

**М. С. КОПЫРЮЛИН**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

**ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ДИСКУССИИ О ПУТЯХ РАЗВИТИЯ  
ОТЕЧЕСТВЕННОГО НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА  
НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ:  
К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА**

В настоящей статье рассматриваются актуальные тенденции, связанные с развитием отечественных оркестров русских народных инструментов на протяжении последней четверти XX – первых десятилетий XXI века. Особое внимание уделено процессу академизации народно-оркестровой культуры, достигающему в указанный период большого размаха и порождающему многочисленные дискуссии в профессиональной среде. Исследователем выявляются приоритетные оппозиции, характерные для упомянутых дискуссий и обозначаемые как «фольклоризованное» и «универсально-академическое» направления русского народного инструментализма. Наряду с разнообразными вопросами исполнительского плана, подчеркивается значимость репертуарных «акцентов» в концертных программах современных народных оркестров. При этом констатируется важнейшая роль вновь создаваемого оригинального репертуара для соответствующих коллективов, наряду с оркестровыми переложениями и инструментовками академической музыки. По мнению автора статьи, историко-культурный генезис оркестра как такового предопределяет ведущее положение «диалогов» народно-оркестрового и симфонического

исполнительства. Отмеченные «диалоги» могут охватывать широкий спектр реализуемых творческих взаимодействий: от самобытных «адаптаций» шедевров симфонической классики в просветительских и образовательных целях до оригинального претворения основополагающих принципов симфонизма современными композиторами и аранжировщиками, которые сотрудничают ныне с народно-оркестровыми коллективами. Подобные тенденции в перспективе должны не только благоприятствовать продуктивному обновлению «магистральных» жанровых сфер народно-оркестрового академического репертуара, но и служить фундаментом для полномасштабного синтеза «опшонирующих» друг другу направлений отечественного народно-оркестрового исполнительства. Наглядным воплощением органичности упомянутого синтеза призван служить концертный и педагогический репертуар русских народных оркестров, пребывающий сегодня в стадии интенсивного формирования.

*Ключевые слова:* народно-оркестровое исполнительство в России, академическая музыкальная культура, народно-оркестровый репертуар рубежа XX–XXI веков.

*Для цитирования:* Копырюлин М. С. Профессиональные дискуссии о путях развития отечественного народно-оркестрового исполнительства на рубеже XX–XXI веков: к проблеме формирования академического репертуара // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 1. С. 14–25.

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_01\_14

**M. KOPYRYULIN**

*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

**PROFESSIONAL DISCUSSIONS ABOUT THE WAYS  
OF DEVELOPMENT OF RUSSIAN FOLK ORCHESTRAL PERFORMING ART  
ON THE BOUNDARY OF THE 20th–21st CENTURIES: TOWARDS THE PROBLEM  
OF ACADEMIC REPERTOIRE FORMATION**

The actual tendencies connected with development of the Russian folk-instrumental orchestras in our country during the closing quarter of the 20th and the first decades of the 21st centuries are examined in the article. A special attention is

devoted to the process of folk orchestral culture academization that reaches a wide scope in the named period and raises numerous discussions in the professional environment. The researcher exposes priority oppositions typical for these discussions

and signs them as “folklorised” and “universal academic” tenors of Russian folk instrumentalism. Equally with the various questions of performing art, a significance of repertoire “accents” in the concert programs of contemporary folk orchestras is emphasized. Moreover the most important role of newly created original repertoire for appropriate collectives is ascertained side by side with orchestral arrangements and instrumentations of academic music. In researcher’s opinion, the historical-cultural genesis of orchestra as such predetermines the leading position of the “dialogues” between folk orchestral and symphonic performing art. The noted “dialogues” possibly envelop the extensive diapason of creative interactions to be realized: from distinctive “adaptations” of the symphonic classics (for the spheres of enlightenment or education)

*For citation:* Копырулин М. Professional discussions about the ways of development of Russian folk orchestral performing art on the boundary of the 20th–21st centuries: towards the problem of academic repertoire formation // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 1. Pp. 14–25. DOI: 10.52469/20764766\_2022\_01\_13

to original conversation of the fundamental symphonic principles by the contemporary composers and arrangers to collaborate with folk orchestral collectives now). These tendencies in prospect should be not only favorable to productive renovation of the “main” genre spheres of the folk orchestral academic repertoire but also to be the base for the full-range synthesis of the opposed folk orchestral tenors in the performing art of our country. The concert and pedagogical repertoire of Russian folk orchestras (that is now at the stage of intensive formation) should be the obvious realization of the named organic synthesis.

*Keywords:* folk orchestral performing art in Russia, academic musical culture, folk orchestral repertoire on the boundary of the 20th–21st centuries.

На рубеже XX–XXI столетий процессы конструктивного развития русского народного инструментария и множественные преобразования в сфере отечественного народно-инструментального исполнительства (наблюдавшиеся еще с 1880-х годов) привели к многочисленным дискуссиям о сущностных основах и перспективах деятельности оркестров народных инструментов (далее – ОРНИ). Значимость подобных дискуссий предопределяется объективными причинами роста указанной сферы, а также поисками ее исторической и ментальной идентичности: как известно, период существования профессиональных ОРНИ насчитывает не более ста лет, тогда как эволюция симфонического оркестра длится уже более трех столетий. Вот почему, размышляя о русском народном оркестре как уникальном художественном феномене, композитор В. Беляев указывает: «...мы являемся свидетелями и участниками очень интересного этапа развития оркестра: повсеместно идут поиски оптимального состава, стилистических предпочтений, места оркестра в музыкальной культуре страны» [1, с. 38].

В настоящее время подвергаются активному переосмыслению и понятие «народный инструмент», и статус народно-инструментального искусства в целом. Эти изменения предопределяются интенсивным процессом развития народно-инструментального профессионального образования и академического исполнительства, а также исчезновением инструментов, причис-

ляемых к народным, из современного музыкального быта. Постепенное укоренение в современном репертуаре вновь создаваемых сочинений, весьма далеких от фольклорных стереотипов, закономерно порождает сомнения в целесообразности наименования «народный» применительно к инструментам, которые привлекаются для исполнения соответствующей музыки. Исходя из этого, вопросы, рассматриваемые в ходе профессиональных дискуссий, представляются отнюдь не праздными. Ясно и точно сформулированная позиция профессионального сообщества применительно к основополагающим проблемам народно-оркестрового искусства позволит обрести надлежащую уверенность, прогнозируя его ближайшие перспективы, вплоть до своеобразной «программы развития», подразумевающей непрерывные, планомерные эволюционные процессы народно-инструментального исполнительства в «диалоге» с профессионально-академическими традициями. В свою очередь, разработка подобной стратегии соотносится с обширным спектром профессиональных задач, решаемых современными исполнителями и композиторами, дирижерами и педагогами (стиль игры, методика преподавания, определение жанровых приоритетов, репертуарная ориентация и др.).

