

MILHIST

INFO

История военного дела: исследования и источники

Специальный выпуск II

Лекции по военной истории XVI-XIX вв.

ЧАСТЬ III

Санкт-Петербург

2019

ББК 85.313(2) УДК 78.06



Редакция журнала:

К.В. Нагорный

В.В. Пенской

А.Н. Лобин

Редакционная коллегия:

кандидат исторических наук О.В. Ковтунова

кандидат исторических наук А.Н. Лобин

кандидат исторических наук Д.Н. Меншиков

кандидат исторических наук Е.И. Юркевич

Ph.D. Eman M. Vovsi

История военного дела: исследования и источники. — 2019. — Специальный выпуск. II. Лекции по военной истории XVI-XIX вв. — Ч. III. [Электронный ресурс] <<http://www.milhist.info/lecture>>

© www.milhist.info

© Кривцова Н.Г.

MILHIST

INFO

Кривцова Н.Г. Русская военная музыка в конце XVIII в.

Лекция расскажет вам не только о маршах и сигналах русской армии конца XVIII в., музыкальных инструментах, использовавшихся в армии, но и о некоторых композиторах и музыкантах той эпохи. Текст снабжен ссылками для прослушивания музыкальных произведений онлайн. Выступление состоялось в ГБУК «Государственный мемориальный музей А.В. Суворова» 29.03.2019г. в рамках проекта «Швейцарий поход».

Ссылка для размещения в Интернете:

<http://www.milhist.info/2019/09/15/krivcova>

Ссылка для печатных изданий:

Кривцова Н.Г. Русская военная музыка в конце XVIII в. [Электронный ресурс] // История военного дела: исследования и источники. — 2019. — Специальный выпуск II. Лекции по военной истории XVI-XIX вв. — Ч. III. — С. 400-440 <<http://www.milhist.info/2019/09/15/krivcova>> (15.09.2019).

www.milhist.info

Н.Г. Кривцова

РУССКАЯ ВОЕННАЯ
МУЗЫКА
В КОНЦЕ XVIII в.

Говоря о жизни армии в любые времена, невозможно представить эту жизнь без военной музыки. Если вдуматься, то музыка в войсках звучала постоянно — на биваках и в походах, в сражении и на параде. Военная музыка в виде сигналов, солдатских песен, маршей в исполнении полкового оркестра сопровождала солдата на протяжении всей службы, независимо от того, сколько бы эта служба не продолжалась. В конечном итоге, в музыкальных произведениях воплощались победы армии, ее слава.

Музыкальные награды

С некоторого времени сама музыка и ее атрибуты стали военной наградой. Речь идет как о материальных наградах — музыкальных инструментах (серебряных и георгиевских трубах, к примеру), так и нематериальных — особом сигнале (барабанном бое) — походе. С этого и начну свой рассказ, поскольку узаконение одной из них и появление другой относятся как раз ко времени царствования Павла I.

Для большинства интересующихся историей Русской армии, серебряные (а позднее георгиевские) трубы — это пример коллективной награды за исключительные отличия на поле сражения. И первое такое пожалование датируется 1737 годом: батальон измайловцев получил за отличие при взятии Очакова две серебряные трубы. Далее, в ходе Семилетней войны, за взятие Берлина в 1760 г. уже двенадцать полков пехоты и кавалерии были отмечены серебряными трубами с надписями, рассказывающими о причине пожалования.



Серебряные трубы за Берлин, 1760 г.
Из коллекции ГММ А. В. Суворова, Санкт-Петербург

Тем не менее, самыми первыми известными такими пожалованиями были небоевые. Существует более десятка случаев с 1733 года и до воцарения Павла Петровича небоевых награждений музыкальными инструментами (литаврами, в т.ч. трофейными, трубами), когда они вручались, как знак монаршего благоволения, изготавливались радением полкового командира и т.п. При Павле I такие пожалования становятся единичными (одно из них — Лейб-кирасирский Ея Величества, на их трубах — Мальтийский крест и год 1798). А 5 февраля 1798 года выходит распоряжение, подтверждающее очень высокий статус этой награды: во всех полках, где имеются серебряные наградные трубы, предписывается *«...почитать их регалиями, и в которых оные имеются, отнюдь без особенного высочайшего соизволения вновь не делать»*. По сути, императорским указом за музыкальными инструментами был закреплен статус коллективного знака отличия, жалуемого только императором.

Про наградные походы речь пойдет впереди.

Организация музыки в войсках

Музыка в армии всегда выполняла несколько функций, но одной из основных была, конечно, подача сигналов. Также без музыки не могли обойтись никакие воинские ритуалы и церемонии. А кроме этого не стоит забывать, что музыка, и военная не является здесь исключением,— это очень мощный механизм эмоционального воздействия на человека. А посему еще одной немаловажной функцией военной музыки было поднятие воинского духа и, если выразиться современным языком, воспитание солдата. Заметное внимание именно этой стороне вопроса стало уделяться как раз с конца XVIII века, а наиболее ярко оно выразилось на волне патриотического подъема после Отечественной войны 1812 года (изменение штатов военных оркестров, официальное создание и узаконение солдатских хоров и т.п.). Поэтому, если говорить о военной музыке, то внимание следует уделить музыкальным сигналам, церемониальной музыке и маршам, ну и, без сомнения, песенному солдатскому творчеству, которое заслуживает отдельного исследования.

Вообще вопрос о времени появления в русской армии музыкантов долгое время оставался дискуссионным. Серьезная попытка установить более или менее точную дату появления военных музыкантов в России относится к 1910 г. и связана с работой Комиссии по улучшению военной музыки в армии и на флоте под председательством К.К. Штакельберга. Отправной точкой для развернувшейся в Комиссии дискуссии стал указ Петра I от 19 февраля 1711 г. о штатах пехотных полков и распределении их по губерниям. Согласно этому указу, в пехотных полках, состоявших из 8 рот каждый, полагалось иметь по 16 барабанщиков и 8 гобоистов (по два и одному человеку на роту соответственно). И даже было высказано предложение в 1911 году отметить 200-летие учреждения музыки в армии. Но в этом указе вообще не упоминались гвардейские полки, из чего можно предположить, что в Гвардии данный вопрос был решен когда-то ранее, просто документов об этом пока не найдено. И, соответственно, вопрос со временем появления военных музыкантов так и остался неразрешенным.

Чтобы говорить о военной музыке при Павле I, придется упомянуть о том, как была эта музыка организована при его предшественнице, Екатерине II.



Гобой, XVIII в.

По штатам, утвержденным императрицей Екатериной II в 1763 г., в состав «мушкетерского полевого» полка были включены: 1 капельмейстер, 24 барабанщика, 12 флейтчиков и 7 человек, которые названы в документе просто «музыкантами». Из списка амуниционных вещей видно, что последние играли на «гобоях с басонами», «медных трубах» и «валтгорнах». Таким образом, музыканты чётко были разделены на две группы: барабанщики и флейтисты расписаны по ротам (по 2 барабанщика и 1 флейтисту на роту), они исполняли музыкальные сигналы, обеспечивали музыкальное сопровождение жизни армии на марше, в лагере и походе. «Музыканты» стоят особняком, они исполняли музыку во время парадов и воинских церемоний, и наверняка были дополнены барабанщиками и флейтистами.

Кстати, появление самого термина «музыкант» относится к первой половине XVIII века. Впервые он фигурирует в одном из указов Анны Иоанновны, а широко употребим стал в официальных документах времен Екатерины II, заменив название «гобоист». «Гобоистами» до этого называли всех военных музыкантов, независимо от инструмента, на котором они играли. Также в середине XVIII века появилось официальное наименование «хор» или «хор военной музыки» (в современной интерпретации — военный оркестр), заменившее термин «команда».

Гренадерские полки комплектовались музыкантами абсолютно так же, как и мушкетерские. Единственным отличием было то, что в их состав включался один дополнительный флейтист, который получал повышенное жалование (11 рублей, а не 7 рублей 50 копеек в год, как ротные флейтисты) и, скорее всего, был старшим, обучая остальных флейтистов.

Особняком стояли егеря, появившиеся в русской армии в 1760-е годы. В мае 1777 г. их свели в отдельные батальоны шестиротного состава. В каждом таком батальоне, согласно штатам, числились 12 барабанщиков и 6 флейтистов — по 2 барабанщика и 1 флейтисту на роту — как и в линейных пехотных полках. Однако капельмейстера и музыкантского хора в егерских батальонах не полагалось.

В правление Екатерины II многие полки могли иметь хоры музыкантов, вовсе не предусмотренные штатами. Мемуарист А. Т. Болотов, сам служивший в армейской пехоте, так описывает сложившуюся ситуацию: *«Музыки полковые, час от часу увеличивались, сделались самыми огромными, и не только в инфантерии, но и в самой кавалерии, где кроме трубачей, и вовсе никакой музыки по штату не было положено; а таким же образом проявились оне и в артиллерийских и фузилерных полках, егерских и других батальонах и корпусах, — и всюду большие, состоящие из нескольких десятков человек, а в иных полках во сто и более человек; ибо все полковые и батальонные командиры щеголяли музыками своими друг перед другом, не только снабжали себя полною духовою музыкою, но заводили даже и самые смычковые, а в иных полках даже самые многочисленные роговые, умалчивая уже о янычарской и других многих новых инструментах, вводимых ими в употребление и делающих не столько складу, сколько грома и шуму»*. Далее Болотов подчеркивал, что содержание самочинно созданных хоров осуществлялось за счет казны, на что *«расходились ежегодно превеликие суммы»*, при этом пользы эти хоры никакой не приносили, служа лишь *«увеселению полковников»*.

