85.315.3
У-76.

Ю. Усов

ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

РАЗДЕЛ I

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В РОССИИ ОТ ЕГО ВОЗНИКНОВЕНИЯ ДО 60-Х ГОДОВ XIX СТОЛЕТИЯ

Глава I. Народные истоки исполнительства на духовых инструментах

Духовые инструменты являются древнейшими инструментами мира. Как только первобытный человек осознал возможность извлечения звука из камыша, кости, рога или раковины, он стал активно использовать мир звуков — вначале на охоте, войне, затем — в различных обрядовых и праздничных церемониях. Постепенно объективные жизненные потребности заставили человека думать о совершенствовании этих простейших музыкальных инструментов. Трудно сказать, сколько веков и даже тысячелетий понадобилось человеку для того, чтобы выделить, или «избрать», для использования в практике те или иные виды инструментов. Предназначенность каждого из них определилась тогда, когда первобытный человек начал замечать разницу в звучании камыша, кости, рога, раковины. Так появились отдельные виды духовых инструментов.

Нелегко определить, какой духовой инструмент самый древний: флейта, гобой или труба. Инструменты, найденные в раскопках каменного века, говорят о том, что уже в древнейшие времена зародились три прототипа современных духовых инструментов, основой для выявления которых является способ звукообразования.

Это, во-первых, древние флейты — продольные, поперечные и многоствольные (флейты Пана). В основе звукоизвлечения у них лежал современный акустический принцип: звук возникал в результате трения струи воздуха об острый край отверстия, находящегося в головке флейты. Продольная флейта держалась исполнителем прямо перед собой. Поперечная — наподобие современных инструментов. Так называемая флейта Пана была многоствольной, и каждый ее ствол мог издавать один или два (путем передувания) определенных по высоте звука.

Другой разновидностью древних духовых были инструменты язычкового типа звукоизвлечения — прототипы современных гобоев, фаготов и кларнетов. Это инструменты с твердым возбудителем, образующим звуки при помощи колебаний особых тростниковых пластинок.

И наконец, предки современных медных духовых инструментов, в основе звукоизвлечения которых лежит колебание воздушного столба, создаваемое непосредственно губами исполнителя.

Уже в быту древних восточных славян докиевского периода (до IX века) духовые инструменты были широко распространены. Об этом свидетельствуют дошедшие до нас памятники старины и археологические находки. Произведения древнерусской литературы времен Киевской Руси говорят о распространении в этот период инструментальной музыки и о разнообразии восточнославянского инструментария.

Подтверждением могут служить, к примеру, уникальные находки, сделанные при археологических раскопках в бассейне Днестра у села Молодое Черниговской области[1]. В древних отложениях, возраст которых восемнадцать тысяч лет, львовский археолог А. Черныш обнаружил прототип нынешней флейты. Это сорокасантиметровая кость животного, в которой кремневым орудием просверлено три отверстия. В далекие времена, по мнению ученых, эти инструменты применялись для приманки зверей. При раскопках более поздних отложений А. Черныш нашел второй инструмент, на котором было уже четыре отверстия.

Свидетельством бытования в древней Руси многих видов духовых инструментов является фреска северной башни Софийского собора в Киеве, построенного в XI веке. Она выделяется реалистической сценой княжеской охоты и изображением группы придворных музыкантов. Любопытны инструменты, на которых играют эти исполнители. Наряду со струнными мы видим в руках музыкантов один инструмент, напоминающий поперечную флейту, два, похожих на гобой, и ударные инструменты типа тарелок.

Народные духовые инструменты были разнообразны и богаты по способам звукоизвлечения: свистящие, или флейтовые, язычковые и мундштучные (амбушюрные). К простейшим флейтовым относились глиняные окарины. Они представляли собой народные свистящие игрушки в виде фигурок животных и птиц. Окарины неоднократно встречались при археологических раскопках.

К древним народным инструментам принадлежит и многоствольная флейта. Это набор дудочек разной длины, закрытых с одного конца. Такие разновидности многоствольной флейты называют «кугиклы» или «кувиклы», а иногда просто дудочки.

В произведениях древнерусской литературы часто упоминается о сопелях и жалейках. Первый инструмент относится к свистящим — типа флейты, второй — к древним язычковым, напоминающим современный кларнет. Сохранились интересные сведения об использовании жалейки в похоронном обряде. Корень слова «жалейка» сходен с древнерусским «жальник» (могила) или «жля» (похоронное причитание). Отсюда и название этого инструмента.

---

[1] См. заметку «Флейте — 18 тысяч лет» в газете «Известия» от 8 апреля 1961 года.

К группе мундштучных (амбушюрных) инструментов принадлежали рога и деревянные трубы. В военной музыке применяли еще сурны — инструменты с резким звуком, представляющие род гобоя. До нашего времени сохранились в быту многие старинные инструменты — различные дудки, жалейки, рога, деревянные трубы, по преимуществу как народные инструменты пастухов. Всегда, например, широкой популярностью в народном быту пользовалась труба. В сказаниях и песнях народ ласково называет ее «трубонькой» и «золотой». Ее разновидности, как и всех духовых инструментов, можно встретить у многих народов Советского Союза: это русская пастушья труба, пастушьи трубы гуцулов (трембита) и молдаван (будучум), грузинская хоротото, узбекско-таджикский карнай и т. д.

Важной и блестящей эпохой в культурном развитии восточных славян было образование и расцвет Киевского государства. В первой половине XI века Киевская Русь достигла своего могущества. Начинают развиваться отдельные отрасли культуры государства. Широко распространяется письменность, появляется письменная литература, создается своеобразный архитектурный и живописный стиль. Высокого уровня достигают различные области прикладного искусства и художественного ремесла.

Появляется народное искусство скоморохов. В древнерусской литературе и изобразительном искусстве, в народных песнях и сказках мы часто встречаем характерный образ народного профессионального музыканта, потешника — актера — скомороха. Это искусный певец и исполнитель на разных народных инструментах, среди которых, несомненно, были духовые; актер комического жанра, ловкий плясун, акробат, жонглер, фокусник, дрессировщик, непременный участник всех праздников, гуляний, народных игрищ. Скоморохи были любимцами народа, выразителями его дум и чаяний. Их искусство было подлинно демократичным. По мере распространения на Руси христианства начинается борьба служителей церкви со скоморохами — носителями демократических идей в искусстве. Дальнейшее развитие скоморошечье искусство получает в Великом Новгороде в XII и XIII веках. У новгородских скоморохов широко распространяется игра на различных музыкальных инструментах, таких как гусли, гудок и деревянные духовые.

Инструментальная музыка занимала заметное место в придворной жизни Киевской Руси. Она сопровождала различные придворные церемонии, а также пиры в богатых домах, звучала на празднествах боярства и богатого купечества. Киевские князья, наряду с русскими умельцами игры на различных инструментах, приглашали в свои дома иностранных музыкантов, приезжавших из Византии и других стран. Считают, например, что упомянутая выше знаменитая фреска Софийского собора в Киеве изображает группу музыкантов явно иностранного происхождения, так как некоторые из них держат в руках инструменты, характерные для

восточного, а отчасти и для западноевропейского средневекового музыкального инструментария. Это относится и к духовым, например к поперечной флейте, которая в арсенале русских народных инструментов того времени не была известна.

В древней Руси большое общественное значение имела ратная музыка. Под звуки труб, сурн, барабанов, бубнов и литавр князья вели свое войско в поход; призывные сигналы труб были слышны во время сражения или штурма крепостных стен.

Наиболее раннее упоминание о трубах встречается в повествовании об осаде Киева печенегами в 968 году. Осажденные горожане возвестили о своем безвыходном положении воинов воеводы Притича, стоявших на другом берегу Днепра. Те уселись в насады (ладьи) и затрубили в трубы. К их звукам присоединились городские трубачи. Печенеги решили, что на помощь осажденным пришел князь Святослав, и бежали от города.

Описывая битву 1220 года, один из летописцев упоминает, что готовые к штурму русские войска перед началом сражения ударили в литавры, заиграли в трубы, сурны и в посвистели, что послужило сигналом к наступлению на крепостные стены.

В древней Руси на каждое войсковое подразделение полагалось определенное количество военных музыкальных инструментов, поэтому летописцы вели иногда счет войскам по количеству труб, бубнов и стягов (знамён). Так, при описании междоусобной Липецкой битвы 1216 года суздальских князей Юрия и Ярослава Всеволодовичей, летописец указывает, что у Юрия было 17 стягов, 40 труб и столько же бубнов, а у Ярослава — 13 стягов, а труб и бубнов 60.

На миниатюрах, изображающих взятие крепостей или осаду городов, часто можно видеть трубачей, барабанщиков, бубнистов и т. д.

Музыканты-духовики присутствовали при приеме послов, заключении мира, входили в княжескую свиту во время торжественных выездов. Таким образом, роль духовых инструментов в так называемой ратной и придворно-церемониальной музыке была велика.

Как и в древней Киевской Руси, в последующие годы в светской музыкальной жизни Московской Руси (XIV—XV века) видное место занимали военная музыка и составляющие ее основу духовые инструменты. Трубы и бубны сопровождали сборы русского войска под предводительством Дмитрия Донского в поход: «Кони ржут на Москве, бубны бьют на Коломне, трубы трубят в Серпухове» («Задонщина»). Русская рать отправлялась на битву под звуки труб: «Начати гласы трубные от обеих стран слышати. Татарские же трубы аки онемеша, русские же пачи утвержишася» («Повесть о Мамаевом побоище»).

В XV и XVI веках исполнительство на духовых инструментах развивалось крайне медленно. Искусство скоморохов постепенно вытеснялось и подавлялось церковью. Оно становилось все более

опасным для духовной и светской власти. Именно в творчестве скоморохов бичевались всевозможные недостатки существующего строя и высмеивались представители правящих классов. Иногда их выступления непосредственно приводили к активным действиям народных масс против угнетателей. Этим были вызваны жесткие и крутые административные меры, имевшие целью окончательное уничтожение скоморошества.

Одновременно при дворе и среди просвещенного боярства все чаще стали обращаться ко всякого рода «заморским» музыкальным потехам. В списках «потешной палаты» царя Михаила Федоровича числятся, например, специально выписанные из Польши и Голландии органисты и другие музыканты. Тяготение к музыке западноевропейского типа особенно проявилось во второй половине XVII века. Уполномоченный царя Алексея Михайловича был отправлен за границу со специальной миссией — набрать нужных для Москвы музыкантов. Он заключил контракт с исполнителями, которые играли на различных инструментах и были приняты на службу к царю. Среди них трубачи, флейтисты, тромбонисты, органисты, скрипачи и другие.

Один из иностранных путешественников, посетивший Москву в 1672 году, писал, что в богатых русских домах он встречал польских музыкантов, игравших на разных инструментах и обучавших этому ремеслу своих хозяев. Некоторые передовые русские бояре — «западники» — начали заводить собственные домашние хоровые и инструментальные капеллы.

Значительная роль здесь принадлежит боярину Артамону Сергеевичу Матвееву, который немало способствовал созданию в Москве первого придворного театра (1674). Музыка в этом театре занимала большое место, а музыкантами были в основном иностранцы из «немецкой слободы.» Театр просуществовал всего несколько лет. Но его открытие стимулировало решительный перелом в развитии русской музыкальной культуры, который наступил в следующем столетии.

Глава 2. Духовое инструментальное искусство в XVIII и первой половине XIX века

Формирование и развитие русской национальной культуры в XVIII и первой половине XIX века протекало в условиях крепостнического государства, при усилении тяжелого крепостного гнета.

XVIII столетие называют веком просвещения. В России создается Академия наук, возникают университеты, появляются оркестровые коллективы, открываются театры. Складывается национальная композиторская школа. И если в начале века существовали лишь народная песня, простейшие бытовые жанры и церковное

бытовое пение, то в конце столетия творческая деятельность ряда талантливых русских композиторов создала ту основу, на которой были созданы музыкальные жанры, в творчестве Глинки достигшие своего классического завершения.

Постепенная популяризация духовых инструментов в XVIII веке привела к расширению их роли в придворной жизни, в помещичьем домашнем музицировании, в армии и народном быту.

В первой четверти XIX века духовое инструментальное искусство шло по линии, намеченной последними десятилетиями прошлого века. Продолжалось развитие оркестрового дела. В государственных и крепостных коллективах расширялось камерно-инструментальное музицирование. Появлялись первые русские солисты-концертанты на духовых инструментах. Последующие годы связаны уже с новым этапом в истории духового исполнительства — появлением русской музыкальной классики.

Большую роль в привлечении духовых инструментов в музыкальную жизнь России начала XVIII века сыграла деятельность Петра I. Он придавал музыке, как и другим видам искусства, важное государственное значение. Его реформы в этой области, несомненно, оказались весьма плодотворными для развития музыкального искусства в стране в целом и для духового инструментального исполнительства в частности.

Петр I явился преобразователем, вернее, даже создателем военно-оркестровой службы в России. До него в каждом военном подразделении были отдельные духовые сигнальные инструменты. Согласно указу от 1711 года, в каждую воинскую часть вводился небольшой духовой оркестр.

Этому указу предшествовала большая подготовительная работа. В 1704—1705 годы Петром I осуществляются широкие мероприятия, связанные с подготовкой и обучением отечественных военных музыкантов. Для этого в армию были приглашены иностранные музыканты, которым вменялось в обязанность обучение русских молодых людей игре на различных духовых инструментах. Уже к 1705 году в России имеется ряд своего рода учебных заведений, нечто вроде школ военных музыкантов. Например, в приказе Казанского дворца было выделено 29 человек для обучения игре на гобоях. Следует отметить, что в то время «гобоистами» называли не только исполнителей на гобое, а всех музыкантов, игравших на различных духовых инструментах.

К 1711 году число таких школ значительно увеличивается. Многие из них возникли в других городах России. Музыковед С. Левин указывает даже на то, что в России имелся «токарный мастер», которому было поручено изготовить «хор гобоев», то есть целый духовой оркестр. К сожалению, имя этого мастера осталось неизвестным [1].

[1] Левин С. Фагот. М., 1963, с. 20.

Еще до введения вышеуказанной военной музыки Петр I, которому очень нравился помпезный звук тромбонов, выписал хор духовых инструментов из Риги. Затем он стал приглашать полные составы оркестров и закреплять их за отдельными воинскими частями. Впервые в России появились музыканты, игравшие на трубах, литаврах, гобоях и фаготах.

Военный оркестр в пехоте был устроен по немецкому образцу. Каждый полк получал свой хор гобоистов и капельмейстера. Кроме того, музыкантской команде придавалось для обучения игре на духовых инструментах определенное число русских солдатских детей. Пехотные оркестры включали в себя только гобоистов в широком понимании этого слова. В оркестр, очевидно, входили гобоисты, фаготисты и валторнисты. Морская и корабельная музыка в первое время была построена по английскому и голландскому образцу и в составе своем имела трубачей и литавристов. Такие оркестры были в Петербурге, Архангельске и Ревеле.

По указу Петра I всю первую половину дня военные музыканты должны были репетировать, или, точнее сказать, «публично упражняться». При этом трубачи и литавристы располагались на башне Адмиралтейства, а гобоисты, фаготисты и валторнисты — на церковной башне Петропавловской крепости.

Таковы были самые первые составы военных оркестров. В дальнейшем они стали расширяться и выравниваться по количеству и разнообразию инструментов. В одном из документов — «О гобоистских инструментах», относящемся к 1731 году, — говорится, что в военные оркестры преображенского, семеновского и измайловского лейб-гвардии полков прибавляются смычковые инструменты — скрипки и виолончели. Это вызвано было необходимостью играть на балах, ассамблеях, обедах, во время ночных серенад и т. д. Историк русского искусства Я. Штелин сообщает, что на балах, устраиваемых при Петре I, «играли гобоисты из его регулярной гвардии, которые кроме того были обучены игре на скрипках и контрабасах» [1].

Светская музыка становится при Петре I очень модной и в дальнейшем получает еще большее развитие. Ведущая роль в ней принадлежит духовым инструментам. Особенно часто звучит духовая музыка в больших празднествах на открытом воздухе. Празднования побед русского оружия при Петре I выливались в грандиозные процессии, спектакли, фейерверки. Так отмечалась победа под Полтавой (1709), заключение Ништадского мира (1721) и многие другие события. Исполнялась в основном простая и громкозвучная музыка. Пелись хоры под звуки труб и литавр. Мелодика их была фанфарной и торжественно-гимнической.

Постепенно расширялись круги музыкантов-профессионалов, работавших в России при Петре I. Так, в Петербурге часто выступала капелла герцога Голштинского. После отъезда герцога к

---

[1] Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935, с. 77.

себе на родину музыканты его капеллы остались при русском дворе. Большое значение для музыкальной жизни страны имело открытие в Москве в 1702 году общедоступного драматического театра. Вскоре при нем было организовано обучение русских учеников игре на оркестровых инструментах. В письме дьякам Посольского приказа от 24 июня 1704 года, в частности, говорилось: «Робят певчих, которые взяты у Титова, прикажите музыкантам учить на габоях и на прочих инструментах...» [1].

В 1731 году в России был официально утвержден придворный оркестр. При царствовании Анны Иоановны этот оркестр укомплектовывался квалифицированными исполнителями, которые выписывались главным образом из-за границы. Среди них были великолепные исполнители. Имеется, например, свидетельство знаменитого флейтиста и композитора Иоганна Кванца о высоких виртуозных качествах придворного скрипача в Петербурге Луиджи Мадониса [2], который играл в придворном оркестре также и партию валторны. В списках оркестрантов упоминается имя известного в то время валторниста Антона Шмидта.

Позднее Екатерина II создала при дворе еще два оркестра — для бальной и для камерной музыки. А в 1756 году при участии Федора Волкова был открыт в Петербурге «Российский театр».

Консервативность правительства и двора, рутинные вкусы «офранцузившейся» русской аристократии, ставка на иностранных гастролеров — все это приводило к массовому наплыву в Россию иностранцев, которые занимали ведущие места в оркестрах и, по меткому выражению М. Глинки, «подобно корсарам, наводняли» столичные театры. Русские же оркестранты, среди которых история знает немало талантливых исполнителей на духовых инструментах, в большинстве своем крепостные, купленные дирекцией императорских театров, не пользовались доверием у дирижеров (также иностранцев) и исполняли второстепенные партии.

Однако придворная музыкальная жизнь, с ее засилием иностранцев — певцов, инструменталистов, композиторов, не была той основной линией, по которой развивалось отечественное исполнительское искусство. Истоки русского оркестрового исполнительства своими корнями уходят в сферу усадебного крепостного музицирования. Именно в крепостных оркестрах зародилась основа русского музыкального профессионализма. Здесь происходило обучение русских музыкантов, отсюда выходили не только отличные оркестранты, но и великолепные солисты-концертанты.

Мы нисколько не отрицаем известной роли в развитии русского духового инструментального искусства опытных и талантливых

---

[1] Натансон В. Прошлое русского пианизма. М., 1960, с. 34.

[2] См.: Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России, т. 2, в. 4. М., 1929, с. 21.

Иоганн Иоахим Кванц (1697—1773) — выдающийся немецкий флейтист-виртуоз и педагог. Известностью до сих пор пользуется его капитальный труд «Опыт обучения игре на флейте» (1752). Кванцу принадлежит около трехсот различных сочинений для флейты.

исполнителей-иностранцев. Они чаще всего являлись капельмейстерами и педагогами в крепостных оркестрах. Но все же нельзя не подчеркнуть огромного значения в профессионализме русской исполнительской культуры деятельности крепостных музыкантов.

Особенно широкое распространение крепостные оркестры получают во второй половине XVIII и начале XIX века. Их число достигает нескольких сотен. Первые же крепостные оркестры относятся еще к XVII столетию, например оркестр боярина Артамона Матвеева, существовавший уже в 70-е годы XVII века, оркестр Богдана Хмельницкого: в 1652 году он состоял из трех скрипок, виолончели, тромбона и других инструментов. Исполнял оркестр по преимуществу украинские песни.

К известным крепостным оркестрам первой половины и середины XVIII века следует отнести капеллы К. Разумовского, А. Меньшикова, И. Мусина-Пушкина и другие. Наиболее знаменитыми оркестрами долгое время славились дома графов Шереметьевых и князей Долгоруких. Многие крепостные коллективы обладали таким исполнительским мастерством, которым было под силу исполнение симфоний Госсека, Стамица, Гайдна.

В то же время в крепостных капеллах часто исполнялись русские народные песни. Среди них были и протяжные и танцевальные, которые хорошо ложились на голоса духовых инструментов. Такие переложения народных песен, их варьирование, перенесенное на инструментальную почву, послужили национальной художественной основой для развития в дальнейшем русской классической музыки и инструментального исполнительства.

Позднее в своих «Записках» Глинка тепло вспоминал о домашнем музицировании. В детстве он играл в крепостном оркестре своего дяди на флейте пикколо: «Во время ужина обыкновенно играли русские песни, переложенные на две флейты, два кларнета, две валторны и два фагота... может быть, эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиной того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку»[1].

В крепостных оркестрах XVIII века преобладали духовые инструменты. Известный русский историк музыки Н. Финдейзен приводит следующие три категории составов крепостных оркестров того времени:

«1) Капелла духовой музыки в 8 человек: 2 флейты, 2 кларнета, 2 фагота и 2 валторны.

2) Смешанная капелла в 6 человек: 2 скрипки, 2 флейты и 2 валторны.

3) Более обширная смешанная капелла в 8—10 человек: 2 скрипки, виолончель, 2 флейты, кларнет, 2 валторны и бассет-горн»[2].

---

[1] Глинка М. Записки. Л., 1953, с. 25—26.

[2] Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России, с. 72.

Этот состав оркестра был скорее дивертисментным, исполнявшим застольную и танцевальную музыку. Для такого ансамбля, например, были написаны известные дивертисменты Д. Паизиелло (1740—1816) для восьми духовых инструментов (2 флейты, 2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота); отдельные сцены из музыки к опере «Сокол» Д. Бортнянского (1751—1825) для духового секстета (2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота). В нотной литературе того времени встречаются сочинения придворного камер-музыканта Рита на восемь голосов, «российским песням подобные», которые можно играть на 2 флейтах, 2 кларнетах, 2 фаготах и 2 валторнах.

Как правило, в этих составах гобой встречался в виде исключения. И только позднее, когда количество музыкантов в оркестре приближалось к двум и трем десяткам, непременно появлялся гобой, а иногда и два гобоя.

В начале XIX века продолжалось развитие крепостных капелл. Они увеличивались в своем составе, совершенствовали профессиональное мастерство и расширяли репертуар. Наряду с небольшими ансамблями, существовали прекрасные симфонические и театральные оркестры, составленные из хорошо обученных крепостных музыкантов, отлично исполнявших сложные симфонические сочинения и оперные спектакли. Кроме подмосковного шереметьевского оркестра или оркестра Вielьгорских в Луизино, в начале XIX века на первый план выходят оркестры Бибикова в Москве, Ильинского в Романове Волынской губернии, Будянского в Киеве и некоторые другие.

Быт крепостных музыкантов был очень тяжелым. Подневольный труд, угнетенное социальное положение, отсутствие возможностей для творческой работы послужили одной из причин того, что отечественные исполнители на духовых инструментах вплоть до конца XIX века оставались на второстепенном, по сравнению с музыкантами-иностранцами, положении. Нередко крепостные оркестранты одновременно служили лакеями, официантами, швейцарами, парикмахерами, плотниками и т. д.

В печати того времени мы находим массу объявлений о продаже крепостных музыкантов по одному или даже целыми капеллами. Имена некоторых крепостных музыкантов, и среди них духовиков, нередко упоминались в газетных объявлениях как убежавших от своих хозяев.

Вот одно из объявлений начала XIX века о продаже крепостных музыкантов: «Продаются люди; певчий басист отменного голоса и поет совершенно, он же в музыке играет на фаготе и виолончели, 25 лет, с женою 20 [лет] и малолетним сыном...»[1].

В воспоминаниях одного из помещиков того времени читаем: «В конце этого года или начале 1812 купил отец у разорившегося

---

[1] Цит. по кн.: Гинзбург Л. История виолончельного искусства, кн. 2. М., 1957, с. 72.

г. Евлашова целый квартет музыкантов, скрипача и в то же время капельмейстера Петра Бухвостова, виолончелиста Сидора, кларнетиста Александра Крылова и флейту Михайлу Соболева...» [1].

В первой половине XIX века известно немало случаев покупки крепостных музыкантов дирекцией императорских театров. В 1806 году, например, была куплена труппа актеров и оркестрантов у помещика Столыпина, в 1828 году дирекция приобрела у некоего Чернышева 27 музыкантов «с имеющимися у них семействами». В 20-е годы музыканты Н. Нарышкина «с инструментами и нотами» были оценены в 45 000 рублей. В состав оркестра входили 24 музыканта в возрасте от 13 до 25 лет, игравших на струнных инструментах, а также на флейте, гобое, кларнете, фаготе, валторне и литаврах. Многие из них играли на двух инструментах, а другие совмещали игру на инструментах с пением или ремеслом. Кроме того, все они играли «на роговой музыке» [2].

Иногда помещики не продавали музыкантов в театр, а за высокую плату отдавали внаймы. Менялась, таким образом, лишь форма эксплуатации, и оркестранты продолжали находиться под гнетом непосильного, тяжелого труда.

В условиях крепостного помещичье-усадебного музицирования развивалось и ансамблевое исполнительство. Из крепостных оркестров нередко выделялась группа исполнителей-духовиков, которые образовывали различные составы. Наиболее распространенным среди них был: две флейты, два кларнета, два фагота и две валторны.

В ранний период существования крепостных оркестров не могло быть и речи о каком-либо планомерном обучении исполнителей-духовиков. Первоначальные навыки игры они получали, общаясь друг с другом, менее опытные с более знающими музыкантами. Позднее, когда начали появляться большие оркестровые коллективы, необходимые для исполнения крупных музыкальных произведений, начали организовываться при некоторых оркестрах свои музыкальные школы. Выделялась музыкальная школа при крепостном оркестре графа Шереметьева.

Именно крепостные музыканты (или выходцы из крепостной среды) составили ядро театральных и других профессиональных оркестров во второй половине XVIII и начале XIX века.

Для обучения молодых крепостных музыкантов, которые должны были пополнить состав придворного, а затем и театрального оркестров, в 1740 году в Петербурге был организован специальный инструментальный класс, в котором преподавались и духовые инструменты.

Позже во многих городах России открылись специальные школы и воспитательные дома, которые также имели своей целью готовить инструменталистов. В них учились в основном дети кре-

[1] [illegible] Л. История виолончельного искусства, кн. 2, с. 73.

постных. В театральных школах, кроме того, были дети актеров, камер-музыкантов из мещанского сословия. В воспитательных домах — преимущественно подкидыши и дети крепостных.

Сохранился ряд объявлений об открытии различных учебных музыкальных заведений. Так, осевший в Москве чешский музыкант Иосиф Керцелли с двумя сыновьями, тоже музыкантами, объявлял в 1772 году «об учреждении училища музыки, в котором обучаться могут благородное дворянство, мещане и крепостные люди...»[1]. Среди различных инструментов предлагалось обучение игре на флейте и валторне.

В объявлении об открытии в 1783 году в Москве другой музыкальной школы говорилось о возможности обучения игре на кларнетах, фаготах, гобоях, английских рожках, валторнах, флейтах, трубах, литаврах и роговой музыке. Педагогами здесь были также чешские музыканты Михаил Керцелли и Антон Диль. Последний, как видно из других источников, преподавал флейту и фагот.

В XVIII веке существовало немало частных пансионов, в которых преподавались духовые инструменты. Наиболее популярной из духовых была флейта. Именно ею начали увлекаться представители высших сословий. Очевидно, поэтому во вновь открытой Академии художеств (1763) был введен за особую плату курс обучения на флейте. В конце XVIII века Академия обладала сравнительно богатым инструментарием. В составе ее оркестра были струнные и духовые группы инструментов. В 1732 году был открыт Кадетский корпус. Этому учебному заведению отпускались средства на создание «собственной музыки».

Среди многочисленных поклонников искусства того времени мы находим любителя-флейтиста князя П. И. Репнина. Его исполнительство оставило заметный след в истории русского салонного музицирования. Он часто выступал в доме известного мецената и любителя искусств графа П. Шереметьева. Современники вспоминают, что в 1765 году П. Репнин неоднократно исполнял партию флейты в профессиональном оркестре. Среди любителей в этом оркестре были только три «знатных российских дилетанта: сильный флейтист П. И. Репнин, скрипачи Г. Н. Теплов и С. П. Ягужинский»[2].

Во второй половине XVIII века проводилось обучение на духовых инструментах в Московском университете.

Развитие музыкальной жизни в России XVIII и первой половины XIX века протекало в трудных условиях помещичьего, крепостного государства, общественный строй которого препятствовал росту музыкального просвещения и культуры масс, а сословные предрассудки тормозили развитие национальных творческих сил. Выходцы из народа с трудом пробивали себе путь в музыку. В то же время занятие музыкой как профессией считалось несовмести-

[1] «Московские ведомости» от 28 декабря 1772 года, № 104.
[2] См.: Натансон В. Прошлое русского пианизма.

БИБЛИОТЕКА УЛЬЯНОВСКОГО МУЗУЧИЛИЩА ИНВ. № 1762
=9127=

мым с достоинством дворянина. Представители дворянского сословия должны были считаться «любителями».

В первой половине XIX века положение с обучением музыкантов-духовиков в России оставалось тяжелым. Существовавшие в Москве и Петербурге театральные школы, где, главным образом, и готовились оркестранты, не оправдывали себя. Достаточно сказать, что за 47 лет своего существования (1800—1847) они выпустили всего 84 исполнителя различных специальностей. Инструментальные классы при придворной капелле, открытые в 1839 году, спустя шесть лет были закрыты. Военные и крепостные оркестры, воспитательные и сиротские дома — вот те заведения, из которых выходили отечественные кадры исполнителей на духовых инструментах.

Тем не менее духовое инструментальное искусство все шире проникало в музыкальный быт России. Многие исполнители становятся великолепными музыкантами, и их виртуозное владение инструментом позволяет им выступать на концертной эстраде в качестве солистов.

К сожалению, нам неизвестны имена отечественных исполнителей, выступавших в качестве солистов-инструменталистов в XVIII столетии. Здесь, очевидно, сказалось бесправное социальное положение русских музыкантов, находившихся под гнетом крепостного права. Те же, кому удавалось получить свободу и служить в государственных театрах, также всячески ущемлялись. Так, к примеру, даже заработанная плата им полагалась значительно ниже той, которую получали их коллеги иностранного происхождения. При дворе и в привилегированных слоях общества господствовало преклонение перед инструменталистами, прибывшими с Запада. Поэтому в конце XVIII века на афишах концертов, в которых исполнялась музыка для духовых, встречаются только иностранные имена. Однако самый факт многочисленных сольных выступлений духовиков говорит о большой интенсивности концертной жизни этого периода и широкой популярности духового инструментального искусства.

Среди флейтистов встречается имя исполнителя Христиана Гартмана, который в 1787 году дал в Москве четыре концерта. В одном из выступлений участвовал его ученик — крепостной мальчик Г. Гурьев. Известно также, что Гартман был опытным педагогом. За каждый урок он брал очень высокую плату (12 рублей).

В 1786 году в Москве концертировала римская певица и флейтистка Юлия Катальди. Совмещение двух или трех профессий в то время было делом обычным. В 1788 году в Москве успешно выступал чешский музыкант Йозеф Фиала — виртуоз на виоле да гамба и на гобое. Он также совмещал игру на двух инструментах. В его концерте принимал участие валторнист Кноблаух. Среди гобоистов-концертантов, выступавших в Москве, был шведский музыкант Гаренгтон, давший в 1787 году два концерта.

Как известно, кларнет в России сразу же приобрел большую популярность. Об этом говорит его непременное присутствие в различных ансамблях и оркестрах. Из выдающихся концертантов, выступавших в России, выделяется немецкий музыкант Йозеф Бер. В 1781 году он дал два концерта в Москве, а в 1784 году выступал в Петербурге, где после большого концерта Бентгейм-Штейнфуртской капеллы под управлением И. Клефлера играл на кларнете. Очевидно, исполнитель не был участником этого знаменитого оркестра, имевшего успех в Лондоне, Берлине, Копенгагене, Кенигсберге, так как через год, выступая в Москве, он трижды дал концерты при участии местных музыкантов, в том числе виолончелиста Фациуса, поступившего затем в оркестр графа Шереметьева. В его программе на этот раз были произведения собственного сочинения и между ними «королевская французская охотничья пьеса» — квинтет с тремя виоль д'амурами и валторной. Кларнетист, очевидно, пользовался большой популярностью, так как в 1788 году вновь выступал с сольными концертами в Москве.

Среди концертантов-духовиков того времени выделяются флейтисты братья Турнеры, выступавшие в Петербурге и в Москве (1783—1784), а также валторнисты братья Бек (1786), известный слепой флейтист Дюлон (1793), кларнетисты Штадлер и Манштейн и валторнист Полак (1794—1795). Последний, выступая в Москве и Петербурге, поразил всех умением сразу брать два—три звука, различных по высоте. Известным валторнистом своего времени был Леар, выступавший с концертами в Москве.

Интересны выступления некоего пианиста Фирнгабера в 1781—1784 годах. Он играл «разные шутки собственного сочинения на фортепиано с фаготом, кларнетом и флейтой»[1].

Из артистов придворного оркестра собственные концерты в Петербурге устраивали: фаготист и композитор Жан Бюлан, который 21 февраля 1781 года играл свои «новейшие» сочинения, и валторнист Бахман (концерт его состоялся 26 марта 1783 года).

В XIX веке концертная жизнь в России заметно оживляется. Концерты уже не носят случайный характер, а устраиваются систематически. В 1802 году создается Филармоническое общество в Петербурге. По субботам, в свободные от спектаклей дни, оркестр Мариинского оперного театра начал давать симфонические концерты.

Огромное значение в начале XIX века приобретает деятельность крепостных музыкантов — исполнителей, дирижеров, педагогов.

---

[1] Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России, с. 177.

Особенно плодотворна была деятельность видного русского композитора, пианиста и собирателя народных песен Данилы Кашина. В 1788 году, в год своего освобождения от крепостной зависимости, он дал большой концерт, в котором участвовали 200 лучших «единственно Российских музыкантов, с большими хорами и с аккомпанированием полной роговой музыки...»[1].

Его начинанию последовали другие музыканты, среди которых были и исполнители-духовики. Так, в концерте «российских музыкантов и певцов без соучастия иностранных», состоявшемся 16 марта 1802 года в Москве, участвовал Л. К. Костин, сыгравший концерт для фагота Е. Оцы[2].

В дальнейшем выступления солистов-концертантов духовиков становятся более частыми. Так, «Московские новости» объявляют о выступлениях в концертах отдельных артистов императорского театрального оркестра в Москве. В концерте 23 марта 1822 года принял участие кларнетист П. Титов, исполнив Адажио и рондо Миллера, а фаготист Л. Костин аккомпанировал большую арию певцу П. Булахову (композитор не указан). В 1821 и 1822 годах эти же музыканты участвуют в исполнении дивертисмента на мотивы русских песен и плясок, сочиненного Давыдовым. В 1830 году они же, наряду со скрипачами И. Грасси и Н. Кубиштой, виолончелистом Ш. Марку и другими, называются в числе «солистов императорского театра и известных артистов»[3].

В одном из объявлений 1833 года появляется имя флейтиста Попкова, который участвует вместе с П. Титовым в «новом концерте» композитора Гебеля для фортепиано, скрипки, кларнета и флейты.

Это были первые отечественные исполнители-духовики, имена которых вошли в историю музыкального исполнительства, как первых русских профессионалов, выступавших в публичных концертах в качестве солистов.

Среди них незаурядным исполнителем был упомянутый выше фаготист Л. Костин. Его сольная, камерная и оркестровая деятельность явилась одной из лучших страниц отечественной истории искусства игры на духовых инструментах[4].

Крепостной музыкант графа Волконского, Л. Костин получил затем вольную и на протяжении многих лет служил в Большом театре в Москве. Он был довольно популярным солистом и ансамблистом. Один из рецензентов «Московского телеграфа» писал: «Л. Костин, первый фаготист здешнего театра, по уверению всех иностранных артистов, не имеет себе подобных в самых музыкаль-

---

[1] Гинзбург Л. История виолончельного искусства, с. 112.
[2] Там же, с. 112.
[3] Там же, с. 143.
[4] Интересные сведения о нем дает профессор Р. П. Терехин; см.: Терехин Р., Рудаков Е. Вибрато на фаготе. — В сб.: Методика обучения игре на духовых инструментах, в. I. М., 1964, с. 165.

ных странах. В его руках фагот делается каким-то особенным очаровательным инструментом»[1].

Русские музыканты — духовики-концертанты, участники крепостных оркестров — были живыми носителями народных традиций исполнительского искусства. Подневольный, подчас изнурительный труд, угнетенное положение, несомненно, тормозили их творческий рост, приводили нередко к раннему угасанию таланта, к преждевременной гибели. Несмотря на это, многие из них достигали значительных творческих результатов. К названным выше исполнителям можно отнести гобоиста Самарина, валториста Лузина и других.

Известным в свое время флейтистом-виртуозом был Андрей Зусман (1796—1848). С 1822 года он являлся солистом оперы в Петербурге. Характеризуя в «Записках» музыкантов, участвовавших в постановке оперы «Иван Сусанин», М. Глинка писал: «Флейтист Зусман был, бесспорно, один из лучших, ежели не лучший артист в Европе». А «Санкт-Петербургские ведомости» 7 марта 1840 года сообщали: «В зале Энгельгардт состоялся концерт А. Зусмана, в котором он исполнил свое попурри для флейты из „Жизни за царя"»[2].

С ростом общего музыкального образования, развитием концертной жизни, музыкального театра связано и расширение любительского камерно-инструментального музицирования. Во многих домах любители музыки заполняли часы досуга, собираясь вместе, чтобы поиграть и послушать музыку. И если в городском любительском музицировании струнные ансамбли в XIX веке все больше вытесняли духовые инструменты, оставляя для них помещичьи усадьбы и крепостных музыкантов, то некоторым исключением явилась флейта.

Как правило, аристократы не играли на духовых инструментах, но единственным достойным себя инструментом считали флейту. Поэтому в первой половине XIX века в нотных магазинах появилось множество обработок русских песен для флейты Лопатинского, Ганфа, Лорбера; переиздания трех сонат Клементи для фортепиано, флейты и баса, дуэты для двух флейт Мочинелли и другие. Имеются сведения об издании сборников русских песен с вариациями для флейты соло. Так, в 1811 году выходят из печати «две книги», содержащие по шесть песен каждая. Есть и упоминания об ансамблях различных составов. Так, для флейты и гитары были выпущены произведения Гауде, Фюрстенау и Фабра.

---

[1] Говоря о популярности этого музыканта, Р. Терехин приводит шуточное стихотворение «К известному фаготисту», напечатанное в одном из московских журналов того времени:

Игра твоя отменно хороша:
Она и слух, и сердце восхищает,
В ней слышится со звуками душа,
Которая — увы! — за ними вылетает.

[2] См.: Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. Составитель С. Болотин. Л., 1969, с. 43.

Флейта, таким образом, широко бытовала в любительской среде. «То флейта слышится, то будто фортепиано...» — писал А. Грибоедов.

Во второй половине XVIII века были изданы некоторые учебные пособия, которые помогали обучению игре на различных инструментах, в том числе и духовых. Они включали русские народные песни. Их рекомендовалось играть на любом из инструментов. Таков, например, изданный в 1792 году «Новый российский песенник, или Собрание разных песен с приложенными нотами, которые можно петь на голосах, играть на гуслях, клавикордах, скрипках и духовых инструментах» (составитель Г. Полежаев). В изданных в 1774 году «Музыкальных увеселениях» любителям музыки был адресован ряд пьес Ф. Флейшера, в частности для увлекающихся кларнетом — «Анданте». До нас не дошли какие-либо более крупные пособия — типа школ, описаний методов занятий и т. п.

С начала XIX века в России еще более расширяется издательское дело[1]. Одним из первых издателей нот для духовых инструментов был Франц Вейсгербер. Он сам был хорошим кларнетистом и играл также на бассет д'амуре, а кроме того, преподавал все духовые инструменты и делал аранжировки для ансамблей духовых.

В 1806 году «Московские ведомости» сообщили о том, что Ф. Вейсгербер выпустил нотный журнал для ансамблей духовых инструментов. В газете объявлялось, что журнал, носящий название «Journal paur l'Harmonie», будет выпускаться ежемесячно, в нем будут помещаться самые лучшие новые пьесы для духовой музыки. Журнал предназначался для крепостных ансамблей, которые испытывали нужду в такого рода нотном материале.

Появляются объявления о продаже нот и в других нотных магазинах. Для ансамблей духовых инструментов издаются оригинальная симфония Девернченти, вариации на русские песни Воробьева и Бобровского, переложения отрывков из опер и балетов. Печатаются отдельные номера из оратории Гайдна «Сотворение мира» (особенно часто — «Хаос») и из «Обедни» Бортнянского.

Имеются данные и о других изданиях. Так, К. Рихтер в Петербурге с 1828 года начинает издавать журнал «Талия», где помещает оригинальные пьесы, а также обработки для фортепиано, скрипки и флейты произведений западных композиторов, отрывки из опер, увертюр Россини, Вебера, Бетховена и других. В 1839 году А. Снегирев в Москве издает новые сочинения для пения, фортепиано, скрипки, флейты, кларнета и т. д.

Что касается педагогической литературы, то ее издавалось немного. Школ и руководств по обучению игре на том или ином духовом инструменте не было. Зато в большом количестве издава-

---

[1] Здесь и далее сведения о нотных изданиях заимствованы из книги Б. Вальмана «Русские нотные издания XIX и начала XX века». Л., 1970.

лись так называемые «гаммы» (то есть разного рода технические упражнения) для гитары, кларнета, фагота. Этюды еще не публиковались.

Развитие исполнительского искусства в России, расширение оркестрового, камерно-инструментального и сольного музицирования требовали от музыкальных мастеров дальнейшего совершенствования конструкций инструментов. Это особенно относилось к малоподвижным медным духовым инструментам. Два императорских придворных музыканта-валторниста, служивших в Петербурге, стали известными изобретателями.

Одним из них был Ф. Кельбель (1708—1787). В 1760 году он первый применил клапанное устройство к натуральной валторне[1]. Из-за непонятных соображений Кельбель долгое время держал свое изобретение в секрете. Он, совместно с зятем, осваивал новый инструмент, затем выступил, наконец, в одном из придворных концертов на своей «валторне с аморным звуком» (как он сам ее называл) и получил одобрение Екатерины II. Но в силу ряда обстоятельств изобретение не нашло широкого распространения. Главное из них то, что клапанный механизм, как показала жизнь, был непригоден для медных духовых инструментов, ибо отверстия в канале ствола, расширяя звукоряд, в то же время не давали возможности полноценного его использования. Возникали крайне неровное по тембру звучание и интонационная неустойчивость.

Вторым, более значительным изобретением, совершившимся в России в области медных духовых инструментов, было создание рогового оркестра и так называемой «роговой музыки». Это самобытнейшее явление русского музыкального быта, национальной музыкальной культуры. Ни одна страна Западной Европы не имела в своей музыкальной практике ничего подобного.

Идея создания рогового оркестра возникла по инициативе богатого русского дворянина С. Нарышкина. В 1751 году по его распоряжению придворный музыкант чех Ян Антонин Мареш (1719—1794) приступил к созданию такого оркестра. Мареш прекрасно владел валторной. Он учился у знаменитого дрезденского валторниста А. Гампеля. Концертировал как валторнист в Чехии и Германии. В 1748 году, приехав в Петербург, Мареш получил должность придворного музыканта. Мареш был также хорошим виолончелистом. Имеется свидетельство современников о том, что он «услаждал... превосходной игрою на валторне и виолончели»[2].

Кроме того, Мареш был неплохим инструментальным мастером. Очевидно, это и помогло ему усовершенствовать русские охотничьи рога и создать такой полный и разнообразный по звучанию их комплект, который смог составить целый оркестр.

---

[1] Изобретение клапанного механизма применительно к медным инструментам некоторые западные историки необоснованно относят к 1801 году, тогда как впервые оно появилось в 1760 году в России.

[2] См. об этом: Гинзбург Л. История виолончельного искусства, с. 107.

В оркестр входили металлические рога конической формы с загнутой узкой мундштучной частью. Каждый такой инструмент издавал только один звук диатонического звукоряда. Рога имели длину от 9,5 см до 2 м 25 см с общим диапазоном звучания от *ля* контроктавы до *ре* третьей октавы. Число рогов в таком оркестре иногда достигало трехсот. Сначала состав исполнителей был в 37 человек, позже увеличивался до 49 и даже до 91 музыканта.

Средний роговой оркестр состоял примерно из 40 исполнителей, каждый из которых играл на одном или попеременно на двух и даже трех рогах. Для уравновешивания звучности рога высоких регистров дублировались. От исполнителей требовалось умение хорошо считать паузы и извлекать, когда это нужно, звук определенной силы, длительности и окраски. Если учесть, что роговые оркестры исполняли музыку, довольно сложную в гармоническом и техническом отношении, то можно себе представить, каким же изнурительным и физически напряженным был труд исполнителей. Только в русском помещичьем укладе, где труд крепостного никак не ценился, а сам человек всячески унижался, мог существовать такой оркестр.

Роговой оркестр, созданный Я. Марешем из крепостных людей Нарышкина, пользовался большой славой. Мареш был назначен дирижером придворной егерской музыки. Для этого оркестра он сочинял много пьес и делал переложения симфонической музыки.

Многие вельможи стали заводить у себя при дворах «роговую музыку». Она все шире и шире пользовалась успехом у современников. Роговой оркестр постоянно совершенствовался. Так, известный валторнист, чех по национальности, Карл Лау, с 1770 года служивший капельмейстером у графа Разумовского, был известен как руководитель и усовершенствователь рогового оркестра. Все конструктивные изменения, которые вносились в инструменты, заключались в приспособлении к рогам тех или иных клапанов.

Хорошие роговые оркестры имели в Москве Н. Шереметьев, П. Колычев, М. Демидов, Д. Столыпин, Б. Салтыков, П. Юшков и другие. Гораздо меньше оркестров было в Петербурге. Но по качеству они стояли значительно выше московских (исключая только оркестры Шереметьева и Салтыкова). Самый лучший оркестр был у Ф. Вадковского. Хорошие оркестры содержали Г. Потемкин, С. Нарышкин, Г. Орлов, К. Разумовский, А. Строганов. Роговые оркестры имелись в Егерском и Конногвардейском полках. Почти всегда два роговых оркестра было при царском дворе. Имелись роговые оркестры и в других городах.

Деятельность роговых оркестров была очень широкой: участие в официальных придворных празднествах, домашних балах, серенадах, прогулках «на воде», фейерверках, маскарадах. Еще в конце XVIII века роговая музыка участвовала в публичных театральных постановках и концертах. В начале XIX века, с расширением роли оркестров вообще, ее роль в музыкальной жизни обеих столиц стала еще более значительной и разнообразной.

Роговая музыка была предметом не только праздничных увеселений. Она зазвучала в закрытых помещениях и концертных залах. Сохранились афиши, сообщающие о таких концертах. Например, первый концерт Петербургского музыкального клуба в 1792 году начинался большой симфонией Гайдна, а кончался торжественной музыкой, сочиненной Сарти, с роговым оркестром и хорами; второе отделение одного из концертов в Москве (1796) заняла большая симфония Керцелли с роговой музыкой.

В 1801 году в Москве дважды в концертном исполнении шла опера Д. Кашина «Наталья, боярская дочь», сопровождаемая большим оркестром и роговой музыкой. «Горнисты, — пишет посетивший тогда Россию Людвиг Шпор, — исполняли роль органа и придавали хору, ноты которого были распределены между ними, большую силу и твердость. В некоторых небольших соло их воздействие было захватывающим»[1]. При исполнении в Петербурге 20 декабря 1801 года оратории «Сотворение мира» Гайдна, ввиду отсутствия тромбонов, их партии исполнялись рогами.

Широкое распространение роговой музыки потребовало и большого количества руководителей оркестров. Значительную часть из них составляли крепостные музыканты, благодаря своему таланту выдвинутые в капельмейстеры. Некоторым из них удавалось купить вольную и заняться свободной практикой.

Даровитым капельмейстером был Матвей Сухоруков, получивший свободу только после смерти А. Шереметьева. Оркестром Салтыкова руководил Петр Козлов, который затем совершил со своим оркестром гастрольную поездку в страны Западной Европы.

Среди иностранных дирижеров рогового оркестра следует назвать Карла Лау и известного композитора Джузеппе Сарти. Последний сыграл огромную роль в создании оригинальных сочинений для роговых оркестров и в развитии художественного исполнительства.

Звучание рогового оркестра приводило в восторг многих известных музыкантов того времени. Глинка писал: «В конце лета я часто навещал Дельвигов и нередко слышал на Неве роговую музыку Нарышкина. В особенности производила волшебный эффект пьеса Шимановской «Вилия», состоящая вся из арпеджий. Зачем покинули этот фантастический оркестр и ввели отвратительные trompettes à clefs?»[2] Людвиг Шпор также писал: «Горнисты сыграли увертюры Глюка, при этом с такой быстротой и точностью, которая была бы трудна даже для струнных инструментов; насколько же труднее такое быстрое и точное исполнение для горнистов, из которых каждый берет только одну ноту!.. Если бы я не слышал этого своими ушами, я считал бы это просто невероятным»[3].

---

[1] Цит. по кн.: Вертков К. Русская роговая музыка. Л., 1948, с. 38.
[2] Глинка М. Записки, с. 65.
[3] Вертков К. Русская роговая музыка, с. 29.

Оркестр роговой музыки обладал необыкновенно мощным и в то же время мягким вибрирующим звуком, особенно эффектным на больших открытых пространствах. Самобытность оркестра, его национальная природа, совершенное исполнительское мастерство музыкантов принесли ему славу далеко за пределами России.

В 1824 году оркестр Салтыкова выезжал в Лондон, а в 1830—1835 годы гастролировал по странам Западной Европы. Концерты роговой музыки проходили с успехом. Имеются восторженные рецензии, в которых дается высокая оценка искусству исполнителей. Известный музыкальный критик Эдуард Ганслик, подводя итоги концертному сезону в Вене за 1834 год, приходит к выводу, что «из выступлений на духовых инструментах наиболее интересным был концерт русских горнистов... которые могли гордиться точностью своего ансамбля»[1].

Прекращение роговой музыки в России относится к 40-м годам прошлого столетия. Заграничные гастроли салтыковского оркестра совпали с моментом окончательного упадка этого жанра.

Почему роговой оркестр перестал существовать? Роговая музыка как вид инструментального исполнительства перестала со временем удовлетворять растущие требования композиторов, слушателей да и самих исполнителей. Появились новые, вентильные медные духовые инструменты. Они занимали все более прочное место в духовых оркестрах и постепенно вытеснили роговую музыку[2].

Начало XIX века ознаменовано изобретением вентильного механизма, благодаря которому медные духовые инструменты стали хроматическими. Основываясь на некоторых архивных данных о введении в 1828 году в русских военных учебных заведениях медных духовых инструментов с двумя и тремя вентилями, а также на свидетельстве английского историка Х. Фармера, Д. Рогаль-Левицкий в свое время с достаточным основанием высказал предположение, что в России раньше, чем в других странах Европы, был создан полный оркестр вентильных инструментов[3].

Д. Рогаль-Левицкий описывает такой исторический факт. Посетившее Петербург в 1830-е годы английское военное представительство было восхищено игрою полного оркестра вентильных духовых инструментов, куда входили все представители медных: корнеты, валторны, трубы, басы и прочие голоса. Возглавлявший делегацию граф Уильям-Шоу Кэткарт «выпросил» у русского начальства весь комплект этих инструментов. От русской армии в подарок британской был послан полный оркестр вентильных ин-

---

[1] Вертков К. Русская роговая музыка, с. 54.

[2] В наше время инструменты рогового оркестра хранятся в залах Ленинградского музыкально-исторического музея и в Историческом музее Москвы.

[3] Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр, т. 2. М., 1953, с. 7. Эту мысль подтверждает А. Карс, заявляя, что в то время, когда в Англии господствовала кулисная труба, в гвардейских духовых оркестрах Петербурга уже использовалась вентильная труба. См.: Carse A. Musical wind instruments. London, 1939, p. 239.

струментов. Подарок передавался с одним условием: не снимать одетые на вентильные механизмы инструментов чехлы. Это правило действовало даже во время игры, дабы «никто не мог видеть, как они сделаны»[1].