Терминологические разногласия, обусловленные диаметрально противоположными толкованиями смыслового поля «народности», привели к формированию ярко выраженной

оппозиции: сторонники «универсально-академического» направления в современном развитии профессионального исполнительства остро дискутировали с приверженцами «фольклоризованного» народного инструментализма. Указанные дискуссии приобрели особый размах начиная с 1970-х годов, чему способствовали определенные процессы в отечественной музыкальной культуре: «новая фольклорная волна» как приоритетная тенденция композиторского творчества и утверждение академической линии в специальном образовании инструменталистов-«народников» (система «школа – училище – вуз»). Четверть века спустя Ю. Ястребов упоминал о громких «...публикациях тех лет, в которых поднимались животрепещущие вопросы... типа “фуга или наигрыш”» [2, с. 36].

Поборники «фольклоризма» утверждали, что в результате академизации отечественного исполнительства и профессионального образования неминуемо утрачивается национальная специфика инструментария, лишаемого исторической «культурной почвы». Не случайно в сфере народно-оркестрового искусства основной «мишенью» для критики служили важнейшие репертуарные сферы: переложения симфонической музыки и оригинальные сочинения профессиональных современных композиторов. Привлекались и более ранние утверждения о том, что русский народный оркестр, по сути, «...копирует приемы симфонического оркестра – в итоге гибридная звучность и стилизованные партитуры» [3, с. 129].

Наряду с этим, утверждающееся академическое направление в развитии ОРНИ, стремясь демонстративно подчеркнуть современный статус народных инструментов как «внефольклорного» художественного явления, зачастую использовало «вербальные манипуляции», чаще всего далекие от действительности. Благодаря подобным «кунштюкам» из официальных названий отечественных народно-оркестровых коллективов (и вновь создаваемых, и широко известных, с богатой историей и замечательными исполнительскими традициями) нередко исчезали традиционные упоминания о «народности» инструментального амплуа. Именно в указанный период родились такие «оригинальные» названия, как Русский академический оркестр Новосибирской государственной филармонии, Уральский государственный русский оркестр, Красноярский филармонический русский оркестр им. А. Ю. Бардина, Белгородский академический русский оркестр<sup>1</sup>... При этом инстру-

<sup>1</sup> Нынешний Государственный русский оркестр им. В. В. Андреева – преемник андреевского Великолукского оркестра народных инструментов

ментальный состав и репертуарная политика вышеназванных оркестров, функционировавших как «обычные» ОРНИ, изменениям не подвергались.

Кстати, несколько позже аналогичная стратегия возобладала и на постсоветском пространстве, особенно в тех республиках бывшего СССР, где существовали очевидные «параллели» с российским народно-инструментальным искусством: развитая система подготовки профессиональных исполнительских кадров (включая вузовский сегмент); национальные оркестры народных инструментов «академизированного» типа; вовлеченность этих оркестров в орбиту концертно-филармонической деятельности, композиторского творчества и т. д. К примеру, известный украинский педагог и методист Н. Давыдов уверенно заявил о том, что «настало время рассматривать оркестр народных инструментов в его современном академическом репертуаре как оригинальную разновидность симфонического оркестра» [4, с. 11].

В современной России доминирующее стремление к тотальной академизации народно-инструментального исполнительства привело к неоднократным попыткам «унифицировать» профессиональные критерии для сферы народно-инструментального исполнительства, соотнеся их с утвержденными профессиональными компетенциями выпускников-«народников» отечественных вузов и колледжей, внедрив данные нормы в единые образовательные и профессиональные стандарты. Указанную миссию предполагалось возложить на Профессиональное сообщество деятелей национального академического исполнительского искусства, созданное в 2013 году и объединившее известных музыкантов-исполнителей на народных инструментах, дирижеров ОРНИ и т. д. В Уставе и программных документах Профессионального сообщества провозглашался курс на развитие народно-инструментального исполнительства в русле академизации. Однако в решающий момент, из-за обнаружившихся разногласий, предполагаемая работа по выработке упомянутых компетенций была свернута и отложена на неопределенный срок.

В целом, периодически возобновляемые дискуссии такого рода представляются непродуктивными и заведомо бесплодными. Прежде всего, формируемые терминологические оппозиции лишены смысловой упорядоченности, поскольку в русском языке определение «народный» охватывает более обширный спектр значений по сравнению с «фольклорным». Так, – был переименован несколько позже, и мотивировалось это другими причинами.

принадлежность того или иного инструмента к «народной» категории не подразумевает его обязательной включенности в процессы фольклорного музицирования. Наряду с этим, своеобразие, даже уникальность народно-оркестровой сферы заключается не в противопоставлении, а в оригинальном синтезе «фольклоризованного» и «универсально-академического» направлений. Именно синтезирующая тенденция представляется важнейшим отправным моментом в будущем процессе развития ОРНИ. Исходя из этого, Д. Варламов с полным основанием констатирует, что «русский национальный инструментализм, несмотря на условное разделение его на два направления – фольклорное и академическое, представляет собой целостное явление, основанное на синтезе принципов, определяющих функционирование, с одной стороны, народной традиции, а с другой, – академического искусства» [5, с. 11].

Аналогичную позицию сегодня занимают и музыканты-исполнители. Например, Ф. Липс, констатируя закономерность перехода русских народных инструментов в ранг академических, призывает «...всячески способствовать этому процессу, бережно сохраняя традиции и любовь народа к своей музыкальной культуре» [6, с. 14]. По мнению участников одной из научно-практических конференций (2006), «русские народные инструменты, сочетая в исполнительстве ярко выраженные национальные черты, высокие традиции русской исполнительской школы и достижения западноевропейской культуры, могут и должны стать в авангарде культурной экспансии России в мире» [7, с. 37].

Заметим, что современное позиционирование русского народного инструментария в полной мере предрасположено к такой «многоликости». Традиционные инструменты, модифицированные в соответствии с нормами академического концертного исполнительства, сохраняют важнейшую особенность фольклорных прототипов – характерный, узнаваемый тембр как олицетворение национального «звукоидеала»<sup>2</sup>. Указанная особенность позволяет рассматривать подобные инструменты в качестве народных, поскольку они «...в своих коренных, типологических чертах на протяжении многих поколений существовали в данной этнической и социокультурной среде как тембровые средства выражения традиционно бытующей в ней музыки» [9, с. 20].

