концертных поездок и даже сделал инсценировку двух номеров: «Танец бесов» и «Шествие Кашея» из своей сюиты «Картины русских сказок» для бал-маскарада⁶⁹.

Из газеты «Новгородская звезда» мы узнаем о концерте Великоорусского оркестра г. Боровичи под управлением Н. И. Привалова, который прошел 8 ноября 1922 г. В газете подробно рассказывается об этом концерте: «Концерту предшествовал большой исторический очерк руководителя оркестра профессора Привалова о возникновении и значении Великоорусской народной музыки. Среди обширной программы, с которой выступил оркестр, особенно выделялась «Музыка библейских евреев», записанная в Палестине, в частности, «Хасидский напев» и «Хасидский танец». Хорошо было исполнена «Каватина из оп. «Фауст» Ш. Гуно, в сольном исполнении на домре. Большое впечатление оставила также «Музыка языческих жертвоприношений» и «Смерть Озе» Э. Грига. С большим подъемом была исполнена песня «Реве та стогне Дніпр широкий». Громадный успех у публики имела музыкальная картина Привалова «Русская сюита» в 6 частях (Сюита «Картины русских сказок» – В. А.). Сверх программы оркестр исполнил русскую народную песню «Дубинушка».

После возвращения из артистического турне, оркестр предполагает дать еще несколько концертов в Новгороде»⁷⁰.

В 1926-1927 гг. он ведет кружки в клубах «Красный ткач», «Красный треугольник», «Подковного завода», Военно-морском училище им. Фрунзе. Приведем слова Н. И. Привалова как руководителя оркестра, который насчитывал более 80 участников фабрики «Красный треугольник». Автор статьи «Резиновые музыканты» о молодых гусярях и балалаечниках с «Красного треугольника» приводит слова Н. Привалова, сказанные им после репетиции: «Гляжу на музыкантов иной раз и думаю: ну, а если бы не балалайка, не этот кружок, не сыгровки три раза в неделю, – то по какой дорожке пошел бы любой из них, во что бы окунулся»⁷¹. И одна из последних рецензий на выступление Привалова, подтверждает неумность энергии, высокий профессионализм, необыкновенную преданность народным инструментам. «Яркой и интересной иллюстрацией возможностей великорусского оркестра явился последний концерт Н. Рождественского, на котором певец исполнял народные песни, сопровождаемый великорусским оркестром под управлением Привалова. Была достигнута исключительная строгость стиля и высокая художественность исполнения, несмотря на то, что оркестр составлен не

⁶⁹ РНБ, ф. 615, ед. хр. 1331, таблица 98 на обороте.

⁷⁰ Концерт Великоорусского оркестра // Новгородская звезда. – 1922. – 14 нояб.

⁷¹ Статья «Резиновые музыканты». Газета неизвестна.

из профессионалов, а из рабочих «Красного треугольника» и существует всего полтора года.

Огромным успехом сопровождалось исполнение оркестром так называемого «Подкандалного марша», исполнявшегося в свое время под звон кандалов на гребенках (гребенки сохранены) – рабочие-оркестранты играли как мастера сцены. Марш исполнялся в гармонизации Н. И. Привалова – единственного сейчас знатока народной русской песни.

Больше, больше таких авторов! Больше внимания к ним»⁷².

Этот призыв напрямую обращен к Привалову, который продолжал служить своему делу до конца, невзирая на состояние здоровья и материальные трудности, которые в конце жизни буквально ставили его на грань отчаяния. На «Красном треугольнике» он проработал «штатным инструктором – руководителем музыкального кружка» с 1 ноября 1924 г. по 22 октября 1927 г., и с этого дня он был переведен на инвалидность по состоянию здоровья.

На протяжении всей жизни, работая с разными музыкальными коллективами, Н. И. Привалов создает свой оригинальный репертуар, много экспериментирует в поисках народного инструментария, использует разнообразный фольклорный материал для создания музыкальных композиций. Он создает в дореволюционной России оркестры и ансамбли, которые имели свое особое творческое лицо, отличаясь инструментальным составом и репертуаром. Он шел своим новаторским путем, демонстрируя свое видение развития великорусского оркестра, его репертуара, различных видов концертного выступления. Он является создателем особого народно-инструментального ансамбля – Оркестра из домр и гуслей, включающего в себя инструменты Древней Руси. Он создавал на базе этого оркестра фольклорные программы, демонстрируя все виды народного искусства – инструментального, вокального, танцевального, поэтического. Он активно использует великорусский оркестр в оперно-театральных жанрах, в выступлениях совместно с хоровыми коллективами, в исполнении монументальных хоровых произведений, совместно с симфоническим оркестром, в театральных постановках, использует оркестр в циклах концертов вокальной музыки, демонстрируя своей деятельностью особое видение развития народно-инструментальной культуры. Многие идеи Н. И. Привалова глубоки, интересны и сегодня актуальны и ждут своих исследователей, способных правдиво и широко представить картину дореволюционного оркестрового и ансамблевого исполнительства на русских народных инструментах.

⁷² Газета неизвестна.

**Список основных произведений,
исполняемых Великорусским оркестром
под управлением Н. Привалова (1896 – 1914),
без репертуара М. И. Горленко-Долиной**

1. Как у наших у ворот.
2. Привалов Н. Фантазия на две народные темы.
3. Нищинский И. «Закувала та сива зозуля». Песня плененных запорожцев из оп. «Назар Стодоля». Орк. Н. Привалова.
4. Вальдтейфель Э. Вальс.
5. Россини Д. Сцена из оп. «Севильский цирюльник».
6. Привалов Н. Фантазия на темы из оп. «Жизнь за царя» М. Глинки.
7. Соловьев Н. Свадебный хор из оп. «Кузнец Вакула».
8. Чайковский П. В церкви.
9. Потеряла я колючку. Обр. Н. Привалова.
10. Ходила младшенька по борочку. Для гуслей псалтырь с оркестром. Обр. Н. Привалова.
11. Как по морю, морю синему – разбойничья песня. Орк. Н. Привалова.
12. Вечер ко мне, девице – казачья песня. Обр. Н. Привалова.
13. Посажу ль я калинушку – плясовая. Обр. Н. Привалова.
14. Привалов Н. Фантазия на темы оп. «Рогнеда» А. Серова.
15. Привалов Н. Фантазия на темы оп. «Евгений Онегин» П. Чайковского.
16. Гуно Ш. Вступление к оп. «Фауст». Перелож. Н. Привалова.
17. Привалов Н. Фантазия на темы оп. «Князь Игорь».
18. Привалов Н. Вступление и Пролог из оп. «Царский домрачей».
19. Как по ельничку. Обр. Н. Привалова.
20. Я с комариком плясала. Обр. Н. Привалова.
21. Ах вы сени, мои сени.
22. Привалов Н. В горах.
23. Во лугах. Гарм. А. Х. Славянской.
24. Ой, не вечер то – ли не вечер! (Сон Степана Разина). Орк. Н. Привалова.
25. Привалов Н. Фантазия на тему пляски Уральский казачок.
26. Летал голубь, летал сизый. Хороводная. Гарм. А. Петрова, перелож. Н. Привалова.
27. Что вились-то мои русы кудри, вились, завивались. Протяжная. Орк. Н. Привалова.
28. Как за речкой.
29. Здравствуй, милая, хорошая моя! Оркестровка Н. Привалова.
30. Возле речки, возле моста.

31. Коробейники.
32. Привалов Н. Оркестровая фантазия на тему романса «Пастушок» для брелки соло.
33. Оленин А. Чарочка моя! (Деревенская песня). Перелож. Н. Привалова.
34. Гаудеамус идитур! Студенческая из сб. Вагнера. Орк. Н. Привалова.
35. Привалов Н. Менуэт.
36. Плывет, всплывает.
37. Кенеман. Как король шел на войну.
38. Привалов Н. Фантазия на темы балета «Щелкунчик» П. Чайковского.
39. Литольф А. Увертюра к оп. «Робеспьер». Перелож. Н. Привалова.
40. Привалов Н. Восточные танцы из былины «Илья Муромец».
41. Глинка М. Камаринская. Перелож. Н. Привалова.
42. Сметана Б. Песня из оп. «Проданная невеста». Перелож. Н. Привалова.
43. Бородин А. Ноктюрн из «Маленькой сюиты». Орк. Н. Привалова.
44. Верди Д. Прелюдия к оп. «Травиата». Перелож. Н. Привалова.
45. Кюи Ц. Вступление к опере-сказке «Снежный богатырь». Перелож. Н. Привалова.
46. Привалов Н. Картины русских сказок. Сюита в шести частях:
 - а). Танец бесов;
 - б). Царство Царь – Девицы;
 - в). Свадебное шествие Царь-Девицы;
 - г). Шествие Кашея;
 - д). Колыбельная;
 - е). Гимн Солнца.
47. Траилин А. Фрагменты из бал. «Остров Фантазии».
48. Траилин А. Фрагменты из бал. «Волшебная корона».
49. Тигранов Н. «Верь – верь» армянский круговой танец. Орк. Н. Привалова.
50. Иванов М. Серенада соловья из оп. «Забава Путятишна». Перелож. Н. Привалова.
51. Минкус Л. Русская пляска из бал. «Камарго».
52. Привалов Н. «На Волге» – оперные сцены из народной жизни. Исполняемые в концертах номера:
 - Увертюра;
 - Антракт к 3-ему действию;
 - Полянка (Уральская плясовая);
 - Пляска скоморохов.
53. Эй, ухнем!
54. Светит месяц.

55. На море орел. Из сб. Пальчикова.
56. Гулял Андрей-господин. Из сб. П. Чайковского.
57. Глазунов А. Испанский танец из бал. «Раймонда».
58. Монти В. Маркиза и пастух. Орк. Н. Привалова.
59. Ничто в полюшке не шелохнется. Протяжная. Из сб. Я. Прохорова.
60. Как под яблонькой, под той. Шуточная для голоса с оркестром. Перелож. Н. Привалова.
61. Ах ты, сердце. Для голоса с оркестром из сб. Я. Прохорова. Переложение Н. Привалова.
62. Ах ты, тпруська, бычок. Шуточная Смоленской губ. Из сб. Д. Агренева-Славянского.
63. Гурилев А. Не шуми ты, рожь. Сл. А. Кольцова, перелож. Н. Привалова.
64. Малашкин Л. Не скажу никому. Сл. А. Кольцова, перелож. Н. Привалова.
65. Балакирев М. Песня разбойника. Сл. А. Кольцова, перелож. Н. Привалова.
66. Римский-Корсаков Н. Ария Марфы из оп. «Царская невеста».
67. Шуман Р. Два гренадера. Для голоса с оркестром.
68. Кюи Ц. К сеятелям. Для голоса с оркестром, переложение Н. Привалова.
69. Кюи Ц. У людей-то в дому. Сл. Н. Некрасова, перелож. Н. Привалова.
70. Кюи Ц. Сват и жених. Для голоса с оркестром.
71. Привалов Н. Попурри на темы киргизских песен.
72. Как на горе калина. Для солиста, хора и оркестра. Аранж. Н. Привалова.
73. Во поле береза стояла. Для солиста, хора и оркестра. Аранж. Н. Привалова.
74. Сине море зашумело. Аранж. Н. Привалова.
75. Грюнерт А. Романс для гуслей с оркестром. Перелож. Н. Привалова.
76. Кюи Ц. Молебн. Сл. Н. Некрасова.
77. Глинка М. Ария Сусанина из оп. «Жизнь за царя».
78. Глинка М. Песня Вани из оп. «Жизнь за царя».
79. Кюи Ц. Царскосельская статуя. Сл. А. Пушкина.
80. Привалов Н. Кантата с хором «Слава» для хора и оркестра.
81. Привалов Н. Малорусская фантазия (Воспоминания о Малороссии). Попурри на украинские народные темы из сб. Едлички.
82. Привалов Н. (муз. и сл.). Что старина, то и деянья. Для хора и оркестра.

83. Привалов Н. (муз. и сл.). Честь старине воздадим. Для хора и оркестра.

84. Из-под дуба, из-под вяза. Плясовая для хора и оркестра.

85. Снежки белые пушистые. Для гуслей с оркестром.

86. Рябинушка. Для брелки с оркестром.

87. Эх, кабы Волга-матушка. Орк. Н. Привалова.

88. Стрелецки Ант. Польская песня ор. 89, №2. Орк. Н. Привалова.

89. Шумнули, шумнули ветры по чистым полям. Свадебная.
Орк. Н. Привалова.

90. Колберг О. Куявяк. Орк. Н. Привалова.

91. Что пониже было города Саратова.

100. Научить ли ты, Ванюша.

101. Старинный сказ про Илью Муромца.

102. Стояли кони убранные. Свадебная. Гарм. В. Насонова.

103. Как на горе калина.

104. Посею лебеду на берегу. Орк. В. Насонова.

105. Не одна то во поле дороженька.

106. Вдоль по Питерской.

107. По улице мостовой.

108. Вебер К. Хор из оп. «Эврианта». Аранж. Н. Привалова.

109. Григ Э. Норвежский танец. Орк. Н. Привалова.

110. На зоре было на зорюшке.

111. Балакирев М. Былина.

112. Григ Э. Шествие гномов.

113. Римский-Корсаков Н. Песня Левко из оп. «Майская ночь».

114. Григ Э. Смерть Озе из сюиты «Пер Гюнт».

115. Чайковский П. Интродукция к оп. «Пиковая дама».

116. Марсельеза.

117. Падеревский И. Менуэт.

В. И. Акулович, В. А. Брунцев

**Н. И. Привалов и солистка Его Величества
М. И. Горленко-Долина**

Яркой страницей творческой биографии Н. И. Привалова было сотрудничество с известной русской певицей – знаменитой примой Императорского театра, солисткой Его Величества – Марией Ивановной Горленко-Долиной (1867-1919).

Имя этой выдающейся певицы должно стоять в одном ряду с лучшими представительницами русской вокальной школы Д. М. Леоновой (1834-1896), Е. А. Лавровской (1845-1919), М. А. Олениной-Д'Альгейм (1869-1970), которые внесли огромный вклад в пропаганду национального искусства в России и за рубежом. В отличие от других исполнителей, М. И. Долина сама организовывала концерты, в том числе и из произведений русских композиторов, проводила в Париже целые серии концертов, которые во французских газетах называли «Фестиваль русской музыки».

К числу грандиозных творческих проектов певицы мы можем отнести циклы концертов «Русской песни» (1907-1908), «Славянской» (1909-1912), «Европейской песни» (1912), «Патриотические концерты» (1914-1916), которые с большим размахом были проведены в Санкт-Петербурге и других городах. В них самое деятельное участие принимал Н. И. Привалов. В их подготовке и проведении проявился его многогранный талант. Он выступал в роли научного консультанта по репертуару и составителя развернутых аннотированных концертных программ, как дирижер, аранжировщик, композитор, исследователь народной музыки.

На наш взгляд эти масштабные концерты должны рассматриваться, как особо значимые в области национальной культуры начала XX века. Их успех и общественный резонанс, которые они вызвали, позволяют нам утверждать, что это были концерты, которыми в русской музыкальной культуре мы можем гордиться так же, как «Историческими симфоническими концертами» или лекциями-концертами А. Рубинштейна, когда им было исполнено 877 пьес 57 композиторов. А «Фестиваль русской музыки» в Париже М. И. Долиной предшествовал Дягилевским сезонам, когда зрителям Европы были представлены достижения русского балета, русских художников и композиторов. Таковы по размаху и циклы М. И. Долиной, когда слушателем прошла ретроспектива из сотен произведений русской, славянской, европейской музыкальной культуры XII-XIX веков.

Деятельность М. И. Долиной была достойно оценена современниками, но отъезд певицы за рубеж после октябрьских событий вычеркнул ее имя из музыкальной истории России XX века. Ее творческие достижения

еще должны найти исследователей, которые определяют ей достойное место в ряду деятелей русской национальной культуры.

Формат нашей статьи обозначен названием «Привалов и Долина», поэтому мы только отметим основные вехи творческой биографии певицы, о которой в советское время публикаций вообще не было. Мы проанализируем работу Привалова в этих совместных творческих проектах, которые вызвали огромный слушательский интерес и стали значительным явлением в области русской национальной музыкальной культуры.

Долина (псевдоним, настоящая фамилия – Саюшкина), по мужу Горленко, Мария Ивановна родилась 17. 02. (01. 03) 1867 г. (по другим источникам 1(13) апреля 1868 г.) в Нижегородской губернии. Умерла – 02. 12. 1919 г. в Париже. Русская певица (контральто). Обучалась пению у З. П. Гренинг-Вильде, у К. Ферни-Джиральдони на частных музыкально-драматических курсах Е. П. Рапгофа и совершенствовалась в Милане и Неаполе у Б. Карелли.

21 апреля 1886 г. дебютировала в роли Вани в опере М. Глинки «Жизнь за царя» на сцене Мариинского театра. В ее дебюте деятельное участие приняли режиссер театра Г. П. Кондратьев и главный дирижер Э. Ф. Направник. Партия Вани стала ее коронной ролью. Она спела ее в театре более ста раз. Оценивая заслуги М. И. Горленко-Долиной как оперной певицы, сошлемся только на один документ – письмо сестры М. И. Глинки Людмилы Ивановны Шестаковой: «Милостивая Государыня Мария Ивановна. Вчера я была очень обрадована, получив Ваш портрет в роли Вани, и надеюсь, что Вы ничего не будете иметь против, ежели я, отделав его в раму, помещу в Музей Глинки. Вы такой прелестный «Ваня», что не оставить Ваше изображение в этой роли потомству было бы непростительно. Прошу Вас принять искреннюю признательность от уважающей Вас Л. Шестаковой-Глинки. 28-ое ноября 1896»⁷³.

На сцене Мариинского театра она пела почти двадцать лет с 1886 по 1904 гг. В оперном репертуаре певицы 41 партия. Гастролировала в оперных театрах Киева, Одессы, Харькова, Москвы.

Партнерами по сцене певицы были А. Давыдов, Ф. Стравинский, Т. Руфо, Ф. Шаляпин. Она пела с такими дирижерами как Э. Направник, П. Чайковский, Р. Дриго и др.

С 1901 г. солистка Его Величества – такие сведения находим мы о певице в различных справочниках⁷⁴.

В личной жизни М. И. Долиной был счастливый брак: в 1894 г. она вышла замуж за Илidora Владимировича Горленко (впоследствии пол-

⁷³ РНБ., ф. 615, оп. I, ед. хр. 1457, л. 1.

⁷⁴ Труванский А. М. Оперные певцы. М., 1991. С. 151.

ковника жандармерии Царскосельской ж. д.), который постоянно поддерживал творческие начинания супруги.

Необычайно широка география гастролей М. И. Долиной. В России она выступила более чем в 180-ти городах с 800-ми концертами. Ее партнерами в концертах были известные музыканты – профессора Петербургской консерватории: виолончелист А. В. Вержбилович, знаменитый скрипач Л. А. Ауэр, пианист А. Миклашевский. Сотни гастрольных концертов она провела с певицами Е. К. Мравиной и М. А. Михайловой, талантливой скрипачкой М. Н. Гамовецкой.

С 1894 г. М. И. Долина проводила ежегодные благотворительные симфонические концерты в Петербурге, в зале Дворянского собрания и Консерватории с участием оркестра и хора Марининского театра, с приглашением иностранных дирижеров и солистов. Например, в концерте 2 марта 1897 г. дирижировал директор Московской консерватории В. И. Сафонов, а в концерте 1900 играл всемирно известный пианист Иосиф Гофман.

М. И. Долина помимо артистического дара обладала талантом организатора. Имея влияние в обществе, она много сил и энергии отдавала благотворительной деятельности. Она выступила более 500 раз в спектаклях и концертах в пользу разных благотворительных и просветительных учреждений. К числу таких крупных благотворительных акций отнесем ее концерты 1904 г. (во время русско-японской войны), когда в общество «Красного Креста» было передано 15 тысяч рублей собранных на концертах.

Успешными были выступления М. И. Долиной в концертах симфонического и камерного собрания Музыкального и Филармонического общества, а в сезоне 1904 г. она была Художественным руководителем концертов Павловского вокзала (тогда было проведено 143 музыкальных вечера)⁷⁵.

С 1897 г. она начала успешно выступать за рубежом: с оркестром филармонии в Берлине, в Париже в концертах оркестра «Ламуре» с исполнением произведений зарубежных и русских композиторов Н. Римского-Корсакова, М. Глинки, М. Мусоргского, А. Бородина, П. Чайковского. Она исполняла отрывки из опер на русском языке. Ее выступления имели большой успех. В рецензиях отмечалось артистическое дарование певицы, мягкое звучание ее голоса, красивого и ровного в разных регистрах. Французские газеты называли М. И. Горленко-Долину «королевой русских певиц». Успех певицы был так велик, что она организовала в 1899 г. в Париже с оркестром «Ламуре» три концерта русской музыки, пригласив для участия знаменитого скрипача Л. Ауэра и дирижера Г. Казаченко. Газеты называли эти концерты «Русским фестивалем». Газета «Новое

⁷⁵ РНБ., ф. 615, ед. хр. 1281, л. 66.

время» писала: «Успех Долиной-Горленко в Париже очень большой и небывалый для русской артистки. Она является в полном смысле героиней сезона. Только покойный Чайковский и в его лице русская музыка удостоились таких почестей, какие выпали на долю этой несравненной артистки»⁷⁶.

«Русский фестиваль» М. И. Долиной прошел в Париже в 1898, 1899 и 1902 гг., познакомил французов с русской музыкой, а успех самой солистки немало способствовал интересу к концертам. «Долина сразу завоевала симпатии нашей публики своим восхитительным и редким по красоте тембра контральто. «Песни Леля» из оп. «Снегурочка» она передала с таким жаром и чувством, указывавшими на всю гибкость ее таланта» – писал «Journal»⁷⁷.

Имя М. И. Долиной становится популярным, и ее концерты прошли в столицах Европы. В Берлине (1900), где она пела во дворце Императора Вильгельма по его приглашению. В 1902 и 1903 гг. в Вене, 1902 г. – в Софии и Белграде, 1903 г. – в Риме, Будапеште, Бухаресте. В 1902 г. М. Долина, Л. Ауэр, А. Миклашевский успешно выступили в Константинополе⁷⁸. Эти концерты принесли ей славу известной европейской певицы. Своими концертами она подготовила почву для широкого распространения русского музыкального искусства за рубежом.

Выдающееся сценическое дарование, яркий драматический темперамент в сочетании с высоким вокальным мастерством, позволил стать ей в числе самых известных певиц России начала XX века.

Первое документальное подтверждение о совместных проектах М. И. Долиной и Н. И. Привалова мы находим в телеграмме от 11 января 1897 г. В ней сообщалось об участии Великорусского оркестра Н. И. Привалова в концерте с М. И. Долиной в Ораниенбауме. В том же Ораниенбауме, 12 июля 1897 г. оркестр балалаек Н. И. Привалова играл в серии благотворительных концертов М. И. Долиной – находим мы в отчете на страницах газеты «Новое время». Следующий документ от 5 июля 1908 г. – приглашение для оркестра Н. И. Привалова выступить целым отделением в саду Павловского вокзала. И с этого времени М. И. Долина приглашает Н. И. Привалова для участия во всех ее значимых концертных проектах.

Как организатор концертов, М. И. Долина поражала масштабностью и грандиозностью своих замыслов. Таким был и цикл концертов, посвященных истории русской вокальной камерной музыки, который она задумала провести в 1907 г. в Санкт-Петербурге и Москве.

Из «Биографического очерка» мы узнаем:

⁷⁶ Новое время. – 1899. – 2 марта.

⁷⁷ Каменев И. А. Биографический очерк. СПб., 1912. С. 43.

⁷⁸ Труванский А. М. Оперные певцы. М., 1991. С. 151.

«Для осуществления своей поистине грандиозной задачи, Мария Ивановна пригласила в сотрудники известного музыкального критика Н. Д. Берштейна, библиографа по славянской музыке Н. Н. Бахтина (Нович) и известного знатока и разностороннего деятеля в области русской народной музыки Н. И. Привалова и, заручившись их ценным любезным согласием помочь ей, объявила в сезоне 1907-1908 гг. целую серию абонементных вечеров и утр «Русские песни». В программу их входили русские народные песни, былины в сопровождении великорусского оркестра Н. И. Привалова и художественные вокальные произведения русских авторов по хронологическому порядку их появления в свет»⁷⁹.

Для концертов были отобраны 188 песен 123 русских авторов, а также 31 народная песня и былина. Впервые в исполнительской практике были так широко представлены российские композиторы. Казалось, что солистке удалось охватить творчество большинства авторов, серьезно работавших в этой области. Этот грандиозный замысел – показать историю русской песни в четырех концертах, так оценивала газета «Театр и искусство»: «М. И. Долина задумала, не более и не менее, как продемонстрировать русскую песню в ее постепенном генезисе от первых проявлений бессознательности до современной художественной песни. Задача поистине грандиозная и историческая»⁸⁰.

Для участия в своих концертах М. И. Долина пригласила известных исполнителей и целые коллективы, которые внесли достойную лепту в успешное их проведение. В концертах приняли участие оперные певцы А. Л. Каченовский (бас) и И. В. Садов (тенор), преподаватель Петербургской консерватории Н. Н. Кедров (баритон), известные музыканты, партнеры М. И. Долиной по камерным концертам – профессор Петербургской консерватории А. В. Вержбилович (виолончель), М. Н. Гамовецкая (скрипка), а также, мужской вокальный квартет (М. А. Гольтисон, Н. Е. Добров, К. К. Иванов, Н. В. Троицкий) и Смешанный хор под управлением М. П. Речкунова. Великорусский оркестр Н. И. Привалова аккомпанировал в концертах солистке Д. М. Лазаревой (фортепиано).

Четыре концерта цикла «Русская песня» были задуманы как абонементные в зале Петербургской консерватории и в зале Калашниковской хлебной биржи. Но когда было объявлено о дне продажи абонементов, они стали раскупаться с такой быстротой, что организаторы решили дополнительно провести серии концертов в Зрительном зале цирка Чинизелли и дневных концертов для молодежи в Большом зале консерватории. Таким образом, только в Петербурге с 14 ноября 1907 г. по 23 февраля 1908 г. проведено 20 вечеров и утр цикла «Русская песня».

⁷⁹ Каменев И. А. Биографический очерк. СПб., 1912. – С. 148.

⁸⁰ Театр и искусство. – 1907 – № 49.

В планах были еще концерты в Большом зале Благородного собрания в Москве с 3 по 13 марта 1908 г.

На первый концерт 14 ноября 1907 г., который прошел в зале Петербургской консерватории с огромным успехом, с редким единодушием откликнулись все петербургские газеты. Авторы рецензий отмечали грандиозность проекта, его национальное значение, новаторство и новизну.

В газете «Новое время» отмечалось: «Вечера «Русской песни», открывшиеся 14 ноября, представляют нечто новое в нашем вокальном искусстве: сознательное отношение к музыке и к ее истории. Если мы знали г-жу Долину, как смелую организаторшу заграничных концертов, теперь для нас раскрылись ее интеллигентность, ее желание широких, исторических концертов в духе Рубинштейна. Задача обнять в четырех вечерах все развитие русского романса – действительно грандиозна... Как дивно прозвучали вчера духовные стихи и былина «Василий Окульевич!»»⁸¹.

Музыкальный критик А. П. Коптяев писал: «Я, не колеблясь, назову это предприятие высоко национальным, не имеющим себе равного в нашей серой музыкальной жизни...», и далее, «Русской народной песне уже давно сложены дифирамбы такими крупными европейскими художниками, как Берлиоз и Бюлов, а если вспомнить, что титан Бетховен пользовался ею для своих сонат и квартетов, то вполне понятно, мы должны гордиться этим художественным алмазом, легшим в основу всей нашей школы»⁸².

Основная часть концертной программы шла в сопровождении рояля. М. Долиной аккомпанировала пианистка Д. М. Лазарева. На М. Долину ложилась огромная вокальная нагрузка. В каждом концерте она исполняла до тридцати произведений, и при этом все наизусть. Только благодаря своему артистическому таланту и великолепной вокальной школе ей удавалось находиться постоянно в творческой форме.

Интересен отзыв музыканта-коллеги, участника концертов цикла, который поделился своими впечатлениями от искусства М. Долиной. Руководитель мужского вокального квартета Михаил Гольтисон так писал о вокальном мастерстве солистки: «Невозможно передать то неотразимое впечатление, которое производит пение нашей солистки. Какой удивительный голос, какая красота, сочность тембра! Какой в душу льющийся поток чистых, как слеза, серебристых, полных, то неизъяснимой неги, то мягкой вдумчивости, то бездонной скорби звуков. Долина поет, и все слушают ее с затаенным дыханием, боясь проронить хотя бы одно слово, один слог этой прекрасной певицы»⁸³.

⁸¹ Новое время. – 1907. – 16 нояб.

⁸² Биржевые ведомости. – 1907. – 15 нояб.

⁸³ Музыка и пение. – 1907 – № 2. – С. 6.

Самое деятельное участие в подготовке цикла «Русская песня» принял Н. И. Привалов со своим Великорусским оркестром. Участие в концертах шло в общем русле его исследований о русской песне. Последние два года Привалов активно работал над подготовкой курса лекций «Русское народное песнетворчество» для Археологического института. На концертах цикла он вновь встретился с хоровым дирижером М. П. Речкуновым, который в 1905 г. проводил со своим хором цикл «Три исторических концерта», где по его приглашению оркестр Привалова исполнял древние былины XI века и старинные народные песни.

Специально для «долинских» концертов Н. И. Приваловым были отобраны более тридцати произведений, взятых из широко известных сборников народных песен М. А. Балакирева, И. В. Некрасова, Т. И. Филиппова, А. Прохорова, Г. О. Дютша, А. и В. Железновых. Помимо народных песен он включил в программу совместного выступления былины, образцы духовного стиха, старинные напевы. Самый живой, восторженный отклик слушателей вызывали исполнение М. И. Долиной с Великорусским оркестром былины «Василий Окульевич» (Олонецкой губернии из сб. М. Балакирева), «Ванюша-ключник» (из сб. Т. И. Филиппова), Духовный стих «Помышляйте вы, христиане» (из сб. И. В. Некрасова), «Взирай с прилежанием, тленный человек» и «Сон Богородицы» (Зап. Г. О. Дютш и Ф. М. Истомин), «Егорий Храбрый» (напев Ржевской). Эти старинные песни придавали концертам особый оттенок, возрождая древние звуки национальной музыкальной культуры. Недаром многие рецензии отмечали, что эти старинные напевы несли духовный заряд, трогали душу.

«Высокопоучительное значение в историческом и художественном смысле имеет серия вечеров «Русской песни». Уже на первом вечере перед нами прошла целая эпоха развития нашей художественной песни. Обширнейшая программа состояла из произведений русских композиторов, начиная с XVIII столетия и почти до наших дней. Так и веяло старинной и, как бы слышались голоса наших прапрабабушек, когда раздавались звуки песен «Стонет сизый голубочек» Ф. Дитца, «Колыбельная песня» А. Титова, «Лучинушка» Д. Кашина, «Старый муж, грозный муж» А. Верстовского, а также песни А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилева и др. Долина воскрешала русскую душу, проникала вглубе ее и заставляла восхищаться нашей родной песней, даже и той, которой не коснулось еще искусство композиторской обработки... но зато было больше души, теплоты, поэзии и, пожалуй, вдохновения»⁸⁴.

Для совместных выступлений с оркестром солисткой и ее помощниками были отобраны народные песни разных областей России – «Взвейся, сизый голубочек» (Ярославской губернии), «Я на камушке сижу»

⁸⁴ Театральная газета. – 1907. – 17 нояб.

(Московской губернии), «Русальская» (Рязанской губернии), «Уличная» (Московской губернии). Песни разных жанров: протяжная «Уж ты поле мое», плясовая «Я вечер млада во пиру была», хороводная «Заиграй, моя волынка». Дуэт М. Долина и С. Садов (тенор) с оркестром исполнял песню «Ах, ты душечка», а былина «Добрыня Никитич» звучала в исполнении хора под управлением М. П. Речкунова и Великоорусского оркестра.

Все концерты вечеров открывал Великоорусский оркестр, погружая слушателей в мир народной музыки. Звучали «Старинный сказ про Илью Муромца» (разработка былины, спетой И. Т. Рябининым), популярные народные песни: «Что пониже города Саратова», «Научить ли ты, Ванюша», «Как на горе калина», песни уральских казаков (из сб. А. и В. Железновых), а также былина «Сон Стеньки Разина», «Ой, не вечер, то не вечер», любовная «Вечер ко мне девице», веселая «Посажу ль я калинушку» (номер со свирелями и гуслями звончатыми), разбойничья «Как по морю-моряшку», две танцевальных «Уральский казачок» и плясовая «Полянка». Были и несколько пьес, исполненных оркестром в инструментовке известного музыканта В. Т. Насонова – «Ничто в поле не колышется» (пастушья, Тверской губернии), «Стояли кони убранные», «Посею лебеду на берегу».

Среди этого океана русской лирической вокальной музыки, кроме оркестра Н. Привалова, инструментальной музыке был отдан один единственный инструментальный номер – это была пьеса А. К. Глазунова «Песня трубадура», построенная на интонациях народной песни в исполнении знаменитого виолончелиста А. В. Вержбиловича.

К каждому из четырех концертов цикла была выпущена художественно оформленная развернутая аннотация в виде книжки-буклета объемом до сорока страниц. На обложке портрет М. И. Долиной в театральном костюме Леля с рожком в руках. Н. И. Привалов серьезно потрудился над созданием буклетов. В них были помещены: развернутая аннотированная программа, тексты песен, звучащих в концерте, очерки по истории русской песни за подписью «Реми»⁸⁵, краткие биографии композиторов, высказывания о музыке, а со второго концерта отзывы петербургской прессы о цикле «Русская песня», библиографический указатель литературы, музыкальные объявления. К программе второго вечера краткий очерк под названием «Русский романс» поместил Ц. Кюи. Буклеты к концертам «Русской песни» весьма информативны, многие сведения, помещенные в них, на наш взгляд, и сегодня интересны. Они пользовались спросом, и вероятно, поэтому в буклете второго вечера мы находим ремарку, что тираж издания – 15000 экземпляров. Они же были представлены и на концертах в Москве.

⁸⁵ В архиве Н. Привалова в одном из буклетов вычеркнуто «Реми» и его рукой написано «Привалов».

Концерты «Русской песни» имели широкий резонанс в музыкальной жизни двух столиц. Свидетельство этому реклама на страницах буклета. Музыкальные магазины известных издателей А. Иогансена и Ю. Юргенсона сообщали, что все ноты романсов, исполняемых на вечерах «Русской песни», вы можете приобрести в их магазинах.

Успеху цикла способствовали участвующие в нем известные музыканты и коллективы. Их участие было значительным: 5-6 произведений в концерте было у смешанного хора М. П. Речкунова, столько же у мужского вокального квартета М. А. Гольтисона. Исполнение в один вечер пятидесяти произведений подталкивало организаторов к поиску разнообразных форм – от сольного пения к хоровому, от ансамблевого к оркестровому. Поэтому вместе с М. И. Долиной участвовали ее давние партнеры по многочисленным концертным турне по России и за рубежом. Блистательно исполнялось несколько вокальных произведений М. И. Долиной в ансамбле со знаменитым виолончелистом А. В. Вержбиловичем. Это популярные – «Сомнение» М. Глинки, «Молись» Г. Вилламова, «Слеза дрожит» П. Чайковского. Они вызывали восторг публики. Украшением концерта было и исполнение «Песня рыбки» Остроглазова на сл. М. Лермонтова, когда к дуэту подключалась известная петербургская скрипачка М. Н. Гамовецкая. Этот номер заключал первое отделение концерта.

После 20-ти концертов в Санкт-Петербурге, цикл был повторен в Москве, куда М. И. Долина вывезла за свой счет всех участников концертов на десять дней. Отметим, что только в Великорусском оркестре Н. И. Привалова было 30 исполнителей. Вот как сама Мария Ивановна вспоминает: «В нашей первопрестольной «Матужке Москве», где после большого успеха вечеров «Русской песни» в Петербурге я решилась повторить мои четыре вечера с огромными затратами, так как привезла хор, Великорусский оркестр Привалова и солистов из Санкт-Петербурга, меня встретили почти враждебно: публики сперва было мало, музыкальный мир... отсутствовал; мои концерты были объявлены «черносотенными», им приписывалась цель политическая... Левые газеты, или замалчивали, или бранились, правые возмущались, например, что я пела «На старом кургане», что хор исполнял: «Не плачьте над трупами павших бойцов»... Никому только не пришло в голову одного, что я никакой политикой не занималась и не умею заниматься. Несмотря на все эти подвохи, успех вечеров «Русской песни» в Москве увеличивался, и после последнего москвичи устроили мне горячие овации. Зал был переполнен, и даже просили повторить эти концерты»⁸⁶.

⁸⁶ Каменев И. А. Солистка Его Величества М. И. Горленко-Долина. Краткий биографический очерк. – СПб., 1912. – С. 141.

Отзывы прессы на концерты цикла «Русская песня» в большинстве были положительные. Но были и достаточно резкие отзывы в адрес Великоорусского оркестра Н. Привалова, отмечая невысокий уровень обработок народных песен, звучащих в цикле. Но к числу скандальных можно отнести отзыв, помещенный на первый вечер цикла, состоявшийся в Москве. Обратимся к критическим высказываниям в адрес оркестра: «В небольших биографиях, предпосланных петербургской программе, о Привалове говорится, как об образованном музыканте, но это все так мало гармонирует с тем, что мы слышали. Введение Великоорусского оркестра в вечер «Русской песни» создало атмосферу чего-то несерьезного, а эпизод Великоорусского оркестра с виртуозом на... кухонных ложках, да притом плохая техника виртуоза и дикие приемы (сломал ложку, бросив ее в зрительный зал), совершенно выбили нас из настроения, свойственной художественной аудитории...

... Привалов со своим отношением к «Русской песне» создает атмосферу садового характера города Пошехонья...»⁸⁷.

Привалов в газете «Раннее утро» 7 марта ответил «Письмом в редакцию» и высказался о применении игры на ложках, имеющих давние традиции в народном музицировании, о великорусских оркестрах, которые уже доказали свою жизнеспособность.