Император Павел I произвел сокращение полковых хоров, причем сделал это с присущей ему решительностью. 20 ноября 1796 г. он подписал *«высочайший приказ при пароле»*, гласивший: *«Во всех пехотных полках быть пяти музыкантам: две волторы, два кларнета и один фагот, тоже самое и в драгунских полках, а в гарнизонных*



Кларнеты, кон. XVIII в.

полках не иметь никакой музыки; в Артиллерии же быть во всей осьми человекам музыкантам».

Тот же Болотов рассказывает, что подписанию указа предшествовал смотр одного из гвардейских полков, во время которого император поразился *«превеликой толпе музыкантов»*, стоявших на правом фланге, как и полагалось. Он приказал выйти вперед двум лучшим валторнистам, двум кларнетистам и одному фаготисту. *«Вот сих и довольно будет»*, — сказал император, а прочих распорядился отправить по ротам.



Фагот (бассон), 1770 г.

Стоит подчеркнуть, что сокращению подверглись именно хоры музыки, то есть полковые оркестры. Помимо указанных 5 человек в полках в том же количестве остались ротные барабанщики и флейтчики. К тому же, как отмечено в истории Лейб-Гвардии Измайловского полка, музыканты были именно распределены по ротам, но никуда не уволены, и при необходимости, составляли такой же полный хор, как и до павловского указа. Есть предположение, что это было распоряжение А. Аракчеева, хотя документальных подтверждений данному факту не имеется.

Вообще за 4 с небольшим года своего царствования (1796–1801) из более чем двух тысяч указов, подписанных Императором Павлом I, военной музыки коснулись 22 (12 — о штатах, 4 — об уставах и ритуалах, 3 — об организации подготовки солдатских детей и 3 — об инструментах).

На протяжении всего правления Павла I при создании новых воинских частей состав и численность полкового музыкантского хора, как правило, оставались неизменными: 5 музыкантов. Согласно штатам, утвержденным 10 июля 1798 г., такой состав получили и преображенцы, и семеновцы, и созданные в 1799 г. Лейб-Гвардии Гарнизонный и Сенатский батальоны, а ранее, в 1797 — Лейб-гренадерский батальон. Его отличием стало большее число строевых барабанщиков и флейтчиков — по 3 и 2 на роту соответственно.

Видно, что общий подход Павла к организации военной музыки был довольно стандартным, независимо от статуса воинской части



Натуральная валторна (реконструкция)

(гвардия или армия), но и тут оказалось одно исключение. С 1796 по 1798 год в ходе нескольких переформирований был создан Лейб-Гвардии Артиллерийский батальон, а в апреле 1799 г. император утвердил его штаты: в конной роте батальона полагалось иметь 8 музыкантов. Как видно из перечня мундирных и амуниционных вещей, они получили пару валторн «с машинами и футлярами», пару кларнетов, одну октаву (флейта пикколо), фагот, пару тарелок медных, барабан или бубен. Кроме того, в конной роте числились трубачи, а в пешех ротях батальона — барабанщики. Таким образом, хор гвардейской артиллерии (тем более усиленный ротными музыкантами) был заметно многочисленнее и разнообразнее по составу, чем даже в гвардейских пехотных полках. Подобное внимание императора, возможно, объясняется тем, что артиллерийский батальон был сформирован на основе артиллерии Гатчинских войск, служивших Павлу I, когда он был еще наследником, и весьма им любимых.

Необычный состав музыкантского хора получил Лейб-Гвардии Егерский батальон, сформированный в 1798 году. Хор был представлен только 10 валторнистами, из которых один назначался старшим — «штаб-валторнист». У гвардейских егерей, таким образом, не было не только хора, но и барабанщиков с флейтчиками. Аналогичным образом были изменены штаты и в обычных егерских батальонах. Откуда взялась идея, что «егерская музыка» может быть представлена



Натюрморт с музыкальными инструментами и книгой в каменной нише.

Картина Николая Анри Жура де Бертри, нач. 1790-х гг.

На картине среди прочих инструментов представлены охотничий рог, фagот и натуральная труба

одними валторнами, остается неясным — возможно, это связано с тем, что егеря, стрелки, ассоциировались с охотниками, соответственно и в употребление им были назначены «валторны» — «лесные рога» охотников... Однако такие штаты создавали значительные трудности даже для подачи музыкальных сигналов, не говоря уже о воинских церемониях.

Стоит сказать несколько слов в целом о музыкальных инструментах, использовавшихся в войсках в то время. Наиболее часто употребляемые уже были названы выше — гобой, кларнет, фагот (бассон), натуральная валторна, флейта и барабан. Медные духовые инструменты конца XVIII века (трубы, валторны) были натуральными, то есть позволяющими извлекать звуки натурального звукоряда, обычно около 5 звуков, что ограничивало их музыкаль-

ные возможности исполнением сигналов либо очень простых мелодий. А вот инструменты хора музыкантов (кларнеты, фаготы, гобои) были гармоническими, то есть позволяли извлекать полутона. Флейта же в этом списке оказывается самым широко применимым инструментом. Благодаря своим небольшим размерам, яркому звучанию и характерному тембру она была универсальна и звучала как в строю, так и в составе полкового оркестра.

Заметным инструментом военных оркестров конца XVIII — начала XIX веков был так называемый «русский бассон» или «русский фагот». Про него хочется сказать несколько слов отдельно, уж очень он выделялся среди остальных — на его раструбе обычно изображалась голова дракона.

Сконструирован этот инструмент был около 1780 года и по внешнему виду был похож на обычный фагот. Его изобретение приписывают некоему Реджибо — музыканту собора Св. Петра во французском городе Лилле, итальянцу по происхождению. Реджибо ставил целью создать инструмент, звук которого был бы похож на звук серпента, но был бы сильнее, а техника игры при этом — проще. Термин «русский фагот» (*basson russe*), как полагают, был следствием языковой



Русский фагот (бассон),
кон. XVIII в.

эволюции. Первоначально инструмент использовали в прусских военных оркестрах и называли его прусским фаготом (*basson prusse*). В составе военных оркестров его можно было увидеть до 30-х годов XIX века, после чего ему на смену пришел офиклеид, а затем туба. Самую убийственную характеристику русскому фаготу в конце 20-х годов XIX столетия дал композитор Гектор Берлиоз, написав, что этот инструмент «...можно было бы без малейшего ущерба для искусства вычеркнуть из состава семьи духовых инструментов».

Марши

Пожалуй, стоит начать с того, что такая музыкальная форма, как марш, была популярна не только в войсках, но и в среде придворных любителей музыки. И особым ценителем как всего военного, так и военной музыки в частности, был Великий князь Константин Павлович.

В мемуарах графини Головиной, урожденной Голицыной (1766–1821), современницы событий, рассказывается, что «...великий князь Константин приходил завтракать к своей невесте ежедневно в 10 часов утра. Он приносил с собой барабан и трубы и заставлял играть ее на клавесине военные марши, аккомпанируя ей на этих шумных инструментах». Но мы все же уделим внимание этому жанру и его применению непосредственно на военной службе.

В конце XVIII века, естественно, военные марши были достаточно широко представлены в репертуарах военных оркестров, независимо от численности последних. Но на сегодняшний день определенно судить о том, какие именно из известных сегодня произведений звучали тогда, не так-то просто. Обстоятельства создания этих маршей и их нотные записи известны нам в некоторых случаях из полковых историй, а большей частью — из составлявшегося с 1809 по 1816 гг. собрания русских военных маршей войск российской Гвардии А. А. Дерфельда, еще — из материалов работы Комиссии по улучшению военной музыки, работавшей с 1910 по 1914 годы, ну и из исследований музыковедов, которые иногда позволяют отнести то или иное музыкальное произведение к определенному периоду написания. Здесь речь пойдет про несколько знаковых (или наиболее известных, или интересных) произведений, которые определенно уже существовали в то время или тесно связаны историей своего происхождения с Павловской эпохой.

Преображенский марш

Для современного слушателя это самый узнаваемый и самый известный военный марш. Он присутствует почти во всех музыкальных сборниках, без него не обходятся важные военные парады, церемонии и концерты.