Кроме того, представляется едва ли уместным оценивать академизацию как «регресс»,

<sup>2</sup> Подразумевается «звукоидеал этнической культуры» – выражение И. Земцовского, адресованное музыкальному фольклору [8, стб. 898].

апеллируя к абстрактному понятию «народный оркестр» или «народный инструмент». В таком случае нам следовало бы признать и народно-оркестровое, и в целом народно-инструментальное исполнительство специфически замкнутым «универсумом», ограниченным лишь имманентной системой координат, бесконечно воспроизводящим и актуализирующим самое себя. Можно лишь сожалеть, что данный концепт тиражируется и музыкантами-«народниками» консервативной ориентации, и воинствующими ревнителями «академизма». Вопреки различиям в используемой аргументации, обе указанные группы тяготеют к сходному восприятию ОРНИ как сугубо утилитарного (а значит, художественно ограниченного) явления и не приемлют методологически продуктивных альтернатив, связанных с осмыслением данного феномена и подразумевающих поливариантные стратегии его развития. Вульгаризированная интерпретация народного оркестра как своеобразного «конгломерата» интонационных штампов и жанровых условностей (о которой упоминают в своих интервью и беседах В. Беляев, М. Броннер, Г. Зайцев и другие известные отечественные композиторы) предопределяет его рассмотрение в числе периферийных исполнительских явлений, заведомо чуждых академической музыкальной традиции. Косвенным тому подтверждением являются критические высказывания, в которых акцентируется необходимость преодоления этого «околопрофессионального снобизма». К примеру, на одном из «Круглых столов», посвященных развитию русского народного оркестра, было высказано резонное пожелание: «...нужно содействовать тому, чтобы не было такого странного и совершенно необоснованного отношения к этому оркестру как к чему-то второстепенному. Действительно, музыканты, которые играют в народном оркестре сегодня, совсем не хуже, чем музыканты симфонического оркестра, – то же самое образование, те же консерватории. Поэтому точка зрения, возникшая 50 лет назад, уже давно устарела» [10, с. 5].

Разумеется, на поверхностный взгляд, живучести «давно устаревшей точки зрения» в какой-то мере способствует традиционный состав ОРНИ, а также общепринятое наименование, соотносимое с конкретной национальной идентификацией и формально очерченными этнокультурными и географическими рамками. В таком аспекте прослеживается отличие не только от симфонического оркестра, издавна вызывающего ассоциации с европейским культурным универсализмом и «космополитизмом», но и духового или эстрадного, приобретших «интернациональный» характер значительно позже.



Впрочем, помимо обозначенной видимой причины, существуют и не столь явные, порой интуитивно ощущаемые эстетические противоречия, унаследованные оркестром от минувших эпох. Именно эти противоречия вновь и вновь побуждают специалистов обращаться к размышлениям на актуальную тему: как объяснить тот парадоксальный факт, что народно-оркестровое искусство до сих пор остается на периферии отечественной музыкальной культуры, несмотря на более чем столетнюю историю, весомые творческие свершения в различных музыкальных жанрах и бесспорные исполнительские достижения?

По нашему мнению, в поисках ответа на этот вопрос необходимо учитывать следующее. На протяжении исторически благоприятного периода, способствовавшего прочному укоренению народно-оркестрового исполнительства в пространстве отечественной культуры (рубеж 1940–1950-х – начало 1980-х годов), ОРНИ был придан статус проводника официальной «народности в музыке», полностью отвечающего критериям «социалистического реализма» (демократичность, народность, партийность). Этот период, безусловно, явился во многих отношениях основополагающим для формирования профессионального народно-оркестрового исполнительства. Однако гипертрофированное понимание смыслового предназначения «народной музыки», в основном преобладавшее на протяжении советской эпохи, прочно ассоциировалось с такими понятиями, как «банальная доступность» и понятность, а порой – откровенная развлекаемость и непритязательность. Указанная тенденция зачастую имела негативные последствия, способствуя неоправданному крену ОРНИ в сторону эстрадно-джазовой музыки, смещая народно-оркестровое исполнительство на позиции «эрзаца» соответствующих ансамблевых и оркестровых коллективов. Разумеется, нельзя утверждать, что подобная профанизация была намеренной и целенаправленной политикой, скорее это были издержки, вызванные рядом объективно сложившихся обстоятельств. С одной стороны, массовый «наплыв» дилетантской нотной литературы, публикуемой огромными тиражами в государственных издательствах и предназначенной для многомиллионной самодеятельной армии оркестрантов, инспирировал устойчиво отрицательное отношение к народному оркестру, якобы не способному воплощать масштабные и глубокие художественные замыслы. С другой стороны, развернувшаяся в 1960–1970-х годах активная гастрольная деятельность ведущих народно-оркестровых коллективов за рубежом провоцировала формирование

(в угоду невзыскательным вкусам публики) «экспортного» репертуара, тиражирующего «разухабистые» обработки народно-танцевальных мелодий или «фольклорно-декоративные» аккомпанементы русским песням и романсам в исполнении прославленных солистов – И. Петрова, В. Левко, Б. Штоколова, Е. Образцовой и других (так называемый «матрешечный» стиль ОРНИ).

К сожалению, и творчество профессиональных композиторов того времени, обращавшихся к созданию оригинальной музыки для народных оркестров, не избежало влияния официальных эстетических установок псевдонародного характера. Эти «уступки дурновкусию» вызывали остро негативную реакцию со стороны определенной части академических музыкантов и слушателей: «Если И. Стравинский и Д. Шостакович использовали в своем творчестве вульгарные и расхожие песенные обороты в качестве гротеска, ироничного вплетения символов песенной банальности в авторскую стилистику, развивающую традиции русского и европейского симфонизма, то в музыке для народного оркестра подобного рода тематизм зачастую звучал “на полном серьезе” как самоценность. Сформировался и соответствующий арсенал средств музыкальной выразительности, который в силу своей оторванности от процессов развития камерно-инструментальной музыки XX века был и остается неинтересен широкому кругу композиторов, музыкантов и подготовленной публики» [11, с. 5].

