П. А. Белик

ОРКЕСТР РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СИМФОНИИ

Работа представлена кафедрой музыкального воспитания и обучения

В статье рассматриваются особенности развития симфонии в музыке для русского народного оркестра. Исторический подход дает возможность по-новому увидеть тенденции в целостном процессе эволюции отечественного жанра, отражающего вечные проблемы человеческого бытия.

Ключевые слова: *симфония, оркестр русских народных инструментов, фольклор.*

P. Belik

RUSSIAN FOLK ORCHESTRA IN THE HISTORY OF DOMESTIC SYMPHONY

The features of symphony development in music for Russian folk orchestras are considered in the paper. The historical approach makes it possible to see the tendencies in the integral process of the domestic genre development, reflecting the eternal problems of human existence, in a new way.

Key words: *symphony, Russian folk orchestra, folklore.*

Симфонии для русского народного оркестра, обладающие высокими художественными достоинствами, представляют интерес в качестве номинанты в огромной панораме истории и теории отечественного симфонического жанра. Эта сфера творчества, ярко выражающая характер, душу и особенности речи русского народа, еще не получила достаточную разработку в музыковедении. Внутренний стимул формирования проблемы изучения симфонии для оркестра народных инструментов выступает в виде несоответствия эмпирического базиса и теоретических ресурсов. Углубление образно-эмоциональной сферы в музыке, предназначенной для интеллекта, произведении крупной формы, обогащение музыкального языка не укладываются в готовые концептуальные схемы и требуют активизации *теоретического* потенциала научной области.

Партитуры симфоний для русского оркестра свидетельствуют о сближении высо-

коразвитой отечественной симфонической традиции с жанровой областью музыки для данного инструментального состава, еще со времен В. В. Андреева претендовавшей на философско-мировоззренческий статус симфонического жанра и всегда обладавшей качеством потенциальной общительности и демократичности высказывания, приверженности общенациональным нравственным и художественным ценностям. В 1896 г. Н. П. Фомин создал номенклатуру великорусского оркестра, рассчитанную на закономерности звуковой организации, характерной для развитого гомофонно-гармонического стиля, которая сохранилась и по сей день. С исполнением симфонии не происходит коренных изменений в организации оркестра. Как справедливо отмечает В. К. Петров, путь, предложенный В. В. Андреевым «…основан на письменной традиции, на академической манере, на сознательном стремлении к симфонии. …выбрав этот путь, В. Андреев, его сподвижники, а следом и все мы оказались в сфере мощнейшего воздействия европейской академической музыки» [10, с. 4–5].

В создании симфонии обращение композиторов к оркестру русских народных инструментов мотивируется соответствием темброво-динамических особенностей данного инструментального состава авторскому замыслу, идеалу общехудожественной и общечеловеческой тем, созданием национальных образов, а также стремлением к демократичности, общедоступности сочинения. В изучении особенностей симфонии плодотворным является метод соотнесения опыта симфонического оркестра и оркестра русских народных инструментов. В результате, с учетом особенностей данного инструментального состава, зависящих от внутренних и внешних факторов, появляется возможность *определения выразительного потенциала симфонии в процессе взаимодействия образов, направленном на формирование темы, идеи, концепции музыкального произведения и выражающемся в конкретном результате – звучании, вызывающем интеллектуальные и образно-эмоциональные ассоциации*.

Совокупное рассмотрение явлений, составляющих многообразие движения в истории отечественной симфонии, обусловливает хронологические вехи развития симфонии для оркестра русских народных инструментов: *1930–1940-е*, *конец 1950-х–1990-е* годы. Оба этапа связаны с общей историей развития отечественного симфонического жанра. Ю. Н. Холопов считал, что исторический подход «… предполагает наличие в понятии *логического костяка,* остающегося неизменным в процессе эволюции предмета в историческом времени (например, «гармония – согласие»). Именно поэтому можно говорить о предмете как о едином целом, а не о переходе его в нечто иное» [13, с. 20]. Симфонии для русского народного оркестра создаются на основе *адаптации* достигнутого в эволюции европейского и отечественного симфонического жанра.

Создатели первых симфоний для русского народного оркестра С. Н. Василенко и Р. М. Глиэр – композиторы-симфонисты, находившиеся на вершине своего мастерства. Их сочинения родились в годы формирования национальной самобытности отечественной симфонии на основе традиций русской классики и советской массовой песни. 1930–1940-е гг. – период стабилизации отечественного жанра симфонии. В эти же годы наблюдается небывалый расцвет советской массовой песни.