Трудно удержаться, чтобы не привести и иную точку зрения об оркестре, высказанную в другой газете: «На концертах М. И. Долиной играл и аккомпанировал Великоорусский оркестр Н. И. Привалова. Народные инструменты гармонировали с национальной песней. Под серебристые дрожющие звуки домра, балалаек, гуслей, пела как соловушко, русская певица. ... До чего усовершенствовалась наша балалайка – заслушаться можно этих звуков, как волна, перебегающих из конца в конец оркестра. Начнет тонкая домра, точно тенор-запевало, подхватит хор балалаек, гудят басы – шире льется могучая песня»⁸⁸.

Многочисленные рецензии в газетах все же не могли обойти огромного успеха, отмечая воспитательное, патриотическое, национальное значение концертов «Русской песни». Хотя историзм представленного материала, группировка его и последовательность в историческом времени, т. е. место произведения в программе по году его появления, выбор отдельных сочинений вызывали критику рецензентов. Они писали, что отсутствие серьезной научной базы по истории русской народной песни и романса ставили организаторов концертов перед выбором своей системы по последовательности и группировке огромного музыкального материала.

⁸⁷ Голос Москвы. – 1908. – 5 марта.

⁸⁸ Вольнская жизнь. – 1908. – 1 марта.

Пресса была единодушна в оценке значимости концертов «Русской песни». «... Эта картина показала, какие шаги сделал русский романс. Его развитие заставляет нас не только смотреть с надеждою на будущее русского искусства, но позволяет также с законной гордостью оглянуться и на прошлое»⁸⁹.

«Нечего говорить, что затея сама по себе колоссальна: она первый в своем роде вокальный *tour de force* и имеет громадное музыкально-воспитательное значение не только для широкой публики, но и для специалистов»⁹⁰.

Заключительным аккордом концертов цикла «Русская песня» стало чествование М. И. Долиной по поводу двадцатилетия ее артистической деятельности. «Русское общество с редким, почти небывалым единодушием выразило свою признательность славной артистке. Ряд отдельных учреждений и отдельных лиц на Западе прислали свои приветствия (Прага, Париж, Берлин, Руан)»⁹¹.

Наконец в день последнего концерта в Санкт-Петербурге 23 февраля 1908 г. друзья и почитатели Марии Ивановны чествовали ее банкетом, на котором собралось около 300 человек общественных деятелей, литераторов, артистов, художников – сообщал журнал «Музыка и пение»⁹².

Есть сведения, что цикл «Русской песни» М. И. Долина повторила в Варшаве (без больших коллективов). В Петербурге он прошел еще раз на «Международной художественно-строительной ярмарке» в июле 1908 года.

Отдельные же концерты цикла с участием оркестра Н. И. Привалова и солистов прошли многократно. Таким был концерт 6 августа 1908 г. в Сестрорецке в Ермоловском театре, при участии артистов Русской оперы К. С. Исаченко (тенор) и И. О. Брик (виолончель).

Необычайный успех вечеров «Русской песни» побудил Марию Ивановну Долину в следующем сезоне провести новый цикл «Славянские концерты». В архиве Н. И. Привалова мы находим документ, раскрывающий идею задуманного: «В России мы мало знаем о музыкальном творчестве западных и южных славян. В виду этого идея дать славянские концерты, в которых перед петербургскими слушателями прошел бы ряд произведений славянского музыкального творчества, чрезвычайно уместна. Целые горы материала выписаны из Праги и других культурных центров славянства для этих концертов, и для исследователя открывается

⁸⁹ Новое время. – 1907. – 15 дек.

⁹⁰ Петербургская газета. – 1907.

⁹¹ Русское пение. – 1908. – № 5. – С. 4.

⁹² Музыка и пение. – 1908. – № 5.

почти совершенно новый мир искусства, океан прекрасной музыки – для нас новой и неизвестной⁹³.

По замыслу организаторов, музыкальная идея концертов – духовное сближение славянских народов через искусство, музыку, народную песню. Полученный из Праги и других столиц огромный нотный материал потребовал серьезного изучения и обработки для предстоящих концертов. И здесь понадобились умения и знания ближайших сподвижников М. И. Долиной для отбора произведений, обработки, переложений и аранжировки его для исполнителей и коллективов и составлению концертных программ.

Самое деятельное участие в этой работе приняли хоровой дирижер И. А. Смолин, Н. И. Привалов, библиограф Н. Н. Бахтин. Последние написали очерки о славянской музыке в программах концертов. Художественное оформление буклетов было прекрасно выполнено академиком Н. К. Бондаревским.

Документы свидетельствуют, что Н. И. Привалов принимал самое деятельное участие в подготовке цикла: «Н. И. Приваловым экстренно было составлено, разучено и аранжировано более 30 пьес для пения и Великорусского оркестра. Н. И. Привалов проявил себя, как историк, композитор и дирижер, не зная буквально отдыха, и проявил поистине неукротимую энергию, за что ему и нельзя не принести самой глубокой благодарности»⁹⁴.

К программам концерта по просьбе М. Долиной им был составлен обстоятельный список литературы по народной песне «Опыт библиографического указателя по литературе русских народных песен», материал, с которым он уже работал 13 лет в области исследования народной песни»⁹⁵.

К трем «Славянским концертам», в общей сложности, было отобрано 150 произведений. Это были: польские, чешские, сербские, болгарские, словацкие, македонские, латышские, малорусские, великорусские, словенские, македонские, белорусские и другие народные мелодии. По решению организаторов, в программу концертов были включены произведения славянских композиторов, основу композиторского творчества которых составляли напевы их стран.

По сравнению с циклом «Русская песня» значительно расширился состав исполнителей и особенно больших коллективов. В концертах участвовали: хоры Русской оперы под управлением Кирикова и Циммермана, Смешанный хор под управлением И. А. Смолина, духовой оркестр

⁹³ РНБ. Отдел рукописей, ф. 615, оп. 2, . ед. хр. 1453.

⁹⁴ К славянским концертам М. И. Долиной. РНБ. Отдел рукописей, ф. 615, оп. 1, ед. хр. 1453, л. 39.

⁹⁵ Там же, – л. 40.

Гвардейского экипажа под управлением солиста Его Величества В. И. Главача, народный мужской квартет, Хор гусяров и жалейщиков О. У. Смоленского и Великорусский оркестр Н. И. Привалова. Большая работа была проведена руководителями инструментальных коллективов по аранжировке новых произведений для своих оркестров. Так руководитель духового оркестра В. И. Главач сделал переложение 9 славянских гимнов, отметим, что из сборника Н. И. Привалова (как указывается в программах). А вклад самого Н. И. Привалова был значителен. Он подготовил к концертным программам 41 произведение со своим оркестром, из их числа более 30 пьес для пения.

В концертах участвовали известные музыканты, такие как А. В. Вержби-лович (виолончель), певцы А. М. Боровик, К. А. Петренко, Н. В. Андреев, П. С. Москалев, Н. В. Симбирский, В. В. Федорова, М. А. Мурина, Ванда Ломановская, В. В. Вавич.

Долина М. отобрала для своего выступления с оркестром русские песни из сборника А. Лядова: «По лужечку Маша гуляла», «Шел Ваня долиною», «Сидит дрема – сама дремлет», «А кто у нас моден»; из сборника С. Ляпунова – «Ай за тыном было за тыночком», «Собирайтесь-ка, братцы-ребятушки на зеленый луг» и др. Н. И. Привалов сделал аранжировки для солистки и оркестра песен славянских народов, латышских песен из сб. И. Витоля, сербских, боснийских, польских, украинских из сб. Н. Лысенко и А. Едличка, белорусских, словенских и др.

Рецензии в газетах на «Славянские концерты» отмечали достижения и недостатки Н. И. Привалова в ряде аранжировок. «Обратили на себя внимание, отлично спевшийся хор И. А. Смолина и Великорусский оркестр г-на Привалова. Последний, приобретший репутацию отличного аранжировщика русских песен, сказался не на высоте в роли гармонизатора народных мотивов...»⁹⁶.

Заметим, что в рецензиях отмечали и «великолепно» прозвучавшие аранжировки Николая Ивановича для солистки и оркестра: «Характерно и внушительно прозвучала в исполнении М. И. Долиной Великорусская песня из сборника С. М. Ляпунова «Собирайтесь-ка, братцы-ребятушки, на зеленый луг». Гармония аккомпанемента (Н. Привалова) мало подходит к подобным песням. Зато латышские песни из сборника И. Витоля (орк. Н. Привалова) звучали великолепно, особенно «Колыбельная»⁹⁷.

Программа Великорусского оркестра пополнилась и новыми партитурами, подготовленными руководителем специально для «Славянских концертов». Это Б. Сметана «Песня» из оп. «Проданная невеста», А. Стрелецки «Польская песня», оп. 89 № 2, Фантазия на украинские темы «Воспоминание о Малороссии» Н. Привалова, Оскар Колберг «Кул-

⁹⁶ Слово. – 1909. – 31 янв.

⁹⁷ Речь. – 1909. – 11 февр.

вяк». Особенностью этих концертов было исполнение многих славянских народных песен совместно солисткой с женским и смешанным хорами с оркестром. Это: малорусские «Ти не журь мене, мати», «Ой посіяв мужик та у полі ячмінь», белорусские – «Чаму ж мне ня пець», «Цы не дудка мая, уся!»; с женским хором «А кто у нас моден», «Сидит дрема – сама дремлет».

Особый колорит концертам придавало выступление Хора гусяров и жалейщиков О. У. Смоленского, который в своей программе исполнял старинные народные песни «Уж ты сад, ты мой сад» и плясовую «Из-под дуба, из-под вяза». А в финале концертов, совместно с Великорусским оркестром, звучали «Полянка» Н. Привалова и «Светит месяц», обозначенный в программе, как песня кубанских казаков из сборника А. Бигдая в собрании А. Соболевского.

В концертную программу вечеров Привалов включил также пьесы, получившие известность в исполнении его оркестра. Среди них – Хор запорожцев, плененных турками «Закувала та сива зозуля» из сцены «Вечорниці», из незаконченной оперы «Назар Стодоля» П. П. Нищинского (1832-1896), по пьесе Т. Шевченко, в аранжировке Н. Привалова⁹⁸, а также, музыкальная картинка «В церкви» П. Чайковского (переложение Н. Привалова). Таким образом, мы видим, что из 150 произведений, прозвучавших в трех концертах «Славянских вечеров», 41 произведение было исполнено великорусским оркестром.

Петербургская публика горячо откликнулась на концерты «Славянской песни», которые прошли 19 и 28 января, 7 февраля 1909 года в зале Дворянского собрания. Огромный концертный зал не мог вместить всех желающих. Концерты грандиозны по количеству участников, художественно-просветительской значимости, патриотическому пафосу и атмосфере. Слушателям была предоставлена широкая панорама славянской музыкальной культуры. В последнем концерте приняло участие около трехсот артистов. Особую атмосферу создавали не только славянские костюмы на сцене, но и часть публики в национальных костюмах, что представляло живописное зрелище, еще более подчеркивало отношение слушателей к происходящему, связывая исполнителей с аудиторией, которая восторженно реагировала на художественное воплощение близких сердцу национальных напевов. В финале заключительного концерта весь зал Дворянского собрания подхватил звучащий со сцены общеславянский гимн «Гей, славяне», перешедший в восторженные овации.

Приведем отклики прессы на эти концерты. Музыкальный критик А. Коптяев дает оценку М. И. Долиной: «Я только что вернулся с концерта в Дворянском собрании, где славянское движение дало мощный музы-

⁹⁸ Мы специально даем полное название этой пьесы – одной из самой исполняемой в его оркестре.

кальный толчок. Это, конечно, вечно ищущая, вечно совершенствующаяся М. И. Долина... Я все по-прежнему удивляюсь смелой инициативе и удивительной энергии М. И. Долиной. Грандиозные задачи она выполняет до конца, и как ни в чем не бывало, принимается за новые... Грандиозные цели не только ставятся артисткой, они выполняются с редкой музыкальностью, с редким вокальным талантом. Право – какой-то музыкальный фельдмаршал, которому все подчиняется!»⁹⁹.

Критик В. Чеготт в «Нашей газете» отмечал труд сподвижников М. И. Долиной и в особенности Н. И. Привалова: «... По количеству вложенного труда и по исключительной компетентности пальма первенства в этой группе союзников Долиной принадлежит, безусловно, Привалову. Он не только снабдил Программу концерта руководящей статьёй, передающей в сжатом изложении квинтэссенцию его обширных знаний в специфической области славянской народной музыки, но представил для этих концертов Великорусский народный оркестр, который его трудами доведен до замечательной ступени виртуозного совершенства. Программа вечеров Долиной указывает на обилие труда, вложенного Приваловым в литературу народного оркестра. Организатору этого оркестра пришлось также создавать и репертуар для него. Программа г. Долиной содержит около 40 партитур, составленных Приваловым...»¹⁰⁰.

Цикл «Славянской песни» еще раз повторили через несколько лет в Петербурге, 20 октября и 14 ноября 1912 года. В числе солистов выступила болгарская певица Зора Николова.

В сезоне 1913-1914 гг. М. И. Долина осуществила свою новую концертную идею – познакомить слушателей с развитием музыкального искусства Европы, начиная с XII века и до наших дней, через вокальную и инструментальную миниатюру. В подготовке этой концертной программы большую помощь оказал Н. И. Привалов. Помимо репертуара и аннотации концертных номеров, им были написаны к каждому из четырех концертов развернутые очерки, где он изложил свой взгляд на развитие Европейской музыки, происхождение некоторых видов музыкальных инструментов, истории русской песни и романса. В рамках нашей статьи, мы, главным образом, рассмотрим взгляды Н. Привалова на историческое развитие европейской музыки, изложенные им в четырех статьях.

Итак, четыре концерта цикла «Европейской песни» прошли в Малом зале Петербургской консерватории: 22 октября, 1 и 29 декабря 1913 года и 29 января 1914 г. Для концертов были отобраны произведения 138 композиторов европейских стран. Основным принципом построения концертных программ, как и ранее, был принцип

⁹⁹ Биржевые ведомости. – 1909. – 10 марта.

¹⁰⁰ Наша газета. – 1909. – 10 февр.

хронологический – по дате рождения композитора, независимо от национальности и направленности музыкальных принципов авторов.

Первый вечер был посвящен западноевропейской музыкальной культуре (от XII века). Во втором вечере прозвучали миниатюры и русских композиторов «доглинкинской» поры. Третий вечер – первая половина XIX века – открывался музыкой М. Глинки, а четвертый – музыкой П. Чайковского, где уже значительное место уделялось российским композиторам (в трех концертах были исполнены произведения 41 русского композитора).

В своей оценке прозвучавших творений русских композиторов, Привалов не может удержаться от комплиментов в адрес М. И. Долиной: «Грандиозная по всей совокупности данная ею картина убеждает нас, как славен русский песнотворящий гений, как велик народ, порождающий творцов наших дивных песен. Мы убедились, как ярко сверкает бриллиант русской музыки на звездном фоне Европы»¹⁰¹.

Особенностью концертов «Европейской песни» было участие в них музыкантов из Европы и Америки. М. И. Долиной удалось пригласить интересных исполнителей. Это: органист Домского Собора (г. Рига) профессор Гаралд Крейбург, французский пианист Жан дю Шастен, английская скрипачка Беатрисс Хорeberg, мандолинистка, окончившая Филадельфийскую консерваторию, Л. П. Черниговская, американки Наталия и Виктория Бошко (скрипка, фортепиано), известный гитарист В. А. Иванов, тенор К. Д. Агреньев-Славянский и др. Аккомпанировали солистам концертмейстеры М. И. Долиной – Н. П. Вельяшева и Л. В. Веселова.

В буклете ко второму концерту «Европейской песни», в своей статье под названием «Русская песня в цикле песни Европейской», Н. Привалов пишет о разных путях развития народной музыки в Европе и на Руси, размышляя по вопросу: «Почему в России испокон веку складывалось пренебрежительное отношение к своим национальным музыкальным инструментам и народной песне?». В статье изложены взгляды Н. И. Привалова на развитие национального музыкального искусства. Кроме буклета, статья не публиковалась и малоизвестна, поэтому мы позволили себе привести из нее развернутые цитаты:

«... Песня на Руси, – пишет Привалов – испытала совершенно иную судьбу, чем песни Запада: там, в народной своей форме, песня бережно собиралась и культивировалась трубадурами, искусство которых, основанное на этой песне, пользовалось величайшим уважением европейского общества. С другой стороны, европейская духовная песня находилась под покровительством церкви, пока, наконец, оба эти вида искусства не

¹⁰¹ Привалов Н. Итоги вечеров «Европейской песни». РНБ. ф. 615, оп. 1, ед. хр. 1279, л. 6.

соединились там в стенах католических храмов, где и продолжалось развитие светской музыки.

А у нас на Руси основа светской музыки – песня – сперва осуждалась, потом стала преследоваться. Церковь признавала только песню духовную, чуждую народу русскому, как пришедшую извне. Старцы – «Вещие Баянные» – представители высшего разряда народно-песенного искусства, должны были... смешаться с толпою простонародных потешников низшего разряда – скоморохов (потомков староевропейского сословия жонглеров). Эти последние были лишены покровительства законов, приравнены были к беглым людям, татям (ворам) и разбойникам». «Народ все-таки любил скоморохов, – замечает Привалов – как единственных, в продолжение более 8 веков, носителей его искусства...»

Далее Привалов приводит известные факты о запрете на Руси национальных инструментов, место которых заняли в культуре инструменты Западной Европы: «... В Москве в XVI-XVII столетиях: немецкая музыка гремела... Немецкое искусство процветало не только свободно, но и имело еще и ту привилегию, что им безнаказанно могли заниматься и русские люди: дворовые боярина А. С. Матвеева составляли оркестр, обучаясь и играя под руководством немцев на виолах, трубах и прочих «стрементах» Западной Европы. Только на русских инструментах нельзя было играть и тогда на Руси!»¹⁰² – с горечью восклицает Привалов.

Прогрессивные идеи Петра I для национальных инструментов оказались разрушительными. К этому времени они уже не могли соперничать с выдающимися достижениями итальянских скрипичных мастеров. Русские инструменты и русская песня стали предметом насмешек.

«... С эпохой Петра, признававшего в музыке могучее средство общественного культурного воздействия, хлынули на Русь иноземные музыканты со своими совершенными тогда инструментами, с музыкой уже установившейся, прекрасной.

Русское общество поголовно бросилось в это чужеземное искусство: над простонародной русской песней, прежде гонимой, теперь стали смеяться. Народные увеселители при дворе начала XVIII века – бандуристы и певцы – действуют тогда, скорее, в качестве шутов, обычаем держать которых был у русской знати в ту эпоху...»¹⁰³.

Далее Привалов пишет о времени Анны Иоанновны, когда в России появилась итальянская опера, у русских помещиков театры с крепостными актерами. Время Елизаветы и особенно Екатерины II, которая сама являлась автором «русских» пьес и оперных сюжетов, вроде «Начального управления Олега». Музыку к ним писали уже русские композиторы.

¹⁰² Там же. С. 4.

¹⁰³ Там же. С. 4.

И здесь Привалов обращается к истокам зарождения так называемого «псевдорусского стиля», споры о котором идут в национальном искусстве и в нынешнем XXI веке. Он пишет, что русские мелодии, использованные в первых русских оперных сюжетах и пьесах, излагались согласно общепринятым правилам мажора-минора. Цитируем Привалова: «Так составлялись и первые сборники русских песен, начиная с изданного в 1790 г. сб. Прага и Львова. Сила народной мелодии брала свое, но придаваемая ей общая гармоническая одежда в сентиментальном духе XVIII столетия создавала особый стиль, который и принято было считать русским, но в сущности это был самый настоящий итальянский слащавый склад музыки, который правильно было бы назвать псевдорусским... Между тем настоящая народная русская школа музыки была у нас выработана уже к концу XVII века... Она установилась в области духовного пения... Пение божественных служб пришло к нам Византийское – или точнее, староболгарское, принятое от последователей славянских первоучителей христианской веры – св. Кирилла и Мефодия...»

Привалов рассуждает: что в домашнем обиходе церковь предложила благочестивому русскому обывателю византийский апокриф – духовный стих, нечто среднее между песнопением церкви и народа. А далее приходит к выводу, что напевы духовного стиха и сюжеты былин ближе к древнему язычеству солнечного культа и в них отразились древние напевы языческого обряда! Если следовать логике Привалова, то духовный стих несет в себе напевы дохристианской Руси, то есть напевы Руси времен язычества. Привалов далее пишет о «партесном» (многоголосном) пении, которое вошло в употребление вместо одноголосного, традиционного в России, во всех церквях Москвы в числе прочих реформ патриарха Никона.

«...В Москве действовали штатные хоры «Государевых и Патриарших Певчих Дьяков»... В среде певчих дьяков появились и свои мастера контрапункта, создававшие церковные пьесы из тем чисто русского характера. От композиций Певчих Дьяков XVII и начала XVIII столетия стала вырабатываться русская национальная музыкальная школа. Работами же псевдорусского стиля, хотя и выдающимися, были Фомин, Алябьев, Титов, Верстовский, Жилин, Варламов, Гурилев», – пишет Привалов.

В статье Привалов отдает должное еще одному талантливому композитору и дирижеру, имя которого незаслуженно вычеркнуто из русской истории XX века, потому что он являлся автором русского гимна «Боже, царя храни» на сл. А. Жуковского (1833 г.). Он пишет, что среди «...творцов русской музыки надо отметить А. Ф. Львова (1798-1870), одного из величайших деятелей нашего искусства. Он является первым основателем симфонических русских концертов, камерных вечеров и вообще музыкального образования на Руси, благодаря чему впоследствии

явилась и речь о русской консерватории». И далее итоги XIX века: «Музыкальным гением Глинкой была создана основа для национальной русской музыкальной школы», «... основы отечественного искусства были выработаны деятелями кружка музыкантов, сгруппировавшихся вокруг М. А. Балакирева, членами «Могучей кучки»...

Такие исследовательские материалы Привалова о русской песне были предложены слушателям цикла «Европейской песни». В программе другого концерта не менее интересный очерк Привалова о путях зарождения и распространения музыкальных инструментов, ставших национальными в разных странах Европы, таких как гитара, мандолина и др. Привалову удалось в обобщенной, краткой форме изложить свои взгляды на развитие национальной музыки, инструментальной культуры.

Концерты имели успех, но музыкальная критика не была единодушна в их оценке. Так критик В. Г. Каратыгин пишет после второго концерта: «Голос артистки сравнительно мало поддался влиянию времени. Он и поныне способен пленять слушателей своей силой, ровностью, гибкостью... Вместе с тем, однако, сама основа долинских концертов, соответствие между общим их планом и условиями его практического выполнения большею частью представляются несуразными, невыдержанными, неуравновешенными, и это обстоятельство обыкновенно мешает признать в концертных предприятиях г-жи Долиной наличие абсолютной серьезности, на которую они, по-видимому, рассчитаны артисткой...» Рецензент приводит свои аргументы: 1) «Никак невозможно вогнать всю историю романса в 4 вечера»; 2) «Хронологический метод дает полное пограние действительных музыкально-генетических отношений...». И еще: «Во вступительной статье Привалова есть прямое сопоставление имен Стравинского и третьестепенного салонного сочинителя Траилина, деятельность г-жи Долиной сравнивается с деятельностью Олениной Д'Альгейм и Славянского. Что общего между Олениной и Славянским? Оленина – артистка высококультурная. Художественная ценность аранжированных и исполненных русских песен Славянским совершенно ничтожна»¹⁰⁴.

Рецензию эту мы нашли в архиве Привалова. Безусловно, он с ней знаком. Вероятно, читала ее и Долина. Авторитет музыкального критика В. Г. Каратыгина очень высок. Но когда мы стали вникать в аргументы критикующего и обратились к тексту, то нашли место в аннотации, которое вызывало раздражение В. Г. Каратыгина. Мы нашли для себя объяснение и логику изложения автора. Привалов, горячо любящий творчество Агренева-Славянского, в полемическом запале не корректно поставил это имя выше других деятелей российской культуры. И в этом же абзаце композитор С. А. Траилин идет в одном ряду с именами Рахманинова

¹⁰⁴ Речь. – 1913. – 4 дек. – Фонд Привалова, ед. хр. 1473.

и Стравинского. Это тоже оплошность в тексте для журналиста, пишущего о музыке.

Музыковеды, говоря о циклах Долиной, указывали о том, что хронологический метод не лучший при демонстрации музыкального материала. Лучше по странам, школам, направлениям.

Теоретически, наверно бесспорно, да. Но практически, при наличии 200 произведений в цикле, как должна поступить исполнительница? Она во всех своих циклах взяла один принцип: дата рождения композитора ложилась в основу хронологического метода, и организаторы во всех концертах его придерживались.

Не смотря на то, что во время долинских концертов у Привалова не было оркестра, его помощь в проведении цикла «Европейской песни» была оценена солисткой на последнем вечере. «... Сама Долина публично передала венок г. Привалову в благодарность за сотрудничество по составлению программы концертов...», – узнаем мы из газет¹⁰⁵.

Созданный и удачно исполненный репертуар из русских славянских песен в переложении для Великоорусского оркестра в аранжировках Н. И. Привалова стал активно звучать в различных концертах, продолжив совместное творческое сотрудничество с М. И. Долиной. И таких примеров множество: это и концерт 5 сентября 1909 г. в Народном доме в бенефисе оперного оркестра, и Общедоступный ежегодный концерт оркестра Привалова 31 января 1910 г., и череда юбилейных концертов; «Музыкальный праздник» в зале Дворянского собрания в честь 50-летия музыкальной деятельности Цезаря Кюи, состоявшийся 24 января 1910 г., где оркестр Привалова играл совместно с симфоническим оркестром, М. И. Долиной и А. В. Вержбиловичем. Юбилейный концерт самой М. И. Долиной, прошедший 19 февраля 1911 г. в Большом зале консерватории, где участвовал сводный Великоорусский оркестр под управлением Привалова, состоящий из 90 участников. Концерт 6 марта 1911 г., посвященный 15-летию оркестра Н. И. Привалова, прошедший в зале Петровского коммерческого училища при самом деятельном участии М. И. Долиной. Концерт в декабре 1912 г., посвященный юбилею О. У. Смоленского. Такое множество творческих выступлений и программ Н. И. Привалова и М. И. Долиной позволяет нам утверждать о серьезном и долгосрочном творческом альянсе двух музыкантов.

Начало первой мировой войны вызвало у деятелей русской культуры патриотический подъем, желание оказать помощь русским воинам и их семьям. Так в театре Суворина (Фонтанка, 65), А. А. Суворина 15 и 31 августа 1914 г. провела «Патриотические спектакли», участие в которых было отмечено такими известными именами, как В. Э. Мейерхольд, Солисты Его Величества – М. Ф. Кшесинская,

¹⁰⁵ Биржевой день. – 1914. – 30 янв.

О. И. Преображенская, И. В. Ершов, популярный певец Ю. Морфесси. В этих концертах принял участие и Соединенный хор Смоленского и Голосова под управлением Н. И. Привалова.

Откликнулась на военные события и М. И. Долина. Со своими известными коллегами – Н. И. Приваловым, хормейстером И. А. Смолиным, военными капельмейстерами проф. А. Б. Гордоном и Ф. Ф. Шолларом, она задумала провести «Патриотические концерты» для сбора средств по оказанию помощи пострадавшим на войне воинам и их семьям.

М. И. Долина обратилась к артистам, известным солистам-певцам, желающим безвозмездно участвовать в концертах, а также к композиторам, имеющим произведения на патриотические темы, готовых к созданию новых, которые возможно использовать в концертных программах.

М. И. Долина обратилась к командованию Петербургского гарнизона предоставить для концертов военных музыкантов. Специально для концертов организовала Большой Патриотический хор, доходивший до 100 участников, на участие в котором откликнулись хористы Императорской оперы, театра музыкальной драмы, участники полковых хоров, учащиеся бесплатных музыкально-хоровых классов Народного дома, частные лица (необходимым условием для участия было свободное чтение нот и знакомство с хоровым пением).

Это начинание М. И. Длинной нашло отклик в разных слоях общества и уже на первой репетиции 17 августа 1914 г. Н. И. Привалов руководил оркестровой репетицией, в которой участвовало 200 военных музыкантов.

В первых концертах звучали отрывки из его сюиты «Картины русских сказок», которые исполняли Соединенный Великорусский оркестр Лейб-Гвардейского Конного, Гвардейского экипажа, 1-го Стрелкового полков под управлением автора.

М. И. Долина задумала эти концерты провести с большим размахом – три раза в неделю (дневные и вечерние) с количеством участников до 600 человек. Для проведения «Патриотических концертов» организаторам удалось бесплатно получить помещение Зрительного зала цирка Чинизелли.

И вот уже 24 августа 1914 г. состоялся первый концерт. Все без исключения периодические издания Санкт-Петербурга отмечали, что на призывы Долиной «откликнулись артистические силы столицы, вокальные и инструментальные, создавшие во главе с превосходной артисткой разнообразную программу, удачно составленную и рассчитанную на широкие слои публики. Г-жа Долина не ошиблась. Столь всем

близкая цель и любопытная программа собрали в зрительный зал цирка Чинизелли огромную массу публики, переполнившую его...»¹⁰⁶.

«Сама устроительница концертов, вложившая массу своего художественного умения в исполнение ряда произведений на соответственные концерту сюжеты. Вместе с г-жей Будкевич, Касторским и Лазаревым она спела квартет из оп. «Жизнь за царя» М. Глинки, причем ансамбль и звуковой строй получились безукоризненными. Увлёк публику своим голосом и интерпретацией Касторский, неоднократно бисировавшихся «песней темного леса» А. Бородина, «Последний нонешний денечек» и «Хуторок»...» «Отлично исполнили свое дело соединенные хоры гуслиаров Смоленского и Голосова под управлением Н. Привалова. Среди них выделился прекрасный исполнитель на жалейке. Прямо превосходен хор балалаечников и песенников 1-го железнодорожного полка под управлением Г. М. Остроглядова»¹⁰⁷.

Организаторы много потрудились над режиссурой концертов. «Патриотические вечера» строились по единому сценарию. Концерты начинались с исполнения гимнов – российского, союзных и славянских гимнов. Затем публике зачитывались телеграммы с фронтов с обзором текущих военных событий, после чего исполнялись патриотические – сольные, хоровые, оркестровые музыкальные номера, читались стихи. На концертах использовался кинематограф, демонстрировались картины «Русской кинематографической ленты» (на текущие события Б. С. Глаголина).

Сама М. И. Долина участвовала во всех концертах. Обязательно звучал «Квартет из оп. М. Глинки «Жизнь за царя». В концерте обычно она исполняла еще несколько произведений: сочинения Ц. Кюи, М. Глинки, С. Танеева, М. Штейберга, С. Монюшко, Ф. Сметаны, Н. Соловьева, произведения французских композиторов, английские, сербские народные песни, специально написанные для концертов песни Н. Привалова, А. Таскина, С. Траилина и др.

Для «Патриотических вечеров» был подготовлен репертуар из произведений на военную тематику, гимны стран союзников – французский, английский, бельгийский, сербский, черногорский, японский. Исполнялись народные песни этих стран, исторические и военные песни.

Значительная нагрузка в концертах ложилась на военных музыкантов и их дирижеров. Во всех концертах с самым разнообразным репертуаром выступал Симфонический оркестр Лейб-Гвардейского Преображенского полка. В его репертуаре были произведения М. И. Глинки, П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, Н. А. Римского-Корсакова. Была исполнена и требующая особого состава «Горжественная увертюра 1812 г.»

¹⁰⁶ Петербургский листок. – 1914. – 19 сент.

¹⁰⁷ Петроградский курьер. – 1914. – 10 сент. ; Биржевые ведомости. – 1914. – 9 сент.

Дирижировал во всех концертах проф. А. Б. Гордон. И сводные духовые оркестры Гвардейского экипажа, Преображенского и Измайловских полков под управлением Солиста Его Величества В. Ф. Нимана, Ф. Д. Шоллара. В финале объединялись оркестры и хоры, звучали Хор «Слався» М. Глинки, а в нескольких концертах «Казачья песня» Н. Привалова (дирижировал Ф. А. Ниман). Атмосфера концертов отмечалась в рецензиях петербургских газет. «Каждый раз громадное помещение цирка Чинизелли представляет одну и ту же красивую картину волнующего моря голов среди развивающихся флагов»¹⁰⁸. Концерты нашли отклик в среде артистов и публики.

«Сама Долина говорит, что такого воодушевления среди артистов никогда не приходилось встречать. И публика это особенно ценит. И потому на концерты М. И. Долиной – валом валит»¹⁰⁹.

Мы должны отдать должное исполнительнице, что ей удалось стать не только организатором концертов, но и иметь огромный успех у публики, которая откликнулась не ее благородное начинание и живо реагировала на действо в зале. «Свободных мест в зале не было. Во время исполнения гимнов в зале царил повышенное настроение, вылившееся в бурную, грандиозную, редкую по своей искренности и единодушию овацию...». Так откликнулся на концерты «Петербургский листок»¹¹⁰. О выступлениях самой М. И. Долиной мы читаем в «Биржевых ведомостях»: «Устроительница г-жа Долина, одетая в русский костюм, была центром самых искренних оваций. Знаменитое имя, талант и энергия сделали свое дело, доставив ей большой успех. Вместе с известными «Молитвой Вани» из оп. «Жизнь за царя» М. Глинки и красивым «О радость, вот пора настала» из «Корделии» Н. Ф. Соловьева, имевшими громадный успех, она превосходно исполнила, в первый раз, «Патриотическую песню» А. С. Танеева, которая произвела большое впечатление своим национальным складом, удачною темой и блестящей инструментровкой»¹¹¹.

Публика откликнулась не только на патриотические цели концертов, но и на художественные. Она приходила на концерты, в которых принимали участие известные солисты Императорских театров – П. З. Андреев, И. В. Тартаков, Н. А. Большаков, М. Я. Будкевич, В. И. Касторский и др. артисты Русской оперы, Театра музыкальной драмы, поэты – Игорь Северянин, А. Кремлев, А. Виноградов и др. То, что в эти агит-концерты удалось привнести художественное, безусловно, заслуга артистов и организаторов.

¹⁰⁸ Петроградский листок. – 1914. – 6 сент.

¹⁰⁹ Земщина. – 1914. – 14 сент.

¹¹⁰ Петербургский листок. – 1914. – 19 сент.

¹¹¹ Биржевые ведомости. – 1914. – 9 сент.

«В программе художественные цели стали проявляться в еще более яркой форме»... Имя выдающейся артистки и ее широкие организаторские способности сделали свое глубоко симпатичное дело... г-жа Долина, спев произведения М. Глинки, А. С. Танеева, Н. Соловьева. О качестве исполнения можно не распространяться, так как оно, как всегда, было полно артистичности и законченности... хор песенников и балалаечников первого железнодорожного полка под управлением своего даровитого капельмейстера П. М. Остроглядова спел несколько произведений своего репертуара. Стройность ансамбля, точность интонации и обилие оттенков могли прямо поразить слушателя. Как они лихо обрывают куплет, как будто по образному выражению Льва Толстого «Они что-то бросают на землю»¹¹².

Успеху способствовали сводные хоровые коллективы, специально организованные для «патриотических вечеров». Это «Большой Патриотический хор М. И. Долиной» под управлением И. А. Смолина и К. Д. Агренева-Славянского и Соединенный хор певчих Лейб-Гвардейских полков – Преображенского, Егерского, Гренадерского, Семеновского, Московского, Измайловского и Павловского полков.

Перечисляя исполнителей, коллективы даешься диву, как М. И. Долиной с ее помощниками удалось всколыхнуть такую массу людей, как многочисленных участников, так и публику, которая откликнулась в едином патриотическом порыве.

Успех начинания М. И. Долиной был огромен. Сбор с первого концерта составил 4 тысячи рублей. Сборы с концертов поступали «Обществу повсеместной помощи пострадавшим на войне солдатам и их семьям». Особо в лазарет для раненых Лейб-Гвардии Преображенского полка (по 100 руб. с каждого концерта), санитарным поездом, госпиталям, в приюты детей офицеров, пострадавших на войне. Сумма пожертвований с каждого концерта публиковалась в печати. Отмечалось, что благотворительная деятельность Долиной, в который раз приносит свои плоды.

«Не первый раз имя Долиной произносится с благодарностью... благотворительная деятельность этой певицы оценена обществом! Ныне приходится, однако, констатировать, что ее имя должно быть занесено на золотую доску за ту инициативу, которая проявлена ею в деле вспомоществования героям великой борьбы с наглым врагом»¹¹³.

Н. И. Привалов принял самое деятельное участие в проведении концертов как дирижер, композитор, аранжировщик. В первых десяти он дирижировал Сводным Великоорусским оркестром (более 80 чел.), руководил Объединенным ансамблем гуслей О. Смоленского и Н. Голо-

¹¹² Петроградский курьер. – 1914. – 10 сент.

¹¹³ Театр и музыка. – 1914. – 20 сент.

сова. Успешность этой деятельности была отмечена в газетах: «Прекрасное впечатление оставили «русские песни», переданные под энергичным управлением Н. Привалова (которому была устроена овация), соединенными военными великорусскими оркестрами»¹¹⁴.

Анализируя программы «Патриотических вечеров» мы обратили внимание, что в большинстве концертов звучало одно или два произведения Николая Ивановича. Особой популярностью пользовалась его «Казачья песня» («Военная песня») на слова Н. Агнiewiczа, «Напутствие» слова Н. Старовой. Звучали в концертах его «Боевая песнь славян» (посвящена М. И. Долиной) на сл. Т. Соколовской, «Походный марш русского воинства» сл. П. Попова. В одном из концертов он сам читает юмористическую былинку «Ловля филина», слова народные, музыка Н. Привалова.

19 октября 1914 г. в Патриотическом Бельгийском концерте была исполнена кантата Н. Привалова «Бельгии» на слова Богомолова (с аккомпанементом скрипки, гуслей, фортепиано и гармоніума).

К концертам Н. Привалов сделал аранжировки русских песен для тенора М. П. Боровика с ансамблем гуслей и для Малороссийского вокального квартета. Организаторы концертов столкнулись со многими трудностями. Одна из них, что зал цирка Чинизелли неуютный, неудобный, но его достоинство, что он вмещает огромное количество народа. В таком зале – писали в газетах – возможно исполнять музыку несложную, громкую. Какие-то тонкие оттенки исполнения здесь невысказаны. Они не дойдут до слушателя. Но, тем не менее «в концертах следует отметить произведения, удовлетворяющие самым высоким художественным требованиям. Таких вещей было две: великолепная увертюра А. Бородин к оп. «Князь Игорь» и вдохновенный романс М. Мусоргского «Забывтый»¹¹⁵.

