



М. С. КОПЫРЮЛИН

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

г. Ростов-на-Дону, Россия

ORCID: 0000-0001-6675-1630, kopyryulin.m@yandex.ru

Переложения симфонической музыки в репертуаре оркестров русских народных инструментов: исторический обзор

Названная проблема рассматривается в статье в ретроспективном плане – от зарождения в конце XIX – начале XX века до наших дней. Переложения классических сочинений, в том числе симфонической музыки, используемые в концертной и педагогической деятельности оркестров русских народных инструментов, характеризуются автором как важнейший фактор, позволяющий противостоять попыткам трактовать исполнительство на народных инструментах исключительно как фольклорно-этнографический феномен. Сочинения выдающихся композиторов академической школы, переложённые для народного оркестра, не только являются существенным источником пополнения современного репертуара концертных коллективов, но и служат важнейшим дидактическим материалом, способствующим формированию профессиональных навыков оркестрового исполнительства в практике работы учебных оркестров.

На основе сохранившихся рецензий, документальных свидетельств, зафиксированных исследователями фактов и событий автор статьи выявляет тенденции, характерные для переложений в различные периоды становления и развития народно-оркестрового исполнительства. Качественные характеристики выполняемых «адаптаций» симфонической классики, соотносимые с конкретным периодом бытования указанной сферы исполнительства, устанавливаются автором статьи с учётом объективных условий формирования инструментального состава русских народных оркестров и социально-исторического контекста. Переложения симфонической музыки признаются важной составляющей утверждаемого ныне полноправного академического статуса оркестров русских народных инструментов, функционирующих в рамках профессионального сообщества.

Ключевые слова: переложение, репертуар, оркестр русских народных инструментов, академическое исполнительство на народных инструментах.

Для цитирования / For citation: Копырюлин М. С. Переложения симфонической музыки в репертуаре оркестров русских народных инструментов: исторический обзор // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 158–170. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.158-170.



MIKHAIL S. KOPYRYULIN

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0000-0001-6675-1630, kopiryulin.m@yandex.ru

Transcriptions of Symphonic Music in the Repertoires of Folk Musical Instrument Orchestras: A Historical Overview

The designated issue is examined in the article on a retrospective plane – from its inception in the late 19th and early 20th century to the present day. Transcriptions of classical compositions, including orchestral music, incorporated in the concert and pedagogical activities of Russian folk instrument orchestra, is characterized by the author as a most significant factor which makes it possible to resist the attempts of interpreting performance on folk instruments exclusively as a folklore-ethnographic phenomenon. Works by outstanding composers of the classical academic school transcribed for folk orchestra not only present an essential source for complementing the contemporary repertoire of concert ensembles, but also serve as important didactic material conducive for the formation of professional skills of orchestral performance in the practice of work of student orchestras.

On the basis of preserved reviews, documentary testimonials, as well as facts and events pinpointed by researchers the author of the article discloses tendencies which are characteristic for transcriptions in various periods of formation and development of folk orchestral performance. The qualified characterizations of the carried out “adaptations” of orchestral classics associated with any concrete period of the activities in the indicated sphere of performance practice are established by the author with the consideration of objective conditions of the formation of the instrumental ensemble makeup within Russian folk orchestras and their social and historical context. Transcriptions of orchestral music are acknowledged to be an important constituent part of the asserted here full-fledged academic status of Russian folk instrument orchestras functioning within the frameworks of the professional community.

Keywords: transcription, repertoire, orchestra of Russian folk instruments, academic performance on folk instruments.

Практика переложения классических сочинений, призванная содействовать их последующему бытованию в различных сферах инструментального исполнительства, с давних пор распространена в европейской профессиональной музыкальной культуре. Подобное «транскрибирование», связанное с применением многообразных темброво-фонических, громкостно-динамических, фактурных средств и приёмов, в наши дни привлекает внимание различных исследователей, в том числе

зарубежных [14; 15; 16; 17; 18]. Отмеченный подход к созданию нового репертуара (концертного и педагогического) характерен и для исполнительства на русских народных инструментах, включая соответствующие ансамбли и оркестры, что перекликается с давними традициями академической музыкальной культуры. Переложения, широко представленные в программах профессиональных и учебных оркестров русских народных инструментов (далее – ОРНИ), представляются на сегодняшний

день вполне самостоятельной областью современного концертного и педагогического репертуара.