Марш Лейб-Гвардии Преображенского полка впервые опубликован под № 54 в «Сборнике военных маршей всех полков Гвардии», изданном Антоном Дерфельдом-старшим в 1815 году. Большинство маршей этого сборника опубликованы без указания авторства. В этом издании марша присутствует партия флейты, утерянная во всех последующих публикациях, и восстановленная только при переиздании сборника в 2015 году М. Чертоком. Также к ранним изданиям партитуры Преображенского марша относится его появление в прусском каталоге маршей — *Königlich-Preussische Armeemarschsammlung*, учрежденном декретом короля Фридриха-Вильгельма III в 1817 году, и взявшем за основу сборник маршей Дерфельда. Автор и точный год написания этого марша неизвестны. Некоторые историки находят в его происхождении шведские корни, но веских доказательств тому нет. В Германии долго бытовало мнение, что марш написан около 1816 года Фердинандом Гаазе. Но в это время Гаазе после русского плена находился при дворе великого князя Константина Павловича, и вероятность написания им марша, мгновенно ставшего полковым в первом гвардейском полку, очень невелика. Кроме того, существуют исторические артефакты, которые однозначно указывают на то, что мелодия Преображенского марша была хорошо известна в Европе задолго до 1816 года, к примеру, часы, изготовленные в последней четверти XVIII века и исполняющие его мелодию. Музыковеды отмечают, что построение марша в кантовой форме говорит об отнесении времени его сочинения к 1-й четверти XVIII века. Косвенно подтверждает это и распространенное старое название — «Марш Петра Великого» или «Петровский марш». Также существует мнение, что марш появился на основе старинной солдатской песни «Славны были наши деды».

Похожие сведения мы получаем из официального ответа Командира Лейб-Гвардии Преображенского полка от 21 июля 1913 г на запрос

по поводу этого марша: *«Полковой марш, общеизвестный под названием „Марш Лейб-гвардии Преображенского полка“ всегда игрался в полку. Когда утверждён за полком — полку не известно, по преданию, относится ко временам Державного основателя императора Петра Великого».*

Цитаты, касающиеся происхождения маршей, приводятся по собранию документов «Военная музыка России накануне Первой мировой войны» под редакцией М. Чертока.

Семеновский марш



Несмотря на то, что это марш одного из старейших русских гвардейских полков, узнать его «на слух» сможет не каждый. Семеновский марш исполняется не столь часто.

Марш Лейб-Гвардии Семеновского полка впервые опубликован под № 58 в упомянутом выше собрании Дерфельда. Согласно «Истории Лейб-гвардии Семеновского полка» П. Дирина, марш сочинен в 1796 году командиром полка генерал-майором А. Римским-Корсаковым и первоначально назывался «Марш семеновцев». Это довольно редкий случай, когда известна точная дата написания марша и его автор, тем более — дата, относящаяся к периоду царствования Павла I. Еще более подробную информацию на этот счет можно почерпнуть из ответа на запрос по поводу марша командира Лейб-Гвардии Семеновского полка от 24 сентября 1913 г.: *«Объяснительную записку о происхождении полкового марша вверенного мне полка и партитуру этого марша при сем препровождаю. Полковой марш А. Гв. Семеновского полка сочинен в 1796 году командиром полка генералом Александром Михайловичем Римским-Корсаковым.*

Он написал „Тихий марш“ и посвятил его одной из фрейлин; император Павел I, услышав этот марш первый раз, приказал переложить его для военного оркестра и очень любил слушать его. Впоследствии марш Римского-Корсакова играли особенно часто, и он сделался от привычки, а потом, вследствие назначения всем гвардейским полкам им только присвоенных маршей, — обычным. «Тихий марш» этот играет в А. Гв. Семеновском полку до сих пор под названием полкового.

Никаких архивных материалов относительно полкового марша в полку не имеется. Все вышеизложенное было записано полковым историком штабс-капитаном Карцовым со слов фельдмаршала князя Петра Михайловича Волконского, начавшего службу в Л. Гв. Семеновском полку в командование генерала Римского-Корсакова».

Измайловский марш

Измайловский марш — часто, практически наравне с Преображенским, исполняется сегодня. И даже неподготовленный слушатель если и не определит название звучащего марша, то поймет, что сама музыкальная тема ему знакома.



Марш Лейб-Гвардии Измайловского полка впервые опубликован под № 32 в собрании Дерфельда. Как и большинство маршей этого сборника без указания авторства, он аранжирован самим Дерфельдом. Также к ранним изданиям партитуры этого марша можно отнести его публикацию в прусском королевском каталоге маршей.

Командир Лейб-Гвардии Измайловского полка 5 ноября 1913 г. дает чрезвычайно «информативные» ответы на поставленные перед ним вопросы по поводу происхождения полкового марша: *«По тщательной наведенной справке сообщаю нижеследующее. С какого времени принят ныне исполняемый встречный марш — определить не представляется возможным (около 100 лет). Когда и кем сочинен марш — не определено. Когда и кем утверждён за полком — не определено. Остальное также неизвестно».*

В учебнике по истории военной музыки России под редакцией Владимира Ивановича Тутунова, автор проводит анализ музыкальной темы марша: *«Движение мелодических голосов параллельными терциями и обособленность „гармонического“ баса прямо вытекают из традиций канта. ... Мы не знаем автора и точной даты сочинения этого марша, но, судя по его стилистическим признакам и сходству композиционных приемов с „Маршем Лейб-Гвардии Семеновского полка“, этот марш, вероятно, относится к концу XVIII века».*

Егерский марш



Марш этот также принадлежит перу неизвестного автора. Как и у многих других, дата создания его неизвестна. Судить о ней хоть немного можно по исследованиям музыковедов. Что интересно, большое внимание этому произведению уделили немецкие исследователи. Один из них, Йоахим Техе-Миттлер, утверждает, что марш этот известен и в России, и в Германии, и в Швейцарии. В Германии — как «Марш стрелков-добровольцев времен Освободительной войны», в России — как «Старый егерский марш», а в Швейцарии — как «*Sechselautenmarsch*» (в дословном переводе — шестиголосный марш), при этом он является неофициальным гимном города Цюрих.

Именно этот автор также утверждает, что, хотя в Германии марш известен с 1813 года, в России он существует со времен фельдмаршала Суворова и имеет второе название «Марш легкой пехоты князя Суворова». Уже упомянутый мной Владимир Тутунов, наоборот, считает, что марш этот русская армия заимствовала у пруссаков. А вот немецкие исследователи приводят обратный аргумент: анализ самой музыки (марш содержит простую старинную мелодию для охотничьих рогов — валторн, без сопровождения ударных и других инструментов оркестра) позволяет его причислить к русским егерским маршам (вспомним, у егерей в качестве строевых инструментов на протяжении некоторого периода времени использовались исключительно валторны). Кроме того, утверждается, что появился этот марш в конце XVIII века одновременно в Швейцарии и Пруссии, что можно считать косвенным подтверждением факта, что принесли его в Альпы во время похода именно русские егеря. Интересно, но как раз из-за ограниченного состава исполняющих его инструментов марш этот часто критиковали как малохудожественный, примитивный и безвкусный, при всем при этом признавали его четкость, ритмичность, а значит, и высокие строевые качества. И мы, полагаю, не покривим душой, если примем версию немецких исследователей о том, что «Старый егерский марш» существовал и звучал во время суворовских походов конца XVIII века.

Марш Лейб-Гвардии Санкт-Петербургского полка

Несмотря на то, что сам полк получил это звание и старшинство Старой гвардии лишь в 1894 году шефство Короля прусского имел с 1814 года, еще будучи гренадерским. И именно его полковой марш может служить образцом военной музыки конца XVIII века. По материалам немецких исследователей написан этот марш будущим королем Пруссии Фридрихом Вильгельмом III в юности, в 90-х годах XVIII века, но долго не имел популярности, и только в 1835 году после Калишских маневров на концерте русских и союзных войск, русский сводный оркестр под управлением Фердинанда Гаазе исполнил этот марш, видимо, по личному распоряжению русского императора. В истории Санкт-Петербургского гренадерского полка (Ф. Орлов, 1892 год) упоминается, что шеф полка в свое время сам прислал ноты в полк, и было велено играть этот марш при начальстве и в торжественных случаях. С этого момента в Пруссии про марш забыли, а вот в России он стал весьма известен и популярен. Именно из России он в 1840 году вернулся обратно в Пруссию и был включен в Прусский королевский каталог военных маршей.



Гатчинский марш

Гатчинский марш был написан Дмитрием Степановичем Бортнянским в 1778 году (еще один несчастный случай — известна точная дата написания и автор!). По возвращении из Италии Бортнянский был назначен капельмейстером «малого двора» наследника престола. Существует предположение, что марш был написан по заказу будущего императора Павла I. В музыке этого марша отмечается сочетание простоты и большой выразительности, традиций петровских кантов и при этом индивидуальности композитора. А построение музыкальной темы Гатчинского марша (пунктирный ритм и триоли) — это предпосылки к появлению именно в конце XVIII века особой разновидности марша — колонного, отличающегося от остальных особым музыкальным размером 6/8.



Гром победы, раздавайся



Произведение, название и звучание которого тесно связаны и ассоциируются с русской военной музыкой конца XVIII века. Его автор, Осип Козловский, совершенно не ставил перед собой задачи написать гимн. Тем не менее, именно его произведение стихийно стало выполнять функцию национального гимна в течение почти всего последнего десятилетия XVIII века. Этим гимном стал полонез, написанный Козловским на слова Г. Р. Державина «Гром победы, раздавайся» по случаю взятия Измаила.

Впервые полонез Козловского был исполнен 28 апреля 1791 года в Таврическом дворце, где Потемкин устроил пышное празднество в честь Екатерины II. Первоначально сочиненная для солиста, хора и оркестра, но фактически превратившаяся в гимн музыка стала исполняться без текста только оркестром.

