В. МАТВЕЕВ

# РУССКИЙ ВОЕННЫЙ ОРКЕСТР

*Краткий очерк*

ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУЗЫКА"
Москва 1965 Ленинград

## *ПРЕДИСЛОВИЕ*

Формирование и развитие военного оркестра неразрывно связано с историей армии. Вместе с армией оркестры прошли долгий и сложный путь становления. Велика роль военной музыки и в мирное время, и на полях сражений. Военная музыка укрепляет патриотический дух воинов, сплачивает их, облегчает обучение войск, облагораживает солдатский досуг, поднимает культурный уровень армии.

Крепки и нерушимы связи Советской Армии с жизнью народа. Военная музыка неотделима от музыкальной жизни страны; своим разнообразным репертуаром она обслуживает не только воинские части, но и многомиллионные массы гражданского населения. Еще В. Стасов писал, что «военные оркестры — проводники не только одной военной, но и всяческой музыки в массу народную. На улице, в публичном саду, в процессии, в каждом народном или национальном торжестве, кого же народ всегда слышит, как не один военный оркестр, через кого он и знает что-нибудь из музыки, как не через него?»[1] В стране социализма эта сторона их культурно-просветительной деятельности возросла необычайно.

В свете выполнения задач по воспитанию советского народа, поставленных перед деятелями искусства на июньском Пленуме ЦК КПСС 1963 года, необходимо серьезно заняться изучением истории военно-духовой музыки в России, обобщить опыт прошлого и показать деятельность военных оркестров в советское время.

---

[1] В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. I, М., «Искусство», 1952, стр. 177.

К сожалению, сделано в этом направлении очень мало. До сих пор нет ни специальной, ни научно-популярной литературы, из которой можно почерпнуть достоверные исторические сведения о возникновении и развитии военных оркестров, их инструментарии, численном составе, основных функциях, репертуаре.

От старого времени осталось лишь некоторое количество отдельных статей, напечатанных в разное время в газетах и журналах. Ценнейшие архивные материалы ждут своих исследователей.

В советское время истории военных оркестров стали уделять несколько больше внимания. Начали появляться статьи о военной музыке в журнале «Советская музыка» и в газете «Советское искусство». Среди них выделяются серьезностью разработки статьи П. Апостолова. В 1933 году вышла брошюра В. Целиковского «Музыка в Красной Армии за 15 лет».

Разумеется, всего этого слишком мало. История русской военной музыки все еще не написана.

Предлагаемая работа — первый подступ к этой большой и важной теме. Помимо обзора и обобщения не слишком богатых печатных материалов, автор предпринял архивные разыскания, благодаря которым появилась возможность выяснить и подытожить ряд фактов, относящихся к возникновению и развитию военных духовых оркестров, наметить периодизацию их истории, связанную в основном с социальными событиями, а также с важнейшими изменениями в составе и качестве духовых инструментов.

Велико значение петровской реформы военной музыки, которая зафиксирована в указах 1703 и 1711 годов. Реформы XIX века связаны с деятельностью Н. А. Римского-Корсакова как инспектора военно-морских оркестров.

В годы, предшествовавшие Великой Октябрьской социалистической революции, военные оркестры России как в организационном, так и в музыкально-художественном отношении переживали глубокий кризис. Победа революции и стремительный расцвет социалистической культуры создали все условия для их усовершенствования и подъема на новый, небывало высокий уровень.



Настоящий очерк не претендует на исчерпывающее освещение всей темы. В частности, за пределами его остается история создания ансамблей песни и пляски Советской Армии, получивших всенародное признание в нашей стране и за рубежом.

Предлагаемый очерк истории русских военных оркестров, возможно, привлечет к этому вопросу молодых специалистов военно-оркестрового дела, которым предстоит дать более глубокое исследование этой важной музыкально-исторической темы.

*ГЛАВА I*

## ВОЙСКОВЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ РАННЕГО ПЕРИОДА

Первые следы военной музыки в России обнаруживаются очень рано. Уже в первобытно-общинный период славянские дружины имели простейшие музыкальные инструменты. В их военном обиходе применялись турьи рога. Упоминание об этом находим у греческих историков I—II веков до нашей эры. В V веке нашей эры греческие историки Феофилакт, Анастасий и Феофан писали о связях прибалтийских славян с аварами и о наличии у них музыкальных инструментов. Об этом же говорит и арабский путешественник Аль-Масуди (начало X в.).

Подобные свидетельства, а также археологические раскопки и исследования курганов дают основание считать, что в древнерусском ратном деле турьи рога играли роль организующего фактора и применялись при сборе дружин или для подачи военных сигналов. Появлению турьих рогов у дружин славянских племен способствовал их образ жизни, тесно связанный со скотоводством и охотой. Развитие материальной культуры определило и появление ударных инструментов в обиходе дружин.

Переход от первобытно-общинного строя к феодальному на Киевской Руси длился приблизительно до XI века. Развитие феодальных отношений во многом зависело от военных походов киевских князей Олега, Игоря, Святослава. О них рассказано в летописях, там же упоминается и о музыкальных инструментах — трубах и бубнах. Наряду с этими инструментами существовали и другие, что можно установить по фрескам Киевского Софийского собора, на которых изображены флейты, прямые трубы, тарелки. В описании быта киевского войска чаще всего упоминаются бубны, трубы и, несколько позже, сурны.



Так, один из летописцев говорит о болгарском походе князя Святослава Игоревича (969—972), который «повеле воем оболочитесь . . . пойде полк по полце бьюще в бубны и в трубы».

Ипатьевская летопись 1151 года отмечает: «В трубы вструбиша, полцы же начаша доспевати». Это указывает на известную организованность в киевских дружинах: движение войск начиналось под звуки труб. В домашней жизни русских князей также употреблялись музыкальные инструменты (бубны, трубы, сопели).

С принятием христианства при Владимире Святославовиче в годы 980—1015, много музыкальных инструментов, служивших языческому культу, было уничтожено и поэтому при раскопках остатки инструментов обнаруживаются редко, но, судя по летописям, музыкальные инструменты, относившиеся к военному быту, существовали. В течение XI—XII веков состав музыкальных инструментов в военных дружинах остается без изменений. Например, в 1151 году летописец указывает, что «при осаде Киева князьями Георгием Суздальским и Владимиром Галицким как осажденные, так и осаждавшие имели у себя трубы и бубны».[1]

В «Слове о полку Игореве», описывающем события 1185 года, неоднократно упоминается о музыкальных инструментах в войсках: «Трубы трубят в Новгороде, стоят стяги в Путивле. . .» И далее: «А мои ведь куряне опытные витязи; под трубами повиты, под шлемами укачаны, концем копья вскормлены. . .»

В Суздальской летописи 1216 года говорится о распре Великого Новгорода с Владимиром и отмечается, что у новгородцев было в поле 60 труб, «а молвяхут бо и про Ярослава: стягов у него 17, а труб и бубнов 40».

В Никоновской летописи 1219 года сообщается: «Князь же Святослав Всеволодович повеле своим

[1] А. В. Висковатов. Историческое описание вооружения и одежды русских войск. СПб, 1841, стр. 103.

вооружитися и стяги наволочить и изряди полки в насадех и ударишa в бубны, и в трубы, и в сурны». Из этого можно установить, что существовало взаимодействие войск по сигналу на музыкальных инструментах. Сбор, например, оповещали бирючи, игравшие на трубах. Упоминаемые инструменты составляли, таким образом, необходимую принадлежность русской рати.

В письменных и художественных памятниках Великого Новгорода также находим изображение труб. На образе Знамения, находящемся в иконостасе Знаменского собора в Новгороде, изображено спасение города от нападения суздальцев. Среди нападающих воинов — четверо пеших трубачей с прямыми трубами. Этот образ относится примерно к 1169 году.

Немаловажную роль в жизни Новгорода, находившегося на стыке торговых путей, играла защита их от врагов, а отсюда возникла необходимость иметь свое войско-ополчение. Для охраны в кремле и других частях города располагалась стража, имевшая на вооружении алебарду и трубу. В одном памятнике XI века мы находим объяснение значения трубы в руках крепостных или городских стражей: «Аще оубо видить стражь оружье грядоущего и вострубить», то есть если увидит стража идущих с оружием, то должна вострубить, подать сигнал тревоги. В обязанности стражи входило также во время пожаров или других бедствий оповещать граждан об опасности трубными звуками.

В Московском княжестве (летописное известие 1147 г.), в княжение Юрия Долгорукого, количество войска определялось числом знамен, например 30, и соответствующим количеством труб и бубен — 140. Число знамен, труб и бубен, видимо, зависело от числа отрядов, выставляемых владетелями вотчин по призыву князя.

С XIII века начались набеги монголо-татар на Русь. В 1237 году хан Батый предпринял поход на Рязань, в 1240 году — на Киев. В его войсках также имелись военные трубы. Никоновская же летопись рисует следующую картину осады и взятия Киева татарами: «Пришел царь Батый к городу Киеву со множеством воинов и окружил город. Осадила его сила татарская, и невозможно было никому из города выйти ни в город войти. И нельзя было слышать в городе друг друга от



скрипа телег и звука труб, от ржанья стад конских, от крика и вопля бесчисленного множества людей. . .»[1]

В годы княжения Дмитрия Донского (1359—1389) Московское княжество укрепилось и проявило себя как сила, способная организовать борьбу русских против татар. В 1380 году новое татарское нашествие, во главе с ханом Мамаем, встретило достойный отпор со стороны московского князя. По его призыву, «людно, конно и оружно» встал русский народ на защиту своей родины. Летописец рисует это следующим образом: «В Москве кони ржут, звенит слава по всей земле русской; в Коломне трубы трубят; в Серпухове бубны бьют. . . в Новгороде вечевой колокол сзывает». В битве на поле Куликовом на берегу реки Непрядвы (приток Дона) Дмитрий Донской наголову разбил татарские полчища.

В «Сказании о Мамаевом побоище» говорится: «Начаша гласы трубные от обоих строн слышати. Татарские же трубы аки онемеша, русские же паче утвердишася». Ряд миниатюр «Сказания» изображает военные металлические трубы. По миниатюрам можно установить: во-первых, значительное количество медных труб как в пеших, так и в конных отрядах русского войска; и, во-вторых, разнообразие в величине инструментов — простых и расписных, что зависело, вероятно, от значения воинского отряда.[2]

К концу XV века Московское княжество сложилось как феодальная монархия. В походах Ивана III на Новгород, Тверь и Казань, по-видимому, в войсках были такие же инструменты, как и у его предшественников.

К этому времени относится появление на Руси иностранных музыкантов. Многие бояре имели на постоянном содержании собственных музыкантов — «держай сопельника», говорит летопись.

В царствование Ивана IV (1547—1584) окончательно оформилось централизованное Русское государство, что сопровождалось ликвидацией пережитков феодальной раздробленности и организацией большой вооруженной силы.

---

[1] «Хрестоматия по истории СССР», т. I, М., Соцэкгиз, 1937, стр. 90.

[2] Н. Ф. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России. т. I, вып. 1—3, М. — Л., Госиздат, 1928, стр. 64.

По свидетельству современников, некоторые бояре могли в случае войны выставить до 200—300 всадников.

В 1550 году для упорядочения военной службы был издан указ о распределении воевод и полков и о некотором ограничении местничества при назначении на командные должности. Тогда же был образован корпус из 3 тысяч человек «выборных стрельцов из пищалей», служивших за ежегодное жалованье в 4 рубля.

Военные походы Ивана IV сопровождались «игрецами» на музыкальных инструментах. В Софийском сборнике за 1551 год записано: «Сам же государь от великии радости повеле в сурны играти в ратные и в трубы трубити». В том же сборнике за 1553 год указывается: «Князь же великий повеле в стану своем в набаты бити, да соберутся людие. . .»

После смерти Ивана IV, с воцарением его сына Федора Ивановича, продолжалось применение в войсках объединенной игры на трубах, сурнах, накрах и набатах. В 1586 году астраханский воевода по царскому приказу принимал «с честью» крымского царевича Мурата: «велел сперва из пушек стрелять, а как стрельба минулась, и яз, — докладывал он, — велел по набатам бить и по накрам, в сурны и трубы играть. . .» [1]

Боярские свадьбы и разные праздники обычно сопровождались игрой на сурнах, применявшихся и в войсках; иногда к сурнам присоединялись бубны и накры. В одной из былин Кирши Данилова сказано, что пир у Никиты Романовича Юрьева, дяди царя Федора, «пошел на радостях, а в трубки трубят по-ратному, барабаны бьют по-воинскому».

Неотъемлемой принадлежностью военно-музыкального инструментария этого времени, кроме сурн и труб, являлись бубны.

Бубнами назывались все ударные инструменты с натянутой кожей. По форме и конструкции они делились на два вида: военные бубны и бубны скоморохов. Бубны скоморохов, по-видимому, были близки современным и представляли собой деревянный обруч, обтянутый кожей и украшенный погремушками; военные бубны — медные чаши, обтянутые с открытой стороны кожей. Звук бубен извлекался при помощи ударов по натянутой коже «вощагой» — кожаной плетью или короткой палкой с прикрепленным к ней на толстом ремне деревянным или кожаным шаром. Военные бубны были большими и малыми; малые обычно находились при начальниках отрядов. Ударами в бубны передавались различные сигналы; в конных отрядах бубны привязывались к седлу всадников. Большие бубны назывались «набатами», они находились при воеводах и применялись в военной обстановке во время сражения, а в мирное время — для созыва рати или народа. Набат помещался на особом щите и перевозился четырьмя лошадьми. Во время тревоги в набат било несколько человек.

[1] В. О. Михневич. Очерк истории музыки в России. СПб, 1879, стр. 27, 28.



По некоторым сведениям, при каждом воеводе было по одному набату.

Ж. Маржерет, французский военный, служивший при Московском дворе и близко знавший организацию русского войска в конце XVI века, сообщает, что «при каждом воеводе возили на лошадях около 10—12 набатов или медных барабанов»,[1] в которые били только тогда, когда готовились к сражению, а один набат применялся ежедневно, им подавали знак слезать с коней или садиться на них. Помимо указанных, применялись ручные бубны в виде медной чаши с натянутой кожей, называвшиеся бряцалами. Позже бряцало изменило свой вид и стало именоваться тулумбасом; по размеру тулумбас был меньше набата. Все эти разновидности военных бубен выполняли в русских войсках роль барабанов.

Барабаны в том виде, в каком они известны в настоящее время, появились в русских войсках только в конце XVI или в начале XVII века, в период реорганизации полков. Вместе с барабанами в войсках введены и литавры, заменившие неудобные накры и громоздкие тулумбасы. Литавры существенно отличались от накр тем, что имели резонаторные медные чаши; настраивались они посредством натягивания кожи специальными винтами.

В царствование Бориса Годунова (1598—1605) изменений в войсковом инструментарии не произошло. В описании оружия царя Бориса значатся набаты,

[1] Ж. Маржерет. Сказание о Дмитрии Самозванце, ч. 1, СПб, 1859, стр. 248.

литавры, накры и трубы. Набаты описаны так: «Набат Турской, писан красками; набат кадной писан клинцы, на нем кровля телятинная». В описи конского прибора царя Бориса упоминается: «Тулумбас большой, Турской, золочен, травы резаны на проём».[1]

Дмитрий Самозванец привез в Москву оркестр из 15—16 человек, состоявший из скрипачей, лютнистов, гобоистов, флейтистов и трубачей. В описании свадьбы Самозванца говорится, что московские музыканты стояли на дворе и производили «страшный гром и треск» трубами и барабанами.

Из состава этого оркестра в обиходе московских войск сохранились флейты, главным образом пикколо, которые назывались пиполы или пипелы (отсюда «пипеливать», т. е. играть на пипеле). Флейта, применявшаяся в русских войсках, называлась также флетня или фуяра, а впоследствии — сиповка. Около середины XVII века сиповка была введена в регулярных или, как их называли, солдатских полках; позже она появилась и у стрельцов.

Ко времени воцарения Михаила Романова (1613) относится увеличение стрелецкого войска и формирование полков нового типа — рейтарских, драгунских и солдатских (пеших).

По описанию Ж. Маржерета, «музыка» при московском войске была в ограниченном составе, а именно: при каждом воеводе на полк полагалось, кроме 12 бубен, столько же труб и несколько сурн.[2]

В рейтарских полках применялись трехколенные трубы, называвшиеся «трубами ратного строя», имевшие почти такой же вид, какой они сохранили до нашего времени. Отдельные экземпляры этих труб хранятся в Московской Оружейной палате. Тогда же в русских войсках была в употреблении военная труба с отогнутым кверху концом (раструбом).

Войсковые трубы XVI—XVII веков украшались с особенной тщательностью. К ним привешивались нарядные шнуры с кистями и навески из парчи и тафты, отороченные золотой или серебряной бахромой. В походе трубы хранились в «ольстрах» или «нагалищах» — особых футлярах. В старинных актах трубач назывался «трубачей»и «трубьник». Иногда под «трубьником» подразумевался не только трубач, но любой музыкант.

[1] Н. Ф. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России т. I, вып. 1—3, стр. 223.

[2] Ж. Маржерет. Сказание о Дмитрии Самозванце. ч. I, стр. 248.



Наряду с трубами широкое применение имели сурны, иначе суренки. Одно из первых упоминаний о сурне как войсковом музыкальном инструменте встречается уже в начале XIII века, вероятно, она употреблялась в военном деле еще в Киевской Руси. Это деревянный инструмент с тростниковым мундштуком, имеющий 7 голосовых отверстий с одной стороны корпуса и одно с другой. Играющие на сурне назывались сурначами или суренщиками. С XVII века «ратные сурны» встречаются и в придворном быту. В то время московский двор, с целью придать большую торжественность официальным церемониям, ввел порядок встречать знатных гостей музыкой. Заведен был значительный штат придворных музыкантов. Г. Котошихин, служивший в московском Посольском приказе, сообщает: «На царском дворе играют в трубки и в суренки и бьют в литавры... А будет трубников и литаврщиков и суренщиков в царском дому всех человек со сто...»[1]

Адам Олеарий в книге «Путешествие...» описывает прием турецкого посла. При встрече было выстроено несколько тысяч человек конницы со знаменем и «перед каждым знаменем ехали верховые гобоисты (суренщики) и барабанщики, а 6 трубачей наигрывали какие-то веселые напевы...»[2]

В царствование Алексея Михайловича (1645—1676) происходила реорганизация московского войска. Создавались новые полки, состоящие на жалованье. В первую половину своего правления Алексей Михайлович проявил отрицательное отношение к музыке и музыкантам. Под влиянием церкви царь, прозванный «тишайшим», жестоко водворял «московско-византийскую тишину». В 1645 году им был издан указ, которым воеводам предписывалось «иметь крепкое смотрение, дабы нигде позорищь и игрищь не было, дабы ни в городах, ни в селах скоморохи с бубнами и сурнами и с медведи

[1] Г. К. Котошихин. О России в царствование Алексея Михайловича. СПб. 1906, стр 19.

[2] А. Олеарий. Путешествие в Московию, кн. I, СПб, 1906, стр. 55.

и с малыми собачками не ходили б и всякими играми не играли б, а буде объявится в другорядь, то таковых бить кнутом нещадно, да сверх того брать с них заповеди (штрафы), а бубны, сурны и гудки ломать велеть без остатку...»

По-видимому, этот указ коснулся и военной музыки, так как о ней сохранилось мало сведений. Но уже во второй половине своего царствования Алексей Михайлович резко изменил отношение к музыке. Он приказал полковнику Н. Стадену, другу боярина Матвеева, чтобы тот вывез из Курляндии «и из земли свейской и прусской» трубачей «добрых и ученых». В докладе Посольского приказа о полковнике Стадене говорится: «В нынешнем 1672 г., декабря в 3-й день, к великому государю приехал из Свеи полковник Николай Стаден и в Посольском приказе объявлен... будучи он в Стеколне [Стокгольме], привел с собою к Москве одного человека трубача да 4 человека музыкантов». Далее сообщается, что трубачу договорились давать 8 рублей, а музыкантам — по 6 рублей на месяц.[1]

В этом сообщении впервые дается разделение понятий «трубач» и «музыкант». Музыкантами, как видно, назывались игравшие на струнных и деревянных инструментах, но впоследствии это название стали применять и к лицам, обучавшим игре на инструменте. Трубач, собственно, — исполнитель на медном духовом инструменте; содержание его стоило дороже, чем музыканта, так как спрос на подобного рода исполнителей увеличивался.

В сентябре 1674 года Алексей Михайлович праздновал объявление Федора Алексеевича наследником престола и рождение царевны Федоры. По этому поводу царь устроил пир, на который для большей торжественности затребовал во дворец хоры трубачей, накрачей, литаврщиков и пр. «И изволил государь себя тешить всякими игры, и его тешили, и в органы играли, и в сурны, и в трубы трубили, и по накрам и по литаврам били во вся».

Я. Рейтенфельс, посол Рима в Москве, автор записок «Сказание о Московии», изданных в Падуе в 1860 году, отмечает, что «московиты в весьма приятном согласии исполняют музыку на духовых инструментах — трубах, бубнах, сопелях, сурнах...»

Итак, совершенно ясно, что коллективная игра на различных музыкальных инструментах в русских войсках и при дворе практиковалась с древних времен, но установить характер исполняемой музыки, к сожалению, не представляется возможным.

Оркестров в современном понятии не было. Существовали объединения из нескольких человек, называемые «сыгрышами». Наряду со скоморошьими «сыгрышами», состоявшими из струнных инструментов, были «сыгрыши», составленные из духовых. Начиная с XV века в разных письменных памятниках встречаются перечисления инструментов, входивших в состав духовых «сыгрышей». Так называемая большая военная музыка обычно включала духовые и ударные инструменты (см. Приложение 1). Малая военная музыка состояла из меньшего числа сурн, труб и литавр (или накр). В этом виде большая и малая военная музыка просуществовала до 1696 года, когда она еще применялась в войсках, возвращавшихся в Москву после взятия Азова. Последующие события, связанные с реформами Петра I, в корне изменили всю организацию военной музыки и повернули ее на путь развития по европейскому образцу.

К началу XVIII века военная музыка уже прошла значительный путь. Вслед за турьим рогом и ударными инструментами, которые были постоянными спутниками русских дружин, в войсках вводятся трубы и бубны. Число стягов (знамен), труб и бубен указывало на количество войска. Появляются платные профессиональные музыканты, как русские, так и иностранные.