Естественно, в подобных «глобальных обобщениях» даже высококлассные народно-оркестровые коллективы филармонического уровня оказывались «за гранью профессионализма», а культивируемая жанровая сфера в целом отождествлялась с дилетантизмом и безнадежной «отсталостью». Подобные утверждения в духе академического ригоризма не ограничивались субъективно-тенденциозными оценками конкретных художественных явлений: отвергался репертуар ОРНИ как таковой, начиная с оригинальных партитур и заканчивая опытами «ретрансляции» классической музыкальной культуры в адаптированном виде.

Следует заметить, что подобные эстетические «оппозиции» сопутствовали еще концертным выступлениям Великоорусского оркестра В. Андреева в 1900–1910-х годах, причем тогдашние «инвективы» нередко наделялись идеологизированным подтекстом. Крайне жестко высказался по данному поводу С. Рахманинов, пребывая в эмиграции (1919) и оценивая персональный вклад императора Николая II в русскую культуру: «Уровень его развития станет ясен, если вспомним, что его любимым музыкальным

развлечением был оркестр балалаечников под управлением Андреева. Этот ансамбль превосходных народных музыкантов был хорош сам по себе, но в смысле музыкальной ценности – это примерно то же, что американский мандолинный оркестр, или ансамбль банджо, по сравнению с симфоническим оркестром» (цит. по: [12, с. 41]). Заметим, что фактически сходный «когнитивный диссонанс» в отечественной культуре существовал на протяжении 1950–1960-х годов.

Более того, композитор М. Броннер упоминает о распространенности подобных воззрений и в наши дни: «До 50 лет, считая себя образованным музыкантом, я совершенно не принимал всерьез подобную форму бытования музыки. <...> Я уверен, что и среди моих коллег не все бывали на концертах оркестров русских народных инструментов, потому что думают (и это заблуждение среди музыкантов, может быть, распространено больше, чем среди публики), будто это что-то рудиментарное, отмирающее, никому не нужное» [13, с. 4].

Между тем, вопреки живучести подобных стереотипов, дальнейшее будущее ОРНИ, несомненно, связано с профессиональной академической музыкой, ибо логика оркестровой эволюции изначально подразумевает устремленность от любительского музицирования к профессиональному исполнительству. В народе нет оркестров – есть ансамблевые сочетания инструменталистов, которые выступают неким связующим звеном между отдельными музыкантами-самородками и профессиональной оркестровой культурой: «Ансамблевая организация способна функционировать как в фольклорной, так и в академической среде, но фольклор (если он выражает себя средствами фольклора) способен “выделить” только ансамблевую форму, в то время как оркестр – порождение академической культуры определенного стиля» [14, с. 24]. Таким образом, можно установить важный тезис о принципиальном различии, характеризующем базовые принципы функционирования народно-оркестровых и народно-ансамблевых исполнительских коллективов: первое всецело связано с письменной музыкальной традицией, второе, во многом наследующее и развивающее фольклорную традицию, идущую от скоморошьей культуры, способно существовать амбивалентно и в письменной (профессиональной), и бесписьменной (фольклорной) традициях.

Исходя из этого, представляется вполне естественным, что развитию оркестровых коллективов должно сопутствовать накопление оригинального репертуара. Эта взаимосвязь подтверждается и крупнейшими композиторами современности. Так, известно высказывание

Д. Шостаковича, откликнувшегося на концерт ОРНИ под руководством В. Федосеева следующим образом: «Жизненность жанра и его судьбу определяет оригинальный репертуар. Есть оригинальная музыка – есть такая отрасль музыки, есть такой жанр» (цит. по: [15, с. 1]). Вместе с тем соответствующий репертуарный фундамент в значительной степени (особенно в период становления и первоначального развития данной сферы исполнительства) формируется благодаря переложениям и инструментовкам, прежде всего симфонической и камерной (оркестровой и ансамблевой) музыки. Необходимость подобных «заимствований» предопределяется теснейшей взаимосвязью оркестрового исполнительства с письменной музыкальной традицией и тяготением указанной сферы исполнительства к «диалогам» именно в пределах упомянутой традиции.

Устанавливая детерминированность рассматриваемого процесса и определяя последовательность взаимообусловленных звеньев народно-инструментальной эволюции, А. Банин указывает: «...потенциал инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции оказался столь высоким, а значение ее исконных инструментальных форм для нации, для народа столь велико, что в конце XIX века, несмотря на расцвет русского композиторского творчества европейского направления (музыка для инструментов симфонического оркестра), из ее недр выходит еще одна составляющая инструментально-музыкального профессионализма письменной традиции – андреевский оркестр русских народных инструментов...». Указанная составляющая «...за исторически кратчайший срок (менее ста лет) достигла к настоящему моменту поразительных результатов и, хотя не поднялась до уровня симфонической музыки, но в значительной степени к нему приблизилась» [16, с. 11–12].

Иными словами, оркестр «андреевского» типа генетически тяготеет к существованию в контексте профессиональной академической музыкальной культуры. Исходя из этого, резонно утверждать, что дальнейшее развитие ОРНИ будет происходить в соответствии с некими имманентными закономерностями, вплоть до максимального приближения к уровню симфонического оркестра. Безусловно, устная и письменная традиции народно-инструментального исполнительства вполне могут сосуществовать, развиваясь параллельно и не противореча друг другу. Однако в процессе дальнейшего развития ОРНИ будет неуклонно отдаляться от своих истоков – музыкальной культуры быта и досуговых сфер искусства; вполне определенно выявится устрем-

ленность данного феномена к радикальному обособлению в социокультурном пространстве новейшей эпохи. Такое обособление будет связано, прежде всего, с поиском самобытных форм, определяющих смысловые основания и фундамент творческого бытия, с углубленным постижением собственной культурной миссии, обоснованием социально-исторической функции и статуса, а также индивидуальной эстетической ценности. При этом кристаллизация упомянутых форм, связанных с общей исполнительской стилистикой, сценическим амплуа, а также совокупностью музыкально-выразительных средств и приемов, закономерно приведет к полномасштабному раскрытию художественного потенциала ОРНИ в процессе воплощения оригинальных композиторских замыслов. Достижению указанной цели будет способствовать и последовательное расширение народно-оркестрового репертуара, с привлечением лучших образцов русской и европейской инструментальной (прежде всего, симфонической) классики, адаптируемой путем различных переложений, инструментовок и т. д.