После XXV «Патриотического концерта» 14 ноября 1914 г. были вручены памятные жетоны участникам концертов, А. Б. Гордону, Н. И. Привалову, И. А. Смолину, Ф. Шоллару, а от устроительницы были переданы лавровые венки. К этому концерту цифра чистых сборов достигла 100 тысяч рублей.

Устроители концертов меняли концертную программу после каждых десяти концертов. Прошли вечера, посвященные странам-союзникам, которые организовывались посольствами этих стран. Прошли тематические вечера – Морской, Казачий, Детский, вечера – Польский, Грузинский, Духовный патриотический концерт.

Были исполнены многие композиции, сочиненные для этих концертов. Так в одном из них в январе 1915 г. прозвучали «Парафразы на рус-

¹¹⁴ Биржевые ведомости. – 1914. – 25 сент.

¹¹⁵ Речь. – 1914. – 26 сент.

ский и союзные гимны» (для 2-х роялей) А. К. Глазунова в исполнении проф. А. М. Миклашевского и Артура Лембы. Концерты с тем же успехом шли сезон 1914 г. и продолжились с начала сезона 1915 г. до марта 1916 г.

Беспрецедентная благотворительная артистическая акция, состоящая из ста концертов, завершилась 27 марта 1916 г. Значимость ее была оценена в прессе:

«С редкой энергией и постоянством г-жа Долина и участники ее концертов довели грандиозное дело до результатов, выходящих из ряда. В течение полутора лет она дала 100 концертов, выступая приблизительно по два раза в неделю. Участие всех, начиная с самой г-жи Долиной, и кончая последним хористом или музыкантом оркестра, было совершенно безвозмездно. Участники отказывались даже от платы за проезд. Это позволило собрать на пользу раненых и жертв войны около 300 тысяч рублей... Ни одно из артистических учреждений, даже казенные театры, имеющие широкие средства, и столько свободного времени, не дали ничего подобного»¹¹⁶.

Завершилось еще одно грандиозное начинание М. И. Долиной. На заключительном, сотом концерте Мария Ивановна обратилась ко всем участникам и публике со словами благодарности. Этот момент приводит газета «Колокол»: «В простых и трогательных словах М. И. Долина, перекрестясь, благодарила Бога, посылавшего ей и сотрудникам силу вести доброе дело, и благодарила публику за неизменное сочувствие и поддержку»¹¹⁷.

Деяния участников «Патриотических вечеров» были оценены: от Государя Императора М. И. Долина получила браслет, усыпанный бриллиантами. Ей была увеличена на 1000 рублей пенсия. Орден Св. Анны 3-й степени получил ближайший соратник Н. И. Привалова, хормейстер Иван Смолен, орден Станислава 3-й степени – концертмейстер и композитор Алексей Таскин, медаль с надписью «За усердие» на Александровской ленте – Осип Устинович Смоленский. Золотые медали на Аннинской ленте получили устроительница концертов М. И. Долина и несколько десятков артистов, в их числе Н. И. Привалов.

Судя по документам в архиве, это был последний творческий проект М. И. Долиной и Привалова: шла война, затем наступил 1917 г. М. И. Долина уезжает с мужем в Париж, где умирает в декабре 1919 г.

Мы считаем, что заслуги М. И. Долиной должны получить оценку в трудах исследователей истории музыкальной культуры России, а подтверждение этому мы находим в стихах Н. И. Привалова, которые и заключают нашу статью:

¹¹⁶ Новое время. – 1916. – 23 марта.

¹¹⁷ Колокол. – 1916. – 30 марта.

**Глубокоуважаемой и дорогой
Марии Ивановне Долиной
От ее старинного и горячего поклонника**

Былых времен воспоминанья,
Любимой родины преданья
Во тьме веков нашли приют...
Молчат деянья прежней славы,
И только дикий мох, да травы
На их развалинах растут!..

Но мощью голоса обильной
Ты возрождаешь образ сильный:
Былую славу тех времен!
Родная песня раздаётся,
Волной рокочущей несётся
Родимых гуслей вещей звон!

Кто вскормлен русской землею,
Кто крепок русскою душою, –
Челом тебе за это бьет!
Во славу родины любимой
Пусть имя Долиной родимой
На долготе веков живет!.. .

Н. Привалов

**Вокальный репертуар Великоорусского оркестра,
аранжированный Н. И. Приваловым
для М. И. Горленко-Долиной**

1. Помышляйте вы крестьяне. Духовный стих из сб. И. В. Некрасова.
Гарм. А. Лядова.
2. Василий Окульевич. Былина (Олонецкой губ.) из сб. М. А. Балакирева.
3. Уж ты поле мое. Протяжная из сб. М. А. Балакирева.
4. Под яблонью зеленой. Уличная (Московской губ.) из сб. М. А. Балакирева.
5. Взираи с прилежанием, тленный человек. Духовный стих (записан Г. Дютшем и Ф. Истоминым в Олонецкой губ.).
6. Ванюша – ключник. Былина из сб. Т. И. Филиппова.
7. Гуленьки, гуленьки, прилетели гуленьки. Колыбельная (Ярославской губ.) для солистки, хора и оркестра.
8. Я вечер млада во пиру была. Плясовая из сб. Т. И. Филиппова, для солистки, хора и оркестра, гармонизация П. Чайковского.
9. Ах ты, душечка. Для дуэта из сб. Я. Прохорова.
10. Духовная «Егорий Храбрый» (напев Ржевский).
11. Взвейся сизый голубочек (Ярославской губ.).
12. Я на камушке сижу (Московской губ.).
13. Ай, все кумушки домой. Русальская (Рязанской губ.) из сб. А. Лядова.
14. Духовная «Сон Богородицы» из сб. Г. О. Дютша.
15. Востоскуй моя сударушка. Из сб. Т. И. Филиппова.
16. Заиграй моя волынка. Хороводная из сб. М. А. Балакирева.
17. По лужечку Маша гуляла. Протяжная из сб. А. Лядова.
18. Шел Ваня долиною. Любовная (Владимирской губ.).
19. Сидит дрема – сама дремлет. Луговая для солистки, женского хора и оркестра, из сб. А. Лядова.
20. Ты не жур мене, маты. Из сб. Н. Лысенко для солистки, хора и оркестра.
21. Ой, посяив мужик да в поле ячмень. Из сб. А. Едлички для солистки, хора и оркестра.
22. Чаму ж мне ня пець. Белорусская из сб. О. Х. Агреновой- Славянской для хора и оркестра.
23. Циня дудка моя, ух я! Шуточная белорусская для хора и оркестра.
24. Солнце ярко, не сияешь равно. Сербская из сб. А. Д. Агренова-Славянского.
25. Что делать, что нету богатств у меня. Словенская для хора и оркестра.
26. Ай за тыном было, за тыночком. Вологодская их собр. С. Ляпунова.
27. Две латышские песни из сб. И. Витоля.
28. Нанка. Латышская из сб. Карла Доуша.

29. Шопен Ф. Желание (Если б я солнышком на небе сияла).
30. Ах, что моя нива затуманилась. Боснийская.
31. Один мелкий камень до камешка. Сербская.
32. Травка стелется, плетется. Воронежская, зап. М. Е. Пятницким.
33. Собирайтесь-ка братцы-ребятушки на зеленый дуг. Из сб. С. Ляпунова, зап. от Федосовой.
34. Дивчына кохана, здорова була! Малорусская из сб. А. Едлички.
35. Баю-бай, спи сладким сном. Колыбельная латышская из сб. И. Витоля.
36. Быстро, быстро течет речка. Веселая из сб. И. Витоля.
37. Грустная пташка. Песня Лужицких сербов из сб. Коцеры.
38. Заведем кружок – коло. Из сб. Бехинских песен.
39. Прощай, девушка, прощай душа моя. Сербская.
40. А кто у нас моден. Для солистки, женского хора и оркестра.
41. Кюи Ц. Молебен. Сл. Н. Некрасова.
42. Кюи Ц. Царскосельская статуя. Сл. Н. Некрасова.
43. Кюи Ц. У людей – то в дому. Сл. Н. Некрасова.

«Русские потешки». История замысла

Более 120 лет прошло с того дня, когда 20 марта 1888 года в Большом зале Петербургского городского кредитного общества впервые зазвучал хор балалаечников под управлением В. В. Андреева. Как потом оказалось, дата стала исторической. Этот концерт положил начало новому явлению нашей отечественной музыкальной культуры – народно-инструментальному исполнительству – как сольному, так и ансамблевому и оркестровому. За многие годы эта часть нашего музыкального бытия пережила взлеты, падения, социальные катаклизмы – происходил долгий путь к самопознанию – в конце концов, что это такое «народное инструментальное искусство» и есть ли оно вообще, как задаются некоторые этим вопросом в последнее время, и какое место в нашей культуре оно должно занимать.

В ряде ранее опубликованных статей и интервью мне приходилось выражать свое отношение к этому явлению, но, вероятно, надо еще раз вернуться к этому вопросу. Прежде всего, необходимо подчеркнуть, что история развития оркестра русских народных инструментов (ОРНИ) – непрерывный процесс, происходящий на наших глазах, проживаемый всеми нами, и, возможно, не всегда осознаваемый до конца. Ведь мы находимся внутри этого процесса, мы изменяемся вместе со временем, вместе с социальным бытованием народных инструментов, с эволюцией их конструктивных возможностей, с эволюцией наших эстетических вкусов. Целая череда различных музыкальных стилей вошла в наше сознание за последнюю сотню лет и, естественно, не могла пройти мимо народной музыкальной культуры. С другой стороны, социальная ломка быта также поневоле отразилась на этом процессе. Достаточно отметить тот факт, что последние полвека русская деревня уже не является живым питательным источником для творчества профессиональных музыкантов, как это было в XIX веке и первой половине XX века, и что составляло основу русской композиторской и исполнительской школы.

Наконец, последние десятилетия ставят новые задачи дальнейшего развития народно-инструментального исполнительства вообще и ОРНИ в частности. К созданию репертуара подключаются поколения авторов, прошедших основательную композиторскую школу и обладающих новым свежим взглядом на ОРНИ. Достаточно вспомнить такие высказывания, как «гармонь – не только наше прошлое, но и будущее» (Е. Дербенко), «многие думают, что народный оркестр – это что-то рудиментарное, отмирающее» (М. Броннер), «идет процесс накопления наших знаний о возможностях сочетания народного оркестра с другими музы-

кальными организмами» (В. Беляев). Иными словами, многие композиторы связывают с ОРНИ дальнейшие творческие поиски и обсуждают перспективы развития этого жанра.

Есть еще одно немаловажное обстоятельство – возникший в XIX веке интерес к народному инструментарию, появление новых инструментов и их конструктивное усовершенствование, наконец, возрождение их как части народной музыкальной культуры – весь этот сложный и длительный процесс шел параллельно с исторической эволюцией нашего музыкального сознания и нашего слуха. Если XIX век начался с классицизма, сменившегося романтизмом, с их беспрекословным преклонением перед музыкальным интонированием, то в конце XX века, с появлением новых стилевых музыкальных течений, в частности импрессионизма, ведущая и организующая роль мелодии начинает уступать место поискам ярких тембровых звучаний.

И это становится общим явлением, затрагивающим почти все области музыкальной деятельности. Можно вспомнить в связи с этим и восторженное отношение П. И. Чайковского к впервые услышанной им в Париже челесте и покоровшие в 1889 году многих европейских музыкантов, в частности Дебюсси и Равеля, экзотические тембры индонезийского национального оркестра гамелан.

Очевидно, что в ряду этих явлений была и идея В. В. Андреева о создании ОРНИ с целым спектром новых, свежих тембров, выражающих народный звуковой идеал: «Я думаю восстановить все инструменты, на которых играл народ государства Московского, то есть средней полосы России, к моим балалайкам присоединю домры, затем восстановлю гусли, жалейку, а также ложки, вероятно гудки, если удастся найти их в народном обращении, наконец, накры и другие ударные». Пожалуй, точнее не скажешь о современных задачах дальнейшего развития ОРНИ, так как во многом они остались невыполненными до конца. И хотя с этими мыслями В. В. Андреева я познакомился относительно недавно, но был искренне обрадован нашему совпадению в этих вопросах. Здесь уместно вернуться к начальному этапу моего обращения к народному инструментарию, результатом чего стала концертная сюита «Русские потешки», написанная в 1969 году и живущая своей жизнью уже сорок с лишним лет. Тогда – в шестидесятые годы – «фольклорная волна» захватила многих – Р. Щедрина, В. Гаврилина, С. Слонимского, Г. Белова, В. Веселова и др. Целая плеяда композиторов, родившихся в основном в 30-х годах, искала новые свежие идеи, новый стиль интонирования. Интерес к забытому инструментарию, к необычным тембрам, новым приемам игры стал знаменем времени, и я, естественно, был увлечен этой творческой стихией. В Ленинградской консерватории имелся хороший фольклорный кабинет с великолепным архивом, я там часто пропадал, слушая редкие инструментальные фольклорные записи, собранные в полевых условиях.

Приехав в Свердловск, я начал искать инструменты и исполнителей, ведь я не видел раньше ни настоящих гуслей, ни жалеек, ни брелок, и когда услышал их первые звуки, был буквально поражен. Привлекли также и тембры ударных народных инструментов. Зародилась мысль использовать в одном произведении все найденное тембровое богатство. Вскоре представился случай эту идею воплотить в жизнь.

В 1968 году редактор Свердловского телевидения Зоя Берестецкая принесла мне сценарий мультфильма «Русские потешки» (режиссер Анатолий Аляшев). Меня сразу привлек этот замысел – показать образный мир русских сказок, знакомый с детства, возможность использовать редкие музыкальные инструменты, ансамблевое звучание которых вдохновляло композиторскую фантазию. Весной 1969 года мультипликационный фильм продолжительностью 20 минут был готов. Работая над «Русскими потешками», я стремился показать красоту тембра народных инструментов и необычность связанных с ними музыкальных образов. Хотелось и глубже узнать народный инструментарий, который мы собрали для записи, и к которому я впервые обратился. Поэтому для «Потешек» был выбран ансамблевый вариант звучания, так как он ярче выявлял своеобразие каждого инструмента.

Отвечая на вопрос – почему сюита «Русские потешки» первоначально не была написана для полного состава ОРНИ – должен откровенно сказать, что к звучанию народного оркестра, в его полном составе, я в то время относился очень скептически, считая, что тембровые возможности его сильно ограничены. Такое сдержанное отношение молодого музыканта с академической подготовкой можно объяснить, во-первых, отсутствием в репертуаре того времени ярких тембровых контрастов, в результате чего получалось сильно утомляющее слух однообразное безликое звучание. Во-вторых, реальным отсутствием самих инструментов, которое было связано с нежеланием осваивать их и внедрять в художественную практику, а это подчас нелегкий и неблагодарный труд. Позволительно спросить себя – выполнена ли намеченная В. В. Андреевым программа через 125 лет полностью? Создана ли полноценная духовая народная группа в оркестрах, наконец, где самобытнейшие народные ударные, наши знаменитые областные гармоника с их неповторимым тембром? «Мы ленивы и нелюбопытны», – писал А. С. Пушкин, и был прав. За столько лет не хватило сил довести дело до конца, хотя многие энтузиасты время от времени пытались это сделать, натываясь, в результате, на глухую стену нераспорядительности и равнодушия. Зато стали все чаще дискутировать на тему – что такое народные инструменты и существуют ли они вообще.

Нужно сказать что мысли, высказанные В. В. Андреевым и звучавшие новаторски в 80-е годы XIX века, и сегодня не потеряли своей ценности и заставляют возвращаться к вопросу о сущности народно-

инструментального жанра и дальнейших перспективах его развития. Поэтому, вспоминая свою первую работу в этом жанре над «Русскими потешками», мне как бы заново приходится соприкоснуться с теми же проблемами, что и сегодня встают перед молодыми авторами, пишущими для народных инструментов.

Прежде всего, это проблемы самого инструментария. Они касаются каждого инструмента. Возьмем, например, гусли звончатые. Даже в наше время, выступая с концертами во многих городах – Нижнем Новгороде, Смоленске, Кирове, Екатеринбурге, и наблюдая, с каким энтузиазмом воспринимают слушатели включение в программы концертов звончатых гуслей, каждый раз затрудняешься отвечать на их вопросы, – а почему в нашем городе не звучат эти инструменты? Почему мы так редко слышим гусли звончатые? Правда, надо отдать должное музыкантам, преданным этому инструменту и, прежде всего, Л. Я. Жук за концертное возрождение гуслей звончатых. Но в то далекое время, на Урале, слово «гусли» даже у меня, молодого композитора, окончившего аспирантуру Ленинградской консерватории, связывалось исключительно с былинно-сказочным миром, с Котом Котофеичем, с Ильей Муромцем, с древним сказителем Бояном, с таинственными струнами золочеными.

Правда, можно было иногда услышать гусли на концертах замечательного ленинградского гуслеяра В. Тихова в зале у Финляндского вокзала. Но когда в Свердловске понадобились гусли для записи музыки к «Русским потешкам», обнаружилось, что их не найти. Потом кто-то припомнил, что на них когда-то давно играл администратор свердловской филармонии Михаил Петрович Васильев. Когда я пришел к нему домой, то, будучи очень скромным человеком, Михаил Петрович наотрез отказался участвовать в записи, но потом все же достал инструмент со шкафа, вытер пыль и извлек несколько звуков, которые произвели на меня огромное впечатление, запомнившееся на всю жизнь. Это был тембр глубокий, спокойный, основательный, звук нес в себе ритм и эстетику давней жизни, как бы переноса наше сознание на 1000 лет назад. С тех пор гусли вошли в орбиту моего творчества, я был покорен их звучанием, выражающим древний эстетический идеал народа. Впоследствии я не раз обращался к этому инструменту, в частности в Концерте для гуслей звончатых и ОРНИ. М. Васильев же потом участвовал в концертах и записи «Русских потешек». И хотя он очень волновался, звончатые гусли у него всегда звучали очень красиво и благородно. Много лет спустя выяснилось, что Михаил Петрович учился в Ленинграде и играл в известном ансамбле гуслеяров у самого П. Е. Шалимова.

Подобное соприкосновение с народными инструментами шло по разным направлениям. Так, в партитуру «Русских потешек» были включены жалейка, брелка, рожок. На мой взгляд, они до сего дня так и не привлекли должного внимания исполнителей. В Свердловске жил очень талант-

ливый музыкант Роман Васильевич Имашев, игравший на гобое и английском рожке в филармоническом оркестре. У меня была самшитовая брелка, которую привез из Москвы Евгений Григорьевич Блинов. Я ее показал Имашеву, а он, человек творческий, очевидно и раньше имевший дело с народными духовыми – в частности, с кураем (он был из Башкирии), взял эту брелку, какие-то дырочки закрыл, какие-то просверлил, расширил звукоряд до полутора октав (вместо одной октавы) и сделал его хроматическим. Он участвовал в записи «Русских потешек» на фирме «Мелодия», и я ему за это очень благодарен. Впоследствии, слушая эту запись, Борис Иванович Тищенко спрашивал: «Это что звучит? Гобой пикколо? Какой интересный тембр, никогда не слышал такого инструмента». Грустно вспоминать, но впоследствии эта брелка была утеряна, сам исполнитель вскоре умер, а обещанное им пособие для игры на брелке так и не было написано. Похожий случай произошел по рассказу известного дирижера Николая Модестовича Селицкого с парной свирелью, звучавшей в андреевском оркестре в вальсе «Фавн». Она тоже была утеряна в 30-е годы и больше уже не восстанавливалась. Так безвозвратно исчезают многие явления нашей отечественной народной музыкальной культуры – их вовремя не зафиксировал профессионал, и они остаются только в легендах.

Много усилий было положено на поиски для «Потешек» инструментов ударной группы. Надо вообще отметить, что наше народное оркестровое и ансамблевое исполнительство на ударных инструментах является более скромным по своему ритмическому и тембровому разнообразию, чем, допустим, южно-американская или африканская музыка. Даже В. В. Андреев использовал ограниченное число ударных в своем коллективе – прежде всего это накры, позже бубен (по предложению М. Балакирева) и ложки (благодаря инициативе Н. Привалова). К сожалению, поиски новых народных ударных инструментов шли очень медленно, лишь в недавнее время стали использоваться курские и круговые трещотки, шаркунки, рубели, пастушьи барабанки, колокольцы, пила и т. д. Но в основном «ударный народный набор» без больших изменений дожил до наших дней. Даже в некоторых учебниках по инструментоведению сообщалось, что народные ударные инструменты в оркестре с успехом заменяются инструментами симфонического оркестра, и большого самостоятельного значения не имеют. Такое отношение к возможностям народных ударных в наше время нуждается в переоценке, так как сдерживает процесс их освоения.

Возьмем, к примеру, ложки. До сего дня искусство игры на ложках, впервые блестяще описанное Н. И. Приваловым, находится в «первобытном состоянии», а ведь это, кстати, один из немногих инструментов ОРНИ, дошедший до нашего времени в своем изначальном виде и сохранивший свои традиционные приемы и способы звукоизвлечения. Удар-

ный потенциал этого инструмента используется явно недостаточно, и добиться высокого профессионального уровня сольной игры на ложках у ударников народных оркестров удастся крайне редко. Вдобавок до сих пор не согласована система нотной записи для ложек. Ранее их было принято записывать на одной нитке, что в наше время, при повышенном внимании к интонированию, представляется уже явно недостаточным. Во втором издании «Русских потешек» мной был предложен иной способ записи, где учитываются различия звуков по высоте и тембру – ведь на ложках при использовании соответствующих способов игры возможно даже интонирование по высоте. Ложки – великолепный самобытный ударный инструмент, обладающий большими выразительными возможностями, незаслуженно мало используемый в оркестре. Часто игра на них носит самодеятельный характер, так как наши учебные заведения не готовят профессиональных ложкарей – виртуозов. Ложкари – профессия редкая, и посвящают этому искусству свою жизнь только самые яркие и талантливые личности – вспомним, например, Сергея Сметанина из Архангельска. А когда в оркестре зазвучит целый ансамбль таких исполнителей, то восторженный прием слушателей легко прогнозируем. Мне приходилось неоднократно слышать выступления различных ансамблей ложкарей – не только профессиональных, но и детских – и каждый раз их выступления заканчивались взрывом эмоций всего зала. А отношение к ложкам остается все на прежнем уровне.

Вспоминая первую встречу с оркестром Всесоюзного радио и телевидения в 1970 году, исполнявшим «Русские потешки». Придя на репетицию, я сразу заметил, что стилистика «Русских потешек» была непривычна для оркестра. Вместо деревянных ложек в оркестре использовалась упрощенная конструкция из металлических. Так играть, конечно, проще, но тембры у этих ложек совершенно разные и разные приемы игры. Музыканты мне сказали, что деревянные ложки часто ломаются и их нигде не достать. В результате молодому автору пришлось поехать по сувенирным магазинам «Березка» и купить несколько деревянных расписных ложек, на которых ударник отлично сыграл свою партию вечером на концерте.

Таким же опытным путем шло первичное освоение партитуры на репетициях в Свердловске – нужно было во все вникать: каким способом можно играть, и каким нельзя, одновременно выяснять, как принято играть на том или ином инструменте. Еще раз повторю, что в русском народном оркестре не хватает четкой ударной основы, которая присутствует в симфоническом, джаз-оркестре или в оркестрах популярной музыки. Это действительно одна из проблем. Пришлось на ходу искать новые тембры, так или иначе связанные с повседневным бытом. Я припомнил, например, что рок-музыканты иногда используют стиральную доску, аналогичную нашей, а в России, кроме того, есть ее деревян-

ный аналог – рубель или валеk. Только на западе играют на стиральной доске пятью наперстками, а мы попросту взяли палочку от треугольника, попробовали – эффект примерно тот же. С тех пор появление стиральной доски в «Потешках» производило шоковое впечатление на слушателей. Когда в кульминации «наитрыша» вставал человек со стиральной доской, то издаваемые им звуки имели ошеломляющее эмоциональное воздействие не только благодаря тембру, но и образному контрасту между «низменным» бытовым назначением предмета и высоким искусством. Конечно, тут есть элемент театрализации, как тут не вспомнить о синкретичности природы народного музицирования, которую так органично выражают стиральная доска и рубель. И когда я вижу, что с течением времени эти предметы постепенно «омузыкаливаются» и с одобрением воспринимаются музыкантами и слушателями, радуюсь, что был пионером в этом процессе.

В партитуру «Русских потешек» включена и трещотка, которая осталась у меня в памяти после концертов хора имени Пятницкого. На ней виртуозно играл В. С. Морозов: это была фантастическая картина – музыкант перекидывал чуть ли не полуметровую курскую трещотку через себя, демонстрируя почти акробатический номер. Его игра оставляла неизгладимое художественное впечатление. Жаль только, что трещотки так мало используются композиторами, и искусство игры на них остается без должного внимания. Правда, потом я с удовлетворением заметил, что мои композиторские поиски шли параллельно с Р. Щедриным, который применил в «Озерных частушках» именно народные курские трещотки, а не конструктивно отличающиеся от них круговые симфонические.

Чтобы понять, насколько стиль «Русских потешек» был новым для того времени, можно привести такие примеры: в партитуре есть эпизоды, в которых оркестранты не только играют на своих инструментах, но и сами непосредственно участвуют в совместном музицировании – ритмично хлопают в ладоши, обозначают голосом музыкальные акценты, одновременно с игрой поют, и даже произносят слова. Теперь это никого не удивляет, поскольку вошло в концертную практику, а тогда воспринималось как покушение на традиции. Запомнился такой момент. На репетиции оркестра радио и телевидения ударник высокого роста при исполнении эпизода, где было дано указание «хлопки», вставал и, скосив глаза в ноты, мерно и без всякого энтузиазма одиноко хлопал в ладоши. Когда же автор заметил, что хлопать должны все, – ответом было всеобщее удивление – к такому не были готовы в то время. Открытое сопротивление с устоявшимися штампами восприятия составляет, возможно, главную задачу и отличительную черту стиля «Русских потешек» – дать возможность исполнителям свободно импровизировать, полнее проявлять свою индивидуальность, ярче выражать свои чувства, отбросив в сторону оковы ложного академизма.

В сценарии мультфильма «Русские потешки» была «прописана» береста. В кадре мужичок с удовольствием на ней играл. Позже выяснилось, что этот инструмент может быть сделан не только из березовой коры, часто вместо нее исполнители используют полиэтиленовую пленку. Игра на бересте – целая наука, а звучание бересты – часть нашей самобытной, если так можно выразиться, «культуры свиста», то есть высокого пронзительного звука. О бересте 200 лет назад писал С. Тучков в своих записках о русских народных инструментах. Она была описана как предмет русского быта, потому что свист на Руси оказывается неотделимым от нашей древней истории, от нашего исторического развития. Уже сотни лет назад (вспомним былинного Соловья-разбойника) свист имел особенную задачу – он служил боевым сигналом к действию. Кстати, эту древнюю функцию свиста с успехом применяли партизаны в годы Отечественной войны, нападая на врага из засады. И сегодня можно наблюдать – идет воинская часть и в припеве лихо присвистывает песне. Для нас это звучит очень органично, так как имеет за собой четко прослеживаемую традицию. Вдобавок, этот звук действительно обладает сильным эмоциональным воздействием. Вспомним М. Ю. Лермонтова:

...И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков¹¹⁸.

Поэтому береста в «Потешках» органично включается как сольный инструмент, расширяющий звуковысотный диапазон и активно поддерживающий кульминацию.

Или взять пилу, которую я видел разве что в цирке как эксцентрический инструмент. Вот искусство, которое не раскрыто до сих пор! Как-то я разговаривал с одним известным фольклористом о том, что никак не могу найти народных примеров игры на пиле, хотя читал об этом. А он мне в ответ: «А, пила – баловство это!» Мне было удивительно слышать такое пренебрежительное отношение к инструменту, ведь игра на пиле, как часть национальной культуры, хоть и небольшая, но входит в понятие «русское народное искусство». А какой удивительный звук, не оставляющий никого равнодушным, возникает при прикосновении смычка к полотну пилы. То, что в «Потешках» используется только удар по пиле, с последующим ее сгибанием – это от неумения играть. В то далекое время на Урале не нашлось ни одного музыканта, владеющего искусством игры на пиле. Если бы кто-нибудь умел это делать, то придумалась бы партия посложнее. А тогда мы крутили-вертели пилу,

¹¹⁸ Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Родина».

думая, как бы вставить ее в концертный номер. Между прочим, пила и стиральная доска появились только в концертной сюите, в мультфильме этих музыкальных орудий еще не было. А сколько живости и удовольствия доставляет слушателям их звучание, когда зал каждый раз заново реагирует на необычный инструмент, на его «космическое» пение.

Некоторые «изобретения» в «Русских потешках» родились по интуиции. Например, в начале ансамблевого варианта сюиты женское вокальное трио поет: «Дун-да-ри, дун-да-ри». Мне сначала казалось, что это я сам придумал, но потом выяснилось, что есть такой жанр «частушки под язык», и я органично вошел в рамки народной эстетики. Получалось, что мы реально повторяли стиль народных певцов-импровизаторов.

Мне очень повезло с музыкантами. В первых исполнениях «Потешек» участвовали балалаечники Борис Аверин, Шаукат Амиров, домристы Тамара Вольская и Аркадий Захаров, баянисты Леонид Болковский и Анатолий Трофимов, великолепно играл на пиле Леонид Шкарупа, пели Людмила Тимошенко, Сергей Лаптев и женское вокальное трио, управляли ансамблем дирижеры Евгений Блинов и Анатолий Улахлы. Эти артисты являются гордостью нашего искусства, и я счастлив, что мне удалось поработать с ними. Сначала записали музыку к мультфильму, а когда из этого материала получилась концертная сюита, ее с теми же замечательными музыкантами записали на пластинку на фирме «Мелодия».

Среди моих коллег концертная сюита вызвала неоднозначную реакцию, настолько она не вписывалась в рамки привычной академической эстетики. Некоторые посчитали «Потешки» издевательством над русской музыкой и прямо говорили мне об этом. Логика их рассуждений была прямолинейной: раз смешно, то, значит, мы смеемся над русской музыкой. Для меня все это стало полной неожиданностью, ведь я просто делал то, что мне нравилось, и что должно было быть, как мне казалось, интересно всем. Во время первого исполнения «Потешек» в Уральской консерватории несколько профессоров демонстративно вышли из зала, чем я, кстати, горжусь по сей день, попутно вспоминая, что писал С. С. Прокофьев про исполнение своей Скифской сюиты в 1916 году: «Глазнов...вышел из себя – и из зала...за восемь тактов до конца». На обсуждении в Союзе композиторов в Свердловске этой музыке досталось, как говорится, «на орехи». Один из моих учителей открыто возмущался: «Подумаешь, каждый из нас мог бы такое написать, но мы же не делаем этого. Композитор перешел черту дозволенного». Когда «Русские потешки» потом прослушивали на секции Союза композиторов в Москве, там тоже, как мне передали, было много критических замечаний. Например, недостатком посчитали, что партия баяна не развернута «по-настоящему», то есть не принят был общий тип развития музыкаль-

ного материала. Позже я отвечал на это, что подобный тип развития является основной идеей произведения, его стилем, что моей задачей было воссоздать народную манеру и народные традиции.

Конечно, такое неприятие этой музыки имело под собой основание. В прежние годы в музыке для русского народного оркестра господствовал «добропорядочный», сладковатый, простоватый, а по сути – псевдорусский стиль, который выдавался за истинно народный, национальный. В «Потешках» вызвали раздражение иной тип композиторского мышления, другой стиль изложения музыкального материала, новый инструментарий, не входивший в привычную номенклатуру ОРНИ. В то время многие авторы пытались подражать Н. Будашкину. Я с уважением отношусь к этому композитору, преклоняюсь перед ним за многие профессиональные вещи, которые он сделал для русского народного оркестра, – это фактически целый этап в развитии жанра. Но уже требовался современный подход и в стилистике, и в образности музыки, и в оркестровке. В 60-е годы появилось новое поколение композиторов – Б. Кравченко, А. Рыбников, В. Кикта и другие авторы, которые активно писали для народного оркестра. В этом ряду, вероятно, возникли и «Потешки». В них были поиски новых идей, новой эстетики. Так осуществился один из моих давних замыслов: ввести необычные музыкальные инструменты, дать музыкантам возможность свободной импровизации. Эти идеи в дальнейшем получили свое развитие. Ведь мы сами себя часто ограничиваем в выборе инструментария, приемов исполнения, хотя новые идеи настоятельно этого требуют. В моей жизни «Русские потешки» стали шагом определяющим – я начал более пристально присматриваться к народному оркестру, народным инструментам, народной манере игры.

Эта сюита звучит уже более 40 лет, и, что приятно, принимается с таким же энтузиазмом, как и в дни премьеры. Значит, есть потребность, чтобы такая музыка звучала с концертной эстрады. Интересна и история концертной жизни этой сюиты. Сначала никто не хотел брать «Потешки» в свой репертуар. В оркестре им. Н. П. Осипова сказали, что «Потешки» не подходят для оркестра, там много необычных инструментов, вдобавок, музыкантам нужно петь. «Мы посмотрели партитуру, такими произведениями мы не занимаемся», – был ответ. Возникли сложности и с публикацией. Партитура пролежала в издательстве год, после чего сказали: «Мы печатать не будем, это непонятная по составу исполнителей сюита – не оркестр и не вокальный ансамбль. Она не подходит под наш привычный формат». Понадобились волевые усилия со стороны Союза композиторов, чтобы сюиту напечатали.

Затем «Потешки» включили в программу пленума Союза композиторов в Москве в концерт оркестра ВР и ЦТ, которым тогда руководил В. И. Федосеев. Я с удовольствием вспоминаю нашу встречу с этим талантливым творческим человеком. Буквально за два дня он, загоревшись

этой музыкой, переложил ансамблевую партитуру на полный состав оркестра, внес много нового в исполнение, дал возможность музыкантам творчески импровизировать, они и сами начали что-то предлагать, внося новые краски в партитуру. Нашлись и новые инструменты – бочонки и коробки с горохом. Федосеев же предложил оркестру эмоционально поддержать голосом акценты в кульминации, но главное – музыканты органично и с большой охотой вошли в предложенную систему координат. «Потешки» имели длительный большой успех. Любопытно, что долгое время В. И. Федосеев относился довольно ревностно к тому, чтобы это сочинение вошло в репертуар других коллективов. Как-то я спросил у него: «Владимир Иванович, у меня многие оркестры просят партитуру «Потешек». Вы не дадите Ваш вариант?» Он ответил: «Передайте всем, что партитуры нет, она у меня, правда, была, но я ее торжественно порвал и выкинул». «А как же Вы теперь играете?» – спрашиваю. «Вот так и играем. Наизусть». Позже переложение для оркестра сделал дирижер Алексей Гирш, и многие оркестры включили «Русские потешки» в свой репертуар, несмотря на отсутствие до сего времени печатной партитуры (правда, в ансамблевом варианте «Русские потешки» издавались дважды).

Можно сказать, что судьба этого сочинения сложилась счастливо. Передо мной интересный документ. Однажды я оставил Д. Д. Шостаковичу пластинку с записью «Русских потешек». В апреле 1974 года, когда Дмитрий Дмитриевич был уже очень болен, ему было тяжело писать, и его правая рука совсем отказывала, я получил от него такое короткое письмо: «Я с восторгом слушаю Ваши «Русские потешки»... Д. Шостакович». Ирина Антоновна мне потом рассказывала, что, когда сюиту передавали по радио в исполнении оркестра под управлением В. И. Федосеева, Дмитрий Дмитриевич с удовольствием слушал, потирал руки, смеялся, говорил теплые слова в мой адрес. Мне это очень дорого.

В заключение хочется сказать, что 40 лет – довольно большой срок для жизни музыкального сочинения, и если оно продолжает пользоваться успехом, то значит, в нем есть корневые, эмоциональные, исторические моменты, которые удалось услышать и сообщить заинтересованным слушателям. За эти годы проанализированы также и причины, вызывавшие такое активное неприятие этой музыки, и рождавшие раздражение и демарши коллег, полузабытые за давностью лет. И больше всего я потому горжусь этим сочинением, что оно продолжает развивать идеи В. В. Андреева, высказанные им более 120 лет назад – собрать все инструменты государства Московского, показать всю красоту и разнообразие их звучания и, тем самым, заставить гордиться и радоваться наших слушателей своей великой национальной культурой.

**Авторские указания темпа
и дирижерско-исполнительская интерпретация
первой симфонии Д. Д. Шостаковича**

«Если объединить все факторы, от которых зависит правильное исполнение дирижером музыкального произведения, то они (в конечном счете) сведутся к правильному темпу»¹¹⁹. Этими словами Р. Вагнера я хотел бы предварить анализ партитуры Шостаковича.

Почему именно эта симфония? Во-первых, охватить все симфоническое творчество Д. Д. Шостаковича даже в этом узком аспекте в рамках статьи невозможно, поэтому для анализа была взята первая симфония композитора, которая может и, как мне кажется, обязательно должна в силу своей художественной и историко-музыкальной значимости изучаться студентами в дирижерском классе. Во-вторых, уже в первой симфонии проявилось, на мой взгляд, специфическое отношение автора к обозначению темпа и характера. Таким образом, аналогичные вопросы, возникающие при исполнительском анализе следующих симфоний великого композитора должны иметь, на мой взгляд, такое же решение.

Как известно, не существует автора, композитора, который смог бы передать нотными знаками полноту и безусловность того, что он хотел. Всегда что-то остается «за нотами» (и это «что-то» – и есть самое главное). Николай Малько писал Мясковскому: «Вы пишете – «с наибольшим к авторскому тексту уважением и проникновением в авторский замысел». Вот тут-то и есть затруднение, ибо между авторским текстом и авторским замыслом всегда есть разница»¹²⁰. Да и сама запись нот, а также обозначения характера, темпа, нюансов, артикуляции, фразировки, штрихов требуют интерпретации, то есть истолкования.