Отсутствие нотных записей не дает возможности определить характер и содержание исполнявшейся музыки.

В начале XVIII века военная музыка вступает в новый период, который характеризуется введением нового инструментария и современного нотного письма, заменившего древнерусские «крюки» или «знамена» — знаки старинной безлинейной нотной записи.

---

[1] Н. Ф. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, стр. 316.

## ГЛАВА II

## РЕФОРМА ВОЕННЫХ ОРКЕСТРОВ ПРИ ПЕТРЕ I

С царствованием Петра I (1682—1725) связаны глубокие преобразования, охватившие многие области жизни государства — политику, экономику, культуру и быт.

Борьба Петра I за выход России на международный рынок потребовала полного переустройства армии и создания военно-морского флота. В первой четверти XVIII века руские воины прошли суровую школу войны и по своей выносливости, дисциплинированности и мужеству превзошли лучшие из современных им европейских армий.

Увеличивая и модернизируя армию и флот, неустанно заботясь об их комплектовании, снабжении и обучении, Петр I не оставил без внимания и военную музыку, значение которой он сознавал с юных лет.

Совокупность осуществленных им мероприятий позволяет говорить о коренной реформе военных оркестров при Петре I.

Еще в отрочестве, занимаясь своей «потешной» ротой, царь Петр взял на себя обязанности барабанщика. На этом нехитром инструменте он играл превосходно. Впоследствии, во время посещения Дрездена (1698), находясь в гостях у князя Фюрстенберга, он, «развеселившись, взял у одного из своих барабанщиков барабан и барабанил так искусно, что своим искусством даже превзошел настоящих барабанщиков».[1]

Первые сведения о мероприятиях Петра I по организации военной музыки относятся к 1699 году. По

[1] «Русская старина», 1874, сентябрь.



свидетельству И. Г. Корба, секретаря цесарского посла, в этом году бранденбургский посланник привез с собою в Москву хор мальчиков-музыкантов (гобоистов). Петру они доставили большое удовольствие своим исполнением, и он предложил продать ему весь оркестр. Мальчики были куплены за 1200 злотых и впоследствии переданы в гвардию.[1]

В 1702 году был законтрактован за границей небольшой духовой оркестр из 7 музыкантов во главе с капельмейстером Сиенкнехтом, который получал жалованье наравне с другим музыкантом трубачом Г. Моллиниусом, по 140 рублей в год, остальные музыканты — по 114 рублей.

Одновременно послу Михайлову в Берлине было приказано «купить робят маленьких с габои и сипоши, каких он купил наперед сему в Кролевцу», и на это ассигновано 1264 злотых.

В следующем, 1703 году князь Гр. Огинский прислал из Польши еще 4 музыкантов, получавших жалованья по 146 рублей в год. Капельмейстеру Сиенкнехту поручено обучать на гобоях 12 молодых певчих — «русских спевак».

Таким образом, на царскую службу в Москве, а затем в Петербурге, привлекаются музыканты, обучавшие полковых гобоистов, трубачей и барабанщиков. Знатные вельможи, также заводят у себя целые оркестры, У князя Меншикова, например, кроме струнного оркестра, был свой духовой оркестр.

В документах, относящихся к первой четверти XVIII века, упоминается главным образом об исполнителях на духовых инструментах, о скрипачах — реже. Едва ли не все перечисленные выше музыканты играли на духовых инструментах и составляли оркестры из гобоев, валторн и труб.

Учреждение оркестров нового типа происходило, во-первых, путем покупки или найма нужных исполнителей, во-вторых, привлечения музыкантов-шведов, взятых в плен во время Северной войны, и, в третьих — благодаря подготовке отечественных музыкантов. Последнему обстоятельству Петр I придавал особенное значение.

[1] И. Г. Корб. Дневник путешествия в Московию (1698—1699). СПб, 1906, стр. 133.

Об этом, в частности, говорит один из его указов, предписывавший ввести обучение музыкантов с помощью «нотной науки».

Указ от февраля 1703 года гласит:

...«Адмиралтейцу Федору Матвеевичу Апраксину с товарищи... Великий государь указал: нотной науки учеников двадцать девять человек, которые ведомы были в приказе казанского дворца, отослать в адмиралтейский приказ для учения на гобоях и по тому его великого государя указу те вышеописанные ученики из приказу казанского дворца в адмиралтейский приказ к тебе, адмиралтейцу, Федору Матвеевичу Апраксину с товарищи, посланы с сим великого государя указом...»[1]

Ученики в приказе казанского дворца до этого обучались пению. Своим указом Петр I закладывает основание для дальнейшего развития военных оркестров. Организация оркестров и снабжение их инструментами отчасти шли за счет трофеев. За время Северной войны (1700—1721) русские взяли в плен до 100 000 шведов. Среди них оказалось немало музыкантов, которые поступили на службу в русскую армию и в барские оркестры. О количестве их можно судить по точным данным о пленных, приведенных в Москву в 1709 году после Полтавской победы, а именно: трубачей, гобоистов, флейтистов, литаврщиков, барабанщиков — 121, да кроме того «королевской домовой роты» — 4 трубача и 4 литаврщика. Вместе с ними были захвачены и доставлены инструменты: 54 фуры с барабанами, литаврами, трубами и «полковыми» (очевидно гобои и фаготы) музыкальными инструментами. К этому времени военные оркестры были организованы по-новому при каждом полку.

19 февраля 1711 года царским указом впервые утверждены штаты военных оркестров. Например, в штате Адмиралтейского батальона в 1714 году состояло 7 гобоистов, 10 барабанщиков и «для науки в гобои» — 1 человек.[2]

Якоб Штелин (1712—1785) в книге «Известия о музыке в России» свидетельствует: «Каждый полк получил свой хор гобоистов, капельмейстеров и к каждому из них было придано для обучения определенное количество солдатских детей. Благодаря такой организации в непродолжительный срок новые полки увеличивающейся армии снабжались и музыкальными рекрутами, из которых если еще не получали своих капельмейстеров, как это теперь заведено, то, во всяком случае, набирали определенное число гобоистов. Такое же устройство предусматривалось в Положении для трубачей и литаврщиков морской или корабельной музыки флота и адмиралтейств Петербурга, Архангельска и Ревеля. Эти петровские Положения сохранились и действуют по настоящий день как в полевых и гарнизонных полках гвардии, так и во флоте — в Кронштадте и других адмиралтействах.

По установленному Петром I распорядку эти новобранцы должны были все предобеденное время с 11 до 12 часов посвящать публичным музыкальным упражнениям, причем трубачи и литаврщики размещались на башне Петербургского адмиралтейства, а гобоисты, фаготисты и валторнисты — на церковной башне крепости С.-Петербурга».

По другим сведениям, гарнизонные музыканты на башне Петропавловского собора и Адмиралтейства играли не для упражнений, а выполняли службу времени, о чем говорит М. Богданович в книге «Историческое, географическое и топографическое описание С.-Петербурга».

«На колокольне Петропавловского собора, когда в полдни пробьют одиннадцать часов, тогда играют полчасы на трубах и гобоях полковые гарнизонные музыканты; а когда полдвенадцати часа пробьет, тогда до окончания двенадцатого часа на колоколах играют "ручные куранты,,».

Берхгольц, камер-юнкер герцога Голштинского, после посещения адмирала Апраксина в своем дневнике описывает: «гуляя по саду слушал в аллеях музыку на трубах и валторнах, которая шла превосходно, потому что один из трубачей, говорят, лучший во всем Петербурге».

Военная музыка занимает все большее место на торжественных празднествах, посвященных победам русского оружия.

---

[1] Главный военно-морской архив. Приказ воинского морского флота, д. 50, ч. 1, л. 366 (1703—1705 гг.).

[2] ГВМА. Адмиралтейская канцелярия, д. 97, л. 305 (1714 г.).

В 1702 году праздновалось взятие Шлиссельбурга; в 1709 — победа под Полтавой. Празднование по поводу заключения Ништадского мира (1721) в Петербурге длилось более двух недель. Звуки валторн и гобоев оглашали столицу. Торжество началось пушечной и ружейной пальбой. По всем улицам до поздней ночи объявляли о мире при звуках литавр и труб. Литавры были покрыты белой тафтой, а трубачи и сопровождавшие их всадники имели белые повязки через плечо и держали белое знамя с изображением масличной ветви и лавров.

Торжественными процессиями, иллюминациями, фейерверками отмечались большие события; празднества проходили обычно на открытом воздухе при стечении массы народа. Музыка играла во всем этом важную роль; гремели трубные фанфары, исполнялись торжественные канты-гимны, марши и виваты (приветственная музыка). Триумфальные шествия заменяли нынешние воинские парады. Военная музыка стала неотъемлемым атрибутом таких праздников.

Уклад войсковой жизни также не обходился без военной музыки. Берхгольц наблюдал, например, как происходила смена почетного воинского караула. Караул в доме голштинского посланника состоял из капитан-поручика, прапорщика со знаменем, 6 унтер-офицеров, 2 трубачей, 80 гренадер и рядовых; при них находились 8 гобоистов и 2 валторниста, которые, как и солдаты, оставались в карауле 24 часа и назначались только из Преображенского и Семеновского гвардейских полков.

Новыми были и похоронные процессии с музыкой впервые примененной на этой церемонии в 1699 году. В этом году умер царский любимец Лефорт, и царь лично занялся его похоронами. В церемониале участвовали три гвардейских полка и перед каждым шло по 9 флейтистов, которые «наполняли воздух нежным тоном печальных песней». За царем ехали 2 трубача, 2 гобоиста, 2 литаврщика и другие 2 трубача «в молчании».

Участие военной музыки стало обычным и на ассамблеях, причем здесь играли преимущественно шведские пленные, составлявшие довольно хороший по тому времени оркестр.



В праздничные дни, по словам очевидцев, музыканты бродили по улицам Петербурга в «страшном множестве» и наводили смятение на мирных обывателей «оглушительным шумом и треском своих инструментов и страхом контрибуции, вынуждаемой благодарностью за их «поздравительные» туши. . .»

Встреча Нового года праздновалась самым торжественным образом. В 12 часов ночи герольды, которые были заведены по образцу немецких городов, а также ночные сторожа возвещали на всех улицах наступление Нового года. С утра начинались поздравления. Музыканты шести гвардейских батальонов, гобоисты гвардии, царские певчие, барабанщики петербургского гарнизона переходили из дома в дом и напоминали хозяевам о своем усердии, в надежде получить обычную в таких случаях награду.

Маскарады и свадьбы также не обходились без военной музыки. Петр I всегда участвовал на маскарадах как барабанщик. В описании одного маскарада Берхгольц упоминает: «барабанщики — адмирал красного флага Петр Алексеевич Михайлов [Петр I], генерал И. Бутурлин, генерал-майор И. Дмитриев-Мамонтов, князь Н. Трубецкой».

В летнее время увеселительные затеи Петра переносились на просторы Невы. Сооружался «Невский флот» для катания по реке; во время этих прогулок все вельможи имели у себя «музыку», состоявшую из труб и валторн.

Петру I очень нравился звук тромбонов и ныне устаревших цинков (деревянных инструментов с чашеобразным мундштуком медного инструмента), которые он, по-видимому, слышал во время первого путешествия через Германию, а также в голландских городах. Такой хор был им выписан из Риги и содержался для званых обедов. На балах же играли гобоисты гвардии, которые, кроме этого, были обучены игре на скрипках и контрабасах. Когда царь был особенно весел, то приказывал показать свой польский хор волынок с сопровождением свирели, к которым прибавляли пару засурдиненных барабанов.

Императорский дворцовый оркестр состоял из 20 человек: 4 валторнистов, 6 трубачей, 1 политаврщика и 9 «музыкантов». По тому времени оркестр такой чис-

ленности считался полным. Что касается 9 музыкантов, то это были исполнители на разных деревянных, а также смычковых инструментах.

Петр I ввел трубачей на флоте. На каждый корабль назначалось по 2 трубача. Устав предписывал трубачам выполнять утром и вечером зо́рю и тапту (вечерняя зо́ря): «Когда к вечеру у аншеф-командующего станут трубить на трубах, тогда всем трубачам на других кораблях готовым быть. А когда окончается на трубах у аншеф-командующего, тогда на всех кораблях вдруг трубить на трубах. А когда протрубят везде и у аншеф-командующего станут бить в барабаны, то на всех кораблях вдруг бить в барабаны, потом у аншеф-командующего выстрелять из пушек».[1]

В петровское время войска получили стройную организацию, было учтено и определено количество военных музыкантов. Так, по перечневому списку Преображенского и Семеновского полков от 27 октября 1702 года числится: Преображенский полк — 40 барабанщиков, 32 сиповщика (флейтиста); Семеновский полк — 35 барабанщиков, 16 сиповщиков. В 1704 году произведены изменения в сторону увеличения этого количества. В докладе фельдмаршала Огильви о составе регулярной пехоты и конницы Российской империи в числе 30 пехотных полков и 16 конных указано: на 45 700 человек 914 барабанщиков и в конных войсках — на 19 200 человек 384 барабанщика.

В военных оркестрах происходят значительные качественные изменения: из войскового обихода исключаются такие инструменты, как сурна, бубны и накры, применявшиеся еще в 1696 году. К началу XVIII века остаются трубы, сиповки (флейты), литавры и барабаны. После Полтавской битвы военные оркестры обогащаются новым инструментарием, в них включаются гобои и фаготы. Любимым инструментом становится валторна (натуральная), которая получила широкое распространение также благодаря трофеям, захваченным у шведов. Складывается определенный состав военного оркестра, в котором инструменты подбираются не случайно, а с определенным намерением получить хорошую звучность (см. Приложение 2). На каждую

[1] Морской устав Петра I, СПб, изд. Академии наук, 1780.



валторну и трубу приходится по 2 деревянных инструмента, что обеспечивало слитность и ровность звучания оркестра.

Судя по многочисленным свидетельствам, встречаются оркестры, состоящие из одних «гобоистов» (гобои и фаготы), или из труб с валторнами и литаврами, или из барабанов с флейтами. Недостатком таких оркестров являлось отсутствие хорошего баса. Хотя тромбоны и были известны, но трудность обучения не позволяла вводить их в состав военных оркестров.

В. Вебер в своих записках рассказывает: «Если у генерала остался какой-нибудь молодой парень или уже и пожилой, которого нужно обучить полковой музыке, то такового, хотя бы он никогда не слыхивал никакой музыки и не имел к ней ни малейшей способности, отдают на известное время к учителю, для обучения церковному пению, менуэтам и проч. Если же учащийся в это время ничего не успел, то его бьют батогом, ради исправления, до тех пор и так часто, пока он не научится и не станет играть».[1]

В 1721 году Петр I приказал всех поступивших в полки солдатских детей обучать грамоте и мастерствам. Для этой цели в каждом полку были устроены школы на 50 человек, именовавшиеся «гарнизонными школами», в которые принимались дети от 7 до 15 лет. Обучались они чтению, письму и арифметике. В зависимости от успехов и смотря по способностям, 20 человек обучалось пению и музыке, а остальные — военному делу и ремеслу. Гарнизонные школы являлись единственными учреждениями, готовившими музыкантов и других специалистов для армии.

Уделяя большое внимание военной музыке, Петр I в одном из своих указов требовал:

«Федору Матвеевичу Апраксину с товарищи: сего 1723 года, июня 7 дня... понеже по присланным в военную коллегию табелям требуются в комплект трубачи, гобоисты, барабанщики, кузнецы, слесари, плотники и прочие неслужащие, и в которых полках таких людей ныне налицо нет и оное чинится и упущается о небрежении командиров, для того, понеже рекруты во все полки непрестанно даются, и которых можно свободно обучить

[1] «Русский Архив», сентябрь, 1873, стр. 14, 25.

военные чины... того ради впредь выбирать в такие чины из рекрут, а буде искусных нет, то из молодых рекрут же, також из солдатских детей, обучать будучи на винтер-квартирах [зимних], також и в компаниях, когда полки стоят без всякого действия, о чем весьма иметь попечение как высшим командующим, так и штаб- и обер-офицерам. И чтобы с сего, впредь, в каждом полку, полковая музыка також и ремесленные люди в полном комплекте были, чего комиссариату при выдаче жалованья накрепко смотреть, и ежели в чьей команде таких чинов будет неполный комплект, то того полку у штабных офицеров за такое упущение вычитать на гошпиталь из жалованья по месяцу у каждого, и за каждый случай, когда при смотре такая неисправность найдется, и о том в приказ-комиссариат послать указ . . .».[1]

Подведем краткий итог. При Петре I военные оркестры получили твердое основание для своего развития. Они становятся неотъемлемой, «штатной» составной частью полков и батальонов.

Понимая значение военной музыки, император и его полководцы покровительствуют ей и умножают военные оркестры, не останавливаясь иногда перед крутыми мерами. Радикально обновлен и расширен состав музыкальных инструментов (отчасти благодаря захваченным у шведов трофеям). Вводится нотное письмо, что позволяет наладить правильное обучение исполнителей, освоить близкий им репертуар.

Место «сыгрышей» Московской Руси заняли пополненные новыми инструментами оркестры, имевшие в своем репертуаре канты-гимны, канты-марши и виваты.

Впервые учреждаются в полках школы, готовящие военных музыкантов. Военные оркестры широко привлекаются для обслуживания населения в мирной обстановке. Благодаря всем этим начинаниям русская военная музыка приблизилась к уровню западноевропейской. Появились условия, позволившие ей постепенно приобщиться к сокровищам музыкальной культуры.

---

[1] ГВМА. Канцелярия графа Апраксина, д. 220, л. 58, (1723—1724 гг.).

*ГЛАВА III*

## ВОЕННЫЕ ОРКЕСТРЫ ПОСЛЕ ПЕТРА I (1725—1801)

Реформы Петра I, направленные на развитие и укрепление Русского государства, способствовали значительному росту культуры.

Музыкальное искусство, в частности военная музыка достигла больших успехов. Намного расширился состав музыкальных инструментов в войсковых оркестрах; обновился репертуар, оркестры стали исполнять сложные кантаты и даже принимать участие в оперных спектаклях. Улучшилась подготовка музыкантов для армии и флота.

В 1731 году правительство основало Шляхетский кадетский корпус для обучения детей дворян. В числе других наук и искусств полагалось и обучение музыке.

Указом Правительствующего сената при установлении штата кадетского корпуса был предусмотрен и военный оркестр в следующем составе: капельмейстер (с годовым окладом 200 руб.), 2 музыканта (по 200 руб.), 3 гобоиста (по 60 руб.), 3 гобоиста (по 48 руб.), 4 ученика-гобоиста (по 24 руб.), 6 барабанщиков (по 18 руб.), 2 гренадерских барабанщика (по 36 руб.), 2 флейтщика (по 36 руб.).

Капельмейстеру и двум музыкантам вменялось: «Сим трем музыкантам надлежит в музыке, на разных инструментах, по нотам учить как кадетов, так и гобоистов».[1]

---

[1] ГВМА. Адмиралтейская коллегия. Указы Правительствующего сената, отд. II, д. 2 (1732 г.).

«Музыкантами» назывались только исполнители, знавшие ноты и более развитые в музыкальном отношении, чем простые гобоисты. Привилегированное положение, которое занимали «музыканты», получавшие одинаковое жалованье с капельмейстером, указывает, что это были хорошо знающие свой инструмент инструкторы.

Интересные сведения о военных оркестрах на флоте содержатся в указе Екатерины II от января 1766 года: «...по опробованным ея величеством штатам положено иметь на спасательном флоте литаврщиков четыре, трубачей пятьдесят, да музыкантов двадцать четыре, из которых имеют быть два хора на флагманских кораблях и один при адмиралтействе, каждый хор имеет состоять из восьми человек. Итого трубачей да музыкантов иметь положено семьдесят четыре человека. Жалованье положено литаврщикам по шестидесяти рублей, а трубачам не равное, но по достоинству, а посредственным оклад по сороку рублей, а музыкантам по искусству их в знаньи по шестидесяти рублей, четыре по тридцати шести, двенадцати по двадцати по четыре рубли на год...».[1]

По списку матросов, назначенных трубачами, можно определить инструментальный состав хора того времени. Каждый из трубачей обязан был играть еще на одном инструменте — смычковом или деревянном: на скрипке — 5 чел., альт-скрипке — 1, виолончели — 2, гобоях — 4, фаготе — 2, валторнах — 3, литаврах — 2. «Скрипицы», «браче» и «феоль бас» («феоль» — искаженное «виоль») представляли собой смычковую группу хора, а весь состав такого хора назывался «инструментальной» музыкой, в отличие от исполнителей на медных духовых.

К этому же времени на флоте организуются «трубачские школы». В Адмиралтейской «трубачской школе» в 1765 году обучалось до 25 «гобойских учеников». Спустя несколько лет, в 1773 году, в военные оркестры включаются кларнеты. Эти инструменты распределялись Комиссариатской экспедицией среди корабельных музыкантских команд для обучения «трубачских учеников» галерного флота.

Учрежденные при Петре I гарнизонные школы, в которых проводилось и обучение музыкантов для военных

[1] ГВМА. Канцелярия адмирала Мордвинова, д. 38, лл. 107—111 (1768 г.).



оркестров, получили окончательное устройство при императрице Анне Ивановне (1730—1740), когда количество школ увеличилось и число учеников доходило до 4000 человек. К концу царствования Екатерины II (1762—1796) число их достигало 12 000; гарнизонные школы готовили специалистов всех родов, в том числе и музыкантов.

При Анне Ивановне организуется придворный оркестр совершенно нового типа, во главе его становится капельмейстер Гюбнер. В 1736 году при царском дворе состоялась первая оперная постановка (итальянская опера. Ф. Арайя — «Abiazare»), в которой участвовали и гобоисты четырех полков императорской гвардии, посланные для усиления оркестра.

Во второй четверти XVIII века полковые оркестры, судя по некоторым данным, были еще незначительны, но спрос на духовые инструменты в полках возрастал. Так, в 1745 году для оркестра лейб-гвардии Семеновского полка требовались следующие инструменты: 12 гобоев, 4 фагота, 4 валторны (Д), 4 валторны (Г с кроном До).[1] При этом характерно, что командиры полков или других частей нередко выражали пожелания выписать «из-за моря» то или иное количество музыкальных инструментов.