Безусловно, вышеуказанные тенденции в наши дни встречают понимание и поддержку со стороны далеко не всех представителей профессионального сообщества. Полемически заостренные высказывания приверженцев «фольклоризма» в развитии народно-оркестрового исполнительства зачастую демонстрируют категорическое неприятие соответствующих эволюционных процессов: «...не пора ли нам, народникам (кто таковым себя еще считает, поскольку имеются уже и “отказники”), вернуться, пока не поздно, к тому перекрестку, на котором мы свернули на чистый профессионально-академический “автобан”, пренебрегши широкой, хотя и не всегда гладкой андреевской дорогой, по которой успешно двигались прежде?» [17, с. 30]. В связи с декларируемым «мотивом возвращения», закономерен вопрос: какую именно «дорогу» предначертал некогда народно-оркестровому жанру сам В. Андреев?

Как отмечают современные исследователи, первоначальная андреевская идея была связана с формированием оркестра не в исконной среде народного музицирования, а на широко трактуемой «русской почве»: это позволило бы охватить «универсальный» репертуар – от оркестровой обработки до симфонии [14, с. 24]. Реальные факты свидетельствуют, что «фольклоризм» в целом не был близок Андрееву. Сошлемся хотя бы на его композиторское творчество: из сорока произведений для балалайки с фортепиано и Великоорусского оркестра лишь девять (!) опи-

раются на фольклорные первоисточники (пять обработок русских народных песен для солиста и четыре оркестровых партитуры). На протяжении советского периода (эпохи, с которой принято связывать успешное движение «по широкой дороге Андреева») были обнародованы две соотвествующих пьесы для ОРНИ – Вариации на тему русской народной песни «Светит месяц» и «Пляска скоморохов» (в ее основу положены интонации плясового наигрыша «Камаринская»)³, тогда как в перечне прижизненных андреевских публикаций аналогичные издания отсутствуют вообще (см.: [18, с. 315–316]).

Известные факты, относящиеся к созданию Великоорусского оркестра, также позволяют выявить ориентацию Андреева на общеевропейский путь развития симфонического исполнительства. Достаточно упомянуть хроматизацию, упорядочение строя (квартовое соотношение) по аналогии со струнно-смычковым семейством, обращение к известному скрипичному мастеру Ф. Пасербскому для создания подобных текстурных разновидностей и фактическое «заимствование» первых названий вновь создаваемых инструментов, опирающееся на распространенную итальянскую терминологию [19, с. 8]. Это указывает на целенаправленное приспособление соответствующего оркестрового инструментария к письменной традиции, к дальнейшему существованию за рамками фольклорного бытования и перспективному использованию в многообразных художественно-музыкальных модусах.

Как видим, оценивая реформу Андреева и его соратников, можно говорить об условном процессе «эмансипации» народного инструментария, приближаемого к «универсальному» статусу инструментов симфонического оркестра. Ключевым мотивом в данном случае является стремление достичь высшего уровня музыкально-абстрагированного обобщения, связанного с концентрированным выражением имманентной сущности европейского симфонизма. В данном отношении деятельность Андреева перекликается с гликинскими новациями. Согласно характеристике Б. Асафьева, соединив «русскую мелодию с европейским классическим симфоническим музыкальным языком», созданная на русской мелодической основе классические образцы национальной музыки, сплавляемые

<sup>3</sup> См.: Андреев В. Избранные произведения для оркестра народных инструментов / сост. П. Алексеев. М.: Музгиз, 1960; Андреев В. Четыре пьесы для оркестра народных инструментов. М.: Музгиз, 1948; переизд. обеих пьес: Антология литературы для оркестра русских народных инструментов / сост. С. Колобков. Ч. 1. М.: Музыка, 1984.

с достижениями «иноземной солидной культуры» [20, с. 78], Глинка придал «русскости» необычайные художественные масштабы. «Он был первым из русских композиторов, сумевшим проникнуть в коренные основы народной жизни и в то же время стать на уровень высочайших достижений мирового музыкального искусства», – пишет Ю. Келдыш [21, с. 23].

О близости сопоставляемых исторических явлений наглядно свидетельствует и принадлежащая Андрееву идея использования народного инструментария в усовершенствованном виде, эстетически и технологически близком симфоническим инструментам. Она, по сути, была изначально реализована в симфоническом творчестве Глинки, органично запечатлевшем русский национальный инструментальный колорит. Как отмечает Г. Благодатов, «специфической особенностью оркестра Глинки является воспроизведение звучания русских народных инструментов. В сцене встречи Собинина он подражает звучанию жалейки и балалаек; в “Камаринской” – свирели, жалейки, волынки и балалаек; в обеих песнях Баяна – гуслей. <...> В репризе “Камаринской” есть место, звучащее как стилизация игры народного ансамбля...», и т. д. [22, с. 177].

Вновь подчеркнем, что существование ОРНИ в традиционной фольклорной среде вряд ли возможно: это, как отмечалось выше, противоречит его генезису, который несомненно чужд самой природе народно-ансамблевого музицирования. Формирование оркестра не происходит стихийно, без участия организующего начала, поэтому путь оркестрового исполнительства заведомо определяется другой исторической парадигмой. Вместе с тем становление и развитие оркестрового организма – процесс сложный, едва ли направляемый какими-то стереотипными установками, следование которым гарантирует однозначный успех: «Эволюция симфонического оркестра учит тому, что оркестр становится таковым лишь тогда, когда композиторы осознавали его как органически целое, ясно представляя себе его составляющие. Национальные симфонические школы в большей степени вырастали из особой трактовки синтезированных качеств традиционной национальной музыкальной культуры. Но если это было законом эволюции симфонической партитуры, то не менее правильно такое требование для партитуры оркестров народных инструментов» [23, с. 286].

Разумеется, указанный путь предначертан и народному оркестру, чья судьба во многом зависит от современных и будущих композиторов. Однако, соглашаясь с процитированным автором, что дальнейшее развитие ОРНИ инспири-

руется, прежде всего, синтезом национальных музыкальных традиций в контексте профессионального академического музыкального мышления, что симфонизация народно-инструментальной музыки должна осуществляться «...путем глубокого творческого переосмысления и создания на традиционной основе новых по качеству национальных черт инструментализма» [23, с. 287], все же необходимо указать на чрезмерно категоричные рассуждения о легкой «бескрылости и беспочвенности», адресуемые переложениям в репертуаре упомянутых коллективов [Там же, с. 286–287].