Традиции переложений высокохудожественных сочинений, написанных в оригинале для других исполнительских составов, интонационно близких природе русского народного инструментария и адекватных его жанровым, стилистическим и техническим возможностям, были заложены основателем профессионального оркестрового исполнительства на русских народных инструментах В. Андреевым. Радикальная реформа «Кружка любителей игры на балалайке», предпринятая в 1890-е годы В. Андреевым и его ближайшими соратниками, прежде всего Н. Фоминым, оказалась важной вехой на пути формирования национального народного оркестра, названного Великорусским, как профессионального артистического содружества и определила условия продуктивной «адаптации» сочинений, относимых к высокохудожественному академическому репертуару, для данного состава.

Суть реформы заключалась, с одной стороны, в усовершенствовании балалайки (путём фиксации темперированного звукоряда) и создании тесситурных разновидностей данного инструмента, различающихся по размерам и строю, – примы, секунды, альты, контрабасы. С другой стороны, в состав оркестра был введён целый ряд разноплановых народных инструментов. Среди них фигурировали духовые – свирель и жалейка, ударные – накры (глиняные литавры), бубен и ложки (отдалённо напоминающие испанские кастаньеты), а также струнно-щипковые – гусли и домра. Последняя была реконструирована подобно балалайке с хроматическим фиксированным звукорядом и также имела несколько тесситурных ва-

риантов – пикколо, малая, альтовая, теноровая и басовая. Все эти разновидности впоследствии образовали семейство домрово-балалаечных инструментов – главенствующей тембровой группы Великорусского оркестра (по аналогии с семейством струнно-смычковых инструментов, служащих основой симфонического оркестра). Указанные преобразования позволили упорядочить и стабилизировать оркестровый состав, что послужило предпосылкой для использования некоторых принципов классической функциональной оркестровки при сочинении оригинальных пьес и выполнении переложений музыкальной классики, в том числе симфонической, для обновлённого коллектива.

Включение переложений камерно-инструментальной и симфонической музыки в концертные программы Великорусского оркестра народных инструментов мотивировались не только стремлением расширить жанрово-стилевую диапозон коллектива, до тех пор исполнявшего преимущественно обработки народных мелодий и «салонные» миниатюры. Немаловажным представляется и то обстоятельство, что вновь созданный коллектив, во многом сходный по структуре с камерным оркестром, заведомо не располагавший собственным классическим репертуаром, остро нуждался в освоении и последующей ассимиляции художественного опыта развитых инструментальных культур и профессиональных композиторских школ. Дальнейшее развитие народно-инструментального исполнительства со всей очевидностью подтвердило правоту В. Андреева. Обозначенная им последовательная интеграция в профессиональное академическое общество, сочетаемая с неуклонным сохранением национальной природы,



уникальной самобытности и оригинальности русских народных инструментов, оказалась весьма прозорливым и перспективным решением¹. Ныне представляется очевидным, что любые попытки удержать оркестр народных инструментов в границах предзаданной автохтонности и безоговорочной ориентации на оригинальный репертуар, неоднократно предпринимавшиеся в XX веке, со временем привели бы к маргинализации и последующей стагнации отечественного исполнительства на народных инструментах.

Следует заметить, впрочем, что предпринятая В. Андреевым своеобразная «экспансия» народного оркестра в сферу академической музыки была неоднозначно воспринята русской музыкальной общественностью. «Эксперименты» с русским и западноевропейским классическим наследием порой вызывали осторожную критику, о чём свидетельствует хотя бы рецензия на концерт любительского оркестра народных инструментов Н. Привалова, опубликованная в газете «Петербургский листок» и датированная февралём 1901 года: «Лучше звучало переложение из оперы “Рогнеда” А. Серова, но здесь хромала инструментовка...» (цит. по: [1, с. 73]). Музыканты-профессионалы нередко сетовали на допускаемые «андреевцами» художественные «вольности» в народно-оркестровых переложениях популярной классики: «...например, аранжировка для него [Великорусского оркестра. – М. К.] двадцатой прелюдии Шопена, и притом с изменением подлинной тональности и двукратную гармоническую погрешностью, должна быть сочтена за резкое нарушение требований эстетического вкуса», – писал, в частности, А. Оссовский [9, с. 179]. Встречались и ортодоксальные «ценители

искусства», категорически отрицавшие допустимость какой-либо «адаптации» классического наследия для русских народных инструментов: «Начав с небольшого оркестра балалаечников и с пропаганды маленького цикла народных песен, г. Андреев, с течением времени, сформировал свой так называемый “великорусский” оркестр, который стал исполнять под его управлением разные, совершенно несвойственные этим простым, входящим в его состав, народным инструментам, пьесы, вроде оперных попури, вальсов, мазурок, полонезов и т. д. <...> Граница балалайки должна быть народная песня <...> за пределами которой, в чисто художественном отношении, она ничего другого, кроме вреда, принести не может», – провозглашал в 1900 году рецензент «Петербургского листка» [12, с. 70–71].