Интерес придворных к музыке содействовал развитию новых ее видов, в частности появлению турецкой, или янычарской, музыки. Некоторые инструменты турецкой музыки привились и в военных оркестрах, например большой барабан, а также тарелки и треугольник (до последнего времени у нас часто называли большой барабан турецким). К турецкому инструментарию относится и бунчук — инструмент аккомпанирующий и декоративный, имевший множество колокольчиков и тарелочек и украшенный пучками конских волос, прикрепленных к длинному шесту; вверху помещалась турецкая эмблема — полумесяц и звезда. Аккомпанирующая роль бунчука сводилась к потряхиванию шестом в такт музыке, что вызывало звучание всех

[1] Валторны в строе Д и Г — натуральные; изменение их строя в Ц, Е, Ф и т. д. достигалось с помощью кронов. Кроны — трубки разной величины, вставлявшиеся в мундштучную часть инструмента.

колокольчиков. Особого значения бунчук не имел, но сохранялся как декоративный элемент в русских войсках; его выносили перед строем песенников.

Как указывает Якоб Штелин, уже в 1739 году при дворе императрицы Анны по случаю заключения мира с турками придворные музыканты исполняли под управлением капельмейстера Гюбнера пьесы в духе турецкой музыки; но это было все же только подражание.

Настоящая турецкая музыка впервые прозвучала в России при императрице Елизавете (1741—1761), когда камерный музыкант ее двора, скрипач Шнурпфейль, побывавший с русским посольством в Порте, привез из Константинополя записанные им подлинные образцы янычарской музыки. Он представил на одобрение двора полный состав турецкого оркестра из 12—15 хорошо обученных музыкантов.

Турецкий музыкальный хор содержался некоторое время при дворе для забавы как восточная новинка. Отсюда эта музыка перешла в музыкальный хор гобоистов императорской гвардии. Внедрение инструментов «янычарской музыки» в европейские оркестры, сперва как бы в виде экзотической игрушки, повлияло на оформление оперных и симфонических партитур и проникло в военную музыку.

В 1751 году появилась роговая музыка. Организатором первого рогового оркестра был придворный валторнист чех Мареш. Роговой оркестр состоял из тридцати семи инструментов — от басов до дискантов, в общей сложности диапазоном в 3 октавы (впоследствии в 4 октавы); на каждом из них можно было извлечь только одну ноту. Музыкант должен следить и отсчитывать по листу точный момент вступления. В результате в стройной последовательности звучало музыкальное произведение. По отзывам Я. Штелина и других роговая музыка звучала весьма приятно, особенно в открытом поле, где она была слышна на далеком расстоянии.

Мы упоминаем о роговой музыке, просуществовавшей до 30-х годов XIX века, потому, что она свидетельствует о самостоятельных поисках и, кроме того, нашла некоторое применение в армии. Такие оркестры были в Преображенском, а также Егерском и Конногвардейском полках.



Репертуар роговых оркестров был очень обширный — от народных песен до таких сложных произведений, как увертюры и отрывки из опер: «Похищение из сераля» и «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Калиф Багдадский» Буальдьё, «Двое слепых» Мегюля и др.[1]

В 60-х годах XVIII века серенады, застольная музыка, дивертисменты входят в моду, и это оказывает хорошее влияние на военную музыку.

Развитие военной музыки повышает спрос на музыкальные инструменты. Отечественные мастера обращаются с предложением снабжать военные оркестры инструментами своего изготовления. В справке Мануфактур-коллегии за 1744 год сообщается, что содержателю «музычной медной и токарной фабрики» Емельяну Трифонову Мецненинову «велено делания музыки фабрику завесть позволить и на оной делать музыку, то есть трубы, валторны, гобои, басы, флейты и литавры, самым добрым мастерством против заморских и в голосах игру согласную имея, в том к лутчему произведено всеприлежное тщание и тое фабрику времени до времени производить и умножать, и в доброе состояние приводить, и для того капитал свой употреблять со удовольством, чтобы в размножении той фабрики ни малого недостатка и остановки не было, в том взято у него обязательство с подтверждением и о том дан ему Мецненинову с прочетом Указ, и о приеме зделания музыки для отпусков в полки, а в Главный комиссариат послана промемория».[2]

Емельян Трифонов Мецненинов в 1754 году, ссылаясь на указ Петра I от 1723 года о привилегиях «к произведению мануфактур и фабрик», просил сообщить в Адмиралтейскую коллегию и канцелярию Главной артиллерии, «чтоб оныя благоволили потребную им музыку принимать от него, а от иноземцев, как ныне, так и впредь, не принимать и в том с ними контрактов не заключать, а сколько и которому месту потребно в год музыки он обязывается ставить всегда безостановочно или о поставке заключить с ним контракт; буде того от него принимано не будет, то фабрика его придет всемерно в крайнее несостояние и от того делание музыки

[1] См. К. Вертков. Роговая музыка. Л., Музгиз, 1959.
[2] ГВМА. Адмиралтейская коллегия, ф. 1212, д. 58, лл. 650—651, (1754—1755 гг.).

в России пресечься может, ибо он таковую фабрику содержит в России один, а другой таковой в заведении нет».[1]

Неизвестно, выдержал ли в дальнейшем конкуренцию с иностранными музыкальными мастерами Емельян Мецненинов, но Адмиралтейская коллегия решила заказать у него «музычные инструменты» для флота.

Иностранных мастеров музыкальных инструментов в Россию привлекала жажда наживы. Как изготовлялись эти инструменты, видно из соглашения с мастером «трубного дела» Иоганном Данске. Указом от 1767 года адмиралу Мордвинову предлагается: «Трубного дела мастер Иоганн Данске обязывается сделать в корабельной и галерной флоты серебряных три пары литавр и девять труб, в коих весом будет пять пуд с четвертью фунтов; надлежащее на делание серебро отпустить определенному офицеру. Работу их исправлять в собственном своем доме и для предосторожности и смотрения был бы тот определенный офицер и при нем два человека солдат; на первый случай велеть сделать только одну пару, к чему определить нарочного офицера, коему и потребное число ефимков отпустить».[2]

С увеличением количества мастеров музыкальных инструментов как отечественных, так и иностранных возникает торговля этими инструментами.

Уже к 1785 году московский купец Щох продает флейты, кларнеты, фаготы, морские трубы (трумшейты), серпенты, валторны и трубы с машинами и без машин, бассетгорны, английские почтовые и охотничьи рожки, турецкие бубны разных фасонов, тарелки, треугольники, литавры, барабаны, барабанные флейты, флейтдузы (продольные флейты).

Делаются попытки усовершенствовать музыкальные духовые инструменты. В 1770 году в Петербурге мастер Кельбель изобретает трубу с клапанами, т. е. с системой, заимствованной у деревянных инструментов, — так называемый клаппенгорн. Двумя десятилетиями позже, в 1790 году Клеггет в Англии изобретает трубу с одним вентилем.

---

[1] ГВМА. Адмиралтейская коллегия, «О музыкальной медной фабрике», ф. 1212, д. 58, лл. 650—651 (1754—1755 гг.).

[2] ГВМА. Канцелярия адмирала Мордвинова, д. 22, л. 430 (1767 г.).



Во второй половине века, в царствование Екатерины II, великодержавные устремления дворянства достигают больших масштабов, что находит свое выражение в литературе, изобразительном искусстве и музыке.

Пышность и помпезность составляют стиль Екатерининской эпохи. Празднества, торжественные шествия и спектакли приобретают большое агитационное значение как средства возвеличения и прославления «просвещенного абсолютизма». Военные оркестры становятся важной составной частью этого «эстетического наступления».

«Музыки полковые, — свидетельствует современник А. Т. Болотов (1738—1833), — 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». В некоторых полках были заведены оркестры во сто и более человек. «Полковые и батальонные командиры, — сообщает Болотов, — щеголяя своими музыкантами, не только снабжали себя духовою музыкою, но заводили даже и смычковые, а в иных полках многочисленные роговые, умалчивая уже о янычарской и других многих инструментах, вводимых ими в употребление и делающих не столько складу, сколько грома и шума. Кроме того, в полках существовали не менее обширные певческие хоры. Все это содержалось на казенный счет, хотя вовсе не отвечало существующему штату».[1]

В связи с увеличением числа духовых оркестров растет спрос на капельмейстеров, и это вызывает появление объявлений вроде следующего, помещенного в «С.-петербургских ведомостях» (1760, № 1): «Кавалерийского полка капельмейстер Когаут, жительствующий в большой Мещанской, в доме г. Ростовцева № 30, сим извещает почтенную публику, что он желает обучать духовой музыке, а особенно на трубах и валторнах, целый оркестр и поодиночке».

Г. Потемкина в его походах по новороссийским степям сопровождал известный композитор Сарти, создавший кантату «Тебе, бога, хвалим», впервые исполненную в Яссах в 1789 году в лагере Потемкина

---

[1] А. Т. Болотов. Записки. «Библиотека для чтения», 1858, т. 152, отд. 1, стр. 38.

несколькими военными оркестрами, сотней певчих, с аккомпанементом пальбы из 10 пушек, колокольным звоном и фейерверком.

Военные оркестры находят применение и непосредственно в боевой обстановке. Так, например, в сражении в Хиосском проливе 24 июня 1770 года командир корабля «Евстафий» приказал во время боя с турецкими кораблями «музыкантам — играть до последнего».[1]

А. В. Суворов часто упоминает о применении оркестров: «Музыка в бою нужна и полезна, и надобно чтобы она была самая громкая. Музыка удваивает, утраивает армию. С распущенными знаменами и громкогласной музыкой взял я Измаил». В своей «Науке побеждать» Суворов указывает, что при атаке «начинает барабан, бьет свои три колена: его сменяет музыка, играет полный поход; — паки барабан. И так сменяются между собою. Бить и играть скорее, от того скорее шаг». При походе на неприятеля он требует: «Не останавливайся, гуляй, играй, пой песни, бей барабан, музыка греми!».

В инструкции Суворова 1799 года (во время войны России с Францией) говорится: «В 1000 шагах от неприятеля всегда строиться в две линии, и потом с музыкой обыкновенным шагом подойти на 300 шагов от противника...», а затем: «войска трогаются усиленным шагом, с музыкой, с распущенными знаменами, и когда подойдут шагов на 200, то командовать марш-марш!».

Насколько активно применял военную музыку Суворов видно по диспозиции к сражению на реке Треббии: «Не употреблять команды стой, это не на учении, а в сражении; атака, руби, коли, ура, барабаны, музыка!». В том же сражении Суворов в своем приказе говорит: «При ударах делать большой крик и крепко бить в барабан; музыке играть где случится, но особливо в погоне...»[2]

Во второй половине XVIII века происходило постепенное обогащение состава оркестров. Из янычарской музыки были позаимствованы ударные инструменты: тарелки, большой барабан, треугольник.

---

[1] Ф. Веселаго. Краткая история русского флота. М., Военмориздат, 1939, стр. 97.

[2] М. Бескровный. Хрестоматия по русской военной истории. М., изд. Министерства Вооруженных Сил, 1947, стр. 287.



За границей приобреталось значительное количество деревянных и медных инструментов. К 1744 году относится основание первой русской фабрики музыкальных инструментов.

На флоте организуются «трубачские школы», а в армии увеличивается число гарнизонных школ, в которых обучались и музыканты для военных оркестров.

Углубляется содержание исполняемой музыки. За полвека оркестры переходят от кантов к сложным кантатам, не забывая и о своем служебном назначении в войсках. В общем, русские военные оркестры приближаются по своему уровню к западноевропейским.

С 1789—1790 года в связи с революцией во Франции наступает период открытой дворянской реакции. Пришедший к власти Павел I (1796—1801) был страстным поклонником прусской военной дисциплины. Он абсолютно нетерпимо относился ко всему, что сколько-нибудь напоминало ненавистную ему «французскую вольность». Павел I с детства не питал пристрастия к музыке, предпочитая ей «плац-парадную» муштру. Им были введены парады войск; первый парад состоялся в 1797 году. К этому времени полковые оркестры очень разрослись. Свое отношение к музыке царь выразил немилосердным сокращением полковых оркестров. «Как-то, — повествует А. Болотов, — государь увидел превеликую толпу музыкантов, стоявших на фланге полка. Павел I показывал вид, что не знает, какой это народ, и спросил: «А это что за войско?» — «Музыканты, ваше величество», — отвечают ему. — «Как! Неужели это все музыканты? Да тут их превеликая толпа... Э-э», — продолжает удивляться государь и, подойдя к строю музыкантов, крикнул: «Лучшие два музыканта, выходите сюда». Когда те вышли, он таким же порядком вызвал лучших кларнетистов и одного лучшего фаготиста. «Вот и сих довольно будет. Вы оставайтесь музыкантами, — сказал царь избранным, — а всех прочих поместите-ка в ротное число, и пускай они будут солдаты».[1]

Вскоре вышел указ, которым в каждом пехотном полку разрешалось иметь только 5 музыкантов, в артил-

---

[1] А. Т. Болотов. Записки. «Библиотека для чтения», стр. 38.

лерии — 7, а в батальонах указом от 5 июня 1797 года они были вовсе упразднены.[1]

Пятилетнее царствование Павла I было всего только эпизодом в русской истории. Оно лишь приостановило на короткий срок развитие военных оркестров.

В первые же годы следующего столетия были приняты меры, чтобы ликвидировать ущерб, нанесенный военным оркестрам при Павле I.

---

[1] ГВМА. Адмиралтейская коллегия по канцелярии, д. 422, т. III, стр. 745, (1797 г.).

*ГЛАВА IV*

## РЕФОРМЫ И ИЗОБРЕТЕНИЯ

*(первая половина XIX века)*

Умеренно-либеральное направление политики в первые годы царствования Александра I (1801—1825) вызвало преобразования в разных областях общественной жизни. Это коснулось в известной мере и военной музыки. Сохранившиеся материалы, в частности относящиеся к флоту, дают возможность установить характер некоторых нововведений.

В армии вследствие немилосердного сокращения, произведенного Павлом I, количество музыкантов полкового оркестра составляло не более 5—7 человек. Не лучше обстояло и на флоте.

Созданный в 1802 году «Комитет образования флота» под председательством графа А. Р. Воронцова установил, что судовая музыка находилась в самом печальном положении и состояла только из трубачей и литаврщиков, назначаемых по 3 человека на каждый линейный корабль и по 2 на фрегат.

В 1804 году товарищ министра адмирал Чичагов направил в Адмиралтейств-коллегию доклад «О приведении в устройство музыкальной части во флоте» и Положение о «числе людей по оной». Император утвердил эти предложения.

«Для музыки во флоте положено было иметь: музыкантов 26; трубачей 184; литаврщиков 4 и капельмейстеров 4, которые все разделены были на четыре части и находились в четырех портах: Петербурге, Ревеле, Архангельске, Севастополе. По сей рассеянности их, по небытности при некоторых отделениях капельмейстеров

и по недостатку присмотра за поведением людей и успехам их в искусстве произошло, что флот имел музыку весьма расстроенную. И хотя в прошлом 1803 году собраны как трубачи, так и музыканты в одну школу, определен был для смотрения над оною особый офицер, а к довершительному обучению приискан знающий капельмейстер с жалованьем, до тысячи рублей прострающимся вместо того, что по штату ограничено оное 250 рублями, однако же и за всем тем существуют еще недостатки, препятствующие заведению сему дойти до желаемого устройства. До сего полагалось трубачей в каждой дивизии по 48 человек, из коих на корабли назначалось по 3, а на фрегаты по 2 человека. Сколь недостаточна и даже отвратительна должна быть музыка, из такого числа труб составленная, сие удобно всякому представить себе можно».

Комитет решил: «разделение их на корабли впредь вовсе отменить, а снабжать достаточным для хора числом трубачей одни флагманские корабли, а эскадренных командиров и инструментальною музыкою и полагает по сему основанию иметь: трубачей сто человек, в том числе первого класса 20, второго 30 и третьего 50 человек, музыкантов же первого класса 8, второго 12, третьего 16, всего 36 человек, наконец литаврщиков — 4....

Касательно жалованья сей команде, то, оставляя музыкантов при тех самых окладах, какие и поныне получали они, т. е. первого класса 60, второго при 36, а последнего при 24 рублях.

Комитет за справедливое считает и трубачей в оных с музыкантами уравнять по классам; а сверх того одеть всех по приличию и благовидности...»[1]

Комитет отменил существовавшее различие между «музыкантами» и «трубачами», установив им равное вознаграждение; это показывает, что трубачи перестали отличаться по своему уровню от исполнителей на смычковых и деревянных инструментах.

В 1803 году была возрождена в Кронштадте «Трубачская школа», называемая иногда «Балтийской музыкантской школой». Она готовила музыкантов, трубачей и литаврщиков для двух флотских дивизий — «дивизии белого флага» и «дивизии красного флага».

[1] ГВМА. Высочайшее повеление 4 мая 1804 г., д. 89, лл. 35—39.



«Трубачская школа» состояла из двух обучающих капельмейстеров (старшего и младшего), 22 музыкантов, 60 трубачей и 4 литаврщиков.[1] Нехватка капельмейстеров была явная. Приглашенный капельмейстер брал за обучение плату в 4 раза превосходящую прежде установленную. Смотритель школы докладывал, что «если этот капельмейстер-иностранец уйдет, то и обучать музыкантов и трубачей будет некому».

«Трубачская школа» направляла трубачей и музыкантов помимо двух дивизий Балтийского флота и в другие порты.

В 1805 году организуется «музыкальная часть» и на Черном море в составе 2 капельмейстеров, 24 музыкантов, 66 трубачей и 4 литаврщиков. К 1812 году на Черном море уже состояло 36 музыкантов, 100 трубачей и 4 литаврщика.[2]

В 1820 году учреждается музыкантский хор в Ревеле. В обоснование его организации указывалось, что «в старину здесь всегда флотская музыка была». В 1823 году формируются штатные хоры музыки в Петербурге, Свеаборге, Архангельске. Ввиду недостатка музыкантов вводится прием по вольному найму капельмейстеров и музыкантов.

Русские военные оркестры еще не имели упорядоченного состава, что видно из перечня инструментов, отосланных кронштадтской Трубачской школой в Ревель при организации там музыкантского хора. Обилие деревянных инструментов, притом всевозможных строев, и малое количество медных дает примерное представление о недостаточных возможностях такого оркестра. (Приложение 3).

Обучение музыкантов для военных оркестров армии также претерпело изменения. В 1805 году всем солдатским детям, поступавшим для обучения, присваивают название кантонистов. К кантонистам причислялись «все сыновья, прижитые военными нижними чинами не из дворян, во время нахождения их на службе военной... сыновья, коими матери при вступлении мужей их в военную службу остались беременными... все дети мужского

[1] ГВМА. Военная по флоту канцелярия. «О трубачах адмиралтейского ведомства», ф. 1203, д. 33, лл. 1—29 (1803 г.).

[2] ГВМА. Высочайшее повеление. Устройство музыкальной части на Черном море, д. 91, л. 189 (1805 г.).

пола от солдаток, солдатских вдов и солдатских девок».[1]

В 1808 году военным министром назначается граф Аракчеев. С его именем связаны неимоверные жестокости в отношении кантонистов. Сохранившиеся штрафные журналы пестрят отметками о наказании кантонистов, например за неопрятность в одежде они получали 25, а за неотдание чести офицеру 50 ударов розгами.

Помимо военно-сиротских отделений и школ кантонистов, с 1816 года были сформированы учебные карабинерные полки, которые должны были готовить для армии знающих свое дело и способных унтер-офицеров, а также музыкантов и барабанщиков.[2]

В 1826 году, при Николае I, военно-сиротские отделения переименовываются в учебные бригады кантонистов. В 1827 году организуются учебные морские экипажи, где сосредоточивается и подготовка музыкантов. Кронштадтская «Трубачская школа» в этом же году упраздняется.

Школы кантонистов были упразднены в 1860—1861 годах, но в народе сохранилась надолго память о них. Слово «кантонист» стало пугалом; быть кантонистом значило быть оторванным от семьи, перейти в полное распоряжение военного начальства, подвергаться беспощадным строгостям.

По мере распространения военных оркестров растет и производство духовых инструментов. С начала XIX века появляются в газетах объявления о продаже музыкальных инструментов. Так, «Фридрих Гейер, музыкальных инструментов мастер, извещает сим гг. шефов полков, знатных особ и всех любителей музыки, что он продает и делает по заказу всякого рода духовые, как из дерева, так и меди инструменты, а также инструменты, потребные для составления полной гармонии [т. е. оркестра], в самое короткое время и за самые сходные цены».

---

[1] Свод военных постановлений, кн. I, статьи 64, 65, 66. СПб. 1838.

[2] Военно-энциклопедический лексикон, т. VI, СПб, 1854, стр. 503, 524.



В газетах 1810 года встречаются такие объявления: «Продаются таблицы для флейты четырехклапанной и одноклапанной по цене 50 коп.». Или же: «Музыкант Классен уведомляет почтенную публику, что у него продаются флейты разных разборов, особенно флейты английские о 6 клапанах».

Издатель журнала «Маяк» С. Бурачек помещает заметку о пользовании роговыми инструментами в воинских частях. «Жители Астрахани 1820 годов, — пишет он, — конечно, помнят еще подобную роговую музыку, прекрасно устроенную И. В. Добровольским. Рога он сделал из картонной бумаги. Музыкантов 45-го флотского экипажа научил играть на них».

В 1820 году Х. Г. Траншель, придворный привилегированный музыкальных инструментов мастер, извещает полковых начальников, что он не только делает «всякого сорта деревянные, медные духовые инструменты», но имеет «комплектные конные трубные хоры новейшего изобретения, им самим недавно усовершенствованные».

В концертах роговому оркестру часто сопутствует и духовая военная музыка. 9 марта 1814 года композитор С. А. Дегтярев в зале московского танцевального клуба впервые дирижировал своей ораторией «Освобождение Москвы».

В доме С. Апраксина в том же году был дан большой инструментальный и вокальный концерт; исполнялась кантата на итальянском языке под названием «Твердость и случай», сочиненная «в честь славных побед воинов российских».