Далее, симфонизация ОРНИ, по нашему мнению, не является достаточным основанием для того, чтобы «...рассматривать оркестр народных инструментов в его современном академическом репертуаре как оригинальную разновидность симфонического оркестра...», к чему призывает Н. Давыдов [4, с. 11]. Такая попытка «скорректировать» типологическую принадлежность ОРНИ выглядит преждевременной и во многом спорной. Постепенно встраиваясь в профессиональную сферу академического исполнительства, народный оркестр, тем не менее, сохраняет присущие ему важнейшие признаки:

- характерную тембровую окраску, тяготеющую к сфере русско-национального и семантически ассоциируемую с русским мелосом;
- устойчивые жанрово-стилистические характеристики: а) преимущественно камерную громкостно-динамическую палитру (в составе ОРНИ отсутствует полномасштабный эквивалент медной духовой группы симфонического оркестра) и, в силу этого, безусловные преимущества в плане гибкой динамической нюансировки; б) темброво-фоническое своеобразие, порождаемое особым вибрационно-трепетным колоритом (что достигается благодаря характерным приемам звукоизвлечения струнно-щипковой группы, включая использование tremolo как основного исполнительского приема, наделенного огромным выразительным потенциалом в плане широты мелодического дыхания);
- уникальную морфологическую систему музыкальных жанров.

Не лишним будет напомнить, что и В. Андреев еще в начале XX века предостерегал от попыток трактовать Великорусский оркестр в духе «подражаний» симфоническому, поскольку соответствующая тенденция обрекла бы вновь созданный коллектив на прозябание в качестве «неполноценного суррогата», лишенного самобытности и оригинальности. Как отмечал Андреев, «Великорусский оркестр в своем целом представляет совершенно самостоятельный и



независимый элемент, а потому мнение о каком-то “суррогате” не только не имеет хотя бы малейшего основания, но... совсем даже неприемлемо» [24, с. 95].

Таким образом, следует полагать, что ОРНИ должен утвердиться в сфере академической музыкальной культуры как художественно самоценный феномен, свободный от формальной стандартизации по универсальным «лекалам» европейского инструментализма. Во многом этот процесс будет определяться наличествующим репертуаром – качественным уровнем и удельным весом оригинальных сочинений и высокопрофессиональных переложений симфонической литературы<sup>4</sup>. С одной стороны, основным критерием в процессе создания оригинальных сочинений крупной циклической (или значительной по масштабам одночастной) формы, а также отбора сочинений, предназначенных для адаптации, должно явиться наличие важнейших признаков симфонического мышления, определенного еще Б. Асафьевым как «...непрерывность музыкального (в сфере звучаний предстоящего) сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных» [26, с. 97]. Иными словами, подразумевается особая роль драматургической процессуальности, не ограниченной простым сопоставлением образов (что зачастую встречается в музыке для ОРНИ), а предполагающей их движение, развитие и достижение иного смыслового качества. С другой стороны, представляется необходимым поиск новых путей организации звукового пространства и использования такого арсенала средств музыкальной выразительности, которые позволили бы органично соотнести воспроизводимый круг образов с тембровой сферой народно-оркестрового инструментария, не вызывая ассоциаций с «подражанием» симфоническому оркестру.

Естественно, последний фактор играет более важную роль при выборе того или иного

<sup>4</sup> Оригинальную мысль о своеобразной жанровой инверсии между симфоническим и народным оркестрами (по нашему мнению, благоприятствующей процессу академизации ОРНИ) высказал современный московский композитор Г. Зайцев: «Жанр симфонии нуждается в новом оркестре, и в XXI веке народный оркестр может дать этому жанру новую, благодатную почву, какую в XX веке этому жанру дали камерный оркестр или так называемая симфонietta (ансамбль солистов). Обогатившись камерными симфониями в XX столетии, этот жанр дал и ряд шедевров в своем исконном коллективе. Так что симфония в ОРНИ может не только повысить общекультурный статус народного оркестра, но и благотворно повлиять на ход развития симфонизма вообще» [25, с. 32–33].

материала для переложения и инструментовки, поскольку от степени соответствия исходного материала специфическим признакам народно-оркестрового инструментализма зависит уровень адекватности осуществляемого переинтонирования музыкального произведения новым темброво-акустическим условиям. Вот почему целенаправленное пополнение репертуара ОРНИ переложениями и переоркестровками выдающихся образцов симфонической музыки должно активизировать процесс создания и дальнейшего воплощения оригинальных сочинений, отвечающих современным требованиям академического музыкального искусства.

Возвращаясь к противоречивым оценкам переложений в публикациях о народно-оркестровом исполнительстве, следует признать, что подобная «разноголосица» профессиональных мнений весьма симптоматична. Зачастую встречаются призывы к современным композиторам сочинять для ОРНИ как можно «авангарднее» (и некоторые известные музыканты успешно сотрудничают с композиторами, побуждая их к упомянутому направлению творческой самореализации)<sup>5</sup>. Напротив, довольно редко встречается аналогичная заинтересованность в «адаптации» значимых образцов академической музыки для ОРНИ. Порой, к сожалению, присутствует радикальное противопоставление упомянутых репертуарных сфер, связанное с доминированием одной из них в ущерб другой. Так, в отчетном докладе на одном из съездов Союза композиторов России, в связи с актуальными проблемами народно-инструментального репертуара, содержался полемически заостренный вопрос: «...можно ли заниматься переложением классической музыки в таких больших масштабах?» (В. Казенин; цит. по: [15, с. 2]). Более категорично высказался известный композитор Г. Фрид, заметив, что для ОРНИ «...нужно создавать свою музыку, а не заниматься переложением симфонических произведений» (цит. по: [27,

<sup>5</sup> Напомним о фестивалях современной музыки для ОРНИ (в частности, регулярно проводимом с начала 2000-х годов московском фестивале «Музыка России») или современной музыки в целом, предполагающих исполнение подобных сочинений (так, фестиваль «Ростовские премьеры» традиционно уделяет особое внимание народно-оркестровым премьерам, включая не только вновь созданные оригинальные сочинения, но и переложения современной академической музыки для симфонического и камерного оркестров). Иногда номинация «музыка для народных оркестров» присутствует в положениях отечественных конкурсов по композиции (например, Всероссийского конкурса им. М. Ипполитова-Иванова, состоявшегося летом 2020 г.).

с. 11]). Впрочем, существует и другая позиция, отстаивающая необходимость параллельного саморазвития обеих репертуарных сфер: «Роль переложений всегда была и будет значительна для тех оркестров и отдельных инструментов, которые сравнительно поздно вошли в музыкальную практику, так как в истории музыки происходит отбор ценностей, а не замена ранее созданного произведения новым. Например, написание А. Глазуновым “Русской фантазии” вовсе не означает, что мы должны вычеркнуть из списка переложений какое-нибудь произведение, но и обратная замена неправомерна. Названным репертуарным линиям лучше предоставить саморегуляцию и, если угодно, даже свободную конкуренцию» [14, с. 23].