Коль славен



Хорал «Коль славен Наш Господь в Сионе» был написан Дмитрием Степановичем Бортнянским на слова поэта Михаила Матвеевича Хераскова. Написание этого произведения датируют промежутком между 1790 и 1801 годом, но все же, скорее, это произошло ближе к концу века, поскольку современники свидетельствовали, что впервые «Коль славен» прозвучал на церемонии провозглашения Павла I магистром Мальтийского ордена в 1798 году.

С начала XIX века он считался неофициальным гимном Российского государства, придя на смену произведению Козловского. Такая замена в конце XVIII века выглядит довольно логичной. Гимновое песнопение на слова Державина было не особо приемлемым для взошедшего на престол Павла I в связи с тем, что это был музыка времен его матери. И припев, во время которого обычно офицеры вставали и поднимали бокалы, — «Славься сим, Екатерина! Славься нежная к нам мать!» — мог вызывать у Павла неоднозначные чувства. Возможно, именно поэтому новый гимн Бортнянского, долго служившего придворным композитором при «малом дворе» и выучившем музыку детей Павла I,

стал активно распространяться в гражданской, церковной и в военной среде. Потому и «Гром победы» был забыт довольно скоро. А «Коль славен» не был предан забвению даже во время правления императора Александра I, который высоко чтит своего музыкального наставника — Бортнянского.

«Коль славен» часто исполнялся в общественных местах и на собраниях, как духовное песнопение — на вечерних службах, на крестных ходах, во время «Вечерней зори». Гимн быстро и легко вошел в обиход практически всех сословий российского народа благодаря своей распевной мелодии и по праву длительное время считался духовным гимном России. Сегодня его регулярно можно слышать в исполнении 38 колоколов колокольни Петропавловского собора.

Композиторы и музыканты эпохи

Говоря о музыкальных произведениях, конечно, хочется сказать хоть несколько слов о самих композиторах и музыкантах, с чьими именами связано их появление. Причем, поскольку авторы многих весьма популярных произведений нам не известны, как это можно было заметить, тем больше хочется назвать тех, чьи имена донесла до нас история. Назвать людей, которые творили во славу военного музыкального искусства во второй половине XVIII века.

Дмитрий Степанович Бортнянский родился в 1751 году на Украине, в городе Глухове. Уже с семи лет был зачислен в Придворную певческую капеллу Санкт-Петербурга, а в десять исполнял ведущие вокальные партии. Сначала, как это тогда было принято, женские, позже — мужские. С 17 лет учился в Италии под руководством итальянского музыканта Бальдассаре Галуппи. Играл на клавесине и органе. В 1770 году участвовал в качестве военного переводчика в переговорах с союзными греческими повстанцами, уехав в эту экспедицию по распоряжению Орлова прямо из Венеции, где в это время учился. Оставил о себе очень хорошее впечатление в свите графа и по успешном окончании переговоров был отпущен продолжить учебу. В 1779 году вернулся в Россию и был назначен на должность капельмейстера при дворе наследника Павла Петровича. На этой должности пребывал в течение 11 лет. Именно в этот период созданы многие из лучших его музыкальных произведений. В это время он пишет военную музыку по заказу



Бортнянский Д. С. (1751–1825).
Портрет работы Бельского М.И., 1788 г.

будущего императора, обучает музыке его сыновей. К данному периоду его творчества и относится написание Гатчинского марша.

С 1796 года он бессменный директор Певческой капеллы. В результате его работы на этом посту в России была создана одна из лучших школ хорового искусства. Певчие не принимали больше участия в театральных постановках. Капелла стала независимым музыкальным отделением, а вокальное и хоровое искусство в нашей стране поднялось на необычайную высоту. Вообще современники называли его «...симпатичным, строгим на службе и снисходительным к людям» человеком.

Бортнянский был очень разносторонней личностью, не только музыкантом, композитором, дирижером и педагогом, но и коллекционером, великолепно разбирался в живописи и истории искусств. Именно ему было доверено выбирать и покупать полотна для Павловского дворца. Прославился в первую очередь как автор светской и духовной музыки, ну и, конечно, как автор упомянутого выше хора «Коль славен».

Осип Антонович Козловский родился в Варшаве в 1857 году. Органист и педагог. В числе его учеников — автор известного полонеза «Прощание с Родиной» Михаил Огинский. С 1786 года — на русской военной службе, участвовал в осаде Очакова (1788) и штурме Измаила (1790), показав себя храбрым воином. Пользуется покровительством Потемкина, состоит в его свите. Собственно, с исполнения в 1791 в Таврическом дворце полонеза на музыку Козловского и слова Державина «Гром победы, раздавайся» началась его громкая музыкальная карьера. Смее предположить, что столь большая популярность этого произведения и то огромное впечатление, которое оно произвело на публику при первом исполнении и продолжало производить в последующие годы, в некоторой степени объясняется тем, что этот поистине талантливый музыкант излил свои эмоции непосредственного участника событий в такой доступной для него форме, и сделал это поистине великолепно! Директор музыки императорских театров с 1796 года.

Портретов Осипа Антоновича Козловского не сохранилось. Хотя во многих изданиях и статьях можно увидеть портрет его современника и однофамильца — князя Петра Борисовича Козловского (1783–1840), дипломата, действительного статского советника, неверно атрибутированный как портрет композитора.

Антон Антонович Дерфельд-старший. Его имя хочется упомянуть в этом ряду, несмотря на то, что во время царствования Павла I Антон Дерфельд был совсем молодым человеком — на излете века ему было лишь 18 лет. И только с 1802 года Россия станет для этого талантливого музыканта из Богемии второй родиной. Но именно его усилиями и стараниями наша страна и вся мировая музыкальная культура получили первое и, по сути, непревзойденное собрание военных маршей — «Медленные и быстрые марши Российской гвардии», содержащее 204 марша гвардейских, армейских пехотных, кавалерийских полков, а также исторические произведения, берущие свое начало в XVIII веке.



А. А. Дерфельд-старший (1781–1829).
Неизв. автор, нач. XIX в.

Создавалось это собрание примерно с 1809 по 1816 год. Сам Дерфельд с 1808 года был капельмейстером музыкальной роты учебного гренадерского батальона, а с 1816 г. стал главным капельмейстером оркестров войск Гвардии. Написал, аранжировал и издал огромное количество военных маршей, составил первые репертуарные сборники для военных оркестров (служебно-строевой репертуар) и, конечно, упомянутое выше собрание маршей, донесшее до нас нотные записи многих совершенно забытых образцов военной музыки нашей страны.

Уставные сигналы

Хотя и начат был рассказ о военных музыкальных произведениях конца XVIII века с маршей, но многие исследователи полагают, что предвестниками марша были сигналы, подаваемые на барабанах, флейтах, трубах, горнах и т.п. Более того, принято считать (и не без основания), что первой и основной функцией военной музыки была именно функция сигнальная — передача войскам команд при помощи музыкальных инструментов. А вот дальше начинаются споры: одни исследователи полагают, что только в первой половине XVII века стала зарождаться «маршевая» функция военной музыки и сама форма марша, не существовавшая ранее. Другие же считают, что оба этих направления развивались параллельными и независимыми друг от друга путями, поскольку уж слишком велики различия в их применении. Но все же, даже при таком раскладе, общепринята точка зрения, что «сигнальная» ступень военной музыки несколько старше «маршевой». Поэтому хочется остановиться подробнее на музыкальных военных сигналах и, в первую очередь, на сигналах пехоты.

Весьма понятные и точные определения некоторых терминов, касающихся сигнальной музыки, даны в соответствующих статьях «Военного энциклопедического лексикона, издаваемого обществом военных и литераторов», первое издание которого вышло в 1838 году. Поэтому к некоторым определениям из «Лексикона...» мы будем обращаться.

Музыкальный сигнал — это небольшое музыкальное произведение, обозначающее какую-то команду, хорошо узнаваемое и отличное от других, исполняемое чаще всего при помощи барабана, флейты, трубы, валторны (позднее — рожка, горна). Первейшим и наиважнейшим в этом списке является, конечно, барабан. Именно поэтому на протяжении всего времени применения в войсках с момента, когда стало возможно проследить нотные записи военных музыкальных сигналов, отдельные сигналы для барабана есть, а для других инструментов (конечно, кроме валторны, о ней отдельная речь) — нет, только совместно с барабаном.

«Барабанный бой есть для пешего воина условный разговорный язык, заменяющий командные слова и подающий войскам знак во всех случаях их службы и военного быта. Сопутствуя солдату с момента его поступления в ряды защитников отечества, в течение всего его поприща, бой барабана служит для сохранения порядка и стройности в военных упражнениях, для одушевления войск в бою, для отдания чести начальнику и для прощания с товарищем, сопровождаемым до могилы. Слово начальника и бой барабана имеют привычные солдатскому уху значения, по которым целые тысячи идут в огонь и в воду», — такое замечательное определение барабанному бою дается в «Лексиконе...».

На сегодняшний день самая ранняя известная нотная запись пехотных сигналов относится к 1799 году. Это глава в «Собрании разных егерских правил, выбранных из тактических записок и сообразованных в сходствие Устава генерал-майором и кавалером Рачинским» под названием «Егерские бои на валторне». Там можно увидеть две группы сигналов — относящиеся к повседневной службе и «Бои, принадлежащие к егерской эволюции» с краткими пояснениями, что по этим сигналам следует выполнять.