1930-е гг. – время *рождения* советской многонациональной симфонической классики. Именно в эти годы симфонии Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, Г. В. Свиридова, Д. Б. Кабалевского, Л. Н. Ревуцкого, Н. Г. Жиганова стали значительными явлениями общемировой музыкальной культуры. Интенсивному развитию отечественной симфонии способствовали новые источники звуковых идей, массовая песня, интонационные пласты многонационального фольклора, успехи советской исполнительской культуры, массовый слушатель, усвоение опыта мирового симфонизма, стабилизация основных типов музыкальной драматургии.

Общекультурная ситуация 1930-х гг. предопределила демократическую ориента-

цию индивидуальных стилей, возрастание смысловой функции народно-массовых образов. Централизованная система контроля Народным комиссариатом просвещения (Наркомпросом) за производством, воспроизводством и распространением музыки установила требование максимальной доступности, программной конкретности произведений.

Важными факторами формирования стилевой и жанровой самобытности отечественной симфонии стали органичная связь с классическим наследием, а также разработка и ассимиляция в профессиональном композиторском творчестве разных сторон фольклора. В искусстве больших тем и идей проявилась преемственность живых традиций прошлого в конкретной практике современности, в индивидуальной манере каждого автора. Национальная характерность как важный фактор тембровой закрепленности тематизма проявилась в ассоциативности звучания и эпизодическом использовании народных инструментов в составе симфонического оркестра.

В 1930-е гг. коллективное исполнительство на народных инструментах приобрело большое общественное и художественное значение. Массовым явлением стало возникновение по всей стране профессиональных и самодеятельных ансамблей и оркестров. По примеру российских коллективов появляются оркестры национальных инструментов в союзных республиках. В Московской консерватории было введено изучение народных инструментов. Таким образом, значительно расширился круг и слушателей, и исполнителей шедевров мировой музыки.

В 1934 г. появляется 3-я, Итальянская симфония С. Н. Василенко – первый пример обращения к жанру с философско-мировоззренческой концепцией в оркестре русских народных инструментов. Ученик С. И. Танеева (музыкально-теоретические дисциплины), М. М. Ипполитова-Иванова (инструментовка, композиция), В. И. Сафонова (фортепиано) С. Н. Василенко в своем творчестве опирался на традиции русской музыки XIX в. В тонкой звукописи оркестровых партитур сказалось влияние импрессионизма.

В сонатном ***allegro*** I части динамично сопряжены энергичная, целеустремленная тема главной партии с широкой распевной побочной. После медитативной лирики сложной трехчастной формы второй части яркое образное впечатление «игровых и танцевальных досугов» [2] создается в свободной форме третьей части симфонии. В динамичном сопряжении зажигательной мелодии главной партии с грациозной побочной партией завершается сонатное ***allegro*** финала.

Для музыкального языка симфонии характерны ясность, направленность на массового слушателя, жанровая определенность и многообразие тематизма. В аннотированном обзоре новых изданий Музфонда за апрель – май 1935 г. отмечалось: «Симфония Василенко – весьма значительное произведение в общемузыкальном плане, а мастерство, обнаруженное композитором в овладении специфическим звучанием домрово-балалаечного оркестра, увеличивает значение симфонии. С. Н. Василенко ввел в эту симфонию характерные части (ноктюрн, серенаду, тарантеллу), которые в данном составе и инструментовке звучат, пожалуй, богаче, колоритнее, чем в симфоническом оркестре. …Жизнерадостность, лиричность музыкального языка пронизывают «Итальянскую» симфонию от начала до конца, обеспечивая ее заслуженную популярность – особенно ее трем последним, наиболее удачным, частям» [5, с. 187].

В партитуре третьей симфонии С. Н. Василенко освоил и развил опыт Н. П. Фомина (запев мелодии у домр альтовых, подхватываемый малыми), А. Ф. Пащенко (использование пространственного перемещения смешанных и групповых тембров, создающих впечатление массовости звучания), показал первые образцы «инструментально-хоровых» удвоений аккордов у малых и альтовых домр, ставших традиционными в творчестве Н. П. Будашкина, Ю. Н. Шишакова. Автор Итальянской симфонии указал перспективы развития колористических возможностей оркестрового письма в музыке для оркестра русских народных инструментов: использование выразительных возможностей тембров и регистров, новых исполнительских приемов, актив-

ное участие инструментовки в драматургии сочинений. Новые возможности русского народного оркестра определили перспективу развития жанра симфонии в данном инструментальном составе: повышение профессионального уровня и оркестрантов, и дирижеров, совершенствование качества инструментария.