В целом, подводя итог вышесказанному, следует констатировать, что существующий ныне репертуар народных оркестров не отличается многочисленностью художественно значимых

образцов современной музыки. Исходя из этого, на данном этапе сохраняется примат оригинальных сочинений в процессе развития данной жанровой сферы. Однако переложения и переоркестровки симфонической и камерно-оркестровой музыки также занимают существенное место в современном процессе академизации ОРНИ. Как и вновь создаваемая оригинальная музыка, подобные «адаптации» предполагают решение исполнительскими коллективами сложных художественных задач, что влечет за собой поиск и внедрение разнообразных приемов игры, выразительных эффектов и т. д., способствуя всемерному развитию творческого потенциала народных оркестров.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. К 60-летию Владимира Беляева. Диалог: Владимир Беляев – Валерий Петров // Народник. 2008. № 1. С. 35–39.
2. Ястребов Ю. Г. Скоморохи во фраках // Народник. 1998. № 3. С. 35–40.
3. Аксюк С. В. На концерте Оркестра имени Н. Осипова // Советская музыка. 1956. № 6. С. 129.
4. Давыдов Н. А. Академическому народно-инструментальному искусству – 60 // Народник. 1998. № 2. С. 9–12.
5. Варламов Д. И. Народные традиции в контексте эволюции национального инструментализма в музыкальном искусстве России XIX–XX веков: автореф. дис. ... д-ра иск. (17.00.02). Саратов, 2009. 41 с.
6. Липс Ф. Р. Русское народно-инструментальное искусство на рубеже веков: К 50-летию факультета народных инструментов РАМ им. Гнесиных // Народник. 1998. № 2. С. 12–14.
7. Решение Международной научно-практической конференции «Балалайка и домра: современные проблемы исполнительства и педагогики» (19–20 октября 2006 г., Москва) // Народник. 2006. № 4. С. 37.
8. Земцовский И. И. Народная музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3. Стб. 887–904.
9. Имханицкий М. И. О сущности русских народных инструментов и закономерностях их эволюции // Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах: сб. тр. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. Вып. 95. С. 6–40.
10. Русский народный оркестр. XXI век: Взгляд композитора. Взгляд дирижера (материалы «Круглого стола», РАМ им. Гнесиных, май 2002 г.) // Народник. 2002. № 3. С. 1–8.
11. Беляев В. В. Начало большого пути // Народник. 2003. № 3. С. 4–6.
12. Пересада А. И. Александр Доброхотов. Краснодар: ВМО, 2001. 104 с.
13. Устинов А. А., Перевозникова Г. И., Броннер М. Б. Новая музыка и русский народный оркестр: позитивный диалог // Музыкальное обозрение. 2009. № 9. С. 4–5.
14. Тарасов Б. А. Очерки по истории русского народного оркестра; Воспоминания. М.: Пробел-2000, 2018. 520 с.
15. Колобков С. М. Оркестры русских народных инструментов на рубеже столетий: традиции и современность (доклад на Всероссийской научно-практической конференции «Оркестры русских народных инструментов в новом столетии: проблемы, перспективы», РАМ им. Гнесиных, март 2001 г.) // Народник. 2001. № 1. С. 1–3.
16. Банин А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. М.: Гос. республ. центр рус. фольклора, 1997. 248 с.
17. Андрюшенков Г. И. Оглядываясь в прошлое, живем настоящим – исходным для будущего (И снова о репертуаре) // Народник. 2005. № 1. С. 30–32.

18. Шабунина О. М. Василий Васильевич Андреев: Концертная деятельность в контексте русской музыкальной эстрады конца XIX – начала XX века: дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2019. 340 с.

19. Максимов Е. И. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов: Исторические очерки. М.: Сов. композитор, 1983. 152 с.

20. Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. М.: Изд. АН СССР, 1952. Т. 1. 400 с.

21. Келдыш Ю. В. Введение // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша и др. М.: Музыка, 1986. Т. 4: 1800–1825. С. 5–24.

22. Благодатов Г. И. История симфонического оркестра. Л.: Музыка, 1969. 312 с.

23. Благовещенский И. П. Заметки о народной инструментальной музыке // Музыкальная фольклористика: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1986. Вып. 3. С. 279–288.

24. В. В. Андреев: Материалы и документы / сост. Б. Б. Грановский. М.: Музыка, 1986. 352 с.

25. Зайцев Г. С. «Народный оркестр может повлиять на симфонический, я в этом убежден» (интервью с В. Петровым) // Народник. 2008. № 4. С. 29–34.

26. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.

27. III Всероссийский фестиваль современной музыки для русского народного оркестра «Музыка России»: Буклет. М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. 48 с.

---

### REFERENCES

---

1. K 60-letiyu Vladimira Belyaeva. Dialog: Vladimir Belyaev – Valeriy Petrov [Towards the 60th birthday of Vladimir Belyaev. The dialogue: Vladimir Belyaev – Valery Petrov]. In: Narodnik [Folk Instruments Player]. 2008. No. 1. Pp. 35–39.

2. Yastrebov Yu. Skomorokhi vo frakakh [Skomorokhs in the tail-coats]. In: Narodnik [Folk Instruments Player]. 1998. No. 3. Pp. 35–40.

3. Akshuk S. Na kontserte Orkestra imeni Osipova [At the concert of N. Osipov Orchestra]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1956. No. 6. P. 129.

4. Davydov N. Akademicheskomu narodno-instrumental'nomu iskusstvu – 60 [The 60th anniversary of academic folk instrumental art]. In: Narodnik [Folk Instruments Player]. 1998. No. 2. Pp. 9–12.

5. Varlamov D. Narodnye traditsii v kontekste evolyutsii natsional'nogo instrumentalizma v muzykal'nom iskusstve Rossii XIX–XX vekov [The folk traditions in context of national instrumentalism evolution in the musical art of Russia in the 19–20th centuries]: Abstract of Thesis ... Dr. Sci. (Art). Saratov, 2009. 41 p.

6. Lips F. Russkoe narodno-instrumental'noe iskusstvo na rubezhe vekov: K 50-letiyu fakul'teta narodnykh instrumentov RAM im. Gnesinykh [Russian folk instrumental art on the boundary of centuries: Towards the 60th anniversary of the Folk Instruments Faculty at the Gnesins Russian Academy of Music]. In: Narodnik [Folk Instruments Player]. 1998. No. 2. Pp. 12–14.