Бои, принадлежащие к егерской эволюции — Придробок, Поход, Придробок протяжный, Палка, Дробь, Отбой, Поворот, Перекат,

Тревога, Аппель, Раш, Наступая и отступая, Повестка, Переправа, Направо повернуться, Налево поворот, Две протяжные палки, Две палки, Прикрытие флангов, Сбор.

Егерские бои на валторне — Церемониальный марш, Повестка, Сбор, Повестка с часов, Отбой, Отмарш, На молитву, Генерал-марш, Похоронный марш, Фельдмарш, Во время экзекуции.

Судя по описаниям, использовались эти сигналы как по отдельности, так и в комбинации (особенно при егерских эволюциях) и, если честно, в таком количестве запомнить их и научиться отличать друг от друга — очень непростое дело даже для человека с музыкальным слухом и образованием. И что самое главное, эти сигналы исполнялись на валторнах, то есть имели весьма узкую область применения — только в легкой пехоте. Да и в таком виде они просуществовали лишь до 1802 года, когда Александр I ввел в штат егерских полков ротных, батальонных и полкового барабанщиков. А это значит, что по приведенному списку мы можем судить о том, какие именно сигналы применялись в легкой пехоте в конце XVIII века, но не можем судить, как они звучали где-либо кроме егерских батальонов, так как для них нет барабанных и флейтовых партий. Но и это все же неплохой материал для изучения, поскольку названия этих боев можно сравнить с упоминаемыми в Уставе о полевой пехотной службе 1796 года и получить хотя бы общее представление о наборе музыкальных пехотных сигналов вообще.

Что же касается более многочисленной части пеших войск — линейной пехоты, то разобраться с ее музыкальными сигналами оказывается несколько сложнее в силу как малого количества теоретической информации (описаний в уставах), так и полного отсутствия нотных записей, относящихся к изучаемому периоду (речь о том, что на сегодняшний день найдено и хоть в какой-то мере доступно).

Итак, самый ранний сборник музыкальных сигналов пехоты датируется 1832 годом. Это нотное приложение к Уставу 1731 года. Более ранний — только Кавалерийские сигналы для спешивания (1823 год, для сигнальной трубы), а предшествующих ему нотных записей на сегодня обнаружить не удалось. Это не значит, что таких сигналов не было, поскольку во всех более ранних уставах постоянно упоминаются их названия, но их нотные записи, к сожалению, пока не найдены.

Возникает вполне логичный вопрос: можно ли, опираясь на партитуру «Барабанные, флейточные и сигнальные ноты, принадлежащие к Воинскому уставу о пехотной службе» 1832 года издания, получить представление о том, как звучали сигналы тремя десятками лет ранее? Выскажу предположение — да, можно. Звучит смело, но некоторые основания для этого утверждения имеются.

Во-первых, автор статьи о барабанных боях в упомянутом мной ранее «Лексиконе...» Карл Федорович Баговвут (1810–1895) пишет, что *«...все вышеупомянутые бои существуют у нас с давнего времени и при настоящем преобразовании в воинском уставе остались в прежнем употреблении и значении»* (судя по времени 1-го издания — 1838 год — и времени на его подготовку, речь как раз и идет о введении Устава 1831 года).

Во-вторых, Устав 1831 года (а значит, и нотные приложения к нему) был первым вновь составленным после Устава, издававшегося с 1809 по 1816 год и дополнений 1823–24 годов. Все эти документы относились к строевой службе. Часть же, касающаяся службы гарнизонной и полевой (где, собственно, и описывается больше всего сигналов и ситуаций их применения), составлена до этого момента так и не была.

В-третьих, состояние военно-музыкальной службы в русской армии в целом (не касаясь отдельных частей и подразделений) оставляло желать лучшего даже к началу XX века. Именно по этой причине в 1909 году была создана Комиссия по улучшению военной музыки в армии и на флоте. И первые же результаты работы этой Комиссии указали на огромнейшие упущения, пробелы и серьезный застой в оркестровой и сигнальной службе в войсках в течение длительного предшествующего началу ее работы периода. Рискну высказать предположение, что и ранее ситуация обстояла не лучше. Полное обновление сигнальной музыки и репертуара — процесс трудоемкий и непростой. Информация о нем должна была бы где-то появиться. (Переписка по поводу изменения всего лишь одного сигнала — Генерал-марша — в 1842 году заняла около 4 лет и содержит более 300 листов!) Но за неимением даже намеков на подобную работу, проведенную в первой четверти XIX века, несмотря на серьезные преобразования в организации хоров военной музыки, введение солдатских хоров, новых музыкальных

должностей (тамбурмажоров), предпринятые Александром I, вероятность того, что дошедшие до нас ноты сигналов 1831 года изменились мало или вообще не изменились, достаточно велика.

В-четвертых, работа с доступными нотными записями сигналов, начиная с 1832 года и последующих, вплоть до кануна Великой войны, показала, что имеющиеся нотные приложения к Уставам или ноты из Статей Свода Законов Российской Империи почти восемьдесят лет повторяют друг друга точно или с небольшими вариациями, разве только увеличивается или уменьшается в зависимости от надобности употребления их количество и перечень задействованных музыкальных инструментов.

В-пятых, в сборнике 1832 года есть раздел «Барабанные бои. Хотя ныне уже не употребляемые, но могущие быть полезными для упражнения барабанщиков и для условных сигналов». Там имеются нотные записи таких сигналов, как Мушкетерская переправа, Раш, Под знамя мушкетерское, Апель, Перекат, Англинская зоря, Мелкие палки, Драгунский поход, Минихов сбор, Отмарш, По возам, Отступление (Палки), Кадетский сбор, Подкоп, С поля. Последний сигнал как раз был отменен павловским уставом, а такие, как Раш, Перекат, Минихов сбор, наоборот, использовались, как условные сигналы в егерской цепи на протяжении и после Отечественной войны 1812 года. То есть, в целом, набор используемых в различных случаях военной жизни сигналов был весьма ограничен и консервативен в течение длительного времени.

Ну и в-шестых, все же, говоря о любой музыке, обязательно следует опираться на исследования музыковедов, касающиеся установления времени появления тех или иных музыкальных произведений. В частности, уже упомянутый мной российский музыковед Владимир Тутунов на основе анализа партитур различных музыкальных сигналов утверждает, что именно «к концу 18 века в России окончательно устанавливаются звуковые сигналы, просуществовавшие в русской армии в дальнейшем на протяжении всего 19 века и получившие устойчивое семантическое значение». К таким сигналам он относит Тревогу, Утреннюю зорю, Вечернюю Зорю, Под Знамена. Если вернуться к упомянутому выше перечню боев на валторне, то к ним можно добавить Повестку, Сбор, Отбой, На молитву, Генерал-марш, Похоронный марш,

Барабанные бои

Хотя ныне уже не употребляемые, но могущие быть полезными для упражнения барабанщиков и для условных сигналов.

Артиллерийская перебивка
№ 1

Сигнал
№ 1

Погр. Знамя Машкетерское
№ 1

Артилл.
№ 1

Порохота
№ 3

Артиллерийская Звона
№ 8

Минские палки
№ 9

Граусный сигнал
№ 8

Миншаво Собр.
№ 9

Сигналы 1^е
№ 10

Сигналы 2^е
№ 10

«Барабанные бои. Хотя ныне уже не употребляемые, но могущие быть полезными для упражнения барабанщиков и для условных сигналов»

Фельдмарш, Бой во время экзекуции. В некоторых из указанных сигналов с музыкальной точки зрения находятся ритмоинтонационные связи аж с петровскими кантами, что определенно указывает на почтенный возраст этих сигнальных мелодий.

Для иллюстрации рассказа уделим внимание отдельным сигналам, в первую очередь, тем, что упоминаются в Уставе о полевой пехотной службе 1796 года: Глава десятая. Статья XII и XIII. *«Во всех полках битв одним образом гранадерский и мушкетерский походы, Генерал-марш, утренния и вечерния зори, под знамена. Сей бой употреблять и вместо боя с поля. Для музыкантов каждого полку быть особому маршу».* А в «Инструкции караульному офицеру», кроме упомянутого, присутствуяют «Повестка», «На молитву» и «Отбой».

Утренняя зоря



«Утренняя зоря». Бьется с рассветом (как станет возможно читать на дворе), но в уставах отдельно не описывается, а только лишь упоминается при развернутом описании «Вечерней зори». Из чего можно сделать вывод, что и проводится она по образцу вечерней без каких-либо особенностей.

Под Знамена



«Под Знамена». Сигнал для сбора разрозненных войск, либо при сопровождении знамен, либо при смене караула (когда старый караул уходил с караульной платформы), заменивший при Павле I сигнал «С поля».

Тревога



По сигналу «Тревога» солдаты должны собраться наипоспешнейшим образом и в любое время суток, в полной амуниции. А во фронте — первое колено тревоги было сигналом начать стрельбу.

Сбор



«Сбор». Играется, когда войска нужно собрать по служебной надобности, а также во время развода.

