

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-политическими 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 звучащими скорбными мелодиями траурного марша из «Гибели богов» Вагнера.

Маяковский в стихотворении «Приказ по армии искусств» писал:

Это мало — построить пàрами,
распустить 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, С. Клемперер, А. Шнабель, Ж. Сигети, Г. Кнаппертбуш 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, немслящую, 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 «существом 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 фогатист 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. Солодueva, 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 сыграть 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 инструкторивном 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.

па 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, Бриччальди, 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. Многие 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 Варгянян (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 великодушных 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

Гедяк — 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 обязательно 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. Янкевичу; 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. Янкевич, 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, Гайди, 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, Трошнина, 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 Полах (валторна, Москва), Исаак Рогинский (кларнет, Ленинград) и Иосиф Поляцкий (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, Кисев) — 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, Рязова.

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 муззводах детских учебных оркестров, состоявших из воспитанников армий. 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-