С 1814 года военные оркестры Петербурга устраивают в пользу инвалидов войны так называемые «инвалидные концерты», ставшие традиционными и ежегодными. С 20-х годов XIX века полковая музыка все чаще применяется на балах и маскарадах.

Широкое использование военных оркестров в общественной и концертной сфере показывает их возросшие музыкальные возможности, что связано с появлением инструментов нового типа. В результате изменений в конструкции духовых инструментов из оркестров исключаются многие инструменты старого типа (Приложения 4 и 5).

Изобретения касались главным образом клапанного механизма медных духовых. Если у деревянных (флей-

та, гобой, фагот) клапаны применялись еще в XVIII веке, что давало возможность сыграть полностью хроматическую гамму, то медные значительно дольше воспроизводили лишь свой небогатый натуральный звукоряд. Эволюция медных духовых шла по линии обогащения опытом деревянных инструментов. Вначале делались попытки применить к деревянным инструментам чашеобразный мундштук медного духового инструмента, сюда относится — цинк. Родственным цинку является также серпент, духовой деревянный инструмент с клапанным механизмом и чашеобразным мундштуком медных духовых. Серпент по своей конструкции был лучше, чем цинк; он представлял басовую группу духового оркестра. Недостатком серпента было отсутствие хорошей, фундаментальной басовой звучности, и это заставило впоследствии заменить его офиклеидом — медным духовым инструментом басовой группы, имевшим клапанный механизм, как у деревянных инструментов. Первая попытка применения клапанного механизма деревянных инструментов к медным духовым восходит к 1770 году (Кельбель в Петербурге). Тогда же появилась возможность применить клапаны к обыкновенному сигнальному пехотному рожку — бюгельгорну. К 1801 году мастер Вейдингер в Вене изобретает трубу с клапанами и офиклеид, получивший вскоре большое распространение.

С начала XIX века в течение нескольких десятилетий в военных оркестрах применялся родственный серпенту деревянный духовой инструмент с чашечным мундштуком и с трубкой в виде S, имевший медный раструб и называвшийся басгорном. Однако он требовал слишком больших усилий играющего и обладал глухим тембром. Непродолжительное время употреблялся в военных оркестрах деревянный духовой инструмент батифон («низкозвучащий»), сходный по виду с серпентом и басгорном.

В дальнейшем все перечисленные виды духовых инструментов с клапанами были вытеснены более совершенными — с пистонами, а затем с вентилями. Пистоны были изобретены в 1790 году (Клэггет в Англии — труба с одним пистоном), а усовершенствованы в виде вентилей в 1813 году (Блюммель в Силезии — труба с 2 вентилями) и, наконец, в 1830 году к трубе добавляется 3-й вентиль (Мюллер в Майнце и Затлер в Лейпциге). В том же году появляется басовая туба с пистонами.



Принцип действия пистонов или вентилей в отношении натурального звукоряда медного духового инструмента сводился к понижению каждым вентилем всего звукоряда на полтона, а при комбинации их — всего на три тона.

Изобретение вентилей вызвало настоящий переворот в игре на медных музыкальных инструментах. Произошло как бы перевооружение их, связанное с необычайно возросшими техническими возможностями.

Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что Глинка ввел в партитуры своих опер «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» сценический духовой оркестр — банду. Для игры в банде привлекались военные музыканты.[1]

Говоря о столь важных переменах, следует упомянуть двух изобретателей-французов. Это Шарль-Жозеф Сакс (1791—1865) и его сын Антуан-Жозеф Сакс (1814—1894). Путем долгих исследований Сакс старший нашел такие пропорции для мензуры духовых инструментов, при которых тон их приобретает наибольшую полноту и ровность. А. Сакс продолжил опыты отца и усовершенствовал кларнет и басовый кларнет.

В 1842 году А. Сакс создал медный духовой инструмент — металлический кларнет, названный им саксофоном. В дальнейшем он конструировал саксофоны различных размеров.

Результаты своего и отцовского опыта в отношении наилучшего резонанса труб А. Сакс применил в конструкции медных духовых инструментов различных

---

[1] Вентильные инструменты были в постоянном употреблении в военных оркестрах. Сам Глинка прямо говорит, что к разряду «прибавочных инструментов должно отнести, столько употребительное в наше время, семейство медных инструментов с вентилями». Но поскольку вентильные инструменты в его представлении были «лишены первоначального, свойственного медным трубам воинственно-энергического характера и, к сожалению, по большей части неверны в интонации», то потому и не проникли в оркестр русских мастеров первой половины XIX столетия. Глинка их недолюбливал, хотя и правильно оценивал заложенные в них возможности обогатить в будущем выразительные средства оперно-симфонического оркестра (Д. Рогаль-Левицкий. Современный оркестр, т. II, М., Музгиз, 1953, стр. 7).

величин, получивших в своем новом виде название саксгорнов. Саксгорны сконструированы по тому же принципу, что и саксофоны; они скоро стали основными инструментами военного оркестра, в том числе и в России.

На изобретения Сакса обратил внимание парижский музыкальный мир. Им заинтересовались композиторы Галеви, Обер и в особенности Берлиоз, который пропагандировал в печати деятельность Сакса.

Усовершенствования в области духовых инструментов появлялись и на русской почве. Так, изобретенная в Петербурге в 1770 году хроматическая клапанная труба была вывезена за границу в 1830 году при любопытных обстоятельствах. Граф Каткарт, командир гвардейского конного полка в Англии, будучи британским посланником в Петербурге, заинтересовался игрой оркестра дворцовой гвардии. Расспросив о составе оркестра, он узнал, что там имеется хроматическая, т. е. клапанная, труба, которая производила замечательный эффект. Николай I, довольный отзывом графа об оркестре, подарил ему набор таких труб, но с условием, чтобы во всех случаях публичного исполнения хроматический механизм был прикрыт для соблюдения секрета. Выступления этого оркестра привлекли столь широкое внимание, что в конце концов секрет был раскрыт. Вскоре в Англии началось производство инструментов с «русскими клапанами».[1]

Военные оркестры — неизменные спутники русской армии. Они не только разделяли трудности похода, но и воодушевляли солдат своей музыкой.

В бою под Бауценом в Силезии 9 мая ст. ст. 1813 года гвардейскому морскому экипажу вместе с двумя батальонами гренадер пришлось удерживать позиции под жестоким перекрестным огнем неприятельской артиллерии, поражавшей с фронта и фланга. Тогда «даже музыканты брали ружья и вступали в ряды».[2]

---

[1] Дж. Эдвардс. Полковые оркестры. «Британский союзник». № 31 (208), М., 1946.

[2] «Красный флот», 1943, 22 апреля.



Апофеозом войны было занятие столицы Франции. Историк М. Богданович писал: «...В 1814 году русские войска совместно с союзными войсками вступили в пределы Франции. 16—17 марта этого же года борьба уже шла на подступах Парижа. Граф Ланжерон занял Монмартр, который считался неприступным. Маршалу Мармону, защищавшему Париж, ничего не оставалось, как только его сдать. Граф Ланжерон поставил караулы у парижских застав, собрал стрелков, расположил войска по уступам Монмартра, взвел на него 84 орудия, обратив их против Парижа, и послал музыкантов Рязанского полка на самую высоту стоявшей тут ветряной мельницы. Они заиграли марш, от них переняли другие полки и Монмартр, за несколько мгновений грозивший смертью, превратился в место радости».[1]

За изгнание неприятеля из России многие гвардейские полки получили в награду серебряные трубы, которые стали реликвиями воинской части; они хранились в особом месте и в торжественных случаях передавались для игры в оркестр. Обычай дарить войскам гвардии серебряные литавры и трубы установился еще с царствования Елизаветы. Так, в 1751 году императрица наградила Н. Г. Разумовского серебряными литаврами. Гренадерский полк получил серебряные трубы с надписью: «За взятие города Берлина 18 сентября 1760 года». Таким образом военные оркестры являлись носителями славы воинских частей.

После войны 1812 года в России осталось немало пленных иностранцев-капельмейстеров, которые поступили на русскую службу. К этому времени относятся попытки организовать общее руководство военными оркестрами. Создается должность заведующего оркестрами войск гвардии. Первым заведующим был А. Дерфельдт, один из основателей Петербургского филармонического общества. Его сменил Ф. Гаазе. С армией Наполеона он пришел в Россию, был взят в плен и остался в России навсегда. Вначале, в 1816 году, Гаазе становится военным капельмейстером в Варшаве. С 1830 года он служит в гвардейском и гренадерском корпусах. Он же дирижирует «инвалидными концер-

---

[1] М. Богданович. История Отечественной войны 1812 года, т. II, СПб, 1859, стр. 280.

тами» и становится центральной фигурой музыкальной жизни, а вместе с тем автором маршей для военных оркестров. С 1850 года заведование оркестрами переходит к сыну Дерфельдта — военному капельмейстеру, композитору и издателю единственного в России журнала «Альбом для военной музыки».

Начало XIX века оказалось благоприятным для дальнейшего развития военной музыки в России. Оживление общественной жизни и высокий патриотический подъем, вызванный победоносной Отечественной войной с Наполеоном, возвысили роль военных оркестров, привлекли к ним внимание как правительственных сфер, так и широких кругов публики.

К этому же времени относится внедрение важных усовершенствований и конструирование новых духовых инструментов, что значительно обогатило звучность оркестров, позволило расширить и сделать более содержательным их репертуар.

Были приняты меры по организации новых музыкальных хоров или военных оркестров в армии и на флоте, улучшилось обучение музыкантов в войсковых школах разного типа. Организация в столице периодических «инвалидных концертов» военных оркестров приобрела не только благотворительное, но и музыкально-художественное значение.

Неналаженность постоянного централизованного руководства военно-музыкальным делом, отсутствие единого типа военного оркестра и известная стихийность в их развитии — таковы главные недостатки в описываемый период. Частично они были устранены во второй половине XIX века.

*ГЛАВА V*

## ДАЛЬНЕЙШИЕ ИЗМЕНЕНИЯ В ОРГАНИЗАЦИИ ВОЕННЫХ ОРКЕСТРОВ

*(вторая половина XIX века)*

Вторая половина прошлого века — период коренной перестройки и модернизации русской армии и флота. Вместо рекрутского набора в 1874 году вводится всеобщая воинская повинность. На смену кремневым ружьям и гладкоствольным пушкам приходят дальнобойная нарезная артиллерия и скорострельная винтовка. Парусный флот уступает место паровому, оснащенному сложными механизмами.

Все эти радикальные перемены потребовали совершенно иной подготовки людского состава и наличия в полках и на кораблях значительного числа грамотных, умелых солдат-специалистов. Отсюда и повышенные требования к военным музыкантским хорам, стремление поставить их в один ряд с военными оркестрами передовых стран Западной Европы.

Существенными недостатками русских военных оркестров в первой половине XIX века оставались пестрота и несовершенство инструментального состава, а также отсутствие квалифицированного и централизованного руководства.

В этом направлении были приняты серьезные меры. В 1856 году вырабатывается новое Положение о музыкантских хорах.

В нем упоминаются инструменты с «фитилями», причем указывается, что «все инструменты должны быть непременно устроены по конструкции егерской

музыки, а не кавалерийской, и чтобы тон был мягкий и полный, вроде валторн».[1]

Егерская музыка — это медный хор с валторнами, тогда как кавалерийский хор был медным, но без валторн. Хоры егерского типа были заведены в каждом гвардейском стрелковом батальоне. Из оркестров кавалерийских частей валторна исключалась потому, что играть на ней в конном строю трудно, так как, сидя на коне, нельзя играть и в то же время держать повод.

В 1858 году все хоры Морского ведомства также должны были перейти на медный «егерский» состав, существовавший в полках гвардии. До этого решения хоры Гвардейского экипажа и Морского корпуса имели деревянные инструменты. С переходом на новый состав они приобрели лучшую звучность, необходимую в войсковом обиходе, но потеряли в качестве звучания при исполнении художественных произведений из-за отсутствия деревянных инструментов.

Замена деревянных инструментов медными была встречена без единодушия; напротив, многие хоры желали сохранить деревянные инструменты. Но так как это противоречило инструкциям, то появился своеобразный камуфляж: деревянным инструментам придавали металлическую оболочку, благодаря чему они сходили за медные. Переход на медный состав каждым хором осуществлялся самостоятельно, и многие оркестры выдвигали свой набор инструментов, выработанный, вероятно, его капельмейстером.

С этого же времени (1856 г.) происходит расформирование хоров музыки при учебных полках и экипажах, комплектовавших музыкантами другие части. Так, по флоту из 1-го учебного экипажа выделяются Кронштадтский портовый хор (64 чел.) и Ревельский портовый хор (57 чел.). Из 2-го учебного экипажа создается Николаевский портовый хор. В эти хоры допускался прием вольнонаемных музыкантов, но не более 10. По штату, помимо капельмейстера, разрешалось иметь еще и учителя музыки.

Сравнивая составы нескольких флотских музыкантских хоров, представленные на утверждение в 1858—

[1] ГВМА. Инспекторский департамент Морского министерства, д. 143, л. 6 (1860 г.).



1860 годах, поражаешься большому количеству различных строев одного и того же вида инструмента (Приложение 6).

При переходе музыкантских хоров на медный состав возник вопрос об установлении единого строя инструментов. Штабом Гвардейского корпуса 20 ноября 1859 года было предложено заказы на новые инструменты не производить, ввиду «понижения музыкантских хоров в камертоне во всех хорах Гвардии».

Эта мера была далеко не лишней, так как в военных оркестрах вообще не существовало строго установленной абсолютной высоты строя. Уровень нормальной высоты тона был обычно очень высокий. Если камерная музыка несколько раньше выработала собственную нормальную высоту (камертон), отличавшийся от высоты вокального хора (хортон) в сторону понижения, то корнетный тон был на малую терцию выше камертона.

В 1858 году Парижской академией был принят нормальный строй, при котором ля (первой октавы) равнялась 870 простым или 435 двойным колебаниям в секунду. До этого в России существовал так называемый «петербургский камертон» в 436 колебаний, введенный Сарти.

При изготовлении музыкальных инструментов отсутствие единого строя было чрезвычайно неудобно. Фабриканты прибегали часто к завышению строя инструментов, чтобы придать им бóльшую звучность.

В связи с введением нового камертона возникла задача: присланный в хоры камертон не соответствовал строю сохранившихся в иных частях деревянных инструментов (последние были по строю на полтона выше); для того чтобы пользоваться ими, необходимо было их переделать.

Изменения, происходившие в военных хорах музыки в конце 50-х годов, являлись неизбежным следствием, своего рода реакцией на закостенелое состояние, в каком они пребывали до Крымской войны. Косный николаевский режим придерживался раз и навсегда установленных норм; штаты военных оркестров, утвержденные в 1830 году, не менялись до 1856 года, хотя штаты были для них вопросом существования.

В эпоху реформ была осознана необходимость пересмотра и увеличения штатов военных оркестров. В 1863 году устанавливаются для Преображенского, Семеновского, Измайловского гвардейских полков, а также лейб-гвардии Саперного батальона и Гвардейского экипажа новые штаты: 1 капельмейстер, 1 тамбурмажор, 54 музыканта (роль тамбурмажора сводилась к подаче знака для начала игры).

В 1876 году вышел приказ относительно состава пехотной военной музыки, которым установлено 35 медных духовых инструментов на оркестр. В том же году узаконивается для хоров военной музыки строй инструментов в Эс и Б, а все другие виды строев устраняются (приказ по армии № 212, 1876 г.). Новый состав инструментов см. в Приложении 7.

Этот приказ был для своего времени явлением положительным и выполнялся довольно долго. Одновременно с этим устанавливаются и новые полковые штаты для музыкантских хоров других родов войск: в гвардии — 44 музыканта и 12 учеников; в пехоте — 30 музыкантов и 10 учеников; в кавалерии — 19 музыкантов и 9 учеников.

Усилению интереса к военной музыке в известной степени способствовало и проведение европейского конкурса военных оркестров, происходившего на Парижской всемирной выставке 1867 года. Учредителями конкурса являлись французские музыканты И. Кастнер и Э. Жона. На выставке были представлены и все новейшие изобретения в области духовых инструментов.

В 70—80-х годах возникает и долгое время удерживается в военных хорах гвардейских стрелковых полков так называемая «вурмовская музыка», состоявшая из рожков в тоне Ц и с кронами на Б, А, Г и Ф, а также рожков басовых в Ц и Г.

Ввел ее В. В. Вурм (1826—1904), виртуоз на корнет-а-пистоне. С 1862 по 1904 год он состоял профессором Петербургской консерватории, а с 1869 по 1889 год был заведующим музыкантскими хорами войск гвардии Петербургского военного округа.

Вурм написал большое количество маршей для военного оркестра, составил свой сборник всех русских полковых встречных маршей, Школ для корнет-а-пистона, трубы и сигнального рожка и сделал множество переложений для духовых инструментов.



Его Школы и этюды для трубы не потеряли своего значения до настоящего времени. Двадцатилетняя деятельность Вурма оказала положительное влияние на развитие русской духовой музыки. Он создал особый стиль игры на духовых инструментах; его выражение — «нужно играть так, чтобы не чувствовать меди», — стало принципом исполнения военного хора музыки.

Помимо штатных хоров военной музыки, возникают оркестры, организованные частным порядком — на средства офицеров, полка или корабля. Так, начальник эскадры в греческих водах контр-адмирал Бутаков, находясь в Пирее (апрель 1871 г.), просил назначить или составить частным образом хор музыки для эскадры. Он подкрепил просьбу следующими доводами:

«Пятилетнее пребывание в греческих водах убедило меня, что такой, казалось, второстепенный вопрос, как имение музыки, на Востоке изменяет свое значение и вырастает в могущественное орудие для поддержания достоинства нашего флага и укрепления нашего значения в покровительствуемой стране. Во всех портах, где нам случается бывать, начиная с Пирея, посылка музыки на берег привлекает многочисленные толпы жителей и вызывает благодарные и сочувственные статьи местных газет. В таком месте, как Корфу, где память об управлении адмирала Ушакова сохранила России многочисленных приверженцев, игра нашей музыки не только привлекала к себе много народа, но и вызывала гораздо большие аплодисменты, чем игра французского хора, который во всяком другом порту непременно затмил бы наш несравнимым своим превосходством».[1]

Новые штаты все же не ликвидировали внутренних недостатков, существовавших в музыкантских хорах. Во многих оркестрах сохранились еще инструменты старой конструкции, аппликатура медных духовых была всевозможных видов и называлась по-разному: «корнетный ход», «собачий ход», «русский ход». «Собачий ход» означал игру на басовом инструменте с аппликатурой, заимствованной от инструментов, играющих в скрипичном ключе. «Русский ход» изобрел один из фабрикан-

---

[1] ГВМА. Инспекторский департамент Морского министерства, статистическая часть, ф. 1283, д. 8, л. 3 (1871 г.).

тов, переставив вентили медного духового инструмента в другом порядке, — первый вентиль понижал на полтона, второй — на целый тон и третий — на полтора тона. Можно себе представить, что получалось у музыкантов, переходивших из одного хора в другой! Такому бессистемному положению способствовал и пришлый состав капельмейстеров — немцев и чехов; каждый из них приносил то, что знал.

С ростом хоров музыки в войсках возникает общее увлечение духовыми оркестрами. В 1871 году в Петербурге учреждается музыкальное общество «Геликон», культивирующее духовую музыку. Оно имело свой духовой оркестр и впоследствии слилось с обществом «Оркестр музыки», а еще позднее — с Обществом любителей духовой музыки, основанным в 1880 году. «Геликон» систематически устраивал концерты. Дирижерами его были: Циберт, Тюрнер, Затценгофер, Бартнер, Блейхман, Чернов.

Отсутствие централизованного авторитетного руководства — организационного, учебного и исполнительского — тормозило развитие военных оркестров.

Об огромном значении направляющего руководства свидетельствует десятилетняя плодотворная работа композитора Н. А. Римского-Корсакова на посту инспектора музыкантских хоров Морского ведомства, (1873—1884 г.).

Морской офицер по образованию и первоначальной службе, Римский-Корсаков отдался инспекторскому делу с охотой и энтузиазмом, о чем и рассказал в «Летописи моей музыкальной жизни».

Эта сторона деятельности композитора имеет непосредственное отношение к нашей теме и, кроме того, служит прекрасным примером для советских композиторов, которые связали свое творчество с военной музыкой. По этим причинам приводим несколько отрывков из «Летописи», а также собственноручно составленные композитором проекты состава инструментов в хоре.

В отличие от схем музыкантских хоров армии, составы оркестров Морского ведомства отличаются продуманностью и богатством подбора инструментов. По роду инструментов хоры делились на медные, полные и бальные, а по числу инструментов — на хоры I и II разрядов. В служебном отношении различались строевые и портовые оркестры. Составы музыкантских хоров Морского ведомства, установленные к 1873/74 году, даны в Приложениях 8 и 9.



Полные хоры I и II разрядов были портовые, а также Морского училища. Экипажи и корабли имели медные хоры первого и второго разрядов. Портовые хоры имели в своем составе и бальные симфонические оркестры, на содержание которых отпускались средства.

В разработке Положения о строевых и портовых хорах музыки (1874) принял ближайшее участие в самом начале своей инспекторской деятельности Римский-Корсаков. О дальнейшей работе композитора мы читаем в «Летописи»:

«Весной 1873 года директор канцелярии морского министерства К. Манн, руководимый Н. Краббе, вызвал меня к себе и сказал, что учреждается новая должность инспектора музыкальных хоров морского ведомства, на которую избран я, и организуется комплект музыкантских учеников, стипендиатов морского ведомства в СПб. Консерватории, непосредственное наблюдение за которыми возлагается на меня. Должность моя заключалась в инспектировании всех музыкантских хоров морского ведомства по всей России, т. е. в наблюдении за капельмейстерами и за назначением оных, за репертуаром, за качеством инструментов и т. д., а также в составлении учебной программы для вновь учреждаемых стипендиатов и в посредничестве между морским министерством и консерваторией. В мае состоялся приказ обо мне».