На штыки или марш колонны, идущей в атаку

Отдельно хочется сказать про еще один сигнал, не упомянутый в списке. В нотах 1832 года и далее он называется «На штыки или марш колонны, идущей в атаку». Его предписано было играть исключительно во время приступа, атаки в штыки или преследования.



Этот сигнал заимствован у французской армии.

Логично предположить, что его переняли во время Наполеоновских войн, но среди дошедших нас сигналов Великой армии этой мелодии обнаружить не удалось. А вот в фундаментальной работе Жана Жоржа Кастнера «Общее руководство по военной музыке», изданной в Париже в 1848 году, среди нотных приложений есть «Распоряжение Луи XVI барабанщикам, гобоистам и флейтистам». И там с небольшими вариациями, но очень узнаваемый, этот сигнал называется «*La Charge*» (Атака). Он еще королевский! Когда именно и какими тайными тропами он оказался среди официальных русских армейских сигналов, можно только предполагать. Он мог быть привезен в Россию наследником престола Павлом Петровичем из своего путешествия по Европе. А мог быть воспринят русскими солдатами во время Швейцарского похода, как еще не забытый с королевских времен сигнал противника. Но определенно, эта мелодия — современница той эпохи, маленький момент, который однажды оказался общим у противоборствующих армий.

Походы

Походы — специальные бои для отдания чести, присвоенные каждому роду войск. К концу первой четверти XIX века они делятся на гвардейский, гвардейский артиллерийский, гренадерский, мушкетерский и драгунский. Каждая часть играла присвоенный именно ей поход. Об этом подробно рассказывает «Лексикон...». Но если вдуматься просто в название, то поход, по своей сути, — это самый ранний тип военного марша. Произведение, лишённое мелодической составляющей и обладающее только ритмом, чтобы задать темп движения строя. Очевидно, что на своей заре поход исполнялся только барабаном, а флейты или другие инструменты со временем стали его дополнять и разнообразить. Недаром устойчивым выражением до сих пор является «бить поход» или «бить зорю», а не «играть».

Примером такого похода, появление которого музыковеды относят к 30-м годам XVIII века, является «Поход Лейб-Гвардии Семеновского полка»:

Семеновский поход



Темп его не выдуман мной, а указан в нотах. И так и сыгран — 144 шага в минуту. Можно заметить, что под него проблематично маршировать. Как из-за быстрого темпа, так и с музыкальной точки зрения — он не «квадратичен», как это обычно бывает у марша, а содержит 19 тактов. Это не короткая маршевая мелодия, это — сигнал. На каком этапе «Поход» превратился из простой маршевой мелодии в церемониальный сигнал, сказать трудно, но не исключено, что случилось это именно на рубеже XVIII и XIX веков, а если более конкретно — в 1799 году. И, несмотря на название «поход», музыка эта во времена царствования Павла I либо получила, либо уже некоторое время несла церемониальную нагрузку, а не исполнялась просто как маршевая мелодия.

Такой вид нематериальной коллективной воинской награды, как право исполнять ту или иную музыку, существовал только в русской армии. К сожалению, на сегодня в распоряжении исследователей нет достоверной информации о том, кто же официально ввел этот вид награды в армейскую практику. Но с 1899 года Главным Интендантским управлением издавался «Исторический очерк о регалиях и знаках отличия русской армии», в котором можно найти следующее упоминание: *«Установленный еще в 1799 году Императором Павлом Петровичем, как отличие за воинские подвиги пехотных полков армии, Гренадерский бой при отдании чести или Гренадерский поход продолжал жаловаться и в царствование Александра I»*. То есть официального распоряжения о введении такой награды нет, а вот первое упоминание о награждении — Высочайший приказ от 16 июля 1799 года — есть. Гренадерским боем были награждены следующие полки, действовавшие в Италии под предводительством генералиссимуса князя Суворова: мушкетерские Апшеронский, Смоленский, Архангелогородский, Орловский, Тульский, Тамбовский, Низовский и Бутырский. А также егерские 7 и 8-й.

Из этого перечня можно заметить, что награда эта — исключительно боевая, но... все же и для нее известны награждения неболевые и, что интересно, именно они были самыми ранними: Елецкий мушкетерский полк пожалован Гренадерским походом в 1797 году за маневры под Нарвой, Ряжский — за усмирение в феврале 1797 года неповиновавшихся крестьян Орловской губернии села Барсова.

Гренадерский поход

Об очень высоком статусе Гренадерского похода говорит еще тот факт, что лишение его было наказанием и позором для полка. Один из таких случаев, между прочим, также относится к самому концу XVIII века. Гренадерский Фанагорийский полк (на тот момент — гренадерский генерал-майора Жеребцова), который имел свой Гренадерский бой изначально по своему статусу, после участия в неудачной Голландской экспедиции в 1799 году был его лишен. И только через год *«...был награжден правом его использовать в исключительных случаях»*, когда результаты расследования показали, что ни один из старых заслуженных фанагорийцев *«не посрамил имени честного русского солдата»*, так рассказывается в краткой истории Фанагорийского Генералиссимуса Князя Суворова полка.



Свои наградные функции Гренадерский поход утратил лишь в 1871 году, когда был заменен «Походом за военные отличия».

Стоит упомянуть еще одну разновидность подобной музыкальной награды — дозволение воинской части играть определенный марш. За отличие в Крымскую войну 1853–1854 годов Витебский егерский (будущий 27 пехотный Витебский) полк получил право исполнять при встрече и при атаке уже упомянутый нами марш Лейб-Гвардии Егерского полка.

Церемония Вечерней Зори

Различные военные энциклопедии в один голос утверждают, что Зоря в русской армии появилась в конце XVII века вместе с «немецким ратным строем»; исполнялась она при восходе и закате солнца, почему и была названа «Зорей». Можно заметить, что терминология, сохранившаяся во французском и немецком языках, действительно

отражает простое и повседневное значение этого действия — французское «*la retraite*» — «отступление, уход» или немецкое «*zapfenstreich*» — «черта по краю» напоминают, что изначально это вовсе не церемония, а мероприятие, обеспечивающее безопасность города или лагеря в ночное время: ворота запираются, в расположение никто не допускается до рассвета, торговля спиртным прекращается и все расходятся по домам. И тем удивительнее, что это по сути полицейское мероприятие со временем превратилось в воинскую церемонию, перед великолепием которой не устоял однажды даже король Пруссии!

В появившемся в 1647 году «Учении и хитрости ратного строя пехотных людей», изданном по указу царя Алексея Михайловича на основе перевода с немецкого труда Иоганна Якоби фон Вальхаузена «*Kriegskunst zu Fuss*», имеется глава «О барабанщиках одного полку», в которой, конечно, нет описания интересующей нас воинской церемонии, но четко устанавливается необходимость применения трубных и барабанных сигналов в войске, а некоторые из них даже описаны: «*разными статьями по барабанам бити*» — «как солдатов побудити», «*когда в поход итти*», «*чтобы недруга, как блиско подойдет со оружием, чтобы ведати встретити*», «*когда нечто выкликати*», «*когда спешно*», «*как протяжливо наготове быти*», «*иной знак, в радостное, иной знак в печальное время давати. И что еще иных статей есть...*». Не правда ли, угадываются «Побудка» или «Повестка», «Фельд-марш» и «Генерал-марш», «Сбор», «Тревога»?

В Уставе Вейде 1698 года уже находим целую главу «О тапте, или битье зори». Интересно, что описанные там построения и вся процедура, предписанная для выполнения барабанщикам, весьма напоминает обход барабанщиками указанного места в гарнизоне из Гарнизонного устава 1852 года.

Военный устав 1716 года в «Главе шестьдесятый о ревелиях (или побудках) и таптах» уже более подробно описывает всю церемонию. Появляется упоминание выстрела из пушки, как сигнала к ее началу, указывается ряд музыкальных инструментов для ее пробития, то есть музыка Зори — это уже не примитивный барабанный сигнал, а некое музыкальное произведение. Также сказано, что бьется Зоря на главном карауле, а после уже в полках, а далее проводится аналог переключки людей.

В «Обряде службы» Румянцева (1770) можно уже проследить не отдельные элементы церемонии, а некую стройную последовательность действий. Часть 8-я. «О барабанных боях»: *«1) Где конной караул обще с пехотным стоит, то бить зорю вечернюю, как ниже писано: 1. трубачам трубить зорю; 2. на литаврах и в главной квартире или в особом деташаменте выстрелить из пушки; 3. бить в барабан и ежели где случится площадь обходя всю; 4. трубачам трубить три штуки; 5. гобоистам играть две штуки и арию, становясь в две шеренги за знаменем; 6. барабанищикам бить на молитву и кончить как обыкновенно».* Здесь есть и «Повестка», которую играют трубачи, и сигнал к Зоре (выстрел), и сама «Зоря» с обходом площади, и «ария» с участием полкового оркестра — «гобоистов», сигналы «На молитву» и к ее окончанию. Собственно — вся церемония налицо.

В Воинском Уставе о полевой службе 1796 года, опять же, отдельной главы про Вечернюю зорю не имеется, но она упоминается в некоторых других, входящих в него статьях, и можно также отметить уже знакомые черты. Помимо действий на гауптвахте во время битья Зори, названы и основные сигналы, как-то: «Повестка», «Зоря утренняя», «Зоря вечерняя», «На молитву» и неявно упомянут «Отбой». Церемония начинается на главном карауле и повторяется остальными. Осмотр квартир унтер-офицером после Зори также упоминается вместе с переходом на «ночной» распорядок несения службы.

