

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
НАУЧНО–ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»  
Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

**Нисенбаум Андрей Анатольевич**

**Плац-концерт как жанр  
военно-музыкального искусства**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)  
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –  
доктор искусствоведения  
Собакина Ольга Валерьевна

Москва – 2024

# ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>ГЛАВА 1. Плац-концерт: структурная модель жанра и его формирование в отечественном военно-музыкальном искусстве</b>	
1.1 Исторические предпосылки создания плац-концерта	
1.1.1 Формы служебно-творческой деятельности отечественных военных оркестров, предшествовавшие появлению плац-концерта.....	23
1.1.2 Марш-парад и его роль в создании жанра плац-концерта.....	34
1.1.3 Развитие международных военно-музыкальных фестивалей как фактор, повлиявший на формирование плац-концерта.....	51
1.2 Плац-концерт: классификация и поэтика жанра .....	63
1.3 Основные структурные элементы плац-концерта. Марш-парад и концертный блок.....	73
<b>ГЛАВА 2. Система выразительных средств плац-концерта и методы создания его программы</b>	
2.1 Алгоритм создания и исполнения программы.....	84
2.2 Основные художественные средства в программе плац-концерта	
2.2.1 Музыкальный ряд.....	96
2.2.2 Перестроения и движения.....	129
2.3 Специфика инструментовки произведений для плац-концерта.....	135
2.4 Дополнительные художественные средства в программе плац-концерта	
2.4.1 Ансамбль ударных инструментов «Фиеста».....	151
2.4.2 Тамбурмажор и мажоретки.....	161
2.4.3 Хореография, почетные (специальные) караулы, технические средства и специфические элементы .....	171

<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	190
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	196
<b>СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА</b> .....	214
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ (в порядке появления в тексте)</b>	
1. Популярные сочинения отечественных композиторов для духового оркестра, написанные с 1945 по 1970 год.....	220
2. Количественные и инструментальные составы отечественных военных оркестров.....	223
3. Беседа с А.Г. Мигалуком.....	228
4. Перечень музыкальных рядов первых отечественных программных плац-концертов, подготовленных и впервые исполненных на военно-дирижерском факультете.....	235
5. М.Ю. Попов. Сценарный план действия военного дирижера с тамбурштоком при проведении фрагмента плац-концерта, вынесенного на Государственный экзамен 1998 года.....	239
6. В.Е. Кадачигов, В.С. Цицанкин. Методическое пособие «Действия военного дирижера по управлению оркестром при проведении марш-парада».....	246
7. Распространенные схемы деления, расхождения, схождения, размыкания и смыкания оркестра.....	263
8. Беседа с В.И. Аникиным.....	269
9. Выдержка из Высочайших Указов из Полного собрания законов Российской империи об обучении тамбурмажоров и музыкантов всех званий.....	276

## ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа посвящена исследованию уникального явления военно-музыкального искусства нашей страны – плац-концерта, стремительное развитие которого сопровождалось повышенным интересом публики. Сформировавшись в конце 1980-х годов в процессе служебно-творческой деятельности военных оркестров, плац-концерт начал развиваться как самостоятельный жанр военно-музыкального искусства. В дальнейшем, при распространении за пределами армейской среды, плац-концерт сохранил присущий ему с момента появления ярко выраженный синтез различных видов искусств и музыкальных жанров. Востребованность плац-концерта в различных сферах деятельности духовых оркестров и многообразие его сценических решений в наши дни свидетельствуют о необходимости изучения этого жанра.

В первое послевоенное десятилетие (с 1950-х годов) военно-музыкальное искусство стало существенно трансформироваться благодаря новым формам служебно-творческой деятельности военных оркестров. Начиная с этого времени, военно-музыкальная тематика все больше привлекала внимание многих отечественных композиторов к духовым оркестрам (среди них – А.И. Хачатурян, Е.П. Макаров, Г.М. Калинкович, Б.Т. Кожевников, М.Д. Готлиб, Г.И. Сальников, Б.А. Диев, Б.Я. Троцюк, И.Н. Савинов и др.). В их произведениях было заметно появление новой образности, тематизма, использование более современных средств музыкального языка, и, соответственно, дальнейшее расширение утвердившихся в духовой музыке жанровых границ<sup>1</sup>.

Интерес к жанрам духовой музыки также возрастал благодаря развитию военно-дирижерского образования в нашей стране и регулярно проводимым смотрам-конкурсам и конкурсам на создание музыкальных произведений для

---

<sup>1</sup> Популярные сочинения отечественных композиторов для духового оркестра, написанные с 1945 по 1970 год представлены в Приложении 1.



духовых оркестров. Одновременно происходило усовершенствование типовых составов духовых оркестров: устаревшие музыкальные инструменты выводились из его состава, появлялись новые и трансформировались старые оркестровые группы, что оказало существенное влияние на музыкальный язык и технику оркестрового письма и, как следствие, расширило художественные возможности духовых оркестров.

Анализируя деятельность отечественных военно-музыкальных коллективов начиная с 1960-х годов, можно с определенностью констатировать ее неразрывную связь с жанрами массовых представлений и зрелищ, испытавших в эти годы необычайный всплеск своего развития. Наиболее показательными примерами стали не только многочисленные праздники и фестивали военно-патриотической музыки, но и военно-музыкальные фестивали, которые во второй половине XX века заняли особенное место в служебно-творческой деятельности европейских военных оркестров, а в 1990-е годы ярко проявили себя и в нашей стране. Их активное развитие послужило первоосновой появления новой формы служебно-творческой деятельности военных оркестров – плац-концерта.

Расширение репертуарных возможностей военных оркестров привлекало внимание зарубежных концертных организаций к отечественному военно-музыкальному искусству. Военные оркестры с большим успехом регулярно выезжали с гастролью за границу, без их участия не обходилось ни одно общественно-культурное и политическое событие нашей страны, и поэтому программы таких мероприятий требовали более ярких решений. Все перечисленные обстоятельства способствовали созданию в 1982 году на базе Военно-дирижерского факультета при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского специальной кафедры Военно-оркестровой службы. Профессиональная работа над плац-концертом начиналась и развивалась именно на данной кафедре.

В процессе совершенствования структуры плац-концерта, а также в результате активной служебно-творческой деятельности военных оркестров, гражданские и детские духовые оркестры переняли у них эстафету проведения плац-концертов. К началу 2000-х годов плац-концерт становится актуальной формой выступлений не только военных, но и многих отечественных духовых оркестров. Для исключения возможных разночтений в принадлежности творческих коллективов и их составляющих, принимая во внимание военную среду появления плац-концерта, в настоящей работе будет использоваться обобщенное понятие – военный оркестр (оркестр) и военный дирижер (дирижер). Вместе с тем, учитывая тот факт, что, как правило, духовой оркестр ассоциируется именно с военным оркестром, в настоящем исследовании предлагается рассматривать плац-концерт как жанр военно-музыкального искусства<sup>2</sup>. Его устойчивые позиции позволяют изучать данное явление в контексте отечественной военно-музыкальной культуры.

До сих пор военные дирижеры, музыканты, да и большинство исследователей военно-музыкального искусства в нашей стране нечасто задаются вопросом, когда и при каких обстоятельствах происходило формирование плац-концерта. Специальная литература по данной теме, включая некоторые разделы общих учебных курсов или обзорно-справочные издания, малочисленна и представлена публикациями, которые не охватывают в полной мере возникшие вопросы. В то же время интерес к международным военно-музыкальным фестивалям и плац-концерту, как основной составляющей их проведения, постоянно растет.

Понятие «плац-концерт» у всех исследователей характеризуется по-разному, а несоответствия в терминологии, определении структуры, особенностях его построения и проведения вызывают множество вопросов.

---

<sup>2</sup> Под военно-музыкальным искусством понимается совокупность видов и форм служебно-творческой деятельности военных оркестров. Являясь частью военно-музыкальной культуры, военно-музыкальное искусство обладает высокими художественными достоинствами и фокусируется на конкретной музыкальной деятельности.

Разночтения в интерпретации понятия «плац-концерт» (парад-концерт, марш-парад, дефиле) в современной практике не устранены. Так, в музыкальной среде бытует французское слово «дефиле»<sup>3</sup>, которое употребляется без понимания того, что на самом деле этот термин подразумевает. В силу повышенного интереса ко всему модному и эффектному термин «плац-концерт» стал подменяться термином «дефиле», создавая предпосылки к путанице определений и отсутствию адекватного понимания данного явления.

***Степень научной разработанности темы.*** Расцвет плац-концерта в России совпал с общим интересом к военно-музыкальным фестивалям в мире и, как следствие, появлением научных работ, посвященных этой сфере.

Одной из первых попыток систематизации практики исполнения произведений в движении являются учебно-методические пособия И.В. Арефьева и В.С. Цицанкина, в которых авторы выделяют два вида такого исполнения: марш-парад и плац-концерт. При этом, плац-концерт характеризуется «как выполнение одним или несколькими оркестрами перестроений под музыку и исполнение наряду с произведениями служебно-строевого репертуара концертных произведений в строю»<sup>4</sup>. Не придавая большого значения исполнению произведений концертного репертуара, для удобства изложения материала авторы объединяют понятия марш-парад и плац-концерт в одно общее – марш-парад. В то же время В.С. Цицанкин исключает какие-либо перестроения оркестра при марш-параде, кроме движения вперед, а наряду с театрализованным оформлением программы плац-концерта обращает внимание на использование в ней немзыкальных средств воздействия на

---

<sup>3</sup> «Дефиле – это [фр. défilé <défiler проходить]. 1. Показ модной одежды с выходом на подиум манекенщиц, демонстрирующих эту одежду. 2. воен. Ущелье или узкий, тесный проход (между горами, болотами и т.п.), используемый обычно для задержания противника. А понятие дефилировать – [фр. <défiler проходить]. Торжественно проходить, шествовать». Цит. по: *Крысин Л.П.* Учебный словарь иностранных слов. – М.: Эксмо, 2009. – С. 163.

<sup>4</sup> *Арефьев И.В., Цицанкин В.С.* Методические рекомендации по организации и проведению марш-парадов военными оркестрами. – М.: ВДФ при МГК, 1987. – С. 9; *Цицанкин В.С.* Плац-концерт военного оркестра // *Методика организации и проведения / под ред. В.С. Цицанкина.* – М.: ВДФ при МГК, 1996. – 21 с.

зрителя. Замечу, что в последние десятилетия их разнообразие существенно увеличилось и поэтому эти средства требуют дополнительного изучения.

Г.В. Пучков<sup>5</sup>, который стоял у истоков зарождения отечественного плац-концерта, называет плац-концерт «парад-концертом» и утверждает, что он является более сложной формой марш-парада как вида творческой деятельности духовых оркестров, включающей в себя участие солистов, хоров и танцевальных групп<sup>6</sup>. Вышеперечисленные труды демонстрируют пробел в изучении исторических предпосылок формирования плац-концерта, восполнить который уже в XXI веке попытались авторы научных работ и современных учебных пособий.

В учебных пособиях А.П. Балина, В.Н. Груя и В.Г. Иванова, авторских коллективов по дисциплине «Военно-оркестровая служба» и «Оркестровый класс»<sup>7</sup> приводятся краткие исторические сведения, предполагающие французские истоки происхождения плац-концерта, раскрывается «синтезирующий» характер жанра, выделяются его отличительные черты в трактовке российских военных оркестров, отмечается специфика работы дирижера над программой плац-концерта. Кроме того, в общих чертах рассматриваются вопросы, связанные с тематической направленностью и структурой, с особенностями музыкального ряда, с организацией движения оркестра и средствами управления им, а также общими принципами режиссуры программы плац-концерта. Однако, в этих работах не выявлена в полной мере специфика жанра и не фиксируются его типичные признаки.

---

<sup>5</sup> Пучков Геннадий Васильевич (1945–2021), военный дирижер, педагог, композитор и аранжировщик.

<sup>6</sup> Пучков Г.В. Парад-концерт для духового оркестра. Партитура. – М.: Советский композитор, 1991. – С. 3.

<sup>7</sup> Балин А.П. Плац-концерт курсового оркестра. Учебно-методическая разработка. – М.: ВУ, 2010. – 25 с.; Груя В.Н., Иванов В.Г. Квалификационные задания по военно-оркестровой службе Вооруженных Сил Российской Федерации (организация военно-оркестровой службы): Учебное пособие. – М.: МВК, 2004. – С. 10; Учебное пособие по дисциплине «Военно-оркестровая служба» / В.В. Юрковец, А.М. Халилов, В.С. Цицанкин [и др.]. – М.: ВУ, 2007. – С. 96–112; Кадеев Д.В. / Кадеев Д.В., Сальхов Ю.И., Швернев И.В. Военно-оркестровая служба: учебник. – М.: ВУ, 2020. – С. 136–144; Харьков М.С., Малютин А.С. Оркестровый класс: учебник. – М.: ВУ, 2020. – С. 71–72.

Кроме того, В.Н. Груй и В.Г. Иванов вводят в служебно-творческую деятельность военного оркестра «концертно-строевое» определение, которое объединяет перестроения и движения с исполнением концертных номеров. Следует отметить, что «концертное» в этом определении ставит акцент на смысловую основу жанра плац-концерта.

Проблема синтеза искусств в плац-концерте затрагивается в диссертационном исследовании И.Н. Гарбазея, где автор рассматривает «синтез собственно исполняемого музыкального произведения с пластическим воплощением создаваемого на сцене образа»<sup>8</sup> как характерную особенность рассматриваемой им формы служебно-творческой деятельности военного оркестра. В своей работе автор ставит акцент на культурологическом аспекте такой деятельности, которая сопровождается элементами шоу: «показом музыкальных инструментов и их возможностей, демонстрацией различной атрибутики, использованием элементов хореографии, пантомимы, различных трюков и других немзыкальных средств выразительности»<sup>9</sup>.

Утверждение И.Н. Гарбазея об объединении одной темой музыкальных произведений программы плац-концерта является безосновательным, поскольку в ней могут быть использованы произведения разной тематической направленности. Несмотря на, казалось бы, изучение обширного круга вопросов, касающихся определения формата (структуры), тематической направленности и порядка создания плац-концерта, его специфики и роли в международных военно-музыкальных фестивалях, в исследовании И.Н. Гарбазея, как представляется, очевиден ряд существенных пробелов. Рассмотрение плац-концерта в этой работе ограничивается его общим определением. Отнесение плац-концерта то к виду концертной деятельности военного оркестра, то к форме его выступления подчеркивает отсутствие унифицированного понимания,

---

<sup>8</sup> *Гарбазей И.Н.* Военно-музыкальное искусство в жанровой системе массовых представлений: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Гарбазей Илья Николаевич. – М., 2005. – С. 185.

<sup>9</sup> Там же. – С. 183.

«плац-концерт» по аналогии с европейской практикой подменяется понятием «tattoo», а особенности жанра не анализируются.

Технологический процесс подготовки программы плац-концерта рассмотрен в работах В.С. Цицанкина и Д.В. Кадеева<sup>10</sup>, а с точки зрения педагогической науки в трудах Н.Г. Тагильцевой, А.К. Проскурова и М.А. Мельника<sup>11</sup>.

Диссертация А.К. Проскурова представляет исследование педагогического профиля и адресовано военным дирижерам, поскольку в ней изучаются возможности формирования у военных музыкантов художественно-творческой активности, в том числе, формирования навыков сценической импровизации. Автор рассматривает плац-концерт в качестве основной, наиболее сложной и многокомпонентной формы концертно-строевой деятельности военного оркестра, включающей в себя две другие формы этой же деятельности, совмещенные художественными средствами – марш-парад и дефиле. Возникает вопрос: почему марш-парад и дефиле, по сути являющиеся одним и тем же, у автора исследования представляют две разные формы?

Статьи Н.Г. Тагильцевой и А.К. Проскурова затрагивают практические стороны исполнения программы плац-концерта в ракурсе методики обучения исполнительству. По утверждению авторов, история происхождения и развития плац-концерта в России, включает пять этапов, обусловленных появлением музыкальных инструментов, военной музыки, системы подготовки военно-

---

<sup>10</sup> Цицанкин В.С. Плац-концерт военного оркестра // Методика организации и проведения / под ред. В.С. Цицанкина. – М.: ВДФ при МГК, 1996. – 21 с.; Кадеев Д.В. Методика подготовки плац-концерта военного духового оркестра // Научно-методический бюллетень № 1 (21) 2024. – М.: ВУ, 2024. – С. 138–149.

<sup>11</sup> Тагильцева Н.Г., Проскуров А.К. К проблеме исследования появления и развития жанра плац-концерта в музыкальном образовании России // Известия Балтийской государственной академии рыбопромыслового флота № 4 (46). – Калининград: БГАРФ, 2018. – С. 52; Тагильцева Н.Г., Проскуров А.К. Обучение военных музыкантов исполнительству на плац-концертах // Педагогическое образование в России. 2018. № 4. – Екатеринбург: УГПУ, 2018. – С. 100–106; Проскуров А.К. Формирование художественно-творческой активности у музыкантов военного оркестра в концертно-строевой деятельности: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Проскуров Артем Константинович. – Екатеринбург, 2019. – 178 с.; Мельник М.А. Социально-культурные условия развития межкультурных коммуникаций участников военно-музыкальных фестивалей: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.05 / Мельник Михаил Александрович. – М., 2017. – 198 с.

музыкальных кадров, воинских ритуалов, различных массовых выступлений (концерты, балы, шествия), парадов, дефиле, смотров-конкурсов, военных фестивалей. Однако все это является констатацией очевидных фактов зарождения, становления и развития военной музыки в целом, а не плац-концерта как такового.

В исследовании М.А. Мельника в кратком обзоре представлены общие сведения об исполнительском формате и месте проведения некоторых крупных, исторически значимых международных военно-музыкальных фестивалей. Остановившись более подробно на художественно-творческой специфике международного военно-музыкального фестиваля «Спасская башня», автор рассматривает педагогическую модель развития межкультурных коммуникаций на примере технологии подготовки программы плац-концерта. Исследователь продолжает именовать отечественный плац-концерт согласно европейской практике «tattoo».

Общие вопросы развития отечественных военных оркестров, их служебно-творческой деятельности, а также элементы взаимодействия отечественной и зарубежной военно-музыкальных культур изучались Б.А. Диевым, Б.Т. Кожевниковым, Н.Г. Кривцовой, М.А. Кукарцевой, В.Л. Минером, Б.М. Ноздруновым, Н.К. Суриным, Х.М. Хаханьяном, М.Д. Чертоком и др. Однако, ни в одной из работ влияние этого развития и взаимодействия на формирование жанра плац-концерта не обозначено.

Заинтересованность в изучении этимологии нового в отечественном военно-музыкальном искусстве понятия «military tattoo» прослеживается в вышеупомянутых работах М.А. Мельника и труде А.Л. Хазина<sup>12</sup>, которые попытались раскрыть обстоятельства преобразования британского воинского сигнала «tap toe»<sup>13</sup> в «military tattoo». Этимологической трансформацией сигнала

---

<sup>12</sup> Хазин А.Л. Фестиваль «Спасская башня». – М.: Символы, 2017. – 248 с.

<sup>13</sup> Существует мнение, что «tap toe» из фразы «doe den tap toe», которая дословно переводится как «поднести кран к» или «закрыть кран», в XVII веке уже употреблялась в разговорной речи датчанами в значении «закрыть» или «остановить, прекратить». Цит. по: Purvis K. Military Tattoos during the

интересовались О.Н. Траханов и Е.А. Слесарь, проанализировав сращивание английской и русской военно-музыкальной традиций, в результате которого русский ритуал «вечерняя заря», вобравший в себя главные эстетические принципы сигнала «tap toe» и плац-парадов, становится явлением уже не военной, а мирной жизни и позиционируется как фон мирного или досугового времени<sup>14</sup>. Авторы выделяют исследование Кена Первиса (Ken Purvis) «Military Tattoos During the Simcoe Regime» как первичное по рассмотрению этимологии слова «tattoo» и наиболее корректное по содержанию.

Авторы учебного пособия «Массовая музыкальная культура» подчеркивают активное вовлечение военных оркестров в праздничные и памятные массовые мероприятия, следствием которого возникает плац-концерт. «Появление в 1970-е годы нового музыкально-сценического жанра, названного плац-концерт – выступление духового оркестра, на котором музыкальные произведения исполняются в движении (с различного рода перестроениями), включающее элементы хореографии, пантомимы, шоу»<sup>15</sup>. Определение истоков жанра (дефиле и фестивали военных оркестров) в их работе выглядит вполне логичным, однако временной период его появления указан некорректно.

Об актуальности исследования свидетельствует статья С.Г. Горина, которая предлагает погрузиться в «многослойность» фестивалей духовых оркестров, достигаемую взаимопроникновением в его структуру различных видов искусств. Синтез искусств, по мнению автора статьи, «<...> может осуществляться на разных уровнях: внутри простого вида искусства, как, например, использование в одном из видов музыкального искусства методов, стилей и жанров из другого вида. Подобным примером может служить дефиле духового оркестра как синтез духового оркестрового исполнительства и

---

Simcoe Regime. (In Engl.) [http://sites.utoronto.ca/mcis/hi/PDF/PurvisK\\_noon.pdf](http://sites.utoronto.ca/mcis/hi/PDF/PurvisK_noon.pdf) (дата обращения 08.04.2019) Подробнее об этом в разделе 1.1.3.

<sup>14</sup> Траханов О.Н., Слесарь Е.А. Military tattoo в контексте зарубежной и отечественной военно-музыкальной культуры // Вестник КемГУКИ 48/2019. – Кемерово: КГИК, 2019. – С. 91–97.

<sup>15</sup> Мешкова А.С., Коробова А.Г. Массовая музыкальная культура: учебное пособие. – Изд. 3-е, доп. – СПб.: Лань, 2021. – С. 111.



элементов эстрадного, классического и других видов музыкального искусства»<sup>16</sup>. Кроме того, «с появлением <...> такого синтетического жанра, как дефиле шагающего оркестра, важнейшую роль <...> приобрело хореографическое искусство в качестве элемента плац-концерта и отдельного вида искусства в фестивальном пространстве»<sup>17</sup>.

Широкое применение плац-концерта в государственных, массовых мероприятиях и праздниках подчеркивает необходимость его изучения во взаимосвязи с международными военно-музыкальными фестивалями. В этом ракурсе исследования можно отметить публикацию В.И. Газетова, в которой приводятся сравнительный анализ развития военно-музыкальной культуры стран НАТО с позиции социологии, а также краткая история фестивалей военных духовых оркестров этих стран<sup>18</sup>.

Основным содержанием форм служебно-творческой деятельности военных оркестров, будь то праздники и фестивали военно-патриотической музыки, зарубежные поездки, различные военно-музыкальные фестивали, плац-концерты и т.д., всегда являлась музыкальная составляющая. Яркое и насыщенное звучание оркестра достигается при соблюдении определенных требований и правил изложения основных элементов оркестровой фактуры. Особенности инструментовки<sup>19</sup> произведений для плац-концерта, а также адаптация партитур для исполнения в движении до настоящего момента не изучались. Особый интерес представляют особенности трактовки отдельных музыкальных инструментов, среди которых все чаще появляются народные и электромузыкальные инструменты (электрогитары, электронные клавишные

---

<sup>16</sup> Горин С.Г. Современный фестиваль духовых оркестров как синтез различных видов искусств // Научный поиск в сфере современной культуры и искусства. Материалы научной конференции профессорско-преподавательского состава БГУКИ. – Минск: БГУКИ, 2022. – С. 91.

<sup>17</sup> Там же. – С. 93.

<sup>18</sup> Газетов В.И. Социолого-сравнительный анализ развития военно-музыкальной культуры за рубежом // Вестник РУДН, серия Социология. – 2010. № 4. – М.: РУДН, 2010. – С. 83; Газетов В.И. Концептуальные подходы развития военно-музыкальной культуры за рубежом // Вестник МГУКИ сентябрь-октябрь 5 (37) 2010 г. – М.: МГУКИ, 2010. – С. 128.

<sup>19</sup> Под инструментовкой в настоящей работе понимается инструментальная переработка любого музыкального произведения, включая аранжировку, оркестровку, переложение, обработку и транскрипцию.

инструменты и др.). Диапазон применения художественных средств в программах плац-концертов сегодня варьируется от отдельных солистов (инструменталистов и вокалистов) до использования различных световых и пиротехнических эффектов.

Очевидные пробелы в изучении исторических предпосылок формирования жанра и особенностей структуры плац-концерта как целостной системы взаимодействия разнообразных художественных средств побудили автора решить данные проблемы в представленной работе. Разрозненные и противоречивые сведения, а также отсутствие информации, необходимой для полного представления о специфике жанра плац-концерта, позволяют заявлять о несомненной **актуальности настоящего исследования.**

**Объект исследования** – плац-концерт военного оркестра.

**Предметом исследования** являются особенности структуры, система выразительных средств и методы создания и исполнения программы плац-концерта, в том числе в контексте проведения современных военно-музыкальных фестивалей.

**Цель исследования** заключается в изучении и систематизации плац-концерта как жанра, прежде всего в ракурсе системы типичных художественных средств.

В связи с вышеизложенным **основные задачи исследования заключаются в следующем:**

1. выявить предпосылки возникновения жанра плац-концерта в отечественном военно-музыкальном искусстве;
2. конкретизировать терминологию, используемую в отношении плац-концерта;
3. систематизировать накопленные теоретические и практические сведения о плац-концерте;
4. проследить этапы развития плац-концерта в отечественной традиции;

5. выявить типичные особенности музыкального ряда плац-концерта в различных инструментальных, национальных и иных традициях;
6. изучить взаимодействие основных и дополнительных художественных средств, используемых в программе плац-концерта;
7. проанализировать специфику инструментовки произведений для плац-концерта.

**Ограничение круга исследования:** в связи с формированием плац-концерта в отечественном военно-музыкальном искусстве, исследование основано преимущественно на отечественном материале. Для сравнения привлекаются единичные примеры из зарубежной практики, которые анализируются на основе практического опыта автора.

***Научная новизна и теоретическая значимость исследования:***

В диссертации впервые систематизируются теоретические знания, накопленные в музыковедческой (в том числе учебно-методической) литературе о плац-концерте и его месте в военно-музыкальном искусстве, а также обширный практический опыт, в результате чего впервые предлагается общая классификация плац-концерта и выявляются его характерные черты.

1. Рассмотрены предпосылки создания и этапы формирования жанра плац-концерта (воинские ритуалы, шествия, строевые прогулки, марш-парад, военно-музыкальные фестивали).
2. Обосновано различие в интерпретации понятий «дефиле» и «плац-концерт».
3. Проанализированы конкретные образцы программ плац-концертов отечественных и зарубежных военных оркестров (на основе видеозаписей разных лет и непосредственного практического опыта автора диссертационного исследования), выявлены закономерности и особенности в построении программы плац-концерта.
4. Сформулирована жанровая специфика плац-концерта.

5. Систематизирована структура плац-концерта (в которой марш-парад и концертный блок являются основными функциональными элементами) и представлены ее возможные модификации.
6. Изучены особенности инструментовки произведений для плац-концерта.
7. Проанализированы принципы режиссуры программ плац-концертов.
8. Рассмотрены наиболее распространенные дополнительные художественные средства в программах плац-концертов.

На основе анализа программ плац-концертов раскрываются особенности его поэтики на различных этапах – от формирования жанра до его преобразования в настоящее время в контексте международных военно-музыкальных фестивалей.

***Практическая значимость исследования.*** Материалы диссертации могут быть использованы при планировании и организации военно-музыкальных фестивалей, смотров-конкурсов военных оркестров, а также в курсах дирижирования и инструментовки военно-музыкальных и других учебных заведений.

***Положения, выносимые на защиту:***

1. Плац-концерт сформировался в отечественном военно-музыкальном искусстве на основе художественной трансформации марш-парада благодаря целенаправленному отбору различных видов искусств и музыкальных жанров.

2. Определения понятий «дефиле» и «плац-концерт» исключают их синонимичность, а условия и способы исполнения плац-концерта выражают его жанровые черты.

3. Специфика жанра подразумевает обязательное сочетание в его структуре как минимум двух основных элементов – марш-парада и концертного блока. При этом исполнение лишь одного из них является исполнением фрагмента плац-концерта.

4. Музыкальный ряд плац-концерта<sup>20</sup> может включать не только типичные для выступлений на открытом пространстве эстрадные композиции широкого жанрового спектра, но и произведения классической музыки. Их органичное сочетание достигается благодаря соблюдению определенных требований к инструментовке и грамотному распределению оркестровых средств.

5. Жанровая поэтика плац-концерта типична на уровне используемых средств выразительности и формата в целом. Что касается уровня содержания, она обусловлена социокультурным аспектом, привлекая слушателей историческими и другими аксиологическими акцентами, касающимися конкретного содержания программ.

#### ***Методология и методы исследования:***

Диссертация представляет собой комплексное исследование, основанное на междисциплинарном системном подходе, объясняющемся спецификой жанра, который можно рассматривать в нескольких аспектах:

- музыкальном (анализ жанровой специфики и драматургии, инструментального состава и исполнительских задач),
- музыкально-сценическом (использование элементов сценической драматургии, хореографических средств и др.),
- социокультурном (контекст массовых мероприятий).

В диссертации также используются принципы историко-контекстуального анализа, сравнительно-исторический и структурно-типологический методы анализа; применяются традиционные методы (индукция, дедукция, синтез, конкретизация и др.). Анализ жанра с позиции его поэтики позволяет оценивать его как целостное художественное явление. Как известно, поэтика как наиболее общий современный принцип осмысления художественной целостности

---

<sup>20</sup> Музыкальный ряд плац-концерта (его структурного элемента) – это последовательность музыкальных произведений или их фрагментов, выбор которых обусловлен единым режиссерским замыслом.

произведения выражает воплощение в его рамках идеи единства структурного и содержательного начал<sup>21</sup>.

Наиболее убедительным представляется выработанный в литературоведении подход к определению сущности и задач поэтики, который успешно транслируется на музыкальное искусство. Он заключается в многоуровневом подходе к изучению художественных средств произведения. По мнению М.Я. Полякова, поэтика изучает «проблему интерпретации механизмов, порождающих художественный смысл»<sup>22</sup>, а поэтологический анализ основан на принципе семантической, то есть содержательности художественного произведения.

Таким образом, поэтика музыкального произведения – это система художественных средств, определяющих закономерности содержания и формы сочинения (то есть все, из чего оно состоит). Н.С. Гуляницкая, например, отмечает: «Общее определение поэтики как системы эстетических средств <...>, структуры произведений вполне соответствует музыкальной поэтике. Касается музыковедения и метод поэтики – изучать отдельных авторов, школы, течения, направления, эпоху. Нет расхождений и в том, что музыкальная поэтика тесно соприкасается с теорией музыки и, в частности, с изучением музыкального языка во всех его ответвлениях»<sup>23</sup>. В исследованиях Н.С. Гуляницкой обращение к понятию поэтики тесно соприкасается с пониманием ее как системы «рабочих принципов». Следуя позиции Е.В. Назайкинского, поэтика предстает как особый «слог» исследования о музыке, обусловленный специфической «тональностью» самой музыки, ее внутренними художественно-эстетическими качествами.

---

<sup>21</sup> Исходное методологическое основание понятия дается в разделе теории литературы «Поэтика», связанном с изучением структурных и эстетических свойств произведения. Определения «поэтики» можно найти в энциклопедических словарях, у В.М. Жирмунского, Д.С. Лихачева, М.М. Бахтина, М.Л. Гаспарова и др.

<sup>22</sup> Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики: Монография. – М.: Советский писатель, 1986. – С. 7.

<sup>23</sup> Гуляницкая Н.С. Предисловие. О современной композиторской музыкологии // Слово композитора: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. – М., 2001. – Вып. 145. – С. 12.

В области общих научных интересов как литературной, так и музыкальной поэтики одной из центральных является проблема текста. Структурно-системная основа художественного текста является важнейшим методологическим принципом структурной поэтики. В качестве структурных уровней музыкального текста рассматриваются звуковые характеристики, стилистика (система музыкальных выразительных средств), семантика, фабула, сюжет.

Согласно концепции В.М. Жирмунского, поэтика включает стилистику, тематику и композицию. В этом отношении правомерна следующая констатация: «Следует отметить, в музыкознании понятие поэтики обладает огромным научным потенциалом: оно способно раскрыть специфику музыкального искусства, выявить глубинные стороны содержания музыкального произведения, особенности его стилистики и композиции, авторское своеобразие художественной реализации замысла»<sup>24</sup>.

Исходя из вышеизложенного, в качестве синтезирующего ракурса в диссертации применяется поэтологический подход к жанру.

*Материалами исследования* явились: доступные партитуры произведений для плац-концертов, которые представляют собой рукописи в личных библиотеках авторов (инструментовщиков), либо их электронные аналоги, набранные в нотном редакторе, а также видеозаписи выступлений военных оркестров, многие из которых уже имеют историческую ценность. Анализировался практический опыт автора исследования по вопросам подбора музыкального ряда плац-концерта, инструментовки, режиссуры и сценографии. Публицистика во многом позволила проследить историю проведения конкретных мероприятий, а беседы с ветеранами военно-оркестровой службы и участниками первых отечественных плац-концертов выявили особенности их программ и условий исполнения. Материалом для изучения также явилась научная литература, включающая в себя диссертационные исследования,

---

<sup>24</sup> Бычкова Н.В. Понятие поэтики в музыкознании // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2006. – № 9. – С. 70–71.

научные статьи и материалы конференций, в том числе педагогической направленности. Учебная и учебно-методическая литература в большей степени представлена учебниками и учебными пособиями для обучающихся по специальности «Дирижирование военно-духовым оркестром», находящимися в библиотеке военного института (военных дирижеров) Военного университета имени князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации<sup>25</sup>.

**Степень достоверности результатов исследования** определяется опорой на современные аналитические процедуры музыковедения и искусствознания, привлечением широкого круга научных и практических материалов, а также практическим профессиональным опытом автора.

**Апробация результатов:** материалы диссертации обсуждались на заседаниях сектора теории музыки Государственного института искусствознания. Основные положения диссертации отражены в 5 статьях, 4 из них – в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования РФ:

1. *Нисенбаум, А.А.* Тамбуршток: его практические и эстетические функции при проведении плац-концерта // *Обсерватория культуры*. 2023. Т. 20, № 2. С. 136–143. <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/1546> DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-136-143.

2. *Нисенбаум, А.А.* Плац-концерт: возникновение и особенности жанра // *Художественная культура*. № 3. 2023. С. 410–435. [https://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/dfe/a9q4lm4qd1w7er5l2qf8cf26ip0sqa7l/hk\\_2023\\_3\\_410.pdf](https://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/dfe/a9q4lm4qd1w7er5l2qf8cf26ip0sqa7l/hk_2023_3_410.pdf) DOI: 10.51678/2226-0072-2023-3-410-435.

---

<sup>25</sup> Военный институт (военных дирижеров) Военного университета является правопреемником Военно-дирижерского факультета при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского и Московской военной консерватории (военного института). В дальнейшем указанные учебные заведения для краткости будут именоваться: военный институт (военных дирижеров), военно-дирижерский факультет, военная консерватория соответственно.



3. Нисенбаум, А.А., Собакина, О.В. Особенности инструментовки произведений для плац-концерта духового оркестра: современная практика // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 4. С. 104–121. <https://gnesinsjournal.ru/index.php/CM/article/view/159> DOI: 10.56620/2587-9731-2023-4-104-121.

4. Нисенбаум, А.А. Смотры-конкурсы в системе творческого развития военных оркестров России// Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 3. С. 246–257. <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/1779> DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-246-257.

5. Nisenbaum, A.A. Tamburstock, a Special «Orchestral» Instrument, as a Means of Non-musical Impact on the Audience in the Parade-Concert. A Story Behind and the Features // Искусствознание: наука, опыт, просвещение. Научно-исследовательская серия. Вып. 3. С. 345–350. [https://sias.ru/publications/books/?ELEMENT\\_ID=9826](https://sias.ru/publications/books/?ELEMENT_ID=9826).

Отдельные результаты исследования были представлены в докладах на следующих конференциях:

1. Международная научная конференция «Искусствознание: наука, опыт, просвещение», 15–16 сентября 2022 г., ГИИ. Тема доклада: «Тамбуршток, как средство немзыкального воздействия на зрителя в программе плац-концерта. История возникновения и особенности применения».

2. IV международная научная конференция аспирантов «Творчество и исполнительство: взгляд молодых ученых на мир искусства», 23 июня 2023 г., РГСАИ. Тема доклада: «Марш-парад как часть программы плац-концерта. Особенности исполнения и способы расширения его структуры».

3. Всероссийская научная конференция «Искусство советского времени: персонажи – исполнители – реципиенты», 13–14 сентября 2023 г., ГИИ. Тема доклада: «Праздники и фестивали военно-патриотической музыки как одна из форм концертной деятельности военных оркестров в послевоенный период» (стендовый доклад).

4. VIII ежегодный форум молодых исследователей искусства и культуры «Научная весна – 2024», 24–26 апреля 2024 г., ГИИ. Тема доклада: «Смотры-конкурсы в системе творческого развития военных оркестров».

5. V международная научная конференция аспирантов «Творчество и исполнительство: взгляд молодых ученых на мир искусства», 21 июня 2024 г., РГСАИ. Тема доклада: «Ансамбль ударных инструментов «Фиеста» в программе плац-концерта» (стендовый доклад).

***Соответствие содержания диссертации паспорту научной специальности.*** Диссертация соответствует содержанию специальности 5.10.3. – Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение), в частности, таким ее областям исследований, как: п. 12. История мировой и русской музыки; п. 16. Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин, теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений; п. 17. История и теория музыкальных жанров, музыкального языка; п. 18. Музыкальная семиотика и семантика; п. 23. Музыкальное источниковедение. Музыкальная текстология.

***Структура исследования.*** Диссертация включает в себя введение, две главы, заключение. Список литературы насчитывает 184 наименования (из них 12 – иностранные публикации). Диссертация дополнена иллюстративными материалами (таблицами, нотными примерами и фотографиями).

***Приложения*** к диссертации представляют уникальные издания из фондов библиотеки военного института (военных дирижеров), интервью с создателями первых отечественных плац-концертов, технологические и справочные сведения.

# **ГЛАВА 1. Плац-концерт: структурная модель жанра и его формирование в отечественном военно-музыкальном искусстве**

## **1.1 Исторические предпосылки создания плац-концерта**

### **1.1.1 Формы служебно-творческой деятельности отечественных военных оркестров, предшествовавшие появлению плац-концерта**

Военный оркестр в отечественном музыкальном искусстве занимает особое место. Разнообразие форм его служебно-творческой деятельности всегда было очевидно – помимо исполнения оригинальных произведений, ему подвластно исполнение не только переложений симфонической музыки, но и популярных фортепианных и хоровых сочинений, различных композиций и песен, которые могут быть интерпретированы как для инструментального состава оркестра, так и для его аккомпанеента различным солистам.

Яркое и красочное звучание оркестра вне помещений, на площадях и в парках обусловлено его особой специфичностью: исполнение программ при любых климатических и акустических условиях, на открытом пространстве и возможность осуществлять при этом различные движения и перестроения позволяют считать военный оркестр мобильным творческим коллективом. «Военные оркестры – проводники не только одной военной, но и всяческой музыки в массу народную. На улице, в публичном саду, в процессии, в каждом народном или национальном торжестве, кого же народ всегда слышит, как не один военный оркестр, через кого он и знает что-нибудь из музыки, как не через

него?»<sup>26</sup> – писал В.В. Стасов о значении музыкального просвещения русского народа.

Воспитание высоких нравственных качеств и чувства патриотизма также издавна возлагаются на военный оркестр: «Сила популярной мелодии, хорошо сыгранной оркестром, настолько хорошо известна, что едва ли нуждается в демонстрации»<sup>27</sup>. Таким образом, военная музыка становится крайне демократичным видом искусства, а военные оркестры – одним из самых демократичных его инструментариев. Эмоциональное восприятие окружающей действительности безусловно влияет на становление элементов культуры, порождая при этом новые формы зрелищ и массовых мероприятий.

В последние десятилетия практика выступлений показала, что наиболее яркой и динамично развивающейся формой служебно-творческой деятельности военных оркестров стал плац-концерт. Как феномен времени, он занимает особое место в отечественном военно-музыкальном искусстве и отличается от других программ своей оригинальностью, заключающейся в смелом сочетании различных видов искусств и музыкальных жанров, объединенных, как правило, единой сюжетной линией и условностями сценического исполнения «на плэанере». Переосмыслению формата выступлений военных оркестров способствовали активное развитие телевидения и интернета, широкий доступ к образцам зарубежной музыкальной культуры, регулярные гастрольные поездки оркестровых коллективов и стремительное развитие международных военно-музыкальных фестивалей. Успех плац-концерта в этих обстоятельствах обеспечил его высокий спрос у зрителей, поскольку это «военно-музыкальное действо» вызывало у них сильный и непосредственный эмоциональный отклик.

Историю зарождения и становления плац-концерта в нашей стране следует рассматривать, прежде всего, сквозь призму развития отечественной военно-музыкальной культуры, с ее различными формами служебно-творческой

---

<sup>26</sup> Стасов В.В. Избранные сочинения: в 3-х томах. Т. 1 // Европейский концерт. – М.: Искусство, 1952. – С. 177.

<sup>27</sup> Kappey J.A. Military music: A History of wind-instrumental Bands. – Boosey. – London, 1894. – P. 94.

деятельности военных оркестров. Однако, это развитие часто происходило под влиянием зарубежной военно-музыкальной культуры.

Взаимосвязь отечественной и зарубежной военно-музыкальных культур существовала во все времена. Она выражалась в передаче накопленного опыта, обмене нотной и учебной музыкальной литературой, в совершенствовании музыкальных инструментов, а также в заимствовании отдельных элементов воинских ритуалов. Во многом этому способствовали различные совместные маневры войск (строевые смотры, парады, учения) на территориях разных государств<sup>28</sup>. В истории развития отечественной военно-музыкальной культуры в целом, и образования в частности, имели место случаи приглашения европейских капельмейстеров и музыкантов в качестве учителей. Однако такая практика не носила массового характера. Напротив, наблюдалось регулярное направление российских музыкантов для обучения в Пражской, Парижской, Берлинской консерваториях и других зарубежных учебных заведениях.

Исполнительский уровень отечественных военных оркестров в начале XIX века обращал на себя внимание зарубежных коллег. Исследователь русской военной музыки В.И. Тутунов утверждает, что в 1813–1814 годах русская армия, преследуя отступающего Наполеона, прошла через всю Европу до Парижа, при этом жители германских и французских земель имели возможность слышать игру русских военных оркестров и сравнивать ее со своей военно-музыкальной культурой<sup>29</sup>.

Французский историк музыки Г. Кастнер свидетельствует, что русские оркестры не уступали французским и немецким, а в ряде случаев превосходили их: «В 1813 году русская музыка, которая всегда сохраняла печать оригинальности, дошла до такой степени совершенства, что привлекла внимание даже немецких музыкантов, возбуждая их похвалы. Русская гвардейская музыка

---

<sup>28</sup> В 1815 году император Александр I провел смотр русской армии на равнине у французского города Вертю; в 1835 году общая вечерня Заря в польском городе Калиш, парады и открытия памятников на Бородинском поле и т.д.

<sup>29</sup> Тутунов В.И. История военной музыки России. – М.: Музыка, 2005. – С. 126.

располагала всеми инструментами, которые были в употреблении в ту эпоху, примерно теми же самыми, которые были в ходу в Германии и употребляла их при исполнении блестящих маршей»<sup>30</sup>.

Следует отметить, что изобретение и внедрение в оркестры хроматических медных инструментов в XIX веке значительно расширило исполнительские возможности духовых коллективов и позволило исключить из оркестров инструменты старого типа. Впервые патент на вентильный механизм был получен в начале XVIII века немецкими изобретателями Г. Штельцелем и Ф. Блюмелем. При этом, известно, что уже «в 1830 году император Николай I подарил полномочному послу Англии, полковнику Второго Лейб-гвардейского полка, графу У.Ш. Каткарту комплект русских хроматических инструментов с условием, чтобы во время исполнения патентованный вентильный механизм был закрыт и оставался в секрете»<sup>31</sup>.

Достойное представление отечественного военно-музыкального искусства на Всемирной выставке в Париже в 1867 году оркестром наших кавалергардов явилось поучительным примером для французов. Со слов В.В. Стасова пресса писала: «Это состязание заставит сильно призадуматься всех тех – а их много, – кто, позабыв общую способность всех народов, забыв плодовитое и свободное разнообразие современного искусства, не признавал ничего другого в Европе, кроме французской музыки и французских исполнителей»<sup>32</sup>.

Русскими музыкантами была подготовлена большая программа: «у них было пьес 70 с собой, в том числе “попурри хороших, фантазий на оперы и увертюры важных”»<sup>33</sup>. Среди них попурри из национальных песен, фрагменты из оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин», «Фантазия на русские песни»

---

<sup>30</sup> *Kastner G. Manuel général de Musique Militaire. – Paris, 1848. – p. 174. Цит. по: Кожевников Б.Т., Хаханян Х.М. Материалы по истории русской военной музыки в первой половине 19-го века // Труды факультета. – Вып. V. – М.: ВДФ при МГК, 1961. – С. 85.*

<sup>31</sup> Военно-оркестровая служба Вооруженных Сил Российской Федерации. 100 лет (1921–2021). – М.: АО «Красная звезда», 2021. – С. 25.

<sup>32</sup> *Стасов В.В. Избранные сочинения: в 3-х томах. Т. 1 // Европейский концерт. – М.: Искусство, 1952. – С. 186.*

<sup>33</sup> Там же. – С. 180.

А.А. Дерфельдта. Примечательна оценка последней в журнале «Музыкальный свет»: «Минорный тон, преобладающий в этой пьесе, распространяет в ней какую-то нежную тихую грусть, прерванную по временам оживленными возгласами; это какой-то особенный стиль»<sup>34</sup>.

Одной из особенностей выступления на выставке русского оркестра явилось, по мнению В.В. Стасова, преобладание в программе «национально ярких и высоких музыкальных произведений»: «Но что у нас было еще особенного, это, что только наш один оркестр явился с пьесами национальными»<sup>35</sup>. Кроме того, недоумение критика вызывало полное непонимание организаторами выставки крупнейшего общественного значения национальной сущности музыки как искусства.

Интересен факт заимствования русской музыки и молитвы в музыкальном оформлении ритуала «Вечерняя заря» в Пруссии, а позднее – в Германии. «В 1813 году, после поражения в битве при Лютцене, <...>, когда русские войска уже находились на территории Пруссии, Александр I и прусский король Фридрих-Вильгельм III проводили совместно смотр войск. К вечеру в русском лагере, как всегда, началась церемония “Вечерней зари”. После того, как сводный оркестр сыграл “Зорю”, раздалась команда “К молитве!”, и по установившемуся обычаю солдатский хор певчих исполнил ее, все солдаты при этом снимали головные уборы. Звучание русского хора и вообще торжественность русской церемонии произвели на прусского короля столь сильное впечатление, что указом от 10 августа 1813 г. он приказал ввести исполнение молитвы в прусскую “Вечернюю зарю”, как написано в приказе – “по русскому, австрийскому и шведскому образцу”, так как в этих странах молитва уже присутствовала в ритуале»<sup>36</sup>. При этом, по утверждению М.А. Кукарцевой и М.Д. Чертока, было заимствовано большинство элементов

---

<sup>34</sup> «Музыкальный свет», ежемесячное обозрение. – 1867. – № 9. – С. 70.

<sup>35</sup> Стасов В.В. Избранные сочинения: в 3-х томах. Т. 1 // Европейский концерт. – М.: Искусство, 1952. – С. 185.

<sup>36</sup> Черток М.Д. Служба музыкантов в русской армии (первая половина XIX века). – М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2020. – С. 220.

ритуала. В него вошли русские сигналы «Повестка» (в настоящее время не используется), «Вечерняя заря», «На молитву», молитва «Ich bete an die Macht der Liebe»<sup>37</sup> на музыку Д.С. Бортнянского «Коль славен» и сигнал «Отбой». В завершении исполняется Государственный гимн Германии. Кроме того, авторы подчеркнули интересную закономерность: «<...> немцы играют русскую музыку на своей “Заре”, а мы играем “Оду к радости” Бетховена в нашей “Красной заре”, которую сочинил Чернецкий в 1933 году»<sup>38</sup>.

В России «Вечерняя заря» (ныне «Общеполковая вечерняя поверка») исполняется лишь в случаях, предусмотренных Общевоинскими уставами Вооруженных Сил Российской Федерации<sup>39</sup>, в Германии же ритуал «Der Großer Zapfenstreich» (нем. «Большая вечерняя заря») является торжественным музыкальным представлением и проводится публично, привлекая большое число зрителей. Поскольку его исполнение производится только в случае ухода в отставку высших должностных лиц государства или армии, то количество исполнений в год ограничено наличием таких случаев. Это позволяет занять «Большой вечерней заре» особенное положение в немецкой военно-музыкальной культуре. Торжественность и зрелищность немецкого ритуала в дальнейшем ярко проявится в отечественных праздниках и фестивалях военно-патриотической музыки, а также в жанре плац-концерта.

Военная музыка России во второй половине XIX века отличалась многообразием форм применения военных оркестров, среди которых по-прежнему важное место занимали обеспечение воинских церемониалов и участие в разнообразных торжествах и празднествах. Изменения штатов военных оркестров, совершенствование их инструментальных составов и реорганизация подготовки кадров военных музыкантов в начале XIX века

---

<sup>37</sup> Немецкий текст к молитве сочинил Герхард Терстиген, выдающийся духовный деятель Германии, подвижник и мистик.

<sup>38</sup> Кукарцева М.А., Черток М.Д. Музыкальные армейские ритуалы как «политические тексты» // Международная жизнь. – 2013. – № 5. – С. 149.

<sup>39</sup> Общевоинские уставы Вооруженных Сил Российской Федерации. Ст.233 Устава внутренней службы Вооруженных Сил Российской Федерации, утвержденного Указом Президента Российской Федерации от 10 ноября 2007 года № 1495. – М.: Воениздат, 2008. – С. 99.



способствовали значительному обогащению художественно-выразительных возможностей военных оркестров<sup>40</sup>. Прикладная функция военно-музыкального искусства, благодаря служебно-творческой деятельности военных оркестров, значительно расширяется, проникая в области «высокого искусства». Военные оркестры начинают принимать участие в оперных, балетных и даже драматических спектаклях. Такая возможность предоставлялась им, в том числе, ввиду отсутствия в штате театра сценического духового оркестра. Наиболее известные спектакли с участием военных оркестров – оперы «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» М.И. Глинки<sup>41</sup>.

Как правило, звучание военного оркестра в них использовалось в различных эпизодах, при этом исполнялась, в основном, маршевая, танцевальная и торжественная музыка. Следует отметить, что предпринимались попытки исключить военные оркестры из участия в постановках. Например, «1-й штатный сценический оркестр появился в Большом театре в 1844 году, когда был учрежден “медный хор” в количестве 44 человек, “с целью заменить на сцене военную духовую музыку”. <...> В августе 1884 года главный дирижер Большого театра И.К. Альтани, “ввиду неудовлетворительности исполнения военным оркестром в оперных спектаклях” заменил его “духовым составом балетного оркестра”»<sup>42</sup>. Нередко сольное звучание духового оркестра противопоставлялось звучанию симфонического.

Анализируя применение духовых оркестров в операх М.И. Глинки, Ф.Е. Витачек писал: «Духовой оркестр на сцене сильно обогатил творческие ресурсы композитора, позволив ему как противопоставлять звучание “банды”»<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Подробнее об этом: *Кожевников Б.Т., Хаханян Х.М.* Материалы по истории русской военной музыки в первой половине XIX века // Труды факультета. – Вып. V. – М.: ВДФ при МГК, 1961. – С. 82–138.

<sup>41</sup> *Стасов В.В.* Капельмейстер барон Ф.А. Раль. Ежегодник императорских театров. Сезон 1892/1893 гг. – СПб.: Дирекция императорских театров, 1894. – С. 485–490.

<sup>42</sup> *Парфенова И.Н.* Большой театр России в биографиях музыкантов. Энциклопедический словарь. – М.: Наука, 2018. – С. 310.

<sup>43</sup> «Банда (итал. banda, букв. – отряд), медный духовой оркестр, выступающий по ходу действия некоторых опер на сцене или за сценой; в симфонической музыке добавочный ансамбль, располагающийся отдельно от основного состава (чаще всего на хорах)». Цит. по: Большая советская энциклопедия. (в 30 томах) / Гл. ред.: А.М. Прохоров. Изд. 3-е. Т. 2. Ангола-Барзас. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – С. 599.

звучанию основного оркестра в виде многочисленных переключек, так и прибегать к приему контрапунктирования одного оркестра другому»<sup>44</sup>. Помимо увеличения общей силы звучания, духовой оркестр насыщал оперу и балет тембровой и характерной окраской, успешно создавая при этом требуемый «воинственный» музыкальный образ: «<...> в оркестре, путем развития первоначальных интонаций польского народного танца – мазура, постепенно вырастает монументальная и страшная симфония как обобщенный образ врага, с определенным колористическим звучанием медных духовых инструментов, “повернутых в сторону агрессии”»<sup>45</sup> – так А.Н. Дмитриев характеризует финал II действия оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин».

Кроме того, опыт включения военного оркестра в музыкальную канву опер и балетов позволил подчеркнуть не только высокие виртуозные исполнительские способности военного оркестра, но и с совершенно иной стороны взглянуть на его звучание. Так, В.В. Стасов цитирует высказывание ближайшего друга и поклонника М.И. Глинки князя В.Ф. Одоевского накануне премьеры оперы «Руслан и Людмила»: «<...> Там, где полковые инструменты наделали бы столько шуму, у Глинки (с бароном Ралем) употребление военной музыки совершенно новое, доставляет чудеснейшие волны звуков и самые изящные ощущения...»<sup>46</sup>. Регулярное участие военных оркестров в музыкальном сопровождении светских балов, игра в садах, парках и инвалидные концерты<sup>47</sup> – все это подтверждает то, что военная музыка являлась неотъемлемой частью музыкальной культуры России.

Одним из основных предназначений военных оркестров является музыкальное обеспечение воинских ритуалов, проведение которых не

---

<sup>44</sup> *Витачек Ф.Е.* Очерки по искусству оркестровки XIX века. – М.: Музыка, 1978. – С. 53.

<sup>45</sup> *Дмитриев А.Н.* Музыкальная драматургия оркестра М.И. Глинки. – Л.: Лен. ТООБ им. С.М. Кирова, 1957. – С. 20.

<sup>46</sup> *Стасов В.В.* Капельмейстер барон Ф.А. Раль. Ежегодник императорских театров. Сезон 1892/1893 гг. – СПб.: Дирекция императорских театров, 1894. – С. 489.

<sup>47</sup> Инвалидные концерты возникли на почве патриотического подъема и роста национального самосознания русского народа, связанных с Отечественной войной 1812 года, и проводившиеся ежегодно с 1813 по 1913 годы. Их основная цель заключалась в сборе средств для оказания материальной помощи пострадавшим воинам.

ограничивается повседневной деятельностью войск. Особый интерес к рассмотрению представляет воинский ритуал «Парад», наименование которого является составной частью понятия «марш-парад». В свою очередь марш-парад представляет собой один из основных структурных элементов плац-концерта, предшествующий его концертной составляющей. Военные парады в русской армии были довольно частым явлением, но в связи с отсутствием четкого регламента проведения ритуала больше походили на торжественные шествия<sup>48</sup>.

В XVIII веке парад получил большое распространение в странах Западной Европы, где они использовались не только в торжественных случаях, но и как метод выработки согласованных приемов движения в строю, иногда превращаясь в плац-парадную муштру. Павлом I был узаконен парад по прусскому образцу – так называемый вахтпарад (нем. *Wachtparade*). Ритуал представлял собой ежедневный развод караулов с показательными учениями и прохождением церемониальным маршем. Со временем этот ритуал значительно видоизменился и приобрел национальные черты. Постепенно парады прочно вошли в жизнь русской армии, как один из главных воинских ритуалов и их проведение стало традиционным. Например, зимой военные парады проводились на Дворцовой площади, весной – на Марсовом поле, а летом – в Красном селе. Таким образом, можно утверждать, что парад – это, в любом случае, массовое, торжественное движение под соответствующую маршевую музыку.

О популярности маршевой музыки в Берлине рассказывали современники: «Вахтпарад!... Издалека слышно барабаны; <...> До тех пор лишь малая часть зрителей видела их; а на Кёнигштрассе вахтпарад ждут более многочисленные поклонники, он сопровождается мелодиями Россини, Беллини и Доницетти, танцами Ланнера и Лабицкого, маршами и литаврами из оперы “Кортез”,

---

<sup>48</sup> «Шествие: 1. Торжественное прохождение где-либо, куда-либо (обычно в определенном порядке); процессия. 2. Движение, развитие чего-либо». Цит. по: Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2008. – С. 1497.

симфониями Берлиоза»<sup>49</sup>. Уже в это время заметны попытки разнообразить парадное шествие оркестра какими-либо отдельными номерами, намечающие предпосылки драматургического решения выступления и расширение формата (структуры) парада.

В течение XIX–XX веков детали проведения парадов менялись. Парады были полковые или всего гвардейского корпуса, по случаю смены караулов и дворцовые, в связи с большими праздниками или важнейшими историческими событиями в жизни империи, столицы, императорской фамилии и церковные. Но всегда они сохраняли свое значение как грандиозные и красочные зрелища. Ярким примером тому явился праздник на Марсовом поле 6 октября 1831 года, устроенный по случаю окончания польской кампании. «Кто станет отрицать, – писал один петербуржец, – что военные эволюции<sup>50</sup>, как ни механическими нашей гражданской философии кажутся, пленительны; что это многолюдство, составляющее правильные фигуры, движущиеся и переменяющиеся одна в другую по одному мановению как бы волшебным образом, что приятная и блестящая пестрота среди единообразия занимает взор необыкновенного, как звук музыки и гром пушек – слух»<sup>51</sup>.