Дальше читаем:

«Посещая подведомственные мне музыкантские хоры, особенно кронштадтский портовый, гвардейского экипажа и морского училища, с полным составом медных и деревянных инструментов, я принялся за оркестровку для военного оркестра и снабжал его время от времени письмами моей аранжировки. В течение этого и нескольких последующих годов мною были аранжированы Коронационный марш из оперы «Пророк», финал из «Жизни за царя» («Иван Сусанин»), ария Изабеллы из «Роберта» («Роберт-дьявол»), вступление к «Лоэнгрину», большая сцена заговора из «Гугенотов», нок-

тюрны, марш из «Сна в летнюю ночь» и т. д. Где находятся теперь все эти партитуры, сказать трудно, но, вероятно, найти их возможно между завалявшимися старыми нотами музыкантских хоров морского ведомства. Кроме собственных работ по этой части, я заставлял капельмейстеров подведомственных мне хоров тоже делать аранжировки пьес по моему выбору. Подчас я был довольно требователен к капельмейстерам и даже сместил одного бедного старика за то, что в его хоре некоторые музыканты играли «неверным ходом» на басовых тубах и тем вносили систематическую фальшь в исполняемые ими пьесы.

Окончивших консерваторию учеников, стипендиатов морского ведомства, я назначал в хоры по собственному усмотрению, не обращая внимания на просьбы и давление морского начальства, чем вызвал некоторое неудовольствие со стороны последнего на свою особу. Я рад, однако, что в бытность мою инспектором мне удалось водворить в хоры морского ведомства двух русских капельмейстеров — М. Чернова и И. Кулыгина из стипендиатов консерватории, между тем как до меня капельмейстеры были исключительно вольнонаемные иностранцы...»[1]

Созданная Римским-Корсаковым музыкантская школа Балтийского флота комплектовала хоры Морского ведомства музыкантами, а из отличников подготовлялись военные капельмейстеры. Наблюдение за музыкальным образованием учеников лежало непосредственно на Римском-Корсакове. Он же разрешал вопросы приема учеников и распределения их по окончании курса. Ученики школы обязаны были прослужить за обучение в хорах Морского ведомства шесть лет, т. е. за год обучения — полтора года службы. Лучшие ученики школы получали дальнейшее образование в Петербургской консерватории, причем Морское ведомство вносило за них соответствующую плату. Количество стипендиатов было невелико — 20 человек. Показателем успешной работы Н. А. Римского-Корсакова явились ежегодные концерты, о чем он также упоминает в «Летописи».

[1] Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., Музгиз, 1955, стр. 81.



«Что касается до деятельности моей как инспектора морских музыкантов, то я проявил ее в этом сезоне (1874—75 г.) устройством осенью большого концерта соединенных хоров-оркестров морского ведомства в г. Кронштадте.

Концерт состоялся в манеже, участвовали как кронштадтские, так и петербургские хоры. Исполнено было между прочим несколько моих аранжировок, в том числе увертюра «Эгмонт», марш из «Пророка» и «Славься». Концерт прошел стройно и согласно, под моим управлением. Для репетиции я прожил целую неделю в Кронштадте. Репетиции были по два и по три раза в день, отдельно для деревянных и медных инструментов и общие. Я проводил на них время с утра до ночи с малыми роздыхами и, скажу по правде, был неутомим. Не знаю, будут ли когда-нибудь морские хоры играть с такой отделкой и так стройно, как тогда, но что до этого им никогда не приходилось так подтянуться, — в этом я уверен. На концерт приезжали моя жена и Ц. Кюи. Народу было достаточно, но кронштадтская публика слушала разинув рот от удивления невиданному и неслыханному событию, а музыкально наслаждалась мало. С тех пор на все время моего инспектирования установился обычай давать ежегодно, по разу и по два, такие концерты под моим управлением. Впоследствии эти концерты были перенесены мною в театр, где на сцене строились подмостки, как то делается в инвалидных концертах в Петербурге. Со времени моего ухода с должности инспектора концерты эти совершенно прекратились».[1]

Ирония по отношению к морскому начальству звучит в рассказе Николая Андреевича о сокращении его должности:

«С весны 1884 г. я был уволен от должности инспектора музыкантских хоров морского ведомства. Новый управляющий морским министерством Шестаков вместе с введением служебного ценза предпринял различные реформы. К одной из таковых «полезных» реформ следует причислить и упразднение должности инспектора музыкантских хоров. Соответствовавшая долж-

[1] Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 90.

ность в гвардии продолжала считаться необходимой, морским же музыкантам предоставлялось играть как бог на душу послал, так как хором стал заведывать какой-то адъютант морского штаба. Итак, государственная служба моя сосредоточилась исключительно в капелле»[1]

Как видим, инспекторская деятельность Римского-Корсакова была многосторонней. Он наблюдал за музыкантскими хорами, их комплектованием и репертуаром, а главное, в отношении «направления музыкальной части соответственно требованиям искусства».

Он же производил прием и испытания капельмейстеров, содействовал приисканию способных, знающих музыкантов. Римский-Корсаков сделал много аранжировок для морских оркестров, побуждая к этому и подчиненных ему дирижеров.

Большое организационное, воспитательное и художественное значение имели устраиваемые им концерты военной музыки под его управлением, с участием многих выдающихся исполнителей.

Свое руководство он осуществлял в беспрестанных инспекционных поездках, во время которых, не забывая о главном, входил во все детали жизни военно-музыкантских хоров.

Большой заслугой Римского-Корсакова было коренное организационное переустройство морских оркестров и улучшение их репертуара, который обогатился лучшими произведениями русских и иностранных композиторов.

Выросшие запросы военных оркестров армии также вызвали необходимость создания музыкантских школ и классов по подготовке капельмейстеров, помимо школ, существовавших при полках.

С 1861 года открылся класс военных капельмейстеров при Варшавской консерватории. Петербургская консерватория также выпускала военных капельмейстеров. В 1883 году открылась подготовительная школа учеников-музыкантов в г. Нарве.

---

[1] Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 153.



Основываются новые музыкальные фабрики; правда, изготовление и продажа музыкальных инструментов находились большей частью в руках иностранцев: фирмы Эшенбаха, Андерста, Битнера, Куртуа и др.

С 1871 года открывается «заведение духовых деревянных и медных инструментов для театральной и военной музыки» братьев Ланге. В 1876 году чешский фабрикант В. Червенный учредил в Киеве отделение своей фабрики усовершенствования музыкальных инструментов. В том же году в Петербурге была основана музыкальная торговля и мастерские медных и деревянных инструментов фирмы Ю.-Г. Циммермана.

Согласно «Краткому расписанию сухопутных войск» в армии насчитывался 31 корпус. Капельмейстеров по штатам числилось 275—300 человек. Штаты и составы оркестров подтверждались и в некоторой степени изменялись приказами военного ведомства от 1883 года (№ 201) и 1894 года (№ 14). (В Приложениях 10 и 11 дается сравнение штатной численности оркестров гвардии, армии и флота).

В гвардии военные оркестры находились на привилегированном положении. Здесь имелись заведующий оркестрами, опытные дирижеры, более многочисленные штаты. Музыкальный уровень оркестров гвардии был достаточно высок, что видно по репертуару, например, Гвардейского экипажа. Тут мы находим увертюру к «Руслану и Людмиле» и «Камаринскую» — Глинки; Венгерскую рапсодию № 2 Листа; музыку из балета «Король Лагорский» Массне и другие произведения.

Продолжаются традиционные «инвалидные концерты» в Мариинском театре, а также в Михайловском манеже. В них количество участников доходило до 1000 человек (600 музыкантов и 400 певчих).

Традиционными стали народные гулянья на «сырной неделе» (масленице) с непременным участием военных оркестров. В Петербурге гулянья проходили на Царицыном лугу (ныне Марсовом поле); они начинались в полдень и оканчивались в 8 часов вечера.

Возросший исполнительский уровень оркестров позволил им участвовать в международных состязаниях, состоявшихся в 1867 году в Париже, а затем в 1880 году

в Брюсселе и последний раз в 1897 году снова в Париже. Некоторые русские военные хоры, особенно гвардейские, на этих состязаниях обратили на себя внимание хорошим исполнением.

Появляются высокообразованные, с широким кругозором, военные дирижеры. Среди них выделялся В. Главач, уроженец Чехии, переселившийся в Петербург в 1871 году. Он служил капельмейстером Гвардейского экипажа, дирижировал симфоническими концертами в Павловске, Сестрорецке и на заграничных гастролях. Он же в 1882 году был дирижером Придворного оркестра — крупного коллектива, возникшего из хоров военной музыки — Кавалергардского и лейб-гвардии Конного полков. Впоследствии дирижерами этого оркестра были Г. Флиге и Г. Варлих.

Военные оркестры армии и флота достигли более высокого исполнительского и организационного уровня и стали значительной культурно-общественной силой. Однако это относилось в основном только к столичным коллективам. Общая же картина была далеко не благополучной.

В армии около 300 капельмейстеров работали без авторитетного руководства.

Вопросы комплектования оркестров и снабжения их инструментами так и не получили надлежащего разрешения, несмотря на отдельные разновременно предпринятые «реформы».

*ГЛАВА VI*

## ВОЕННЫЕ ОРКЕСТРЫ НАКАНУНЕ ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ (1900—1917)

Годы, предшествовавшие Великой Октябрьской революции, отмечены в большинстве бесплодными попытками упорядочить работу военных оркестров и установить четкую форму их организации. Политические и военные потрясения, происшедшие в этот период в России, не способствовали процветанию военной музыки. Сказался на ней и развал в армии, обнаружившийся как в русско-японскую, так и в первую мировую войну.

Ряд авторитетных музыкантов приходит к неутешительным выводам. Так, военный капельмейстер М. Владимиров, впоследствии дирижер оркестра графа Шереметьева, в статье «Военная музыка в России» писал:

«Военная музыка в России стоит на самой низкой степени развития. На 400 штатных военных хоров найдется 20 вполне порядочных, из этих двадцати есть пять избранных, которые могли бы рискнуть конкурировать с заграничными хорами и то вряд ли одержать победу. Хорошей военной музыки нет. Происходит это от следующих причин:

Отсутствуют выработанные требования по музыке и общеобразовательным предметам для поступающих на должность капельмейстера, вследствие этого имеется неудовлетворительный состав капельмейстеров.

Нет центрального управления, ведавшего бы вопросами музыки в полках. В консерваториях отсутствуют

практические классы для окончивших на военного капельмейстера. Капельмейстеры знают теорию и не знают практических сторон дела. Нет штата с правами государственной службы для капельмейстеров в полках; все они служат по вольному найму. Нет дисциплинарных прав у капельмейстеров (даже набирать музыкантов предоставляется адъютанту, а не капельмейстеру).

На оркестры в полках отпускаются ничтожные средства (1600 руб. в год, из которых: жалованье капельмейстеру — 700 руб., на содержание вольнонаемных музыкантов — 500 руб., на инструменты — 300 руб. и на ноты — 100 руб.).

Нет руководств для занятий с музыкантскими учениками. Отсутствует организация съезда военных капельмейстеров. Нет должностей корпусных и дивизионных капельмейстеров, которые должны были бы делать поверку и указывать недостатки. Нет периодического военно-музыкантского журнала. Отсутствуют военно-музыкантские школы».[1]

Более чем 360 частей армии не имели штатных хоров музыки и во многих из них оркестры содержались нештатным порядком, по усмотрению сменяющегося начальства.

В капельмейстеры сплошь и рядом попадали люди, малознакомые со своим делом, по протекции и прихоти командиров, иногда с фальшивыми аттестациями и т. п.

В Петербурге было сравнительно благополучно: здесь гвардейские оркестры руководились ответственным лицом — заведующим оркестрами. На содержание их отпускались достаточные денежные средства. В провинции было гораздо хуже и, конечно, тем хуже, чем дальше от крупных центров. Отсутствие централизованного управления сказывалось на общем состоянии оркестров. Правда, в консерватории существовали классы военной инструментовки, готовившие дирижеров, но они не были связаны с практической деятельностью военных оркестров.

Не лучше обстояло и с музыкантами; наиболее квалифицированная часть их, из вольнонаемных, вместе

[1] М. В. Владимиров. Военная музыка в России. «Русская музыкальная газета», СПб., 1899, № 38, стлб. 899.



с тем была наихудшей в моральном отношении. Дисциплинарные репрессии не имели на них влияния; в заключаемых с ними договорах предусматривался только штраф, после чего вольнонаемный музыкант обычно переходил в другой полк. Комплектование военных хоров производилось из числа солдат, негодных ни в какие другие подразделения воинской части. Отношение к воспитанникам-музыкантам, составлявшим значительную часть военных оркестров, не способствовало стабилизации последних: воспитанники не переносили тяжелого солдатского режима и часто бежали из военных хоров.

Для военных оркестров оставались неразрешенными даже такие вопросы, как издание нот. Партитура и отдельные голоса стоили, например, в Германии 2 марки (94 коп.); та же пьеса, но с русской обложкой, того же издателя, продавалась в Петербурге за 2 рубля.

Составы военных хоров постепенно заполнялись инструментами, не предусмотренными в Положениях 1876, 1883 и 1894 годов. Вновь ставится задача установления нормального состава медного хора.

В 1900 году на Международном музыкальном конгрессе (на последней Парижской всемирной выставке) был выработан проект состава медного хора, по которому инструменты сводились к определенным типам, что облегчало издание для типовых оркестров нот, различавшихся по номерам инструментовок.[1] К сожалению, и тогда, и даже теперь, эта схема не учитывается, что затрудняет выбор партитур для оркестров.

К этому времени появляется в печати ряд статей, авторы которых, подчеркивая общественную значимость военных оркестров, высказывались за необходимость изменений в их организации. Автор статьи «О положении военной музыки в России» Г. Зубов справедливо замечает: «Военные оркестры у нас являются в смысле влияния на развитие музыкального сознания едва ли не самым близким нашему народу музыкальным учреждением. Сотни тысяч отборной русской молодежи, из года в год проходящей через ряды войск, и миллионы нашего народа, посещающие общедоступные гулянья, где хоры военной музыки составляют обычную и люби-

[1] См. «Русская музыкальная газета», 1902, № 24, 25.

мую принадлежность, по большей части никогда в жизни не слышат иной музыки. Понятно поэтому, что заботы о научной музыкальной постановке военных оркестров нераздельно связаны с заботой о правильном развитии музыкального сознания в нашем народе...»[1] Подобные высказывания появляются и на страницах других газет.

После русско-японской войны (1904—1905) необходимость уделить больше внимания военной музыке становится очевидной. Создаются комиссии, пересматривающие Положение об оркестрах и их организации.

Начальник Главного морского штаба поручает в 1908 году полковнику В. Самойлову пересмотреть Положение о музыкальных хорах флота, составив для этого комиссию из выдающихся капельмейстеров и профессоров музыки.

Полковник Самойлов в своих докладах указывает на неудовлетворительное состояние оркестров, а также на необеспеченное положение капельмейстеров, большинство которых, «прослужив в военных хорах два-три и даже около четырех десятков лет, кончают службу без куска хлеба...»

Самойлов отмечает, что Государственная дума, вникая в положение лиц всевозможных специальностей, служащих в различных министерствах, не коснулась вопроса о капельмейстерах и музыкантах. Причина этого в том, что в среде членов Думы не имеется ни одного представителя музыкального мира.

После двухмесячной работы комиссия представила на утверждение министра проекты новых Положений об оркестрах музыки и музыкантской школы флота. Предлагалось сформировать в морских командах три новых оркестра, взамен погибших в русско-японскую войну; ликвидировать в портовых хорах музыки бальные оркестры; изменить состав оркестров по роду инструментов; увеличить содержание капельмейстерам и вольнонаемным музыкантам; зачислить капельмейстеров на государственную службу; в оркестрах с деревянными инструментами учредить должность помощ-

[1] «Русская музыкальная газета», 1904, № 6, стлб. 189, № 7, стлб. 190.



ника капельмейстера; сократить штат сверхсрочнослужащих музыкантов и взамен этого увеличить число учеников музыкантской школы.[1]

Единственная в России музыкантская школа Балтийского флота (подобных школ в армии не было), организованная Н. А. Римским-Корсаковым, после его ухода с поста инспектора в 1884 году претерпела значительные перемены. С 1901 года по высочайшему приказу школа прекращает обучение своих воспитанников в Петербургской консерватории. В ней учреждаются самостоятельные музыкальные классы под руководством приглашаемых из консерватории опытных профессоров.

Но требования на военных музыкантов значительно превышали число выпускников школы Балтийского флота. За период с 1895 года и до первой мировой войны из школы вышло лишь 187 музыкантов. Музыкальная подготовка в школе была хорошая. Из числа выпускников впоследствии некоторые стали известными педагогами. Это Н. Нагорнюк — профессор Ленинградской консерватории и солист-валторнист Театра оперы и балета имени С. М. Кирова; А. Березин — профессор консерватории по классу кларнета. О подготовке молодых музыкантов имеются положительные отзывы А. К. Глазунова. Присутствуя на концерте оркестра воспитанников совместно с симфоническим оркестром графа Шереметьева, он остался особенно доволен исполнением «Кремля» и подарил школе свой портрет с автографом.

Преподавателями школы состояли профессора Петербургской консерватории Ф. С. Степанов (флейта), А. Кениг (гобой), В. Бреккер (кларнет), Ф. Котте (фагот), Н. Нагорнюк (валторна), Э. Тронье (труба), П. Волков (тромбон) и др.

Конечно, наличие единственной музыкальной школы не обеспечивало хорошего состояния оркестрового дела на флоте — оно оставалось неудовлетворительным.

Оркестры в армии также не отличались музыкально-художественным уровнем. Отдельные оркестры игра-

[1] ГВМА. Переписка музыкантской школы Балтийского флота, ф. 437, д. 12, л. 5 (1908 г.).

ли хорошо, но в большинстве случаев это зависело от командиров частей, любивших музыку и старавшихся поддержать свой музыкантский хор.

В 1910 году была создана комиссия под председательством заведующего придворным оркестром К. Штакельберга, задачей которой было рассмотреть причины упадка военной музыки и выработать меры для ее улучшения.

Комиссия состояла из военных капельмейстеров и офицеров, компетентных в вопросах военной музыки. Программа, рекомендованная комиссией, состояла в следующем:

Установить во всех пехотных и кавалерийских полках штатные составы оркестров, выработать три нормальных обязательных состава оркестров: для пехоты (деревянные и медные инструменты), для бывших егерских полков и сапер (медный хор), для кавалерии и артиллерии (медный хор). В каждом из этих составов надлежало определить обязательный строй и тип инструментов.

Комиссия предлагала способствовать изданию партитур для военных оркестров, что значительно уменьшило бы непроизводительный труд капельмейстера по переписке нот и дало бы возможность разнообразить репертуар. Рекомендовалось установить для каждого полка свой встречный марш. Утверждение этих маршей предлагалось сосредоточить в компетентной инстанции, а не у корпусных командиров. Комиссия считала нужным выработать новое Положение о военной музыке, о капельмейстерах и музыкантах, по примеру соответствующих заграничных армий.[1]

Комплектование военных оркестров музыкантами, по мнению комиссии, не следовало проводить из вольнонаемных, так как их наличие не содействует дисциплине и внутреннему распорядку в войсках. Для комплектования оркестров музыкантами комиссия предложила основать военно-музыкантские школы. В конечном счете, военные оркестры армии, по мнению комиссии, должны были комплектоваться лицами двух категорий; обязательно служащими «за воспитание», т. е. учениками музыкальных школ, а также солдатами, отслужившими, но оставшимися на сверхсрочную службу.

[1] «Новое время», 1911, № 12587, 12648.



На работу комиссии возлагались большие надежды, печать также уделила большое внимание этому вопросу. Вот, например, заметка, напечатанная в газете «Русский инвалид» (1911, № 47); «В настоящее время комиссией по улучшению музыкального дела в войсках разосланы во все части вопросные листы и, вне всякого сомнения, результатом ее деятельности будет прочная постановка хоров музыки, под чем подразумевается, между прочим, и сокращение непроизводительного расхода людей срочной службы для пополнения хоров, на замену уходящих в запас армии.

Работа комиссии затруднена получением точных сведений о действительной численности музыкантских команд в настоящее время и о времени набора учеников.

Музыканты с призывом по мобилизации станут в большинстве в ряды бойцов и, не забывая специального назначения их в мирное время, необходимо поставить обучение этих нижних чинов так, чтобы не оставались в стороне ни строй, ни музыка. Успеха, хоть отчасти, можно достигнуть двумя средствами: набором учеников из развитых нижних чинов и обязательным призывом воспитанников на действительную военную службу, принимая во внимание, что на них тратилось 85—100 руб. в год.

Призыв воспитанников можно установить годом раньше нормального призывного возраста. Кроме всего, существенно важно устранить разнообразие строя хоров; не в каждой дивизии можно оркестры соединить в один.

Утвержденный нормальный строй инструментов, под названием «парижский», своевременно было бы заменить строем под другим наименованием — «русский», «петербургский» или «московский». Пополнение нот было бы выгоднее для казны производить своими средствами.

Относительно музыкальных инструментов, то, в интересах качества и удешевления их, выгоднее было бы иметь соглашение казны с какой-либо русской фабрикой, что устранило бы погоню за дешевкой».

Что хотел сказать автор этой статьи, предлагая заменить «парижский строй» инструментов, установлен-

ный на Международной музыкальной конференции в 1900 году, — неизвестно...

К марту 1911 года комиссия Штакельберга получила следующие сведения о наличии музыкантов в военных оркестрах; в 396 частях пехоты, кавалерии и артиллерии находилось 5848 музыкантов и учеников. От 296 войсковых частей сведений не поступило, так что к приведенному числу можно безошибочно прибавить около 3000 человек. Солдат-учеников было в гвардейской пехоте 210, в кавалерии — 52, в туркестанских стрелковых бригадах — 60. При условии учреждения военно-музыкантских школ, по мнению комиссии, высвободилось бы не менее 9000 человек.

Комиссия выработала еще ряд предложений, но провести их в жизнь не смогла.

С годами упадок оркестрового дела в армии усиливался, побеги воспитанников-музыкантов приняли массовый характер. В 1914 году, перед самой войной, новая комиссия по улучшению оркестрового дела во флоте и в армии выработала специальные меры по борьбе с побегами музыкантских воспитанников. Списки бежавших рассылались по воинским частям с указанием примет. Задержанных воспитанников возвращали по этапу.[1]

Первая мировая война приостановила решение вопросов, относящихся к военным оркестрам; как и в русско-японскую войну, многие из них погибли, находясь на передовых позициях.

