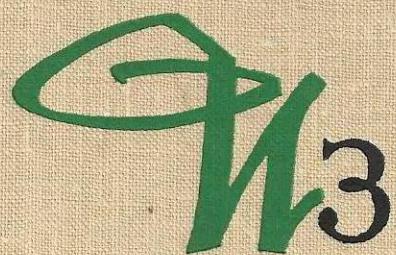


А. МИРЕК



Из
истории
аккордеона
и баяна

*ТАЛАНТЛИВЫМ РУССКИМ МАСТЕРАМ
И СТРАСТНЫМ ПРОПАГАНДИСТАМ ГАРМОНИКИ
ПОСВЯЩАЕТ АВТОР ЭТУ КНИГУ*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга Альфреда Мартиновича Мирека «Из истории аккордеона и баяна» представляет собой интересное и нужное, в нашей стране пока первое основательное и широкое исследование в этой области. Изучение истории одного из самых распространенных инструментов (начиная с первых инструментов, в которых использовалось звучание свободно колеблющегося язычка, и до современных многорегистровых аккордеонов и баянов) получило в этой работе очень убедительное выражение. Здесь приведена масса материалов, совершенно необходимых для дальнейших изысканий в этом направлении. Отрадно, что автор сделал акцент на исследовании отечественной истории развития инструмента и дал характеристику становления в России индивидуального, артельного и затем промышленного производства всех разновидностей гармоники.

Изучение сохранившихся в музеях и у частных лиц образцов инструментов различных мастеров и систем позволило автору дать читателю представление о длительном процессе совершенствования гармоники в нашей стране, о достижениях технической мысли, получивших затем распространение и за рубежом.

На основании рукописей, документов, старинных афиш, репродукций, фотографий, материалов прессы, многочисленных школ и самоучителей автор смог воссоздать картины жизни (биографии) и творческой деятельности мастеров и исполнителей на гармониках, чьи усилия играли порой решающую роль в усовершенствовании механики и звуковых качеств инструментов.

В работе А. М. Мирека идет речь и о возникновении ансамблей и оркестров, о подлинно победном продвижении инструмента на профессиональную концертную эстраду, об обогащении репертуара за счет все большего насыщения его произведениями русских, зарубежных и советских классиков.

Нет сомнения в том, что книга вызовет интерес среди самых широких читательских кругов, особенно среди исполнителей на аккордеонах и баянах, послужит учебным пособием на отделениях народных инструментов музыкальных училищ и консерваторий, что она составит основу новых трудов по инструментоведению.

Т. Ф. МЮЛЛЕР,
доцент Московской ордена Ленина государственной
консерватории имени П. И. Чайковского

«...В гармонике таится все то, чем богата музыка. Здесь и широчайшая удаль и размах жизненной энергии танцевальной, плясовой, здесь возможности самого подлинного выражения своей тоски, выражения своей отваги, с которой человек идет, рискуя своей жизнью для завоевания лучшего, о чём он может мечтать...»

А. В. Луначарский

О Т А В Т О Р А

Пути развития культурной жизни нашего народа определены Программой КПСС, принятой на XXII съезде партии. Получат более широкое распространение народные театры, массовая художественная самодеятельность, техническое изобретательство и другие разновидности народного творчества в сочетании с профессиональными формами искусства.

Число аккордеонистов и баянистов — профессиональных и самодеятельных — уже и сейчас у нас огромно. Широка и сеть музыкальных учебных заведений, в которых обучение игре на баяне и аккордеоне занимает равноправное с другими инструментами место.

Гармоника во всех ее видах прочно вошла в жизнь и быт народа, о ней писали и пишут многие наши поэты — С. Есенин, А. Твардовский, А. Сурков, М. Дудин, А. Прокофьев и другие.

Гармонь, гармонь!
Родимая сторонка!
Поэзия советских деревень! —

восклицает Александр Жаров в своей поэме «Гармонь».

Гармоника, появившаяся в России сто тридцать с лишним лет назад, по достоинству была оценена русским народом. Богатые художественно-выразительные возможности принципа звукоизвлечения, на котором основана игра гармоники, задушевная певучесть, способность (более совершенных моделей) быть близкими к звучанию человеческого голоса привлекли внимание не только простого деревенского слушателя, но и крупных композиторов и строгих ценителей искусства. «...Высочайшая похвала артисту», — писал Н. Г. Чернышевский, — если «в звуках его инструмента слышится человеческий голос»¹.