Но если во время шествия музыка выполняла прикладные функции и была проста для исполнения, то особенности проведения парада требовали преобразования этих функций в эстетические. Соответственно, в новых условиях требовался высокий уровень мастерства музыкантов, который, в связи с отсутствием должного музыкального образования в России, достигался путем многочасовых репетиций. В этой связи новой практикой в повседневной жизни

---

<sup>49</sup> Хрестоматия по истории зарубежной военной музыки: Франция. Англия. Германия / Сост. М.Д. Черток. – М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2013. – С. 448. Опера Г. Спонтини «Фернан Кортес» упоминается автором как опера «Кортес».

<sup>50</sup> «Эволюция (лат. *evolutio* «развертывание») <...> 3. Различного рода движения, связанные с перемещением, перестроением определенных единиц». Цит. по: Большой словарь иностранных слов / Сост. А.Ю. Москвин. – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф: ООО «Полус», 2003. – С. 769.

<sup>51</sup> Гордин А.М., Гордин М.А. Путешествие в пушкинский Петербург. – Л.: Лениздат, 1983. – С. 76.

военных оркестров стала «экзерциция»<sup>52</sup>, влияющая на совершенствование внешнего эффекта и исключая возможные случайности на параде.

По мнению О.Н. Траханова и Е.А. Слесаря, именно здесь на стыке двух направленностей экзерциций вырабатывается новая форма – плац-парад. «Ее отличие от парада заключается в том, что пространство (плац) из-за ограниченности диктует другие правила движения. Пространство становится более очерченным, что требует создания изощренной системы фигурных перестроений под музыкальное сопровождение. На плац-параде нет возможности занимать время только движением из одной точки в другую, поэтому характер движений должен был становиться сложнее»<sup>53</sup>.

Большое распространение в начале 1870-х годов получили строевые прогулки в сопровождении военного оркестра. Они в значительной степени способствовали улучшению внешнего вида и строевой подтянутости войск, укрепляли воинскую дисциплину. Маршевая музыка, сопровождавшая прогулки, могла включать в себя как исполнение отдельных маршей, так и их объединение. Кроме того, прохождение воинской части с оркестром во главе перед сотнями, а порой и тысячами жителей, вызывало у всех душевный подъем и патриотические чувства. Эта традиция сохранилась и в советский период развития военной музыки.

Традиционны случаи, когда военные оркестры проходят по главным улицам и площадям городов самостоятельно. Одну из таких традиций, зародившихся в Ленинградском гарнизоне, описывает Х.М. Хаханян<sup>54</sup> в своей статье «Служебная деятельность военных оркестров»: «<...> ежегодно, в День Победы, 9 мая, сводный оркестр выстраивается у концертного зала

---

<sup>52</sup> «Экзерциции (лат. *exercitium* «упражнение») – воинские артикулы, упражнения на плацу». Цит. по: Большой словарь иностранных слов / Сост. А.Ю. Москвин. – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф: ООО «Полнос», 2003. – С. 773.

<sup>53</sup> Траханов О.Н., Слесарь Е.А. Military tattoo в контексте зарубежной и отечественной военно-музыкальной культуры // Вестник КемГУКИ 48/2019. – Кемерово: КГИК, 2019. – С. 95.

<sup>54</sup> Хаханян Христофор Михайлович (1911–1986) – военный дирижер, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР.

“Октябрьский” и шествует с игрой по Невскому проспекту в направлении Дворцовой площади. Движение городского транспорта на это время прекращается. Сверкающая медь труб, внушительная протяженность оркестровых шеренг, занимающих все расстояние между тротуарами проспекта, нарядность парадной формы музыкантов и дирижеров, красочность алых флажков фанфар<sup>55</sup> и традиционных бунчуков, наконец, гром торжественных звуков бодрящих маршей и песен, – все это привлекает внимание десятков тысяч жителей города. По мере того, как оркестр движется по Невскому, он постепенно “обрастает” толпами людей, идущих вслед за ним»<sup>56</sup>.

Следует отметить, что в перерывах между игрой оркестра музыканты могут идти под перебой малого барабана, а в момент остановок оркестра допускается также исполнение ряда концертных номеров. В данном контексте явно прослеживаются черты двухкомпонентности жанра, получившего в дальнейшем название «плац-концерт».

Подводя итог, смело можно утверждать, что плац-парадные традиции, строевые прогулки и «эволюции» военного оркестра явились основными предпосылками к появлению марш-парада.

### **1.1.2 Марш-парад и его роль в создании жанра плац-концерта**

Праздники и фестивали военно-патриотической музыки при некотором отличии в последовательности компонентов обычно включали в себя марш-

---

<sup>55</sup> В настоящем исследовании термин «фанфара» будет встречаться в нескольких смыслах в соответствии с содержанием текста, а именно: «Фанфара (итал. fanfare, нем. fanfare, франц. и англ. fanfare) 1. Духовой медный музыкальный инструмент. Род удлиненной трубы с узкой мензурой без вентиляей. <...> 2. Трубный сигнал торжественного или воинственного характера. <...> Фанфары создаются и в виде небольших самостоятельных пьес, предназначенных для исполнения в различных торжественных случаях». Цит. по: Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 5. Симон–Хейлер. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 771.

<sup>56</sup> Хаханян Х.М. Служебная деятельность военных оркестров // Советская военная музыка. – М.: ВДФ при МГК, 1977. – С. 61.

парад военных оркестров<sup>57</sup>, демонстрацию воинских ритуалов с участием воинских подразделений (развод караулов, «Торжественная Заря» (советский аналог «Вечерней Зари»), строевой смотр и др.), концертные выступления оркестров-участников, а также выступление сводного оркестра. Перед многотысячной аудиторией показывались как бы все стороны служебно-творческой деятельности военных оркестров.

Вот как описывает проведение праздника военно-патриотической музыки в группе советских войск в Германии Х.М. Хаханян: «Программа выступления оркестра обычно состоит из двух отделений. В первом отделении оркестр демонстрирует различного рода строевые действия. Во-втором – выступает с концертной программой. Первоначально все пять оркестровых рот выстраиваются в пяти пунктах стадиона или большой площади; по сигналу фанфаристов они синхронно начинают движение и, исполняя строевые марши, соединяются в сводный состав; выстроившись, исполняют музыку Торжественной Зари и Государственные Гимны СССР и ГДР. После этой торжественной части начинаются строевые действия оркестра; оркестровые роты двигаются по полю с игрой маршей в различных направлениях, синхронно поворачиваются, “прочесывают” строй друг друга шеренгами, движутся на соединение и расхождение параллельно и углом вперед, прямо и по диагонали. В заключении весь состав сводного оркестра, сосредоточиваясь в центре поля, мгновенно образует различные фигуры с обозначением цифр, символизирующих то или иное общественно-политическое событие. <...> Закончив программу первого отделения, сводный оркестр следует к месту, где начинается второе отделение – исполнение концертного репертуара»<sup>58</sup>. Как мы видим, марш-парад являлся основным элементом празднеств, а сами праздники по своей структуре напоминали будущие плац-концерты в частности и фестивали в целом.

---

<sup>57</sup> В.И. Тутунов в своей книге «История военной музыки России» именует его «марш-дефиле».

<sup>58</sup> Хаханян Х.М. Служебная деятельность военных оркестров // Советская военная музыка. – М.: ВДФ при МГК, 1977. – С. 68–69.

Рассматривая участие военных оркестров в подобных мероприятиях, особенно при формировании сводных оркестров, возникает вполне логичный вопрос об их количественном и инструментальном составе. В разные периоды развития российской государственности и ее вооруженных сил (армии) количественный и инструментальный состав военных оркестров изменялся<sup>59</sup>. Вероятно, это было продиктовано требованиями, предъявляемыми к военным оркестрам, а также различными политическими, экономическими и социальными изменениями в обществе. Диапазон численности музыкантов военного оркестра в среднем варьировался от 16 музыкантов в начале XVIII века до 42 человек в конце XIX века. Вместе с тем в знаменитых Преображенском, Семеновском и Измайловском Лейб-гвардии полках количество музыкантов (за счет учеников, воспитанников и вольнонаемных) достигало до 150 человек.

К началу XVIII века из состава военного оркестра исключаются сурны, бубны и накры. А к оставшимся флейтам, трубам, барабанам и литаврам после Полтавской битвы (1709) добавляются гобои, фаготы и валторны (натуральные). Формирование такого состава военного оркестра происходило с учетом придания ему слитности и ровности звучания.

Историк русской военной музыки В.А. Матвеев писал: «Судя по многочисленным свидетельствам, встречаются оркестры, состоящие из одних “гобоистов” (гобои и фаготы), или из труб с валторнами и литаврами, или из барабанов с флейтами. Недостатком таких оркестров являлось отсутствие хорошего баса. Хотя тромбоны и были известны, но трудность обучения не позволяла вводить их в состав военных оркестров»<sup>60</sup>.

К концу XVIII века состав военных оркестров увеличился. Его обогащение происходило под влиянием янычарской музыки. Появились такие ударные инструменты как тарелки, большой барабан, треугольник. Кроме того, захваченные в качестве трофеев иностранные музыкальные инструменты

---

<sup>59</sup> Количественные и инструментальные составы отечественных военных оркестров представлены в Приложении 2.

<sup>60</sup> Матвеев В.А. Русский военный оркестр: Краткий очерк. – Л.: Музыка, 1965. – С. 23.



являлись эталонными образцами (по конструкции и строю) для изготовления отечественных аналогов в различных ремесленных артелях, а в последующем и на первой русской фабрике музыкальных инструментов на Сестрорецких заводах (Указ № 7320 от 7 июля 1737 года)<sup>61</sup>.

Однако, пришедший к власти Павел I, своим указом сократил количество музыкантов в пехотных, драгунских и гарнизонных полках до 5 человек, а в батальонах военные оркестры упразднил вовсе. Тем не менее, даже при таком количественном составе военные оркестры продолжали выполнять возложенные на них функции, в том числе музыкальное обеспечение парадов войск, которые так любил Павел I.

Забегая вперед, подчеркну, поскольку это важно для понимания: военный оркестр, даже при минимальном составе в 16 человек, который существует сегодня в Вооруженных Силах Российской Федерации, способен исполнить программу плац-концерта. Естественно, в таком случае присутствуют ограничения в возможностях перестроений, насыщения музыкальной палитры оркестровыми красками, использования различных драматургических решений, но сюжетную линию выстроить и проследить возможно. Уже в начале XIX века, при Александре I, количество исполнителей достигло 25 человек. Тогда, после Отечественной войны 1812 года, широкое использование военных оркестров в общественной и культурной сфере (инвалидные концерты, звучание на балах и маскарадах) показывает их возросшие музыкальные возможности, что связано с появлением новых инструментов.

Во второй половине XIX века в результате военных реформ Александра II общее число военных оркестров увеличилось, при этом были введены их новые инструментальные составы. Так, в 1880 году Россия занимала лидирующее место по количеству штатных военных оркестров среди ведущих европейских держав (Таблица 1).

---

<sup>61</sup> Ордонанс-гауз: свод законов о военной музыке / сост. М.Д. Черток. – М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2019. – С. 78.

Таблица 1. Количество штатных военных оркестров среди ведущих европейских держав<sup>62</sup>

Государство	Армейские полки					Флот	Всего
	пехота	кавалерия	артиллерия	егерские	инженерные		
Россия	225	115	116	5	26	13	500
Германия	162	93	54	20	20	3	352
Франция	144	4	19	30	-	7	204
Австрия	116	40	-	25	-	4	185
Англия	140	31	1	-	1	2	175
Испания	61	-	5	4	21	3	94
Италия	80	-	-	-	-	1	81

В начале XX века, после русско-японской войны, наблюдалась слабая организация руководства военными оркестрами, которая была обусловлена нехваткой квалифицированных кадров. Одной из рекомендаций специально созданной комиссии по улучшению военной музыки<sup>63</sup> явилась установка штатных составов оркестров: для гвардии, пехоты и морского ведомства (деревянные и медные инструменты), для бывших егерских полков, кавалерии и артиллерии (медный хор).

В 1920-е годы, по случаю окончания Гражданской войны произошло сокращение численности войск Красной Армии, которое, естественно, затронуло и военные оркестры. Их составы на протяжении трех десятилетий варьировались, тем не менее, военные оркестры сыграли огромную роль в вопросах управления войсками, патриотического воспитания и культурно-художественного обеспечения войск, особенно в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 годов.

Типовые составы военных оркестров второй половины XX века в разные годы включали в себя количество музыкантов от 20 до 60 человек. И здесь прослеживается преемственность подразделения оркестров по принадлежности к воинскому формированию. Подобно различной численности музыкантов в военных оркестрах пехотных, стрелковых, драгунских, кавалерийских и т.д.

<sup>62</sup> Военно-оркестровая служба Вооруженных Сил Российской Федерации. 100 лет (1921–2021). – М.: АО «Красная звезда», 2021. – С. 32.

<sup>63</sup> Комиссию возглавлял заведующий придворным оркестром, генерал-лейтенант, барон К.К. Штапельберг.

полков в XVIII–XIX веках, военные оркестры советской и современной России также подразделяются по численности на оркестры полков, военно-учебных заведений, штабов и т.д.

Сегодня по количеству исполнителей военные оркестры можно разделить на малые (до 25 исполнителей), средние (до 35 исполнителей) и большие (35 и более исполнителей) (Таблица 2).

Таблица 2. Условное разделение военных оркестров по количеству исполнителей

№ п/п	Наименование музыкальных инструментов	Малый состав	Средний состав*	Большой состав*
1.	флейта	1	2	3
2.	кларнет В	3	6	10
3.	саксофон-альт Es	2	2	2
4.	саксофон-тенор В	1	1	2
5.	валторна F	3	3	4
6.	труба В	2	2	3
7.	тромбон	3	3	4
8.	малый барабан	1	1	1
9.	тарелки	1	1	1
10.	большой барабан	1	1	1
11.	корнет В	3	4	6
12.	тенор В	1	1	2
13.	баритон В	1	1	2
14.	бас	2	2	4
	<b>ИТОГО:</b>	<b>25</b>	<b>30</b>	<b>45</b>

\* Состав может дополняться музыкальными инструментами, которые, как правило, не применяются для игры в строю (гобой, английский рожок, кларнет Es, бас-кларнет, фагот, контрафагот, саксофон-баритон, литавры, ударная установка, гитара-ритм, фортепиано (арфа), контрабас).

Совершенно очевидно, что такое разделение носит условный характер, поскольку в разные периоды времени количественный и инструментальный состав в каждом отдельном оркестре может быть вариативен. Следует отметить, что при любом количественном составе военный оркестр способен выполнить художественную (служебно-строевую) задачу с учетом, что его художественно-технические возможности представляют совокупность возможностей составляющих его музыкальных инструментов и оркестровых групп и, естественно, возрастают с увеличением числа исполнителей. Однако, не всегда количество тех или иных музыкальных инструментов в составе оркестра влияет

на его качественный уровень. Профессиональная подготовка каждого музыканта очень индивидуальна и требует особого подхода в работе военного дирижера с военным оркестром.

При объединении коллективов в сводный оркестр в его состав могут входить разные по количественной и инструментальной численности оркестры. При этом появляется возможность компенсировать отсутствие музыкальных инструментов (или же слабый профессиональный уровень музыкантов) в одном оркестре за счет других. Кроме того, такое объединение оркестров расширяет границы художественного восприятия, поскольку соединение в единый музыкальный организм большого количества участников воспитывает культуру совместной игры и обогащает исполнительские возможности военных оркестров.

В Таблице 3 приведен пример порядка построения сводного военного оркестра для музыкального обеспечения парада на Красной площади на примере сформировавшейся традиции.

*Таблица 3. Порядок построение сводного военного оркестра для музыкального обеспечения парада на Красной площади<sup>64</sup>*

1 шеренга	трубы, корнеты
2 шеренга	трубы, корнеты
3 шеренга	тромбоны
4 шеренга	ударные инструменты (малый и большой барабаны, тарелки)
5 шеренга	валторны
6 шеренга	тенора, баритоны
7 шеренга	саксофоны
8 шеренга	флейты, кларнеты
9 шеренга	тубы, сюзифоны

Соответственно, при формировании сводного оркестра в количестве 700 музыкантов, он будет состоять из 78 колонн и включать в себя: 156 трубачей и корнетистов, 78 тромбонистов, по 26 исполнителей на малых, больших

<sup>64</sup> Расположение 1-ой шеренги является ближайшей к военному дирижеру.

барабанах и тарелках, 78 валторнистов, тенористов (баритонистов) и саксофонистов, по 39 флейтистов и кларнетистов, 78 тубистов (четвертая часть из которых исполнители на сюзатофонах). Повторюсь, что данная численность условна и может быть варьирована в каждой из групп инструментов в большую или меньшую сторону.

Широкое применение марш-парада наблюдалось и во время проведения международных спортивных мероприятий. Как правило, участие оркестра в церемониях открытия и закрытия соревнований органично дополняло шествия и массовые выступления спортсменов.

Так, на церемонии закрытия XXII летних Олимпийских игр 1980 году сводный военный оркестр, состоящий из 700 музыкантов, продемонстрировал марш-парад, который включал в себя элементы перестроения, в том числе получившие в профессиональной практике специфические наименования: «прочес» по шеренгам, перестроение «змейкой», размыкание по колоннам, деление на неравные части, движения по квадратам. Музыкальное оформление марш-парада было выстроено путем коллажа (монтажа)<sup>65</sup> из наиболее известных образцов советской песенной и маршевой музыки – «Да здравствует наша держава» (Б.А. Александров), «Песня о Советской армии», «Москва майская» (Дм. и Дан. Покрасс), старинный марш «Гренадер» и др. Кроме торжественности и зрелищности в выступлении оркестра были продемонстрированы высочайший исполнительский профессионализм и безупречное равнение, сложность выполнения которого заключалась в большом количестве участвующих музыкантов, которые находились на увеличенных интервалах.

Или, например, в 1998 году на церемонии открытия Всемирных юношеских игр сводный оркестр, состоящий из более 150 музыкантов, исполнил марш-парад, построенный на музыке «Флаг-марша» Д.Ф. Тухманова. Символично, что параллельно с оркестром, на поле стадиона «Лужники»

---

<sup>65</sup> В своей повседневной деятельности дирижеры и музыканты способ объединения нескольких маршей именуют монтажом. Это же наименование также встречается в работах и статьях различного характера.

находились флагоносцы, которые осуществляли перестроения в различные фигуры. Сводным оркестром, помимо «прочесов» по шеренгам, перестроений «змейкой», а также противоположному движению по квадратам, были выстроены пять олимпийских колец – эмблемы состязаний, означающих мир и дружбу спортсменов всех пяти континентов.

В приглашении оркестра Министерства обороны СССР на Первый международный фестиваль военных оркестров в Париже<sup>66</sup> в 1972 году бригадный генерал Голлье<sup>67</sup> упоминает марш-парад, как одну из частей выступления оркестра и именует ее «эволюции». Программа фестиваля предусматривала участие оркестра в основном празднике «Три ночи площади Вандом» (эволюции оркестра на площади с музыкой, длительность 15–20 минут), а также его концертное выступление в одном из парижских скверов. Об участии в этом фестивале вспоминает ветеран Центрального военного оркестра Министерства обороны Российской Федерации В.К. Лобанов: «Французская публика была восхищена нашей строевой выправкой, слаженностью и качеством игры. <...> “Марш гвардейцев-минометчиков”, “Салют Москвы” Чернецкого, “Танец с саблями” Хачатуряна, старинные русские военные марши – это репертуар нашего дефиле»<sup>68</sup>.

В докладе Министру обороны СССР об участии оркестра в фестивале главный военный дирижер (1958–1976) генерал-майор Н.М. Назаров пишет: «Концерты на площади Вандом, каждый из которых продолжался более 2,5 часов, транслировались по французскому радио и телевидению и Евровидению. В этих концертах оркестр Министерства обороны СССР выступал с 20-минутной программой, включавшей в себя исполнение советских военных маршей в движении и при перестроениях, а также исполнение на месте марша С.А. Чернецкого и “Праздничной увертюры” Д.Д. Шостаковича. Все

---

<sup>66</sup> Помимо русского оркестра в фестивале приняли участие 4 французских оркестра, 2 из Великобритании, по одному из Бельгии, Голландии, Италии, ФРГ, США и Сингапура.

<sup>67</sup> Атташе вооруженных сил при посольстве Франции в СССР.

<sup>68</sup> *Черток М.Д.* Центральный военный оркестр 1950–1993. – Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2022. – С. 128–129.

выступления оркестра на площади Вандом прошли с большим успехом, о чем свидетельствовали бурные аплодисменты зрителей, восторженные отзывы музыкантов и организаторов фестиваля, а также прессы. Оркестр Министерства обороны СССР, писало агентство “Франс-пресс”, “завоевал Париж, имея в качестве своего единственного оружия музыкальные инструменты”»<sup>69</sup>.

Отмечу, что в этот период можно заметить расширение структуры традиционного марш-парада благодаря поискам драматургических принципов построения программы выступления. В качестве примера приведу воспоминание музыканта военного оркестра штаба Южной группы войск (Венгрия), который в 1972 году принимал участие в Швейцарском фестивале, посвященном годовщине образования Женевы. «Оркестр принимал участие в двух парадах на набережной Женевского озера, уличных музыкальных манифестациях и театрализованных шествиях. <...> Наши музыканты прошли по центральным улицам и площадям Женевы под звуки советских маршей и песен. За четыре дня советские артисты дали шесть концертов, из них два – прямо на улице во время театрализованного шествия»<sup>70</sup>.

Таким образом, автор исследования в полной мере может утверждать, что уже в начале 1970-х годов наблюдается тенденция развития жанра «плац-концерт», путем «разбавления» марш-парада отдельными концертными номерами. Однако, совершенно очевидно, что тогда никто еще даже не задумывался о драматургических свойствах нового жанра и его театрализации. Многочисленные статьи в прессе о проведении различных международных фестивалей военной музыки, воспоминания ветеранов военных оркестров в очередной раз подчеркивают утвердившееся мнение об отсутствии в те годы в военных оркестрах плац-концерта – все действие ограничивалось марш-парадом.

---

<sup>69</sup> Там же. – С. 127.

<sup>70</sup> Гольдфарб Я.И., Диев Б.А., Кочепасов В.С., Слабаков Б.И., Тутунов В.И. Концертная деятельность военных оркестров Советской Армии и Военно-Морского Флота // Советская военная музыка. – М.: ВДФ при МГК, 1977. – С. 194.

Зарубежным аналогом марш-парада можно считать дефиле<sup>71</sup>, популярность которого в европейских странах во второй половине XX века очевидна. В конце 1960-х годов, с целью придания привлекательности выступлениям военных оркестров Вооруженных Сил Польской Народной Республики, была применена «парадная муштра», которая сочетала в себе выработку совершенно новых способов перестроения и размещения оркестра, выстраивания различных фигур и цифр в момент демонстрации его индивидуальной строевой подготовки. Считалось, что до этого времени пределом возможностей польских военных оркестров являлось лишь соблюдение равнения в колоннах и шеренгах в момент их дефилирования перед почетной трибуной.

Уже при подготовке к состоявшемуся в 1969 году Всепольскому фестивалю военных оркестров в Шверадове-Здруй отдельные оркестровые коллективы увлеклись нововведениями и показали отличный результат, получив очень высокую оценку публики. Безусловно, дальнейшее развитие такой формы служебно-творческой деятельности в польских оркестрах дало свои результаты. Так, например, в 1979 году в торжественных мероприятиях, посвященных 35-летию Польской Народной Республики, на стадионе X-летия в Варшаве приняли участие уже более 1000 музыкантов. В прессе отмечалось: «Программа этого зрелища включала выход оркестра на поле стадиона в ритм знаменитых мелодий: “Мы должны быть войском”, “Проводы”, “Любим оркестры”. <...> После чего начались индивидуальные показы строевой подготовки выступающих оркестров. <...> Показательный оркестр Военно-морской службы сыграл популярные польские песни “Море, наше море”, “Веселая матросская вера”, “Матросы, матросы”, образуя одновременно фигуры “якорь” и “трезубец Нептуна”. Показательный оркестр Военно-воздушных сил представил фигуры “старт ракеты” и “дельта”. <...> Показательный оркестр пограничных войск представил зрителям выступление, характеризующее их регион <...>, исполняя

---

<sup>71</sup> Подробнее о дефиле в разделе 1.2.



при этом “Подгальянского стрелка” и “Войсковые оркестры”<sup>72</sup>. Выстраиваемые фигуры и исполняемая музыка таким образом наиболее полно выражали принадлежность оркестров к видам и родам их войск, а красота строевого шага, череда плавных и синхронных перестроений групп музыкантов оркестров стали сопоставимы с типичными средствами из репертуаров хореографических коллективов.

Условия проведения международного фестиваля военной музыки в Альбервиле (Франция) в 1978 году предусматривали торжественное шествие оркестров-участников<sup>73</sup> с обязательным исполнением одного концертного произведения в момент остановки оркестра. Представлявший нашу страну Отдельный образцовый военный оркестр Военно-Морского Флота СССР шествовал под звуки маршей «Варяг» А.С. Турищева и «Морская гвардия» Ю.С. Милютин, а остановившись в установленном месте, исполнил фрагмент сюиты «Время, вперед!» Г.В. Свиридова. В этой последовательности действий также наблюдается трансформация марш-парада, которая приобретает оттенок традиционности. Кроме того, в отличие от музыкантов оркестров других стран, отечественные военные музыканты исполняли это непростое произведение наизусть (без нот). Очевидно, что такое выступление вызвало восторженную реакцию зрителей.

В заключительный день фестиваля оркестры выступали с тридцатиминутной программой на самой большой площади города: «Своеобразный репертуар продемонстрировал оркестр из Швейцарии. Частые смены ритма движения, очень зрелищные перестроения и интересное исполнение в варианте традиционного фанфарного оркестра показали французские музыканты. Темпераментно выступили итальянские альпийские стрелки. Необычно прозвучал иранский оркестр. Выступление советских моряков состояло как бы из двух частей. Сначала была продемонстрирована игра

---

<sup>72</sup> *Śwqder S. Tańczące orkiestry // Żołnierz wolności. 6.05.1986. № 105.*

<sup>73</sup> Кроме советского оркестра в фестивале принимали участие оркестры из Франции, Швейцарии, Италии и Ирана.

в движении с перестроениями, а потом по просьбе организаторов фестиваля оркестр вновь показал свою концертную программу»<sup>74</sup>.

И здесь, в контексте двухчастной программы, вторую часть следует рассматривать исключительно как отдельную концертную программу, а не составную часть всего выступления. Впечатления от поездки зародили в наших музыкантах новые художественные замыслы и идеи: «Не вызывает никаких сомнений, что наряду с традиционным для советских военных музыкантов блестящим знанием служебно-строевого репертуара, умением создавать яркие концертные программы следует подумать и о повышении зрелищности выступлений наших военных оркестров, о создании своеобразных представлений, где коллективы могли бы блеснуть и виртуозными перестроениями, и своей красивой атрибутикой, не говоря уж, естественно, о художественном мастерстве»<sup>75</sup>. В этом резюме явно прослеживается идейный посыл для формирования и развития будущего жанра плац-концерта.

Уже спустя 10 лет, в 1988 году, участвовавшие в этом же фестивале военные оркестры<sup>76</sup> демонстрировали свое мастерство на стадионе лица Жана Мулена. О выступлении оркестра штаба группы советских войск в Германии повествуют корреспонденты газеты «Красная звезда»: «Есть в программе оркестра то, что военные музыканты называют “дефиле”, – исполнение программы в строю, в движении и на месте, демонстрация строевых приемов с музыкальными инструментами, многочисленные и порой очень сложные перестроения. Наши музыканты отлично выполнили программу»<sup>77</sup>. Данная рецензия подчеркивает уверенное добавление в марш-парад различных решений, которые преобразовывают его традиционную структурную форму. Тем более, что идея создания зрелищного представления, совмещающего в себе игру и в

---

<sup>74</sup> Колесников А. Фестиваль в Альбервиле // Красная звезда. 22.07.1978. № 168 (16655).

<sup>75</sup> Там же.

<sup>76</sup> В фестивале принимали участие коллективы из Бахрейна, Бельгии, Италии, Канады, СССР и Франции.

<sup>77</sup> Василец А.П., Аньков В.Е. «Формидабль!» – значит замечательно» // Красная звезда. 2.08.1988. № 176 (19663).

движении, и на месте, в конце 1980-х годов получила свою реализацию в учебном процессе подготовки отечественных военных дирижеров.

Помимо изучения различных источников, научной и художественной литературы по исследованию этапов появления и развития жанра плац-концерта, особой ценностью обладают свидетельства современников, которые явились очевидцами рассматриваемых процессов. Их суждения, основанные на сопричастности к происходившим событиям, усиливают фактологическую основу исследования. В беседе с автором исследования, которая состоялась 30 ноября 2021 года, профессор кафедры Военно-оркестровой службы военного института (военных дирижеров) А.Г. Мигалук<sup>78</sup> пояснил следующее: «В 1982 году была создана кафедра Военно-оркестровой службы и я, как первый руководитель кафедры сказал офицерам: “Хотим изменить что-то, хотя бы отношение к нам, что мы есть, существуем? Чем мы можем похвастаться? До нас был гимн? – Был. Он остался. И другие произведения – марши, вальсы и т.д. Но надо сделать такую форму, которая будет заслуживать внимания”. И вот появилось, вдруг, массовое выступление и мы стали добавлять к марш-параду скромно по одному произведению. Это могли быть либо “Танец с саблями” А.И. Хачатуряна, “Попутная песня” М.И. Глинки, либо “Аве Мария” И. Баха – Ш. Гуно. То есть после исполнения марш-парада оркестр останавливался и играл одно произведение...» (полная беседа представлена в Приложении 3).

Созданная кафедра была насыщена талантливыми специалистами, получившими большой практический опыт за время службы в военных оркестрах. Среди них особенно выделяется деятельность Х.М. Хаханяна, В.Н. Грюя, И.И. Раевского, Г.В. Пучкова, А.Б. Мухамеджана, В.В. Афанасьева, В.М. Халилова. Под их чутким руководством оркестры курсантов являли собой образец выполнения строевых приемов и приемов с музыкальными инструментами. Велась активная работа над совершенствованием визуального

---

<sup>78</sup> Мигалук Аврелий Георгиевич (1935 г.р.), военный дирижер, профессор, заслуженный деятель искусств Татарстана.

восприятия исполнения служебно-строевого репертуара путем внедрения ярких и интересных приемов. Так, во время подготовки к показательному выступлению перед участниками смотра-конкурса военных оркестров Советской Армии и Военно-Морского Флота в 1983 году «кто-то из преподавателей предложил разнообразить исполнительский процесс введением визуального ряда, то есть за счет последних восьми тактов трио<sup>79</sup>, развести первую шеренгу вправо и влево, а на их место вывести кларнетовую группу (на передний план) для исполнения своей партии. После исполнения мелодической фигурации, с началом туттийного звучания оркестра, вернуть их обратно на свои места»<sup>80</sup>.

Характерными и наиболее распространенными примерами действий с музыкальными инструментами служат четкие, синхронные подъемы определенных инструментов в «третье положение»<sup>81</sup>, например, в три приема при исполнении сигнала фанфарного характера в Государственном гимне Российской Федерации А.В. Александрова (трубы, тромбоны) или соло басов в строевых маршах (валторны, тромбоны) (Рисунок 1).

The image shows a musical score for two parts: Trumpets (Tрубы Вb) and Trombones (Тромбоны). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The dynamic marking is *ff*. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings like *a2*. The score is divided into two systems, each with a staff for Trumpets and a staff for Trombones.

Рис. 1. А.В. Александров. Государственный Гимн Российской Федерации. Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Можно вспомнить и о том, что однообразный подъем оркестровых тарелок и их плавное, синхронное опускание в исходное положение служат

<sup>79</sup> Речь идет о Концертном марше № 5 В.М. Блажевича.

<sup>80</sup> Мигалук А.Г. Христофор Михайлович Хаханян. Видный деятель отечественной военной музыки, дирижер, педагог. Краткий биографический очерк / уч. пособие. – М.: ВУ, 2014. – С. 52.

<sup>81</sup> Выражение употребляется в профессиональной военно-оркестровой среде и характеризует три положения фиксированного подъема музыкальных инструментов: первое – условно на 15°, второе – на 30° и третье – на 45°.

специфичным «украшением» оркестра. Положение музыкальных инструментов в горизонтальной позиции, с приподнятыми локтями (флейты, трубы, корнеты, тромбоны), соблюдение установленных требований строевого шага, при котором постановка ноги должна быть одновременно четкой, но производиться на носок – все это направлено на достижение высокого профессионального уровня и производит огромное впечатление на зрителей.

В 1987–1988 годах в Вооруженных Силах СССР проводился смотр-конкурс штатных военных оркестров, условия проведения которого определяли, что «<...> на смотре-конкурсе каждый военный оркестр демонстрирует выполнение воинских ритуалов и марш-парада»<sup>82</sup>. В свою очередь в приказе Министра обороны СССР уже об итогах этого же смотра-конкурса впервые на официальном уровне появляется формулировка «плац-концерт»: «Интересно была представлена новая форма выступлений военных оркестров – плац-концерт, в которых приняли участие вокалисты, чтецы, хореографические и хоровые коллективы»<sup>83</sup>. Кроме того, там же звучит своего рода призыв к действию: «В служебной деятельности штатных военных оркестров шире практиковать плац-концерты»<sup>84</sup>.

В поисках истины автор исследования 15 ноября 2021 года обратился к Г.В. Пучкову, одному из тех, кто стоял у истоков формирования плац-концерта. Из беседы с Геннадием Васильевичем известно, что, следуя условиям проведения смотра-конкурса, многие военные оркестры при подготовке программ выступлений вышли за рамки традиционной формы марш-парада и представили жюри совершенно новую форму выступления, в которой ярко проявился синтез различных музыкальных жанров. Все это стало следствием включения в музыкальный ряд песенных и танцевальных эпизодов,

---

<sup>82</sup> Приказ Министра обороны СССР № 148 от 14 июля 1986 г. «О проведении смотра-конкурса штатных военных оркестров Советской Армии и Военно-Морского Флота в 1987–1988 годах». – М.: 12 Центральная типография МО, 1986. – С. 4.

<sup>83</sup> Приказ Министра обороны СССР № 285 от 10 августа 1988 г. «Об итогах смотра-конкурса штатных военных оркестров Советской Армии и Военно-Морского Флота». – М.: 12 Центральная типография МО, 1988. – С. 1.

<sup>84</sup> Там же. – С. 3.

отличавшихся программной направленностью, что потребовало иных рисунков движения музыкантов и исполнителей.

Характерно, например, что в обзоре итогов вышеупомянутого смотр-конкурса Е.С. Аксенов<sup>85</sup> отметил безупречное выступление оркестра Прикарпатского военного округа, в котором «перестроения <...> удачно подчеркивали фактурные элементы музыкальной композиции, способствовали созданию живой, озорной жанровой сценки»<sup>86</sup>. И это, по его мнению, представляло собой уже не парад-концерт, как обозначили свое выступление прикарпатские музыканты, а именно концерт на плацу – плац-концерт – «компактное, режиссерски точно выстроенное, тематически организованное выступление под открытым небом»<sup>87</sup>. По мнению Е.С. Аксенова, будущее именно за такими композициями (и под таким названием).

Все это позволяет с уверенностью определить, что окончательное становление рассматриваемой формы служебно-творческой деятельности военных оркестров и появление нового жанра в отечественном военно-музыкальном искусстве – плац-концерта – состоялось в конце 1980-х годов. С этого времени плац-концерт все чаще появляется в концертных выступлениях военных оркестров и становится одним из отдельно оцениваемых разделов при проведении смотров-конкурсов.

Появлению отечественного плац-концерта на европейских площадках во многом способствовало выступление в 1989 году оркестра курсантов военно-дирижерского факультета на фестивале военных оркестров в Монсе (Бельгия). Это была первая поездка оркестра курсантов за границу, где с большим успехом был продемонстрирован оригинальный жанр «плац-концерт». Программа с названием «Дружба народов» в своей сюжетной основе была построена на традиционной музыке советских республик, подчеркивая разноплановость и

---

<sup>85</sup> Аксенов Евгений Сергеевич (1936–2022), военный дирижер, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР.

<sup>86</sup> Аксенов Е.С., Михайлов Э.Б. Время удивлять // Красная звезда. 9.07.1988. № 158 (19645).

<sup>87</sup> Там же.

разнохарактерность их музыкальных культур, но вместе с тем их прочное единение и дружбу народов.

Кроме того, в программе плац-концерта были применены различные элементы и средства театрализации. Так, при исполнении «Узбекского марша» П.Л. Макарова один из музыкантов оркестра представал перед зрителем играющим на дойре в узбекском халате и тюбетейке, а исполнители на тромбонах изображали игру на карнае. Таким образом, использование национальных инструментов подчеркивало содержательный аспект выступления, выражая поэтический смысл программы. Плац-концерт «Дружба народов» существенно отличался от программ оркестров-участников других стран<sup>88</sup>, поскольку европейское военно-музыкальное искусство на такого рода мероприятиях, как правило, было представлено дефиле с демонстрацией оркестром индивидуальной строевой подготовки.

### **1.1.3 Развитие международных военно-музыкальных фестивалей как фактор, повлиявший на формирование плац-концерта**

Наряду с регулярным музыкальным обеспечением воинских ритуалов и иных мероприятий с участием войск в последние десятилетия становится популярным участие военных оркестров в различных военно-музыкальных фестивалях, проводимых как в нашей стране, так и за рубежом. Сегодня военно-музыкальные фестивали, известные в Европе как Military Tattoo (англ. парад военных оркестров) – одно из самых зрелищных и значительных культурных событий массового характера.

---

<sup>88</sup> В фестивале принимали участие духовые оркестры Бельгии, Бретани, Германии, Италии и США.

В своем исследовании Кен Первис<sup>89</sup> рассматривает историю возникновения слова «tattoo» и его смысловую трансформацию. По мнению автора, выражение «tap-toe» английские военнослужащие, сражавшиеся в Нидерландах, приняли буквально как «закрывать краны» и сделали его своим сигналом, исполняемым на барабане. «Полковые барабанщики с наступлением ночи играли специальный сигнал для хозяев таверн, услышав который, те должны были закрутить краны в бочонках»<sup>90</sup>. Однако, уже в XVIII веке, под влиянием бытовых и социальных изменений, произошедших в английской армии, сигнал «tap-toe» потерял свой первоначальный смысл и стал простым сигналом для гашения света.

«С изменившимися условиями жизни солдат ушел и социально-бытовой контекст, сформировавший эту традицию. Теперь стало негде “закрывать краны”, поэтому текстуальная форма сигнала потеряла свою смысловую весомость, которая была необходима с его появлением. Другими словами, здесь сработал принцип компрессии языка, когда в целях экономии речевых усилий усекаются согласные буквы и происходит трансформация обозначения ритуала “tap-toe” в “tattoo”. Понятие “tattoo” все так же обозначает “отбой”, но вместе с тем оно обречено на дальнейшее дистанцирование от своего происхождения»<sup>91</sup>.

С.Б. Шапов в своей статье «Сигналы из прошлого: “Наставления” полкового барабанщика», в свою очередь, ссылаясь на трактат Георга Людвиг Винтера «Краткое руководство по игре на барабане для изучения простейшим способом наряду с семью пьесами и маршами, записанными нотами, с пояснениями музыканта», указывает на другое название этого сигнала, тем не менее, сохраняющего ту же суть. «Zapfen-Streich» (в переводе на рус. – «Комендантский час», «Отбой!») (Пивной сигнал) – «этот сигнал является по исполнению одним из самых сложных; начинается с длинной дроби и содержит

---

<sup>89</sup> Purvis K. Military Tattoos during the Simcoe Regime. (In Engl.) [http://sites.utoronto.ca/mcis/hi/PDF/PurvisK\\_noon.pdf](http://sites.utoronto.ca/mcis/hi/PDF/PurvisK_noon.pdf) (дата обращения 08.04.2019).

<sup>90</sup> Хазин А.Л. Фестиваль «Спасская башня». – М.: Символы, 2017. – С. 36.

<sup>91</sup> Траханов О.Н., Слесарь Е.А. Military tattoo в контексте зарубежной и отечественной военно-музыкальной культуры // Вестник КемГУКИ 48/2019. – Кемерово: КГИК, 2019. – С. 93.



три модификации одного ритма, которые быстро сменяют друг друга; исполняется очень энергично, чтобы каждый услышавший, как можно быстрее опустошил свой бокал и поспешил поскорее на ночлег»<sup>92</sup> (Рисунок 2). Таким образом можно с уверенностью утверждать, что сигнал «tap-toe» являлся своего рода прообразом русского сигнала «отбой».



Рис. 2. Сигнал «Zapfen-Streich» («Отбой!») (Пивной сигнал)

Постепенно сигнал «tattoo» вошел в повседневную практику воинских ритуалов с выполнением строевых упражнений под музыкальное сопровождение перед сном. «Так процесс одновременного исполнительства на инструменте и выполнение синхронных упражнений, обретая выразительные формы, становился предметом зрелища, а получаемое впечатление от просмотра ритуала можно было отнести к эстетическому порядку»<sup>93</sup>. И именно здесь «tattoo» сблизилось с тем, что существует сегодня в качестве «military tattoo».

Скорее всего, так считают О.Н. Траханов и Е.А. Слесарь: «<...> сначала за музыкальное сопровождение “tattoo” отвечали только барабанщики. Спустя время выполнение упражнений под музыкальное сопровождение стало приравняться к мастерству и могло оцениваться в соответствии с критериями синхронности, характера упражнений и исполняемой музыки, стилевого единства внешнего облика музыкантов и т. д. Подтверждение мастерства всегда лежит в сложности демонстрируемого, поэтому музыканты, обеспечивающие

<sup>92</sup> Шамов С.Б. Сигналы из прошлого: «Наставления» полкового барабанщика. // Philharmonica. International Music Journal. – 2019. – № 6. – С. 41. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.6.30984.

<sup>93</sup> Траханов О.Н., Слесарь Е.А. Military tattoo в контексте зарубежной и отечественной военно-музыкальной культуры // Вестник КемГУКИ 48/2019. – Кемерово: КГИК, 2019. – С. 93.

сопровождение, стали выполнять упражнения вместе с солдатами. <...> Отсюда “tattoo” получит два своих генеральных вектора развития. Первый – из-за уставов сохранится в системе воинских ритуалов (но и здесь он будет со временем претерпевать свои изменения), и второй вектор, где данный ритуал будет осознаться как зрелищная форма с потенциалом на художественный запрос. Они будут существовать одновременно и влиять друг на друга»<sup>94</sup>.

Таким образом термином «tattoo» начали именоваться различные праздничные и культурные мероприятия, проводимые в воинской части. Поскольку художественные функции таких мероприятий преобладали над воинскими, а выступления стали ориентированы и на людей, не имеющих отношения к военному делу, во избежание неправильной трактовки термина «tattoo», к нему было добавлено слово «military» (военный)<sup>95</sup>.

Церемониальность, зрелищность и общедоступность воинских ритуалов проявились в середине XX века в упомянутых выше фестивалях и праздниках военно-патриотической музыки, массовых общественно-политических и спортивных мероприятиях, которые, как отмечалось в газете «Советская культура», могут «сравниться с крупнейшими фестивалями искусств»<sup>96</sup>. Они, как правило, были посвящены каким-либо значимым политическим событиям, что в целом соответствовало сложившимся традициям. Среди них: праздник по случаю 150-летия со дня исторического Бородинского сражения, фестиваль, посвященный 25-летию разгрома немецко-фашистских захватчиков под Москвой, праздники в ознаменование 50-летия Октябрьской социалистической

---

<sup>94</sup> Там же. – С. 93–94.

<sup>95</sup> Следует отметить, что процесс интеграции английского «tap-toe» в русскую военно-музыкальную культуру ярко выражен в воинском ритуале «Вечерняя заря», который в петровские времена именовался «таптою» («tattoo» и «тапта» – игра слов). Уже в знаменитом воинском уставе Вейде 1698 года мы находим целую главу «О тапте, или битье зóри», а в воинском уставе 1716 года «О ревелиях (или побудках) и таптах» появляется более подробное описание церемонии. В нем перечисляются музыкальные инструменты, участвующие в обеспечении церемонии, а выстрел пушки обозначается началом ее проведения. Таким образом, по аналогии с английским «tap-toe», это уже не простой (примитивный) барабанный сигнал, а некое музыкальное произведение, которое приобретает черты церемонии, включающую стройную последовательность действий.

<sup>96</sup> Парад военной музыки // Советская культура. 24.12.1966. № 153 (2113).

революции и 50-летия Ленинского Комсомола, XXII Летние Олимпийские игры, XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов и т. д.

Например, праздник военно-патриотической музыки, прошедший летом 1966 года в Москве в Центральном парке культуры и отдыха имени А.М. Горького в описании очевидцев выглядел следующим образом: «Об открытии праздника возвестили звуки фанфар и барабанов; затем начался парад военных оркестров. Исполняя на ходу маршевую музыку, оркестры направились к Массовому полю Центрального парка, где объединились в сводный оркестровый полк. После исполнения сводным оркестром марша С.А. Чернецкого “Слава Родине” и заключительного хора “Славься” из оперы М.И. Глинки “Иван Сусанин” оркестры под звуки марша на тему песни “Москва майская” разошлись по концертным эстрадам парка, а на поле началась демонстрация воинских церемониалов»<sup>97</sup>. Воинские ритуалы: Строевой смотр полка, Развод караулов, «Торжественная заря» и Почетный караул<sup>98</sup> пользовались большой популярностью и вызывали интерес у зрителей.

В построении и содержательности фестивалей и праздников военно-патриотической музыки отчетливо угадывается формат сегодняшних фестивалей Military Tattoo, а также ключевая роль плац-концерта в них. Если в фестивалях и праздниках участвующие военные оркестры в своих сольных выступлениях демонстрировали отдельные воинские ритуалы, то в военно-музыкальных фестивалях оркестры выступают с программами плац-концертов. Неизменной характерной чертой остается участие масштабного и зрелищного сводного военного оркестра всех участников фестиваля.

Следует подчеркнуть, что выступления сводных военных оркестров, как правило, с исполнением обязательного, постоянного произведения в финале,

---

<sup>97</sup> Гольдфарб Я.И., Диев Б.А., Кочепасов В.С., Слабаков Б.И., Тутунов В.И. Концертная деятельность военных оркестров Советской Армии и Военно-Морского Флота // Советская военная музыка. – М.: ВДФ при МГК, 1977. – С. 186.

<sup>98</sup> Порядок таких показательных выступлений подробно описан в брошюре: Хаханян Х.М. Примерный сценарий проведения воинских ритуалов на праздниках и фестивалях военно-патриотической музыки. – М.: ВДФ при МГК, 1968. – 28 с.

имели место уже в начале XIX века при проведении «Инвалидных концертов». Эти концерты в художественном отношении стали прогрессивным для того времени явлением: «<...> военные оркестры объединялись в значительные коллективы, что расширяло и обогащало их исполнительские возможности»<sup>99</sup>. В программы «Инвалидных концертов» включались произведения классиков русской музыки, специально сочиненные для больших сводных духовых оркестров патриотические концертные пьесы и маршевая музыка. Наибольшее распространение в тот период получила оркестровая пьеса композитора К.А. Кавоса «Куплеты 1814 года», которой обычно заканчивались все программы «Инвалидных концертов» на протяжении почти всей их столетней истории.

В практике проведения современных фестивалей также существует традиция обязательного исполнения какого-нибудь произведения, которое является своеобразным символом торжества. Например, неизменным остается звучание фрагмента Торжественной увертюры «1812 год» П.И. Чайковского в финале международного военно-музыкального фестиваля «Спасская башня» (Москва). Визитной карточкой международного военно-музыкального фестиваля «Амурские волны» (Хабаровск) является одноименный вальс М.А. Кюсса, который находит свое место в прологе фестиваля. При проведении военно-музыкального фестиваля духовых оркестров имени И.А. Шатрова и В.И. Агапкина (Тамбов) символы фестиваля звучат и в прологе (вальс И.А. Шатрова «На сопках Манчжурии») и в финале (марш В.И. Агапкина «Прощание славянки»).

Возвращаясь к «Инвалидным концертам», хочется подчеркнуть факт попытки смены обязательного произведения в финале их программы. Так, в статье «Музыкальные листки» высказывается мысль, что Торжественная увертюра «1812 год» П.И. Чайковского «сама просится на включение в

---

<sup>99</sup> Кожевников Б.Т., Хаханян Х.М. Материалы по истории русской военной музыки в первой половине 19-го века // Труды факультета. – Вып. V. – М.: ВДФ при МГК, 1961. – С. 111.

программу концерта в пользу инвалидов и безусловно с успехом могла бы заменить “Куплеты 1814 года” К.А. Кавоса, которые могут иметь интерес лишь исключительно патриотически-археологический»<sup>100</sup>. Благотворительная функция «Инвалидных концертов», основная цель которых заключалась в сборе средств для оказания материальной помощи пострадавшим воинам, находит сегодня свое отражение в благотворительных программах крупных международных военно-музыкальных фестивалей<sup>101</sup>.

Если в России фестивали военных оркестров начали появляться только в 1990-е годы, то на европейской музыкальной арене эта зрелищная форма пользуется достаточной популярностью с середины прошлого века. Наиболее яркими примерами тому служат фестивали-долгожители: «The Edinburgh Military Tattoo», основанный в 1950 году и «The Netherlands Military Tattoo», который ведет свою историю от «Tattoo Delft», основанном в 1954 году. Постепенно военно-музыкальные фестивали стали регулярными и традиционными в странах Западной и Восточной Европы, Америки и Азии, а участие в них русских оркестров обрело черты постоянства. При этом отечественные военные оркестры, как правило, в содержании своих концертных программ отдают приоритет произведениям национальных композиторов и русского фольклора.

В тоже время, оркестровые коллективы стараются оказать знак внимания и уважения приглашающей стороне, путем исполнения одного-двух произведений композиторов страны-хозяйки мероприятия. Так, например, концертные программы Центрального военного оркестра Министерства обороны Российской Федерации в зарубежных поездках содержали: пьесу для домбры с оркестром О. Сулейменова «Восток-Запад» (Казахстан, 2016),

---

<sup>100</sup> Музыкальные листки // Русский инвалид. 1903. № 249.

<sup>101</sup> Так, например, Эдинбургский военно-музыкальный фестиваль с первых лет своего существования является некоммерческим и все средства, остающиеся от продажи билетов и телетрансляций, предоставляются в распоряжение благотворительных организаций. Доброй традицией международного военно-музыкального фестиваля «Спасская башня» также является ежегодное выделение нескольких тысяч билетов на представления для распространения среди незащищенных слоев населения.

увертюру к опере «Тангейзер» Р. Вагнера (Германия, 2017), романс Я. Сибелиуса «Это был сон» и «Грустный вальс» из музыки к драме А. Ярнефельта «Куолема» (Финляндия, 2018) и т.д. Напротив, музыкальные ряды плац-концертов отечественных военных оркестров организаторы мероприятий (приглашающая сторона) просят максимально насыщать произведениями именно русской музыкальной культуры, что, очевидно, связано с признанием достижений русской музыки. Так, например, программа выступления Военного образцового оркестра (Почетного караула) в 1992 году на фестивале военных оркестров в Швеции (Swedish Army Tattoo) состояла преимущественно из произведений композиторов русской и отечественной музыки, старинной солдатской песни и русского фольклора<sup>102</sup>.

Шведская пресса с восторгом отзывалась о коллективе: «В выборе репертуара и исполнении чувствовалась определенная свобода. Все было продумано, пропитано джазом. Трубачи со своими инструментами двигались в различных направлениях – больше в манере больших джазовых оркестров, нежели военных. Перемещение осуществлялось скачкообразно вместо привычных старомодных шагов. Несмотря на видимый распад и хаос, или, может быть, благодаря ему, русские дали публике картину человечности – недостатки и совершенство в невероятной смеси»<sup>103</sup>.

В России же, наоборот, художественное содержание программ плац-концертов иностранных коллективов не ограничивается, а русская музыка исполняется ими в иной манере, иногда даже на национальных музыкальных инструментах. Так, например, легендарная песня М.И. Блантера «Катюша» только за 16 проведенных международных военно-музыкальных фестивалей

---

<sup>102</sup> В плац-концерте были исполнены (в порядке очередности номеров) «Гусарский марш» из музыки к кинофильму «О бедном гусаре замолвите слово» А.П. Петрова, солдатская песня «Бородино» А.А. Архангельского, «Чардаш» В. Монти, Неаполитанский танец из балета «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, «Калинка» И.П. Ларионова, «Коробейники» Я.Ф. Пригожева.

<sup>103</sup> *Ejeborg J. Glass-nost... // Strengnäs Tidning. 10.09.1992. № 210.*

«Спасская башня» была исполнена 10 раз<sup>104</sup>. Свое уважение и любовь к нашей столице иностранные коллективы выражали такими песнями о Москве, как «Москва» О.М. Газманова, «Москва майская» Дм. и Дан. Покрассов, «Подмосковные вечера» В.П. Соловьева-Седого, «Дорогие мои москвичи» И.О. Дунаевского, «А я иду, шагаю по Москве» А.П. Петрова и т.д. Регулярно участвуя в фестивалях, наши военные оркестры получают не только большой опыт, но и привносят в свою творческую деятельность интересные идеи и новые решения. «Высокий профессиональный уровень советских военных коллективов, самобытность репертуара и сложившийся творческий почерк вызывают неизменный интерес у зарубежной публики и выводят их на ведущие позиции в мировом масштабе. Их участие в международных фестивалях становится вопросом престижа для организаторов»<sup>105</sup>.

Особого внимания заслуживают международные военно-музыкальные фестивали, проводимые в нашей стране. Их первооткрывателем можно считать Первый Санкт-Петербургский международный фестиваль военных духовых оркестров, который, начиная с 1996 года, ежегодно находит отклик в сердцах жителей и гостей города независимо от их возраста, социального положения и национальности. «В программу проведения Первого международного фестиваля военных духовых оркестров входили гала-концерт в Большом концертном зале “Октябрьский”, показ программ плац-концертов участников во Дворце спорта “Юбилейный”, шествие оркестров по Невскому проспекту и концерт сводного оркестра участников фестиваля на Дворцовой площади, участие в Празднике открытия фонтанов в Петергофе»<sup>106</sup>. Статус международного фестивалю придали яркие выступления двух финских и одного шведского военных оркестров.

---

<sup>104</sup> В разные годы проведения фестиваля произведение прозвучало в исполнении оркестров из Испании (2011), Италии (2012), Австрии (2013), Ирландии (2014), Египта (2017, 2019, 2022, 2024), Шри-Ланки (2018), Омана (2018).

<sup>105</sup> *Гарбазей И.Н.* Военно-музыкальное искусство в жанровой системе массовых представлений: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Гарбазей Илья Николаевич. – М., 2005. – С. 123.

<sup>106</sup> *Головкин Н.П.* Военная музыка в Санкт-Петербурге 1703–2003. – СПб.: Арт Деко, 2004. – С. 203.

В 2004 году в манеже Центрального спортивного клуба Армии (Москва) под руководством главного военного дирижера Вооруженных Сил Российской Федерации (2002–2016) полковника В.М. Халилова прошел международный фестиваль военных духовых оркестров «Содружество армий», в котором, помимо 15 отечественных коллективов, принимал участие гвардейский военный оркестр «Garde musik» (Австрия). Выступление австрийского коллектива сполна оправдало ожидания слушателей и покорило не только изящным исполнением всемирно известных мелодий: «Марша Радецкого» И. Штрауса (отца) и вальса «На прекрасном голубом Дунае» И. Штрауса (сына), но и оригинальными перестроениями и движениями. «Австрийское дефиле также содержало интересное построение – квадрат, который мелкими шагами поворачивался»<sup>107</sup>.

По мнению одного из организаторов фестиваля – начальника военно-оркестровой службы Московского военного округа (1998–2005) подполковника А.П. Герасимова: «Играть и делать танцевальные, строевые элементы, не теряя при этом звучания, безумно тяжело. Как участник зарубежных фестивалей могу с гордостью сказать, что в этом жанре российские оркестры выступают на голову выше иностранных»<sup>108</sup>. Об особенностях программ плац-концертов отечественных военных оркестров повествует корреспондент газеты «Красный воин»: «Моряки<sup>109</sup>, в составе которых были танцоры, зажигательно исполнили “Яблочко”, продемонстрировали великолепную сыгранность и мощь в марше “Варяг”. Воспитанники МВМУ<sup>110</sup> поразили мастерством, неожиданным для столь юного возраста, богатейшей фантазией в подборе и последовательности номеров плац-концерта, раскованностью, задором <...>. Курсанты же МВК<sup>111</sup>

---

<sup>107</sup> Пузько О. Устав оркестровой службы // Политический журнал. 19.07.2004. № 25 (28).

<sup>108</sup> Там же.

<sup>109</sup> Центральный концертный образцовый оркестр Военно-Морского Флота имени Н.А. Римского-Корсакова.

<sup>110</sup> Московское военно-музыкальное училище Министерства обороны Российской Федерации. В соответствии с распоряжением Правительства Российской Федерации от 30 декабря 2016 г. № 2918-р училищу присвоено почетное наименование «имени генерал-лейтенанта В.М. Халилова». В дальнейшем указанное учебное заведение для краткости будет именоваться: военно-музыкальное училище.

<sup>111</sup> Московская военная консерватория (военный институт).



хороши были тем, что в их программе нашлось место и солирующему ксилофону, и виртуозному выступлению ансамбля ударных инструментов, и музыкальным шуткам»<sup>112</sup>.