Введение усовершенствованных медных духовых инструментов в оркестр проходило не всегда гладко и вызывало подчас противодействие некоторых композиторов. Так, например, Глинка, учитывая невысокое качество первых вентильных труб, с полным основанием писал в своих «Записках», что при натуральных трубах «музыкальные уши не страдали, как ныне, от неверных, противных звуков, которыми теперь нас нещадно угощают... марш в финале оперы «Жизнь за царя» написан мною именно для простых труб без pistons»[2].

Наоборот, Берлиоз приветствовал появление хроматических труб. Он считал неверным, что из-за вентильного механизма труба якобы теряет много в своем блеске. «Для моего уха это, по крайней мере, не так, — писал он. — Во всяком случае, если, для того, чтобы подметить разницу между двумя инструментами, необходим слух более тонкий, чем мой, то можно согласиться с тем, что неудобства, вытекающие из подобной разницы, несравнимы с теми преимуществами, которые механизм вентилей дает трубе, — возможность пробегать очень легко и без малейших нарушений ровности звучания по всем ступеням хроматической гаммы в две с половиной октавы»[3].

Разница в оценке, данной Глинкой и Берлиозом хроматической трубе, очевидно, может быть объяснена и тем, что в 30—50-е годы XIX века профессиональный уровень французских и немецких трубачей был выше, чем русских.

В то же время в России были музыканты, которые поддерживали новые вентильные инструменты. Д. Рогаль-Левицкий приводит интересное письмо, найденное в архиве Бахрушинского музея в рукописном наследии композитора А. Верстовского. Письмо относится к первой половине декабря 1828 года. Оно написано В. Одоевским, который высказывает восторженную похвалу новому изобретению и советует Верстовскому воспользоваться им в оркестре Большого театра. «Недавно я слышал, — пишет Одоевский, — оркестр валторн с клапанами. Не знаю, было ли это изобретение при тебе в Петербурге. Меня же оно привело в восхищение. Я прежде думал, что клапаны дополняют только некоторые ноты в гамме и не ожидал много доброго от этих противоестественных нот для валторны. Но представь себе мое удивление, когда я услышал скрипичные пассажи, выделываемые на валторне со всею точностью, со всеми полу- и четвертьтонами с наблюдением piano и forte. Не можно вообразить себе этого эффекта, не

---

[1] Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр, т. 2, с. 7.
[2] Глинка М. Записки, с. 61—62.
[3] Берлиоз Г. Мемуары. М., 1961, с. 465.

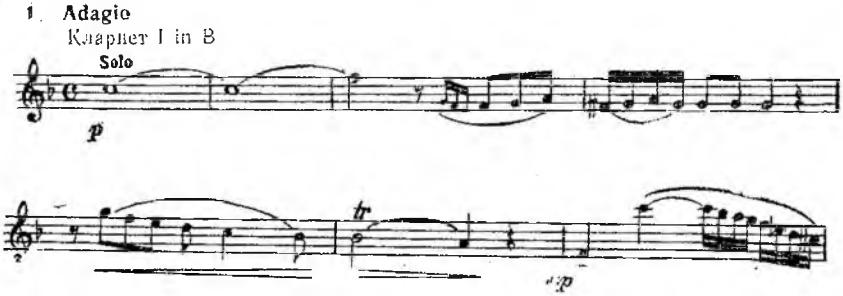
слыхавши. Что, если бы ты, директор музыки, решился приделать несколько таких валторн к Московскому оркестру? [Антон] Дэрфельт [1810—1869], — изобретатель этого, — берет, говорят, учеников за бездельную сумму. Ты бы сделал важный шаг в инструментальной музыке; если решишься, я с радостью здесь в Петербурге возьмусь хлопотать об этом»[1].

Вне зависимости от того, признавали композиторы хроматические медные инструменты или нет, они настойчиво проникали в оркестр. «Натуральная медь», несмотря на свои звуковые преимущества, уступала место более подвижным и совершенным вентильным инструментам.

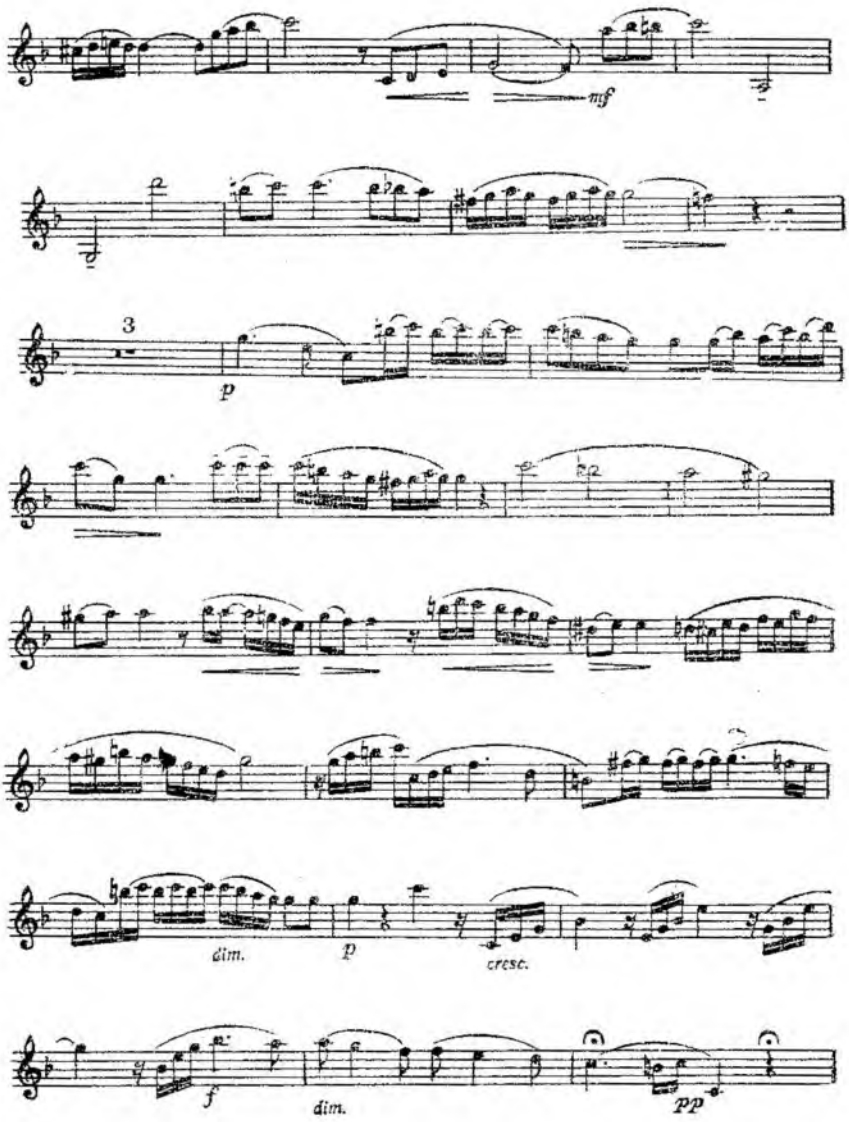
Глава 3. Духовые инструменты в творчестве русских композиторов

Во второй половине XVIII века духовые инструменты, и особенно флейта, кларнет, фагот, валторна, нашли широкое применение в творчестве основоположников русской композиторской школы Е. Фомина, Д. Бортнянского, В. Пашкевича, О. Козловского.

Быстрее других завоевал доверие русских композиторов кларнет. Кларнеты используются уже в самых ранних операх: Д. Зорин — «Перерождение» (1777) и М. Матинский — «Санкт-Петербургский гостиный двор» (1779). Интересно, что кларнет в русской музыке часто выступает как мелодический инструмент. Кларнеты, например, являются ведущими инструментами среди духовых в опере Д. Бортнянского «Сын-соперник» (1787). Им поручается благородная лирическая кантилена в арии Дон-Карлоса, быстрое движение в увертюре. Мелодия Орфея, побеждающего владыку подземного царства, в мелодраме Е. Фомина «Орфей» (1792) также написана для кларнета:



[1] Цит. по кн.: Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр, т. 2, с. 7—8.



Значительна роль фагота в русском оперном оркестре. Как и кларнет, фагот присутствует уже в партитуре первой дошедшей до нас оперы Д. Зорина «Перерождение». В последующих операх русских композиторов фагот все еще выполняет функцию басового инструмента. Но уже в ряде опер он разнообразно используется для психологической характеристики персонажей оперы, как, например, при обрисовке тупого и неотесанного слуги Фадея в опере А. Бюлана «Сбитенщик» или плутоватого и хищного купца Сква-

лыгина в опере М. Матинского «Санкт-Петербургский гостиный двор».

Отлично раскрываются выразительные качества фагота в песне Тимофея из оперы Е. Фомина «Ямщики на подставе» (1787). Это великолепный дуэт для голоса и фагота, написанный в виде русского народного двухголосия. Партия фагота обозначена obligato. Следовательно, фагот обязателен. Это самый ранний образец подлинно лирической песенной трактовки инструмента. Здесь наиболее широко раскрываются эмоционально-выразительные возможности фагота конца XVIII столетия.

Интересно использовалась в оркестре валторна. Наряду с гармоническим аккомпанементом, ей иногда поручались сольные фразы. Разнообразные соло валторны мы встречаем в творчестве О. Козловского. Например, в его увертюре к трагедии Н. Озерова «Фингал» валторне дано большое соло кантиленного склада, а в антракте ко второму действию — яркий эпизод концертного характера:

Трактовка в первых русских операх кларнета, фагота и валторны как инструментов мелодических, способных к воспроизведению ярких кантиленных лирических эпизодов, говорит о смелом новаторстве русских композиторов, тогда как в оркестре западных композиторов-классиков эти инструменты занимали пока второстепенное положение.

Нельзя обойти вниманием и тот факт, что, как ни странно, во второй половине XVIII столетия гобой в России еще не пользовался популярностью. В оперном оркестре он встречался очень редко и отсутствовал в инструментальных ансамблях. В то же время на Западе гобой уже был полноправным участником оркестра и камерной музыки. Возникает предположение, что Россия не имела в то время достаточного количества профессионально подготовленных гобоистов ни из иностранцев, ни тем более из русских крепостных исполнителей. Именно поэтому композиторы, возможно, и были некоторое время так безразличны к этому инструменту.

Огромное значение для развития духового инструментального искусства в России имело творчество основоположника отечественного симфонизма М. И. Глинки (1804—1857). Им был создан свой оркестровый стиль, который во многом определил дальнейший путь развития русской музыки.

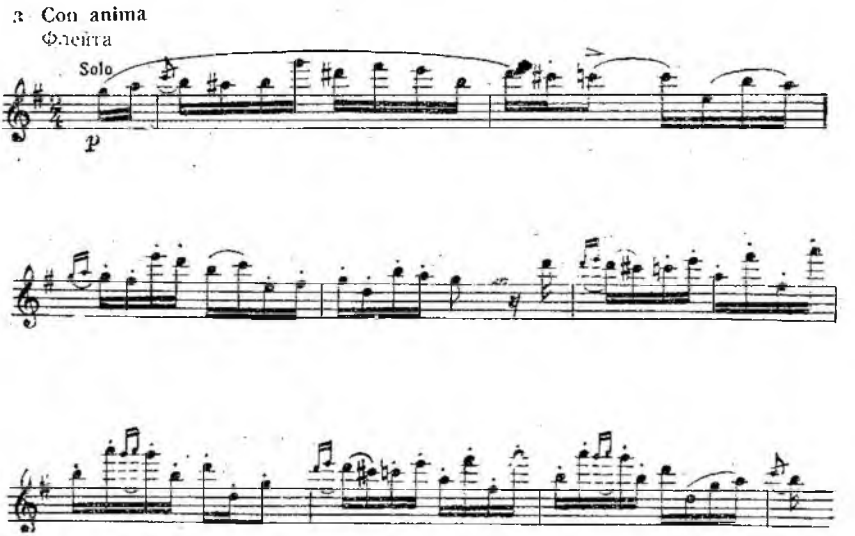
Глинка не ставил перед собою задачи увеличения размеров оркестра. Он пользовался классическим парным составом, иногда

добавляя тромбоны, ударные, малую флейту, английский рожок и контрафагот.

Достижения Глинки в области оркестровки сводятся к тому, что он придал своей симфонической музыке красочное, колористическое звучание. Он не отделял оркестровки от музыкального замысла. «Инструментовка находится,— писал Глинка,— в прямой зависимости от самого творчества музыкального. Красота музыкальной мысли вызывает красоту оркестра»[1].

Духовые инструменты он применял с мудрой осторожностью. Стремился не касаться слабых сторон несовершенных в то время инструментов (валторн, труб). Но всегда умел раскрыть неповторимый колорит каждого инструмента.

Его деревянная духовая группа очень действенна, многокрасочна, с ясным соединением тембров. Флейте принадлежит здесь одно из главных мест. Яркий пример — соло флейты в опере «Руслан и Людмила». В эпизоде танцев из третьего действия инструмент исполняет тончайший мелодический узор:



Легко и эффектно звучат, чередуясь, флейта и кларнет в вальсе и краковяке в опере «Иван Сусанин». В сфере балетной музыки Глинка чаще всего использует эти инструменты. Выразительно звучит кларнет в ариозо Руслана «Победа, победа» и танцах в саду Наины из оперы «Руслан и Людмила». Передавая народный танцевальный наигрыш в «Камаринской» композитор поручает кларнету одно из главных проведений плясовой темы:

---

[1] Глинка М. Заметки об инструментовке. Л., 1937, с. 27.

4 [Allegro moderato]
Кларнет in B

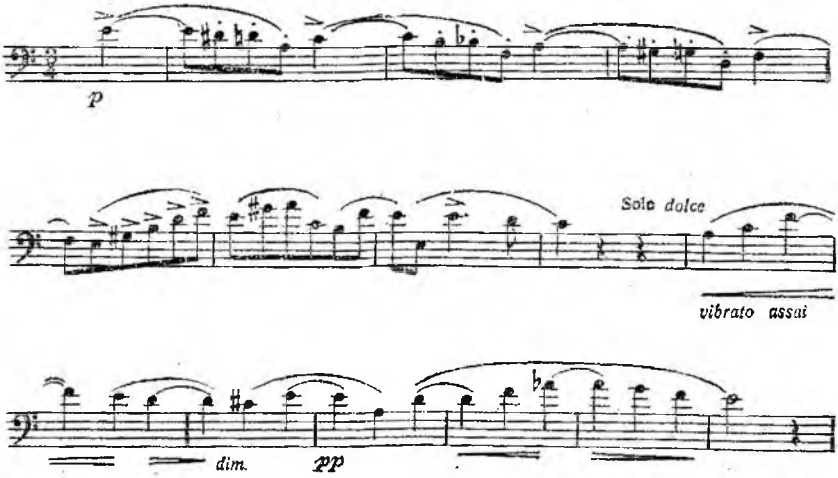
Этот прием применения кларнета в подобном эпизоде становится в дальнейшем традиционным. Так, Римский-Корсаков вводит кларнет с пастушьими наигрышами в «Снегурочку», со скоморошьим — в «Садко». Бородин поручает кларнету русскую тему в симфонической картине «В Средней Азии».

Глинка стремился к индивидуализации тембров духовых инструментов. Его партитура очень прозрачна. Каждый инструмент звучит отчетливо, ярко. В его инструментовке, в партиях духовых, встречаются распевные русские мелодии, колоритные испанские танцы, веселые наигрыши народных инструментов и томные темы Востока.

Инструменты в оркестре Глинки часто несут в своих тембрах ту или иную характеристическую функцию. Например, в опере «Руслан и Людмила» духовые своими тембрами помогают обрисовке многих персонажей: Руслана сопровождает кларнет, Людмилу — флейта и скрипка, Ратмира — английский рожок, Гориславу — фагот.

Для выражения глубоких чувств, переживаний Глинка чаще всего из духовых применял гобой, английский рожок и фагот. Звучание последнего, например, вносит новые оттенки в музыку каватины Гориславы, где фагот соперничает с голосом певицы:

5 Allegretto agitato. ♩ = 42
Фагот



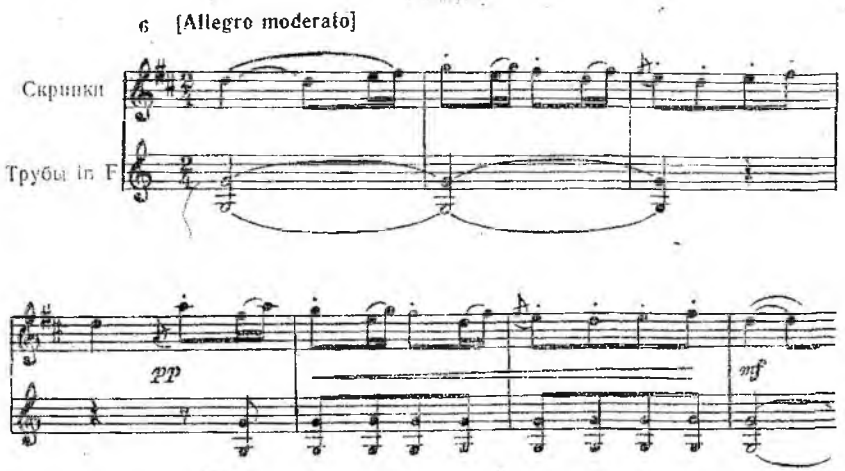
Новую и необычную краску в звучании фагота находит Глинка в сцене из четвертого действия той же оперы. Потрясенный горем Руслан оплакивает спящую волшебным сном Людмилу. Перед красивой каденцией кларнета звучит небольшая фраза фагота, вырастающая из общего звучания оркестра. Эта музыка в партии фагота приобретает огромную драматическую силу и помогает раскрытию данной сценической ситуации.

Образ трусливого Фарлафа великолепно подчеркивают два фагота, исполняющие быстро чередующиеся и повторяющиеся звуки.

Глинка весьма осторожно относился к медным духовым инструментам. Как указывалось выше, он не признавал вентильных труб и не вводил их в партитуры. И если сейчас, слушая оперу «Руслан и Людмила», мы в восточных танцах находим виртуозные пассажи медных духовых инструментов, то эти хроматические фигурации внесены М. Балакиревым, переинструментовавшим некоторые эпизоды оперы великого композитора.

Но даже для натуральной трубы Глинка находит новые и необычные звуковые краски. В «Руслане и Людмиле» он впервые в оперном оркестре применил засурдиненную трубу: она звучит в четвертом акте за сценой, призывая Черномора на поединок.

В заключительном разделе знаменитой «Камаринской» композитор создает диссонирующей педалью труб острый юмористический эффект, вызывающий образное впечатление живой и веселой пляски, изобилующей различными «коленами» и неожиданными фигурами:



Партии валторн, труб, тромбонов в оркестре Глинки на первый взгляд кажутся очень простыми. В них нет виртуозных пассажей, больших сольных эпизодов. Чаще всего они содержат в себе гармонические звуки, подголоски, небольшие сольные фразы, отдель-

ные ноты. Но в общем оркестровом звучании значение и роль этих, на первый взгляд, несложных функций медных духовых инструментов огромна. Они требуют от исполнителей выразительнейшей игры. Таковы, например, красивые фразы солирующих валторны и тромбона в «Вальсе-фантазии», валторн и труб в «Камаринской» и т. д.

Получив широкий простор для выявления своих выразительных и технических возможностей в оркестре Глинки, духовые инструменты в первой половине XIX века также обогатились рядом интереснейших камерных сочинений русских композиторов.

Великолепное знание духовых инструментов нашло свое отражение в трех камерно-инструментальных произведениях Глинки. Речь идет о секстете для гобоя, двух скрипок, фагота, контрабаса и валторны ми-бемоль мажор; серенаде на темы оперы Доницетти «Анна Болейн» для фортепиано, арфы, альта, виолончели, фагота и кларнета и «Патетическом трио» для фортепиано, кларнета и фагота.

Глинка с детства был знаком с духовыми инструментами. Яркое воспоминание у композитора оставило, например, исполнение квартета опус 2 для кларнета, скрипки, альта и виолончели Б. Крузеля. В своих «Записках» он вспоминает: «Однажды (помнится, что это было в 1814 или 1815 году, одним словом, когда я был по десятому или одиннадцатому году) играли квартет Крузеля с кларнетом; эта музыка произвела на меня непостижимое, новое и восхитительное впечатление, — я оставался целый день потом в каком-то лихорадочном состоянии, был погружен в неизъяснимое, томительно-сладкое состояние... с той поры я страстно полюбил музыку» [1].

Слыша вокруг себя камерно-инструментальную музыку, Глинка невольно стал пробовать свои силы в этом жанре. Оркестр дяди Афанасия Андреевича два раза в месяц приезжал в Новоспасское. Для него зимой 1823 года Глинка написал свое первое сочинение с духовыми инструментами: секстет для гобоя, двух скрипок, фагота, виолончели, контрабаса и валторны ми-бемоль мажор. К сожалению, это юношеское произведение композитора у нас неизвестно, хотя рукопись его хранится в рукописном отделе Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде.

В 1832 году, во время пребывания в Италии, композитор пишет два других ансамбля с участием духовых инструментов. Весной, находясь в Милане, он познакомился с музыкальным семейством адвоката Бранка и для его дочерей начал писать серенаду на тему из «Анны Болейн» Доницетти для фортепиано, арфы, альта, виолончели, фагота и кларнета. Обращение к жанру такого рода неслучайно. В то время фантазии, дивертисменты, вариации на оперные темы были очень распространены. Ярко выраженная

---

[1] Глинка М. Записки, с. 25.

концертность и виртуозность отличает это сочинение Глинки. Летом того же года оно исполнялось впервые в доме адвоката Бранка. Музыканты, «первые артисты» из театра «Ла Скала», разместились на террасе дома и играли, по мнению самого композитора, очень удачно.

Серенада была сыграна в Москве и была высоко оценена прессой. В 1834 году «Молва» писала: «Глинка недавно приехал в Москву после четырехлетнего пребывания в чужих краях и на днях играл перед знатоками и любителями две большие пьесы для фортепиано с квинтетом, написанные и изданные им в Италии... в них соединены, по-видимому, разнородные качества современной музыки: блеск, мелодия и контрапункт, и соединены так, что составляют одно нераздельно целое и высоко оригинальное» (речь идет об упомянутой нами серенаде, а также о дивертисменте на темы из «Сомнамбулы» Беллини) [1].

В Петербурге это произведение прозвучало в Михайловском театре 13 марта 1835 года. Газеты сообщали, что «Глинка (будет) играть новую серенаду для фортепиано, арфы и многих инструментов» [2].

Последним в камерно-инструментальном наследии Глинки было «Патетическое трио» для фортепиано, кларнета и фагота. Сочиненное в 1832 году в Италии, произведение поистине является вершиной глинкинского камерного стиля. Оно было впервые исполнено в декабре того же года автором и артистами оркестра театра «Ла Скала» — кларнетистом Тасситро и фаготистом Кантю.

Это самое романтическое из всех камерных сочинений Глинки. Неся в себе черты элегичности, трио наполнено драматизмом, страстной взволнованностью и патетикой. Автор предпослал произведению эпиграф: «Я познал любовь только в страданиях, ею причиняемых».

Первая часть, написанная в сонатной форме без разработки, открывается коротким вступлением. Затем, казалось бы, контрастные по тембрам кларнет и фагот излагают яркие мелодические фразы, порою уступая место фортепиано и создавая мягкий гармонический фон. Музыка этой части то порывисто-драматичная, то мечтательно-лирическая.

Вторая часть — стремительное и легкое скерцо с благородно-изящной вальсовой серединой.

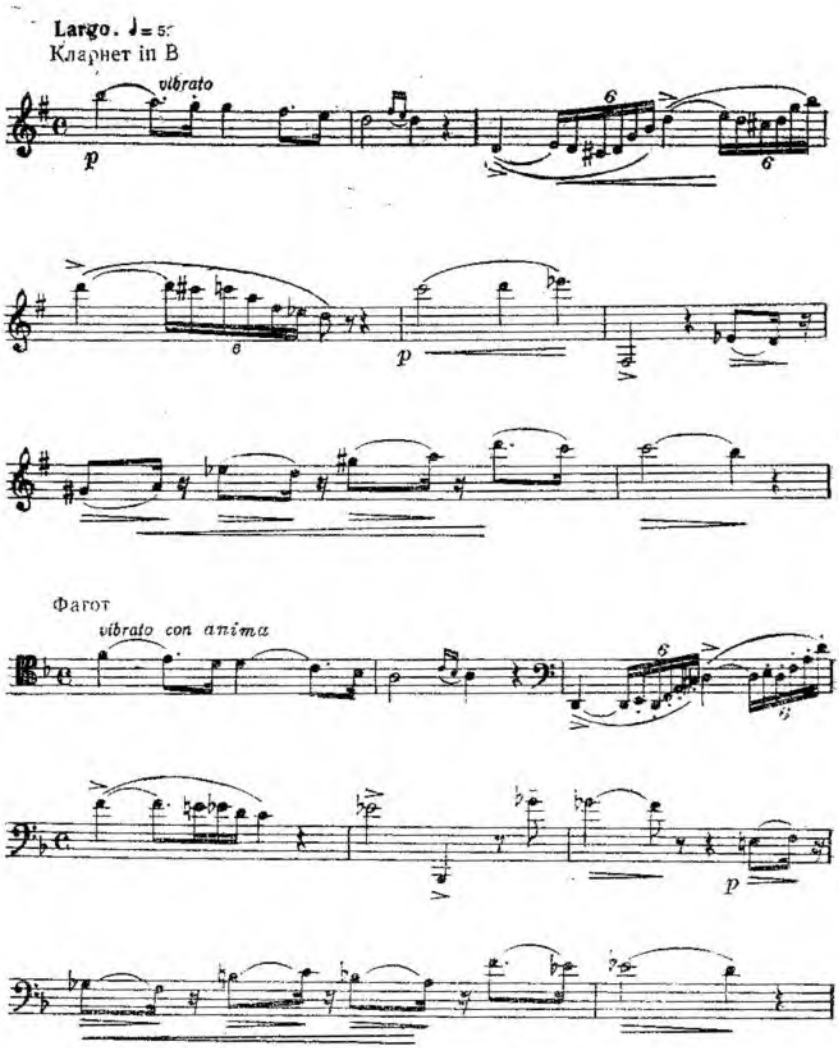
Трехчастное Largo построено на развернутых монологах кларнета, фагота и фортепиано:

---

[1] Цит. по кн.: Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961, с. 119.

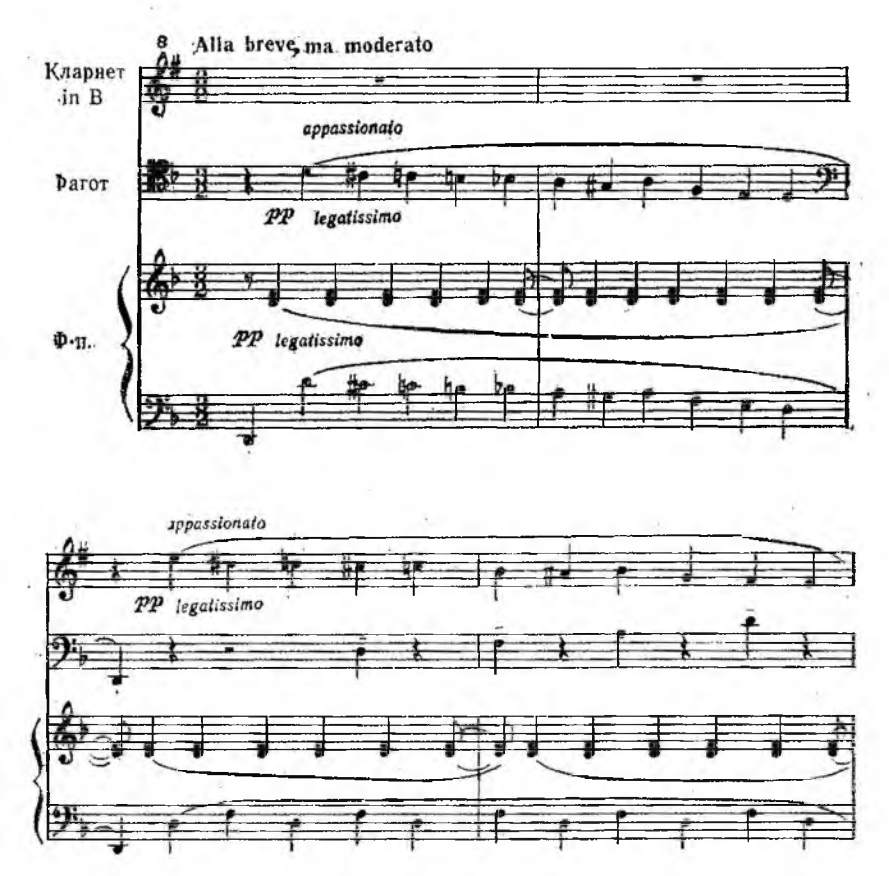
Л. Раабен допускает неточность, отмечая, что серенада не сохранилась и известна нам только по «Запискам» Глинки. Это сочинение исполнялось в Московской консерватории в начале 1960-х годов.

[2] См.: М. Глинка. Летопись жизни и творчества. Составитель А. Орлова. М., 1952, с. 94



Быстрый финал включает в себя все темы предыдущих частей. Таким образом, композитор подчеркивает тематическое единство всего цикла. Заключительное Agitato, построенное на упорно повторяющихся синкопах, придающих особую тревожность ниспадающим хроматическим басам, кажется несколько неожиданным. «Да ведь это отчаяние!» — воскликнул фаготист Кантю, когда музыканты репетировали эту часть. «И действительно, я был в отчаянии», — писал Глинка [1].

[1] Глинка М. Записки, с. 90.



Как и всегда у Глинки, в «Патетическом трио» развиваются и приобретают огромное значение выразительные качества кларнета и фагота. Партии их поражают широким мелодическим дыханием, гибкостью и светлым тембровым колоритом, техническим совершенством. Кларнет и фагот ничуть не уступают в слитности звучания и в образной выразительности уже признанным и постоянным участникам фортепианных трио — скрипке и виолончели. Изумительны те места в трио, где духовые являются гармоническим фоном и исполняют продолжительные звуки, уступая место виртуозным узорам фортепиано.

Глинка первый из композиторов потребовал от исполнителей-духовиков сознательного применения вибрато. В «Патетическом трио» он помещает в партиях кларнета и фагота vibrato, vibrato con anima, vibrato morendo и т. д. Глубина музыкальных образов сочинения, певучесть и драматизм мелодики требуют от исполнителей высокого мастерства владения этим выразительным приемом.

Требование применения приема вибрато мы находим и в оркестровых сочинениях Глинки. Так, в «Вальсе-фантазии» короткое, но необычайно экспрессивное соло бас-тромбона, второй валторны и фагота, исполненные с вибрато, как бы подражают нежно звучащим струнным инструментам. Обязательным vibrato assai отмечена партия фагота в каватине Гориславы «Любви роскошная звезда» из оперы «Руслан и Людмила». Здесь звучание фагота с вибрато приближается по своей выразительности к тембру человеческого голоса.

В дальнейшем применение вибрато на духовых инструментах стало одной из характерных черт русской исполнительской школы.

Важное значение имеет творчество для духовых инструментов А. А. Алябьева (1787—1851). Он был крупным мастером русского романса первой половины XIX века. В то же время его следует считать одним из основоположников русской камерной музыки.

Алябьев обращался в своем творчестве к различным видам инструментального ансамбля. Его перу принадлежат сонаты для фортепиано со скрипкой, струнное и фортепианное трио, квартеты и квинтеты для смычковых и духовых инструментов. Как видно из перечисленного, по разнообразию жанров композитор гораздо шире своих предшественников и современников. Кроме того, его сочинения отличаются большей художественной содержательностью.

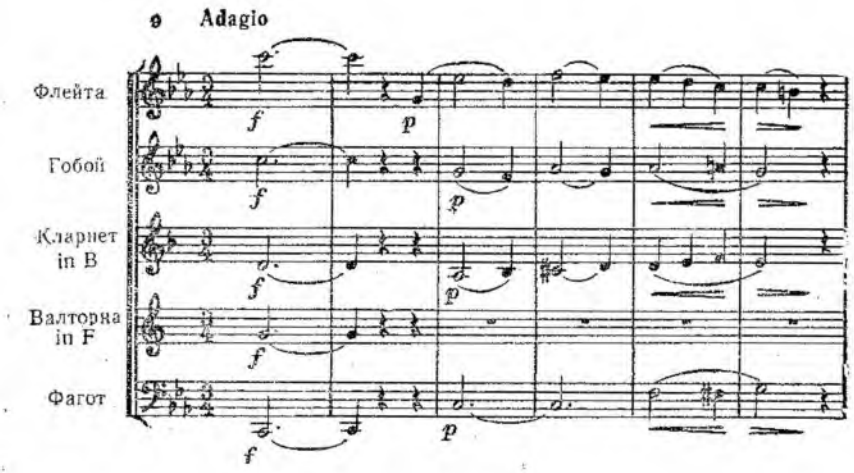
Основной причиной того, что многие ансамбли Алябьева долгое время оставались неизвестными, является то, что они не были изданы и хранились в рукописях.

Так, только в 1953 году был опубликован квинтет для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота до минор, относящийся, по-видимому, к раннему периоду творчества композитора. Авторская рукопись партитуры хранилась в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Это, по существу, черновые, зачастую разобщенные эскизы, с трудом поддающиеся расшифровке. В рукописи имеется только одна часть квинтета, прерывающаяся где-то в конце разработки[1].

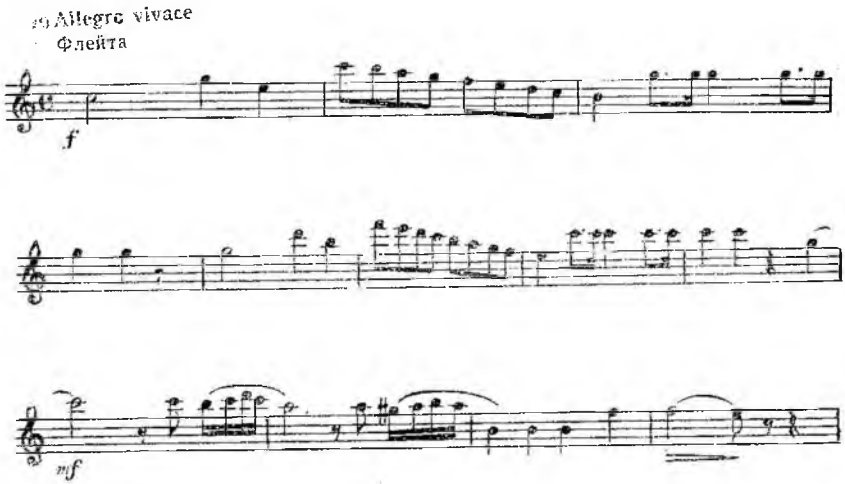
Квинтет, как и большинство камерных ансамблей композитора, написан в форме сонатного allegro. Вступление построено на спокойной, выразительной теме:

---

[1] Советский музыковед Б. Доброхотов детально проанализировал рукопись. Исходя из того, что в творческом наследии Алябьева имеется несколько одночастных симфонических и камерно-инструментальных сочинений, он счел возможным предположить одночастность квинтета и на основе материала вступления и экспозиции дописал репризу и заключение. Редактор внес также в партитуру дополнительные динамические и фразировочные указания.



Главная партия Allegro vivace близка моцартовским ярким, радостным мелодиям:



Тема проходит сначала в унисоне всех инструментов, а затем ее главный элемент звучит в мастерски сочиненном каноне. Побочная тема контрастна главной. Разработка не вносит иных настроений. Общий характер квинтета светлый и оптимистический.

Не менее свежо и интересно написан квартет для четырех флейт соль мажор. Неоконченная авторская рукопись найдена была в архиве библиотеки Московской консерватории и издана под редакцией Н. Платонова в 1950 году. Сочинение этого квартета предположительно можно отнести к концу 20-х — началу 30-х

годов прошлого века, то есть ко времени пребывания Алябьева в ссылке в Тобольске. Имеется набросок второй части квартета[1].

Квартет оригинален не только по составу инструментов, но и по содержанию. В нем, по выражению Б. Тризно, происходит как бы «собеседование» четырех флейт[2].

Еще два сочинения Алябьева, дошедшие до нас, представляют немалый интерес. Это недавно опубликованные две пьесы для трубы с фортепиано. Установлено, что пьесы написаны в разное время: первую можно отнести к 1828—1831 годам, вторую к сентябрю — октябрю 1846 года. Но, несмотря на различное время написания, по стилю и характеру музыки они могут быть вполне объединены в маленький цикл. Первая пьеса — своего рода лирический романс, в неторопливом движении; вторая — более стремительная, с элементами танцевальности. Но общее их настроение близко к бытовым романсам того времени. Произведения написаны для хроматической трубы, с которой Алябьев познакомился во время пребывания в Тобольске.

Сочинения Алябьева для духовых инструментов, которые даже в наше время не потеряли своей высокой художественной ценности, в какой-то степени стимулировали дальнейшее развитие русской исполнительской школы.

Исследуемый нами исторический период — от истоков духового инструментального искусства до формирования русской композиторской школы, становления отечественной оркестровой культуры — можно условно назвать подготовительным.

На развитие духового инструментального искусства наложили отпечаток важнейшие события, происходившие в XVIII и в первой половине XIX века. Огромное значение, как указывалось, имели культурные реформы Петра I. Появление и дальнейшее расширение сети театральных и оперных оркестров потребовало наличия квалифицированных музыкантов. Большинство из них были иностранцы, которые и привнесли в Россию первые плоды профессионализма. Еще долгое время они занимали ведущие места в отечественном духовом исполнительстве и педагогике.

Русское, национальное в оркестровом и духовом исполнительстве ярко проявилось в деятельности крепостных оркестров. В условиях подневольного труда крепостных музыкантов, в тесной связи с музыкальным фольклором были заложены основы духовой инструментальной культуры. Крепостные оркестры стали «кузницей» отечественных оркестровых музыкантов. Открылся ряд учебных заведений, в которых началось преподавание духовых инструментов. Своеобразнейшим проявлением национальной му-

---

[1] Редактор ограничился подготовкой к изданию и публикацией только первой части.

[2] Тризно Б. Флейта. М., 1964, с. 25.

зыкальной культуры, с ее крепостническим духом, явился как говорилось ранее, роговой оркестр.

Первые русские композиторы смело вводили в свои партитуры духовые инструменты. Появились и первые сочинения для камерных ансамблей с участием духовых инструментов.

Подготовительный период вплотную подводит к новому, более высокому этапу в истории отечественного искусства игры на духовых инструментах, который начинается с 60-х годов XIX века и знаменует собою подлинный расцвет национальной культуры.

РАЗДЕЛ II

РУССКОЕ ИСКУССТВО ИГРЫ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В 1860—1917 ГОДЫ

Глава 1. Духовые инструменты в творчестве русских композиторов-классиков

Начиная с 60-х годов XIX века до Великой Октябрьской социалистической революции в России произошли грандиозные общественные сдвиги. Ход экономического и социально-общественного развития привел к отмене крепостного права. Но эта реформа, проведенная сверху, носила половинчатый характер. После реформы Россия вступила на путь буржуазного развития. 60-е годы выдвинули новое поколение русской революционной интеллигенции. 80-е и начало 90-х годов были ознаменованы переходом разночинного, или буржуазно-демократического, этапа освободительного движения к пролетарскому.

На рубеже XX века российский капитализм вступает в империалистическую стадию. Россия становится центром мирового революционного движения. Его возглавляет рабочий класс, вооруженный марксистско-ленинской теорией. Первая русская революция 1905—1907 годов явилась, по выражению В. И. Ленина, «генеральной репетицией» Великой Октябрьской социалистической революции.

Обострение политической борьбы нашло отражение во всех областях художественной культуры. Значение рассматриваемого периода в развитии русской музыки и музыкального исполнительства очень велико. За это время русская композиторская школа в лице Чайковского и представителей «могучей кучки» поднялась на невиданную высоту и вышла на мировую арену. Исполнительство, в частности на духовых инструментах, сделало огромный скачок вперед. Демократизация музыкальной жизни в стране, открытие первых консерваторий, совершенствование инструментов и, наконец, творчество композиторов-классиков определили дальнейшее развитие отечественной исполнительской школы.

Наряду с огромным вкладом в национальное композиторское творчество, русские музыканты сыграли значительную роль в развитии духового исполнительского искусства. Каждый из них много экспериментировал, исследовал, изучал и смело вводил духовые инструменты в свои сочинения.

Известно, что Бородин был хорошо знаком с духовыми инструментами, так как сам играл на флейте, гобое и валторне. На последней он, по мнению Римского-Корсакова, добился значительных успехов — «играл довольно бойко». На медных инструментах Бородину легко удавались высокие ноты. Для того чтобы лучше познакомиться с духовыми инструментами, Римский-Корсаков приобрел тромбон, кларнет, флейту и т. д. Живя на даче в Парголове, он со своими друзьями принялся изучать аппликатуру инструментов и играть на них. У Римского-Корсакова, по его словам, «не было способности в губах», и ему не давались на медных верхние ноты; на деревянных ему не хватало терпения для занятий техникой.

Изучая медные духовые инструменты, Римский-Корсаков столкнулся со множеством систем труб и валторн. Инструменты переходного периода имели 3, 4, 5 вентилей-пистонов. Но в то же время композитор высказывает высокое мнение о новых конструкциях медных духовых инструментов. В «Летописи моей музыкальной жизни» он пишет: «Изучая совместно со мной многое по части духовых и в особенности медных инструментов, Бородин увлекался так же, как и я, беглостью, свободой обращения со звуками и полнотою гаммы хроматических медных инструментов. Оказывалось, что эти инструменты вовсе не представляли собой тех неподвижных орудий, какими мы представляли их до той поры и какими они представлялись многим композиторам. Партитуры военных оркестров и всякие виртуозные соло убеждали нас в этом»[1].

Римский-Корсаков указывает на то, что в 1885 году духовыми инструментами интересовался совсем еще молодой композитор Глазунов. У него были кларнет, валторна, тромбон и «еще что-то». На валторне он брал уроки у первого валторниста оперы Г. Франке. На других учился играть самоучкой. Римский-Корсаков с ним играл на кларнете.

Неплохо играл на флейте Чайковский. Один из его соучеников по Петербургской консерватории, И. Турчанинов отмечает, что успехи молодого композитора были довольно значительны, и через год или полтора он мог уже с честью занять место первого флейтиста в ученическом оркестре. Очевидно, кроме природных способностей Чайковского, его быстрым успехам способствовали занятия и дружеское сближение с одним из «симпатичнейших» профессоров консерватории — флейтистом Ц. Чиарди, которому он иногда аккомпанировал на фортепиано в концертах. В ученическом оркестре играли многие впоследствии известные музыканты. Среди них пианист В. Толстов, игравший на кларнете, музы-

---

[1] Римский-Корсаков Н. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1. М., 1955, с. 108.

ковед Г. Ларош — на литаврах, органист Л. Гомилиус — на виолончели и другие[1].

Ларош в своих воспоминаниях писал, что Чайковский одно время «довольно сносно играл на флейте». «Я помню ученический вечер в присутствии Клары Шуман, на котором Петр Ильич вместе с другими тремя учениками (в том числе известным впоследствии солистом Пуни) играл квартет Кулау для четырех флейт»[2]. Несомненно, основательное изучение игры на флейте помогло Чайковскому в его композиторской деятельности. Во многих партитурах композитора встречаются великолепные образцы музыки, в которых ярко выявлено глубокое знание этого инструмента.

Внимание к духовым инструментам композиторов-классиков не могло не сказаться на их симфоническом и оперном творчестве. Их партитуры засверкали новыми тембрами и оркестровыми красками.

Рассматривая возрастающую роль выразительных и виртуозных возможностей духовых инструментов в оркестре русских классиков, мы ограничимся анализом творчества трех композиторов, оркестровые стили которых очень различны: Чайковского, Римского-Корсакова и Скрябина. Конечно, в прогрессе духовых инструментов участвовали все ведущие представители русской школы: Балакирев, Бородин, Мусоргский, Глазунов, Рахманинов и другие. Их творчество, совместно с наследием названных выше композиторов, определило дальнейшее развитие духового исполнительского искусства.

Творчество П. И. Чайковского (1840—1893) явилось важным этапом в расширении и обогащении выразительных возможностей духовых инструментов.

Композитор шел по пути развития принципов оркестровки, заложенных Глинкой. Он не признавал смешанных, обобщенных тембров. Его больше увлекало ясное и отчетливое звучание духовых инструментов. Он доводит до совершенства принцип Глинки — индивидуализацию каждого голоса оркестра, чистоту его тембра. Партитуры Чайковского содержат многочисленные сольные эпизоды деревянных и медных духовых инструментов. Таковы, например, рассказ Франчески из фантазии для оркестра «Франческа да Римини» в партии кларнета, соло валторны из второй части пятой симфонии или соло гобоя из второй части четвертой симфонии, раскрывающие новую способность духовых инструментов — к выразительному пению, необыкновенной поэтичности и одухотворенности высказывания, к широкому мелодическому дыханию:

---

[1] Б. Тризно в своей книге «Флейта» отмечал, что ему приходилось играть флейтовое трио, в нотах которого было помечено, что партию второй флейты в свое время исполнял Чайковский.

[2] Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1962, с. 32.

11 **Andante cantabile, non troppo**

Кларнет in A

Solo

p cantabile *più f*

dim. *p* *pp*

12 **Andante cantabile, con alcuna licenza**

Валторна in F

dolce con molto espress.

sostenuto

mf *p*

rit.

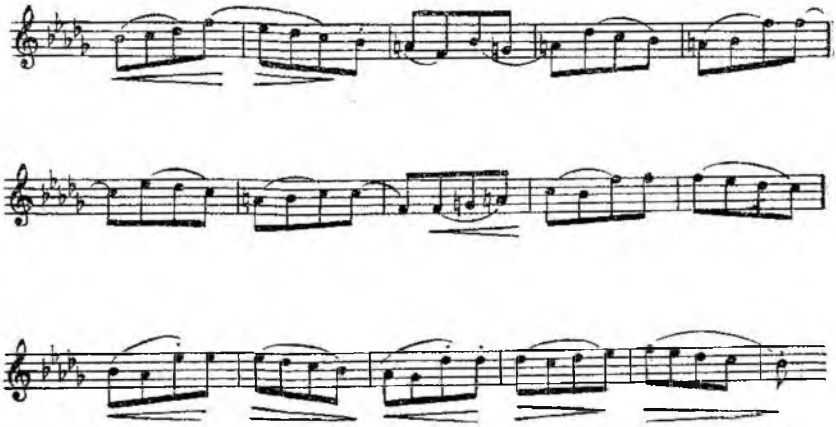
mf *p*

p

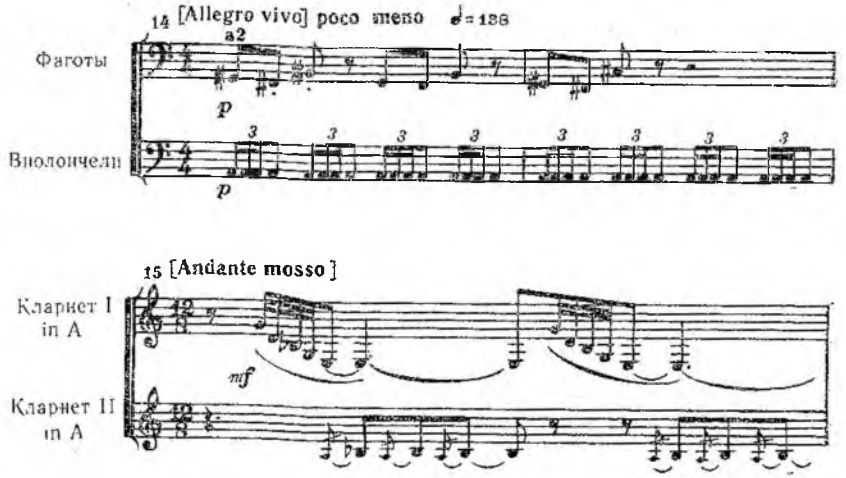
13 Andantino in modo di canzona

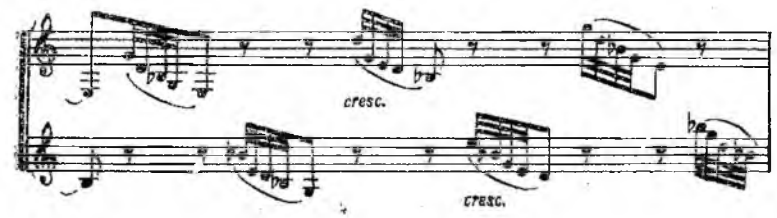
Гобой

p semplice ma grazioso



Однако в использовании духовых инструментов Чайковский идет дальше. В более поздних сочинениях он значительно драматизирует звучание духовых, вкладывая в их сольные эпизоды, в их тембры сложное, полное внутреннего напряжения содержание. Ярким примером может служить опера «Пиковая дама», ее вторая картина: в момент появления графини в комнате Лизы два фагота в нижнем регистре сухо произносят отрывистый лейтмотив старухи. Он не умолкает на протяжении всей сцены, создавая атмосферу зловещей настороженности. В сцене смерти графини (четвертая картина), для выражения ужаса, используются кларнеты, исполняющие зловещие «булькающие» пассажи. Страшно и урожающие звучит pianissimo засурдиненных труб в сцене гибели Германа в седьмой картине:

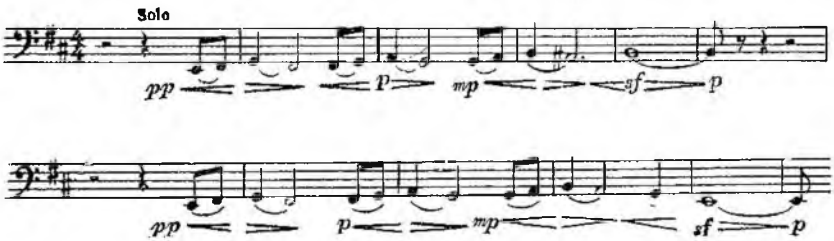




16 [Andante non troppo]
Трубы in A

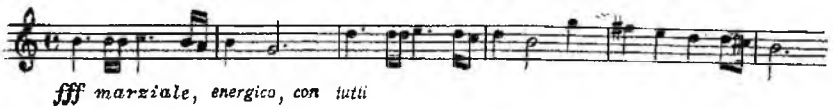
По своей драматической насыщенности «Пиковая дама» перекликается с последней, шестой симфонией Чайковского. Уже соло фагота в начале первой части — суровая сосредоточенная тема, зерно всего произведения — в нижнем регистре создает потрясающий эффект:

17 Adagio. ♩ = 54
Фагот



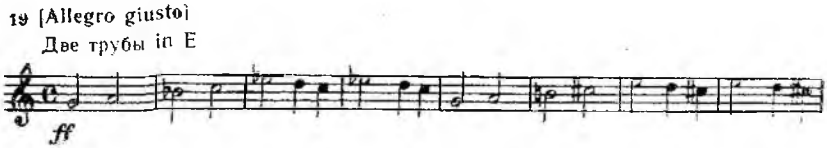
Огромное напряжение и драматизм придают музыке Чайковского медные духовые инструменты. Особенно ответственна роль труб, например, в его последних трех симфониях. Тревожный и зловещий оттенок приобретают они в «теме фатума», начинающей четвертую симфонию. С мрачным и суровым образом лейттемы связана их партия в пятой симфонии. Неизгладимое впечатление оставляет звучание труб с преображенной лейттемой в апофеозе этого сочинения:

18 Moderato assai e molto maestoso
Две трубы in A в унисон



Лаконичные и победные реплики труб вплетаются в вихревое движение скерцо-марша из шестой симфонии, подчеркивая и усиливая трагизм финала.

В симфонических произведениях, операх и балетах Чайковского трубы появляются там, где напряжение музыкального развития достигает кульминации, как например, в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта»: в момент наивысшего напряжения над драматически насыщенным оркестром гордо звучит унисон труб.



Большую праздничность придают звучанию оркестра трубы в финале Adagio из первого акта «Спящей красавицы».

Наряду с индивидуализацией тембров и драматизацией партий духовых, в творчестве Чайковского утвердился важный принцип — ведущая роль мелодической линии в трактовке инструментов оркестра. Все без исключения инструменты исполняют широкие мелодические фразы. У Чайковского нет деления на первостепенные и второстепенные духовые инструменты. Все инструменты для него важны, значительны, все — солисты. Он не жалеет о благозвучных натуральных валторнах и трубах и с успехом пользуется новыми вентильными хроматическими инструментами.