И первый этап на этом пути – определение характера и связанного с ним темпа произведения. Партитура первой симфонии Д. Д. Шостаковича вызывает в этом отношении несколько вопросов.

Первая, наиболее заметная проблема в первой симфонии Шостаковича – это явно завышенные темпы.

Почти все, или очень многие обозначения метрономов в первой симфонии нуждаются в коррекции в сторону уменьшения скорости, что делали и делают практически все дирижеры, исполняющие эту музыку. Приведу только один пример из партитуры первой симфонии. Метроном

¹¹⁹ Вагнер Р. О дирижировании // Дирижерское исполнительство. М., 1975. С. 95.

¹²⁰ Письмо Н. А. Малько Н. Я. Мясковскому // Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., 1972. С. 198.

начала второй части – четверть = 192. При этом темпе совместная и качественная игра пиццикато у скрипок и альтов весьма проблематична, а пассажи виолончелей и, особенно, контрабасов совершенно «неиграбельны». И таких примеров в симфонии достаточно. Дирижеры, осаживающие темп, могут опереться на мнение первого исполнителя ранних симфоний Шостаковича, и, между прочим, его педагога по дирижированию Николая Малько: «Играл Шостакович почти все преувеличенно быстро. По его расчету, исполнение симфонии продолжается 25 минут. У Тосканини она продолжается 25 минут 45 секунд, причем за малым исключением все темпы Тосканини значительно медленнее указанных автором. У других дирижеров симфония идет 32 и даже 33 минуты. Если играть в темпах, указанных автором (часто это совершенно невозможно, то есть физически невыполнимо), то симфония продолжалась бы меньше 20 минут»¹²¹.

И далее Н. Малько пишет: «К авторским указаниям метронома в оркестровых партитурах надо относиться с большой осторожностью. Достаточно посмотреть на метрономические указания Бетховена. Играть Бетховена в обозначенных им темпах очень часто совершенно невозможно. Глухота автора и предание о неточности его метронома только отчасти объясняют эту странность. Большое значение имеет еще и то, когда выставлены указания метронома – до исполнения или позже. Например, Римский-Корсаков говорил, что композитор никогда не может точно определить темп своего сочинения до тех пор, пока он не услышит его в оркестре. Он признавался, что с его сочинениями бывало так: поставит указания метронома, отдаст в печать, потом сочинение впервые исполняется уже по печатному материалу и ... автору приходится согласиться, что кое-что должно исполняться быстрее, чем это указано в партитуре. У Римского-Корсакова была, очевидно, тенденция представлять свои сочинения медленнее, чем требует сама музыка. У других авторов – как раз обратное: они мысленно «гонят»¹²².

Нужно поблагодарить Манашира Якубова, опубликовавшего в первом томе Нового собрания сочинений Д. Д. Шостаковича вместе с первой симфонией аннотацию самого автора, включающую замечания к исполнению симфонии. Аннотация была написана автором в 1927 году, то есть после того, как он имел возможность прослушать, по крайней мере, два исполнения своей симфонии.

В этих замечаниях любой практикующий дирижер с облегчением обнаружит рекомендуемые Шостаковичем изменения обозначений основных метрономов в сторону более медленного изложения материала.

¹²¹ Малько Н. Дмитрий Шостакович // Шостакович между мгновением и вечностью. СПб., 2000. С. 155.

¹²² Там же.

Практически во всей симфонии. *Кроме одного эпизода из первой части, начала второй части и главной партии четвертой части.* В этих местах темп должен быть заметно ускорен в соответствии с измененными величинами метронома. Причем если при предыдущем метрономе эти места были очень трудны для внятного исполнения, то с новым метрономом их исполнить вовсе невозможно! Что бы это значило, что хотел этим сказать автор? В примечании к началу второй части автор пишет: «Темп четверть = 200-208»¹²³. Еще раз должен сказать, что в таком темпе данный материал исполнить невозможно. Но далее! «Допускается и более скорый темп. Чем скорей, тем лучше, но только чтобы не было каши. Руководствуясь этим соображением, можно взять несколько медленнее. Но не медленнее четверть = 176»¹²⁴ – то есть получается, что автор, в конце концов, согласен на исполнение в темпе медленнее указанного выше в партитуре (четверть = 200-208) первоначального трудного для исполнения темпа. При новом указании метронома исполнение данного музыкального материала становится вполне комфортабельным.

Практически такие же замечания отнесены автором к главной партии четвертой части: «чем скорее, тем лучше. Очень стремительно. Четверть = 208. Не медленнее, чем четверть = 176»¹²⁵.

После такого изложения автором своих пожеланий, возникает мысль, что Шостакович использует метроном не для конкретного указания темпа, а сознательно провоцируя появление у исполнителя-дирижера представления, ощущения характера стремительности, поспешности движения музыкального материала, которая, между прочим, может быть создана и при более сдержанном, возможном для исполнения темпе. Подтверждением этой мысли являются воспоминания Г. Рождественского о беседе с Шостаковичем: «В финале Пятой симфонии на каждой странице партитуры выставлено метрономическое обозначение более скорое, чем предшествующее. Когда я как-то спросил его об этом, он сказал: «Это для того, чтобы дирижеры не замедляли, чтобы не замедляли, понимаете ли, чтобы, так сказать, не замедляли...»¹²⁶. Трехкратное повторение говорит о важности этой мысли для автора и о роли метронома в его партитурах.

Теперь перейдем к другой проблеме, возникающей при исполнительском анализе партитуры первой симфонии Д. Д. Шостаковича. Проблема эта состоит в противоречии между обозначенными словами-терминами темпами и выставленными рядом с ними метрономами.

¹²³ Шостакович Д. Аннотация к симфонии f-moll, op. 10. // Шостакович Д. Новое собр. соч., Т. 1. М., 2005. С. 134.

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Там же. С. 135.

¹²⁶ Рождественский Г. Треугольники. М., 2001. С. 133.

Уже самое первое обозначение темпа в первой части – Allegretto противоречит выставленному метроному: четверть = 152. Этот метром соответствует быстрому Allegro. Темп главной партии первой части обозначен как Allegro non troppo, то есть не слишком быстро, а метром – 160 – почти Presto. Темп главной партии второй части обозначен как Allegro, а метром – четверть = 192 – крайняя степень Presto, почти Prestissimo. Такие несоответствия касаются не только быстрых, но и медленных частей и эпизодов. Так, например, метром Largo в третьей части – четверть = 69, но это уже Adagio. Хотя, как я уже говорил выше, Шостакович в своей аннотации 1927 года меняет большинство темпов в сторону замедления, некоторые противоречия все же остаются. Кроме того, насколько мне известно, «замечания к исполнению симфонии» опубликованы только в «Новом собрании сочинений». В других же изданиях, в том числе и в собрании сочинений 1987 г. текст симфонии снабжен только первоначально проставленными метрономами.

Как дирижер исполнитель должен отнестись к этим противоречиям? Как относиться к выставленным самим Шостаковичам противоречивым указаниям? И как, наконец, определить правильный темп?

Обозначения темпа метрономом и словами-терминами несут не одинаковую информацию. Если метроном сухо сообщает о скорости движения музыкального материала, то слова-термины дают представление не только о темпе, но очень часто, если не в большинстве случаев, и о характере музыки.

Действительно, открыв словарь иностранных музыкальных терминов 1935 года издания (составитель – И. Цадик, под редакцией М. В. Иванова-Борецкого), мы можем найти сразу несколько переводов-смыслов термина allegro – весело, жизнерадостно, живо, скоро, одушевленно, среди которых «скоро» занимает далеко не первое место. А largo переводится – широко, протяжно и только после этого – обозначает самый медленный темп. Слова-термины дают нам более полные и разнообразные сведения о характере и, соответственно, темпе музыки. В скобках замечу, что выбор значения термина, при отсутствии письменных или устных замечаний автора, зависит от дирижера-исполнителя, точнее, от его общих и музыкальных знаний, от его культуры и концептуального решения всего произведения.

Таким образом, при анализе противоречий в указаниях темпа опираться надо на слова-термины.

В подтверждение этой мысли хочу привести несколько образных замечаний автора из аннотации:

1. Цифра 8 в первой части. В партитуре – Allegro non troppo, то есть быстро, но не слишком. Однако метром в партитуре – 160 – очень быстро. В замечаниях важный текст, относящийся к этому материалу: *«Очень четко и ритмически определению. Как бы одергивая все время».*

Мне кажется, что здесь автор рекомендует контролировать, сдерживать темп, то есть *Allegro non troppo* вернее метронома.

2. Цифра 13 в первой части – побочная тема. Надо отметить, что здесь нет слова-термина, но конфликт существует между метрономом – 160 и вальсовым характером материала. Замечание автора по поводу этой темы: «*Очень легко и ясно. Характер вальса*» не может не создать представления о более умеренном темпе, привычном для нас – слушателей и исполнителей русской симфонической музыки, очень большое место в которой занимают темы, эпизоды и целые части в характере вальса. Я думаю, что если бы автор имел в виду какой то особенный, характерный вальс, то он бы обязательно это отметил. Здесь необходимо заметить, что очень часто вальсовый материал в русской симфонической музыке – сфера светлого, безмятежного, сфера воспоминаний или надежд. И вследствие такого характера, этот материал становится контрастным обыкновенно активному материалу главной партии или другим частям циклов. Таково же взаимоотношение между главной и побочной партиями и в первой симфонии Шостаковича. И это соображение тоже должно нас подвигать к умеренному темпу в побочной партии.

3. Все соображения о темпах в первой части, приведенные мной выше, находят подтверждение, на мой взгляд, в последнем замечании Шостаковича к первой части: «*Вся первая часть в виде повествования*». Сам смысл этого слова «повествование» предполагает умеренное по скорости изложение содержания. Невозможно представить себе рассказчика, ведущего повествование с предельной для понимания скоростью. И это замечание автора чрезвычайно важно для дирижера, создающего темповую концепцию исполнения. В подтверждение присутствия тех же противоречий между обозначенными автором словами-терминами темпами и выставленными рядом им же метрономами в других частях первой симфонии, приведу буквально два примера.

3-я часть. В начале обозначено *Largo* – самый медленный темп. Метроном – 69 – *Adagio*, но все ставит на свое место замечание автора: «*Очень тихо и медленно ... Характер похоронного марша*».

4-я часть. 2-ой такт четвертой части. Обозначение *Lento*, метроном – четверть = 116 – практически *Allegro*. Даже после изменения метронома автором в «замечаниях» на значительно более медленный – четверть = 92 (теперь это *Andante* по метроному), конфликт между термином и метрономом остается.

Уважаемые читатели могут подвергнуть мой анализ сомнению, предположив, что Шостакович пользовался плохим, неточным метрономом. И действительно, замечательный петербургский композитор, профессор Ю. А. Фалик рассказывал мне о своей беседе с Дмитрием Дмитриевичем в 1963 году. Фалик интересовался темпами виолончельной сонаты и

восьмой симфонии, и Шостакович сказал ему, что прибор, метроном у него плохой и что надо бы его поменять.

Но не все так просто. Я приведу здесь еще одну цитату из книги Геннадия Николаевича Рождественского, и прошу Вас обратить внимание на ее окончание: «С проблемой его метрономических обозначений я сталкивался множество раз. Они, как правило, абсолютно неверны. Кто-то сказал мне, что еще в юношеские годы у Шостаковича дома был сломанный метроном, показания которого он вносил в свои партитуры. Даже зная, что это абсурд, он не хотел их менять!»¹²⁷.

И здесь я хотел бы вернуться к началу своего сообщения, к вопросам взаимоотношений авторского текста и исполнительской концепции. Известно, что Д. Д. Шостаковичу часто нравились исполнения его произведений, даже если они не соответствовали его темповым указаниям и существенно отличались в этом отношении от других исполнений, также одобрявшихся им. Геннадий Николаевич Рождественский вспоминает: «В парижском Пале де Шайо Е. А. Мравинский дирижировал Пятой симфонией Шостаковича. В зале рядом со мной сидел румынский дирижер Константин Сильвестри, слушавший симфонию с партитурой в руках. После концерта Сильвестри спросил Дмитрия Дмитриевича: «Скажите, пожалуйста, метрономические обозначения в партитуре верны?» – « Абсолютно верны», – отвечает Дмитрий Дмитриевич. «Но ведь Мравинский их совершенно игнорировал!» – говорит Сильвестри. «И это тоже совершенно правильно», – отвечает Дмитрий Дмитриевич!»¹²⁸. И еще одна чрезвычайно важная цитата. В письме Шостаковича дирижеру Паверману, по поводу исполнения своей пятой симфонии Л. Бернстайном в необычно быстрых темпах, от 19. 07. 60 года, мы читаем: «Мне понравилось, что заключение финала он играет значительно скорее, нежели это полагается. Ваше намеренье сделать соответствующие ускорения и замедления мне очень понравилось. Поэтому, играйте так, как Вы задумали»¹²⁹.

Последняя цитата, вместе с предыдущим анализом, на мой взгляд, позволяет сделать следующий вывод о взаимоотношениях авторских обозначений темпа в симфонических произведениях и отношением самого Д. Д. Шостаковича к дирижерско-исполнительской интерпретации их.

Цифры метронома, поставленные Шостаковичем в партитурах, не являются жесткими указаниями, которых обязан придерживаться дирижер. Невозможность исполнить произведение в зафиксированных темпах, что прекрасно понимал автор (*вспомните одну из приведенных выше цитат*), наталкивает на мысль, что они являются важными для автора ори-

¹²⁷ Рождественский Г. Треугольники. М., 2001. С. 133.

¹²⁸ Там же.

¹²⁹ Шостакович Д. Исследования и материалы. Вып. 1. М., 2005. С. 174.

ентами, которые вместе со словами-терминами позволяют дирижеру создать темпо-характерную концепцию. Эти концепции у разных дирижеров могут быть *непохожими, разными*. Однако, если они (эти концепции-исполнения) логичны, содержательны и интересны, они принимаются автором.

Система средств или инструментарий дирижера оперного театра

Для современного дирижера текст партитуры является строительным материалом для создания «своего мира». Возможность построить этот свой мир отличным от других, также имеющих право на существование, дает, прежде всего, наличие изменяемых – «подвижных»¹³⁰ элементов партитуры. Имеется в виду: характер (как характер пьесы, так и заложенный в ней характер персонажа), темп (сюда я отношу также паузы и ферматы), динамические нюансы, фразировка, артикуляция, штрихи, обозначенные в партитуре. Ниже будут проанализированы возможности каждого из этих средств выразительности. То, как на практике происходит превращение «подвижных» элементов партитуры в индивидуальный мир спектакля, будет показано на материале постановки Поннеля-Арнокура «Орфей» (самый первый и самый распространенный в истории оперы до наших дней сюжет), поскольку этот спектакль является одним из самых ярких примеров замечательного взаимодействия дирижера и режиссера в опере.

Общий характер обозначается в партитуре итальянскими, немецкими, французскими и т. д. терминами-словами. Например: *vivace* – живо, *maestoso* – торжественно, *grave* – тяжело, *amabile* – любовно, *dolce* – нежно, *lebhaft* – оживленно, *tres modere* – очень умеренно. Часто подобные слова-термины появляются и в середине пьесы, показывая смену характера. Иногда они относятся к какой-то отдельной фразе, иногда к мотиву и даже к отдельному аккорду и отдельной ноте. Давая общее представление о характере музыки, эти обозначения позволяют очень широко интерпретировать его. В частности, обозначение *Adagio* перед арией Орфея в третьем действии «Орфея» Монтеверди дает только общий «манок» для театрального действия, поскольку слово *Adagio* означает «спокойно». В упоминавшейся уже постановке «Орфея» Монтеверди Николаус Арнокур распространяет значение термина *Adagio* только на начальные фразы, изменяя этот характер с каждой новой мольбой Орфея.

Темп так же может определяться словами-терминами в начале пьесы (*moderato* – умеренно, *allegro* – быстро). Интересно, что некоторые слова-термины дают представление как о темпе, так и о характере. Это и приводившиеся выше *adagio* – не только спокойно, но и медленно, *vivace* – живо, *lebhaft* – оживленно, *tres modere* – очень умеренно, а так же многие другие, например, часто употребляющийся термин *andante* – шагом. Каждое слово-термин, обозначающее темп, допускает различные интерпрета-

¹³⁰ Термин Н. А. Маркарян.

ции, поскольку подобные обозначения не указывают отношения данного темпа к реальному времени, к минутам или секундам¹³¹. Кроме того, трудно передать в одном темпе, обозначенном в начале номера, драматургические и психологические подвижки, происходящие в партитуре. В вышеупомянутой постановке Поннеля-Арнокура авторы демонстрируют живое, творческое отношение к обозначенным композитором темпам. Темпы внутри номеров очень зависят от характера действия, от состояния героев. Показательны в этом отношении преобразования и модуляции темпов во всех ариях Орфея. Другой характерный эпизод – реакция пастухов на трагическое сообщение Вестницы. Несмотря на то, что выписано только одно авторское указание темпа в начале сцены, внутри сольных высказываний темп претерпевает изменения, связанные с реакцией персонажей на происходящее. Но мало того, темпы разнятся не только внутри партий персонажей. Общий темп и его модуляции в партии первого пастуха отличаются от этих же параметров партии второго пастуха, ясно показывая неодинаковость их реакций, разность их характеров. Также относителен смысл и слов-терминов, обозначающих изменения темпа – ускорение – *accelerando* и замедление – *ritenuto* (и соответствующие им немецкие французские и т. д. термины). Поэтому с изобретением метронома¹³² композиторы стали выставлять цифровые обозначения темпа рядом со словесными, а иногда и без них. Однако взять темп, точно соответствующий указанному метроному, практически невозможно. «Метроном – инструмент, который, как правильно говорил Берлиоз, спасает только от грубых промахов»¹³³. Таким образом, все способы определения темпа, применяющиеся до сих пор, дают большую свободу исполнителю.

Особое место в музыкальном тексте занимают паузы. В нотном материале указана определенная продолжительность каждой паузы. На практике она (пауза) может быть по разным (художественным и техническим) причинам длиннее или короче. Но еще более важны в музыкальной драматургии ферматы – не регламентированные по времени остановки-задержки на отдельных нотах или паузах. Это очень важный, эффективный и эффектный прием для драматизации действия. В спектакле Понне-

¹³¹ Правда, существовала система определения темпа, опиравшаяся на отношение количества ударов человеческого пульса к единице времени. Автором ее был Иоханн Кванц, изложивший ее в своей работе “*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*” в 1752 году. Подробнее об этой системе, а также о других ранних (до появления метронома) способах определения темпа см. Fritz Rothschild. *Musical Performance in the Time of Mozart and Beethoven. (The Lost Tradition in Music)*. Part II. London. 1961. Так или иначе, все эти системы давали весьма приблизительное представление о реальном темпе.

¹³² Современный метроном сконструирован И. М. Мельцелем в 1816 году.

¹³³ Вейнгартнер Ф. Бетховен. М., 1965. С. 12.

ля-Арнонкура, в сцене, когда Орфей выводит Эвридику из подземного царства, есть несколько интересных в этом отношении эпизодов. В первом из них Орфей обрывает фермату и в полной тишине (в партитуре Монтеверди пауза не выписана) делает попытку повернуться к Эвридике. Хор кричит, предостерегая его. В следующем эпизоде пауза возникает уже после поворота Орфея к Эвридике. И здесь пауза автором не указана (незначительная пауза возникает, конечно, при смене аккорда, ее и используют, удлинняя, режиссер и дирижер, желая подчеркнуть драматичность ситуации) – здесь она уместна и понятна – Орфей потрясен, он снова видит Эвридику. И третья пауза в этом небольшом эпизоде. Она выдержана дольше, чем предыдущие потому, что после нее вступает один из духов Аида с окончательным решением: «ты нарушил закон и не достоин милости»¹³⁴.

Нюансы. В первых операх динамические указания-нюансы очень редки. Долгое время применялись почти исключительно знаки *forte* и *piano*. Со временем появляется все больше градаций, а также знаки переходные от одного нюанса к другому – знаки усиления или ослабления звучания – *crescendo* и *diminuendo*. Дирижеру, прежде всего, надо понять, что такое "громко" или "тихо" в данном произведении, в данной эстетической системе, в данный исторический период и в данном исполнительском плане. Далее, как может быть озвучена эта динамика в конкретном помещении, на конкретном инструменте, конкретным исполнителем. Особое внимание дирижер должен уделять созданию звукового баланса в оркестре и между оркестром и сценой. Разные инструменты оркестра имеют разную силу звучания. Например, в классической оркестровке принято приравнивать силу звука одной трубы к силе звука двух валторн или четырех деревянных духовых (флейт, гобоев, кларнетов, фаготов). В партитурах долгое время нюансы, выписанные композитором, относились ко всему оркестру. И делом музыкального руководителя, дирижера становилось создание звукового баланса – соотношения динамики разных оркестровых групп, при котором духовые не заглушали бы струнную группу, а трубы не перекрывали деревянные инструменты. Позже Брамс и Чайковский стали обозначать разные нюансы у разных оркестровых групп, а Малер, а за ним и некоторые другие композиторы, видимо не очень доверяя исполнителям, стали дифференцировать нюансы даже внутри групп. В аккорде, исполняемом группой инструментов, каждый мог иметь свой нюанс (а также знаки артикуляции и штрихи). Но во все исторические периоды последнее слово оставалось за исполнителем, за дирижером. В спектакле Поннеля-Арнонкура много примеров творческой работы с динамическими обозначениями. Но особенно интересно обыгрывание нюансов сценическим действием в арии Орфея из третьего

¹³⁴ Здесь и далее перевод с итальянского Дарьи Митрофановой.

действия. Орфей умоляет Харона перевезти его. Здесь в партитуре несколько раз присутствует эффект эхо, когда сначала одна скрипка исполняет короткий мотив, а затем его повторяет вторая скрипка, но тише. На сцене в это время две скрипачки с инструментами. Они стоят спиной друг к другу. Одна из них в концертном платье, другая в каких-то непонятных серых драпировках. Мы видим лицо одной из них, лицо другой – мертвая маска. Одна действительно играет фразу, другая еле движет рукой, только имитируя игру (в то время как из оркестровой ямы доносятся еле слышные звуки). Ту же мизансцену повторяют два корнетиста. В обоих случаях звук противопоставляется тишине, земной мир – подземному, жизнь – смерти.

Фразировка – смысловое деление музыкального текста, которое часто отмечается автором большими лигами. Лига объединяет группу нот, являющихся относительно законченным музыкальным высказыванием – фразой. Но это происходит далеко не всегда, и тогда фразировка становится целиком достоянием исполнителя. Фразировка ярко демонстрирует понимание исполнителем содержания, смысла и конструкции музыкального текста и является чертой стиля, характерной для самого исполнителя. В опере главным исполнителем является дирижер. Именно он «формулет», фразирует музыкальную ткань в оркестре и в вокальных партиях. Однако в работе над фразировкой дирижер не может не исходить из характера, из образа персонажа, придуманного режиссером. И здесь необходимы полное взаимопонимание, полный творческий контакт между ними. Именно такое взаимопонимание демонстрируют Поннель и Арнонкур в своем спектакле. Вестница у Поннеля сделана как статуя Пьеты, и фразы ее тоже скульптурно вылеплены. Совершенно иной характер имеет фразировка в партии Орфея, и она также соответствует его сценическому образу.

Артикуляция, то есть способ, характер произнесения музыкального текста, обыкновенно отмечается автором партитуры специальными знаками артикуляции: лигами, точками или черточками над нотами, разными видами акцентов и другими знаками (*sf*, *fp* и т. д.). Каждый из этих знаков несет определенную информацию о характере звучания данной ноты или группы нот. Так лига, соединяющая ноты, требует их неразрывного, слитного исполнения. Точка над нотой сокращает звучание данной ноты, забирая у нее от одной трети до трех четвертей длины (в зависимости от стиля произведения и времени его написания). Однако именно от исполнителя зависит степень слигованности нот, величина сокращения их длительности, характер акцентов и т. д. Для дирижера знаки артикуляции – важный ориентир и важный инструмент для создания рельефного, образного, психологически тонкого музыкально-драматического действия. Артикуляция – явление, самое уязвимое по отношению к авторскому тексту, так как связано с изменениями

во времени лексики и речевой интонационности. У Арнокура артикуляция музыкального текста исходит из характера персонажа и переживаемого им в данный момент состояния. Вестница, например, являет собой общий, несколько отстраненный, объективный образ скорби. Этому образу соответствует характер артикуляции фраз – твердый и однообразный, подчеркивающий «окончательный» характер произошедшего. В ариях же Орфея, особенно в арии из третьего действия, страдание личное, более «тонкое», более «разнообразное», и фразы артикулируются гораздо более разнообразно.

Штрихи – здесь под этим названием мы будем говорить о способах звукоизвлечения на струнных инструментах. Они основаны на определенном характере движения смычка (плавном, толчкообразном, отскакивающем). Штрихи придают звучанию различный характер и окраску. В партитуре композиторы не всегда выписывают все штрихи, давая некоторую свободу исполнителям. В оркестре штрихи часто ставятся концертмейстерами струнных групп оркестра. В этих случаях инструменталисты обыкновенно исходят из удобства исполнения того или иного штриха на скрипке, альте, виолончели, контрабасе. Дирижер же может и обязан использовать штрихи как один из инструментов, при помощи которых он создает образ, обрисовывает характер и место действия. Арнокур, например, умело пользуется этим инструментом, подчеркивая, обостряя характер танцев в «Орфее» Монтеверди. Так в танце из второго действия штрихи струнной группы выявляют смену двухдольности на трехдольность, а в финальной мореске обнаруживают прыгучий, скачущий ее характер.

Все сказанное выше относится к работе дирижера с «изменяемыми» элементами партитуры. Но и отдельные «неизменяемые» элементы партитуры, – звуковысотность, ритм, оркестровка (ретуши) – позволяют некоторую свободу в их трактовке, что дает дополнительные возможности дирижеру-художнику.

Что касается звуковысотности, то дирижер, конечно, как и любой исполнитель не имеет право менять ни одну ноту, написанную автором (исключая явные ошибки печати). Однако внутри мелодии возможны некоторые изменения. Чуть понижая или повышая некоторые ноты (естественно в границах колебаний, отведенных акустикой данной ноте), исполнитель может несколько изменить взаимоотношения нот внутри звукоряда, силу их тяготения в опорные тона. Так, если чуть повысить ноту «си» (нижний вводный тон), то сила ее тяготения в ноту «до» (мы находимся в до-мажоре) резко возрастет и создается ощущение напряжения, ожидания и стремления к разрешению. И наоборот, если несколько понизить верхний вводный тон «ре» (в том же до-мажоре), можно создать ощущение безволия, слабости, усадка сил. В комбинации

с небольшим изменением темпа и ритма – маленьким замедлением перед разрешением – это очень действенный драматургический прием.

Примеров подобного отношения к музыкальному тексту очень много в Арнонкуровском спектакле, особенно в партии Орфея.

Ритм, записанный композитором, также не может быть изменен исполнителем. При этом исполнитель может позволить себе некоторую свободу внутри такта. Например, он может чуть перетянуть одну ноту, несколько укоротив другую. При этом абсолютное время звучания такта остается неизменным. Эти отклонения (вместе с некоторыми изменениями темпа) называются агогикой и очень оживляют музыкальный текст. Использование агогики является действенным драматургическим приемом и позволяет еще больше психологизировать музыкальную ткань. У Арнонкура такими отклонениями от общего темпа и ритма часто пользуются певцы. Особенно это заметно в речитативах, то есть там, где интонации, темп и ритм музыки должны быть максимально приближены к тем же параметрам человеческой речи.

Оркестровка, являясь неизменяемым элементом партитуры (тенденция обозначать в партитуре все инструменты, участвующие в исполнении оперы прослеживается со времени постановки «Орфея» Монтеверди), тем не менее, часто претерпевает изменения. В первые два периода¹³⁵ истории музыкального руководства – дирижирования оперой, изменения оркестровки диктовались отсутствием необходимых, требуемых по партитуре инструментов, или новым театральным пространством. Например, в исполнении «Орфея» Монтеверди участвовало до сорока инструментов. Огромный по тем временам оркестр мог разместиться далеко не в каждом помещении. И на протяжении третьего периода эти причины оказываются действенными. Почти вышли из практики оригинальные инструменты XVI, XVII, XVIII веков. Исчезли или исчезают инструменты, употребившиеся (и отмеченные авторами в партитурах как обязательные) в конце XIX – начале XX века. Исчезающие инструменты заменяются другими, более современными. В спектакле Поннеля-Арнонкура в оркестре отсутствовали десять *viola da braccio*, а также некоторые другие инструменты, отмеченные в партитуре Монтеверди. В спектакле

¹³⁵ Процесс становления оперного дирижирования представляется – во всяком случае, на сегодняшний день – разделенным на три смысловых периода. В первом периоде, который длится в течение XVII – первой половины XVIII веков, в роли музыкального руководителя выступает сам композитор. Появление профессионального дирижера приходится на второй период, время которого – вторая половина XVIII – рубеж XIX – XX веков. Третий период, начинающийся в XX веке, напрямую связан с режиссурой и открыт для смысловых насыщений до сегодняшнего дня.

Варшавской Камерной оперы «Эвридика» Пери¹³⁶ состав оркестра не только изменен, но и увеличен. Причем, кроме обозначенных в партитуре четырех многострунных инструментов и занятых только в одном номере трех флейт в оркестре появляются струнный квартет и некоторые другие инструменты. Увеличение размеров оперных и концертных залов заставляет увеличивать численный состав оркестра, прежде всего, струнной группы, а за ней (для сохранения динамического баланса) приходится удваивать и деревянные духовые. С другой стороны, все больше становится небольших, камерных оперных театров, размеры оркестровых ям которых заставляют использовать не оригинальные, а специально созданные для этого или подобного театрального пространства оркестровки. И уж совсем неприглядная картина получается, когда оперный театр работает на выездной, практически не пригодной для исполнения оперы площадке¹³⁷. Однако, иногда, а с конца XIX века часто, изменения авторской оркестровки¹³⁸ становятся художественным приемом.

Наиболее радикальным средством в руках дирижера является обращение к новой редакции (или собственноручное написание таковой), в которой тем или иным изменениям подвергаются многие (или все) подвижные и частично неподвижные элементы партитуры. Кроме того, в редакции может быть изменен порядок номеров. Возможны купюры внутри номеров. Иногда купируются целые номера, а то и сцены, иногда вводятся новые номера. В спектакле Поннеля-Арнонкура, например, в начале пятого акта после текста Орфея: «Все другие женщины одержимы были завистью к той, что была так одарена. Лишены они разума и благородных мыслей, и им не ведомы рассужденья. Теперь уж никогда Амур стрелойю золотою мне сердце не пронзит любовью к низкому и презренному роду» вставлена сцена растерзания Орфея вакханками (интересно, что к ним присоединяются и женщины из хора), которой нет в партитуре. Сцена идет под музыку морески – танца, которым заканчивается вся опера. А в конце сцены звучит одна из «адовых симфоний», но в значительно более медленном темпе, чем в предыдущем проведении. Здесь она имеет характер похоронного марша. Однако такая трактовка не убеждает. Прежде всего потому, что она вступает в противоречие со смыслом использования неизменяемого лейтмотива – а «адова симфония» суть неизменяемый лейтмотив подземного мира – в драматургии

¹³⁶ Санкт-Петербург. Эрмитажный театр. 23 апреля 2003 г. Режиссер Рышард Перыт, дирижер Владислав Клоевич.

¹³⁷ Пример такого "выездного варианта" – спектакль Санкт-Петербург Оперы «Евгений Онегин», представленный 23 июня 1993 г. на сцене Эрмитажного Театра, в оркестровой яме которого не разместить даже полный оркестр «Орфея» Монтеверди.

¹³⁸ А также ретуши и редакции всей партитуры.

оперы. В оригинале – эта музыка, исполняемая после стенаний Орфея, звучит как бы напоминанием о том мире, куда навсегда ушла Эвридика.

Каждая новая редакция становится продуктом конкретной личности, выступающей с позиций эстетики своего времени. Очень показательна в этом отношении история с редакциями симфоний Бетховена, сделанными последовательно Вагнером, Вейнгартнером и Малером. Все они опирались на один и тот же постулат о глухоте Бетховена: «У Бетховена после наступления глухоты представление о живом звучании оркестра настолько потускнело, что динамические соотношения групп перестали восприниматься им с отчетливостью, необходимой для его новых творческих замыслов, требовавших как раз теперь (в поздних произведениях) иного использования оркестра»¹³⁹. Однако результаты работы этих выдающихся музыкантов очень отличаются. Каждый из них предстает в своей редакции выразителем взглядов, понятий и норм своего времени. Поражает в этом отношении работа Малера, которая исполнена по всем законам экспрессионизма. Между прочим, у Поннеля-Арнонкура Орфей – не тенор, как можно предположить по партитуре (в авторской партитуре Орфей поет в теноровом ключе, да и во всех других постановках и записях Орфей – тенор), а баритон. Возможно, для авторов спектакля важнее было драматическое мастерство певца (а оно действительно на должном уровне), чем высота голоса, а может быть авторы постановки хотели подчеркнуть мужественность персонажа, вырвавшись из тенорово-кастратной сферы, столь привычной для XVII- начала XVIII веков и для этого сюжета.

Уже сам факт выбора дирижером (и режиссером) той или иной редакции говорит о многом. «Борис Годунов» М. Мусоргского существует, например, в двух авторских редакциях, а так же в редакциях Н. Римского-Корсакова, Э. Мелнгайлиса и Д. Шостаковича (1959 г.). Не имея возможности в данной работе подробно остановиться на разборе этих редакций, скажу только, что они демонстрируют совершенно разное отношение к авторскому тексту. В XX веке появились редакции, целью которых является приспособление старых опер к новым условиям существования (современные инструменты с другими акустическими и техническими возможностями, современные сцены со всем комплексом современной театральной техники). К таким редакциям относятся, например, обработки Р. Штраусом партитуры Глюка «Ифигения в Тавриде» и партитуры Моцарта «Идомея», а также редакция Б. Бриттена оперы Г. Перселла «Дидона и Эней».

Возвращаясь к оперным «Орфеям», вспомним, что «Орфей» Глюка, например, существует в нескольких редакциях. Кроме двух авторских наиболее известны редакция Г. Берлиоза и редакция Г. Аберта. Все они

¹³⁹ Вейнгартнер Ф. Бетховен. М., 1965. С. 7.

заметно отличаются друг от друга. Уже во второй, Парижской редакции изменено либретто, введены несколько больших балетных сцен, значительно увеличена роль оркестра, переработаны некоторые номера, а самого Орфея поет тенор, а не кастрат, в связи с чем многие номера транспонированы.

Еще одним инструментом может стать и часто является сознательное перемещение оркестра в театральном пространстве. Так Поннель и Арнонкур используют в качестве архетипа, участвующего в общей культурологической игре спектакля, эстетику того момента оперной истории (первые десятилетия XVII века), когда инструменталисты вышли из-за занавеса и оказались на сцене: в сцене свадебного веселья, где среди певцов появляется музыкант, аккомпанирующий им в разные моменты веселья на разных инструментах – разных лютях. Музыканты с инструментами появляются на сцене в этом спектакле еще несколько раз. Например, в третьем действии, в арии Орфея – сначала две скрипачки, потом два корнетиста.

Изменение раскладки оркестра внутри оркестровой ямы также может применяться для создания определенных драматургических эффектов. Например, можно посадить группу медных инструментов прямо перед дирижером так, чтобы раструбы инструментов были направлены в зрительный зал. Медь будет звучать ярче, громче, что, конечно, изменит общий динамический баланс в оркестре, изменит соотношение тембров и, в конце концов, естественно, повлияет на общий характер звучания партитуры. И наоборот, можно смягчить жесткость и чрезмерную яркость медных инструментов, посадив их в левом или правом конце оркестровой ямы и развернув раструбы вдоль сцены. Естественно, все эти, а так же и другие возможные изменения раскладки внутри оркестра, а тем более перемещения его внутри театрального пространства невозможны, да и теряют смысл, без согласования с режиссером спектакля.

Если возвратиться к линии оперных Орфеев, то Жан-Пьер Поннель и Николаус Арнонкур используют саму оркестровую яму как образный элемент спектакля – в оркестровую яму спускаются тени, которые перевозит Харон через Стикс. Туда же за Эвридикой уходит Орфей. Из оркестровой ямы появляется Эвридика, возвращенная к жизни. Из оркестровой же ямы в последнем акте выходит на сцену Орфей, потерпевший неудачу в аду, выходит как из подземелья, – пространственные параметры зала становятся пространственными координатами спектакля.

Заканчивая обзор и анализ системы средств, используемых дирижером при создании оперного спектакля необходимо отметить, что важнейшим дирижерским инструментом может и должен быть и так называемый «магнетизм», дирижерская харизма – качество присущее далеко не всем представителям этой профессии – энергетический посыл,

воспринимаемый музыкантами оркестра. Наука и художественная практика до сих пор не смогли определить природу этой энергетике, однако достичь подлинно художественного результата без применения этого средства воздействия невозможно.

**Перемещения оперного оркестра
в театральном пространстве и изменение способов
управления оперным оркестром и спектаклем**

Положение оркестра в театральном пространстве, от момента возникновения оперы как жанра и до наших дней, все время изменялось. Миграция оркестра диктовалась, прежде всего, поисками места, с которого можно было бы управлять спектаклем, не создавая помех сценическому действию и, в то же время, обеспечивая наилучший ансамбль «оркестр – сцена»; а так же и акустическими соображениями.