В 2005 году участниками Московского международного праздника духовой музыки «Ода миру», посвященного 60-летию окончания Великой Отечественной войны, помимо целого ряда отечественных оркестров, стали оркестры из США, Великобритании и Франции. Программа праздника включала концертные выступления его участников в парках и скверах Москвы, шествие оркестров, показ плац-конcertов и гала-концерт. Последний состоялся 9 мая 2005 года во Дворце спорта «Лужники», где оркестры, поочередно продемонстрировав в программах плац-конcertов национальные и военно-музыкальные традиции своих стран, выстроились в большой международный сводный оркестр. В его исполнении прозвучали фрагмент из IV части Девятой симфонии Л. Бетховена<sup>113</sup>, как символ интернационального единства стран антигитлеровской коалиции, и заключительный хор «Славься» из оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин», олицетворяющий ключевую роль нашей страны в победе над фашизмом. Символичной финальной точкой праздника явилось исполнение всенародно любимых песен, ставших поистине гимном Великой Победы – «Поклонимся великим тем годам» А.Н. Пахмутовой и «День победы» Д.Ф. Тухманова.

Продолжая наращивать опыт проведения подобных мероприятий, в сентябре 2007 года на Красной площади состоялся международный военно-музыкальный фестиваль «Кремлевская зоря»<sup>114</sup>. Одной из самых запоминающихся особенностей фестиваля, проводившегося впервые на Красной площади, было участие в нем сводного международного оркестра

---

<sup>112</sup> *Савицкий А.А.* Под «Прощание славянки»... // Красный воин (Москва). 19.06.2004. № 047–048.

<sup>113</sup> Тема «Ода к радости», написанная на стихотворение Ф. Шиллера, с 1972 года является гимном Европы.

<sup>114</sup> В грандиозном историческом представлении приняли участие коллективы из девяти стран – Австралия, Великобритания, Германия, Дания, Италия, Канада, Новая Зеландия, Россия, ЮАР.

волынщиков<sup>115</sup>, состоящего из 300 (!!!) музыкантов, которые познакомили слушателей со своими национальными воинскими и музыкальными традициями. Два года спустя, путем организационных и административных преобразований, произошел ребрендинг фестиваля в международный военно-музыкальный фестиваль «Спасская башня», участниками которого на сегодняшний день стали коллективы из более 55 стран. «На фоне Кремля разворачивается масштабное музыкально-театрализованное представление, сочетающее военную, классическую, народную и эстрадную музыку, парадные дефиле военных оркестров и танцевальные шоу, показательные выступления с оружием, лазерные и пиротехнические эффекты»<sup>116</sup>.

Столичный опыт стал началом развития военно-музыкальных фестивалей в регионах нашей страны. Помимо упомянутых ранее фестивалей в Хабаровске и Тамбове, активная работа по популяризации военно-музыкального искусства и проведению такого рода мероприятий наблюдается в городах Архангельск, Астрахань, Иркутск, Казань, Липецк, Псков, Тыва, Тула, Южно-Сахалинск и др. Основными событиями этих фестивалей являются концерты коллективов-участников как сольные, так и в составе сводных оркестров, шествия по центральным улицам, мастер-классы и плац-концерты, которые являются ключевым действием в их сценарии.

Широкое развитие фестивального движения по всему миру сказалось на появлении Международной ассоциации организаторов военных фестивалей IATO (International Association of Tattoo Organizers) – сообщества, объединяющего военно-музыкальные фестивали высокого уровня, призванного оказывать поддержку и помощь своим членам. Вступить в эту организацию могут только некоммерческие фестивали, зарекомендовавшие себя как мероприятия высокого класса и культурной значимости, а также существующие

---

<sup>115</sup> В состав оркестра входили представители Австралии, Великобритании, Канады, Новой Зеландии и ЮАР.

<sup>116</sup> *Хазин А.Л.* Фестиваль «Спасская башня». – М.: Символы, 2017. – С. 8.

не менее трех лет<sup>117</sup>. Быть частью IATO – это и своеобразный знак качества для фестиваля, и большая ответственность.

Подводя итог, можно сделать вывод, что участие военных оркестров в военно-музыкальных фестивалях, массовых общественно-политических мероприятиях и праздниках подчеркивает слияние основных функций военной музыки: служебно-строевой, общественно-церемониальной и концертно-просветительской. Популярность военно-музыкальных фестивалей и их широкое повсеместное развитие обеспечивает программы плац-концертов военных оркестров большим насыщением элементами драматургии и театрализации, которые выражаются в характере движений и перестроений, выстраивании сюжетной линии. Все это определило путь дальнейшего развития жанра плац-концерта.

## **1.2 Плац-концерт: классификация и поэтика жанра**

Самобытность плац-концерта и интерес к нему широкой публики во многом способствовали тому, что практически с первых лет своего существования он получил распространение во всем мире. Однако, несмотря на свою популярность, до сих пор присутствуют разночтения в интерпретации понятия «плац-концерт» и определении его места в военно-музыкальном искусстве. «Пестрота» определений понятия – «вид исполнительства», «форма выступления», «музыкально-сценический жанр» и т.д. – обусловлена, вероятнее всего, многозначностью термина «жанр». Приведу мнение Е.В. Назайкинского: «Если обратиться к множеству общих, принятых в науке классификационных

---

<sup>117</sup> Среди них наибольшим авторитетом пользуются Эдинбургский, Норвежский, Нидерландский, Берлинский военно-музыкальные фестивали. Военно-музыкальный фестиваль «Спаская башня» стал членом ассоциации в 2010 году.

слов и понятий, то слово жанр (род) можно сопоставить с целым рядом других родственных по смыслу терминов. <...> Многие из них в качестве вспомогательных иногда используются и в искусствоведении. Подчеркнем, однако, что ни один из них не приобрел устойчивого значения и что в сфере морфологии искусства именно термин жанр закрепился как основной и до сих пор используется как главный, центральный, общепринятый»<sup>118</sup>.

В связи с этим рассмотрим основные аспекты жанра плац-концерта: условия и способы исполнения и восприятия, особенности содержания и формы. Они не всегда взаимодействуют одновременно и зачастую вступают в многообразные сочетания с разной степенью взаимной обусловленности, позволяя утверждать, что поэтика жанра в целом отличается стабильностью общей структуры и вариативностью системы художественных средств, а также тесно связана с социокультурными критериями.

По условиям и способам исполнения и восприятия плац-концерт можно отнести к так называемому пленэрному жанру. Фактор условий исполнения неразрывно связан со слушателем, с его восприятием и степенью активности. Так, на границе с бытовыми музыкальными жанрами взаимодействуют музыкально-драматические жанры, достигшие большого развития в советское время и рассчитанные на одновременное участие в действии исполнителей и зрителей. Способ исполнения и состав исполнителей определяют наиболее распространенную классификацию жанров. В плац-концерте, синтетическом по своей сути, важны и инструментальные, и вокальные жанры, которые, при включении в них пантомимы, танцев и театрализации, приближаются к жанрам драматического театра.

Все эти жанровые взаимосвязи обеспечивают специфичность поэтики плац-концерта, вовлекающего зрителя благодаря вариативности используемых художественных средств в широкий культурно-исторический контекст на

---

<sup>118</sup> Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – С. 93.

пересечении популярного искусства и классики, истории и современности, внедряющего значительные этические идеи в разнообразной среде.

Помимо разницы в условиях проведения концерта (концертный зал, плац) новая форма служебно-творческой деятельности военных оркестров имеет ряд значительных особенностей и отличий. Филармонический концерт «может состояться везде, где существуют даже элементарные условия для минимального акустического и (или) визуального контакта. Потребность в особом здании, как непереносимом условии для возникновения концертной ситуации, в общем случае не является существенной»<sup>119</sup>. То есть, концерт, среди сценических форм существования искусства, приобретает черты «пластичности» по отношению к социальному пространству: «<...> он может проходить и в закрытом зале, и на открытой площадке, в небольшой комнате и на многотысячном стадионе. Подобная не связанность с замкнутой и ограниченной площадкой является одной из характерных черт поэтики концерта»<sup>120</sup>. Напротив, исполнение плац-концерта обусловлено прежде всего большим сценическим пространством, которое является одной из его жанровых особенностей.

Концертное исполнение музыкальных произведений может быть и аудиальным, предназначенным только для слуха, и аудиовизуальным, рассчитанным на одновременное зрительное и слуховое восприятие. Положение музыкантов при традиционном исполнении музыкальных произведений ожидаемо статично. Жанровая же особенность плац-концерта, подразумевающая различные движения и перестроения музыкантов, заключается в исключительном визуальном отражении музыки в сценическом действии. Статика филармонического концерта позволяет использовать широчайший диапазон родовых и видовых музыкальных инструментов, применение которых в программе плац-концерта не представляется возможным в связи с их техническими, акустическими и иными особенностями.

---

<sup>119</sup> Дукон Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Очерки социального бытия искусства. – М.: ГИИ, 1999. – С. 7.

<sup>120</sup> Там же. – С. 16.

Филармонические концерты посещает, как правило, подготовленная публика, соблюдающая общепринятые нормы поведения. «Слушательский ритуал филармонического концерта предельно строг и не допускает никакого звукового самовыражения – в зале должна царить одна музыка и отсутствовать какие бы то ни было иные звуки. Допускается лишь очень ограниченное пластическое сопровождение исполнения. Слушатели могут выразить свои чувства только после завершения произведения»<sup>121</sup>. Напротив, в отличие от филармонической аудитории, ориентированной на статичное восприятие, у аудитории плац-концерта наблюдаются моторно-двигательные импульсы, она более раскована и выражает эмоции, проявление которых даже приветствуется. Не случайно музыканты исполняют программу наизусть – их задача быть максимально свободными в своих передвижениях и действиях. «Нередко публика подпевает и танцует, а артисты стараются включить ее в процесс исполнения. Перечень такого рода признаков может быть достаточно обширным»<sup>122</sup>.

А.Н. Сохор выделил условия бытования и обстановку исполнения в качестве центрального, определяющего признака жанра. «Жанр в музыке – это вид музыкальных произведений, определяемый прежде всего той обстановкой исполнения, требованиям которой объективно соответствует произведение, а также каким-либо из дополнительных признаков (форма, исполнительские средства, “поэтика”, практическая функция) или их сочетанием»<sup>123</sup>.

Рассмотренная им типология жанров выделяет четыре группы<sup>124</sup>, которые характеризуются и по особенностям музыкального языка и формы, и по содержанию. Следуя А.Н. Сохору, можно предположить, что театральные жанры наиболее выражены в плац-концерте: «<...> для них характерны: 1) отражение

---

<sup>121</sup> Духов Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Очерки социального бытия искусства. – М.: ГИИ, 1999. – С. 21–22.

<sup>122</sup> Там же. – С. 20.

<sup>123</sup> Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. – М.: Музыка, 1968. – С. 28.

<sup>124</sup> К первой группе А.Н. Сохор относит культовые или обрядовые жанры, вторая группа охватывает массово-бытовые жанры, третья – включает концертные жанры, в четвертую группу входят театральные жанры.

драматического действия в музыке (отсюда большая конкретность образов, динамизм, сюжетность); 2) некоторая несамостоятельность музыки – опора ее на слова, жесты и т.д.; 3) расчет на подачу со сцены – принцип крупного штриха»<sup>125</sup>.

Особенности содержания и формы являются важнейшим фактором жанровой поэтики. В.А. Цуккерман, выбирая в характеристике жанра фактор содержания главным, выделяет три основные жанровые группы, одна из которых – моторные жанры, связанные с движением – наиболее часто востребована в программах плац-концертов.

Опираясь на анализ связи музыки с формами ее бытия и жизненными функциями, проведенный немецким музыковедом Г. Бесселером, следует, что плац-концерт «преподносится» слушателям в качестве художественной эстетической ценности и может быть назван преподносимым жанром. «Особенностью публичного концерта как жанра преподносимой музыки является противоположение исполнителей и слушателей, причем слушатели концертного зала представляют собой некое единство – публику»<sup>126</sup>.

О.В. Соколов разграничивает четыре основных рода музыки (чистая, взаимодействующая, прикладная и прикладная взаимодействующая), из которых наибольший интерес вызывают «<...> жанры, в которых музыка взаимодействует с другими искусствами, – взаимодействующая музыка <...> и прикладная взаимодействующая музыка, связанная и с бытом, и с другими искусствами»<sup>127</sup>.

Очевидно, что для плац-концерта характерно обилие жанровых связей, выраженное в синтезе различных видов искусств и музыкальных жанров, и в этом обращении к разноуровневым контекстам и художественным средствам при создании определенной характерной структуры, в частности, заключается специфика его поэтики. Однако, это совершенно новый жанр, появление

---

<sup>125</sup> Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – С. 89.

<sup>126</sup> Там же. – С. 85.

<sup>127</sup> Там же. – С. 90.

которого обусловлено социокультурными изменениями общества и развитием музыкальной культуры. Плац-концерт, включающий инструментальные и вокальные жанры, хореографические вставки и элементы, таким образом является синтетическим жанром, объединяющим различные виды искусства. При классификации жанра плац-концерта имеет смысл «ориентироваться прежде всего на содержание и средства его воплощения – ибо именно они наиболее доступны для непосредственного восприятия: слушатель в первую очередь оценивает характер произведения и круг средств и уже по этим признакам может догадываться и судить обо всех остальных особенностях жанра»<sup>128</sup>.

Для многих произведений XX века характерно взаимодействие различных видов искусств и музыкальных жанров. В связи с особенностями содержания этих произведений их однозначное определение порой затруднено. Как и любой музыкально-сценический жанр, плац-концерт сочетает в себе синтез сценического действия и музыки. Разнообразные жанры бытовой музыки (песня, танец, марш) в плац-концерте характеризуют действующих лиц, обозначают сюжетный и национальный фон, на котором происходит действие и создают определенный колорит. Широкое применение в плац-концерте находит прием, названный А.А. Альшвангом «обобщением через жанр». «Песня», «танец» и «марш», оказавшись в новых условиях, трансформируются и становятся средством реалистичной типизации образа, выявления общего в частном и индивидуальном.

Органичное слияние и относительно свободная комбинация различных видов искусств (драматургии, музыки, изобразительного искусства, хореографии) в программах плац-концертов перекликается с другими наиболее значимыми сценическими жанрами, главным обобщающим средством которых, связывающим все элементы постановки, является музыка. Невербальная основа

---

<sup>128</sup> Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – С. 91.



наиболее близка и характерна плац-концерту, а связь с изобразительным искусством минимальна. Она заключается, как правило, лишь в эпизодическом костюмировании отдельных действующих лиц или элементах бутафории.

Подобно бессюжетному балету (балет-симфония, балет-миниатюра) в программах плац-концертов может наблюдаться отсутствие тематической направленности (подробно об этом в разделе 2.1). Также, подобно калейдоскопу разножанровых эстрадных номеров, которые могут быть не связаны единой сюжетной линией, программы плац-концерта могут выстраиваться по принципу дивертисмента<sup>129</sup>. Связь плац-концерта с цирковым искусством проявляется в акробатических элементах в исполнении музыкантов оркестра, а также в использовании тамбурштока (подробно об этом в разделах 2.4.3 и 2.4.2 соответственно). Кроме того, плац-концерт выступает одним из наиболее демократичных жанров музыкального искусства, который пользуется популярностью практически среди всех возрастных и социальных категорий зрителей.

Плац-концерт – буквально, концерт на плацу. Этот термин сочетает в себе два понятия – плац и концерт. Слово «плац»<sup>130</sup> здесь играет важную роль, подчеркивая поэтику жанра в контексте военно-музыкального искусства, характеризует специфику и широкий ракурс в отношении его исполнительской среды. Это и пространство, в котором происходит музыкально-сценическое представление, и возможный синтез различных видов искусств и музыкальных жанров, и торжественный, праздничный характер действия, и, наконец, охват зрительской аудитории. Кроме того, слово «плац», ассоциирующееся у большинства с военной тематикой, подчеркивает среду появления плац-

---

<sup>129</sup> «Дивертисмент (от франц. *divertissement*, букв. – увеселение, развлечение). 1). Музыкальное произведение развлекательного характера, а также сборник таких произведений». Цит. по: Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 2. Гондольера–Корсов. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – С. 237.

<sup>130</sup> «Плац (нем. *Platz*) – площадь для парадов и строевых военных занятий». Цит. по: Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка. – М.: Аделант, 2013. – С. 458; «Плац – военная площадь». Цит. по: Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 3. – М.: Рус. яз. – Медиа, 2005. – С. 123.

концерта. Практика выступлений военных оркестров с программами показала, что под словом «плац» будет подразумеваться, в том числе, большое сценическое пространство (площадь, стадион, спортивный комплекс и т. д.), которое определяет специфику жанра, его поэтику, оно также связано со сценическим воплощением идеи программы.

Семантика слова «концерт», при наличии многообразия значений термина, в нашем случае связана с публичным исполнением музыкальных произведений. То есть, исполнение музыкальных произведений на плацу подразумевает действие с применением соответствующих музыке и содержанию композиции маршевых и хореографических перестроений. Х.М. Хаханян говорил: «Нас, военных музыкантов, не только слушают, но и смотрят. На слушателей всегда положительно влияют те действия, которые усиливают восприятие исполняемых сочинений»<sup>131</sup>. О превалирующем значении «действия» говорит и то, что в основе плац-концерта лежат различные движения музыкантов, их перестроения с одновременной игрой на музыкальных инструментах, осязаемые лишь зрительно, визуально. Эти действия являются ключевыми в раскрытии жанровой основы плац-концерта, выражают семантику его программ и в целом соответствуют условиям и требованиям театрального представления. Уже в этих особенностях плац-концерта очевидна его зрелищность.

Совершая краткий экскурс в историю, обосновывая происхождение и название жанра, отмечу следующее. В своей работе Н.Г. Тагильцева и А.К. Проскуров высказывают предположение, что плац-концерт уходит своими корнями к французской практике процессий, зародившихся в середине XIX века во Франции и известных под названием «дефиле». По их мнению, дефиле предусматривало шествие военных оркестров, исполняющих музыкальные произведения, с различного рода перестроениями и выстраиванием различных геометрических фигур. Начинание французских военных музыкантов XIX века

---

<sup>131</sup> Мигалук А.Г. Христофор Михайлович Хаханян. Видный деятель отечественной военной музыки, дирижер, педагог. Краткий биографический очерк / уч. пособие. – М.: ВУ, 2014. – С. 52.

получило широкое распространение в странах Западной Европы, в том числе и в России, где музыканты переняли отдельные элементы стиля «дефиле» и впоследствии преобразовали его в новый формат.

Однако, именовать плац-концерт достаточно распространенным термином «дефиле» нет оснований. Толкование понятия «дефилировать» позволяет с уверенностью утверждать, что «дефиле» является «зарубежным» синонимом «марш-парада», который, в свою очередь, является составной частью плац-концерта и его формообразующим элементом.

О.А. Фролова обозначает процесс лексико-семантических изменений, происходящих при адаптации заимствованного иноязычного слова «дефиле» в русский язык: «Существительное дефиле <...> давно вошло в русский язык и впервые было зафиксировано в толковом словаре под редакцией Д.Н. Ушакова в значении “ущелье; тесный, узкий проход”. <...> В последнее десятилетие существительное дефиле стало употребляться в ином значении – “показ модной одежды”, но постепенно и оно расширяется. Стали возможны такие сочетания: преподавать дефиле, картинное дефиле, обучение дефиле, ставить дефиле и т.д. Языковая мода “подталкивает” к активному употреблению слова, причем языковая мода, особенно на начальном этапе вхождения слова, может расширять и “несколько смазывать” языковое значение»<sup>132</sup>.

Интересен тот факт, что термин «дефиле» настолько глубоко вошел в обиход, что в «Толковом словаре русского языка начала XXI века» Г.Н. Складневская дает следующее определение: «Дефиле – [франц. *défilé*] <...> 2. Праздничное выступление военного оркестра с перестраиванием рядов и выполнением разнообразных строевых фигур под собственное музыкальное сопровождение; торжественное шествие воинских частей»<sup>133</sup>, а современные композиторы пишут песни с таким названием (Рисунок 3).

---

<sup>132</sup> Фролова О.А. Семантическое освоение заимствований // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2010. – № 12. – С. 284–285.

<sup>133</sup> Складневская Г.Н. Толковый словарь русского языка начала XXI века. Актуальная лексика / под ред. Г.Н. Складневской. – М.: Эксмо, 2008. – С. 303.

1. Мыша га - ем по пар-ке - ту, по ас-фаль-ту, по тра-ве... Ди - ри - жер за - ба - ву - э - ту на - зы - ва - ет  
 2. Бун чу ки и ак-сель-бан ты, зо - ло - че - но - е шить-е... У - том - ля - ет му - зы - кан та плац па - рад - но -

де - фи - ле... Мы ме - ня - ем - ся мес - та - ми, мы и - дем в про - ти - во - ход... с вос - хи - ще - ни - ем за на - ми  
 е жить-е... Ки - ве - ра и э - по - ле - ты э - то все не ми - шу - ра... В бой пол - ки ве - ли кор - не - ты!

Рис. 3. А.Г. Гилев, сл. П.А. Каликин «Дефиле». Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Эта же ошибочная тенденция, создающая путаницу в профессиональных кругах, наблюдается в работах, так или иначе затрагивающих данный вопрос. Интересно особенно подчеркнуть, что один из создателей жанра Г.В. Пучков в своем издании «Парад-концерт для духового оркестра»<sup>134</sup> именуется плац-концерт «парад-концертом»<sup>135</sup>. Возможно, тем самым автор преследовал цель не столько связать выступление оркестра конкретно с плацем, сколько передать характерные плац-концерту торжественность и зрелищность, подчеркнуть значение праздничной концертности, объединяющей все специфические составляющие нового формата. Несмотря на то, что данный термин не прижился, он оказался очень емким: в плац-концерте явно доминируют черты парадности, выражающие поэтику этого жанра.

Подводя итог, сформулирую определение жанра: **Плац-концерт** – это музыкально-сценический жанр выступления военного оркестра в большом сценическом пространстве, поэтика которого обусловлена синтезом различных видов искусств и музыкальных жанров; содержательная сторона, как правило, подчинена единой сюжетной линии, а драматургия используемых художественных средств выстраивается исходя из принципа музыкально-театрального шоу с демонстрацией атрибутики и реквизита, звуковых, световых и пиротехнических эффектов. При этом специфика жанра подразумевает обязательное сочетание в его структуре как минимум двух основных элементов

<sup>134</sup> Пучков Г.В. Парад-концерт для духового оркестра. Партитура. – М.: Советский композитор, 1991. – 64 с.

<sup>135</sup> Об именовании жанра плац-концерт «парад-концертом» говорилось во Введении и в разделе 1.1.2.

– марш-парада и концертного блока, взаимодействие которых определяется музыкально-сценической драматургией программы конкретного плац-концерта.

### **1.3 Основные структурные элементы плац-концерта. Марш-парад и концертный блок**

С момента своего возникновения плац-концерт становится визитной карточкой военно-музыкального искусства, интерес к нему постоянно растет. В связи с участием в международных военно-музыкальных фестивалях все чаще, с учетом использования различных дополнительных художественных средств, программы плац-концертов усложняются и превращаются в отдельные шоу с оригинальной структурой, что заставляет подробно проследить ее трансформацию.

О структуре плац-концерта впервые подробно писал И.Н. Гарбазей в своем научном исследовании, объясняя появление двухчастной структуры плац-концерта следствием апробации различных вариантов его проведения. «В результате многочисленных экспериментов определилась форма его проведения: первая часть представляла собой исполнение строевого репертуара в движении, включающего различного рода перестроения, составление сложных геометрических фигур, демонстрацию строевых приемов, а вторая часть – исполнение непосредственно концертного репертуара, обязательно включающего элементы театрализации»<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup> *Гарбазей И.Н.* Военно-музыкальное искусство в жанровой системе массовых представлений: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Гарбазей Илья Николаевич. – М., 2005. – С. 118.

Выводам И.Н. Гарбазея вторят А.П. Балин в методической работе «Плац-концерт курсового оркестра», а также авторские коллективы учебных изданий по дисциплине «Военно-оркестровая служба»<sup>137</sup>. В своих работах они рассматривают двухчастную форму построения плац-концерта без возможности структурных модификаций. Первую часть авторы характеризуют как исполнение музыкальных произведений в движении. Во второй части плац-концерта исполняется концертная программа. То есть, первая часть – это «марш-парад», а вторая – непосредственное исполнение концертных номеров.

А.К. Проскуров в своем исследовании<sup>138</sup> подтверждает двухчастную структуру плац-концерта, однако, в совместной с Н.Г. Тагильцевой работе вносит уточнение и обозначает возможность изменения структуры плац-концерта, а строгую двухчастную форму считает наиболее распространенной: «Форма такого концерта, как правило, является двухчастной и включает в первой части исполнение только маршевой музыки, производимой оркестрантами в движении, при соблюдении определенных канонов и эстетики воинского строя. Действия военных музыкантов включают при перестроении различные геометрические фигуры, а музыкальным аккомпанементом являются марши, исполняемые прямо в процессе игры на инструментах. Во второй части оркестр выстраивается в полукруг и исполняет концертную программу, которая тщательно выбирается, а затем готовится дирижером и оркестрантами»<sup>139</sup>. Такая структурная вариативность выглядит наиболее удачной и отвечает различным творческим решениям авторов программ.

А.К. Проскуров обозначает обязательным содержанием второй части появление в ней солистов: «<...> вторая часть включает в себя более сложные

---

<sup>137</sup> Балин А.П. Плац-концерт курсового оркестра. Учебно-методическая разработка. – М.: ВУ, 2010. – 25 с., Учебное пособие по дисциплине «Военно-оркестровая служба» / В.В. Юрковец, А.М. Халилов, В.С. Цицанкин [и др.]. – М.: ВУ, 2007. – 216 с.; Кадеев Д.В. / Кадеев Д.В., Сальхов Ю.И., Шевернев И.В. Военно-оркестровая служба: учебник. – М.: ВУ, 2020. – 157 с.

<sup>138</sup> Проскуров А.К. Формирование художественно-творческой активности у музыкантов военного оркестра в концертно-строевой деятельности: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Проскуров Артем Константинович. – Екатеринбург, 2019. – 178 с.

<sup>139</sup> Тагильцева Н.Г., Проскуров А.К. Обучение военных музыкантов исполнительству на плац-концертах // Педагогическое образование в России. 2018. № 4. – Екатеринбург: УГПУ, 2018. – С. 101.

концертные выступления с выходом солистов на передний план», что характеризует вторую часть как отдельную форму выступления – концерт. И далее: «<...> театрализованные постановки, хореографию, различные костюмы и атрибутику, пение, световые эффекты и т.д.»<sup>140</sup>. Все это позволяет в жанровом определении плац-концерта поставить акцент именно на содержании музыкального ряда концертного блока, как наиболее богатом в использовании различных музыкальных и художественных средств.

Проблеме концертности посвящена монография Е.В. Дукова, в которой автор рассматривает концерт как «номерную», «разноракурсную» форму, и сравнивает его с картинной галереей, посетитель которой имеет возможность видеть различные жанры изобразительного искусства. Специфика «концертности» плац-концерта точно соответствует его утверждению: «Мозаика жанров концертного искусства, как показывает его история, практически безгранична. Выступления музыкантов, чтецов или танцоров различного творческого профиля отнюдь не исчерпывают его программ. Пестрота и многообразие, столь пагубные в общем случае, например, для театрального представления, для концерта – желанная “изюминка”»<sup>141</sup>.

Несомненно, плац-концерт следует рассматривать как жанр, программа которого в обязательном порядке включает марш-парад и концертный блок. Однако, в исполнительской практике военных оркестров нередко встречаются случаи, когда исполняются отдельные фрагменты программы плац-концерта. Как правило, это продиктовано либо пространственными ограничениями, отсутствием необходимых условий для демонстрации полноценного плац-концерта, либо конкретным замыслом его программы. На самом деле, исполнение только его первой части с присущими ей перестроениями никаким образом не может считаться плац-концертом, поскольку это марш-парад.

---

<sup>140</sup> *Проскуров А.К.* Формирование художественно-творческой активности у музыкантов военного оркестра в концертно-строевой деятельности: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Проскуров Артем Константинович. – Екатеринбург, 2019. – С. 29.

<sup>141</sup> *Дуков Е.В.* Концерт в истории западноевропейской культуры. Очерки социального бытия искусства. – М.: ГИИ, 1999. – С. 5–6.

Исполнение же произведений только второй части (концертного блока) можно назвать фрагментом (частью) плац-концерта, подобно привычному исполнению, например, одной из частей симфонии или инструментального концерта.

Исполнение плац-концерта возможно перенести и на сцену концертного зала. Очевидно, что на такой сцене, которая не позволяет в полной мере осуществлять перестроения оркестра и выстраивание определенных фигур, возможно исполнение произведений только концертного блока, как фрагмента плац-концерта. При этом различные элементы и средства театрализации, манипуляции с музыкальными инструментами (повороты, раскачивание из стороны в сторону и т.д.) и движения музыкантов должны быть сценически-убедительными и призваны передать праздничность и парадность жанра.

Достаточно часто исполнение на сцене фрагмента плац-концерта является воплощением художественного замысла режиссера-постановщика программы какого-либо праздничного концерта<sup>142</sup>. Как правило, в связи с особой значимостью события, военные оркестры открывают эти концерты, и, при открытии занавеса, могут предстать перед зрителем, уже находясь на местах для исполнения произведений концертного блока. В таком случае начало фрагмента плац-концерта целесообразно обозначить фанфарой (либо фанфарным вступлением первого, исполняемого оркестром, произведения).

Следует отметить, что исполнение фанфары не может быть «привязано» к наличию, либо отсутствию одной из составляющих частей плац-концерта. В соответствии с художественным замыслом, она может быть, как исполнена, так и не исполнена вовсе. Фанфары, исполняемые в плац-концерте, как правило, лаконичны и чаще всего соответствуют тематике его программы. Кроме фанфар в виде отдельных пьес в плац-концертах достаточно часто применяются

---

<sup>142</sup> Такие концерты, приуроченные к празднованию Дня защитника Отечества, Дня Победы и других государственных праздников регулярно проводятся в Государственном Кремлевском Дворце, Центральном академическом театре Российской Армии и на других концертных площадках, а военные оркестры являются их неизменными участниками.



фанфары (темы фанфарного характера), основанные на музыкальном материале произведений русских и зарубежных композиторов.

Примеры введения фанфары в музыкальную ткань плац-концерта очень разнообразны. Например, в программе плац-концерта «Современные ритмы» (1997, автор В.Е. Кадачигов) исполняется несколько разноплановых фанфар, которые обозначают начало его тематических разделов. Марш-парад предвосхищает «Праздничная фанфара» А.Л. Ермоленко, а концертный блок программы с совершенно иной фанфары – «Приглашение на фестиваль» Е.Ю. Никитина. Кроме того, в упомянутом плац-концерте автор представил своего рода отдельный фанфарный блок, обогатив его рэп-речевкой, которая в сочетании с ударными инструментами, стилевыми движениями музыкантов, музыкальной и модуляционной вставками очень ярко отразила популярное направление в музыке, характер программы и ее соответствие названию. Такое решение выглядит достаточно интересно: своим зажигательным ритмом речевка обозначает начало исполнения всей программы плац-концерта, задает ее тон и привлекает внимание зрителей.

« ||: ♫ Хей! ♫ ♫ Хей! Факультет впереди планеты всей! :||  
Мы молоды и сильны. Да! Тщеславны и умны!  
И если надо, мы вперед поведе-ом!  
Честь и славу обретем!»

Многолетняя практика показывает, что классический вариант исполнения программы плац-концерта подразумевает наличие в его составе обеих частей. В то же время, наблюдаются попытки изменения его структурной формы. При сохранении жанровой специфики такого рода эксперименты выглядят довольно удачно. В качестве примера приведу программу плац-концерта «Великую Победу – славим!» (2004, автор Д.В. Кадеев), подготовленную с оркестром курсантов военной консерватории и приуроченную к предстоящей 60-годовщине Победы в Великой Отечественной войне, которая сразу же привлекла внимание неожиданной и яркой формой.

В своей программе Д.В. Кадеев смело трансформировал утвердившиеся структурные традиции и представил программу плац-концерта, которая по своим тематическим, стилистическим и жанровым направлениям была разделена на три части. Причем из более чем 40-минутной программы плац-концерта, только первая часть, которая длится чуть более 8 минут, связана с заявленной темой выступления. Ее музыкальный ряд, построенный на глубоко символических для нашей национальной культуры музыкальных темах времен Великой Отечественной войны, поднимает семантику музыкальных смыслов, связанных с историей этого периода, демонстрируя созидательность предвоенной жизни страны, всенародный подъема на борьбу с врагом и Победу. Вопреки сложившейся традиции начинать программу плац-концерта марш-парадом Д.В. Кадеев, следуя логике программного замысла, перемещает его в среднюю часть и обрамляет разноплановыми концертными блоками. Такая форма плац-концерта была применена впервые.

Программа была выстроена настолько многопланово и организованно, что, даже исключив ее первый концертный блок, мы получаем структуру плац-концерта в его классическом понимании, но уже совершенно с другой, нейтральной, нетематической направленностью. Думается, появление таких ярких по своей драматургии и визуальным решениям программ в нашей стране не случайно и связано с богатыми хореографическими традициями, поскольку сценический рисунок выступления повторял некоторые типичные приемы использования всего пространства сцены в номерах театрального кордебалета.

Трехчастную структуру программы плац-концерта подготовили в 2015 году и в военно-музыкальном училище, посвятив ее 70-летию Победы в Великой Отечественной войне. Первая часть – «Победный марш» – представляла собой тематическую фанфару на основе песни А.Н. Пахмутовой «Поклонимся великим тем годам» и классический марш-парад, построенный на марше Б.А. Диева «Весна сорок пятого», погружающие зрителя в атмосферу праздника Победы. В данном примере интересно вкрапление в структуру марш-парада

вальсирующих пар под музыку «Майского вальса» И.М. Лученка, который заменил трио марша. После фрагментарного исполнения вальса следует реприза марша, позволяющая оркестру продолжить движения и перестроения, характерные для марш-парада.

Вторая часть программы – «Памяти Героев», в которой оркестр медленно перестраивается в звезду, представляет собой своеобразный реквием, окрашенный мотивом песни А.Н. Пахмутовой «Поклонимся великим тем годам» и колокольным звоном. При этом дополнительные художественные средства (горящие электронные свечи и тканевая Звезда Героя) подчеркивают его тематическую направленность. Третья часть – «Радость Победы» – передает всеобщее ликование: звучит «Смуглянка» А.Г. Новикова, художественная идея которой заключалась в поочередной демонстрации фрагментов песни, выполненных в разных стилях, в сочетании с «Фиестой» (подробно об этом в разделе 2.4.1) и выступлением танцевальной группы.

Все это позволяет утверждать, что структура плац-концертов непостоянна и зависит от различных художественно-смысловых или технических факторов, а также фантазии и профессионализма их авторов. Считаю целесообразным уйти от сложившегося деления структуры плац-концерта на части и обозначить в ней наиболее типичные основные элементы, такие как марш-парад и концертный блок.

Сочетание музыкально-исполнительских и строевых навыков составляет одну из наиболее характерных сторон специфики музыкального оформления плац-концерта. Остановлюсь более подробно на особенностях исполнения марш-парада, а также соблюдении некоторых необходимых условий его проведения.

**Марш-парад** представляет собой исполнение военным оркестром (сводным оркестром) музыкальных произведений при движении в различных направлениях, осуществляя при этом перестроения групп музыкантов оркестра и составление из них различных конфигураций. Такое исполнение марша в

движении значительно расширяет и обогащает сферу его эмоционального влияния на зрителей.

Музыкальный ряд марш-парада может содержать либо один отдельный марш, либо монтаж из нескольких маршей. Характерными особенностями марша являются четкий, организующий ритм, решительный характер, строгая размеренность темпа, а также ясность структуры с преобладанием квадратных построений. Именно эти качества обуславливают применение марша не только в различных торжественных мероприятиях, но и в плац-концерте.

В своей работе «Методические рекомендации по организации и проведению марш-парадов военными оркестрами» И.В. Арфьев и В.С. Цицанкин говорят о желательном использовании маршей с танцевально-песенной мелодикой. Однако не исключены случаи исполнения марш-парада и под иную музыку, стилизованную под марш. Это может быть любая популярная мелодия или даже песня, которые изначально далеки от специфических особенностей марша-песни, но в процессе оркестрового изложения претерпевают образную и жанровую трансформацию. Возможное исполнение марша-песни всегда вызывало у слушателей большой интерес, поскольку «интонации популярных мелодий и словесный текст, неизменно “всплывающий” в сознании слушателя, усиливали в маршах конкретные сюжетную и программность, заложенные в названии»<sup>143</sup>. Исполнение маршей наизусть позволяет сосредоточить внимание музыкантов на четком выполнении всех перестроений и соблюдении точности геометрических фигур.

Отказ от сложившихся стереотипов при проведении марш-парада мы наблюдаем в уже отмеченной выше программе плац-концерта «Великую Победу – славим!». Введение в традиционный марш-парад динамических и эмоционально-контрастных номеров – эстрадной пьесы К. Конти «Летим

---

<sup>143</sup> *Схаплок Г.А.* Эволюция советского духового марша в послевоенный период как предмет изучения будущими военными дирижерами // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. – 2021. – Т. 9. № 3. – С. 88. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-3-81-92.

сейчас»<sup>144</sup> и фрагмента «Вокализа» К.В. Молчанова (соло трубы в сопровождении хора *a cappella*) – с возвращением в репризе к музыке марша, по мнению автора программы, «создает тематическую и образно-смысловую арку, <...> и имеет целью создать эффект внезапности в развитии событий, преодолеть инертность и освежить процесс восприятия происходящего»<sup>145</sup>.

Для максимально благоприятного восприятия марш-парада требуется соблюдение определенных требований и закономерностей. Так, сбалансированное звучание оркестра достигается путем расстановки музыкантов в строю с учетом акустических особенностей музыкальных инструментов, соблюдением определенных правил инструментовки и последовательности перестроений музыкантов.

Как правило, марш-парад длится не более 5 минут в зависимости от исполняемой музыки и художественного замысла автора. За это время музыканты оркестра демонстрируют мастерство строевой выучки, осуществляют различные перестроения и выстраивают разнообразные фигуры. При этом «следует учитывать продуманность фигур с точки зрения их внешней геометрической правильности и визуальной “привлекательности” при любом расположении зрителей относительно концертной площадки – <...> с высоты трибун, <...> с тыльной стороны, либо <...> как бы “снизу”»<sup>146</sup>. В момент исполнения марш-парада к музыкантам могут присоединиться военнослужащие почетного (специального) караула (подробнее об этом в разделе 2.4.3) или мажоретки (раздел 2.4.2). Их слаженные действия, идеальное равнение и красота формы одежды подчеркивают военную специфику марш-парада.

Управление оркестром при исполнении марш-парада, как правило, поручается тамбурмажору, который при помощи тамбурмажорского жезла

---

<sup>144</sup> William (Bill) Conti «Gonna Fly Now» – песня из фильма «Рокки» (1976, реж. Дж. Эвилдсен) возглавляла американский национальный хит-парад в 1977 году.

<sup>145</sup> Кадеев Д.В. Подготовка к исполнению новой программы дирижера оркестра: «Великую Победу – славим!»: учебно-наглядное пособие. – М.: ВУ, 2011. – С. 10.

<sup>146</sup> Кадеев Д.В. Методика подготовки плац-концерта военного духового оркестра // Научно-методический бюллетень № 1 (21) 2024. – М.: ВУ, 2024. – С. 146.

(тамбурштока) подает специальные условные знаки. Помимо своей организующей функции тамбурмажорского жезла, тамбуршток все чаще выражает черты парадной театральности, присущей программе плац-концерта (подробнее об этом в разделе 2.4.2).

К окончанию марш-парада, чаще всего, оркестр выстраивается в импровизированную сцену (каре). Такое расположение оркестра является оптимальным для исполнения музыкального ряда концертного блока. Оно позволяет сбалансировать звучание оркестра, а расстановка музыкантов в «шахматном» порядке обеспечивает максимальный визуальный контакт исполнителей с дирижером. При этом, данное расположение музыкантов позволяет дирижеру отказаться от применения тамбурштока и управлять оркестром, используя мануальную дирижерскую технику.

**Концертный блок** – является основополагающим в двухчастном построении плац-концерта и несет смысловую нагрузку его программы. Музыкальный ряд концертного блока, как правило, строится по принципу жанрового контраста. В него включаются произведения различных жанров и стилей, в результате чего возникает своего рода калейдоскоп мелодий и музыкальных идей. Обращают на себя внимание оригинальные сочинения и инструментовки, в которых доминирующим качеством музыкального языка является следование фольклору, что выражает мировосприятие народа той или иной страны. Безусловно, плац-концерт в каждой стране выражает национальные черты музыкального материала, влияющие на сценографию и особенности изложения оркестровой музыки.

В отличие от марш-парада, более статичный концертный блок может быть насыщен эффектными выступлениями отдельных солистов (групп, ансамблей), средствами визуального воздействия на зрителя (броские костюмы, тематический реквизит, различные пиротехнические и световые эффекты) и танцевальными средствами (движения боком, приставные шаги и шаги по сильным долям такта, повороты корпусом, поклоны, варианты выставления ног

и полуприседания), которые сочетаются с различными театрализованными приемами с музыкальными инструментами. В зависимости от фантазии автора, это, в частности, могут быть раскачивания из стороны в сторону в движении и на месте, имитация оружия, раскручивание музыкальных инструментов на пальцах, танец с воображаемым партнером и т.д. Совершенно очевидно, что выбор этих средств должен отвечать характеру исполняемой музыки и органически дополнять режиссерский замысел постановщика. В концертный блок также могут быть включены выступления танцевальных, народно-инструментальных или хоровых коллективов, при условии соответствия тематическому содержанию программы плац-концерта. Однако, специфика жанра не позволяет называть эту часть концертной программой.

Именно музыкальное содержание концертного блока в совокупности со сценическими средствами выразительности и различными движениями в характере исполняемой музыки подчеркивает синтез различных видов искусств и музыкальных жанров в программе плац-концерта. А сочетание в его программе марш-парада и концертного блока позволяет характеризовать такое выступление военного оркестра как плац-концерт.

## **ГЛАВА 2. Система выразительных средств плац-концерта и методы создания его программы**

### **2.1 Алгоритм создания и исполнения программы**

Помимо управления оркестром при исполнении программы плац-концерта военный дирижер, как правило, выступает еще и в роли автора самого сценического действия<sup>147</sup>. В данном случае в руках у дирижера огромный арсенал выразительных средств и от него зависит, в какое русло они будут направлены для воздействия на зрителя. Их обилие требует выработанного алгоритма действий при подготовке программы плац-концертов. Он включает в себя:

1. Осмысление идеи и художественно-смысловой структуры выступления. На данном этапе вырабатывается последовательность исполняемых произведений, рисунки сценических движений и перестроений, использование дополнительных художественных средств. Немаловажен вопрос изучения «технических условий» предстоящего выступления, таких как: индивидуальные способности каждого музыканта, временная продолжительность программы выступления, особенности концертной площадки (предполагаемого для исполнения сценического пространства) и ее акустики<sup>148</sup>. И только лишь затем формируется содержание музыкального ряда плац-концерта, его особенности,

---

<sup>147</sup> Иногда, в случаях острой необходимости и имеющихся возможностей, из-за сложности, масштабности и значимости программы плац-концерта к ее подготовке могут привлекаться профессиональные режиссеры, хореографы и т.д., вступая таким образом в соавторство с военным дирижером.

<sup>148</sup> Как правило, при подготовке программы плац-концерта постановщик предусматривает возможность выступления на любой площадке, либо унифицировав программу, либо путем внесения отдельных ограничений в движениях.



определяется развитие сюжетной линии с возможными формами ее воплощения, сценография, темпо-ритм и динамика сценического действия. «Зрителей привлекает чередование разнохарактерных номеров, своевременная и ненавязчивая смена образов – музыкальных и визуальных. Кого-то вдохновляет наблюдения за работой дирижера в контексте программы: его манера управления оркестром и манера поведения в целом, даже в некотором роде “актерские приемы” и элементы живого взаимодействия с публикой»<sup>149</sup>.

При определении содержания музыкального ряда следует учитывать особенности физического состояния исполнительского (губного) аппарата музыкантов. При грамотном выстраивании музыкального ряда плац-концерта инструментальные номера чередуются с вокально-хоровыми, а технически сложные номера исполняются в начале программы. Закономерно, что, как и в каждом музыкальном произведении, программа плац-концерта, кроме частных кульминаций, должна содержать общую. В данном случае частные кульминации являются общими в отдельных музыкальных произведениях, входящих в музыкальный ряд плац-концерта.

2. Написание партитур и партий (подробнее об этом в разделе 2.3). Завершением данного этапа служит корректура партитуры и оркестровых партий исполняемых произведений. Ее качественное выполнение обеспечивает успешную репетиционную работу. Особенно это требование относится к новым или впервые инструментованным и еще не исполнявшимся в оркестре произведениям.

3. Разучивание и заучивание репертуара наизусть с дальнейшим составлением его в единый монтаж. Следует обратить внимание, что любой оркестровый коллектив независимо от его принадлежности, назначения, состава инструментов и количественного состава исполнителей представляет собой сложный ансамбль музыкантов, где каждый его исполнитель имеет

---

<sup>149</sup> *Кадеев Д.В.* Методика подготовки плац-концерта военного духового оркестра // Научно-методический бюллетень № 1 (21) 2024. – М.: ВУ, 2024. – С. 141.

определенный уровень музыкальной подготовки, опыт работы и отличается от других взглядами на те или иные исполнительские проблемы. Поэтому, используя методику работы над произведениями служебно-строевого и концертного репертуара, репетиции должны проводиться в форме индивидуальной, групповой и общеоркестровой проработки музыкальных произведений. Следуя положению о том, что всякое целое слагается из частного, качество исполнения программ плац-концертов зависит от того, как подготовлены их отдельные номера.

4. Разучивание, заучивание и тренировка элементов сценических движений и перестроений. Этот этап следует проводить в медленном темпе последовательно от мелких элементов к более крупным. Для удобства отработки элементов могут быть использованы малый барабан или сольфеджирование оркестровых партий.

5. Отработка элементов сценических движений и перестроений с игрой. Изученный музыкальный материал компонуется по тематическим блокам с последующим их соединением между собой. При этом целесообразно осуществлять аудио- и видеозапись для последующего анализа выявленных в процессе исполнения недостатков.

6. Исполнение полной программы плац-концерта.

Что касается временного соотношения отдельных произведений и плац-концерта в целом, следует учитывать, что длинные музыкальные произведения, равно как и количественная перенасыщенность музыкального ряда, приводят к ослаблению внимания зрителей. Как правило, программа традиционного плац-концерта не превышает 30 минут, а ее отдельные номера – 4-х минут, что позволяет наиболее полно продемонстрировать жанровое разнообразие и при необходимости выстроить сюжетную линию программ. Однако, практика участия в различных военно-музыкальных фестивалях показала, что оптимальная продолжительность плац-концерта в программе фестиваля составляет до 15 минут. Это временное ограничение является одним из

ключевых условий участия в подобного рода мероприятия и позволяет включить в его представление как можно больше коллективов. Говорить о продолжительности отдельных произведений программ плац-концертов в таком случае не приходится, поскольку они представляют либо отдельные эффектные номера, либо целостную композицию в виде попури или фантазии.

Как уже подчеркивалось выше, плац-концерт может быть посвящен какому-либо событию, знаменательной дате или являться составляющей спортивного праздника. В таком случае в его программе появляется тематическая направленность, сюжетная линия и он становится программным. Программность заключается, прежде всего, в подборе тематического музыкального материала, который может быть дополнен костюмированными элементами и сценическими рисунками. Как правило, в каждой программе плац-концерта наблюдается разнообразие стилей и жанров, выстроенных по принципу контрастного монтажа и позволяющих создать, например, национальные музыкальные образы народа (Е.С. Москаленко «Русские узоры», А.А. Савицкий «Букет России»), подчеркнуть его патриотическую направленность (З.Х. Хафизов «Виват, Россия!»), продемонстрировать исполнительские способности солистов оркестра и оркестровых групп (Д.В. Кадеев «Парад солистов»), а также культуру различных народов мира (Г.В. Пучков «Дружба народов», А.К. Жиряков «Ритмы планеты»)<sup>150</sup>.

Например, музыкальный ряд плац-концерта «Букет России» (1994, автор А.А. Савицкий) начинается с фанфары, основанной на темах финала Четвертой симфонии П.И. Чайковского и первой части Второй симфонии «Богатырская» А.П. Бородина, и через марш-парад под «Русский марш» А.А. Савицкого переходит в попури на темы русских композиторов, состоящее из фрагментов «Камаринской» М.И. Глинки, побочной партии Шестой симфонии, Первого концерта для фортепиано с оркестром и «Неаполитанского танца» из балета

---

<sup>150</sup> Перечень музыкальных рядов первых отечественных программных плац-концертов, подготовленных и впервые исполненных на военно-дирижерском факультете, представлен в Приложении 4.

«Лебединое озеро» П.И. Чайковского, «Шествия князей» из оперы-балета «Млада» и симфонической сюиты «Шехеразада» Н.А. Римского-Корсакова. Инструментовка попури выполнена автором таким образом, что темы переплетаются между собой и накладываются друг на друга благодаря использованию полифонических приемов. По замыслу автора такая организация музыкального материала передавала впечатления о музыкальной культуре России и соответствовала программной идее плац-концерта.

Особого внимания заслуживает технологический процесс подготовки данного попури, тематизм которого, несмотря на разнотональность его фрагментов в оригинале, выдержан в одной тональности *As-dur*. Прежде всего это вызвано «естественным тяготением духового оркестра к бемольным тональностям, которые дают возможность применить наибольшее количество открытых звуков (звуков натурального звукоряда, извлекаемых без применения вентиляей) на медных инструментах, составляющих основу духового оркестра<sup>151</sup>, а также использовать удобные аппликатурные комбинации вентиляей»<sup>152</sup>. Так, например, диэзные фрагменты побочной партии Шестой симфонии (*D-dur*) и «Неаполитанского танца» (*D-dur*) транспонированы в бемольную тональность. Кроме того, при выборе тональности обязательно учитываются тесситурные возможности и особенности музыкальных инструментов (в первую очередь мелодической, солирующей группы).

Национальный колорит этому плац-концерту органично добавляет солист в русском народном костюме, исполняющий на жалейке «Русскую рапсодию» И.О. Дунаевского, а также появление музыканта в костюме ростовой куклы бурого медведя, который не только танцует, но и успешно «демонстрирует» владение техникой дирижирования духовым оркестром. Многоголосное вокальное исполнение русской народной песни «Эй, ухнем!» символизирует

---

<sup>151</sup> Ярко выраженное тяготение к натуральному звукоряду в духовом оркестре противопоставляется наличию богатых обертонами струнных смычковых инструментов в симфоническом оркестре.

<sup>152</sup> Дунаев Л.Ф. Инструментовка для военного духового оркестра: учебник. – М.: ВИ(ВД)ВУ, 2014. – С. 67.

силу духа русского человека и негибаемость его характера, а народный бытовой танец «Девочка Надя», исполненный в стиле тустепа – тяготение русского народа к гуляньям и широту русской души. Танец исполнялся музыкантом оркестра в паре с приглашенной танцовщицей. Пожалуй, именно в этой программе сформировалась традиция включения танцевальных номеров, участниками которых становятся непосредственно оркестровые исполнители.

Музыкальный ряд плац-концерта «Ритмы планеты» (1992, автор А.К. Жиряков) был организован как ретроспектива музыкальных тем классических, характерных и народных танцев. Хорошо известные мелодии испанского болеро, итальянской тарантеллы и венгерского чардаша сменялись «знойными» напевами аргентинского танго и латиноамериканской самбы; зажигательные ритмы цыганского танца соседствовали с темами из популярных оперетт И. Кальмана и мюзикла «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу. «Создание плац-концерта потребовало незаурядной творческой фантазии и энергии от преподавателя кафедры Военно-оркестровой службы подполковника А.К. Жирякова. Получасовая композиция исполнялась курсантами наизусть и потребовала высокого артистизма. Сложные мозаичные перестроения оркестра, выполняемые одновременно с игрой на музыкальных инструментах, яркие блики антуража парадных военных костюмов и четкое владение реквизитом, – все это вместе неизменно вызывало восторженную, эмоционально-приподнятую реакцию зрителей-слушателей»<sup>153</sup>.

При исключении строгой «привязки» к конкретному событию, отсутствие определенной темы позволяет отнести плац-концерт к другой категории – непрограммной. При этом сочетание музыкальных композиций, различных в тематическом, жанровом и стилевом отношениях, не снижает художественного достоинства программы плац-концерта. Например, исполнение «Неаполитанского танца» из балета «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, «Катюши» М.И. Блантера, «Калинки» И.П. Ларионова и «Bésame Mucho»

---

<sup>153</sup> Москаленко Е.С. Молодость, мастерство, артистизм // Военный музыкант. – 1993. – № 2.

К. Веласкес в одном плац-концерте выражают классическую, военную, народную и эстрадную стилиевые составляющие и благодаря корректному соединению и инструментовке могут образовать оригинальную музыкальную основу для сценического решения (при этом, яркость и успех такой программы плац-концерта будут во многом обусловлены популярностью произведений).

Интересной выглядит попытка создания так называемой типовой формы построения программы плац-концерта на примере плац-концерта «Великолепная четверка Битлов» (1998, автор М.Ю. Попов). Со слов автора программы, из-за универсальности жанра родилась идея на основе этого плац-концерта создать учебное пособие. Однако, реализация идеи не нашла своего отражения в издании какого-либо методического материала и публикуется впервые. Музыкальный ряд плац-концерта включает исключительно песни группы «Beatles», что полностью соответствует заявленной тематике плац-концерта. Авторство этих песен принадлежит Дж. Леннону и П. Маккартни (J. Lennon, P. McCartney), впрочем, как и все основное творческое наследие группы. Помимо рассмотрения вариантов построения и развития основных структурных элементов плац-концерта, в пособии сделан акцент на сопутствующие основной программе действия, а именно: выход оркестра, фанфара и уход оркестра.

**1. Выход.** Очевидно, что для начала демонстрации программы плац-концерта оркестр должен сконцентрироваться в условленном месте и в порядке построения, определенном автором программы плац-концерта. То есть, оркестр должен каким-то образом откуда-то выйти к этому месту. Поскольку различные сценические площадки (площадь, стадион, сцена и т.д.) имеют свои условия и возможности для компоновки оркестра на выход (с одной стороны, с двух, трех сторон, широким фронтом, либо в колонну и т.д.), автор учебного пособия предлагает осуществлять выход оркестра универсальным способом, позволяющим предусмотреть все пространственные и временные особенности. В качестве музыкального материала для выхода была выбрана песня «Birthday». Ее инструментовка выполнена таким образом, чтобы за счет чередующихся

мотивов и бита группы ударных инструментов оркестра выход оркестра не ограничивался временными рамками. Причем бит ударных инструментов может быть увеличен на необходимое количество тактов (Рисунок 4).

**2. Фанфара.** После выхода оркестра на установленное место автор предлагает обозначить начало программы плац-концерта исполнением фанфары А.Л. Ермоленко «Битл-фанфара» на тему песни «Hey Jude». В фанfare использована имитация темы в разных оркестровых регистрах, которая звучит в унисон с дальнейшим объединением в аккордовую фактуру.

The image displays a musical score for a brass band performance. It consists of two systems of staves. The top system includes staves for the Orchestra (Orкестр), Small Drum (Малый барабан), Cymbals (Тарелки), and Bass Drum (Большой барабан). The bottom system includes staves for the Trumpets (Трубы), Trombones (Трубы), and Basses (Басы). The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The orchestral part begins with a melodic line in the brass instruments, which is then imitated by the drums in a rhythmic pattern. The drums play a complex, syncopated rhythm that mimics the 'beat' of the original song. The brass instruments play a melodic line that is a variation of the 'Hey Jude' theme. The score is divided into four measures, with the first measure showing the initial melodic and rhythmic motifs.

Рис. 4. J. Lennon, P. McCartney. «Birthday». Фрагмент партитуры для духового оркестра

**3. Марш-парад.** Под исполнение марша М.Ю. Попова «Хей» (на тему песни «Hey Jude»), по утверждению автора программы, происходит «презентация» оркестровых групп, осуществляется представление строевых приемов и приемов с музыкальными инструментами, классические варианты деления, расхождения, размыкания и смыкания оркестра, демонстрируется слаженность игры оркестра. Вместе с тем, в классический вариант марш-парада автор включает дополнительное произведение – песню «When I'm sixty-four» – которая исполняется в оригинальном свинговом стиле. Тем самым, вероятно, демонстрируется жанровая и стилевая вариативность марш-парада.

**4. Концертный блок** включает пять произведений. Фантазия в стиле баллады «Yes...» (на тему песни «Yesterday»), сначала исполненная солирующим тромбоном, после первого куплета трансформируется в быстрый вальс в изложении оркестрового tutti. Кроме того, в процессе подготовки программы плац-концерта с целью смягчения звучания теноров, баритонов и саксофонов в первый куплет был добавлен вокализ. Следующая песня «Ob-la-di, ob-la-da» сменяет лирический вальс заводной румбой. Исполнение песни ограничено «высвечиванием» оркестровых ансамблей и групп (кларнеты с саксофонами, трубы).

В середине концертного блока проиллюстрирован возможный вариант предоставления небольшого отдыха губному аппарату музыкантов оркестра путем ритмической вставки ударных инструментов. Сегодня к этому приему прибегают, включая в программу плац-концерта отдельный номер «Фиеста». В данной же программе под ударный бит, дополненной ковбеллом и свистком, музыканты осуществляют различные перестроения, выстраивая круги (в середине большой, в центре которого бунчук, по бокам – два маленьких). Музыканты шутили: «Мы поклоняемся бунчуку!». Действительно, выстраиваясь в центре, заполняя и обрамляя большой круг, они обращены лицом к центру круга и приседают на колени. Такой рисунок напоминает фигуру «клубба», которая очень распространена в построениях почетных (специальных) караулов. Ритмическую пульсацию подчеркивали резкие движения рук в белых перчатках и удары по ковбеллу.