Военное лихолетье нашло отражение в симфоническом творчестве советских композиторов, наполненном и огромной силой трагического напряжения, и светлой, лучезарной лирикой, оптимизмом. Художественная культура не только отображала существующее, но и передавала романтическую мечту о «недостающем» в жизни. В симфониях военных лет представлены и образы страшных, зловещих сил, угрожающих человеческому счастью, и мир глубочайшей человеческой скорби, и могучая энергия, способная все одолеть на своем пути. Характер, душа и особенности речи народа-победителя были отражены не только мощью медных и ударных инструментов симфонического или духового оркестра, но и теплым, задушевным звучанием оркестра народных инструментов.

В 1943 г. в Москве был восстановлен Государственный оркестр русских народных инструментов. Р. М. Глиэр откликнулся на это историческое событие в музыкальной жизни страны Симфонией-фантазией – монументальным произведением, наполненном патриотическим пафосом, глубиной народного духа, ярким национальным колоритом. В этом эпическом полотне было представлено индивидуально-своеобразное обобщение симфонических традиций М. И. Глинки, М. А. Балакирева, А. П. Бородина и А. К. Глазунова. В сознательной направленности музыкальных событий утверждается оптимистическая концепция значительного произведения по объемным признакам, масштабу и размаху тематического развития, сложной системе музыкальных образов. Здесь торжественное, уверенное звучание трехчастных первой и пятой частей обрамляет энергичную фугу (II часть), сонатное andante (III часть) и сонатное allegro (IV части). Песенно-танцевальные мелодии, интонационно близкие русским и украинским народным песням и танцам, тематические взаимосвязи частей формируют общехудожественную тему радости бытия.

Стилистическая преемственность между Итальянской симфонией С. Н. Василенко и Симфонией-фантазией Р. М. Глиэра ощущается в способности раскрывать мироощущение современников в общественно-философском, лироэпическом и живописно-изобразительном ракурсе. Эти сочинения отражают многогранность бурного подъема в 1930-е и 1940-е гг. единого поступательного процесса развития отечественной симфонии. Общие эстетико-стилевые закономерности проявились в конкретности идейно-образных задач, стремлении композиторов к демократичности музыкального языка, установлении прямых коммуникативных связей со слушателями.

В динамике развития симфоний для оркестра русских народных инструментов 1930–1940-х гг. прослеживаются тенденции, общие с другим массовым жанром – музыкой для духового оркестра. Высокая профессиональная подготовка военных музыкантов и дирижеров в консерваториях и других учебных заведениях, конкурсы военных оркестров, прочно вошедшие в музыкальную практику с начала 1930-х гг., возросшее число профессиональных и самодеятельных коллективов способствовали повышению значимости духовой оркестровой музыки в художественной жизни страны. Специфике звучания в этих инструментальных составах соответствует жанровый тип с ярко выраженной народно-песенной основой. Звучание музыки создает светлое и радостное настроение, праздничную приподнятость. Музыкальный язык, опирающийся на простоту и выразительность песенного тематизма, общительность ритмоинтонаций, образную конкретность выделяется широкой направленностью на массового слушателя. Симфонии понятны по содержанию и легко воспринимаемы широким слушателем.

Первая русская симфония для духового оркестра родилась в 1830 г. Автором ее был А. А. Алябьев, в инструментальном творчестве которого принципы сонатного цикла сочетались с русской песенностью. Так сло-

жилась история этого инструментального состава, что лишь через 100 лет, в 1937 г. Н. Я. Мясковский создал первую советскую симфонию для духового оркестра. Светлое настроение 19-й симфонии воплощено в сопоставлении мягкого звучания различных инструментальных групп. Прозрачной инструментовке лирических тем противопоставляется плотное, мощное ***tutti*** эпического образа во вступлении и завершении симфонии. Целостность и стройность музыкальной драматургии симфонии-фантазии Р. М. Глиэра отличают ее от симфонии № 1 Б. Т. Кожевникова (1943) – второй в истории отечественной симфонии для духового оркестра.

Малочисленность симфоний для оркестра русских народных инструментов в 1930-е и 1940-е гг. можно объяснить уровнем социально-культурной значимости данного инструментального состава, выполняющего роль посредника между высокохудожественными произведениями и бытовой музыкой в рабочей, сельской и красноармейской среде, уровнем исполнительства, а также преобладающим стремлением композиторов к созданию конфликтных, драматичных симфоний. В горячих спорах композиторов о путях развития отечественной симфонии не рассматривался вопрос об оркестре русских народных инструментов. Этот инструментальный состав относили к массовым жанрам, наряду с песней и музыкой для духового оркестра.