Такого звучания достигали в своем искусстве П. Е. Невский, Я. Ф. Орланский-Титаренко, А. Г. Тульский-Батищев и другие артисты прошлого, а сегодня покоряют слушателя их наследники — советские исполнители.

Уместно напомнить, что развитие всякого искусства в буржуазных странах происходит в постоянной борьбе прогрессивной демократической культуры с культурой буржуазной, со всеми ее отклонениями и извращениями.

Как мы увидим на приведенных в этой книге примерах, с самого начала зарождения исполнительского искусства на гармониках оношло по двум направлениям: одни видели в гармонике оригинальный по форме и звучанию инструмент, которым старались развлечь и удивить слушателя, занимаясь всякого рода трюкачеством, голым техницизмом, грубой беспашной игрой, другие же относились к гармонике с глубоким уважением, как к новому музыкальному инструменту, художественные возможности которого очень богаты.

И в производстве различных видов гармоники, начиная от простых конструкций и кончая современными сложными моделями, также выявились два направления: одно — подход к инструментам как к массовому промышленному изделию, в котором громкий, пронзительный звук сочетается с яркой, грубой отделкой, другое — длительная, упорная работа над культурой звука в сочетании с кропотливым совершенствованием внешней формы инструмента.

В среде аккордеонистов и баянистов, педагогов и учащихся музыкальных школ и училищ, студентов консерваторий, а также большинства любителей уже давно ощущается потребность в получении более основательных знаний об истории появления и развития этих инструментов. Думается, что такие сведения окажутся полезными и для тех, кто занят их изготовлением и дальнейшим усовершенствованием. Исследование

¹ Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. См. в сб. «Н. Г. Чернышевский. Эстетика». М., 1958, стр. 133.

истории производства и распространения гармоники, освещение прогрессивных направлений, разоблачение антимузыкальных, консервативных, упрощеческих тенденций могут способствовать не только дальнейшему росту производства советских аккордеонов, баянов и других гармоник, но и повышению их музыкальных и технических качеств, а следовательно, и повышению общего уровня исполнительского искусства.

В работах, которые были изданы на эту тему, не говоря уже о периодической печати, неполно, а иногда и неточно освещался ряд вопросов, связанных с историей гармоники. Небрежное отношение к документам зачастую приводило к ложным выводам. По этим причинам в настоящей книге удалено большое внимание фотографиям, цитатам, ссылкам, воспоминаниям, архивным материалам¹. Сделана попытка дать хронологическое изложение истории появления и совершенствования аккордеона, баяна и других гармоник, касаясь кратко исполнительского и педагогического мастерства.

Правильно оценить и понять настоящее и представить будущее можно, только хорошо ознакомившись с прошлым. В этой работе удалено наибольшее внимание прошлому инструментов, их постепенному развитию, распространению, росту музыкальной промышленности, рождению первых музыкальных учебных пособий, появлению ярких, талантливых исполнителей. Сжатость изложения в ряде случаев объясняется, с одной стороны, нежеланием повторять материалы, описанные ранее, с другой же — небольшим объемом настоящей книги. Более подробно дано то, что публикуется впервые.

Книга, посвященная истории аккордеона и баяна, написана не только на основе изучения фондов Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (Москва), Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград), музеев и архивов. В нее вошло много сведений, собранных автором от работников гармоничных фабрик и от частных лиц. К сожалению, объем книги не позволил описать работу всех лучших фабрик, наиболее талантливых мастеров и конструкторов — тружеников музыкальных предприятий, а также уделять больше внимания художественной стороне исполнительства, дать анализ оригинальных произведений, составляющих основу репертуара баянистов и аккордеонистов. Нет возможности подробно рассказать и обо всех блестящих исполнителях, трудолюбивых, ищущих педагогах, талантливых композиторах, о всех тех, кто своим трудом способствует расцвету гармоники. В работе приведены лишь отдельные факты из каждой области, и по этим примерам читатель сможет пред-

¹ Значительная часть материалов и фотографий публикуется впервые.

ставить себе положение аккордеона и баяна в наши дни. Хотелось извиниться перед теми, чья деятельность не могла быть освещена в нашей небольшой книге, хотя и заслуживала внимания.

Авторы изданных за рубежом книг по истории аккордеона и баяна пишут обычно о развитии этих инструментов лишь в своей стране. В данной книге уделяется внимание и другим странам, оказавшим влияние на формирование этих инструментов.