Из «Инструкции караульному офицеру» упомянутого Устава: *«Зорю бить ввечеру в 8 часов... Прежде, чем начнут бить, командует офицер Ефрейтор, вперед, который выходит, становится впереди барабанищиков и делает ружье к ноге; а после сего офицер командует С левого фланга ряд вперед, марш, который ряд и становится позади барабанищиков. Тогда начинает барабанищик зорю бить, но сперва бьет он повестку, подходя ко фрунту. Барабанички, командует ефрейтор, на право или на лево заходи! И поставив своих двух человек лицом к фрунту, командует, на караул, подвись, в свои места марш, налево во фрунт, на плечо, и сам становится на свое место; барабанички же просто, не дожидаясь команды становятся на место. Когда сие сделано, то барабанички бьют на молитву, а по пробитии командует Офицер караулу слушай, на караул, на молитву; а барабаничик читает громко молитву Отче наш, прочтя же оную бьет в барабан,*

а Офицер, оборотясь ко фрунту командует слушай, на караул, на плечо, и оборачивается сам во фрунт спиною к фрунту. Потом оного караула старший унтер-офицер подходит к Офицеру и рапортует о благополучии караула».

То есть по последнему фрагменту можно четко сформулировать всю очередность и названия сигналов при проведении Вечерней Зори:

1. Сигнал «Повестка»
2. Сигнал «Вечерняя заря»
3. Сигнал «На молитву»
4. Молитва «Отче наш» (читается).
5. Сигнал «Отбой».

В работах и наших, и зарубежных авторов, посвященных исследованию военной музыки конца XVIII — первой половины XIX века, упоминается с небольшими вариациями, но вполне определенно один исторический факт, связанный с церемонией русской Вечерней Зори. Приведу его в интерпретации российского музыковеда Михаила Чертока:

«В 1813 году, после поражения в битве при Лютцене, когда русские войска уже находились на территории Пруссии, Александр I и прусский король Фридрих-Вильгельм III проводили совместно смотр войск. К вечеру в русском лагере, как всегда, началась церемония «Вечерней зари». После того, как оркестр сыграл «Зорю», раздалась команда «К молитве!» и по установившемуся обычаю солдатский хор певчих исполнил ее, все солдаты при этом снимали головные уборы. Звучание русского хора и вообще торжественность русской церемонии произвели на прусского короля столь сильное впечатление, что он указом от 10 августа 1813 года приказал ввести исполнение молитвы в прусскую «Вечернюю зарю», как написано в приказе — «по русскому, австрийскому и шведскому образу», так как в этих странах молитва уже присутствовала в ритуале «Вечерней зари». Но, бесспорно, именно русский вариант сподобил прусского короля ввести в своих войсках молитву, об этом пишут все немецкие историки». Можно спорить, насколько точны сами воспоминания, но чисто с музыкальной точки зрения факт наличия русской музыки и русской молитвы в музыкальном оформлении церемонии Вечерней Зори в Пруссии и, позднее — в Германии, бесспорен. Эту музыку сегодня можно просто услышать.

То есть от момента упоминания в уставе 1796 года до 1813 года, за 17 лет уставная процедура превратилась в красивую церемонию. Когда же непосредственно это могло произойти? Упоминание факта участия именно хора певчих, а не простого чтения молитвы в церемонии Вечерней Зори можно встретить в статьях по истории русской военной музыки: *«В последние десятилетия XVIII века <...> церемониал Вечерней зари становится значительно более развернутым. Он включает в себя не только сигнал (повестку), но и специальную музыку, после которой хор певчих исполняет молитву или иное духовное песнопение».*

По всей видимости, этим песнопением был уже упомянутый ранее хорал Бортнянского «Коль славен». К тому же, на музыку Бортнянского очень удачно ложится немецкий текст его современника Герхарда Терсингена «К силе любви зываю», который и исполнялся в Пруссии, а затем и в Германии.

Именно в такой последовательности — Повестка, Вечерняя зоря, На молитву, Коль Славен, Отче Наш, Отбой, установившись на рубеже XVIII–XIX веков, церемония Вечерней Зори вошла в Устав 1846 года и более не менялась.

Повестка

Сигнал «Повестка». Подавался за 15–30 минут до начала церемонии или даже ранее по распоряжению начальника.



Вечерняя Зоря

Сигнал «Вечерняя Зоря». Исполнялся после повестки. Существовал в двух видах — для строевых инструментов (флейты и барабана) и в аранжировке для хора музыки на несколько десятков инструментов плюс строевые музыканты. Вариант, исполняемый только строевыми музыкантами.



А вот он же в оркестровом исполнении вместе с повесткой: **[«Повестка и Большая Вечерняя Зоря, 50-летие Бундесвера, 2005 г.»](#)**

Стоит уточнить, кто исполняет эту музыку. Это Образцовый оркестр Бундесвера, запись



с официальной церемонии Большой Вечерней Зори, проводившейся в честь 50-летия Бундесвера в 2005 году на площади перед Рейхстагом. По сути, звучание этих сигналов, официально введенных в Прусский ритуал Вечерней Зори при Фридрихе Вильгельме III, уже говорит нам о прочном становлении всей церемонии в России уже на рубеже XVIII–XIX веков.

В музыке Вечерней Зори музыковеды обнаруживают ритмоинтонационные связи с кантами первой половины XVIII века и «Маршем Преображенского полка». Кроме того, эта музыка оказывается близка кантате «Певец во стане русских воинов», написанной Бортнянским на текст Жуковского в 1812 году. Это может означать, что композитор, работая над патриотической кантатой, к этому времени уже был хорошо знаком с музыкой Вечерней Зори.

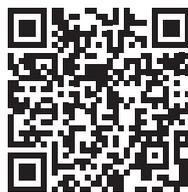
В исторической музыкальной литературе встречаются и более смелые предположения, касающиеся времени появления и авторства музыки Вечерней Зори. В книге о военной музыке в Санкт-Петербурге, выпущенной к 300-летию города, отмечается, что на рубеже XVIII–XIX веков ритуал Вечерней Зори был особенно торжественным, с молитвой. Оформление его произошло именно при Павле благодаря выдающемуся русскому композитору Дмитрию Степановичу Бортнянскому, много лет работавшему при «малом» дворе Цесаревича Павла Петровича. Д. С. Бортнянским были написаны «Зоря», а также духовный гимн «Коль славен наш Господь в Сионе», который также вошел в ритуал Вечерней Зори. Но ссылок на документальные подтверждения этой версии не приводится.

А ведь именно в царствование императора Павла, который весьма высоко ценил воинские ритуалы, церемониал Русской Вечерней Зори вполне мог достичь вершины совершенства и приобрести определенный стройный вид, который практически не изменился до начала XX века. И действительно, есть основания полагать, что кроме гимна «Коль славен», по указанию монарха придворный капельмейстер Дмитрий Степанович Бортнянский обработал или даже написал заново всю музыку ритуала. Она-то и фигурирует во всех известных нотных сборниках, изданных в XIX веке, с небольшими вариациями, будучи дополнена новыми, вводимыми в войсках музыкальными инструментами, оркестрованная для разного состава хоров музыкантов, но без серьезных изменений.

На молитву

Сигнал «На молитву» подавался, когда затихали последние звуки Вечерней зори.

После этого сигнала пелся гимн «Коль Славен» и читалась молитва «Отче Наш». После чего следовал сигнал «Отбой».



Отбой

Если с звучанием этого сигнала все более-менее понятно — оно не изменялось с 30-х годов XIX и до начала XX века, то с его применением вопрос более сложный. В воинском Уставе о полевой пехотной службе 1796 года сигнал «Отбой», в отличие от всех остальных, явно не назван. Говорится лишь, что «барабанщик читает громко молитву Отче наш, прочтя же оную бьет в барабан». Может ли это быть какой-то иной сигнал? Да, возможно. В «Собрании разных егерских правил...» от 1799 года можно прочитать: *«IV. Отбой. Играется, когда с поля делают, и во время стрельбы и егерских построений. ... VI. На молитву. Одинаковый бой и во время зори, и отбой после зори»*. То есть в качестве молитвенного отбоя просто повторялся сигнал «На молитву», а «Отбой» использовался во всех других случаях службы. В линейных частях также могло применяться это правило. И, кстати, именно русский сигнал «На молитву», а не «Отбой», играет оркестр Бундесвера в самом конце записи церемонии 2005 года.



Полную запись всей церемонии Вечерней Зори (ну, разве, в соответствии с Уставом 1908 года) можно услышать сегодня в исполнении Адмиралтейского оркестра: [«Полный оркестровый вариант в исполнении оркестра АВМБ»](#).



Суворов и военная музыка

В «Обряде службы» Румянцева, помимо главы «О барабанных боях», практически во всех остальных главах, независимо от того, каких аспектов службы они касаются — лагеря, марша, обозов или караульной службы, упоминается присутствие музыкантов (барабанщиков,

трубачей, гобоистов) и присутствуют вполне четкие указания для их действий. Это наводит на мысль, что автор отводил военной музыке весьма серьезную роль в подготовке и повседневной жизни армии.