Исполнение симфоний для оркестра русских народных инструментов потребовало повышения исполнительского уровня. Системы музыкального образования в подготовке и артистов, и дирижеров русского народного оркестров в те годы не существовало.

В 1950-е и 1960-е гг. сказались пагубные последствия известного Постановления 1948 г. Лишь на рубеже этих десятилетий появляются две симфонии Н. В. Богословского*, которые не были опубликованы и не стали репертуарными. В 1960-е гг. акцент на создании музыки для любительских коллективов привел к дискуссии в журнале «Клуб и художественная самодеятельность» о целесообразности жанра симфонии в репертуаре народного оркестра [11, с. 24–26; 8, с. 24–25]. В литературе о музыке для оркестра русских народных инструментов внимание было сосредоточено большей частью на вопросах обогащения колористических ресурсов путем введения новых инструментов [3, с. 7, 8; 4, с. 97–101; 9, с. 10–12].

Сам жанр отечественной симфонии в 1950-е гг. оказался в переходной стадии, завершившейся в 1960-х и первой половине 1970-х гг. дестабилизацией [1, с. 40]. Выдающийся композитор, находившийся на вершине своего мастерства – Д. Д. Шостакович – 8 лет не писал симфоний. Ушли из жизни Н. Я. Мясковский, В. В. Щербачев, С. С. Прокофьев. Больше не обращался к симфонии А. И. Хачатурян. Власть, контролировавшая все виды искусства, не поощряла музыку, предназначенную для интеллекта. На рубеже 1950–1960-х гг. музыка А. Г. Шнитке, Э. В. Денисова, С. А. Губайдуллиной с трудом пробивала путь к слушателю. В 1960–1975-е гг., в стремлении к отображению мироощущения современников рождаются сочинения с различной структурой, музыкальным языком, различными исполнительскими составами. В этих сочинениях реализованы возможности от сохранения канонических основ до лишь избирательного привлечения отдельных звеньев основополагающих идей жанра. Н. И. Пейко, В. Н. Салманов, Б. А. Арапов, Б. Л. Клюзнер, С. М. Слонимский, Г. И. Уствольская, В. И. Цытович, Б. А. Чайковский, А. Я. Эшпай, Р. К. Щедрин, А. Л. Локшин, Н. Н. Каретников, Н. Н. Сидельников стремились реализовать свои новые идеи в симфоническом и камерном оркестрах. В партитурах этих и многих других отечественных композиторов происходит глубокое и многообразное осмысление симфонических исканий Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского. Сказались и результаты изучения сочинений Б. Бартока, И. Ф. Стравинского, А. Онеггера и П. Хиндемита. С 1980-х гг. в симфонии для симфонического оркестра наблюдается снижение интереса к экспериментам, проявляется стремление к осмыслению достигнутых результатов в соотнесении с опытом европейской симфонии. Важными

событиями в музыкальной жизни страны стали премьеры хоровых симфоний: Перезвоны. Симфония-действо В. Гаврилина и Симфония в обрядах Л. Пригожина. Как справедливо отмечает Е. Б. Долинская, «…освященная еще со времен Глинки опора на национальные корни вкупе с открытостью новациям по-прежнему оказалась базовой идеей русской музыкальной культуры, в том числе симфонического творчества» [7, с. 131].

Массовый слушатель музыки для оркестра русских народных инструментов жил в атмосфере всеобщего энтузиазма, оптимизма, радости Великой Победы. Восприятие наступившего мира как общественной идиллии, не знающей противоречий, способствовало интересу к бесконфликтной, оптимистической, праздничной музыке. Ведущие профессиональные русские народные оркестры – им. В. В. Андреева, Центрального телевидения и Всесоюзного радио, им. Н. П. Осипова – были подконтрольны господствовавшей идеологии. В учебных коллективах консерваторий и музыкальных училищ страны, достигших в эти годы высокого уровня мастерства, также проявлялись стабильные теоретические и оценочные принципы идеологической поднадзорности. Партитуры издавались в редакции для исполнительских составов, которые были в самодеятельных и учебных коллективах. Музыка для оркестра русских народных инструментах развивается на основе строгой структурной организованности, традиций русских классиков. Прочная связь с массовым слушателем и самодеятельностью, с народным песенно-танцевальным искусством обусловила преобладание массовых образов, позитивных эмоций в сюитах, увертюрах, рапсодиях, поэмах, незатейливых пьесах.