7. Reshenie Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii “Balalayka i domra: sovremennyye problemy ispolnitel'stva i pedagogiki” (19–20 oktyabrya 2006 goda, Moskva) [Resolution of International research and practical conference

“Balalaika and domra: Contemporary problems of performing art and pedagogy”, 2006, October 19–20, Moscow]. In: Narodnik [Folk Instruments Player]. 2006. No. 4. P. 37.

8. Zemtsovskiy I. Narodnaya muzyka [Folk Music]. In: Muzykal'naya entsiklopediya [Encyclopedia of Music]: in 6 vol. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1976. Vol. 3. Col. 887–904.

9. Imkhanitskiy M. O sushchnosti russkikh narodnykh instrumentov i zakonmernostyakh ikh evolyutsii [On the essence of Russian folk instruments and natural laws of their evolution]. In: Problemy pedagogiki i ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh [Problems of Russian folk instruments pedagogy and performing art]: collected works. Moscow: Gnesins State Musical-Pedagogical Institute, 1987. Issue 95. Pp. 6–40.

10. Russkiy narodnyj orkestr. XXI vek: Vzglyad kompozitora. Vzglyad dirizhyora (materialy «Kruglogo stola», RAM imeni Gnesinykh, may 2002 goda) [Russian folk orchestra. The 21st century: A view of composer. A view of conductor (the materials of “The Round-Table”, Gnesins Russian Academy of Music, May of 2002)]. In: Narodnik [Folk Instruments Player]. 2002. No. 3. Pp. 1–8.

11. Belyaev V. Nachalo bol'shogo puti [The beginning of the great way]. In: Narodnik [Folk Instruments Player]. 2003. No. 3. Pp. 4–6.

12. Peresada A. Aleksandr Dobrokhotoy [Alexander Dobrokhotoy]. Krasnodar: All-Russian Musical Society, 2001. 104 p.

13. Ustinov A., Perevoznikova G., Bronner M. Novaya muzyka i russkiy narodnyj orkestr: pozitivnyy dialog [A new music and Russian folk orchestra:

The positive dialogue]. In: *Muzykal'noe obozrenie* [Musical Review]. 2009. No. 9. Pp. 4–5.

14. *Tarasov B.* Ocherki po istorii russkogo narodnogo orchestra; Vospominaniya [Essays on the history of Russian folk orchestra; Reminiscences]. Moscow: Probel-2000, 2018. 520 p.

15. *Kolobkov S.* Orkestry russkikh narodnykh instrumentov na rubezhe stoletiy: traditsii i sovremennoost' (doklad na Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii «Orkestry russkikh narodnykh instrumentov v novom stoletii: problemy, perspektivy») [Orchestras of Russian folk instruments on the boundary of centuries: traditions and contemporary epoch (the lecture on the All-Russian research-practical conference “Orchestras of Russian folk instruments in the new century: problems, perspectives”)]. In: *Narodnik* [Folk Instruments Player]. 2001. No. 1. Pp. 1–3.

16. *Banin A.* Russkaya instrumental'naya muzyka fol'klornoy traditsii [Russian instrumental music of the folklore tradition]. Moscow: State Republican Centre of Russian folklore, 1997. 248 p.

17. *Andryushenkov G.* Oglyadyvayas' v proshloe, zhivom nastoyashchim – iskhodnym dlya budushchego (I snova o repertuare) [We turn to look at the past and live the present that is initial for the future (And on the repertoire anew)]. In: *Narodnik* [Folk Instruments Player]. 2005. No. 1. Pp. 30–32.

18. *Shabunina O.* Vasiliy Vasil'evich Andreev: Kontsertnaya deyatel'nost' v kontekste russkoy muzykal'noy estrady kontsa XIX – nachala XX veka [Vasiliy Andreev: His concert activities in context of Russian musical variety art at the close of 19th – early 20th century]: Thesis ... Ph. D. (Art). Moscow, 2019. 340 p.

19. *Maksimov E.* Orkestry i ansambli russkikh narodnykh instrumentov: Istoricheskie ocherki

[Orchestras and ensembles of Russian folk instruments: Historical essays]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983. 152 p.

20. *Asaf'ev B.* Izbrannye trudy [Selected works]: in 5 vol. Moscow: USSR Academy of Sciences, 1952. Vol. 1. 400 p.

21. *Keldysh Yu.* Vvedenie [Preface]. In: *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian music]: in 10 vol. Ed. by Yu. Keldysh and oth. Moscow: Muzyka, 1986. Vol. 4: 1800–1825. Pp. 5–24.

22. *Blagodatov G.* Istoriya simfonicheskogo orchestra [History of symphonic orchestra]. Leningrad: Muzyka, 1969. 312 p.

23. *Blagoveshchenskiy I.* Zametki o narodnoy instrumental'noy muzyke [Notes on the folk instrumental music]. In: *Muzykal'naya fol'kloristika* [Musical Study of Folklore]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. Issue 3. Pp. 279–288.

24. V. V. Andreev: Materialy i dokumenty [Vasiliy Andreev: Materials and documents]. Comp. by B. Granovskiy. Moscow: Muzyka, 1986. 352 p.

25. *Zaytsev G.* «Narodnyj orkestr mozhet povliyat' na simfonicheskiy, ya v etom ubezhdyon» (interv'y u s V. Petrovym) [“A folk orchestra can influence the symphonic one” (interview with V. Petrov)]. In: *Narodnik* [Folk Instruments Player]. 2008. No. 4. Pp. 29–34.

26. *Asaf'ev B.* O simfonicheskoy i kamernoy muzyke [On symphonic and chamber music]. Leningrad: Muzyka, 1981. 216 p.

27. III Vserossiyskiy festival' sovremennoy muzyki dlya russkogo narodnogo orchestra «Muzyka Rossii» [The 3rd All-Russian festival of contemporary music for Russian folk orchestra “Music of Russia”]: Booklet. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2005. 48 p.

**Копырюлин Михаил Сергеевич**

начальник учебно-методического управления,  
старший преподаватель кафедры оркестрового  
и оперно-симфонического дирижирования

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

*kopiryulin.m@yandex.ru*

ORCID: 0000-0001-6675-1630

**Mikhail S. Kopyryulin**

Head of Educational Management,

Senior Lecturer at the Orchestral and Opera-Symphony Conducting Department

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

*kopiryulin.m@yandex.ru*

ORCID: 0000-0001-6675-1630