Разумеется, подобное скептическое отношение к народно-оркестровым переложениям музыкальной классики, равно как и неприятие «условно-декоративного» характера последних, помимо эмоционального оттенка, носило и объективный характер. Несмотря на использование духовых инструментов, оркестр «андреевского» типа оставался по сути монотембровым, и ощутимый дефицит полномасштабной контрастности в обозначенной сфере едва ли мог быть восполнен при помощи «диалогичной оркестровости»². Наряду с этим, тремоло щипковых инструментов не могло в полной мере быть воспринято эквивалентом выдержанного «кантиленного» звучания струнных смычковых инструментов. Да и сами формы «диалога» с классическим наследием (свободная транскрипция, попури, фантазия «по мотивам» или парафраза) не всегда благоприятствовали чуткому и бережному воссозданию интонационно-мелодических, гармонических

и композиционных особенностей конкретного музыкального текста-«первоисточника».

Отвечая своим критикам, В. Андреев подчёркивал неуместность каких-либо сравнений или параллелей между исполнительскими принципами Великорусского оркестра и традиционных симфонических коллективов. Наряду с этим, ярко выраженная самобытность вновь созданного «артистического содружества» не могла, по мнению В. Андреева, служить препятствием для последовательного освоения классического репертуара: «Великорусский оркестр никогда не задавался целью конкурировать с симфоническим... такое соревнование не входило в задачи мои. Но тем не менее, с постепенным развитием музыкальных средств и техники исполнителей, исполнению оркестра стали ныне доступными произведения и симфонического характера. Ограничивать же его репертуар в этом направлении было бы, по крайней мере, ошибочно» [2, с. 85].

Следует заметить, что позицию В. Андреева в освещаемой дискуссии разделяли многие крупнейшие музыканты, включая Н. Римского-Корсакова и дирижера Г. Вуда. Более того, великий живописец И. Репин в письме, адресованном основателю Великорусского оркестра, писал о необходимости регулярного исполнения переложений отечественной музыкальной классики – в частности, фрагментов из опер М. Мусоргского – названным коллективом: «Вы начали уже, и очень удачно, исполнять произведения русских авторов, например – “Камаринскую” Глинки. Вам известно, конечно, и многое другое в этом роде, в русских операх, русских авторов. А я бы напомнил Вам одного – это и составляет главную цель моего письма – Мусоргского» [там же, с. 171–172].

Огромное количество переложений инструментальной музыки композиторов-классиков было создано в 1890-х – начале 1930-х годов ближайшими сподвижниками В. Андреева, прежде всего Н. Фоминым, а также Ф. Ниманом, С. Насоновым, П. Каркиным и С. Крюковским³. «Достаточно хотя бы сказать, что только один Фомин сделал их [переложений. – М. К.] свыше 350. Это сочинения русских композиторов – Глинки, Чайковского, Балакирева, Бородина, Лядова, Римского-Корсакова, Рубинштейна, а также многих зарубежных – Моцарта, Грига, Шумана, Шуберта, Бизе и других», – отмечает М. Имханицкий [6, с. 116]. В программах Великорусского оркестра народных инструментов были представлены не только миниатюры композиторов-классиков, но и довольно развернутые сочинения: симфоническая картина «В Средней Азии» А. Бородина, «Восемь русских народных песен» А. Лядова, интродукция к опере «Сельская честь» П. Масканьи, *Andante cantabile* из Струнного квартета № 1 П. Чайковского, позднее – «Пляска смерти» К. Сен-Санса, II часть Симфонии № 7 Л. Бетховена.

Коренная перестройка культурной политики, осуществляемая в России после Великой Октябрьской революции и Гражданской войны, повлекла за собой дальнейшую активизацию концертно-исполнительской деятельности оркестров русских народных инструментов, чему способствовало целенаправленное формирование соответствующего академического репертуара, опиравшегося на переложения разнообразной камерно-инструментальной и симфонической музыки. Огосударствление и последующая профессионализация любительских народных оркестров Москвы, Ленинграда, Новосибирска, Тулы, Киева, Минска



и других городов сопровождалась постановкой целого ряда актуальных задач, связанных с полномасштабным освоением наследия отечественной и зарубежной музыкальной классики.

Потребность в высокохудожественном академическом репертуаре, возросшая пропорционально росту числа концертирующих ОРНИ, к началу 1930-х годов приобрела повсеместный характер. Небывалый всплеск интереса к переложениям классических сочинений в сфере профессионального народно-оркестрового исполнительства, относящийся к этому периоду, мотивировался желанием восполнить существовавшие репертуарные пробелы – ведь количество оригинальных сочинений для указанного состава по-прежнему было довольно ограниченным. Наблюдавшееся явное доминирование адаптированной русской и западноевропейской классики в репертуаре коллективов народных инструментов, характерное для этого периода⁴, можно определить как своеобразную «болезнь роста», сопутствующую сложному и многомерному процессу последовательной профессионализации русского народного инструментализма в целом и народно-оркестрового исполнительства в частности.