Первые оперы 1600-х годов – оперы Якопо Пери и Джулио Каччини, в которых оркестровая партия была аккомпанирующей, ставились в маленьких дворцовых помещениях. Как не участвующий в театральном действии, оркестр – его, как мы знаем, и оркестром-то тогда нельзя было назвать, потому что состоял он всего из нескольких инструментов, – скрывался за занавесом в глубине сцены. Поскольку весь спектакль фокусировался на певцах, а речитативный стиль ранних опер предполагал «речевую» свободу, кто-то из инструменталистов должен был взять на себя организующую аккомпанемент роль – «ловить» солиста. Пери, который, кроме того, что он был автором первой известной нам «*dramma per musica*», еще и исполнял в первом спектакле роль Орфея, безусловно, договаривался с музыкантами обо всех темпах и нюансах в его произведении. Однако из соображений этикета во время спектакля певец не мог повернуться боком или спиной к высокородным слушателям, чтобы показать ансамблю вступление или смену темпа. Не мог он подавать оркестру знаки и каким-то иным способом, скажем руками, как это сейчас принято у дирижеров. Кроме того, в «*dramma per musica*» были и ритуальные, и небольшие хоры, и маленькие танцевальные сцены, и одиночные, но очень важные в драматургическом отношении такты. Таким образом, инициатива во время спектакля должна была принадлежать музыкантам, а, скорее всего, одному из них. Роль «дирижера»¹⁴⁰ была не слишком велика, как не велика была роль и самого «оркестра» в новом жанре. Однако темпы, нюансы во многих номерах и общая совместность исполнения зависели от него. В то же время отсутствие визуального контакта между «дирижером» и певцом¹⁴¹ мешало ансамблю. Решение проблем ансамбля осложнялось и расположением певцов посередине сцены лицом к залу,

¹⁴⁰ Профессиональный дирижер появляется в конце XVIII века, поэтому здесь я ставлю кавычки, имея в виду музыкального руководителя, управлявшего спектаклем в течение предыдущего исторического периода,

¹⁴¹ По крайней мере, в направлении «певец – оркестр».

вернее, к именитым персонам в зале. «Тут играли роль прежде всего соображения этикета: герцог и его гости сидели в центре зала, напротив суфлерской будки. Ложа двора в публичных театрах обуславливала аналогичную ситуацию. Должно быть, по тем же соображениям исполнители стоят лицом к залу, и лишь немногочисленные гравюры подсказывают нам, что изредка они все же обращались лицом к партнеру»¹⁴².

К тому же маломощность инструментов и способность материи поглощать звук усугубляли ситуацию. Так что вскоре занавес, разделяющий сцену и оркестр, пришлось убрать, и музыканты-инструменталисты оказались прямо на сцене. Случилось это в середине первого десятилетия оперной истории – Клаудио Монтеверди оставляет в партитуре «Орфея» (1607 г.) соответствующую ремарку¹⁴³.

Чтобы не разрушить театральную иллюзию, очутившиеся на сцене оркестранты вынуждены были надеть те же костюмы, что и актеры-певцы. Однако и такой «маскарад» не спасал спектакль: музыканты, занятые игрой на инструментах, не могли реально участвовать в действии и только мешали ему, с одной стороны, болтаясь под ногами у артистов, с другой – отнимая пространство у театральной машинерии, к середине XVII века превратившейся в главное «чудо» театра. Расположить музыкантов на сцене так, чтобы они все время видели друг друга и певцов, было трудно. Управление же ансамблем было осложнено, ибо любое движение, любой знак музыкального руководителя, не имеющие отношения к сценическому действию, был неуместен. Все это заставило оркестрантов освободить сцену и переместиться на площадку перед ней.

Поначалу оркестровая площадка была очень мала – она ограничивалась ступенями, слева и справа спускающимися в зал со сцены, – и вмещала небольшой ансамбль музыкантов; специальный барьер впоследствии отделил ее от публики. Но с каждым десятилетием оркестр рос количественно – пришлось сначала оккупировать ступени, а потом и вовсе вытеснить их, заняв все и пространство перед сценой. Произошло это не позднее 1662 года (такое положение оркестра хорошо видно на гравюре Матеуса Кюселя, датированной 1662 годом)¹⁴⁴.

Новое географическое положение оркестра оказалось гораздо более удобным и для контакта с певцами, и для общего музыкального руководства спектаклем. Получив индивидуальное пространство, оркестр начал выстраивать свою акустическую концепцию – экспериментировать с рассадкой инструменталистов в поисках наилучшей подачи звука на сцену

¹⁴² Горович Б. Оперный театр. Л., 1984. С. 77.

¹⁴³ Ремарка перед началом пятого акта «Орфея» Монтеверди: «Два деревянных органа, две басовых лютни (chitarone) в левом и правом углу сцены» – Monteverdi C. L'Orfeo. Venetia, 1609. С. 138.

¹⁴⁴ Wolff H. Ch. Musikgeschichte in Bildern. Oper. Leipzig, 1968. P. 51.

и в зал. Музыкальные руководители, осуществлявшие эти эксперименты, должны были подумать и о звуковом балансе, с одной стороны, позволяющем слышать певцов, а с другой слышать все подробности партитуры. Но при всех вариантах расположения инструментов оркестра внутри оркестровой площадки постоянно учитывалась ведущая в тот исторический период развития оперы роль чембалы. «Согласно практике того времени (конец XVII – начало XVIII века – В. А.) чембало (клавесин, что одно и то же – В. А.) играло важную роль в оркестре. Исполнитель на чембало руководил другими музыкантами. Инструмент ставился посередине таким образом, чтобы он (клавесинист – В. А.) сидел лицом к сцене и оркестру. Континуо игралось громко, энергично, с подчеркиванием сильных долей. В начале игры первый звук чембалист брал чуть раньше остальных оркестрантов, как бы ведя их за собой. Справа размещались первые и вторые скрипки и альтисты, слева – исполнители на деревянных духовых и валторнах, которые начали появляться в оркестре. Виолончели и контрабасы были рассредоточены – одна пара (виолончель и контрабас) находилась рядом с дирижером (клавесинистом – В. А.), остальные же делились пополам и помещались: одна половина на крайних местах справа, другая – слева. Для труб и литавр были особые трибуны справа и слева от оркестра»¹⁴⁵.

В результате поисков звукового баланса к середине XVIII века сложилась несколько иная схема: две группы инструментов, исполняющих цифрованный бас (клавесин, контрабас, виолончель), по обеим сторонам сцены – для равномерного распределения звука и гармонической поддержки певцов на разных флангах (видно на гравюре неизвестного автора, изображающей туринский театр, 1740 г.)¹⁴⁶. Как уже было сказано, руководство исполнением осуществлялось из-за клавесина. Опережающим взятием аккорда¹⁴⁷ клавесинист давал сигнал к вступлению оркестра, в особо ответственных местах пользуясь также кивком головы и приглашающим жестом свободной руки. (Совсем так, как это происходит сегодня при исполнении старинных опер без дирижера). Естественно, что живость, яркость и драматичность исполнения подобных партитур очень во многом зависела от личности музыкального руководителя-клавесиниста. «Совершенно ясно, что сидящий за инструментом ведущий музыкант коллектива самым характером своего сопровождения придавал ту или иную эмоциональную окраску звучащим со сцены речитативам

¹⁴⁵ Благодатов Г. История симфонического оркестра. Л., 1969. С. 41.

¹⁴⁶ Wolff H. Ch. Musikgeschichte in Bildern. Oper. Leipzig, 1968. P. 101.

¹⁴⁷ Такая «опережающая» манера руководства ансамблем сохранялась довольно долго и после исчезновения клавесина из оркестра. Применяли ее концертмейстеры оркестров. Отголоски этих давних традиций можно было наблюдать не так уж давно и в Ленинградской филармонии.

и тем углублял и уточнял музыкально-драматургическое содержание каждой фразы»¹⁴⁸.

Говоря о росте оркестра, изменении его местоположения и способов управления спектаклем, надо учитывать, что в партитурах конца XVI – XVII веков указывались только основные намерения композитора. И не только потому, что авторы непосредственно участвовали в постановках спектаклей и руководили ими, причем не только разучивали музыку с «оркестром» и певцами, осуществляли примитивные режиссерские функции, ставили балетные и пантомимические сцены, но и потому, что им приходилось считаться (при отсутствии специальных театральных помещений) с меняющимся театральным пространством, с новой акустикой, с наличием или отсутствием тех или иных инструментов и индивидуальными особенностями певцов. Прежде всего, не существовало «закрепленного» состава оркестра, да и самого понятия «оркестр». «Постоянного, стандартного состава оркестра не существовало, и для исполнения брались имеющиеся инструменты»¹⁴⁹.

Состав оперного оркестра все время увеличивался. В Париже, например, он рос следующими темпами: «В 1713 году в нем было 36 человек, в 1773 уже 60, а в 1839 – 78 музыкантов»¹⁵⁰. В Болонье в 1778 году была поставлена «Альцеста» Глюка. В спектакле участвовал «...оркестр, доходивший до 80-ти человек»¹⁵¹. Увеличение состава оркестра, да и количества действующих на сцене лиц (в «Орфее» Росси, например, в действии участвовали 26-28 персонажей), постоянно создавало новые сложности в управлении оперным спектаклем из-за чембало. «Такой способ дирижирования был, и вправду, чрезвычайно обременителен, так как одному человеку приходилось, и управлять музыкантами, и играть самому. Видимо, в связи с этим вскоре родилась манера «двойного дирижирования»: рядом с музыкантом, сидящим за клавишным инструментом, появился первый скрипач-концертмейстер. Дирижер, сидя за чембало, давал аккордами ритм, а дирижер-концертмейстер стоя управлял под этот ритм струнной группой, за которой следовали все остальные инструменты. Иногда концертмейстер вел за собой оркестр, играя на скрипке, иногда дирижировал смычком. Сам композитор обычно сидел за клавесином»¹⁵². (Надо отметить, что во Франции управление из-за клавесина было заменено ударами жезла об пол. Так еще Люлли поддерживал ансамбль в спектаклях. Подробнее об этом речь пойдет дальше).

¹⁴⁸ Акулов Е. Оперная музыка и сценическое действие. М., 1978. С. 278.

¹⁴⁹ Благодатов Г. История симфонического оркестра. Л. 1969. С. 14.

¹⁵⁰ Wolff H. Ch. Musikgeschichte in Bilder. Oper. Leipzig, 1968. P. 14.

¹⁵¹ Кречмар Г. История оперы. Л., 1925. С. 264.

¹⁵² Барсова И. Книга об оркестре. М., 1969. С. 211.

Площадка с барьером закрепились за оркестром на большой временной период – с середины XVII до середины XVIII веков. Однако здесь, в пространстве между эстрадой и зрителем, где оркестр вроде бы утвердился, обозначились новые проблемы. Актеры хоть и возвышались над оркестром, но визуальная линия «партер – сцена» прерывалась головами музыкантов, грифами контрабасов и раструбами фаготов. Хотя и это было еще полбеда. Хуже оказывалось другое. Поскольку из аккомпанирующего элемента оркестр превращался в драматургически действенный – это шло еще от Монтеверди, а к XVIII веку стало нормой – вынесение его на первый план вступило в конфликт с самой идеей театральной условности. Лицемерие «внутренностей» оркестра и физиологии воспроизводства драмы нарушало иллюзию того, что зритель вовлечен в происходящие на сцене события.

Выход из положения был только один: площадка перед сценой должна была уйти вниз, образовав знаменитую оркестровую яму. Что и произошло не позднее 1763 года (одна из первых оркестровых ям изображена на гравюре, где неизвестный автор запечатлел скандал в зале лондонского Ковент Гардена в 1763 году)¹⁵³.

Но только – как в известной сказке: нос вылез, хвост увяз – вместе с площадкой опустился и клавесин, за которым сидел музыкальный руководитель. Теперь он перестал видеть сцену и сделался невидимым для певцов. **Когда яма уехала вниз, с клавесинистом как музыкальным руководителем было покончено навсегда.** Новая топография зала заставила музыкального руководителя встать из-за инструмента. Вероятно, этот момент и следует считать моментом рождения самостоятельной профессии оперного дирижера.

Лидерство перешло к скрипачу. Это мог быть тот же музыкальный руководитель-клавесинист – в те времена каждый музыкант владел несколькими музыкальными инструментами. Скрипач вел спектакль, стоя с инструментом в руках, временами не играя, а показывая вступления и темп смычком.

Однако все большие проблемы управления певцами-солистами, вокальными ансамблями и хорами в постоянно усложняющемся сценическом действии заставили музыкального руководителя, освободившегося от клавесина, переместиться непосредственно к сцене. И здесь скрипка оказалась ненужной. Руки музыканта должны были быть свободны, чтобы он мог руководить сценой. Музыкальный руководитель, все внимание отдававший сцене, не мог, как прежде, обеспечивать ансамбль инструменталистов, тем более, что они оказались за его спиной. Оркестр остался без четкого руководства, и тогда концертмейстер – первый скрипач встал

¹⁵³ Wolff H. Ch. Musikgeschichte in Bildern. Oper. Leipzig, 1968. P. 125.

рядом с дирижером со скрипкой в руках, управляя оркестром (не позднее 1843 г., такое положение запечатлено на современной гравюре)¹⁵⁴.

Поначалу в освободившихся от инструмента руках музыкального руководителя оказалась вовсе не бесшумная конусообразная палочка – свернутые в трубку ноты, а впоследствии цилиндрическая палка, ударами которой об пульт дирижер определял темп. Даже во времена Жана Жака Руссо, во второй половине XVIII века, управление спектаклями Парижской оперы было немисливо без громких, ясно слышимых в оркестре, на сцене и в зале ударов палкой по попитру. «Этим шабашем руководит дирижер, которого Руссо называет «дровосеком», потому, что он затрачивает столько сил, отбивая палкой такт по попитру, сколько их требуется для того, чтобы срубить дерево»¹⁵⁵. Справедливость требует отметить, что французы еще на исходе XVII века использовали для поддержания ансамбля полутораметровый жезл, которым ударяли об пол. Тогдашнее новшество стоило жизни Жану Батисту Люлли. В 1687 году в Париже, управляя спектаклем Королевской Академии музыки, он попал этим жезлом в свою ногу и спустя неделю умер от заражения крови.

Естественно, столь отвлекающие способы дирижирования мешали восприятию и были неприемлемы. Дальнейшие поиски наиболее удобного для всех участников спектакля и зрителей-слушателей способа привели к беззвучному управлению при помощи жеста, укрупненного палочкой. И тут история доносит до нас два имени. Первое – немецкий композитор Карл Мария фон Вебер: в 1817 году он продирижировал оркестром с палочкой, по-прежнему ходившей вверх-вниз, но уже не отбивавшей такт, а следовавшей по какой-то невидимой значимой траектории, что, вероятно, стало прообразом будущих дирижерских «сеток»¹⁵⁶. Вторая персона – немецкий скрипач Людвиг Шпор, в дирижировании которого участвовали уже и кисть, и предплечье, и палочка которого была впервые направлена горизонтально. Его нововведение датировано 1825 годом. Именно от Людвиг Шпора и идут традиции современного дирижирования. Надо сказать, Шпор начинал дирижерскую деятельность, будучи концертмейстером оперного оркестра в Вене, и первоначально управлял оркестром со скрипкой в руке.

«Руководство исполнением при помощи игры на скрипке оказало существенное влияние на технику дирижирования, обогатило ее, так как концертмейстер-скрипач, становясь за дирижерский пульт, пользовался

¹⁵⁴ Wolff H. Ch. Musikgeschichte in Bildern. Oper. Leipzig, 1968. P. 117.

¹⁵⁵ Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. 3. М., 1986.

С. 181- 182.

¹⁵⁶ Дирижерская сетка – схема, изображаемая в воздухе рукой или рукой с дирижерской палочкой. Дирижерская сетка обозначает количество долей внутри такта и их временную последовательность.

для показа выразительной стороны исполнения привычными для него приемами смычковой техники»¹⁵⁷. То есть, когда певец исполнял кантилену, дирижер (бывший концертмейстер-скрипач) плавно двигал рукой, примерно в том же характере, как он исполнял бы эту кантилену смычком на скрипке. В другом случае, когда требовалась более острая и отдельная артикуляция на сцене, рука дирижера двигалась более резко и прерывисто, как он исполнял бы отрывистые штрихи (спиккато, стаккато, маркато) смычком. При необходимости более яркого, громкого исполнения, жест укрупнялся, при желании уменьшить силу звука амплитуда жеста уменьшалась. Также происходит при игре на струнном инструменте. При необходимости усилить звучание используется больше смычка, при желании получить более тихое звучание – меньше смычка. Существуют и другие способы достижения тех же целей на струнных инструментах, скажем усиление давления на струну для достижения более яркого, громкого звука или ослабления давления при тихой игре. Характер движений руки скрипача, при исполнении этих приемов, также был заимствован дирижерской мануальной техникой. Стараясь достичь более вязкого, плотного звучания, рука дирижера становилась «тяжелой», «вязкой». Двигаясь, она как бы преодолевала сопротивление струны. Наоборот, при желании достичь легкости в звуке, рука становилась совсем «невесомой». Можно привести еще не один прием дирижерской техники, имеющий своим источником технику игры на струнных инструментах. При заимствовании воспринималась, конечно, не функциональная сторона движения (что само по себе невозможно), а его образность. Таким образом, функциональные движения преобразовывались в образные жесты.

Но появление оркестровой ямы не привело оперную «схему» к окончательному, сегодняшнему виду. И при Люлли, и при Руссо, и при Вебере, вплоть до XX века оперный дирижер находился между сценой и оркестром, лицом к вокалистам и спиной к оркестрантам. Он был занят исключительно сценой, а помогал ему концертмейстер, скрипкой и смычком передававший дирижерские сигналы непосредственно оркестру, о чем речь уже шла.

Лишь Густав Малер, в 1897 году приняв руководство Венской оперой, переставил дирижерский подиум на то место, где он находится сейчас – перед оркестром¹⁵⁸. Тем не менее, Николай Малько, один из основателей русской дирижерской школы, посетивший Мюнхен в 1909 году для стажировки у знаменитого немецкого дирижера Феликса Мотля, застал ту же картину: «Контакт со сценой был облегчен тем, что дирижерский пульт тогда находился у самой сцены, непосредственно

¹⁵⁷ Мусин И. Техника дирижирования. Л. . 1967. С. 19.

¹⁵⁸ В России ту же революцию совершил Рахманинов несколько позже.

за суфлерской будкой. Оркестр сидел за спиной у дирижера»¹⁵⁹. Там же Малько замечает: «Несомненно, контакт с оркестром страдал от такого расположения»¹⁶⁰. Изменение географической точки управления оркестром было необходимо. Ибо с симфонизацией оперных партитур XIX века, а также с возникновением – к концу века – проблемы концептуальной интерпретации, положение дирижера между сценой и оркестром перестало отвечать потребностям исполнительства: нельзя донести дирижерскую трактовку партитуры, оперируя только вокальной ее половиной. Не случайно эту реформу совершил именно Малер, один из первых дирижеров-концептуалистов. Правда, в каком-то смысле ему было легче: основной «удар» еще в 1860-х годах принял на себя Вагнер. Дирижируя в концертах, он поворачивался лицом к оркестру и спиной к великосветской публике, которая отвечала ему скандалами по всей Европе. Впрочем, скандалы вскоре были забыты, а дирижер так и остался стоять спиной к публике.

Однако и появление оркестровой ямы, и главенствующее место перед оркестром и сценой, которое закрепилось за дирижером, хоть и стали традицией, по-прежнему не решили всех проблем. Противоречия снова и снова наступают на оперный театр – их давление мы ощущаем и на рубеже XX – XXI веков. Причем наступление идет все по тем же трем направлениям. Со стороны ансамбля, со стороны акустики и со стороны театральной условности.

Оркестр, обосновавшийся в яме, стал невидимым для партера, но остался зримым для лож и райка. «Неотрывное созерцание механических вспомогательных движений музыкантов и дирижера невольно делает нас свидетелями технических манипуляций, а ведь они должны быть скрыты от зрителя почти столь же тщательно, как нити, веревки, рейки и доски театральных декораций, которые, если поглядеть на них из-за кулис, разрушают всякую сценическую иллюзию»¹⁶¹, – заявляет Вагнер. Как выход из положения он создает собственный проект оперного здания, где яма скрыта от глаз публики и располагается под сценой¹⁶². С другой стороны, оркестровая яма – это не только «нити, веревки, рейки», но и огромная масса звука, плотная звуковая завеса, которая заставляет певца форсировать голос, чтобы быть услышанным публикой.

¹⁵⁹ Малько Н. Направник и русская опера // Малько Н. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., 1972. С. 82.

¹⁶⁰ Там же. С. 82.

¹⁶¹ Вагнер Р. Предисловие к изданию текста торжественного сценического представления «Кольцо нибелунга» // Вагнер Р. Статьи и материалы. М., 1974. С. 31.

¹⁶² В отношении этой идеи у Вагнера был предшественник. Француз А. Э. М. Гретри (1741 – 1813) также предлагал закрыть оркестровую яму, чтобы не было видно «кухни».

Как известно, вагнеровская модель байрейтского театра не прижилась ни в Европе, ни в Америке, а рассчитанные на закрытую яму поздние партитуры Вагнера – оперы «Кольца» и «Парсифаль» – заставили певцов традиционных театров еще больше напрягать голос. К тому же с начала XX века – с появлением режиссуры и усложнением мизансценического рисунка – обострился такой фактор, как расстояние. Сценографы начинают осваивать глубину сцены, режиссеры – использовать многомерные композиции. Следствием явилось то, что дирижер в яме и артист на дальнем плане теряют контакт друг с другом. «Когда певцы или хор находятся в двух десятках метров от дирижера... добиться ансамблевого совершенства невозможно. Хор просто не слышит оркестр. Артисты даже видят дирижера очень смутно – издалека, в темноте, во мгле зала»¹⁶³. Не потому ли один из самых мудрых оперных режиссеров XX века Борис Покровский вопрошает: «А может ли оркестр сидеть сбоку сцены? Может. А сзади? Может быть везде, где будет наиболее выгодно для спектакля. То, что наиболее правильное местопребывание оркестра – между публикой и актерами-певцами, очень спорно... Разное положение оркестра на спектакле есть элемент формы спектакля и его образного решения»¹⁶⁴.

¹⁶³ Гергиев В. Даже цветы дышат // Маркарян Н. Портреты современных дирижеров. М., 2003. С. 177.

¹⁶⁴ Покровский Б. Размышления об опере. М., 1979. С. 117.

О роли пианиста-концертмейстера в классе оркестрового дирижирования

Пианист-концертмейстер, как известно – важная фигура почти во всех исполнительских классах. Работа пианиста в классе симфонического дирижирования является одним из наиболее трудных, ответственных и, вместе с тем, интересных родов деятельности. Практика показывает, что каждый, даже очень одаренный, профессиональный и «техничный» пианист решаетея посвятить себя этой работе, так как она требует от музыканта, чтобы он, оставаясь в полной мере пианистом-виртуозом, стал также дирижером, исполнителем оркестра и педагогом. Обширный и постоянно меняющийся репертуар оркестрового класса предъявляет повышенные требования к способности музыканта играть сложнейшие произведения с листа, а на второй-третий раз уже исполнять их в практически законченном виде. Это нелегко, требует большой мобильности и выносливости.

Данная статья посвящена анализу различных особенностей работы пианиста в классе у дирижеров-симфонистов. Основываясь на практическом опыте, мы попытаемся рассмотреть следующие вопросы:

1. Специфика игры в четыре руки (на одном и двух фортепиано).
2. Симфонические произведения, переложенные для одного и двух фортепиано, их специфические трудности, способы их преодоления.
3. Чтение с листа в классе симфонического дирижирования.
4. Педагогическая функция пианиста-концертмейстера при работе со студентом-дирижером.

Специфика игры в 4 руки

Существует три способа исполнения симфонической музыки в классе дирижеров: на двух фортепиано в 4 руки, на одном фортепиано в 4 руки и на одном фортепиано в 2 руки. С нашей точки зрения, оптимальным способом является первый, когда в распоряжении у каждого пианиста имеется полная клавиатура, да и для студента-дирижера предпочтительнее иметь два источника звука (все-таки мы, по мере сил, подражаем симфоническому оркестру, окружающему дирижера со всех сторон) и, по крайней мере, две точки приложения энергии. Хотя нужно здесь заметить, что студент-дирижер должен обращаться не к пианистам, а к воображаемому оркестру, учитывая расположение инструментов.

Итак, симфоническое произведение исполняется в четыре руки на двух фортепиано. Каковы же здесь важные моменты для пианиста? Три музыканта, соединив усилия, создают здание симфонии или увертюры. педалью крайне осторожными, ибо уж очень велик в симфонической

музыке «объем информации в единицу времени». Разумеется, вообще избегать употребления педали не следует. Педаль, как известно, душа рояля, без нее инструмент, а тем более два, звучат бедно и жестко, следовательно, невозможно никакое подражание оркестровым краскам.

Двуручный способ исполнения симфонической музыки применяется реже, но иногда используют и его. С точки зрения единства дирижера и оркестра такой способ, разумеется, самый лучший, но в отношении технической сложности материала здесь пианисту приходится тяжелее всего. Практически все двуручные переложения очень сложны, ибо здесь в двух руках пианиста должны уместиться все голоса партитуры, исполняемые зачастую в подвижных темпах. Двуручные переложения требуют тщательной выучки текста после предварительного анализа. На наш взгляд, чтение таких клавиров с листа никогда не может иметь успех. Здесь необходим трезвый расчет: какой материал является наиболее важным, какие голоса второстепенны, какие являются фоном, где можно упростить или выпустить, например, октавные удвоения в быстрых темпах? Важный вопрос: чтобы этот процесс как можно меньше напоминал деятельность лебедя, рака и щуки, нужно уметь почувствовать своих партнеров и определиться, кто в данной ситуации должен взять на себя функции лидера. Разумеется, лидером положено быть дирижеру – по определению. Но бывают «учебные» ситуации, когда студент-дирижер не может пока освоиться с материалом, а музыка должна исполняться хорошо: во-первых, ради нее самой; во-вторых, чтобы не засорить дирижерский внутренний слух. В таком случае негласным лидером становится тот из пианистов, который техничнее, мобильнее, темпераментнее, лучше знает музыку, в партии которого больше важного тематического материала. Чаще, на наш взгляд, роль лидера выпадает исполнителю партии Primo, в которой сосредоточены верхние голоса партитуры: флейта, гобой, кларнет, скрипки, альты, арфа, иногда валторна – то есть те группы, на долю которых выпадает, как правило, важнейший тематизм. Говоря о лидерстве, мы не имеем в виду, что, скажем, исполнитель партии Primo должен играть громче или каким-то образом должен выпячивать свой тематизм. Нет, об этом речи не идет, ибо большинство симфонических переложений полностью уравнивают партии Primo и Secondo. Но пианист-лидер задает и удерживает общий тонус игры, заряжая им и партнера, и дирижера. Конечно, музицирование – живой процесс, и бывает так, что сонный или скованный поначалу студент понемногу овладевает ситуацией, тогда пианисты могут, в хорошем смысле слова, расслабиться и стать послушным инструментом оркестра. Плюс ко всему сказанному выше, в ансамблевой игре двух пианистов-концертмейстеров действуют те же законы, что и в фортепианном дуэте. Разница лишь в том, что в фортепианном дуэте каждый из пианистов исполняет свою партию во всех регистрах фортепиано; концертмейстеры же постоянно

изображают: один – преимущественно верхние этажи партитуры, другой – преимущественно нижние. Те же требования предъявляются к единому чувству движения, дыхания, метра; необходимо соблюдать звуковой баланс, внимательно слушать друг друга. Бывают моменты перехода тематического материала из партии одного пианиста в партию другого. К ним нужно отнестись с должным вниманием (См. Пример №1). Случается, что партия одного из пианистов настолько перегружена, что второй должен прийти на выручку и забрать часть материала в свою партию. Довольно часто это можно применять в симфониях Чайковского и Малера (Пример №2).

Иногда пианисты вынуждены исполнять симфонию или увертюру в четыре руки на одном инструменте (причины тому прозаические: в наличии имеется всего один инструмент или же один экземпляр нот). В принципе это возможно, так как многие переложения симфонической музыки сделаны именно в расчете на такой вариант исполнения. Например, симфонии и увертюры Моцарта, Гайдна, Вебера можно исполнять на одном фортепиано практически без потерь. Сложнее дело обстоит с симфоническими произведениями Брамса, Чайковского, Римского-Корсакова, Шостаковича, Малера, Рихарда Штрауса, Рахманинова, Прокофьева. Здесь требуется, конечно, простор для каждого пианиста, а фактура столь насыщена и диапазон каждой партии столь широк, что неизбежны наложения партии левой руки *Primo* на партию правой руки *Secondo*. Здесь, конечно, приходится применять всю ловкость рук, а многое, увы, и выбрасывать. Главная задача пианиста в таких условиях, особенно при исполнении с листа, – уметь «схватить» наиболее важный тематический материал. Иногда целесообразно в таком случае исполнить что-либо октавой выше (это касается *Primo*). У *Secondo* возникает дополнительная задача – педализировать не только во время игры своей партии (где может быть только «чистый» аккомпанемент аккордового или фигурационного склада), но и с учетом более тонких мелодических, штриховых, гармонических моментов партии *Primo* (Пример №3). Это важно, потому что слишком густая и «неразборчивая» педаль очень опасна при исполнении на одном инструменте многопластного симфонического произведения. Впрочем, и при исполнении симфонии на двух инструментах пианистам следует более грамотно распределять материал между руками. Иногда практикуется исполнение трудного двуручного переложения двумя пианистами в четыре руки: партию правой руки исполняет *Primo*, партию левой – *Secondo*. Тут, разумеется, есть те же неудобства, что и при исполнении на одном фортепиано четырехручного переложения: надо выбирать из двух зол наименьшее.

О репертуаре

Репертуар класса оркестрового дирижирования весьма обширен, включает в себя произведения различных эпох, стилей, национальных школ. Основными жанрами симфонической музыки, входящей в репертуар дирижерских классов, являются симфонии, симфонические поэмы, симфонические сюиты, увертюры, фортепианные концерты. Наиболее «популярными» композиторами являются Гайдн, Моцарт, Бетховен, Россини, Вебер, Глинка, Римский-Корсаков, Чайковский, Брамс, Шостакович, Прокофьев. Чуть реже исполняются Брукнер, Малер, Бородин, Шуберт, Лист, Танеев, Рихард Штраус. Примерно около 300 произведений приходится держать в своем репертуаре пианисту-концертмейстеру. Разумеется, зная, например, хотя бы несколько симфоний Гайдна или увертюру Вебера, остальные уже гораздо легче исполнить с листа, но всецело полагаться на этот принцип нельзя. Моцарт, например, настолько изобретателен и непредсказуем в своих произведениях, что каждую его симфонию нужно достаточно долго изучать и дирижеру и пианисту. То же касается и произведений композиторов-романтиков, не говоря уж о симфониях Малера, Шостаковича, Прокофьева.

Пианист, работающий в оркестровом классе, должен знать, любить и постоянно слушать симфоническую музыку, иметь богатый запас звуковых впечатлений в своей музыкальной памяти. Разумеется, важное значение имеет и опыт работы, хотя выражение «опытный концертмейстер» имеет и некоторый негативный оттенок: нельзя, чтобы опыт, «наигранность» приводили к ремесленничеству в плохом смысле слова, к снижению музыкантских, творческих критериев в надежде на свой богатый опыт. Все-таки цель работы в классе симфонического дирижирования – воспитание элиты музыкального мира, дирижеров.

Итак, симфоническая музыка исполняется, в основном, в переложении для двух фортепиано в четыре руки. Существуют переложения симфоний Гайдна, Моцарта, Бетховена для двух фортепиано Ульриха. Он же – автор переложений увертюры Моцарта в 4 руки. Есть транскрипции симфоний Гайдна и Моцарта, сделанные А. Горном. Существуют и двуручные и четырехручные «листовские» переложения симфоний или увертюры Бетховена. Увертюры Вебера исполняются в транскрипции Клейнмихеля. Есть двуручный клавир симфоний Брамса, сделанный Зингером. Симфонические произведения Римского-Корсакова существуют в переложении его жены, Надежды Николаевны. Многие композиторы сами делали клавиров своих симфонических произведений: Глинка, Брамс, Чайковский, Лист, Прокофьев, Шостакович, Рахманинов. В авторских переложениях просматриваются две тенденции: первая – автор свято чтит (и совершенно справедливо) каждую ноту своей партитуры, не позволяя ни одной из них быть выпущенной из фортепианного перело-

жения, в крайнем случае, некоторые голоса изложены более мелким шрифтом. Такие переложения наиболее трудны для исполнения, ибо композитор здесь мыслит именно по-композиторски и рассчитывает на свои собственные гениальные возможности, предъявляя простому смертному пианисту весьма суровые требования. Вторая тенденция – автор, будучи сам гениальным пианистом, излагает материал согласно фортепианной логике и ставит перед пианистом хотя и высокие, но все же выполнимые задачи. И тот и другой принципы хороши, как хорошо все, что сделано гениальным музыкантом.

Пример I. Н.Мясковский. Симфония 21.

Пример II. П.Чайковский. Симфония 2.

Пример III. Л.Бетховен. Симфония 4.

Пример IV. Л.Бетховен. Симфония 2.

Все четырехручные переложения, как мы уже говорили, сделаны, во-первых, по принципу сбалансированности партий Primo и Secondo, во-вторых, по принципу «этажного» разделения партитуры:

<i>Primo:</i>	<i>Secondo:</i>
Флейта-пикколо	Кларнет
Флейта	Фагот
Гобой	Бас-кларнет
Кларнет	Контрафагот
Труба	Тромбон
Валторна (иногда)	Туба
Арфа	Валторны
Челеста	Альты (иногда)
Скрипки	Виолончели
Альты	Контрабасы
Виолончели (иногда)	Литавры
	Большой и малый барабаны

О подражании инструментам симфонического оркестра

Среди видов музыкального слуха для пианиста, работающего в дирижерском классе, особенно важен тембровый слух: необходимо представлять себе звучание различных оркестровых инструментов и изображать их на фортепиано. Конечно, это возможно всегда лишь до определенной степени, но, как говорил Нейгауз: «Только требуя от рояля невозможного, добьешься от него всего возможного»¹⁶⁵. Когда в воображении пианиста звучит оркестр, он способен творить чудеса даже с самым «неблагодарным» инструментом.

Как же изображаются различные инструменты симфонического оркестра на фортепиано, с помощью каких пианистических приемов?

Повторим, что главное – слышать желаемый тембр, руки во многом способны сами отыскать нужные приемы.

Флейта-пикколо не требует особых усилий от пианиста. Ее партия изложена на фортепиано в 3-й и 4-й октавах, и если этот регистр у фортепиано достаточно звонок, а кончики пальцев пианиста достаточно активны, то необходимый результат будет достигнут. Некоторая трудность, точнее, неудобство замечается при чтении с листа, в том случае, когда флейта-пикколо появляется внезапно и требуется быстро перенести руку вверх на октаву или две, а глазами прочесть текст, изложенный на многих добавочных линейках. Это требует ловкости и сноровки.

Флейта обладает, как известно, менее резким, чем флейта-пикколо тембром. Весьма часто солирующей флейте, или флейте вместе с гобоем

¹⁶⁵ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1961.

поручается важный тематизм (примеров тому очень много: Рахманинов, Симфония №3, ч. II; Римский-Корсаков, Шехеразада; Бетховен, Симфония №6, ч. II; Скрябин, Симфония №3, ч. II). Часто флейта связана со звукоизобразительностью: всякого рода пение птиц, свирель, блеск молнии. Трудно дать какие-то специальные рекомендации – как изобразить флейту на фортепиано. Тут скорее надо исходить из того, что она сама в данный момент изображает. Звук рояля должен быть мягкий, ясный, не «замыленный» педалью; в классической музыке очень внимательно нужно относиться к штриховому рисунку.

То же можно сказать и о партиях гобоя и кларнета, таких разных в реальном звучании оркестра, но, к сожалению, таких похожих друг на друга в звучании фортепиано. Здесь помочь может только воображение, внутренний слух и дирижера, и пианиста, и слушателя: если мы не можем сделать ничего, что помогло бы нам различно изобразить кларнет и гобой, то мы можем, по крайней мере, не делать ничего такого, что мешало бы слушателю и дирижеру вообразить звучание этих инструментов. Например, не играть слишком ярким, звонким, «зубастым» звуком, не рвать длинные, исполняемые на одном дыхании фразы; там, где встречается *staccato*, не использовать *staccato* щипковое, слишком острое, не свойственное инструментам, связанным с человеческим дыханием.

То же самое относится и к бас-кларнету. О нем можно сказать, что это «мрачный герой» оркестра, инструмент с «плохой репутацией»: там, где в музыке звучит бас-кларнет, непременно жди беды. Непосредственно на фортепиано изобразить его зловещее звучание невозможно, но создать общий напряженный и мрачный колорит, обеспечить, так сказать, условия для наиболее яркого появления этого героя – в наших силах.

Труба, тромбон и туба, на наш взгляд, поддаются изображению на рояле гораздо легче, чем деревянные духовые инструменты. Тематизм медных духовых инструментов, как правило, ясен и графичен. Труба, конечно же, связывается в первую очередь с героическим началом, пафосом, призывом (например, тема самоутверждения в Поэме экстаза Скрябина), может открывать собой всю симфонию (Малер, Симфония № 5), или важный раздел (Римский-Корсаков, Симфоническая картина «Три чуда»). Здесь требуется предельно яркий, звонкий, полетный звук, ясная артикуляция, внимание к заостренному ритмическому рисунку, играть нужно активной, собранной кистью. При изображении трубы нужно пользоваться педалью, иначе звук будет просто резким и безтембральным, а не полетным.

А вот в отношении тромбона и тубы, из-за более низкого регистра, с педалью нужно быть осторожнее, чтобы не было лишнего гула. Еще один момент – различное звучание медных духовых инструментов

в музыке классиков и в произведениях романтиков и композиторов XX века. Классический состав оркестра – двойной, где «медь» не перегружена, не утяжелена, соответственно и на рояле партия медных инструментов должна звучать более мягко. Совсем другое дело – «медь» в симфониях Малера, Шостаковича, Скрябина. Здесь она усилена, и функции ее иные: «медь» здесь играет, как правило, важную драматургическую роль. Следовательно, и тематизм, исполняемый восемью валторнами вместо двух, должен звучать более ярко, интенсивно.

Валторна занимает как бы промежуточное место между деревянными и медными духовыми инструментами. Для деревянных инструментов ее звучание слишком «медное», яркое, для медных – слишком мягкое; недаром существует термин «хор валторн». Из медных инструментов она одна может быть сравнима с человеческим голосом (исключение – разве что саксафон-альт, редкий гость в симфоническом оркестре и тем более в репертуаре дирижерского класса). Валторна амбивалентна: ей может поручаться как героический, яркий, «декламационный» тематизм (1-я симфония Брамса, ч. IV), так и музыка, исполненная какой-то «надмирной» созерцательности, глубочайшего лиризма (3-я симфония Брамса, ч. III, реприза; хорал из 4-ой симфонии Чайковского). В зависимости от этого выбираются и способы исполнения на рояле. В классической музыке две валторны часто играют вместе («золотой ход» валторн, или же движение голосов в терцию). Чем стройнее будут звучать эти два голоса, тем лучше.