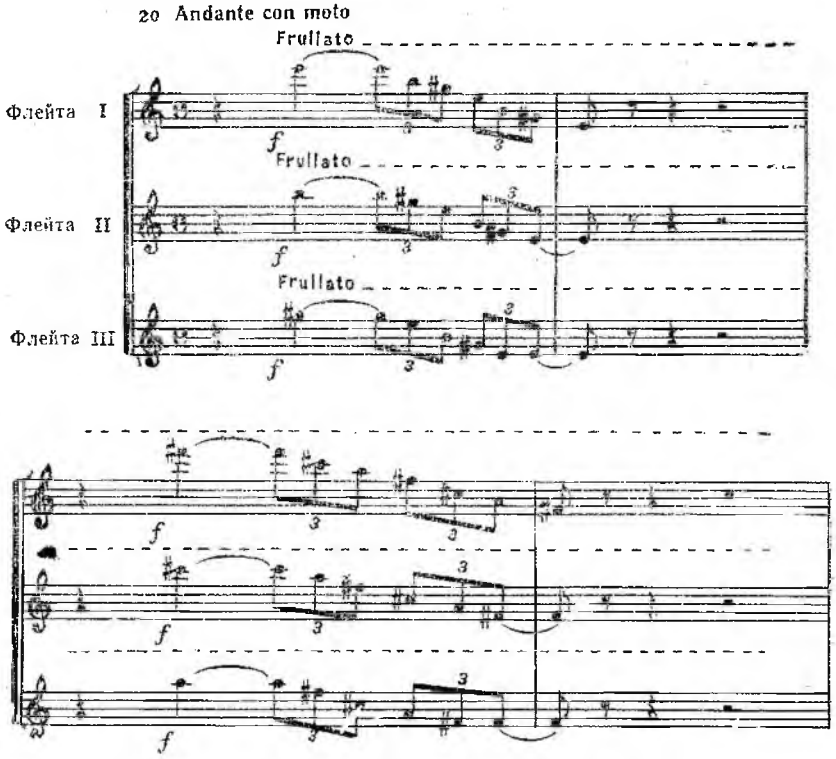
Чайковский стремится разграничить функции оркестровых групп. Чаще всего он четко дифференцирует роль каждой из них в определенной ситуации. Отдельным оркестровым группам поручается то мелодический голос, то фигурация, то гармония. Нередко композитор противопоставляет друг другу тембры не отдельных инструментов, а целых оркестровых групп. Так, например, в третьей части четвертой симфонии, с первого до последнего такта, группы струнных, деревянных и медных инструментов соревнуются в красочности индивидуального колорита.

Оркестровке Чайковского не чужды элементы изобразительности и стилизации. Роль духовых здесь, как всегда, огромна. Таковы танец пастушков из балета «Щелкунчик» с тремя солирующими флейтами, подражание пастушеской свирели в пасторали из оперы «Пиковая дама», исполняемое двумя флейтами. В «Спящей красавице» музыка, характеризующая фею Карабос, почти юмористическая, подвижная, звучит в тембрах духовых. Главным здесь является кларнет. Темы в его проведении теряют свое добродушие и становятся злыми.

Драматизация оркестровых партий духовых инструментов позволила Чайковскому создавать огромные нарастания оркестровой звучности. Но в отличие от Вагнера, он никогда не увеличивал

количественный состав медных духовых, а обычно пользовался большим классическим составом оркестра с применением малой флейты-пикколо, английского рожка, бас-кларнета, контрафагота. Наряду с двумя трубами он часто употреблял два корнета. Три тромбона подкреплялись тубой.

Чайковский всегда стремился вводить в свои партитуры как различные новые, так и уже бытовавшие в практике исполнительские приемы игры на духовых инструментах. Выпускник Московской консерватории, флейтист, а затем профессор Киевской консерватории А. В. Химиченко (1856—1942) в воспоминаниях рассказывает о своих встречах с композитором. Во время одного из приездов в Киев Чайковский высказал сожаление о том, что многое забыл в игре на флейте, и попросил показать ему какие-либо новые исполнительские приемы. Химиченко сыграл ему вариации из «Карнавала» Ц. Чиарди, где использовался прием frullato. Чайковскому понравилось это выразительное средство, и он использовал его в новом балете «Щелкунчик». Как известно, frullato на флейте имеется в одиннадцатой картине из второго действия балета [1].



[1] См.: Воспоминания о П. И. Чайковском, с. 162—163.

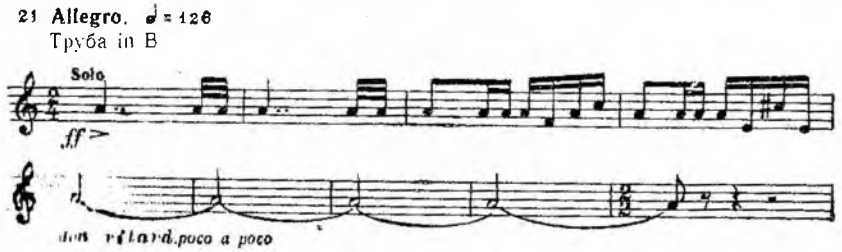
Знакомясь с партитурами симфонических, оперных и балетных произведений Чайковского, мы находим многие авторские обозначения и указания, которые в какой-то степени характеризуют его отношение к исполнению оркестровых партий. Характерны, например, требования, которые композитор предъявляет к динамике. Во многих произведениях он требует от духовых инструментов при исполнении два, три и даже четыре forte, и наоборот, иногда доходит до шести piano. Это не является случайным. Чайковский стремился к максимальной выразительности своего оркестра и требовал огромной ответственности музыкантов к исполнению оркестровых партий.

Драматическая насыщенность и эмоциональная приподнятость, лиричность и широкое дыхание многих сольных эпизодов и tutti с участием духовых инструментов в произведениях Чайковского во многом определили манеру игры русских исполнителей-духовиков и сыграли важную роль в становлении отечественной школы.

Оркестровка Н. А. Римского-Корсакова (1844—1908), по существу, новое большое завоевание русской музыки XIX века. Его открытия в области инструментовки, изобретение новых приемов, расширение выразительных возможностей духовых инструментов, поиски новых сочетаний и контрастных сопоставлений — все это нашло свое место в творчестве композитора. Оркестр Римского-Корсакова отличается нарядностью, колоритностью, подлинной концертностью.

Духовые инструменты в партитурах композитора, прежде всего, ярко индивидуальны. В каждой партии отражена специфика звучания, динамики, техники, присущая именно этому духовому инструменту. И эта индивидуальность проявляется в мелодических построениях тем, реплик, исполняющихся деревянными или медными духовыми, в подборе тембров в гармоническом сочетании инструментов, в мощных оркестровых tutti.

Почти в каждом оркестровом сочинении Римского-Корсакова имеется, например, соло трубы, выявляющее индивидуальные особенности инструмента. Широкой известностью пользуется сигнал в симфонической картине «Три чуда» из оперы «Сказка о царе Салтане», знаменитый «крик петушка», открывающий оперу «Золотой петушок», призывные возгласы труб в опере-былине «Садко», когда Царь морской приглашает всех на «почестен пир», торжественные фанфары из четвертой части «Испанского каприччио»:



22 **Allegro** ♩ = 120

Две трубы in C

con sord.

ff

dim. assai morendo

23 [Allegro non troppo]

Альтовая труба in F

ff

(за сценой)

dim.

con sord.

Труба in B

f

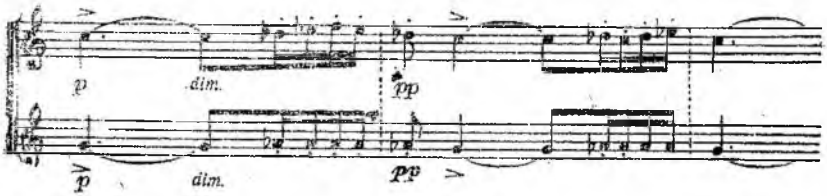
(за сценой)

24 **Allegretto.** ♩. = 69 Quasi cadenza f

Трубы in B

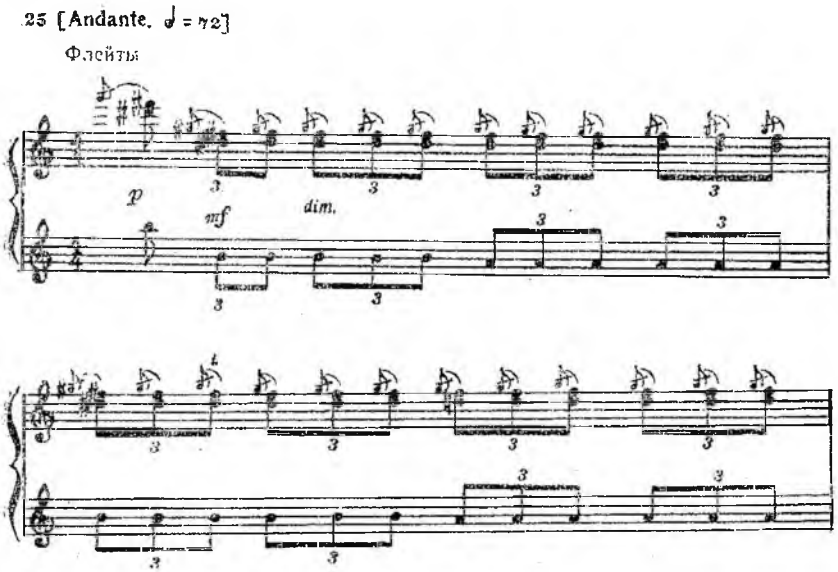
ff

ff



Красочные сольные эпизоды духовых инструментов пронизывают каждое симфоническое и оперное произведение композитора. Прекрасные соло флейты имеются в операх «Золотой петушок» и «Сказка о царе Салтане», в «Испанском каприччио» и «Шехеразаде». Примечательно соло фагота во второй части «Шехеразады». Спокойная, размеренная мелодия, излагаемая фаготом, повествует о далеком сказочном мире. В этой же части фаготу, в чередовании с кларнетом, поручены три виртуозные каденции. Наконец, здесь же имеется великолепная перекличка тромбонов и труб. На бурлящем и жестком тремоло струнных медные духовые инструменты звучат необыкновенно ярко и красочно.

Духовые инструменты непременно участвуют в обрисовке живописных образов и сцен, выполняя звукоизобразительную функцию. Так, в опере «Садко» флейты рисуют сказочную картину плывущих по озеру белых лебедей и серых утиц:



Флейта-пикколо изображает сказочную белку в опере «Сказка о царе Салтане». Говоря о самых низких по тесситуре инструментах, можно сослаться, например, на «Песню Варяжского гостя»

из оперы «Садко». Мрачные, напряженные аккорды тромбонов и тубы ассоциируются со скалистыми берегами северных морей, с суровой природой:

26 [Andante non troppo ♩ = 84]
Три тромбона и туба

Варяжский гость

mf О ска лы грозны е дро

Тромбоны 3
Туба

mf

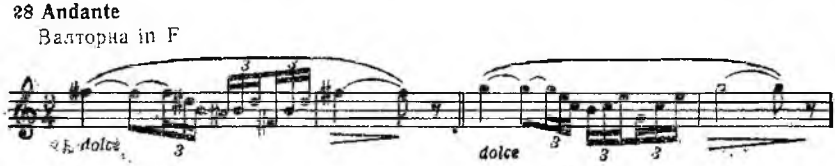
бят ся с ре вом волны И с бе лой пе ной, кру тясь, бе гут на зад

Ярким образцом великолепного выявления живописных качеств духовых инструментов могут служить партии труб в симфонической картине «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Гармонические фигурации в соединении с звенящим стаккато труб, прорезающим оркестр, передают шум ожесточенной схватки, звон оружия сражающихся воинов:

27 [Allegro. ♩ = 138]
Две трубы в унисон in B

f marcato

Духовые инструменты используются Римским-Корсаковым в оркестре как важнейший фактор музыкальной драматургии, как средство характеристики действующих лиц (в опере), средство раскрытия драматической ситуации. И здесь красочные соло, виртуозные каденции, распевные темы сочетаются с соответствующим мелодическим рисунком и фигурационным узором, свойственным только тому или иному инструменту. Таков, например, образ Царевны-Лебедь в «Сказке о царе Салтане». Арпеджированность и мелодический простор темы у валторн очень характерны для данного инструмента и во многом перекликаются с традиционными мелодическими построениями старой натуральной валторны:



Кристально чистый, холодный образ Снегурочки в одноименной опере нарисован композитором с помощью светлого, сказочного звучания флейты.

Детально изучив конструкции духовых инструментов, познакомившись с некоторыми приемами игры на них, Римский-Корсаков смело использовал их виртуозные и звуковые качества. Пожалуй, все партии духовых инструментов, написанные композитором, требуют от музыканта владения полным арсеналом исполнительских средств. На равных правах, к примеру, соревнуются в первой и третьей частях «Испанского каприччио» скрипка, обладающая почти неограниченными техническими возможностями, и кларнет.

То же самое относится и к партиям труб в симфонической поэме «Шехеразада». Чередование затейливых ритмов, воинственные сигналы с нисходящими хроматическими последовательностями, широкая и энергичная тема грозного султана Шахриара, изложенная в трудном верхнем регистре, требуют от трубача легкости и гибкости во владении инструментом. Здесь исполнители должны уметь применить прием двойного и тройного стаккато. Не менее ответственны и сложны партии флейты, гобоя, фагота, валторны, тромбона и тубы. Все они вносят свой вклад в совершенствование исполнительского мастерства духовиков.

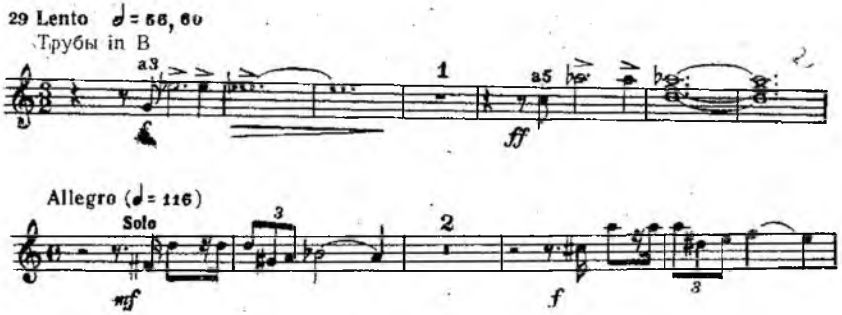
Важнейшие традиции в трактовке духовых инструментов симфонического оркестра, сложившиеся в XIX веке, находят дальнейшее развитие в XX веке. Принципы инструментовки Римского-

Корсакова в основных чертах продолжает А. Н. Скрябин (1872—1915). Эволюция его симфонического стиля требовала и развития оркестровых средств. Оркестр Скрябина отличается пышностью, блеском и яркой насыщенностью тембровых красок. Начиная с третьей симфонии происходит значительное увеличение состава оркестра. Композитор вводит в свои партитуры по четыре вида деревянных духовых инструментов; группа медных включает восемь валторн, пять труб, три тромбона и тубу. Кроме того, огромная группа ударных подкрепляется в «Поэме экстаза» и в «Прометее» колоколами и колокольчиками. К оркестру подключаются орган и челеста. Такое увеличение количества инструментов вызвано тяготением Скрябина к мощи, массивности звучания.

В то же время в оркестре Скрябина отчетливо проступает тенденция к выделению тембров отдельных духовых инструментов и приданию им образно-выразительного значения. Звучащие после огромных динамических нарастаний солирующие инструменты приобретают необыкновенно свежий, утонченный и хрупкий колорит. Таковы, например, темы, излагаемые деревянными духовыми, в «Поэме экстаза»: тема томления и тема полета (флейта); тема мечты (кларнет) и т. д.

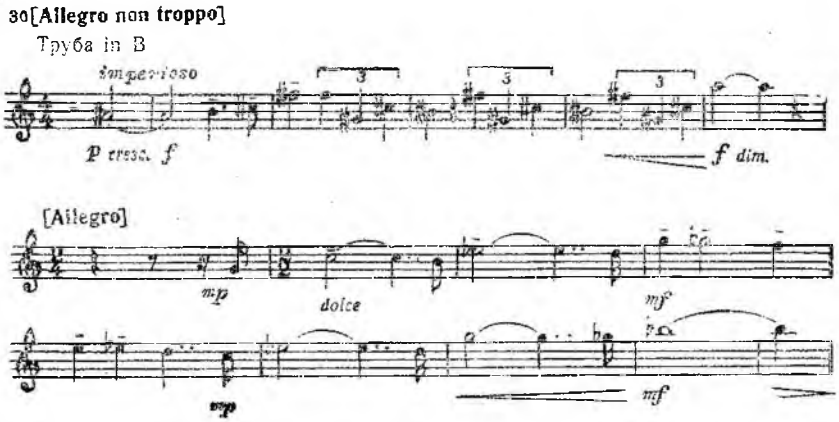
В своем творчестве Скрябин еще шире раскрыл богатейшие исполнительские возможности духовых инструментов. И больше всего это можно отнести к любимому его инструменту — трубе.

Как героический инструмент, способный потрясать слушателя эмоциональной насыщенностью, выступает труба в произведениях Скрябина. Она — в центре симфонического развития. Именно ей поручается главный и решающий материал. Дерзко и надменно звучит труба в теме вступления «Божественной поэмы» — третьей симфонии. Ее короткий, энергично взлетающий фанфарный мотив, являясь неотъемлемой частью волевого и мужественного образа, проходит через все части симфонии. И каждый раз труба с ее сверкающей звучностью, подобно молнии, озаряющей тьму, «прорезает» оркестр:



Интересные оркестровые соло труб встречаются в «Поэме экстаза». Здесь полностью раскрываются богатейшие выразительные

и динамические возможности инструмента. Солирующим трубам поручены две могучие темы — «воли» и «самоутверждения»:



Партия первой трубы в «Поэме экстаза» представляет огромную трудность для исполнителя. И неслучайно в концертных программах всегда упоминается имя солиста-трубача, а дирижеры считают своим долгом представить публике исполнителя, успешно сыгравшего свою партию.

Не углубляясь более в принципы оркестровки русских классиков, остановимся на отдельных камерно-инструментальных и сольно-концертных произведениях с участием духовых инструментов. Ибо они в какой-то степени также помогут составить впечатление об уровне духового исполнительства в России и об отношении к духовым инструментам ведущих композиторов второй половины XIX и начала XX века.

Одним из первых после Глинки к ансамблю духовых инструментов обратился А. Г. Рубинштейн (1829—1894). Самое раннее из его камерных сочинений — октет для фортепиано, скрипки, альта, виолончели, контрабаса, флейты, кларнета и валторны ре минор, соч. 9. Это произведение явилось переинструментовкой, сделанной в 1854 году, четырехчастного фортепианного концерта, сочиненного в 1849 году. Основные образы октета — героика, переплетающаяся с песенно-лирическим началом. Сочинение было издано в 1856 году.

Рубинштейну принадлежит еще и квинтет для фортепиано и духовых инструментов фа мажор, соч. 55, написанный в 1855 году и изданный в 1860 году. Он отличается монументальностью формы и ярко выраженным оркестрово-тембральным мышлением.

К сожалению, оба сочинения в настоящее время очень редко исполняются на концертной эстраде.

Примерно в те же годы М. А. Балакирев (1836—1910) написал свое единственное ансамблевое сочинение — октет для фортепиано, флейты, гобоя, валторны, скрипки, альта, виолончели и контрабаса до минор, соч. 3. Из письма Балакирева к Н. Финдейзену видно, что октет слушал Глинка и дал ему высокую оценку. «Глинка был ко мне приветлив,— вспоминает Балакирев,— и я к нему приходил преимущественно по утрам, показывая ему тогдашние свои сочинения, в числе коих было и Allegro из Октета... Глинка благосклонно к ним относился, давал мне полезные советы...»[1] Полностью закончена в партитуре была только первая часть — Allegro molto, которая была исполнена в концерте 22 марта 1856 года. Имеются ее автограф и отдельные партии в Государственной публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Сохранились также эскизы разработки первой части, не вошедшие в законченное сочинение, и начало скерцо.

В ранний период творчества пробовал писать ансамбли для духовых инструментов А. П. Бородин (1833—1887). К юношеским годам относится соната для флейты и фортепиано, не дошедшая до нас. О ней композитор упоминал в письме к графине Л. Мерси-Аржанто от 6 ноября 1884 года.

Несколько сочинений специально для духовых инструментов написал Римский-Корсаков. К лучшим из них следует отнести квинтет для фортепиано, флейты, кларнета, валторны и фагота си-бемоль мажор.

В 1876 году Русское музыкальное общество объявило конкурс на лучшее камерное сочинение. Наряду со струнным секстетом ля мажор Римский-Корсаков написал к конкурсу этот квинтет. Однако сочинение осталось незамеченным. Композитор объяснил это недостаточно качественным исполнением. «Провал его на конкурсе был во всяком случае незаслуженным, — писал Римский-Корсаков, — ибо когда впоследствии он был исполнен в собрании С.-Петербургского общества камерной музыки Э. Ю. Гольдштейном, то слушателям понравился весьма значительно»[2].

Квинтет и в самом деле представляет собой образец великолепного использования духовых инструментов, владения оркестровым мастерством, тонкого ощущения разнообразия и единства тембров, так соответствующего красочному и живописному стилю письма композитора.

Произведение относится к раннему периоду творчества Римского-Корсакова, когда он настойчиво работал над овладением композиторским мастерством, над изучением инструментов симфонического оркестра. «Это сочинение, не выражая все-таки моей настоящей индивидуальности, — писал впоследствии автор, — во всяком случае свободнее и привлекательнее секстета»[3].

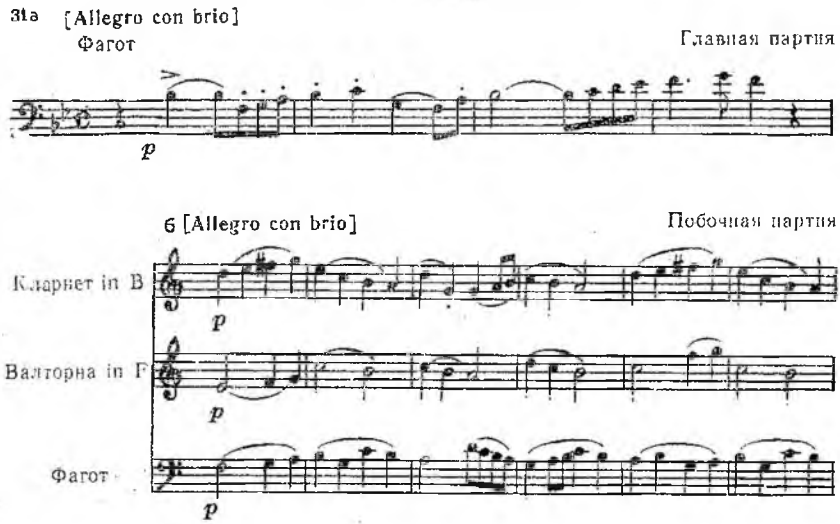
---

[1] М. Балакирев. Летопись жизни и творчества. Л., 1967, с. 26.

[2] Римский-Корсаков Н. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 106.

[3] Там же, с. 98

Форма сонатного цикла традиционна. Первая часть, Allegro con brio, по мнению самого композитора, «вышла в бетховенско-классическом роде». Короткий мужественный мотив образует и «цементирует» главную партию, которой противопоставляется напевная, полифонически насыщенная побочная:



В разработке господствует музыкальный образ главной партии. Побочная в репризе приобретает светлый, торжественный характер. Кода радостная, жизнеутверждающая.

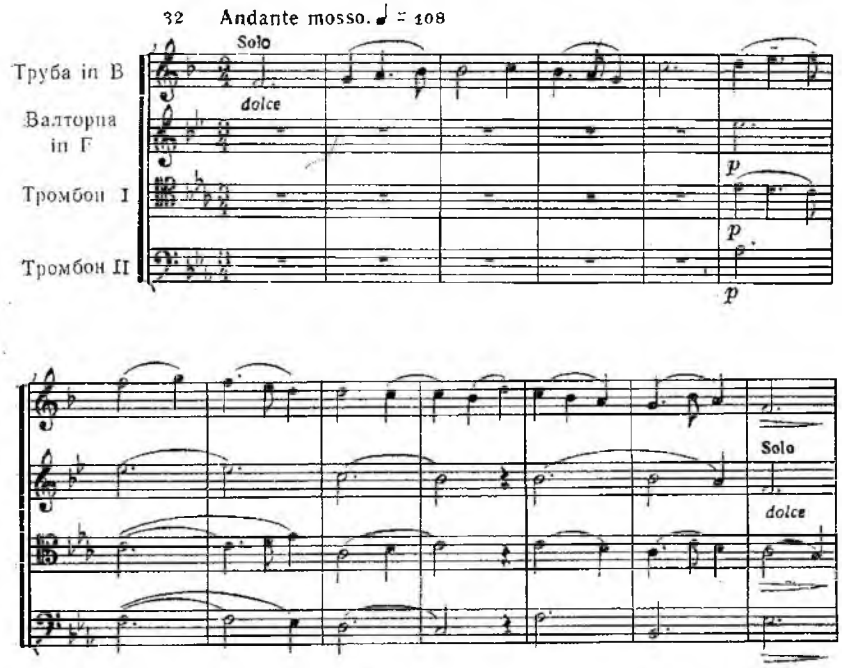
Andante выдержано в лирических тонах. Сосредоточенная мелодия валторны постепенно дополняется и развивается всеми инструментами ансамбля. Средний раздел — фугато духовых, поддерживаемое свободным голосом, проходящим у фортепиано.

Финал квинтета, Allegretto, — в форме рондо — начинается задорными октавными скачками солирующего фагота, на фоне которых звучит затем веселая танцевальная тема рефрена. Один из интереснейших эпизодов финала — виртуозные каденции валторны, флейты и кларнета, прерываемые вступительными октавами фагота; но только после речитатива фортепиано характерные скачки фагота приводят, наконец, вновь к главной теме финала.

Великолепное знание инструментов позволило Римскому-Корсакову создать один из лучших ансамблей для духовых инструментов. Популярность его велика и в наше время — квинтет периодически исполняется в открытых концертах.

Наиболее плодотворно проявил себя в духовой инструментальной музыке А. К. Глазунов (1865—1936). Ему принадлежит ряд камерных ансамблей с участием духовых инструментов. Среди них

выделяется Анданте для трубы, валторны и двух тромбонов, музыка которого выдержана в лирических тонах и наполнена мягкой подголосочной полифонией:



Из музыки Глазунова для ансамблей духовых следует назвать пьесу «Грезы о Востоке» для кларнета со струнным квартетом и десять маленьких дуэтов для различных духовых инструментов.

Среди камерных сочинений для духовых инструментов интерес представляют также пять маленьких дуэтов для флейты и скрипки с фортепиано Ц. Кюи, соната для кларнета и фортепиано А. Гречанинова, Анданте для двух флейт, двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов и двух валторн С. Танеева и некоторые другие сочинения.

В ряду сольных концертных произведений для духовых инструментов русских композиторов заметно выделяются три сочинения Римского-Корсакова. Они относятся к 1877—1878 годам и связаны с деятельностью композитора в качестве инспектора военно-морских хоров Морского ведомства (1873—1884). Его руководство оркестрами флота оставило заметный след в истории отечественной военной музыки. С ним связаны разработка новых составов оркестров, обучение музыкантов и подготовка русских военных капельмейстеров, а также принципиальная борьба за художественно-полноценный репертуар военных оркестров.

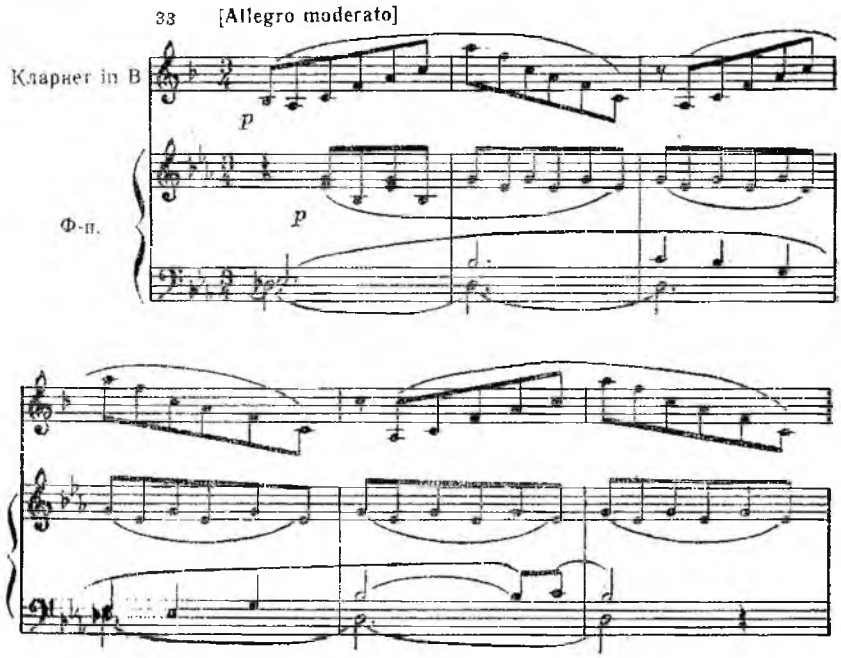
Немаловажное значение имеет концертная деятельность духовых оркестров, которыми руководил Римский-Корсаков. Так, им были организованы регулярные концерты объединенных (сводных) военных оркестров в Кронштадте. Для этих выступлений и были написаны концерт для кларнета, концерт для тромбона и вариации для гобоя в сопровождении духового оркестра.

Концерт для кларнета ми-бемоль мажор сочинялся в 1876—1877 годы. Он был исполнен в одном из кронштадтских концертов. По мнению самого Римского-Корсакова, пьеса не прозвучала так, как это требовалось; «мне не понравилось ее тяжелое сопровождение при пробе на репетиции», — отмечал автор[1].

В концерте композитор подчеркивает мягкость и прозрачность звучания кларнета, его необыкновенную способность к виртуозной арпеджированной технике.

Произведение, хотя и делится на три части (1. Allegro moderato. 2. Adagio, Andante. 3. Allegro moderato), по существу одночастно. Это не концерт с его развернутой циклической формой. По замыслу самого автора, это Concertstück.

Все произведение построено на двух темах. Основной светлый вальсообразный мотив звучит в оркестре уже во вступлении, его сопровождают виртуозные реплики солиста. Это главный образ первой и третьей частей концерта:



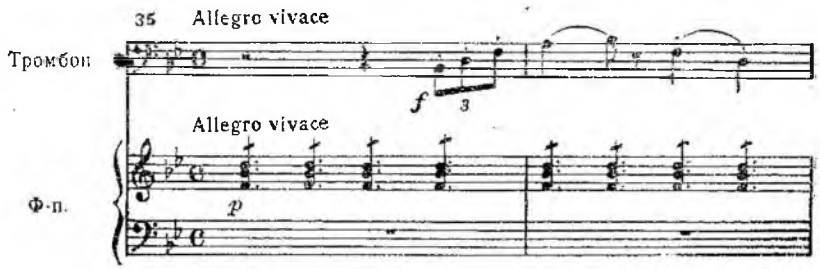
[1] Римский-Корсаков Н. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 105.

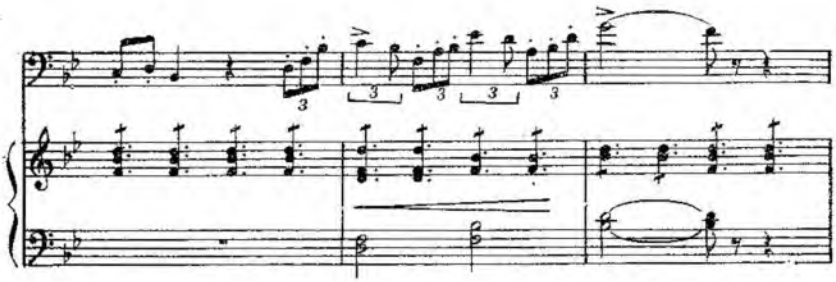
На развитии второй темы строится средняя часть — широкое, распевное Andante. Оно обрамляется виртуозными каденциями, в которых солист получает возможность показать свое исполнительское мастерство:

34 [Andante]
Кларнет in B

Сочиненные в те же годы концерт для тромбона и вариации для гобоя были исполнены в кронштадтских концертах объединенными хорами Морского ведомства 16 марта 1878 года. Солистами выступали тромбонист рядовой Леонов и гобоист унтер-офицер Ранишевский.

Концерт для тромбона с духовым оркестром си-бемоль мажор написан в трехчастной форме. Первую часть, Allegro vivace, начинают и завершают торжественные, праздничные фанфары, звучащие на четком, ритмически упругом фоне оркестра:





Напевный средний эпизод несколько смягчает общий приподнятый характер музыки.

Элегическое Andante cantabile подчеркивает возможность богатого bel canto тромбона.

Праздничное шествие и радостные призывные сигналы — основа для музыкального развития в финале. Концерт завершается большой каденцией солиста, переходящей в лирическую коду.

Вариации для гобоя с духовым оркестром соль минор сочинены Римским-Корсаковым на тему романса Глинки «Что, красотка молодая». Ясный и звонкий тембр гобоя во многом напоминает звучание пастушеского рожка. Видимо, именно поэтому композитор стремился положить в основу сочинения для гобоя тему, близкую по своему характеру к русской народной песне.

Произведение состоит из небольшого вступления, темы, двенадцати характерных вариаций, финала, построенного на новой, веселой танцевальной теме, и развернутой каденции солиста.

Все три сочинения отличаются лаконичностью формы, русским народным колоритом, простотой и выразительностью музыкальных образов.

Несмотря на явно экспериментаторский характер этих произведений для солирующих духовых, их художественное значение велико. Концерты и вариации постоянно звучат в классах музыкальных училищ и консерваторий, в открытых концертах и по радио. На 14-м Международном конкурсе музыкантов-исполнителей в Женеве (1958) концерт для тромбона Римского-Корсакова входил в обязательную программу состязания.

Интересные концертные сочинения для духовых инструментов имеются в творчестве Глазунова. Это «Идиллия» для валторны и струнного квартета и серенада № 2 для валторны, двух скрипок, альта, виолончели и контрабаса. Оба произведения автор впоследствии переинструментовал для валторны и малого состава симфонического оркестра. «Идиллия» была опубликована под опусом 14, а серенада под опусом 11 (в издании М. Беляева).

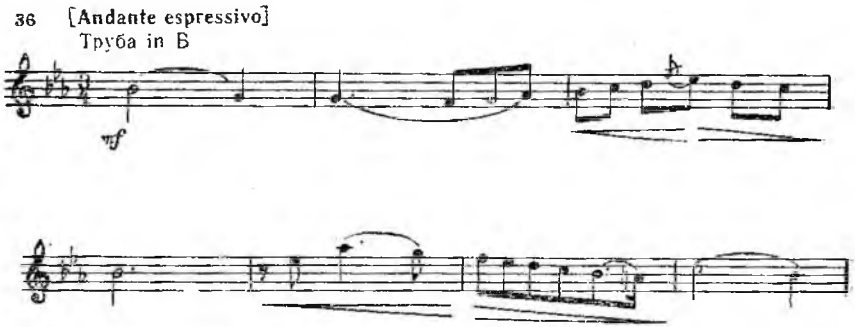
Первая пьеса посвящена Ц. Кюи. Время ее написания — весна 1884 года. Она носит лирико-созерцательный, пасторальный характер. Интонационно близка стилю Римского-Корсакова, под влиянием творчества которого находился молодой композитор.

Серенада № 2, согласно авторской пометке на рукописи, была окончена 16 августа 1884 года в Левашево. Произведение появилось сразу же после возвращения из поездки по Испании и навеяно, несомненно, впечатлениями о стране, знакомством с испанской народной музыкой. Серенада по характеру музыки напоминает новеллетты, в которых танцевальные элементы чередуются с лирическими эпизодами.

Как упоминалось, в молодые годы Глазунов увлекался игрою на валторне и даже брал уроки у первого валторниста оперного оркестра Г. Франке. Подтверждая этот факт, Римский-Корсаков относит его к 1885 году. Судя по тому, что обе валторновые пьесы сочинены в 1884 году, можно прийти к выводу: первым исполнителем их был автор. Сам он в письме к М. П. Беляеву писал: «...я сочинил (не вполне готово) пьеску для валторны с аккомпанементом квартета. И вот я ее у Вас осенью сыграю вместе с Вами...» [1].

Любовь к валторне Глазунов сохранил на долгие годы. Пример тому — знаменитая и популярнейшая и в наши дни концертная пьеса для валторны и фортепиано «Мечты». Это, по существу, небольшая поэма, полная возвышенной, патетической лирики. Пьеса выдержана в лучших традициях русской классики.

Выразительное звучание трубы также привлекло Глазунова. Одну из лучших своих миниатюр — «Листок из альбома» — композитор написал в 1899 году для солирующей трубы с фортепиано. Главная тема отличается непосредственностью, простотой и «открытостью», большой искренностью эмоционального высказывания:



В среднем эпизоде с исключительно мягким и стремительным образом композитор подчеркивает особую легкость и «полетность» звучания трубы:

[1] Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма, т. 2. Л., 1960, с. 317.

37 **Più mosso. Scherzando**
Труба in B

Пьеса завоевала большую популярность среди трубачей и часто исполняется в концертах.

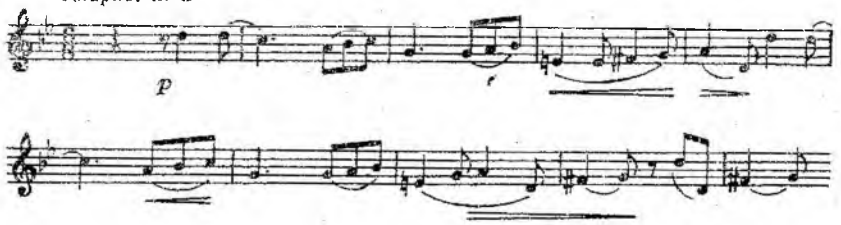
Интерес к духовым инструментам, к новым их усовершенствованиям, очевидно, предрешил создание в 1936 году Глазуновым концерта для саксофона и струнного оркестра ми-бемоль мажор.

Музыка проникнута спокойным, несколько печальным, настроением. Развитие замедленно и неторопливо. Три части, идущие одна за другой без перерыва, неконтрастны — они как бы дополняют друг друга. Полифонически насыщенная фактура струнных хорошо подчеркивает нежность и бархатистость тембра солирующего саксофона. Его выразительные, полные грусти фразы, мягкие филигранно-кружевные пассажи, напряженные верхние и густые нижние звуки, задумчивая каденция и спокойный танцевальный финал дают образец сосредоточенной манеры высказывания, проникновенной поэтической лирики, пленяющей замечательным выразительным мелосом, так свойственным Глазунову.

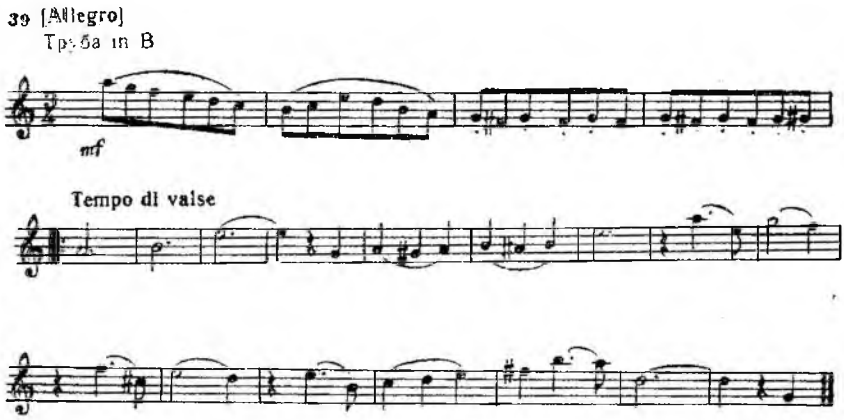
Отсутствие внешних эффектов, глубина и сосредоточенность музыкальных образов требуют от солиста строгой, академической манеры исполнения, что большинству саксофонистов не под силу. Ровность ведения звука, без излишнего вибрато, гибкость и мягкость переходов в кантилене — все это отличает подлинное, классическое исполнение от того общепринятого, которое подчас демонстрируют саксофонисты джазового направления.

С. И. Танееву (1856—1915) принадлежит одно из замечательных произведений Канцова для кларнета и струнного оркестра. Впервые она была исполнена в 1882/1883 учебном году в одном из ученических концертов Московской консерватории выпускником И. Преображенским. Последний был талантливым исполнителем и по окончании консерватории получил малую серебряную медаль. Канцона — выразительнейшая лирическая пьеса, раскрывающая в задушевной кантилене теплое и искреннее чувство:

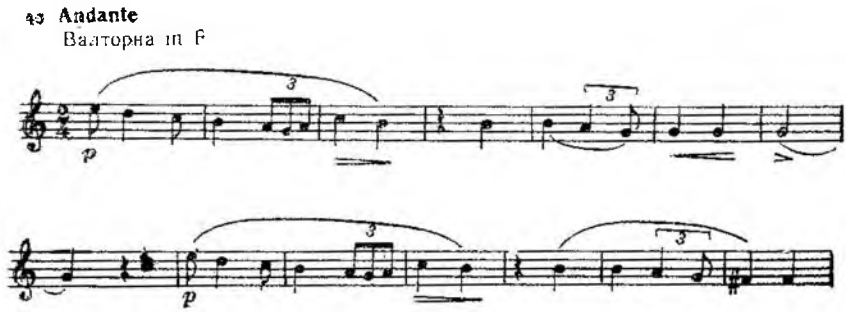
38 **[Andantino]**
Кларнет in B



В 1952 году был впервые опубликован Концертный вальс (Valse brillante) для трубы и фортепиано А. С. Аренского (1861—1906), написанный композитором в 1904 году по просьбе музыканта-любителя Г. А. Давыдова. По характеру эта пьеса близко примыкает к русским инструментальным вальсам концертного типа. Она представляет собой своеобразный дуэт для фортепиано и трубы. Фортепианная фактура отличается использованием широкой пассажной орнаментики, основанной на гармонической фигурации, что придает сопровождению сочность, полноту и насыщенность звучания. Партия трубы полна блеска и элегантности и требует от трубача большой легкости, изящества и гибкости исполнения:



Одно из сольных произведений для духового инструмента принадлежит Скрябину: это Романс для валторны и фортепиано ля минор, сочиненный между 1894 и 1897 годами. Он посвящен известному в то время в России концертировавшему французскому валтористу Луи Савару. Это произведение — яркий образец сосредоточенной скрябинской лирики. Мягкая, приглушенная тема, медленно развиваясь, достигает яркого, насыщенного звучания, а затем как бы растворяется в отдалении:



Несмотря на великолепное использование духовых инструментов в своем оркестре, Чайковский, к сожалению, не оставил ни одного камерного или концертного сочинения в этом жанре. Напоминая, что когда-то «флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна и даже тромбон имели своих знаменитых представителей в мире виртуозности», он писал о своеобразном «растворении» этих инструментов в оркестре. «Есть серьезные основания предвидеть в довольно близком будущем время, когда последние следы самостоятельного музыкально-исторического бытия второстепенных инструментов сотрутся, когда в инструментальной музыке безраздельно воцарит оркестр» [1].

Однако такое противопоставление сольного исполнительства на духовых инструментах оркестровому жизнь не подтвердила. Уже в последние годы Чайковский не раз сам убеждался в этом. Появлялись великолепные исполнители, виртуозы-духовики, и их исполнительское мастерство невольно влияло на творческие намерения композитора.

В своих воспоминаниях о Московской консерватории, С. Розанов описывает такой факт, относящийся к 90-м годам прошлого века. На одну из репетиций квинтета с кларнетом Брамса, на квартиру к В. Сафонову, пришел Чайковский. Он высоко оценил исполнительские качества ансамблистов и обещал сочинить камерное сочинение для духовых инструментов. Только внезапная смерть помешала композитору осуществить свое намерение [2].

Известен еще один факт, подтверждающий намерения Чайковского сочинить произведение для духовых инструментов. В беседе с виолончелистом Ю. Поплавским, происходившей в 1893 году в Клину, он сказал, что в октябре хотел бы написать уже задуманный им концерт для флейты. Исполнителем этого сочинения должен был быть известный в то время французский флейтист, композитор и дирижер Клод Поль Таффанель (1844—1908). Очевидно, Чайковский слушал этого исполнителя в сольных выступлениях в Москве. И. Липаев, оценивая игру Таффанеля, отмечал виртуозный блеск и большое техническое совершенство. Однако среди набросков неоконченных произведений Чайковского сохранился лишь эскиз (две темы), озаглавленный «Concertstück» для флейты , который и хранится в Клину [3].

Несмотря на известную малочисленность камерных и сольно-концертных произведений для духовых инструментов, они заняли свое место в истории русской музыкальной культуры. До нас дошли подчас лишь отдельные сочинения того или иного композитора. Многие из них носят черты ясно выраженного экспериментального характера. Есть произведения зрелые по стилю и глу-

---

[1] Чайковский П. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2. М., 1953, с. 252.

[2] Розанов С. Заметки о консерватории. 1935, рукопись. Хранится в ГЦММК имени М. И. Глинки, фонд 172, № 4.

[3] См.: Воспоминания о П. И. Чайковском, с. 372.

бокие по содержанию. Именно они явились тем основанием для зарождения и роста советской сольной и камерной духовой литературы.

Разумеется, не только по камерному репертуару следует судить о состоянии духового исполнительского искусства в России второй половины XIX и начала XX столетия. Его почвой был подъем оркестрового исполнительства, грандиозные успехи русского симфонизма, оперы и балета. Именно это, в первую очередь, определило формирование отечественной школы игры на духовых инструментах.

Глава 2. Формирование отечественной школы игры на духовых инструментах

Вторая половина XIX и начало XX века были периодом становления духового инструментального искусства в России. Это связано, в первую очередь, с расцветом всей русской музыкальной культуры, с признанием успехов композиторской и исполнительской школы у себя на родине и далеко за рубежом. Именно тогда сформировалась та основа, на которой после Великой Октябрьской социалистической революции возникла советская школа игры на духовых инструментах[1].

Развитию музыкального профессионализма во многом способствовала организация в 1859 году Русского музыкального общества (РМО). Вслед за Петербургом, отделения его возникли в Москве и в других больших городах. Главной задачей общества была организация концертной жизни в России и популяризация музыки среди широкой публики. Просветительские цели требовали профессиональных исполнительских кадров. Поэтому остро встал вопрос об организации музыкальных учебных заведений в России. По инициативе А. Рубинштейна в 1860 году РМО основало в Петербурге Музыкальные классы, которые затем были преобразованы в Петербургскую консерваторию. Итак, в 1862 году в Петербурге и несколько позже, в 1866, в Москве открылись первые русские консерватории. Они сыграли решающую роль в подготовке отечественных музыкантов и, что особенно важно, исполнителей на различных духовых инструментах.

Одной из первых задач А. Рубинштейна, возглавившего Петербургскую консерваторию, было создание ученического оркестра. Для этого он из собственных средств учредил ряд стипендий, освобождавших от платы за обучение учащихся, которые играли на духовых инструментах.

---

[1] Заслуги отечественных исполнителей-духовиков, как и сочинения, написанные специально для духовых инструментов, до настоящего времени, к сожалению, крайне мало освещены в нашей музыковедческой литературе.

Уже в первом полугодии среди открытых 36 классов консерватории видное место заняли классы оркестровых инструментов. Руководителями их были приглашены солисты оркестров императорских театров, как правило, иностранцы, так как среди русских музыкантов в то время некому было занять места педагогов. Ясно, что от иностранных профессоров трудно было бы ожидать ориентировки учащихся на русскую, отечественную музыку, но это были опытные педагоги, много сделавшие для профессионального воспитания русских исполнителей на духовых инструментах.

Первый период работы классов духовых инструментов в Петербургской и Московской консерваториях охватывает более пятидесяти лет (до 1917 года). Именно в этот период появились первые русские высококвалифицированные музыканты-духовики, сформировалась отечественная исполнительская школа и были заложены основы для высокого расцвета искусства игры на духовых инструментах в советский период.

Класс флейты в Петербургской консерватории возглавил известный итальянский флейтист Цезарь (Чезаре) Чиарди (1817—1877). Музыкальное образование он получил в Италии. С 1853 года работал в Петербурге в качестве первого флейтиста в оркестре итальянской оперы. С 1862 по 1877 год вел класс флейты в Петербургской консерватории. Еще до переселения в Россию Чиарди был одним из лучших флейтистов Европы. Х. Риман отмечает мягкость звучания его флейты и безукоризненную технику исполнения. Чиарди был композитором. Ему принадлежит много концертных сочинений и различных переложений для флейты. Он также автор «Школы для флейты». Сохранились отзывы о Чиарди как о хорошем педагоге и интересном человеке[1].

Со дня основания консерватории начал преподавать в ней известный кларнетист-виртуоз Эрнесте Каваллини (1807—1873). Воспитанник Миланской консерватории, он, как и его соотечественник Чиарди, приезжает в 1852 году в Петербург и работает в оркестре итальянской оперы. В программе девятого симфонического концерта РМО (сезон 1863/1864 года) встречается имя Каваллини, исполнившего концерт для кларнета с оркестром Вебера. Каваллини, подобно многим музыкантам-духовикам того времени, занимался композицией для кларнета. В консерватории он преподавал до 1870 года.

Ему на смену в 1868 году пришел Карл Нидман (1823—1901). Музыкальное образование он получил в Брауншвейге (Германия), где обучался игре на кларнете, скрипке и виолончели. Разносторонняя музыкальная подготовка позволила Нидману выйти в ряд ведущих военных капельмейстеров России того времени. В консерватории до 1901 года он вел, кроме игры на кларнете, инструментовку для духовых оркестров.

---

[1] См., например: Турчанинов И. Товарищеские воспоминания бывшего правоведа. — В кн.: Воспоминания о П. И. Чайковском, с. 408—409.

С 1868 по 1904 год в консерватории преподает корнетист, соотечественник Нидмана, уроженец того же Брауншвейга, Вильгельм Вурм (1826—1904). До него несколько лет класс трубы и валторны вел Густав Метцдорф (1822—?). С 1847 года Вурм жил в Петербурге. Здесь он получил звание солиста его величества и оркестров императорских театров. Он был замечательным пропагандистом корнет-а-пистона как сольного, концертного инструмента. Вурм много выступал в Петербурге, ездил по стране. Известно его знаменитое концертное турне, совершенное совместно с виолончелистом К. Ю. Давыдовым. Его игру отличали изумительное исполнительское дыхание, матовый звук мягкого, теплого тембра. Вурм не играл в концертах бравурных сочинений. В его репертуар входили романсы, арии, различные песенки лирического, кантиленного характера[1].

Долгое время Вурм был солистом балетного оркестра Мариинского театра. Его манера исполнения ответственных партий в оркестре наложила свой отпечаток на дальнейшие традиции корнетового исполнительства в нашей стране. Продолжателем Вурма в этой области явился М. П. Адамов.

Вурм был одним из лучших профессоров Петербургской консерватории. Им создан ряд интереснейших учебных пособий, переложений и собственных сочинений для трубы (корнета) с фортепиано. Его наследие в этой области пользуется известной популярностью и в наши дни. Лучшими учениками Вурма были А. Иогансон и А. Гордон, в дальнейшем профессора консерватории и солисты Мариинского оперного театра.

Еще одна сторона деятельности Вурма заслуживает внимания — это его деятельность военного капельмейстера. Ему принадлежит идея реорганизации составов оркестров армейских пехотных полков, осуществленная в 1866 году. Однако эти реорганизованные оркестры, состоявшие исключительно из медных духовых инструментов и получившие название «медных хоров Вурма», ввиду их серьезных недостатков, спустя несколько лет были заменены новыми, смешанными составами. В течение двадцати лет (1869—1889) Вурм являлся начальником оркестров войск гвардии петербургского военного округа. Он сочинил ряд маршей для военного оркестра, составил сборник «русских гвардейских полковых маршей»; написал школы для корнет-а-пистона, кавалерийской трубы и сигнального рожка.

В конце 60-х годов прошлого века классы духовых инструментов в Петербургской консерватории пополнились несколькими новыми профессорами, солистами оркестров императорских театров: гобой с 1868 по 1908 год преподавал Василий Антонович Шуберт (1836—1908), окончивший в свое время Пражскую консерваторию; в течение шести лет, с 1869 по 1875, класс фагота вел Карл

---

[1] Об этом свидетельствует музыкант и критик И. Липаев в своей работе «Солисты». Рукопись хранится в архиве ГЦММК, фонд 13, № 17, ед. хр. 2.

Кутшбах (1823—?); с 1870 по 1899 год валторну преподавал Фридрих Гомилиус (1813—1902), учившийся ранее у Г. Мошке по валторне и у Ф. Куммера по виолончели; наконец, класс тромбона и тубы с 1870 по 1909 год вел Франц Тюрнер (1831—1909), получивший музыкальное образование в Австрии.