С 1918 года, после смерти В. Андреева, руководство Великорусским оркестром (которому были присвоены статус Государственного коллектива, а также имя основателя) осуществлялось Н. Фоминым и позднее Ф. Ниманом. Ближайшие помощники и соратники В. Андреева, профессиональные музыканты – выпускники Петербургской консерватории, они активно способствовали утверждению академического направления в развитии отечественного народно-оркестрового исполнительства. Дальнейшая профессионализация

коллектива, связанная с привлечением к работе выпускников Ленинградской консерватории, и расширение штата оркестра до 70-ти человек позволили обратиться к исполнению сложнейших произведений мировой музыкальной литературы. Репертуар оркестра пополняется новыми переложениями русской и зарубежной классики – Концертом для флейты В. Моцарта, Фортепианным концертом Э. Грига, «Испанской сюитой» И. Альбениса, сюитами из оперы «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова и балета «Лебединое озеро» П. Чайковского. Появились и переложения сочинений редко исполняемых композиторов – М. Бруха, Ю. Свенсена, А. Верстовского, Н. Черепнина, Э. Направника и В. Ребикова. В исследовании Г. Преображенского приводятся факты концертных исполнений оперных спектаклей и литературно-драматических композиций, осуществлённых с участием Оркестра имени В. В. Андреева: «При участии ведущих оперных певцов и оркестра им. Андреева в 1937–1938 гг. в концертном исполнении прозвучали опера Моцарта “Волшебная флейта” и музыка Чайковского к весенней сказке Островского “Снегурочка”» [11, с. 17–18]. С неизменным успехом проходили совместные выступления оркестра и хора, в частности, премьера «Торжественной кантаты» С. Василенко, посвящённой 20-летию Октябрьской революции (1937). Аналогичные инициативы предпринимались и в других городах. Так, в 1935 году руководителем ОРНИ Сибирской радиовещательной станции Н. Хлопковым было осуществлено концертное исполнение музыкально-драматических композиций (так называемых «монтажей») на основе опер «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова и «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского [10, с. 24].

В программах концертных выступлений московских коллективов ОРНИ, относящихся к данному периоду, также наблюдалась ярко выраженная ориентация на классический репертуар. Один из таких коллективов даже официально именовался «симфоническим» – речь идёт о Первом симфоническом оркестре гармонистов под управлением Л. Бановича⁵. Разумеется, использование словосочетания «симфонический оркестр» в данном случае не предполагало полномасштабной реализации фундаментальных принципов симфонического искусства, прежде всего обозначая стилевую направленность исполняемых программ и репертуарную стратегию, избранную коллективом и его руководителем. В работе, посвящённой оркестрам гармоник, Д. Варламов приводит следующий перечень классических сочинений, исполнявшихся коллективом Л. Бановича: «В репертуаре оркестра были такие произведения, как увертюра “Эгмонт” и Пятая симфония (ч. I и II) Л. Бетховена, Сюита из музыки к драме А. Доде “Арлезианка” Ж. Бизе, “Неоконченная симфония” (ч. I) Ф. Шуберта, Увертюра к опере “Руслан и Людмила” и “Камаринская” М. Глинки, “Итальянское каприччио” и Пятая симфония (ч. II) П. Чайковского, “Шехеразада” (ч. 2) Н. Римского-Корсакова, “Трепак” А. Рубинштейна, Гавот из “Классической симфонии” С. Прокофьева и другие произведения» [3, с. 17].

Особого упоминания в контексте рассматриваемого вопроса заслуживает деятельность Г. Любимова, стремившегося реконструировать домру по образцу семейства струнных смычковых инструментов. Будучи принципиальным оппонентом Андреева и отвергая предложенную им модель ОРНИ, Любимов считал необходимым отказаться от ис-