Оркестры применялись в самых неожиданных случаях; так, например, на просьбу командира отряда заградителей Балтийского моря разрешить ему организовать оркестр, командующий флотом отвечал: «Утверждаю на военное время ввиду пользы и поддержки духа команд при тяжелых и ответственных работах...»[2]

В оркестрах, лишенных квалифицированного руководства, иногда доходило до курьезов; уже во время войны с Германией германский гимн исполнялся как британский. . . В январе 1916 года по этому поводу было

[1] ГВМА. Главный морской штаб. Об улучшении музыкального дела, ф. 417, д. 44821 (1914 г.).

[2] ГВМА. Главный морской штаб. Броненосный крейсер «Рюрик», 16. VIII. 1914, ф. 417. д. 43598 (1815 г.).



запрошено наше посольство в Лондоне, которое прислало партии британского гимна.[1]

В предреволюционный период военные оркестры переживали кризис; они переросли прежние свои формы и требовали изменений как в организации, так и в постановке музыкального дела.

Отсутствие централизованного руководства определяло все порочные стороны военно-оркестрового дела. Бесправность и необеспеченность капельмейстеров и музыкантов сказывалась на работе оркестров.

Организация научной постановки военно-оркестрового дела могла идти только по линии государственной, к чему царское правительство не имело никакого интереса.

Работа комиссий по улучшению музыкального дела в армии была бесплодной; их решения носили характер пожеланий и предложений, но ни одно не было проведено в жизнь.

Первая мировая война усилила деградацию военных оркестров. Русская военная музыка возродилась и расцвела на иной основе только благодаря победе Великой Октябрьской социалистической революции.

[1] ГВМА. Главный морской штаб. Об улучшении музыкального дела во флоте, ф. 417, д. 45957, л. 5 (1916 г.).

*ГЛАВА VII*

## СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ СОВЕТСКИХ ВОЕННЫХ ОРКЕСТРОВ

Мы подошли к периоду, по отношению к которому все предшествующее развитие военной музыки в России является не более чем предысторией.

В Красной Армии — глубоко народной и гуманистической — музыка заняла подобающее ей место, стала важным фактором в культурной жизни страны. Разумеется, произошло это не сразу — все строилось на новом фундаменте, и притом в обстановке гражданской войны, интервенции, голода и экономической разрухи.

В 1917 году военные оркестры царской армии развалились вместе с ней. Часть капельмейстеров эмигрировала, часть оказалась в белогвардейских войсках. Инструменты расхищались, нотная литература погибала.

И тем не менее уже в первые месяцы после опубликования декрета о создании Красной Армии (23 февраля 1918 г.), благодаря усилиям партийно-политических органов армии и, конечно, традиционной потребности в строевой музыке, возникли немногочисленные по составу, но исправно несущие службу военные духовые оркестры. Они воодушевляли бойцов в походах и боях, исполняли наряду со старыми маршами революционные песни, популяризировали в массах пролетарский гимн «Интернационал».

Вот характерный для тех лет эпизод. В январе 1919 года при взятии Чернигова Богунским полком легендарного советского полководца Щорса, гайдамацкая застава, прикрывавшая город, после беспорядочного сопротивления обратилась в бегство.



На одной из улиц гайдамацкий оркестр попал под пулеметный огонь и распластался на мостовой. Богунцы приказали музыкантам встать и играть. Пленные тут же стали по местам и исполнили «Интернационал». Оказалось, что они, в ожидании прихода красных, успели тайком разучить пролетарский гимн. Богунцы остались довольны оркестром. Щорс включил его в штат полка. Бывший гайдамацкий оркестр прошел с богунцами славный боевой путь.[1]

В трудные для молодой Советской республики дни музыкантам приходилось выполнять в воинских частях и другие обязанности. Так, например, в Морском училище командного состава флота был издан в октябре 1919 года приказ: «В связи с уходом курсантов на фронт, несение караульной службы по охране училища возложить на музыкантскую команду».

Действительно, кроме музыкантов, караул нести было некому: все 550 курсантов пошли на бой с Юденичем под Красное Село.

Известно множество других фактов, свидетельствующих о том, что преданность Родине, советский патриотизм являлись отличительными чертами представителей возрождающейся военно-оркестровой службы.

Организация военных оркестров приобретает поначалу своеобразные формы. Руководящими органами музыкального дела в РККА становятся Бюро военных оркестров Красной Армии и Флота и военно-оркестровые секции при соответствующих политорганах в округах, армиях, дивизиях и губерниях; они были тесно связаны с профсоюзом работников искусств, большинство военных музыкантов состояло членами Рабиса. На Бюро и секции возлагалось формирование оркестров, пополнение их личным составом, снабжение музыкальными инструментами. Такое положение существовало вплоть до 1920 года, когда выявилась необходимость точнее определить условия работы военных оркестров и службы музыкантов.[2]

---

[1] «Правда», 1935, 27 марта.

[2] Красноармейский справочник, № 6 (275), М., Изд. Министерства обороны. 1928.

Велики были трудности. Не хватало кадров. Обычным явлением стало совместительство. Один капельмейстер зачастую руководил двумя, а иногда тремя и более оркестрами. Музыканты также числились и играли в двух-трех составах. Недоставало подходящего репертуара, отсутствовали нотные издательства, оркестровые партии выпускались кустарным литографским способом.[1]

Не хватало инструментов; для примера укажем, что в морской музыкантской школе при проверке оказалось 53 инструмента на 134 воспитанника... Но, несмотря на крайнюю нужду в цветном металле, правительством выделяется известный лимит предприятиям, изготовлявшим медные духовые инструменты для армии.

С окончанием гражданской войны Реввоенсовет Республики уделяет много внимания военной музыке. Возросло число оркестров. Издавались различные инструкции, которые указывали, в каком направлении оркестры должны развиваться; постепенно создавался необходимый инструментарий. Наряду с этим возникают и другие задачи, в первую очередь — воспитание музыкантов-исполнителей в советском, интернациональном духе, без чего они не могли бы стать проводниками социалистической культуры.

Приказом Реввоенсовета (№ 1686, 1920 г.) были даны руководящие указания по всем этим вопросам и утверждено Положение, которое устанавливало в военно-оркестровом деле определенные нормы. Затем это Положение было заменено новым приказом, по которому на начальников и командиров войсковых частей возлагалось «проявить усиленные старания и меры к тому, чтобы войсковые части имели бы в своем распоряжении хорошие оркестры».[2]

Бюро военных оркестров и военно-оркестровые секции при политорганах были упразднены.

В годы военного коммунизма армейские оркестры ориентировались главным образом на песенный репертуар; о более серьезных пьесах тогда еще нельзя было

---

[1] См. В. Целиковский. Музыка в Красной Армии за 15 лет. М., Музгиз, 1933.

[2] Приказ РВСР № 259, 1922 г. Положение о военных оркестрах.

Первый выпуск военных дирижеров Петроградского военного округа

и помышлять. «Интернационал», «Смело, товарищи, в ногу», «Красное знамя», «Итальянский рабочий гимн», «Мы — кузнецы» — вот наиболее распространенные песни, исполнявшиеся в то время военными духовыми оркестрами, разумеется в соответствующей оркестровке, рассчитанной преимущественно на минимальный состав. Несколько позднее для маршевой музыки были использованы «Коминтерн» Г. Эйслера, «Железными резервами» Б. Шехтера, «Марш ударников» Б. Рейница и другие произведения.

Оставшийся от старого времени маршевый репертуар, вроде «Граф Цеппелин», «Морской король», марши Тейке «Старый друг», «Верный» — понемногу уступал место новым песням и советским маршам.

В деле формирования и укрепления молодых военных оркестров, в подготовке новых кадров музыкантов на первое место выдвинулся Петроградский военный округ.

В этой связи нельзя не остановиться на деятельности видного дирижера С. А. Чернецкого (1881—1950). Начав как капельмейстер старой армии, С. А. Чернецкий окончил в 1917 году Петроградскую консерваторию по классу профессора Н. Черепнина и с первых же дней

основания Красной Армии связал с ней свою организаторскую и дирижерскую деятельность. Уже к первой годовщине Октябрьской революции он сформировал симфонический оркестр Петроградского военного округа, который обслуживал своими концертами красноармейские части. В следующем, 1919 году учреждаются мастерские по ремонту духовых инструментов (в Москве — в 1923 г.). В 1920 году в Петрограде создается окружная инспекция военных оркестров и во главе ее становится С. А. Чернецкий.

За короткий срок в округе было сформировано более 60 оркестров; в 1922 году открыта музыкантская школа и класс военных капельмейстеров с трехлетним курсом обучения. Ближайшими помощниками С. Чернецкого были известный дирижер М. Владимиров и педагоги В. Гурдов, А. Коптяев, С. Бармотин, Б. Бершадский, Я. Полферов и др.

Привлекаются для консультации видные музыкальные деятели Петрограда, среди них выдающийся композитор А. К. Глазунов и профессор консерватории А. Егоров. В эти же годы в Петрограде налаживается массовая музыкальная работа.

В 1922 году состоялось первое объединенное выступление духовых военных оркестров в б. Мариинском театре (ныне Театр оперы и балета имени С. М. Кирова) под управлением дирижеров С. Чернецкого и С. Новицкого.

Широкое распространение получают «Марш Красной Армии» С. Чернецкого (на темы революционных песен). «Марш Буденного» Д. Покрасса, «Все выше» Ю. Хайта и многие другие.

Такая же работа началась и в других округах; в Москве организуется специальная военно-капельмейстерская школа при Московском пехотном училище; подготовка дирижеров военно-духовых оркестров проводится в Московской государственной консерватории, Академии РККА имени Фрунзе и Музыкально-драматическом институте в Киеве. В Ташкенте создается военно-музыкантская школа.

В 1925 году при Главном управлении РККА была учреждена инспекция военных оркестров (приказ РВСР № 687, 1925 г.). Первым инспектором военно-оркестрового дела в Красной Армии стал С. Чернецкий.

Типовой оркестр Красной Армии
в 20-х годах

Этим закладывалось основание для правильного и централизованного руководства военными оркестрами, необходимость которого давно сознавалась.[1]

С установлением единого руководства пересматриваются и вводятся новые штаты оркестров для воинских частей. Одновременно устанавливаются и нормы снабжения военных оркестров инструментами (Приложения 12 и 13).

Отныне военные оркестры больше не подлежат ведению профсоюзов. Они становятся кадровыми подразделениями войсковых частей со всеми вытекающими отсюда последствиями.

До 1927 года существовал такой порядок, по которому военные оркестры при найме их для выступлений вне воинской части рассматривались как самостоятельные профсоюзные коллективы. Они регистрировались через посреднические органы Наркомата труда (секция работников искусств). При этом квалификация (а сле-

[1] Инспекция оркестров Балтийского флота к этому времени была упразднена и восстановлена вновь в 1937 г.

довательно, и оплата) оркестра устанавливалась при его регистрации экспертной комиссией, состоявшей из военных и гражданских лиц.

Подобное сочетание руководства и функций, военных и гражданских, порождало беспорядок, отвлекало оркестры от их прямых служебных обязанностей. Военные оркестры стали комплектоваться исключительно музыкантами срочной и сверхсрочной службы, совместительство категорически запрещалось. Кроме того, на основе постановления Правительства Союза ССР от 13 августа 1926 года, в состав музыкантских взводов разрешено зачислять воспитанников детских домов, имеющих соответствующую подготовку. В музыкантские взводы был допущен также прием добровольцев из числа лиц как отслуживших, так и не отбывавших военной службы.

Годы первых пятилеток, отмеченные восстановлением и быстрым развитием народного хозяйства, могучая культурная революция, охватившая всю страну, — все это благоприятным образом сказалось на дальнейшем развитии военной музыки.

В течение 15 лет, предшествовавших Великой Отечественной войне, военные оркестры выросли и количественно и качественно. Многие войсковые части получили свой — большого или малого состава — оркестр. Для подготовки музыкантских кадров с 1937 года создается по договоренности с Наркомпросом сеть специальных школ для подростков. Воспитанники военно-музыкантских школ обучались по программам средней школы и музыкального училища (по избранному музыкальному инструменту). Выпускники, окончившие школу, направлялись в войсковые части. Военные оркестры благодаря этому получали образованных и знающих свой инструмент музыкантов.

К 1940 году уже насчитывалось 15 таких школ, и они удовлетворяли, в общем, потребность оркестров в молодой смене. Восстанавливается в 1938 году в Ленинграде Морская музыкантская школа, которая готовит кадры музыкантов для оркестров флота.

Военная музыка зазвучала за Полярным кругом — на Северном флоте, и на Дальнем Востоке, где возникает, начиная с 1934 года, ряд оркестров на кораблях и базах Тихоокеанского флота.



Были открыты фабрики духовых музыкальных инструментов: в Москве — в 1924 году, в Ленинграде — в 1925 году и в Киеве — в 1929 году. Для повышения качества выпускаемых инструментов неоднократно проводились конкурсы.

Регулярно происходили конкурсы военных оркестров, выявляющие степень их подготовки и художественный уровень исполнения. Уже в 1933 году, при показе премированных военных оркестров в Центральном доме Красной Армии, печать отмечала, что многие из них «способны довести до слушателя образы исторического музыкального наследства».[1]

С 1927 года начинают выходить музыкальные издания Госиздата, а вслед за ними — Музгиза. Перед войной Музгиз выпустил сборники с 45 военными маршами. С 1930 года Музгиз совместно с Главным управлением РККА предпринимает издание концертных пьес для военных оркестров. Всего было выпущено десять концертных серий (под редакцией С. Чернецкого) и в них вошло более 500 классических и современных произведений.

Произошли большие изменения и в репертуаре военных оркестров. Была развернута широкая пропаганда классических произведений музыкального искусства среди бойцов и командиров. Оркестрами исполнялись пьесы Бетховена, Листа, Глинки, Чайковского, Мусоргского. Появляются новые произведения советских композиторов, специально написанные для военно-духовых оркестров. Среди них отметим: «Колонный марш» В. Блажевича, Марш на темы революционных песен Запада С. Василенко, «Марш Красной Армии» Н. Иванова-Радкевича, «Юбилейный марш» М. Ипполитова-Иванова, «Походный марш» Д. Кабалевского, «Походный марш» Н. Ракова, марши И. Дунаевского, «Походные марши № 1 и № 2» А. Хачатуряна, «Сборники пьес для духовых оркестров» П. Чеснокова. Кроме них, для военных оркестров писали композиторы Б. Шехтер, М. Штейнберг, И. Шишов и др.

Великая Отечественная война показала всему миру патриотизм и стойкость Советской Армии. Военные

[1] «Красная звезда», 1933, 21 апреля.

оркестры в этот период выполняли свой долг как в тылу — при подготовке резервов, так и на фронте.

Повсюду, где это допускал характер современного боя, звучали патриотические мелодии и вдохновляющие бойцов марши. А когда требовала обстановка, музыканты оставляли свои инструменты, брали винтовки и автоматы и шли в ряды штурмующих войск либо работали саперами, санитарами, подносчиками снарядов, собирали трофейное оружие, несли караульную службу, убирали с полей хлеб.

В печати и в воспоминаниях участников войны сохранилось много примеров непосредственного участия военных оркестров в боевых операциях. Вот несколько эпизодов.

В боях под городом Себеж Калининской области в июне 1941 года музыкантский взвод во главе с капельмейстером А. А. Евдокимовым работал в санитарной части полка, подбирая на поле боя раненых бойцов.

В 1942 году в боях у горного поселка Шапсугское, на подступах к Новороссийску, под звуки боевой музыки бойцы генерала Пламеневского успешно отразили натиск противника.

Под звуки объединенного оркестра частей ленинградского гарнизона штурмовые отряды выступали на прорыв блокады города-героя в 1943 году.

По свидетельству фронтовиков, советские патриотические марши и песни звучали в уличных боях за город Жешув (Польша). В районе города Сарваш (Венгрия), во время прорыва обороны противника, полковой оркестр игрой на переднем крае левого фланга дивизии отвлекал внимание противника, в то время как правый фланг взломал передний край вражеских позиций.[1]

Показательно, что в начале Отечественной войны место военного дирижера заняла женщина. Это была студентка дирижерского факультета Московской консерватории — Вера Роде. Ей оставалось сдать дипломную работу и начать самостоятельную дирижерскую деятельность. Но сложилось все по-иному. Ранним утром 7 ноября 1941 года она с группой добровольцев — студентов ГИТИСа и консерватории выехала из Москвы на фронт.

[1] П. Апостолов. Музыканты-бойцы. «Советское искусство», 1946, 23 марта.



Вера Роде стала капельмейстером дивизии народного ополчения Куйбышевского района Москвы. Военные музыканты под руководством своего командира — гвардии старшего лейтенанта Роде, занимались не только музыкой: они несли медико-санитарную службу, охраняли штаб, эвакуировали в тыл раненых. И все же оркестр находил время разучивать новые пьесы, а в периоды длительных боевых операций, разбившись на группы, шел к бойцам — играть на передовых позициях.

Вместе с гвардейской дивизией Вера Роде прошла боевой путь от Москвы до Кёнигсберга и была отмечена пятью правительственными наградами. После войны она стала аспиранткой Московской консерватории.

Проходя по освобожденным странам Европы, военные оркестры Советской Армии давали много концертов для населения. В сопровождении оркестров слушатели пели Гимн Советского Союза и свои национальные гимны.[1] Эти выступления, как правило, стихийно перерастали в митинги и заканчивались овацией в честь Советской Армии-освободительницы.

В период Отечественной войны и после нее репертуар военных оркестров отражал события, происходившие в стране, патриотизм советских людей, их преданность Родине. Охваченные патриотическим подъемом, советские композиторы создают пьесы разных жанров — от марша до симфоний.

Так, Н. Иванов-Радкевич пишет в честь побед Советской Армии марши «Победный», «Капитан Гастелло», «Народные мстители»; С. Чернецкий — марши «Танкистов» и «Минометчиков»; В. Мурадели — «Победный марш»; Н. Чемберджи — марш «Слава гвардейцам».

Заметно увеличивается число композиторов, пишущих для военного оркестра, — это Б. Кожевников, Д. Покрасс, Е. Жарковский, В. Сорокин, В. Скворцов, В. Рунов и многие другие.

Не остается в стороне и концертный репертуар. В исполнении военных оркестров звучат новые по содержанию пьесы: «Кантата о Ленине» В. Рунова;

[1] Гимн Советского Союза прозвучал впервые 1 января 1944 г. Автор гимна — А. В. Александров (1883—1946), руководитель Ансамбля песни и пляски Советской Армии.

«Победная сюита» В. Кручинина; «Девятнадцатая симфония» Н. Мясковского; «25 лет РККА» Р. Глиэра; «Сюиты» Н. Ракова; фрагменты из оперы «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса и др.

Кроме того, в репертуаре появились произведения на темы песен народов СССР, что отвечало многонациональному характеру армии. К ним следует отнести «Увертюру» Н. Иванова-Радкевича; «Фантазию» Ф. Акимова; «Карельскую сюиту» Л. Теплицкого; «Сюиту на темы русских народных песен» В. Чугунова и др.

В возрастающем количестве издаются переложения для военно-духовых оркестров из произведений русских и западных классиков. Среди переложений последнего времени можно встретить и произведения классиков братских социалистических стран — Дворжака, Сметаны, Монюшко.

Высокий уровень репертуара отнюдь не является достоянием немногих, избранных оркестров; напротив, он рекомендован для всех оркестров армии и флота. Достаточно просмотреть рекомендательные списки для военно-духовых оркестров, чтобы увидеть насколько выросло количество исполняемых ими пьес и как далеко они шагнули вперед в своем исполнительском мастерстве.[1]

Этому способствовала, конечно, плановость в работе, характеризующая современную деятельность военных оркестров. В частности, плановость благоприятно отразилась на издании учебно-педагогической литературы, без которой невозможно было организовать подготовку музыкантов, способных исполнять классические произведения музыкального искусства.

Такие крупные специалисты своего дела, как В. Блажевич (тромбон), С. Розанов (кларнет), М. Табаков (труба) и др., пишут Школы для духовых инструментов, широко распространенные в военных оркестрах. Переиздаются также не утратившие своего значения Школа Арбана и этюды В. Вурма.

Современные военные музыканты все чаще обращаются к пьесам Шостаковича, Хачатуряна, Кабалевского, что также говорит о повысившемся техническо-

[1] Программа специальной подготовки оркестров ВМС. М., Изд. Главного штаба ВМС, 1953.



исполнительском уровне их мастерства. Действительно, при исполнении таких произведений особенно необходимы безупречность звучания духовых инструментов, точность фразировки, высокая культура дирижера.

Отмечая общую тенденцию советской военной музыки в сторону симфонизма, нельзя не упомянуть, что существует взгляд, будто переложение симфонической музыки на духовой оркестр не достигает подлинного звучания и, следовательно, художественный характер классических произведений утрачивается. С этим мнением нельзя согласиться. Звучание сложных симфонических произведений в духовом оркестре зависит прежде всего от искусства инструментовки. При умелом использовании оркестровых красок духового состава можно добиться хорошего воспроизведения всей симфонической картины. Неизбежное при этом изменение звучания не помешает слушателю получить и эстетическое удовольствие, и ясное представление об эмоциональном и идейном содержании пьесы. Разумеется, для создания такого переложения нужны большая изобретательность, вкус и мастерство.

Этими качествами отмечены многие переложения, сделанные в разное время, например «Картинки с выставки» Мусоргского в переложении А. Сопова, Четвертая симфония Чайковского в переложении П. Шпитального и т. д.

Несомненно, что курс военных оркестров на сложные, высокохудожественные произведения полностью оправдывается высокими культурными запросами советских солдат и офицеров и той ролью, которую военная музыка призвана играть в музыкальной жизни страны.

Однако, как ни важна концертная деятельность военных оркестров, основное их назначение — служебная, строевая музыка, неотъемлемая составная часть войскового обихода. Здесь ведущим жанром был и остается военный марш.

Назначение марша — стимулировать чувства и настроения человека, идущего в строю. Марш может быть неглубок по содержанию, даже наивен и прост, но он должен бодрить и освобождать от физической усталости. Кому не приходилось видеть утомленных от пере-

хода солдат? С первыми звуками военного оркестра они ускоряют шаг, у них появляются бодрость и энергия. Недаром еще Суворов говорил, что «музыка удваивает, утраивает армию...»