Таков был состав первых профессоров классов духовых инструментов в Петербургской консерватории. Методика преподавания у большинства из них была еще весьма несовершенной. Она основывалась «на сугубо эмпирической системе и, с точки зрения современной методики, была порочна. Как правило, занятия проходили «келейно», из боязни критики, которая подчас была недружелюбной и носила характер интриги. Отсутствие обмена опытом и неразработанность методических вопросов закономерно приводили к педагогическим неудачам, которые, как правило, относились в адрес «неспособных учеников» [1].

Вместе с тем богатый оркестровый опыт, высокий по тому времени профессиональный уровень владения инструментами у иностранных музыкантов повышали ценность их педагогической практики. Среди учащихся были одаренные, талантливые ученики, которые подчас интуитивно перенимали все лучшее, чем владели сами учителя. Однако общий уровень духовых классов в первые двадцать—двадцать пять лет оставался еще довольно низким.

Скромные достижения классов духовых инструментов в Петербургской консерватории объяснялись еще и тем, что дирекция РМО не обращала на них никакого внимания. Передовые же русские музыканты придавали огромное значение подготовке оркестровых кадров. Так, Глазунов, будучи директором консерватории, много времени и сил уделял улучшению преподавания в классах духовых инструментов. Как указывает М. Буяновский, он отлично знал всех учеников, игравших на духовых инструментах, пристально следил за их успехами и формированием как музыкантов. В беседах с педагогами он всегда помогал советами по вопросам, касающимся воспитания молодых музыкантов-духовиков.

В 90-е годы заметно обновляется педагогический состав классов духовых инструментов. Среди наиболее известных профессоров выделяется флейтист Федор Васильевич Степанов (1867—1914). Он окончил в 1885 году школу Придворной певческой капеллы (класс Ф. Ватерстраата). Затем был солистом симфонического оркестра РМО. С 1892 года он стал солистом оркестра Мариинского театра, где работал до 1907 года [2].

---

[1] Буяновский М. В классах духовых инструментов. — Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., 1962, с. 302.

[2] С. Болотин в «Биографическом словаре музыкантов-исполнителей на духовых инструментах» приводит интересный документ, связанный с поступлением Степанова в оркестр. Он свидетельствует о превосходстве Степанова над другими «артистами кандидатами» и подписан Э. Направником и Р. Дриго.

В 1895—1914 годы Степанов преподает игру на флейте в Петербургской консерватории. Он был первым, кто начал в Петербурге обучать игре на инструменте «бёмской» системы.

Значительной фигурой в музыкальной жизни Петербурга был Василий Федорович Бреккер (1863—1926) — кларнетист и педагог. Музыкальное образование он получил в Германии. Затем приехал в Россию и в 1884 году занял место солиста оркестра Мариинского театра. В течение сорока лет его исполнительское мастерство пользовалось заслуженным уважением со стороны многих музыкантов. Он был любимым кларнетистом дирижера Э. Направника.

С 1897 по 1926 год Бреккер вел класс кларнета в консерватории. К его лучшим ученикам относятся крупнейшие советские кларнетисты В. Генслер, Б. Яблочкин и другие. Бреккеру принадлежит ряд учебных пособий. Среди них: «Школа игры на кларнете», этюды, пьесы, транскрипции и т. д.

Более двадцати лет класс валторны вел Ян Денисович Тамм (1874—1933). Он окончил консерваторию у Ф. Гомилиуса и сразу, в том же 1897 году, занял должность профессора консерватории и место солиста придворного оркестра и Мариинского театра. В 1920 году Тамм переехал в Таллин, где продолжил преподавание.

По воспоминаниям одного из лучших его учеников, М. Буяновского, «Я. Тамм был отличным музыкантом и человеком большой культуры. Он внес в рутинные методы преподавания свежую струю... Тамм обращал внимание не только на технику игры, но и на художественную сторону исполнения, на общее развитие своих учеников; он был сторонником систематических выступлений студентов в Малом зале»[1].

Выдающимся тромбонистом, создателем ленинградской школы тромбона, является Петр Наумович Волков (1877—1933). В 1900 году он окончил Петербургскую консерваторию по классу профессора Ф. Тюрнера. Будучи, по признанию многих знаменитых музыкантов, великолепным солистом оркестра Мариинского театра, Волков начиная с 1906 года и до последних своих дней вел класс тромбона и тубы в консерватории. По свидетельству Б. Анисимова, учившегося у него в течение четырех лет, Волков был строгим, справедливым и принципиальным педагогом. Его указания и требования всегда были реальными, убедительными. «Особенное внимание обращалось на технически правильное и красивое ведение звука, четкую атаку, координацию звукоизвлечения и дыхания. На тренировочный материал — гаммы, арпеджио, этюды — отводилась большая часть урока, причем, следовало играть этюд, как подлинно художественную пьесу — музыкально, образно, осмыс-

---

[1] Буяновский М. В классах духовых инструментов. — Ленинградская консерватория в воспоминаниях, с. 303.

ленно»[1]. Много времени уделялось в классе Волкова ансамблевой игре.

Класс гобоя с 1906 по 1919 год вел в консерватории Василий Львович Геде (1869—1919). Он окончил Петербургскую консерваторию в 1888 году у профессора В. Шуберта. В 1887—1908 годы играл в Мариинском театре и в симфоническом оркестре под управлением А. Зилоти. К его лучшим ученикам относятся А. Паршин, М. Фурман и некоторые другие.

Одним из выдающихся представителей ленинградской школы игры на трубе был Александр Бернгардович Гордон (1867—1942). Он являлся не только великолепным трубачом, но и педагогом, дирижером, композитором. Гордон окончил консерваторию по классу В. Вурма в 1887 году. В 1890—1895 годы он играет в оркестре Большого театра в Москве, а затем, до 1912 года, — солист (корнет-а-пистон) балетного оркестра и дирижер сценического оркестра Мариинского театра.

Кроме того, Гордон служил капельмейстером оркестров лейб-гвардии Финляндского полка, 18-го гвардии Преображенского полка. После Октябрьской революции он стал дирижером духового оркестра Политического управления Петроградского военного округа.

В летние сезоны Гордон много дирижировал симфоническими оркестрами в Сестрорецке, Павловске, Петергофе, Севастополе, Ялте, Евпатории. Он известен и как композитор. Ему принадлежит большое количество оркестровых пьес, маршей, танцевальная музыка.

Параллельно, с 1895 по 1942 год, Гордон преподавал в Петербургской (Петроградской, Ленинградской) консерватории. Он был продолжателем дела своего учителя В. Вурма. Он развил и обогатил те методические приемы, которые внес в педагогику его учитель. В основу метода Гордона легли принципы, связанные с правильным положением мундштука на губах, и постепенность в совершенствовании амбушюра; с подбором мундштука, соответствующего складу губ; с работой над правильной атакой звука и беглостью языка; с рациональной постановкой дыхания. Особое внимание Гордон уделял красоте, полноте и ровности звучания во всех регистрах инструмента у своих учеников. Это требование оставалось для него основным. Гордон не увлекался техникой двойного и тройного языка. К ней он относился очень осмотрительно. Для него главным была «натуральная» атака звука.

Гордон оставил ряд ценных учебных пособий, среди которых около 200 этюдов для трубы и корнет-а-пистона, 14 больших этюдов, переложение 20 этюдов Крейцера, сборник характерных и мелодических этюдов и другие сочинения.

---

[1] См.: Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах, с. 143.

Таким образом, начало 900-х годов ознаменовано в Петербургской консерватории приглашением новых педагогов, в большинстве своем воспитанников отечественных учебных заведений. Многие из них внесли прогрессивные методы в педагогическую практику и немало сделали в подготовке молодых музыкантов-духовиков.

В оркестр Мариинского театра поступили многие воспитанники Петербургской консерватории: Н. Верховский и Н. Кушелевский (флейта), А. Паршин, И. Данскер, И. Прокофьев (гобой), П. Вантроба (кларнет), М. Плотников (фагот), М. Буяновский, К. Ваншейд, В. Лавендель, С. Воробьев, Н. Неустроев (валторна), В. Кузнецов и Г. Лавров (тромбон).

В Московской консерватории, которую основал и возглавил Н. Рубинштейн, также уделялось большое внимание духовым инструментальным классам.

Первыми профессорами были артисты оркестра Большого театра Фердинанд Бюхнер (флейта), Эдуард Медер (гобой), Вольдемар Гут (кларнет), Максимилиан Бартольд (валторна) и Федор Рихтер (труба). Класс фагота открылся в январе 1868 года, а тромбона — в январе 1876 года; вели эти специальности Генрих Эзер и Христофор Борк.

Как правило, педагоги классов духовых инструментов служили в консерватории долгие годы. Каждую специальность вел один профессор. Параллельных классов в дореволюционной консерватории не было. За полвека существования Московской консерватории здесь сменилось два-три поколения профессоров.

Первые двадцать лет классы духовых инструментов, как и в Петербурге, были малочисленны. У каждого педагога занималось всего два-три ученика. Если учесть, что принимали их без подготовки, то уровень учащихся этих классов был крайне низким. Педагоги, будучи хорошими оркестровыми музыкантами, не всегда, однако, обладали достаточным педагогическим опытом. Они и не ставили задачу подготовки широко образованных, всесторонне развитых музыкантов, а, в основном, готовили узких специалистов — оркестровых исполнителей или военных капельмейстеров. Поэтому и результаты их работы были подчас весьма незначительны.

Среди профессоров прошлого века выделяется Франц Циммерман (1828—1891), один из первых педагогов, воспитавший за девятнадцать лет преподавания (1872—1891) плеяду выдающихся кларнетистов. Циммерман — ученик основоположника кларнетной школы К. Бермана — выделялся из круга преподавателей своей образованностью. Среди его воспитанников — И. Преображенский, удостоенный малой серебряной медали, и награжденные большими серебряными медалями А. Орлов-Соколовский, С. Розанов и Н. Лакиер.

ленно»[1]. Много времени уделялось в классе Волкова ансамблевой игре.

Класс гобоя с 1906 по 1919 год вел в консерватории Василий Львович Геде (1869—1919). Он окончил Петербургскую консерваторию в 1888 году у профессора В. Шуберта. В 1887—1908 годы играл в Мариинском театре и в симфоническом оркестре под управлением А. Зилоти. К его лучшим ученикам относятся А. Паршин, М. Фурман и некоторые другие.

Одним из выдающихся представителей ленинградской школы игры на трубе был Александр Бернгардович Гордон (1867—1942). Он являлся не только великолепным трубачом, но и педагогом, дирижером, композитором. Гордон окончил консерваторию по классу В. Вурма в 1887 году. В 1890—1895 годы он играет в оркестре Большого театра в Москве, а затем, до 1912 года, — солист (корнет-а-пистон) балетного оркестра и дирижер сценического оркестра Мариинского театра.

Кроме того, Гордон служил капельмейстером оркестров лейб-гвардии Финляндского полка, 18-го гвардии Преображенского полка. После Октябрьской революции он стал дирижером духового оркестра Политического управления Петроградского военного округа.

В летние сезоны Гордон много дирижировал симфоническими оркестрами в Сестрорецке, Павловске, Петергофе, Севастополе, Ялте, Евпатории. Он известен и как композитор. Ему принадлежит большое количество оркестровых пьес, маршей, танцевальная музыка.

Параллельно, с 1895 по 1942 год, Гордон преподавал в Петербургской (Петроградской, Ленинградской) консерватории. Он был продолжателем дела своего учителя В. Вурма. Он развил и обогатил те методические приемы, которые внес в педагогику его учитель. В основу метода Гордона легли принципы, связанные с правильным положением мундштука на губах, и постепенность в совершенствовании амбушюра; с подбором мундштука, соответствующего складу губ; с работой над правильной атакой звука и беглостью языка; с рациональной постановкой дыхания. Особое внимание Гордон уделял красоте, полноте и ровности звучания во всех регистрах инструмента у своих учеников. Это требование оставалось для него основным. Гордон не увлекался техникой двойного и тройного языка. К ней он относился очень осмотрительно. Для него главным была «натуральная» атака звука.

Гордон оставил ряд ценных учебных пособий, среди которых около 200 этюдов для трубы и корнет-а-пистона, 14 больших этюдов, переложение 20 этюдов Крейцера, сборник характерных и мелодических этюдов и другие сочинения.

---

[1] См.: Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах, с. 143.

Таким образом, начало 900-х годов ознаменовано в Петербургской консерватории приглашением новых педагогов, в большинстве своем воспитанников отечественных учебных заведений. Многие из них внесли прогрессивные методы в педагогическую практику и немало сделали в подготовке молодых музыкантов-духовиков.

В оркестр Мариинского театра поступили многие воспитанники Петербургской консерватории: Н. Верховский и Н. Кушелевский (флейта), А. Паршин, И. Данскер, И. Прокофьев (гобой), П. Вантроба (кларнет), М. Плотников (фагот), М. Буяновский, К. Ваншейд, В. Лавендель, С. Воробьев, Н. Неустроев (валторна), В. Кузнецов и Г. Лавров (тромбон).

В Московской консерватории, которую основал и возглавил Н. Рубинштейн, также уделялось большое внимание духовым инструментальным классам.

Первыми профессорами были артисты оркестра Большого театра Фердинанд Бюхцер (флейта), Эдуард Медер (гобой), Вольдемар Гут (кларнет), Максимилиан Бартольд (валторна) и Федор Рихтер (труба). Класс фагота открылся в январе 1868 года, а тромбона — в январе 1876 года; вели эти специальности Генрих Эзер и Христофор Борк.

Как правило, педагоги классов духовых инструментов служили в консерватории долгие годы. Каждую специальность вел один профессор. Параллельных классов в дореволюционной консерватории не было. За полвека существования Московской консерватории здесь сменилось два-три поколения профессоров.

Первые двадцать лет классы духовых инструментов, как и в Петербурге, были малочисленны. У каждого педагога занималось всего два-три ученика. Если учесть, что принимали их без подготовки, то уровень учащихся этих классов был крайне низким. Педагоги, будучи хорошими оркестровыми музыкантами, не всегда, однако, обладали достаточным педагогическим опытом. Они и не ставили задачу подготовки широко образованных, всесторонне развитых музыкантов, а, в основном, готовили узких специалистов — оркестровых исполнителей или военных капельмейстеров. Поэтому и результаты их работы были подчас весьма незначительны.

Среди профессоров прошлого века выделяется Франц Циммерман (1828—1891), один из первых педагогов, воспитавший за девятнадцать лет преподавания (1872—1891) плеяду выдающихся кларнетистов. Циммерман — ученик основоположника кларнетной школы К. Бермана — выделялся из круга преподавателей своей образованностью. Среди его воспитанников — И. Преображенский, удостоенный малой серебряной медали, и награжденные большими серебряными медалями А. Орлов-Соколовский, С. Розанов и Н. Лакнер.

ленно»[1]. Много времени уделялось в классе Волкова ансамблевой игре.

Класс гобоя с 1906 по 1919 год вел в консерватории Василий Львович Геде (1869—1919). Он окончил Петербургскую консерваторию в 1888 году у профессора В. Шуберта. В 1887—1908 годы играл в Мариинском театре и в симфоническом оркестре под управлением А. Зилоти. К его лучшим ученикам относятся А. Паршин, М. Фурман и некоторые другие.

Одним из выдающихся представителей ленинградской школы игры на трубе был Александр Бернгардович Гордон (1867—1942). Он являлся не только великолепным трубачом, но и педагогом, дирижером, композитором. Гордон окончил консерваторию по классу В. Вурма в 1887 году. В 1890—1895 годы он играет в оркестре Большого театра в Москве, а затем, до 1912 года, — солист (корнет-а-пистон) балетного оркестра и дирижер сценического оркестра Мариинского театра.

Кроме того, Гордон служил капельмейстером оркестров лейб-гвардии Финляндского полка, 18-го гвардии Преображенского полка. После Октябрьской революции он стал дирижером духового оркестра Политического управления Петроградского военного округа.

В летние сезоны Гордон много дирижировал симфоническими оркестрами в Сестрорецке, Павловске, Петергофе, Севастополе, Ялте, Евпатории. Он известен и как композитор. Ему принадлежит большое количество оркестровых пьес, маршей, танцевальная музыка.

Параллельно, с 1895 по 1942 год, Гордон преподавал в Петербургской (Петроградской, Ленинградской) консерватории. Он был продолжателем дела своего учителя В. Вурма. Он развил и обогатил те методические приемы, которые внес в педагогику его учитель. В основу метода Гордона легли принципы, связанные с правильным положением мундштука на губах, и постепенность в совершенствовании амбушюра; с подбором мундштука, соответствующего складу губ; с работой над правильной атакой звука и беглостью языка; с рациональной постановкой дыхания. Особое внимание Гордон уделял красоте, полноте и ровности звучания во всех регистрах инструмента у своих учеников. Это требование оставалось для него основным. Гордон не увлекался техникой двойного и тройного языка. К ней он относился очень осмотрительно. Для него главным была «натуральная» атака звука.

Гордон оставил ряд ценных учебных пособий, среди которых около 200 этюдов для трубы и корнет-а-пистона, 14 больших этюдов, переложение 20 этюдов Крейцера, сборник характерных и мелодических этюдов и другие сочинения.

---

[1] См.: Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах, с. 143.

Таким образом, начало 900-х годов ознаменовано в Петербургской консерватории приглашением новых педагогов, в большинстве своем воспитанников отечественных учебных заведений. Многие из них внесли прогрессивные методы в педагогическую практику и немало сделали в подготовке молодых музыкантов-духовиков.

В оркестр Мариинского театра поступили многие воспитанники Петербургской консерватории: Н. Верховский и Н. Кушелевский (флейта), А. Паршин, И. Данскер, И. Прокофьев (гобой), П. Вантроба (кларнет), М. Плотников (фагот), М. Буяновский, К. Ваншейд, В. Лавендель, С. Воробьев, Н. Неустроев (валторна), В. Кузнецов и Г. Лавров (тромбон).

В Московской консерватории, которую основал и возглавил Н. Рубинштейн, также уделялось большое внимание духовым инструментальным классам.

Первыми профессорами были артисты оркестра Большого театра Фердинанд Бюхнер (флейта), Эдуард Медер (гобой), Вольдемар Гут (кларнет), Максимилиан Бартольд (валторна) и Федор Рихтер (труба). Класс фагота открылся в январе 1868 года, а тромбона — в январе 1876 года; вели эти специальности Генрих Эзер и Христофор Борк.

Как правило, педагоги классов духовых инструментов служили в консерватории долгие годы. Каждую специальность вел один профессор. Параллельных классов в дореволюционной консерватории не было. За полвека существования Московской консерватории здесь сменилось два-три поколения профессоров.

Первые двадцать лет классы духовых инструментов, как и в Петербурге, были малочисленны. У каждого педагога занималось всего два-три ученика. Если учесть, что принимали их без подготовки, то уровень учащихся этих классов был крайне низким. Педагоги, будучи хорошими оркестровыми музыкантами, не всегда, однако, обладали достаточным педагогическим опытом. Они и не ставили задачу подготовки широко образованных, всесторонне развитых музыкантов, а, в основном, готовили узких специалистов — оркестровых исполнителей или военных капельмейстеров. Поэтому и результаты их работы были подчас весьма незначительны.

Среди профессоров прошлого века выделяется Франц Циммерман (1828—1891), один из первых педагогов, воспитавший за девятнадцать лет преподавания (1872—1891) плеяду выдающихся кларнетистов. Циммерман — ученик основоположника кларнетной школы К. Бермана — выделялся из круга преподавателей своей образованностью. Среди его воспитанников — И. Преображенский, удостоенный малой серебряной медали, и награжденные большими серебряными медалями А. Орлов-Соколовский, С. Розанов и П. Лакиер.

Иосиф Сханилец (1860—1905) был известен как замечательный музыкант, выдающийся валторнист своего времени. Чех по национальности, он переехал в Россию в возрасте двадцати двух лет и занял место солиста оркестра Большого театра.

«Это был артист такого значения, силы, что его может родить только целая эпоха», — писала о Сханильце музыкальная критика[1].

Плодотворной была деятельность Сханильца и как педагога. Увлекаясь его игрой, ученики старались подражать ему. Одним из лучших его воспитанников был В. Солодуев, окончивший консерваторию в 1905 году с большой серебряной медалью, позднее — профессор, видный деятель музыкальной культуры.

Большинство первых педагогов классов духовых инструментов зарекомендовали себя способными исполнителями. Это подтверждают дошедшие до нас отзывы об их исполнительской деятельности. Так, по свидетельству капельмейстера Большого театра Шрамека, В. Гут считался одним из «лучших и необходимых (для театра. — *Ю. У.*) музыкантов-кларнетистов»[2].

Г. Эзер (1832—1885) состоял первым фаготистом оперного театра в Риме и был выписан в Москву своим братом, известным в то время виолончелистом Р. Эзером

Ф. Рихтер (1826—1901) был отличным солистом-трубачом оркестра Большого театра, а также видным военным капельмейстером. В 1873 году он написал «Школу духовых инструментов военных хоров».

Хорошим музыкантом-исполнителем был тромбонист Х. Борк (1832—1916). С 1875 года он стал играть в оркестре Большого театра на литаврах.

В 1866—1877 годы игру на гобое в консерватории преподавал Э. Медер[3].

---

[1] Липаев И. О. Сханилец. — «Русская музыкальная газета», 1905, № 45, стб. 1102.

[2] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 1031 (дело Гута).

[3] Любопытны документальные сведения, характеризующие Медера как исполнителя. В письме Танеева к Чайковскому от 28 декабря 1873 года приводится разговор между Н. Рубинштейном и Медером по поводу того, что последний играл *ми* третьей октавы в «Миниатюрном марше» из первой сюиты Чайковского октавой ниже. «Когда Николай Григорьевич (Рубинштейн) спросил, отчего он не играет так, как написано, то он (Медер) ответил, что он может это сыграть, но что это портит его губы, ибо слишком высоко». См.: Носырев Е. Из истории гобоя и исполнительства на нем в России. — Научно-методические записки Саратовской консерватории, 1959, с. 268.

В ответном письме Чайковский пишет: «...г. Медер был не в духе, что с ним бывает... Мне очень нравится, что высокие ноты портят г. Медера губы!! Однако ж, это не мешает мне и впредь, если окажется нужным, портить священные медеровские губы высокими нотами, которые всякий другой гобоист и без всякого особенного французского мундштука играет совершенно свободно». См.: П. И. Чайковский — С. И. Танеев. Письма. М., 1951, с. 47.

Нелестный отзыв о Медере во многом может быть объяснен конструктивными недостатками старых инструментов. Новейшие французские системы гобоев позволяют исполнителям извлекать без особых усилий более высокие звуки, чем это требовал в свое время Чайковский.

К началу 900-х годов педагогический состав классов духовых инструментов значительно изменяется. Деятельность В. И. Сафонова как директора консерватории и дирижера ученического оркестра приводит к укреплению и расширению этих классов. Число учеников достигает десяти, а иногда и пятнадцати человек. Уровень подготовки возрастает. Методы работы педагогов в целом, как видно из учебных программ и ученических вечеров, остаются прежними, однако рост музыкальной культуры в столице, творческая деятельность русских композиторов, расцвет оркестрового исполнительства накладывают, несомненно, свой отпечаток: повышаются требования к исполнителям.

Имя профессора по классу флейты Вильгельма Кречмана (1848—1923) связано с оркестром Большого театра, где он в течение четверти века играл все соло на флейте во всех балетах без исключения, а также соло в нескольких операх. В молодости Кречман получил отличную практику, работая во многих оркестрах Германии и Австрии, в том числе в концертной капелле И. Штрауса. В 90-е годы он вместе с С. Розановым, С. Танеевым и квартетом И. Гржимали участвует в исполнении различных ансамблей. В консерватории он преподавал с 1882 по 1922 год. Кречману принадлежит заслуга введения преподавания на флейте «бёмской» системы, что было, несомненно, весьма прогрессивным. В его классе занимались известные позже флейтисты В. Леонов, Н. Бакалейников, В. Цыбин, Ф. Левин. У Кречмана начинал свои занятия на флейте П. Платонов.

Гобоист Виктор Денте (1859—1920) — воспитанник Болонской консерватории — два десятка лет проработал в Малом театре, а с 1907 года был переведен в оркестр Большого театра. Как педагог, Денте основное внимание в обучении уделял инструктивному материалу. Он держал в строгом секрете многочисленные упражнения и этюды собственного сочинения, боясь, что они могут стать достоянием других педагогов. По мнению профессора Московской консерватории Н. Солодуева, занимавшегося у Денте, эти упражнения и этюды представляли большой интерес и способствовали развитию технического мастерства гобоистов. В то же время как и во многих других классах, в классе Денте недостаточно внимания уделялось формированию художественно-исполнительских навыков учащихся.

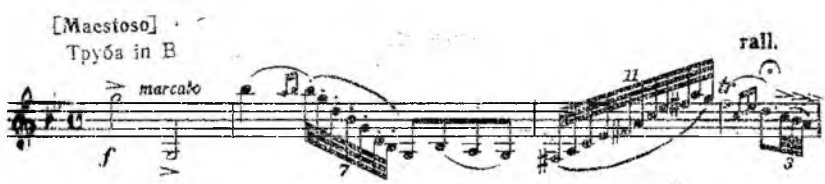
После смерти Ф. Циммермана класс кларнета возглавил Иосиф Фридрих (1858—1916). Фридрих окончил Пражскую консерваторию по классу профессора Писаревича, затем служил солистом оркестра Национального театра в Праге, Королевского театра в Берлине, оперы «Ковент-Гарден» в Лондоне. С 1882 по 1910 год работал в Большом театре. Будучи блестящим кларнетистом, он играл не только в оперном оркестре, но и почти во всех симфонических концертах. Фридрих находил время для преподавательской работы в Филармоническом училище и консерватории (1891—1916). По отзывам современников, он приходил в класс

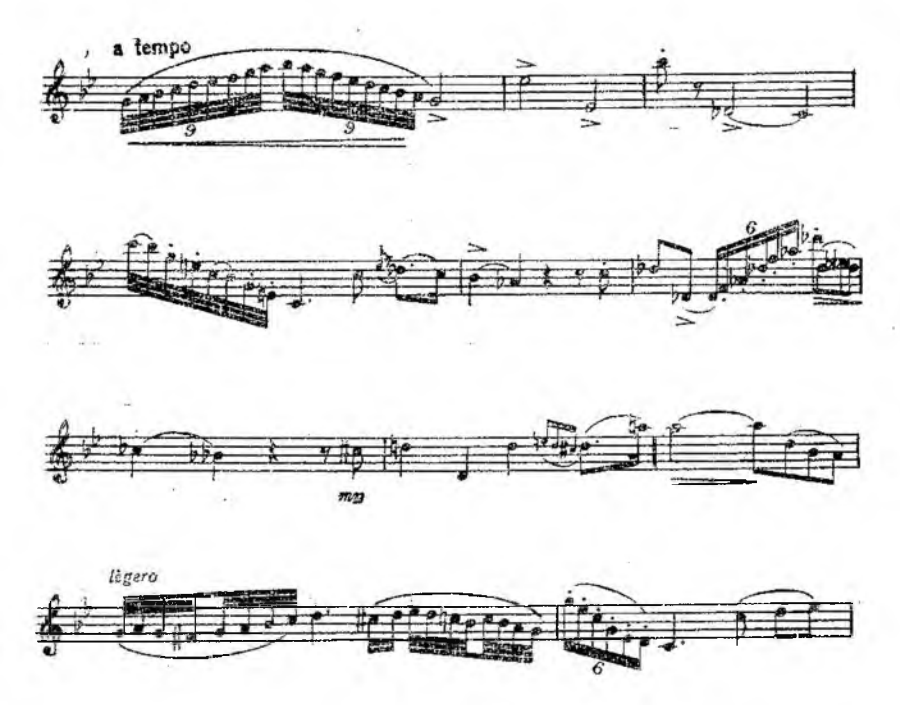
обычно усталый, занимался небрежно, над деталями почти не работал. Он не ставил перед учениками задачи быть кларнетистами-профессионалами, считая, что консерватория должна готовить педагогов и капельмейстеров.

Не сохранилось достаточных сведений о педагогах-фаготистах, солистах оркестра Большого театра Вильгельме Кристеле (1849—1914) и его преемнике Франце Шмидте (1852—1916). Кристель, проработавший в консерватории двадцать пять лет (1885—1910), был известен как отличный фаготист. Ему принадлежит заслуга первого исполнения в 1892 году «Патетического трио» для фортепиано, кларнета и фагота Глинки совместно с пианистом П. Шишкиным и кларнетистом С. Розановым. Шмидт пришел в консерваторию уже в преклонном возрасте, имея двадцатитрехлетний стаж педагогической работы в Филармоническом училище.

С осени 1905 года в консерваторию был приглашен Фердинанд Эккерт (1865—1941). Музыкант высокой культуры, прекрасный валторнист, педагог, капельмейстер и композитор, Эккерт, окончив Пражскую консерваторию, стал солистом оркестра Национального театра в Праге. Затем несколько лет концертировал по Чехии, Германии, Швейцарии в качестве солиста, играя, главным образом, на натуральной валторне. В 1886 году он приехал в Россию. В 1887—1892 годы он служит капельмейстером военного духового оркестра в Ашхабаде. Затем играет в оркестре оперы Прянишникова в Москве и руководит духовым оркестром Донского казачьего полка. С 1895 года состоит в оркестре Большого театра. Начиная с 1897 года Эккерт ведет класс валторны в Филармоническом училище. В Московской консерватории, кроме специального класса, он с 1912 года читает курс инструментовки для военно-духового оркестра.

Карл Вильгельм Брандт (1869—1923) был первым из иностранных музыкантов, который в воспитании молодежи опирался на русскую национальную культуру и традиции русского музыкального исполнительства. Его замечательные оркестровые этюды, художественная ценность которых бесспорна и в наши дни, построены, в основном, на материале оперных и симфонических произведений русских и западных классиков. Как и этюды, его концертштюки для трубы с фортепиано требуют от исполнителя широкого, мощного звучания, яркости, блеска, изящества и виртуозности:





Будучи солистом оркестра Большого театра, Брандт выделялся своеобразной исполнительской манерой.

Он был талантливым капельмейстером. Кроме трубы он вел в консерватории класс инструментовки для военно-духового оркестра. С 1912 года Брандт преподает в открывшейся Саратовской консерватории.

Первым отечественным музыкантом, который был приглашен преподавателем в классы духовых инструментов Московской консерватории, явился Михаил Прокофьевич Адамов (1874—1946). Виртуоз-корнетист, он обладал красивым звуком и необыкновенными техническими возможностями. Его исполнительская деятельность в оркестре Большого театра наложила свой отпечаток на трактовку партий корнета в ряде русских балетов. Адамов успешно вел педагогическую работу (1912—1932). Среди его учеников, окончивших консерваторию до революции, следует назвать П. Майорова, в дальнейшем солиста оркестра Московского музыкального театра имени народных артистов СССР К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Старейшим профессором консерватории был Христофор Борк (1875—1916), который вел класс тромбона, тубы и ударных инструментов. Среди его лучших учеников следует отметить тромбониста В. Блажевича и ударника К. Купинского, в дальнейшем профессоров Московской консерватории.

В классе трубы изучали этюды Вурма и Копраша, «Полную школу для корнета и трубы» Арбана. Характерные этюды из последнего раздела школы считались в то время вершиной трудности и исполнялись на четвертом и пятом курсах[1].

В классе гобоя пьесы проходили только на пятом курсе. Играли концерты для гобоя Генделя, Каливоды, Ритца, Колена, Паскуали, Люфта и других. Среди инструктивного материала встречаются три части «Школы для гобоя» Сельнера, первая часть «Школы для гобоя» Сальвиани, этюды Канта, Ферлинга, Фитцера и Крейцера.

Программа классов кларнета является некоторым исключением в общей направленности обучения исполнителей на духовых инструментах. Уже на втором курсе в ней рекомендуется играть «небольшие пьесы с аккомпанементом фортепиано, в формах романсов, рондо, вариаций и т. п.», на третьем — «небольшие соло, сонаты, песни и др.». Концертный дуэт и Концертино Вебера, а также «различные салонные пьесы» исполнялись на четвертом курсе. Концерты Рейсигера, Каливоды, Вебера и другие сочинения рекомендовалось играть на последнем курсе. Среди технического материала в течение пяти лет изучалась «Школа для кларнета» Бермана, на четвертом и пятом курсах к ней прибавлялись этюды Крепша и Штарка.

Наряду с определенными недостатками, программы классов духовых инструментов содержат ряд положительных качеств. Большое внимание уделяется в них изучению гамм и трезвучий в различных ритмических фигурациях и штрихах, этюдов, чтению нот с листа, транспозиции.

Широко поставлено было знакомство с родственными инструментами. Кларнетисты на первом курсе обучались на кларнете в строе *Es*, на втором — на кларнете в строе *Es* и *B*, на третьем — на кларнете в строе *B* и *A*.

На пятом курсе валторнисты обязаны были играть на натуральной валторне, трубачи — на натуральной трубе.

Программа выпускных экзаменов также предусматривала: «для класса флейты — игру на маленькой флейте (пикколо), для класса гобоя — игру на английском рожке, для класса кларнета — игру на басовом кларнете, для отделения трубы — игру на корнете, для отделения корнета — игру на трубе»[2].

В дореволюционной консерватории ученические вечера были смешанными, в них участвовали ученики различных специальностей и курсов. Воспитанники классов духовых инструментов выступали на вечерах крайне редко.

---

[1] Один из этих этюдов исполнял в 1890 году на конкурсе в оркестре Большого театра двадцатилетний В. Брандт. Он поразил комиссию великолепной игрой и виртуозной техникой.

[2] ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 5 (программа для выпускных экзаменов в Московской консерватории).

Начало регулярных выступлений учеников классов духовых инструментов в Московской консерватории относится к 1892/1893 учебному году и связано с расширением количественного состава учащихся.

На ученических вечерах и на экзаменах пьесы исполнялись по нотам. Считалось, что оркестровые музыканты не должны выучивать пьесы наизусть.

Экзаменационные требования для выпускников классов духовых инструментов были следующими:

«а) исполнение общего этюда, наравне с прочими учениками класса;

б) исполнение пьесы (соло);

в) исполнение пьесы (соло), разученной без участия профессора;

г) совместная и оркестровая игра;

д) чтение нот с листа с переложением в другие тона»[1].

Дипломные требования были достаточно высокими. Но они не давали возможности полностью раскрыть исполнительские и музыкальные качества учеников, показать владение стилем, широкое знание произведений русской и западной классики, умение разбираться в сочинениях как крупной, так и малой формы, продемонстрировать зрелость и артистизм. Выпускные программы были направлены на подготовку узких специалистов-оркестрантов и не ставили задачи воспитания всесторонне развитых музыкантов.

Вот несколько дипломных программ, сыгранных учениками Московской консерватории в 1908—1913 годы.

П. Рычагов — класс флейты проф. В. Кречмана:

Доплер. Венгерская фантазия.

Видор. Романс (работа приготовлена самостоятельно).

Н. Солодуев — класс гобоя проф. В. Денте:

Клемке. Концерт.

Бах. Ария для английского рожка.

Моцарт. Концерт ми-бемоль мажор (работа приготовлена самостоятельно).

Н. Смагин — класс кларнета проф. И. Фридриха:

Вилле. Фантазия, соч. 4.

Вебер. Концерт № 2 (работа приготовлена самостоятельно).

П. Леонтович — класс фагота проф. В. Кристеля:

Моцарт. Адажио из квинтета.

Давид. I часть концерта (работа приготовлена самостоятельно).

В. Шварц — класс валторны Ф. Эккерта:

Эккерт. Концерт фа минор.

Глиэр. Ноктюрн (работа приготовлена самостоятельно).

Н. Лямин — класс трубы проф. В. Брандта:

Брандт. Концерт фа мажор.

Гох. Фантазия «Жемчужина океана» (работа приготовлена самостоятельно).

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 5 (программа для выпускных экзаменов в Московской консерватории).

Н. Гасюнас — класс тромбона проф. Х. Борка:
Давид. I и II части концертино.
Мендельсон. Весенняя песня (работа приготовлена самостоятельно)[1].

Класса камерного ансамбля для исполнителей на духовых инструментах в дореволюционной консерватории не существовало. Только отдельные наиболее одаренные ученики посещали классы С. Танеева, И. Гржимали, В. Сафонова, М. Ипполитова-Иванова и участвовали в различных смешанных ансамблях. Занятия с крупнейшими педагогами, высокие художественные достоинства исполняемой музыки приносили им огромную пользу, расширяли их кругозор, воспитывали умение понимать и любить настоящее искусство.

В классах духовых инструментов дореволюционных консерваторий в основном обучались учащиеся — выходцы из низших сословий. Большинство учеников жили в тяжелых материальных условиях.

Как Московская, так и Петербургская консерватории всегда освобождали от платы за обучение исполнителей на духовых инструментах. Однако положение учеников оставалось незавидным. За пять лет обучения, которое предусматривалось учебным планом, можно было только приобрести основные навыки игры на инструменте, но стать музыкантом-профессионалом было невозможно. Низкие требования при приеме, отсутствие должной методической направленности в занятиях по специальности, контроля за посещением и успеваемостью учеников со стороны дирекции приводили к тому, что профессиональный уровень оканчивающих был невысоким. Музыкальный багаж, с которым выходили в свет исполнители, в основном состоял из малохудожественных пьес салонного характера. Этот репертуар влиял на вкусы и эстетические взгляды молодых людей. И если среди исполнителей на духовых инструментах встречались отдельные талантливые и вдумчивые музыканты, то не они определяли общее неудовлетворительное состояние дел в классах духовых инструментов Московской консерватории.

Отношение со стороны дирекции и музыкантов других специальностей к исполнителям на духовых инструментах, как к музыкантам второго разряда, музыкантам низшей категории, долгие годы было весьма распространенным. Характерно, что ни один выпускник-духовик, окончивший до революции консерваторию с большой или малой серебряной медалью, не был занесен на доску отличия[2].

---

[1] Отчеты РМО в Москве за 1910—1913 гг. Программа Н. Леонтовича хранится в ГЦММК имени М. И. Глинки, ф. 92, инв. № 206.

[2] На одном из художественных советов, где обсуждался вопрос о дипломнике С. Розанове, В. Сафонов заявил, что «для играющего на кларнете довольно и большой серебряной медали». — См.: Розанов С. Заметки о консерватории. 1935. Рукопись хранится в ГЦММК имени М. И. Глинки, ф. 172, инв. № 10.

В Петербургской консерватории чести быть занесенными на мраморную доску были удостоены А. Гордон и М. Буяновский.

По установленным в 1872 году программным требованиям, оканчивающие консерваторию получали диплом и звание свободного художника или аттестат. За первое двадцатипятилетие Московскую консерваторию окончило с дипломами всего четырнадцать человек: три флейтиста, два гобоиста, пять кларнетистов, два фаготиста, один трубач и один тромбонист. Шесть выпускников получили аттестаты: один кларнетист, два валторниста, один трубач и два тромбониста.

В 90-е годы прошлого века, в связи с увеличением контингента учащихся классов духовых инструментов, значительно выросло число оканчивающих консерваторию с дипломами. За второе двадцатипятилетие дипломов было удостоено сорок четыре выпускника: семь флейтистов, пять гобоистов, десять кларнетистов, восемь фаготистов, четыре валториста, восемь трубачей и два тромбониста.

Деятельность Московской консерватории имела огромное значение для поднятия уровня музыкальной культуры России, для создания отечественной школы игры на духовых инструментах. Уже первые выпускники консерватории, их дальнейшая работа показывали, какая насущная потребность была в образованных музыкантах, особенно на периферии.

90-е годы — переломный этап в работе классов духовых инструментов Московской консерватории. Среди ее воспитанников появляется ряд замечательных музыкантов, блестящих солистов и оркестрантов. Великолепное мастерство приносит им признание выдающихся дирижеров и широкую известность за пределами России. Постепенно занимая ведущие места в лучших отечественных оркестрах, наследуя передовые традиции русской музыкальной культуры, они сыграли роль основоположников отечественной школы игры на духовых инструментах. Многие из них стали выдающимися педагогами, и их деятельность в этой области связана уже с советской действительностью, с расцветом советской музыкальной культуры.

К числу таких выдающихся русских музыкантов относится С. Розанов. Окончив консерваторию в 1890 году по классу Ф. Циммермана, он проявил себя как великолепный виртуоз-кларнетист, как оркестровый музыкант.

Широко известен как блестящий гобоист Н. Назаров, окончивший консерваторию в 1910 году с большой серебряной медалью по классу профессора В. Денте. Его сольные выступления отмечались восторженными отзывами прессы.

Огромная заслуга в формировании советской исполнительской школы принадлежит воспитанникам Московской консерватории, в дальнейшем известным музыкантам, профессорам советских консерваторий — А. Никитанову, И. Костлану, А. Усову, В. Солодуеву, В. Блажевичу, Н. Бакалейникову и другим.

События революции 1905—1907 годов не прошли мимо Петербургской и Московской консерваторий. Расстрел мирной демонстрации рабочих вызвал всенародный гнев. Почти во всех высших учебных заведениях начались многолюдные сходки, на которых в знак протеста принимались решения прекратить занятия и приступить к сбору средств для оказания помощи жертвам кровавого воскресенья. Поводом для революционного выступления учащихся Петербургской консерватории послужил циничный рассказ одного солдата по фамилии Манец, обучавшегося в классе трубы, который участвовал в расстреле на Дворцовой площади. Состоявшаяся на частной квартире сходка, где присутствовало шестьдесят человек, потребовала изгнать Манца из консерватории. Дирекция отклонила это требование. Положение становилось все более острым и напряженным. 10 февраля в Петербургской консерватории, вслед за другими учебными заведениями, была объявлена студенческая забастовка.

Наряду с политическими требованиями, студенты поднимали вопросы академического и учебно-бытового характера. Их обращение к учителям не осталось безответным. Особенно активно и решительно встал на их сторону Римский-Корсаков. Однако реакционно настроенная дирекция, вопреки большинству членов художественного совета, отказалась от прекращения занятий и вызвала полицию для подавления студенческих «беспорядков». Римский-Корсаков, выступивший с протестом, был уволен. Глазунов и Лядов также заявили о своем выходе из состава профессоров консерватории.

М. Буяновский, вспоминая об этих событиях, писал о том, что классовое расслоение учащихся особенно резко проявилось в те дни. Некоторые ученики старших курсов, приверженцы царского режима, помогали полиции в преследовании революционно настроенных учащихся. Однажды произошел забавный случай. Во время обыска у учащегося Плотникова был обнаружен продолговатый ящик. Полиция приняла его за «адскую машину». Выполнив все предостерегающие меры, жандармы открыли ящик — там находился «мирный» фагот[1].

Не менее напряженно проходили революционные события в Московской консерватории.

Назрела необходимость коренных реформ. Многие из воспитанников классов духовых инструментов стали участниками сходок и демонстраций. Ученик класса фагота И. Прокофьев был секретарем первой сходки учащихся Московской консерватории, состоявшейся 4 марта и собравшей 325 человек. Студенты требовали уменьшить плату за обучение, создать бюро для подыскания работы, организовать читальню и ученическую музыкальную библиотеку, открыть столовую, интернат. Вместе с тем они выдвига-

[1] См.: Буяновский М. В классах духовых инструментов. — Ленинградская консерватория в воспоминаниях, с. 303.

ли вопросы политического характера, выражая свой протест деспотическому режиму.

20 октября оркестранты приняли участие в похоронах Н. Баумана. «Когда гроб поравнялся со зданием бывшего Синодального училища, как-то совершенно неожиданно все смолкло! И в этой напряженной тишине раздались трубные фанфары... перед хоровым вступлением похоронного марша «Вы жертвою пали»[1]. Оркестр из учеников консерватории, которым дирижировал М. Эрденко, сопровождал процессию и играл всю дорогу до кладбища.

Участником декабрьского вооруженного восстания был ученик класса флейты В. Глинский-Сафронов. В течение десяти дней боевая дружина консерватории, в которой он состоял, находилась на баррикадах в районе Никитских ворот.

В личных делах нескольких учеников можно найти данные о том, что они подвергались всякого рода репрессиям. Так, выходец из крестьян, тромбонист И. Дмитриев был задержан и арестован властями 9 февраля 1902 года во время уличных беспорядков, а гобоист И. Белоусов привлечен 28 сентября 1905 года к дознанию и отдан под надзор полиции.

Наряду с Петербургской и Московской консерваториями подготовкой кадров исполнителей-духовиков занималось училище при Придворной певческой капелле. Плеяда замечательных отечественных музыкантов стала выпускниками этого учебного заведения. Среди них будущие профессора Петербургской консерватории — флейтист Ф. Степанов и фаготист Л. Васильев; артист придворного симфонического оркестра кларнетист В. Афанасьев и другие. Класс известного валторниста и педагога училища Франца Шоллара (1859—1937) закончили ставшие известными впоследствии музыканты: А. Артемьев, Ф. Ефимов, М. Корсун и другие.

Не менее значительной была деятельность музыкально-драматического училища Московского филармонического общества, открытого в 1883 году и получившего права высшего учебного заведения в 1886 году. В первые годы существования училища классы духовых инструментов вели: флейтист Ф. Бюхнер, гобоисты Ф. Линднер и Ф. Тесситоре, кларнетисты И. Фридрих и Н. Лакиер, фаготисты И. Кристель и Ф. Шмидт, трубачи И. Альбрехт и А. Марквардт, валторнисты Ф. Трняк и Ф. Эккерт, тромбонисты Б. Ремпе и П. Цозель. Впоследствии там работали такие видные музыканты, как М. Табаков и С. Розанов.

На рубеже XX столетия во многих городах России открываются музыкальные техникумы. Некоторые из них преобразуются в консерватории. Так, в 1912 году открывается Саратовская кон-

[1] Леонова М. Московская консерватория в 1905 году. — «Советская музыка», 1963, № 5, с. 56.

серватория. Преподавать в ней приглашаются известные русские музыканты, и в их числе педагоги-духовики В. Брандт и И. Липаев. В 1913 году открываются Киевская и Одесская консерватории. В музыкальном училище, а затем в консерватории Киева успешно преподавал игру на флейте А. Химиченко.

Одним из лучших по подготовке оркестровых кадров было Харьковское музыкальное училище. Очевидно, хорошие музыкальные традиции и любовь к оркестровому исполнительству способствовали воспитанию молодых музыкантов.

Воспитанник Харьковского музыкального училища, скрипач И. Букиник вспоминает об одном концерте, состоявшемся в марте 1893 года. Этот концерт, связанный с фактом из биографии Чайковского, еще раз свидетельствует о том необыкновенном дружелюбии и внимательности, с которыми относился композитор к исполнителям вообще, и в данном случае к духовикам, а также, несомненно, показывает уровень искусства игры на духовых инструментах в Харькове того времени.

Состав оркестра, которым должен был дирижировать Чайковский, был собран из артистов оперного театра, преподавателей, лучших учеников и выпускников музыкального училища. Репетируя вторую симфонию, композитор, при исполнении главной темы первой валторной, обратил особое внимание на первого валторниста, который очень вдохновенно «пропел» всю свою партию. Чайковский «весь просиял и благодарно все кивал ему головой». Во время антракта композитор подошел к валторнисту, пожал ему руку и выразил свое восхищение его игрой. Завязалась беседа. Чайковский заинтересовался биографией исполнителя. Оказалось, что Наум Волков был еще крепостным музыкантом одного курского помещика, а его сын, тромбонист Петр Наумович Волков, состоит профессором Петербургской консерватории (здесь И. Букиник ошибся: в те годы П. Волков еще не преподавал в консерватории). Чайковский обнял валторниста и сказал: «Вы очень музыкальный человек и хорошо поняли меня: когда я писал эту симфонию, я думал, что валторнист должен исполнять свою партию так именно, как исполняли ее вы. Ни один валторнист до сих пор не удовлетворял меня так, как вы. От души благодарю вас»[1].

Интересный эпизод из той же репетиции рассказывает участник концерта, тогда еще учащийся училища, известный впоследствии трубач П. Рязанцев[2]. Начиная репетицию, Чайковский сразу заметил, что среди оркестрантов нет кларнетиста Феофана Панченко, которого он знал ранее. Ему объяснили, что музыкант тяжело болен и лежит в больнице. Тогда композитор лично навестил больного и помог ему материально.

Другой случай, рассказанный П. Рязанцевым, относится к самому исполнителю: «После одной из репетиций, проходя мимо меня, стоявшего с трубой, Петр Ильич мягко спросил: «Как тебя зовут?» Я, смущенный, ответил: «Меня зовут Петя», то есть тем же именем, что и Петра Ильича. Улыбаясь, Петр Ильич вынул из кармана кошелек и насыпал мне в руку горсть серебряных пятачков, при этом сказав находившемуся рядом И. И. Слатину: «Обратите внимание, из него будет прекрасный трубач. А ты занимайся, работай», — добавил он, обер

[1] Воспоминания о П. И. Чайковском, с. 216—217.

[2] В 1920—1932 годы П. Рязанцев преподавал в Киевской консерватории. У него учились Ф. Орвид, А. Жубр и некоторые другие.

шившись ко мне. Этот краткий разговор с Петром Ильичем запомнился мне на всю жизнь...»[1].

Из Харьковского музыкального училища выходили хорошие музыканты. Достаточно сказать, что в 1890—1898 годы здесь обучался известный впоследствии гобоист Я. Куклес, который затем совершенствовался в Берлинской консерватории; в 1901 году училище окончил фаготист Н. Арабей, игравший затем много лет в Большом театре.

Исполнители на духовых инструментах нужны были не только симфоническим и оперным оркестрам. Острую нехватку ощущали в кадрах гражданские и военные духовые оркестры. В начале 70-х годов прошлого века при Петербургской консерватории была осуществлена подготовка музыкантов для оркестров флота. Заслуга в этом принадлежала Римскому-Корсакову. В 1873 году открылась специальная музыкальная школа Морского ведомства, которая в 1901 году была переименована в музыкальную школу Балтийского флота.

Подготовка музыкантов-духовиков во второй половине XIX и начале XX века проводилась также в «школах солдатских детей», в «трубаческих сотнях», существовавших в некоторых полках казачьих войск и просто при музыкантских командах. В 1883 году такая музыкальная школа была создана в Нарве, многие воспитанники которой пополняли военные оркестры.

Существовали и гражданские школы. Так, в «Музыкальном обозрении» за 1886/1887 год напечатано объяснение о приеме в «Общедоступные музыкальные классы», где класс флейты ведет Келлер, а корнет-а-пистона Садовский[2]. «Русские ведомости» за 1878 год писали: «Школа любителей медно-духовых инструментов для составления оркестра под управлением А. Фарского будет открыта с 1 января 1879 года. Желающие принять участие могут обращаться за членскими билетами к г. Юргенсону на Неглинном проезде»[3].

Но все эти учебные заведения не могли кардинально решить вопрос о подготовке квалифицированных кадров исполнителей-духовиков. Воспитание детей и молодежи зачастую передавалось в руки педагогов, которые сами порою не имели достаточных знаний, культуры и образования. Поэтому только наиболее одаренные юноши пробивали себе дорогу в жизнь, становились грамотными и хорошо владеющими своими инструментами музыкантами.

Подъем музыкальной культуры в начале 900-х годов был во многом связан с расцветом оркестрового исполнительства, кото-

---

[1] Воспоминания П. Рязанцева записаны В. Н. Руковишниковым в январе—феврале 1944 года и хранятся в Государственном доме-музее П. И. Чайковского в Клину, дм², № 85.

[2] № 6, с. 47.

[3] № 317, от 15 декабря

рое опиралось, с одной стороны, на творческую деятельность выдающихся русских композиторов, с другой — работу передовых отечественных музыкантов.

Исключительной высоты достигло исполнительское мастерство оркестра Мариинского театра, завоевавшего себе славу одного из лучших оперных театров мира. Дирижером оркестра в течение более полувека (с 1863 по 1916 — год смерти) состоял Э. Направник, замечательный музыкант, внесший огромный вклад в популяризацию русской музыки.

В 1903 году в Петербурге были основаны симфонические концерты А. Зилоти. Новизной своих программ и участием первоклассных артистов они способствовали поднятию уровня симфонической культуры в стране.

Начиная с 1911 года, в Петербурге выступает с ежегодными циклами придворный оркестр под управлением Г. Варлиха. Программы концертов носили демократический характер, были довольно разнообразными и содержательными (до этого времени оркестр участвовал в концертах «Оркестровые собрания музыкальных новостей», носивших закрытый характер и недоступных широкому слушателю). После Февральской революции оркестр объявил себя народным коллективом, избрав своим руководителем С. Кусевицкого. На его основе возник затем один из лучших советских оркестров — симфонический оркестр Ленинградской государственной филармонии.

Расширяется деятельность оркестровых коллективов в Москве. Еще в 80-х годах, в связи с театральной реформой, Москва становится единственной обладательницей театра, где русская национальная опера заняла главенствующее положение. Был увеличен состав оркестра и хора. Развитию музыкальной жизни в Москве, несомненно, способствовало и появление частной оперы.

