

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 пенне, 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 неизвестным¹.

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, «играла 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 Иоанновны 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 Мадониса², 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 «Учебник обучения игре на флейте» (1752). Кванцу принадлежит около трехсот различных сочинений для флейты.

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 Гиндбург Л. История виолончельного искусства, кн. 2, с. 73.

² Там же, с. 127-128.

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».

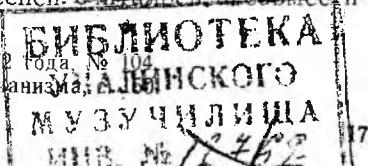
Среди многочисленных поклонников искусства того времени мы находим любителя-флейтиста князя П. И. Репнина. Его исполнительство оставило заметный след в истории русского салонного музицирования. Он часто выступал в доме известного мецената и любителя искусств графа П. Шереметьева. Современники вспоминают, 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. Ягушкинский»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 несовместим-

¹ «Московские ведомости» от 28 декабря 1772 года, № 104.

² См.: Натансон В. Прошлое русского пианизма.



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, сказались 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 концертствовала римская певица и флейтистка Юлия Катаaldi. 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 неперемное присутствие в различных ансамблях и оркестрах. Из выдающихся концертантов, выступавших в России, выделяется немецкий музыкант Иозеф 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 виоля 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 Шгадлер 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 Марининского 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.