Следующая песня «Can't buy me love» звучит в классическом рок-стиле. Ее исполнение также построено на демонстрации солистов (групп солистов) оркестра (тромбоны, трубы и корнеты, саксофон соло).

Традиционно в программе плац-концерта рекомендовано (желательно) присутствие песенного номера. В данном случае, исполнение англоязычных песен группы «Beatles» представляли определенную сложность для оркестрового коллектива с разным уровнем языковой подготовки. Поэтому для



исполнения песни «Maxwell’s silver hammer» автором была применена техника скэт-пения<sup>154</sup> (Рисунок 5).

Рис. 5. Р. McCartney. «Maxwell’s silver hammer». Фрагмент вокальной адаптации песни

Кроме того, текст песни, несмотря на отказ от произношения, обыгрывается. Например, удары серебряным молотком по наковальне имитируются движениями рук музыкантов и сопровождаются игрой колокольчиков. Переход к исполнению заключительной песни концертного блока «Back in the USSR» осуществляется путем перестроения оркестра в фигуру «самолет» под сопровождение группы ударных инструментов: таким образом завершается «английское путешествие» оркестра. Во вступление песни автор программы плац-концерта вставляет диссонансный мотив из малых секунд, звучание которого напоминает пастушьи наигрыши на рожках<sup>155</sup>, и фрагмент русской народной песни «Барыня» (Рисунок 6).

<sup>154</sup> «Скэт (англ. scat.) – заимствованная джазовыми музыкантами из афроамериканского фольклора техника т.н. слогового (без текстового) пения, основанная на артикуляции не связанных по смыслу слогов или звукокомбинаций». Цит. по: Гончарова Е.А. Эстрадно-джазовые термины: учебный словарь для студентов, обучающихся по направлению подготовки 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады» / авт.-сост.: Е.А. Гончарова, О.Н. Харсенюк, Ж.В. Московченко. – Кемерово: КемГИК, 2023. – С. 109.

<sup>155</sup> Подобный прием встречается, например, в сюите «Утро на Волге» О.П. Облова.



Рис. 6. Р. McCartney. «Back in the USSR». Фрагмент из партитуры для духового оркестра

К «Барыне» автор возвращается и в завершении песни. Зажигательное исполнение ее главной темы на саксофоне соло предваряет оркестровую декламацию частушек, которые подводят итог всей программы выступления:

«Мы Битлов вам проиграли  
Веселили, забавляли  
Настроение поднимали,  
Тонус плавно повышали.  
Приходите к нам опять,  
Будем рады вам играть».

5. Завершается программа плац-концерта исполнением марша на тему песни «Yellow submarine» для **ухода оркестра**. При этом оркестр осуществляет традиционное перестроение в так называемую «коробку» и уходит установленным порядком, который, как и при выходе, может быть различным.

Таким образом, данное учебное пособие демонстрирует различные варианты построения программы плац-концерта, включая и техническую сторону (выход, уход, структура) и содержательную (различные музыкальные жанры и стили).

Формирование жанра плац-концерта, как уже было сказано, происходило в «кузнице офицерских кадров» для военных оркестров – на военно-дирижерском факультете. В процессе обучения на факультете каждый курсовой оркестр под руководством опытных военных дирижеров, подготавливал программу плац-концерта. Отдельные элементы плац-концерта выносились на государственный экзамен, для чего разрабатывался специальный сценарный план, пример которого представлен в Приложении 5. Также, несмотря на выработанные и согласованные действия музыкантов оркестра, военными

дирижерами была предпринята попытка документальной фиксации их действий в программе плац-концерта. Для этого военные дирижеры разрабатывали индивидуальный сценарный план действий военного дирижера при управлении марш-парадом при помощи тамбурштока. Такой план включал в себя определение условных знаков для указания направления движения и осуществления необходимых действий тамбурштоком, которые вносились в партитуру. Кроме того, для простоты понимания, в нем не только графически изображались перестроения, но и были четко определены действия тамбурмажора по счетным долям и тактам (Приложение 6). Внедрение сценарных планов в учебный процесс и служебно-творческую деятельность военных оркестров способствовали широкому развитию и популяризации жанра.

В органичном слиянии четкого марш-парада и яркого концертного блока присутствует не только исполнительское мастерство музыкантов оркестра, но и их участие в создании сценарного плана. Воплощение художественного замысла программы плац-концерта может происходить коллективно, когда музыканты-исполнители включаются в работу в качестве источника новых идей сценического действия. «Сотворчество позволяет участникам <...> анализировать поступающую информацию, излагать свое видение, слушать других и совместно находить творческое решение»<sup>156</sup>. Определенная свобода действий музыкантов оркестра (с позволения дирижера) приводит к интересным решениям и в изложении музыкального ряда плац-концерта.

Так, в плац-концерте «Ритмы планеты» (1992, автор А.К. Жиряков) при подготовке «Военного болеро» Ж. Девогеля, один из оркестрантов инициировал усиление характерной для болеро триольной пульсации своей игрой на большом барабане. Такое решение было продиктовано сменой типов изложения мелодии и гармонического сопровождения в средней части: изначальному проведению темы двумя трубочками канон с аккомпанирующими малым барабаном,

---

<sup>156</sup> Мельник М.А. Социально-культурные условия развития межкультурных коммуникаций участников военно-музыкальных фестивалей: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.05 / Мельник Михаил Александрович. – М., 2017. – С. 131.

валторнами и деревянными духовыми в нижнем регистре противопоставляется резкая трансформация оркестровой фактуры (аккордовое изложение темы с ритмической пульсацией в партии одного лишь малого барабана).

Подводя итог, подчеркну, что независимо от содержания программы плац-концерта, наличия либо отсутствия в ней сюжетной линии, а также принадлежности и социального состава оркестра (военный, гражданский, детский) соблюдение алгоритма действий при подготовке программы плац-концерта необходимо и вызвано, прежде всего, основными принципами режиссуры и методикой репетиций с духовым оркестром. Вместе с тем практика разработки индивидуального сценарного плана действий тамбурмажора и вынесение фрагмента плац-концерта на государственный экзамен сегодня отсутствует. Это связано с тем, что действия тамбурмажора и формы проведения программ плац-концерта вошли в традицию.

## **2.2 Основные художественные средства в программе плац-концерта**

### **2.2.1 Музыкальный ряд**

Выступления военных оркестров с плац-концертами должны быть понятны и доступны слушателю любого уровня. И не случайно их музыкальный ряд содержит самые широко распространенные, самые массовые и демократичные жанры – песню, танец и марш<sup>157</sup>. Специфика плац-концерта

---

<sup>157</sup> По мнению Д.Б. Кабалецкого, эти жанры в музыкальной теории являются «тремя китами». Подробнее об этом: *Кабалецкий Д.Б. Про трех китов и про многое другое: Книжка о музыке [Для сред. и ст. возраста]*. – 3-е изд. – М.: Дет. лит., 1976. – 224 с.

подразумевает либо специальное написание партитур, либо адаптацию уже готовых произведений для исполнения на открытом пространстве<sup>158</sup>. При этом, подбирая репертуар программы, необходимо учитывать тональное, темповое и временное соотношение музыкальных произведений. Преобладание произведений преимущественно в минорной тональности не приветствуется, как и доминирование мажорной. Что касается темпового соотношения музыкальных номеров, то они должны быть разнохарактерны: от бодрых, энергичных маршей и быстрых концертных пьес до лирических вальсов и медленных напевных мелодий. Соблюдение этих соотношений очень важно при определении последовательности музыкальных произведений.

Обращает на себя внимание достаточно распространенный принцип построения музыкального ряда плац-концерта в жанрах попури и фантазии. Это подтверждается проведенным автором исследования анализом плац-концертов конца XX – начала XXI веков, в которых 95 % программ включают один из этих жанров.

Жанр попури, возникший в начале XVIII века во Франции, позволяет иллюстрировать в сокращенном виде наиболее узнаваемые музыкальные темы. «Можно сказать, попури выполняло функцию своеобразного путеводителя по любимым мелодиям»<sup>159</sup>. В ситуации, когда большинство программ плац-концертов сочиняются в расчете на разницу во вкусах и эстетическом воспитании широкой публики, попури стало одной из наиболее востребованных форм, ведь «<...> в них, как на красивом подносе, были разложены вкусные музыкальные «пирожные»<sup>160</sup>. Кроме того, выступления на большом, как правило, открытом, сценическом пространстве имеют и другую специфику – они обеспечивают широкий охват зрительской аудитории, которая

---

<sup>158</sup> Следует отметить, что соблюдение законности авторских прав на исполняемые в программах плац-концерта произведения осуществляется в соответствии с нормативно-правовыми актами, действующими на момент исполнения в той или иной стране.

<sup>159</sup> Рыжкова Н.А. Попури как развлекательный жанр / Эстрада сегодня и вчера. Сборник статей. Вып. 3: О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков. – М.: ГИИ, 2020. – С. 255.

<sup>160</sup> Там же. – С. 260.

при этом совершенно независима во времени слушания: «Особенностью попури было и то, что его не обязательно было слушать от начала и до конца: в произведение можно было “зайти” и “выйти” в любой момент»<sup>161</sup>.

Компоновка музыкальных тем в попури должна быть основана на контрасте. Следуя определению жанра, «<...> эти мелодии <...> не развиваются, но следуют одна за другой; между отдельными мелодиями вводятся короткие связки, осуществляющие модуляции и тематическое переключение»<sup>162</sup>. И поэтому здесь очень важно добиться гармоничного сочетания музыкальных тем, умело расположив их отрывки. Близость и «приспособленность» к плац-концерту заключается и в том, что попури может приобретать черты программности. «Программа таких попури была призвана придать им некую целостность и объединить нанизываемые музыкальные фрагменты каким-то внешним сюжетом»<sup>163</sup>.

Программный характер очевиден также в жанре фантазии, которому характерно более свободное использование музыкальных тем, особенно в отношении типов фактуры и музыкальной формы. Оригинальность и творческий характер авторских решений способствует появлению либо нового музыкального произведения (и тогда можно характеризовать его как фантазию), либо его организации по принципу попури. «Иногда попури называли произведение, состоящее из нескольких контрастных частей, например, вступления, речитатива и темы с вариациями. Такое попури сближалось с фантазией»<sup>164</sup>.

Импровизационный в своем корне характер фантазии не означает его буквальное выражение в момент музицирования. Он проявляется прежде всего в

---

<sup>161</sup> Рыжкова Н.А. Попури как развлекательный жанр / Эстрада сегодня и вчера. Сборник статей. Вып. 3: О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков. – М.: ГИИ, 2020. – С. 255.

<sup>162</sup> Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 4. Окунев–Симович. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – С. 402.

<sup>163</sup> Рыжкова Н.А. Попури как развлекательный жанр / Эстрада сегодня и вчера. Сборник статей. Вып. 3: О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков. – М.: ГИИ, 2020. – С. 261.

<sup>164</sup> Там же. – С. 258.

четко продуманном построении, неожиданных контрастах тем и образов, ладов и тональностей, тембровых красок. При этом фантазия очень ярко демонстрирует богатство творческого воображения автора. При создании такого рода произведений авторы, как правило, ориентируются на яркость и эффектность музыкальных тем, желательную популярность и узнаваемость мелодий. Искусство комбинации образов продемонстрировано А.С. Пестовым в фантазии на популярные темы «Кавардак», которая исполнялась в плац-концерте «Музыка кино» (1999, автор В.С. Цицанкин). В ней музыкальные темы получают сложное развитие в условиях оригинальной драматургии.

Название сочинения «Кавардак» как нельзя точнее отражает и общее настроение музыкального повествования, тяготеющего к экспрессивной карнавальности, и художественный замысел композитора. В произведении использованы темы из произведений М.И. Глинки, Н.А. Римского-Корсакова, Дж. Россини, Ж. Оффенбаха, Ж. Бизе, В.И. Агапкина – то есть темы из, казалось бы, несопоставимых в стилевом и жанровом аспектах сочинений. Они внезапно сталкиваются друг с другом, внезапно возвращаются, образуя исполненный движения и тембровых красок «кавардак». Неслучайно открывается фантазия началом из увертюры к опере «Руслан и Людмила» М.И. Глинки, знаменитой темой, в которой противопоставляются два радикально противоположных интонационных ядра – аккордовый мотив и вихреобразные пассажи.

При этом А.С. Пестов использует не оригинальную тональность D-dur, а B-dur, звучащую не столь тяжеловесно, что подчеркивает карнавальный характер образа. Этот образ получает развитие уже в другой теме, где мелодия М.И. Глинки переходит в тему аллегро из увертюры к опере «Вильгельм Телль» Дж. Россини. Возникает очень интересный эффект – образ сохраняет свое эмоциональное содержание, поскольку в обоих случаях речь идет о мелодиях героического характера, но развивается на разном тематическом материале.

Отличающимся от других тем эпизодом становится звучание темы заключительного хора «Песнь Яриле-Солнцу» из четвертого действия оперы

«Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова. Этот эпизод ярко контрастирует с другими и по характеру – гимническому, архаико-эпическому, – и по «скромному» минимальному варьированию с лаконичным типом фактуры. При этом в отличие от оригинала в сочинении А.С. Пестова голоса в октаву звучат только при первом проведении темы.

При втором проведении подключаются саксофоны, трубы и тенора с баритонами на кварту ниже от основного голоса, а затем оставшиеся голоса уже на сексту ниже (Рисунок 7).

The image shows a musical score for a woodwind and percussion ensemble. It consists of seven staves. From top to bottom, they are: Flute (Флейта), Oboe (Гобой), Clarinet in Bb (Кларнеты Вb), Bassoon (Фагот), Saxophone Alto (Саксофоны-альты Es), Saxophone Tenor (Саксофоны-тенора Вb), and Snare Drum (Коробочка). The music is in 11/8 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte), and a crescendo marking *poco a poco cresc.*. There are also performance instructions in Russian, such as "Играть при 3-м проведении" (Play on the 3rd performance) and "Играть при 2-м и 3-м проведении" (Play on the 2nd and 3rd performances). The score is marked with a first ending bracket labeled "1.-3." and repeat signs.

Рис. 7. А.С. Пестов. Фантазия на популярные темы «Кавардак». Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Аскетичность фактуры подчеркивает коробочка, держащая ритмическую структуру мелодии. Сама тема вводится здесь в ритмическом уменьшении в сравнении с оригиналом (в размере 11/8, тогда как у Римского-Корсакова 11/4 (Рисунок 8)).



Allegro maestoso ♩ = 200

Рис. 8. Н.А. Римский-Корсаков Заключительный хор «Песнь Яриле-Солнцу» из оперы «Снегурочка». Фрагмент партитуры для симфонического оркестра

Обращают на себя внимание различные принципы мотивной и фактурной работы в темах. Так, например, знаменитое нисходящее движение по звукам аккорда в канкане из оперетты «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха возникает уже после самой темы. Узнаваемый мотив здесь секвенцируется и приобретает напряженно-диссонантное звучание. Но самое необычное заключается в том, что интонационный «ответ» после нисходящего движения исполняется не высокими голосами духовых, а ударными инструментами без определенной высоты звучания (большой барабан, тарелки, малый барабан). Здесь явно присутствует расчет, что слушатель сам «достроит» интонацию в момент этого *soli*, и это делает характер повествования более развязным (Рисунок 9).

Рис. 9. А.С. Пестов. Фантазия на популярные темы «Кавардак». Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Тематизм «Канкана» становится связкой между разными цитируемыми фрагментами (трио Марша Черномора из оперы «Руслан и Людмила» М.И. Глинки и заключительным хором из оперы «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова). Тема трио Марша Черномора (Рисунок 10) также подвергается метрической обработке. Каждую третью ноту в восходящем мотиве автор делает вдвое длиннее – две восьмые и четверть. Это придает теме характер острого скерцо, но при этом как бы «крадет» четвертую долю из нее. Однако на самом деле она просто переносится в синкопированный контрапункт у валторн (Рисунок 11).

Рис. 10. М.И. Глинка. Марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила». Фрагмент из партитуры для симфонического оркестра

Рис. 11. А.С. Пестов. Фантазия на популярные темы «Кавардак». Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Продолжительность некоторых тем фантазии составляет 4 такта. Однако и в таком эпизодическом варианте в качестве связки трансформация темы может быть весьма ощутимой. Например, вступительные такты знаменитого марша В.И. Агапкина «Прощание славянки» неожиданно звучат в Es-dur вместо привычного слуху минора, а затем резко переходят в новую лирическую тему

(Рисунок 12). Калейдоскопичная смена тем фантазии создает риски дробления формы на отдельные эпизоды, однако нахождение в череде мажорных тональностей (F-dur, B-dur, As-dur в кульминации) и четкая стабильность смен основных гармонических функций (Т-D) в нижних регистрах придает форме необходимую устойчивость.

Рис. 12. А.С. Пестов. Фантазия на популярные темы «Кавардак». Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Исключение составляет цифра 8, где в басовых партиях возникает органнй пункт на звуке ля-бемоль (As), на котором постепенно утверждается тональность последних разделов фантазии. В них последовательно звучат варьированные виртуозные пассажи из репризы в увертюре к опере «Руслан и Людмила» М.И. Глинки, которые вновь приводят к органично вплетенной героической теме – теме Марша Тореадора из оперы «Кармен» Ж. Бизе.

На ассоциативные впечатления музыкального ряда влияет подбор музыкальных произведений в соответствии с поэтикой тематической программы плац-концерта. Определение их очередности, соотношение тональностей, сочинение связующих элементов (при необходимости), инструментовка и адаптация для исполнения на открытом пространстве или на большой сценической площадке<sup>165</sup> представляют собой процесс создания музыкального произведения – партитуры плац-концерта, которая имеет индивидуальный творческий характер. Так, в «Фантазии на темы песен Великой Отечественной

<sup>165</sup> Об особенностях инструментовки произведений для плац-концерта в разделе 2.3.

войны» А.С. Шураева, включенной в музыкальный ряд плац-концерта «Великую Победу – славим!» (2004, автор Д.В. Кадеев), использованы мелодии военных лет, ставшие всенародными шлягерами: «Темная ночь», «Катюша» и «В лесу прифронтовом» М.И. Блантера, «Случайный вальс» М.Г. Фрадкина, «Огонек» неизвестного автора, «Где же вы теперь, друзья однополчане?...» В.П. Соловьева-Седого, «День Победы» Д.Ф. Тухманова.

Каждое произведение в инструментовке для плац-концерта оригинально по форме изложения его музыкальных тем. И даже в случае сочетания одних и тех же мелодий в попури или фантазиях их изложение отличает творческая манера конкретного автора программы. В качестве примера приведу «Попури на русские темы», которое было написано К.В. Акимовым и с успехом исполнено в плац-концерте Центрального военного оркестра Министерства обороны Российской Федерации на международном военно-музыкальном фестивале «Спасская башня» в 2014 году. Фанфарное вступление, основанное на теме русского романса Я.Л. Фельдмана «Ямщик, не гони лошадей...», открывает череду широко известных и всенародно любимых песен и романсов, в числе которых «Однозвучно гремит колокольчик» А.Л. Гурилева, «Степь да степь кругом» С.П. Садовского, «Одинокая гармонь» Б.А. Мокроусова, русские народные песни «По диким степям Забайкалья», «Вот кто-то с горочки спустился...», «Во поле береза стояла...», «Барыня», «Коробейники», «Выйду на улицу...». Такое попури представляет праздничный «калейдоскоп» знаменитых национальных мелодий. Важно подчеркнуть, что речь идет о мелодиях, которые уже принято называть народными несмотря на то, что многие из них имеют вполне конкретных авторов.

В соответствии со спецификой жанра знакомые всем музыкальные темы, сохраняя свой мотивный контур, подвергаются при этом определенным трансформациям. Так, например, большинство из цитируемых фрагментов, в первоисточнике звучащих в двухдольном размере, в настоящей интерпретации благодаря четко выдержанной партии ритмической секции обретают все

признаки марша. Это обусловлено прикладным назначением данного попури. Музыканты оркестра во время игры синхронно выполняют движения и перестроения, подчас довольно сложные. Поэтому бравурный, приподнятый и динамичный характер здесь получают даже темы в оригинале звучащие медленно и плавно, в традициях русской протяжной песни. Например, краткое изложение трагической в оригинале темы романса «Ямщик, не гони лошадей...» приобретает черты марша за счет подвижного темпа и ритмической основы (Рисунок 13).

Рис. 13. К.В. Акимов. Попури на русские темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Затем следует довольно продолжительный эпизод, в котором звучит тема еще одной известной «народной», но на самом деле авторской песни-романса. Речь идет о романсе «Однозвучно гремит колокольчик...» А.Л. Гурилева. Легкость и прозрачность теме романса, звучание которой поручено мягкому сочетанию теноров и баритонов с кларнетами, придают мелодические фигурации у группы флейт (Рисунок 14).

Рис. 14. К.В. Акимов. Попури на русские темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Мелодия А.Л. Гурилева сменяется еще одной авторской, но ставшей «народной» темой – песней «Степь да степь...», и в этом фрагменте цитата вновь утрачивает свой первоначальный семантический смысл, превращаясь из

трагической истории о гибели в радостный маршевый гимн, расцвеченный подголосками в различных пластах фактуры (Рисунок 15).

Рис. 15. К.В. Акимов. Попурри на русские темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра

И это не единственное дополнение – значимым изменением здесь является введение элементов свинга с характерными синкопами по всей оркестровой вертикали (Рисунок 16).

Рис. 16. К.В. Акимов. Попурри на русские темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Еще одна лирическая тема – опять же образец не народного, а авторского творчества – знаменитая песня Б.А. Мокроусова «Одинокая гармонь». В попури она звучит в более подвижном темпе, чем в первоисточнике, что

усиливает вальсовый характер, а также дополняется преобразующими фактуру подголосками духовых в высоком и низком регистрах.

Следующая песня «По диким степям Забайкалья...» представляет собой уже привычную трансформацию образного строя – из печальной песни каторжника в марш с традиционным для жанра мерным, чеканным ритмом (без характерных для оригинала замедлений и оттяжек), блестящим звучанием медных духовых и динамикой в диапазоне от forte до fortissimo. Ритмическое варьирование мелодии (синкопа на второй доле), «шагающий» бас, а также эффектные «риффы» у труб и тромбонов делают стиль изложения также близким к свингу (Рисунок 17). Знаменитый народный мотив «Во поле береза стояла...» ненадолго уводит слушателя в сторону от генеральной линии праздничного марша. Благодаря необычной гармонизации (мелодия дублируется в квинту) и энергичной пульсации ударных инструментов эта тема звучит как своеобразное *regretium mobile*, а повторяющийся припев только добавляет музыке динамического импульсивного движения (Рисунок 18).

The image shows a musical score for a brass band, titled "Рис. 17. К.В. Акимов. Попурри на русские темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра". The score is in 2/4 time with a tempo marking of ♩ = 134. It features seven staves: Euphonium (Валторны F), Trumpets (Трубы В), Trombones (Тромбоны), Percussion (Ударная установка), Horns (Корнеты В), Tenor/Bass (Тенор В, Баритон В), and Bass (Бас). The Euphonium part consists of sustained chords. The Trumpets and Trombones play rhythmic patterns with accents. The Percussion part features a steady drum pattern. The Horns play a melodic line with accents. The Tenor/Bass and Bass parts provide a steady bass line.

Рис. 17. К.В. Акимов. Попурри на русские темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра

♩ = 134

Флейты  
Кларнеты В<sub>б</sub>  
Валторны F  
Трубы В<sub>б</sub>  
Тромбоны  
Ударная установка

*Рис. 18. К.В. Акимов. Попурри на русские темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра*

Отмечу, что форма попури в целом подчинена идее динамического устремления к финалу. Постепенно цитируемые фрагменты-эпизоды становятся все более сжатыми, темп увеличивается, и музыкальное развитие движется к кульминации. После полного энергии диссонантного эпизода на песню «Во поле береза...» перед слушателями возникают яркие сменяющие друг друга разнохарактерные темы – лирическая («Вот кто-то с горочки спустился...»), плясовая («Барыня») и удалая («Коробейники», «Выйду на улицу...»). И вновь автор попури варьирует стиль. Например, вальсообразная в оригинале тема песни «Вот кто-то с горочки спустился...» излагается в четырехдольном размере с синкопами на первой и второй долях. Они очень напоминают распространенный в джазовой и эстрадной музыке прием «рифф», и придают теме новый, предельно энергичный характер (Рисунок 19).

В заключении попури звучит знаменитая казачья песня «Ой, то не вечер», тема которой преобразуется в динамичный марш, празднично завершающий «хоровод» любимых и узнаваемых массовым слушателем народных мелодий.



*Рис. 19. К.В. Акимов Попурри на русские темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра*

Интересное преобразование популярной классики можно наблюдать в «Фантазии на классические темы» С.Д. Решетова, исполненной в программе плац-концерта Центрального военного оркестра Министерства обороны Российской Федерации в 2015 году. В ней неразрывно переплетаются темы разных композиторов, стилей и эпох: от И.С. Баха до Дж. Верди, от В.А. Моцарта до П.И. Чайковского, а грани их монтажа практически незаметны. Примечательно, что используемые сочинения изначально написаны для разных составов: здесь и солирующий орган, и симфонический оркестр, и камерный ансамбль. Так, например, звучание «Маленькой ночной серенады» В.А. Моцарта, не подразумевающей в оригинале включения духовых инструментов, приобретает в фантазии новое «плотное» звучание.

Наиболее близкой к оригиналу и менее всего измененной остается тема Триумфального марша из второго действия оперы «Аида» Дж. Верди (Рисунок 20). Переосмысление жанра здесь отсутствует (марш остается маршем), кроме того, не изменяется и тембровый состав темы (в опере ее исполняет специальный оркестр на сцене с солирующими фанфарами).



Рис. 20. Дж. Верди. Марш из второго действия оперы «Аида». Фрагмент из клавира

Но если жанровых изменений нет, то стилевые здесь присутствуют. Так, оригинальная басовая линия марша, представленная классическим чередованием Т и D, в фантазии приобретает «шагающее» нисходящее движение, напоминающее bass line диксиленда. Укрупнение же длительностей мелодической линии сменяется возвращением оригинальной ритмики в конце периода темы, что создает яркий жанровый контраст (Рисунок 21).

Рис. 21. С.Д. Решетов. Фантазия на классические темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра

В фрагменте знаменитого Па-де-де из балета «Щелкунчик» автор вновь прибегает к увеличению длительностей основной темы, которая растворяется в мелодической фигурации, звучащей в верхнем регистре, и пульсирующих шестнадцатых ударной установки. Кроме того, «ответной» репликой нисходящему мотиву основной темы звучит эффектный восходящий контрапункт в исполнении труб и корнетов, который подчеркивает краску тонического секстакорда (Рисунок 22).

Рис. 22. С.Д. Решетов. Фантазия на классические темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра

В качестве примера жанровой трансформации в условиях сохранения лирического образного строя приведу цитату знаменитой «Мелодии» фа мажор А.Г. Рубинштейна. В фантазии на смену двухдольной метрике оригинала приходит трехдольный вальс (Рисунки 23, 24).

Рис. 23. А.Г. Рубинштейн. «Мелодия» фа мажор. Фрагмент из клавира

Рис. 24. С.Д. Решетов. Фантазия на классические темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Автор цитирует только начальный мелодический период, видоизменяя гармонию и мелодию в каденции. В плавном вальсовом метре знаменитый мотив Рубинштейна звучит по-прежнему романтически приподнято и воодушевленно, однако, благодаря смене метра, становится уже не персональным лирическим

высказыванием, а, скорей, типичным городским танцем, который можно услышать в парке или на площади. В представленной фантазии обработка знаменитых мелодий выполнена весьма лаконично, здесь фиксируются лишь основные подголоски, развитая полифония отсутствует. Важнейшую роль играет гармония: вместо доминантовых трезвучий и септаккордов появляются нонаккорды, аккорды с добавленными хроматическими ступенями. Основную скрепляющую роль приобретает ударная группа, которая за счет различного секционного ритма обеспечивает переход из темы в тему.

Самая масштабная трансформация касается темы Токкаты ре минор И.С. Баха, которая звучит как призыв к вниманию (в качестве краткой увертюры), а далее разворачивается в более быстром темпе в эстрадной обработке (темп задают остигатный гармонический ход в басах и непрерывный ритмический аккомпанемент). В фантазии С.Д. Решетова тема отходит от оригинала весьма далеко, поскольку в ней исчезает свобода: ферматы и паузы, предусмотренные в оригинале, заменяются на четкую метрическую четырехдольную схему, а унисонное развитие основной темы – гармонизовано (Рисунки 25, 26, 27).



Рис. 25. И.С. Бах. Органная токката ре минор. Фрагмент переложения для фортепиано

Рис. 26. С.Д. Решетов. Фантазия на классические темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Рис. 27. С.Д. Решетов. Фантазия на классические темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Завершает фантазию фрагмент из «Богатырских ворот» М.П. Мусоргского, величавое и размеренное проведение которого звучит в узнаваемом варианте в изложении большого оркестрового tutti.

Особый интерес вызывают программы плац-концертов зарубежных стран. В качестве примера, рассмотрен плац-концерт военного симфонического оркестра Египта, программа которого была представленная на фестивале «Спасская башня» в 2024 году. Помимо национальных арабских произведений – марш «Мубарак» Ш. Махруза, «Гимн Исиде» (переложение Х. Назиха), «Восток» Х. Мхана – музыкальный ряд плац-концерта содержал привычные российскому слушателю произведения «Полюшко-поле» Л.К. Книппера, «Калинка» И.П. Ларионова, «Смуглянка» А.Г. Новикова, «Москва майская» братьев Дан. и Дм. Покрасс, «Катюша» М.И. Блантера, а также популярные и известные во всем мире «Марш Радецкого» И. Штрауса (отца) и увертюру к оперетте «Легкая кавалерия» Ф. Зуппе.

Сохраняя культурную традицию народов Востока, музыка арабов остается преимущественно одноголосной, монодической (Рисунок 28), а редкое проявление полифонии выражается в выдержанных нотах инструментов в теноровой и басовой тесситуре (Рисунок 29).

Флейты,  
Гобой

Кларнеты Вб

Саксофон-тенор Вб

Валторны F

Корнеты Вб

Тенор Вб,  
Баритон Вб

Тромбоны

Басы

Малый барабан

Большой барабан

Рис. 28. Ш. Махруз. Марш «Мубарак». Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Флейты,  
Гобой

Кларнеты Вб

Саксофон-алты Es

Валторны F

Корнеты Вб

Тенор Вб,  
Баритон Вб

Тромбоны

Басы

Рис. 29. Л.К. Книппер. «Полюшко-поле». Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Интересной выглядит интрига с песней «Полюшко-поле», которую в арабском мире «национализировали» и считают своей песней о любви. Таким образом степная-кавалерийская песня с героическим характером («Полюшко-поле, полюшко, широко поле. Едут по полю герои, эх, да Красной Армии герои!») приобрела характер любовно-лирический («Клянусь тебе, мой любимый, вспоминай обо мне, мой любимый. Когда ты услышишь эту песню думай обо мне, мой любимый...»).

В «Гимне Исиде» проявляется типичное для арабской музыки орнаментальное развитие мелодии – каждый последующий оборот становится более сложным по мелодичному рисунку и дробным по ритму. Мелодический распев гимна дополняет богатое ритмическое сопровождение, которое также свойственно всей арабской музыке (Рисунок 30).



*Рис. 30. «Гимн Исиде» (переложение Х. Назиха)*

Тема «Смуглянки» в исполнении египетского оркестра приобретает оригинальный восточный окрас (Рисунок 31).



*Рис. 31. А.Г. Новиков. «Смуглянка» (изложение мелодии в трактовке военного симфонического оркестра Египта)*

В каждом из четырех выступлений оркестра на фестивале «Спаская башня» программы его плац-конcertов включали Триумфальный марш из

второго действия оперы «Аида» Дж. Верди (либо его фрагмент) и «Катюшу» М.И. Блантера, что обосновано сюжетным содержанием оперы и своеобразным «комплиментом» стране-хозяйке фестиваля соответственно. Такое построение музыкального ряда выражает характерную особенность фестивальных программ.

Закономерно выглядят и программы плац-концертов австрийских оркестров, принимавших участие в фестивале «Спасская башня»<sup>166</sup>. Их музыкальные ряды, в которых традиционно преобладали произведения австрийских композиторов – «Марш Радецкого» И. Штрауса (отца) и вальс «На прекрасном голубом Дунае» И. Штрауса (сына), фрагменты из оперетт «Легкая кавалерия» и «Прекрасная Галатhea» Ф. Зуппе – также ожидаемо для фестиваля содержали произведения отечественных авторов. Среди них «Катюша» М.И. Блантера, «Не плачь, девчонка» и «Улыбка» В.Я. Шаинского.

Особое внимание привлекает неординарное решение трактовки «Марша Радецкого» в программе плац-концерта 2013 года. Вслед за мажорным вступлением неожиданно возникает минорное проведение основной темы марша в сдержанном темпе (Рисунок 32). Такой ладовый контраст сохраняет узнаваемость мелодии, но в то же время изменяет ее образный строй. Тем более, что после восьми тактов минорной гармонизации возвращается исходное и в ладовом, и в темповом отношении проведение темы марша.

---

<sup>166</sup> В 2013 году – военный оркестр Тироля, в 2016 году – военно-исторический оркестр Тирольских императорских стрелков.



The image shows a musical score for a wind orchestra. It consists of five staves. The top staff is for Clarinets in B-flat (Кларнеты Вб), followed by Trumpets and Horns in F (Трубы F, Корнеты F), Trombones and Basses (Тромбоны, Басы), and Tenor and Baritone in B-flat (Тенор Вб, Баритон Вб). The score is in 2/4 time, key of B-flat major, and features a melodic line in the clarinets and a rhythmic accompaniment in the other instruments. The dynamic marking is *mf*.

Рис. 32. И. Штраус (отец). «Мари Радецкого» (инструментовка Х. Апфельтерера).

Фрагмент из партитуры для духового оркестра

За основу этого решения был взят «Радецкий траурный марш» А. Леонхардта (Рисунок 33), который был преобразован путем исключения характерных для траурных маршей пунктирного ритма и плотной аккордовой фактуры, но с сохранением торжественно-скорбного характера.

При подготовке программы плац-концерта в 2016 году, в знак глубокого уважения и дружбы с фестивалем «Спасская башня», у руководителя коллектива Х. Апфельтерера возникла идея подарить публике исполнение самой узнаваемой и любимой в России детской песни, главным критерием которой должно было явиться смысловое содержание. В реализации идеи огромную помощь автору оказали его российские друзья, которые после недолгих дискуссий посоветовали остановить выбор на песне «Улыбка» из мультфильма «Крошка Енот». Интерпретация дирижера также построена на ладовом и образном контрасте (Рисунок 34).

Флейты, Гобои

Кларнеты Вб

Саксофоны-альты Es

Саксофоны-тенора Вб

Валторны F

Трубы Вб, Корнеты Вб

Тромбоны

Басы

Рис. 33. А. Leonhardt. «Radetzky-Trauertmarsch»/ Л. Леонхардт. «Радецкий траурный марш» (инструментовка К. Safaric/ К. Сафарич). Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Флейты, Гобои

Кларнеты Вб

Валторны Es

Трубы Вб

Тромбоны

Литавры

Корнеты Вб

Тенор Вб, Баритон Вб

Басы

Рис. 34. W. Schainskij. «Freundschaft beginnt mit einem Lächeln»/ В. Шаинский. «Улыбка» (инструментовка Н. Arfolterer/ Х. Анфольтерер). Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Специально написанное минорное вступление, совершенно отличное от авторского оригинала, грозный характер которому придавало мощное тремоло литавр и пронизывающие сигналы высоких труб, сменяется прозрачным и светлым основным мотивом песни (Рисунок 35). Ее исполняла юная солистка Большого детского хора имени В.С. Попова, одетая в белоснежное платье, олицетворяющее чистоту и нежность. Помимо аккомпанирующего австрийского оркестра, окружив маленькую девочку и преклонив колени, ее вокально поддерживали солисты оркестра.

Рис. 35. W. Schainskij. «Freundschaft beginnt mit einem Lacheln»/ В. Шаинский. «Улыбка» (инструментовка Н. Apfolterer/ X. Апфольтерер). Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Подчеркну, что каждое выступление австрийского коллектива на фестивале содержало в программах плац-концертов произведения своего руководителя, полковника Х. Апфольтерера, автора более 100 сочинений для духового оркестра. Среди них: марш «Сварко», музыкальные миниатюры «Воспоминание об императорской Австрии» и «Посвящение альпийским стрелкам». Последнее было выбрано для исполнения сводным оркестром участников фестиваля в 2016 году, в момент приспускания всех флагов стран-участниц в финале шоу.

Как правило, все произведения, входящие в состав концертного блока, сами по себе имеющие законченный вид, исполняются один за другим и, естественно, перемежаются поклонами, аплодисментами, опусканием

инструментов и в случае необходимости различными перестроениями. Однако, бывают и интересные находки: например, вопреки традиционному построению типовых программ в плац-концерте «Великую Победу – славим!» музыкальный ряд второго концертного блока был построен по принципу «non stop» (attacca), что придало ему неповторимую динамику и зрелищность. Как подчеркивает Д.В. Кадеев «такое исполнение программы естественным образом приковывает внимание публики и обостряет восприятие всего происходящего на сцене»<sup>167</sup>.

Позже этот принцип построения достаточно часто стал применяться многими оркестрами, например, авторами программ плац-концертов оркестра военно-музыкального училища. Очевидно, что такой неформальный и творческий подход стимулирует авторов не останавливаться на достигнутом, а постоянно совершенствовать формы построения программы и находить новые интересные решения.

Наиболее удачные идеи и интересные произведения авторы-постановщики программ плац-концертов зачастую заимствуют друг у друга и регулярно включают в программы выступлений своих коллективов. Ярким примером такого «обмена» служит «Попурри на классические темы» А.Н. Серебренникова, в котором переплелись темы из известных всему миру симфоний, опер и балетов выдающихся русских композиторов. Среди них фрагменты из балетов «Щелкунчик» П.И. Чайковского и «Гаянэ» А.И. Хачатуряна, опер «Руслан и Людмила» М.И. Глинки и «Князь Игорь» А.П. Бородина, фортепианного цикла «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского, Шестой симфонии, Увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», «Итальянского каприччио» и Увертюры «1812 год» П.И. Чайковского и т.д. Популярность этого произведения обусловлена богатым опытом и профессионализмом его автора.

---

<sup>167</sup> Кадеев Д.В. Подготовка к исполнению новой программы дирижера оркестра: «Великую Победу – славим!»: учебно-наглядное пособие. – М.: ВУ, 2011. – С. 8.

Привлечение солистов в программы плац-концертов является очень распространенным явлением, которое позволяет осуществлять не только различные драматургические решения, но и продемонстрировать виртуозность и высокий профессионализм отдельных исполнителей. Очевидно, что различные солисты, инструментальные, вокальные и творческие ансамбли могут состоять как из музыкантов оркестра, так и из числа приглашенных. Как правило, это связано с отсутствием в военном оркестре достаточно подготовленного музыканта, либо небольшого количественного состава военного оркестра, где каждый исполнитель, как говорится, «на вес золота». Одной из причин приглашения солиста также может стать сольное исполнение на одном или нескольких музыкальных инструментах, отсутствующих в составе оркестра.

Например, успешно могут быть использованы в программе плац-концерта народные музыкальные инструменты при условии грамотно выполненной инструментовки (подробно об этом в разделе 2.3). В связи с этим можно упомянуть очень распространенную в программах плац-концертов концертную пьесу для сопилки с оркестром «Ватра» украинского композитора В.П. Матвийчука. Тема сопилки написана в высоком регистре, в котором ей свойственен пронзительно резкий, свистящий тембр. В то же время яркий эффект пьесе придает быстрый темп, мажорный характер и виртуозное исполнение.

В плац-концерте «Назад в СССР» (2003, автор М.Ю. Попов) «Концертные вариации» на тему русской народной песни «Калинка» для балалайки с оркестром композитора В.Н. Городовской были исполнены одним из музыкантов оркестра. Несмотря на то, что песня «Калинка» имеет своего автора (И.П. Ларионов), произведение не перестает считаться русским народным. Кроме того, фольклорную идею (в соответствии с тематической направленностью программы) подчеркивает солирующий русский народный струнный щипковый инструмент – балалайка. Несмотря на его звонкий тембр очевидно, что сочетание балалайки с аккомпанирующим ей духовым оркестром в акустическом отношении не равноценно. Поэтому, для устранения возможного

дисбаланса усиление звучания солирующего инструмента было осуществлено при помощи использования звукоусиливающей аппаратуры. Печальный, жалобный и в то же время пронзительный тембр жалейки, на которой была исполнена тема вступления «Русской рапсодии» И.О. Дунаевского в плац-концерте «Букет России» (1994, автор А.А. Савицкий), напротив исключил необходимость технического усиления звучания инструмента.

Тем не менее, самыми востребованными солистами-инструменталистами в программах плац-концертов являются исполнители на духовых и ударных музыкальных инструментах. Тематическая программа плац-концерта «Парад солистов» (1996, автор Д.В. Кадеев) продемонстрировала виртуозное владение своим инструментом отдельных музыкантов оркестра и подчеркнула их профессиональный уровень. Помимо эпизодических сольных и групповых элементов, полноценные солирующие партии в программе были исполнены на тромбоне (Л. Рока, «Полька» для тромбона с оркестром; русская народная песня «Вдоль по Питерской...»), на трубе (Б. Пейдж, «Фестиваль», пьеса для трубы с оркестром), группой кларнетов и флейт (Г.В. Пучков, Пьеса на тему Н.А. Римского-Корсакова «Полет шмеля»).

Случается, что наряду с военными музыкантами мастерство владения духовым инструментом демонстрируют и совсем юные музыканты. Так, украшением программы плац-концерта Военного образцового оркестра (Почетного караула) в 1992 году на фестивале в Швеции стало блестящее исполнение на трубе «Неаполитанского танца» из балета «Лебединое озеро» П.И. Чайковского юной девочкой – Таней Ариной. «После выступления нашего оркестра главнокомандующий сухопутными войсками Швеции генерал Оке Сагрэн вручил ей серебряную оркестровую трубу американской фирмы «Vach» с гравировкой – «Тане Ариной от командования шведской армии»<sup>168</sup>.

---

<sup>168</sup> Сергеев И.П. Таня Арина – почетный член королевского оркестра // Красная звезда. 11.09.1993. № 208–209 (21195–21196).

А спустя год исполнительница была удостоена Диплома почетного члена Первого Королевского оркестра вооруженных сил Швеции.

Основными в группе ударных инструментов военного оркестра являются малый барабан, большой барабан и тарелки. Их солирующую роль в плац-концерте ярче всего демонстрирует ансамбль ударных инструментов «Фиеста» (в случае включения этого номера в программу)<sup>169</sup>. Довольно интересной выглядит такая режиссерская находка, как выход на передний план музыканта с тарелками в одном из номеров программы плац-концерта. Идея заключается в его заблаговременном выходе на установленное место и демонстративной подготовке к игре на инструменте. В определенный момент музыкант ударяет в тарелки, кланяется, благодарит зрителей за внимание к его сольному (одному!!!) удару, после чего возвращается на исходное место. Неожиданность и оригинальность такого розыгрыша вызывают восторг и бурные овации.

Кроме того, интерес дирижеров к ударным инструментам не ограничивается их стандартным набором в военном оркестре. Так, в плац-концерте «Современные ритмы» (1997, автор В.Е. Кадачигов) была блистательно исполнена на ксилофоне пьеса В.Ф. Гридина «Рассыпуха» для баяна соло с оркестром русских народных инструментов. Своеобразие и яркость гармонического языка, удачное сочетание народного мелоса с современными острыми гармониями и ритмическими рисунками характеризуют не только эту пьесу, но и все творчество автора. Для этой пьесы характерен лаконичный показ тем и их быстрая смена. Особенно это проявляется в финале произведения, в котором мелодии русских народных песен и наигрышей появляются и исчезают все более стремительно (в том числе и как один период темы). В этой быстрой части мелодии обогащаются фактурными голосами и иногда являются частью оркестровой фигурации. Отдельные мотивы песен становятся началом секвенций, которые далее растворяются в виртуозных хроматических пассажах

---

<sup>169</sup> Подробнее об этом в разделе 2.4.1

с постоянным наращиванием темпа до конца пьесы (Allegro – Presto – Prestissimo).

Среди приемов обработки мелодий необходимо отметить имитации, «путешествие» мотивов тем по разным регистрам, их переключку (Рисунок 36), терцовые удвоения мелодий (Рисунок 37), что является характерным приемом изложения народных песен. Прежде всего, речь идет об использовании ритмико-интонационных формул характерных для лирических песен и плясовых.

Рис. 36. В.Ф. Гридин. «Рассыпуха» (инструментовка для ксилофона Г.В. Попова). Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Рис. 37. В.Ф. Гридин. «Рассыпуха» (инструментовка для ксилофона Г.В. Попова). Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Особую «скрепляющую» роль в произведении играет аккордовый аккомпанемент, воссоздающий характерную плясовую пульсацию и



одновременно добавляющий ритмическую «остроту» благодаря акцентам на слабых долях и возникающих синкопах (Рисунок 38).

The image shows a musical score for a woodwind ensemble and xylophone. It consists of three staves. The top staff is for Trumpets in B-flat (Трубы Вб), the middle for Trombones (Тромбоны), and the bottom for Xylophone (Ксилофон). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The xylophone part has a complex, syncopated rhythm with accents on the weak beats. The woodwinds play chords and rhythmic patterns, with dynamics like 'con sord.' and 'mf' indicated.

*Рис. 38. В.Ф. Гридин. «Рассыпуха» (инструментовка для ксилофона Г.В. Попова). Фрагмент из партитуры для духового оркестра*

Обозначенные выше приемы обработки мелодии, с одной стороны, исходят из традиций народного творчества, с другой стороны, не противоречат идее виртуозности, показа технических возможностей музыканта (отмечу, что существуют переложения для разных составов). Например, автор инструментовки этой пьесы, одинаково виртуозно владеющий игрой на баяне и ксилофоне, в последующем стал исполнять «Рассыпуху» на этих двух инструментах, чередуя их. Мультиинструментализм музыканта явился одной из причин появления пьесы Г.В. Пучкова «Русская мозаика», которая была специально написана для выступления Образцово-показательного оркестра Федеральной пограничной службы России на Тайване в 2001 году.

К числу других пьес для солирующего ксилофона, которые могут быть использованы в программах плац-концертов, можно отнести «Пустячок» Л. Андерсона («Fiddle-Faddle»), «Палисандр» А. Курта («Palisander») и «Концертную пьесу» З. Кротила. Все они состоят из мелодий, «удобных» для взаимодействия со зрителем, благодаря чему такой номер превращается в своеобразную игровую сценку. Сочетание легкого, праздничного характера пьес

с интерактивом соответствует особенностям жанра и органично вписывается во многие программы плац-концертов. Так, при исполнении средней части «Пустячка» солист может попытаться привлечь зрителя к ритмическому воспроизведению фрагментов мелодии путем хлопков в ладоши (Рисунок 39).

Рис. 39. L. Anderson. «Fiddle-Fiddle»/ Л. Андерсон. «Пустячок» (инструментовка Г.В. Пучкова). Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Объяснив задачу и показав ее выполнение на собственном примере, солист вовлекает зрителей, которые при повторном звучании этого фрагмента становятся уже полноправными, самостоятельными участниками действия (Рисунок 40). В дальнейшем, этот опыт может быть продолжен в вокальном исполнении «уже изученной мелодии».

Рис. 40. L. Anderson. «Fiddle-Fiddle»/ Л. Андерсон. «Пустячок» (инструментовка Г.В. Пучкова). Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Песенные номера в программах плац-концертов подчеркивают синтетический характер жанра и встречаются очень часто. Отсутствие вокального произведения, либо фрагмента такового, является скорее

исключением. Они могут исполняться солистами в сопровождении оркестра или звучать а *capella* (преимущественно в ансамблевом составе). Так, в соответствии с художественным замыслом, русская народная песня «Ой ты, степь широкая...» была исполнена в плац-концертах «Моя Москва» (1993, автор А.С. Пестов) и «Назад в СССР» (2003, автор М.Ю. Попов). Являясь одним из популярнейших произведений русского народного творчества, эта песня стала олицетворением национальной идентичности. Очень удачным выглядит ее исполнение во второй программе, где песня стала преамбулой к последующей композиции «Полюшко-поле» Л.К. Книппера. Тематическое разнообразие песен в программах плац-концертов безгранично: народные и солдатские песни, песни, восхваляющие героические победы нашей страны, и песни российской эстрады, ставшие поистине всенародными<sup>170</sup>.

В плац-концерте «Парад солистов» (1996, автор Д.В. Кадеев) исполнение русской народной песни «Если хочешь быть военным...» сочеталось с полноценным театрализованным действием. Разыгранная сценка предварялась трубным сигналом «Сбор»<sup>171</sup>, по которому группа музыкантов оркестра, исполнявшая роль отряда бойцов, «прибывала к условному месту построения». «Становись!», «Равняйся!», «Отставить!», «Смирно!», «На первый и второй рассчитайся!» – призывно звучали команды «командира отряда» под бодрое звучание старинного «Марша Егерского полка». Театрализованное действие было разыграно в шуточной манере с минимальным использованием реквизита. Так, «командира отряда» отличало от подчиненных наличие папахи и шашки, а навыки самостоятельного оказания первой медицинской помощи продемонстрированы в четвертом куплете песни: «<...> Если ранят тебя

---

<sup>170</sup> Наиболее популярны русская народная песня «Ой, то не вечер», украинская народная песня «Распрягайте, хлопцы, коней», солдатские песни «Гренадеры», «Славны были наши деды», «Бородино», «Солдатушки, бравы ребятушки», эстрадная «Выйду ночью в поле с конем» И.И. Матвиенко.

<sup>171</sup> Музыкальные сигналы определены Приложением к Строевому уставу Вооруженных Сил Российской Федерации (введен в действие приказом Министра обороны Российской Федерации от 11 марта 2006 года № 111) и служат альтернативой подачи словесных команд, в особенности на дальние расстояния.

сильно – себе ногу перевяжи» (когда командир отряда перевязывает себе голову и с костылем продолжает командовать подразделением). Подобная визуализация текстового содержания песни усилила образное восприятие в соответствии с тематикой программы и продемонстрировала неотъемлемые черты военной жизни: выполнение приказов, соблюдение дисциплины, бережное отношение к оружию и военной форме одежды и т.д.

Популярность плац-концерта в первые годы своего существования «спровоцировала» идею создания плац-концерта с тематическим названием «Сухопутные войска» (1994, автор Ю.К. Смирнов). Его уникальность заключалась в том, что основу содержания музыкального ряда составляли произведения исключительно песенного жанра. Из воспоминаний автора программы, в 1994 году руководством кафедры Военно-оркестровой службы ему была поставлена задача подготовить именно такой плац-концерт. Идея заключалась в том, чтобы предпринять попытку осуществить исполнение песен в составе воинской части, где военному оркестру отводилась бы роль музыкального сопровождения, а личному составу воинской части – их исполнителя. Тут же родилось новое наименование заказанного действия – «солдатский плац-концерт». Забегая вперед, отмечу, что попытка внедрить такой плац-концерт в войска не увенчалась успехом и явилась первой и последней<sup>172</sup>.

При подготовке музыкального ряда плац-концерта Ю.К. Смирнов обратился к наиболее популярным, известным солдатским строевым песням, выстроив их по принципу арки. В него вошли: «Армия моя» А.А. Абрамова (сл. Р.М. Плаксина), «Солдатушки, бравы ребятушки...», «Армейский марш» В.Г. Газаряна (сл. Ю.Д. Полухина), «Аты-Баты» В.Г. Мигули (сл. М.И. Танича), «Пехота есть пехота...» Н.В. Богословского (сл. М.С. Пляцковского), «У солдата выходной...» В.Я. Шаинского (сл. М.И. Танича), «Парни

---

<sup>172</sup> В то же время сегодня в российской армии исполняются песни в составе воинской части и даже под сопровождение военного оркестра, однако данное исполнение ничего общего с тем плац-концертом не имеет.

обыкновенные...» О.Н. Каравайчука. Общее число участников действия было порядка 200 человек, четвертая часть из которых являлась оркестром.

При исполнении песен личный состав исполнял строевые приемы и перестроения (движение прямо и на месте, повороты на месте и в движении, захождение плечом). Не обошлось здесь и без традиционных для марш-парада «прочесов», движений по шеренгам и колоннам. При исполнении песни «Солдатушки, бравы ребятушки...» личный состав надевал фуражку задом-наперед, а музыкальные инструменты (трубы, кларнеты) брал в положение, имитирующее держание карабинов. Так автор-постановщик обыграл вид русского войска позапрошлого века. Песни «Аты-Баты...» и «У солдата выходной...» вносили в общую драматургию лирический контраст, повествуя о значении любви и надежности тыла:

«<...> И стояли барышни у обочин,  
Им солдаты нравились очень-очень!  
И в каком столетии ни живи,  
Ох, никуда не денешься от любви.  
Идет солдат по городу, по незнакомой улице  
И от улыбок девичьих вся улица светла.  
Не обижайтесь, девушки, но для солдата главное,  
Чтобы его далекая, любимая ждала».

### **2.2.2 Перестроения и движения**

При построении оркестра, как правило, ориентируются на типовые схемы, которые для игры в строю предусматривают размещение мелодических голосов в первых шеренгах, валторн на левом, а баритонов на правом флангах таким образом, чтобы их раструбы были направлены внутрь строя оркестра и т.д.

Осуществляя перестроения, все деления оркестра, как правило, необходимо производить последовательно, от более крупных частей к мелким, или наоборот, а всякое новое перестроение – с началом музыкального предложения или периода. В работе В.С. Цицанкина и учебных пособиях по дисциплине «Военно-оркестровая служба»<sup>173</sup> авторы рассматривают распространенные ( типовые) варианты перестроения оркестра: деления (на более мелкие равные и неравные части), расхождения (противоположные, диагональные, «змейкой»), размыкания (по колоннам, шеренгам) и смыкания (Приложение 7). Особый интерес представляют линейные и фигурные перестроения, которые требуют высокого уровня профессиональной подготовки музыкантов оркестра, образцового выполнения строевых приемов и соблюдения равенства. Такого рода перестроения эффектно смотрятся в исполнении, как правило, оркестров с количеством 30 и более музыкантов. Напротив, при небольшом количественном составе оркестра, а также при недостаточном исполнительском уровне его музыкантов не рекомендуется делить оркестр на слишком мелкие части, растягивать «фронт» оркестра и уводить оркестровые группы далеко друг от друга, поскольку это существенно снижает качество звучания оркестра.

Режиссура различных движений и перестроений групп музыкантов оркестра должна производиться с учетом особенностей жанра. «В плац-концерте участники одной оркестровой группы очень часто оказываются даже в диаметрально противоположных точках концертной площадки, когда ни слуховой, ни визуальный контакт между ними объективно невозможен»<sup>174</sup>. Поэтому необходимо грамотно, не только с эстетической, но и с акустической точек зрения, выстраивать рисунки перестроений и направление движения музыкантов. Игнорирование этих особенностей также влечет за собой

---

<sup>173</sup> Цицанкин В.С. Плац-концерт военного оркестра // Методика организации и проведения / под ред. В.С. Цицанкина. – М.: ВДФ при МГК, 1996. – 21 с.; Учебное пособие по дисциплине «Военно-оркестровая служба» / В.В. Юрковец, А.М. Халилов, В.С. Цицанкин [и др.]. – М.: ВУ, 2007. – 216 с.; Кадеев Д.В. / Кадеев Д.В., Сальхов Ю.И., Шевернев И.В. Военно-оркестровая служба: учебник. – М.: ВУ, 2020. – 157 с.

<sup>174</sup> Кадеев Д.В. Методика подготовки плац-концерта военного духового оркестра // Научно-методический бюллетень № 1 (21) 2024. – М.: ВУ, 2024. – С. 146.

ухудшение общего оркестрового звучания. Так, на этапе появления жанра, в некоторых военных оркестрах «при перестроениях музыканты часто двигались лицом друг к другу, гасили звук, и слушатели подчас не слышали, что же играет оркестр»<sup>175</sup>. В процессе развития плац-концерта такие недоработки стали скорее исключением.

Качественное исполнение марш-парада достигается также при условии выработки высочайшего уровня строевой подготовки и образцового внешнего вида музыкантов оркестра. Как правило, все строевые приемы и передвижения музыкантов осуществляются в соответствии с требованиями Строевого устава Вооруженных Сил Российской Федерации, однако при движении с музыкальными инструментами допускаются некоторые исключения. Так, особого внимания обращает на себя вопрос выполнения поворотов на месте и в движении, которые, для соблюдения синхронности действий, могут осуществляться несколькими способами:

- поворот направо в движении выполняется на носке правой ноги с последующим выносом левой ноги вперед;
- повороты на месте (направо, налево, кругом) при последующем движении могут осуществляться без приставления ноги;
- поворот в движении может быть осуществлен путем использования шагов на месте с постепенным разворотом в сторону последующего движения;
- при переходе от одного элемента к другому возможно фиксирование последнего элемента приставлением ноги и дальнейшим поворотом музыкантов в новую сторону движения.