У фагота очень ясная и в то же время мягкая звуковая атака, поэтому вступление фагота должно быть очень ясно артикулировано. Вообще фагот тяготеет к отрывистому, «нонлегатному» звуку. Для нас остается загадкой, почему Грибоедов, характеризуя своего героя, ставит в один ряд понятия «хрипун, удавленник, фагот». Возможно, именно из-за недостатка длинного дыхания и, следовательно, сложности исполнения протяженных, «кантиленных» фраз. В музыке же танцевального, скерциозного, комического плана фагот не знает себе равных. При исполнении на фортепиано музыки, порученной фаготу, нужно использовать мягкое кистевое *staccato* или *non legato*, всегда обращать внимание на момент вступления фагота. Конечно же, изображая фагот, нельзя злоупотреблять педалью.

Челеста и арфа по звучанию ближе всего к самому фортепиано. В симфоническом оркестре при отсутствии челесты ее партия исполняется на фортепиано октавой выше, арфа же и фортепиано очень часто играют один и тот же тематизм (или очень схожий). На рояле эти инструменты изобразить относительно легко. Челеста звучит подобно фортепиано, но более тонко, нежно, «хрустально». Помочь здесь, помимо слуха, может ясная звуковая артикуляция и педаль. Арфа довольно часто исполняет в оркестре соло (Испанское каприччио, Белое адажио из бале-

та «Лебединое озеро» Чайковского). Соло арфы обычно достаточно трудное и виртуозное, захватывающее большой диапазон при исполнении на рояле. Необходимо распределять материал как можно логичнее и удобнее между руками, добиться, чтобы «на стыках» не возникло неудобство. Соло арфы можно исполнять *rubato*, поскольку здесь мы не зависим ни от дирижерской схемы, ни от партнера. Конечно, используется педаль. Звук должен быть легкий, не «передавленный», прикосновение к роялю не глубокое, кроме некоторых специально подчеркиваемых опорных звуков, если это требуется автором. Арфовой партии принадлежат также всякого рода *glissando*, которые нужно научиться исполнять легко и точно.

Для иллюстрации на фортепиано ударных инструментов особых ухищрений не требуется. Здесь используется в основном репетиционная техника, а также прием тремоло. Чем легче даются пианисту эти виды техники, тем более успешно он может изобразить барабанную дробь, тремоло литавр, различные прихотливые ритмические фигуры.

Основой симфонического оркестра является, безусловно, струнная группа. Она обладает большим богатством выразительных возможностей: громадный динамический диапазон, штриховое разнообразие, способность передавать тончайшие интонационные нюансы, множество специфических приемов – пиццикато, флажолеты, удары смычком по струнам и т. д. Со струнниками пианист знакомится уже в раннем возрасте, на уроках камерного ансамбля, где получает некоторое представление о звучании скрипки или виолончели в процессе совместной учебы. Это отчасти облегчает нашу задачу – изобразить струнные инструменты на фортепиано. А это очень непросто, так как природа наших инструментов совершенно различна. Какие-то конкретные рекомендации здесь дать сложно, ибо, сколько приемов игры у струнников, столько же их должно быть и у пианиста. Скрипки зачастую исполняют важный тематический материал кантленного склада, и для пианиста важно уметь сыграть такую тему идеальным *legato* (например, Элегия из Серенады для струнного оркестра Чайковского). Это очень трудно осуществить, когда встречается длинная нота, после которой продолжается фраза. Струнник тянет эту ноту на одном смычке, он волен сделать на одной ноте *crescendo* или *diminuendo*. У нас же звук естественно угасает, остается лишь вообразить себе, что у нас не рука, а длинный смычок, вообразить, что звук наш способен тянуться, что мы можем сделать на нем даже *crescendo*. Иногда композитор предлагает нам сделать это невозможное: Бетховен, Симфония №2, ч. I, 9-10-й такты (Пример IV). Длинные ноты должны быть взяты более глубоко, чем более мелкие длительности; в момент перехода от длинного звука нужно избежать толчка. Для имитации звучания струнных инструментов нужно играть полнокровным, глубоким, ровным звуком, тем самым ощущением, о котором Рахмани-

нов говорил, что пальцы будто прорастают в клавиши. Тут требуется гибкость и свобода кисти, активные и чуткие кончики пальцев. Важно выразительно интонировать широкие интервалы. Там, где требуется сделать *sf* или акцент, необходимо делать его не слишком жестко, ориентируясь на звучание струнного инструмента. *Pizzicato* струнных мы изображаем легким пальцевым *staccato*; *detache – non legato* или мягкими кистевыми *staccato*. Когда появляются подвижные гаммаобразные пассажи, необходимо заранее продумать наиболее удобную аппликатуру.

В заключение данного раздела нужно сказать, что подражание оркестровым краскам не цель, а средство для создания музыкального образа. Нельзя сводить исполнение симфонии только лишь к изображению отдельных тембров, так как это придает исполнению ненужную пестроту, калейдоскопичность и лишает произведение цельности, стройности.

Чтение с листа в классе симфонического дирижирования

Смысл обучения студента-дирижера в том, чтобы он овладел как можно большим репертуаром, «взял в руки» как можно большее количество симфонических произведений. Многие проходятся для ознакомления. ПИАНИСТАМ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРАМ в классе дирижирования приходится сталкиваться с новыми симфоническими отрывками (будь то часть симфонии или одночастное произведение) почти на каждом занятии. Нужно сказать, что чтение с листа в 4 руки «под руку» дирижера, на наш взгляд, легче, чем чтение сольного произведения. Здесь как бы возникает ощущение живого метронома, неких рамок, в которые необходимо с большим или меньшим успехом уложиться. Большое значение здесь имеет «чувство локтя» и умение в критический момент взять инициативу в свои руки. При чтении с листа, например, симфонии Малера сбиться немудрено: и дирижер может «промахнуться» и любой из пианистов может потерять ориентацию среди напластований «малеровской» фактуры, перемен темпа, метра, перепадов динамики и прочих неудобочитаемых моментов. Тот, кто не потерялся, должен продолжать играть свою партию (иногда мастерам удается подхватывать и тематизм растерявшегося партнера), а отставший, не теряя самообладания, должен как можно скорее «поймать» свою партию. Умный и талантливый студент-дирижер может и должен помочь своему «оркестру».

Принципы чтения с листа симфонической музыки те же, что и любой другой: главное – общий характер, темп, умение сразу распознать и «подать» тематизм первого плана. Важное значение имеет чувство основных элементов формы: тематический материал вступления, главная и побочная партии во всех их проявлениях (в экспозиции, разработке, репризе, коде), если мы имеем дело с сонатной формой или рондо-сонатой (1-е

части и финалы); тема и ее метаморфозы в вариациях; тематизм крайних частей и среднего раздела, если перед нами трехчастная форма; всякого рода реминисценции. Конечно, при чтении с листа мы еще неясно прозреваем форму симфонии в целом, но, зная стиль того или иного композитора, мы хотя бы в общих чертах можем предполагать, чего от него следует ожидать. Такое предвидение очень помогает при чтении с листа.

Помимо «стратегических» задач существуют также и «тактические»: уметь в каждый момент музицирования «схватить» фактуру, а если уж суждено что-то выпустить, то сделать это с минимальными потерями. Например, уже упоминавшийся ранее случай октавного удвоения голосов в быстром темпе (Малер, Симфония №5, ч. I). Лучше сыграть один из голосов точно, чем плохо сыграть октавы; какой из голосов сохранить, вопрос, во-первых, музыкальной логики, во-вторых – удобства. Если перед нами подвижный пассаж в терцию или секстами, разумеется, уже при втором исполнении его нужно сыграть так, как он написан, но на первый раз, возможно, оставить один из голосов, обычно верхний.

Конечно, чрезвычайно важно обладать развитым гармоническим слухом для того, чтоб исполнять не отдельно каждую ноту или аккорд, а гармонические комплексы (предположим, 1-ый такт – доминантовая гармония, 2-ой – тоническая). Иногда можно предвидеть, какая гармония

будет в следующий момент, зная стиль того или иного автора, хотя всецело полагаться на свое предвидение нельзя. В рамках одного гармонического комплекса при чтении с листа допустимы облегчения в гармонической фигурации. Иногда вместо повторяющихся в быстром темпе аккомпанирующих аккордов целесообразно сыграть тремоло, особенно если мы имеем дело со струнной группой, где тремоло акустически звучит даже более похоже на оркестровое звучание. Повторяющиеся четырехзвучные аккорды на фортепиано звучат неуклюже, «тяжелют» фактуру и приводят к осаживанию темпа.

Основное же золотое правило чтения с листа и в сольной игре и в нашей ситуации – глядеть всегда вперед и мыслить по возможности большими комплексами. Моменты же, связанные с выдерживанием пауз, ясными одновременными вступлениями и снятиями, акцентами, *sforzando*, *accelerando*, *rallentando* – сильно облегчает нам тот факт, что перед нами стоит дирижер, ответственный за организацию музыки во времени и за выполнение динамических указаний композитора. В сущности, дирижер отвечает за все происходящее, но в этих двух моментах пианисты особенно зависимы от него. Способность все время не просто держать в поле зрения руку дирижера, но и уловить его логику мышления, почувствовать исходящий от него заряд энергии – одна из важнейших способностей пианиста-концертмейстера в дирижерском классе.

Особняком стоит вопрос педагогического порядка: что делать, если у студента-дирижера нет пока ни достаточной техники, ни энергии,

ни убедительной логики мышления? Тут, на наш взгляд, нельзя ответить однозначно, все зависит от ситуации и человека. Временное отсутствие мануальной техники, строго говоря, нас не должно волновать – это задача педагога-дирижера. Хорошие намерения, выраженные пока недостаточно мастерскими жестами, как правило, можно и нужно понять. Что касается энергии и музыкантского мышления, то здесь вопрос сложнее. На наш взгляд, играть следует строго по руке студента, чтоб не терялся смысл этого процесса, так как мы приходим в класс ради обучения дирижера, но играть все-таки нужно на несколько ступеней лучше, чем он пока требует. Здесь нужно проявить тонкое педагогическое чутье и не навязывать свою музыкальную логику и понимание произведения. Необходимо постоянно быть с дирижером в творческом диалоге, будить его пока еще скованные эмоции, тренировать дирижерскую волю и ум. В 1-ом разделе статьи уже высказывалось наблюдение, что студент-дирижер, воодушевившись в самом процессе исполнения, может взять инициативу в свои руки. Бывают, разумеется, талантливые студенты, имеющие за плечами годы учения, некоторый опыт, богатый репертуар, отличную технику – для таких мы служим благодарным оркестром. Бывают и «злостные», иждивенчески настроенные господа, ждущие, что оркестр им сам «все сыграет», неспособные организовать даже одновременное вступление двух роялей. Студентам, плывущим по течению, паразитирующим на своем «оркестре», можно высказать, а, в крайнем случае, затем и осуществить главную угрозу пианистов: «не будешь заниматься – сыграем точно, как ты показываешь». Такой немилосердный педагогический прием, лишаящий студента всяческих иллюзий, иногда приносит свои плоды, но все время пользоваться им, конечно, нельзя.

Итак, мы проанализировали некоторые аспекты работы пианиста в классе симфонического дирижирования, например: специфика ансамблевого исполнения симфонической музыки; репертуар дирижерского класса; подражание инструментам симфонического оркестра; чтение с листа в дирижерском классе, а также некоторые педагогические аспекты работы пианиста-концертмейстера. Исходя из нашего практического опыта, мы сочли эти моменты наиболее важными. В заключение еще раз подчеркнем, что работа пианиста-концертмейстера в классе симфонического дирижирования – ответственное и интересное поприще, достойное самого талантливого, профессионального и честолюбивого музыканта.

Оркестровая драматургия скерцо 3-ей симфонии С. С. Прокофьева

Третья часть 3-ей симфонии Прокофьева – уникальное оркестровое скерцо XX века, с его динамичной сосредоточенностью острых контрастов, необычных оркестровых тембров и новых, непривычных для времени его написания, приемов. Образная палитра скерцо находится в двух противоположных жанровых сферах – инфернальности и героики. Новые жанровые признаки в нем преломляют: то марш, то фанфарный клич, то зловещее «*regretium mobile*», то различные приемы театральной звукоизобразительности. Написано скерцо в 1928 году, когда многие приемы, использованные в оркестровке, были совсем не известны и предвосхищали стилевые открытия последующего времени. В то же время в скерцо сказывается влияние Скрябина, Стравинского и своеобразно преломленное хоровое многоголосие (гетерофония), перенесенное в инструментальный стиль оркестра.

Эта часть, как и вся симфония, построена на тематическом материале оперы «Огненный ангел». В скерцо использован материал третьего действия оперы. Свободная трактовка материала оперы в симфонии (как подчеркивал сам композитор) не мешает строить самостоятельную, драматургически завершенную композицию цикла. По своей драматургической нагрузке и роли в композиции целого скерцо 3-ей симфонии Прокофьева выполняет «соединительную функцию» цикла¹⁶⁶. В жанре симфонии, в строении цикла и отдельных его частей Прокофьев придерживается сложившихся традиций, но оригинально их претворяет.

Форма скерцо 3-ей симфонии – сложная трехчастная с лирическим трио и динамической репризой, включает сонатные принципы развития тематизма. Компонировка материала внутри разделов специфична. В первом разделе трехчастной формы (цифры 89-105) чередуются два тематических материала. Первый – тема, преобразованная из темы главной партии первой части симфонии (скрипки, дублированные кларнетом) и второй – контрастный тематический материал (цифра 91), организованный не столько интонационно и ритмически, сколько тембро-фактурно¹⁶⁷. Это многоголосное *divisi* смычковых инструментов, исполняющих стремительные пассажи. Каждая партия этого многоголосия самостоятельно, и вместе с тем, включается в общее движение. Связующий раздел (цифры 106-109) также тематически и фактурно обособлен, что типично для Прокофьева. Характерной чертой среднего раздела скерцо (цифры 110-122) является обилие тем, образующих рондообразную форму (АВАСА/Д В).

¹⁶⁶ Подобно роли скерцо в симфониях Чайковского.

¹⁶⁷ Так называемая контролируемая алеаторика.

Реприза Скерцо (цифры 123-132) зеркальная. В ней параллельно с повторением второго тематического материала продолжает развиваться и первая тема. Кода же (цифра 133) построена на тематизме связующего раздела, что является специфической чертой симфонизма Прокофьева¹⁶⁸. При этом в трехчастности, как одной из особенностей форм большинства скерцо Прокофьева, отмечаются характерные черты сонатности и рондальности¹⁶⁹.

Первый раздел представляет собой двойную сонатную экспозицию. Функцию заключительной партии берет на себя связующая часть. Вместо разработки – трио, в котором калейдоскопичность тем вносит черты рондо. Зеркальная реприза начинается с побочной партии, а с цифры 127 вторгается тема главной партии, чередующаяся с грозными «шагами-ударами» (унисон тубы, контрафагота, литавр и большого барабана). Настойчивое вдальблвание «грозных ударов» приводит все развитие к коде. В коде происходит столкновение темы заключительной партии и «грозных ударов» меди и ударных инструментов.

Охарактеризуем основные темы скерцо. В основу темы первого раздела (4 такта после цифры 89) положена диатоническая попевка темы главной партии первой части. В скерцо эта попевка получает образное переосмысление и, в процессе преобразования, теряет связь с темой первой части, обнажая фанфарность звучания. С самого начала она воспринимается уже не как эпическое, а как патетическое высказывание. Эта попевка возникает в скерцо как клич, «вонзающийся» своим острием во всю оркестровую ткань. Она звучит у первых скрипок *f espressivo*, дублированных для большей четкости интонации двумя кларнетами. Особенно выделяется характерный октавный скачок, завершающий малотерцовую попевку. В таком виде тема напоминает «вождя» фуги; элемент скрытой полифонии в ней раскрывается (расшифровывается) при втором проведении (цифра 90).

Вычленение отдельной интонации (цифра 90) – октавной, терцовой, секундовой – может быть воспринято как своеобразная «антитеза» экспозиционному изложению темы скерцо. Эти интонации подчеркнуты чередованием туттийных акцентов, создающих метрическую переакцентировку: $\underline{\downarrow} \times \times \underline{\downarrow} \times \times \underline{\downarrow} \times \times \underline{\downarrow}$. Далее следует точное повторение первого проведения темы. Таким образом, экспозиция главной партии первого раздела скерцо представляет собой двойную двухчастную фор-

¹⁶⁸ Вспомним коду первой части Пятой и финал Шестой симфоний Прокофьева.

¹⁶⁹ В первом разделе происходит чередование рефрена и эпизодов. Рефрен в данном случае, первые такты, которые в цифре 91 формируются в самостоятельный тембро-фактурный материал. Эпизод — это тема скерцо, которая далее развиваясь, преобразуется (АВАВ¹АВВ/А).

му: $(a+v+a^1+v)$ $(4+3+4+3)$ то есть, предвосхищает аналогичное построение всего первого радела $(A+B+A+B^1)$.

Побочная партия скерцо (цифра 91) представляет собой многоголосный «фактурный тематизм», остигато повторенный смычковыми. Такая фактура создает своеобразную иллюзорность звучания, колорита, так называемый «perpetuum mobile»¹⁷⁰. Грани построений внутри этого многоголосного пласта условно определяются динамикой. В конце каждого построения – *crescendo* к *f*. Возникает структура: $5+2+4+3+5+1/2$ такта. Такое соотношение сильных и слабых тактов создает полиритмическую пульсацию, между разными долями *pizzicato* и *archi* контрабасов и «неправильной» частотой тактового дыхания. Со второго такта перед цифрой 95 в смычковое многоголосие включается гротесковое преломление темы-клича. На чередовании смычкового многоголосия «perpetuum mobile» с главной темой и на преобразовании последней построен весь первый раздел скерцо. Вместе с тем, в первом разделе скерцо можно наблюдать четко сконцентрированную трехфазность изложения: I (цифры 82-95) – экспозиция двух тематических материалов; II (цифры 95-98) – развитие второго тематического материала; III (цифра 98) – реприза темы-клича, цифра 100 – реприза «perpetuum mobile», цифра 103 – заключение (проведение двух тематических материалов и их соединение).

Связующий раздел (заключительная часть) трехчастен. Первое построение (цифра 107) – тема заключительной части¹⁷¹. Второе построение (цифры 108-109) – волнообразно восходящие пассажи смычковых. Третье построение – реприза данного раздела. Если первый раздел скерцо построен на двух контрастных тематических материалах, то в среднем разделе (трио) пять тем, раскрывающих лирическую сферу музыки Прокофьева. Эти темы предвосхищают поздние образцы созерцательной лирики композитора. «Использованная в ней музыка звучит во второй картине третьего действия оперы «Огненный ангел». Там она имеет особый подтекст: Рената в порыве признательности уверяет Рупрехта, тяжело раненного на поединке с графом Генрихом, в своей любви, но ее признания фальшивы и неискренни (эта оборотная сторона в симфонии, конечно, не ощущается). Иронический подтекст подчеркнут партией хора, непрерывно скандирующего за кулисами, как эхо, слово «любовь»¹⁷².

Так первая тема трио (4 такта после цифры 110) – это тема рефрена. Она напоминает вальс Наташи из оперы «Война и мир». Соло гобоев свя-

¹⁷⁰ Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. — М. : Музыка, 1968. Автор отмечает на с. 186 «как движущийся тембровый фон», «статическую темброинтонацию».

¹⁷¹ Интонационно вырастает из темы-клича скерцо.

¹⁷² Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. – М. : Музыка, 1968. С. 186-187.

зано с интонацией грустного воспоминания. Эта тема проходит как бы в «дымке ирреального». Вторая тема трубы (цифра 112) носит речитативно-декламационный характер. Легато трубы в среднем регистре звучит очень выразительно. Третья тема (цифра 115). Напев высоких альтов интонируется несколько напряженно, взволнованно, образно и интонационно предвосхищая певучую тему главной партии из первой части Седьмой симфонии. Тема альты – широкого дыхания, она развивается свободно как интонационно, так и темброво (у альтов, затем у кларнета). Тема трубы (цифра 117) выполняет двойную функцию и является четвертой темой трио (появляется в «точке золотого сечения» трио). Тема трубы интонационно близка главной теме из первой части. Она является реминисценцией тематизма первого и связующего разделов третьей части. Труба вносит тембровый контраст с предыдущей темой альтов. Кларнет же ведет контрапунктическую линию (ранее он исполнял тему). Новым контрастом к рефрену звучит «благородный» дуэт высокого тромбона и трубы, дублированный арфой, – это пятая тема трио (цифра 119). Яркое тембровое решение этого духового дуэта само по себе уникально. Открытие Прокофьевым новых, «неизбитых» тембровых сочетаний в оркестре является характерной чертой стиля композитора. Кроме основных тем, в трио встречаются отдельные эпизодические тематические образования. Они нередко возникают в контрапункте, образуют противосложение к основной линии. Противосложение в дальнейшем развитии приобретает самостоятельное значение. Эти «контр-темы» усиливают полифоничность фактуры оркестра и являются неотъемлемым атрибутом оркестровой фактуры Прокофьева. Сама же мелодика Прокофьева ветвиста и многослойна. Она органично сочетается с полифоническими принципами развития. Момент перехода от трио к зеркальной репризе совпадает с «тембровой кульминацией»¹⁷³.

Тематический материал репризы скерцо тот же, что и в первом (экспозиционном) разделе. Начинается реприза с вихревой, полетной темы побочной партии. Это смычковое многоголосие *pp* звучит непрерывно. Внезапно в общую фактуру струнных вторгается зловещий «стук» низких медных духовых и ударных (цифра 124). Напряженность усиливается к моменту появления главной темы-клича у трубы, преобразованной в краткую четырехзвучную фразу (цифра 127). Зловещая ритмоинтонация «стука» вводит репризу в код, где на аккордовой педали всего оркестра звучит тема связующего раздела (цифра 133). Примечательно в этом разделе скерцо полиладовое трезвучие, в котором сталкиваются минорная и мажорная терции (сравни цифры 107 и 133).

Метроритмика крайних разделов скерцо основана на контрасте между энергичной двудольной главной партией и трехдольным «*regretium*»

¹⁷³ Термин В. Цитовича.

mobile» побочной. Вальсовая трехдольность рефрена трио лишь в первом эпизоде сменяется плавной двухдольностью (цифра 113). В репризе преобладает трехдольное движение побочной партии, а в коде контрасты двудольного и трехдольного метров обнажаются, усиливаются. Любопытно самое начало скерцо, сжато предвосхищающее основной метроритмический контраст. Соотношение размеров 3/4 и 4/4 в начальных двух тактах перед вступлением темы задают основной пульс движения скерцо. Здесь тремолирующая фигурация триолей изложена в унисоне¹⁷⁴ смычковых (первые, вторые скрипки и альты «задают тему-движение»).

Огромную роль в создании характера импульсивности, неистовости играет смешанный штрих «дублировки» первых и вторых скрипок и *martele* у альтов. Далее, в силу «слуховой инерции», композитор освобождается от тембра скрипок для проведения темы-клича, а «тема-движение» становится фоном. Подобные примеры встречаются во многих оркестровых произведениях: в «Болеро» Равеля, во второй части Десятой симфонии (цифра 79) Шостаковича и многих других. Возмущенность, напряженность движения подчеркивается еще и размытостью тактовых граней, благодаря сопоставлению двух метров. Такая усложненная фоновая фактура служит фундаментом крайних частей формы скерцо.

Дальнейшее развитие унисонного движения смычковых к цифре 91 полифонически расслаивается и захватывает всю ткань оркестра. Расщепление мелодического унисона на многоголосие, а затем соединение его по принципу куплетности – характерная черта русского хорового многоголосия – *гетерофонии*¹⁷⁵. Аналогичный случай, перенесенный в область инструментальной музыки¹⁷⁶, имеется в третьей части Третьей симфонии Прокофьева¹⁷⁷.



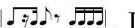
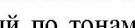
Структура этого многоголосия сложна и требует внимательного разбора. Вся фактура волнообразного движения «perpetuum mobile» состоит из четырех пластов. Каждый пласт представлен отдельной группой смычковых. Первый пласт – первые скрипки (*div in 3*), второй – вторые скрипки и альты (*div in 3*), третий – виолончели (*div in 3*), четвертый – пульсация контрабасов. Три партии первых скрипок, основанные на кратком глиссандирующем мотиве в диапазоне более октавы, образуют трехголосный бесконечный канон. *Divisi* вторых скрипок и альтов

¹⁷⁴ Прокофьев предпочитает унисонные дублировки октавным. Унисон всегда звучит резче, острее, октава объемнее, наполненнее.

¹⁷⁵ См. хроника журнала Музыкальный современник. – 1916. – № 15. – С. 18.

¹⁷⁶ Подобный прием встречается довольно часто в творчестве композиторов последующих поколений в партитурах Лютославского, Пендеревского, Мессиана, Вареза и других.

¹⁷⁷ Несколько ранее этот прием встречается в «Весне священной» И. Стравинского. См. ст. А. Шнитке в сб. : «Музыка и современность». Вып. 5. М. : Музыка, 1967. С. 209-261.

образуют трехголосный тембро-ритмический бесконечный канон, внетональный. Пропоста этого канона заключена в ритмо-формулу: . Она оstinатно повторяется в каждом такте, обогащаясь интонационными вариантами. Последующие ристопы являются ритмическими вариантами пропосты. Первая ристоста интонационно непостоянна. Началом ей служит конец пропосты: . Началом второй ристопы служит пунктирный ритм пропосты: . Divisi виолончелей образует трехголосный политональный ритмический бесконечный канон с ритмо-фигурой , разложенный по тонам трезвучий разных тональностей. В целом все три канона неточные, свободные. Они образуют *тройной бесконечный внетональный канон*, в основе которого три ритмо-формулы, три тембра струнных и три мелодические фигуры. При этом каждое звено тройного канона в свою очередь трехголосно. Партия контрабасов представляет собой скрепляющее оstinатное движение четвертями, подобно «ритмо-группе» малых ансамблей. Это своего рода «ритмо-педаль». В развитии побочной партии – «*regretium mobile*» – функцию ударных выполняют контрабасы.

Особенно выделяется из всей многоплановой фактуры смычковых канон первых скрипок, высокая тесситура (флажолеты). Преобладание пассажей глиссандо предвосхищает сонористические партитуры Ксенакиса («Метастазис», «Питопракта»), Пендерецкого («Threni», «Полиморфия»), которые появятся почти тридцатью годами позже скерцо Прокофьева. В рассматриваемом сочинении Прокофьева этот прием уникален для времени его написания. Необычное использование струнных создает колорит бегущих, мерцающих огней и придает образному звучанию полетность, изысканность и фантастичность. «В опере оно создавало изобразительный фон напряженной сцены (закливание басов из первой картины второго акта), на котором развертывались речитативные партии Ренаты и Рупрехта. Музыкальное решение было вызвано к жизни конкретной сценической задачей – необходимостью создать впечатление какой-то таинственной возни невидимых существ, дающих о себе знать зловещими стуками»¹⁷⁸.

Тембровое развитие в скерцо получает и диатоническая тема-клич. В ней постепенно усиливается эффект фанфарности. Далее эта тема переходит к медным духовым. Преобразованная четырехзвучная попевка звучит у засурдиненной трубы, затем имитируется четырьмя валторнами, играющими в унисон, и дополняется резкими акцентами тромбонов и тубы. В четвертом проведении темы-клича (цифра 99) прибавляется еще одно звено секвенции у квартета валторн и труб. В результате, потенциально заложенная в скрипичной фразе фанфара реализуется и переходит

¹⁷⁸ Тараканов М. Цит. изд. — С. 186.

к тембру медной группы, освобождая смычковые для побочной партии – «perpetuum mobile»¹⁷⁹.

В тембровой драматургии скерцо господствует классический принцип развития. В крайних разделах скерцо преобладающими являются тембры смычковых и медных инструментов. Их резкое столкновение создает «черно-белую» контрастность оркестровой палитры, этой «музыки для струнных и медных». Деревянные духовые лишь дублируют верхние линии струнных, уточняя их интонацию. В трио же на первый план выступают певучие соло деревянных духовых. Аналогично построена тембровая драматургия в менюэтах симфоний Гайдна – при всех стилевых отличиях музыки XVIII и XX столетий.

В оркестровке Прокофьева переход от одной тембровой группы к другой сглажен различными приемами. Эти приемы стилистически отражают оркестровую драматургию музыки Прокофьева. Это частое использование высоких тесситур инструментов, артикуляционное подчеркивание различных интонаций, плотность или разреженность вертикали. Благодаря этим средствам происходит сближение тембров разных групп и инструментов в оркестре Прокофьева. С другой стороны, композитор открывает новые приемы звукоизвлечения, введение нового тембра инструмента определяется новой краской, которая включается посредством *тембровой модуляции*. Основным модулирующим тембром в скерцо является труба, которая в первом разделе трио соединяет струнные и деревянные духовые, а в динамической репризе «вызывает» тембры ударных.

Сравним начальный и репризный разделы скерцо. В начальном разделе преобладают тембры смычковых инструментов. Вступление трубы (два такта до цифры 95) без атаки (*pp, con sordini*), создает эффект рождения ее тембра «из ничего»; труба как бы рождается из массы струнных. Этим приемом тембр трубы как бы «сближается» с тембром смычковых. Последующее *crescendo* к *ff* резко «отдаляет» трубу (к которой присоединяются две других) от массы смычковых. Далее происходит постепенная тембровая модуляция темы-клича от трубы к деревянным духовым. В начале ее осуществляет флейта, затем флейта-пикколо. Флейтовый тембр по-иному окрашивает преобразованную тему-клич трубы и органично подводит к тембровой сфере в трио. В репризе (цифра 127) солирующая труба играет открытым звуком (*senza sordino*). В ней обнажается ее исконная тембровая природа и отдаляется от тембровой краски смычковых, соединяясь с тембром ударной группы. К тембру ударных композитор прибегает в конце скерцо. Ранее он использует ударные весьма осторожно. Если первый раздел – это «музыка для струнных и медных», то третий раздел (репризный) – «музыка для струн-

¹⁷⁹ Подобные тембровые приемы встречаются и в партитурах И. С. Баха («Бранденбургские концерты» № 4, 6).

ных, медных и ударных». При этом оркестровый план скерцо подчеркивает динамическую трехчастность его драматургии.

Тембровая сфера трио по функции контрастна крайним разделам. Смычковая группа выполняет функцию фона по отношению к сольным фразам деревянных духовых. Фактура трио более прозрачна по сравнению с первым разделом (как обычно у венских классиков). Общая специфичность оркестровки скерцо Прокофьева проявляется в полифонической многоплановости. Тембр гобоя в рефрене является стержневым в трио. В эпизодах Прокофьев использует необходимые солирующие инструменты: труба, альт, тромбон и находит в их краске, тесситуре и артикуляции оттенки, приближающие их к тембру деревянной группы. Повествовательная тема трубы (цифра 112), широкая по дыханию, тонко передает звуковое тепло, близкое тембру кларнета. Это свидетельствует о мягкой, напевной сущности богатой оттенками тембровой палитры трубы. Основное звено темы трубы дублируется альтами, что также смягчает тембровый колорит мелодии и придает ей характер задушевной, плавно текущей, таинственно-мечтательной песни.

Последующая тема альтов (цифра 115) взволнованна, патетична (авторская ремарка – *f, molto espressivo*) – выдержана в иной краске лирики Прокофьева. Гибкая, внутренне насыщенная мелодия в вариантном развитии органично переходит из высокого регистра альтов к солирующему в среднем регистре кларнету. Далее соло кларнета переходит в контрапункт и подготавливает, смягчает вступление трубы (цифра 117). Возникает необычный дуэт трубы и кларнета¹⁸⁰, в котором труба интонирует заглавную тему всей симфонии, ее грозный лейтмотив (здесь он смягчен и звучит затаенным напоминанием), а кларнет – подголосок. Изысканно и тонко выполнена далее тембровая модуляция от трубы к первым скрипкам. Сначала они вплетаются в контрапунктическую линию кларнета (цифра 118), а далее, поднимаясь в высокий регистр и выходя на первый план, сменяя трубу. Труба вновь вступает лишь в рефрене – как противосложение, в ансамбле с тромбоном. Это завершающее проведение рефрена (цифра 119). Подобные, необычные тембровые ансамбли (как гобой, тромбон и труба) в многоголосной оркестровой фактуре встречаются также в партитурах И. Стравинского («История солдата», «Агон», «Маленькая сюита» и др.). Соединения оригинальных тембров в ансамблях практикуются в партитурах и современных композиторов. Эта традиция получила развитие в оригинальных ансамблях партитур опер и балетов С. Слонимского (начиная с «Виринеи» и «Икара», в чистом виде в «Веселых песнях» на стихи Д. Хармса для флейты-пикколо, тубы и ударных) и Р. Щедрина («Озорные частушки», «Кармен-сюита»).

¹⁸⁰ Подобный дуэт трубы и гобоя встречается в симфонии in C И. Стравинского.

Скерцо 3-ей симфонии Прокофьева является редким образцом музыки конца 1920-х – начала 1930-х годов. Вторая, Третья, Четвертая симфония Прокофьева отмечены тенденцией к полистилистике, в насыщенности и, порой, перенасыщенности различными стилевыми и фактурными элементами. Эти произведения обладают многими позитивными чертами, которые получают дальнейшее развитие не только в творчестве их автора, но и окажут существенное воздействие на музыку его современников и последователей.

Большую роль в общей драматургии скерцо Прокофьева играют специфически-тембровые средства. Необычное, ярко индивидуальное их сочетание и развитие усиливает автономность оркестровой фактуры в образном строе скерцо, в его тематизме, токатной метроритмике, динамике и формообразовании. Стилистика этого скерцо формировалась не только в инструментальных произведениях композитора, таких как его симфонии (скерцо Пятой, разработка и кода Шестой симфоний), сонаты (скерцо Шестой и Девятой, финалы Седьмой и Восьмой), но и в оперных партитурах Прокофьева («Набат» из 3-го действия «Семена Котко», «Пожар Москвы» и «Смоленская дорога» из «Войны и мира»), в балетах (сцена Тибальда, Меркуцио и Ромео, конец 2-го акта «Ромео и Джульетта», три галопа Принца из 3-го акта «Золушки», Погоня Северьяна за хозяйкой и гибель Северьяна в конце 3-го акта «Каменного цветка» и др.), а также в кантате «Александр Невский» («Ледовое побоище») и в музыке к кинофильму «Иван Грозный» («Пляска опричников» и др.).

Особенность стиля – фактуры и оркестровых приемов – новаторского скерцо 3-ей симфонии Прокофьева предвосхищали стилевые черты и приемы тембровой звукописи, характерные для многих зарубежных (в особенности польских) и отечественных композиторов 1960-х годов. В этой связи обращают на себя внимание партитуры Второй симфонии, «Книги для оркестра» и «Битвы» из хоровых поэм В. Лютославского. Своеобычно использование смычковых тембров в ранних партитурах К. Пендерецкого, во Второй симфонии, «Поэтории» и «Романтической музыки» из балета «Анна Каренина» Р. Щедрина и в оркестровых эпизодах вокально-симфонических фресок «Петр Первый» А. Петрова. Из перечисленных произведений композиторов видно, что открытые Прокофьевым драматургические приемы, тембро-фактурные средства оказались своеобразным «трамплином», от которого «оттолкнулись» последующие их поколения. Оркестровая драматургия скерцо 3-ей симфонии Прокофьева является примером основной линии развития драматического типа характеризуемого жанра в музыке XX века, свежо и своеобразно продолжает традицию живописно-фантастической «Ночи на Лысой горе» Мусоргского, inferнальной скерцозности Берлиоза (финал «Фантастической симфонии») и Листа (финал «Фауст-симфонии»).

**Особенности формирования
вокально-интонационных навыков
учащихся ДМШ (ДШИ) на уроках сольфеджио**

Основополагающая задача курса сольфеджио ДМШ связана с организацией и развитием музыкального слуха учащегося, с целью дальнейшего активного применения полученных знаний и навыков в творческой и исполнительской деятельности. На современном этапе вопросы методики преподавания сольфеджио особенно актуальны, так как ступень начального музыкального образования находится в стадии очередного реформирования. Основная цель этих преобразований связана с ослаблением роли профессионального обучения и продвижением в качестве приоритетного направления общего музыкального образования. Перед преподавателем музыкально-теоретических дисциплин ставится сложная задача: в условиях групповых занятий одновременно подготовить к выпуску учащихся как общего музыкального направления, так и профессионального, то есть тех, кто принял решение поступать в средние специальные учебные заведения. В предьявляемых временем условиях методика преподавания сольфеджио должна умело сочетать доступные для каждого учащегося формы обучения с разнообразными эффективными приемами и способами по овладению теоретическими и практическими навыками, с целью интенсификации процесса обучения и создания объективных условий для синхронной реализации двух разнонаправленных типов образования.

Вокально-интонационная работа является неотъемлемой, наиболее значимой и действенной формой слухового воспитания. Осваивая теоретические основы курса сольфеджио, овладевая практическими вокально-интонационными навыками, учащийся приобретает способность аналитического восприятия и осознания как отдельных элементов музыкального языка, так и мелодико-гармонической фактуры в целом. В учебно-методической литературе неоднократно затрагивался вопрос о способах и методах работы по овладению ладовыми структурами в условиях абсолютной сольмизации, тем не менее, до сих пор не существует выработанной общепринятой методики, и эта тема остается открытой для исследования.

Задача данной статьи была связана с анализом существующих форм работы, касающихся развития вокально-интонационных навыков на уроках сольфеджио ДМШ, с выявлением наиболее эффективных методических приемов по овладению изучаемых ладовых структур, с отбором и систематизацией инструктивного вокально-интонационного материала, способствующих оптимизации рассматриваемого процесса.