В 1970-е гг. была создана образовательная система школа-училище-вуз. В результате подготовки высококвалифицированных кадров оркестрантов и дирижеров, на волне подъема творческого потенциала инструментальных жанров в музыке для оркестра русских народных инструментов рождаются симфонии, созвучные времени. В них ярко выделяется тенденция гибкой и неисчерпаемой опоры на традиции отечественной музыки. То, что было экспериментальным в симфоническом оркестре, в русском народном оркестре закрепляется на уровне традиции. Тип симфоний с опорой на народную и массовую песню соседствует с формированием оркестрово-интонационной сферы, не связанной с цитированием народного мелоса.

В 1970–1990-е гг. усилиями музыкантов-народников активизировалась музыкальная наука об оркестре русских народных инструментов. Широкий охват исследуемых явлений и немалое число ценных выводов определяет научное значение трудов М. И. Имханицкого, Г. Н. Преображенского, С. В. Борисова и П. А. Белика.

В учебниках и учебных пособиях по истории отечественной музыки внимание авторов сосредоточено лишь на симфониях С. Н. Василенко и Р. М. Глиэра**.

С конца 1950-х гг. создано 40 симфоний для оркестра русских народных инструментов. Наряду с признанными мастерами-симфонистами – Н. И. Пейко, А. Ф. Муровым – к философско-мировоззренческому жанру обращаются Л. П. Балай, И. М. Красильников, А. А. Двоскин, Г. В. Чернов, С. Кравцов, Ю. П. Юкечев, О. И. Меремкулов, В. А. Бешевли, В. Пороцкий. К симфонии обращаются и композиторы, полностью посвятившие свою творческую деятельность оркестру русских народных инструментов: Ю. Н. Шишаков, В. Т. Бояшов, А. П. Курченко.

Тенденции сохранения жанрового инварианта и обновления в рамках канона существуют одновременно с осмыслением достигнутого опыта отечественной симфонии в поисках альтернатив классическим традициям.

Так, четырехчастны Симфония А. А. Двоскина (1964), Лирическая симфониетта (1968), Шестая симфония (1998) А. П. Курченко, Симфониетта на русские темы (1973) И. М. Красильникова, Третья симфония Ю. Н. Шишакова (1976), Седьмая симфония Н. И. Пейко (1977), Осенняя симфония (1978) и Симфониетта (1987) А. Ф. Мурова, Вторая (1983) и Четвертая (1985) симфонии Г. В. Чернова, Симфония Ю. П. Юкечева (1984). Трех-

частны Русская симфония Л. П. Балая и Симфониетта № 2 В. Т. Бояшова. На фоне краткости форм у названных композиторов выделяются многочастные симфонии А. П. Курченко: Вторая, «Житие Сергия Радонежского» в восьми клеймах (частях) и Третья, «Братья Карамазовы» (по мотивам романа Ф. М. Достоевского) в семи частях.

Глубокое изучение партитур Д. Д. Шостаковича и С. С. Прокофьева отразилось в специфике музыкального языка. По сравнению с симфониями С. Н. Василенко и Р. М. Глиэра в сочинениях современных авторов выявляется меньшая степень эмоциональной открытости, интерес к проблемам конфронтации добра и зла, вечного и сиюминутного, личного и надличностного. Использование знаков-символов в «Осенней симфонии» А. Ф. Мурова (мотивы-монограммы DSCH и AFE), в симфониях Н. И. Пейко, Ю. Н. Шишакова, симфониетте № 2 В. Т. Бояшова (колокольный звон) является важным средством обобщения музыкальных мыслей.

Использование литературного текста как для однозначного выражения ведущей идеи, новой тембровой окраски в музыкальной драматургии, так и для детализированной вокальной декламации конкретизирует содержание и определяет эмоциональные сферы Второй и Третьей симфоний А. П. Курченко.

В 1990-е гг. на смену диктату государства приходит инициатива дирижеров. Оптимизировалась издательская деятельность: стали издаваться партитуры в авторском варианте. Во многих музыкальных вузах появились издательские советы. В преемственных связях с классической и современной музыкой, а также в стремлении передать художественными средствами мироощущение человека в послевоенном мире, человека наших дней родились стилистические преобразования в симфонизме второй половины двадцатого века. В партитурах для оркестра русских народных инструментов активно взаимодействуют образы, рожденные искушенным музыкальным сознанием и общедоступные, утвердившиеся в массовых жанрах. Новые средства композиторской техники, детализация отдельных черт драматургии способствовали созданию симфонических концепций, в которых проявляется активность и действенного, и размышляющего образов. В обеспечении реального контакта с аудиторией 1970–1990-х гг. используется опыт мировой музыкальной истории. Здесь важными факторами являются *использование фольклора как источника тематизма, средств выразительности бытовых жанров, программность, обращение к образам художественной и религиозной литературы, театральность.*