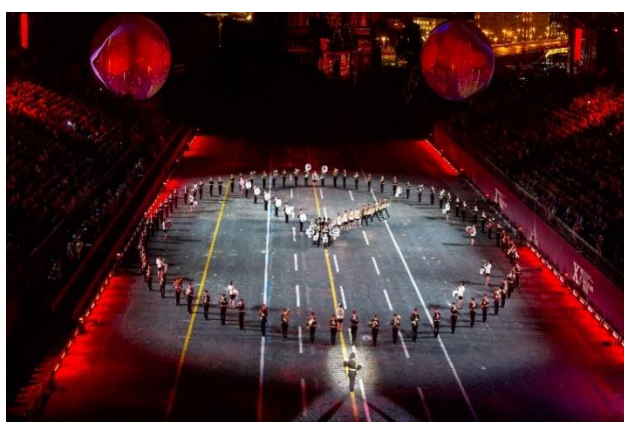
Значительное усиление воздействия на зрителя достигается путем выстраивания различных большеразмерных геометрических и иных фигур (часы, сердце, пирамиды, звезда и т.д.). При этом, как справедливо заметил Д.В. Кадеев, «любая “нарисованная” фигура <...> не должна, едва

---

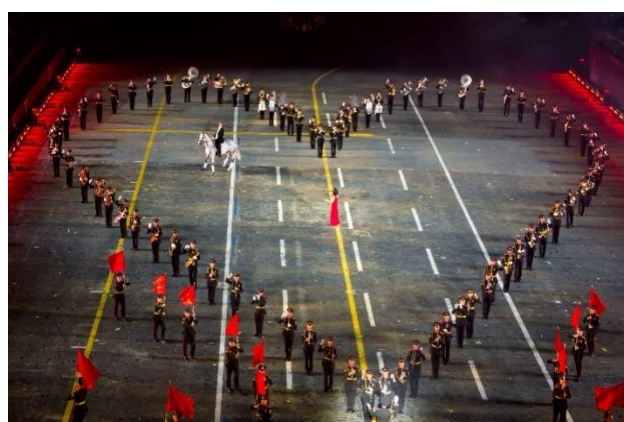
<sup>175</sup> Аксенов Е.С., Михайлов Э.Б. Время удивлять // Красная звезда. 9.07.1988. № 158 (19645).



сформировавшись, сразу раствориться в последующем движении оркестра. Поэтому результат любого перестроения <...> должен быть зафиксирован на некоторое время, которое необходимо зрителю для его восприятия и эстетически-художественной оценки»<sup>176</sup>. Такое визуальное фиксирование возможно, например, при использовании шагов на месте с игрой (Рисунки 41, 42, 43, 44). Помимо фигур, довольно распространенными являются цифровые и буквенные обозначения, символизирующие тематическую направленность программ плац-концертов. Однако, безграничность идей авторов не позволяют проиллюстрировать все примеры (Рисунки 45, 46, 47, 48).



*Рис. 41. Выступление оркестра военно-музыкального училища на фестивале «Спасская башня», 2017*



*Рис. 42. Выступление оркестра военно-музыкального училища на фестивале «Спасская башня», 2017*



*Рис. 43. Выступление Египетского военного симфонического оркестра на фестивале «Спасская башня», 2017*



*Рис. 44. Выступление военного оркестра и роты почетного караула Народно-освободительной армии Китая на фестивале «Спасская башня», 2015*

<sup>176</sup> Кадеев Д.В. Методика подготовки плац-концерта военного духового оркестра // Научно-методический бюллетень № 1 (21) 2024. – М.: ВУ, 2024. – С. 146–147.





*Рис. 45. Выступление оркестра корпуса карabinеров Италии на фестивале «Спасская башня», 2016*



*Рис. 46. Выступление военного оркестра и роты почетного караула Народно-освободительной армии Китая на фестивале «Спасская башня», 2015*



*Рис. 47. Выступление оркестра корпуса карabinеров Италии на фестивале «Спасская башня», 2017*



*Рис. 48. Выступление Президентского оркестра и роты специального караула ФСО России на фестивале «Спасская башня», 2016*

При перемещении музыкантов в марш-параде допускается некоторая свобода в движениях. Так, при осуществлении движений в марш-параде задействованы так называемые походные и неполные шаги, а также танцевальные элементы (приставные, мелкие и ускоренные шаги, движение корпусом вперед, влево, вправо, разворот на 180 градусов, а также традиционные для танцев позиции ног). Например, в плац-концерте «Музыка кино» (1999, автор В.С. Цицанкин) при исполнении марша Г.И. Гладкова «Упо-Упо» на тему из кинофильма «Формула любви» качание корпуса в разные стороны (влево-вправо одновременно с выносом ноги) выражает характер исполняемой музыки.

Необычным, и в то же время очень уместным, выглядят перестроения групп музыкантов оркестра курсантов военной консерватории в завершении программы плац-концерта, представленного в 2002 году на Берлинском международном военно-музыкальном фестивале. По задумке авторов плац-концерта (С.Г. Грязнов, А.М. Халилов) под звучащую финальную тему попури «Русская душа» А.М. Халилова музыканты оркестра осуществляли поклоны. Причем, расчет был сделан на то, что их поочередно производили шеренги строя оркестра в составе однородовых и одновидовых музыкальных инструментов. Так, «серию поклонов» открывали шеренга саксофонов, которая в четырехдольном метре успевала не только поклониться, но и освободить место для поклона следующей шеренге музыкантов (кларнеты, валторны и баритоны, трубы и корнеты).

Хореографическую природу имеют перестроения музыкантов в вышеупомянутой программе плац-концерта «Великую победу – славим!». Концепция ее марш-парада вписана в общий рисунок плац-концерта, не утрачивая своей специфики и зрелищности. Успех этой программы, кроме других факторов, обеспечили удачный подбор и инструментовка произведений для плац-концерта, его выверенная внутренняя музыкальная драматургия, а богатая фантазия автора и профессионализм проявились в мастерской постановке исполнительских задач: рисунок перестроений разных групп исполнителей отличался многоплановостью и своеобразной полифонией, а сами движения музыкантов – насыщенностью действий с инструментами и актерскими перевоплощениями.

Грамотное и интересное хореографическое решение соответствовало драматургии программы и заключалось в заполнении всего сценического пространства, путем чередования, либо одновременного выполнения перестроений: размыкание оркестра по диагонали, движение по квадратам, по кругу, различные геометрические визуально выразительные перестроения.

Такие движения и танцевальные «па» придают инсценировке динамичность и зрелищность.

### 2.3 Специфика инструментовки произведений для плац-концерта

Поскольку исполнение музыки в движении всегда представляет для музыкантов определенную сложность, произведения, подбираемые для музыкального ряда плац-концертов, должны быть технически удобными. Следует отметить, что музыкальный ряд плац-концерта, как правило, состоит из музыкальных произведений или их фрагментов, изложенных для полного состава оркестра (*tutti*). Определяющей особенностью инструментовки является их предназначение для исполнения на открытом пространстве или на большой сценической площадке, с обязательным учетом количественных и качественных параметров оркестра.

Учитывая это, а также вариативность составов оркестра инструментовку произведений для плац-концерта целесообразно выполнять, используя прием оркестроточности<sup>177</sup>. Ее главный принцип заключается в равнотесситурной дублировке оркестровых голосов по принципу близости их тембровой окраски и сходству диапазонов. Для максимально благоприятного восприятия плац-концерта требуется соблюдение определенных требований и правил инструментовки. Кроме того, допускается «переосмысление не только

---

<sup>177</sup> «Оркестроточная инструментовка – совокупность приемов создания и оформления партитуры, позволяющих предусмотреть возможность ее исполнения иным составом (уменьшенным или увеличенным), а также в иных условиях (в помещении или на открытом воздухе)». Цит. по: Дунаев Л.Ф., Ермоленко А.Л. Терминологический минимум по инструментовке / Учебное пособие. – М.: ВИ(ВД)ВУ, 2008. – С. 14.

инструментовки, но и формы сочинения»<sup>178</sup>. Достижение яркого и насыщенного звучания, создание рельефной фактуры и выразительного звучания – далеко не полный перечень задач, решение которых обязательно для инструментовщика при создании музыкального ряда плац-концерта.

Безусловно, сегодня соблюдение данных требований реализуется не только за счет профессионализма и наличия музыкально-эстетического вкуса инструментовщика, но и путем применения особых музыкальных компьютерных технологий, позволяющих «<...> на основании уже приобретенных профессиональных умений и навыков творчески решать весь спектр учебных задач и формировать новые сложные комплексные профессиональные навыки композиции, аранжировки и инструментовки для военного духового оркестра»<sup>179</sup>.

### **Элементы оркестровой фактуры**

Главенствующая роль мелодии в выражении музыкальной мысли побуждает инструментовщика уделять этому элементу оркестровой фактуры особое внимание. Мелодия может развиваться в разнообразных фактурных и тембровых вариантах и часто становится самым мобильным элементом оркестровой фактуры. Специфика исполнения программ плац-концертов, подразумевающая регулярные перестроения оркестра и удаленность музыкантов друг от друга, требует максимально усиливать мелодическую линию. Например, мелодия в *tutti* может быть поручена корнетам и трубам с октавной дублировкой

---

<sup>178</sup> Демина В.Н. Специфика композиторской деятельности современных отечественных военных дирижеров (на примере творчества А.Б. Головина) // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 3. – С. 79. DOI: [10.24411/2076-4766-2019-13012](https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13012).

<sup>179</sup> Герасимова Т.Н., Кавторев В.В. Педагогические условия эффективной реализации дидактического потенциала музыкальных информационных технологий в подготовке военных дирижеров // научно-методический журнал «Мир образования – образование в мире». – 2022. – № 2 (86). – С. 195. DOI: [10.51944/20738536\\_2022\\_2\\_](https://doi.org/10.51944/20738536_2022_2_).

флейты, гобоя и кларнетов, что придает блеск и яркость общему звучанию<sup>180</sup> (Рисунок 49).

The image shows a musical score for a woodwind ensemble. It consists of four staves: Flutes (Флейты), Oboe (Гобой), Clarinets in Bb (Кларнеты Вb), and Trumpets/Cornets in Bb (Трубы Вb, Корнеты Вb). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The dynamic marking is forte (f). The score shows a melody in the flutes and oboe, with the clarinets and trumpets/cornets playing a supporting harmonic part. The melody is characterized by a series of eighth notes and quarter notes, with some triplets and slurs.

Рис. 49. Е.Г. Мартынов. «Добрые сказки детства» (инструментовка А.А. Нисенбаума).

Фрагмент из партитуры для духового оркестра

В случае же октавного дублирования верхнего (основного) голоса мелодии только флейтами, при наложении кларнетов на трубы и корнеты, мелодия в tutti приобретает мягкость и полноту звучания, а октавная дублировка выделяет главный мелодический голос (Рисунок 50). Такой способ изложения достаточно часто встречается в партитурах зарубежных авторов (Рисунок 51).

The image shows a musical score for a woodwind ensemble. It consists of three staves: Flutes (Флейты), Clarinets in Bb (Кларнеты Вb), and Trumpets/Cornets in Bb (Трубы Вb, Корнеты Вb). The music is in a key with two flats (Bb) and a 4/4 time signature. The dynamic marking is forte (f). The score shows a melody in the flutes, with the clarinets and trumpets/cornets playing a supporting harmonic part. The melody is characterized by a series of eighth notes and quarter notes, with some triplets and slurs.

Рис. 50. С.В. Егоренков. «Парафраз на темы популярных мелодий» (инструментовка

С.В. Егоренкова). Фрагмент из партитуры для духового оркестра

<sup>180</sup> Различают точные дублировки (унисонные, октавные, черезоктавные и т.п.), которые характеризует совпадение дублирующего голоса с дублируемым, и неточные дублировки (подчеркивающие, упрощенные, фигурационные и т.п.), представляющие собой неполное совпадение с дублируемым голосом.



Рис. 51. L. Anderson. «Sleigh Ride»/ Л. Андерсон. «Катание на санях» (инструментовка R. Velde/ Р. Вельде). Фрагмент из партитуры для духового оркестра

В то же время, в процессе перестроений групп музыкантов оркестра практически невозможно сконцентрировать в одном месте инструменты, которым поручено аккордовое изложение мелодии. Поэтому нередко возникает ситуация, при которой вторые и третьи голоса звучат обособленно, что отрицательно влияет на восприятие мелодической линии и на чистоту интонирования. В таких случаях инструментовщики очень часто прибегают к унисонному изложению мелодии у корнетов и труб с дублировкой ее флейтами и кларнетами (Рисунок 52).

Рис. 52. К. Франсуа. «Мой путь» (инструментовка В.Ю. Петренко). Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Гармоническое сопровождение как одно из средств достижения колоритной звучности произведений, предназначенных для музыкального ряда плац-концерта, очень разнообразно. В нем широкое применение находят одно- и многоголосные педали, многообразные ритмические, гармонические и мелодические фигурации. Эти элементы используются как самостоятельно, так и в сочетаниях. Основу гармонического сопровождения, как правило, составляет ритмическая фигурация, наиболее полно соответствующая «моторно-двигательной» природе плац-концерта.

Плотное звучание медных инструментов в строго очерченной тесситуре – самый распространенный способ изложения ритмической фигурации. В оркестровом *tutti* она, чаще всего, поручается средним гармоническим голосам<sup>181</sup>, которые дополняются басовым голосом, удвоенным в октаву и расположенным в нижней части оркестрового диапазона. Такое изложение ритмической фигурации, усиленное ударными инструментами, придает общему звучанию упругую монолитность и приобретает значение своеобразного эталона.

Многоплановое гармоническое сопровождение иногда создает эффект перенасыщения оркестровой фактуры, не случайно М.И. Глинка отмечал это как «злоупотребление» и «чрезмерный шум оркестра», а также предостерегал от использования «несвойственных музыкальным инструментам способов выражения»<sup>182</sup>. Так, например, сочетание более двух элементов гармонического сопровождения нередко отодвигает на второй план другие элементы оркестровой фактуры, что отрицательно сказывается на восприятии общего звучания (Рисунок 53).

---

<sup>181</sup> Средние гармонические голоса располагаются в тесситуре от фа (ми бемоль) малой октавы до фа (соль) первой октавы. Цит. по: Дунаев Л. Ф. Инструментовка для военного духового оркестра: учебник, второе изд., Т. 1. – М.: ООО «МастерПринт», 2020. – С. 33.

<sup>182</sup> Глинка М.И. Заметки об инструментовке // Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. – М.: Музыка, 1973. – Т.1. – С. 183–184.

The image displays a musical score for a wind orchestra, consisting of ten staves. The instruments listed on the left are: Кларнет Вb 1, Кларнеты Вb 2,3, Саксофоны-альты Es, Саксофон-тенор Вb, Валторны F, Трубы Вb, Корнеты Вb, Тромбоны, Ударная установка, Баритон Вb, and Басы. The score is written in 2/4 time and the key of Bb major. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of each staff. The music features various melodic lines, some with slurs and accents, and a prominent rhythmic pattern in the percussion and bass parts.

*Рис. 53. С.В. Егоренков. «Парафраз на темы популярных мелодий». (инструментовка С.В. Егоренкова). Фрагмент из партитуры для духового оркестра*

Один из самых распространенных элементов мелодического обогащения оркестровой фактуры – контрапункт – излагается, чаще всего, в альтово-теноровой тесситуре. Находясь преимущественно в альтовой тесситуре (над ритмической фигурацией и под мелодией), контрапункт оказывается регистрово-дифференцированным. А при заполнении тенорового регистрового уровня плотной трехголосной ритмической фигурацией, контрапункт вводится преимущественно в средних и верхних голосах. Мелодизированная педаль может замещать контрапункт, однако при подобном изложении она, как правило, ограничена в мелодическом движении и возможности многоголосного изложения. Применение таких дополнительных элементов, как сигналы и другие мелодические и гармонические фигуры, аналогично их использованию в



произведениях традиционной духовой музыки. Место и роль указанных элементов в оркестровой фактуре полностью подчинены композиционному плану и общей драматургии произведения.

### **Взаимодействие элементов оркестровой фактуры**

Специфика жанра плац-концерта обусловила простоту и ясную регистровую дифференциацию элементов оркестровой фактуры. Количественный состав элементов в структуре оркестровой фактуры обусловлен характером музыкального произведения и его драматургией. Как уже отмечалось выше, при использовании многоэлементной оркестровой фактуры способы изложения различных ее элементов связаны прежде всего с мелодией. Здесь же подчеркну, что при ее трехголосном изложении и октавном удвоении, как правило, вводятся трехголосная ритмическая фигурация, одноголосный контрапункт, используется одно-, двух-, трехголосная педаль. В то же время, отказ от октавной дублировки позволяет ввести в верхней части оркестрового диапазона мелодизированную педаль, гармоническую или мелодическую фигурации и изложить их как одноголосно, так и многоголосно.

В *tutti* наряду с мелодией и гармоническим сопровождением, как правило, вводятся контрапункт или мелодизированная педаль (при отсутствии простой педали), а также сигналы и заполнения, соответствующие характеру произведения<sup>183</sup>. Однако это не всегда оправдано, и не всегда соответствует целям и задачам, стоящими перед автором программы плац-концерта. В многоэлементной оркестровой фактуре неизбежно некоторое уравнивание регистрового контраста, а ее чрезмерная «загруженность» ведет к ослаблению отдельных голосов (отсюда возникает необходимость уделять особое внимание

---

<sup>183</sup> О взаимодействии элементов оркестровой фактуры в *tutti* см. подробнее: *Саков С.В.* Оркестровое *tutti*. диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Саков Сергей Владимирович. – М., 2004. – 349 с.

балансу звучания). Кроме того, возможное появление сопряженных тонов<sup>184</sup> требует от инструментовщика действий по избеганию диссонанса и нередко нивелируют ясность общего звучания. Наиболее распространенным приемом устранения возможного сопряжения является временное присоединение сопряженного гармонического голоса либо к мелодии, либо к ближайшему аккордовому звуку (дублируя его).

С целью достижения рельефности общей звучности на первый план выдвигается тембровая выразительность и обособленность оркестровых голосов. Такой подход способствует яркости и колориту общего звучания, а также возможности большего разнообразия изложения оркестровой фактуры. Двух- или трехголосное изложение основного голоса, как правило, сопровождается введением контрапункта, создающего фактурный противовес многоголосного изложения мелодии и гармонического сопровождения.

В то же время, преобладание многоэлементной оркестровой фактуры влечет за собой использование, в первую очередь, смешанных тембров, которые в итоге образуют суммарный оркестровый тембр. Преимущество такого способа организации оркестровой фактуры проявляется в мощном звучании каждого элемента и общем тембровом единстве. Использование такого рода оркестровой фактуры на протяжении слишком длительного времени приводит к однообразию звучания и, как следствие, к снижению интереса слушателей.

## **Трактовка оркестровых групп и отдельных музыкальных инструментов**

В процессе эволюции духового оркестра сформировались два основных типа его внутренней организации: групповой и тесситурный. Групповой принцип объединения оркестровых инструментов по признаку тембровой и

---

<sup>184</sup> Сопряженные тоны – диссонирующие секунды (малые и большие), образующиеся при одновременном сочетании аккордовых и неаккордовых звуков различных элементов (голосов) музыкальной (оркестровой) ткани в одной тесситуре. Цит. по: Дунаев Л.Ф., Ермоленко А.Л. Терминологический минимум по инструментовке / Учебное пособие. – М.: ВИ(ВД)ВУ, 2008. – С. 18.

конструктивной общности характерен для отечественной исполнительской практики и впервые был продемонстрирован Н.П. Ивановым-Радкевичем в «Увертюре на темы песен народов СССР» (1932). Сам композитор говорил, что «теория симфонического деления всех инструментов духового оркестра на четыре группы<sup>185</sup> на основе природы и способа извлечения звука, отсюда и тембра, получила постепенно свое утверждение. Эти два вопроса, вопрос состава и деления на четыре группы, не являлись теоретической самоцелью, а были ничем иным, как выражением творческих идей»<sup>186</sup>.

Данный принцип предполагает преобладание групповой трактовки инструментальных средств, позволяющей в то же время черпать многообразные принципы и приемы из практики симфонического оркестрового письма (Рисунок 54). Поскольку во время обычного концертного выступления музыканты находятся в статичном положении, каждая из групп способна полноценно исполнять основные элементы оркестровой фактуры, однако эту цель сложно достичь во время плац-концерта.

Особенности и традиции жанра плац-концерта требуют сосредоточения исполнителей отдельных элементов фактуры (мелодия, гармоническое сопровождение, контрапункт и т.д.) в одном месте, что приводит к нарушению группового принципа объединения инструментов, но позволяет добиться сбалансированного звучания оркестра на открытом пространстве или на большой сценической площадке. Кроме того, во второй половине XX века состав духового оркестра претерпел значительные изменения. Исчезли альты, второй и третий тенора, корнеты были заменены трубами, саксофоны выделились из состава деревянной группы и получили статус самостоятельной оркестровой единицы – подобные явления также не укладываются в групповую систему организации духового оркестра.

---

<sup>185</sup> Деревянные духовые, характерные медные, ударные и основная группы.

<sup>186</sup> *Калинкович Г.М., Кожевников Б.Т.* Научно-теоретические труды в области инструментовки для духового оркестра // Советская военная музыка. – М.: ВДФ при МГК, 1977. – С. 374.

Флейта пикколо *ff sempre*

Кларнет Es *ff sempre*

Кларнет B♭ 1 *ff sempre*

Кларнет B♭ 2 *ff sempre*

Валторны Es *ff sempre*

Трубы B♭ *ff sempre*

Тромбоны *ff sempre*

М. барабан

Тарелки

Б. барабан

Корнетты B♭ *ff sempre*

Альты Es *ff sempre*

Тенор B♭ 1 *ff sempre*

Тенора B♭ 2,3 *ff sempre*

Баритон B♭ *ff sempre*

Бас  
Контрабас *ff sempre*

Рис. 54. Н.П. Иванов-Радкевич. «Увертюра на темы песен народов СССР». Фрагмент из партитуры для духового оркестра

При тесситурном принципе дифференциации инструменты оркестра делятся на несколько ярусов (сопрановый, сопраново-альтовый, альтово-теноровый и басовый), каждый из которых занимает определенное высотное положение в оркестровой вертикали. Преобладающим признаком их объединения служит уже не тембр, а тесситура, а под ярусом понимается «слой оркестровой вертикали, объединяющий сходные по тесситуре инструменты»<sup>187</sup>. Например, в малом составе духового оркестра сопрановый слой состоит из флейт и кларнетов, сопраново-альтовый слой включает в себя трубы и корнеты, альтово-теноровый – валторны, тромбоны, тенор и баритон, а басовый слой – тубы. В среднем составе духового оркестра сопрановый слой дополняется гобоем, а к трубам и корнетам присоединяются саксофоны. Располагаясь, как правило, на одно обращение ниже труб и корнетов, саксофоны, таким образом, занимают промежуточное тесситурное расположение. Тесситурный способ изложения также широко используется и зарубежными инструменталистами (Рисунок 55).

Соединяя инструменты одинаковой тесситуры, можно получать различные тембровые сочетания, а также свободно применять чистые тембры, показ которых играет важную роль при инструментровке произведений для плац-концерта. Введение полной оркестровой группы дает только смешанный тембр, а для получения чистого необходимо специально вычленять или объединять подгруппы тех или иных родственных инструментов (например, корнет и труба): «<...> использование сольных и ансамблевых звучностей <...> определяет прозрачность и красочность, своеобразную камерность звучания оркестра, способствует усилению выразительных музыкальных образов и музыкальной ткани в целом»<sup>188</sup>.

---

<sup>187</sup> Ермоленко А.Л. Особенности построения аккордового тутти духового оркестра // Научно-методический бюллетень Военного университета МО РФ. – 2022. – № 1 (17). – С. 193.

<sup>188</sup> Шумилов К.С. Особенности оркестрового письма в произведениях для духового оркестра Игоря Николаевича Савинова // Культура и искусство. – 2019. – № 12. – С. 13. DOI: 10.7256/2454-0625.2019.12.27538.

The image displays a page of a musical score for a wind orchestra. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. It consists of 20 staves, each labeled with an instrument or section:

- Flutes
- Oboe
- Bassoon
- E♭ clarinet
- B♭ clarinet I
- B♭ clarinet II
- B♭ clarinet III
- E♭ alto clarinet
- B♭ bass clarinet
- E♭ alto sax. I/II
- B♭ tenor sax. I/II
- E♭ baritone sax.
- B♭ trp/crnt. I
- B♭ trp/crnt. II
- B♭ trp/crnt. III
- F horn I
- F horn II
- F horn III
- C trombone I
- C trombone II
- C trombone III
- C euph./tenor tuba
- C basses

The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff for each instrument.

Рис. 55. L. Anderson. «Sleigh Ride»/ Л. Андерсон. «Катание на санях» (инструментовка R. Velde/ Р. Вельде). Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Ансамблевая трактовка оркестровых средств, где под ансамблем подразумевается группа родственных инструментов, наиболее характерна в произведениях музыкального ряда плац-концерта. Такой способ организации инструментальных средств позволяет гибко трактовать функциональную принадлежность подгрупп, в то время как групповой принцип трактовки, связанный с возможностью исполнения в каждой группе основных элементов фактуры, закрепляет за определенными инструментами либо мелодические функции, либо гармонические. Нередко это превращается в своеобразное клише (например, аккомпанирующая функция валторн). Следует отметить, что тесситурный принцип инструментовки предполагает взаимное дублирование оркестровых групп. Так, например, корнеты из основной группы нередко объединяются с трубами из группы характерных медных инструментов<sup>189</sup>. А группа деревянных духовых инструментов, помимо дублирования основных голосов, часто выступает самостоятельно, дополняя их фигурационными элементами, украшающими общее звучание оркестра.

Существенные особенности заметны в трактовке ряда инструментов. Так, стремление использовать кларнеты в верхнем регистре во многом является следствием групповой трактовки оркестра. Напротив, употребление тех же инструментов в их средней тесситуре подчеркивает историческую преемственность с практикой 200-летней давности: до введения хроматических медных инструментов именно кларнеты в духовом оркестре были основными мелодическими инструментами. Подтверждение этому можно найти в труде по инструментовке Г. Кастнера, который подчеркивает: «Для правильного соединения всех инструментов и достижения нужного эффекта исполнения необходимо использовать структуру струнного квартета, в которой кларнеты как бы замещают скрипки, а тромбон с офиклеидом, соответственно, виолончель и контрабас»<sup>190</sup>.

---

<sup>189</sup> В нашей стране духовой оркестр включает основную группу (корнеты и ширококолензурные медные инструменты), группы деревянных духовых, характерных медных (валторны, трубы, тромбоны), ударных инструментов и подгруппу саксофонов.

<sup>190</sup> *Kastner G. Cours d'instrumentation considere. – Paris, 1837. – P. 51.*

Стремление придать яркость общему звучанию нередко вызывает злоупотребление верхними регистрами инструментов, которое, в случае подобной инструментовки произведений для плац-концерта, приводит к неоправданному форсированию общего звучания оркестра.

Наряду с привычными маршевыми ударными музыкальными инструментами в последние годы в духовых оркестрах все чаще используются маршевые духовые (валторны, баритоны, тубы), специально предназначенные для игры во время движения. Благодаря своим конструктивным особенностям они способствуют наиболее плотному и сбалансированному звучанию оркестра. Их особенность заключается в том, что раструбы перемещены вперед, а не под (над) плечом исполнителя, и соответственно звук направлен в сторону движения музыканта.

Отдельно следует остановиться на использовании в плац-концерте народных инструментов, которые добавляют оркестровой фактуре особую красочность и подчеркивают тематическую направленность выступления. Это могут быть баяны, балалайки, рожки, волынки с маршевыми барабанами и т.д. Их введение в духовой оркестр является важным фактором, подчеркивающим национальную выразительность и своеобразие музыкального произведения. Трактовка оркестровых средств при этом находится в полной зависимости от специфики народного инструмента.

Конструктивные и акустические особенности некоторых музыкальных инструментов подчеркивают необходимость их применения при исполнении плац-концерта. Так, при наличии в оркестре только одного музыканта-исполнителя на флейте, исполнение музыкального ряда плац-концерта на флейте-пикколо предпочтительнее исполнению на большой флейте. Это обусловлено тесситурой флейты-пикколо, звучание которой октавой выше. Таким образом, звучание оркестра приобретает дополнительный колорит, а мелодический голос, в случае его дублирования, выделяется ярче.



Вопрос целесообразности применения гобоя и фагота (их разновидностей) также следует учитывать при подготовке программ плац-концертов. Двухлепестковая камышовая трость этих инструментов при плохих погодных условиях может утратить способность к воспроизведению звука, а при поворотах и в движении может зацепиться за зубы музыканта-исполнителя и из-за своей хрупкости сломаться. При этом возникает опасность получения травмы амбушюра. Кроме того, в звукоизвлекатель (трость) гобоя и фагота поступает тонкая струя воздуха из-за чего, при движении, строй инструмента становится неустойчивым. Очевидно, что в условиях исполнения программы плац-концерта, рациональность применения таких инструментов весьма низкая. Более того, тесситурные особенности звучания как гобоя, так и фагота взаимозаменяемы кларнетами и тубой соответственно. В связи с вышеперечисленным использование гобоя и фагота в плац-концерте оправдано только лишь в статичном положении и при исполнении сольных фрагментов.

Как пример сольного, статичного исполнения на альтовом гобое можно привести тему вступления «Каравана» Д. Эллингтона в программе плац-концерта оркестра военно-музыкального училища (1998, автор Р.Г. Имаев). Наполненная мелизмами восточная мелодия на фоне плотного, остинатного баса восхищает своей чарующей мелодичностью, даря чувство расслабления, заряжая радостью и энергией.

В настоящее время, при наличии широких звукотехнических возможностей, достаточно часто наблюдаются попытки применения в плац-концерте электромузыкальных инструментов. При этом возникают две проблемы – внутренняя, затрагивающая непосредственно музыкантов оркестра, и внешняя, связанная с восприятием слушателей. Так, в первом случае, звук из акустических систем, находящихся, как правило, на удалении от оркестра, из-за относительно небольшой скорости распространения (330 м/с) доходит до музыкантов с некоторой задержкой. Кроме того, следует учитывать, что звук направлен в первую очередь на публику, поэтому возвращается к музыкантам

уже отраженный от окружающих зданий, сооружений и т.д. Использование специальных наушников для точного воспроизведения исходного звучания и координации синхронного исполнения оркестровых партий, различных радиосистем, и даже постановки музыкантов с электромузыкальными инструментами в строй оркестра существенных результатов, как правило, не приносят; напротив, такие эксперименты со звучанием влекут за собой появление множества других проблем.

Во втором случае слушатель сталкивается с двумя источниками звука – «живым» звучанием оркестра и звуком из акустических систем. Учитывая, что оркестр и эти системы находятся на расстоянии друг от друга, то, соответственно, звук до зрителя будет доноситься в разное время. Кроме того, при перемещениях оркестра изменяется не только время задержки звука, но и баланс громкости. Решение этой проблемы доставляет множество хлопот для звукорежиссеров, а также делает выступление оркестра с использованием электромузыкальных инструментов маломобильным, ограничивая возможность представления программ при любых технических условиях и на любой концертной площадке. Исходя из этого очевидно, что при инструментровке произведений для плац-концерта следует весьма осторожно использовать, а в некоторых случаях вообще отказаться от включения электромузыкальных инструментов в партитуру.

Анализ музыкального материала, используемого в плац-концертах, позволил выявить общие и частные черты инструментровки, проявившиеся в духовой музыке, и сформулировать некоторые закономерности в использовании оркестровых средств. Поскольку инструментровка произведений для плац-концерта должна обеспечивать создание яркого и плотного звучания оркестра с использованием всего инструментального состава, выработались определенные приемы и принципы, направленные на максимально сбалансированное звучание оркестра:

- дублирование мелодии (полное или частичное октавное удвоение), преобладание унисона над ансамблевым изложением;

- преобладание ритмической фигурации (при всем многообразии вариантов изложения), не более двух элементов комбинированного сопровождения;
- использование контрапункта как самого распространенного и эффективного приема мелодического обогащения фактуры;
- ограниченное употребление многоэлементной фактуры;
- применение наиболее удобных диапазонов оркестровых инструментов;
- отход от группового принципа изложения оркестровых средств в пользу ансамблевого;
- расширение оркестровой палитры за счет использования народных музыкальных инструментов.

Следование данным приемам и принципам инструментовки позволит максимально раскрыть авторский творческий замысел программ плац-концертов и окажет положительное влияние на его динамичное развитие.

## **2.4 Дополнительные художественные средства в программе плац-концерта**

### **2.4.1 Ансамбль ударных инструментов «Фиеста»**

Тенденции развития военно-музыкального искусства в целом и плац-концерта в частности позволяют усиливать эффект зрелищности путем включения в программы выступлений военных оркестров дополнительных художественных средств. Например, в советский период для украшения оркестра и усиления воздействия на зрителя при проведении марш-парада

наблюдалось активное применение атрибутов символики военных оркестров – бунчука и лир, фанфар и барабанов. Бунчук и лиры, как правило, находились в строю оркестра или за ним, а фанфары и барабаны обозначали фронт оркестра, чередуясь между собой. Алые флажки фанфар, развернутых прямо или в разные стороны, утрированные, эффектные движения барабанными палочками и их положение параллельно земле на уровне лица музыканта – все это придавало красоту и декоративность строю оркестра. Чаще всего бунчук и лиры, фанфары и барабаны выполняли художественно-выразительную роль статистов. И если бунчук с лирами сегодня редко, но можно встретить в программах плац-концертов, то фанфары и барабаны вышли из употребления в плац-концерте и встречаются в основном в художественном обрамлении лишь сводных военных оркестров.

Особенно важно подчеркнуть, что с появлением плац-концерта дирижеры все чаще стали экспериментировать в синтезировании дополнительных художественных средств. В 1990-х годах в программах отечественных плац-концертов начинают появляться ансамбли ударных инструментов («Фиеста»), мажоретки, а позже почетные (специальные) караулы. Кроме того, все чаще драматургические решения программ плац-концертов выстраиваются за счет различных технических средств и специфических элементов. Однако, наиболее распространенным дополнительным художественным средством в программах плац-концертов является хореография, которая по своим исполнительским признакам многогранна и наиболее ярко выражает драматургический характер жанра.

Самым популярным инструментальным ансамблем, включаемым в программы отечественных плац-концертов на протяжении последних десятилетий, является ансамбль ударных инструментов. В конце 1990-х годов в качестве отдельных концертных номеров появились выступления группы ударных инструментов с использованием ударных инструментов без определенной высоты звучания (как правило это – малые и большие барабаны,

тарелки, маршевые томы). Высочайший уровень игры, слаженность звучания, эффектные приемы с барабанными палочками и колотушками во взаимодействии с зажигательными ритмами вызывали восторг публики и обеспечили существование этих номеров до сегодняшнего дня, причем не только в программах плац-концертов, но и как отдельных шоу, названных в нашей стране «Фиестой». Основатель одного из таких ансамблей барабанщиков В.И. Аникин<sup>191</sup> объясняет появление названия своего ансамбля результатом влияния популярного в то время напитка «Fanta Fiesta». «Этот напиток “преследовал всех”, он продавался буквально везде, его активно рекламировали по телевидению. “Fiesta” – это меня “зацепило”, и я понял, что это слово очень соответствует характеру выступления ансамбля, тем более что в переводе на русский язык “fiesta” означает “праздник”»<sup>192</sup> (полная беседа представлена в Приложении 8).

История появления «Фиесты» как отдельного концертного номера и ее включение в программы плац-концертов относит нас в начало 1990-х годов. Тогда, при подготовке плац-концерта «Виват, Россия!» (1991, автор З.Х. Хафизов) с оркестром курсантов военно-дирижерского факультета у автора-постановщика программы появилась идея разнообразить выступление оркестра путем включения сольного номера для ударных инструментов. Эта идея была реализована при непосредственном участии В.И. Аникина, а в качестве музыкального материала был использован Концерт для оркестра русских народных инструментов «Праздник в деревне» В.К. Комарова. На основе двух частей концерта (№ 3 «Музыканты на завалинке» и № 5 «Перепляс. Финал»), которые были переложены для духового оркестра З.Х. Хафизовым и Е.Н. Довжиком, началась работа по подготовке номера.

«Изначально авторский вариант концерта предполагал его исполнение на сцене двумя исполнителями, при всем многообразии ударных инструментов.

---

<sup>191</sup> Аникин Виктор Иванович (1957 г.р.), военный дирижер, профессор, заслуженный артист России.

<sup>192</sup> Из беседы с В.И. Аникиным 2 февраля 2022 года.

Наш замысел же заключался в том, чтобы перенести исполнение номера со сцены на улицу и увеличить число исполнителей с “двух жителей деревни” до “всех жителей”. Идея была реализована путем добавления и внедрения в номер новых ударных инструментов и неожиданных решений их применения»<sup>193</sup>.

Помимо традиционных, в постановке встречались редкие русские народные ударные инструменты, предметы домашнего обихода и даже сельскохозяйственный инвентарь, ранее не используемые в профессиональной музыке<sup>194</sup>. Кастрюли, сковородки, тазы, стеклянные бутылки, «керамика» или керамический кувшин<sup>195</sup>, «коса»<sup>196</sup>, рубель<sup>197</sup>, «шпоры»<sup>198</sup>, трещотка, «лесенка»<sup>199</sup>, валдайские колокольчики, треугольник, бубен, конга, ксилофон – лишь малая часть используемых в номере инструментов, которые, зачастую, изготавливались самими участниками постановки.

«Количество желающих участвовать в номере превзошло все наши ожидания. Активное участие музыкантов оркестра, число которых возрастало с арифметической прогрессией, вовлечение в действие зрителей, обеспечило увеличение числа участников номера до более чем 20 человек. Коллективное

---

<sup>193</sup> Из беседы с В.И. Аникиным 2 февраля 2022 года.

<sup>194</sup> Введение в партитуру этих инструментов произошло по инициативе первого исполнителя партий этих инструментов Олега Буданкова, которому удалось найти их оригинальное, даже незаменимое звучание. Большой знаток народной инструментальной традиции, он посвятил многие годы собиранию и профессиональному музыкальному освоению всех тех предметов, которые в сфере народного творчества превращаются в музыкальные инструменты.

<sup>195</sup> Применялся как ударный инструмент, на котором играли двумя тонкими деревянными палочками. Другой способ игры на «керамике»: на безымянный палец левой руки надевается металлический наперсток, и кувшин держат так, чтобы большой палец был снаружи, а остальные внутри кувшина. Правой рукой держат тонкую палочку, которой исполнитель ударяет снаружи по кувшину, а палец с наперстком ударяет изнутри.

<sup>196</sup> Настоящая коса как ударный инструмент используется довольно часто. В данном случае на лезвии косы были специально сделаны зарубки и звук производился путем проведения по ним палочкой от треугольника.

<sup>197</sup> Гофрированная деревянная доска, для извлечения звука по ней проводят специальной деревянной палочкой. Звук высокий, резкий, с характерной трескуцостью.

<sup>198</sup> Инструмент, имитирующий ритмичные притопывания пляшущего человека. Состоит из двух печных ухватов для левой и правой рук. В верхней части каждого древка вмонтировано по паре тарелочек от бубна, нижние концы древка подбиты каблучной резиной. Исполнитель ударяет поочередно каждым хватом об пол, исполняя танцевальные ритмы и отбивки.

<sup>199</sup> Набор из шести сторожевых колотушек разного тона, связанных шнурком в виде лесенки.

творчество всячески поощрялось руководителями постановки, которые желали как можно ярче и эффектней представить номер»<sup>200</sup>.

Такого рода выступление с духовым оркестром и по количеству исполнителей, и по разнообразию ударных инструментов было применено в нашей стране впервые. Первыми счастливыми зрителями этой программы оказались жители и гости Краснодарского края, в городах и станицах которого в течение месяца с большим успехом выступал оркестр курсантов. Включение номера в программу плац-концерта, с элементами экспромта и импровизации, уже тогда, в далеком 1991 году, превратило плац-концерт в своеобразное интерактивное шоу, которое было выстроено по законам режиссуры массовых праздников. Именно поэтому, сегодня, регулярное включение барабанного шоу «Фиеста» в программы плац-концертов выглядит вполне закономерно.

Первый опыт оказался успешен и вдохновил В.И. Аникина на поиск новых идей и решений. Находились интересные музыкальные произведения, с которыми ансамбль ударных инструментов<sup>201</sup> стал регулярно участвовать в программах концертных выступлений духовых оркестров. Так, визитной карточкой ансамбля, подчеркивающей его военную принадлежность, стало произведение А. Каппио «Обойма» (A. Cappio. «The charger»).

Своего рода презентацией нового подхода к применению ударных инструментов в программах концертов явился в 1997 году сольный концерт исполнителей на ударных инструментах, в котором приняли участие учащиеся школы имени Гнесиных, военно-музыкального училища и военно-дирижерского факультета. Наиболее удачные фрагменты номеров из концерта переносились на плац и включались в программы плац-концертов. Эти фрагменты были небольшими (не более одной минуты), но приносили в плац-концерт разнообразие и интересную краску.

---

<sup>200</sup> Из беседы с В.И. Аникиным 2 февраля 2022 года.

<sup>201</sup> После успешных выступлений в Краснодарском крае было принято решение присвоить ансамблю следующее имя: Ансамбль ударных инструментов «Звоны России» военно-дирижерского факультета.

На такое решение повлияло следующее: «В середине 1990-х годов по приглашению В.В. Афанасьева в Москву приезжал студенческий оркестр университета Атланты (США), в составе которого была отдельная барабанная группа<sup>202</sup>. Музыканты этой группы в концертных выступлениях оркестра не участвовали – они были исключительно маршевыми. Кроме этого отличия от наших оркестров разными были и подходы к подготовке, строению плац-концертов. У американцев группа ударных инструментов в маршевом шоу является основой. При подготовке программы выступления они все сразу делают для уличного исполнения маршевым ансамблем. Мы же шли немного от другого – сначала готовили программу концерта и затем переносили его отдельные элементы и номера на плац»<sup>203</sup>.

Под впечатлением от просмотра оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник» у В.И. Аникина появилась идея переложить Каватину Фигаро для исполнения на четырех разновысотных малых барабанах. Единомышленников долго искать не пришлось, и задумка была осуществлена при участии А.Ф. Уманца, который в дополнение к малым барабанам дописал партии большого барабана и тарелок. Таким образом, появилось произведение – Музыкальная картинка для ударных инструментов и духового оркестра «Tamburo di Figaro» в транскрипции Г.В. Соколова (Рисунки 56, 57).

---

<sup>202</sup> Барабанное шоу в Америке на тот момент уже существовало около 100 лет.

<sup>203</sup> Из беседы с В.И. Аникиным 2 февраля 2022 года.



Флейты *p*

Валторны F *p*

Малые барабаны разного строя *soli pp* *f*

Баритон Bb *solo f*

Басы *a2*

Рис. 56. Г.В. Соколов. Музыкальная картинка «Tamburo di Figaro». Фрагмент партитуры для духового оркестра

Оркестр

Фл.

Корн.

Бар.

Гоб.

С-альт

Тр-н

*mf* *mf* *mf*

Малые барабаны разного строя *mf*

Рис. 57. Г.В. Соколов. Музыкальная картинка «Tamburo di Figaro». Фрагмент партитуры для духового оркестра

Приглашения для участия в концертах не только в Москве, но и в других городах России подчеркивали возрастающую популярность коллектива. К участию в ансамбле привлекались музыканты-исполнители и на других музыкальных инструментах (как правило, фаготисты, гобоисты, пианисты и т.д.). Учитывая технические особенности и необходимую специальную подготовку, к игре на малых барабанах привлекались профессиональные ударники, а на больших барабанах и тарелках – все остальные музыканты. При

подготовке к концертам В.И. Аникиным был придуман выход ансамбля с игрой через зал, воплощение такой идеи позволяло отвлечь зрителей от происходящего на сцене и внести в атмосферу мероприятия эффект неожиданности. Специально для выхода был написан ритмический музыкальный материал, а продолжительность самого выступления увеличена до четырех минут. Специфические приемы игры на большом барабане (через голову, за спиной), подбрасывание колотушек, театрализованные элементы с барабанными палочками выделили выступления ансамбля в отдельные барабанные шоу.

И здесь нельзя не подчеркнуть отголоски янычарской музыки, которая, как уже упоминалось ранее, оказала существенное влияние на развитие отечественного военно-музыкального искусства. Ее распространение в европейских странах обусловило приглашение для игры на ударных инструментах чернокожих музыкантов, которые при этом производили различные движения и трюки. Один писатель говорил: «Я часто слышал, как старые солдаты говорили о шутовских проделках негров во время марша, например они любили подбрасывать палку после удара по большому барабану и ловить ее другой рукой вовремя перед вторым ударом; встряхивали “звнящего Джонни”<sup>204</sup> под руками, над головами и даже под ногами и ударяли в тарелки в любом месте, куда могли достать»<sup>205</sup>. Данное обстоятельство подчеркивает факт проведения различных манипуляций с ударными инструментами в европейских оркестрах уже в начале XIX века.

Итогом творческих исканий, активного применения средств визуализации и постоянного увеличения численности ансамбля стало появление в 1999 году нового музыкального движения под названием барабанное шоу «Фиеста». Его популярность в 2000-х годах была настолько широка, что без участия «Фиесты»

---

<sup>204</sup> «Шест, к которому приделывалось несколько полумесяцев с прикрепленными маленькими колокольчиками. Встряхивание этих «звонких локонов», как называл их Берлиоз, в определенные промежутки придавало много блеска маршевой музыке». Цит. по: Хрестоматия по истории зарубежной военной музыки: Франция. Англия. Германия / Сост. М.Д. Черток. – М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2013. – С. 337.

<sup>205</sup> Хрестоматия по истории зарубежной военной музыки: Франция. Англия. Германия / Сост. М.Д. Черток. – М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2013. – С. 337.

не обходилось ни одно торжественное мероприятие на самом высоком уровне, ансамбль регулярно представлял отечественную военно-музыкальную культуру на международных конкурсах и фестивалях, проводимых в нашей стране и за рубежом. Зародившаяся на военно-дирижерском факультете «Фиеста» своей эффектностью и энергичным характером привлекла внимание других творческих коллективов и, постепенно, стала внедряться в программы плац-концертов многих военных оркестров. Например, в военно-музыкальном училище на протяжении более 20 лет на каждом из четырех курсов существует свой подобный ансамбль.

Следует отметить, что в момент своего выступления музыканты-ударники помимо высококлассной игры осуществляют перестроения, повороты, наклоны и даже прыжки. Особый восторг вызывают средства визуализации: элементы вращения, подбрасывания, перекидывания и жонглирования палочками, игра разными концами палочек и по барабану соседа в линии, подъемы тарелок и вращения ими, различные световые эффекты, когда палочки барабанщиков или пластики барабанов подсвечены разными цветами (подробнее об этом в разделе 2.4.3), разыгрывание жанровых сценок путем инсценировки стрельбы или дуэли барабанщиков и т.д.

Практика показывает, что над музыкальной (ритмы) и драматургической (сценические движения) партитурами ансамбля ударных инструментов, как правило, работают непосредственно музыканты-ударники, которые редко осуществляют нотографическое оформление партитуры. Весь ритмический рисунок и движения сохраняется в их голове. Очевидно, что такой подход не позволяет надолго сохранить концертный номер в первоначальном виде, а в случае необходимой замены исполнителя доставит определенные неудобства. Избежать это позволяет решение некоторых военных дирижеров оформлять нотный текст такого концертного номера. В качестве примера приведу партитуру ансамбля, подготовленную в военно-музыкальном училище в 2010

году, в которой помимо ритмического рисунка отражены действия музыкантов (Рисунок 58).

The image shows a musical score for a percussion ensemble in 4/4 time. It consists of three systems of staves for Snare Drum, Bass Drum, and Cymbals. The first system is titled "игра по группам мб" (playing by groups of mб) and includes instructions: "1 группа" (1st group), "2 группа" (2nd group), and "вместе" (together). The second system is titled "натянуть пружину 2 группе" (tighten the spring for the 2nd group). The third system is titled "перестроение в одну линию мб" (restructuring into one line of mб) and "игра по соседним мб" (playing on adjacent mб). The score includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings.

Рис. 58. Д.Е. Куличков. «Фиеста 2010». Фрагмент партитуры для ансамбля ударных инструментов

Такие шоу, как «Фиеста» стали, по существу, отдельными плац-концертами, которые очень популярны в нашей стране. Практика участия в различных мероприятиях подчеркивает распространенность выступлений музыкальных коллективов с такого рода эффектными номерами. В европейской музыкальной жизни наибольшую популярность приобрел швейцарский ансамбль барабанщиков «Top Secret Drum Corps» – один из самых удивительных коллективов мира, который в своих выступлениях «миксует» традиционный базельский стиль игры на барабанах с другими стилями. Их захватывающие выступления, известные своей точностью, оптимизмом и юмором привели к национальному и международному успеху коллектива.

## 2.4.2 Тамбурмажор и мажоретки

При исполнении марш-парада оркестр находится в постоянном движении, образуя различные фигуры путем перестроения групп музыкантов. Заполнению при этом всего сценического пространства способствует визуальный контакт с тамбурмажором, управляющим оркестром при помощи специального тамбурмажорского жезла (тамбурштока). Учитывая эффектность и зрелищность действий тамбурмажора с тамбурштоком, рассмотрим их в качестве дополнительного художественного средства, наиболее распространенного в программах плац-концертов.

Появление должности тамбурмажора в русской армии произошло под влиянием французской военно-музыкальной культуры. Великий князь Константин Павлович восхищался выправкой и энергией французских войск. Во время переговоров в Тильзите, с согласия царя, он просил Наполеона дать ему одного из его тамбурмажоров, которые парадировали во главе французских полков в мундире с золотыми по всем швам галунами. «Он хотел, чтобы этот новомодный инструктор научил своих русских собратьев тем движениям и “штучкам”, которые он выделял своим жезлом»<sup>206</sup>.

Тамбурмажором назначался унтер-офицер, как правило, высокого роста, которому предназначалась пышная парадная форма со всевозможными украшениями. Так, во французской армии, согласно Декрету от 15 марта 1797 года, тамбурмажоры гвардии получили два мундира: повседневный и парадный, отличавшийся от первого большим количеством украшений, что соответственно увеличивало его стоимость. Указывалось, что парадную униформу следует надевать только в самых торжественных случаях, таких как годовщина коронации или день рождения императора. Поверх синего мундира и

---

<sup>206</sup> Вандаль А. Сочинение в четырех томах. Наполеон и Александр I. Том II. От Тильзита до Эрфурта. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1995. – С. 97–98.

однорядного жилета из белого сукна через правое плечо надевали широкую перевязь тамбурмажора.

Красоту парадной формы тамбурмажора в Англии, какой бы живописной она ни была, «полностью затмили “горностаевые музыканты”<sup>207</sup>, которые были одеты в самые яркие ткани, на головах носили сверкающие тюрбаны, а на груди леопардовую или тигровую шкуру»<sup>208</sup>. Интересно, что обычай одевать барабанщиков в леопардовые или тигровые шкуры сохранился и в наши дни, проявляясь, в основном, в оркестрах европейских стран.

Обмундирование тамбурмажоров русской армии на протяжении всего периода существования данной должности менялось и соответствовало принадлежности к тому или иному воинскому формированию. Так, например, во второй половине XIX века обмундирование для тамбурмажоров гвардейских, гренадерских, учебных и пехотных войск армии, описанное в Полном собрании законов Российской империи, состояло из головного убора (каска или кивер) с султаном из волоса красного цвета, суконных полукафтана и шаровар темно-зеленого цвета с пуговицами, галунами и эполетами, присвоенными тому или иному полку, а также пояса с бляхой и лопастью для тесака.

Кроме управления оркестром при исполнении марша, к тамбурмажору могли предъявляться и другие требования<sup>209</sup>. Должность тамбурмажора, как штатная единица военного оркестра, в настоящее время сохранилась лишь в армиях некоторых иностранных государств. В Вооруженных Силах Российской

---

<sup>207</sup> Так в романе «Пуритане» (Old Mortality) В. Скотт назвал рекрутированных для игры на барабанах, цимбалах и других ударных инструментах негров.

<sup>208</sup> Эдвардс Дж. Дж. Полковые оркестры // «Британский союзник». – 1946. – № 31. – С. 10.

<sup>209</sup> Так, один из английских военных историков начала XVII века Роберт Уорд утверждал, что тамбурмажор являлся одним из важнейших чинов роты, которому поручали выполнение ответственных задач, например, обсуждение условий перемирия с противником. Соответственно тамбурмажор должен был владеть несколькими языками, быть человеком волевым и преданным, уметь хранить тайну и пользоваться доверием. С течением времени должность тамбурмажора в Англии претерпела изменения и уже другой автор, Томас Саймс, в 1778 году писал, что тамбурмажор должен иметь при себе инструмент для наказания – плеть не более девяти концов, поскольку, для скорости принятия решения, военно-полевой суд достаточно часто заседал за полковым барабаном. Кроме того, тамбурмажору предписывалось относить и приносить письма из почтовой конторы, за что один раз в год он получал небольшое вознаграждение. Обучение новых музыкантов игре на ударных инструментах также входило в многочисленные обязанности тамбурмажора.

Федерации она отсутствует, однако практика управления оркестром при помощи тамбурштока сохранилась. В роли тамбурмажора выступают либо один из дирижеров (при их численном составе в оркестре два и более), либо один из специально подготовленных музыкантов.

Сегодня как в печатных источниках, так и в разговорной речи, наблюдается путаница в толковании слов «тамбурмажор» и «тамбуршток», которая в научной литературе не устранена. Под термином «тамбурмажор», зачастую, ошибочно понимается сам тамбурмажорский жезл (тамбуршток). Именно такое толкование этого слова используют в своей работе «Методические рекомендации по организации и проведению марш-парадов военными оркестрами» И.В. Арефьев и В.С. Цицанкин, утверждая, что при исполнении марш-парада военный дирижер управляет военным оркестром при помощи тамбурмажора<sup>210</sup>. Кроме того, толковые словари С.И. Ожегова и С.А. Кузнецова, а также Большой словарь иностранных слов А.Ю. Москвина дают двойное толкование слова «тамбурмажор», объединяя понятие дирижера (капельмейстера) и жезла, которым он дирижирует, в одно слово<sup>211</sup>.

Данное толкование ошибочное, а авторы всех этих утверждений вносят тем самым путаницу в понимание определений тамбурмажора и тамбурштока. Несмотря на то, что данные слова являются однокоренными, разница в значении этих понятий вполне очевидна. «Тамбурмажор (франц. tambour-major, от tambour – барабан и major, здесь старший или главный) – первоначально главный барабанщик в полку, позднее – руководитель (наряду с капельмейстером) музыкантского хора (военного оркестра) на марше; занимался также обучением оркестрантов. Должность тамбурмажора была учреждена во французской армии в 1651 г., в русской армии введена в 1815 г. (упразднена в 1865 г. в армейских, а

---

<sup>210</sup> Арефьев И.В., Цицанкин В.С. Методические рекомендации по организации и проведению марш-парадов военными оркестрами. – М.: ВДФ при МГК, 1987. – С. 14.

<sup>211</sup> Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / Под. ред. проф. Л.И. Скворцова. – 27-е изд., испр. – М.: ООО «Издательство Оникс»: ООО «Издательство «Мир и образование», 2012. – С. 631; Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2008. – С. 1305; Большой словарь иностранных слов / Сост. А.Ю. Москвин. – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф: ООО «Полнос», 2003. – С. 645.

в 1881 г. в гвардейских полках)»<sup>212</sup>. Возникновение «колоритной фигуры тамбурмажора» в английских военных оркестрах произошло в конце XVI века. Самое раннее упоминание о нем встречается в лице некоего Роберта Брюера, которого в середине XVI века называли «барабан-мастером». Позже, в 1591 году этот титул преобразовался в «тамбурмажора».

Под термином «тамбуршток» следует понимать тамбурмажорский жезл (трость), с помощью которого дирижер подает условные знаки, управляя оркестром при исполнении марша. Очевидное влияние немецкой музыкальной культуры на развитие русской военной музыки еще со времен Петра I объясняет появление в нашей стране такого именованя тамбурмажорского жезла как тамбуршток: «<...> для более четкого управления игрой оркестра и группы барабанщиков капельмейстерами стала использоваться специальная трость (шток)»<sup>213</sup>. В Германии должность тамбурмажора была сохранена, а тамбурмажорский жезл и сегодня называют тамбурштоком (нем. Stock – палка, стержень). Во Франции должность тамбурмажора также сохранена, а тамбурмажорский жезл называется «canne», что в переводе с французского означает «трость, палка». В Англии drum-major управляет оркестром при помощи тамбурмажорского жезла под названием «mace», что в переводе с английского – «булава, жезл». Интересен тот факт, что при движении англичане, как правило, держат жезл в левой руке наконечником кверху, осуществляя отмах правой рукой, и только когда необходимо подавать условные знаки, переносят его в правую руку. Русские и французы же держат тамбуршток (canne) в правой руке наконечником книзу, осуществляя управление оркестром согласно сложившимся традициям.

Тамбуршток представляет собой трость в форме удлиненного конуса, размеры и внешнее оформление которой соответствуют национальным и

---

<sup>212</sup> Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 5. Симон–Хейлер. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 406.

<sup>213</sup> *Иванов В.Д.* Эволюция военной музыки России в XVIII веке // Военная музыка России. История и современность. – М.: Воениздат, 2007. – С. 26–27.