Современный аккордеон и баян возникли в результате реконструкции разных видов гармоник, претерпевавших изменения в течение многих лет и в разных странах. Эти инструменты являются истинно народными, прошедшими свой большой и трудный путь от глубин народных масс до консерваторий и современных концертных залов и сохранившими во всех странах мира название народных, то есть инструментов, самых распространенных в народных массах.

В заключение автор приносит благодарность директору Тульского краеведческого музея В. И. Боть и научному сотруднику М. Ф. Щербаковой, директору Государственного архива Тульской области З. М. Баташовой и научному сотруднику Н. А. Олениной, тт. А. П. и С. И. Савиковым, Л. А. Горбуновой, О. В. Батищевой, С. П. Кореневой, Г. Л. Чулкову, К. Н. Летвиченко, М. Д. Ильину, В. И. и Л. И. Машьяновым, Р. А. Киселевой, Л. А. Месин-Полякову, Н. Д. Митропольской, администрации Молодечненской фабрики музыкальных инструментов, фабрики «Аккорд», Новосибирской гармонной фабрики, Житомирской музыкальной фабрики, объединения «Мелодия», фабрики «Красный партизан», а также зарубежным коллегам: А. Ракоци (Бухарест), И. Гавличку, И. Энде (Прага), В. Кульповичу, Л. Пухновскому (Варшава), С. Галасу (Краков), Г. И. Грассни (Эйзенах), м-ль О. Грабовской, г. П. Монишону (Париж), г. А. Галла-Рини (Калифорния) и фирмам: «Weltmeister» (Клингенталь), «Hohner» (Тrossинген), «Paolo Soprani» (Кастельфидардо), «Dallape» (Милан), «Zen-on Music Publishers C°» (Токио), любезно оказавшим содействие в получении необходимого материала для книги.

Москва, 1965 г.

Альфред Мирек

ПРЕДКИ ГАРМОНИКИ

Принцип звукоизвлечения в гармонике — звучание свободно колеблющегося язычка — был известен еще в глубокой древности, за две-три тысячи лет до нашей эры. Во многих странах Юго-Восточной Азии — в Лаосе, Бирме, Тибете, Китае, Японии и т. д. — существовали музыкальные инструменты этого типа: кэн (*le khene laotien*), шэн¹ и другие.

Кэн состоял из ряда бамбуковых трубок (от 6 до 14) длиной 67—91 см. Трубки были расположены в одной плоскости (горизонтально) и вделаны в общую камеру. В каждой трубке имелся маленький свободно колеблющийся металлический язычок, и только в одной трубке язычка не было. На некотором расстоянии от конца в трубках прорезались удлиненные отверстия, настраивающие колебания воздушного столба, заключенного в трубке, в определенном тоне. Около общей камеры в каждой трубке было круглое отверстие. Если подуть в камеру и заткнуть это отверстие в трубке пальцем, возникал звук.

Шэн состоял из корпуса и вделанного в него ряда трубочек. Общая длина его — 40—80 см.

¹ В некоторых изданиях этот инструмент называется чэнг, тшэнг, шенг и т. д., однако по новой транскрипции следует писать шэн.

Первоначально корпус шэна изготавлялся из небольшой высущенной и вычищенной изнутри тыквы, затем его стали изготавливать из глины, дерева и металла. Сбоку корпуса вделывался патрубок или изогнутая трубка — так называемая «гусиная шея». При помощи трубки играющий продувал ртом воздух через камеру или, наоборот, вдыхал его.

Действие шэна было основано на принципе «подсоса» — разрежения; в обоих случаях струя воздуха проходила сверху сквозь камышовые или бамбуковые трубочки, вставленные в верхнюю часть корпуса (шэны имели от 12 до 19 трубочек, расположенных по окружности корпуса). К нижнему концу каждой трубочки прикреплялась металлическая пластинка, в середине которой вырезался язычок. Длиной и толщиной язычка обусловливалась его настройка: чем длиннее и толще был язычок, тем ниже его звук. В нижней части трубочек вырезалось по небольшому отверстию; закрывая его, исполнитель заставлял звучать данный голос. При игре на шэне обычно использовали аккордовое звучание, закрывая пальцами сразу несколько отверстий.

Первоначально шэн был народным инструментом, затем стал применяться как ритуальный — для исполнения шохоронной музыки, а еще позднее его употребляли и в светской музыке.

Звук у этих инструментов был негромкий, певучий, значительно мягче и тише, чем у современных гармоник.