пользования трёхструнных домр квартетного строя и заменить их четырёхструнными домрами, настраиваемыми по квинтам. Балалайки же, как «инструменты, загромаждающие оркестр» (цит. по: [7, с. 86]), Любимов вообще предлагал исключить из штатной структуры народного оркестра. Принципы формирования Государственного оркестра старинных русских народных инструментов, созданного Г. Любимовым в 1919 году, обуславливались необходимостью максимально упростить технику «адаптации» шедевров мировой симфонической литературы для вновь созданного коллектива, а также стремлением продуктивно ассимилировать многовековой опыт академического исполнительства на смычковых инструментах. В состав вышеназванного оркестра были включены четырёхструнные домры⁶, подразделяемые на группы аналогично струнному квинтету симфонического оркестра: домра пикколо, домра прима I и домра прима II, домра альт, домра тенор, домра бас и домра контрабас. Однако последующая исполнительская деятельность указанного коллектива в целом разочаровала специалистов. Новая модель ОРНИ, вопреки ожиданиям, не позволяла избежать большинства противоречий и компромиссов, допущенных аранжировщиками в переложениях симфонической и скрипичной музыки, что усугублялось кардинальным недостатком, препятствовавшим полноценному восприятию академического репертуара в звучании «любимовского» оркестра, – монотембровостью. Отнюдь не случайно в 1934 году, после смерти Г. Любимова, характеризуемый коллектив прекратил своё существование.

Активизации работы, связанной с переложениями названного репертуара для ОРНИ в предвоенный период,



способствовала интенсивная вовлечённость в указанный процесс крупнейших советских музыкантов. Так, во второй половине 1930-х – начале 1940-х годов с ведущими профессиональными народно-оркестровыми коллективами Москвы и Ленинграда весьма плодотворно сотрудничали авторитетные представители советского оперно-симфонического исполнительства – дирижёры ведущих оперных театров (Большого театра СССР, Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова и Малого оперного театра, Московского музыкального театра имени В. И. Немировича-Данченко), симфонических оркестров Московской и Ленинградской филармоний, Всесоюзного радио, Госоркестра СССР, педагоги ведущих консерваторий – Московской, Ленинградской и Одесской⁷.

Характеризуя особенности народно-оркестровых переложений в обозначенный период, необходимо отметить тот факт, что расширение репертуара соответствующих коллективов за счёт «адаптации» симфонических, камерно-ансамблевых, фортепианных сочинений потребовало участия большой группы инструменталистов. В конце 1930-х – начале 1950-х годов переложения русской, советской и западноевропейской симфонической музыки для ОРНИ выполнялись такими выдающимися деятелями народно-инструментального исполнительства, как Ф. Чагадаев, А. Илюхин, братья П. и С. Алексеевы, В. Попонов. Высокий уровень профессионализма, свойственный этим мастерам, их значительный вклад в совершенствование принципов и технических приёмов народно-оркестровых переложений предопределяется широтой кругозора и универсальной компетенцией, позволяющей уверенно ориентироваться в специфике инструментального мышления различ-

ных жанровых сфер академической музыки.

Новые тенденции в практике рассматриваемых переложений связаны с послевоенной эпохой. Так, в исполнительской практике профессиональных ОРНИ Москвы получают распространение оркестровые гармоника (сопрано, баритон, бас и другие), а также баяны. С конца 1950-х годов группа баянов появляется в штатной структуре ленинградского Оркестра имени В. В. Андреева. Позднее оркестровые гармоника и баяны утверждаются в составе любительских и самодеятельных коллективов⁸. Наряду с этим, инструментарий подобных оркестров расширяется посредством введения большого количества ударных (литавры, малый и большой барабаны, коробочка, треугольник и др.). В партитуре профессиональных ОРНИ закрепляются флейта и гобой, их разновидности – флейта пикколо и английский рожок, которые уподобляются (с учётом доминирующего тембрового колорита, создаваемого струнно-щипковыми инструментами) фольклорным духовым – свирели и рожку. Таким образом, народно-оркестровая звучность приобретает качественно иную характеристику – изначальная тембровая однородность дополняется и оттеняется тембровым контрастом, благоприятствующим полноценному воспроизведению многослойной полифункциональной вертикали как совокупности множественных темброво-динамических и фактурных пластов.

Гибкое взаимодействие струнно-щипковой группы с баянами и оркестровыми гармониками, способствующее формированию полноценной «тембровой оппозиции», позволяет обновлённому ОРНИ успешно реализовать главный принцип симфонизма – драматическое столкновение или противопоставление

контрастных образных сфер. При этом используемый инструментарий способствует не только реализации всевозможных пространственных перемещений темброво-фактурных, темброво-динамических линий и фактурных пластов, но и художественному переосмыслению последних. Народно-оркестровые «версии» симфонических партитур звучат теперь без явных фактурных и композиционных искажений, что влечёт за собой пересмотр утвердившихся ранее «адаптирующих» подходов к исполнению классической музыки. Освещая специфику переложений симфонической музыки для ОРНИ в обозначенный период, М. Имханицкий пишет: «Более разнообразными и органично звучащими в русском народном оркестре становятся... произведения музыкальной классики в переложении для этого состава. Редкую колоритность и своеобразие обрели здесь, к примеру, “Арагонская хота” М. И. Глинки, “Восемь русских народных песен” А. К. Лядова, пьесы из цикла “Времена года” П. И. Чайковского, “Немецкие танцы” В. А. Моцарта, сочинения Л. Бетховена, Ф. Шуберта, И. Брамса и многих других композиторов» [6, с. 163].