историческим традициям. В России, например, эталонной считается длина трости 110–120 см, толщина основания – около 3 см, причем верхняя ее часть сужена, а нижняя венчается шарообразным наконечником. Кроме того, трость оббивается тесьмой, а к верхней ее части крепятся кисти. Тамбурмажорские жезлы в духовых оркестрах европейских стран достаточно часто в длину достигают более 140 см, а нижние их части могут представлять собой различные фигурные наконечники, что обусловлено особенностями его применения. Следует отметить, что некоторые дирижеры нашей страны в своей практике используют такие тамбурмажорские жезлы, тем самым, вероятно, подражая особенностям их применения в европейских странах. Можно высказать предположение о родстве тамбурштока с баттутой (итал. *battuta*, от *battere* – бить, ударять). Так в XV–XVIII веках называли массивную трость для отбивания такта, которая изготавливалась из металла или дерева. Внешнее и функциональное сходство тамбурштока с баттутой позволяет установить наиболее вероятное время появления тамбурмажорского жезла.

После упразднения должности тамбурмажора его функции стал исполнять капельмейстер (военный дирижер), который нередко продолжал именоваться тамбурмажором. Примером тому является публикация Н.И. Компанейского в «Русской музыкальной газете» за 1905 год об отсутствии дирижера Придворной певческой капеллы и возможных губительных последствиях этого положения. Автор публикации описывает разыгрывающего роль тамбурмажора начальника капеллы, графа А.Д. Шереметьева, который машет не в такт руками, выделяет всевозможные жесты, никакой связи не имеющие с содержанием музыки, и тем самым изо всех сил старается сбить певцов хора. «Если бы граф А.Д. Шереметьев поближе ознакомился с обязанностями регента, то он убедился бы, что в придворную капеллу не пойдет служить ни один самостоятельный талантливый дирижер до тех пор, пока графу угодно из жезла дирижера создавать для себя забаву»<sup>214</sup>. Действительно, применение тамбурштока для

---

<sup>214</sup> *Компанейский Н.И.* Тамбурмажор // Русская музыкальная газета. – 1905. – № 48–49. – С. 1188–1189.

управления церковным хором выглядит весьма комично и непрофессионально, а также вызывает тревогу автора публикации об исполнительском качестве певческой капеллы.

При управлении оркестром от тамбурмажора требуются грамотные, четкие и, главное, понятные действия без применения словесных команд и поворота лицом к оркестру. Правильное положение тамбурштока в руке тамбурмажора и особенности подачи условных знаков им в оркестрах русской армии в XIX веке были подробно описаны в Полном собрании законов Российской империи при Высочайшем утверждении Воинского Устава о строевой пехотной службе. Поскольку этот материал дает существенную информацию по данному вопросу, он представлен в Приложении 9 в полном виде и с сохранением оригинальной орфографии.

В последние десятилетия при управлении оркестром тамбурмажор использует все те же специальные условные знаки, различные элементы и приемы, которые, однако, претерпели некоторые изменения. Так, например, в нашей стране в XX веке была добавлена функция тактирования и изменено положение тамбурштока в руке тамбурмажора. Следует отметить, что такие условные знаки, как захождение плечом, сегодня сохранились в первоначальном виде.

Типовые (строевые, классические) правила применения тамбурштока при управлении оркестром на месте и в движении наиболее полно изучены в работе И.Г. Чакмишяна «Руководство по применению тамбурмажора<sup>215</sup> при управлении военным оркестром в строю»<sup>216</sup>, а также в учебном пособии «Методические рекомендации для военных дирижеров военных оркестров Вооруженных Сил Российской Федерации»<sup>217</sup>. Так, в основном положении тамбуршток держится в

---

<sup>215</sup> В своей работе автор также именуется тамбурмажорский жезл (тамбуршток) – тамбурмажором.

<sup>216</sup> Чакмишян И.Г. Руководство по применению тамбурмажора при управлении военным оркестром в строю. – М.: ВДФ при МГК, 1983. – С. 3–18.

<sup>217</sup> Учебное пособие «Методические рекомендации для военных дирижеров военных оркестров Вооруженных Сил Российской Федерации», часть 1 / Т.К. Маякин, И.В. Шевернев, Д.В. Кадеев [и др.]. – М., 2017. – С. 33–50.

правой опущенной руке, строго в вертикальном положении, при этом его верхняя часть прижата к плечу, а нижняя к бедру. При тактировании тамбурштоком рука согнута в локте, примерно под прямым углом, плечо свободно опущено, а тамбуршток слегка наклонен вправо от себя. При управлении оркестром на месте – левая рука тамбурмажора прижата к корпусу, а в движении действует в соответствии с требованиями Строевого устава Вооруженных Сил Российской Федерации, однако в момент подачи условных знаков прижимается к корпусу.

Сегодня практика применения тамбурштока показывает, что его положение при тактировании исключает наклон вправо, а тамбуршток находится в плоскости, параллельной корпусу и перпендикулярной земле. Отклонение тамбурштока от вертикальной оси в какую-либо сторону является характерным недостатком при выполнении условных знаков, элементов и приемов. К тому же, при нахождении тамбурштока в нижнем положении локоть выпрямляется полностью, что позволяет снизить мышечную утомляемость рабочей руки.

Помимо этих правил, при проведении плац-концерта очень распространены различные нехарактерные для строевой деятельности приемы применения тамбурштока (подбрасывание, поднятие из исходного положения в рабочую плоскость толчком ноги и т.п.). Также, в действиях тамбурмажора все чаще допускаются элементы импровизации: тактирование в различных плоскостях, круговые вращения тамбурштоком одной рукой, вращение перед собой двумя руками, вращение вокруг тела и над головой, горизонтальные «восьмерки» перед собой, а также другие эффектные движения, способствующие передаче характера исполняемой музыки и вызывающие восторженные чувства у зрителей<sup>218</sup>. Очевидно, что эти элементы зависят от воображения и фантазии дирижера и призваны произвести впечатление на зрителей. Воспоминания тех, кто когда-либо наблюдал за действиями

---

<sup>218</sup> Учебное пособие по дисциплине «Военно-оркестровая служба» / В.В. Юрковец, А.М. Халилов, В.С. Цицанкин [и др.]. – М.: ВУ, 2007. – С. 107.

тамбурмажора с элементами циркового искусства и импровизации, подчеркивают зрелищность данных выступлений.

В подтверждение этому приведу строки из стихотворения Г. Гейне «Тамбурмажор» в переводе А.Н. Плещеева<sup>219</sup>:

«<...> Он шел с улыбкой перед войском  
И палкой длинною махал.  
Галун серебряный мундира  
При свете солнечном блистал.  
Когда при барабанном бое  
Вступал в немецкий город он –  
В ответ на этот бой стучали  
Сердца у наших дев и жен <...>  
Мы все сносили поневоле,  
И покори́л, явившись к нам.  
Мужчин – французский император,  
Тамбур-мажор французский – дам <...>»

Вот как описывает свои детские впечатления от увиденного тамбурмажора русский художник, историк искусства и художественный критик А.Н. Бенуа: «А как величественно прекрасен был гигант тамбурмажор, шествовавший перед полковым оркестром. Что только этот весь обшитый галунами человек не проделывал со своей окруженной галуном с кистями палкой. То он ее швырял и на ходу схватывал, то крутил на все лады»<sup>220</sup>. В своем стихотворении «Тамбурмажор» в переводе И.Ф. и А.А. Тхоржевских<sup>221</sup>, Пьер-Жан Беранже также подчеркивает восторг детей от увиденного тамбурмажора:

«<...> Пойдем на площадь; окружила  
Там батальон толпа детей.

---

<sup>219</sup> Гейне Г. Собрание сочинений; под редакцией П. Вейнберга. – СПб.: Типолиитография Б.М. Вольфа, 1902. – 8 т. – С. 412.

<sup>220</sup> Бенуа А. Мои воспоминания в пяти книгах. Кн. 1–3. Отв. редактор Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 1993. – С. 18.

<sup>221</sup> Беранже П.Ж.П. Полное собрание песен Беранже (в переводе русских писателей) / под ред. И.Ф. Тхоржевского. Изд. 1. – Тифлис: Типография К.П. Козловского, 1893. – С. 352.

Вот барабанщик. Все в волнение;  
Расшит тесемками убор!..  
Он – бог войны, в их детском мненье...  
“Ура! Ура, тамбурмажор!” <...>»

Одно остается неизменным – все действия с тамбурштоком должны выполняться четко, быть понятными, соответствовать характеру исполняемой музыки и способствовать слаженности игры оркестра. При этом, для организации взаимодействия с оркестровыми группами и обеспечения своей видимости максимальному количеству музыкантов, допускается перемещение тамбурмажора на удобные для этого места.

Благодаря универсальности применения тамбурштока и его широкой востребованности при управлении оркестром в последние десятилетия прослеживается заинтересованность в его использовании военно-музыкальными коллективами азиатских стран. «Сложившиеся европейские традиции в организации управления духовым оркестром во время шествия были привнесены в исполнительскую культуру Китая сравнительно недавно как необходимый и универсальный механизм»<sup>222</sup>.

Следует отметить, что исторически сложившееся предназначение тамбурштока эволюционировало в яркое зрелищное представление, которое несет в себе импровизационный характер и индивидуальность тамбурмажора. Несомненно, применение тамбурштока в плац-концертах желательно, поскольку, как один из эффектных зрелищных элементов, он во-многом обеспечивает успех всей концертной программы.

В плац-концертах духовых оркестров (преимущественно гражданских) все чаще участвуют **мажоретки**. Такие выступления, сочетающие в себе синтез хореографии, цирка и спорта, стремительно набирают популярность в нашей стране. Очевидно, что слово «мажоретки» – это производная от слова

---

<sup>222</sup> Фу Цян. Европейский кларнет и его функционирование в художественной культуре Китая XX – начала XXI в.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Фу Цян. – Минск, 2017. – С. 15.

тамбурмажор, применимая к лицу женского пола. Мажоретки<sup>223</sup> – это девушки, как правило, в военной, или стилизованной под нее форме с галунами и эполетами, в коротких юбках и изящных белых сапожках. Чаще всего их головным убором является кивер со страусиными перьями. Изначально мажоретки отстукивали ритм на барабанах, в связи с чем получили название «Drum Majorette». В 1900 году на параде в Денвере (США) женским оркестром впервые в истории управляла, находясь верхом на лошади, девушка-тамбурмажор. С тех пор старшая группы мажореток продолжает эффектно жонглировать тамбурмажорским жезлом.

Активное развитие международного движения мажореток началось в 1930-е годы при проведении демонстраций и парадов в городах Европы и США. С каждым годом количество коллективов, работающих в этом направлении, только увеличивается. В Европе оно становится все более популярным, а в таких странах, как Чехия, Польша и Словакия, например, им занимаются даже в школах. Четкая игра на барабанах, ловкое вращение батоном (снаряд, представляющий собой стержень с двумя наконечниками разных размеров)<sup>224</sup> и ритмичные движения с помпонами и флагами с середины XX века принимают черты спортивной состязательности и, как результат, привели к появлению целого направления на стыке спорта и танца – мажорет-спорта, а вместе с ним и формированию отдельных ассоциаций и федераций, создающих условия для его массового развития.

Отличительной особенностью этого танцевально-спортивного жанра является органичное сочетание танца, гимнастики, акробатики и жонглирования. Мажоретки в России появились в 1990-х годах. Пожалуй, самым первым масштабным выступлением мажореток на публике явилось их участие в финале

---

<sup>223</sup> «Majorette – мажоретка (девушка с тамбур-мажорной тростью, марширующая впереди оркестра)». Цит. по: Большой англо-русский словарь АБВУД Lingvo. В 2 т. Т. 2: L-Z / колл. авторов. – М.: Рус. яз. – Медиа, 2007. – С. 105.

<sup>224</sup> «Батон – [англ. baton] 1. Жезл. 2. Дирижерская палочка. 3. Эстафетная палочка». Цит. по: Большой англо-русский словарь АБВУД Lingvo, В 2 т. Т. 1: А-К / колл. авторов. – М.: Рус. Яз. – Медиа, 2007. – С. 205.

Парада Победы на Красной площади в 1997 году. Сегодня выступления мажореток наблюдаются во многих городах нашей страны. Их участие в плац-концерте может заключаться как в марш-параде, при совместных с оркестром перестроениях, так и являться ярким и красочным дополнением его концертного блока. Тем самым подчеркивается вариативность использования художественных средств в программах плац-концертов. При этом, в случае присутствия мажоретки с тамбурштоком, ее функция сводится исключительно лишь для управления ансамблем. Широкий ассортимент реквизита позволяет мажореткам также участвовать в парадных шествиях и становиться участниками различных спортивных мероприятий.

### **2.4.3 Хореография, почетные (специальные) караулы, технические средства и специфические элементы**

В программах плац-концертов применяется обширный спектр стилизованных движений, от отдельных хореографических элементов до полноценных танцевальных номеров, которые, как и в случае с солистами-инструменталистами (вокалистами) могут исполнять не только профессиональные танцоры, но и сами участники оркестрового коллектива. Так, например, в плац-концерте «В ритме танца» (1995, автор А.И. Кудрявцев) представлены такие танцевальные жанры, как самба, вальс, танго. И если при исполнении самбы «Откройте все окна и двери» Х. Родригеса автор программы плац-концерта ограничился лишь музыкальными художественными средствами с минимальными движениями, то вальс и танго были исполнены с использованием танцевальных движений.

В Попурри на темы старинных вальсов В.Н. Воронкова вошли фрагменты вальсов: «Лесная сказка» В. Беккера, «Дунайские волны» И.Ивановича, «На сопках Манчжурии» И.А. Шатрова, «Амурские волны» М.А. Кюсса, «Над волнами» Х. Росаса. При исполнении попури музыканты выполняли движения, которые очень характерны для вальса – качания из стороны в сторону, приставные и переменные шаги, движение по кругу вперед и в повороте по ходу движения, повороты в паре и др. Кроме этого, имитация кружения пар была реализована при выстраивании ритмического рисунка, который носит название «шен»<sup>225</sup>.

Иное сценическое решение было принято при исполнении танго «Ревность» Я. Гаде, где два музыканта оркестра танцевали танго, выбрав в качестве «партнерш» музыкальные инструменты – тубы. Танцующие темпераментные «пары» выражали страстный и чувственный характер, осуществляя движения с выпадами правой ноги в сторону, «гранд батман»<sup>226</sup> и «кабриоль»<sup>227</sup>.

Если говорить о танцевальном сюжете этой программы, следует обратить внимание и на марш, который является основным содержанием марш-парада, в привычном понимании структуры плац-концерта. В то же время, при желании, в нем можно рассмотреть признаки танцевальности, поскольку, как и в любом танце, в нем присутствуют ритмические движения. В этом случае можно провести аналогию с существующим легким танцевальным шагом «па

---

<sup>225</sup> «Шен (от франц. chaîne – цепь) – 2. Фигура бальных и бытовых танцев: выполняя какие-либо движения, танцующие встречаются попеременно то левым, то правым плечом». Цит. по: Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий. 2-е изд., испр. и доп. / Сост. Н.А. Александрова. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2011. – С. 557.

<sup>226</sup> «Гранд батман жете (от франц. jeté – бросать, кидать) – термин относится к движениям, исполняемым броском ноги. 1. <...> grand battement jeté – отведение ноги вперед, в сторону или назад с броском ноги на 90° и выше». Цит. по: Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий. 2-е изд., испр. и доп. / Сост. Н.А. Александрова. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2011. – С. 585.

<sup>227</sup> «Кабриоль (от франц. cabriole - прыжок) – один из сложных прыжков в классическом танце, когда одна нога ударяется о другую снизу вверх, т.е. опорная нога, выполнившая толчок, ударяет находящуюся в воздухе работающую ногу и далее следует приземление на опорную ногу, работающая нога фиксирует положение в воздухе». Цит. по: Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий. 2-е изд., испр. и доп. / Сост. Н.А. Александрова. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2011. – С. 556.



марше»<sup>228</sup>, характер исполнения которого сходен с движением строевым шагом: «При движении строевым шагом ногу с оттянутым вперед носком выносить на высоту 15-20 см от земли и ставить ее твердо на всю ступню»<sup>229</sup>.

Плац-концерт оркестра курсантов военного института (военных дирижеров) (2007, авторы И.В. Цупиков, А.А. Елкин), продемонстрированный на Эдинбургском военно-музыкальном фестивале, произвел настоящий фурор. Подтверждением этому являются эмоции корреспондента газеты «Известия», который воочию наблюдал за происходящим: «Строй вдруг рассыпается и сбивается в броуновское движение. Серьезные люди в погонах вдруг игриво подмигивают и, проводя ладонями перед лицом, переходят в твист. Так они переосмысливают знаменитый танец Джона Траволты в фильме “Криминальное чтиво”. Сержанты, майоры и подполковники сливаются в шутовском танце – кто-то ходит на руках, кто-то пускается впрыскалку. И все это под непрекращающуюся прекрасно исполняемую мелодию»<sup>230</sup>.

Яркие хореографические решения можно было наблюдать в вышеупомянутой программе плац-концерта «Назад в СССР» (2003, автор М.Ю. Попов). Она включала в себя два полноценных танцевальных номера в исполнении группы музыкантов оркестра. Их отбор, со слов автора программы, осуществлялся не только по критерию желания участвовать в таком амплуа и по наличию танцевальных способностей, но и, прежде всего, по возможности исключения тех или иных инструментов из общего оркестрового строя с минимальным ущербом общему звучанию. Так, каждый танцевальный номер исполнялся семью музыкантами оркестра.

---

<sup>228</sup> «Па марше (от франц. *marcher* – ходить) – танцевальный шаг, при котором, в отличие от естественного шага, нога ставится на пол с вытянутого носка, а не с пятки». Цит. по: Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий. 2-е изд., испр. и доп. / Сост. Н.А. Александрова. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2011. – С. 585.

<sup>229</sup> Общевоинские уставы Вооруженных Сил Российской Федерации. Ст. 32 Строевого устава Вооруженных Сил Российской Федерации, утвержденного приказом Министра обороны Российской Федерации от 11 марта 2006 года № 111. – М.: Воениздат, 2008. – С. 486.

<sup>230</sup> Демченко В. Твист по-русски // Известия. 05.09.2007. № 160 (27444).

Выход танцевальной группы под фрагмент «Русской мозаики» Г.В. Пучкова был трансформирован путем последовательных тональных сдвигов одного из периодов произведения (Рисунок 59).

The image displays a musical score for a wind orchestra, divided into two systems. The first system includes parts for French Horns (Валторны F), Trumpets (Трубы Вb), Trombones (Тромбоны), Snare Drum (Малый барабан), and Cymbals/Big Drum (Тарелки, Большой барабан). The second system continues the score for the same instruments. The music is in 4/4 time. The key signature changes from B-flat major (two flats) in the first system to B major (two sharps) in the second system. The Trombone part features glissando markings (gliss.) and a dynamic marking of *a2*. The drum parts show rhythmic patterns with accents.

Рис. 59. Г.В. Пучков. «Русская мозаика». Фрагмент партитуры для духового оркестра

Непосредственно пляска начиналась под композицию «Частушка» для трубы с духовым оркестром А.Г. Гилева, в среднюю часть которой автор вставил фрагмент знаменитой песни группы Deep Purple «Smoke on the Water» («Дым над водой», 1971). Во время исполнения этого фрагмента танцоры, выстроившись в одну шеренгу, изображали шуточный рок-ансамбль балалаек, а игру на них имитировали в сочетании со специфическими для рок-гитаристов движениями. На протяжении всего номера танцевальная группа выстраивала такие рисунки, как: «прочес», «дощечки», «колонна», «карусель», при этом все движения были типичны для русского народного танца и соответствовали настроению и характеру музыкального произведения.

Очень часто в программы плац-концертов включаются **выступления почетных (специальных) караулов**, демонстрирующие строевые приемы с оружием (как правило) на месте и в движении. Слаженные действия, синхронные приемы и перестроения здесь органично дополняются выстраиванием различных геометрических фигур, цифр и даже слов. Особое внимание зрителей привлекают элементы и фигуры, которые возникают благодаря творческому воображению исполнителей и носят ассоциативный характер. Наиболее распространенные из них: «Веер», «Клумба», «Домино», «Часы», «Лабиринт», «Фейерверк», «Расческа», «Винт», «Волны», «Ножницы», «Бабочка», «Солнце». Кроме того, активное применение спецэффектов (холостые выстрелы, жонглирование оружием) добавляет зрелищности в программу плац-концерта. Например, при подготовке к выступлению на фестивале «Спасская башня» в 2024 году рота специального назначения (почетного караула) внутренних войск МВД Республики Беларусь даже специально подготовили новый элемент с устрашающим названием «Харакири». Он достаточно опасен (но не для зрителей), поскольку военнослужащие направляют штыки карабинов на себя и прокручивают их. Безопасность выполнения этого элемента обеспечивается оттачиванием координации движений, сплоченностью и мастерством коллектива роты.

Следует отметить, что выступления почетных караулов не ограничены программами плац-концертов. Они являются украшением государственных и военных праздников, а также мировых спортивных состязаний. На упомянутых ранее Всемирных юношеских играх в 1998 году роль флагоносцев была поручена военнослужащим роты почетного караула.

Важное место в выступлениях почетных (специальных) караулов занимает музыкальный ряд, умело подобранный при участии дирижера оркестра. В отличие от показательных выступлений по строевой подготовке, он может включать не только марши, но и любые композиции, соответствующие характеру и содержанию программы выступления. В качестве примера можно

привести выступления почетных (специальных) караулов на международном военно-музыкальном фестивале «Спасская башня» в 2022 году.

Выступление роты почетного караула 154-го отдельного комендантского Преображенского полка сопровождалось исполнением Фантазии на тему старинного марша Преображенского полка (автор Р.О. Пилипенко), которая, несмотря на свой импровизационный характер, выражала торжественно-церемониальные маршевые черты. Напротив, в выступлении роты специального караула Президентского полка<sup>231</sup> за музыкальную основу было взято Попурри на темы произведений П.И. Чайковского, разножанровость тем которого органично сочеталась с различными строевыми приемами, фигурами и элементами в исполнении роты. А выступление роты почетного караула Вооруженных Сил Республики Беларусь сопровождалось лирическими вариациями «Раздумье» на темы белорусских народных песен (автор М.Д. Кочетков), которые контрастировали с резкостью и четкостью выполнения строевых приемов военнослужащими роты.

Такой широкий диапазон музыкальных жанров в представленных программах говорит о возможности применения роты почетного (специального) караула практически в любых тематических программах. Кроме того, в выступлении белорусских оркестра и роты было продемонстрировано интересное движение, которое из-за достаточной быстроты темпа походило на бег. Такой ход на легких полу-пальцах можно назвать «бегунец». Привлекает внимание, что исполнители при этом осуществляли движение поочередно то лицом, то спиной вперед. Сложности добавляла необходимость соблюдения равнения в колоннах и шеренгах. Безусловно такие движения разрушают шаблонное представление о возможностях выступлений рот почетного (специального) караула.

---

<sup>231</sup> Президентский полк Службы коменданта Московского Кремля Федеральной службы охраны Российской Федерации.

Достаточно часто, выступления почетных (специальных) караулов, сопровождаются, вместо игры оркестра, барабанной дробью с акцентами, так называемыми «отсечками», подчеркивающими главные смысловые точки. Такие решения преследуют цель концентрации внимания зрителей на наиболее эффектных элементах выступления. Исполнение акцентов также возможно и всей группой ударных инструментов оркестра.

Сегодня можно наблюдать различные элементы и приемы с оружием, преодолевшие зрелищную трансформацию и получившие для простоты понимания такие названия, как: положения «На эскорт» и «На бедро», «Прочес с прокрутом карабина», «Эскорт с винтом», «Салютирование». При этом, «Прокрут карабина» считается одним из сложнейших элементов, выполняемых военнослужащими, и требует от них ловкости и выносливости.

Следует добавить, что выступление почетного (специального) караула может проводиться в следующих вариантах:

а) совместно с оркестром – когда каждое действующее лицо (оркестр и почетный (специальный) караул) выполняет свою художественную функцию, осуществляя движения и перестроения одновременно, при этом, как правило, оркестр производит музыкальное сопровождение;

б) под аккомпанемент оркестра – когда почетный (специальный караул) выступает под музыкальное сопровождение оркестра, но оркестр при этом находится в статичном положении;

в) без сопровождения оркестра – когда выступление почетного (специального караула) происходит на фоне оркестра, находящегося в статичном положении и не осуществляющего музыкального сопровождения.

Эти варианты могут содержаться в одной программе плац-концерта, чередуясь между собой. Необходимо отметить, что личный состав караулов, как правило, это лица, не имеющие даже элементарного начального музыкального образования и ориентирующиеся в выполнении движений и перестроений лишь

на внутренний счет. Это требует дополнительной концентрации внимания исполнителей. Задача дирижера оркестра оказать помощь и обеспечить выполнение строевых элементов путем грамотно расставленных смысловых акцентов, вкрапленных в музыкальную канву произведений. При условии взаимного визуального контакта не исключены случаи такой помощи путем подачи условных знаков (команд), определяющих дальнейшие действия.

Разнообразие **технических средств и специфических элементов**, применяемых в программах плац-концертов, обусловлено синтезирующей природой жанра. Ярким примером их применения являются выступления оркестра военно-музыкального училища, которые отличаются разнообразием и импульсивностью сценических действий. Сотрудничество со спортивными и творческими коллективами позволяет разнообразить программы выступлений оркестра. Так, сложнейшие приемы фланкировки шашкой продемонстрировала группа джигитовки Кремлевской школы верховой езды в программе «Россия, вперед!» (2013, автор М.А. Мельник). Эффектные элементы циркового искусства были исполнены артистами «Росгосцирка» в программе «Война и мир» (2014, авторы М.А. Мельник, К.О. Черчик). Применение не свойственных духовому оркестру атрибутов продемонстрировали музыканты оркестра училища в программе плац-концерта на фестивале «Tattoo on stage» в Швейцарии (2015, авторы М.А. Мельник, К.О. Черчик). Зажигательный свинг Л. Прима «Sing, Sing, sing» они исполнили на пластиковых бочках (Рисунок 60).

В части световых и пиротехнических эффектов интересным выглядит решение авторов программы плац-концерта на фестивале «Спасская башня» в 2021 году совместить уже привычную зрителю «Фиесту» с группой музыкантов, играющих на тимбалесах<sup>232</sup>. Кроме того, к каждой паре тимбалес были добавлены малый барабан, две тарелки и ковбелл. Таким образом, в арсенале

---

<sup>232</sup> «Тимбáл (кубинские (латиноамериканские) литавры) (исп. timbal, мн. ч. timbales) – это два односторонних барабана, соединенных между собой и укрепленных на вертикальном держателе. Манера игры на кубинских timbales позволяет получить на каждом из барабанов три различающихся по окраске и относительной высоте звука». Цит. по: *Дмитриев Г.П. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. Изд. 2. – М.: Советский композитор, 1991. – С. 34.*

восьми исполнителей номера имелись 8 пар тимбалес, 8 малых барабанов, 16 тарелок и 8 ковбелов. И все это в сочетании с традиционным ансамблем ударных инструментов и эпизодическими оркестровыми вставками.



*Рис. 60. Выступление оркестра военно-музыкального училища на фестивале «Tattoo on stage» в Швейцарии, 2015*

Сложность и специфичность такого номера потребовала от автора-постановщика написания специальной партитуры с обозначением условных знаков и действий (Рисунки 61, 62). Тимбалесы были подсвечены светодиодными лампочками разных цветов, а барабанные палочки покрыты специальной краской, светящейся под воздействием ультрафиолета (Рисунок 63). Кроме того, исполнители сочетали виртуозное исполнение с бегом и даже прыжками.

Drum Set 1, 3

- левая тарелка
- правая тарелка
- ← малый барабан
- ← малый барабан тихо

Drum Set 2, 4

- левая тарелка
- правая тарелка
- ← малый барабан
- ← малый барабан тихо
- ← верхний том
- ← нижний том

Малый барабан

- ← обод малого барабана
- ← малый барабан
- ← малый барабан тихо
- ↗ перекрест рук исполнителя

Рис. 61. Ю.В. Ивахнов. «Фиеста 2021» (условные знаки и действия). Фрагмент партитуры для тимбалес и ансамбля ударных инструментов

0"

**ПРЫЖКИ**

Drum Set 1, 3

- spp cresc.*

Drum Set 2, 4

- spp cresc.*

Малый барабан

- spp cresc.*

Тарелки

- 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Большой барабан

- spp cresc.*

9"

**БЕГ**

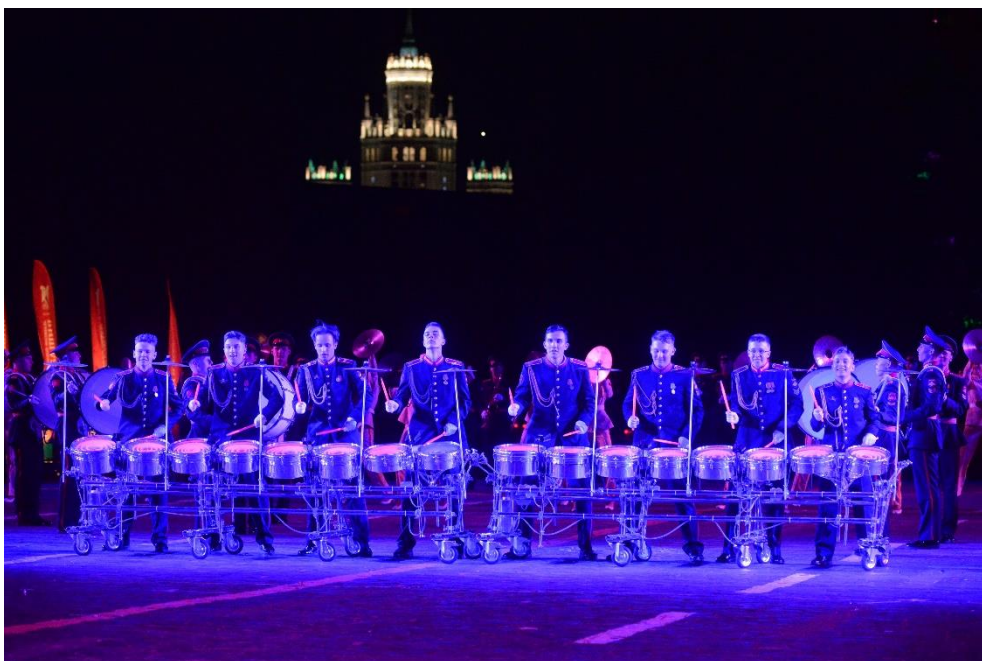
1 2 1 2

1 2

26"

Рис. 62. Ю.В. Ивахнов. «Фиеста 2021». Фрагмент партитуры для тимбалес и ансамбля ударных инструментов





*Рис. 63. Выступление оркестра военно-музыкального училища на фестивале «Спасская башня», 2021*

Наиболее распространенными пиротехническими эффектами в программах плац-концертов являются настольные и импульсивные пиротехнические фонтаны и дымовые пашки. Их крепление возможно к музыкальным инструментам, а управление производится либо самими музыкантами, либо удаленно сторонними операторами (Рисунки 64, 65, 66, 67).



*Рис. 64. Выступление оркестра Московского военно-музыкального училища на фестивале «Спасская башня», 2018*



*Рис. 65. Выступление Центрального пограничного ансамбля ФСБ России на фестивале «Спасская башня», 2021*



*Рис. 66. Выступление Образцово-показательного оркестра Росгвардии на фестивале «Спасская башня», 2021*



*Рис. 67. Выступление оркестра военно-музыкального училища на фестивале «Спасская башня», 2014*

Поиск новых решений для программ плац-концертов обеспечил появление оркестра на велосипедах<sup>233</sup> (Рисунок 68), на лошадях и даже на коньках. Следует обратить внимание на оркестр Республики Тыва – единственный конный оркестр в России<sup>234</sup>. Плац-концерт оркестра «Народу-победителю – слава!» (2010, автор Т.Д. Дулуш), посвященный 65-летию Победы в Великой Отечественной войне, объединил лучшие традиции духовых оркестров времен Петра Великого и Кавалерийского эскадрона (легиона) Тывинской Аратской Республики. Кроме того, своим творчеством музыканты тывинского оркестра расширяют представление о культуре республики, в частности благодаря использованию горлового пения и элементов шаманизма (Рисунок 69).

<sup>233</sup> Оркестр «Крещендо» был основан в 1922 году в качестве духового коллектива. Затем, примерно в 1960 году, «Крещендо» превратился в марширующий шоу-бэнд. Однако в начале 1970-х годов популярность оркестра пошла на убыль. Чтобы возродить интерес к «Крещендо», в 1973 году два участника коллектива придумали и воплотили в жизнь выступление музыкантов на велосипедах, превратив «Крещендо» во всемирно известный оркестр на велосипедах.

<sup>234</sup> Коллектив был создан в 2008 году и возрождает традиции конного духового оркестра Тывинской Народно-Революционной армии, созданного в 1929 году и просуществовавшего около 15 лет. Приказом Министерства культуры Республики Тыва от 28 февраля 2019 г. № 156 оркестру присвоено имя Тимура Дыртык-ооловича Дулуша.





*Рис. 68. Выступление оркестра на велосипедах «Крещендо» на фестивале «Спасская башня», 2018*

По утверждению солистки оркестра, народной артистки республики Тыва С.Д. Кара-оол-Дулуш, регион «<...> имеет возможности прославляться как край, имеющий духовой оркестр уникальный, универсальный: играющий, поющий, танцующий и на лошадях играющий. В одном оркестре переплетены все жанры, они друг другу не мешают, наоборот, дополняют друг друга»<sup>235</sup>. А проект оркестра «Музыка на льду», зародившийся в 2017 году, и вовсе соединил в одном представлении народное творчество, танцы на льду и музыкальное исполнительство. Уникальность данного проекта заключается в том, что до этого времени ни один оркестр в полном составе на льду не выступал никогда (Рисунок 70)!

---

<sup>235</sup> Кара-оол-Дулуш С.Д. Азиатские каникулы // Электронный информационный журнал «Новые исследования Тувы». № 1. – 2013. – С. 185. <https://cyberleninka.ru/article/n/aziatskie-kanikuly> (дата обращения 15.11.2023).



*Рис. 69. Выступление духового оркестра Правительства Республики Тыва имени Т.Д. Дулуша на фестивале «Фанфары в Центре Азии», 2021*



*Рис. 70. Выступление духового оркестра Правительства Республики Тыва имени Т.Д. Дулуша на фестивале «Фанфары в Центре Азии», 2021*

Редким, но, к сожалению, возможным «специфическим» элементом в программе плац-концерта является отключение электричества на площадке выступления оркестра. Такое внезапное изменение обстоятельств, безусловно, сказывается не только на нарушении визуального контакта со зрителем, но и на морально-психологическом состоянии выступающих. Однако, специфика

отечественных военных оркестров, которые, в отличие от многих зарубежных военно-музыкальных коллективов, исполняют программу плац-концерта наизусть, позволяет им, даже в таких условиях, продолжить свое выступление. Единственная сложность при этом возникнет при звуковом воспроизведении электромузыкальных инструментов в случае их использования. В качестве примера можно привести выступление того же тывинского оркестра на III международном фестивале духовых оркестров «Фанфары в Центре Азии» в 2021 году. «В середине программы оркестра неожиданно погас свет. Но ни один музыкант не дрогнул, духовой оркестр продолжил играть музыку и дефилировать на коньках в темноте. Тогда часть зрителей вышла на лед и стала подсвечивать оркестру телефонными фонариками. После выступления зрители, среди которых были почетные гости и военные музыканты, долго не отпускали оркестр. Это была дань уважения стойкости и таланту наших музыкантов»<sup>236</sup>.

В 2013 году во время выступления на международном военно-музыкальном фестивале «Спасская башня» военный оркестр Тироля (Австрия) исполнил пьесу Н. Lehner «Gottfried auf Reisen» («Готтфрид в путешествии»), в которой сольную партию на теноре музыкант оркестра исполнял, повиснув на тамбурмажорском жезле вниз головой (Рисунок 71). Первоначально исполнение этой виртуозной пьесы в программе плац-концерта не планировалось. Однако, шутки и баловство музыкантов заставили руководителя коллектива обратить внимание на идею его исполнения. Со слов солиста, зрелищность номера как с физической, так и с музыкальной точек зрения, была достигнута путем интенсивных тренировок<sup>237</sup>.

---

<sup>236</sup> Чесноков П.Л. Музыканты на льду // Твой Информ. 24.01.2022 № 03 (098). <https://tvoyinform.ru/1857-muzykanty-na-ldu> (дата обращения 05.12.2024).

<sup>237</sup> Mair M. Nachgefragt... // Blasmusik in Tirol. – 2013. – № 4. – P. 35.





*Рис. 71. Выступление военного оркестра Тироля на фестивале «Спасская башня», 2013*

Вместе с тем, неестественное положение музыканта при игре на духовом музыкальном инструменте вносит некоторые сложности в осуществление привычных процессов жизнедеятельности человека, связанные с его физиологией. Все это сказывается на состоянии исполнительского аппарата музыканта<sup>238</sup>, в особенности на его исполнительском дыхании, которое является важнейшим источником возникновения звука. Так, наиболее рациональным его типом является глубокое грудо-диафрагмальное (смешанное) дыхание<sup>239</sup>, которое «<...> обеспечивает исполнителю на духовом инструменте: максимальный дыхательный объем легких, равномерную нагрузку на всю дыхательную мускулатуру, свободное осуществление обеих фаз дыхания в виде короткого вдоха и плавного, продолжительного выдоха»<sup>240</sup>. Однако, при необычном положении тела исполнителя (вниз головой), внутренние органы брюшной полости под действием силы тяжести оказывают давление на диафрагму и эффективность ее роли в исполнительском дыхании снижается. Соответственно, музыканту необходимо затратить дополнительные усилия для

---

<sup>238</sup> Под исполнительским аппаратом принято понимать согласованную работу дыхания, языка, губ, пальцев и слуха.

<sup>239</sup> Характеризуется активными дыхательными движениями грудной клетки и диафрагмы.

<sup>240</sup> Диков Б.А. Исполнительское дыхание / Методика обучения игре на духовых инструментах (учебное пособие для иностранных военнослужащих). – М.: ВДФ при МГК, 1987. – С. 60.

осуществления дыхательных движений за счет увеличения нагрузки на межреберные мышцы, что кардинально меняет работу исполнительского дыхания. Такой способ исполнения представляет определенную сложность и требует дополнительных тренировок.

При подготовке к фестивалю «Спасская башня» в 2021 году<sup>241</sup> австрийцы включили в свою программу пьесу Н. Нансок «Watermelon Man» («Арбузный человек»), в которой солист продемонстрировал способность игры одновременно на двух саксофонах (Рисунок 72). Таким образом, руководитель оркестра подполковник Х. Апфольтерер подчеркнул визуальный аспект представления.



*Рис. 72. Выступление военного оркестра Тироля во внутреннем дворе *Rofbauer Kaserne*, 2021*

Костюмирование отдельных действующих лиц программы плац-концерта усиливает эмоциональное воздействие на зрителя и помогает автору-постановщику в театрализации действия и решении его драматургических задач. Причем это может быть, как полноценный костюм, так и его отдельные элементы. Помимо упомянутых ранее отдельных солистов в театрализованных костюмах, музыкантов и танцоров, особенно ярко выделяется костюмированное перевоплощение дирижера. Так в плац-концерте оркестра военно-музыкального училища (1998, автор Р.Г. Имаев) для более глубокого проникновения в

---

<sup>241</sup> По эпидемиологическим причинам выступление коллектива на фестивале не состоялось.

восточную тему при исполнении композиции «Караван» Д. Элингтона, музыкант с английским рожком, инструментом, практически никогда не используемом в строю оркестра, перевоплотился в арабского шейха в накидке, имитирующей арабскую тунику, и чалме. При этом дирижер оркестра в белой накидке и маске предстал перед зрителями в роли волшебника, который по мановению дирижерской палочки переносит зрителей в «таинственную» Среднюю Азию. Здесь и змея (английский рожок), выползающая под чарующие звуки саксофона из импровизированной «бутылки», и тромбоны, имитирующие зурну.

Помимо костюмирования отдельных персонажей существуют примеры пошива оркестрам специальной (военно-исторической, тематической, национальной и т.д.) формы одежды (Рисунки 73, 74, 75, 76).



*Рис. 73. Выступление Центрального военного оркестра МО РФ на фестивале «Спасская башня», 2021*



*Рис. 74. Выступление военного симфонического оркестра Египта на фестивале «Спасская башня», 2022*



*Рис. 75. Выступление Образцово-показательного оркестра ВС Республики Беларусь на фестивале «Спасская башня», 2021*



*Рис. 76. Выступление сводного оркестра МЧС России на фестивале «Спасская башня», 2020*



Очевидно, что такие решения осуществляются при наличии возможностей и преследует определенные цели и задачи. Так, например, форма одежды военного симфонического оркестра Египта была утверждена и пошита коллективу для обеспечения церемониалов на родине и выступлений оркестра за рубежом. Такая особая форма одежды подчеркивает принадлежность коллектива к тому или иному воинскому формированию и усиливают характер восприятия национальной культуры.

Обилие дополнительных художественных средств в программе плац-концерта требует их отдельного изучения. В настоящем исследовании представлены наиболее характерные из них, которые подчеркивают особенность жанра плац-концерта. В сочетании с основными художественными средствами (музыкальный ряд, перестроения и движения) дополнительные художественные средства обеспечивают все условия для создания полноценного спектакля.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подытоживая исследование плац-концерта, необходимо подчеркнуть следующее.

Плац-концерт предстает одним из наиболее демократичных жанров военно-музыкального искусства, который пользуется популярностью практически среди всех возрастных и социальных категорий зрителей. Мобильность военного оркестра обеспечивает доступность исполнения программ на открытом пространстве, при любых климатических и акустических условиях, а также возможность осуществлять при этом различные движения и перестроения.

Различные совместные маневры войск (строевые смотры, парады, учения) с участием военных оркестров на территориях разных государств, проводимые с начала XIX века, обусловили выстроенную систему взаимодействия отечественной и зарубежной военно-музыкальных культур. Оно заключалось в передаче накопленного опыта служебно-творческой деятельности военных оркестров, в обмене нотной и учебной музыкальной литературой, в совершенствовании технических возможностей музыкальных инструментов, а также в заимствовании отдельных элементов воинских ритуалов. Во второй половине XX века отечественные военные оркестры начали выезжать с гастролями за границу в связи с активным развитием зарубежных военно-музыкальных фестивалей. Взаимодействие с зарубежной военно-музыкальной культурой оказало существенное влияние на процесс зарождения нового жанра и важно для понимания его структурных особенностей.

Дефиле, представляющее одну из основных форм служебно-творческой деятельности европейских военных оркестров, является «зарубежным» аналогом отечественного марш-парада. Такое утверждение основано как на толковании

понятия «дефилировать», так и на музыкальном содержании программ зарубежных фестивалей. Таким образом дефиле не идентично плац-концерту, поскольку марш-парад является формообразующим структурным элементом плац-концерта. Данное уточнение исключает распространенную в профессиональных кругах путаницу в интерпретации понятий.

Основными предпосылками к появлению марш-парада явились воинские ритуалы, шествия и строевые прогулки, которые преобразовывались и приобретали черты театрализации. Проведение парадов в XIX веке обусловило появление в военных оркестрах плац-парадных традиций, которые отличались разнообразными движениями и фигурными перестроениями в условиях ограниченности пространства. Заметную роль в формировании жанра плац-концерта сыграли театральные постановки с участием военных оркестров, а также праздники и фестивали военно-патриотической музыки. Кроме того, совершенствование штатов военных оркестров и их инструментальных составов способствовали явному повышению художественных возможностей военных оркестров.

Что касается ключевого момента в истории формирования жанра, то в 1980-х годах, в процессе активного развития марш-парада все чаще наблюдается расширение его традиционной структуры с помощью новых драматургических принципов построения программы выступления. Именно благодаря этому процессу в результате целенаправленных творческих поисков профессорско-преподавательского состава военно-дирижерского факультета были созданы первые образцы программ совершенно нового жанра военно-музыкального искусства, стремительно преобразовавшие служебно-творческую деятельность военных оркестров, а затем и духовых оркестров иных исполнительских составов.

Таким образом, плац-концерт сформировался в отечественном военно-музыкальном искусстве (к 1988 году)<sup>242</sup> на основе художественной трансформации марш-парада благодаря целенаправленному отбору различных видов искусств и музыкальных жанров.

Название жанра – «плац-концерт» – точно отражает его специфику: различные движения музыкантов, их перестроения на плацу (на открытом пространстве) с одновременной игрой на музыкальных инструментах, воспринимаемые аудиовизуально, являются основными в раскрытии жанровой основы программы плац-концерта и несут художественно-смысловую нагрузку. Уже в этих особенностях плац-концерта очевидны его театральность, праздничная зрелищность.

Как и любой музыкально-сценический жанр, плац-концерт сочетает в себе синтез сценического действия и музыки. Именно музыка является главным обобщающим средством, связывающим все элементы программы. Поэтому основными художественными средствами в программе плац-концерта являются музыкальный ряд, а также перестроения и движения.

Музыкальный ряд плац-концерта, как правило, строится по принципу жанрового контраста и может включать не только типичные для выступлений на открытом пространстве эстрадные композиции широкого жанрового спектра, но и произведения классической музыки. Такие сопоставления воспринимаются органично благодаря грамотному выстраиванию музыкально-сценической драматургии программы, а также соблюдению определенных требований и правил инструментовки. Достаточно распространенный принцип построения музыкального ряда плац-концерта в жанрах попури и фантазии подтверждается

---

<sup>242</sup> Впервые на официальном уровне формулировка «плац-концерт» появляется в приказе Министра обороны СССР № 285 от 10 августа 1988 г. «Об итогах смотра конкурса штатных военных оркестров Советской Армии и Военно-Морского Флота». А первая полноценная программа плац-концерта была представлена оркестром курсантов военно-дирижерского факультета на фестивале военных оркестров в Бельгии уже в 1989 году.

проведенным автором исследования анализом плац-концертов конца XX – начала XXI веков.

Приоритетное исполнение произведений, входящих в музыкальный ряд плац-концерта, всем составом оркестра (*tutti*) обусловлено особенностью выступлений на открытом пространстве или на большой сценической площадке в условиях осуществления различных движений и перестроений. Кроме того, необходимо учитывать конструктивные и акустические особенности некоторых музыкальных инструментов, от которых зависит рациональность их применения в программах плац-концертов.

Особую красочность и колорит оркестровой фактуре добавляет использование народных инструментов. Попытки применения электромузыкальных инструментов вызывают много проблемных вопросов, поэтому влекут за собой осторожное использование, либо вообще отказ от них. Песенные номера в программах плац-концертов подчеркивают синтетический характер жанра и встречаются очень часто. Они могут исполняться солистами в сопровождении оркестра или звучать *a cappella* (преимущественно в ансамблевом составе).

На основе изучения содержания музыкального ряда отечественных плац-концертов последних трех десятилетий можно отметить следующие специфические черты, проявляющиеся при его формировании:

- программы плац-концертов, как правило, имеют свою сюжетную линию, которая определяет драматургию всего представления и его программность (несмотря на это, лишь редкие плац-концерты приобретают свое тематическое название);
- исполнение программы плац-концерта наизусть позволяет сосредоточить внимание музыкантов на четком выполнении всех перестроений и соблюдении точности геометрических фигур;

- наиболее распространенным дополнительным художественным средством в программах плац-концертов является хореография, которая иногда становится основным мотивом для выбора конкретного музыкального эпизода;
- включение «Фиесты» не только усиливает зрелищность программы, но и позволяет дать небольшой отдых губному аппарату музыкантов-духовиков (эта закономерность также связана с исполнением вокальных номеров).

Процесс подготовки программы плац-концерта длительный и требует высокого уровня профессионального и исполнительского мастерства.

Несмотря на «развлекательность» жанра, его синтетический сценический и даже театральный характер, структура плац-концерта довольно жестко регламентирована. Однако, в качестве исключения в концертной практике в последние годы нередко исполняются отдельные фрагменты плац-концерта, что обусловлено либо пространственными ограничениями, либо отсутствием необходимых условий для демонстрации полноценного плац-концерта, либо конкретным замыслом его программы.

Трансформация программ плац-концертов в отдельные шоу в 2000-е годы потребовала обратить особое внимание на вариативность их структур. Различные художественно-смысловые и технические факторы, фантазия и профессионализм авторов позволили отойти от традиционной двухчастной структуры, а ее наиболее типичные основные элементы – марш-парад и концертный блок – рассматривать в качестве самостоятельных форм.

Обилие жанровых связей, выраженное в синтезе различных видов искусств и музыкальных жанров, очень характерно для плац-концерта и определяет специфику его поэтики. Зрелищный музыкально-сценический жанр оказался способен функционировать в различной художественной среде (не только на плацу и не только в исполнении военного оркестра) и, благодаря многокомпонентности, выразить разнообразные смыслы и эмоции, привлекая

слушателей историческими и другими аксиологическими акцентами, касающимися содержания конкретных программ.

Перспективы дальнейших исследований в ракурсе данной работы заключаются в изучении социокультурных аспектов, связанных с массовыми праздниками и фестивалями, а также в дальнейшем более детальном изучении зарубежных программ плац-концертов.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аксенов, Е.С., Михайлов, Э.Б.* Время удивлять // Красная звезда. 9.07.1988. № 158 (19645).
2. *Антипова, Ю.В.* Духовые инструменты в современной массовой музыке: некоторые аспекты изучения // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 3 (25). – С. 77–84. DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10007.
3. *Арефьев, И.В., Цицанкин, В.С.* Методические рекомендации по организации и проведению марш-парадов военными оркестрами / И.В. Арефьев, В.С. Цицанкин. – М.: ВДФ при МГК, 1987. – 52 с.
4. *Асафьев, Б.В.* Музыкальная форма как процесс. – Л.: Гос. муз. изд-во, 1963. – 379 с.
5. *Асафьев, Б.В.* Советская музыка и музыкальная культура. // Избранные труды. Т. V. – М.: Академия наук СССР, 1957. – С. 25–38.
6. *Ауэр, Л.С.* Моя долгая жизнь в музыке. – СПб.: Композитор, 2006. – 213 с.
7. Балет. Танец. Хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий. 2-е изд., испр. и доп. / Сост. Н.А. Александрова. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2011. – 624 с.
8. *Балин, А.П.* Плац-концерт курсового оркестра. Учебно-методическая разработка. – М.: ВУ, 2010. – 25 с.
9. *Бахтин, М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. Исследования различных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 6–72.
10. *Бенуа, А.* Мои воспоминания в пяти книгах. Кн. 1–3. Отв. редактор Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 1993. – 720 с.



11. *Беранже, П.Ж.П.* Полное собрание песен Беранже (в переводе русских писателей) / под ред. И.Ф. Тхоржевского. Изд. 1. – Тифлис: Типография К.П. Козловского, 1893. – 404 с.
12. Большая советская энциклопедия в 51 т. / гл. ред. Б.А. Введенский / т. 41 Стилтон-Татартуп. – М.: ГНИ «Большая советская энциклопедия», 1956. – 660 с.
13. Большая советская энциклопедия. (в 30 томах) / Гл. ред.: А.М. Прохоров. Изд. 3-е. Т. 2 Ангола-Барзас. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – 632 с.
14. Большой англо-русский словарь АBBYU Lingvo. В 2 т. Т. 1: А–К / колл. авторов. – М.: Рус. яз. – Медиа, 2007. – 1365 с.
15. Большой англо-русский словарь АBBYU Lingvo. В 2 т. Т. 2: L–Z / колл. авторов. – М.: Рус. яз. – Медиа, 2007. – 1376 с.
16. Большой словарь иностранных слов / Сост. А.Ю. Москвин. – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф: ООО «Полюс», 2003. – 816 с.
17. Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2008. – 1536 с.
18. *Буймистр, С.В.* История оркестровой педали как элемента функциональной музыкальной ткани: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Буймистр Сергей Владимирович. – М., 2011. – 552 с.
19. *Бычкова, Н.В.* Понятие поэтики в музыкознании // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2006. – № 9. – С. 68–71.
20. *Вандаль, А.* Сочинение в четырех томах. Наполеон и Александр I. Том II. От Тильзита до Эрфурта. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1995. – 544 с.
21. *Василенко, С.Н.* Инструментовка для симфонического оркестра: В 2 т. / Общ. ред. Ю.А. Фортунатова. – М.: Музгиз, 1952–1959. – Т.2. – 624 с.
22. *Василец, А.П., Аньков, В.Е.* «Формидабль!» – значит замечательно» // Красная звезда. 2.08.1988. № 176 (19663).

23. *Витачек, Ф.Е.* Очерки по искусству оркестровки XIX века. – М.: Музыка, 1978. – 151 с.
24. Военно-оркестровая служба Вооруженных Сил Российской Федерации. 100 лет (1921–2021). – М.: АО «Красная звезда», 2021. – 212 с.
25. *Газетов, В.И.* Концептуальные подходы развития военно-музыкальной культуры за рубежом // Вестник МГУКИ сентябрь-октябрь 5 (37) 2010 г. – М.: МГУКИ, 2010. – С. 128–134.
26. *Газетов, В.И.* Социолого-сравнительный анализ развития военно-музыкальной культуры за рубежом // Вестник РУДН, серия Социология. – 2010. – № 4. – М.: РУДН, 2010. – С. 83–91.
27. *Гарбазей, И.Н.* Военно-музыкальное искусство в жанровой системе массовых представлений: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Гарбазей Илья Николаевич. – М., 2005. – 278 с.
28. *Гаспаров, М.Л.* Поэтика // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М., 1987. – С. 295–296.
29. *Гейне, Г.* Собрание сочинений; под редакцией П. Вейнберга. – СПб.: Типолитография Б.М. Вольфа, 1902. – 8 т. – 833 с.
30. *Герасимова, Т.Н., Кавторев, В.В.* Педагогические условия эффективной реализации дидактического потенциала музыкальных информационных технологий в подготовке военных дирижеров // научно-методический журнал «Мир образования – образование в мире». – 2022. – № 2 (86). – С. 191–200. DOI: 10.51944/20738536\_2022\_2\_.
31. *Гилев, А.Г.* Инструментовка как средство художественной выразительности в современной духовой музыке: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Гилев Александр Геннадьевич. – Ростов-на-Дону, 1998. – 246 с.
32. *Глинка, М.И.* Заметки об инструментовке // Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. – М.: Музыка, 1973. – Т. 1. – 481 с.

33. *Головко, Н.П.* Военная музыка в Санкт-Петербурге 1703–2003 / Н.П. Головко. – СПб.: Арт Деко, 2004. – 256 с.
34. *Гольдфарб, Я.И., Диев, Б.А., Коченасов, В.С., Слабаков, Б.И., Тутунов, В.И.* Концертная деятельность военных оркестров Советской Армии и Военно-Морского Флота // Советская военная музыка. – М.: ВДФ при МГК, 1977. – С. 131–207.
35. *Гончарова, Е.А.* Эстрадно-джазовые термины: учебный словарь для студентов, обучающихся по направлению подготовки 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады» / авт.-сост.: Е.А. Гончарова, О.Н. Харсенюк, Ж.В. Московченко. – Кемерово: КемГИК, 2023. – С. 109.
36. *Гордин, А.М., Гордин, М.А.* Путешествие в пушкинский Петербург. – Л.: Лениздат, 1983. – 287 с.
37. *Горин С.Г.* Современный фестиваль духовых оркестров как синтез различных видов искусств // Научный поиск в сфере современной культуры и искусства. Материалы научной конференции профессорско-преподавательского состава БГУКИ. – Минск: БГУКИ, 2022. – С. 89–94.
38. *Груй, В.Н., Иванов, В.Г.* Квалификационные задания по военно-оркестровой службе Вооруженных Сил Российской Федерации (организация военно-оркестровой службы): Учебное пособие / В.Н. Груй, В.Г. Иванов. – М.: МВК, 2004. – 28 с.
39. *Гуляницкая, Н.С.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.
40. *Гуляницкая, Н.С.* Предисловие. О современной композиторской музыкологии // Слово композитора: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. – М., 2001. – Вып. 145. – С. 4–13.
41. *Даль, В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 3. – М.: Рус. яз. – Медиа, 2005. – 555 с.

42. *Демина, В.Н.* Музыка победных праздников в динамике отечественной культуры (XVIII – начало XXI века): диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Демина Вера Николаевна. – Ростов-на-Дону, 2018. – 462 с.
43. *Демина, В.Н.* Специфика композиторской деятельности современных отечественных военных дирижеров (на примере творчества А.Б. Головина) // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 3. – С. 77–85. DOI: 10.24411/2076-4766-2019-13012.
44. *Демченко, В.* Твист по-русски // Известия. 05.09.2007. № 160 (27444).
45. *Диев, Б.А.* Музыкальное оформление парадов Советской Армии. // Труды факультета. – Вып. III / Б.А. Диев. – М.: ИВД, 1956. – С. 3–102.
46. *Диков, Б.А.* Исполнительское дыхание / Методика обучения игре на духовых инструментах (учебное пособие для иностранных военнослужащих). – М.: ВДФ при МГК, 1987. – С. 57–70.
47. *Дмитриев, А.Н.* Музыкальная драматургия оркестра М.И. Глинки / А.Н. Дмитриев. – Л.: Лен. ТООБ им. С.М. Кирова, 1957. – 126 с.
48. *Дмитриев, Г.П.* Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. Изд. 2. – М.: Советский композитор, 1991. – 144 с.
49. *Друскин, М.С.* Вопросы музыкальной драматургии оперы на материале классического наследия. – Л.: Музгиз, 1952. – 344 с.
50. *Дуков, Е.В.* Концерт в истории западноевропейской культуры. Очерки социального бытия искусства. – М.: ГИИ, 1999. – 244 с.
51. *Дунаев, Л.Ф.* Инструментовка для военного духового оркестра: учебник / Л.Ф. Дунаев, В.Н. Емельянов. – М.: ВИ(ВД)ВУ, 2014. – 298 с.
52. *Дунаев, Л.Ф.* Становление инструментовки-науки и ее развитие в отечественном музыкознании XX века: диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Дунаев Леонтий Федорович. – М., 2000. – 357 с.