Новое отношение к фольклору, обозначившееся в отечественной музыке в 1960-е гг., явилось побудительным стимулом к обновлению интонаций человеческого бытия, звучащих реалий современного музыкального сознания. И. М. Красильников в Симфониетте на русские темы использует русские народные песни Рязанской области в качестве материала для профессиональной разработки в форме цитирования и стилизации. Из типовых способов работы композитора с народными песнями, определенными Л. П. Ивановой, в симфониетте используется *«трансформация жанра* под воздействием чуждого ему контекста» и *«функциональная переориентация жанра,* превращение его в тематическую субстанцию, в фактор драматургического развития» [6, с. 20]. Опираясь на стилистические нормы фольклора, синтаксические фольклорные ритмоформулы, мелоформулы, которые воспринимаются в качестве репрезентаторов музыкальных образов веснянки, инструментальных наигрышей, свадебного обряда и хороводов, автор использует политональные эффекты, нерегулярную ритмику. Здесь выявляются принципы, намеченные в «Весне священной» и превращенные в систему в «Свадебке» И. М. Стравинского. Особенности, характерные для русского народного музыкального творчества, определили организацию оркестровой полифонии. В динамике полифонической ткани «попевки» играют роль подвижных, видоизменяющихся «клеток»***. Непосредственное проявление изменчивой импровизационной природы народной песни определили принцип

мотивной вариантности, определяющий специфику горизонтали. В повторении подголосков каждый раз в новом мелодическом и ритмическом варианте, сцеплении и наслоении тем, мотивов, подголосков выявляется процесс цепного построения и непрерывности развития музыки.

«Функциональная переориентация» фольклорных образцов реализуется в закономерностях драматургии сонатно-симфонического цикла. Используя выразительные возможности большого оркестра русских народных инструментов, особенности современного музыкального формообразования, последовательностью музыкальных событий в целенаправленном движении частей композитор реализовал оптимистическую концепцию ***надежды на светлое будущее – в единстве человека и природы.***

К мелодике знаменного распева обратился А. Ф. Муров в «Осенней симфонии». Здесь сумрачный колорит звучания в группе домр акцентирует внимание на общении героя с Богом. Религиозная программность отражена во второй симфонии, «Житие Сергия Радонежского» (1993) А. П. Курченко. В течение 34 минут детали жития святого воскрешаются в 8 клеймах (частях): *Сын радости, Благословенное дитя, Встреча со старцем, Монастырь в пустыне, Искушения дьявольские, Смиренный чудотворец, Святитель Куликовской битвы, Блаженный исход.* Инструментальный состав создает особый колорит, театральность: наряду с традиционными инструментами большого оркестра здесь представлены чтец, блок-флейта, труба, детский и мужской вокальные ансамбли, кугиклы, свирели, владимирские рожки.

Предметная ассоциативность обеспечивается использованием отдельных качеств бытовых жанров. Так, тихое и прозрачное изложение баса и гармонической фигурации в группе балалаек ассоциируется с гитарным аккомпанементом к беспечно насвистываемой мелодии у флейты в начале «Осенней симфонии» А. Ф. Мурова; Вальсу отводится вторая, Частушке – третья часть второй симфонии Г. В. Чернова. Отдельные качества русских народных танцев используются в симфониетте В. Т. Бояшова, восточного танца – в симфонии А. А. Двоскина.

С середины 1960-х гг. наблюдается процесс многомерного развития в отечественной программной симфонии. Это объясняется альтернативой устремленности симфонии к канону в 1940–1960-е гг. Среди множества примеров обобщенной программности выделяются симфонии А. С. Караманова, «Симфония элегий» (1977) В. Артемова, вторая («Истинная вечная благость», 1979), третья («Иисусе Мессия», 1982), четвертая («Молитва», 1987), пятая («Амен») Г. И. Уствольской, десятая («Круги ада», 1992) С. М. Слонимского. События двух войн, двух веков представлены в открытой программности третьей, «Севастопольской» симфонии (1980) Б. Чайковского.