Тогда же возникает Московское филармоническое общество, ставшее своего рода конкурентом местного отделения РМО.

Быстрый прогресс наблюдается в оркестровом исполнительстве. Об этом ярко свидетельствует репертуар оркестров Большого театра, частной оперы Мамонтова, а затем Зимина. Русская оперная музыка стала основой, на которой воспитывалась плеяда замечательных отечественных исполнителей-духовиков. Немалое значение для повышения уровня исполнительства имели лучшие оперы зарубежных композиторов. Так, по поводу премьеры оперы Вагнера «Гибель богов» музыкальный критик Ю. Сахновский писал: «Оркестр Московской императорской оперы еще раз доказал, что он оркестр — артист, оркестр — художник в полном смысле слова и что в настоящем его виде он имеет полное неоспоримое право считаться одним из лучших симфонических оркестров Европы. Среди членов оркестра есть виртуозы-художники на своих инструментах, равных которым, пожалуй, нигде нет. Недаром, например, несколько лет назад Артур Никиш предлагал первому кларнетисту С. В. Розанову выехать из России в Лейпцигский

«Gewandhaus» на каких угодно условиях. Слушая его игру с бесконечно мягкой и благородной интонацией, вы невольно вспоминаете слова Берлиоза: «кларнет — скрипка среди деревянных духовых инструментов». Или вслушайтесь в игру первого трубача М. И. Табакова: в тембре его игры скрыта какая-то тайна; весь оркестр играет безумное фортиссимо, но над всей массой доведенных до апогея интенсивности звуков мягко царит его сольная мелодия, одновременно мягкая до нежности, но силой своей покрывающая весь оркестр»[1].

Важное место в пропаганде русской и зарубежной музыки занял организованный в 1908 году симфонический оркестр С. Кусевицкого.

Расширяется оркестровое дело во многих провинциальных городах России.

С высоким уровнем оркестровой культуры было связано и то обстоятельство, что на концертной эстраде все чаще стали появляться артисты-духовики, которые вышли за рамки только оркестрового исполнительства и смело пропагандировали все лучшее, созданное в русской и западной концертной и камерной литературе для духовых инструментов.

Просматривая программы камерных и симфонических концертов в Москве в 90-е годы прошлого столетия, можно заметить, что с каждым годом круг исполняемых произведений расширялся и все чаще в концертах звучали произведения с участием духовых инструментов. Если учесть, что в духовых классах Московской консерватории того времени царила атмосфера академизма, преобладало внимание к технической работе и мало уделялось времени на освоение высокохудожественных классических образцов, то роль передовых музыкантов-исполнителей — пропагандистов камерно-инструментального творчества для духовых инструментов — представляется намного более значительной.

Подлинной кульминацией в области сольной и камерной исполнительской деятельности музыкантов-духовиков были, как упоминалось, 90-е годы; первые же шаги в популяризации музыки для духовых инструментов делались уже в 60—70-е годы. Так, в симфоническом концерте 16 ноября 1863 года В. Гут исполнил концерт для кларнета Вебера. 14 декабря 1864 года в исполнении Э. Медера прозвучало еще одно интересное произведение — концерт для гобоя с оркестром соль минор Генделя. Ф. Бюхнер остался верен старым традициям и в концерте 30 января 1865 года сыграл бравурный флейтовый концерт Бричиальди.

Так была открыта славная страница сольного духового исполнительства в пореформенной России. Искусство, высоко стоявшее в Западной Европе в XVII—XVIII века, возрождалось вновь на новой почве — в России.

---

[1] Сахновский Ю. Гибель богов. — «Русское слово», 1911, 12 октября.

Огромная роль в пропаганде творчества для духовых в последующие годы принадлежала Н. Рубинштейну. Он был одним из организаторов «квартетных собраний». В каждом цикле этих концертов обязательно звучали камерные сочинения с участием духовых инструментов. Во многих концертах Рубинштейн сам исполнял партию фортепиано: это септет для фортепиано, альта, флейты, гобоя, валторны, виолончели и контрабаса ре минор Гуммеля (впервые был сыгран в сезоне 1866/1867 года, затем исполнялся с его участием еще пять раз); «Военный септет» для фортепиано, скрипки, виолончели, контрабаса, флейты, кларнета и трубы до мажор Гуммеля (сезон 1868/1869); квинтет для фортепиано, гобоя, кларнета, фагота и валторны ми-бемоль мажор Моцарта (1875/1876). Вместе с Рубинштейном выступали флейтист Ф. Бюхнер, гобоист Э. Медер, кларнетисты В. Гут и Ф. Циммерман, фаготист Г. Эзер, валторнист Б. Роте и трубач Ф. Рихтер.

Эти же музыканты-духовики в концертах 70—80-х годов с успехом сыграли: дивертисмент № 1 для двух скрипок, альта, виолончели, контрабаса и двух валторн ре мажор Моцарта; октет для двух скрипок, альта, виолончели, контрабаса, кларнета, валторны и фагота фа мажор Шуберта (был исполнен дважды); септет для скрипки, альта, виолончели, кларнета, фагота, валторны и контрабаса ми-бемоль мажор Бетховена (был исполнен трижды). В одном из «квартетных собраний» 1877/1878 года игрался октет для фортепиано, скрипки, альта, виолончели, контрабаса, флейты, кларнета и валторны ре мажор А. Рубинштейна. Этот октет явился, по существу, первым отечественным сочинением для духовых инструментов, прозвучавшим в эти годы в Москве.

Как отмечалось выше, в то время в русской музыке уже имелись превосходные сольные и камерные произведения для духовых инструментов: «Патетическое трио» Глинки, квинтет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны Алябьева, концерты для кларнета и для тромбона Римского-Корсакова, его же квинтет для фортепиано, флейты, кларнета, валторны и фагота и, наконец, квинтет для духовых инструментов А. Рубинштейна, малоизвестный и редко исполняемый в наше время. Но прошло два десятилетия, пока в концертной жизни передовые музыканты обратились к лучшим отечественным произведениям.

Знаменательным в этой области был рубеж XIX—XX веков. Важным событием в музыкальной жизни Москвы явилось первое исполнение в 1892 году «Патетического трио» для фортепиано, кларнета и фагота Глинки. Только через шестьдесят лет после своего возникновения этот яркий образец романтической музыки прозвучал у себя на родине. Имеются сведения, что «Патетическое трио» было обнаружено в наследии Глинки в 80-е годы, и ноты этого сочинения были переданы известному немецкому музыканту, дирижеру Гансу фон Бюлову, гастролировавшему в России. Вот что он писал в 1885 году молодому Р. Штраусу по поводу трио: «Быть может, оно вдохновит Вас на создание новой

пьесы. Моему слуху всегда нравилось сочетание фортепиано с духовыми инструментами, и мне кажется, что в этой области музыкальной литературы можно создать популярные и благородные вещи...»[1].

Первыми исполнителями «Патетического трио» в Москве были П. Шишкин (фортепиано), С. Розанов (кларнет) и И. Кристель (фагот).

Появление в 90-х годах на концертной эстраде Сергея Васильевича Розанова — начало целой эпохи в истории духового инструментального искусства. С его именем связана исполнительская деятельность музыкантов-духовиков по пропаганде и расширению репертуара, борьба за достойное место духовых инструментов в музыкальной культуре России.

Сразу же по окончании в 1890 году Московской консерватории Розанов успешно дебютировал в одном из «камерных собраний». Он исполнил партию кларнета в популярном тогда в Москве «Военном септете» Гуммеля. Партию фортепиано играл Танеев. Наряду с участниками струнного квартета Московской консерватории[2], партии флейты, трубы и контрабаса исполняли В. Кречман, С. Рязанцев и А. Леттер.

В одном из камерных концертов следующего года Розанов участвовал в исполнении септета для скрипки, альта, виолончели, контрабаса, кларнета, фагота и валторны соч. 20 Бетховена. Наряду с названными артистами его партнерами были фаготист П. Кристель и валторнист И. Крутоголовов.

Почти каждый год последнего десятилетия прошлого века молодой музыкант показывает новую работу. 14 октября 1893 года он вместе с В. Сафоновым и А. Гленом впервые познакомил слушателей с трио для фортепиано, кларнета и виолончели ля минор Брамса. Премьера одного из любимых произведений Розанова — квинтета для кларнета и струнных инструментов си минор Брамса — состоялась 19 октября 1895 года. Исполнение солиста и квартета Московского отделения РМО, по отзывам прессы, было превосходным. «Кларнетист Розанов показал себя замечательным виртуозом на своем инструменте. Звук его очарователен, безупречно чист, фразировка изящна, окончание звуков замирает с нежностью очаровательно», — писали «Новости дня»[3]. Квинтет был повторен в следующем году и имел успех. К исполнению этого сочинения Розанов возвращался много раз.

Среди сыгранных Розановым ансамблей — квинтет для кларнета и струнных инструментов ля мажор и трио для кларнета, альта и фортепиано ми-бемоль мажор Моцарта. Впервые в Москве он исполняет широко известную сейчас сонату для фортепиано и кларнета ми-бемоль мажор Брамса.

---

[1] Краузе Э. Рихард Штраус. М., 1961, с. 491.

[2] В него входили И. Гржимали, Д. Крейн (с 1898 года — М. Пресс), И. Соколовский и А. Глен.

[3] 1897, 22 октября.

Творческая энергия Розанова была поистине неисчерпаема. Его имя не сходило с концертных афиш. Он выступал в ансамбле с В. Сафоновым, К. Игумновым, А. Гольденвейзером и многими другими видными музыкантами.

В области сольного исполнительства Розанову также принадлежит заслуга первого исполнения ряда произведений: это, прежде всего, в то время мало известный концерт для кларнета с оркестром ля мажор Моцарта, сыгранный в одном из «Исторических концертов симфонической музыки» под управлением Н. Черепнина (1910).

Цикл «Исторические концерты» был основан в Москве по инициативе С. Василенко в 1907 году. «Мне пришла в голову мысль, горячо поддержанная Ю. С. Сахновским, организовать концерты симфонической музыки для трудовой интеллигенции, молодежи и рабочих, — писал С. Василенко. — Сахновский предложил назвать их «Историческими», то есть показать историю развития инструментальной музыки с момента ее возникновения до наших дней»[1]. Концерты проводились силами артистов оркестра Большого театра с участием самых выдающихся солистов. Среди них был Розанов.

«С большим вниманием и увлечением прослушала публика исполнение на кларнете С. В. Розанова, по праву считающегося выдающимся артистом, — писал рецензент. — Концерт Моцарта, ля мажор, дал полную возможность Розанову развернуть свои недюжинные силы и был передан с редкой музыкальностью, вкусом, техникой, красивым звуком, повинующимся малейшему художественному желанию артиста»[2].

Для исполнительского стиля Розанова характерна, прежде всего, высокая культура широкого, насыщенного и в то же время выразительного звучания — именно то, что было свойственно русскому музыкальному исполнительству в целом. «Розанов, кларнетист со всеми данными артиста, выдающегося из общего пригонора, — пишет один из его современников. — Хотите технического совершенства, красоты и певучести тона или уменья им пользоваться для самых тонких абрисов музыкального сочинения, — все это найдется, все это слилось в нем гармонически. Но Розанов такими средствами не злоупотребляет, лишь пользуется ими — и что приятно заметить — как материалом для создания художественного целого разнообразных композиций. Безразлично, играет ли он концерты Шпора, Вебера или же «фантазию» Гадэ, — он прежде всего отдается настроению, наслаивает штрихи, звуковые тени, полутени, и все с мыслью достичь полноты характеристики наличного в произведении. Это особенно редко выпадает на долю артиста на духовом инструменте...»[3].

---

[1] Василенко С. Страницы воспоминаний. М., 1948, с. 23.
[2] Журнал «Оркестр», 1910, № 4, с. 8.
[3] «Русская музыкальная газета», 1896 № 6, стб. 658 (хроника Москвы).

Творческая деятельность Розанова утвердила всеобщее признание кларнета как сольного и камерного инструмента. Сергей Васильевич явился своего рода основоположником концертного исполнительства на духовых инструментах в России.

В программах концертов последнего десятилетия XIX века встречаются имена других интересных музыкантов-духовиков, регулярно выступавших в «камерных собраниях». Это замечательный валторнист Иван Никифорович Крутоголовов. Его имя впервые появилось на афишах в сезоне 1891/1892 года, где он участвовал в двух концертах. В первом, посвященном столетию со дня смерти Моцарта, он исполнил партию валторны в дивертисменте для двух скрипок, альта, виолончели, контрабаса и двух валторн № 17, ре мажор; во втором концерте был сыгран септет для скрипки, альта, виолончели, контрабаса, кларнета, фагота и валторны (соч. 20) Бетховена. В свое время Крутоголовов был крепостным музыкантом. В 1874 году он начал работать в Большом театре, где занял ведущее положение в оркестре среди немногих отечественных исполнителей-духовиков. «Звук его валторны был чист и прозрачен, как скрипка Саразате... Это был звук беспримесный, звук натуральной валторны, — писала критика. — Ничего страстного, земного, никакой искусственности, — все строго и в высшей степени корректно... Он, не стесняясь, свободно и легко брал каждый звук, каждый пассаж, какой бы высоты и трудности они ни были...»[1]. Крутоголовова-валторниста отличали хорошо поставленное дыхание, выдержка и крепость амбушюра, чувство фразы и музыкальность. Рассказывают, что Н. Рубинштейн после исполнения девятой симфонии Бетховена, которой он дирижировал, на глазах всей публики расцеловал Крутоголовова в знак признания его великолепного таланта.

В ряде концертных программ встречается имя другого замечательного валторниста, чеха по национальности, Иосифа Сханильца. Будучи солистом оркестра Большого театра, профессором Московской консерватории, он пользовался большим авторитетом среди музыкантов. С 1891 по 1901 год он исполняет партию валторны в большинстве камерно-инструментальных ансамблей, звучащих в Москве. В отличие от уравновешенной, собранной исполнительской манеры Крутоголовова, игра Сханильца отличалась широтой, порывистостью и размахом. «Для него валторна была не медным инструментом, а какой-то живою силой, способною выражать буквально все малейшие мысли, художественные намерения. Он все играл espressivo, он ко всему применял рамку tempo rubato... В амбушюре его была прямо титаническая выдержка от piano до громового fortissimo»[2]. Известно, что игрой Сханильца

---

[1] Липаев И. Величайшие валторнисты (Параллели). — «Оркестр», 1910, № 5, с. 6.

[2] Там же, с. 5.

восторгался Чайковский. Особенно удавалось валторнисту знаменитое соло из второй части его пятой симфонии.

Значительным событием в концертной жизни Москвы явилось первое здесь исполнение 16 ноября 1895 года септета для фортепиано, двух скрипок, альта, виолончели, контрабаса и трубы ми-бемоль мажор Сен-Санса. В России это произведение впервые прозвучало в 1886 году в одном из концертов петербургского общества камерной музыки. Септет выделяется яркой сольной партией трубы.

Исполнителями септета в Москве были квартет Московского отделения РМО, пианист П. Шлецер, контрабасист А. Леттер и трубач В. Брандт. Появление в программах «квартетных собраний» имени Брандта неслучайно. Это был один из лучших трубачей того времени. Солист оркестра Большого театра, профессор консерватории, Брандт был великолепным концертным и камерным исполнителем. Рассказывая о лучших музыкантах концертного сезона 1895/1896 года в Москве, один из современников так характеризует исполнительский стиль Брандта: «У него очень приятный тон, легкий амбушюр, отлично приспособляющийся как к кантилене, так и к техническим трудностям. Техника у него до того сильная, что по временам приводит слушателей к удивлению. Так, в известном «Венецианском карнавале» Арбана все пассажи выходят у него точно вычеканенными, а каденции поражают блеском виртуозного шика. Изяществом тона и благородством фразировки Брандт дарит в «Concertino» Герфруа и в некоторых пьесах Гоха. В передаче их у артиста много увлечения, оправдываемого смыслом композиции, а также музыкальной строгости, особенно проявившейся в «Rondo Concertante» Мертена...»[1].

Брандт был одним из первых трубачей, игра которого отличалась широким и полным звучанием, яркостью, блеском, изяществом и виртуозностью. «Среди солистов орк[естра] Большого театра он не знал себе равных по силе, красоте и лирико-драматической кантилене, — отмечал один из учеников Брандта П. Лямин. — Звукоизвлечение поражало широким диапазоном: сверкающие верхние ноты, бархатистое, насыщенное менцо воче, наконец глубокий баритональный нижний регистр. Его исполнение в операх Чайковского, Римского-Корсакова, Вагнера вызывало всеобщее восхищение. Потрясали его бурно-пламенные кульминации, патетическая экспрессия, поэтичность фразировки...»[2].

Среди исполнителей-духовиков выделялся В. Кречман, солист оркестра Большого театра и профессор консерватории. Более двадцати лет, начиная с 1882 года, имя Кречмана не сходит с концертных программ. С его участием были исполнены многие камерные сочинения. В отличие от своего предшественника по те-

---

[1] «Русская музыкальная газета», 1896, № 6, стб. 657—658.

[2] Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах, с. 137—138.

атру и консерватории Ф. Бюхнера, Кречман освоил новый, более прогрессивный инструмент конструкции «Бёма». Это, несомненно, способствовало еще большему размаху его сольной и оркестровой деятельности, так как новый инструмент значительно расширял границы выразительных и технических возможностей флейты.

В начале 900-х годов на концертной эстраде появляется еще один великолепный флейтист, ученик Кречмана В. Леонов. 16 декабря 1906 года он вместе со своим педагогом солировал в «Matthäus Passion» И. С. Баха; в концерте в ознаменование столетия со дня смерти Гайдна, состоявшемся в 1909 году, сыграл сонату для фортепиано и флейты (транскрипция). В 1912 году Леонов играл соло в оркестровой сюите «В солнечных лугах» Василенко; наконец, 3 ноября 1913 года впервые в Москве исполнил концерт для флейты, арфы с оркестром до мажор Моцарта. Партию арфы сыграл А. Слепушкин, дирижировал оркестром Василенко. Произведение было исполнено в цикле «Исторические концерты».

В этих же концертах, впервые в Москве, прозвучало немало интересных сочинений с солирующими духовыми инструментами. Среди них: концерт для фортепиано в сопровождении шести флейт и струнного оркестра фа мажор И. С. Баха; его же концерт для скрипки, флейты, гобоя, трубы и струнного оркестра фа мажор; серенада № 12 для двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов и двух валторн до мажор Моцарта и другие сочинения.

Заметный след оставило участие в «Исторических концертах» в качестве солиста гобоиста Н. Назарова. В одном из концертов 1907 года он исполнил Largo соль минор для гобоя и струнных инструментов Генделя, а 17 октября 1910 года — концерт для гобоя с оркестром соль минор Генделя. Дирижировал оркестром Василенко[1].

Назаров был одним из лучших воспитанников Московской консерватории, награжденный при окончании большой серебряной медалью. Его исполнение концерта получило высокую оценку прессы: «Назаров сыграл гобойный концерт Генделя с приятным, ясным, весьма типичным тембром на инструменте, с тонкой фразировкой и вообще толковым пониманием особенностей гобоя, к сожалению, так редко фигурирующего на эстраде в качестве солирующего инструмента»[2].

В начале 900-х годов в Москве появляются однородные составы духовых камерных ансамблей. Один из таких коллективов — квартет деревянных духовых инструментов: Ф. Левин (флейта), Н. Назаров (гобой), И. Бейлезон (кларнет) и В. Станек (фагот). Это были отличные музыканты, солисты оркестра Большого театра; деятельность каждого из них оставила значительный след в истории отечественного исполнительства.

---

[1] В сохранившейся программе концерта неправильно помечено, что концерт Генделя исполняется в первый раз. Как указывалось выше, это произведение впервые прозвучало в Москве еще в 1864 году.

[2] «Оркестр», 1910, № 4, с. 7—8.

Квартет духовых инструментов успешно выступал в концертах. Его репертуар составляли, в основном, произведения композиторов русской и зарубежной классики. Вот одна из рецензий на выступление ансамбля в 1909 году: «Программу вчерашнего вечера общества распространения камерной музыки, исполненную в зале Синодального училища, нужно признать интересной. Были исполнены квинтеты для фортепиано с духовыми инструментами Моцарта, Бетховена (с очаровательным Andante) и Римского-Корсакова. Последний исполнялся впервые... Духовые превосходно, неизмеримо лучше, чем струнные, сливаются со звуком фортепиано, дают недоступное тем разнообразие красок, но, конечно, уступают им в богатстве и изяществе выразительности... Особенно удались Andante Бетховена и квинтет Римского-Корсакова, вызвавшие шумные аплодисменты» [1]. Партию валторны обычно исполнял М. Шпекулянов, фортепиано — инициатор и организатор всех камерных вечеров Д. Шор.

Столь же высокую оценку получили выступления артистов в 1911 году в новой большой аудитории Политехнического музея. В одной из рецензий на этот концерт отмечалось богатство звучности духового ансамбля, дающего простор для огромного тембрового разнообразия, колорита, чисто инструментальных эффектов.

Заслуживает внимания деятельность еще одного замечательного ансамбля — квартета медных духовых инструментов, организованного в начале 90-х годов прошлого века И. Липаевым. Последний исполнял в нем партию тромбона. Кроме Липаева в ансамбль вошли артисты оркестра Большого театра А. Маквард и Ф. Путкамер (трубы), Г. Кунст (альтгорн). Артисты часто выступали с концертами. Ряд интересных камерных произведений написали для них композиторы Е. Мертен, А. Симон и другие.

Позднее, в 1900 году, состав квартета несколько изменился. В него вошли такие известные музыканты, как В. Брандт и М. Табаков (трубы), Ф. Путкамер стал играть на альтгорне, а И. Липаев продолжал вести партию тромбона. К сожалению, не сохранилось каких-либо материалов, рассказывающих о деятельности данного ансамбля. Но самый состав, творческое содружество таких великолепных музыкантов-духовиков, лучших оркестровых исполнителей того времени, говорят о высоком авторитете этого коллектива. Позднее в дореволюционной Москве существовал еще один квартет медных духовых инструментов, в который входили известные музыканты того времени: С. Логинов, А. Колпинский (трубы), А. Андрушкевич (валторна) и В. Блажевич (тромбон).

Говоря об участии исполнителей на духовых инструментах в концертной жизни Москвы, нельзя пройти мимо деятельности приезжих музыкантов-гастролеров.

---

[1] Взято из материалов личного фонда Н. Назарова, хранящихся в архиве ГЦММК имени М. И. Глинки, фонд 10, № 73 (программы и отзывы на выступления).

Сохранились имена духовиков, приезжавших в Россию и выступавших с сольными концертами. Еще в 1887 году вместе с композитором К. Сен-Сансом в Петербурге (6, 12, 14 апреля) и в Москве (18, 19 апреля) выступали известные в то время французские музыканты: флейтист Клод Поль Таффанель, гобоист Ж. Жилле и кларнетист Тюрбан. Они исполнили Каприччио на датские и русские народные темы для флейты, гобоя, кларнета и фортепиано соч. 79 Сен-Санса. Это произведение было сочинено перед поездкой композитора с концертами в Россию. Использование в музыке некоторых русских интонаций — факт очень интересный. Каприччио имело огромный успех, и в дальнейшем композитор много раз играл его в различных концертах. Так, например, оно прозвучало еще раз в исполнении тех же участников ансамбля в июне 1887 года в Лондоне.

Позднее с самостоятельными концертами в России выступал К. П. Таффанель. Оценивая его игру, современники отмечали виртуозный блеск и большое увлечение техникой, причем на одном исполнительском уровне с ним ставили русского флейтиста В. Цыбина, исполнение которого находили более содержательным[1].

Одним из самых значительных гастролеров, приезжавших в Москву, был французский валторнист Луи Савар. Именно ему посвятил свой Романс для валторны с фортепиано ля минор Скрябин, покоренный его исполнительским мастерством.

Луи Савар приезжал в Москву дважды. И оба раза он выступал в качестве солиста в симфоническом концерте и камерном. Причем все сочинения, исполнявшиеся им, звучали в Москве впервые.

Луи Савар, несомненно, был высококультурным музыкантом. Об этом говорит серьезный подбор произведений, с которыми он выступал. В свой первый приезд он исполнил в симфоническом собрании 25 января 1897 года концерт для валторны с оркестром ми-бемоль мажор соч. 106 Моцарта, а через четыре дня в «квартетном собрании» — сонату для фортепиано и валторны фа мажор соч. 17 Бетховена. Дирижировал оркестром и исполнял партию фортепиано В. Сафонов. Во второй приезд артист сыграл 8 февраля 1903 года концерт для валторны с оркестром ми-бемоль мажор соч. 17 Р. Штрауса (дирижировал Сафонов) и, спустя четыре дня, — трио для скрипки, валторны и фортепиано ми-бемоль мажор соч. 40 Брамса. Партию скрипки исполнял И. Гржимали, фортепиано — К. Кипп.

В рецензии на одно из выступлений валторниста корреспондент пишет по поводу его исполнения концерта Моцарта: «Большинство привыкло видеть и слышать валторну лишь в оркестре, где ее роль громадная. Оказалось, что на концертной эстраде инструмент интересен в высшей степени. Луи Савар мастерски

[1] Липаев И. Солисты. — Рукопись хранится в архиве ГЦММК имени М. И. Глинки, фонд 13, № 17, ед. хр. 2.

распоряжается тоном, правда не особенно сильным, полным и бархатистым, но в верхнем регистре, а также и в среднем, довольно приятным и в значительной мере легким. Амбушюр — из сильных, позволяющих делать отдельные скачки, а временами и замысловатые переходы на более близком расстоянии ноты от ноты. Так, например, у него гладко слышится legato. Кроме того, крепкая мускулатура губ, повинующаяся опять-таки отличному желанию артиста, во многом способствует чистому применению трелей. К достоинству Савара нужно приписать еще и экспрессивность игры. В концерте Моцарта у него случилась небольшая осечка; но незаметно было так называемого кикса. По временам до слуха доносится расщепленность тона, или, как выражаются профессионалисты, — треск. Публике артист понравился и повторил по ее желанию последнюю часть концерта»[1].

При всех успехах и признании, которое завоевали исполнители-духовики в России, условия работы и быта их оставались очень тяжелыми. Особенно трудным было положение тех из них, труд которых был связан с огромными физическими нагрузками. Музыкантам, работавшим в театральных оркестрах, приходилось играть спектакли по шесть раз в неделю и семь раз репетировать. У них, по существу, не было праздников. Некоторые дирижеры грубо обращались с оркестрантами, нередкими были штрафы и различные вычеты из зарплаты.

22 сентября 1905 года в газете «Русское слово» появилась любопытная заметка. Она принадлежала С. Кусевицкому. Покидая Большой театр, он подал в дирекцию записку, рисующую тяжелое положение оркестрантов.

По специальности контрабасист, Кусевицкий испытал на себе всю изнурительность работы в оркестровой яме. «Восьмичасовой рабочий день и обязательный отдых — вот девиз тружеников в области фабрично-заводской промышленности... А в области, где затрагивается энергия духовных сил, где нужна громадная подготовка, — там можно работать без досуга... Мертвящий дух полицейского бюрократизма, проникающий в ту область, где, казалось, ему не должно было быть вовсе места, в область чистого искусства, обратил артистов в ремесленников, а интеллектуальную работу — в подневольный труд рабов... Неужели надо ждать, пока эти интеллигентные труженики, эти артисты императорских театров, вынуждены будут заявить просьбу об улучшении их участи, подобно рабочим, предъявляющим требования их работодателям»[2].

Такой протест нашел свое выражение в деятельности другого известного музыканта И. Липаева. С его именем связаны многие

---

[1] «Русская музыкальная газета», 1897, № 3, стб. 489—490.
[2] Цит. по журналу «Музыка», 1922, № 1, с. 18—19.

страницы истории борьбы исполнителей-духовиков за свои права. Но деятельность Липаева выходит далеко за рамки только цеховых интересов духовиков.

В истории отечественного искусства игры на духовых инструментах едва ли найдется еще такая многогранная личность, каким был Иван Васильевич Липаев (1865—1942). Он был оркестровым музыкантом-тромбонистом, педагогом-профессором, музыкальным критиком, историком музыки, писателем, дирижером, общественным деятелем. Его жизнь и деятельность связаны со становлением русского оркестрового исполнительства, с формированием и первыми успехами отечественной школы игры на духовых инструментах.

Юношеские годы Липаев провел в Самаре. В 1890 году он окончил музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества по классу тромбона у преподавателя Б. Ремпе. В 1893—1898 годы играл в оркестре Большого театра. О его успехах в овладении тромбоном говорит тот факт, что он, начиная с 90-х годов, был бессменным участником уже упоминавшегося медного духового квартета, куда входили артисты оркестра Большого театра.

В 90-е годы Липаев начинает выступать и как музыкальный критик. Одна из его первых значительных работ — вышедшие в 1891 году «Очерки быта оркестровых музыкантов». В ней дается анализ развития оркестрового исполнительства в России от XVI века до конца XIX. Автор описывает все ужасы жизни и быта крепостных музыкантов. Реформа 1861 года мало что изменила в судьбе оркестрантов. Низкая заработная плата, тяжелейшие условия работы, конкуренция, махинации антрепренеров, низкий уровень постановки музыкального образования — вот против чего направлен пафос очерков. «Я убежденно говорю оркестровым артистам, призвание ваше — святое призвание артиста-музыканта, любите его, верьте, что придет к вам счастливое будущее...» [1].

В 90-е годы Липаев — в центре музыкальных событий России. Он сотрудничает в ряде газет и журналов. Не прекращается его связь с родной Самарой, где он выступает на страницах «Самарской газеты». Одна из интересных статей Липаева этого времени — «Музыка на XVI Всероссийской выставке 1896 года в Нижнем Новгороде».

Основная идея Липаева в эти годы выражалась в необходимости объединения оркестровых музыкантов в единый союз, который смог бы вести борьбу за улучшение их быта. И такой союз был создан в 1903 году. Он назывался «Обществом взаимопомощи оркестровых музыкантов». Чтобы закрепить организационные основы этого общества, Липаев пишет серию интереснейших статей. Так, в «Русской музыкальной газете» за 1904 год он печатает но-

[1] Липаев И. Очерки быта оркестровых музыкантов. — «Русская музыкальная газета», 1893, № 51, стб. 1285.

вые очерки: «Оркестровые музыканты», «Еврейские оркестры», в 1905 году — «Детские оркестры» и т. д.

В 1906 году «Общество» начинает печатать свой журнал-газету «Музыкальный труженик», а в 1910 году — журнал «Оркестр». Они посвящались жизни и труду оркестровых музыкантов, дирижеров симфонических и оперных оркестров, военных капельмейстеров и вообще оркестровых деятелей. Постоянным издателем и редактором был Липаев. В журналах появлялись интересные очерки Липаева, такие как «Музыканты Франции» (о положении оркестровых музыкантов во Франции, 1910), «Финские оркестровые музыканты» (1909), «Оркестровые музыканты Англии» (1910).

Липаев был тесно связан с оркестровым исполнительством в России и за рубежом. Он — постоянный участник и один из организаторов «Исторических концертов» под управлением С. Василенко. В 1909 году он выступил как один из музыкальных критиков симфонических концертов оркестра С. Кусевицкого. В 1910 году заведовал поездкой этого оркестра по Волге от Твери до Астрахани. Поездка оркестра в отдаленные уголки страны сыграла огромную музыкально-просветительскую роль.

В 1909 году Липаев играл в спектаклях «Русского сезона» С. Дягилева в Париже и там также выступал как музыкальный критик. в «Русской музыкальной газете» в 1909 году появилась его статья «Из Парижа и Лондона».

В эти годы формируется облик Липаева как музыкального исследователя. Он пишет ряд статей: «10 лет со дня смерти Чайковского» (1903), «Биографический очерк. Чайковский» (1905), «Город Моцарта» (1906), «Очерки музыкальной деятельности Балакирева» (1906—1907), «Финская музыка» (1906), «Чешская музыка» (1907) и другие. В это же время появляются его работы «Ипполитов-Иванов как оперный дирижер», «А. Никиш». В 1908 году он издает библиографический указатель «Музыкальная литература».

Будучи оркестровым музыкантом, неутомимым общественным деятелем, Липаев все больше увлекается исследовательской работой. Его занимает не только история музыки, но и современное ее состояние.

Не пропускает Липаев ни одного сольного выступления исполнителей-духовиков. Он пишет рецензии на концерты известного французского валторниста Луи Савара, на концерты кларнетиста С. Розанова, флейтиста В. Леонова. Дает меткие и яркие характеристики таким оркестровым исполнителям, как Ф. Бюхнер, В. Цыбин, Э. Медер, И. Сханилец, И. Крутоголовов, В. Вурм, В. Брандт, А. Гордон, Ф. Рихтер.

Увлечение музыкальной критикой, а также стремление к педагогической деятельности сыграли немаловажную роль в решении Липаева переехать из Москвы в Саратов. Здесь в 1912 году открывалась консерватория. Осенью в Саратов была приглашена группа известных музыкантов, среди которых, наряду с Липаевым,

были: С. Козолупов, И. Сливинский, Г. Конюс, В. Брандт и другие. Деятельность Липаева в этом городе оказалась также многогранной и во многом способствовала развитию на месте музыкальной жизни.

С 1912 по 1921 год он ведет класс тромбона в консерватории и читает курс истории музыки (в 1917 году Липаев получил звание профессора). Среди его учеников, окончивших по классу тромбона, — В. Пацевич, И. Маттейс, Г. Александров, И. Кукушкин и другие.

Октябрьская революция застала Липаева в Саратове. «Я искренний сторонник демократизации искусства... — писал он в 1918 году. — Художники, стройте вашу новую жизнь в искусстве для народа, пролетариата. Приблизьте к нему ваши думы, муки творчества, поставьте перед народом во всей его громаде ваши картины; ему, томившемуся сотни лет по красоте, передавайте в высокохудожественных звуках песни думы лучших композиторов, перед ними читайте ваши звучные стихи и играйте симфонические поэмы. Искусство — народу. Разве не мечтали вы об этом?» [1].

Липаев, выходец из народа, всегда был сторонником передовых, демократических идей и еще в студенческие годы участвовал в первомайских маевках. Ему довелось несколько раз общаться с В. И. Лениным [2].

В 1909 году, играя в оркестре спектаклей «Русского сезона» Дягилева в Париже, Липаев познакомился с А. В. Луначарским. Это произошло в кафе Сорбоннского университета. Благодаря Липаеву, Луначарский получил возможность часто бывать на представлениях русского театра и ему разрешали смотреть спектакли из оркестровой ямы.

Музыканты в свободное время часто засиживались в кафе Сорбонны. Здесь и произошла первая встреча Липаева с В. И. Лениным.

«Однажды к нашему столику подошел скромно одетый человек, с кипой книг и газет под мышкой,— вспоминает Липаев.— А. В. Луначарский сказал: «Познакомьтесь, наш Ленин». Владимир Ильич поклонился и тихо произнес: «Артисты? Да? Очень приятно...». Вскоре он ушел вместе с А. В. Луначарским. Позже Анатолий Васильевич с восторгом рассказывал нам о Ленине, чрезвычайно начитанном, живом человеке, с которым в споре немыслимо совладать».

После революции Липаев был послан из Саратова делегатом на второй съезд Союза работников искусств. На съезде выступил В. И. Ленин. «Казалось, в нем клокочет внутреннее пламя, все

---

[1] Таубе Н. Из истории Саратовской консерватории с 1912 года. — Журнал «Горнило», 1918, 5 июня.

[2] Об этих незабываемых днях он написал в небольшой статье «Из воспоминаний о встречах с В. И. Лениным». Она взята из архива И. Липаева и подготовлена к изданию музыковедом Л. Данилевичем. Опубликована в журнале «Советская музыка», 1960, № 4, с. 27—28.

больше разгоравшеся к концу речи», — писал Липаев. В перерыве Липаев подошел к столу президиума, В. И. Ленин узнал его и спросил его, что он тут делает. Липаев ответил и стал кратко рассказывать о жизни оркестровых музыкантов. «Да, сейчас трудно. Многого не хватает, и прежде всего... питания... Но это ничего! У нас все будет, все!.. Ну, что ж, хорошо, хорошо, нам и музыканты нужны», — сказал В. И. Ленин в конце беседы.

В первые годы Советской власти Липаев становится одним из организаторов профсоюза работников искусств, вступает в ряды КПСС, ведет огромную общественную работу.

В 1921 году он переезжает в Москву и в течение ряда лет вновь играет в оркестре Большого театра. Он преподает в различных музыкальных техникумах.

Увлекался Липаев и дирижированием, которым начал заниматься еще в Саратове. Но дирижирование Липаева не выходило за рамки летних сезонов в Минводах, Железноводске, Ялте. Вместе с тем он много и охотно выступает со вступительными словами, докладами, лекциями.

В январе 1926 года музыкальная общественность отмечала пятидесятилетие музыкально-общественной и профессиональной деятельности Липаева. Ему было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

В последние годы жизни Липаев пишет несколько работ, касающихся вопросов методики и теории исполнительства на тромбоне. В 1928 году он завершил учебное пособие «Советы играющим на цуг-тромбоне», несколько позже — статью «Профессиональные недуги оркестрантов»[1]. Липаевым написаны также этюды и упражнения для тромбона и тубы.

Творческий путь Липаева — это жизнь, полная труда, необычайно интересных событий и встреч. Он до преклонного возраста оставался оркестровым исполнителем. В то же время всегда активно интересовался музыкальной жизнью, вел большую переписку со многими известными музыкантами. В его архиве хранятся письма, полученные от Балакирева, Римского-Корсакова, Глиэра, Гречанинова, Ипполитова-Иванова, Василенко, Кастальского и многих других видных музыкантов. Все они тепло отзываются о Липаеве как об отличном музыканте, критике, общественном деятеле, чрезвычайно общительном и добром человеке. Липаев относится к числу тех музыкантов старшего поколения, чья неутомимая творческая и общественная деятельность была посвящена развитию и становлению русской дореволюционной и советской школы игры на духовых инструментах.

Рассмотренный нами период более чем пятидесятилетнего развития искусства игры на духовых инструментах был чрезвычайно

[1] Рукописи этих работ хранятся в ГЦММК имени М. И. Глинки.

плодотворным. Не без воздействия и в тесной взаимосвязи с русским композиторским творчеством, и прежде всего с Чайковским, Римским-Корсаковым, Скрябиным, Глазуновым и другими, пришли исполнители-духовики к новой манере игры, в основе которой лежала эмоциональность высказывания, применение красивого вибрато, необыкновенная динамичность звучания, «пение на инструменте», в полном смысле этого слова. Первые консерватории, сеть музыкальных училищ и других музыкальных заведений значительно облегчили задачу подготовки собственных оркестровых кадров. Некоторые из них, наряду с работой в оркестрах, уделяли большое внимание концертной деятельности. Расширению сольного и ансамблевого исполнительства способствовало появление нового художественного репертуара, совершенствование конструкций инструментов и закрепление в практике основных их видов.

Этот предреволюционный период в развитии русской музыкальной культуры подготовил новый этап — становление советской школы игры на духовых инструментах.

РАЗДЕЛ III

СОВЕТСКАЯ ШКОЛА ИГРЫ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ (1917—1945)

Глава 1. Становление советской школы игры на духовых инструментах

Советское искусство игры на духовых инструментах прошло сложный путь развития. Его неизменно касались все те события и явления, которые были характерны для становления советской музыкальной культуры в целом.

Победа Великой Октябрьской социалистической революции открыла новую эру в развитии отечественного искусства. 1917—1920 годы были периодом, когда молодая советская республика начала строительство социалистической культуры. Одним из важнейших лозунгов того времени стал призыв: «искусство — народу».

12 июля 1918 года издается декрет о национализации консерваторий, который подписал В. И. Ленин. «Совет Народных Комиссаров постановляет: Петроградская и Московская консерватории переходят в ведение Народного Комиссариата по просвещению на равных со всеми высшими учебными заведениями правах с уничтожением их зависимости от Русского музыкального общества. Все имущество и инвентарь этих консерваторий, необходимые и приспособленные для целей государственного музыкального строительства, объявляются народной государственной собственностью»[1].

19 декабря 1918 года В. И. Ленин подписал еще один декрет — о национализации частных музыкальных предприятий, и среди них — театров и нотных издательств.

Все это коренным образом изменило музыкальную жизнь страны. В первые годы Советской власти концерты проводились не только в привычных аудиториях концертных залов и театров, но и непосредственно в рабочих клубах, в воинских частях, во время митингов, на вокзалах перед отправлением солдат на фронт. Разворачивается самодеятельность, в том числе и духовые оркестры. Их роль в годы гражданской войны была особенно высокой. Именно в то время, когда все силы республики были направлены на защиту социалистического отечества, музыкальное искусство

[1] В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1967, с. 574.

духовых оркестров стало одним из могучих средств патриотического воспитания народа.

1921—1932 годы — новый этап в развитии советской музыкальной культуры. Он связан с общественно-политическим преобразованиями, которые происходили в стране: это переход от гражданской войны к мирному строительству, новая экономическая политика, индустриализация страны, начало массового колхозного движения и культурная революция. Перед советским искусством открылись новые перспективы, встали новые художественные задачи.

Широкое распространение получает песенное творчество. Появляются первые советские оперы и симфонические произведения. Растет камерное и оркестровое исполнительство. Открываются новые музыкальные учебные заведения.

Важное значение для развития всей культуры страны имело постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года. Этим решением были ликвидированы РАПМ (Российская ассоциация пролетарских музыкантов) и другие подобные организации. На иной, более широкой основе возникли союзы советских писателей, композиторов, художников.

По существу, с этого постановления начинается новый период дальнейшего развития советской музыкальной культуры. Перед деятелями литературы и искусства Коммунистическая партия выдвигает задачу правдиво отобразить те глубокие перемены, которые произошли в стране, вставшей на путь социалистического строительства.

1932—1941 годы — период новых завоеваний в общественно-политической, экономической и культурной жизни государства. Из отсталой аграрной страны наша Родина превратилась в могучую индустриально-колхозную державу. Неизмеримо выросло морально-политическое единство советского народа.

Успехи социалистического строительства незамедлительно отразились на состоянии музыкального искусства. Высокого уровня достигает оркестровое дело, еще более расширяется концертное и камерное исполнительство, советские композиторы создают новые высокохудожественные произведения, расцветает музыкальная культура в братских республиках СССР.

1941—1945 годы явились суровым испытанием для всего советского народа. Все силы были направлены на главную цель — победу над фашистской Германией. Работники искусства своим вдохновенным творчеством внесли значительную лепту в дело разгрома врага.

Советское искусство игры на духовых инструментах сыграло не менее важную роль в становлении музыкальной культуры нашей страны, чем другие исполнительские специальности.

Доступность духовых инструментов для слушательского восприятия, их яркое, мощное и выразительное звучание, способное

эмоционально воздействовать на человека, вдохновили немало композиторов на сочинение монументальных произведений, впечатляющих страниц. Таковы, например, величественная речь оратора-тромбона в «Траурно-триумфальной симфонии» Берлиоза, скорбный монолог фагота из девятой симфонии Шостаковича.

Демократичность и народность духовых инструментов послужили немаловажной причиной и в определении той роли которую сыграли они в становлении советской музыкальной культуры.

Сразу же после Октября большинство музыкантов-духовиков встали на сторону Советской власти. Народу нужны были оркестры, звучащие на площадях, улицах, в огромных залах; нужна была простая и доступная музыка, зовущая на борьбу с врагом, и прежде всего нужна Красной Армии, боровшейся на многочисленных фронтах гражданской войны. И такие оркестры были.

Вот один из многочисленных фактов участия духовых оркестров в важных политических событиях в первые же годы Октября. Пятьсот человек насчитывал сводный духовой оркестр, которым дирижировал А. Маргулян, в день открытия Второго конгресса Коммунистического Интернационала (19 июля 1920 года). Возложение венков жертвам Революции сопровождалось призывно звучавшими скорбными мелодиями траурного марша из «Гибели богов» Вагнера.

Маяковский в стихотворении «Приказ по армии искусств» писал:

Это мало — построить пáрами,
распушить по штанине канты.
Все совдепы не сдвинут армий,
если марш не дадут музыканты.

С самых первых дней организации Красной Армии было создано специальное бюро, которое впоследствии стало Управлением военными оркестрами Красной Армии и Флота. Каждому подразделению предписывалось иметь собственный духовой оркестр. К 20-м годам военная музыка прочно вошла в быт советских солдат.

При Управлении военными оркестрами был создан художественный совет, который оказывал большую помощь в создании оркестров, инструментария и репертуара. В него входили такие известные музыканты, как М. Ипполитов-Иванов, В. Сук, С. Василенко, Ф. Эккерт, И. Липаев, В. Блажевич.

В сентябре 1920 года был создан Образцовый военный оркестр РВСР. В нем участвовали многие первоклассные музыканты: М. Табаков, В. Блажевич, М. Адамов, Н. Солодуев и другие.

В 1922 году впервые в первомайском параде на Красной площади участвовал сводный духовой оркестр, состоявший из тысячи

человек. Это был целый полк музыкантов рабоче-крестьянской Красной Армии. Традиция участия сводного духового оркестра в ноябрьских парадах сохранена и в наши дни.

Первым советским государственным симфоническим оркестром стал бывший придворный оркестр Петербурга. После Февральской революции 1917 года этот оркестр некоторое время существовал на началах самоуправления. Из его состава был избран совет, который осуществлял административное руководство. Октябрьскую революцию музыканты оркестра встретили с энтузиазмом и сразу же включились в творческую работу. Концертом 8 ноября 1917 года началась деятельность оркестра в условиях нового, советского строя.

Самоотверженно работал оркестр в тяжелые годы гражданской войны и хозяйственной разрухи. Большое количество концертов дал он для бойцов Красной Армии и Флота, для рабочих и крестьян.

Творческая деятельность коллектива была высоко оценена Советским правительством. 19 октября 1920 года Народный комиссар по просвещению А. В. Луначарский специальным распоряжением присвоил оркестру название «Государственный филармонический оркестр» и объявил его «единственным симфоническим учреждением Республики, образцовым и показательным... имеющим первостепенное художественное общегосударственное значение» [1].

С 1921 года оркестр был включен в состав Ленинградской филармонии. В 20-х годах с ним выступали виднейшие дирижеры и солисты — О. Фрид, О. Клемперер, А. Шнабель, Ж. Сигети, Г. Кнаппертсбуш и другие. В начале 30-х годов оркестром руководил А. Гаук, впоследствии Ф. Штидри. С 1938 года во главе коллектива стоит Е. Мравинский.

Следует отметить, что в 1917—1921 годы в Москве не существовало специального симфонического оркестра. В концертах обычно принимал участие оркестр Большого театра, выступавший в свои выходные дни. Немалую роль в концертной жизни играли также оркестры Художественного театра, театра Совета рабочих и красноармейских депутатов, а также оркестр Дома Союзов. Все они вели большую работу по ознакомлению народных масс с симфонической музыкой.

В то же время в Петрограде и Москве ощущалась огромная нехватка квалифицированных музыкантов-духовиков. Ведь многие из них служили в военных оркестрах, сражались на фронтах гражданской войны. Только к 20-м годам, когда наша страна вступила в фазу мирного своего строительства, музыкальная жизнь и оркестровое исполнительство стали постепенно налаживаться.

---

[1] Цит. по кн.: Вандерфлаас Л. Симфоническая музыка в Ленинграде. Л., 1963, с. 7.

1921—1932 в истории оркестрового исполнительства — годы творческих исканий. Жизнь ставила перед музыкантами задачу коренной перестройки обучения и воспитания исполнителей. Первым значительным начинанием явился Персимфанс (Первый симфонический ансамбль Моссовета без дирижера). Он был организован в 1922 году и просуществовал около десяти лет. В нем принимали участие, главным образом, артисты оркестра Большого театра.

Возникновению Персимфанса способствовали следующие обстоятельства: в 1917 году распался симфонический оркестр С. Кусевицкого, и в столице не оказалось коллектива, который мог бы вести регулярную концертную работу; поэтому выступления такого необычного оркестра, игравшего без дирижера, несомненно, способствовали налаживанию и оживлению концертной жизни Москвы.

Однако более важным для оркестрантов, и особенно духовиков, было другое обстоятельство, о котором писал критик Арнольд Цуккер: «Десятилетиями оркестровая практика превратила музыканта в безвольную, безыдейную, немыслящую, инертную частицу оркестровой машины. Оркестранта приучили не рассуждать, его приучили следовать указке — не спрашивая... Оркестранту сказали, что он может ничего не знать, кроме своего инструмента и своей нотной строчки... О целом — о музыке думает дирижер. Он «существо иной расы»... Против этого всего, против мистики и ненужного ослепления, против уродливых форм музыкального воспитания, против отупляющего безволия и бессознательности оркестранта — за сознательного музыканта, знающего точно и твердо, что и почему он делает, знающего — к чему стремится он вместе со всеми окружающими, осознающего не только свой инструмент, не только свою строчку, но и всю партитуру, всю совместность оркестрового организма и оркестрового звучания»[1].

Все видные музыканты считали за честь играть в Персимфансе. Инициатива создания оркестра принадлежала скрипачу Л. Цейтлину. Организаторами оркестра были также фаготист В. Станек и трубач М. Табаков. Среди лучших исполнителей-духовиков можно назвать Ф. Левина, Н. Назарова, Я. Куклеса, С. Розанова, Я. Шуберта, И. Костлана П. Эйсмонта, В. Солодуева, В. Блажевича, П. Кротова. Сама специфика оркестрового исполнительства без дирижера требовала подбора музыкантов только самой высокой квалификации.

Программы выступлений оркестра были очень разнообразны и включали в себя труднейшие симфонические произведения русских и западноевропейских композиторов. Деятельность Персимфанса оставила значительный след в концертной жизни страны. В 1927 году, в связи с пятилетием со дня основания, оркестру

---

[1] Цуккер А. Пять лет Персимфанса. М., 1927, с. 14—15.

было присвоено почетное звание заслуженного коллектива Республики.

В начале 30-х годов Персимфанс прекратил свое существование. Причиной этому служили многие факторы, главный из которых заключался в том, что в оркестре участвовали музыканты, занятые на основной своей работе в других коллективах. Репетировать каждую программу приходилось неделями, так как сыграться и показать хороший ансамбль без дирижера было довольно трудно. Появление других симфонических оркестров и возросшая интенсивность концертной жизни Москвы также повлияли на постепенное «отмирание» уже утратившего в какой-то мере свою прогрессивную роль симфонического оркестра без дирижера.

Однако влияние Персимфанса на музыкальную жизнь страны было огромным. По его примеру в Киеве в 1926 году также организовался ансамбль без дирижера. Среди его учредителей были флейтист Н. Бакалейников и трубач В. Яблонский. В 1929 году такой же оркестр был создан в Воронеже. В Московской консерватории по методу Персимфанса занимался студенческий оркестр.

В 1928 году в Москве возник симфонический оркестр Софила (Советской филармонии). Им руководили Н. Голованов, Л. Штейнберг, А. Гаук, позднее Н. Рахлин и С. Самосуд.

Одновременно с организацией в стране музыкально-художественного радиовещания, в Москве в 1930 году создается симфонический оркестр радиовещания. Его руководителями были: А. Орлов, А. Гаук, Н. Голованов, Н. Аносов, Г. Рождественский.

К 1936 году относится создание одного из прославленных коллективов — Государственного симфонического оркестра Союза ССР. Во главе его стояли А. Гаук, Н. Рахлин, К. Иванов. В настоящее время главным дирижером оркестра является Е. Светланов.

В 1931 году Ленинградский комитет радиофикации создает свой симфонический оркестр. Во время Великой Отечественной войны этот коллектив работал в осажденном Ленинграде. В 1953 году он передан в ведение Ленинградской филармонии. Оркестром руководили К. Элиасберг, Н. Рабинович, А. Янсонс.

Таким образом, на рубеже 20—30-х годов, в период грандиозного социалистического переустройства в стране, важное внимание партия и правительство уделяли развитию советского музыкального искусства, и в частности—оркестрового исполнительства.

Родившиеся вновь симфонические и оперные коллективы ставили вопрос о подготовке отечественных исполнительских кадров. Существовавшие до революции методы и формы воспитания музыкантов-духовиков не выдерживали никакой критики.

Сеть музыкальных школ, училищ и консерваторий, появившихся в стране, еще не решали основного вопроса: каким должно

быть искусство эпохи социализма, какими должны быть новые, советские исполнительские кадры духовиков?

Не случайно именно в эти годы в наших учебных заведениях шли интересные споры, дискуссии о путях воспитания исполнителей на духовых инструментах, ломались старые, косные, складывавшиеся десятилетиями традиции, давались критические оценки творчеству прошлого и настоящего, зарождались новые, более совершенные формы и принципы обучения и воспитания молодежи.