53. Дунаев, Л.Ф. Инструментовка для военного духового оркестра: учебник, второе изд., Т. 1 / Л.Ф. Дунаев [и др.]. – М.: ООО «МастерПринт», 2020. – 238 с.
54. Дунаев, Л.Ф. Инструментовка для военного духового оркестра: учебник, второе изд. Т. 2 / Л.Ф. Дунаев [и др.]. – М.: ООО «МастерПринт», 2020. – 154 с.
55. Дунаев, Л.Ф. Основы композиции для военного духового оркестра. Учебное пособие. – М.: ВУ, 2015. – 93 с.
56. Дунаев, Л.Ф., Ермоленко, А.Л. Терминологический минимум по инструментовке / Учебное пособие. – М.: ВИ(ВД)ВУ, 2008. – 28 с.
57. Ермакова, С.С. Поэтика как термин музыковедения и литературоведения // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2014. – № 1 (31). – С. 70–73.
58. Ермоленко, А.Л. Особенности построения аккордового тунти духового оркестра // Научно-методический бюллетень Военного университета МО РФ. – 2022. – № 1 (17). – С. 191–197.
59. Жирмунский, В.М. Задачи поэтики // Поэтика русской поэзии. – СПб., 2001. – С. 25–79.
60. Иванов, В.Д. Эволюция военной музыки России в XVIII веке // Военная музыка России. История и современность. – М.: Воениздат, 2007. – С. 23–30.
61. Иванов, В.В. Поэтика // Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. – М.: Сов. энциклопедия, 1968. – С. 936–943.
62. Кабалевский, Д.Б. Про трех китов и про многое другое: Книжка о музыке [Для сред. и ст. возраста] / Дм. Кабалевский. – 3-е изд. – М.: Дет. лит., 1976. – 224 с.
63. Кадачигов, В.Е., Цицанкин, В.С. Действия военного дирижера по управлению оркестром при проведении марш-парада: Методическое пособие / В.Е. Кадачигов, В.С. Цицанкин. – М.: ВДФ при МГК, 1997. – 20 с.
64. Кадеев, Д.В. / Кадеев Д.В., Сальхов Ю.И., Шевернев И.В. Военно-оркестровая служба: учебник. – М.: ВУ, 2020. – 157 с.

65. *Кадеев, Д.В.* Методика подготовки плац-концерта военного духового оркестра // Научно-методический бюллетень № 1 (21) 2024. – М.: ВУ, 2024. – 244 с.
66. *Кадеев, Д.В.* Подготовка к исполнению новой программы дирижера оркестра: «Великую Победу – славим!»: учебно-наглядное пособие / Д.В. Кадеев. – М.: ВУ, 2011. – 12 с.
67. *Калинкович, Г.М., Кожевников, Б.Т.* Научно-теоретические труды в области инструментовки для духового оркестра // Советская военная музыка. – М.: ВДФ при МГК, 1977. – С. 371–382.
68. *Кара-оол-Дулуш, С.Д.* Азиатские каникулы // Электронный информационный журнал «Новые исследования Тувы». № 1. – 2013. – С. 173–193. <https://cyberleninka.ru/article/n/aziatskie-kanikuly> (дата обращения 15.11.2023).
69. *Клейн, Э.Г.* Из воспоминаний о выступлениях оркестра курсантов военно-дирижерского факультета с плац-концертом «Ритмы планеты» (1991–1995) // Культура и искусство в современном образовательном пространстве: материалы VI Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) (Кострома, 24 марта 2022 г.) / отв. ред. и сост. Т. В. Луданова, ред. и сост. Н. Е. Мусинова. – Кострома: КГУ, 2022. – 192 с.
70. *Кожевников, Б.Т.* Материалы по истории русской военной музыки в XVIII веке // Труды института. Вып. IV / Б.Т. Кожевников. – М.: ИВД, 1957. – С. 161–192.
71. *Кожевников, Б.Т., Хаханян, Х.М.* Материалы по истории русской военной музыки в первой половине 19-го века // Труды факультета. – Вып. V / Б.Т. Кожевников, Х.М. Хаханян. – М.: ВДФ при МГК, 1961. – С. 82–138.
72. *Колесников, А.* Фестиваль в Альбервиле // Красная звезда. 22.07.1978. № 168 (16655).
73. *Компанейский, Н.И.* Тамбурмажор / Н.И. Компанейский // Русская музыкальная газета. – 1905. – № 48–49. – С. 1188–1189.

74. *Кривцова, Н.Г.* Русская военная музыка в конце XVIII в. // *Milhist info* История военного дела: исследования и источники. – 2019. – Специальный выпуск II. Лекции по военной истории XVI–XIX вв. – Ч. III. – СПб., 2019. – С. 400–440.
75. *Крысин, Л.П.* Учебный словарь иностранных слов / Л.П. Крысин. – М.: Экспо, 2009. – 704 с.
76. *Кукарцева, М.А., Черток М.Д.* Музыкальные армейские ритуалы как «политические тексты» / М.А. Кукарцева, М.Д. Черток // *Международная жизнь*. – 2013. – № 5. – С. 140–152.
77. *Курьшева, Т.А.* Театральность и музыка. – М.: Советский композитор, 1984. – 200 с.
78. *Матвеев, В.А.* Русский военный оркестр: Краткий очерк / В.А. Матвеев. – Л.: Музыка, 1965. – 100 с.
79. *Маякин, Т.К.* Военно-музыкальная культура России (историко-культурологический анализ) / Т.К. Маякин. – М., 2010. – 140 с.
80. *Маякин, Т.К.* Военно-музыкальная культура России: историко-культурологический анализ: диссертация ... кандидата философских наук: 24.00.01 / Маякин Тимофей Константинович. – Нижний Новгород, 2010. – 149 с.
81. *Медушевский, В.В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 2010. – 254 с.
82. *Мельник, М.А.* Социально-культурные условия развития межкультурных коммуникаций участников военно-музыкальных фестивалей: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.05 / Мельник Михаил Александрович. – М., 2017. – 198 с.
83. *Мельник, М.А.* Развитие международного военно-музыкального фестивального движения / М.А. Мельник // *Социально-культурная деятельность в условиях модернизации России: сб. ст. по материалам всерос. науч-практ.*

конфер., 24–25 января 2013 года / Науч. ред. М.А. Ариарский. – СПб.: СПбГУКИ, 2013. – С. 130–134.

84. *Мешкова, А.С., Коробова, А.Г.* Массовая музыкальная культура: учебное пособие / А.С. Мешкова, А.Г. Коробова. – Изд. 3-е, доп. – СПб.: Лань, 2021. – 143 с.

85. *Мигалук, А.Г.* Христофор Михайлович Хаханян. Видный деятель отечественной военной музыки, дирижер, педагог. Краткий биографический очерк / уч. пособие / А.Г. Мигалук. – М.: ВУ, 2014. – 68 с.

86. *Москаленко, Е.С.* Молодость, мастерство, артистизм // Военный музыкант. – 1993. – № 2.

87. *Муединов, Д.М.* Театрализация исполнительского процесса на духовых инструментах: история и современность // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2015. – № 2 (36). – С. 58–62.

88. Музыкальные листки // Русский инвалид. 1903. № 249.

89. «Музыкальный свет», ежемесячное обозрение. – 1867. – № 9. – С. 70.

90. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 2. Гондольера–Корсов. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – 960 с.

91. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 4. Окунев–Симович. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – 976 с.

92. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 5. Симон–Хейлер. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 1056 с.

93. *Назайкинский, Е.В.* Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.

94. *Назайкинский, Е.В.* Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

95. *Нисенбаум, А.А., Собакина, О.В.* Особенности инструментовки произведений для плац-концерта духового оркестра: современная практика // Современные



- проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. – 2023. – № 4. – С. 104–121.  
DOI: 10.56620/2587-9731-2023-4-104-121.
96. *Нисенбаум, А.А.* Плац-концерт: возникновение и особенности жанра // Художественная культура – 2023. – № 3. – С. 410–435.
97. *Нисенбаум, А.А.* Смотры-конкурсы в системе творческого развития военных оркестров России // Обсерватория культуры. – 2024. – Т. 21. – № 3. – С. 246–257.  
DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-3-246-257.
98. *Нисенбаум, А.А.* Тамбуршток: его практические и эстетические функции при проведении плац-концерта // Обсерватория культуры. – 2023. – Т. 20 – № 2. – С. 136–143.
99. *Новикова, Е.* Когда внезапно возникает еще не ясный голос труб... // Культура. 17.06.2004. № 24.
100. *Ноздрунов, Б.М.* В.В. Стасов о военной музыке // В помощь военному дирижеру. – Вып. 6 / Б.М. Ноздрунов. – М.: ВДФ при МГК, 1962. – С. 123–146.
101. *Ноздрунов, Б.М.* Материалы по истории русской военной музыки во второй половине XIX века. / Труды факультета. Вып. VII / Б.М. Ноздрунов. – М.: ВДФ при МГК, 1964. – 87 с.
102. Общевоинские уставы Вооруженных Сил Российской Федерации. – М.: Воениздат, 2008. – 592 с.
103. *Ожегов, С.И.* Толковый словарь русского языка: Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов; Под. ред. проф. Л.И. Скворцова. – 27-е изд., испр. – М.: ООО «Издательство Оникс»: ООО «Издательство «Мир и образование», 2012. – 736 с.
104. Ордонанс-гауз: свод законов о военной музыке / сост. М.Д. Черток. – М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2019. – 1120 с.
105. Официальный сайт международного военно-музыкального фестиваля «Спасская башня» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.kremlin-military-tattoo.ru](http://www.kremlin-military-tattoo.ru) (дата обращения 03.12.2024).

106. *Павлюткина, И.В.* «За музыкою вслед...» // Красная звезда. 25.09.2008. № 174.
107. Парад военной музыки // Советская культура. 24.12.1966. № 153 (2113).
108. *Парфёнова, И.Н.* Большой театр России в биографиях музыкантов. Энциклопедический словарь. – М.: Наука, 2018. – 348 с.
109. *Петропавловский, А.В.* Заимствованный материал в отечественном марше для военно-духового оркестра: оркестровые средства воплощения и особенности восприятия: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Петропавловский Андрей Владимирович. – Саратов, 2015. – 211 с.
110. *Поляков, М.Я.* Вопросы поэтики и художественной семантики: Монография. – М.: Советский писатель, 1986. – 480 с.
111. *Попов, М.Ю.* Сценарный план действия военного дирижера с тамбурштоком при проведении фрагмента плац-концерта, вынесенного на Государственный экзамен 1998 года: Учебное пособие / М.Ю. Попов – М.: ВДФ при МГК, 1998. – 8 с.
112. *Пороховниченко, М.Е.* О музыкальной поэтике (семантический подход в музыкознании) // Методология современного музыкознания. Экспериментальный курс: тезисы лекций / Белор. гос. акад. музыки; ред.-сост. Н. В. Шиманский. – Минск, 1992. – С. 57–61.
113. Приказ Министра обороны Российской Федерации № 99 от 6 февраля 2013 г. «О Военно-оркестровой службе Вооруженных Сил Российской Федерации». – М., 2013. – 43 с.
114. Приказ Министра обороны СССР № 148 от 14 июля 1986 г. «О проведении смотра-конкурса штатных военных оркестров Советской Армии и Военно-Морского Флота в 1987–1988 годах». – М.: 12 Центральная типография МО, 1986. – 12 с.
115. Приказ Министра обороны СССР № 285 от 10 августа 1988 г. «Об итогах смотра-конкурса штатных военных оркестров Советской Армии и Военно-Морского Флота». – М.: 12 Центральная типография МО, 1988. – 16 с.

116. Программа боевой подготовки военных оркестров Вооруженных Сил Российской Федерации. – М., 2014. – 104 с.
117. *Проскуров, А.К.* Формирование художественно-творческой активности у музыкантов военного оркестра в концертно-строевой деятельности: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Проскуров Артем Константинович. – Екатеринбург, 2019. – 178 с.
118. *Пузько, О.* Устав оркестровой службы // Политический журнал. 19.07.2004. № 25 (28).
119. *Пучков, Г.В.* Парад-концерт для духового оркестра. Партитура / Г.В. Пучков. – М.: Советский композитор, 1991. – 64 с.
120. *Пушкарев, Ив.* История императорской Российской гвардии. Ч. 1. – СПб.: ДВТ, 1844. – 379 с.
121. *Ремизов, В.А.* Армия и культура в искусстве. – М.: МГУКИ, 2014. – 120 с.
122. *Римский-Корсаков, Н.А.* Основы оркестровки // Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. – М.: Музгиз, 1959. – Т.3. – 805 с.
123. *Рыжкова, Н.А.* Попурри как развлекательный жанр / Эстрада сегодня и вчера. Сборник статей. Вып. 3: О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков. – М.: ГИИ, 2020. – С. 253–264.
124. *Савенко, С.И.* Заметки о поэтике современной музыки // Современное искусство музыкальной композиции: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1985. Вып. 79. – С. 5–16.
125. *Савицкий, А.А.* Под «Прощание славянки»... // Красный воин (Москва). 19.06.2004. № 047–048.
126. *Саков, С.В.* Оркестровое tutti: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Саков Сергей Владимирович. – М., 2004. – 349 с.

127. *Саков, С.В., Трунов, М.М.* Инструментовка tutti для военно-духового оркестра. – М.: ВИ(ВД)ВУ, 2008. – 38 с.
128. *Сергеев, И.П.* Таня Аринина – почетный член королевского оркестра // Красная звезда. 11.09.1993. № 208–209 (21195–21196).
129. *Скляревская, Г.Н.* Толковый словарь русского языка начала XXI века. Актуальная лексика / под. ред. Г.Н. Скляревской. – М.: Эксмо, 2008. – 1136 с.
130. *Слабаков, Б.И.* Материалы о концертной деятельности оркестров русской армии // Труды факультета. – Вып. IX / Б.И. Слабаков. – М.: ВДФ при МГК, 1965. – 16 с.
131. Словарь иностранных слов: актуальная лексика, толкования, этимология / Н.Н. Андреева, Н.С. Арапова и др. – М.: Цитадель, 1997. – 320 с.
132. *Снегирев, В.* Аккорд, еще аккорд! Ровно через два с половиной месяца на Красной площади откроется фестиваль «Спасская башня» / В. Снегирев // Российская газета. 15.06.2011. № 5502 (126).
133. *Сохор, А.Н.* Вопросы социологии и эстетики музыки. Т. 2. – Л.: Советский композитор, 1981. – 295 с.
134. *Сохор, А.Н.* Музыка как вид искусства. – М.: Музыка, 1970. – 194 с.
135. *Сохор, А.Н.* Эстетическая природа жанра в музыке. – М.: Музыка, 1968. – 104 с.
136. *Стасов, В.В.* Избранные сочинения: в 3-х томах. Т.1 / В.В. Стасов // Европейский концерт. – М.: Искусство, 1952. – С. 174–187.
137. *Стасов, В.В.* Капельмейстер барон Ф.А. Раль. Ежегодник императорских театров. Сезон 1892/1893 гг. – СПб.: Дирекция императорских театров, 1894. – С. 485–490.
138. *Сурин, Н.К.* Русская военно-церемониальная музыка (1750–1917 гг.) // В помощь военному дирижеру. Вып. XXI / Н.К. Сурин. – М.: ВДФ при МГК, 1983. – С. 53–93.

139. *Схаплок, Г.А.* Эволюция советского духового марша в послевоенный период как предмет изучения будущими военными дирижерами // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. – 2021. – Т. 9. № 3. – С. 81–92. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-3-81-92.
140. *Тагильцева, Н.Г., Проскуров, А.К.* Обучение военных музыкантов исполнительству на плац-концертах // Педагогическое образование в России. 2018. № 4. – Екатеринбург: УГПУ, 2018. – С. 100–106.
141. *Тагильцева, Н.Г., Проскуров, А.К.* К проблеме исследования появления и развития жанра плац-концерта в музыкальном образовании России // Известия Балтийской государственной академии рыбопромыслового флота № 4 (46). – Калининград: БГАРФ, 2018. – С. 51–55.
142. *Тихомиров, С.С.* Сбережение оркестровых средств как принцип инструментовки в жанрах отечественной духовой музыки: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Тихомиров Сергей Сергеевич. – Ростов-на-Дону, 2008. – 414 с.
143. *Траханов, О.Н., Слесарь, Е.А.* Military tattoo в контексте зарубежной и отечественной военно-музыкальной культуры // Вестник КемГУКИ 48/2019. – Кемерово: КГИК, 2019. – С. 91–97.
144. *Тутунов, В.И.* 250 лет военно-оркестровой службы в России. // Труды факультета. – Вып. V / В.И. Тутунов. – М.: ВДФ при МГК, 1961. – С. 4–29.
145. *Тутунов, В.И.* История военной музыки России / В.И. Тутунов. – М.: Музыка, 2005. – 496 с.
146. Учебное пособие «Методические рекомендации для военных дирижеров военных оркестров Вооруженных Сил Российской Федерации», часть 1 / Т.К. Маякин, И.В. Шевернев, Д.В. Кадеев [и др.]. – М., 2017. – 52 с.
147. Учебное пособие по дисциплине «Военно-оркестровая служба» / В.В. Юрковец, А.М. Халилов, В.С. Цицанкин [и др.]. – М.: ВУ, 2007. – 216 с.

148. *Ушаков, Д.Н.* Толковый словарь современного русского языка. – М.: Аделант, 2013. – 800 с.
149. *Фридлиндер, Г.М.* Поэтика // Большая советская энциклопедия: В 30 т. 3-е изд. / гл. ред. А. М. Прохоров. – М.: БСЭ. Т. 20. 3-е изд. – 1970. – С. 464–466.
150. *Фролова, О.А.* Семантическое освоение заимствований / О.А. Фролова // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2010. – № 12. – С. 283–286.
151. *Фу Цян*, Европейский кларнет и его функционирование в художественной культуре Китая XX – начала XXI в.: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.09 / Фу Цян. – Минск, 2017. – 25 с.
152. *Хазин, А.Л.* Фестиваль «Спасская башня» / А.Л. Хазин. – М.: Символы, 2017. – 248 с.
153. *Харьков, М.С., Малютин, А.С.* Оркестровый класс: учебник. – М.: ВУ, 2020. – 91 с.
154. *Хаханян, Х.М.* Примерный сценарий проведения воинских ритуалов на праздниках и фестивалях военно-патриотической музыки / Х.М. Хаханян. – М.: ВДФ при МГК, 1968. – 28 с.
155. *Хаханян, Х.М.* Служебная деятельность военных оркестров // Советская военная музыка. – М.: ВДФ при МГК, 1977. – С. 43–81.
156. *Холопова, В.Н.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие / В.Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
157. Хрестоматия по истории зарубежной военной музыки: Франция. Англия. Германия / Сост. М.Д. Черток. – М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2013. – 456 с.
158. *Цицанкин, В.С.* Музыкальная культура Российской армии и флота во второй половине XIX века: Ист. аспект: диссертация ... кандидата исторических наук: 07.00.02 / Цицанкин Василий Сергеевич. – М., 1997. – 269 с.

159. *Цицанкин, В. С.* Плац-концерт военного оркестра [Текст] / В.С. Цицанкин // Методика организации и проведения / под ред. В.С. Цицанкина. – М.: ВДФ при МГК, 1996. – 21 с.
160. *Цуккерман, В.А.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В помощь слушателям народных университетов культуры. Беседы о музыке. – М.: Музыка, 1964. – 160 с.
161. *Чакмишян, И.Г.* Руководство по применению тамбурмажора при управлении военным оркестром в строю / И.Г. Чакмишян. – М.: ВДФ при МГК, 1983. – 18 с.
162. *Черток, М.Д.* Военные марши России. К 200-летию Отечественной войны 1812 года / М.Д. Черток. – М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2013. – 368 с.
163. *Черток, М.Д.* Музыканты Парада Победы / М.Д. Черток. – М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2015. – 536 с.
164. *Черток, М.Д.* Русская военная музыка первой половины XIX века. Развитие военно-музыкантской службы: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / М.Д. Черток. – СПб., 2017. – 286 с.
165. *Черток, М.Д.* Служба музыкантов в русской армии (первая половина XIX века) / М.Д. Черток. – М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2020. – 272 с.
166. *Черток, М.Д.* Центральный военный оркестр 1950–1993 / М.Д. Черток. – Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2022. – 512 с.
167. *Чесноков, П.Л.* Музыканты на льду // Твой Информ. 24.01.2022 № 03 (098). <https://tvoyinform.ru/1857-muzykanty-na-ldu> (дата обращения 05.12.2024).
168. *Чикота, Й.* Творчество Фридьеша Хидаша в контексте музыкальной культуры Венгрии XX века: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Чикота Йозеф. – М., 2020. – 231 с.

169. *Шамов, С.Б.* Сигналы из прошлого: «Наставления» полкового барабанщика. // *Philharmonica. International Music Journal.* – 2019. – № 6. – С. 32–43. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.6.30984.
170. *Шумилов, К.С.* Особенности оркестрового письма в произведениях для духового оркестра Игоря Николаевича Савинова // *Культура и искусство.* – 2019. – № 12. – С. 10–20. DOI: 10.7256/2454-0625.2019.12.27538.
171. *Шуранов, В.А.* Об онтологических основах музыкальной поэтики // *Вопросы поэтики и семантики музыкального произведения: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных.* – Вып. 144. – М., 1998. – С. 7–25.
172. *Эдвардс, Дж.Дж.* Полковые оркестры // «Британский союзник». – 1946. – № 31. – С. 10.
173. A military course for the government and conduct of a battalion designed for their regulations in quarter, camp or garrison with useful observations and instructions for their manner of attack and defence / By Thomas Simes. – London, 1777. – 286 p.
174. *Apfalterer, H.* Original Tiroler Kaiserjägermusik // *Blasmusik.* 2016. № 11. – P. 20–21.
175. *Ejeborg, J.* Glass-nost... // *Strengnäs Tidning.* 10.09.1992. № 210.
176. *Farmer, H.G.* Military music. – London, 1950. – 71 p.
177. *Kaprey, J.A.* Military music: A history of wind-instrumental bands. – London: Boosey, 1894. – 132 p.
178. *Kastner, G.* Manuel général de Musigue Militaire. – Paris, 1848. – 410 p.
179. *Kastner, G.* Cours d'instrumentation considere. – Paris, 1837. – 123 p.
180. *Linna, M.* Hamina tattoo. – Finland, 2020. – 248 p.
181. *Mair, M.* Nachgefragt... // *Blasmusik in Tirol.* – 2013. – № 4. – P. 35.
182. *Nisenbaum, A.A.* Tamburstock, a Special «Orchestral» Instrument, as a Means of Non-musical Impact on the Audience in the Parade-Concert. A Story Behind and the



Features // Искусствознание: наука, опыт, просвещение. Научно-исследовательская серия. Вып. 3. – 2023. – С. 345–350.

183. *Purvis, K.* Military Tattoos during the Simcoe Regime. (In Engl.) [http://sites.utoronto.ca/mcis/hi/PDF/PurvisK\\_noon.pdf](http://sites.utoronto.ca/mcis/hi/PDF/PurvisK_noon.pdf) (дата обращения 08.04.2019).

184. *Śwąder, S.* Tańczące orkiestry // *Żołnierz wolności*. 6.05.1986. № 105.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

1. А.В. Александров. Государственный Гимн Российской Федерации. Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....48
2. Сигнал «Zapfen-Streich» («Отбой!») (Пивной сигнал).....53
3. А.Г. Гилев, сл. П.А. Каликин. «Дефиле». Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....72
4. J. Lennon, P. McCartney. «Birthday». Фрагмент партитуры для духового оркестра.....91
5. P. McCartney. «Maxwell's silver hammer». Фрагмент вокальной адаптации песни.....93
6. P. McCartney. «Back in the USSR». Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....94
7. А.С. Пестов. Фантазия на популярные темы «Кавардак». Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....100
8. Н.А. Римский-Корсаков. Заключительный хор «Песнь Яриле-Солнцу» из оперы «Снегурочка». Фрагмент партитуры для симфонического оркестра.....101
9. А.С. Пестов. Фантазия на популярные темы «Кавардак». Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....101
10. М.И. Глинка. Марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила». Фрагмент из партитуры для симфонического оркестра.....102
11. А.С. Пестов. Фантазия на популярные темы «Кавардак». Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....102
12. А.С. Пестов. Фантазия на популярные темы «Кавардак». Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....103
13. К.В. Акимов. Попурри на русские темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....105
14. К.В. Акимов. Попурри на русские темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....105

15. К.В. Акимов. Попурри на русские темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....	106
16. К.В. Акимов. Попурри на русские темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....	106
17. К.В. Акимов. Попурри на русские темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....	107
18. К.В. Акимов. Попурри на русские темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....	108
19. К.В. Акимов. Попурри на русские темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....	109
20. Дж. Верди. Марш из второго действия оперы «Аида». Фрагмент из клавира.....	110
21. С.Д. Решетов. Фантазия на классические темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....	110
22. С.Д. Решетов. Фантазия на классические темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....	111
23. А.Г. Рубинштейн. «Мелодия» фа мажор. Фрагмент из клавира.....	111
24. С.Д. Решетов. Фантазия на классические темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....	111
25. И.С. Бах. Органная токката ре минор. Фрагмент переложения для фортепиано.....	112
26. С.Д. Решетов. Фантазия на классические темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....	112
27. С.Д. Решетов. Фантазия на классические темы. Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....	113
28. Ш. Махруз. Марш «Мубарак». Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....	114
29. Л.К. Книппер. «Полюшко поле». Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....	114
30. «Гимн Исиде». (переложение Х. Назиха).....	115

31. А.К. Новиков. «Смуглянка» (изложение мелодии в трактовке военного симфонического оркестра Египта) .....115
32. И. Штраус (отец). «Марш Радецкого» (инструментовка Х. Апфольтерера). Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....117
33. А. Leonhardt. «Radetzky-Trauermarsch»/ Л. Леонхардт. «Радецкий траурный марш» (инструментовка К. Safaric/К. Сафарич). Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....118
34. W. Schainskij. «Freundschaft beginnt mit einem Lächeln»/ В. Шаинский. «Улыбка» (инструментовка Н. Apfolterer/Х. Апфольтерер). Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....118
35. W. Schainskij. «Freundschaft beginnt mit einem Lächeln»/ В. Шаинский. «Улыбка» (инструментовка Н. Apfolterer/Х. Апфольтерер). Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....119
36. В.Ф. Гридин. «Рассыпуха» (инструментовка для ксилофона Г.В. Попова). Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....124
37. В.Ф. Гридин. «Рассыпуха» (инструментовка для ксилофона Г.В. Попова). Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....124
38. В.Ф. Гридин. «Рассыпуха» (инструментовка для ксилофона Г.В. Попова). Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....125
39. L. Anderson. «Fiddle-Fiddle»/ Л. Андерсон. «Пустячок» (инструментовка Г.В. Пучков). Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....126
40. L. Anderson. «Fiddle-Fiddle»/ Л. Андерсон. «Пустячок» (инструментовка Г.В. Пучков). Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....126
41. Выступление оркестра военно-музыкального училища на фестивале «Спасская башня», 2017 г.....132
42. Выступление оркестра военно-музыкального училища на фестивале «Спасская башня», 2017 г.....132

43. Выступление Египетского военного симфонического оркестра на фестивале «Спасская башня», 2017 г.....	132
44. Выступление военного оркестра и роты почетного караула Народно-освободительной армии Китая на фестивале «Спасская башня», 2015 г.....	132
45. Выступление оркестра корпуса карабинеров Италии на фестивале «Спасская башня», 2016 г.....	133
46. Выступление военного оркестра и роты почетного караула Народно-освободительной армии Китая на фестивале «Спасская башня», 2015 г.....	133
47. Выступление оркестра корпуса карабинеров Италии на фестивале «Спасская башня», 2017 г.....	133
48. Выступление Президентского оркестра и роты специального караула Федеральной службы охраны Российской Федерации на фестивале «Спасская башня», 2016 г.....	133
49. Е.Г. Мартынов. «Добрые сказки детства» (инструментовка А.А. Нисенбаума). Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....	137
50. С.В. Егоренков. «Парафраз на темы популярных мелодий» (инструментовка С.В. Егоренкова). Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....	137
51. L. Anderson. «Sleigh Ride»/ Л. Андерсон. «Катание на санях» (инструментовка R. Velde/ Р. Вельде). Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....	138
52. К. Франсуа. «Мой путь» (инструментовка В.Ю. Петренко). Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....	138
53. С.В. Егоренков. «Парафраз на темы популярных мелодий» (инструментовка С.В. Егоренкова). Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....	140
54. Н.П. Иванов-Радкевич. «Увертюра на темы песен народов СССР». Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....	144

55. L. Anderson. «Sleigh Ride»/ Л. Андерсон. «Катание на санях» (инструментовка R. Velde/ Р. Вельде). Фрагмент из партитуры для духового оркестра.....	146
56. Г.В. Соколов. Музыкальная картинка «Tamburo di Figaro». Фрагмент партитуры для духового оркестра.....	157
57. Г.В. Соколов. Музыкальная картинка «Tamburo di Figaro». Фрагмент партитуры для духового оркестра.....	157
58. Д.Е. Куличков. «Фиеста 2010». Фрагмент партитуры для ансамбля ударных инструментов.....	160
59. Г.В. Пучков. «Русская мозаика». Фрагмент партитуры для духового оркестра.....	174
60. Выступление оркестра военно-музыкального училища на фестивале «Tattoo on stage» в Швейцарии, 2015 г.....	179
61. Ю.В. Ивахнов. «Фиеста 2021» (условные знаки и действия). Фрагмент партитуры для тимбалес и ансамбля ударных инструментов.....	180
62. Ю.В. Ивахнов. «Фиеста 2021». Фрагмент партитуры для тимбалес и ансамбля ударных инструментов.....	180
63. Выступление оркестра военно-музыкального училища на фестивале «Спасская башня», 2021 г.....	181
64. Выступление оркестра военно-музыкального училища на фестивале «Спасская башня», 2018 г.....	181
65. Выступление Центрального пограничного ансамбля ФСБ России на фестивале «Спасская башня», 2021 г.....	181
66. Выступление Образцово-показательного оркестра Росгвардии на фестивале «Спасская башня», 2021 г.....	182
67. Выступление оркестра военно-музыкального училища на фестивале «Спасская башня», 2014 г.....	182
68. Выступление оркестра на велосипедах «Крещендо» на фестивале «Спасская башня», 2018 г.....	183

69. Выступление духового оркестра Правительства Республики Тыва имени Т.Д. Дулуша на фестивале «Фанфары в Центре Азии», 2021 г.....	184
70. Выступление духового оркестра Правительства Республики Тыва имени Т.Д. Дулуша на фестивале «Фанфары в Центре Азии», 2021 г.....	184
71. Выступление военного оркестра Тироля (Австрия) на фестивале «Спасская башня», 2013 г.....	186
72. Выступление военного оркестра Тироля (Австрия) во внутреннем дворе Roßauer Kaserne, 2021 г.....	187
73. Выступление Центрального военного оркестра МО РФ на фестивале «Спасская башня», 2021 г.....	188
74. Выступление военного симфонического оркестра Египта на фестивале «Спасская башня», 2022 г.....	188
75. Выступление Образцово-показательного оркестра ВС Республики Беларусь на фестивале «Спасская башня», 2021 г.....	188
76. Выступление сводного оркестра МЧС России на фестивале «Спасская башня», 2020 г.....	188

## СПИСОК ТАБЛИЦ

1. Количество штатных военных оркестров среди ведущих европейских держав.....	38
2. Условное разделение военных оркестров по количеству исполнителей.....	39
3. Порядок построения сводного военного оркестра для музыкального обеспечения парада на Красной площади.....	40

## ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

### Популярные сочинения отечественных композиторов для духового оркестра, написанные с 1945 по 1970 год

#### Марши

В. Рунов	«Столичный» «В защиту Родины» «Ленинград»
С. Чернецкий	«Слава Родине»
Б. Кожевников	Марш для торжественного прохождения «Родная земля»
Н. Иванов-Радкевич	Марш Советской Армии Молодежный марш «Аврора» «Балтиец» Русский марш Абхазский марш
В. Мурадели	Фанфарный марш
П. Шпитальный	Фанфарный марш
Д. Перцев	Строевой марш
В. Шепелев	«Молодость» Праздничный марш Русский марш
Г. Калининич	«Юность»
Ю. Чичков	Молодежный марш
Б. Анисимов	Спортивный марш
Б. Диев	«Солдатская дружба» «На страже мира» «Однополчане»
З. Бинкин	Русский марш Строевой марш
В. Волков	Спортивный марш
П. Апостолов	Бородинский марш
П. Скворцов	«Авангард»
М. Готлиб	«Бескозырка» Марш-гротеск
А. Хачатурян	Концертный марш
Б. Кожевников	Торжественный марш «Покорители космоса»
Г. Марутян	Грузинский марш № 2
С. Туликов	Казахский марш
А. Флярковский	Торжественный марш «Слава Родине»
Е. Макаров	Героический марш
Г. Сальников	Концертный марш «Василий Теркин»



## Концертные сочинения

Г. Калинин	«Триптих» «Пионерия» Балетная сюита Вальс-элегия Торжественно-героическая увертюра Увертюра «Праздник Победы» Концертные вариации для кларнета на тему С. Прокофьева
Н. Иванов-Радкевич	Сюита на русские народные темы Танцевальная сюита Торжественная увертюра Увертюра-фантазия Русская рапсодия
М. Готлиб	«Современник» «Бурлеска» «Тема с вариациями» для трубы Юмореска для флейты-пикколо Экспромт
В. Шепелев	Увертюра «Палехский сувенир» «Скерцино» для трубы
Э. Казачков	Белорусская мозаика
Б. Кожевников	Эпизоды из жизни Советской Армии Балетная сюита Концертный вальс Рапсодия на темы песен о Великой Отечественной войне «Скерцо» для тромбона
Ф. Акимов	Морская сюита
Д. Салиман-Владимиров	Африканские эскизы Поэма «Залп Авроры»
Г. Сальников	Сюита о Москве
Е. Макаров	Вальс-скерцо «Прибаутки» для кларнетов Веселый трубач
В. Рунов	Увертюра «1941–1945 г.г.» Советская рапсодия
Б. Анисимов	Увертюра-фантазия «Крейсер Варяг»
Д. Браславский	Поэма «Мамаев курган» «Юмореска» для трубы
Б. Диев	Русская увертюра Юбилейная увертюра Увертюра «Цвети, Отчизна!» Увертюра «Край родной» Рапсодия на темы мелодий народов СССР «Юмореска» для трубы
А. Дзегеленок	Баллада о герое Поэма о Сталинградской битве
А. Чугунов	Сюита на темы русских народных песен
В. Маршалов	Поэма «Подвиг героя» Баллада, посвященная конникам Доватора
Г. Сальников	Поэма «Новоспасское» Русское каприччио

	Кавказская фантазия
	«Русская фантазия» для фортепиано
	Поэма для валторны
	«Ноктюрн» для валторны
В. Матвийчук	«Ватра», пьеса для сопилки с оркестром
Н. Самохвалов	«Размышление» для трубы

### **Симфонии**

Б. Кожевников	Третья симфония «Славянская»
Н. Иванова-Радкевич	Пятая симфония
Г. Калининвич	Третья симфония «Сталинград»
Е. Макаров	Первая симфония
А. Дзегеленок	Симфония «Мужество» (памяти лейтенанта Шмидта)
Д. Салиман-Владимиров	Третья симфония «Священный Ильмень»

**Количественные и инструментальные составы  
отечественных военных оркестров<sup>243</sup>**

**начало XVIII века:**

№ п/п	Наименование музыкальных инструментов	Количество
1.	флейта	2
2.	гобой	4
3.	фагот	4
4.	валторна	2
5.	труба	2
6.	литавра	1
7.	барабан	1
	<b>ИТОГО:</b>	<b>16</b>

**конец XVIII века:**

№ п/п	Наименование музыкальных инструментов	Количество
1.	кларнет	2
2.	фагот	1
3.	валторна	2
	<b>ИТОГО:</b>	<b>5</b>

**начало XIX века:**

№ п/п	Название инструментов	Количество	
		Преображенский полк	Прочие полки и батальоны пешей гвардии
1.	фагот	4	2
2.	валторна	4	4
3.	кларнет	7	4
4.	флейта	4	4
5.	труба	4	2
6.	барабан малый	1	1
7.	барабан большой	1	1
8.	контрафагот	2	1
9.	тромбон	1	1

<sup>243</sup> Сведения собраны автором из следующих источников: *Матвеев, В.А.* Русский военный оркестр: Краткий очерк / В.А. Матвеев. – Л.: Музыка, 1965. – 100 с.; *Черток, М.Д.* Служба музыкантов в русской армии (первая половина XIX века) / М.Д. Черток. – М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2020. – 272 с.; Ордонанс-гауз: свод законов о военной музыке / сост. М.Д. Черток. – М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2019. – 1120 с.

10.	серпент	3	2
11.	гобой	2	–
12.	бассет-горн	2	–
13.	треугольник	1	1
14.	тарелки	1	1
15.	бубен	1	1
16.	английский рожок	2	–
	<b>ИТОГО:</b>	<b>40</b>	<b>25</b>

**1824 год:**

№ п/п	Наименование музыкальных инструментов	Количество	№ п/п	Наименование музыкальных инструментов	Количество
Гвардейский полк			Гвардейский полк (медный)		
1.	кларнет большой	6	1.	труба Es	2
2.	кларнет малый	2	2.	труба As	2
3.	бассет-горн	2	3.	труба B	2
4.	гобой	2	4.	труба Dis	2
5.	английский рожок	1	5.	труба Des	2
6.	флейта большая	2	6.	труба Cis	2
7.	флейта малая	2	7.	труба-бас As	2
8.	валторна	4	8.	труба-бас B	1
9.	труба	4	9.	сигнальный рожок Es	1
10.	почтовый рожок	1	10.	сигнальный рожок As	1
11.	сигнальный рожок	1	11.	сигнальный рожок B	1
12.	тромбон	3	12.	валторна As	2
13.	фагот	4	13.	валторна Cis	2
14.	контрафагот	2	14.	валторна F	2
15.	бас-горн	2	15.	тромбон	6
16.	английский бас-горн	1	16.	тромбон-бас Es	2
17.	барабан малый	1	17.	тромбон-бас F	1
18.	тарелки	1	18.	бас-горн	4
19.	барабан большой	1			
	<b>ИТОГО:</b>	<b>42</b>		<b>ИТОГО:</b>	<b>42</b>

№ п/п	Наименование музыкальных инструментов	Количество
Армейский полк		
1.	кларнет большой	6
2.	кларнет малый	2
3.	бассет-горн	2
4.	гобой	2
5.	флейта большая	2
6.	флейта малая	1
7.	валторна	4
8.	труба	3
9.	почтовый рожок	1

10.	сигнальный рожок	1
11.	тромбон-бас	1
12.	фагот	4
13.	контрафагот	1
14.	бас-горн	2
15.	барабан малый	1
16.	тарелки	1
17.	барабан большой	1
	<b>ИТОГО:</b>	<b>35</b>

**1876 год:**

№ п/п	Наименование музыкальных инструментов	Количество
1.	корнет Es	3
2.	корнет B	7
3.	альт Es	3
4.	валторна Es	4
5.	труба Es	3
6.	тенор B	4
7.	баритон B	2
8.	бас малый B	2
9.	бас Es	4
10.	бас B	3
	<b>ИТОГО:</b>	<b>35</b>

**1913 год:**

№ п/п	Наименование музыкальных инструментов	Количество			
		разряд оркестра			
		I	II	III	IV
1.	флейта	3	2	3	-
2.	кларнет Es	2	1	1	-
3.	кларнет B	10	5	7	-
4.	гобой	2	1	-	-
5.	фагот	2	2	-	-
6.	саксофон сопрано B	-	-	1	-
7.	саксофон альт Es	1	-	1	-
8.	саксофон тенор B	1	-	1	-
9.	саксофон баритон Es	1	-	1	-
10.	корнет Es	-	2	-	2
11.	корнет B	4	4	4	4
12.	труба Es	1	2	1	2
13.	труба B	2	-	2	-
14.	альт Es	2	2	3	3
15.	тенор B	2	2	2	3
16.	баритон B	2	1	1	1

17.	валторна	4	2	-	-
18.	тромбон	3	1	3	-
19.	туба малая В	-	1	-	1
20.	туба Es	3	1	2	1
21.	геликон В	2	2	2	2
22.	барабан большой	3	2	2	-
	<b>ИТОГО:</b>	<b>50</b>	<b>33</b>	<b>37</b>	<b>19</b>

**1920 год:**

№ п/п	Название инструментов	Количество		
		усиленного состава (тыловой)	пехотный	кавалерийский
1.	флейта	2	1	-
2.	кларнет Es	1	1	-
3.	кларнет В	5	3	-
4.	корнет Es	-	-	1
5.	корнет В	4	4	4
6.	труба Es	1	-	-
7.	труба В	2	2	2
8.	валторна Es	4	4	-
9.	альт Es	2		3
10.	тенор В	4	3	3
11.	баритон В	2	1	1
12.	тромбон	3	-	-
13.	бас Es	2	1	1
14.	бас В	2	2	1
15.	барабан большой	1	1	-
16.	барабан малый	2	1	-
17.	тарелки	1	-	-
	<b>ИТОГО:</b>	<b>38</b>	<b>24</b>	<b>16</b>

**1925–1955 годы:**

№ п/п	Наименование музыкальных инструментов	Количество			
		тип оркестра			
		А	Б	В	Г
1.	флейта	-	-	-	1
2.	кларнет Es	1	-	-	1
3.	кларнет В	3	-	-	3
4.	корнет Es	-	1	1	-
5.	корнет В	4	3	5	4
6.	труба В	1	-	2	2
7.	валторна Es	2	-	-	4
8.	альт Es	2	2	3	
9.	тенор В	2	2	3	2
10.	баритон В	1	1	1	2

11.	бас Es	2	1	2	2
12.	бас B	1	1	1	2
13.	барабан большой с тарелками	1	1	-	1
14.	барабан малый	1	-	-	1
	<b>ИТОГО:</b>	<b>21</b>	<b>12</b>	<b>18</b>	<b>25</b>

**вторая половина XX – начало XXI века:**

№ п/п	Наименование музыкальных инструментов	Количество					
		полк			штаб		
		1955	1988	2013	1955	1988	2013
1.	флейта	1	1	1	2	2	3
2.	гобой	-	-	-	2	2	3
3.	кларнет B	3	3	3	15	13	16
4.	фагот	-	-	-	2	2	2
5.	саксофон Es, B	-	-	-	-	3	5
6.	валторна F	2	2	3	4	4	5
7.	труба B	2	2	1	3	3	3
8.	тромбон	-	-	3	3	3	4
9.	ударные инструменты	2	2	2	4	4	5
10.	корнет B	3	3	3	5	5	5
11.	альт Es	2	2	-	2	2	-
12.	тенор B	2	2	1	4	3	2
13.	баритон B	1	1	1	2	2	1
14.	бас	2	2	2	5	4	4
15.	контрабас	-	-	-	-	1	1
16.	фортепиано (арфа)	-	-	-	-	-	1
	<b>ИТОГО:</b>	<b>20</b>	<b>20</b>	<b>20</b>	<b>53</b>	<b>53</b>	<b>60</b>

### Беседа с А.Г. Мигалуком

Н. – В 1986 году состоялся приказ Министра обороны СССР о проведении в 1987–1988 годах смотра-конкурса военных оркестров. По сути, это последний конкурс, который проводился в СССР, и потом был большой перерыв до 2008 года. В этом приказе одним из условий определялась демонстрация марш-парада.

М. – Марш-парад? Это уже был плац-концерт!

Н. – Но ведь тогда такого понятия как «плац-концерт» еще не было.

М. – Понятия не было, а понимание жанра уже вырисовывалось. Ты понимаешь, сначала оркестры исполняли марш-парад и делали там всякие перестроения. А потом мы просто его расширили.

Н. – В 1988 году в приказе Министра обороны СССР об итогах смотра-конкурса уже вместо марш-парада фигурирует понятие «плац-концерт». Я так понимаю, что участники смотра-конкурса продемонстрировали больше, чем марш-парад. По сути, на этом конкурсе и произошло окончательное становление плац-концерта?

М. – Плац-концерт начал формироваться у нас на факультете (*военно-дирижерский факультет при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского – прим. автора*) и генерал-майор Михайлов Н.М. (*главный военный дирижер 1976–1993 – прим. автора*) поставил нам задачу на развитие этого жанра.

Н. – Мне нужно понять, как и когда плац-концерт формировался. В моем понимании в 1988 году после проведения смотра-конкурса появился плац-концерт.

М. – Плац-концерт начал зарождаться, когда мы создали кафедру – в 1982 году.

Н. – Хорошо. То есть уже начиная с 1982 года курсовые оркестры показывали плац-концерты?



М. – Нет. В 1982 году была создана кафедра Военно-оркестровой службы и я, как первый руководитель кафедры, сказал офицерам: «Хотим изменить что-то, хотя бы отношение к нам, что мы есть, существуем? Чем мы можем похвастаться? До нас был гимн? – Был. Он остался. И другие произведения – марши, вальсы и т.д. Но надо сделать такую форму, которая будет заслуживать внимания». И вот появилось, вдруг, массовое выступление и мы стали добавлять к марш-параду скромно по одному произведению. Это могли быть либо «Танец с саблями» А.И. Хачатуряна, «Попутная песня» М.И. Глинкаи, либо «Аве Мария» И. Баха – Ш. Гуно. То есть после исполнения марш-парада оркестр останавливался и играл одно произведение. Получались такие небольшие фрагменты плац-концерта.

Я взял все это в свои руки, потому что, если курсанты будут владеть этими программами, то при назначении руководителями коллективов по всей стране они будут развивать такую форму выступления военного оркестра. Это вошло в учебную программу на кафедре и ежегодно оркестр курсантов 2-го курса готовил свою программу, которую демонстрировали не только личному составу факультета, но и музыкантам военных оркестров Московского гарнизона.

Н. – По Вашему мнению, что должно сочетаться в такой программе?

М. – Мы выработали мнение, что плац-концерт имеет двухчастную форму. Первая часть – это демонстрация эстетики воинского строя, различные движения, перестроения, создание определенных фигур. Тогда появились фигуры, например, «корабль», «самолет», «крест». После чего оркестр выстраивался в каре. Первая шеренга: половина – туда, половина – сюда 8 шагов, вторая шеренга – 6 шагов вправо-влево и т.д. Здесь образовывалась сценическая визуальная форма, куда выходили солисты. И это являлось второй частью программы.

Н. – Хорошо. Солисты выходили, играли соло на импровизированной сцене, а оркестр что делал? Стоял статично?

М. – Оркестр находился в характере исполняемой музыки. Если, например, игры не было – музыканты выполняли различные «выкрутасы», движения с инструментами уже были тогда.

Н. – А до этого не было?

М. – Нет.

Н. – А вот во время церемонии открытия XXII Олимпийских игр в 1980 году что делал сводный оркестр под управлением генерал-майора Михайлова Н.М.?

М. – Сводный оркестр играл большой монтаж. Было более 25 марш-песен для всех наций, для всех континентов.

Н. – Марш-парада не было?

М. – Был только прочес. Вот выходил сводный оркестр на середину, разделялся на 4 части, осуществлял прочес по шеренгам и возвращался обратно.

Н. – По сути, это и был марш-парад.

М. – Да, но в дальнейшем мы начали добавлять в него драматургию, выстраивать музыкальный ряд.

Н. – Но это было только на факультете?

М. – Да.

Н. – Почему тогда сразу не появилось название плац-концерт, ведь в приказе о проведении смотра-конкурса такая формулировка отсутствует. Есть только марш-парад?

М. – Мы называли его не плац-концерт, а марш-парад. А потом, со временем Н.М. Михайлов говорит: «Почему мы так его называем? Разве это правильно? Это что, только марш-парад? Вот оркестр идет, ведь музыканты останавливаются, создают сценическое действие – визуальный ряд, в котором выступают солисты, группы солистов, исполняются контрастные произведения различного характера. Как быть?» И тогда придумали. Это была его идея. Михайлов сказал: «Давайте все-таки сделаем так: где выступление на плацу, на открытом воздухе, на улице? Ну не будем же мы называть концерт уличный? Лучше так и назовем «плац-концерт»!».

Н. – На Ваше мнение – плац-концерт – это форма концертной деятельности, или жанр?

М. – Это форма концертного выступления оркестра на открытой площадке (в большом пространстве) в жанре плац-концерта.

Н. – Я читаю разные источники, и все именуют плац-концерт по-разному. Кто жанр, кто вид, кто форма. Встречаются даже разные варианты в одной работе. В плац-концерте могут быть представлены разные жанры, как в опере.

М. – Да, но форма... Они усиливают выступление оркестра в пространстве. Мы же даем отрывки или полностью, но это в контексте сочетается с различными движениями и приемами.

Н. – Хорошо, но это позволяет нам отнести плац-концерт к музыкальному жанру?

М. – Я бы это сделал. А что такое жанр и что такое форма? В каком жанре мы выступаем? В жанре духовой музыки? Какая форма – плац-концерт. Какая форма – концертное выступление. Форма – это выступление! А жанр – это направление музыкального материала. Я вот так понимаю.

Н. – То есть плац-концерт – это жанр?

М. – Да, это жанр. В жанре плац-концерта, в жанре концертного выступления, в жанре оперного выступления. Я считаю, что форма – это выступление, это формат. Сценическая, оперная форма. А это формат выступления на плацу. Буквально – концерт на плацу. И все это в совокупности мы называем плац-концерт как жанр. Потому, что он выделяется из жанра духовой музыки. Так или нет?

Н. – Так. То есть это форма выступления в жанре плац-концерта?

М. – Да.

Н. – Марш-парад и дефиле это одно и то же?

М. – Одно и то же. Дефиле – это первая часть плац-концерта.

Н. – За рубежом дефиле (наш марш-парад) существует давно?

М. – У них оркестры уже делали какие-то фигуры...

Н. – То есть дефиле уже было, а плац-концерт?

М. – Я считаю, что родоначальниками плац-концерта явились мы. От нас пошло такое драматургическое развитие музыкального материала, где сопоставлялись контрастные произведения.

Н. – Соответственно в то время за рубежом плац-концерта не существовало, у них максимум было дефиле. А вот, например, на знаменитом Эдинбургском фестивале что оркестры показывали?

М. – Дефиле. Ну, например, оркестр французской гвардии. Вышел оркестр, дирижер с тамбурштоком, выполнили деление и прочес. А вот чтобы остановить оркестр, сыграть концертную программу – это мы настолько утвердились, что Россию всегда и везде стали приглашать.

Однажды мы выступали на ВДНХ и вдруг к нам подошли иностранные музыканты, которые, увидев наш «плац-концерт», стали узнавать, как бы пригласить оркестр за рубеж. После этой встречи началась наша активная подготовка к поездке в Бельгию.

Н. – Если я не ошибаюсь, первым за рубежом представил программу плац-концерта оркестр под управлением Г.В. Пучкова? Этот курс еще многие называют «бельгийским»?

М. – Совершенно верно. Пучков заново инструментовал произведения, которые вошли в программу плац-концерта. Ни одно из них не вошло в программу выступления в первоначальном виде. Перед инструментовщиком стояла задача усилить трубно-корнетовую группу, заменить соло гобоя (кто там будет слышать гобой на улице) и т.д. Необходимо было переделать все партитуры для исполнения произведений на открытом воздухе и Г.В. Пучков в этой области очень много поработал.

Н. – В Бельгии кроме нашего оркестра кто-нибудь продемонстрировал подобную программу?

М. – Никто. Наш оркестр выступил и все были приятно удивлены. Все это разнеслось по всему миру. В дальнейшем, к нам в Москву на факультет приезжали иностранные дирижеры и смотрели плац-концерты. Французы очень болезненно восприняли, что такая контрастная, разнообразная форма возникла

не у них. Обычно Франция считается законодательницей моды дефиле. А Германия, напротив, как-то скептически отнеслась к такой форме выступления. Обучающийся в то время на факультете слушатель-немец сказал: «Мои это не примут!». На факультете мы придали плац-концерту новую форму и главное работали над подбором музыкального ряда, разыгрыванием каждой пьесы в видимых сценах.

Н. – То есть уже усилилась драматургия.

М. – Да, не просто так сыграть. Выбегают солисты, группы солистов и играют. Мы развернули конкретную программу, составленную из разных контрастных произведений, причем инструментованных в соответствии с особенностями жанра, потому что исполнять их в исходном виде было невозможно. Но главное – режиссура исполнения произведений на открытом воздухе, где использовались различные движения и танцевальные па.

Н. – Если к движению в марш-параде добавить не строевые элементы и движения, он остается марш-парадом или это уже плац-концерт?

М. – Остается. Когда мы играем отдельные номера мы их уже режиссируем по-своему в характере музыки. Если музыка имеет элементы танцевального характера, то как их можно не делать. Они рождаются сами.

Н. – То есть, при наличии таких движений в марш-параде его название не меняется?

М. – Да. Это все соответствует.

Н. – А плац-концерт – это только когда присутствует сюжетная линия?

М. – Не всегда.

Н. – Например, оркестр исполнил марш-парад под «Марш танкистов» С.А. Чернецкого, выстроился в каре, где исполнил вальс М.И. Блантера «В лесу прифронтовом» и спел песню И.И. Матвиенко «Выйду ночью в поле с конем» – это уже не плац-концерт? Это ведь разносюжетные номера, нет какого-то драматургического единства.

М. – Все равно это плац-концерт. Вот народ это сейчас лучше воспринимает, когда есть контрасты. Но нужно для каждого номера найти какие-то движения, чтобы музыканты не стояли статично на месте.

Н. – А если концертные номера исполнять в статике? Все равно плац-концерт?

М. – Да, но такое решение хуже воспринимается зрителем. Нет режиссуры. Нужна подача. Это самое сложное. Если оркестр вышел – это уже праздник!

Н. – Возвращаясь к смотру-конкурсу в 1988 году, правильно ли я понимаю, что тогда впервые возникла официальная, «узаконенная» формулировка жанра?

М. – Во время проведения смотра-конкурса мы продемонстрировали новую форму выступления, которая начала свое стремительное распространение и развитие. Сейчас все это по-другому воспринимается, поскольку публика избалована и удивить ее не так легко. Но все равно, если есть мастерство, найдешь движения для любой пьесы и сможешь это создать в визуальных картинках – это то, что нужно!

**Перечень музыкальных рядов первых отечественных  
программных плац-конcertов, подготовленных и впервые исполненных  
на военно-дирижерском факультете<sup>244</sup>**

Год создания	Автор	Название	Музыкальный ряд
1989	Г.В. Пучков	«Дружба народов»	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Г. Пучков «Дефиле-марш» на темы мюзикла Ф. Лоу «Моя прекрасная леди»;</li> <li>- А. Петров «Гусарский марш» из к/ф «О бедном гусаре замолвите слово»;</li> <li>- В. Макаров «Узбекский марш»;</li> <li>- Д. Браславский «Фантазия на грузинские народные темы» (фрагмент);</li> <li>- В. Матвийчук Концертная пьеса для сопилки с оркестром «Ватра»;</li> <li>- Г. Пучков Концертная пьеса на тему русской народной песни «Калинка»;</li> <li>- Старинная солдатская песня «Гренадеры»;</li> <li>- Русская народная песня «Вдоль по Питерской»;</li> <li>- Латвийская народная песня «Вей ветерок».</li> </ul>
1990	Е.С. Москаленко	«Русские узоры»	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Л. Дунаев «Русская фантазия» (фрагмент);</li> <li>- Х. Колдиц Марш «Барабан и труба»;</li> <li>- Ф. Лоу Мюзикл «Моя прекрасная леди» (фрагмент);</li> <li>- Украинская народная песня «Роспрягайтэ хлопци конэй»;</li> <li>- В. Матвийчук Концертная пьеса для сопилки с оркестром «Ватра»;</li> <li>- Ц. Данчело «Диксиленд»;</li> <li>- Г. Пучков Концертная пьеса на тему русской народной песни «Калинка»;</li> <li>- Е. Москаленко Эстрадная фантазия на тему Л. Книппера «Полюшко-поле»;</li> <li>- В. Агапкин Марш «Прощание славянки»</li> </ul>

<sup>244</sup> Перечень составлен по информации из диссертационного исследования И.Н. Гарбазей «Военно-музыкальное искусство в жанровой системе массовых представлений» (*Гарбазей, И.Н. Военно-музыкальное искусство в жанровой системе массовых представлений: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Гарбазей Илья Николаевич. – М., 2005. – 278 с.*), а также видеозаписей и воспоминаний музыкантов оркестров, исполнявших данные плац-концерты.