В отечественной педагогике XX века ведущим направлением воспитания слуха является ладовый метод. Широко используемые в практике различного рода интонационные упражнения носят системный характер и подчиняются общей тенденции воспитания ладового чувства и ладовых связей между звуками. Сошлемся для примера лишь на некоторых авторов, в работах которых освещаются разнообразные аспекты изучаемой проблемы: Островский А. Л.¹⁸¹, Агажнов А. П.¹⁸², Биркенгоф А. Л.¹⁸³

Основополагающее значение для формирования слуховых представлений имеет классическая мажоро-минорная система. В своем исследовании Масленкова Л. М. отмечает, что «в освоении диатоники классического мажора и минора сложились два пути. Один из них предполагает движение от маленькой интонационной ячейки к постепенному набиранию полного звукоряда (релятив), другой построен на вычленении отдельных ступеней из полного звукоряда (традиционный для отечественной школы)»¹⁸⁴. Рассматриваемая в данной статье система освоения диатоники вариативно затрагивает ключевые положения как первого, так и второго способа, но предлагает новый ракурс в систематизации и способа овладения звукорядом.

Методика освоения представляет собой единый мелодический комплекс, теоретическая основа которого отражает основные темы и понятия, включенные в программу ДМШ. Начиная с изучения простейших элементов музыкальной лексики, таких как повторность звуков, поступенное восходящее и нисходящее движение, опевание, движение мелодии по звукам тонического трезвучия, происходит постепенное усложнение и обогащение ладовых структур за счет использования явления хроматизма.

Методика освоения каждого изучаемого элемента основана на моторно-двигательном методе, базовой основой которого является пение модулирующих секвенций и транспонирование. Транспонирование – апробированный, распространенный и эффективный способ развития ладо-интонационного слуха. В своей исследовательской работе М. М. Берлянчик пишет о том, что «закономерность музыкального интонирования была осмысленна еще некоторыми скрипачами XVIII века, которые широко применяли транспонирование как эффективный способ

¹⁸¹ Островский А. Л. О преодолении ладовой инерции при восприятии и интонировании современной музыки // Вопросы методики воспитания слуха: Сб. ст. – Л., 1967.

¹⁸² Агажнов А. П. Методика изучения ступеней лада в абсолютной системе сольфеджио // Воспитание музыкального слуха: Сб. ст. Вып. 2. М., 1985.

¹⁸³ Биркенгоф А. Л. Интонируемые упражнения на занятиях сольфеджио. М., 1979.

¹⁸⁴ Масленкова Л. М. Интенсивный курс сольфеджио. Санкт-Петербург, 2007, С. 25.

установления подвижных связей между ладомелодическими (интонационными) представлениями и аппликатурой»¹⁸⁵. Для учащегося начального периода обучения понятие звуковысотность является зоной абстрактных категорий. Теоретическая платформа находится в стадии формирования, а элементы музыкального языка воспринимаются "пассивно", на уровне вокально-интонационного подражания. Основная задача этого этапа, создание условий для синхронизированного функционирования двух взаимодействующих процессов: аналитического (изучение теоретических основ) и практического (овладение навыками «осознанного интонирования»). Слово сочетание «осознанное интонирование», в данном контексте, следует рассматривать как пение мелодических оборотов с использованием системы абсолютной сольмизации и четким представлением его ступеневого эквивалента в ладу, с целью последующей идентификацией учащимися изучаемых интонационных оборотов в мелодиях песен, анализируемых музыкальных фрагментах, диктантах и т. д. Выработка навыка ощущения центра лада (тоники) и функциональных взаимоотношений ступеней на основе явлений устойчивости и неустойчивости происходит за счет использования в практике модулирующих секвенций. Звено секвенции представляет собой типизированный мелодико-ритмический оборот, музыкальные элементы которого отражают изучаемую тему определенного периода обучения.

Всего можно выделить три основных этапа:

-освоение диатонического звукоряда;

-изучение различных видов мажора и минора;

-овладение усложненными ладовыми структурами, состав которых включают хроматизм.

Проиллюстрируем каждый этап несколькими примерами. Первый период связан с последовательным освоением ступеней диатонического звукоряда.

Упражнение №1: сольфеджирование I ступени тональностей C-dur, D-dur, E-dur, F-dur, G-dur, A-dur, B-dur, в размере 2/4, с повторением каждого звука. Исполняется легким звуком *staccato*, последний звук *tenuto*. Ладовая основа каждого интонируемого звука тоническая, за счет инструментального сопровождения, опирающегося на оборот плагального наклонения (T-S-T). Задачей этого упражнения является организация правильного звукообразования, усвоение звуковысотной последовательности мажорного звукоряда, выработка первичного навыка интонирования.

Упражнение №2: сольфеджирование I и II второй ступеней мажорного звукоряда в размере 2/4, с повторением каждого звука. Исполняется легким звуком *staccato*, последний звук *tenuto*, в тональностях C-dur, D-

¹⁸⁵ Берляничик М. М. О развитии интонационного слуха исполнителя. // Вопросы воспитания слуха: Сб. научных трудов. – JL., 1987. – С. 22.

dur, E-dur, F-dur, G-dur, A-dur, B-dur. Задача упражнения – отработка интонации в диапазоне б. 2.

Упражнение №3: сольфеджирование трихорда (I-II-III) в восходящем и нисходящем движении с «плавающей» III ступенью (трихорд I-II-III dur, трихорд I-II-III moll). Между звеньями модулирующей секвенции сольфеджируется альтерированный звук (вводной VII ступени следующей тональности). Общее движение секвенции затрагивает одноименные тональности C-dur, c-moll, D-dur, d-moll, E-dur, e-moll, F-dur, f-moll, G-dur, g-moll, A-dur, a-moll, B-dur, b-moll.

Упражнение №4: интонирование опевания I ступени лада при двух вариантах последовательности ступеней (I-VII-II-I; I-II-VII-I), с последующим сольфеджированием альтерированного звука (вводной VII ступени следующей тональности) между звеньями модулирующей секвенции. Общее движение секвенции затрагивает одноименные тональности C-dur, c-moll, D-dur, d-moll, E-dur, e-moll, F-dur, f-moll, G-dur, g-moll, A-dur, a-moll, B-dur, b-moll.

Упражнение №5: сольфеджирование мажорного и минорного тонического трезвучия, с последующим интонированием альтерированного звука между звеньями модулирующей секвенции, движение секвенции затрагивает одноименные тональности C-dur, c-moll, D-dur, d-moll, E-dur, e-moll, F-dur, f-moll, G-dur, g-moll, A-dur, a-moll, B-dur, b-moll.

Второй период связан с изучением различных видов мажора и минора.

Упражнение №1: интонирование мелодического оборота в гармоническом мажоре и миноре, с последовательностью ступеней, образующих верхний тетрахорд и интервал ув. 2 (от I ступени скачок вниз к V ступени, с последующим восходящим движением к тонике). Альтерированный звук, между звеньями модулирующей секвенции, сольфеджируется как вводная VII ступень следующей тональности. Общее движение секвенции затрагивает одноименные тональности C-dur, c-moll, D-dur, d-moll, E-dur, e-moll, F-dur, f-moll, G-dur, g-moll, A-dur, a-moll, B-dur, b-moll.

Упражнение №2: интонирование двух вариантов мелодического оборота в гармоническом мажоре и миноре, с последовательностью ступеней I-III-V-IV-VII(вверх)-I, I-III-V-IV-VII(вниз)-I, образующих интервал ув. 4 и ум. 5 между IV и VII ступенями. Общее движение секвенции затрагивает одноименные тональности C-dur, c-moll, D-dur, d-moll, E-dur, e-moll, F-dur, f-moll, G-dur, g-moll, A-dur, a-moll, B-dur, b-moll.

Третий этап связан с овладением усложненных ладовых структур. К мелодическим образованиям такого рода относятся обороты, в состав которых входят альтерированные ступени II, IV, VI в мажоре и миноре, хроматические вспомогательные и проходящие звуки. Изучаемая группа оборотов объединяется в единый мелодический комплекс, в котором осваиваемые ладовые структуры расположены в порядке постепенного возрастания интонационных трудностей.

Упражнение №1: Интонирование последовательности ступеней I-III-II-II (низкая)-I в одноименных тональностях C-dur, c-moll, D-dur, d-moll, E-dur, e-moll, F-dur, f-moll, G-dur, g-moll, A-dur, a-moll, B-dur, b-moll.

Упражнение №2: пение восходящего тонического трезвучия с последующим нисходящим хроматическим заполнением звукоряда, включающим альтерацию IV ступени. Между звеньями модулирующей секвенции сольфеджируется альтерированный звук (вводная VII ступень следующей тональности). Общее движение секвенции затрагивает одноименные тональности C-dur, c-moll, D-dur, d-moll, E-dur, e-moll, F-dur, f-moll, G-dur, g-moll, A-dur, a-moll, B-dur, b-moll.

Все упражнения при сольфеджировании поддерживаются фортепианным сопровождением и исполняются хором, так как именно этот вид певческой деятельности наиболее удобен для создания благоприятных, комфортных условий для ребенка на уроке, как психологических, так и учебно-методических. Хоровое пение естественным образом нивелирует неточность интонации учащихся, у которых отсутствует природная «чистота интонирования» и создает объективные условия для ее «выравнивания», формируя основу координационной системы между слухом и вокальным воспроизведением. Предлагаемая система вокально-интонационного развития одинаково эффективна для учащихся с различным уровнем природных музыкальных данных и позволяет достигнуть стабильных результатов практически каждому учащемуся. Однако надо отметить, что скорость запоминания, идентификация и узнавание мелодических оборотов будет прямо пропорциональна индивидуальным способностям каждого обучающегося в отдельности. Методика освоения мелодических комплексов основана на повторении упражнений из урока в урок и последовательным обогащением их новыми мелодическими оборотами.

Подчеркнем, что в контексте данного исследования, моторика и повторность выполнения имеет основополагающее значение. Эффективность данного способа неоднократно отмечалась в учебно-методической литературе. Так, например, Уткин Б. И. в своем исследовании пишет о необходимости пропевания всех элементов «в необходимом количестве для выработки уверенных навыков, «безотказных» условных рефлексов»¹⁸⁶. Аналогичного мнения придерживается и Теплов Б. М., который пишет о том, что «навыки – это автоматизированные компоненты сознательной деятельности, вырабатывающиеся в процессе выполнения ее»¹⁸⁷.

Полученные в процессе многолетней апробации результаты использования данной системы комплексного развития вокально-

¹⁸⁶ Уткин Б. И. Воспитание профессионального слуха музыканта в училище. М., 1985. С. 23.

¹⁸⁷ Теплов Б. М. Психология. М., 1953. С. 202.

интонационных навыков на уроках сольфеджио позволяют сделать вывод о том, что предложенная методика является эффективным средством оптимизации учебного процесса.

Владение освоенными комплексами вокально-интонационных упражнений позволяет учащимся полноценно использовать певческие навыки и осознанно воспринимать теоретический материал. Постоянное интонирование на уроках разнообразных мелодических структур способствует расширению базы слуховых представлений и дает перспективу активного применения полученных навыков в различных видах музыкальной деятельности.

Профессиональное становление личности музыканта в оркестре русских народных инструментов

Приходя на концерты того или иного коллектива русских народных инструментов, мы порой восхищаемся оркестровым звучанием, виртуозностью музыкантов, взаимопониманием дирижера и оркестра, и не задумываемся, какой сложный путь профессионального становления прошел каждый из музыкантов, начиная с музыкальной школы и заканчивая профессиональным музыкальным коллективом.

Большинство артистов испытывают огромную радость, занимаясь творческой работой в области искусства. Искусство – это мир чувственных образов, сознательно созданных человеком посредством формы и определенного материала, мир, призванный вносить в жизнь человека красоту, знания, наслаждение, творчество, игру воображения, духовность. Искусство гуманизирует человека, формирует полноценную, целостную личность, как слушателей, так и исполнителей. Музыканты в оркестре создают свой собственный мир, соединяя в единое целое разнообразие музыкальных возможностей оркестра. Но чтобы создавать нечто прекрасное, должен быть коллектив, состоящий из профессиональных музыкантов, которые прошли долгий путь становления в оркестре. В этом и стоит разобраться...

Оркестр, как любой коллектив, объединенный едиными целями и задачами, направленный на достижение единого результата, воспитывает сознательную коллективную дисциплину, формирует личности его членов, способствует профессиональному становлению музыкантов. Взяв за основу теорию коллектива, мы будем учитывать особенности коллективной деятельности и рассматривать основы профессионального становления личности с учетом специфики оркестра народных инструментов.

В России существует большое число профессиональных оркестров русских народных инструментов, и у каждого из них есть своя специфика (разный состав и количество музыкантов, своя история и традиции, репертуарная политика, разные источники финансирования). Это напрямую связано с психологическим климатом и развитием коллектива, со становлением личности музыканта в оркестре.

В психолого-педагогической литературе рассматривается необходимость профессионального становления личности, развития соответствующего потенциала и качеств, а так же ведется активный поиск путей, условий и средств совершенствования данного процесса.

На пути профессионального становления музыканта в коллективе наблюдается ряд противоречий между:

1) востребованностью общества в творческих людях и отсутствием системы музыкального воспитания, направленной на профессиональное становление музыканта в оркестре;

2) большими возможностями профессионального оркестра народных инструментов и падением престижа народно-инструментального исполнительства;

3) работой в сфере искусства, которое воспитывает, возвышает и обогащает личность, просвещает, вносит красоту в жизнь человека, и отсутствием личной мотивации музыканта.

В разрешении сложившихся противоречий необходимо комплексно использовать методы воспитания, направленные на становление личности музыканта в профессиональном оркестре. Возможно, такой индивидуалистический подход вызовет удивление, т. к. в центре внимания всегда находится оркестр, единый коллектив, руководимый талантливым дирижером. Но, благодаря творческой личности, обладающей профессиональными знаниями и умениями, возможно художественное воплощение замыслов маэстро.

В психологии существуют различные определения личности. Мы под личностью будем понимать индивида как субъекта социальных отношений и активной деятельности, наделенного свойствами, качествами, способностями, позволяющими реализовать себя. Понятие «профессиональное становление личности» в психологии еще не закрепилось. Под становлением мы понимаем процесс прогрессивного изменения личности под влиянием социальных воздействий, профессиональной деятельности и собственной активности, направленной на самосовершенствование и самоосуществление. Становление обязательно предполагает потребность в развитии и саморазвитии, возможность и реальность ее удовлетворения, а также потребность в профессиональном самосохранении.

Профессиональное становление предполагает весьма долгий процесс развития личности с момента выбора профессии, получения образования и продолжающийся в процессе профессиональной деятельности. В данном случае нас интересует период, когда музыкант приходит в оркестр и начинает работать, применяя полученные в вузе профессиональные знания и умения. Иными словами, проходит необходимые стадии профессионального становления. Далеко не все музыканты, работая в оркестре, задумываются о развитии личностного потенциала, поскольку перед ними стоят совершенно конкретные задачи, в частности: освоение репертуара, преодоление технических сложностей в оркестровых партиях, установление отношений с коллегами и руководителем.

Профессиональный потенциал становления музыканта предполагает обязательное наличие следующих необходимых компонентов: образование, профессиональные знания и умения, общие и специальные способ-

ности, социально значимые и профессионально важные качества. Реализация потенциала зависит от многих факторов, в частности: биологической организации человека, социальной ситуации, отношений в коллективе, от активности личности, ее потребности в саморазвитии и самоактуализации. Но ведущим фактором профессионального становления личности является система объективных требований руководителей коллектива и требований, предъявляемых музыкантом к себе, в процессе выполнения которых возникают новые свойства и качества.

Одна из особенностей любого профессионального оркестра, в том числе и оркестра русских народных инструментов, – разновозрастный состав, поэтому каждый из музыкантов проходит стадии профессионального становления в разный период времени.

В оркестре много молодых специалистов, которые стремятся проявить свои профессиональные знания и умения, полученные в консерватории или университете. Но в вузах основная цель обучения – воспитание личности музыканта – зачастую отходит на второй план, и занятия сводятся к воспитанию сольных исполнителей. Поэтому, приходя в профессиональный оркестр народных инструментов, музыканты испытывают определенные трудности. Однако вуз создает хорошую базу для формирования необходимых качеств будущих оркестрантов.

Наряду со знаниями и умениями, в процессе профессиональной деятельности музыкант овладевает профессионально важными качествами, которые можно разделить на общемузыкальные и исполнительские. Основу общемузыкальных качеств оркестранта составляют: восприятие, память, мышление, воображение, эмоции, мотивация, внимание. К исполнительским относятся: психомоторные качества (связанные с исполнительской техникой), артистизм, надежность в концертном выступлении, коммуникативные и волевые качества.

Во время учебы формируются профессионально важные качества, которые становятся в процессе дальнейшей работы основой для приобретения профессионального опыта, освоения репертуара, формирования взаимоотношений с коллегами.

Очень многое зависит от педагогических методов руководителя, поскольку на его словах и действиях базируется будущая профессиональная деятельность артистов. Его задача – указать тот путь, по которому может пройти музыкант, пусть через неудачу и разочарование, но именно тот неповторимый путь к постижению профессии.

На следующей стадии происходит становление профессионала. После накопления музыкально-исполнительского опыта, укрепления своей позиции в оркестре, дальнейший путь развития зависит от психологических особенностей личности музыканта. Становление сопровождается изучением новых музыкальных, психолого-педагогических знаний в личном, жизненном и профессиональном плане. Музыкант проявляет

полную готовность к переменам в концертной и репетиционной деятельности, он хочет развиваться как исполнитель и как личность.

И лишь часть музыкантов, обладающих развитой потребностью в самоосуществлении и самореализации, переходит на следующую стадию – профессионального мастерства, для которой характерны: высокая творческая и социальная активность, высокий уровень выполнения профессиональной деятельности. Профессиональная активность проявляется в поиске новых, более эффективных способов музыкальной деятельности, изменении устоявшихся взаимоотношений с коллективом, попытках преодолеть традиционно сложившиеся методы управления, в неудовлетворенности собой, стремлении выйти за пределы себя. На стадии профессионального мастерства более опытный музыкант помогает не только молодым коллегам, но и дирижеру, предлагает новые идеи концертных программ, занимается организационной работой. Достижение вершин профессионализма – свидетельство того, что личность состоялась.

Поскольку очень многое зависит от самой личности музыканта, существуют разные варианты профессионального становления: плавное бескризисное становление, сопровождаемое высокой активностью музыканта в ОРНИ; ускоренное развитие на стадии адаптации, с последующим спадом; скачкообразное личностное и профессиональное развитие, сопровождающееся кризисами профессионального становления.

Итак, почему же в успешном коллективе музыканты проходят свой путь через конфликты и кризисы? Профессиональное становление личности музыканта обогащает психику, наполняет жизнедеятельность человека особым смыслом, придает профессиональной биографии значительность. Но, как всякий развивающийся процесс, профессиональное становление сопровождается деструктивными изменениями: кризисами, стагнацией и деформациями личности. Это происходит, когда теряется мотивация, появляется усталость от однообразия коллективной работы, которая строится по принципу «репетиции-концерт-репетиции-концерт», отсутствует личная мотивация работы в коллективе. В оркестровых коллективах нередко отсутствует возможность карьерного роста в общепринятом смысле слова. Многие музыканты, заканчивая вуз, приходят в оркестр, и через десять-пятнадцать лет работы продолжают играть ту же партию, сидя за тем же пультом. Многие думают, что жизнь музыканта похожа на праздник, где нет места для скуки. На самом деле, музыканты профессиональных оркестров русских народных инструментов живут непредсказуемой концертной жизнью. За неделю оркестр может отыграть пять разных программ на разных концертных площадках. И только при хорошо организованной репетиционной работе можно достигнуть блестящего исполнения, не поддавшись апатии и усталости.

В процессе профессионального становления возникают противоречия двоякого рода: между личностью и внешними условиями жизнедеятельности, а также внутриличностные. Основным противоречием, детерминирующим развитие личности, является противоречие между сложившимися свойствами, качествами личности и объективными требованиями профессиональной деятельности.

Коллективная работа диктует свои принципы (работа в установленное время, соблюдение правил в коллективе, подчинение руководителям, скромная зарплата и т. д.), которые могут идти в противоречие с принципами музыканта. В ОРНИ существует распределение функций между участниками оркестра: администрация занимается организационными вопросами, рабочие сцены обеспечивают техническую сторону работы, концертмейстеры отвечают за работу музыкальных групп, а что же делать остальным музыкантам?

Художественное воплощение творческой идеи – это плод усилий всех музыкантов, где особое место отводится дирижеру, должность которого нередко ассоциируется с властью, господством над музыкантами, с какой-то невероятной силой, заставляющей зажечь огонь творчества. Зачастую так и есть... Хорошему дирижеру хочется подчиняться, срываться в бездну его творческой фантазии, воплощать его художественный замысел.

А нужны ли дирижерам личности в оркестре? Вот в чем вопрос: все вместе и каждый по отдельности? Оркестр ведь – неделимое целое. Известный французский дирижер Шарль Мюнш писал об оркестрантах: «Я стараюсь прочесть, что выражают глаза этих людей, стараюсь найти в них счастье, а иногда – увы! – и затаенное горе. Я пытаюсь понять, какую роль играет каждый из них в «человеческой комедии». За эти короткие мгновения осуществляется наше молчаливое общение, которое проникает в самую глубину сердца и создает атмосферу симпатий, дружелюбия и доверия. Тем, кто друг друга ненавидит, нельзя разрешать вместе участвовать в музыкальном исполнении». 188 Очевиден тот факт, что должен быть хороший психологический климат и устойчивые отношения между оркестрантами. Но нужна ли индивидуальность каждого из них? Да, нужна! Основная задача оркестрового музыканта, сохраняя индивидуальность исполнительского почерка, стараться наиболее точно выразить замысел композитора и дирижера. Подчинение талантливому дирижеру не лишает музыканта творческой свободы. Существует много тонкостей между дирижером и оркестром, которые постигаются только опытом. Когда, сидя в оркестре, музыканты знают, что дирижер слышит из многообразия звуков именно его, показывает именно ему, музыкант чувству-

¹⁸⁸ Мюнш Ш. Я – дирижер. М., 1965. С. 69.

ет свою ответственность перед всем коллективом. А общее звучание складывается из отдельных музыкальных звуков каждого исполнителя.

На одной пресс-конференции художественный руководитель и главный дирижера Большого симфонического оркестра им. П. И. Чайковского Владимир Федосеев, обращаясь к журналистам, подчеркивал, что БСО – это дружная семья, не знающая ни ссор, ни раздоров. В нем работает три поколения музыкантов, и именно оркестр берет на себя функцию воспитания талантов. «Как и в каждой семье, у нас бывают и непослушные дети, – поделился маэстро. – Но мы их перевоспитываем. Я не диктатор, просто строг и принципиален во всем, что касается работы. Но, когда схожу с дирижерского пульта, я превращаюсь в отца, брата и друга». 189 Следовательно, в зависимости от того, какой стиль руководства выбирает дирижер, строятся отношения между участниками коллектива.

Профессиональное становление охватывает длительный период жизни музыканта, начиная с профессиональных намерений до прекращения профессиональной деятельности. В течение этого времени меняются экономическая и социальная ситуации, жизненные и профессиональные планы, поэтому каждый оркестрант проходит свой неповторимый путь профессионального становления, в котором мы выделили свои особенности и закономерности. Для новичков это социально-профессиональная адаптация в коллективе, связанная с приобретением опыта, освоением нового репертуара, установлением взаимоотношений с коллегами. На следующих стадиях успех музыканта зависит от профессиональной активности, желания самореализации. Многие музыканты могут остановиться, но другие, преодолевая эту ступень, достигают стадии профессионального мастерства, когда есть огромное желание преодолеть традиционные методы работы в коллективе, желание саморазвиваться и поделиться накопленным опытом с молодыми коллегами.

Профессиональное становление личности характеризуется неравномерностью, которая проявляется в наличии кризисов профессионального развития, составляющих неотъемлемую часть профессионального становления. Кризисы, как правило, сопровождаются крушением надежд, неверием в свои силы, переосмыслением своего статуса, апатией, неудовлетворенностью, и порождают конфликт с самим собой. Музыкант, находящийся в ситуации кризиса нуждается в поддержке руководителя и коллег, поскольку он не всегда самостоятельно может преодолеть это непростое время. Очень важно, что кризисы стимулируют профессиональное развитие и дают возможность сильной личности подняться на более высокую ступень развития.

Процесс профессионального становления изменяется под воздействием многих факторов как внешних, так и внутренних. Профессионал

¹⁸⁹ URL: <http://www.gothic.ru>.

может сознательно его изменять, находя пути самореализации и самосовершенствования в своей профессии. Именно знание психологических особенностей музыкальной деятельности в профессиональном ОРНИ позволяет музыкантам плодотворно работать и осознанно строить свою творческую биографию.

**Непрерывное профессиональное образование
в сфере культуры и искусства.
Проблемы преемственности и межуровневой интеграции**

Проводимые в нашей стране реформы, в том числе модернизация российского образования, административная реформа системы государственной власти с ее разграничением полномочий между федеральными и региональными властями, закон об автономных учреждениях, введение Единого государственного экзамена (ЕГЭ), непосредственно затрагивают сферу образования в области культуры и искусства. Нормативные правовые документы в области образования не учитывают специфику подготовки музыкантов и актеров, режиссеров и художников, скульпторов и хореографов, кинооператоров и других представителей творческих профессий. Передача всех функций по разработке нормативно-правовых актов в области образования в Министерство образования и науки Российской Федерации уже привела к многочисленным проблемам, связанным с функционированием отраслевых образовательных учреждений, поскольку система образования отрасли культуры и искусства не вписывается в общие «стандарты». Необходим концептуальный подход к решению проблем образования в сфере культуры и искусства, который позволил бы определить основные направления его развития, а также роль и место в общей системе образования. Несмотря на многие проблемы, российское образование в сфере культуры и искусства за последние годы не утратило своих лидирующих позиций в мировом образовательном пространстве по качеству подготовки специалистов, что подтверждается огромной востребованностью выпускников творческих учебных заведений на мировом рынке труда и притоком в учебные заведения иностранных студентов.

Среди многих проблем, наметившихся в последние несколько лет в структуре профессионального образования, одна грозит серьезными последствиями. Проблема эта касается единого государственного экзамена (ЕГЭ). Стоит пояснить, что ЕГЭ для учреждений культуры не должен носить определяющий характер в части предоставления возможности обучаться по избранной творческой профессии. Но именно в точности да наоборот сегодня произошла подмена понятий. Основанием для принятия документов в высшее учебное заведение (вуз) являются результаты ЕГЭ, а не наличие творческих способностей, которые понимаются сегодня скорее как «дополнение» к ЕГЭ. Участие учебных заведений культуры и искусств в едином государственном экзамене должно носить особый характер, учитывающий специфику образования отрасли. Успешное прохождение абитуриентами творческих испытаний, имеющих

комплексный характер, и сдача вступительных экзаменов по специальностям, не входящим в перечень общеобразовательных дисциплин, предусматриваемых ЕГЭ, являются не дополнительным, а определяющим условием поступления в вузы и средние специальные учебные заведения культуры и искусств на специальности (направления) искусства. Так, например, на театральные специальности вступительные испытания по общеобразовательным предметам (литература, история России) являются продолжением творческого испытания, поэтому проведение их в письменной форме в рамках ЕГЭ является неприемлемым условием для театральных учебных заведений. По специальностям в области музыкального, изобразительного, хореографического искусства высокие результаты ЕГЭ не могут быть учтены, если абитуриент не проявил себя на тех экзаменах, которые непосредственно оценивают его возможность получить высшее образование в области искусства. Уже прием 2008 года выявил отсев талантливых абитуриентов, имеющих яркие творческие способности, но не набравшие необходимые баллы по результатам ЕГЭ. Таким образом, намечается тенденция потери творчески способных личностей, оказавшихся менее удачливыми в плане сдачи ЕГЭ, чем их более удачливые, но менее талантливые сверстники по профессии. К слову сказать, на данный момент о ЕГЭ много пишут и говорят как отрицательно, так и положительно. Присоединение России к Болонскому процессу по оценкам российских экспертов в области образования, породит путаницу с учебными программами и возможные проблемы в трудоустройстве людей с дипломом *бакалавров*.¹⁹⁰ Ведь четырехлетний бакалавриат воспринимается как неполное высшее образование из-за существенно укороченной программы обучения в сравнении с программой специалиста (5-6-летнее обучение) и *магистра*¹⁹¹ (6-летнее обучение). Причем, получение образования магистра, например, может стать только платным. Одна из серьезных проблем интеграции российской системы образования в Болонский процесс – недостаточно полная информированность должностных лиц как о текущем положении дел в российском и европейском образовании, так и о целях Болонского процесса. Положительным

¹⁹⁰ В России этот уровень подготовки введен в 1993 году. Нормативный срок программы подготовки бакалавра (при очной форме обучения) — 4 года. Квалификация присваивается по результатам защиты выпускной работы на заседании Государственной аттестационной комиссии и даёт право на поступление в магистратуру. С 1 сентября 2010 года квалификации бакалавра и магистра являются основными квалификациями для поступающих в российские вузы.

¹⁹¹ Нормативный срок программы подготовки магистра (при очной форме обучения) — 2 года. Однако предварительно студент должен освоить программу подготовки бакалавра (4 года) или специалиста (5 лет). Квалификация присваивается по результатам защиты магистерской диссертации на заседании Государственной аттестационной комиссии и даёт право поступления в аспирантуру.

моментом в упомянутом соглашении значится возможность для европейских студентов (от одного семестра до целого года) ездить учиться в другую страну. Причем в болонских документах прописано, что весь международный обмен происходит бесплатно, нельзя брать с иностранного студента деньги за учебу. Правда, студент сам оплачивает проживание, дорогу, социальный пакет, учебные материалы, и в том случае, если в "домашнем" вузе он платил за обучение, он должен все равно заплатить за очередные семестры; но если он учился бесплатно, то платить ничего не потребуется. Наши вузы направляют в европейские университеты для так называемого обмена опытом лучших из лучших своих студентов. Кто же может приехать к нам, остается загадкой.

До подписания Болонского соглашения в России высшее образование основывалось на пятилетнем сроке обучения,¹⁹² и эта форма профессионализации была сбалансирована и оптимальна. Разрушение исторически сформировавшейся системы российского образования неминуемо повлечет снижение качества образования, разночтения учебных программ. В сфере культуры и искусства разделение высшего образования на бакалавриат и магистратуру принесет только вред российской культуре и искусству. Ко всему этому возникнут разночтения в научных степенях, присуждаемых в России, и которые не соответствуют европейским научным степеням и званиям. Ясно одно, что такие инновации беспокоят преподавателей всех направлений профессионального образования, но в особенности в сфере культуры и искусства.

Современные тенденции обновления образования характеризуются необходимостью непрерывности образования, построения диалоговых отношений в образовательном процессе. Непрерывное образование – это целостный процесс, обеспечивающий поступательное развитие творческого потенциала личности и всестороннее обогащение ее духовного мира. Он состоит из последовательно возвышающихся ступеней специально организованной учебы, дающих человеку благоприятные для него изменения социального статуса. Ростки концепции непрерывного образования можно обнаружить у Платона, Конфуция, Сократа, Аристотеля, Сенеки и других выдающихся древних гигантов мысли. Идеи непрерывного образования представлены во взглядах Вольтера, Гете, Руссо, которые связывали их с достижением полноты человеческого развития. Первые попытки реализовать идею непрерывности образования были осуществлены в XIII-XIV вв. в городах Европы на базе так называемых "цеховых школ", которые открывались и содержались ремесленными цехами. Идея

¹⁹² Нормативный срок подготовки специалиста (очная форма обучения) — 5 лет. Квалификация присваивается по результатам защиты дипломного проекта или дипломной работы на заседании Государственной аттестационной комиссии и даёт право поступления в магистратуру и аспирантуру.

непрерывности образования получила новые интерпретации в стране после 1917 года, чему способствовало формирование новой системы образования. Появлялись новые формы и виды образовательных учреждений, в том числе и для образования взрослых, повышения квалификации работающих. Однако к концу 60-х годов прошлого века концепция непрерывного образования была благополучно провалена, так и не успев стать центральной образовательной системой. Эпизодические обращения к этой проблеме основаны были скорее на интуиции отдельных ученых и практиков. Сам термин "непрерывное образование" впервые употребляется в 1968 году в материалах ЮНЕСКО, а после опубликования доклада комиссии под руководством Э. Фора (1972) принято решение ЮНЕСКО, признавшее непрерывное образование основным принципом, "руководящей конструкцией" для нововведений или реформ образования во всех странах мира.

В настоящее время складывается новый взгляд на значение образования, которое не просто должно давать набор знаний, умений и навыков, а способствовать формированию ценностных ориентаций подрастающего поколения. Одной из ярко выраженных тенденций модернизации профессионального образования в нашей стране сегодня является становление и активное развитие в последнее десятилетие системы непрерывного профессионального образования (колледж-вуз), а именно появление его нового уровня – повышенного образования. Реализуется это в колледжах, функционирующих как автономно, так и в структуре образовательных комплексов, где реализуются согласованные программы среднего и высшего профессионального образования. Однако среднее профессиональное образование может прогрессивно развиваться лишь в условиях создания гибкой системы непрерывного профессионального образования, когда учреждения образования преодолевают традиционную разобщенность в подготовке специалистов среднего и высшего звена, отрабатывают механизмы кооперации между этими уровнями, прежде замкнутыми на решении собственных задач.

В связи с этим многие высшие учебные заведения России стараются поддерживать и всячески упрочивать связи с так называемыми «подведомственными» им заведениями среднего звена, всевозможными лицеями, колледжами, училищами. Делается это именно для того, чтобы свести до минимума процент потерь среди потенциального контингента выпускников учреждений среднего профессионального образования, уходящих в сферу бизнеса по личным или каким-либо иным причинам. Параллельно с решением этой проблемы осуществляется и повышение уровня образования молодых специалистов. На практике эта связь высшей школы со средним образованием и наоборот выглядит следующим образом. В условиях огромного мегаполиса многие преподаватели совмещают работу сразу в нескольких учебных заведениях, включая вузы,

школы, а также учреждения среднего профессионального образования. Среди музыкальных образовательных учреждений этот, своего рода, «стиль» педагогического совместительства распространен больше, чем в гуманитарно-технических образовательных учреждениях. Студенты колледжей, таким образом, сразу погружаются в изучение профессиональных дисциплин в той конкретике и соответствии с теми требованиями и стандартами, с которыми они, в скором времени уже как выпускники, придут поступать в тот вуз, где вполне возможно встретятся с теми же преподавателями. Таким образом, выпускник среднего звена уже имеет знания, соответствующие профессиональной направленности той кафедры, на которую он поступает. Именно так и проявляется, так называемая, преемственность в образовательном процессе. Создание университетских комплексов, где бы удачно сочетались обе ступени образования средняя и высшая, на мой взгляд, наиболее прогрессивное направление в модернизации образовательного процесса. Подтверждение этому мы можем найти в профессиональной печатной периодике, видеть по телевидению или просматривая тематические сайты Интернета. Санкт-Петербургский технический колледж является родоначальником системы непрерывного образования в России. По этому профилю колледж начал работать в 1989 г. по инициативе Политехнического института (ныне Технический университет). Непрерывное образование является особой системой обучения, которая предоставляет каждому студенту возможность получить образование и специальность в соответствии со своими способностями, профессиональными наклонностями и стараниями в учебе. К созданию университетского комплекса присоединился Санкт-Петербургский государственный университет, создав медицинский колледж на своей территории. Немногом ранее этот же процесс коснулся Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна, присоединившего к себе Инженерный колледж (школа одежды). К примеру, в колледже "Высшая банковская школа" создана система непрерывного профессионального образования колледж-вуз (Северный комплекс непрерывного образования), благодаря которой студенты имеют возможность совмещать учебу на последних курсах колледжа с учебой в Северо-Западном государственном заочном техническом университете по сокращенной программе Института управления производственными и инновационными программами. И это только часть образовательных учреждений в Санкт-Петербурге. Создание образовательных конгломератов по профилю намного проще с точки зрения организации учебного процесса. В масштабе России такие связи высшего образования со средним пока незначительны и, говорить о них как о действующем механизме, на мой взгляд, преждевременно. Но, тем не менее, ряд вузов России имеет такие «базы» в лице средних профессиональных училищ или колледжей, где происходит целенаправленная подготовка кадров именно под свой уро-

вень. Как видно, процесс взаимодействия средней и высшей ступеней образования не носит спонтанный характер, а наоборот, это мера, которая позволяет регулировать баланс подготовки специалистов технической сферы образования, тем самым снабжая рынок труда качественной рабочей силой.

В сфере же музыкального искусства, примером непрерывности профессионального образования на среднем уровне, может быть специальная музыкальная школа (колледж) при Санкт-Петербургской государственной консерватории. Обучение в школе следует рассматривать как сложный процесс, где с одной стороны музыкант получает полное среднее образование, а с другой стороны, минуя колледж, получает среднее музыкальное образование. Самым ярким из примеров всей цепочки непрерывного музыкального образования (школа-колледж-вуз) является, своего рода, музыкальный комбинат, располагающийся в Москве и включающий в себя учебные заведения носящие имя Гнесиных: детскую музыкальную школу-семилетку, среднюю специальную музыкальную школу, музыкальное училище и Российскую академию музыки. Здесь музыкант при удачном стечении обстоятельств и наличии яркого таланта проходит все уровни образования по избранной специальности, обучаясь практически у одних и тех же педагогов и приобретая самые полные знания. Но таких музыкальных образовательных комплексов не так много, если не единицы. Именно здесь полноценно осуществляется становление профессионала – музыканта, и здесь можно наблюдать преемственность, как некое действие передачи опыта и традиций исполнительской культуры. Сам процесс преемственности (или, как это называется в индийской культуре, *парампара*¹⁹³) – очень интимный, очень таинственный акт доброй воли преподавателя по отношению к ученику. Именно в музыке и в условиях музыкального образования преемственность играет лидирующую роль в становлении профессионала-музыканта, личности как хранителя традиций исполнительства всех направлений. В течение многих лет ученик впитывает методические установки своего учителя с тем, чтобы по прошествии времени передавать эти знания уже своим ученикам, к примеру, в музыкальной школе или же продолжать совершенствоваться в Консерватории, кстати, как это нередко случается у своего же преподавателя по специальности.

Но сразу замечу, что та интеграция образовательных программ, о которой говорилось выше, когда студент среднего звена привлекается к углубленному изучению дисциплин по программам высшего образования, фактически невозможна в сфере музыкального образования. Прежде всего, нужно отметить то обстоятельство, что для изучения дисциплин с

¹⁹³ *Парампара* (санскр. parampara букв., от одного к другому) — цепь преемственности от учителя к ученикам в индийской культуре.