В оркестре русских народных инструментов русской классике посвящены третья, «Братья Карамазовы» (1995), пятая, «Певцы» (1997) и шестая «Маленькие трагедии» (1998) симфонии А. П. Курченко. В семи частях симфонии по мотивам романа Ф. М. Достоевского *(Вступление, Алеша, Федор Павлович Карамазов, Брат Иван Федорович, Смердяков, Митя, Заключение)* в большой состав ОРНИ введены чтец, тенор, детский и мужской вокальный ансамбли. В симфонии по рассказу И. С. Тургенева дополнительно используются тенор соло и детский голос соло. В 4 частях последней симфонии *(Скупой рыцарь, Моцарт и Сальери, Каменный гость, Пир во время чумы)* чтец читает отдельные фрагменты из тетралогии А. С. Пушкина.

В первые же годы XXI в. кафедра оркестрового дирижирования Российской академии музыки им. Гнесиных провела ряд научно-практических конференций, в которых приняли участие руководители ведущих оркестров, композиторы, исполнители, педагоги, ученые, представители издательств, средств массовой информации. Особенно результативными оказались конференция «Оркестр русских народных инструментов в новом столетии. Проблемы, перспективы» (март 2001) и «Круглый стол» «Русский на-

родный оркестр. XXI в. Взгляд композитора. Взгляд дирижера». В. В. Беляев (композитор, доцент РАМ им. Гнесиных, заслуженный деятель искусств), отметив достигнутое в XX в., выделил проблемы и предложил композиторам, дирижерам и музыкантам-народникам объединиться на базе РАМ им. Гнесиных для решения общей задачи: «развитие народного оркестра в духе современной музыки» [12, с. 2].

В результате проведения «круглого стола» был образован Центр современной музыки (ЦСМ) для оркестра русских народных инструментов. В состав координационного совета вошли представители Министерства культуры РФ, Правительства Москвы, РАМ им. Гнесиных, МГК им. П. И. Чайковского, МГИМ им. Шнитке, Института художественного образования РАО, Союза композиторов Москвы, Всероссийского музыкального общества, издательства «Музыка», НАОНИ России им. Н. П. Осипова, АОРНИ ВГТРК. «Основные направления работы:

1. Регулярное проведение конкурсов сочинений для оркестра народных инструментов (разработаны условия первого конкурса).

2. Организация камерного оркестра народных инструментов на базе оркестра «Москва» МГИМ им. Шнитке.

3. Проведение ежегодного фестиваля современной музыки для ОРНИ (Первый фестиваль состоится 25–27 марта 2003 г. в Концертном зале им. Гнесиных).

4. Организация при ЦСМ библиотеки – фонда новых сочинений для ОРНИ.

5. Продолжение издания «Антологии литературы для оркестра русских народных инструментов».

6. Обсуждение проблем обучения дирижеров ОРНИ» [12, с. 7].

Серьезный вклад в накопление информации об оркестре русских народных инструментов вносит Информационный бюллетень «Народник». Здесь постоянно публикуются программы концертов фестивалей современной музыки для русского народного оркестра, размышления после концертов, освещается творческая деятельность оркестров России, обсуждаются проблемы истории и теории музыки для данного инструментального состава, профессиональной подготовки композиторов, дирижеров, артистов оркестра. Сведения о композиторах и полные списки их сочинений – основа для создания в будущем справочного издания.

В программы фестивалей отбираются не все, но лучшие произведения как XX в., так и современности. Каждый концерт фестиваля посвящен определенной теме. Здесь прозвучали авторские концерты, премьеры сочинений. Каждый концерт посвящается творческой деятельности отдельного коллектива как столичных (профессиональных и учебных), так и других городов России (Нижегородский, Ростовский, Вологодский). Большой общественный интерес вызвали тематические программы: «Симфония. Взгляд из оркестра», «…на фоне русского пейзажа», «Композиторы Ростова – оркестру», «Русский концерт. Музыка нашего времени», «По прочтении…». Были представлены седьмая симфония Н. И. Пейко, третья Ю. Н. Шишакова, «Осенняя» А. Ф. Мурова. Большой интерес слушателей вызвали симфонии, обозначившие тенденцию поисков альтернативы канону. Среди них – сочинения, обнаружившие синтез экспериментальных идей и традиционных позиций европейской симфонии: «Ветры времени» для оркестра и народного голоса В. Беляева, Камерно-вокальная симфония «Век мой, зверь мой» на стихи поэтов XX в. для баса и русского оркестра В. Рубина, Концертные симфонии № 1 и № 2 В. Пожидаева, Камерная симфония А. Кусякова. В Русской симфонии (10 прелюдий для оркестра) В. А. Бешевли реализованы лишь семантические функции жанра в конфронтации ведущих образно-смысловых начал. Впечатления, вызванные прозой сибирского писателя, отражены в симфонии «По прочтении Виктора Астафьева» красноярского композитора О. И. Меремкулова. Таким образом, обнаруживается тенденция *осмысления достигнутого опыта отечественной симфонии в поисках альтернатив канону.* Активная деятельность оркестров русских народных инструментов в первые годы XXI в. – надеж-

ная основа для дальнейшего движения в жанре симфонии.