Принято, чтобы марш удовлетворял правилу «левой ноги», т. е., чтобы музыкальные акценты приходились под левую ногу — отсюда и его специфические качества. Современный военный марш имеет своих авторов, которым хорошо знакома специфика военного оркестра, чувства его слушателей, область его применения.

Разновидностью военного марша является «встречный марш», исполняемый при выносе знамен и при встрече высших начальников. Его цель — создать торжественную, впечатляющую обстановку. Встречный марш должен быть небольшим, чтобы в короткий момент «встречи» успеть показать весь блеск торжества. Играется он в быстром темпе.

В прошлом встречные марши обычно писали второстепенные композиторы либо, еще чаще, капельмейстеры военных оркестров. В старой армии каждый гвардейский полк (и многие армейские) имел собственный встречный марш. В Советской Армии присвоенный встречный марш имеет каждый род войск. Почти все наши встречные марши написаны С. Чернецким.

В советское время «служебно-строевой» репертуар оркестров далеко не тот, какой имела армия хотя бы полстолетия назад. Старый марш уже никого не может удовлетворить. Советские композиторы подарили не один десяток лучших строевых маршей военным оркестрам. Ведущая роль в написании маршей, как мы знаем, принадлежит С. Чернецкому и Н. Иванову-Радкевичу. Последний за свою деятельность в области военно-оркестрового дела был представлен к Государственной премии. И все же нельзя не сказать, что и здесь многое не сделано. До сего времени оркестры нуждаются в хорошем марше для торжественного прохождения войск. Поиски в этом направлении недостаточны. Не найдена еще, помимо известной специфики, свойственной военному оркестру при исполнении этого рода музыки, ни его мелодичность, ни помпезность, зажигающие массы народа. Опыт написания торжественного марша путем привлечения и соответствующей



обработки народных и революционных песен принадлежит только С. Чернецкому. После него этот опыт мало использован. В этом пальму первенства держат военные дирижеры, которым, конечно, больше известна специфика их дела, но и они чаще всего прибегают к монтажу из многих маршей, а не к самостоятельному сочинению торжественного марша. Советские композиторы отходят в сторону в этом простом на первый взгляд деле. Создается впечатление, что секрет специфики военного оркестра известен только их дирижерам. Доля правды в этом, конечно, есть. Это же неплохо чувствуют и наши военачальники полков, которые требуют простоты в марше, мелодичности и того неуловимого для непосвященных — умелой расстановки акцентов, — что заставляет выше поднимать голову, тверже ставить шаг. Это-то большей частью и не удается при написании, казалось бы, легкого по форме торжественного марша. Конечно, многие возразят: какой может быть еще марш, когда войска теперь показывают свою выучку чаще всего с помощью техники? Но нельзя забывать, что и в технике главное решают люди, и, будут ли они вооружены винтовками или атомными ракетами, все равно они требуют морального воодушевления, которое может им создать музыка — военный оркестр. В наше время вопрос привлечения военных оркестров к обслуживанию войск остается прежним. Военная музыка — это такой значительный моральный фактор, который не может быть снят даже в век атома и освоения космоса. И надо думать, что военные оркестры получат свою музыку, столь необходимую им в обучении и воспитании войск. Советские композиторы, следует ожидать, приложат к этому усилия.

Маршевая литература очень обширна. От музыки горно-флейтистов до современного марша пройдена большая дистанция.[1] Процесс развития этого жанра требует специального исследования. Примитивная музыка прошлого не выдерживает сравнения с любым современным строевым маршем, написанным советским композитором.

[1] В военных оркестрах встречались малые флейты в Дэс и Эс. В русской пехоте флейтщики были введены с 1833 г. С 1857 г. их место заняли горно-флейтисты. С 1881 г. горно-флейтисты оставлены только в гвардии, в остальных частях они заменены горнистами.

В послевоенное время развертывается более углубленная теоретическая работа по изучению деятельности военно-духовых оркестров. Проводятся научно-теоретические конференции, на которых разбираются важные вопросы, касающиеся военной музыки.

В периодической печати, в частности в журнале «Советская музыка», чаще появляются теоретические материалы по военной музыке.

Военные оркестры в настоящее время насчитывают много крупных коллективов и сотни оркестров малого состава для полевых войск.

Периодически проводятся окружные конкурсы. В 1948 году в Москве состоялся всеармейский смотр образцовых оркестров. Военные округа послали на смотр свои лучшие музыкальные коллективы. Вместе с другими участвовал и оркестр Штаба Ленинградского военного округа.

Оркестр выступал с такими произведениями, как увертюра к опере «Иван Сусанин» и балетная сюита из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, «Итальянское каприччио» Чайковского и «Картинки с выставки» Мусоргского.

Высокое, подлинно художественное мастерство исполнения, великолепно сыгравшийся ансамбль одаренных музыкантов, замечательная творческая дисциплина оркестра привлекли всеобщее внимание.

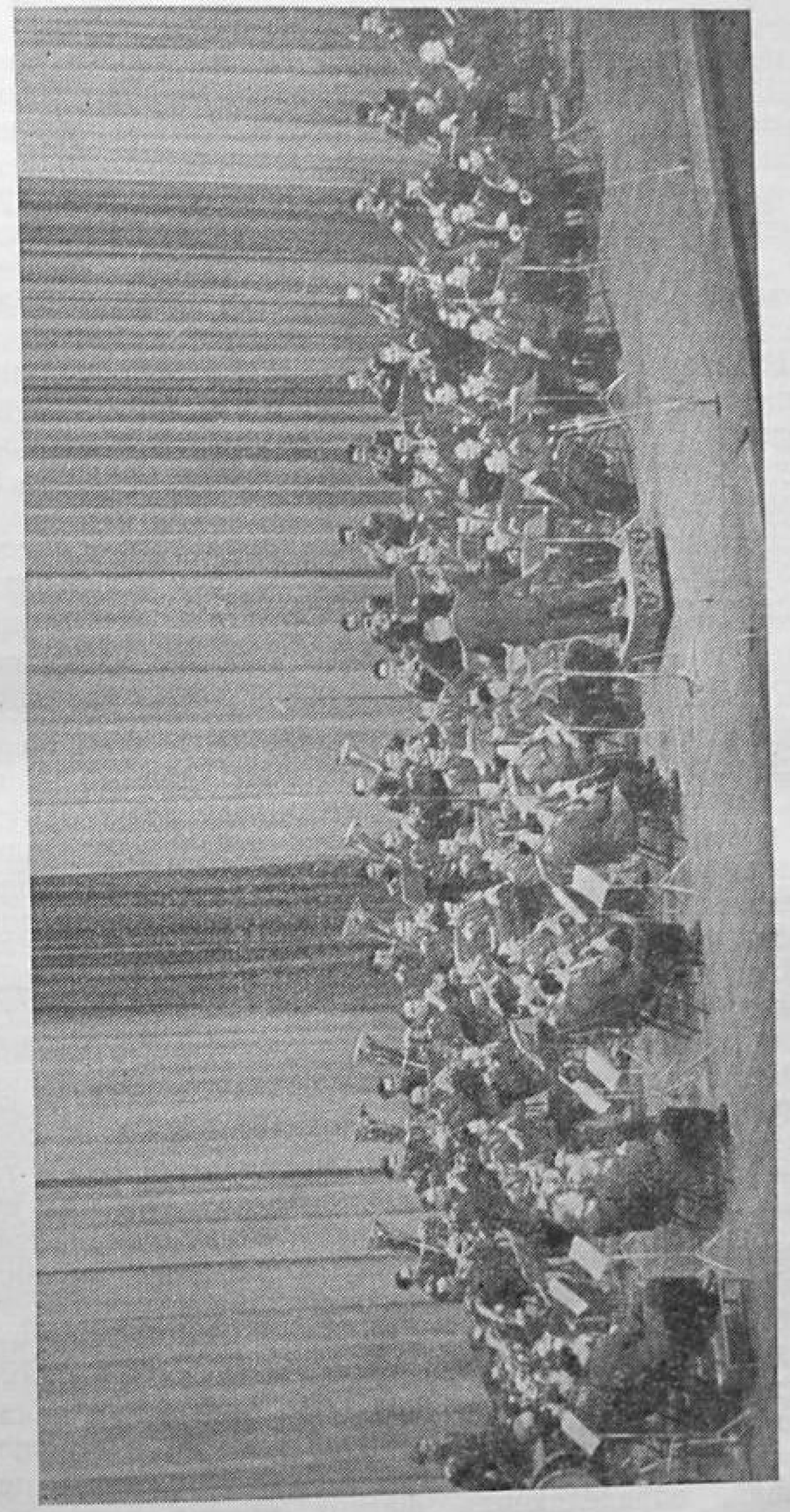
Жюри всеармейского смотра, состоявшее из выдающихся музыкантов, присудило первое место лучшему оркестру Советской Армии — оркестру Штаба Ленинградского военного округа. И сейчас, много лет спустя, оркестр не утратил своей славы.[1]

Кроме этого, в Советской Армии есть оркестр, стоящий вне конкурса, — это Отдельный показательный оркестр Министерства обороны СССР, руководимый военным дирижером, заслуженным деятелем искусств подполковником И. Сергеевым и возглавляемый в общем музыкально-художественном руководстве Главным дирижером Советской Армии генерал-майором Н. М. Назаровым. Но об этом оркестре говорить нужно особо.

Одним из достижений советского времени является массированное применение военных оркестров, объеди-

[1] См. «Ленинградскую правду», 1948, 21 октября.





Концерт Отдельного показательного оркестра

ненные выступления 300, 500, даже 800 музыкантов, создающих могучее, волнующее звучание.

В прошлом не было известно ничего подобного (за исключением некоторых празднеств Великой французской революции). У нас такие масштабы стали привычными в дни общенародных торжеств, при проведении парадов 1 Мая и 7 ноября, на праздниках, посвященных юбилейным датам. Иногда огромный сводный оркестр выступает вместе с хоровым коллективом.

Незабываемое впечатление оставил, например, концерт в Кронштадте, устроенный в день 250-летия крепости. Сводный военно-морской оркестр и хор в тысячу человек исполнили большую, разнообразную программу.

Подобное соединение профессионального оркестрового коллектива и художественной самодеятельности повсюду дает отличные результаты.

Деятельность военных оркестров направляет инспекция, созданная еще в 1925 году. Во главе всей оркестровой службы Советской Армии стоит главный инспектор, которому подчинены инспектора военных округов; они руководят работой оркестров через гарнизонных военных дирижеров. Руководство оркестрами флота осуществляется старшим инспектором оркестровой службы через инспекторов флотов.

Инспектора планируют работу военных оркестров, систематически проверяют качество их исполнения, выезжая для этого в местонахождение оркестра.

Инспекции направляют репертуарную часть как служебную, так и концертную, периодически издавая сборники маршей и пьес. Итоговые смотры и конкурсы также проводятся по указанию инспекторов; на них возложена и расстановка кадров военных дирижеров. Инспекторами оркестров назначаются, как правило, старейшие и опытнейшие военные дирижеры.

Чтобы лучше представить себе огромный сдвиг, происшедший в военно-оркестровом деле за последние десятилетия, не лишне сравнить роль, значение и квалификацию капельмейстера старой армии и военного дирижера наших дней. Известно, что дирижер — центральная, определяющая фигура военно-оркестровой



службы. Напомним, кем он был до революции. Вольнонаемный, не имеющий прав государственного служащего, не обеспеченный пенсией на старости лет, во всем подчиненный адъютанту полка, зачастую с сомнительным музыкальным образованием, — таков был чаще всего капельмейстер. Конечно, встречались среди капельмейстеров старого времени — русских и иностранцев — люди, преданные своему делу и музыкально одаренные. Но не они составляли большинство и не они определяли состояние оркестрового дела.

С удивлением читается такое, к примеру, свидетельство капельмейстера Г. Зубова: «...В 1903 году мне пришлось быть в одном уездном городе. Проходя мимо команды трубачей одного из кавалерийских полков, я обратил внимание на то, что часть оркестра играет первое колено (пьесы), а другая — басы и еще некоторые инструменты — беспрерывно играет второе колено. Капельмейстер не замечал этой ужасной ошибки. Когда одна часть оркестра вдруг замолчала, то он обратился с вопросом о причине остановки. На это музыканты простодушно ответили, что они уже кончили. Что можно сказать об этом капельмейстере и его оркестре?»[1] В советском военном оркестре трудно представить себе нечто подобное.

Не удивительно, что самое слово «капельмейстер» приобрело в наше время чуть ли не одиозный характер. В 1947 году оно было официально заменено званием «военный дирижер».

Советский военный дирижер — прежде всего полноправный офицер-единоначальник. Он является командиром, педагогом и воспитателем своих подчиненных. Имея высшее музыкальное образование, военный дирижер активно участвует в строительстве социалистической культуры, пропагандируя советскую музыку. Это законченный музыкант, окруженный заботой и уважением. Не случайно, что из этой среды вышли такие известные всей стране дирижеры, как К. Иванов, Н. Рахлин и другие, успешно возглавляющие лучшие симфонические коллективы страны.

---

[1] Г. Н. Зубов. Положение военной музыки в России. «Русская музыкальная газета», СПб, 1904, № 6, стлб. 189, № 7, стлб. 190.

Несколько слов об организации подготовки военных дирижеров. В этом отношении было много шатаний, неоправданных перемен. Открывались и ликвидировались специальные курсы и факультеты военных дирижеров в консерваториях Москвы и Ленинграда. Менялись программы, сроки обучения. В настоящее время подготовка дирижеров духовых оркестров сосредоточена в Московской консерватории.

Для того чтобы показать творческий уровень нынешнего военного дирижера, стоит привести программу выпускного концерта дирижеров духовых оркестров Московской консерватории имени П. И. Чайковского 7—10 июня 1963 года.

Были исполнены среди прочих такие пьесы: II часть Пятой симфонии Дворжака; «Исламей» Балакирева, финал Второй симфонии Чайковского, I и II части Первой симфонии Скрябина, I часть Первой симфонии Рахманинова, Лист — Вариации на тему Баха; Хачатурян — фрагменты из балета «Спартак»; Шостакович — «Набат» (из XI симфонии) и т. д. Все эти произведения были исполнены военными оркестрами московского гарнизона в открытом концерте.

Советская Армия располагает военными дирижерами — первоклассными мастерами своего дела. Многие из них имеют звание доцента или ученую степень кандидата искусствоведения, есть среди них заслуженные деятели искусств. Некоторые работают в области музыкальной теории, а также изучения организации военно-оркестровой службы (П. Апостолов, Б. Кожевников, Е. Макаров и др.).

Видные военные дирижеры зачастую являются и высококвалифицированными исполнителями на духовых инструментах, солистами симфонических оркестров.

Из среды военных дирижеров вышли многие педагоги, успешно участвующие в подготовке музыкантов-духовиков в военных школах и других учебных заведениях.

Резко изменился и состав исполнителей-музыкантов военных оркестров. В большинстве — это бывшие воспитанники военно-музыкантских школ, обученные игре на своем инструменте, знающие основы теории музыки и стремящиеся продолжить свое музыкальное образование.

Послевоенный выпуск дирижеров в Ленинградской консерватории

Во многих военно-музыкантских школах созданы группы наиболее даровитых воспитанников — будущих слушателей консерваторских факультетов; из них особо одаренные становятся военными дирижерами, а также солистами духовых и симфонических оркестров. Для рядового музыканта военного оркестра открылась

широкая перспектива дальнейшего развития по своей специальности.

Учитывая сложность работы военных музыкантов, в Советской Армии для них созданы хорошие материальные условия. Музыкант, отслуживший срок обязательной военной службы, обеспечивается зарплатой на уровне других работников интеллигентных профессий. Для многих из них служба в оркестрах армии становится пожизненной. Следует отметить, что благодаря этим условиям поддерживается стабильность военных оркестров. В отличие от дореволюционного времени, существующие военно-музыкантские школы выпускают достаточное количество молодых музыкантов.

Огромные перемены совершились в советское время в военно-оркестровом деле. Оркестры Советской Армии получили стройную, продуманную организацию, которая будет способствовать их дальнейшему развитию.

Обеспеченные кадрами, инструментами, репертуаром, армейские и флотские оркестры ведут большую творческую работу. Они принимают активное участие в идеологическом воспитании солдат и офицеров в духе беззаветной преданности социалистической Родине, в построении коммунистического общества.

Наряду с этим военные оркестры, сочетая задачи советского музыкального искусства с войсковыми, становятся одним из главнейших проводников музыкальной культуры в армии и широких слоях населения. Это имеет особенное значение на периферии, где они нередко являются единственными квалифицированными музыкальными коллективами. Их участие в работе самодеятельности помогает творческому росту народных и армейских коллективов.

Сказанное выше не означает, что военные оркестры достигли некоего предела, что все в их деятельности безупречно. Напротив, существует немало проблем, требующих обсуждения в связи с новыми вопросами, которые, естественно, возникают в процессе их развития.

*ГЛАВА VIII*

## ПУТИ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКИХ ВОЕННЫХ ОРКЕСТРОВ

В каком же направлении будут развиваться военные духовые оркестры? Очевидно, что в ближайшие годы должны произойти изменения в составе инструментов, повысится их качество. Сегодня мы еще пользуемся инструментами, конструкция которых была, в основном, разработана в прошлом веке. В области музыкальной промышленности творческая инженерная мысль сделала пока слишком мало для того, чтобы снабдить военные оркестры инструментами наилучшей конструкции, с верным строем, безупречным механизмом, отличным качеством звука на протяжении всего диапазона.

Как обстоит дело с отдельными видами духовых инструментов?

Группа деревянных в военном оркестре представлена пока слишком односторонне. Очень редкое явление бассеты, которые скоро можно будет увидеть разве в музее. Робко вводятся в оркестровый состав фаготы: они имеются только в образцовых коллективах.

В итоге, военным оркестрам не хватает басовой основы, деревянных инструментов (фаготы); нет и середины (бассеты). Для верхнего регистра есть флейты, кларнеты и реже — гобои. Но по сути дела они заполняют лишь верхнюю часть тесситуры оркестра.

Как положительный факт следует отметить, что с недавнего времени введены корнеты с пистонами. Своим матовым тоном они смягчают звучание оркестра.

Трубы занимают ведущее место в составе военно-духового оркестра. Вероятно, они еще долго сохранят

нынешнюю конструкцию. Желательно только устранить некоторые аппликатурные недостатки в смысле точного строя. Не блещут хорошим качеством звука устарелые альты. В последнее время военные оркестры стали обогащаться валторнами (Ф) с дополнительным кроном (Б), внесшим известные удобства в смене строя и аппликатуре. Это, пожалуй, единственная улучшенная конструкция медно-духового инструмента.

Не совершенствуется конструкция таких распространенных инструментов, как теноры и баритоны, имеющие тяжелый механизм и грубоватый звук. В прошлом были попытки создания инструмента улучшенной конструкции для тенорово-баритоновой группы, например — шедифона (фабрики Шедива в Киеве) — двухраструбного инструмента с переключающим вентилем. Шедифон совмещает тембр тенора и баритона. В настоящее время он нигде не сохранился. Тубы, заменившие в свое время геликоны, требуют тех же улучшений, что и трубы.

Назревает потребность введения в военные оркестры саксофонов. Это могло бы значительно обогатить звуковую палитру оркестра. Но при введении других инструментов в оркестр важно, чтобы они образовывали полные группы (кроме туб, конечно). Это для оркестра весьма существенно.

Наши замечания исходят не только из соображений инструментовки. Они неотделимы от вопросов общей организации военно-духового оркестра. Когда будут введены новые и восстановлены и усовершенствованы некоторые старые инструменты, тогда легче будут решаться и проблемы инструментовки, а следовательно, еще выше поднимется художественный уровень исполнения.

Наша наука и промышленность могут осуществить необходимые усовершенствования при производстве духовых инструментов. Музыкальные предприятия должны привлечь к своей работе ученых близких специальностей, открыть соответствующие экспериментальные лаборатории. И тогда, получив от промышленности прочную инструментальную базу, военные духовые оркестры (а также и гражданские) поднимутся на более высокий уровень.



Следует подумать также о некоторых организационных заимствованиях из опыта прошлого. Так, например, составы оркестров, установленные в свое время Н. А. Римским-Корсаковым, могли бы получить жизнь и теперь. Для уточнения организационной структуры можно было бы разделить наши военные оркестры соответственно на строевые I и II разрядов и на образцовые — полные и неполные.

Еще один важный вопрос — о желательности подключения смычковой группы инструментов к составу образцовых военных оркестров. Эта задача диктуется общим культурным ростом армейского слушателя. Разумеется, такое нововведение не отменяет первостепенного значения служебной (строевой) маршевой музыки. И здесь снова уместно припомнить опыт Римского-Корсакова, который вводил смычковый инструментарий в состав портовых хоров.

Не подлежит сомнению, что освоение смычковых инструментов по силам многим нашим оркестрам, в особенности образцовым. Иметь в военном округе хотя бы один оркестр с полным ансамблем деревянных и медных духовых инструментов, а также со смычковой группой — право, не так много, а польза была бы громадная. Для такого оркестра будут охотнее писать наши композиторы, им не придется приспосабливаться к особенностям чисто духового состава. Классические произведения прошлого прозвучат тогда во всей своей полноте, без скидок на переложение.

Хочется увидеть армейского слушателя, с увлечением воспринимающего симфоническое произведение в исполнении своего симфонического оркестра. Ведь не каждому солдату и офицеру доступно, по условиям службы, посещение филармонии.

И наконец, военные оркестры — особенно со смычковой группой — должны служить образцом и опорой для армейской художественной самодеятельности. Музыкальная самодеятельность в армии настолько созрела, что уже не вмещается в старых рамках. Она все больше стремится к исполнению сложного репертуара.

На сценах армейских клубов и домов офицеров все чаще исполняются оперные арии, отрывки. Множатся также инструментальные выступления. Кое-где уже переходят к постановке целых оперных сцен, актов.

И здесь может и должен помочь сопровождением военный оркестр и его дирижер, который является признанным руководителем художественной самодеятельности.

Выполняя служебную функцию, которая остается неизменной при любом развитии военной техники, военные оркестры вместе с тем овладевают всем лучшим, что создано искусством, и несут этот репертуар миллионам военных и гражданских слушателей.