На заседании кафедры духовых инструментов в Московской консерватории 8 июня 1932 года С. Розанов говорил: «В основу нашей педагогической работы должен быть положен единый метод преподавания, конечно, в плане специфики каждой специальности»[1]. Единые взгляды на вопросы исполнительского дыхания, техники губ, работы языка и т. д., выработка основных положений методики обучения, создание художественно полноценного учебно-педагогического репертуара — вот вопросы, которые волновали советских музыкантов, без которых невозможно было думать о дальнейшем развитии искусства игры на духовых инструментах.

Общему музыкальному развитию учеников в начальном периоде обучения уделяли большое внимание все советские школы обучения игре на духовых инструментах. Авторами этих учебных пособий были Н. Платонов, В. Цыбин, Н. Назаров, С. Розанов, В. Солодуев, Г. Орвид, В. Блажевич и другие.

В отличие от большинства зарубежных учебных пособий, построенных в основном на инструктивном материале, советские школы включали и художественные произведения. Гаммы, этюды и упражнения в них чередовались с лучшими образцами классической и современной музыки.

Не умаляя значения техники, мастерства владения инструментом, советская методика выступала за органическую связь технического и художественного развития ученика, рассматривая работу над гаммами, упражнениями и этюдами как часть процесса его художественного воспитания, развития исполнительского мастерства музыканта в широком смысле этого слова.

В зарубежных и дореволюционных школах обучения игре на том или ином духовом инструменте зачастую отсутствуют пьесы с фортепианным сопровождением. Начальное обучение, как правило, мыслится в них без участия аккомпанемента. Советская методика уделяла особое внимание сопровождению фортепиано. Нельзя правдиво раскрыть идейно-художественное содержание произведения, не изучив и не поняв фортепианной фактуры. Ученик — будущий оркестрант или солист и, чтобы добиться ансамбля, должен знать музыку всего произведения в целом.

Решающим фактором в формировании советской школы игры

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 658, ед. хр. 535, оп. 14.

на духовых инструментах явилось создание полноценного художественного репертуара.

В дореволюционной педагогической и исполнительской практике, как уже говорилось, за редким исключением, преобладали малосодержательные пьесы салонного характера композиторов Гоха, Бричиальди, Паскуалли и других.

Многие дореволюционные исполнители-духовики считали, например, что в произведениях для флейты Баха и Генделя невозможно продемонстрировать виртуозный блеск и технические возможности инструмента. При этом абсолютно не принимались во внимание высокие художественные достоинства классических произведений и основная исполнительская задача — раскрытия их глубокого эмоционального содержания.

Мало использовались переложения для духовых инструментов с фортепиано, а если таковые делались, то, в основном, из произведений вокальной музыки.

Виднейшие советские педагоги, стремясь поднять художественную значимость репертуара для духовых инструментов, расширить круг произведений за счет переложений и обработок различных сочинений, проделали грандиозную работу. Многое в этой области сделал известный музыкант, композитор и педагог А. Гедике. В 1931—1935 годы он создал «Библиотеку для духовых инструментов», в которую включил свои переложения и обработки произведений Баха, Генделя, Скарлатти, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Мендельсона, Грига, Шопена и т. д. Каждому инструменту, начиная от флейты и кончая тромбоном, он посвятил три тетради по одиннадцать-двенадцать пьес в каждой. Трудно переоценить не только высокое педагогическое значение этой работы, но и бережное отношение к оригиналам, большое мастерство, с которым она выполнена.

Наиболее ценным учебно-педагогическим материалом явились многочисленные переложения виднейших педагогов и исполнителей. Некоторые произведения в переложениях для отдельных инструментов нашли свое второе «рождение»: «Полет шмеля» Римского-Корсакова в обработке для кларнета С. Розанова, концерт для гобоя Генделя и «Весенние воды» Рахманинова в переложении для трубы М. Табакова.

Значение переложений для духовых инструментов произведений русской и западной классики, современных зарубежных и советских композиторов огромно. Они помогают в воспитании музыкальности и чувства стиля у молодых музыкантов, расширяют их кругозор, знакомят с лучшими образцами музыки.

Советская школа игры на духовых инструментах в 20—30-е годы характеризуется появлением нового, советского репертуара. Многие советские композиторы стали уделять значительное внимание духовым инструментам. История развития советской музыки для духовых инструментов — это не только расширение их выразительных и технических возможностей в симфонических пар-

титурах, это и процесс формирования в отечественной духовой литературе таких жанров, как концерт, соната, сюита, сочинения малой формы.

Постепенно расширявшийся репертуар, его высокие художественные качества, возросшие технические трудности сочинений, а также рост оркестрового исполнительства и музыкального образования послужили стимулом для расцвета искусства, повышения мастерства владения инструментом.

На смену старшему поколению музыкантов-духовиков, воспитанников дореволюционных учебных заведений, пришла плеяда молодых талантливых исполнителей. В большинстве своем они были выходцами из народа, воспитанниками Красной Армии, прошедшими суровую школу гражданской войны. Это было новое поколение музыкантов, окончивших советские учебные заведения.

Результаты культурного переустройства в стране и развития молодой советской школы игры на духовых инструментах продемонстрировал Второй Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей. Он состоялся в Ленинграде в 1935 году. Наряду с пианистами, скрипачами, виолончелистами и певцами, в нем приняли участие также альтисты, контрабасисты, арфисты и исполнители на всех деревянных и медных духовых инструментах.

В конкурсе участвовали 215 музыкантов, отобранных на республиканских прослушиваниях. Конкурс продолжался более двух недель и выявил многих выдающихся молодых артистов, среди которых почетное место заняли духовики. Член жюри профессор А. Гольденвейзер писал по этому поводу: «Впервые появившаяся на конкурсе группа исполнителей на духовых инструментах выдвинула нескольких блестящих артистов, в подавляющем большинстве — москвичей. Возрождение искусства сольной игры на духовых инструментах — явление весьма отрадное»[1].

Премии были распределены следующим образом: флейта, вторая премия — Юда Ягудин (Москва), третья — Борис Тризно (Ленинград); гобой, третья премия — Клавдий Юдин (Москва); кларнет, первых премии две — Александр Володин (Москва) и Владимир Генслер (Ленинград), вторых также две — Александр Штарк (Москва) и Давид Райтер (Ленинград), третья — Завен Вартанян (Ереван); фагот, вторая премия — Павел Караулов (Москва), третья — Андрей Галустян (Москва); валторна, вторая премия — Арсений Янкелевич (Москва), третья — Сергей Леонов (Москва); труба, первая премия — Наум Полонский (Москва), вторая — Сергей Еремин (Москва), третья — Леонид Юрьев (Москва); тромбон, третья премия — Владимир Щербинин (Москва); туба, третья премия — Александр Удовенко (Харьков).

Многие из названных музыкантов стали украшением симфонических и оперных оркестров страны и снискали себе славу великолепных солистов и педагогов.

---

[1] Гольденвейзер А. Итоги Второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей. — «Советская музыка», 1935, № 4, с. 65.

Среди лауреатов — ученики таких известных московских и ленинградских педагогов, как В. Цыбин, Г. Гек, С. Розанов, В. Бреккер, И. Костлан, Ф. Эккерт, М. Табаков, Е. Рейхе, В. Блажевич и другие.

Интересные программы, представленные участниками на конкурс, включали в себя как обязательные классическое сочинение, виртуозную пьесу и произведение крупной формы. Многие исполнители представили значительно более широкие и разнообразные программы. Другие точно следовали условиям соревнования. Некоторые ограничились и двумя сочинениями.

Вот наиболее интересные программы лауреатов конкурса, взятые из анкет участников:

Ю. Ягудин (флейта)
Гендель — Соната
Цыбин — Концертное аллегро № 2
Дебюсси — «Послеполуденный отдых Фавна»
Годар — Вальс

К. Юдин (гобой)
Моцарт — Концерт, I часть
Моцарт — Адажио из квартета № 30 фа мажор
Глиэр — Анданте фа-диез минор, соч. 35, № 4
Гендель — Концерт соль минор

А. Володин (кларнет)
Шпор — Концерт, I часть
Вебер — Романс из концерта № 2
Мострас — Этюд
Гедике — Этюд
Римский-Корсаков — «Полет шмеля»

П. Караулов (фагот)
Вебер — Концерт, I часть
Вебер — Адажио и рондо (переложение Костлана)
Чемберджи — Юмореска

А. Янкелевич (валторна)
Р. Штраус — Концерт
Янкелевич — Концерт, I часть
Глюк — Мелодия (в собственном переложении)

С. Еремин (труба)
Бах — Сарабанда
Скарлатти — Соната
Гендель — Ларго
Шопен — Прелюдия
Гедике — Концерт
Щелоков — Этюд
Гедике — Этюд

В. Щербинин (тромбон)
Блажевич — Концерт № 5
Канцонетта (автор не указан)[1].

[1] ЦГАЛИ, ф. 962, ед. хр. 7, оп. 5 (анкеты участников конкурса).

Приведенные программы свидетельствуют о высоком художественном и виртуозном уровне, на котором находилась советская исполнительская и педагогическая школа. Обращает на себя внимание широкое обращение к классическому репертуару, а также обязательное присутствие советских сочинений, многие из которых специально написаны для участников конкурса и посвящены им. Это этюд на темы Римского-Корсакова Мостраса и этюд Гедике, посвященные А. Володину; концерт Гедике, посвященный А. Янкелевичу; концерт Гедике, посвященный С. Еремину и т. д. В программах много интересных переложений произведений классической и советской музыки. Заметим, что тогда не принято было играть произведения циклической формы полностью и участники ограничивались исполнением лишь их отдельных частей.

Уровень конкурса был высоким. По существу, в нем участвовали все лучшие исполнительские силы духовиков. Причем многие известные музыканты не попали в список победителей. А среди них были видные в дальнейшем исполнители и педагоги, такие, как флейтист И. Ютсон, кларнетисты А. Александров и А. Семенов, валторнист С. Янкелевич, трубачи Г. Орвид и М. Ветров, тромбонист А. Козлов и другие.

Всесоюзный конкурс 1935 года как бы подвел итог грандиозному социалистическому переустройству всей системы подготовки оркестровых кадров и явился огромным стимулом для дальнейшего развития духового инструментального искусства.

Именно поэтому через несколько лет был поставлен вопрос об организации нового всесоюзного конкурса, но теперь только для исполнителей на духовых инструментах. 13 сентября 1940 года Комитет по делам искусств при СНК СССР издал приказ, в котором говорилось, что конкурс проводится «в целях широкого показа достижений в области исполнительского мастерства на духовых инструментах, выявления и выдвижения молодых талантливых исполнителей» [1]. В организационный комитет по подготовке и проведению конкурса входили видные музыканты старшего поколения и молодые исполнители, а также победители предыдущего конкурса. Среди них — А. Бейлезон, В. Блажевич, А. Володин, А. Гаук, А. Гедике, С. Еремин, Ф. Левин, Н. Назаров, М. Табаков, З. Фельдман, С. Чернецкий, В. Щербинин и Ф. Эккерт. Председателем оргкомитета был В. Сурин.

Организационному комитету предстояла огромная работа, так как первый тур конкурса предполагалось провести на местах: в Киеве, Минске, Тбилиси, Ташкенте, Баку, Ереване, Алма-Ате, Фрунзе, Ашхабаде, Москве и Ленинграде. Второй и третий — в Москве.

Программа конкурса по сравнению с предыдущей была более серьезной и широкой. От участников требовалось исполнить:

---

[1] ГЦММК имени М. И. Глинки, ф. 15, № 106.

1. Одно из произведений старинных классиков как в оригинале, так и в переложениях (Бах, Гендель, Моцарт, Гайдн, Глюк и другие).

2. Одно из произведений романтиков как оригинальных, так и в переложениях (Шуберт, Шуман, Вебер, Шпор, Р. Штраус и т. д.).

3. Оригинальное произведение (концерт, специально написанный для данного инструмента).

4. Оригинальное произведение советского композитора.

В примечании указывалось, что исполнение всей программы не должно превышать 20—30 минут. Произведения крупной циклической формы не обязательно играть полностью. Причем концерт и соната могут быть заменены исполнением двух миниатюр. В первом и втором турах участники исполняют программу по собственному выбору, в третьем — по назначению жюри.

К программе конкурса прилагался список советских произведений, рекомендуемый к исполнению. Из него видно, что число оригинальных сочинений для духовых инструментов пока еще оставалось незначительным. При этом если, например, кларнетисты должны были играть произведения Б. Александрова, Гедике, Василенко, Мостраса, Трошина, то флейтисты ограничивались одним лишь Цыбиным.

Конкурс состоялся перед самой войной, в марте 1941 года. После предварительного первого тура, который проходил на местах и собрал свыше ста конкурентов, в Москву приехало тридцать восемь музыкантов. Конкурс продолжался с 12 по 21 марта. Участники выступали в Малом зале консерватории. Председателем жюри, в которое входили видные музыканты, был М. Табаков.

Конкурс показал большие достижения москвичей и ленинградцев в области духового инструментального искусства. Распределение премий происходило без учета той или иной специальности. Лауреатами конкурса стали: Валерий Полех (валторна, Москва), Исаак Рогинский (кларнет, Ленинград) и Иосиф Поляцкин (тромбон, Ленинград) — первые премии; Иосиф Ютсон (флейта, Москва), Клавдия Морейнис (тромбон, Москва) — вторые премии; Георгий Орлов (кларнет, Харьков), Николай Харьковский (флейта, Москва) — разделили вторую и третью премии; Тимофей Докшицер (труба, Москва), Георгий Орвид (труба, Москва), Иосиф Воловник (труба, Ленинград), Дмитрий Еремин (фагот, Ленинград) — третья премия; Владимир Костылев (саксофон, Москва), Александр Жуковский (тромбон, Москва), Яков Шапиро (валторна, Москва), Михаил Халилеев (фагот, Москва), Анатолий Петров (гобой, Москва), Григорий Самохвалов (труба, Киев) — четвертая премия.

Итоги конкурса нашли широкий отклик в прессе и оценивались очень высоко. Так, газета «Советское искусство» писала: «Профессиональный уровень участников превзошел все ожидания. Большая музыкальность, виртуозное владение техникой, краси-

вый звук, отличная фразировка, умение проникнуть в стиль и замысел исполняемых произведений — все это свидетельствует об огромном росте нашей оркестровой культуры». Особенно отмечалась хорошая подготовленность к конкурсу кларнетистов, валторнистов и трубачей, а также игра молодой тромбонистки Клавдии Морейнис. «До Морейнис ни одна женщина в СССР не играла на тромбоне, инструменте, требующем от исполнителя значительной физической силы. Морейнис в совершенстве владеет инструментом, на конкурсе она показала отличный звук и блестящую технику»[1].

Гедике писал: «Техника игры на духовых инструментах за последние десятилетия ушла вперед настолько, что, если бы виднейшие исполнители на этих инструментах (особенно на медных), жившие 50 лет назад, услышали игру наших духовиков-лауреатов, то они просто не поверили бы своим собственным ушам и сказали бы, что это невозможно. Однако действительность показывает, что это не только возможно, но, что имеются почти все предпосылки для дальнейших успехов и роста»[2].

Таким образом, конкурс 1941 года подвел итоги более чем двадцатилетнего пути формирования и становления отечественной школы игры на духовых инструментах.

Среди камерных ансамблей, существовавших в 30-е годы, следует отметить замечательный духовой квартет, в который входили Ф. Левин, Н. Назаров, И. Цуккерман и А. Бейлезон (квартет деревянных духовых инструментов Всесоюзного радиокомитета, 1928—1938). В своей исполнительской деятельности участники квартета достигли большого успеха. В январе 1936 года на Всесоюзном конкурсе московских камерных ансамблей на лучшее исполнение советской музыки они, среди многих лучших струнных квартетов (имени Комитаса, имени Глиэра, ГАБТа и других), заняли второе место. В их программу входили произведения Чемберджи, Гедике, Василенко, Нечаева, Ряузова.

В первые же дни Великой Отечественной войны ушли на фронт многие музыканты-духовики. Некоторые из них несли службу в духовых оркестрах и армейских ансамблях. Другие остались в тылу, чтобы продолжать работать в симфонических и оперных оркестрах. В эти годы огромное значение приобрела военно-орке-

---

[1] Фельдман З. Всесоюзный конкурс исполнителей на духовых инструментах. — «Советское искусство», 1941, 23 марта.

[2] Гедике А. Государственные экзамены на духовом отделении. — «Советский музыкант», 1941, 10 июня.

стровая служба. «Искусство на службу фронту!» — этот лозунг как нельзя лучше претворялся в повседневной работе духовых оркестров. Их роль в патриотическом воспитании и воодушевлении армии, флота и всего народа была очень высокой. В области военно-оркестровой службы в период войны осуществлялись многие мероприятия: введение военных оркестров во все вновь сформированные части; ускоренные выпуски военных капельмейстеров; организация при музвзводах детских учебных оркестров, состоявших из воспитанников армии. 27 марта 1944 года было создано специальное военно-музыкальное высшее учебное заведение — Высшее училище военных капельмейстеров. По всей стране организуется широкая сеть школ военно-музыкантских воспитанников.

Эти мероприятия способствовали подготовке для военных оркестров квалифицированных дирижеров и музыкантов. На протяжении всей войны духовые оркестры всегда имели молодое пополнение своих рядов. К концу войны страна имела уже огромную армию хорошо подготовленных музыкантов-духовиков, которые потом заполнили средние и высшие гражданские учебные заведения, пошли играть в лучшие музыкальные коллективы или остались нести службу в рядах Советской Армии. Четкая и умелая организация подготовки кадров во время войны предопределила новый, послевоенный этап формирования советской школы игры на духовых инструментах.

Глава 2. Классы духовых инструментов в Московской, Ленинградской и других консерваториях нашей страны

За годы Советской власти произошли коренные перемены в постановке музыкального образования.

Перед Великой Октябрьской социалистической революцией в России было всего 5 консерваторий (в Петербурге, Москве, Саратове, Одессе и Киеве), около 50 музыкальных училищ и «музыкальных классов» при отделениях Русского музыкального общества и около сотни частных музыкальных школ. В последних, как правило, игра на духовых инструментах не преподавалась.

В настоящее время в СССР имеется 29 консерваторий и институтов искусств, музыкально-педагогический институт (имени Гнесиных), 233 музыкальных училища, 36 музыкальных школ-десятилеток и 4500 детских музыкальных школ. Во многих этих учебных заведениях ведется обучение игре на духовых инструментах.

Воспитанию талантливой молодежи способствует широкая сеть художественной самодеятельности и внешкольных учреждений. Духовые оркестры, эстрадные коллективы, детские ансамбли пес-

ни и пляски — все они имеют своей целью приобщить молодежь к музыкальному искусству.

В становлении советской школы игры на духовых инструментах наиболее важное значение приобретает деятельность высших музыкальных учебных заведений, и прежде всего Московской и Ленинградской консерваторий. Они явились центрами, которые вот уже более полувека определяют развитие советского духового исполнительского искусства, успехи и достижения которого известны далеко за пределами нашей Родины.

Особенно показательным является исторический путь, пройденный Московской консерваторией. После революции, в связи с переходом консерватории в ведение государства, в классы духовых инструментов были приглашены лучшие кадры отечественных исполнителей. На смену старым профессорам, большей частью иностранцам, пришли новые талантливые педагоги, воспитанники русских учебных заведений.

Ведущее положение в консерватории заняли первоклассные виртуозы-исполнители: В. Н. Цыбин (флейта), С. В. Розанов (кларнет), М. И. Табаков (труба), В. М. Блажевич (тромбон). Продолжили свою работу в консерватории М. П. Адамов (труба) и Ф. Ф. Эккерт (валторна). В класс гобоя был приглашен известный педагог Г. А. Гек, в класс фагота — воспитанник Московской консерватории И. И. Костлан.

В 20-е годы консерватория насчитывала девять классов духовых инструментов. По некоторым специальностям преподавание было расширено введением параллельных кафедр. На этом основании были открыты два класса трубы (Табакова и Адамова).

Класс ударных инструментов, который до 1924 года вел С. Ф. Надзейко, не являлся специальным.

В первые годы после революции число учащихся в классах духовых инструментов резко сократилось. По свидетельству С. Розанова, классы флейты и фагота совершенно пустовали. Из отчета об учебной работе за 1917/1918 учебный год видно, что на духовом отделении обучалось тридцать семь человек, причем на старшем отделении — всего пять учеников.

Положение долго оставалось тревожным. Причина заключалась не только в том, что большинство учащихся, выходцев из неимущих сословий, сражались на фронтах гражданской войны или непосредственно участвовали в строительстве новой жизни, но и в плохой постановке начального обучения игре на духовых инструментах, в низком профессиональном уровне поступавших в консерваторию. С. Розанов писал: «Бо́льшая часть социально близких нам учащихся находится в группе классов духовых инструментов... Для изжития кризиса по духовым специальностям необходимо стимулировать поступление по этим специальностям путем представления госстипендий и бесплатных вакансий... Для привлечения пролетарского элемента необходимо в приемную

кампанию разослать по профсоюзам, рабочим клубам и кружкам условия приема в консерваторию»[1].

Такое положение грозило существованию симфонических оркестров в стране.

В проекте реформы консерватории, составленном в 1920 году группой профессоров во главе с А. Б. Гольденвейзером, говорится: «Игра на духовых инструментах, стоявшая в старину на высоком художественном уровне, со временем значительно упала. Прежние лучшие композиторы много и охотно писали для духовых инструментов, исполнители на духовых инструментах стояли на том же уровне художественного развития, как и артисты-музыканты других специальностей. Но со временем уровень этот все понижался, и в наше время исполнители на духовых инструментах обычно стоят на уровне музыкантов-ремесленников. В самое последнее время интерес к духовым инструментам снова стал возрастать, композиторы вновь все чаще и чаще сочиняют сольные произведения и ансамбли для духовых инструментов или с участием духовых инструментов, а современные партитуры ставят чрезвычайно высокие художественные и технические требования для играющих на духовых инструментах. Теперь особенно своевременно возбудить вопрос о подъеме художественного уровня артистов-духовиков, и на консерватории по преимуществу лежит обязанность осуществления этой задачи»[2]. Далее в проекте отмечалось, что требования для исполнителей на духовых инструментах по основным курсам консерватории должны соответствовать уровню других специальностей, с соблюдением всех условий, зачетов, выступлений на вечерах и выпускной программы.

В этом же документе указывалось на важность изучения учащимися-духовиками курса истории духовых инструментов, истории оркестрового и камерного стиля, краткого курса инструментального мастерства (конструкция, ремонт), военного оркестра, его истории и особенностей. Введение этих предметов должно было значительно расширить кругозор учащихся в области своей специальности, повысить уровень подготовки специалистов.

Вопросы увеличения количественного состава, повышения требований к обучающимся в классах духовых инструментов могли быть решены только при коренной реформе системы музыкального образования в стране.

Среди профессорско-преподавательского состава отделения духовых инструментов в 20—30-е годы главенствующая роль принадлежит Сергею Васильевичу Розанову (1871—1937). В течение тридцати шести лет (1894—1930) он являлся солистом оркестра Большого театра. Будучи профессором консерватории с сентября 1916 года, Розанов назначается вначале первым деканом оркест-

---

[1] Доклад «Об оркестровом подотделе Московской консерватории за 1923—24 учебный год». Рукопись. Хранится в ЦГАЛИ, ф. 658, ед. хр. 15, оп. 8, лист. 41.
[2] ЦГАЛИ, ф. 658, ед. хр. 14, оп. 14, лист 19.

рового отделения, а затем — заведующим кафедрой духовых инструментов (1931—1935). Он явился подлинным реформатором обучения игре на духовых инструментах, создателем нового художественного репертуара, методики учебного процесса, автором первых советских учебных пособий.

Розанов — один из основателей советской школы игры на кларнете, опирающейся на русскую и советскую музыкальную культуру и исполнительство.

Являясь замечательным камерным исполнителем и большим знатоком репертуара для духовых инструментов, Розанов основал смешанный класс камерного ансамбля, которого до революции не существовало.

Розанов умело сочетал педагогическую работу с научно-методической и исполнительской деятельностью. Огромное значение он придавал высокохудожественному репертуару. Ему принадлежит большое количество транскрипций, обработок и переложений для кларнета с фортепиано произведений русских и западных композиторов. Причем первые его работы относятся к 1891 году, когда в педагогической практике обучения исполнителей на духовых инструментах эта литература отсутствовала.

Широкой популярностью до сих пор пользуется «Школа игры на кларнете» С. Розанова (издана в 1940 году под редакцией А. Семенова) и его «Упражнения для развития техники на кларнете» (1940), обобщившие его работу в деле воспитания молодых музыкантов.

Розанов первым в истории педагогики на духовых инструментах поставил вопрос о научном обосновании методов исполнения и преподавания. В начале 30-х годов он начал читать лекции по курсу методики для студентов, а затем на основе конспектов этих лекций создал специальное пособие «Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах» (1935, 1938).

Небольшая по объему, но очень ценная по содержанию, эта работа была первой попыткой систематизировать современные тогда данные в области теории и практики обучения игре на различных духовых инструментах.

Автор критиковал продолжавшие бытовать среди духовиков традиции старой, «механической» школы и противопоставлял ей уже утвердившееся в других музыкально-исполнительских специальностях (фортепиано, скрипка) психофизиологическое направление: «В корковых... центрах мозга сосредоточена вся инициатива движений и привод в действие всего двигательного аппарата. Отсюда следует вывод, что техника пальцев есть деятельность не только мышечная, но и психическая, и овладение техникой есть прежде всего ряд волевых функций, сначала сознательных, а затем, благодаря частым упражнениям, становящихся почти автоматическими»[1].

---

[1] Розанов С. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах. М., 1938, с. 41.

Розанов сформулировал и ряд других методических принципов, которые легли в основу современной методической мысли. Он убедительно доказал, что правильная постановка при игре на том или ином духовом инструменте должна быть связана со знанием анатомии и физиологии органов, участвующих в процессе игры; что развитие технических навыков ученика должно проходить в тесной связи с художественным его развитием; что в процессе работы учащегося над музыкальным материалом необходимо добиваться сознательного его усвоения.

Заслуга Розанова состоит в том, что он разработал принципиальные основы метода обучения духовиков, которые активно стимулировали развитие научного мышления в этой области.

Под руководством Розанова музыкальная мастерская Московской консерватории произвела некоторые усовершенствования в конструкции кларнета. В частности, были сделаны оригинальные приспособления для исполнения трелей.

Среди многочисленных воспитанников Розанова выделяются Л. Володин, А. Штарк, А. Семенов, И. Майоров, А. Александров, А. Пресман и другие.

В деле подготовки исполнителей на духовых инструментах много сделал Владимир Николаевич Цыбин (1877—1949) — замечательный флейтист-виртуоз, талантливый композитор, дирижер и педагог. По классу флейты он занимался в Московской консерватории у профессора В. Кречмана с 1889 по 1895 год. Позднее обучался в Петербургской консерватории (1910—1914), которую окончил по классу теории и по композиции у А. Лядова и Я. Витола и по классу дирижирования у Н. Черепнина.

Исполнительская деятельность Цыбина протекала в оркестрах Большого (1896—1907) и Мариинского театров (1907—1920), где он работал в качестве первого флейтиста.

С 1914 по 1920 год Цыбин вел класс флейты в Петроградской консерватории, а с 1923 по 1949 занимал должность профессора в Московской консерватории. Он проявил себя как талантливый педагог, воспитатель плеяды замечательных музыкантов, среди которых: Н. Платонов, Ю. Ягудин, Б. Тризно, Р. Миронович, А. Баранников, Н. Мышко, С. Елистратов, П. Федотов, Г. Саакян, А. Заливухин, Д. Харкеевич и другие.

Цыбин — автор ряда методических пособий. Большим трудом, обобщающим его педагогический опыт, явилась вышедшая в 1940 году первая часть его работы «Основы техники игры на флейте». Многочисленные работы Цыбина, посвященные вопросам всестороннего воспитания исполнителей на духовых инструментах, не были изданы. Рукописи этих трудов, хранящиеся в архивах, представляют не только исторический, но и большой практический интерес.

Цыбин был талантливым композитором. Он автор более ста опусов, среди которых несомненную ценность представляют сочи-

пения для духовых инструментов: концерты для гобоя, трубы и валторны, три концертных аллегро, концертные этюды и тарантелла для флейты с фортепиано и многие другие. Им написана одна из первых советских опер «Фленго» (на сюжет из эпохи Парижской коммуны), поставленная в конце 20-х годов на сцене филиала Большого театра, а также в Саратове и Воронеже, детская опера «Сказка о мертвой царевне».

Выдающаяся роль в создании советской тромбоновой школы принадлежит замечательному исполнителю, педагогу, композитору и дирижеру Владиславу Михайловичу Блажевичу (1881—1942). Окончив в 1905 году Московскую консерваторию по классу Х. Борка, он с 1906 по 1928 год работал в оркестре Большого театра. В 1920 году Блажевич начал вести класс тромбона в Московской консерватории (с 1922 года в качестве профессора), которым руководил до конца своей жизни.

Создав обширный инструктивный и художественный репертуар, Блажевич наметил новое, прогрессивное направление в развитии исполнительства на тромбоне. Его методические приемы давали возможность преодолевать огромные технические трудности, способствовали необыкновенно выразительному и динамичному звучанию.

Свои педагогические принципы Блажевич изложил в многочисленных этюдах и написанной в середине 20-х годов «Школе для раздвижного тромбона» (издана в 1939 году), являющейся по сей день отличным пособием для начинающих тромбонистов. Им изданы также «Школа коллективной игры на духовых инструментах», «Школа для тубы» (обе — в 1939 году). Неизменной популярностью долгие годы пользовались его концертные сочинения для тромбона с фортепиано (одиннадцать концертов, а также миниатюры, трио, дуэты и т. д.). Современные по языку, отлично использующие технические и звуковые возможности инструмента, произведения Блажевича произвели подлинный переворот в литературе для тромбона.

Творчество Блажевича получило широкую известность за рубежом. Знаменитый американский тромбонист Фред Блодшетт, характеризуя его произведения, писал: «Я имею все композиции для тромбона, изданные во Франции, Германии, Италии, но Ваши сочинения таковы, что я никогда не мечтал, что нечто подобное может быть написано. Этюды великолепны. Ваши дуэты самые удивительные произведения для 2-х инструментов, которые я когда-либо видел». «Здесь в Америке можно достать кое-что из ваших сочинений, но не все, что вами написано, — пишет тромбонист Бостонского симфонического оркестра Я. Райхман, — однако интерес ученики предъявляют к Вам особенный и, ознакомившись с одной вашей школой, ни на что другое смотреть не хотят»[1].

---

[1] ГЦММК имени М. И. Глинки, ф. 15, № 164, 180.

В наше время, когда критической переоценке подве многие сочинения для духовых инструментов, художествен чества концертов и миниатюр Блажевича не могут удовле советских исполнителей. Однако для 20—30-х годов комп кая деятельность Блажевича оказалась чрезвычайно цен

Среди лучших учеников Блажевича — В. Щербинин и торьев, которые позже возглавили классы тромбона в Мос консерватории и институте имени Гнесиных.

Блажевич — один из организаторов (в 1937 году) Гос ственного духового оркестра СССР и его первый дирижер (года). Ему принадлежит видная роль в создании военно- мейстерского класса в Московской консерватории (1929), к он возглавлял на протяжении семи лет.

К замечательной плеяде русских музыкантов относится ил Иннокентьевич Табаков (1877—1956). Образование он п в музыкальном училище Одесского отделения РМО (око 1891). Школу солиста-трубача Табаков прошел, играя в о Большого театра, в котором проработал более сорока лет 1939) [1].

Расцвет исполнительского творчества Табакова связан деятельностью в оркестре под управлением С. Кусевицко Персимфансе.

Табаков обладал звуком, необычайным по красоте В нем нет надрыва, резкости; это исключительно властны ный, но в то же время, нежный «поющий» звук, который при любом фортиссимо оркестра», — писал его воспитанн фессор Г. А. Орвид [2]. Табакова по праву считали лучшим полнителем Вагнера и Скрябина. 5 мая 1924 года, на концер симфанса в честь тридцатилетия исполнительской деяте Табакова, был прочитан отрывок из письма Скрябина, где итор писал: «Я до сих пор в упоении от Табакова. Это мирового масштаба. Я бы купил его, если бы был богат он играл только мои сочинения» [3].

Педагогическую работу Табаков начал в 1902 году на кальных курсах Леонтовской-Терентьевой. С 1914 года класс трубы в музыкально-драматическом училище Фила ческого общества, а в 1919 году со всем своим классом пер консерваторию, в которой проработал до 1949 года (с 19 в должности профессора). В 1950—1956 годы Табаков про педагогическую работу в Музыкально-педагогическом ин имени Гнесиных (в 1954—1956 годы он имел двух ученик консерватории).

---

[1] Одним из своих учителей он считал коллегу по оркестру В. Бран Архив Московской консерватории. Личное дело М. Табакова. Автобиогр

[2] Орвид Г. 70-летний юбилей М. И. Табакова. — «Советская 1947, № 1, с. 104.

[3] Цит. по статье: Богославский С. На юбилее Табакова. — Зрелище». 1924, № 86, с. 6.

Табаков оставил ряд учебно-педагогических пособий, наиболее известными из которых являются «Ежедневные упражнения трубача» (1953) и «Первоначальная прогрессивная школа для трубы» (четыре части, 1946—1953). В 1940 году без защиты диссертации ему была присвоена степень доктора искусствоведения.

Исполнительскую манеру Табакова, необыкновенную мощь и благородство звучания переняли многие советские трубачи, развив и доведя до совершенства другие возможности и качества трубы — виртуозность, легкость и выразительность, в сочетании с блеском и яркостью тембра. В первую очередь это относится к его лучшим воспитанникам и последователям — С. Н. Еремину и Г. А. Орвиду, профессорам Московской консерватории. Среди учеников Табакова следует назвать также А. Деревенцева, Т. Докшицера, Н. Полонского, Л. Юрьева, П. Волоцкого, В. Плахоцкого и других.

Плодотворной была деятельность профессора Фердинанда Фердинандовича Эккерта (1865—1941), начатая им в Московской консерватории еще в 1905 году и продолжавшаяся до 1941 года.

Исполнитель, педагог, композитор и дирижер, Эккерт отличался большой принципиальностью и пунктуальностью в занятиях с учащимися. Он всегда стремился идти в ногу со временем и отдавал все силы подготовке высококвалифицированных специалистов. К лучшим ученикам Эккерта относятся: А. Усов, А. Янкелевич, С. Леонов, А. Андрушкевич, К. Цуккерман, М. Третьяков, А. Белкин, Б. Булгаков и некоторые другие.

Эккерту принадлежит около двухсот вокальных и инструментальных произведений, а также восемь музыкальных комедий, три оперы, музыка к ряду драматических спектаклей, несколько вокальных миниатюр на слова Д. Бедного и М. Горького и другие сочинения. Из инструментальных пьес в свое время популярностью пользовались его валторновые концерты.

К ведущей группе профессоров 20—30-х годов относится Гуго Альбертович Гек (1861—1935), приглашенный в Московскую консерваторию в 1920 году и проработавший там пятнадцать лет. Музыкальное образование он получил в Магдебурге (Германия), затем приехал в Россию и играл во многих провинциальных оркестрах. С 1917 года он — профессор Харьковской консерватории. Прекрасный исполнитель, отличный педагог, Гек много работал над техническим усовершенствованием гобоя, над изучением инструментального мастерства. Работу в этом направлении продолжил его аспирант К. Юдин.

Среди учеников Г. Гека — Л. Славинский, Я. Куклес, К. Юдин и другие.

В 1940 году класс гобоя поручено было вести известному музыканту Николаю Владимировичу Назарову (1885—1942). В 1910 году он окончил Московскую консерваторию по классу профессора В. Н. Денте и был принят на место первого гобоиста в оркестр

Большого театра. С 1923 по 1929 год он играл в Персимфансе, затем в оркестре Всесоюзного радио.

С 1911 года Назаров ведет педагогическую работу в различных учебных заведениях. С 1929 года преподает в музыкальном техникуме имени Гнесиных, с 1933 — параллельно и в музыкальном училище имени М. М. Ипполитова-Иванова.

Назаров — автор обработок и переложений для гобоя и фортепиано, для квинтета духовых инструментов. Популярностью пользуется его «Школа игры на гобое» (две части, 1939, 1941).

С 1922 года класс фагота возглавил Иван Иосифович Костлан (1877—1963). Чех по национальности, он всю свою жизнь прожил в России, в течение многих лет играл в оркестре Большого театра. Воспитанник Московской консерватории, ученик И. Кристеля (занимался в классе фагота с 1898 по 1903), Костлан усвоил лучшие традиции русской музыкальной культуры и успешно развивал их в своей педагогической работе. Ему принадлежит заслуга обогащения педагогического репертуара для фагота. Широкой популярностью пользуется его «Инструкция по выделыванию тростей», написанная для «Школы игры на фаготе» Р. Терехина (1954).

Костлан воспитал большое число фаготистов, игру которых отличают благородное звучание, музыкальность, хорошее чувство фразы, логичность и законченность. К его лучшим ученикам относятся: Р. Терехин, П. Савельев, П. Караулов, А. Абаджан, Ю. Неклюдов, и Ю. Курпеков и другие.

Параллельный класс трубы до 1932 года продолжал вести в консерватории М. П. Адамов. В советские годы у него окончили такие известные в будущем музыканты, как И. Василевский и М. Ветров.

На протяжении 20—30-х годов духовые классы претерпели ряд реорганизаций. В 1925 году по новому положению о консерваториях был установлен трехлетний срок обучения исполнителей на медных духовых инструментах, а на деревянных — четырехлетний. С 1932/1933 учебного года он был увеличен для медных инструментов до трех с половиной лет. В марте 1935 года на кафедре духовых инструментов ставился вопрос о необходимости продолжения курса до пяти лет: за три с половиной года учащиеся не успевали выполнять большой учебный план. Наконец, в 1936 году для всех духовых инструментов в консерватории был установлен пятилетний срок обучения.

22 октября 1923 года был открыт рабочий факультет, существовавший первоначально на положении отдела единого художественного рабфака столицы. За двенадцать лет существования он подготовил к поступлению в консерваторию много талантливой молодежи, пришедшей с фабрик и заводов. В книге записей студентов рабфака с 1926 по 1931 год насчитывается почти семьдесят человек, обучавшихся на духовых инструментах. Среди воспитанников рабфака — тромбонист К. Курпеков, трубачи К. Курганов, Г. Кириллов и другие.

С осени 1928 года в консерватории организуются двухгодичные курсы военных капельмейстеров, на которые записалось тридцать слушателей из числа студентов старших курсов консерватории. Так было положено начало профессиональному образованию военных дирижеров.

В сентябре 1929 года открылся специальный военно-капельмейстерский класс. Им руководили А. Александров и В. Блажевич. В следующем году класс был преобразован в военно-капельмейстерское отделение, а с 1935 года — в факультет с четырехлетним сроком обучения.

Военный факультет сыграл важную роль не только в воспитании высококвалифицированных дирижеров для Советской Армии, но и в подготовке отличных исполнителей на духовых инструментах. Многие молодые талантливые педагоги начинали свою деятельность на факультете и в дальнейшем, получив достаточный опыт работы, вливались в основной профессорско-педагогический состав кафедры.

Коренная перестройка музыкального образования, систематическое повышение требовательности к обучению исполнителей на духовых инструментах, появление широкой сети начальных и средних музыкальных учебных заведений, готовящих кадры для консерваторий, привели к увеличению численного состава классов духовых инструментов, к улучшению качества подготовки специалистов.

С 1927 года начинаются регулярные выпуски исполнителей на духовых инструментах в Московской консерватории. Если за период с 1918 по 1926 год выпущено было всего пять исполнителей, то в одном только 1927 году консерваторию окончили Н. Платонов (класс В. Цыбина), А. Александров, И. Майоров и Я. Мюндель (класс С. Розанова). В следующем году — Д. Сафронов (класс М. Табакова), А. Володин (класс С. Розанова) и А. Янкелевич (класс Ф. Эккерта); в 1929 — Л. Славинский (класс Г. Гека) и Я. Скурдо (класс И. Костлана).

1930-й год послужил началом регулярных выпусков квалифицированных специалистов по всем оркестровым специальностям. В этот год консерваторию окончили тринадцать исполнителей на духовых инструментах — небывалая цифра для всей истории консерватории! Среди выпускников такие замечательные музыканты, как С. Еремин, Г. Орвид, А. Деревенцев. Кроме того, в том же году военно-дирижерский курс окончили одиннадцать человек.

Впервые за всю историю существования консерватории на мраморную доску отличия были занесены фамилии лучших воспитанников — исполнителей на духовых инструментах: А. Володина, А. Янкелевича и С. Еремина. Выпускникам консерватории стали также присваивать квалификацию по трем разделам: артист оркестра, камерный исполнитель, педагог. Каждый выпускник получал звание «деятель музыкального искусства».

Первые советские выпускники консерватории, лучшая часть которых была оставлена в аспирантуре и привлечена к педагогической работе, приняли непосредственное и живое участие в работе кафедры, создании учебных пособий и полноценного художественного репертуара. Творческое содружество исполнителей с композиторами стимулировало создание целого ряда значительных произведений для духовых инструментов, которые и стали основой художественного репертуара.

В 1931 году на оркестровом отделе организуется кафедра духовых инструментов. Заведующим кафедрой был назначен профессор Розанов.

Постановление ЦИК СССР «Об учебных программах и режиме в высшей школе и техникумах» (1932) закрепило проведенную реорганизацию. По вновь разработанной структуре, в кафедру духовых инструментов входили все педагоги, а также аспиранты, готовящиеся к научной, учебной и исполнительской деятельности. В обязанности кафедры вменялись разработка новых учебных программ и методики преподавания, создание учебных пособий и педагогического репертуара.

Программы, как правило, рождались в спорах и обсуждениях. Одни педагоги отрицали необходимость изучения гамм и арпеджио, трезвучий; другие, наоборот, переоценивали значение техники в формировании специалистов, уделяя в то же время мало внимания художественной литературе.

Репертуарные списки первых программ были бедны и однообразны. В них были слабо представлены советские композиторы, русская и западная классика. Кроме того, эти программы не имели достаточных методических указаний, не учитывали преемственность всех звеньев обучения, не отражали нового инструктивного и художественного материала.

Кафедра неоднократно возвращалась к вопросу совершенствования программ. Серьезной критике были подвергнуты они в 1934 году.

С целью составления комплексных программ для техникума, рабфака и вуза были созданы бригады по каждой специальности, в которые вошли по три педагога, работавших в различных звеньях обучения.

Новое, прогрессивное направление в музыкально-художественном воспитании учащихся потребовало от кафедры создания единого метода обучения игре на духовых инструментах, основанного на едином решении вопросов дыхания, амбушюра, работы языка, пальцев и других компонентов исполнительского аппарата, а также использования в педагогическом процессе гамм, этюдов и художественной литературы. Этой задаче был посвящен ряд докладов, прочитанных С. Розановым: «Дыхание и амбушюр при игре на духовом инструменте», «О постановке рук на духовых инструментах и о методах развития техники», «Вопросы современной педагогики», «О переложении классической литературы для духо-

вых инструментов» и т. д. Большую пользу в улучшении качества преподавания специальности и в формировании единой методологической направленности принес цикл докладов с изложением и обоснованием методов работы каждого педагога. Так, в 1933/1934 учебном году были заслушаны сообщения: «Методика обучения на флейте и организация домашней работы студентов» В. Цыбина, «О школе Г. Орвида для трубы и применении ее в преподавании» М. Табакова, «Методические записки о преподавании на трубе» С. Еремина, «Методика преподавания на трубе» Г. Орвида.

В эти же годы, благодаря активной работе кафедры, появилась новая педагогическая литература для духовых инструментов, и в первую очередь школы и этюды.

К этому же времени относится регулярное проведение закрытых ученических вечеров. С 1931 года вечера проходят не совместно со струнниками, как это практиковалось прежде, а раздельно по кафедрам. Впервые исполнители на духовых инструментах играют на вечерах произведения, выученные на память. Исполнение произведений наизусть ломало старые традиции, согласно которым исполнители-духовики в течение всей истории развития исполнительского искусства, выступая в концертах, играли только по нотам (многие современные зарубежные школы до сих пор придерживаются старой практики).

Художественная литература для духовых инструментов в начале 30-х годов была еще очень бедна. Но великолепное мастерство ряда исполнителей, воспитанников Московской консерватории, стимулировало, как уже отмечалось, работу советских композиторов над музыкой для солирующих духовых инструментов. Причем первые сочинения возникли в стенах Московской консерватории. Немало произведений создали сами педагоги кафедры — В. Цыбин, Ф. Эккерт, В. Блажевич, воспитанник консерватории В. Щелоков. Их пьесы заняли значительное место в учебно-педагогическом репертуаре.

Однако увлечение отдельных педагогов собственным творчеством в репертуаре для учащихся шло нередко за счет классического наследия. Имели место и другие точки зрения. В. Цыбин, к примеру, следуя старой традиции, включал в учебный план пьесы, носившие только ярко выраженный флейтовый характер, он возражал против переложений и транскрипций произведений русских и зарубежных композиторов и рекомендовал больше сочинять оригинальную музыку для флейты. В 30-е годы, например, не было написано ни одного сочинения для тромбона, кроме известных произведений В. Блажевича. Мало было сделано для тромбона переложений классических произведений.

Скудность учебно-педагогического репертуара по отдельным специальностям в свое время отмечал С. Розанов: «В воспитании музыканта, — говорил он на одном из заседаний кафедры, — главнейшее значение имеет изучение и критическое освоение имеющегося музыкального наследия, базироваться же исключительно на

собственных сочинениях и оригинальных произведениях — ошибочно»[1].

Большая работа в расширении репертуара для духовых инструментов за счет переложений и обработок сочинений композиторов-классиков была проделана в 30-е годы. Трудно переоценить высокое педагогическое значение этой работы. Ценным учебно-педагогическим материалом стали многочисленные переложения, принадлежавшие преподавателям кафедры.

В 1935 году произошло отделение музыкального техникума от вуза. Это значительно повысило авторитет консерватории как высшей школы исполнительского и педагогического мастерства.

Во второй половине 30-х годов отделение духовых инструментов достигло немалых успехов. Профессор А. Б. Гольденвейзер говорил на совете консерватории: «Надо отметить наблюдаемое в последние годы повышение исполнительского уровня играющих на духовых инструментах, среди которых теперь нередко встречаются выдающиеся артисты, что в прежние времена в консерватории бывало крайне редко»[2].

Плодотворное влияние на формирование исполнителей на духовых инструментах оказал оркестровый класс. Им руководили в послереволюционный период многие известные музыканты: Н. Годованов, К. Сараджев, В. Сук, Л. Штейнберг, Л. Цейтлин, А. Ямпольский (два последних по методу Персимфанса), Н. Малько и другие.

Важную роль в подготовке молодых музыкантов сыграл класс камерного ансамбля, который вели С. Розанов, а затем Н. Платонов и С. Еремин.

До войны отделение духовых инструментов подготовило десятки квалифицированных музыкантов, деятельность которых в качестве оркестрантов и педагогов в различных городах нашей страны оказала большое влияние на развитие советской музыкальной культуры.

Великая Отечественная война — новый важный период в истории Московской консерватории.

С первых же дней войны коллектив консерватории участвовал в строительстве оборонных сооружений, оказывал помощь госпиталям. Многие студенты и педагоги стали участниками Московского ополчения. Среди учащихся духового отделения сразу же ушли на фронт К. Курпеков, К. Серостанов, М. Аксенов, С. Лещинский, Н. Яворский, В. Хмельницкий и другие. Многие из них отдали жизнь за свободу Родины.

В октябре 1941 года основная часть коллектива консерватории

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 658, ед. хр. 535, оп. 14, с. 32.

[2] Стенограмма доклада «О целях и задачах консерватории», прочитанного 20 мая 1939 года. — ЦГАЛИ, ф. 962, ед. хр. 17, оп. 5, с. 172.

была эвакуирована в Саратов. Занятия продолжались там вплоть до августа 1943 года.

Деятельность духового отделения в Саратове была связана главным образом, с подготовкой дирижеров военных духовых оркестров. Это были ускоренные курсы (срок обучения — один год). Еще в июле 1941 года на военный факультет было мобилизовано свыше девяноста студентов консерватории, они получили затем военную специальность. Три выпуска курсов в эти годы по количеству специалистов вдвое превышали все прежние выпуски кафедры и факультета. Советская Армия получила в краткий срок высококвалифицированные кадры военных дирижеров.

Среди педагогов, выехавших в Саратов, были М. Табаков и Г. Орвид. Несмотря на трудности в организации учебного процесса, удалось создать симфонический оркестр, в котором активно участвовали исполнители на духовых инструментах. В тяжелое для страны время прозвучали увертюра «1812 год» Чайковского, пятая и седьмая симфонии Шостаковича, девятнадцатая симфония (для духового оркестра) Мясковского и другие сочинения.

Столь же плодотворной в довоенный период была работа кафедры духовых инструментов Ленинградской консерватории. После Октябрьской революции она пережила те же трудности роста, через которые прошла Московская консерватория.

В первые годы Советской власти на педагогическую работу в Ленинградскую консерваторию приглашаются флейтист Н. И. Верховский (1882—1932), валторнист М. Н. Буяновский и ударник А. И. Чулюкин (1879—1954). Несколько позже начали преподавать фаготист А. Г. Васильев, гобоист А. А. Паршин (р. 1895) и кларнетист А. В. Березин (р. 1889). Большинство приглашенных педагогов были воспитанниками Петербургской консерватории.

Продолжали работать и музыканты старшего поколения — тромбонист П. Н. Волков, трубач А. Б. Гордон (1867—1942) и другие.

В 30-е годы начали преподавать кларнетист В. И. Генслер, трубач А. Н. Шмидт (1889—1955), тромбонист Е. А. Рейхе (1878—1945), тубист А. И. Зинченко (р. 1887). Последний явился основателем специального класса тубы (1935).

Огромное влияние на всю советскую историю классов духовых инструментов и на развитие нашего исполнительского искусства в целом оказала педагогическая и исполнительская деятельность Александра Гордеевича Васильева (1878—1948). Он явился основателем ленинградской школы фагота.

Музыкальное образование Васильев получил в Придворной певческой капелле, где занимался в классе чеха И. Плацатки. Свыше 40 лет он был солистом симфонического оркестра Ленинградской филармонии. В 1927 году начал преподавать в консерватории. Исполнительскую манеру Васильева отличал, в

первую очередь, исключительно красивый звук фагота, который, наряду с благородством и певучестью, имел очень богатые динамические краски и был точен интонационно. Игра Васильева отличалась всегда задушевностью, проникновенностью и техническим совершенством.

Васильев был замечательным оркестрантом-солистом. Его игрой восхищались многие знаменитые музыканты. Вершиной его исполнительского творчества считают сочинения Чайковского. Не менее интересно звучали в его интерпретации произведения Римского-Корсакова, Равеля, Шостаковича.

Успехом пользовалось и камерное исполнительство Васильева. Незабываемы и ярки впечатления, которые остались у его современников после исполнения им «Патетического трио» Глинки, квинтета Римского-Корсакова, «Юмористического скерцо» для четырех фаготов Прокофьева.

Яркой и плодотворной была педагогическая работа Васильева. Он не оставил каких-либо методических работ и исследований. Но его метод преподавания был целенаправлен и богат. Основа его — это личный пример, свободная и легкая передача ученикам собственного исполнительского опыта и мастерства.

К лучшим воспитанникам Васильева относятся: Д. Еремин, Г. Еремкин, А. Галустян, Е. Стыдель, Е. Халилеев, С. Левин, Ф. Захаров, В. Брунс и другие.

Не менее значительна была деятельность выдающегося советского валторниста Михаила Николаевича Буяновского (1891—1966). Он был учеником Я. Тамма и основателем ленинградской школы валторны.

Родился Буяновский в Петербурге в семье флейтиста придворного оркестра. В 1911 году окончил Петербургскую консерваторию с золотой медалью и званием «свободного художника». Впоследствии его имя было занесено на мраморную доску лучших воспитанников консерватории.

С 1911 года Буяновский — солист оркестра Мариинского театра, где проработал более сорока лет. Он участвует в концертах РМО, А. Зилоти, Павловского вокзала, летних симфонических сезонах в различных городах и в многочисленных камерных концертах. Высокую оценку его исполнительству дали такие крупные дирижеры, как Э. Направник, С. Кусевицкий, А. Зилоти, А. Хессин.