При государственных оркестрах народных инструментов работают профессиональные аранжировщики, на регулярной основе выполняя переложения и инструментовки классического и современного репертуара. Эти работы, по сей день не утратившие актуальности, исключительно высоко оцениваются руководителями профессиональных и учебных коллективов ОРНИ, включаются в программы филармонических концертов. Среди переложений и инструментовок данного периода заслуживают особого упоминания работы, выполненные Ю. Черновым, Б. Тарасовым, А. Соболевым для Оркестра имени

Н. П. Осипова – «Озорные частушки» Р. Щедрина, Первая и Вторая симфонии П. Чайковского, «Весна священная» И. Стравинского, «Ученик чародея» П. Дюка и другие. Переложения становятся неотъемлемой и значительной частью концертного и педагогического репертуара отечественных ОРНИ. Согласно комментариям специалистов, на рубеже 1980–1990-х годов около половины фондовых народно-оркестровых записей, выполненных по заказам музыкальной редакции Всесоюзного радио (суммарный объем – около 500 часов звучания), составляют русская и зарубежная классика [5, с. 4].

Дальнейшему развитию «транскрипторских» технологий, связанных с рассматриваемыми переложениями симфонической музыки, содействует конструктивное усовершенствование баяна. Расширение диапазона и введение дополнительных рядов на правой клавиатуре, а также обогащение темброво-динамических характеристик данного инструмента за счёт разнообразных регистровых комбинаций (реализуемых при помощи так называемой «ломаной деки»⁹) открывают перед аранжировщиками новые горизонты: становятся доступными для переложения сложнейшие авангардные симфонические опусы с элементами сонорики и алеаторики. Интереснейшая и, по сути, уникальная практика переложения подобных опусов для ОРНИ была успешно апробирована в Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова в середине 1990-х – начале 2000-х годов, когда соответствующая работа выполнялась авторитетными композиторами-профессионалами Г. Толстенко и Ю. Машиним – выпускниками донского вуза по классу А. Кусякова. В частности, под руководством Г. Толстенко были осуществлены



переложения Третьей симфонии А. Тертеряна, Четвёртой симфонии Г. Канчели, Пятой симфонии А. Эшпая, Первой симфонии А. Чайковского и других сочинений, вошедших в Золотой фонд позднего советского симфонизма¹⁰.

Переложение симфонической музыки для ОРНИ – многоплановый творческий процесс, не лишённый известных

противоречий, требующий дальнейшего совершенствования и поддержания интенсивных связей с исполнительской практикой, в полной мере соответствующий художественным критериям формирования народно-оркестрового репертуара и воспринимаемый сегодня как значимая сфера народно-инструментального исполнительства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Анализируя процесс академизации народно-инструментального искусства в последней трети XIX века, известный исследователь Д. Варламов определяет его, как «естественный процесс интеграции с русской академической традицией» [4, с. 33].

² «Диалогичная оркестровость» представляет собой, по мнению современного отечественного исследователя, «комплементарное изложение низких и высоких инструментов (“переклички”»)» [13, с. 89].

³ Помимо этого, С. Крюковский (1895–1942) – воспитанник Придворной певческой капеллы и ученик А. Глазунова – в 1934–1941 годах преподавал курс инструментовки и переложения для русского народного оркестра в Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

⁴ В частности, некоторыми столичными ОРНИ регулярно анонсировались концертные программы, полностью сформированные из произведений академического репертуара. Оркестром имени В. В. Андреева, к примеру, 29 февраля 1932 года в зале Ленинградской государственной академической капеллы исполнялись шедевры зарубежной классики (Концерт для органа с оркестром Г. Ф. Генделя, I и II части «Неоконченной» симфонии Ф. Шуберта, увертюра к опере «Похищение из сераля» В. А. Моцарта), а также произведения русских композиторов (Вступление к опере «Хованщина» М. Мусоргского, Пес-

ня Леля из оперы «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова и музыкальные картины «Улица веселая» А. Пащенко) [8, с. 79].

⁵ Л. Банович (1880–1937) – высокообразованный музыкант, получивший образование в Петербургской и Варшавской консерваториях. Был известен как замечательный дирижёр, аранжировщик и организатор концертной деятельности.