В процессе сбора и накопления информации на основе совокупности принципов соответствия, инвариантности, эмпирической подтверждаемости, межтеоретической согласованности, непротиворечивости теории и фактов, эвристичности и когерентности выявляется реально действующая научная рациональность. Обнаруженные индивидуальные и общие закономерности в симфонии для русского оркестра обусловлены особенностями творческого, социально-художественного и культурологического факторов: *стилевыми особенностями творчества композитора, исполнительскими возможностями оркестра, традициями отечественной музыки, особенностями социально-экономической и культурной жизни, спецификой слушательского восприятия*.

Особенности симфонизма в музыке для русского оркестра определили общий тип музыкального мышления: *синтез эпоса, жанровости* и *лирики*, характерного для русской классики. Эпическая повествовательность, сосредоточенность на проблемах человеческого бытия, оптимистические концепции, коллективные образы, внутренний рост, единство эмоционального развития образов, напевные, легко запоминающиеся мелодии, картинная звукопись, мотивно-тематическая разработка, вариантность, постепенное прорастание новых интонационных образований продолжают и развивают традиции, заложенные Глинкой, Римским-Корсаковым, Бородиным, Глазуновым.

Отмеченные связи с тенденциями в эволюции отечественной симфонии означают утверждение, продолжение профессиональных линий. Самостоятельность, самобытность симфоний в музыке для оркестра русских народных инструментов обусловлены влиянием отмеченных выше факторов.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Симфония № 2 (1959) и № 3 (1960).

** В учебном пособии «История современной отечественной музыки» под редакцией М. Е. Тараканова и Е. Б. Долинской лишь упоминаются Симфония № 3 Г. П. Таранова (1949), Симфонии № 2, 3 Н. В. Богословского для оркестра русских народных инструментов (1959, 1960) и Симфониетта на казахские темы Шабельского С. и Шаргородского Л. (1947) для оркестра казахских народных инструментов.

*** Мотивные образования, «…которые повторяются и комбинируются в той или иной *мелодической ситуации»*, Б. В. Асафьев назвал «…п о п е в к а м и, а в инструментальной музыке – иногда наигрышами (в тех случаях, когда попевка имеет явно инструментальный характер, часто даже с узорами)». См.: *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. Л., 1977. С. 63.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Арановский М.Г.* Симфонические искания. Проблема жанра в советской музыке 1960–1975 годов: Исслед. очерки. Л., 1979.

2. *Асафьев Б. В.* Симфония // Б. В. Асафьев: Избр. тр.: В 5 т. М., 1957. Т. 5.

3. *Белоусов Б., Куликов П., Гнутов В.*, *Тэш В.* О звучании русского оркестра // Музыкальная жизнь. 1959. № 12.

4. *Благовещенский И.* Старое и новое в народном инструментализме // Советская музыка. 1959. № 3.

5. *В. В.* Аннотированный обзор новых изданий Музфонда за апрель-май 1935 г. // Советская музыка. М., 1935. № 7–8.

6. *Иванова Л. П.* Типология фольклоризма: автореф. дис. … докт. искусствоведения. СПб., 2005. С. 20.

7. История современной отечественной музыки: в 3 т. М., 1999. Т. II.

8. *Максимов Е.* Симфонизация народных оркестров // Клуб и художественная самодеятельность. М., 1968. № 5.

9. *Митрофанов А.* Обогащать звучание народных инструментов // Клуб и художественная самодеятельность. М., 1964. № 6.

10. Научно-практическая конференция «Народно-инструментальное искусство на пороге XXI века: Проблемы и перспективы» // Народник: Информационный бюллетень. 2000. № 2 (30).

11. *Попонов В. Б.* Симфонизация… Нужна ли она? // Клуб и художественная самодеятельность. № 23. М., 1969.

12. Русский народный оркестр. XXI век. Взгляд композитора. Взгляд дирижера: Материалы «круглого стола» РАМ им. Гнесиных, май 2002 года // Народник. М., 2002. № 3.

13. *Холопов Ю. Н.* Введение. К понятию «теория музыки» (подготовка текста к печати: Р.Л. Поспелова) // Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. С. 20.