Буяновский явился создателем своего собственного исполнительского стиля, основанного на интерпретации валторны как инструмента широкого диапазона, больших выразительных возможностей. Его игра отличалась необыкновенной певучестью, идущей от славных традиций русского национального искусства. Буяновский обладал редкой выразительной фразировкой, тончайшей филировкой звука, контрастной динамикой и незаметным вибрато. Поражал приятный тембр звука. Игра его всегда была очень масштабной и глубоко содержательной.

С 1920 года Буяновский стал преподавать в Ленинградской консерватории (с 1926 — в звании профессора). Его педагогические принципы основывались на том, что технология не самоцель, а средство для выражения мысли композитора. Задачей обучения ставилось художественное воспитание учащихся.

Среди лучших учеников Буяновского — А. Рябинин, П. Орехов, В. Буяновский, С. Вишневский, Н. Воронин и другие.

Буяновский состоял деканом оркестрового факультета, заведующим кафедрой духовых инструментов, был участником жюри многих конкурсов и смотров, работал в Народной консерватории, помогал самодеятельности, военным оркестрам. Огромная эрудиция в области музыкального искусства позволили ему стать руководителем в аспирантуре консерватории не только валторнистов, но и исполнителей других специальностей. В его классе занимались аспиранты — тромбонисты В. Сумеркин, В. Венгловский, В. Байков.

Одним из лучших профессоров старшего поколения был Василий Федорович Бреккер (1863—1926). С 1884 по 1926 он солист оркестра Мариинского театра, в 1897—1926 годы — преподаватель консерватории.

В Россию Бреккер приехал в 80-х годах прошлого века. В течение сорока лет он занимал ведущее положение в оркестре и консерватории. Его высоко ценил Направник. Преподавательская работа Бреккера принесла плодотворные результаты. Его учениками были крупнейшие советские кларнетисты — В. Генслер, Б. Яблочкин и другие.

Бреккеру принадлежит «Школа игры на кларнете», этюды, пьесы, транскрипции, которые не утратили своей педагогической ценности и в наши дни.

Достойным продолжателем лучших традиций ленинградской кларнетовой школы явился Владимир Иванович Генслер (1906—1963).

В 1929 году он закончил консерваторию (классы В. Бреккера и А. Березина), с 1930 по 1957 год — солист симфонического оркестра Ленинградской филармонии.

«Исключительно развитая техника игры, красивый звук с неисчерпаемыми по колориту нюансами, выразительная распевность в мелодических линиях, мастерство филировки, гибкость, изящество — все это характеризовало В. Генслера как музыканта и артиста высокого класса», — пишет заслуженный деятель искусств РСФСР О. Саркисов[1].

Генслер — лауреат Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (первая премия, 1935). Его исполнительская и педагогическая деятельность внесла значительный вклад в музыкальную культуру Ленинграда.

---

[1] Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах, с. 145.

После Октябрьской революции Ленинградскую консерваторию окончило много замечательных музыкантов-духовиков. Некоторые из них заняли ведущие места в симфонических и оперных коллективах Ленинграда, Москвы и других городов Советского Союза, стали преподавать в лучших учебных заведениях страны.

Больших успехов достигли классы духовых инструментов в других консерваториях нашей страны.

Старейшим профессором Киевской консерватории является трубач Вильгельм Марьянович Яблонский (р. 1889). Окончив в 1912 году киевское музыкальное училище, он в последующие несколько лет играет в оркестре С. Кусевицкого, а затем в других крупных коллективах. «Лучшим трубачом России» назвал его Глазунов. «Музыкант ярко выраженного романтического характера, поэт и пылкий рыцарь трубы, — пишет дирижер В. Тольба. — В. Яблонский своей одухотворенной, взволнованной, экспрессивной игрой никого не оставлял равнодушным слушателем, а заставлял переживать вместе с ним»[1].

Педагогическая деятельность Яблонского в Киевской консерватории началась в 1927 году (с 1935 года — в качестве профессора), где он работает по настоящее время. В течение многих лет он руководил кафедрой духовых инструментов, являлся солистом оркестра Киевского театра оперы и балета, членом жюри всесоюзных конкурсов музыкантов-исполнителей, активным общественным деятелем.

Яблонский — автор многих переложений для трубы и фортепиано произведений классиков и современных композиторов. Его класс закончило огромное число учеников, работающих теперь в различных областях музыкальной культуры: Н. Полонский, С. Попов, И. Границкий, Н. Бердыев и другие. Имя Яблонского тесно связано с развитием и становлением искусства игры на духовых инструментах в Советской Украине.

В Одесской консерватории с 1913 по 1950 год преподавал профессор Леонид Яковлевич Могилевский (1886—1950). В 1902 году он окончил одесское музыкальное училище и играл во многих оперных театрах, совмещая игру в оркестре с дирижированием.

1935—1950 годы Могилевский заведовал кафедрой духовых инструментов. Он воспитал плеяду хороших трубачей. Популярностью пользуется ряд его транскрипций для трубы. Исполнительская и педагогическая работа Могилевского оставила заметный след в истории отечественного исполнительства на духовых инструментах.

В Тбилисской консерватории преподавали несколько известных музыкантов. С 1927 года, более сорока лет, класс тромбона вел профессор Георгий Алексеевич Гвенцадзе (1889—1970). С 1932

---

[1] Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах, с. 189.

года класс трубы возглавил Владимир Александрович Хорошвили (р. 1902). Их исполнительская и педагогическая деятельность принесла плодотворные результаты. Они авторы ряда методических работ и учебных пособий. Многие из их учеников украсили оркестры Закавказских республик. Гвенцадзе и Хорошвили внесли ценный вклад в развитие грузинской музыкальной культуры.

В Бакинской консерватории большую работу вел гобоист, педагог Василий Александрович Князьков (1878—1967). В 1897 году он окончил Петербургскую консерваторию по классу В. Шуберта, долгое время играл в симфонических оркестрах Петербурга, Киева, Одессы, Харькова, Баку и других городов. В 1927 году, по приглашению У. Гаджибекова, он основал класс гобоя в Бакинской консерватории, где проработал сорок лет. Удачно сочетая творческие и педагогические традиции русской культуры с национальной культурой Азербайджана, Князьков сумел воспитать многих замечательных исполнителей. Среди них — солист оркестра Большого театра СССР М. Оруджев, солист оркестра Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Б. Садыхбеков и другие.

Высокой оценки заслуживает педагогическая работа в Ереванской консерватории Степана Моисеевича Довганя (1887—1968). В 1915 году он окончил консерваторию в Варшаве, затем играл в оркестрах Варшавы, Киева, Одессы, Тбилиси, Баку. В 1924 году А. Спендиаров пригласил его вести класс кларнета в Ереванской консерватории. Педагогическая работа Довганя продолжалась более сорока лет. Среди его учеников — С. Гамбарян, Л. Мутафян, А. Нарсесян и другие.

Хорошие классы духовых инструментов были в Саратовской консерватории. Их возглавляли профессора тромбонист Витольд Петрович Пацевич (р. 1890) и фаготист Александр Григорьевич Никитанов (1893—1965).

Пацевич — воспитанник Саратовской консерватории, ученик И. Липаева (окончил в 1921 году). Он играл в оркестре оперного театра в Саратове, в 1923—1960 годы вел класс тромбона в консерватории.

Никитанов окончил Московскую консерваторию, класс Ф. Шмидта (1917), играл в Большом театре (1916—1937), Персимфансе (1922—1932). 1937—1965 годы преподавал в Саратовской консерватории, где в 1938—1964 годы был заведующим кафедрой духовых инструментов.

В 1934 году открылась консерватория в Свердловске. С первых дней ее основания к работе в классе флейты был привлечен известный музыкант профессор Николай Романович Бакалейников (1881—1957). Он окончил Московскую консерваторию в 1900 году по классу В. Кречмана и играл во многих оркестрах Москвы и Петербурга. В консерватории он проработал более двадцати лет. Бакалейников — автор многих инструментальных и вокальных сочинений.

Во вновь открытые в Советском Союзе консерватории пришли известные исполнители и педагоги. Многие из них, как уже говорилось, получили образование еще в дореволюционных учебных заведениях. Их большой практический опыт обусловил успех педагогической деятельности. В то же время сюда пришли музыканты нового поколения, воспитанники советских консерваторий. Так была осуществлена связь, преемственность традиций, которая способствовала успеху советской школы игры на духовых инструментах.

В 30-е годы в союзных республиках формируются национальные исполнительские и педагогические школы, основанные на местной, национальной музыкальной культуре, тесно связанные вместе с тем с русским оркестровым исполнительством. Постоянный контакт духовиков из союзных республик с русскими музыкантами послужил залогом дальнейшего развития исполнительского мастерства.

К 40-м годам советская педагогическая школа в основном уже сформировалась. Ее главные принципы претворяются в жизнь следующим поколением педагогов и исполнителей.

Глава 3. Духовые инструменты в творчестве советских композиторов

Симфоническое, камерно-инструментальное и оперное творчество советских композиторов — новый этап в искусстве оркестровки.

Взяв за основу классический состав симфонического оркестра, советские композиторы пошли по линии еще более широкого раскрытия эмоционально-выразительных возможностей духовых инструментов. В своих партитурах Мясковский, Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, Кабалевский и другие изыскивают новые тембровые, динамические и виртуозные качества духовых инструментов.

30-е годы в советском музыкальном творчестве характеризуются тем, что среди композиторов стал проявляться все больший и больший интерес к духовым инструментам. Этому способствовали два обстоятельства. Во-первых, стремление композиторов к выявлению темброво-колористических выразительных средств инструментов, переход к линеарному мышлению, к широкой полифонизации оркестровой ткани; уравновешивание в ней звучания оркестровых групп и отдельных инструментов, повышение их роли в обрисовке музыкальных образов, поиск новых тембровых эффектов. Во-вторых, успехи советской исполнительской школы, появление новых великолепных исполнителей-духовиков, повышение уровня виртуозного мастерства во владении инструментами.

Одна из основных черт советской музыки — мелодичность и напевность тематического материала, что позволяет композиторам широко использовать в своих симфонических сочинениях оркестровые инструменты, в том числе и духовые, близкие по звучанию к человеческому голосу. Развивая традиции Чайковского, Рахманинова, Глазунова, Скрябина, они пошли по пути дальнейшего обогащения образной выразительности звучания духовых инструментов, поручая им яркие и ответственные соло.

Большие самостоятельные распевные эпизоды с солирующими духовыми инструментами содержатся в оркестровых произведениях Мясковского, Глиэра, Хачатуряна и других.

Отдавая себе отчет в важности и сложности вопросов, связанных с оркестровыми принципами ведущих советских композиторов, — это объект специального изучения, — выделим лишь наиболее важные положения, имеющие непосредственное отношение к предмету данного исследования и рассмотрим духовые инструменты в творчестве двух выдающихся композиторов современности — Шостаковича и Прокофьева.

Как и для многих русских классиков, для Д. Д. Шостаковича (р. 1906) очень характерен принцип индивидуализации тембров отдельных инструментов в мелодически развернутых эпизодах (напевно-лирических или декламационно-патетических). «Шостакович мыслит оркестрово уже на первоначальном этапе создания сочинения, и можно утверждать, что все музыкальные идеи у него рождаются в тембровом виде. В ряде случаев выразительность тембра имеет для него даже большее значение, чем иные компоненты (интонация, ритмика, динамика и т. д.)»[1].

Уже в 20-е годы в оркестровых сочинениях композитора все большую роль приобретает прием ораторской декламации, где основное место начинают занимать духовые инструменты. В 30-е годы рождается драматическая триада Шостаковича — четвертая, пятая и шестая симфонии. Эти произведения свидетельствуют о дальнейшей интеллектуализации музыки композитора, возрастании авторского «я», о рождении так называемого «монологического симфонизма». Каждый тембр — это персонаж, лицо, образ. Композитор не стремится к детализации оркестровки. Смена оркестровых групп и отдельных солирующих инструментов происходит обычно через длительные промежутки времени. Духовые инструменты приобретают в этих развернутых эпизодах особое значение.

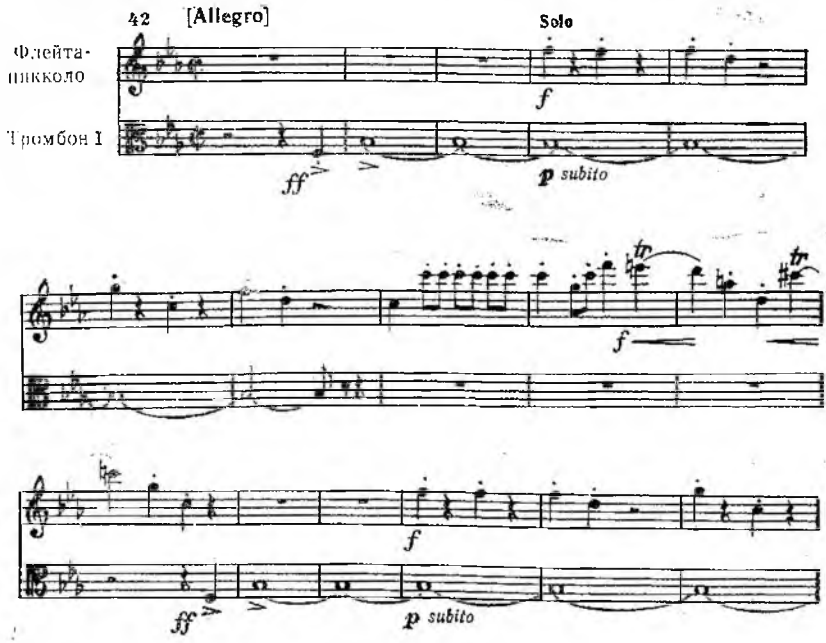
Примером может служить побочная партия первой части четвертой симфонии. Она обширна, ее протяженность — двести тактов. Это типичный для композитора прием развертывания лирического образа, который складывается из четырех тематических звеньев. И в каждом таком звене ведущая роль отведена солиру-

---

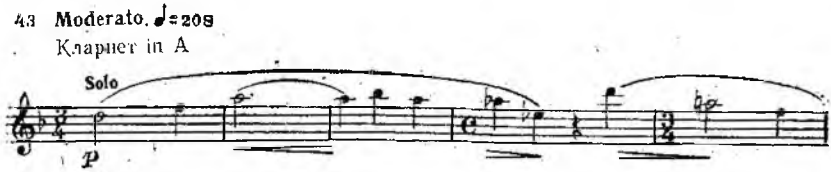
[1] Денисов Э. Об оркестровке Д. Шостаковича. — В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967, с. 439.

ющим духовым инструментам. Первые 72 такта — это «неторопливый певучий речитатив», «раздумье вслух», звучащий в «человеческом» тембре фагота[1]. Затем 37 тактов занимает бас-кларнет, 16 тактов — валторна и 30 тактов — тубы, контрафагот и контрабасы. Причем каждое тематическое развитие отталкивается от неизменно возвращающегося речитатива фагота.

С принципом «монологического симфонизма», несомненно, связано то обстоятельство, что духовые инструменты выводятся композитором на первый план. Зачастую они являются носителями основной идеи произведения. Так, в девятой симфонии каждая часть во многом определяется так называемым «тембром-персонажем» (термин М. Сабининой)[2]. Яркий колористический прием — соединение флейты-пикколо и тромбона в первой части:



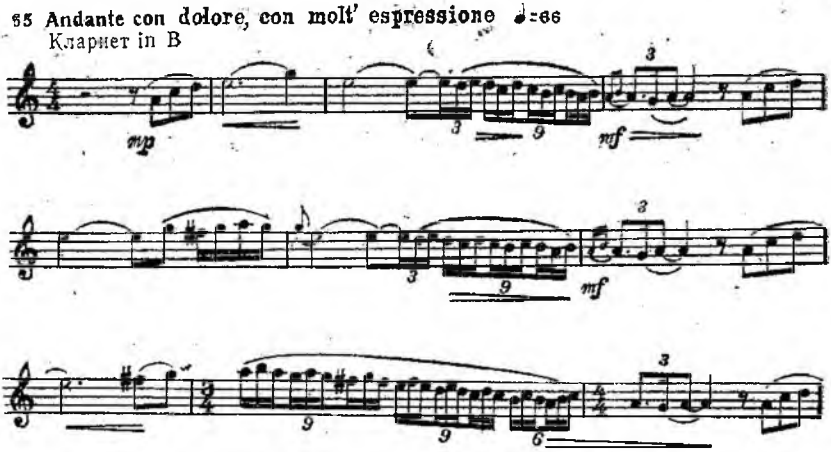
Одной из лучших лирических мелодий, поручаемых кларнету, является тема медленной части:



[1] Орлов Г. В середине пути (к 30-летию создания IV симфонии). — В кн.: Дмитрий Шостакович, с. 177.

[2] См. ее работу «Симфонизм Шостаковича». М., 1965, с. 78.

Произведение состоит из трех «новеллетт». Музыка отличается импровизационностью, песенным и танцевальным мелосом, острой ритмической основой. Кларнет показан здесь во всем многообразии звуковых красок и виртуозного блеска:



В те же годы ансамбли для духовых инструментов создают С. Василенко и Н. Чемберджи. Первый из них написал квартет на народные темы для флейты, гобоя (английского рожка), кларнета и фагота, в котором широко использован песенно-танцевальный фольклор народов Советского Союза; а также «Американский квартет» для флейты, гобоя, кларнета и фагота. Чемберджи сочинил концертино для флейты, гобоя, кларнета и фагота, где наиболее ярко подчеркнул виртуозные, концертные качества инструментов.

Несколько ансамблей для духовых написал Гедике. К сожалению, они не были изданы.

Однако, несмотря на ряд ярких и интересных произведений для духовых, советский репертуар все еще был не велик. В основном, он базировался пока на сочинениях, созданных самими духовиками-педагогами или исполнителями. И только в следующий, послевоенный период музыканты получили множество ярких сочинений для духовых инструментов.

РАЗДЕЛ IV

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО ИГРЫ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ ПОСЛЕ 1945 ГОДА

Глава 1. Расцвет исполнительства на духовых инструментах

В послевоенные годы советское исполнительское искусство на духовых инструментах вступило в новый этап своего развития. Он характеризуется более высоким, по сравнению с предшествующим этапом, уровнем постановки всей системы музыкального образования, улучшением методов преподавания, повышенным качеством художественной и инструктивной литературы, а также ростом исполнительского мастерства, расширением сольной и ансамблевой концертной деятельности.

Советское музыкальное искусство завоевывает в этот период международное признание. Расширяются культурные связи с зарубежными странами. Лучшие симфонические оркестры, солисты и ансамблисты регулярно выезжают за границу. Но особенно важную роль в успехах советского инструментального исполнительства сыграли международные конкурсы, в которых советские музыканты начали участвовать только в послевоенные годы. Конкурсы явились серьезным стимулом для повышения общего уровня подготовки молодых музыкантов-духовиков и пересмотра некоторых основных методов преподавания, для расширения классического, современного и советского репертуара, для обновления инструментария в целом и замены отдельных инструментов более совершенными системами. Конкурсы позволили советским музыкантам ближе познакомиться с западноевропейскими школами игры на духовых инструментах и сочетать их достижения со славными традициями русского оркестрового, камерного и сольного исполнительского искусства.

Уже первые международные конкурсы принесли большие победы. В 1947 году на музыкальном конкурсе Первого Всемирного фестиваля демократической молодежи и студентов в Праге первые места заняли кларнетист И. Рогинский (Ленинград) и трубач Т. Докшицер (Москва); вторые — кларнетист В. Петров и трубач П. Павлов (Москва).

В последующие годы советские музыканты имели неизменный успех на всех международных конкурсах всемирных фестивалей молодежи и студентов — в Будапеште (1949), Берлине (1951),

Бухаресте (1953), Варшаве (1955), Москве (1957), Вене (1959), Хельсинки (1962). Лауреатами, занявшими первые места, стали флейтисты — А. Корнеев, А. Бычко, Г. Зенин, О. Кудряшов (Москва); гобоисты — К. Никончук, С. Амедян, Р. Оганесян, В. Эльстер (Москва); кларнетисты — В. Безрученко (Ленинград), И. Мозговенко, А. Тресков, Б. Прорвич, Л. Михайлов (Москва); фаготисты — А. Абаджан и В. Власенко (Москва); валторнисты — В. Пилех, Ю. Скворцов, А. Демин, Б. Афанасьев (Москва), И. Удальцов и В. Буяновский (Ленинград); трубачи — И. Границкий, И. Павлов, В. Новиков, В. Юдин, Л. Володин (Москва), Ю. Большиянов (Ленинград); тромбонисты — М. Турусин и К. Лодилов (Москва).

Особое значение музыкальных конкурсов, проходящих в рамках всемирных фестивалей молодежи, в том, что они носят по-ситине массовый характер. В них участвует большое число наших молодых талантливых музыкантов.

Конкурсы не ставили перед собой задачи усложнения обязательной программы. Вместе с тем они требовали от участников высокого уровня владения инструментом, отличной общемузыкальной подготовки. Программа первого тура конкурса обычно включала произведения западноевропейской классики и современной музыки; второго тура, заключительного, — сочинение крупной формы и миниатюру, подобранные по собственному выбору исполнителя.

Все советские музыканты, выступавшие в конкурсах, играли на эстраде на память, тогда как зарубежные исполнители-духовики нередко даже на сцене пользовались нотами. Любопытно, что многие школы до сих пор считают такое положение правомерным. Игра наизусть, ведущая за собой истинную концертность, свободу поведения на эстраде, несомненно, способствовала успехам советских исполнителей.

Замечательную победу одержали советские музыканты на Международном конкурсе исполнителей на духовых инструментах имени Антонина Рейхи (флейта, гобой, кларнет, фагот и валторна) в Праге в 1953 году. Это было более серьезное соревнование, чем конкурсы на всемирных фестивалях молодежи. В нем участвовали 55 человек из различных стран. Конкурс состоял из трех туров, первый из которых был анонимным: он проходил при закрытом занавесе, отделявшем исполнителей от членов жюри; последние, оценивая игру участников, не знали их фамилий, им сообщался лишь порядковый номер выступавшего. Программа отличалась большим разнообразием и включала многие лучшие сочинения мировой литературы для духовых инструментов. Значительное место в ней занимало классическое и современное творчество чешских композиторов.

Результаты конкурса вновь подтвердили высокий уровень отечественной педагогической и исполнительской школы. Советские музыканты завоевали семь первых премий и одну вторую. Среди

них были: флейтисты А. Корнеев (Москва) и Л. Перепелкин (Ленинград); гобоист В. Курлин (Ленинград); кларнетист М. Измайлов (Ленинград, вторая премия); фаготисты А. Абаджан (Москва) и Л. Печерский (Ленинград); валторнисты В. Буяновский и С. Вишневский (Ленинград).

В следующем международном конкурсе, «Пражская весна» (1959), посвященном духовым инструментам, советские участники были удостоены: первых премий — валторнисты А. Демин и В. Афанасьев (Москва); вторых — фаготисты В. Власенко (Москва) и С. Красавин (Ленинград). В конкурсе фаготистов первая премия не была присуждена. Среди валторнистов жюри не нашло претендентов на второе место, третья премия была разделена между представителями Чехословакии и ФРГ.

Конкурс привлек более ста молодых музыкантов. Эта цифра вдвое превосходила предыдущий конкурс 1953 года. Отмечая необыкновенно задушевную игру А. Демина, его умение поистине «петь» на валторне, а также горячий темперамент и яркость исполнения совсем еще юного С. Красавина (ему тогда было восемнадцать лет), оргкомитет конкурса подарил им инструменты чехословацкого производства.

Конкурс «Пражская весна» 1962 года был посвящен только медным духовым инструментам (труба, валторна и тромбон). В нем приняли участие более пятидесяти музыкантов.

Программа соревнования, предложенная устроителями, во многом была неизвестна советским участникам. Впервые наши музыканты познакомились с сонатами для трубы, для валторны и для тромбона П. Хиндемита, с сонатиной для трубы Б. Мартину, концертом для трубы З. Кржижека, сонатиной для тромбона И. Крейчи, концертом для валторны И. Пауэра, концертом для тромбона Н. Матея, концертино для тромбона М. Списака и другими сочинениями. Примечательно, что в третьем туре конкурса для трубачей обязательным был популярный концерт А. Арутюняна. А в рекомендательном списке сочинений фигурировали концерт для тромбона Римского-Корсакова, концерты для трубы и для валторны Гедике, концерт для трубы Василенко, концерт для валторны Глиэра.

Убедительную победу в конкурсе одержала советская школа игры на духовых инструментах. Первая премия была присуждена трубачу В. Юдину (Москва), вторая — трубачам В. Малкову (Ленинград) и А. Максименко (Москва). Третью получили валторнист А. Клишан (Рига) и тромбонист В. Баташев (Москва).

На последнем конкурсе «Пражская весна» 1968 года (флейта, гобой, кларнет, фагот и валторна) советские участники выступали не менее успешно. Первые премии завоевали флейтист В. Зверев (Ленинград), кларнетист В. Безрученко (Ленинград) и фаготист В. Богорад (Москва); вторые — валторнист В. Галкин (Москва) и Н. Лифановский (Ленинград); третьи — флейтист Н. Шклянко и гобоист О. Соколов (Москва).

Первые два тура конкурса включали разнообразные по стил произведения. В заключительном прослушивании для всех учас ников было обязательным исполнение одного из концертов М царта и сочинения по собственному выбору.

В сентябре—октябре 1958 года в Женеве состоялся 14-й Меж дународный конкурс музыкантов-исполнителей по специально тям: фортепиано, скрипка, пение, флейта и тромбон.

Программа соревнования, состоявшая из обширного концер ного репертуара, предусматривала также чтение с листа незнак мой пьесы в сопровождении фортепиано.

Советские исполнители на духовых инструментах, участвова шие в этом конкурсе, выступили успешно. Лауреатами стали тро бонист В. Баташев (Москва), завоевавший первую премию, тро бонист Н. Миронов (Москва), занявший четвертое место, фле тист А. Корнеев (Москва), получивший диплом.

Победа двадцатилетнего В. Баташева на этом конкурсе был не только большим достижением музыканта. До сих пор ни оди советский исполнитель на духовых инструментах не выступал н подобного рода соревнованиях в капиталистической стране. Успе Баташева в Женеве явился признанием советской школы игры н тромбоне, свидетельством высокого уровня духового исполнитель ства в нашей стране.

В 1973 году на таком же конкурсе в Женеве первой преми был удостоен ленинградский тромбонист А. Скобелев.

На Международном конкурсе исполнителей на духовых инст рументах в Будапеште в 1965 году первую премию получил фаго тист В. Попов (Москва). Через пять лет, в 1970 году, такой ж успех имел гобоист А. Любимов (Москва), а кларнетист А. Ива нов (Москва) занял второе место.

С 1966 года советские исполнители на духовых инструмента начали принимать участие в Международных музыкальных кон курсах в Мюнхене, которые проводятся ежегодно и организуются крупнейшими радиостанциями ФРГ.

Конкурс состоит, как правило, из трех туров. Оценка участни ков складывается из баллов, которые выставляются жюри по сле дующим категориям: 1) техническое мастерство, 2) общая музы кальность (чувство стиля, ритм, фразировка); 3) художественная зрелость (интерпретация и индивидуальность).

Программа конкурса очень трудна. Она включает сочинения различных эпох и стилей, в том числе композиторов «доклас сического» периода, классиков, романтиков, современных ав торов.

В 1966 году в Мюнхенском конкурсе принял участие квинтет деревянных духовых инструментов Ленинградской консерватори в составе: В. Зверев (флейта), П. Тосенко (гобой), В. Гридчин (кларнет), С. Красавин (фагот) и И. Лифановский (валторна). Исполнив интереснейшую программу, в которую входили ансамб левые сочинения Ф. Данцы, К. Нильсена, П. Хиндемита и А. Шён

рга, советские исполнители получили первую премию, опередив музыкантов из Чехословакии и ФРГ.

В следующем году в Мюнхенском конкурсе принял участие советский гобоист А. Любимов (Москва). Он был удостоен второй премии. Отличительной чертой конкурса 1967 года было требование, которое предъявлялось всем участникам заключительного тура. Кроме исполнения сольной программы, они должны были в течение определенного времени украсить мелизмами отрывок из сочинения старинной музыки, предложенный членами жюри.

В конкурсе валторнистов, состоявшемся в Мюнхене в 1969 году, третью премию получил П. Евстигнеев (Ленинград); в следующем году второе место занял флейтист В. Зверев.

Однако если в международных конкурсах участвовали все же отдельные, лучшие представители советского духового искусства, то поистине массовым стал Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей на оркестровых инструментах в Ленинграде в декабре 1963 года. Спустя двадцать с лишним лет после последнего всесоюзного конкурса духовиков, молодые талантливые музыканты вновь получили возможность продемонстрировать свое мастерство. К соревнованию допускались исполнители по следующим оркестровым специальностям: флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, труба, тромбон, альт и арфа. К участию в конкурсе допускались музыканты от восемнадцати до тридцати двух лет.

Программа конкурса была достаточно сложна и предъявляла к исполнителю высокие художественные требования, в том числе безукоризненное владение различными стилями. В первом туре участники исполняли два обязательных сочинения. Флейтисты играли сонату Л. Бетховена и концертное аллегро № 2 В. Цыбина; гобоисты — концерт ми-бемоль мажор (первая часть) В. А. Моцарта и сонату Н. Платонова; кларнетисты — концерт ля мажор (первая часть) В. А. Моцарта и этюд на тему Римского-Корсакова К. Мостраса; фаготисты — концерт № 1 (первая и вторая части) В. А. Моцарта и скерцо О. Мирошникова; валторнисты — сонату фа мажор Л. Бетховена и концерт (первая часть) Р. Глиэра; трубачи — концерт (первая часть) И. Гайдна и «Пионерию» П. Чемберджи; тромбонисты — концерт Н. Римского-Корсакова и концерт Н. Платонова (вторая и третья части).

Второй тур включал исполнение обязательного сочинения, одного произведения по выбору самого участника и пьесы, специально написанной к конкурсу.

В заключительном туре нужно было играть обязательный концерт и произведение по собственному выбору участника. Указанными в программе обязательными сочинениями были: концерт для флейты соль мажор (первая часть) В. А. Моцарта, концерт для гобоя (первая часть) Б. Савельева, концерт для кларнета С. Василенко, концерт для фагота фа мажор К. Вебера, концерт для валторны (первая часть) А. Гедике, концерт для трубы А. Гедике и концерт для тромбона А. Нестерова.

Несмотря на обширность и трудность программы, число участников конкурса было очень велико — около двухсот музыкантов из двенадцати республик. До этого все они прошли предварительный отбор на местах.

Было образовано два жюри — раздельно для деревянных и медных духовых инструментов. Председателем первого был композитор Л. Книппер, второго — композитор Е. Макаров. Третий тур проходил при объединенном жюри.

Вначале предполагалось установить лауреатские звания только для лиц, занявших первые три места, но, в связи с большим числом великолепных музыкантов, количество званий было расширено до пяти по каждой специальности. Таким образом, победителей конкурса, получивших звания лауреатов, стало 35 человек. Дипломов были удостоены 37 музыкантов.

Первые места заняли: флейтисты А. Рацбаум (Рига) и Э. Щербачев (Москва), гобоист Е. Ляховецкий (Москва), кларнетисты В. Безрученко (Ленинград), Л. Михайлов и В. Соколов (Москва), фаготисты С. Красавин (Ленинград), В. Богорад и В. Попов (Москва), валторнист А. Клишан (Рига), трубачи А. Максименко (Москва) и В. Малков (Ленинград), тромбонисты Г. Херсонский (Москва), Д. Пигузов и М. Дубирный (Ленинград).

Отлично показали себя и другие исполнители, получившие лауреатские звания. Это флейтисты О. Кудряшов (Киев) и В. Зверев (Ленинград), разделившие второе место, и Л. Миронович (Москва) — третье; гобоисты Е. Сорокин, А. Любимов (Москва) и Г. Голованов (Ленинград), разделившие второе место; кларнетисты М. Шапошникова и Р. Багдасарян (Москва), занявшие второе место; О. Пыталев и К. Соколов (Ленинград), разделившие второе место; валторнисты И. Лифановский, В. Иванов (Ленинград) и Е. Крюковцев (Москва), занявшие второе место, и Э. Сильд (Ленинград) — третье; трубачи В. Сердюк (Ленинград), занявший второе место, Ю. Клушкин (Алма-Ата) и В. Шикунов (Москва) — третье; тромбонисты Е. Нестеренко (Минск) и А. Есипов (Москва), разделившие второе место.

Среди удостоенных почетных дипломов — флейтисты В. Ягудин (Москва), Ю. Шишкин (Ростов), Е. Марахтанов (Саратов); гобоисты С. Кочнев (Горький), О. Ратинер (Саратов), Л. Белинский (Львов); кларнетисты В. Гридчин (Ленинград), Е. Вербецкий (Кишинев), Е. Титов (Горький); фаготисты А. Алиев (Баку), А. Тополь (Ленинград); валторнисты В. Кривошанов (Москва), И. Алиев (Саратов); трубачи В. Бахтенков (Ленинград), В. Трайбман и Н. Волков (Москва), Ю. Шарапов (Ленинград), Е. Курманов (Саратов), Ю. Балян (Ереван), В. Веригин (Ташкент); тромбонисты И. Моок (Алма-Ата), Н. Асанов (Москва).

Подводя итоги конкурса, член жюри Т. Докшицер писал: «Отрадно отметить, что уровень исполнительского мастерства наших молодых оркестровых музыкантов значительно возрос... В наших оркестрах сейчас немало первоклассных солистов-инструмента-

листов... Надо сказать, что наши талантливые молодые оркестранты, несмотря на отсутствие регулярной практики сольных выступлений в концертах, держали себя на эстраде уверенно, отлично исполняли очень трудные сочинения... Мы знаем, что интерес к солистам-инструменталистам на концертной эстраде достаточно велик. Надо надеяться, что наши концертные организации, радио и телевидение будут широко пропагандировать искусство новых лауреатов-оркестрантов»[1].

Всесоюзный конкурс 1963 года, несомненно, стимулировал расширение сольного и камерного музицирования на духовых инструментах. Фирма «Мелодия» выпустила грампластинки с записями выступлений всех лауреатов первых премий. Многие из победителей конкурса продолжают концертную деятельность. Это В. Зверев, А. Рацбаум, О. Кудряшов, А. Любимов, В. Безрученко, Л. Михайлов, В. Попов, В. Богорад, А. Клишан, В. Малков, Ю. Клушкин, М. Дубирный и некоторые другие.

Среди исполнителей-духовиков среднего и старшего поколений в 50—60-е годы выдвинулся ряд великолепных музыкантов, чья сольная и камерная концертная деятельность во многом определяет развитие советской школы игры на духовых инструментах на современном этапе.

Народный артист РСФСР Г. Орвид, после почти двадцатилетнего перерыва, вновь, в 1961 году, возобновил сольную концертную деятельность. Он с успехом провел ряд сольных концертов в Малом зале консерватории, выступил с сольными программами в Ленинграде, Новосибирске, Ташкенте, Казани, Горьком, Фрунзе, Алма-Ате и других городах; дал ряд концертов в качестве солиста с симфоническим и камерным оркестрами, наиграл несколько грампластинок, сделал записи на Всесоюзном радио.

Репертуар музыканта составляют почти все наиболее сложные и значительные сочинения трубной литературы. Это, прежде всего, произведения Вивальди, Торелли, Гайдна. Имея великолепный верхний регистр, Орвид с успехом справляется с огромными трудностями старинных партий clarino.

Артист играет все советские сонаты для трубы и фортепиано. Выдающимся достижением был концерт в Малом зале консерватории, в котором он сыграл все эти сочинения. Наряду с ранее написанными сонатами Б. Асафьева и Е. Голубева, им были исполнены сонаты М. Мильмана, Н. Платонова и Ю. Александрова. Последние три произведения созданы композиторами в содружестве с исполнителем и посвящены ему.

Большое место в репертуаре трубача занимают произведения современных зарубежных композиторов. Орвид, по существу, яв-

[1] Докшицер Т. Соревнования оркестровых музыкантов. — «Музыкальная жизнь», 1964, № 3, с. 4—5.

ляется первым исполнителем в СССР сочинений А. Онеггера, Ж. Абсиля, Ж. Энеску, Э. Бозза, Ж. Бара и других авторов. В его программы входят сонаты для трубы П. Хиндемита, К. Кенана, Г. Дюфе, концерты А. Томази, А. Барро[1].

Игру Орвида отличает стремление раскрыть всю глубину содержания произведения. Самый подбор сочинений, репертуар говорит о серьезности и большой требовательности исполнителя. Техническое владение инструментом безупречно. Кажется, для артиста нет границ невозможного. Покоряет блестящий и беспредельный верхний регистр и широкий динамический диапазон звучания трубы.

Больших успехов в сольной концертной деятельности достиг заслуженный артист РСФСР А. Корнеев. Он придает огромное значение пропаганде советской музыки, расширению флейтового концертного репертуара. Талантливый музыкант — первый исполнитель сочинений О. Гордели, Э. Денисова, Ю. Крейна, Ю. Левитина, Т. Николаевой, Н. Пейко, Н. Ракова и многих других.

Большое место в репертуаре артиста занимает классическая музыка. Тонкий художественный вкус и блестящее владение инструментом помогли Корнееву раскрыть глубину и содержательность сонат, сюит и концертов композиторов-классиков.

Играя И. С. Баха, флейтист выступал в ансамбле с лучшими советскими музыкантами: сонату си минор для флейты и фортепиано он исполнял с С. Рихтером; сонату для скрипки, флейты и фортепиано из цикла «Музыкальный дар» — с Д. Ойстрахом и Л. Обориным.

Наряду с классической музыкой Корнеев включает в свои программы произведения Б. Годара, С. Шаминад, К. Дебюсси, Ж. Ибера, Ж. Энеску, Э. Эльгара и других. В его обширном и разнообразном репертуаре мы находим сочинения композиторов стран народной демократии, а также Бирмы, Египта, Конго, Аргентины, Бразилии.

Обаяние и мягкость звука, необыкновенная музыкальная интуиция, великолепное чувство ансамбля позволили Корнееву выступать с известными певицами Н. Казанцевой, Д. Пантофель-Нечецкой, Г. Гаспарян. Он исполнял партию флейты в концерте знаменитой польской певицы Э. Бандровской-Турской, выступал с И. Козловским.

Успешно концертирует заслуженный артист РСФСР, валторнист В. Буяновский. В его репертуаре огромное количество классических произведений для валторны с фортепиано и с оркестром. Он много выступал на концертных эстрадах Ленинграда, Прибал-

---

[1] По поводу исполнения симфонии-концерта Анри Барро в Большом зале консерватории «Советская культура» писала: «Партию трубы solo исполнил профессор Московской консерватории Г. Орвид, в игре которого, отличавшейся отчетливостью ритмической организации и гибкостью фразировки, мудрость и спокойствие мастера сочетались с подлинно артистическим воодушевлением» (1970, 26 ноября).

тики и других республик СССР. Он был первым исполнителем всех четырех концертов и рондо для валторны Моцарта в концерте-монографии. Им записан на пластинки ряд интереснейших произведений Бетховена, Россини, Шумана и других. «Его искусство возвышенно и строго, — пишет Шостакович, — ему свойствен безупречный художественный вкус, благородство звучания, эмоциональная сдержанность, тонкое умение передать идейно-образное содержание произведения в соответствии с его характером и стилем» [1].

Крупнейшим советским трубачом-концертантом является заслуженный артист РСФСР Т. Докшицер. Его исполнительская деятельность отличается большой интенсивностью. Он много выступает как солист в Москве и в других городах страны, а также за ее пределами. Масса произведений записана им на радио и на грампластинки.

Репертуар Докшицера обширен. В него входят все известные у нас концерты для трубы: Гайдна, Гуммеля, Гедике, Василенко, Арутюняна, Крюкова, Жоливе и т. д. Ряд концертов посвящены артисту и впервые им исполнены. Это сочинения В. Пескина, И. Шахова, М. Вайнберга, А. Нестерова и других. Вместе с тем Докшицер великолепно исполняет небольшие кантиленные и виртуозные пьесы: «Листок из альбома» Глазунова, «Концертный вальс» Аренского, «Полет шмеля» Римского-Корсакова, «Хоростаккато» Динику-Владигерова. «Когда слушаешь, как играет Докшицер сложные произведения крупной формы или эстрадные миниатюры, — пишет дирижер М. Эрмлер, — не перестаешь удивляться естественности и просторе его фразировки, отточенности формы, разнообразию нюансов и колористических эффектов» [2]. Эти качества делают игру Докшицера увлекательной и своеобразной. Его исполнительский стиль и почерк легко отличить. Очевидно, в этом и заложена одна из причин его огромной популярности среди музыкантов и слушателей.

К известным исполнителям-духовикам, успешно совмещающим концертную деятельность с работой в оркестре, относятся Д. Беда (флейта), И. Мозговенко (кларнет), В. Полех и Б. Афанасьев (валторна), В. Венгловский (тромбон) и другие.

Важную роль в развитии камерного исполнительства в послевоенный период сыграла деятельность квинтета духовых инструментов Ленинградской филармонии, организованного по инициативе В. Буяновского, в дальнейшем его бессменного руководителя. В квинтет долгие годы входили лауреаты международных конкурсов Л. Перепелкин, В. Курлин, М. Измайлов, В. Буяновский, Л. Печерский. В настоящее время состав несколько изменился: партию флейты играет Д. Беда, кларнета — О. Захарьин.

---

[1] Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах, с. 138.

[2] Эрмлер М. Труба соло.— «Советская музыка», 1969, № 6, с. 59.

Квинтет духовых инструментов много выступает, играет на радио и телевидении, записывается на грампластинки. Его репертуар превышает полтораста сочинений, большая часть из них впервые прозвучала у нас в стране. Среди них произведения Ф. Русселя, Ф. Пуленка, Д. Мийо, П. Хиндемита. С 1966 года квинтет участвует в концертных программах «Камерная музыка и камерный балет», созданных по инициативе и под руководством В. Буяновского в содружестве с балетной труппой Ленинградского театра имени Кирова.

Достаточно известен в нашей стране квинтет духовых инструментов Эстонской филармонии в составе: С. Саулус (флейта), Х. Тальмре (гобой), Р. Крийт (кларнет), Э. Саанпере (фагот) и У. Уусталу (валторна).

Ансамбль существует более четверти века и пользуется популярностью не только в своей республике, но и во многих городах Советского Союза. В репертуаре коллектива лучшие камерные произведения классиков и современных авторов. Среди эстонских композиторов, посвятивших свои сочинения квинтету,— Л. Везво, В. Капп, Я. Кох, К. Крезк, А. Лемб, А. Маргусте, Х. Отс, Я. Цейгер.

Несколько лет назад в Москве начал свою деятельность камерный ансамбль Всесоюзного радио, организатором и руководителем которого является А. Корнеев. Молодой коллектив активно выступает как пропагандист сочинений молодых советских композиторов, малоизвестной классической и современной музыки. В его репертуаре септет Бетховена, квартет О. Мессиана, нонет Б. Мартину и камерная симфония Р. Габичивадзе.

В состав ансамбля входят наряду со струнниками: А. Корнеев (флейта), А. Зайонц (гобой), В. Тупикин (кларнет), В. Власенко (фагот) и Б. Афанасьев (валторна).

В последние годы в Ленинграде создан еще один интересный ансамбль: квинтет медных духовых инструментов имени В. Эвальда (Ю. Большиянов, В. Малков — трубы, В. Буяновский — валторна, В. Венгловский — тромбон, В. Галузин — туба). В его репертуаре произведения старинных мастеров — А. Габриэли, Д. Спеера, М. Векмана, а также современных и советских авторов.

Успешная сольная и камерная концертная деятельность видных исполнителей, выступления их по радио и телевидению, записи на грампластинки — существенная особенность нового рассматриваемого этапа в становлении советского духового инструментального искусства.

Глава 2. Крупнейшие советские педагоги. Их методические труды

В 40—50-е годы в высших учебных заведениях развертывается педагогическая деятельность новой плеяды талантливых музыкантов, пришедших на смену профессорам старшего

поколения. В большинстве своем воспитанники консерваторий, закончившие аспирантуру и имевшие педагогический опыт работы в качестве ассистентов, эти педагоги в послевоенный период возглавили все основные специальные классы.

Большое влияние на дальнейшее развитие советской школы игры на духовых инструментах оказала педагогическая и методическая работа ведущих профессоров Московской консерватории: флейтистов, доктора искусствоведения Н. И. Платонова (1894—1967) и Ю. Г. Ягудина (р. 1906), гобоистов Н. Н. Солодуева (1890—1971) и М. А. Иванова (1882—1957), кларнетистов А. В. Володина (1897—1966) и А. Г. Семенова (1907—1958), валторнистов А. И. Усова (р. 1895) и А. А. Янкелевича (р. 1905), трубачей С. Н. Еремина (1903—1975) и Г. А. Орвида (р. 1904), тромбониста В. А. Щербинина (1896—1963).

К среднему поколению педагогов кафедры духовых инструментов относятся: профессора, кандидаты искусствоведения, кларнетисты В. В. Петров (р. 1920) и Б. А. Диков (р. 1918), фаготист Р. П. Терехин (р. 1917), тромбонист и. о. профессора П. И. Чумаков (р. 1918), гобоисты доцент М. М. Оруджев (р. 1920) и преподаватель А. В. Петров (р. 1913), тромбонист преподаватель М. М. Зейналов (р. 1917).

Молодое поколение педагогов представляют такие известные музыканты, как А. Корнеев и Ю. Должиков (флейта), Л. Михайлов (кларнет), В. Попов (фагот), А. Чумов (труба) и другие [1].

С сентября 1950 года в консерватории существует самостоятельный класс тубы. До этого времени студенты посещали класс тромбона. Класс тубы возглавил доцент А. К. Лебедев (р. 1924), в прошлом артист оркестра Большого театра, окончивший Московскую консерваторию по классу В. Щербинина (1949) с занесением на доску отличия.

Проблема репертуара остается главной в деятельности кафедры и в последние годы. По инициативе педагогов кафедры в сентябре—октябре 1963 года Союзом композиторов СССР и Министерством культуры СССР был проведен Всесоюзный конкурс на лучшее произведение для духовых инструментов. Профессорско-преподавательский состав кафедры был почти полностью привлечен к работе в жюри конкурса. Многие педагоги, аспиранты и студенты духового отделения приняли участие в исполнении сочинений, представленных на конкурс. Конкурс стимулировал появление ряда интересных сочинений, некоторые из которых уже прочно вошли в репертуар исполнителей. Среди премированных произведений сочинения членов кафедры Н. Платонова и А. Янкелевича.

---

[1] Более подробно о деятельности профессоров консерватории см. статью Ю. Усова «Воспитание исполнителей на духовых инструментах в Московской консерватории (1917—1966)» в сб.: Методика обучения игре на духовых инструментах, в. 3. М., 1971.

Не менее важным для кафедры остается развитие научно-методической мысли. Если в первые послевоенные годы на заседания кафедры выносились, в основном, вопросы, связанные с качеством репертуара и учебных пособий, с совершенствованием методики преподавания, то с конца 50-х годов появляются темы исследовательского характера, освещающие проблемы деятельности различных компонентов исполнительского аппарата музыканта. Большую помощь в этом важном начинании оказала лаборатория музыкальной акустики при Московской консерватории, в содружестве с которой педагоги кафедры ведут разработку вопросов, связанных с интонацией, вибрато, тембровыми особенностями и атакой звука на духовых инструментах и т. д. Несомненный интерес вызвал, например, доклад Г. Орвида на одном из заседаний кафедры — «Объективные закономерности звукообразования на трубе».

В послевоенные годы стабилизировался и прочно вошел в учебный план курс методики. Его читали Н. Платонов, Б. Диков и А. Федотов. Таким образом, студенты, прослушав полный курс методики и получив соответствующее количество часов педагогической практики, к окончанию консерватории становятся вполне готовыми к самостоятельной деятельности в качестве педагогов.

Более содержательной и планомерной стала работа в классах камерного ансамбля духовых инструментов. Это проявилось в расширении круга изучаемых произведений за счет новых пьес советских авторов, малоизвестных и забытых сочинений старинной музыки.

Значительно расширился кругозор оканчивающих студентов, их общий культурный уровень. Неизмеримо, по сравнению с дореволюционным временем, выросло виртуозное мастерство владения духовыми инструментами. Об этом говорят программы регулярных закрытых вечеров студентов духового отделения и открытые концерты в Малом зале консерватории. Все чаще лучшие учащиеся выступают в качестве солистов с симфоническим оркестром консерватории в Большом зале.

Как правило, теперь студенты Московской консерватории представляют на выпускной экзамен обширные программы, содержащие произведения как старинных классиков, русской музыки, так и современных зарубежных и советских композиторов. В большинстве это сочинения высшей художественной и виртуозной трудности.

Не менее плодотворной является деятельность классов духовых инструментов Ленинградской консерватории. Их возглавляют видные музыканты, солисты лучших оркестровых коллективов. Как правило, это воспитанники своей консерватории, продолжатели славных традиций ленинградской исполнительской школы.

Среди старейших профессоров — флейтисты Б. В. Тризно (1898—1968) и И. Ф. Янус (1907—1968), гобоист А. А. Паршин (р. 1895), кларнетист А. В. Березин (1889—1968), трубач М. С. Ветров (1908—1970).

Широкую исполнительскую деятельность в лучших оркестрах совмещают с успешной педагогической работой профессора: кларнетист В. Н. Красавин (р. 1917), флейтист Г. П. Никитин (р. 1926), фаготист Г. З. Еремкин (р. 1912), валторнисты П. К. Орехов (р. 1916) и В. М. Буяновский (р. 1928), трубач Ю. А. Большиянов (р. 1922), тромбонисты А. А. Козлов (р. 1908) и Н. С. Коршунов (р. 1910), гобоист К. Н. Никончук (р. 1921) и другие.

Особое внимание в Ленинградской консерватории уделяется воспитанию молодых педагогов, которые в дальнейшем должны продолжить дело своих учителей. Поэтому вокруг кафедр группируется талантливая молодежь. Среди них: флейтистка А. Вавилина, кларнетист В. Безрученко, трубач В. Малков, тромбонист В. Венгловский и другие. Много хороших педагогов подготовлено и для других учебных заведений нашей страны.

Высокого художественного уровня достигла исполнительская аспирантура Ленинградской консерватории. Ее воспитанники неоднократно показывали высокий исполнительский уровень, выступая на различных конкурсах. Имена таких замечательных солистов, как В. Зверев, В. Курлин, М. Измайлов, С. Красавин, И. Лифановский, украшают лучшие оркестры нашей страны.

Большую работу по подготовке музыкантов-духовиков проводит Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, основанный в 1944 году. На протяжении многих лет кафедру духовых инструментов возглавляет профессор И. Ф. Пушечников (р. 1918).

Среди ведущих педагогов института: профессора, кларнетист А. Л. Штарк (1910—1963) и фаготист Я. Ф. Шуберт (р. 1893); и. о. профессоров флейтист Г. Я. Мадатов (1898—1968) и тромбонист Б. П. Григорьев (р. 1906). В 1947—1956 годы в институте преподавал трубу М. И. Табаков. Его последователем стал профессор Т. А. Докшицер (р. 1921). Класс валторны ведут доценты С. И. Леонов (р. 1909) и А. А. Рябинин (р. 1917). К известным педагогам относятся трубач Н. Н. Яворский (р. 1917), тромбонист К. М. Ладилов (р. 1927), кларнетисты И. П. Мозговенко (р. 1927) и И. Е. Бутырский (р. 1927), флейтист М. И. Каширский (р. 1924) и другие.

Педагоги духового отделения института внесли огромный вклад в развитие современной советской школы игры на духовых инструментах. Ими проделана большая работа по созданию художественного репертуара и учебных пособий. Много сделано для поднятия уровня классов камерного ансамбля для организации педагогической практики студентов.

Наряду с решением основной задачи — подготовки педагогических кадров, — институт воспитывает отличных музыкантов-духовиков, солистов оркестров и различных музыкальных коллективов. Среди окончивших институт лауреаты всесоюзных и международных конкурсов: Т. Докшицер, С. Бессмертнов, И. Мозговенко, А. Любимов, Е. Непало, В. Есипов, В. Шикунов, Б. Пукель, И. Лаптев, М. Шапошникова, В. Караулов, В. Эльстон, Е. Шклянко, В. Здоров, Е. Ляховецкий и другие.

Педагогический состав кафедры духовых инструментов постоянно пополняется новыми кадрами из числа лучших исполнителей столицы. Только в последние годы к педагогической работе были привлечены такие молодые музыканты, как гобоисты Е. Непало и А. Любимов, кларнетисты М. Шапошникова и Р. Маслов, фаготист А. Розенберг, флейтист В. Иванов и т. д.