1991	З.Х. Хафизов	«Виват, Россия!»	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Старинная солдатская песня «Славны были наш деды»;</li> <li>- Старорусская «Заря»;</li> <li>- Старинный марш Егерского полка;</li> <li>- Сигналы русской армии;</li> <li>- Марш, посвященный М.Д. Скобелеву;</li> <li>- В. Комаров Концерт «Праздник в деревне» (ч. 3 «Музыканты на завалинке», ч. 5 «Перепляс»);</li> <li>- П. Чайковский Полонез из оперы «Евгений Онегин»;</li> <li>- Фантазия на темы русских, молдавских и грузинских народных песен и танцев;</li> <li>- Казачья песня;</li> <li>- И. Штраус (сын) Вальс «У голубого Дуная»;</li> <li>- В. Агапкин Марш «Прощание славянки».</li> </ul>
1992	А.К. Жиряков	«Ритмы планеты»	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ф. Лоу Фанфара и марш на темы мюзикла «Моя прекрасная леди»;</li> <li>- В. Фурманов Марш на темы из оперетты И. Кальмана «Фиалка Монмартра» (фрагмент);</li> <li>- Р. Вагнер Вступление к III действию оперы «Лоэнгрин» (фрагмент);</li> <li>- Ж. Девогель «Военное болеро»;</li> <li>- Дж. Россини «Неаполитанская тарантелла»;</li> <li>- Ф. Канаро «Танго в стиле Хабанеры»;</li> <li>- Ш. Гуно Куплеты Мефистофеля из оперы «Фауст»;</li> <li>- В. Монти «Чардаш»;</li> <li>- «Цыганочка», обр. А. Жирякова;</li> <li>- Г. Пучков «Русский марш» (фрагмент);</li> <li>- Ш. Гуно Марш из оперы «Фауст».</li> </ul>
1993	А.С. Пестов	«Моя Москва»	<ul style="list-style-type: none"> <li>- А. Пестов «Дефиле-марш» на тему В. Соловьева-Седого «Подмосковные вечера»;</li> <li>- А. Пестов Марш «БеСиК»;</li> <li>- А. Пестов Фантазия на темы песен о Москве «Моя Москва»;</li> <li>- Русская народная песня «Ой, ты степь широкая»;</li> <li>- Русская народная песня «Валенки»;</li> <li>- А. Пестов Концертная пьеса «Русская катавасия»;</li> <li>- Ламбада «Танцуй со мной»;</li> <li>- А. Пестов Марш на тему Д. Элингтона «Караван» (дефиле-марш);</li> <li>- Dancando lambada из репертуара гр. «Катоа»;</li> </ul>



			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ф. Шуберт «Аве Мария», переложение для трубы с оркестром;</li> <li>- П. Маккартни «Эй, Джуд!»;</li> <li>- А. Пестов «Прощальный жест оркестра».</li> </ul>
1994	А.А. Савицкий	«Букет России»	<ul style="list-style-type: none"> <li>- П. Чайковский Четвертая симфония (фрагмент);</li> <li>- А. Бородин Вторая симфония «Богатырская» (фрагмент);</li> <li>- А. Савицкий «Русский марш»;</li> <li>- А. Савицкий Попурри на темы русских композиторов «Русский сувенир»;</li> <li>- Русская народная песня «Эй, ухнем!»;</li> <li>- И. Дунаевский «Русская рапсодия»;</li> <li>- «Девочка Надя»;</li> <li>- Дм. и Дан. Покрасс «Казачьи в Берлине»;</li> <li>- Русская народная строевая песня «Солдатушки».</li> </ul>
1995	А.И. Кудрявцев	«В ритме танца»	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Марш (автор неизвестен);</li> <li>- Х. Родригес «Откройте все окна и двери»;</li> <li>- В. Воронков Попурри на темы старинных вальсов;</li> <li>- Я. Гаде Танго «Ревность» («Жалюзи»);</li> <li>- Фокстрот (автор неизвестен).</li> </ul>
1996	Д.В. Кадеев	«Парад солистов»	<ul style="list-style-type: none"> <li>- П. Ручкин Фанфара;</li> <li>- Д. Кадеев Попурри на классические мелодии;</li> <li>- Я. Земан «Приветствие тромбонов» (фрагмент);</li> <li>- Болеро (автор неизвестен);</li> <li>- Л. Рока «Охота на тигра», полька для тромбона с оркестром;</li> <li>- Б. Пейдж «Фестиваль», пьеса для трубы с оркестром;</li> <li>- Г. Пучков «Полет шмеля», пьеса на тему Н.А. Римского-Корсакова «Полет шмеля»;</li> <li>- Русская народная песня «Вдоль по Питерской»;</li> <li>- Русская народная песня «Если хочешь быть военным...».</li> </ul>
1997	В.Е. Кадачигов	«Современные ритмы»	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Соло группы ударных инструментов;</li> <li>- А. Ермоленко «Праздничная фанфара»;</li> <li>- Рэп-речевка «Факультет»;</li> <li>- К. Хачатурян «Швейк марширует», музыкальная картинка № 4 (фрагмент);</li> <li>- Рэп-речевка «Мы – молодежь!»;</li> <li>- Вставка-модуляция;</li> <li>- С. Ежов Марш на темы группы «Queen»;</li> <li>- Н. Федоров «Волжский марш» (фрагмент);</li> </ul>

			<ul style="list-style-type: none"> <li>- С. Ежов марш на темы группы «Queen»;</li> <li>- Фанфара «Приглашение на фестиваль»;</li> <li>- Cha-Cha Ro-Ro (автор неизвестен);</li> <li>- И. Матвиенко «Выйду ночью в поле с конем» (a cappella);</li> <li>- В. Гридин «Рассыпуха», обработка для ксилофона с духовым оркестром.</li> </ul>
1998	М.Ю. Попов	«Великолепная четверка Битлов»	<ul style="list-style-type: none"> <li>- А. Ермоленко «Битл -фанфара» на тему песни «Hey Jude»;</li> <li>- М. Попов Марш «Хэй» на темы песни «Hey Jude»;</li> <li>- Р. McCartney, J. Lennon «When I'm sixty-four»;</li> <li>- М. Попов Фантазия «Yes..» на тему песни «Yesterday»;</li> <li>- Р. McCartney, J. Lennon «Ob-la-di, ob-la-da»;</li> <li>- Р. McCartney «Can't buy me love»;</li> <li>- Р. McCartney «Maxwell's silver hammer»;</li> <li>- Р. McCartney, J. Lennon «Back in USSR»;</li> <li>- Р. McCartney «Yellow submarine».</li> </ul>
1999	В.С. Цицанкин	«Музыка кино»	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Р. Штраус «Так говорил Заратустра»;</li> <li>- Г. Гладков Марш «Упо-Упо» на тему из к/ф «Формула любви»;</li> <li>- С. Егоренков «Парафраз на темы популярных мелодий»;</li> <li>- А. Пестов «Кавардак», фантазия на популярные темы;</li> <li>- Э. Морриконе Музыка из к/ф «Горсть динамита»;</li> <li>- G. Miller Музыка из к/ф «Серенада солнечной долины»;</li> <li>- G. Miller «In the Mood»;</li> <li>- J. Lacalle «Amapola»;</li> <li>- Z. Abreu «Тико-Тико»;</li> <li>- О. Мустафин «Гайдай-марш».</li> </ul>

Военно-дирижерский факультет  
при Московской Государственной  
консерватории  
имени П.И. Чайковского

---

Кафедра военно-оркестровой службы

М. ПОПОВ

## СЦЕНАРНЫЙ ПЛАН

Действия военного дирижера с  
тамбурштоком при  
проведении фрагмента плац-концерта,  
вынесенного  
На Государственный экзамен 1998 года

МОСКВА 1998

Музыкальные произведения,  
использованные:

А) для марш-парада:

1. М. Попов «Выход оркестра»
2. А. Ермоленко «Битлз-фанфара»
3. М. Попов «Марш - Неу ...»

Б) для концертного исполнения:

1. М. Попов Соло тромбона и вальс «Yes...»
2. М. Попов Соло для 4-х труб «Ob-la-di»

Условные знаки для перемещения дирижера

И.П. – исходное положение

С - стой

М - на месте

Д.В. – движение вперед

Д.М. – движение на месте

Д.К. – движение кругом

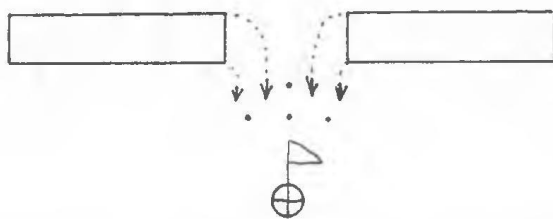
Ш.В. – шаг вперед правой ногой

Д.Т. – движение в тыл

\* - тактирование (варианты тактирования)

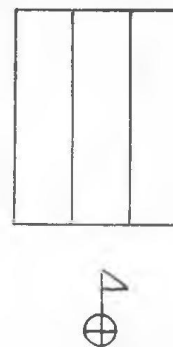
Графические изображения перестроений оркестра

Рис. №1 Исходное положение



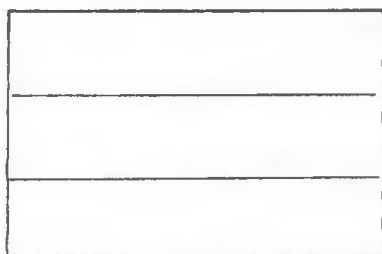
Поз. №1

Рис. №2 Выход



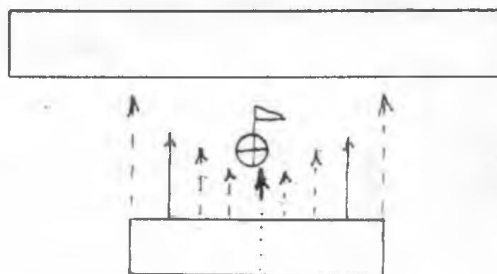
Поз. №2

Рис. №3 Фанфара



Поз. №2

Рис. №4 марш «Неу...»



Поз. №3

**ДЕЙСТВИЯ ДИРИЖЕРА С ТАМБУРШТОКОМ**

Музыкальная часть	Позиция В.Д. в оркестре	Такты	Счетные доли	Перемещения В. Д.	Условн. Знаки т. шт.	Действия с тамб. штоком В. Д.
1	2	3	4	5	6	7
Соло ударных	1	1-2	1-8	И. П.	—	«Смирно» в 2-х шт. от уд. гр. «Внимание» «Подъем инструментов»
	-	3	9-12	-	↑	
	-	4	13	-	✓	
Унисон оркестра	1	1-4	1-16	И. П.	*	«Тактирование» «Тактирование» «Внимание» «Стой» (прекращение игры) перевод муз. INSTR. в исходное положение
	-	5-10	17-40	Д. В.	*	
	2	11	41-44	Д. Н.	↑	
	-	12	45 46-47	С.	↓	
				-	↑ ↓	
Соло ударных	2	1-9	1-36	М.	*	«Тактирование» «Внимание» «Подъем инструментов»
	-	10	37-40	-	↑	
	-	11	41	-	✓	
Оркестровый финал	2	1-4	1-16	М.	*	«Тактирование» «Внимание» «Прекращение игры» «Смирно»
		5	17-18	-	↑	
		6	19-20 21	-	↘ ↓	
Фанфара	2	1	1-4	М.	↙	Подъем труб, корн. в 3-е пол. Подъем валт. в 3-е пол. Подъем тромб. в 3-е пол. «Замах» «Тактирование» вступл. уд. гр. Прекращение игры «Замах» Возвращение инструм. в положение для игры Медленный перевод INSTR. в 3-е положение «Прекращение игры» Замах
		2	5-8	-	↙	
		3	9-11	-	↙	
			12	-	↙	
		4-7	13-25	-	*	
		7	26-27	-	↘	
			28	-	↙	
		8	29	-	↓	
			30-31	-	↘	
	9	32-33 34	- -	↘ ↙		
Марш «Неу...» 1	2	1	1	М.	↓	Возвращ. INSTR. в положение Для игры «Тактирование» Фиксация тамб. шт. перед корпусом дирижера «Внимание» «Вертушка» «Замах»
		1-6	2-24	-	*	
		7	25-26	-	↘ ↓	
		8	27-28 29-31 32	- - -	↑ ∞ ↙	
2	2	1-6	1-24	Д. В. Ф.	*	«Тактирование» в движении через счетную долю «Внимание» движение на каждую счетную долю «Замах» «Стой»
		3	7-8	Д. М.	↑	
			30	Ш. В.	↙	
		31	С.	↓		

3	3	1-2	1-8	М.		Вправо медл. полукруг
		3	9-12	-		Боковое вращение тамб. шт.
		4	13-16	-		«Вертушка»
		5	17-20	-		«Внимание»
		6	21-24	-		«Внимание» вправо
		7	25-28	-		«Внимание» влево
		8	29-31	-		«Прекращение игры»
		-	32	-		«Замах»
4	3	1-4	1-16	М.	*	«Тактирование»
	-	5	17-20	Д. К.	↑	«Внимание»
	-	6-7	21-28	Д. Т.	*	«Тактирование»
	2	8	29-32	М.	*	«Тактирование»
	-	9	33-36	Д. К.	↑	«Внимание»
		10	37	С.	↓	«Стой» (прекращ. игры)
		38-39	М.	↑ ↓	перевод INSTR. в исходн. полож.	

# Марш-парад на темы "Битлз"

## Выход

И.П.

Д.В. \*

Д.М. ↑

соло ударных ↑ 10 тактов

короб.

с днем рож\_день\_я

The score consists of six staves. The first five staves contain a melodic line with various ornaments and dynamics. The sixth staff features a drum solo for 10 measures, indicated by 'x' marks, followed by a melodic line with lyrics. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

## Фанфара

The score consists of two staves. The first staff contains a melodic line with triplets and various ornaments. The second staff continues the melodic line with a change in time signature to 2/4 and then 4/4. The key signature has two flats.



# Марш "Hey..."

1

2

AB♭♯

3

WB♭♯

4

DK↑

DT\*

DM

DK↑

C↓ ↑ ↓

*sf* *ff*

Военно-дирижерский факультет при Московской  
государственной консерватории  
имени П.И. Чайковского

---

*Кафедра военно-оркестровой службы*


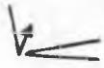








В.Е.КАДАЧИГОВ  
В.С.ЦИЦАНКИН



**ДЕЙСТВИЯ ВОЕННОГО ДИРИЖЕРА  
ПО УПРАВЛЕНИЮ ОРКЕСТРОМ  
ПРИ ПРОВЕДЕНИИ МАРШ-ПАРАДА**

(Методическое пособие)



Москва - 1997

### Условные знаки действий с гамбурштоком (ТШ)

1.  - акцентированное тактирование сильных долей с последующим отражением
2.  - тактирование сильной доли
3.  - поддрабливание сильной доли
4.  - акцентирование сильной доли и выполнение последующего крещендо на весь такт без тактирования
5.  - "Вертушка"
6.  - круговое вращение ТШ
7.  - движение "Маятник"
8.  - внимание
9.  - подъем инструментов
10.  - команда - "Прямо"
11.  - перевод ТШ в вертикальное положение для последующего тактирования
12.  - захождение правым плечом
13.  - показ ТШ соло басов
14.  - поклон ТШ в момент дирижирования на 45 над головой

15.  - "Петля" на 2-ю долю для последующего акцента сильной 1-ой доли
16.  - перевод ТШ в горизонтальное положение

#### Условные знаки направления движения

- П - прямо
- Н - на месте
- Х - стоять на месте
- С - стой
- М - маршировать на месте
- П/п - маршировать прямо полушагом
-  - постепенное разворачивание в сторону последующего движения
-  - приставные шаги влево (вправо)

### Порядок следования музыкальных частей

1. Соло группы ударных инструментов
2. А.Ермоленко "Праздничная фанфара"
3. Реп-речевка "Факультет"
4. К.Хачатурян "Швейк марширует", музыкальная картинка 4
5. Реп-речевка "Мы-молодежь"
6. Вставка-модуляция
7. С.Ежов Марш на темы "Квин" с 1 по "Трио"
8. Н.Федоров "Волжский марш" с 5 по 6 цифру
9. С.Ежов Марш на темы "Квин" с 9 до конца марша
10. Гридин "Рассыпуха", обработка для ксилофона с духовым оркестром с 12 цифры

**Действия дирижера с тамбурштоком (ТШ)**

Музыкальн части	№ по- зиц.	Такт	Счет. доли	Нап- рав- лен.	Описание действий дирижера
Соло группы ударных инструмен.	1				Исходное положение: в 3-х шагах перед серединой 1-й шеренги.
		1-6	1-12	X	Стоит на месте по стойке "Смирно".
		7	1		Знак "Внимание"
		8	1		"Подъем инструментов".
		9-10	1-6 (4/4)	X	"Начало игры" тремоло ударных инструментов с постепенным крещендо.
	10	3-4	X	Знак "Петля" с последующим ауттактом к фанfare.	
А.Ермоленко "Празднич- ная фанфара"	2	1-16	1-31	X	Фанфара тактируется стоя на месте.
		16	32		Знак "Снятие ферматы" с последующим опусканием тамбурштока
Реп-речевка "Факультет"	3	1-6	1-24	П	Движение вперед полушагом вместе с оркестром.
		7	4	Н	Доля делится на две

		> МБ	1		<p>восьмых. Правая нога ставится на 1-ю восьмую ногу, на 2-ю поднимается левая нога согнутая в колене. Ритмическая пауза.</p> <p>С "бреком" МБ знак "Вертушка" с правой стороны корпуса. ТШ остается в положении острием к носку левой ноги, а затем переводится вертикально.</p>
			1-2	С	Делает шаг вперед и приставляет правую ногу.
		8	3-4	Х	Знак "Петля" и показ начала затакта марша К.Хачатуряна.
К.Хачатурян "Швейк марширует" [4]	4	1 - 6	1-12	Х	Управляет оркестром стоя на месте, тактируя, согласно условным знакам дирекциона.
Перебой группы ударных инструментов		7 - 9	1-6		Перехватывает ТШ и осуществляет круговое вращение.
		10	1-2		ТШ переводится в вертикальное положение для тактирования затакта.
Продолжение звучания оркестра		11 - 16	1-12		Тактирует, согласно условным знакам дирекциона.

		17 - 18	1 - 4		С началом соло ударных инструментов: акцент и последующее крещендо.  Опускание ТШ
		18	4		
Реп-речевка "Мы-молодежь"	5	1 - 2	1 - 4	П	Движение полушагом вперед, вместе с оркестром.
		3	1 - 2	Н	Остановка на месте.
		4	1 - 2	Х	Знак "Внимание".
Вставка-модуляция	6	1 - 6	1 - 12		Тактирует каждую долю.
		7	1 - 2		Знак "Вертушка"
		8	1		ТШ опускается вниз.
		8	2		Со словом "Все!" ТШ переводится в положение для показа знака "Прямо".
С.Ежов Марш на темы "Квин" <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">6</span>	6	1 - 2	1 - 4	Х	Тактирует стоя на месте.
		3	1 - 2		Горизонтальный поклон ТШ влево над головой и возвращение его в положение знака "Внимание".
		4	1 - 2		Горизонтальный наклон ТШ вправо и возвращение в исходное положение.
		5 - 6	1 - 4		Тактирование.



		7 - 8	1 - 3		Знак "Вертушка".
		8	4		Знак "Прямо".
	6	9 - 12	1 - 8	П	Тактируя, движется прямо.
		13	1 - 2	Н	Шаг вперед и знак "Петля".
		14	1	Х	Приставление левой ноги и остановка.
		15	1 - 2		Перевод ТШ в горизонтальное положение на уровень глаз.
		16	1		Подъем ТШ для показа солов басов.
Соло басов	2	1 - 3	1 - 6	Х	ТШ в горизонтальном положении над головой.
		4	1 - 2		Перевод ТШ в вертикальное положение.
		5	1		Опускание ТШ
		6	1		Знак "Внимание".
		7 - 8	1 - 3		Знак "Вертушка".
		8	2		Знак "Прямо".
3 цифра		1	1 - 2	П	Движение прямо с тактированием.

	2	1 - 2		Разворот направо.
	3 - 4	1 - 4	П	Захождение в круг оркестра.
	5 - 11	1 - 14		Обходит высоко поднимая колени внутреннюю сторону правой половины круга, держа при этом ТШ для захождения в движении правым плечом.
	12	1		Шаг вперед, ТШ держится вертикально.
		2	Х	Приставление ноги и остановка.
	13 - 15	1 - 6		Тактирование на месте.
	16	1 - 2		Перехват ТШ для последующего раскачивания над головой.
4 цифра (соло валторн)	1	1 - 2		Приставной шаг влево, ТШ поднят горизонтально над головой лирой влево.
	2	1 - 2	С	Приставление правой ноги, ТШ держится вертикально.
	3	1 - 2		Приставной шаг вправо, ТШ поднят горизонтально над головой лирой вправо.
	4	1 - 2	С	Приставление левой ноги, ТШ держится вертикально.

		5	1 - 2	X	ТШ над головой наклонен влево на 45° и возвращается в вертикальное положение.
		6	1 - 2		ТШ над головой наклонен вправо на 45° и возвращается в вертикальное положение.
		7	1 - 2		Повторение 5 такта.
		8	1 - 2		Повторение 6 такта. ТШ опускается вниз.
		9 - 12	1 - 8		Движение "Маятник" ТШ, постепенно снизу вверх, раскачивая его из стороны в сторону влево-направо.
		13	1		Опускание ТШ вниз.
			2		Знак "Внимание".
		14 - 17	1 - 8		Повторение движений ТШ 5 - 8 тактах.
		18	1 - 2		Знак "Внимание".
		19 - 20	1 - 3		Знак "Вертушка".
		20	2		Знак "Прямо".
☞ 3		1 - 8	1 - 16	П	Движение полупагом из круга оркестра с тактированием.
		9 - 11	1 - 6	↻	Постепенный разворот в сторону оркестра с

		12	1 - 2	С	тактированием. Приставление правой ноги.		
		13 - 16	1 - 8	Х	Тактирование на месте.		
"ТРИО" вступление		1 - 2	1 - 4	Х	Тактирование на месте.		
		3	1 - 2		Движение "Маятник" влево-вправо.		
		4	1		ТШ переводится в горизонтальное положение перпендикулярно корпусу.		
			2		Показ левой рукой затакта к песне в составе оркестра a`caraia.		
Н.Федоров "Волжский марш" (трио)	7	1 - 4	1 - 16	Х	Дирижирует оркестром левой рукой. В правой руке держится ТШ основанием вперед перпендикулярно корпусу дирижера.		
			5 - 6		1 - 6	↻	Опускает руку по шву и маршируя на месте постепенно разворачивается через левое плечо в сторону трибуны.
					7 - 8	Х	Приставляет ногу.
"Из-за	7	7.	1 - 4	Х	Переводит ТШ в		

острова на стрежень"		8	1 - 4		вертикальное положение . Акцентируемое тактирование.	
		9 - 11	1 - 12		Тактирование сильных долей.	
		12	1		Акцентированная первая доля.	
			2 - 4		Постепенное крещендо без тактирования.	
С.Ежов Марш на темы "Квин" (продолжение)  9 Сохо громбонов     9 а	8	1	1	Х	Акцентируемое тактирование.	
			2		Перехват ТП для вращения.	
		2 - 5	1 - 8		Начало вращения по кругу, поворачивая постепенно корпус влево, затем вправо.	
		6	2		Знак "Внимание".	
			7 - 8	1 - 3	П/П	Знак "Вертушка".
				4		Знак "Прямо".
		9 - 15	1 - 14	Движение вперед полушагом с тактированием.		
			16	2	Н	Знак "Петля".
	1	1	Х	Знак "Остановка".		

10		2 - 12	1 - 24		Тактирование на месте .
		1 - 2	1 - 4	X	Акцент на сильную долю и нарастающее крещендо.
		3 - 4	1 - 4		Повторение 1 - 2 такта.
		5	2		Знак "Петля".
		6	1		ТШ в верхнем положении на вытянутой руке. После паузы, ТШ переводится в положение "К ноге".
					После поклона публике, дирижер отдает ТШ и переходит к исполнению концертных номеров.

## Графическое изображение перестроений оркестра

Рис.1. Фанфара

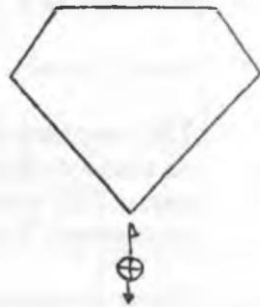


Рис.2. Рэп-речевка

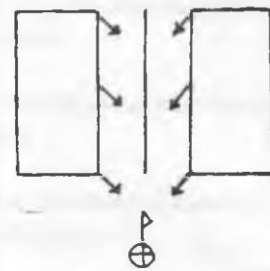


Рис.3. Марш на темы "Квин"

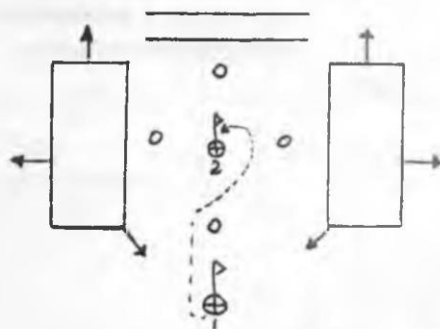


Рис.4. Марш на темы "Квин"

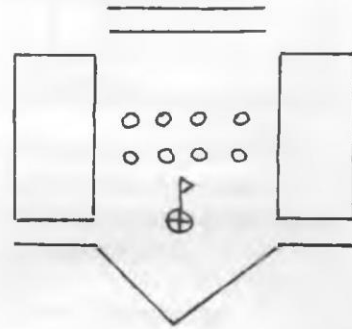


Рис.5. "Волжский марш"

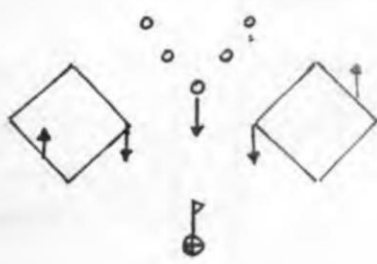
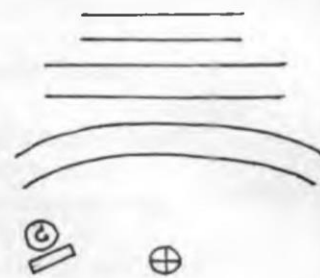


Рис.6. Заключительная сцена



## Приложение

### 1. Выход оркестра

### 2. "Праздничная фанфара" А.Ермоленко

### 3. Рэп-речевка

||: ♩ ♩ Хей! ♩ ♩ Хей! Факультет впереди планеты всей! :||  
Мы молоды и сильны. Да! Тщеславны и умны!  
И если надо, мы вперед поведе - ом!  
Честь и славу обретем!

### 4. "Швейк марширует" (фрагмент) К.Хачатурян

### 5. Рэп-речевка

Мы - молодежь, цвет земли. Да! Надежда и опора  
Нашей страны!.



6. Модуляционная вставка

Handwritten musical score for '6. Модуляционная вставка'. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music includes various rhythmic markings such as accents, slurs, and dynamic markings like 'M' and 'v'. There are also performance instructions: 'соло' (solo) and 'всё' (all). The notation includes notes, rests, and some complex rhythmic patterns.

9. Марш на темы "Квин" С.Ежов

Handwritten musical score for '9. Марш на темы "Квин" С.Ежов'. It consists of ten staves of music. The score is heavily annotated with performance directions and technical markings. Key annotations include:

- Staff 1: 'M', 'v', 'соло', 'всё'
- Staff 2: 'Тр. Квартет Баси' (Trumpet Quartet Bass)
- Staff 3: 'Тр. Квартет Баси' (Trumpet Quartet Bass)
- Staff 4: 'Тр. Квартет Баси' (Trumpet Quartet Bass)
- Staff 5: 'Т. Б.' (Trumpet Bass)
- Staff 6: 'перехват Т. Б.' (Trumpet Bass takeover), 'сп' (piano), 'П. Ш. Вперед' (P. Sh. Forward), 'Валт. Тр. Квартет Баси' (Walt. Trumpet Quartet Bass), '«МЯТНИК»' (The Spring)
- Staff 7: 'Т. Б.' (Trumpet Bass), 'ТРИО' (Trio)
- Staff 8: '«МЯТНИК»' (The Spring), 'дирижирует левой рукой' (conducted with the left hand)

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'sp'.

8. "Волжский марш" (трио) Н.Федоров

5 дирижирует хором левой рукой

- стро-ва на стре-жень, на про-стор ре-кой Кол-ны, вы-плы-ва -ют рас-пис-ны-е Стень-ки Ра-ди-на сол-  
ТРУБЫ

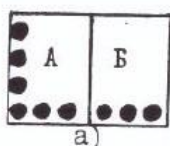
7. Марш на темы "Квин" С.Ежов

9 X  
solo ТРОМБОНОВ  
9a c  
10  
M.S. solo  
Время звучания - 4 мин. 30 сек.

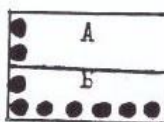
**Распространенные схемы деления, расхождения, схождения, размыкания и смыкания оркестра<sup>245</sup>**

**I. Варианты деления оркестра**

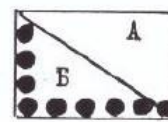
на две части



а) по колоннам

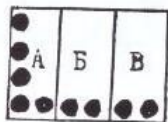


б) по шеренгам

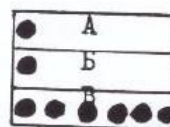


в) по диагонали

на три части

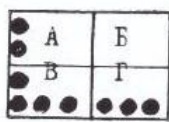


а)

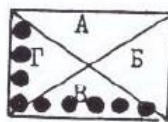


б)

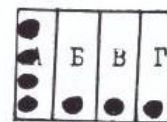
на четыре равные части



а)

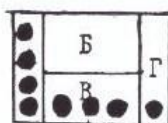


б)

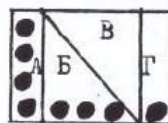


в)

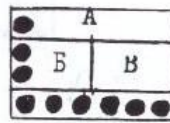
на четыре неравные части



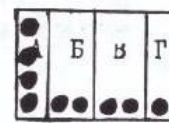
а)



б)

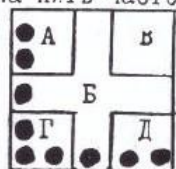


в)



г)

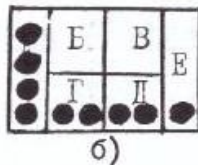
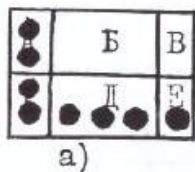
на пять частей



а)

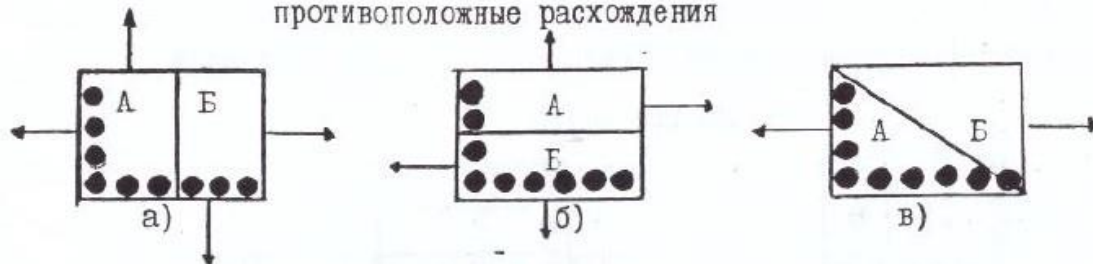
<sup>245</sup> Представлены по материалам учебно-методического пособия *Арефьев И.В., Цицанкин В.С.* Методические рекомендации по организации и проведению марш-парадов военными оркестрами. – М.: ВДФ при МГК, 1987. – С. 16–23.

на шесть частей

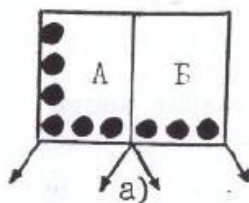


2. Варианты расхождения

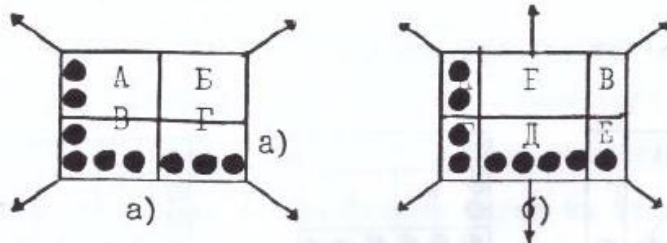
противоположные расхождения



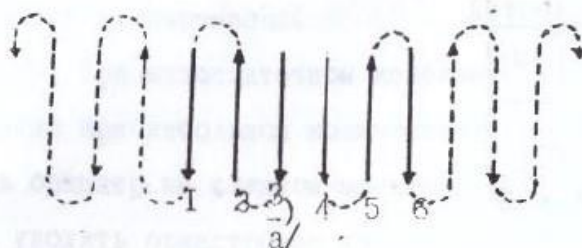
диагональные расхождения

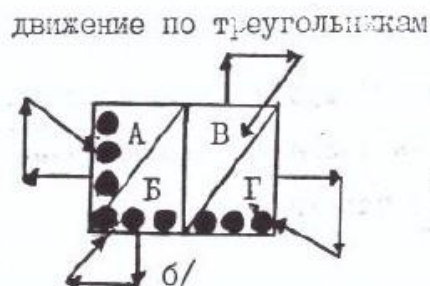
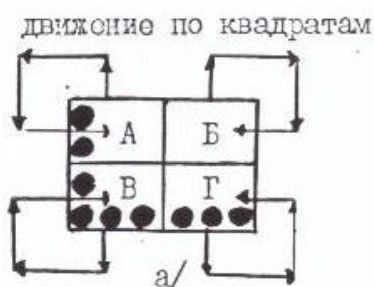


противоположно-диагональные расхождения и  
противоположное и противоположно-диагональное расхождение

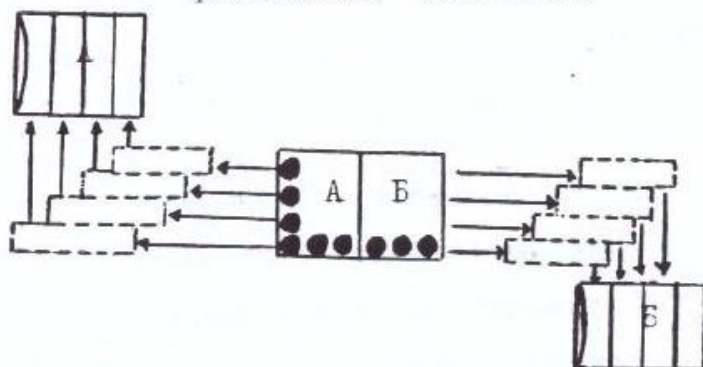


расхождение "змейкой"





расхождение " дельтаплан "

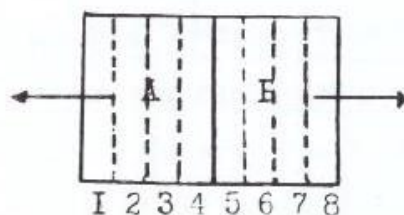


Движение начинает I-я шеренга оркестра А и последняя шеренга оркестра Б, затем через 4 темпа<sup>1</sup> - 2-я шеренга оркестра А и предпоследняя шеренга оркестра Б и т.д. Пройдя 16 темпов направляющие шеренги делают поворот направо и двигаются в новом направлении. Остальные музыканты делают поворот направо через 4 темпа.

### 3. Размыкание оркестра

по колоннам

вариант I.



Движение начинают одновременно все музыканты оркестров А и Б. 4-я и 5-я колонны останавливаются, пройдя 4 темпа, 3-я и 6-я колонны - пройдя 8 темпов и т.д.

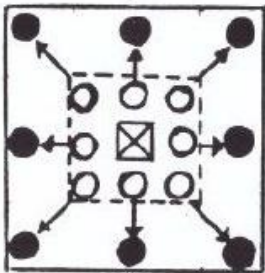
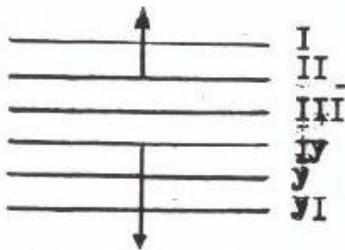
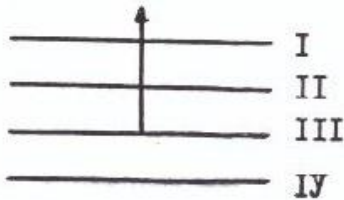
<sup>1</sup> I. Здесь и далее в тексте I темп / условное название / равен I шагу.



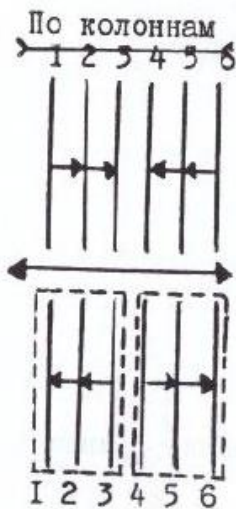
## Вариант 2

Движение начинают I-я и 8-я колонны с поворотом в сторону движения и, сделав определённое количество шагов, останавливаются. Остальные колонны двигаются аналогичным образом через 4 темпа.

По шеренгам



## 4. Смыкание



Вариант I - в глубину.

Движение начинают одновременно I, 2, 3 шеренги (4 шеренга остаётся на месте), останавливаются на нужном расстоянии и обозначают шаг на месте.

Вариант 2 - от центра.

Движение осуществляют I, 2, 4, 5 шеренги в противоположном направлении от 3-ей шеренги, которая остаётся на месте

Вариант 3 - по диагонали.

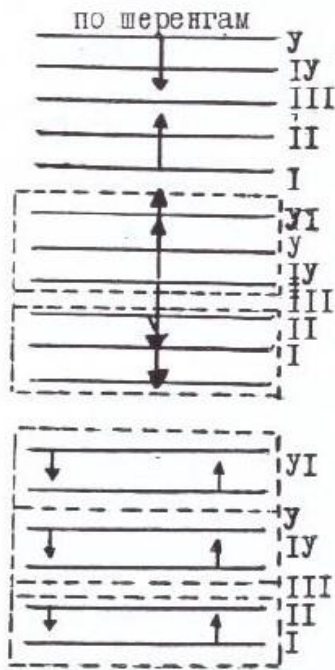
Движение одновременно начинают все музыканты в указанных направлениях. Музыканты, идущие прямо, для поддержания равнения делают полшага.

Вариант I - В один оркестр.

Движение начинают крайние колонны навстречу друг другу, 2 и 5 колонны двигаются через 4 темпа, 3 и 4 колонны остаются на месте.

Вариант 2 - В два оркестра

Движение начинают 3 и 4 колонны в противоположном направлении, через 4 темпа двигаются 2 и 5 шеренги, 1 и 6 шеренги остаются на месте



Вариант 1 - в один оркестр.

Движение начинают крайние шеренги к центру, затем последующие шеренги.

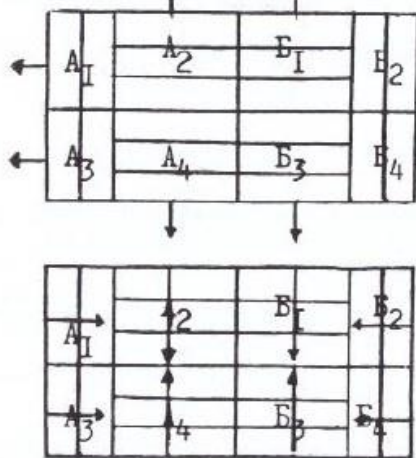
Вариант 2 - в две оркестровые группы.

Движение начинают 3 и 4 шеренги от центра в противоположном направлении. Подойдя к I и 6 шеренге, 2-5 шеренги обозначают шаг на месте.

Вариант 3 - в три оркестровые группы.

Движение начинают одновременно все шеренги попарно навстречу друг другу. Сомкнувшись в 3 оркестровые группы, обозначают шаг на месте до начала последующего движения.

5. Смешанные варианты схождения и расхождения.



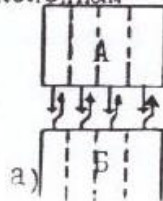
Оркестровые группы  $A_1, A_3, B_2, B_4$  выполняют размыкание по колоннам, остальные оркестровые группы размыкаются по шеренгам.

Оркестры  $A_1, A_3, B_2, B_4$  смыкаются по колоннам (шеренгам), остальные оркестровые группы смыкаются по шеренгам (колоннам).

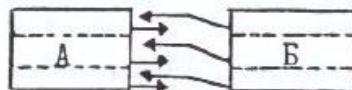
6. Линейные перестроения.

Фигура "Прочёс" может выполняться в трёх видах:

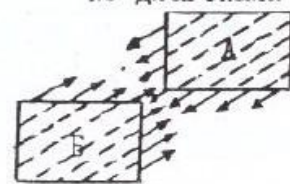
по колоннам



по шеренгам

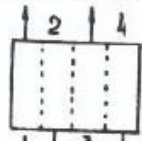


по диагонали



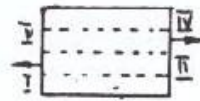
Фигура " челнок " может выполняться в трёх видах:

по колоннам



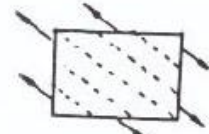
а/

по шеренгам



б/

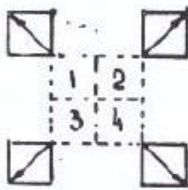
по диагонали



в/

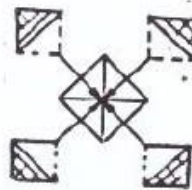
7. Геометрические перестроения.

квадраты



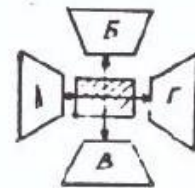
а/

треугольники



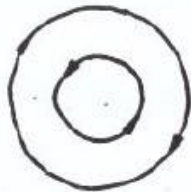
б/

трапеции



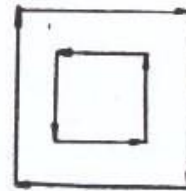
в/

круги и движение по кругу



а/

квадрат и движение по квадрату

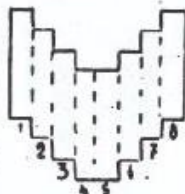


б/

8. Фигурные перестроения.

" Палуба " X

"Палуба" X



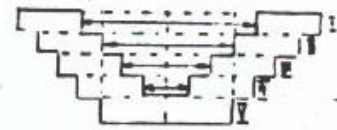
а/

" Мельница "



б/

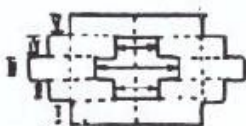
" Крылья " X



в/

\* Фигуры могут быть выполнены для исполнения концертного номера.

" Ромб "



г/

" Заполненные треугольники " X



д/

" Звезда "



е/

9. Цифры и буквы.

Росси я , Москва, 60, 100 и т.д.



### Беседа с В.И. Аникиным

Н. – Виктор Иванович, меня интересует история появления барабанного шоу «Фиеста».

А. – Впервые барабанщики как шоу, именно как большая группа ударных инструментов, которая выходит и представляет концертный номер на поле, на стадионе, появились у нас в стране в 1990-х годах.

В то время, я молодой преподаватель кафедры Инструментов военного оркестра подбил курсантов факультета сделать совместный с военно-музыкальным училищем концерт класса ударных инструментов. И мы готовились к нему. К нам на репетиции часто заходил З.Х. Хафизов, который готовил курсовой оркестр факультета к гастрольной поездке в 1991 году по Краснодарскому краю. Однажды он говорит: «Сделать бы что-нибудь такое с оркестром». Я говорю: «Да вроде бы особо никто не пишет... Ну и для военного оркестра...». До этого специально для военного оркестра написал только один человек, композитор Ю. Машков в 1970-м году «Русский танец» для ксилофона и духового оркестра. Ну на ксилофоне много играли, а вот чтобы много ударников – такого в Советском Союзе, пожалуй, и не было особо. В памяти возникло музыкальное произведение «Праздник в деревне» В.К. Комарова, который примерно в 1972–1974 годах я слышал в исполнении двух человек, поочередно меняющих инструменты. Мне тогда запомнилось это произведение. Я Хафизову и говорю: «А давай сделаем «Праздник в деревне». Праздник, деревня, оркестр – ее жители...». Так все началось.

«Праздник в деревне» – пятичастный концерт для русских ударных инструментов и оркестра русских народных инструментов. Я специально позвонил композитору: «Владимир Викторович, можно мы Вашу инструментовку переделаем для духового оркестра?». Он нам дал партитуру, у нас ее не было. Решили взять из концерта две музыкальные картинки – № 3 «Музыканты на завалинке» и № 5 «Перепляс. Финал». Изначально авторский

вариант концерта предполагал его исполнение на сцене двумя исполнителями, при всем многообразии ударных инструментов. Наш замысел же заключался в том, чтобы перенести исполнение номера со сцены на улицу и увеличить число исполнителей с «двух жителей деревни» до «всех жителей». Идея была реализована путем добавления и внедрения в номер новых ударных инструментов и неожиданных решений их применения. Количество желающих участвовать в номере превзошло все наши ожидания. Активное участие музыкантов оркестра, число которых возрастало с арифметической прогрессией, вовлечение в действие зрителей обеспечило увеличение числа участников номера до более чем 20 человек. Коллективное творчество всячески поощрялось руководителями постановки, которые желали как можно ярче и эффектней представить номер.

Н. – То есть, это не обязательно, что все были ударники?

А. – Да, мы когда начали репетировать, сначала были ударники, потом я говорю: – «Нам не хватает!». Потом пришел один – а можно я, потом другой... И так ансамбль разросся.

В дополнение к традиционным оркестровым ударным инструментам добавлялись трещотка, бубен, ложки, поварешки, ухваты, кастрюли, сковородки, дрова – вот далеко не полный перечень используемых инструментов в партитуре концерта. Это было концертное произведение, которое мы сначала исполняли, находясь в конце строя оркестра. Но уже в Краснодаре, специально для программы плац-концерта дирижер оркестра З.Х. Хафизов вывел нас вперед перед оркестром. Этому решению поспособствовал совет В.Г. Захарченко, руководителя Кубанского казачьего хора. Он посмотрел наше выступление и сказал: «Нет! Вот надо это делать, как казаки делают!». И все поменялось структурно. Ударники начали выходить вперед. Мы пошли в народ. Он говорит: «Идите прямо к людям, не слушайте, что оркестр играет. Идите к людям, заставляйте их играть». И мы начали из толпы приглашать зрителей.

В течение месяца с программой плац-концерта оркестр курсантов проехал по городам и станицам Кубани, а по возвращении на факультет был официально

создан ансамбль ударных инструментов «Звоны России» военно-дирижерского факультета. Первый опыт оказался настолько успешен, что вдохновил меня на поиск новых идей и решений. Находились интересные музыкальные произведения, с которыми ансамбль ударных инструментов стал регулярно участвовать в программах концертных выступлений духовых оркестров. На следующий год мы уже исполнили Концерт для ударных инструментов с оркестром Ю.Н. Шишакова, который тоже расширили. В оригинале концерт написан также для оркестра русских народных инструментов, и мы очень много его исполняли, в том числе в Санкт-Петербурге, Краснодаре и даже с симфоническим оркестром.

В 1997 году в честь дня рождения преподавателя класса ударных инструментов училища, заслуженного работника культуры С.В. Доронина мы договорились и сделали сольный концерт исполнителей на ударных инструментах, объединив классы ударников гнесинской школы, училища и факультета. С этого концерта наиболее удачные фрагменты номеров мы стали переносить в плац-концерты. Почему?

В середине 1990-х годов по приглашению генерал-майора В.В. Афанасьева (*главный военный дирижер 1993–2002 – прим. автора*) в Москву приезжал студенческий оркестр университета Атланты (США), в составе которого была отдельная барабанная группа. Музыканты этой группы в концертных выступлениях оркестра не участвовали – они были исключительно маршевыми. Кроме этого отличия от наших оркестров разными были и подходы к подготовке, строению плац-концертов. У американцев группа ударных инструментов в маршевом шоу является основой. При подготовке программы выступления они все сразу делают для уличного исполнения маршевым ансамблем. Мы же шли немного от другого – сначала готовили программу концерта и затем переносили его отдельные элементы и номера на плац. Технически они были очень сильно развиты, у них катались ксилофоны, катались вибрафоны, катались литавры. Подставки мы тоже у них подсмотрели. Барабаны у них были только маршевые, на корсетах. Мы же все играли на ремнях.

Н. – Можно считать 1997 год – годом рождения «Фиесты»?

А. – Нет. Отдельная барабанная группа, которая внутри оркестра надевала барабаны и выходила играть, сформировалась в 1999 году. А ведет свое развитие это барабанное шоу с 1991 года.

После концерта 1997 года наш класс ударных инструментов пригласили с выступлением в Санкт-Петербург на юбилее Военно-морской академии имени Адмирала Флота Советского Союза адмирала Н.Г. Кузнецова. При подготовке к выступлению, в котором мы стремились представить все разнообразие ударных инструментов, вдруг мы поняли, что музыкальные произведения для солирующих ударных инструментов есть для всех, кроме малого барабана. Нужно было что-то делать.

Вспомнились яркие впечатления от работы группы ударных инструментов оркестра Большого театра в опере Дж. Россини «Севильский цирюльник», которую я в свое время посетил. Идея! Прихожу и говорю одному из своих курсантов (Г.В. Соколов): «Гриша, ты будешь жертвой! Будешь писать музыку!» «В смысле – отвечает он, – Для чего?». «Для четырех малых барабанов и оркестра». «Но я не умею сочинять!» – возмущается Соколов. «Нет, музыка будет Россини. Пишем каватину Фигаро для исполнения на четырех разновысотных малых барабанах». И мы сделали такой концертный номер. Подключили два больших барабана, подключили тарелки. Там есть специальное соло маленьких тарелок и больших. Получилось целое шоу.

Один из участников нашего ансамбля (М.Н. Николаев) сказал: «Виктор Иванович, все здорово, вот у нас все такое классное, красивое, а чисто военного нет!». Решение вопроса возникло сразу и обоюдно. Мы все владели произведением А. Каппио «Обойма» (A. Cappio. «The charger»). Реализовали идею, добавив в конце номера пару движений, имитирующих стрельбу.

Н. – Я так понимаю, что репертуар ансамбля постепенно стал прирастать?

А. – Да, уже при подготовке к следующему концерту в Концертном зале имени П.И. Чайковского мы подготовили трио для ударных инструментов «Шумы улиц» В. Шинстайна (W. Schinstine «The streets' noises»). Исполнитель

на большом барабане (А.Е. Аракелян) придумал сольный фрагмент, который он исполнял, выйдя вперед на место дирижера. Что он вытворял... Это и игра через голову, за спиной, подбрасывание колотушек. Нас было мало, всего 4 человека. Но зрительно это смотрелось очень здорово. В последующем было также решено перенести этот номер со сцены в плац-концерт курсового оркестра. Это были 1998–1999 годы.

Н. – Скажите, кто придумал название ансамблю?

А. – В конце 1990-х годов по телевидению шла реклама популярного в то время напитка «Fanta Fiesta». «Этот напиток «преследовал всех», он продавался буквально везде. «Fiesta!» – это меня «зацепило», и я понял, что это слово очень соответствует характеру выступления ансамбля, тем более что в переводе на русский язык «fiesta» означает «праздник». Я хотел сначала назвать ансамбль «Праздник барабанов», но отказался от этого.

Приглашения для участия в концертах подчеркивали возрастающую популярность нашего ансамбля. К участию в ансамбле мы стали привлекать музыкантов-исполнителей и на других музыкальных инструментах (как правило фаготисты, гобоисты, пианисты и т.д.). Учитывая технические особенности и необходимую специальную подготовку, к игре на малых барабанах привлекались профессиональные ударники, а на больших барабанах и тарелках – все остальные музыканты. Был придуман выход ансамбля с игрой через зал, воплощение такой идеи позволяло отвлечь зрителей от происходящего на сцене и внести в атмосферу мероприятия эффект неожиданности. Специально для выхода был написан ритмический музыкальный материал, а продолжительность самого выступления увеличена до четырех минут.

Н. – А все эти элементы с палочками придумывали Вы сами или откуда они? Оглядка на запад?

А. – Американская школа барабанщиков на тот момент существовала уже около 100 лет. Но мы шли от того, что в первую очередь это наше, русское барабанное шоу. После того, как мы стали играть концерт Ю.Н. Шишакова, я активно увлекся историей и выяснил, что уже в XVII веке, а может быть и

раньше, для музыкального сопровождения воинских ритуалов и подачи сигналов было принято собирать ротных барабанщиков, а установленное уставами размещение личного состава в строю всегда предусматривало нахождение барабанщиков впереди полка. Такой принцип построения был.

Н. – Подкидывание, кручение палочками – это наше?

А. – Жонглирование палочками я брал у циркачей, переброс палочек от одного барабанщика к другому, перекидывание перед лицом из одной руки в другую, занос палочки за плечо и перехват ее за спиной – подсмотрел у американцев, игра одной рукой – так играли джаз негры. Некоторые элементы исполнения – у шотландцев. Поэтому сказать, что чисто наше – нельзя.

Н. – Понятно. Что-то сами придумывали, что-то подсматривали.

А. – Чисто наше –  – и резкое выставление вперед правой руки с двумя палочками, находящимися параллельно корпусу исполнителя. Этот прием мы называли «приветствие», и это придумали мы.

Н. – Ну и большой барабан – это наше (А.Е. Аракелян).

А. – По просьбе главного военного дирижера полковника Халилова В.М. для выступления совместно со сводным военным оркестром в финале парада на Красной площади в 2003 году были отобраны около 100 воспитанников училища. Была идея сделать большое барабанное шоу. Но как научить такое количество человек играть на барабанах? Такого опыта не было. Учили по элементам, постепенно. Сделали. В последующем этот опыт повторили, но уже с участием барабанщиков сводного военного оркестра Московского гарнизона. Выстроили такое оркестрово-барабанное построение, где 40 профессиональных ударников выходили вперед, играли сложные ритмы, а воспитанники училища – попроще. Оркестр дополнял действие музыкальным сопровождением.

Н. – И здесь уже присутствует массовость, которую сегодня часто можно увидеть на различных военно-музыкальных фестивалях.

А. – В 2003 году, когда только первый раз барабанщики вышли на Красную площадь, мне захотелось сделать что-то масштабное. В.М. Халилов говорил: «Подожди, подожди, придет время, когда площадь вся будет отдана музыке. Ты

главное сам не сбеги с корабля». И уже в 2007 году это было реализовано на фестивале «Кремлевская зоря». Барабанщиков я начал готовить с 2005 года. Выбирал элементы, которые могут войти в программу выступления на Красной площади. Мы отработывали всю методологию, как будет на площади, смогут ли не профессиональные ударники овладеть различными элементами жонглирования и перекидывания палочек. Даже задумывали другую, отличную от военнослужащих, форму одежды, я хотел, чтобы они были в сапогах. Во время репетиций мной использовалась методика подготовки роты Почетного караула. Я сказал: «Друзья, вы должны играть с таким настроением, чтобы, когда вы играете, весь народ не просто восхищался вами, а чтобы он боялся вас. “Вот прошелся по Европе русский кованый сапог”». «А если веселиться?» - спросили музыканты? «А веселиться должны суворовцы. Они молодые, а вы – воины. У вас должен быть внутренний посыл, что Вы – страшная армия, готовая уничтожить все, как ядерный взрыв».

**Выдержка из Высочайших Указов из Полного собрания законов  
Российской империи об обучении тамбурмажоров и музыкантов всех  
званий**

«Высочайше утвержденный Воинский устав о строевой пехотной службе № 37117<sup>246</sup> от 18 июня 1861 г. и № 47306<sup>247</sup> от 14 июля 1869 г.

<...>

Приложение

<...>

§ 316. Тамбурь-мажоръ въ строю, стоя на мѣстѣ, долженъ лѣвою рукою подпереться въ лѣвый бокъ, а правую ногу выставить впередъ, такъ, чтобы каблукъ былъ противъ середины ступни лѣвой ноги, трость, поставивъ концемъ на землю у носка правой ноги съ правой стороны, и, отклонивъ булавою отъ себя вправо, держать въ правой рукѣ, выворотивъ оную ладонью отъ себя назадъ, и охвативъ подъ булавою всю кистью, такъ, чтобы четыре послѣдніе пальца были спереди, а большой сзади, и чтобы вся рука была свободно вытянута.

§ 317. По командѣ «стоять вольно» тамбурь-мажоръ становится какъ ему удобнѣе.

§ 318. Находясь въ строю передъ барабанщиками и держа трость въ правой рукѣ, тамбурь-мажоръ всякій разъ, когда барабанщики и горнисты должны ударить какой-либо бой и потомъ прекратить таковой, а также когда нужно имъ выполнить какое-либо движеніе, подаетъ для сего, вмѣсто словесной команды, разные условные знаки тростью, а по исполненіи ими что было нужно, беретъ трость опять какъ объяснено выше. Приемы для подаванія знаковъ сихъ излагаются въ нижеслѣдующихъ параграфахъ.

---

<sup>246</sup> Ордонанс-гауз: свод законов о военной музыке / сост. М.Д. Черток. – М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2019. – С. 432.

<sup>247</sup> Там же. – С. 522.



*Примечаніе.* Гдѣ нѣтъ тамбурь-мажоровъ, тамъ старшій барабанщикъ для начала и окончанія боя, подаетъ знаки палками.

Для начатія какою-либо боя.

§ 319. Поднявъ руку такъ, чтобы кисть была по линіи глазъ, и держа трость наискось, булавою у плеча, а концемъ вверхъ и нѣсколько вправо, подать ее въ семь положеній нѣсколько книзу, быстрымъ движеніемъ кисти, а потомъ взять опять въ прежнее положеніе.

Для прекращенія боя.

§ 320. Держа трость какъ описано въ предыдущемъ §, подать ее быстро нѣсколько кверху, въ томъ же положеніи.

Правое плечо впередъ.

§ 321. Поворачиваетъ трость концемъ кверху и вытягиваетъ руку вправо, такъ, чтобы кисть ея была наравнѣ съ плечомъ.

Лѣвое плечо впередъ.

§ 322. Поворачиваетъ трость концемъ кверху и подаетъ вмѣстѣ съ тѣмъ правую руку влѣво, такъ, чтобы кисть ея была противъ лѣваго плеча.

§ 323. Направо (налѣво), въ поль-оборота. Направо (налѣво), во фронтъ, концемъ трости указываетъ сдѣлать поворотъ въ ту сторону, куда барабанщики должны поворачиваться.

Направо примыкай.

§ 324. Вытянувъ правую руку наравнѣ съ плечомъ, держать трость наискось, булавою вправо. Налѣво примыкай.

§ 325. Подавъ правую руку влѣво, такъ, чтобы кисть руки была противъ лѣваго плеча, держать трость наискось, булавою влѣво.

§ 326. При всѣхъ движеніяхъ въ строю, обѣ руки тамбурь-мажора, когда онъ не подаетъ никакого знака барабанщикамъ, имѣютъ свободное движеніе».