Но особенно заметно внимание, которое уделяется важности музыки в войсках, в работах великого русского полководца Александра Васильевича Суворова. Последний очень четко понимал, какое серьезное моральное действие может оказывать музыка на солдата. Причиной этому, конечно, является большой боевой и жизненный путь этого человека — от солдата до генералиссимуса. И именно этот длительный собственный опыт выразился в его словах: *«Хороший и полный хор музыкантов возвышает дух солдат, расширяет шаг; это ведет к победе, а победа к славе»*.

Но, помимо военного опыта, серьезное и уважительное отношение к музыке Александра Васильевича было вызвано и другими причинами. Он был образованнейшим человеком своего времени, очень самобытной и многогранной личностью. В воспоминаниях Федора Глинки он представлен человеком, обладающим незаурядным литературным даром, ближайшим другом Державина и Кострова, ведущим с ними активную переписку в стихотворной форме. Да и не только с ними — также с Екатериной II и Павлом I. Помимо литературных способностей, не следует забывать о других его талантах. Суворов был хорошо обучен музыке, сам любил петь и по обычаю своего времени содержал хор певчих и небольшой домашний театр из крепостных. Вот что вспоминает о жизни полководца его подкамердинер сержант Иван Сергеев, находившийся при нем с 1784 года: *«После чаю, Суворов, все еще не одетый, садился на софу, и начинал петь по нотным книгам духовные концерты Бортнянского и Сартия; пение продолжалось целый час. Суворов очень любил петь и всегда пел басом»*.

Хор певчих и домашний театр содержались в московском доме Суворова у Никитских ворот, а в 1784 году он перевел их в свое имение Ундол. Сохранились письма Суворова, написанные в походах и с полей сражений, адресованные управляющему имением прапорщику Поречневу, где полководец интересовался жизнью своих певцов, актеров и музыкантов. Давал наставления, как их обучать: *«Держаться надо каданса в стихах, подобно инструментальному такту, — без чего ясности и сладости в речи не будет»* (из письма в Ундол от августа

1785 года) и указания о приобретении музыкальных инструментов. Также известно, что в отличие от многих помещиков, которые позволяли своим артистам выступать только в собственных усадьбах, Суворов, заботясь о профессиональном росте своих актеров и музыкантов, побуждал их к совместным выступлениям, например, с певчими князя Голицына, славившимися своим исполнением, чтобы перенимать их опыт. И даже разрешал выступать «на стороне» за плату.

Но более важным является факт, что Суворов добивался координации между музыкой и действием не только от своих артистов, но и от войска.

Одним из самых известных суворовских принципов является его знаменитое «Глазомер, быстрота, натиск». Так вот, если «глазомер» может быть достоянием и личным качеством одного человека, рядового или начальника, то быстрота и натиск эффективны только тогда, когда являются достоянием всего войска. Когда все — отдельные солдаты и большие подразделения действуют четко, согласованно, в общем порыве. По замыслу Суворова, в этой самой координации действий и усилий всего войска важное место принадлежит военной музыке. В «Науке побеждать» прямо сказано: *«Солдатский шаг — аришин, в захождении — полтора аришина. Начинает барабан, бьет свои три колена; его сменяет музыка, играет полный поход, паки барабан. И так сменяются между собой. Бить и играть скорее, от того скорее шаг».*

Чередование игры оркестра и барабана дает постоянное эмоциональное воздействие на солдат, а скорость передвижения напрямую ставится в зависимость от темпа музыки. Кстати, эту идею Суворов, будучи человеком высокообразованным, мог видеть в работе Никколо Макиавелли: *«Если музыканты хороши, то войском командуют они».* А ведь ускоренное передвижение на марше, зачастую приводящее к возможности неожиданного маневра — одна из особенностей суворовской стратегии и тактики: *«Неприятель думает, что ты за сто, за двести верст, а ты, удвоив, утроив шаг богатырский, нагрянь на него внезапно».*

Натиск тоже усиливается военной музыкой, если она звучит мощно и громко. Так, перед сражением на реке Треббии в приказе Суворова говорится: *«При ударах делать большой крик и крепко бить в барабан; музыке играть, где случится, но особливо в погоне».*

То есть в высказываниях Суворова о военной музыке, роли ее темпа и громкости нет ничего случайного. Они полностью согласуются с его общими взглядами на формы и методы ведения военных действий и на место в этом процессе военных музыкантов: «Музыка в бою нужна и полезна, и надобно, чтобы она была самая громкая. Она веселит сердце воина, равняет шаг, по ней мы танцуем и на самом сражении. Старик с большею бодростью бросается на смерть; молокосос, отирая с губ молоко маменьки, бежит за ним. Музыка удваивает, утраивает армию. С крестом в руке священника, с распущенными знаменами и громогласной музыкой взял я Измаил».

И, как ни удивительно, такое признание Суворовым действительности военной музыки, практическое применение своих идей и просто вся его неутомимая деятельность в итоге оказали непосредственное влияние на развитие самой этой музыки! Выразилось это в возникновении именно в конце XVIII века новых разновидностей военного марша — скорого и беглого, которые заняли достойное место рядом с существовавшим ранее «тихим», церемониальным. И пришли они в музыкальную культуру не в парадном строю с плаца, а с суворовскими чудо-богатырями из боевых походов.

Литература

1. [1647 год. Учение и хитрость ратного строения пехотных людей.](#)— СПб., 1904.
2. [Воинский устав, составленный и посвященный Петру Великому генералом Вейде в 1698 году.](#)— СПб., 1841.
3. Военной устав с Артикулом военным, при котором приложены толкования, также с кратким содержанием процессов, экзерцициею, церемониями, и должностями полковых чинов 1716.— СПб., 1748.
4. Румянцев П. [Обряд службы](#) // Русская военная мысль, XVIII век.— М., 2003.— С.118–138.
5. [Воинский Устав о полевой пехотной службе.](#)— Смоленск., 1797.
6. [Воинский устав о пехотной службе. СПб., 1846. Кн. 3. О полевой службе. Ч. I. О полевой службе в мирное время.](#)— СПб., 1846.
7. [Устав о пехотной службе. Кн. 2. О службе в гарнизоне.](#)— СПб., 1852.
8. Воинский устав о службе в учебных лагерях и в походах в мирное время пехоты, артиллерии и кавалерии.— СПб., 1871.
9. Устав внутренней службы. Высочайше утвержден 23 марта 1910 года.— СПб., 1910.
10. Татарников К. Строевые уставы, инструкции и наставления русской армии XVIII века.— М., 2010.— Т. 2.
11. Барабанные, флейточные, сигнальные и некоторые музыкантские ноты, принадлежащие к Воинскому Уставу о Пехотной службе.— СПб., 1832.
12. Ноты барабанных боев и сигналов на рожке, принадлежащие к Уставу пехотной службы.— СПб., 1848.
13. Ноты пехотных боев и сигналов, подаваемых на барабане, флейте и рожке (с указанием и стрелковых сигналов на свистке) и правило для горнофлейтистов // Полное Собрание Законов Российской Империи. Собрание второе.— СПб., 1830–1885.— Т. 36. Чертежи и рисунки. № . 37117.

14. Сборник нот к пехотным боям, маршам и сигналам (Приложение к «Уставу о строевой пехотной службе» издания 1881 года): [Для барабанщиков, горнистов, горно-флейтистов и сигнальщиков всех пехотных частей].— СПб., 1881.
15. Сборник нот пехотных сигналов, боев и маршей для барабана, флейты, рожка: Особое прил. к «Строевому пехотному уставу» 1908 г.— СПб., 1908.
16. Военный энциклопедический лексикон, издаваемый обществом военных и литераторов.— СПб. 1838. Ч. II.
17. Военный энциклопедический лексикон, издаваемый обществом военных и литераторов.— СПб. 1853. Ч. II.
18. Военная энциклопедия.— СПб, 1911.
19. Kastner Georges. Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises.— Paris, 1848.
20. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке с дополнениями Рихарда Штрауса.— М., 1972.— Т. 2.
21. Ордонанс-гауз. Свод законов о военной музыке. Сост. Черток М. Д.— М., 2019.
22. Ульянов И. Э. 1812. Русская пехота в бою.— М., 2008.
23. Головкин Н. П. Военная музыка в Санкт-Петербурге, 1703–2003.— СПб, 2004.
24. Тутунов В. И. История Русской военной музыки.— М., 2005.
25. Черток М. Д. Русский военный марш. К 100-летию марша «Прощание славянки».— М., 2012.
26. Черток М. Д. Военная музыка России накануне Первой мировой войны.— М., 2015.
27. Черток М. Д. Военные марши России. К 200-летию Отечественной войны 1812 года.— М., 2013.
28. Черток М. Д. Музыкальные памятники генералиссимусу Суворову. К 275-летию со дня рождения.— М., 2015.
29. Хрестоматия по истории зарубежной военной музыки. Франция, Англия, Германия. Сост. Черток М. Д.— М., 2013.
30. Старинная музыка // Ежеквартальный музыковедческий журнал.— 2015.— № 2 (68).
31. [Ковалев-Случевский Константин. Все о гимне «Коль славен» Д.С. Бортнянского.](#)