точки зрения фундаментальности, необходимы условия, когда музыкант имеет крепкую начальную подготовку на уровне музыкальной школы. Тут важно не только владение инструментом или голосом, а также наличие серьезной теоретической подготовки и наличие интеллектуального потенциала. Это те составляющие, без которых дальнейшее образование невозможно и как раз с отсутствием чего все чаще сталкиваемся мы, преподаватели среднего звена, а именно, с крайне слабой музыкальной подготовкой выпускников музыкальных школ, их необученностью в плане владения избранным инструментом, скудностью интеллектуального развития. Для профессионала-музыканта крайне важно, чтобы вся вертикаль музыкального образования (школа-колледж-вуз) была строго ориентирована на современные требования музыкальной педагогики, а также отвечала требованиям стандартов. Речь идет о трехуровневом образовании. Сложившаяся десятилетиями система профессионального образования в сфере культуры и искусства (школа-училище-вуз) по праву занимает сегодня одно из ведущих мест в мире. Эффективность этой системы подтверждается высоким уровнем экспорта образовательных услуг, показателями трудоустройства по специальности молодых специалистов – выпускников высших и средних специальных учебных заведений искусств, признанием мировым сообществом отечественной школы по подготовке творческих кадров в различных видах искусств, а также востребованностью педагогов российских высших образовательных учреждений за рубежом. Прохождение всех трех уровней считается необходимым, прежде всего, для музыкальных специальностей. Общеизвестно, что профессиональная подготовка музыканта-исполнителя требует от 16 до 18 лет непрерывного обучения. В России этот период традиционно приходится на возраст от 6-7 до 24 лет, при этом среднее профессиональное образование, которое осваивают студенты в возрасте от 15 до 19 лет, и является, в отличие от прочих специальностей, обязательным и необходимым условием последующего обучения в вузе. Недаром действующие в настоящее время государственные образовательные стандарты высшего профессионального музыкального образования предполагают обучение в вузе только на базе среднего профессионального образования. Базируясь на традиционных для страны принципах ранней профессионализации, именно среднее профессиональное образование формирует необходимый комплекс творческих и практических навыков, являющихся основой и для начала самостоятельной трудовой деятельности, и для публичного проявления успехов исполнителя на конкурсах и для теоретического осмысления и обобщения накопленных практических навыков в вузе. Словом, музыкальный вуз получает своих абитуриентов из музыкального училища, и разрушение среднего звена в системе подготовки музыкантов профессионалов неминуемо отзовется в ее высшем звене.

Как отмечалось ранее, в сфере культуры и искусства есть проблемы, решению которых должно уделяться самое пристальное внимание. Самая трудная в решении проблема связана с демографической ситуацией в стране. Отсутствие достаточного количества учащихся в детских школах искусств (ДШИ) или детских музыкальных школах (ДМШ) ощутимо ударило по среднему звену (музыкальным колледжам или колледжам культуры и искусства). Вместе с тем наметилось резкое падение качества начальной подготовки выпускников ДШИ и ДМШ. Виной этому стали неудачные глобальные процессы российской экономики, падение социального статуса населения и соответственно ухудшение материального положения многих семей. Обучение в музыкальных школах всегда было платное, но при имеющей место неустроенности некоторых категорий населения, так называемого среднего класса, как раз платная основа сферы детского дополнительного образования является барьером. Педагоги школ такие же люди со многими проблемами бытового и личного характера. Ко всему этому прибавляется низкая заработная плата, скудность финансирования школ в плане приобретения пособий, музыкальных инструментов и прочие проблемы. Все это приводит к снижению мотивации преподавателя школы, к формализации образовательного процесса, относительности качества знаний и умений учащихся этих школ. А ведь начальная ступень образования в сфере культуры и искусства есть самая важная составляющая всей дальнейшей профессионализации будущего специалиста. Нигде более выпускник ДШИ или ДМШ не получит тех навыков владения инструментом, если говорить об исполнительском искусстве, какие он получает на начальном этапе его образования. Этот этап имеет исключительную значимость в становлении начинающего музыканта. Задачи среднего звена – дальнейшее развитие творческой личности, подготовка к более высокому уровню, а не возврат к тем проблемам, которые были не решены ранее. Последние годы мы видим именно такую картину. К сожалению, планируемый переход образовательных учреждений в новую организационно-правовую форму (автономные учреждения), введение рыночных инструментов в образование может обернуться ликвидацией учреждений дополнительного образования детей, особенно в малых городах и сельской местности. Это обстоятельство уже имеет место во многих регионах страны. Отсутствие уже в настоящее время необходимых бюджетных ассигнований детским школам искусств, увеличение размера родительской оплаты за обучение в школе, приведет к невозможности обучения в них детей из малообеспеченных семей. Еще одно обстоятельство влияет на количественный состав учащихся ДШИ – это неподъемные для среднестатистической семьи цены на музыкальные инструменты. Особенно это заметно на народных отделениях детских музыкальных школ (ДМШ). Ограниченность родителей в материальном плане играет определяющую роль и в выборе инст-

румента. Все эти проблемы настигли образовательные учреждения среднего профессионального образования (музыкальные колледжи, колледжи культуры и искусств). Какой может быть выход из данной ситуации? Если по аналогии с некоторыми вузами попытаться патронировать отдельные школы искусств, музыкальные школы в плане внедрения образовательных программ среднего звена, организации и проведения совместных творческих проектов, то это теоретически принесет свою пользу. Но на практике такое взаимодействие осложняется разобщенностью этих учреждений, их автономией. Это главное препятствие. К этому добавляется безынициативность администрации обеих сторон, что можно объяснить стремлением к сохранению своей свободы. В результате мы имеем в последние годы, в связи с демографической ситуацией и рядом сопутствующих проблем, отсутствие конкурсной ситуации в учреждениях среднего профессионального образования и не только в сфере искусства. Колледжам ничего не остается, как набирать абитуриентов со слабой подготовкой. А это сразу же снижает уровень образования. В итоге вуз получает слабого выпускника колледжа. Получается замкнутый круг.

"Одна из проблем на данный момент – мягкий учет демографической ситуации. По нашим оценкам, количество выпускников школ к 2010 году сократится в России на 30%, – сказал министр образования России А. Фурсенко на пресс-конференции в РИА Новости. – У нас идет очень большой демографический спад". По словам А. Фурсенко, спрос на высшее образование в течение ближайших 3-4 лет может сильно уменьшиться, и запланированное сокращение количества бюджетных мест менее чем на 10% не отразится негативно на ситуации. В то же время он подчеркнул, что Россия столкнулась с проблемой ухудшения качества образования. По его мнению, «...эту проблему можно решить, сокращая количество бюджетных мест, но в то же время, увеличивая финансирование каждого студента в отдельности»¹⁹⁴.

Учреждения среднего и высшего образования теряют по ряду причин тот контингент молодежи, который способен учиться и занять достойное положение в нашем обществе – это те, кто может продвигать высокие технологии, искусство и культуру вперед. Но давайте посмотрим на то огромное количество коммерческих и государственных вузов, где обучаются будущие молодые специалисты. И что мы там увидим? Наряду с многообразием специальностей и специализаций имеются не отвечающие стандарту учебные программы, плохо сбалансированные учебные планы, а в результате выпускник вуза получает сомнительного качества диплом. И это далеко не единичные случаи. Мало того, ведь диплом вуза во многих случаях оказывается еще и некотируемым на рынке труда. На самом

¹⁹⁴ URL: <http://www.rian.ru/society/20060530/48833713.html>.

деле в современных условиях взаимодействие образовательных учреждений разных уровней – оптимальный выход из создавшейся ситуации, попытка хотя бы сохранить потенциальный контингент и не разрывать цепь преемственности образования в данной сфере. Наиболее удачный вариант в этом плане – открытие собственной школы искусств, по окончании которой выпускник мог бы продолжать свое образование в колледже, тем самым преемственность методик и традиций обоих учреждений была бы стопроцентной. Но на это необходимы огромные средства и согласование всех структур власти. К сожалению, кризисное положение экономики не позволяет осуществить такой план.

Имея такие условия на уровне школа-колледж, осуществлять на своей базе образовательный процесс по вузовским программам становится затруднительно. Но, так или иначе, интеграция образовательных программ высшей школы (в нашем случае это консерватория, как единый высший образовательный институт по линии музыки) затрагивает отдельные дисциплины среднего уровня образования, а точнее, лишь одну – специальный инструмент. Здесь же стоит упомянуть и другие специальности сферы культуры и искусства, такие, как вокальное искусство, хореографическое, театральное и ряд других, где в принципе возможна интеграция с вузовскими образовательными программами, если рассматривать, к примеру, «вокал», «танец», «актерское мастерство» как обучающую дисциплину. Основа и суть музыкального образования – индивидуальность, в отличие, к примеру, от хореографического или актерского мастерства, где в большей степени играет роль массовость, хотя и здесь присутствует индивидуальное обучение. В обучении игре на инструменте учитель один на один осуществляет передачу своих знаний ученику, пусть даже и не единственному. Только на уроках по специальному инструменту, а точнее через уровень сложности репертуара, исполняемого в учреждениях высшего музыкального образования (консерватория, вузы культуры и искусства), осуществляется процесс преемственности образования этих двух уровней: среднего и высшего. Проявляется это в том, как один студент, за одно и то же время обучения, успевает изучить репертуар, по сложности соответствующий уровню, к примеру, первого курса консерватории, и, в противоположность ему, такой же сверстник едва успевает осваивать программу колледжа. Безусловно, наличие ярких способностей, интеллекта, особых психофизических свойств личности играют основную роль в способности к усвоению обучающих программ, предрасположенности к обучаемости. На мой взгляд, музыкальное образование, прежде всего, через исполнительские специальности можно подключать к развивающейся тенденции к многоуровневой интеграции образовательных программ. Дисциплина «специальный инструмент» здесь выступит связующим звеном, как дисциплина, наиболее отвечающая параметрам системы (школа-колледж-

вуз), но только при условии модернизации учреждений начального уровня музыкального образования (ДМШ, ДШИ).

Вне музыки образовательный процесс носит все-таки характер групповой и здесь понимается скорее передача знаний унифицировано, то есть для большой аудитории студентов, когда подача информации рассчитана на восприятие среднего интеллекта, пусть и подготовленного к получению нового уровня информации. В учреждениях среднего профессионального образования технического и гуманитарного направления как раз и осуществляются программы «колледж-вуз» на старших курсах, где постепенно внедряют вузовские программы для повышения мотивации студентов, их дальнейшей ориентации на получение высшего образования. Кстати, в сфере профессионального музыкального образования есть дисциплины групповые, которые рассчитаны на постепенность получения и освоения информации (это различные исторические курсы, а также теоретические дисциплины), к тому же есть целое направление в музыкальном образовании, такое, как музыкознание (музыковеды, преподаватели теории музыки). Но осваивать в учреждениях среднего образования материал, к примеру, консерваторской программы в условиях группы все-таки очень затруднительно, так как для этого необходимы условия равенства восприятия информации и способности усваивать материал, свыше предусмотренного рабочей программой. Особенно это касается исполнительских специальностей, где уровень общей подготовки максимально не равный. Помимо этих условий важна изначальная подготовка на уровне музыкальной школы, о чем мною упоминалось ранее. Кстати, для тех выпускников колледжей культуры и искусства и музыкальных колледжей, в том числе, часто возникает острая необходимость в углубленном изучении ряда дисциплин (к примеру, сольфеджио, гармония). Но как уже мною отмечалось, углубленное изучение этих дисциплин возможно только в условиях мелких групп, где уже имеется общий высокий уровень знаний, но недостаточный для поступления в вуз. Не секрет, что на сей день эта проблема решается выпускниками средних образовательных учреждений индивидуально – на платной основе, в дополнительное время и, чаще всего, с преподавателями (репетиторами) того вуза, куда поступает тот или иной выпускник. Решение такой проблемы централизовано, когда выпускник подготовлен к поступлению в вуз на базе среднего звена, – это задача современного музыкального образования.

Понятно, что присоединение системы музыкального образования к проекту непрерывного образования «колледж-вуз» требует взвешенного и осмысленного понимания проблемы на всех уровнях, анализа уже имеющихся результатов взаимодействия высшего образования со средним, на примере образовательных комплексов, озвученных в данном контексте ранее.

В качестве сравнения, приведу некую параллель с двумя образовательными учреждениями по линии культуры и искусства, такими, как Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств (СПбГУКИ) и Ленинградский областной колледж культуры и искусства (ГОУ СПО ЛОККиИ). Оба учреждения готовят специалистов по одним и тем же направлениям с разностью в уровне образования. Университет в данном случае имеет «базу» в лице колледжа культуры и искусства в плане дополнительного притока потенциальных абитуриентов, к тому же прекрасно подготовленных по одной из специальностей, связывающих эти два образовательных учреждения, а именно, по «социально-культурной деятельности». Напомню, что сюда входят специализации: хореографическое и хоровое творчество, театральное творчество и режиссура театрализованных представлений. Данная специальность охватывает широкий спектр специализаций, по которым обучаются сотни студентов, будущие специалисты культурно-массовых мероприятий. Между ЛОККиИ и СПбГУКИ существует преемственность в образовательном процессе и осуществляются компоненты программы колледж-вуз. Огромную поддержку выпускникам колледжа оказывает кафедра социально-культурной деятельности (СКД) Университета в лице ее заведующего М. А. Ариарского, доктора культурологии, профессора, действительного члена Международной академии информатизации, заслуженного работника культуры РФ. Выпускники отделения социально-культурной деятельности ЛОККиИ на равных составляют конкуренцию выпускникам школ и другим абитуриентам из российских регионов. Степень подготовленности к обучению на данной кафедре и, прежде всего, благодаря наличию практического опыта работы в учреждениях культуры у выпускников Колледжа наиболее предпочтительна, поскольку они уже владеют многими навыками по данному направлению в отличие от выпускников школ, которые на момент поступления в Университет по сути белый лист. Скажу больше. В последние годы в колледже активно развивается работа со студентами кафедры СКД в плане получения ими еще и среднего профессионального образования. То есть, выпускник школы практически, за пять лет, одновременно получит среднее и высшее профильное образование. Не правда ли, удачная модель непрерывности образования? Таким образом реализуется на практике непрерывность профессионального образования в системе «колледж-вуз» и в то же время преемственность знаний. Данная программа, осуществляемая на базе колледжа, по сути инновационный проект в сфере образовательных услуг.

По линии музыки, а точнее, инструментального исполнительства, Ленинградский областной колледж культуры и искусства наравне со многими музыкальными учреждениями России имеет тесные контакты с кафедрой народных инструментов и кафедрой оркестрового дирижиро-

вания Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Есть ли здесь возможность для взаимодействия по линии непрерывного профессионального образования и преемственности в традициях и культуре? Такая возможность есть и вполне удачно используется как механизм уже давно. На протяжении многих лет обе упомянутые кафедры Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств поддерживают тесную связь с местными городскими музыкальными колледжами, а так же с российскими музыкальными колледжами и колледжами культуры и искусства. В системе среднего образования работает много выпускников этих кафедр, продолжающих на местах те традиции исполнительской и дирижерской культуры, которые были им привиты за время обучения в Университете. Это весьма примечательно. Но сразу оговорюсь. Возможности установления непосредственной связи с колледжами в части курирования потенциального контингента, как это есть на упомянутой выше кафедре СКД, для кафедры народных инструментов и кафедры оркестрового дирижирования, к сожалению, нет. Музыкальные колледжи, по принципу организации, автономны. Установление тесной связи между этими заведениями, в плане внедрения в учебные планы университетских дисциплин, невозможно, да и не нужно, поскольку фактически небольшой процент всех выпускников музыкальных колледжей способны продолжать свое образование в высшем учебном заведении (консерватория, вуз культуры и искусства). Особенно это обстоятельство затруднительно для кафедры оркестрового дирижирования, так как в музыкальных колледжах не осуществляется образовательного процесса отдельно по специализации «оркестровое дирижирование». Обучение дирижированию в музыкальных колледжах Санкт-Петербурга и в России в целом осуществляется только в рамках дополнительной квалификации «руководитель творческого коллектива». Разность в прочтении Государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования во многих колледжах привела к резкому сокращению индивидуальных часов, отведенных на изучение дирижирования и ряда дисциплин дополнительной квалификации. Отсюда возникают пробелы и, порой, серьезные в обучении и подготовке выпускника исполнительского отделения. В Ленинградском областном колледже культуры и искусства, к примеру, студенты отделения «инструментальное исполнительство» (кроме пианистов) проходят полный курс дирижирования, завершающийся Государственным экзаменом по дирижированию оркестром¹⁹⁵. Знаю, что такого начального этапа в обу-

¹⁹⁵ Государственный образовательный стандарт от 2002 года предполагает изучение дисциплины «дирижирование» на 2 и 3 годах обучения на отделениях «инструментальное исполнительство» (все специализации кроме «фортепиано» и «оркестровые струнные инструменты»). Продолжение изучения данной дисциплины

чении дирижерскому ремеслу нет во многих музыкальных колледжах у нас в городе и в ряде колледжей культуры и искусства российских регионов. В данном случае можно говорить лишь о преемственности в образовании. Преподавание по дисциплине «дирижирование» в Областном колледже культуры и искусства осуществляется в соответствии с традициями кафедры оркестрового дирижирования СПбГУКИ, которые, в свою очередь, сформировались под влиянием общеевропейских тенденций в методике воспитания молодого дирижера, а также под влиянием петербургской дирижерской школы в лице ее родоначальника, замечательного дирижера, музыканта мирового масштаба, профессора Санкт-Петербургской консерватории И. А. Мусина. Выражается это в основном в специфике постановки дирижерского аппарата, умении общаться с концертмейстером, ясности и четкости дирижерского жеста. При всей загруженности студентов колледжа лекционными часами и индивидуальными часами по специальности (баян, аккордеон, струнные инструменты) в данном колледже стараются создать все условия для глубокого изучения такой сложной и многокомпонентной профессии как дирижер оркестра (с поправкой на специализацию: народного или баянного). Данная дисциплина может быть упомянута как еще один связующий элемент системы колледж-вуз, где возможно освоение репертуара более высокого уровня, чем это требует программа колледжа по данной дисциплине. По крайней мере, в этих дисциплинах, а именно «специальный инструмент» и «дирижирование», осуществляется взаимодействие между отделением «инструментального исполнительства» Ленинградского областного колледжа культуры и искусства и Санкт-Петербургским университетом культуры и искусств в лице двух кафедр: народных инструментов и оркестрового дирижирования. Тем самым Колледж и Университет способны постепенно развивать направление непрерывности профессионального образования в системе колледж-вуз, осуществляя преемственность в репертуаре, в традициях исполнительства, в методике работы с оркестром, в стиле работы с одаренными музыкантами.

Подводя итог, нельзя не упомянуть один законодательный документ, который призван решить проблемы системы непрерывного образования школа-колледж-вуз, а именно: «Концепция развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008-2015 годы»¹⁹⁶. Учитывая острые проблемы многоуровневого образования в сфере культуры и искусства, данная Концепция предлагает оптимальные пути вы-

лины может осуществляться по желанию студента или по рекомендации преподавателя после сдачи экзамена на 3 курсе.

¹⁹⁶ Концепция развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008-2015 годы // Постановление Правительства РФ от 25. 08. 2008, № 1244-р.

хода из создавшейся ситуации, решение многих проблем. Результаты реализации данной Концепции предполагают, что на первом этапе необходимо разработать систему мер, направленных на сохранение специфики образования в сфере культуры и искусства, на материальное стимулирование лучших работников сферы, мер, направленных на развитие материально-технической базы образовательных учреждений, включая общежития. Первый этап подходит к завершению, так как был рассчитан на период 2008-2010 год. На втором этапе реализации Концепции (2010-2015 год) предстоит сохранить единую систему образования (школа-колледж-вуз) в ведении органов управления культурой. Повысить эффективность и качество образования, социального статуса и профессионального совершенствования педагогических и руководящих работников образовательных учреждений культуры и искусства, а также конкурентоспособности и инвестиционной привлекательности профессионального образования в сфере культуры и искусства. Намерения Правительства России благие и богоугодные. Но вот вопрос. Не станет ли данная Концепция одним из многих нереализованных проектов по линии образования? Исходя из ситуации дня сегодняшнего на всех уровнях профессионального образования, первый этап Концепции практически не реализован, а если и реализован, то частично. Виной этому нахлынувший внезапно мировой экономический кризис, который похоронил огромное количество проектов не только в образовании, но и в ряде других отраслей.

Руководство вузов и средних специальных учебных заведений сегодня замерло в ожидании государственных образовательных стандартов третьего поколения. Что готовят законодатели от образования на сей раз? Тотальную чистку? Аннулирование лицензий на право ведения образовательной деятельности?

Так или иначе, но интеграция образовательных программ высшего звена со средним должна развиваться активнее, тем более что спрос на этот вид деятельности учебных заведений есть и постепенно растет. В условиях постоянно меняющейся социальной и политической ситуации в стране, предпочтений работодателей, экономического кризиса молодой специалист как среднего, так и высшего звена должен чувствовать себя уверенно. И в этом ему могут помочь образовательные учреждения, где ему дадут качественное конкурентоспособное образование. Ведь только в непрерывности любых процессов может осуществляться преемственность, как залог сохранения традиций и ценностей во всех смыслах.

Азбука студента-дирижера
(Краткий словарь дирижерских терминов)

Акцентированный ауфтакт – *ауфтакт*, применяемый дирижером для показа акцента. Отличается быстрым *замахом* с задержкой руки перед *падением*. Такой технический прием создает у исполнителей ощущение концентрации энергии перед ударом, привлекает их внимание и настраивает на верное исполнение акцента.

Ауфтакт (от лат. *auf* – перед и *tactus* – касание) – основной дирижерский жест, определяющий темп и характер исполнения *дирижерской доли такта*. *Ауфтакт* состоит из трех элементов: *замаха, падения, отдачи*. В *ауфтактах* произвольно отражается уровень способностей дирижера, его темперамент, состояние души в тот или иной момент. Количество *ауфтактов* неисчерпаемо, как неисчерпаемо разнообразие ощущений музыкального образа дирижером.

Баттута (от итал. *battere* – бить, ударять) – 1. Палочка, служащая в XV-XVIII вв. для отбивания *такта*, установки правильного и единого темпа во время исполнения музыки группой музыкантов. Удары *баттутной* выполнял авторитетный музыкант, обычно композитор. 2. Удар, разделяющий время на равные отрезки (*A battuta* – в строгом темпе). 3. Такт (*ritmo di tre battute* – трехтактное строение).

Внутренний музыкальный слух – способность воспроизводить с помощью музыкальной памяти звучание музыки «внутри себя» и свободно оперировать музыкальными интонациями во всем их тембрально-темпо-ритмическом разнообразии. Глубина *внутреннего музыкального слуха* зависит от степени одаренности музыканта. *Внутренний музыкальный слух* является важнейшим компонентом *дирижерского слуха*.

Внутритактовый ауфтакт – то же, что и *междольный ауфтакт*.

Волевое воздействие – 1. Сознательное, настойчивое стремление дирижера к достижению конкретного звукового результата. 2. Умение добиваться выполнения своих желаний во время исполнения. 3. Одна из основных *дирижерских способностей*.

Вспомогательная техника – условное название простых *дирижерских жестов*, отображающих видимую структуру нотной записи *партитуры*. К таким жестам можно отнести: *тактирование*, показ вступления голосов, снятие звука, показ фермат, пауз, пустых *тактов*.

Выразительная техника – условное название сложных *дирижерских жестов*, отображающих характер звучания голосов *партитуры*. К таким жестам можно отнести: показ динамических изменений, акцентов, штрихов, артикуляции, фразировки, показ интенсивности звукоизвлечения.

Двойной ауфтакт – *ауфтакт* с двойным *замахом*. Лишний *замах* часто случается у начинающих дирижеров при выполнении *начального ауфтакта*, если кисть и предплечье приготовлены перед началом движения в низком положении.

Дирекцион (от франц. *direction* – руководство) – упрощенная нотная запись основных голосов *партитуры* на 3-4 строчках, с указанием вступлений инструментов.

Дирижерская доля такта – счетная единица *дирижерского метра*.

Дирижерская интерпретация (от лат. *interpretato* – разъяснение, истолкование) – раскрытие смысла нотной записи *партитуры* средствами дирижерского искусства. В музыкальном искусстве любое (воображаемое или реальное) озвучивание нотного текста можно считать интерпретацией. Однако следует отличать формальное (буквальное) воспроизведение нотного текста от творческого исполнения, творческой интерпретации. *Дирижерская творческая интерпретация* предполагает индивидуальный подход к исполняемой музыке, наличие у дирижера собственной концепции авторского замысла. Известно, что в нотной записи невозможно передать все оттенки звучания музыки, которую представлял себе композитор во время сочинения. Работая над *партитурой*, дирижер должен попытаться представить себя на месте композитора. Для этого ему могут пригодиться знания биографии и характеристики творчества композитора, знания традиций и условий музыкального исполнительства в конкретной исторической эпохе и в конкретной стране. Это позволит дирижеру наиболее полно понять замысел композитора и найти убедительный вариант интерпретации произведения. Работа дирижера-интерпретатора – это, в определенном смысле, труд композитора в обратном порядке: от конечной *партитуры* к первоначальным музыкально-образным представлениям.

Дирижерская техника – сложный комплекс специальных навыков, необходимых дирижеру для передачи собственных внутренних музыкальных представлений исполнителям. Воздействуя на исполнителей с помощью *дирижерского аппарата*, дирижер стремится заразить их своим ощущением музыкального образа. Исключительное значение здесь имеет степень контактности внутренних музыкальных представлений дирижера и его *мышечного чувства*. *Дирижерскую технику* можно ус-

ловно разделить на 3 уровня: *вспомогательную технику, выразительную технику и образно-выразительную технику*. Все три уровня находятся в определенной зависимости друг от друга: каждый более сложный прием строится на базе более простого. Например, *образно-выразительная техника* применяется лишь на основе *вспомогательной и выразительной техники*.

Дирижерские способности – комплекс способностей, необходимых для передачи внутренних музыкально-образных представлений исполнителям во время дирижирования. Основных *дирижерских способностей* четыре: а) *дирижерский слух*; б) способность к музыкально – эмоциональному переживанию; в) способность к выразительным движениям; г) способность к *волевому воздействию* на исполнителей.

Дирижерский аппарат – комплекс слуховых, эмоциональных и двигательных способностей, необходимых для *волевого воздействия* на исполнителей во время дирижирования. Решающее значение здесь имеет глубина взаимосвязи этих способностей.

Дирижерский жест – движения рук, корпуса или головы дирижера, а также его мимика, передающее исполнителям конкретный музыкальный образ.

Дирижерский метр (от греч. *metron* – мера) – количество дирижерских счетных долей в *такте*. *Дирижерский метр* может не соответствовать размеру *такта* в нотной записи. Например, *такт*, размер которого в нотной записи 4/4, может иметь две или восемь дирижерских долей, в зависимости от темпа, характера звучания музыки и личных музыкально-образных представлений и двигательных ощущений дирижера. В процессе дирижирования *дирижерский метр* всегда отображается в соответствующей *схеме тактирования*.

Дирижерский слух – способность ясно слышать многокрасочное звучание *партитуры* как «внутри себя», так и непосредственно во время исполнения. Это универсальный музыкальный слух, вбирающий в себя основные характеристики мелодического, гармонического, тембрального и внутреннего слуха. Отличается объемностью слухового восприятия, способностью контролировать баланс звучности голосов оркестра. Глубина *дирижерского слуха* зависит от природного дарования дирижера и от методики его музыкального воспитания.

Дирижерское туше (от франц. *touché* – прикосновение) – характерное дирижерское «прикосновение» руки к началу доли в процессе *тактирования*, определяющее специфику звучания оркестра или хора у того или иного дирижера.

Дирижирование – искусство управления коллективным исполнением музыки. С точки зрения современной теории дирижирования, сущностью этого искусства является сложный процесс передачи внутренних музыкальных представлений дирижера исполнителям, воздействуя на них с помощью эмоционального *дирижерского жеста*.

Дуольная ритмизованная отдача – дирижерский технический прием, отображающий дуольную ритмическую структуру *дирижерской доли такта*. Основными видами являются: а) дуольная задержанная ритмизованная отдача; б) дуольная незадержанная ритмизованная отдача.

Задержанный ауфтакт – то же, что и *акцентированный ауфтакт*.

Замах – 1. Движение руки дирижера до начала *падения*. 2. Первый и важнейший элемент *ауфтакта*, во многом определяющий характер звучания последующей *дирижерской доли такта*.

Капельмейстер (нем. *Kapellmeister*, от *Kapelle* здесь – хор, оркестр и *Meister* – мастер, руководитель) – в XVI-XVIII вв. руководитель вокальной или инструментальной группы, позднее – руководитель театрального, симфонического, духового оркестра. В XX в. слово «*капельмейстер*» постепенно вышло из употребления; руководителя любого оркестра стали называть дирижером, а руководителя хора – хоровым дирижером или хормейстером.

Концертмейстер (нем. *Konzertmeister*) – 1. Первый скрипач симфонического оркестра, исполнитель соло. Иногда может заменять дирижера, в ансамбле – музыкального руководителя. 2. Музыкант, возглавляющий видовую группу оркестра, исполнитель соло в этой группе. 3. Пианист, помогающий вокалистам, инструменталистам, артистам балета разучивать партии на репетициях и аккомпанирующий им на концертах. 4. Ошибочное название пианиста-иллюстратора, работающего в классе дирижирования музыкального учебного заведения.

Мануальная дирижерская техника (от лат. *manualis* – ручной) – специальные движения рук, передающие музыкально-образные представления дирижера. Является составной частью *дирижерской техники*.

Междольный ауфтакт – *ауфтакт*, связывающий *дирижерские доли такта* между собой. Выполняет две функции одновременно: руководство звучанием текущей доли и воздействие на исполнение последующей.

Мышечная память – способность человеческого организма запоминать двигательные ощущения во время выполнения каких-либо действий в прошлом. Воскресить подобные двигательные ощущения можно различными способами, например, путем воспоминаний об окружающей

обстановке, о своих действиях во время того или иного события. Подобный механизм использования *мышечной памяти* нашел свое убедительное применение в театральном искусстве, в частности, в деятельности знаменитого режиссера К. С. Станиславского. Его обращение к актеру: «Представьте себе...», – может быть использовано и в дирижерском искусстве, например, при выполнении какого-либо приема *образно-выразительной техники*. Так, для выразительного показа *sp* можно вспомнить свои ощущения во время испуга, имевшего место в прошлом, а для эффективного воздействия на исполнителей во время победной финальной кульминации, полезными могут быть восторженные воспоминания, и т. д.

Мышечное чувство – сумма ощущений, сопровождающая всякое движение нашего тела. Развитое *мышечное чувство* способствует свободному контролю дирижера над его двигательным аппаратом, обостренному ощущению темпа и ритма музыки. Воспитание *мышечного чувства* – важнейшая задача дирижерской педагогики.

Начальный афтакт – *афтакт*, определяющий темп и характер исполнения *дирижерской доли такта* в начале произведения, в начале его части, после остановки или цезуры.

Неполный афтакт – *афтакт* к неполной *дирижерской доле такта* – доле, начинающейся с паузы или не имеющей полной длительности.

Образно-выразительная техника – условное название сложных *дирижерских жестов*, придающих дирижированию образную конкретность. Такие жесты всегда индивидуальны, непосредственно отражают внутреннее переживание музыкального образа дирижером и сопровождаются ярким проявлением *эмоций*.

Обращенный афтакт – *афтакт*, основные элементы которого (*замах, падение, отдача*) выполняются в обращенном, перевернутом виде, «вверх ногами». Степень перевернутости может быть различной, в зависимости от реакции оркестра или хора, а также от *дирижерского туше*. *Обращенный афтакт* имеет широкое распространение у дирижеров XX-XXI вв. Часто применяется как выразительный прием в передаче музыки легкого, воздушного характера. Например, эффективно применение *обращенного афтакта* при дирижировании вальсом.

Отдача – 1. Движение руки дирижера после обозначения начала *дирижерской доли такта*. 2. Третий элемент *афтакта*.

Падение – 1. Движение руки дирижера после *замаха*. 2. Второй элемент *афтакта*.

Партитура – система точной нотной записи всех голосов определенного оркестра, хора или ансамбля.

Полный аутфакт – *аутфакт* к полной *дирижерской доле такта* – доле, имеющей полную длительность или в начале которой нет паузы.

Постановка дирижерского аппарата – длительный процесс формирования у дирижера специальных слуховых, эмоциональных, двигательных ощущений и связи между ними, с целью достижения свободы в передаче своих музыкально-образных представлений исполнителям.

Ритмизованная отдача – дирижерский технический прием, отображающий ритмическую структуру определенной *дирижерской доли такта*. Основными видами являются: а) *дуольная ритмизованная отдача*; б) *триольная ритмизованная отдача*.

Схема тактирования – чертеж, рисунок, приблизительно изображающий систематическое перемещение руки дирижера внутри *такта*. В зависимости от количества *дирижерских счетных долей*, существуют различные *схемы тактирования*: «на раз», «на два», «на три», «на четыре» и т. д. В современной теории дирижирования перемещение руки при *тактировании* базируется на дугообразных движениях, основание которых находится на одном уровне.

Такт – отрезок музыкального произведения, ограниченный с двух сторон вертикальной чертой. *Такт* может содержать от одной до двенадцати и более долей. Разделение партитуры на *такты* служит для удобства записи и чтения нот. Тактовая запись партитуры является причиной появления дирижерских *схем тактирования*.

Тактирование – обозначение *дирижерских долей такта* движениями рук в определенном темпе и по определенной схеме, в зависимости от *дирижерского метра*. *Тактирование* можно отнести к приемам *вспомогательной техники*. В процессе дирижирования элементы *тактирования* изменяются как произвольно, так и непроизвольно, количественно и качественно, функционально и интонационно, приобретая определенные выразительные свойства.

Тамбурмажор (франц. *tambour-major*, от *tambour* – барабан и *major*, здесь – старший, главный) – первоначально – главный барабанщик в военном полку, позднее – руководитель военного оркестра на марше. Темп музыки задается вертикальными движениями ярко украшенного и высоко поднятого жезла (булавы, трости). *Тамбурмажор* впервые введен во французскую армию в 1651 г.; в русской армии существует с 1815 г.

Типовой аутфакт – 1. Аутфакт, принадлежащий к определенному типу, т. е. имеющий характерные черты определенной группы *аутфакт*-

тов. 2. Стандартный *ауфтакт*, применяемый дирижером в определенном ряде случаев.

В современной учебной литературе по теории дирижирования есть описание *типовых ауфтактов*, например: И. Мусин. Техника дирижирования. С.-Петербург, 1995. К таким *ауфтактам* относятся: *начальный, междольный, акцентированный (задержанный), обращенный, полный и неполный ауфтакты* и многие другие. Работа над этими *ауфтактами* в дирижерских классах учебных заведений формирует у молодых дирижеров необходимую основу для дальнейшего творческого роста.

Триольная ритмизованная отдача – дирижерский технический прием, отображающий триольную ритмическую структуру *дирижерской доли такта*. Основными видами являются: а) триольная задержанная *ритмизованная отдача*; б) триольная незадержанная *ритмизованная отдача*.

Эмоциональная память – способность человеческого организма запоминать однажды пережитые чувства. Воспоминания о событии, породившем эти чувства, могут способствовать возникновению у дирижера необходимого душевно-эмоционального состояния при выполнении приемов *образно-выразительной техники*, а также более эффективному волевому воздействию на исполнителей.

Эмоция (франц. *emotion* – волнение, возбуждение) – внешнее выражение внутренних музыкально-образных представлений, переживаний дирижера. Выражение глаз, мимика лица, характерный жест левой руки, положение корпуса и головы дирижера всегда выражают определенное состояние его души в тот или иной момент дирижирования. Эмоциональный язык дирижера понятен исполнителям, если он не выходит за рамки конкретного музыкального образа и за рамки дирижерского искусства. *Эмоция* является важнейшим, а иногда и единственным средством *волевого воздействия* дирижера на исполнителей.

Сведения об авторах

Абакшонок Александр Васильевич, профессор кафедры оркестрового дирижирования СПбГУКИ, заслуженный работник культуры РФ;

Акулович Виктор Ильич, кандидат педагогических наук, профессор, заслуженный деятель искусств РФ;

Альтшулер Владимир Абрамович, кандидат искусствоведения, доцент, дирижер Академического симфонического оркестра Санкт-Петербургской филармонии им. Д.Д.Шостаковича, заслуженный артист РФ;

Биберган Вадим Давидович, профессор, народный артист РФ, член Союза композиторов РФ;

Богданов Юрий Борисович, профессор, заведующий кафедрой оркестрового дирижирования СПбГУКИ, заслуженный деятель искусств РФ;

Брунцев Валерий Александрович, лауреат Государственной премии СССР,

Лауреат международной премии им. Николая Рериха, почетный строитель РФ;

Васильева Елена Владимировна, концертмейстер кафедры оркестрового дирижирования СПбГУКИ;

Ефремова Марина Геннадиевна, соискатель кафедры теории и истории музыки СПбГУКИ, преподаватель ДШИ №16 г. Санкт-Петербурга;

Пурхалева Ольга Николаевна, аспирантка СПбГУКИ;

Слонимская Ранса Николаевна, кандидат искусствоведения, музыковед, доктор педагогических наук, профессор кафедры теории и истории музыки СПбГУКИ, член Союза композиторов РФ;

Форкин Ренат Борисович, преподаватель кафедры оркестрового дирижирования СПбГУКИ

Труды
Санкт-Петербургского
государственного университета культуры и искусств

•
Том 191

**Русский народный оркестр и его дирижеры
Проблемы и перспективы • Обучение**

Сборник научных статей

Редактор Г. М. Шарпило
Оригинал-макет В. В. Амелюшкиной
Обложка С. А. Владимировой

Подписано в печать 26.04.2011. Формат 60×90¹/₁₆.
Усл. печ. л. 11,5. Уч.-изд. л. 11,5. Тир.200. Зак. .

ФГОУВПО «Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств»
191186. Санкт-Петербург. Дворцовая наб., 2. Тел. 312 85 73

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии Издательства Политехнического университета.
195251, Санкт-Петербург, Политехническая ул., 29