⁶ Эксперименты с включением в состав «любимовского» оркестра ударных и некоторых инструментов «нерусского» происхождения (типа кеманчи и дудука) были признаны малоудачными и принципиально не повлияли на однородный состав коллектива.

⁷ Напомним, что за пульт Государственного оркестра народных инструментов Союза ССР, а впоследствии – Оркестра имени Н. П. Осипова становились признанные корифеи советского оперно-симфонического исполнительства: народные артисты СССР, лауреаты Сталинских премий Н. Голованов и Ю. Файер, народный артист РСФСР А. Гаук, а также Н. Аносов и Г. Столяров. Особо следует отметить значительный вклад в развитие народно-оркестрового исполнительства, принадлежащий Н. Голованову, который на протяжении 1936–1947 годов выступал с Госоркестром народных инструментов (в 1939–1940 годах одновременно занимая должность художественного руководителя

данного коллектива). Художественное руководство Оркестром имени В. В. Андреева также осуществлялось видными отечественными дирижёрами-симфонистами – народным артистом РСФСР, лауреатом Сталинской премии Э. Грикуровым (1936–1937), заслуженным деятелем искусств РСФСР К. Элиасбергом (1941–1945), народным артистом РСФСР С. Ельциным (1948–1951).

⁸ Следует заметить, что крупнейшие нотные издательства СССР продолжали публиковать переложения классической музыкальной литературы для ОРНИ домрово-балалаечного состава вплоть до конца 1950-х годов.

⁹ Ломаная дека – конструктивная особенность современного многотембрового гогово-выборного баяна (модели «Юпитер» и её зарубежных аналогов), придающая звучанию инструмента особую «матовую» окраску.

¹⁰ Симфонии А. Эшпая и Г. Канчели были впервые исполнены ОРНИ РГК имени С. В. Рахманинова в концертных программах фестивалей современной музыки «Ростовские премьеры» (начало 2000-х годов). Авторы, присутствовавшие на фестивальных концертах в качестве почётных гостей, положительно оценили представленные оркестровые версии указанных сочинений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брунцев В. А. Николай Иванович Привалов – подвижник народной музыки. СПб.: Союз Художников, 2017. 360 с.
2. В. В. Андреев. Материалы и документы / сост. Б. Б. Грановский. М.: Музыка, 1986. 352 с.
3. Варламов Д. И. Оркестр гармоник – разновидность народного оркестра. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1990. 36 с.
4. Варламов Д. И. Процесс академизации русского народного инструментального искусства // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 29–37. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.029-037.
5. В своём роде гражданская доблесть (круглый стол «Советской культуры») // Советская культура. 1987. 30 июня. С. 4.
6. Имханицкий М. И. У истоков русской народной оркестровой культуры. М.: Музыка, 1987. 192 с.
7. Максимов Е. И. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов: исторические очерки. М.: Советский композитор, 1983. 152 с.
8. Оркестр имени В. В. Андреева / сост. А. П. Коннов, Г. Н. Преображенский. Л.: Музыка, 1987. 160 с.
9. Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
10. Пересада А. И. Оркестры русских народных инструментов: справочник. М.: Сов. композитор, 1985. 296 с.
11. Преображенский Г. Н. Пути развития исполнительства на русских народных инструментах в Ленинграде в 1917–1941 гг.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1983. 27 с.
12. Создатель Великорусского оркестра В. В. Андреев в зеркале русской прессы (1888–1917 годы) / ред.-сост. А. В. Тихонов. СПб.: Союз Художников, 2002. 224 с.
13. Шабунина О. М. Василий Васильевич Андреев: Концертная деятельность в контексте русской музыкальной эстрады конца XIX – начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2019. 340 с.



14. Martin J. Writing about Music: The Selection and Arrangement of Notation in Jazz Students' Written Texts // *British Journal of Music Education*. 2018. Volume 35, No. 1, March, pp. 73–89. DOI: 10.1017/S0265051717000171.

15. Miller-Kay E. Four-Hand Piano Transcriptions and the Reception of Symphonic Repertoire in Nineteenth-Century Europe // *Malaysian Journal of Music*. 2018. Volume 7, pp. 195–207.

16. Ferrari A., de Aquino F. Two Transcriptions of Manuel de Falla's Siete Canciones Populares Espanolas: A Comparative Study // *Musica Hodie*. 2018. Volume 17, No. 2, pp. 161–176. DOI: 10.5216/mh.v17i2.51477.

17. Kregor J. Liszt as Transcriber. Cambridge University Press, Cambridge and New York, 2010. 299 p.

18. Maric S. A Symphonic Poem Arrangement for Piano and Tamburitza Orchestra by Ferenc Kovac // *Musica Hodie*. 2018. Volume 16, Issue 2, pp. 200–214.