Больших успехов достигло исполнительское искусство в союзных республиках. Почти во всех музыкальных училищах и консерваториях имеются теперь классы духовых инструментов, где обучение ведут квалифицированные музыканты. Среди видных педагогов-духовиков братских республик — А. Проценко (р. 1904), Н. Бердыев (р. 1921), Е. Носырев (р. 1919, Киев), М. Хачатрян (р. 1915, Ереван), Ш. Низамутдинов (р. 1930), Е. Карпухин (р. 1926, Казань), В. Пулатов (р. 1920, Ташкент), Э. Бразаускас (р. 1922, Вильнюс), Л. Шкурович (р. 1921, Тбилиси), К. Мюльберг (р. 1928, Одесса), А. Абдуллаев (р. 1929), А. Искандеров (р. 1921, Баку), Е. Вербецкий (р. 1918, Кишинев) и другие.

Послевоенный период тесно связан с развитием научно-методической мысли в области искусства игры на духовых инструментах, которая развивается в трех направлениях.

Во-первых, это дальнейшее развитие и совершенствование так называемой общей теории и общей методики обучения игре на всех духовых инструментах, исследование общих закономерностей развития тех или иных компонентов исполнительского аппарата и выразительных средств.

Во-вторых, появление все большего количества работ, рассматривающих вопросы теории и практики игры не вообще, а на конкретном духовом инструменте. Никакая общая методика игры на духовых инструментах, хотя она и правомерна в своем существовании, не может заменить конкретное руководство по обучению игре на том или ином инструменте. Каждый духовой инструмент имеет свои специфические особенности, касающиеся рациональной постановки, способов звукоизвлечения, работы дыхания, техники пальцев и т. д. Отсюда и необходимость создания конкретных методик для каждого духового инструмента.

В-третьих, возникновение все большего количества работ педагогов-методистов, стремящихся проникнуть в глубины исполнительского процесса, выявить объективные закономерности интона-

ции, вибрато, динамики, тембра и т. д. на основе точных объективных исследований; понять особенность звучания музыкальных инструментов, физическую и физиологическую природу тех или иных приемов звукообразования.

Через четверть века после знаменитой брошюры С. Розанова «Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах» появилась книга Н. Платонова «Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах» (1958). В своей работе он сумел обобщить многие достижения советского исполнительства и педагогики. Особый интерес представляет ряд новых мыслей автора об амбушюре, интонации, о значении музыкального слуха, об организации работы с начинающими музыкантами. К сожалению, при объяснении многих вопросов автор решал их применительно к флейте, тогда как специфика медных оставалась вне поля зрения.

Наиболее стройно и систематизированно изложены вопросы, касающиеся общей методики, в книге Б. Дикова «Методика обучения игре на духовых инструментах» (1962). Это наиболее всеобъемлющее методическое пособие, которое имеется на сегодняшний день. Автор поставил в нем две задачи: изложить в систематизированном виде основные вопросы теории игры на духовых инструментах и дать практическое обобщение наиболее общих положений методики обучения. Эта работа пользуется популярностью среди педагогов, учащихся музыкальных училищ и студентов консерваторий.

В книге Н. Яворского «Обучение игре на медных духовых инструментах в первоначальный период» (1959) рассматриваются методы индивидуальных занятий в духовых оркестрах художественной самодеятельности и освоение молодыми духовиками основных исполнительских навыков.

Вторым путем в научно-методической мысли явились, как говорилось выше, работы, связанные с обобщением специфических особенностей обучения и практики на конкретном духовом инструменте.

Первой «ласточкой» в этой области была книга А. Усова «Вопросы теории и практики игры на валторне» (1957, 1965). В книге, получившей признание и за рубежом, обстоятельно, с позиций сегодняшнего дня рассмотрены основные проблемы исполнительства на валторне, а именно: особенности сознательного использования при игре на валторне органов дыхания, губ, языка, а также музыкального слуха, организация самостоятельной работы валторнистов, наиболее типичные ошибки, встречающиеся в процессе обучения и т. д.

В очередном сборнике статей «Методика обучения игре на духовых инструментах» (выпуск 3. М., 1971) несомненный интерес представляет собой очерк А. Усова «Пути совершенствования исполнительской техники валторниста». Из каких элементов складывается исполнительское мастерство валторниста, как оно дости-

гается, какие трудности встречаются при накоплении основных игровых навыков, в чем они выражаются и как следует их преодолевать — вот основная тема работы.

Несколькими годами раньше в том же сборнике очерков «Методика обучения игре на духовых инструментах» (выпуск 2, 1966) была напечатана статья Н. Платонова «Методика обучения игре на флейте». Задачей ее было не только рассмотрение кратчайших путей в овладении основными исполнительскими приемами и навыками, но и широкое знакомство с художественным репертуаром для флейты. Весьма ценно, что в данной работе детально на примерах художественных произведений даны конкретные методические указания.

Долгое время в нашей педагогической практике недооценивалась роль произведений для флейты Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта. Основная цель Платонова заключалась в том, чтобы помочь молодым музыкантам разобраться в содержании и стилевых особенностях классической музыки, а также выработать навык, помогающий им определить характер основных трудностей в подобных произведениях.

Интересны работы Г. Еремкина «Методика первоначального обучения игре на фаготе» (М., 1963), книга педагога А. Абдуллаева «Теория и практика исполнительства на гобое» (Баку, 1968) и «Методика обучения игре на гобое» Е. Носырева (Киев, 1971).

Методические работы, перечисленные выше, ценны тем, что обобщают педагогический и исполнительский опыт виднейших советских музыкантов, накопленный ими в процессе многолетней деятельности. Их статьи, высказывания, советы, касающиеся воспитания у учащихся определенных исполнительских навыков, приносят неоценимую помощь молодым духовикам. К таким работам относятся также статьи Ю. Ягудина и Б. Григорьева («Методика обучения игре на духовых инструментах», выпуск 3).

Бережное и сосредоточенное отношение к звучанию инструмента является «лейтмотивом» очерка «Пути развития выразительности звука» Ягудина. Автор анализирует необходимые качества, которые определяют красивый и выразительный звук. Последний рассматривается в тесной связи с задачей раскрытия художественного содержания произведения.

Подходя более конкретно к работе над звуком, автор приводит примеры, которые, в первую очередь, касаются флейтистов. Однако общие моменты воспитания звука во многом характерны для всех духовых инструментов.

Ягудин касается различных компонентов, от которых зависит выработка красивого звука: это наличие хорошо поставленного исполнительского дыхания, отсутствие зажатости в амбушюре, правильная атака звука, состояние гортани и слизистой оболочки рта, рациональная постановка, качество инструмента, эмоциональный фактор, вибрато, контроль слуха и, конечно, репертуар, на котором воспитывается ученик. Автор рассматривает все факторы,

влияющие на образование красивого звука, в трех периодах обучения: в начальном (ДМШ), среднем (училище) и высшем (вуз).

Статья Григорьева «Освоение позиций и постановка правой руки на тромбоне» — одна из первых методических работ в области обучения игре на этом инструменте.

Тромбон — единственный духовой инструмент, на котором, благодаря кулисному устройству, можно достигнуть идеально чистого интонирования. Поэтому автор предлагает свой метод овладения позициями на тромбоне. В статье показывается, что основа правильного интонирования должна быть заложена уже в начальной стадии обучения.

В то же время, кулисное устройство создает, несомненно, бо́льшие трудности в овладении техническим мастерством, чем на вентильных инструментах. Автор подчеркивает то огромное значение, которое приобретает рациональная постановка правой руки и намечает пути овладения техникой владения кулисой.

Наконец, среди работ, в которых авторы стремятся проникнуть в глубины исполнительского процесса, выявить объективные закономерности звукообразования и деятельности нашего исполнительского аппарата, наиболее капитальной, несомненно, является книга Б. Дикова «О дыхании при игре на духовых инструментах» (1956), написанная на материале кандидатской диссертации. В работе излагаются вопросы, связанные с сущностью, значением и методами развития исполнительского дыхания. В основу книги положено: изучение современных данных о процессе дыхания; рентгеноскопические и другие специальные исследования работы дыхательного аппарата в процессе игры; изучение и обобщение специальной литературы и данных практики; анализ музыкальных произведений с точки зрения практических приемов дыхания. Эта работа — значительный шаг вперед в нашей науке.

Все большее место занимают исследования в области звукоизвлечения на духовых инструментах. Если в дореволюционной педагогике духовики почти не пользовались никакими другими понятиями, кроме атаки звука, то в советское время все большую популярность приобретает термин «штрих». Многие видные педагоги высказывали в своих «школах» и других методических пособиях взгляды на применение штрихов и атаки звука. В то же время в определении способов атаки звука и штрихов существует множество противоречивых суждений. Некоторые, даже известные музыканты подчас в своих работах стараются обойти этот важный вопрос или решают его примитивно, в отрыве от опыта современной музыкальной педагогики.

Штриху, как важнейшему исполнительскому средству, посвящена статья И. Мозговенко «О выразительности штрихов кларнетиста» в сборнике «Методика обучения игре на духовых инструментах» (выпуск 1, 1964). В ней рассматриваются штрихи, которые наиболее часто используются на кларнете и других духовых инструментах. Автор стремится раскрыть перед читателем внут-

или руководство, призванные помочь найти кратчайшие пути освоения новых систем инструментов.

В 1957 году появилось первое отечественное «Краткое методическое пособие по овладению кларнетом системы Т. Бёма», подготовленное Н. Белоноговым, Б. Диковым и Е. Шифриным[1]. Спустя некоторое время была опубликована в сокращенном варианте переводная работа известной английской гобоистки и педагога Э. Ротуэлл «Техника гобоя»[2], которая посвящена методике обучения на инструменте французской системы. Это, пожалуй, все, что мы имеем в этой области.

Очерк А. Федотова «К вопросу о рациональных путях овладения «новой» системой кларнета» («Методика обучения игре на духовых инструментах», выпуск 3) продолжает и расширяет границы важнейшей практической проблемы исполнительства.

Автор знакомит читателя с конструктивными особенностями «бёмского» кларнета, анализирует его достоинства и недостатки. Он предлагает свою, более рациональную методику освоения новой аппликатуры, которая во многом отличается от старых, бытующих у нас путей перехода на французскую систему инструментов.

В статье показывается, что игра на «бёмских» кларнетах требует и некоторых изменений в работе других компонентов исполнительского аппарата, в частности амбушюра.

Достаточно интересны и познавательны многие вышедшие из печати статьи — Д. Еремина, А. Усова, Ю. Неклюдова, Е. Манжоры и других. Много интересных работ выпущено военно-дирижерским факультетом Московской консерватории.

За последнее время в Советском Союзе публикуются зарубежные работы. Среди переведенных на русский язык — упомянутая книга «Техника гобоя» Э. Ротуэлл. В исполнительской практике все большее распространение получает узкомензурный французский гобой. Методические руководства по обучению на нем пока полностью отсутствуют.

Книга Э. Ротуэлл предназначена для начинающих музыкантов. Она содержит много интересных мыслей. По мнению автора, восемьдесят процентов успеха исполнения зависит от качества тростей: «...выбор тростей, подгонка их к инструменту и к амбушюру гобоиста, так же как уход за ними, надо считать самостоятельной проблемой исполнительской техники».

Итак, в области научно-методической мысли в духовом инструментальном искусстве сделано еще очень немного. Намечены пути, общая направленность науки. Задача педагогов-методистов состоит в том, чтобы еще смелее раскрывать объективную природу исполнительских процессов, привлекать к исследованиям но-

---

[1] Издание Института военных дирижеров.

[2] См.: Методика обучения игре на духовых инструментах, выпуск 2.

вейшие достижения науки и техники и, наряду с этим, обобщать богатейший практический опыт лучших музыкантов. В этом залог наших дальнейших успехов.

Глава 3. Духовые инструменты в творчестве советских композиторов

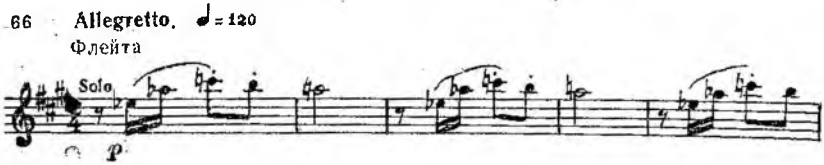
В послевоенные годы начинается новый этап в развитии советского музыкального творчества.

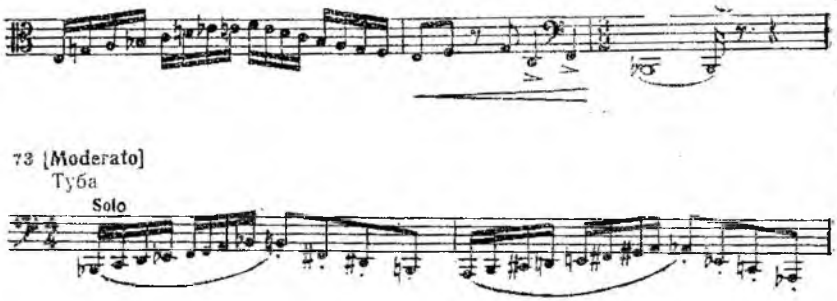
Важное значение имело известное постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года, которое определило важнейшие задачи музыкального искусства на основе принципов социалистического реализма и дало критику ошибочных тенденций. Вместе с тем была допущена безосновательная и односторонняя оценка творчества некоторых видных советских композиторов, что связано с отрицательным воздействием на искусство культа личности.

В последующие годы были восстановлены ранее нарушавшиеся ленинские нормы партийной и государственной жизни, ленинские принципы руководства культурой и искусством, решительно осужден имевший ранее место субъективизм, администрирование в отношении художественного творчества. Огромное значение имели решения XX—XXIV съездов партии.

Жизнь выдвинула перед музыкальным искусством новые темы. Жанровые и стилистические границы советской музыки значительно расширились и обогатились. Со всем этим неразрывно связано дальнейшее раскрытие и совершенствование художественно-выразительных возможностей духовых инструментов.

Мастерское и оригинальное использование духовых инструментов в оркестре отличает симфонии, оперы, балеты, кантаты и оратории Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Хачатуряна, Кабалевского, Хренникова, Свиридова, Щедрина, Эшпая и других композиторов. Духовым поручаются многочисленные сольные эпизоды, где особенно подчеркиваются специфические тембровые и технические данные того или иного инструмента. Их подлинно виртуозные партии могут сыграть только лишь современные музыканты, обладающие высоким исполнительским мастерством. Таковы, например, ответственное проведение темы флейтой в самом начале пятнадцатой симфонии Шостаковича и сложное с метроритмической стороны, идущее в быстром темпе, соло гобоя из первого действия балета «Икар» С. Слонимского:





Значительные трудности оркестровых партий заключаются, в основном, в интервальной сложности и частом применении звуков крайних регистров. Особое неудобство они вызывают у исполнителей на медных духовых инструментах. Поэтому трубачи, для облегчения исполнения высоких по регистру партий, стали играть на различных по строю инструментах: в *до, ре* и высоком *си-бемоле*. Валторнисты все чаще стали применять крон *си-бемоль*. Тромбонисты — играть первые партии на инструментах с более мелкой мензурой.

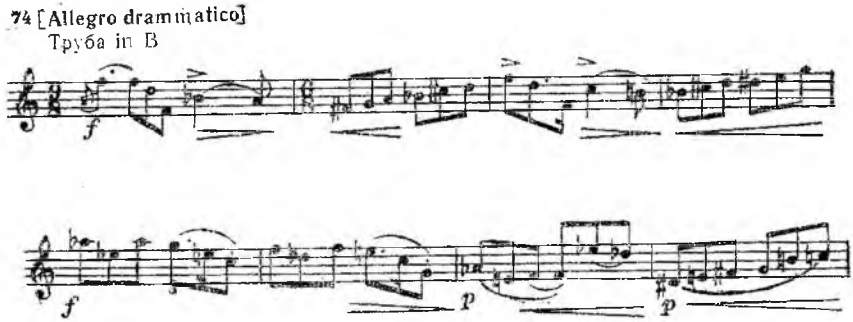
В современном оркестре продолжают применяться родственные инструменты, и даже такие редкие, как альтовая флейта. Очень своеобразно звучит этот инструмент в поэме «Памяти Сергея Есенина» Г. Свиридова, «Реквиеме памяти павших героев» Ю. Левитина, в балете «Тропою грома» К. Караева.

Композиторское творчество наших дней имеет одну важную тенденцию. Это увлечение многих композиторов духовыми инструментами, появление интересного художественного репертуара, расширение сольной и ансамблевой литературы для них. Пожалуй, история исполнительства не знает такого периода, когда духовые инструменты столь широко раскрывали свои выразительные и виртуозные возможности в сольном и камерном жанре, как в последнее время. Несомненно, именно это обстоятельство дает основание полагать, что движущей силой в развитии современного духового инструментального искусства, в определении уровня педагогики, исполнительства, в усовершенствовании конструкций духовых инструментов является теперь не только оркестровая практика, а в значительной степени сольный и ансамблевый репертуар.

Подлинного расцвета в послевоенный период достиг жанр концерта для духовых инструментов. Это, прежде всего, первый написанный в данном жанре концерт для трубы с оркестром, соч. 113, 1945, С. Василенко (1872—1956).

Яркий и ликующий тембр трубы как нельзя лучше подходил для раскрытия гордых и радостных чувств победившего народа. Это лирико-драматическое произведение, в котором ощущаются скрябинские влияния, в целом Василенко несвойственные.

Уже главная партия первой части (концерт трехчастный) по интонациям, строению и образному характеру напоминает лучшие темы произведений Скрябина:



Далее следуют контрастная ей, лирически-взволнованная побочная партия и стремительная, легкая заключительная. Разработка лаконична. Она строится на элементах основных тем и изложена в оркестре. Каденция солиста продолжает этот раздел. Реприза зеркальная.

Вторая часть концерта воплощает сдержанные лирико-философские образы. Короткое оркестровое вступление уступает место сосредоточенному соло трубы, которое звучит и в конце, создавая своеобразное обрамление всей части. Темпераментна и радостна музыка рондообразного финала, который заканчивается стремительной кодой.

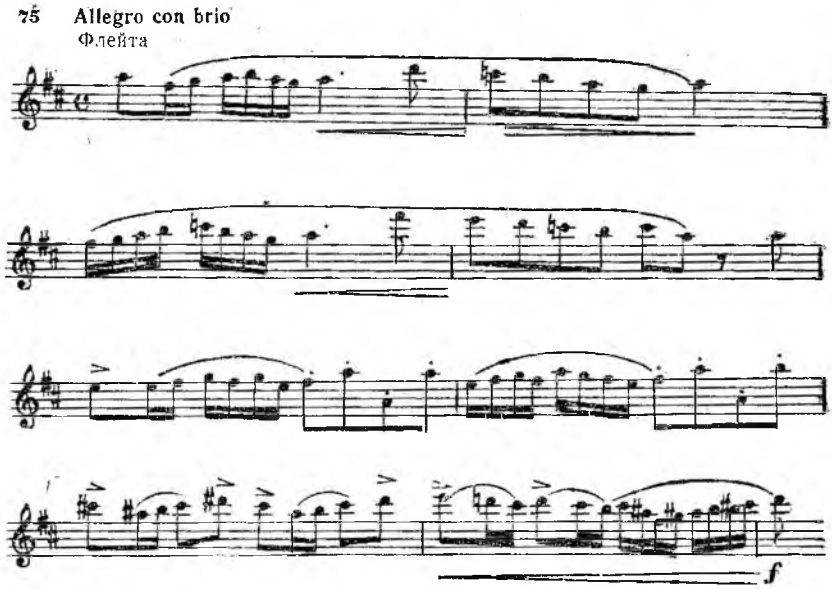
Великолепное знание специфики инструмента (Василенко хорошо владел им и играл в юные годы партии трубы в симфоническом оркестре) позволили композитору показать в каденциях первой и третьей частей незаурядные технические и тембровые возможности солирующего инструмента.

Василенко принадлежат еще два концерта: для кларнета, соч. 135, и для валторны, соч. 136, относящиеся к 1953 году. Первым исполнителем концерта для кларнета был И. Мозговенко, для валторны — Я. Шапиро.

Среди концертов для флейты, написанных в рассматриваемый период, есть сочинения: В. Зверева (1946), А. Арутюняна (1954), Д. Кирокосяна (1954), Р. Леденева (1964), В. Губаренко (1965), Э. Каппа (1965), К. Синга (1965), М. Вайнберга (1968) и т. д. К лучшим, несомненно, относится концертино для флейты с оркестром, соч. 8, грузинского композитора О. Гордели (р. 1928). Произведение написано в 1957 году.

Широкое мелодическое начало, яркий национальный колорит, прозрачность фактуры, острый ритм, лаконичность музыкального развития характерны для этого произведения. Концертино написано в одночастной форме классического сонатного аллегро. Стре-

мительная главная партия, звучащая у флейты, изобилует виртуозными пассажами и затейливыми мелодическими фигурациями:



Распевная побочная партия строится на интонациях грузинского песенного фольклора. Тема отличается полифоничностью изложения, она насыщена многочисленными подголосками.

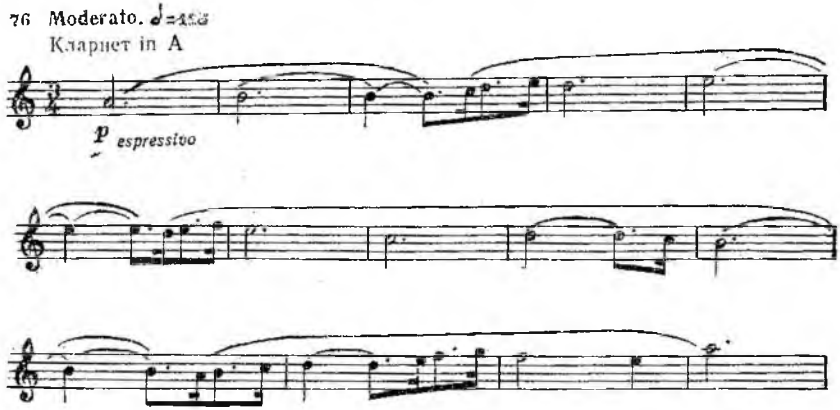
Творчество для гобоя остается, к сожалению, скудным. Концерты для этого инструмента написали: Ю. Левитин (1960), В. Будревич (1962) и Г. Киркор (1966).

Наибольший интерес представляет собой «Концерт-сюита» для гобоя, струнного квинтета и ударных инструментов Л. Книппера (1898—1974). Произведение написано в 1968 году и посвящено писателю К. Паустовскому. Оно состоит из шести небольших частей: Песня, Пляска, Романс, Марш, виртуозная каденция («Пастуший наигрыш») и заключение («Снова песня»). Это одно из самых фундаментальных сочинений советских композиторов для духовых инструментов, появившихся в последние годы. Оно вобрало в себя почти все то новое, что появилось в технике гобоя. От исполнителя здесь требуется умение владеть фразой широкого дыхания, предельно высокими звуками, двойным стаккато и т. д.

Кларнет получил в жанре концерта больше сочинений. Это концерты: А. Каппа (1943), В. Зверева (1946), С. Сендерея (1947), А. Комаровского (1948), В. Крюкова (1948), Ю. Левитина (1948), Я. Медыня (1948), А. Жака (1950), Б. Горбульскиса (1962), Р. Глазачева (1963), Х. Карева (1963), Л. Книппера (1967) и некоторые другие.

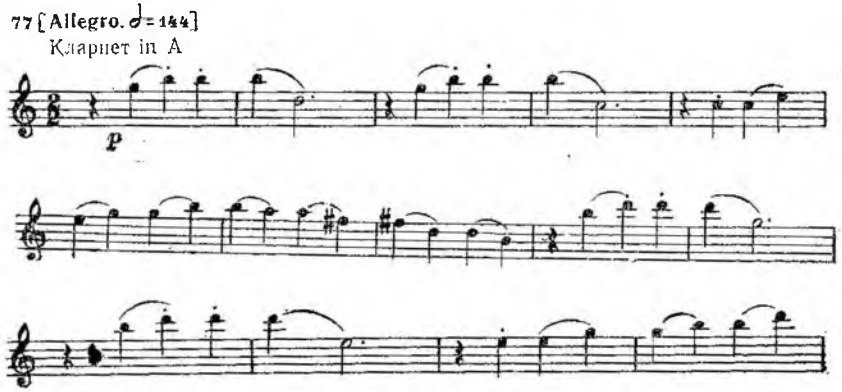
Концерт для кларнета с оркестром Бориса Чайковского (р. 1925) написан в 1957 году. Впервые исполнен в Большом зале консерватории в начале 60-х годов В. Тупикиным в сопровождении Московского камерного оркестра под управлением Р. Баршая.

Концерт состоит из трех частей. Первая часть, Moderato, построена на задушевной лирической теме кларнета, звучащей на фоне мягкого шелеста засурдиненных струнных. Здесь нет динамики выше mf, господствует piano:



Вторая часть, Vivace, носит импровизационный характер. «Ворчащий» кларнет и «огрызающийся» аккомпанемент оркестра, поток звуков, их блестящий фейерверк заканчивается ярким звучанием труб и ударом литавр. Эта часть очень виртуозна и эффектна, написана современным гармоническим языком.

Финал, Allegro,— своего рода юмореска. Он строится на двух темах. Первая, в оркестре, носит игривый, веселый характер. Вторая, забавная частушка, звучит только в партии кларнета, в разных регистрах, перекликаясь с оркестром:



Мало создано до сих пор концертов для фагота. К лучшим относятся сочинения Я. Медыня (1961), Б. Савельева (1964), Л. Книппера (1969), Б. Луппова (1971).

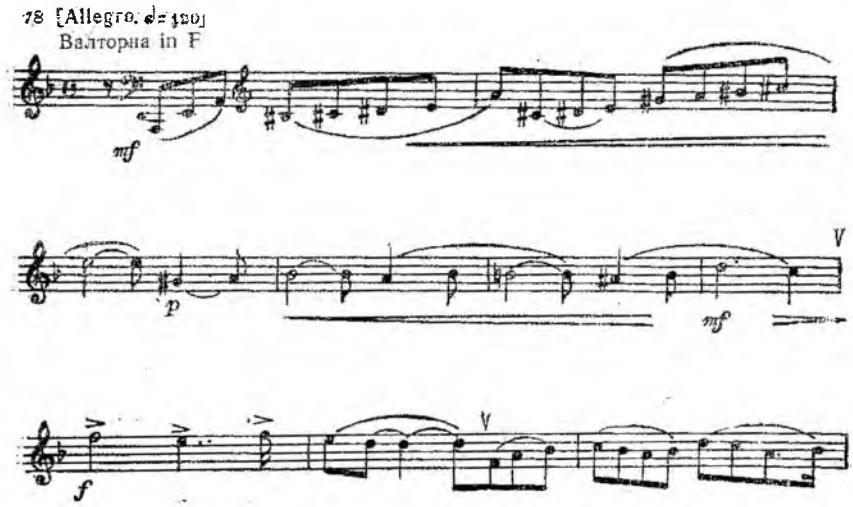
Несколько шире список концертов, написанных для валторны. Это произведения Я. Медыня (1949), А. Мальтера (1955), А. Арутюняна (1962), Б. Дварионаса (1963) и некоторые другие.

Определенной вехой в истории развития советского концертного жанра является одно из лучших сочинений Р. Глиэра (1874—1956) — концерт для валторны с оркестром, си-бемоль мажор, соч. 91. Он сочинен в 1951 году и посвящен первому исполнителю, известному советскому валторнисту В. Полеху.

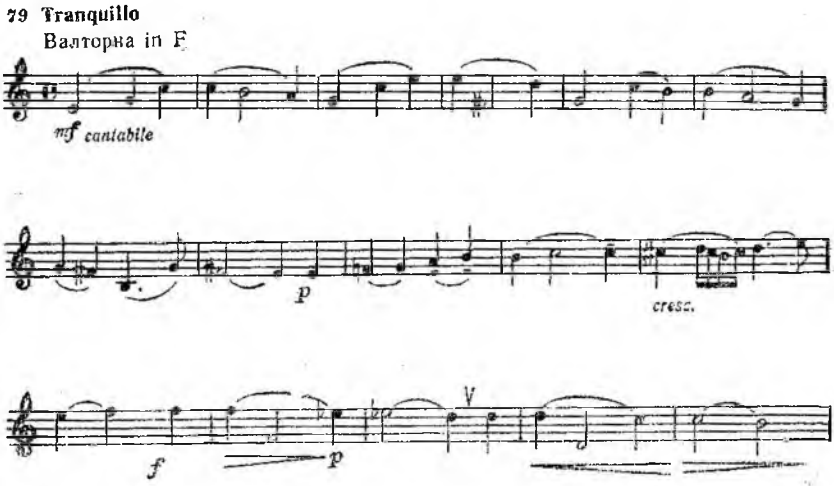
Валторна по своим выразительным качествам, мягкости и теплоте звучания была близка композитору. Глиэр посвятил этому инструменту немало лучших страниц своей симфонической музыки. Для солирующей валторны, помимо концерта, он написал несколько прекрасных миниатюр.

Концерт представляет собой трехчастный симфонический цикл. Оркестр здесь не только аккомпанирует солисту, но и активно участвует в развитии музыкальных образов. Виртуозный блеск партии валторны не является самоцелью, а служит одним из средств раскрытия замысла. Музыка концерта отличается поэтической выразительностью, красотой и благородством образов. Партия валторны свидетельствует о мастерском владении богатыми возможностями техники этого инструмента.

Мужественно и взволнованно звучит главная партия у оркестра в первой части. Но она скоро прерывается лирическим монологом солирующей валторны, после чего вновь возвращается волевой и жизнеутверждающий образ:



Мягкий и благородный тембр валторны придает побочной партии мечтательный и задушевный характер:



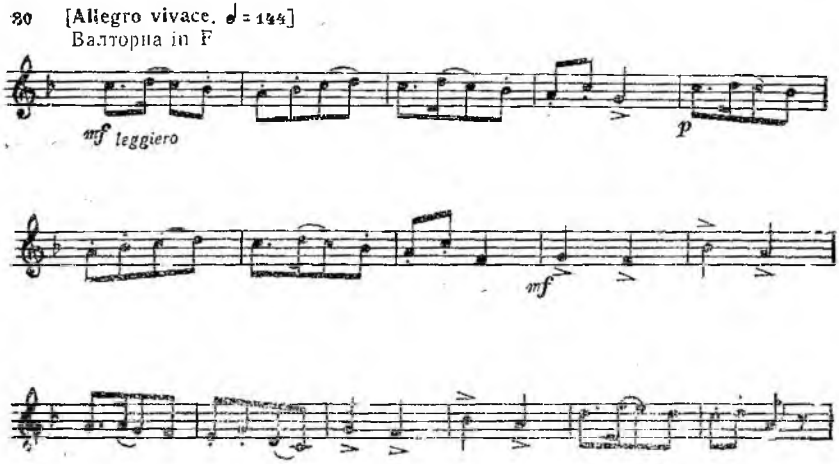
Развиваясь, тема проходит в оркестре в обрамлении красочных мелодических фигураций солирующего инструмента. Экспозиция заканчивается энергичной маршевой поступью заключительной партии.

Разработка построена на главной теме, из которой вычленяются волевые, фанфарные интонации. Они преображаются в новый эпизод, изобилующий виртуозными пассажами валторны. Достигнув кульминации, оркестр уступает место солисту: следует развернутая каденция.

В репризе главная партия присутствует только в оркестре, валторне поручено проведение побочной, которая приобретает здесь особенную приподнятость и воодушевленность.

Вторая часть — образец проникновенной лирики. Широкая песенная мелодия противопоставляется возбужденной, порывистой теме среднего эпизода. В этой части с большим блеском проявилось оркестровое мастерство Глиэра, достигшего здесь удивительной красочности и вместе с тем прозрачности звучания. Отголоски темы среднего раздела слышатся в заключительных тактах, где применяется валторна с сурдиной, — создается иллюзия отдаленного звучания.

Темпераментный и увлекательный финал концерта строится на яркой и подвижной теме, близкой к стихии народного танца:



Побочная партия имеет широкую песенную мелодию. Кульминацией финала является третье проведение темы вступления, прежде спокойной и созерцательной, а теперь взволнованной и напряженной. Стремительная и ликующая кода завершает произведение.

Наибольшее количество концертов написано советскими композиторами для трубы. Сюда можно отнести сочинения: В. Щелокова (второй—седьмой концерты, 1946—1966), Б. Яровинского (1951), Л. Изралевича (1952), Л. Мальтера (1952), В. Крюкова (1954), Я. Медыня (1954), О. Тактакишвили (1954) А. Пахмутовой (1955), А. Муляра (1955), Р. Губайдуллина (1960), С. Ратнера (1964), И. Андриасяна (1963), В. Пескина (1948, 1954), М. Вайнберга (1968) и других композиторов.

Наиболее ярким произведением в этом жанре является концерт для трубы с оркестром А. Арутюняна (р. 1920). Он сочинен в 1950 году и впервые исполнен на Третьем пленуме правления Союза советских композиторов известным армянским трубачом А. Месиаяном. Концерт пользуется широкой популярностью не только в нашей стране, но и за рубежом. Он был включен как обязательное сочинение в программу музыкального конкурса трубачей «Пражская весна» 1962 года.

Музыка произведения отличается богатством и свежестью тематического материала, поэтической мягкостью, ярко выраженным армянским национальным колоритом. Композитор не пользуется подлинными фольклорными мелодиями, а свободно преломляет интонации народной песни в индивидуальном языке.

Концерт одночастный, написан в форме сонатного аллегро. Из широкой и торжественной темы вступления выкристаллизовывается основной образ произведения — танцевальная и энергичная главная партия, полная огня и вдохновения:

81 [Быстро и энергично ♩=132 - 144]
Труба in B

Побочная тема контрастирует главной широтой и плавностью мелодического развития, обилием подголосков:

82 [Медленнее ♩=72]
Труба in B

rit. a tempo

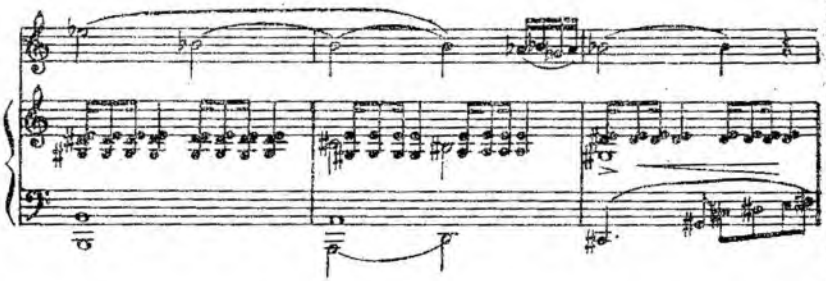
После напряженной, драматической разработки композитор вводит красочный пасторальный эпизод, являющийся, по существу, как бы второй, медленной частью. Он заменяет отсутствующую здесь побочную партию. Приглушенное (засурдиненное) звучание трубы, прозрачное сопровождение в эпизоде вызывают ассоциации с картиной горной природы:

83 Медленнее ♩=72
Труба in B

con sord.

Медленнее ♩=72

p певуче



Развернутое tutti оркестра подготавливает появление стремительной главной партии.

Первым в репертуаре для тромбона в послевоенные годы был концерт горьковского композитора А. Нестерова (р. 1918), посвященный известному советскому тромбонисту К. Ладилову. Позднее появились концерты В. Успенского, Б. Горбульскиса, Э. Мирзояна и других.

К сожалению, для тубы есть только два концертных сочинения А. Лебедева. Они носят педагогический характер и изданы в клавирных вариантах. Таким образом, при заметном в целом расширении интереса композиторов к жанру концерта для духовых, отдельные инструменты до сих пор все же не имеют достаточного репертуара.

В рассматриваемый период появилось несколько концертов для двух или нескольких духовых инструментов с оркестром. Среди них: концерт для валторны и кларнета А. Каппа (1946), концерт для кларнета и фагота Ю. Левитина (1949), концерт для фагота и трубы Л. Книппера (1968) и т. д.

Большой интерес представляет концерт для оркестра с солирующими трубой, фортепиано, вибрафоном и контрабасом А. Эшпая (р. 1925). Он сочинен в 1967 году и исполнен в Ленинграде на Пленуме Союза советских композиторов в тот же год. Произведение быстро завоевало популярность. Его часто исполняют различные солисты и оркестры.

Эшпай возрождает в своем произведении один из популярнейших в XVIII веке жанров — «кончерто гроссо». Как у Корелли и Вивальди, Баха и Генделя, здесь выводится в качестве солиста не один музыкант, а целая группа. Полифоническое письмо, к которому все больше обращаются советские композиторы, естественно, выдвигает на первый план группу солирующих инструментов, успешно вступающих в соревнование со всем оркестром.

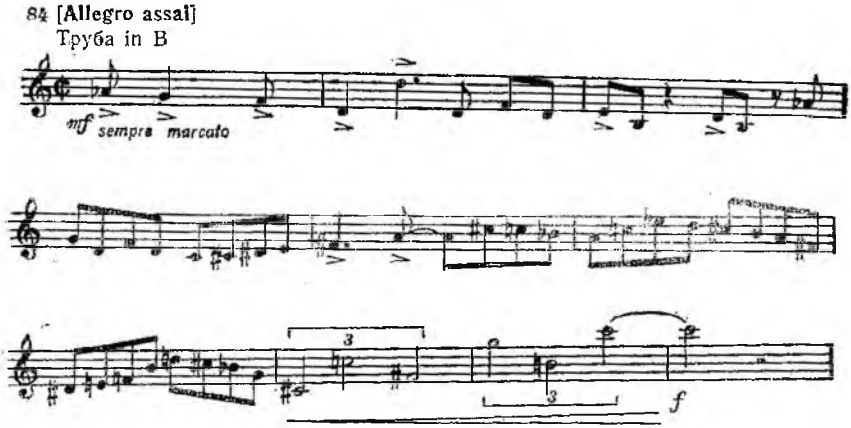
Кроме фортепиано, все солирующие инструменты в этом сочинении чисто оркестровые по своей природе, то есть рядовые участники симфонического коллектива. Вместе с тем автору, великолепно знающему специфику каждого из них, удалось ярко выявить их лучшие выразительные и виртуозные качества.

В концерте происходит соревнование не только солистов и ор-

кестра. Соревнуются оркестровые группы: струнная, деревянная, медная и ударная.

Музыка произведения яркая, колоритная, необыкновенно динамичная и жизнеутверждающая. Композитор свободно пользуется современным музыкальным языком. В то же время в мелодике концерта ясно проступают национальные черты, связанные с марийским песенным фольклором. Очевидно, это сочетание современного гармонически, необычайно динамичного фона с темами народного склада придает музыке особую прелесть, что определило его популярность среди слушателей.

Концерт написан в одночастной форме. Экспозиция построена на ряде тем, которые, по существу, воплощают два контрастных, но связанных между собой образа. Главная тема — в группе солирующих инструментов, а затем в оркестре — энергичная, стремительная, ритмически очень разнообразная. Нисходящий вихревой мотив, возникающий в партии солирующей трубы, приобретает затем важное значение в драматургии всего концерта:



После яркой кульминации в развитии главной партии наступает лирическая побочная. Трижды звучит строгий, но полный внутреннего тепла хоральный мотив. Мягко и проникновенно солирующая под сурдину труба исполняет простую, задушевную мелодию. Ее сменяют энергичные реплики солиста-контрабаса, который затем повторяет лирическую тему трубы.

В центре разработки — фуга-каденция, тема которой связана с интонациями главной партии. Начинают фугу солисты, а свое развитие она получает в красочном звучании всей группы ударных инструментов. Здесь находит свое развитие моторное, ритмическое начало, заложенное в главной теме.

Широкая тема марийского склада, развивающаяся в коде, придает музыке необыкновенный, поистине стихийный симфонический размах.

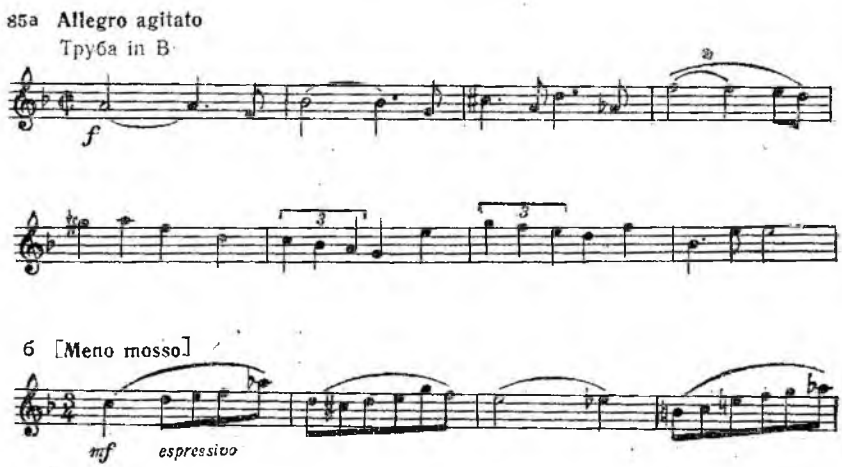
В стилистике концерта ясно ощутимы связи с некоторыми принципами джазового исполнительства. Композитор смело использует в оркестровке отдельные джазовые приемы, которые придают его сочинению еще большую красочность и блеск.

Вслед за Прокофьевым к жанру лирической сонаты для духовых инструментов успешно обращаются другие советские композиторы. Для флейты появляются «Лирическая соната» Н. Пейко (1946), сонатины Г. Мушеля (1950) и Л. Солина (1958), сонаты Ю. Крейна (1959) и Ю. Левитина (1961) и другие. Н. Раков (р. 1908) сочиняет сонатину для кларнета (1960) и сонату для гобоя (1958). Среди гобойных сочинений можно отметить также сонаты Н. Платонова (1948) и А. Рагюнаса (1960). Для фагота сонату написали Н. Платонов (1949) и Ю. Кремлев (1961) и т. д.

Очень своеобразна и красочна одночастная соната для трубы и фортепиано Е. Голубева (р. 1910), сочиненная в 1952 году. Она подкупает глубиной мысли и необычностью формы, а также великолепным использованием разнообразной трубной техники. Соната посвящена С. Н. Еремину.

В последние годы опубликованы трубные сонаты Н. Платонова (1962), М. Мильмана (1967), сонатина Ю. Александрова (1965) и сочинения некоторых других композиторов.

Трехчастная соната Платонова становится все более популярной среди исполнителей. Подкупает лаконичность, яркость и простота эмоционального высказывания, широкое мелодическое развитие, свежесть гармонического языка и умелое владение техническими возможностями инструмента. Следуя традициям старых мастеров, писавших для духовых инструментов в более сжатых формах, автор стремился до минимума сократить цикл. В экспозиции первой части нет развернутой характеристики основных образов. Они только как бы намечены, показан яркий контраст драматической главной партии и лирической побочной:



В разработке, а затем в репризе раскрывается подлинная глубина и содержательность основных образов. Вторая часть наполнена прозрачными созвучиями, живописными и красочными эффектами. Музыка финала перекликается с образами первой части.

Среди советских сочинений для духовых инструментов мы не находим пока ни одной сонаты, написанной специально для тромбона и для тубы.

Значительное место в творчестве советских композиторов занял жанр сюиты. Здесь нашли отражение разнообразные стороны жизни и быта нашего народа.

С русской и мордовской песенностью связана сюита для трубы и фортепиано Н. Ракова, написанная в 1958 году.

Ярким образцом советской сюиты можно считать сюиту «Весной» для флейты и симфонического оркестра, соч. 138, С. Василенко. Произведение было создано в 1956 году. Все пять частей сюиты («Прелюдия», «Вальс-каприс», «Через пустыню», «В лесу», «Весенние ручьи») рисуют красочные картины родной природы.

Среди лучших советских сочинений, созданных в других жанрах, выделяются Тема с вариациями для фагота и фортепиано Б. Дварионаса (р. 1904) и ряд других произведений.

К лучшим инструментальным пьесам, созданным в данный период, относятся сочинения для флейты, кларнета и трубы Ракова. Ряд интересных пьес для гобоя, фагота, валторны и трубы принадлежат А. Арутюняну, для кларнета и валторны — Я. Медыню, для трубы — Б. Савельеву. Наконец, появились оригинальные сочинения для тубы. Д. Генделев (р. 1920) написал для этого инструмента в сопровождении фортепиано две пьесы «В народном духе» (1945), а также «Драматическое концертино» (1946) и «Лирическую плясовую» (1947).

Обогатился репертуар тромбонистов. Среди лучших сочинений — Легенда и Скерцо для тромбона с фортепиано А. Нестерова, Ариозо и Скерцо Б. Кожевникова и другие пьесы.

Широкие кантиленные и виртуозные возможности духовых инструментов раскрываются в лучших сочинениях малой формы композиторов Б. Антюфеева, Р. Глиэра, Ф. Витачека, А. Комаровского, В. Зверева, М. Раухвергера, В. Купревича, О. Мирошникова, И. Шахова, М. Мильмана, Л. Книппера, В. Юровского, Б. Анисимонова, Е. Макарова, Г. Сальникова, А. Флярковского, Т. Смирновой и других.

Наиболее интересными камерно-инструментальными сочинениями являются: Вариации на татарскую народную тему для двух фаготов В. Ширинского, трио для флейты, кларнета и фагота

М. Мильмана, Три миниатюры для флейты, гобоя, кларнета и фагота Н. Ракова, квинтет-сюита для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота Т. Смирновой, Марш и Вальс для трубы, валторны и тромбона Е. Макарова, квартет для двух труб, валторны и тромбона Б. Мокроусова, сюита для четырех труб В. Щелокова и т. д.

В последние десятилетия значительно расширился репертуар камерных ансамблей за счет творчества композиторов союзных республик. Многочисленные сочинения были написаны для квартетов и квинтетов духовых инструментов такими интересными музыкантами, как Ю. Цейгер, И. Шамо, Э. Мяги, Х. Отс, А. Пярт, Г. Романис.

Интерес к духовым инструментам со стороны советских композиторов неустанно растет. Все чаще они обращаются к крупным концертным сочинениям, виртуозным пьесам, различным ансамблям. Композиторы стремятся как можно красочнее раскрыть еще дотоле неизвестные тембровые краски, расширить динамические границы, выразительные и технические данные духовых инструментов, постичь их сольную, концертную и камерно-ансамблевую природу. И здесь рядом с композиторами идут в первую очередь исполнители-духовики. От их неустанно растущего мастерства, пытливости и любознательности зависят расширение и обогащение художественного репертуара, который, в свою очередь, является основой, определяющей дальнейшее развитие советской школы игры на духовых инструментах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, пройдя длительный путь исторического развития, отечественное исполнительство на духовых инструментах вступило в пору своего наивысшего подъема. В 50—60-е годы окончательно определились основные черты советской школы.

Это, прежде всего, связано с новой постановкой музыкального образования в нашей стране после Октябрьской революции, и в особенности с новой системой обучения исполнителей-духовиков. Многочисленные музыкальные школы, училища и высшие учебные заведения стали готовить музыкантов высокой квалификации, способных по своему разностороннему развитию и подготовке встать в один ряд с исполнителями других специальностей. Впервые для духовиков в некоторых консерваториях страны были организованы аспирантуры и ассистентуры-стажировки, в которых прошли курс обучения десятки ставших в дальнейшем видными исполнителей и педагогов.

В основе советской педагогики лежат общие методические принципы, разработанные известными советскими музыкантами и изложенные ими во многих трудах. Значительно расширился в последнее время выпуск издательствами новых учебных пособий. Был создан ряд школ, хрестоматий, сборников этюдов, пьес педагогического репертуара, оркестровых трудностей и т. д. Появилась новая сольная концертная и камерная литература для духовых инструментов.

За послевоенные годы широко разрослись культурные связи нашей страны. Государственные симфонические и оперные оркестры Москвы и Ленинграда с большим успехом объехали едва ли не все крупнейшие страны мира. Исполнители-духовики стали победителями многих международных конкурсов. Выход на широкую арену советского искусства игры на духовых инструментах — одна из важнейших заслуг нашей школы.

Характерной особенностью советской школы на современном этапе явилось обращение исполнителей на духовых инструментах к новейшим достижениям современной музыки Запада. В учебных заведениях, на всесоюзных и международных конкурсах зазвучали

сочинения Хиндемита, Онеггера, Пуленка, Мийо, Мартину, Списака, Пауэра, Абсиля, Жоливе, Ибера, Томази и многих других. Эти произведения значительно расширили границы выразительных и виртуозных возможностей духовых инструментов и еще раз доказали их сольную природу.

Исполнительство на духовых инструментах в 50—60-е годы характеризуется обращением к оригинальным сочинениям русской и зарубежной классики — Глинке, Бородину, Римскому-Корсакову, Танееву, Глазунову, Баху, Генделю, Гайдну, Моцарту, Бетховену, Веберу, Шуберту, Шуману, Сен-Сансу. Опытные и авторитетные советские музыканты являются редакторами многих из этих сочинений, они обусловили тем самым свое отношение к исполнению мелизмов, штрихов, агогических и динамических оттенков.

В последние годы репертуар пополнился ранее у нас неизвестными сочинениями. Это произведения старинных композиторов XVIII и начала XIX века — Вивальди, Альбинони, Торелли, Марчелло, Телемана, Россети, Керубини, Гуммеля и некоторых других.

Одной из важнейших черт советской исполнительской школы явилось дальнейшее совершенствование методики игры на духовых инструментах.

Флейтисты в большинстве своем отказались от применения подставки, считая, что она придает одной из рук излишнюю скованность. Многие исполнители стали брать инструменты, на мундштучной части которых отсутствуют так называемые фиксирующие «усики». Этим нововведением флейтисты предоставили своим губам полную свободу в формировании звука.

Фаготисты, при постановке губ, перестали их подворачивать. В поисках новых путей освобождения рук многие исполнители отказались от применения подставки. Ведутся эксперименты также в поисках наилучших вариантов изготовления тростей.

Трубачи перестали при постановке мундштука растягивать губы «в улыбку», а начали, наоборот, собирать их к середине. При этом важную роль играет теперь нижняя челюсть, несколько выдвинутая вперед и более подвижная, чем верхняя.

Широкое применение в исполнительской практике у фаготистов получило двойное стаккато, считавшееся долгое время неисполнимым на язычковых инструментах. Некоторые кларнетисты также пытаются использовать двойное стаккато на своем инструменте.

Следует отметить, что советские флейтисты отказались от применения тройного стаккато, которое до сих пор рекомендуется многими зарубежными учебными пособиями, и успешно исполняют триольные последовательности приемом двойного стаккато. Все эти новшества проверены и подтверждены жизнью, исполнительской практикой. Они являются крупнейшим достижением советской методики.

Новый художественный репертуар и более высокие требования современных композиторов к оркестровым музыкантам заставили исполнителей всего мира обратиться к более прогрессивным систе-

мам инструментов. Если русские флейтисты перешли на бёмскую» систему еще до революции, то советские кларнетисты и гобоисты начали осваивать французские инструменты только во второй половине 50-х годов. Конструктивные особенности «бёмских» инструментов раскрывают перед исполнителями безграничные технические возможности, устраняют многие интонационные дефекты, позволяют добиваться необыкновенного разнообразия в звукоизвлечении, ровного и красивого тембра во всех регистрах. Несмотря на то что переход с одной системы на другую требует приобретения иных аппликатурных навыков, основная масса исполнителей-оркестрантов освоила новую систему.

На более совершенных инструментах стали играть трубачи. Старая педальная, вентильная труба уступила место помповому инструменту, более легкому и определенному в звукоизвлечении. В симфоническом оркестре исполнители начали все чаще применять при игре высоких партий различные разновидности труб. Это значительно облегчило исполнительский процесс и приблизило звуковой результат к необходимому стилистически верному художественному воплощению. Улучшилась конструкция современной валторны, тромбона, тубы.

Значительно сложнее стали оркестровые партии, требующие от исполнителей подлинно виртуозного владения своими инструментами.

Появился ряд замечательных концертантов — солистов и камерных исполнителей. Их выступления в открытых концертах, по радио и телевидению, записи на грампластинки получили признание в нашей стране и за ее пределами.

При всем разнообразии индивидуальных черт, присущих отдельным представителям советского искусства игры на духовых инструментах, отечественное исполнительство характеризуется важными принципиальными особенностями, объединяющими различных музыкантов, что позволяет говорить о советской исполнительской школе и о ее типичных чертах.

Это ясность, глубина и отчетливость звука, певучая кантилена, яркая эмоциональность, простота и искренность в выражении чувств, свойственные советской манере игры на духовых инструментах, которая идет от отечественного инструментального исполнительства и связана с музыкой Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Скрябина и других русских и советских композиторов.

Советским исполнителям присущи глубина интерпретации и техническое мастерство. Им чуждо ровное, плоское, «роговое» звучание духовых инструментов, распространенное на Западе. Живое, красочное вибрато применяют сейчас исполнители на всех духовых инструментах.

Лучших представителей советской исполнительской школы отличают высокая культура звука, широкая распевная фраза, динамический диапазон и четкая, звучащая техника.