Желание видеть в военных оркестрах исполнителей только «оригинальной», сугубо военной музыки не выдерживает критики. Не может быть и речи о каком-то «обособлении» военной музыки, о том, чтобы увести ее в сторону от общих путей музыкального искусства.

Не существует двух музыкальных культур — «военной» и «общей». Есть только специфическое применение музыки в том или ином случае. А вообще музыка неразделима, едина.

Стоя ближе всего к народу, советские военные оркестры, к счастью, всегда были свободны от проявлений формализма. В этом отношении к ним нельзя предъявить никаких претензий. Об их здоровом, жизнеутверждающем направлении свидетельствует вся их деятельность.

Окруженные любовью армии и народа, военные оркестры уверенно выходят на просторы музыкальной культуры. Они созрели для творческого соревнования с военно-музыкальными коллективами братских социалистических республик, а также других миролюбивых стран.

Надо надеяться, что такие встречи состоятся в недалеком будущем, и мы станем свидетелями новых международных триумфов нашей военной музыки.

## *ПРИЛОЖЕНИЯ*

**Приложение 1**

### СОСТАВ „СЫГРЫШЕЙ" ДОПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ

| | |
|---|---|
| Большие и малые сурны (суренки) | Бубны |
| Флейты | Барабаны |
| Трубы | Накры |
| | Литавры |

**Приложение 2**

### ОРКЕСТР ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ

| | |
|---|---|
| 2 флейты | 2 валторны |
| 4 гобоя | 2 трубы |
| 4 фагота | 1 литавра |
| | 1 барабан |

**Приложение 3**

### ВОЕННЫЕ ОРКЕСТРЫ В НАЧАЛЕ XIX ВЕКА

| | | |
|---|---|---|
| 4 флейты (траверзо) | 1 кларнет малый | 1 почтовый рожок |
| 2 флейты больших | 3 кларнета Б | 1 серпент |
| 2 флейты квартовых | 3 кларнета Ц | 1 тромбон |
| 2 флейты октавки | 2 фагота | 1 малый барабан |
| 1 флейта септимовая | 2 трубы (с машинами) | 1 большой барабан |
| 1 флейта децимовая | 2 валторны (с машинами) | |

## Приложение 4 и 5

### ВОЕННО-МУЗЫКАНТСКИЕ ХОРЫ МУЗЫКИ ПО ШТАТАМ 1830 года

| ДЛЯ СТРЕЛКОВЫХ БАТАЛЬОНОВ | ДЛЯ АРМЕЙСКИХ ПОЛКОВ |
|---|---|
| 1 корнет октавный Ф | 2 корнета Ц |
| 2 корнета Ц | 2 трубы Г |
| 2 корнета альто Ф | 2 трубы Ф |
| 3 корнета облигато Ц | 2 трубы облигато Ц |
| 2 трубы (принципалы) | 2 трубы басовые или тенора Ц |
| 2 валторны Ц | 2 валторны Г |
| 2 валторны Ф | 2 валторны Ф |
| 2 валторны Г | 2 валторны Ц |
| 2 валторны Г (басовых) | 1 басгорн |
| 3 тенора (басовых) | 1 бас Г |
| 2 трамбона | 1 бас Ц |
| 2 баса Г | 1 тромбон-бас (цуг-тромбон) |
| 2 баса Ц (больших) | |
| 1 бас Г (большой) | |

## Приложение 6

### ФЛОТСКИЕ МУЗЫКАНТСКИЕ ХОРЫ

*(Установленные в период 1858—1860 годов)*

| ГВАРДЕЙСКИЙ ЭКИПАЖ | МОРСКОЙ КОРПУС | СЕВАСТОПОЛЬСКИЙ ХОР | АРХАНГЕЛЬСКИЙ ХОР |
|---|---|---|---|
| 4 корнета Ц | 3 корнета Эс | 3 корнета Ц | 2 корнета Ц |
| 3 корнета Г | 3 корнета Ас | 2 корнета Г | 2 корнета Д |
| 3 корнета Ф | 3 корнета Б | 2 корнета Ф | 2 корнета Ф |
| 2 облигато Ц (примо) | 2 облигато Эс (примо) | 2 облигато Ц (примо) | 2 облигато Ц (примо) |
| 2 облигато Ц (секондо) | 2 облигато Эс (секондо) | 1 облигато Ц (секондо) | 1 облигато Ц (секондо) |
| 2 тенора Ц | 2 тенора Б (примо) | 2 тенора Ц | 2 тенора Ц |
| 2 тенора Б | 2 тенора Б (секондо) | 1 тенор Б | 1 тенор В |
| 2 тенора Г | 2 тенора Ас | 1 тенор Г | 1 тенор Д |
| 2 трубы с кронами (принципальные) | 4 трубы Эс | — | 2 трубы с машинами (принципальные) |
| 2 валторны Г | 2 валторны Ас | 1 валторна Г | 1 валторна Г |
| 2 валторны Ф | 2 валторны Ф | 1 валторна Ф | 1 валторна Ф |
| 2 валторны Эс | 3 валторны Эс | 2 валторны Ц | 1 валторна Эс |
| 2 валторны Ц | 2 басгорна Б | 2 басгорна Ц | 1 валторна Ц |
| 2 валторны Ц (басовые) | 2 баса Б (верхняя октава) | 2 баса Ф | 1 басгорн Ц |
| 2 баса Ф | 6 басов Эс | 1 бас Ц | 1 бас Ф |
| 2 баса Ц | 2 баса Б (нижняя октава) | 2 баса Б | 1 контрабас Ц |
| 2 контрабаса Ф | | | |
| 2 контрабаса Б | | | |



## Приложение 7

### ПЕХОТНЫЙ ХОР ВОЕННОЙ МУЗЫКИ 1876 года

| | |
|---|---|
| 3 корнета Эс | 2 баритона Б |
| 7 корнетов Б | 2 баса малых Б |
| 3 альта Эс | 4 баса Эс |
| 3 трубы Эс | 3 баса Б |
| 4 тенора Б | |

Примечание. Кроме этого, военным хорам разрешено иметь кларнеты.

## Приложение 8

### МУЗЫКАНТСКИЕ ХОРЫ МОРСКОГО ВЕДОМСТВА 1873—1874 годов

| ХОР I РАЗРЯДА ПОЛНЫЙ (ПОРТОВЫЙ) | ХОР II РАЗРЯДА ПОЛНЫЙ (ПОРТОВЫЙ) |
|---|---|
| 2 малые флейты Дэс и Ц | 2 малые флейты Дэс и Ц |
| 2 флейты Ц | 2 флейты Ц |
| 2 гобоя | 2 гобоя |
| 2 английских рожка | — |
| 2 малых кларнета Эс | 1 малый кларнет Эс |
| 4 кларнета I Б | 3 кларнета I Б |
| 3 кларнета II Б | 2 кларнета II Б |
| 2 кларнета III Б | 2 кларнета III Б |
| 2 бассета Ф | 1 бассет Ф или Эс |
| 2 фагота Б | — |
| 3 фагота | 2 фагота |
| 2 саксофона Б | — |
| 2 корнета Б | 2 корнета Б (с кроном А) |
| 4 трубы Эс | 4 тубы Эс |
| 4 валторны Эс | 4 валторны Эс (из них 2 с кронами Ф, Е и Д) |
| 2 баритона Б | 1 баритон Б |
| 1 тромбон альт | 1 тромбон альт |
| 1 тромбон тенор | 1 тромбон тенор |
| 1 тромбон бас | 1 тромбон бас |
| 2 баса Эс | 2 басовых тубы Б и Ф |
| 1 бас Б | 1 контрабасовая туба Б |
| 1 малый барабан | 1 малый барабан |
| 2 тарелки (пара) | 1 большой барабан |
| 1 большой барабан | 2 тарелки (пара) |
| 1 треугольник | 1 треугольник |

## Приложение 9

### ЭКИПАЖНЫЕ И КОРАБЕЛЬНЫЕ ХОРЫ МУЗЫКИ
**1873—1874 годов**

ХОР I РАЗРЯДА — СТРОЕВОЙ

3 корнета Эс
9 корнетов Б (2 с кроном А)
4 альтгорна Эс
6 теноргорнов Б
2 баритона Б
2 трубы Эс
2 валторны Ас
4 валторны Эс (2 с кронами Ф, Е и Д)
2 басовые тубы Б
4 басовые тубы Эс
2 контрабасовые тубы Б

ХОР II РАЗРЯДА СТРОЕВОЙ

2 корнета Эс
5 корнетов Б
2 альтгорна Эс
3 теноргорна Б
2 трубы Эс
1 валторна Ас
2 валторны Эс
2 басовые тубы Б
2 басовые тубы Эс
2 контрабасовые тубы Б

## Приложение 10

### ШТАТЫ МУЗЫКАНТСКИХ ХОРОВ МОРСКОГО ВЕДОМСТВА
**1874 года**

| *Положено по штату* | *Строевые хоры* | | *Портовые хоры* | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | *Гвардейский Экипаж* | *3-х отрядов Балт. флота* | *Морское училище* | *Кронштадтский и Николаевский* | *Бакинский* |
| Ротный командир . . | 1 | — | — | 1 | 1 |
| Капельмейстер . . . | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Тамбурмажор . . . . | 1 | — | — | — | — |
| Унтер-офицеры 1-й статьи . . . . . | 25 | 12 | 20 | 25 | 20 |
| Унтер-офицеры 2-й статьи . . . . . | 12 | 7 | 10 | 14 | 11 |
| Рядовых . . . . . | 13 | 6 | 9 | 12 | 9 |
| Учеников . . . . . | 10 | 5 | 5 | 10 | 5 |
| Всего . . . | 63 | 31 | 45 | 63 | 47 |
| Вольнонаемных . . . | 10 | 6 | 10 | 15 | 10 |



## Приложение 11

### ШТАТНЫЕ СОСТАВЫ ОРКЕСТРОВ ВОЕННОГО ВЕДОМСТВА к 1900 году

| *Оркестры* | *Чиновники для обучения* | *Старшины* | *Унтер-офицеры* | *Рядовые* | *Ученики* | *Всего* |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Лейб-гвардии Преображенский полк (2 хора) | 1 | 2 | 30 | 52 | 18 | 103 |
| Гвардейские пехотные полки | 1 | 1 | 15 | 26 | 12 | 55 |
| Гвардейские стрелковые батальоны | 1 | 1 | 10 | 23 | 12 | 47 |
| Лейб-гвардии саперные батальоны | 1 | 1 | 11 | 30 | 12 | 55 |
| Лейб-гвардии 1 арт. бригада | 1 | 1 | 15 | 26 | 12 | 55 |
| Армейские пехотные полки | 1 | 1 | 11 | 23 | — | 36 |
| Училища | 1 | 1 | 10 | 16 | 8 | 36 |
| Все казачьи полки | 1 | — | — | 12 | — | 13 |

## Приложение 12

### ОРКЕСТР СОВЕТСКОЙ АРМИИ
*(Период становления)*

2 корнета Б I
1 корнет Б II
1 труба Б I
2 альта Эс I — II
2 тенора Б I — II
1 баритон
1 бас Эс
1 бас Б
1 барабан большой

## Приложение 13

### ОРКЕСТР СОВЕТСКОЙ АРМИИ

1 малая флейта
2 флейты
2 гобоя
2 кларнета Эс
6 кларнетов I Б
4 кларнета II Б
2 кларнета III Б
2 фагота I — II
2 саксофона
4 валторны Ф
2 трубы I — II Б
3 тромбона
3 ударных
4 корнета I Б
2 корнета I Б
2 альта I — II Эс
3 тенора I — II — III
2 баритона
3 баса I Эс
3 баса II Б

## *ОСНОВНЫЕ АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ*
### *(Главный военно-морской архив)*


Указ Петра I об учениках «нотной науки». Приказ воинского морского флота, д. 50, ч. I, л. 366 (1703—1704 гг.).

О штатах адмиралтейского батальона. Адмиралтейская канцелярия, д. 97, лл. 305—306 (1714 г.).

Гобоисты на военных кораблях. Канцелярия графа Апраксина, д. 162, л. 149, (1717—1718 гг.).

Указ Петра I о гобоистах в полках. Канцелярия графа Апраксина, д. 220, л. 58 (1723—1724 гг.).

Установление штата гобоистов Кадетскому корпусу. Адмиралтейская коллегия, Указы Правительствующего сената, отд. II, д. 2, (1732 г.).

О музыкальной медной фабрике. Адмиралтейская коллегия, ф. 1212, д. 58, лл. 650—651 (1754—1755 гг.).

О гобойских учениках. Канцелярия адмирала Мордвинова, д. 2, лл. 291—294 (1765 г.).

Об изготовлении музыкальных инструментов. Канцелярия адмирала Мордвинова, д. 22, л. 430 (1767 г.).

Формирование музыкальных хоров на флоте. Канцелярия адмирала Мордвинова, д. 38, лл. 107—111 (1768 г.).

Об учениках трубаческой науки. Канцелярия адмирала Мордвинова, д. 100, лл. 598—856 (1773 г.).

О снабжении команд музыкантов кларнетами. Канцелярия адмирала Мордвинова, д. 214, л. 223 (1773 г.).

Упразднение музыкантов в батальонах. Адмиралтейская коллегия по канцелярии. Указ Павла I от 5.VII.1797 г., д. 422, т. III, л. 745 (1797 г.).

О трубачах Адмиралтейского ведомства. Военная по флоту канцелярия, ф. 1203, д. 33, лл. 1—29 (1803 г.).

Положение о музыкантах при Балтийском флоте. Высочайшее повеление, д. 89, лл. 35—39 (1804 г.).

Устройство музыкальной части на Черном море. Высочайшее повеление, д. 91, л. 189 (1805 г.).

О штате музыкантов. Высочайшее повеление, д. 107, л. 219 (1810 г.).

О штате музыкантов на Черном море. Департамент Морского министерства, д. 4345, л. 2 (1812 г.).

О штате музыкантов на Балтийском море. Департамент Морского министерства, д. 1676, л. 5 (1820 г.).





О введении штатных хоров музыки при экипажах. Инспекторский департамент Морского министерства, ф. 1283, д. 480, л. 31 (1858 г.).

Об учебном морском экипаже. Инспекторский департамент Морского министерства, ф. 1283, д. 480, л. 32 (1858 г.).

О замене деревянных инструментов медными. Инспекторский департамент Морского министерства, ф. 1283, д. 480, лл. 12, 58, 65 (1860 г.).

О преобразовании музыкантских хоров. Инспекторский департамент Морского министерства, д. 143, лл. 3, 6, 17, 22, 27 (1869 г.).

Штатный хор фрегата «Генерал-адмирал». Инспекторский департамент, (1860—1869 гг.), отд. 2, стол 2, д. 143 (1860 г.).

Об отпуске средств для Севастопольского хора. Инспекторский департамент (1860—1869 гг.), отд. I, стол 2, д. 500 (1861 г.).

О приеме детей в музыкантские хоры. Инспекторский департамент (1860—1869 гг.), отд. I, стол 2, дд. 444 и 500 (1861 г.).

Об образовании музыкантских хоров. Инспекторский департамент Морского министерства, 1-е делопроизводство, ф. 1283, д. 267, лл. 193—194 (1874 г.), статистическая часть, ф. 1283, д. 8, лл. 3, 13, 15, 34, 40, 46, 48, 65, 68 (1871 г.).

Хоры музыкантов. О формировании хоров. Инспекторский департамент Морского министерства (1870—1879 гг.), статистическая часть, д. 8 (1871 г.).

О назначении инспектором музыкантских хоров Морского ведомства Н. А. Римского-Корсакова. Инспекторский департамент Морского министерства отд. I, стол 2, д. 225 (1873 г.).

Положение о строевых и портовых музыкантских хорах Морского ведомства. Инспекторский департамент Морского министерства 2-е делопроизводство, стол 1-й, д. 58, лл. 3, 9 (1874 г.).

Школа юнгов Гвардейского экипажа. Инспекторский департамент Морского министерства (1870—1879 гг.), отд. 2, д. 76 (1876 г.).

Упразднение школ кантонистов. Инспекторский департамент Морского министерства. Приказ военного министра № 382, д. 76 (1877 г.).

Об учреждении хора на эскадре. Инспекторский департамент Морского министерства (1870—1879 гг.), отд. 1-е, стол 2, д. 167 (1877 г.).

О введении строя инструментов Эс и Б в военные оркестры. Приказы Военного ведомства № 12, 1876, № 14, 1880, № 201, 1883, № 14, 1894 г.

О гуляньях и концертах. Главный морской штаб, ф. 417, д. 1160, л. 7, (1885 г.).

О морской музыкальной школе. Канцелярия Морского министерства, ф. 437, д. 3491, л. 1 (1873 г.), 8-й флотский экипаж, ф. 1010, д. 174 (1881 г.). д. 362 (1883 г.), д. 440 (1884 г.), д. 1586 (1885 г.), д. 605 (1887 г.)

О концертах военных хоров музыки под управлением В. Вурма. Главный морской штаб, ф. 417, д. 560 (1888 г.).

О морской музыкальной школе. Об инспекторских смотрах и ревизиях, ф. 437, д. 14, л. 7 (1908 г.).

Отчет по морскому министерству, 1910 г., стр. 76, 1911 г., стр. 110. 1912 г., стр. 101, 1913 г., стр. 108.

Письмо начальника музыкантской школы Остен-Сакена, ф. 417, д. 45775 (1916 г.).

Положение о музыкантских хорах. Главный морской штаб, ф. 417, д. 43598 (1915 г.).

Об улучшении музыкального дела во флоте. Главный морской штаб, ф. 417, д. 45957 (1916 г.).

О выпусках воспитанников Музыкантской школы Балтийского флота. Главный морской штаб ф. 417, д. 46198 (отношение № 300 от 16.III.1917 г.).

Указания о работе оркестра и службы музыкантов в Красной Армии. Приказ Реввоенсовета Республики № 1686, 1920 г.

О штате музыкантской школы Балтийского флота. Приказ Реввоенсовета Республики № 2634, 1922 г.

Положение о военных оркестрах Красной Армии. Приказ Реввоенсовета Республики № 1008, 1921 г., № 259, 1922 г.

О штате инспектора оркестрового дела в РККА. Приказ Реввоенсовета Республики № 687, 1925 г.

## *СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ*


Апостолов П. Музыканты-бойцы. «Советское искусство», 1946, 23 марта.

Бескровный М. Хрестоматия по русской военной истории. М., Изд. Министерства Вооруженных Сил, 1947.

Болотов А. Т. Записки. «Библиотека для чтения», т. 152, 1858.

Богданович М. И. История Отечественной войны 1812 года, т. II, СПб, 1859.

Вертков К. Роговая музыка. Л., Музгиз, 1959.

Веселаго Ф. Ф. Краткая история русского флота. М., Военморгиздат, 1939.

Висковатов А. В. Историческое описание вооружения и одежды русских войск. СПб. 1841.

Владимиров М. В. Военная музыка в России. «Русская музыкальная газета» СПб, 1899, № 38, стлб. 899.

Военно-энциклопедический лексикон, т. VI, СПб. 1854.

Голиков И. Деяния Петра I, т. VI, СПб. 1838.

Зубов Г. Н. Положение военной музыки в России. «Русская музыкальная газета» СПб., 1904, № 6, стлб. 189, № 7, стлб. 190.

Ихильчик Г. Руководство к военной инструментовке. СПб, Изд. Юргенсона, 1904.

Корб И. Г. Дневник путешествия в Московию (1698—1699). СПб, 1906.

Котошихин Г. К. О России в царствование Алексея Михайловича. СПб, 1906.

Маржерет Ж. Сказание о Дмитрии Самозванце, ч. I, СПб. 1859.

Михневич В. О. Очерк истории музыки в России. СПб, 1879.

Морской устав Петра I. СПб, Изд. Академии наук, 1780.

Олеарий А. Путешествие в Московию, кн. I, СПб., 1906.

Полное собрание русских летописей под ред. Е. Карского, М., 1962.

Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., Музгиз, 1955.

Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр, т. II, М., Музгиз, 1953.

Свод военных постановлений, кн. I, статьи 64, 65, 66. СПб, 1838.

Стасов В. В. Избранные сочинения, т. I, М., «Искусство», 1952.

Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 1—3, М.—Л., Госиздат, 1928.

«Хрестоматия по истории СССР», т. I, М., Соцэкгиз, 1937.

Целиковский В. Музыка в Красной Армии за 15 лет М., Музгиз, 1933.

Штелин Я. Известия о музыке в России. Л., Изд. «Тритон», 1935.

Эдвардс Дж. Полковые оркестры. «Британский союзник», № 31 (208), М., 1946,

## ОГЛАВЛЕНИЕ


Предисловие . . . . . 3

*Глава I.* Войсковые музыкальные инструменты раннего периода . . . . . 6

*Глава II.* Реформа военных оркестров при Петре I . 16

*Глава III.* Военные оркестры после Петра I (1725—1801) 25

*Глава IV.* Реформы и изобретения (первая половина XIX века) . . . . . 35

*Глава V.* Дальнейшие изменения в организации военных оркестров (вторая половина XIX века) . . 45

*Глава VI.* Военные оркестры накануне Великой Октябрьской социалистической революции (1900—1917) 57

*Глава VII.* Становление и развитие советских военных оркестров . . . . . 66

*Глава VIII.* Пути развития советских военных оркестров . 87

Приложения . . . . . 91

Основные архивные источники (Главный военно-морской архив) . . . . . 96

Список литературы . . . . . 99



*Матвеев Владимир Алексеевич*

РУССКИЙ ВОЕННЫЙ ОРКЕСТР

Т. п. 1965 г. № 1389

Редактор *Р. Софронова* Техн. редактор *Г. Мичурина.*

Худож. редактор *Л. Рожков.* Корректор *Н. Яковлева.*

Сдано в набор 3/XI 1964 г. Подписано к печати 12/III 1965 г.

М-30164. Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Бум. л. 1,57. Печ. л. 3,125 (5,12).

Уч. изд. л. 4,89 Тираж 3000 экз. Заказ № 1702 Цена 25 к.

Издательство «Музыка». Ленинградское отделение

Ленинград Д-11. Инженерная, 9.

Ленинградская типография № 4 «Главполиграфпрома»

Государственного комитета Совета Министров СССР по печати.

Марата, 58