Об авторе:

Копырюлин Михаил Сергеевич, начальник учебно-методического управления, преподаватель кафедры оркестрового и оперно-симфонического дирижирования, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0001-6675-1630**, kopiryulin.m@yandex.ru

REFERENCES

1. Bruntsev V. A. *Nikolay Ivanovich Privalov – podvizhnik narodnoy muzyki* [Nikolai Ivanovich Privalov – An Enthusiast of Folk Music]. St. Petersburg: Soyuz Khudozhnikov, 2017. 360 p.

2. V. V. Andreev. *Materialy i dokumenty* [Vassily Andreev. Materials and Documents]. Ed. by B. B. Granovskiy. Moscow: Muzyka, 1986. 352 p.

3. Varlamov D. I. *Orkestr garmonik – raznovidnost' narodnogo orchestra* [The Harmonica Orchestra as a Variety of the Folk Orchestra]. Saratov: Saratov University Press, 1990. 36 p.

4. Varlamov D. I. The Process of Academization of the Art of Russian Folk Instrumental Music. *Problemy muzykal'noy nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 29–37. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.029-037.

5. V svoem rode grazhdanskaya doblest' (kruglyy stol «Sovetskoy kul'tury») [A Kind of Civic Valor (Round Table of “Soviet Culture”)]. *Sovetskaya kul'tura* [Soviet Culture]. 1987. June 30, p. 4.

6. Imkhanitskiy M. I. *U istokov russkoy narodnoy orkestrvoy kul'tury* [At the Origins of Russian Folk Orchestral Culture]. Moscow: Muzyka, 1987. 192 p.

7. Maksimov E. I. *Orkestry i ansambli russkikh narodnykh instrumentov: istoricheskie ocherki* [Russian Folk Instrument Orchestras and Ensembles: Historical Essays]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983. 152 p.

8. *Orkestr imeni V. V. Andreeva* [The Vassily Andreev Orchestra]. Ed. by A. P. Konnov, G. N. Preobrazhenskiy. Leningrad: Muzyka, 1987. 160 p.

9. Ossovskiy A. V. *Muzykal'no-kriticheskie stat'i* [Articles of Music Criticism]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.

10. Peresada A. I. *Orkestry russkikh narodnykh instrumentov: spravochnik* [Russian Folk Instrument Orchestras: A Guide]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. 296 p.

11. Preobrazhenskiy G. N. *Puti razvitiya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh v Leningrade v 1917–1941 gg.: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Paths of Development of Performance on Russian Folk Instruments in Leningrad during the Years 1917–1941: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Leningrad, 1983. 27 p.

12. *Sozdatel' Velikorusskogo orkestra V. V. Andreev v zerkale russkoy pressy (1888–1917 gody)* [The Creator of the Great Russian Orchestra Vassily Andreev as Mirrored by the Russian Press (1888–1917)]. Ed. by A. V. Tikhonov. St. Petersburg: Soyuz Khudozhnikov, 2002. 224 p.

13. Shabunina O. M. *Vasiliy Vasil'evich Andreev: Kontsertnaya deyatel'nost' v kontekste russkoy muzykal'noy estrady kontsa XIX – nachala XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Vasily Vasilievich Andreev: The Concert Activity in the Context of Russian Musical Stage of the Late 19th – Early 20th Century: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2019. 340 p.

14. Martin J. Writing about Music: The Selection and Arrangement of Notation in Jazz Students' Written Texts. *British Journal of Music Education*. 2018. Volume 35, No. 1, March, pp. 73–89. DOI: 10.1017/S0265051717000171.

15. Miller-Kay E. Four-Hand Piano Transcriptions and the Reception of Symphonic Repertoire in Nineteenth-Century Europe. *Malaysian Journal of Music*. 2018. Volume 7, pp. 195–207.

16. Ferrari A., de Aquino F. Two Transcriptions of Manuel de Falla's Siete Canciones Populares Espanolas: A Comparative Study. *Musica Hodie*. 2018. Volume 17, No. 2, pp. 161–176. DOI: 10.5216/mh.v17i2.51477.

17. Kregor J. *Liszt as Transcriber*. Cambridge University Press, Cambridge and New York, 2010. 299 p.

18. Maric S. A Symphonic Poem Arrangement for Piano and Tamburitza Orchestra by Ferenc Kovac. *Musica Hodie*. 2018. Volume 16, Issue 2, pp. 200–214.

About the author:

Mikhail S. Kopyryulin, Head of the Educational-methodical Management, Faculty Member at the Department of Orchestral and Opera-Symphonic Conducting, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia),
ORCID: 0000-0001-6675-1630, kopiryulin.m@yandex.ru