У индийцев существовала свирель с колеблющимися язычками. Сохранилось ее описание: «Язычок, вырезанный из тростинки или из гибкой металлической пластинки, наклеивается на отверстие, расположенное наверху. Окраска звука различна в зависимости от величины, формы, толщины и гибкости язычка. Некоторые индийские племена делают язычки в полости рога, и они звучат, как рожки ночного сторожа. Есть еще у индийцев борнеосский язычковый инструмент (*Borneotisches Zungenspiel*) с усилителем из улиткового панциря...»¹

Особую группу среди предшественников гармоники образуют орган, волынка (дуда, гайда, коза, мюзет и другие аналогичные по устройству инструменты в разных странах) и регаль. Так же как и шэн, это духовые инструменты, имеющие резервуар для воздуха, однако принцип звукоизвлечения в них иной: в органе звук возникает так же, как в пастушьих дудках и свирелях, от которых он ведет свое происхождение, а в волынке

¹ August Roth. Geschichte der Harmonika Volksmusikinstrumente. Essen, 1954, S. 11.

Все переводы цитат из иностранных изданий даны в редакции автора настоящей работы.

и регале — при помощи так называемых «бьющихся язычков» (тростей).

Большую роль в возникновении гармоники сыграл и орган. Этот инструмент значительно «молодее» шэна, хотя тоже достаточно древний (его изобретение приписывается греческому механику Ктезибию, жившему в г. Александрии в III веке до нашей эры). Если шэн был небольшой по размерам и легкий, а его устройство — сравнительно простое, то у органа, появление которого совпало с развитием инженерного искусства двух последних столетий до нашей эры, все детали были громоздкие и для того времени сложные. Поскольку давление воздуха в камере органа поддерживалось посредством гидравлического устройства, органы назывались гидравлическими или водяными.

О дальнейшем усовершенствовании и распространении этого инструмента свидетельствует глиняная модель органа, обнаруженная в развалинах Карфагена и относящаяся к первой половине II века нашей эры. Как показывает модель, орган того времени имел уже несколько рядов труб, расположенных по группам (регистрам).

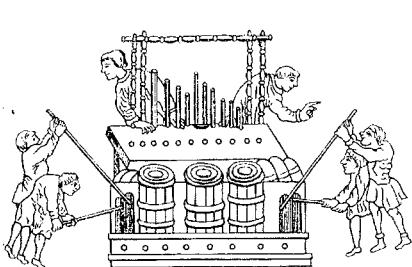
Древние египтяне, греки и римляне применяли орган для исполнения светской музыки. Его ценили за силу звука. В Риме при Нероне (I век нашей эры) орган входил в ансамбль труб и рогов, сопровождавших музыкой бой гладиаторов. В Византии музыкой, исполняемой на органе, сопровождались пышные придворные празднества, торжественные процесии, цирковые представления. Органы тех времен обладали диапазоном 1 $\frac{1}{2}$ —2 октавы и были снабжены клавишным механизмом.

Толчком к быстрому развитию строительства органов в Западной Европе послужило введение в VII веке органа в католическую церковь.

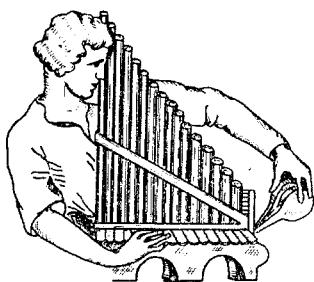
По-видимому, известные в то время в Западной Европе органы были менее совершенными, чем органы, применявшиеся в Византии, так как еще большее распространение органа на Западе заметно в VIII веке, и особенно после того, как послы византийского императора Константина Копронима преподнесли в 757 году орган в подарок франкскому королю Пипину Короткому. Этот инструмент сыграл большую роль в развитии производства органов во Франции, Бельгии, Германии, Голландии и Италии.

Вершиной инженерной мысли того времени был орган Винчестерского собора, построенный в 980 году (он описан в стихотворной поэме английского монаха Бульстана). Две клавиатуры органа имели по 20 клавиш (звукоряд — диатонический с включением си-бемоль). На каждую клавишу приходилось до 10 труб, иначе говоря, орган располагал 10 регистрами. Одни или несколько регистров были микстурными, то есть включали

квинтовые и октавные удвоения звука. Звуки органа отличались мощностью, но шум от работы инструмента был очень велик, и это вызывало нарекания современников.



Изображение древнейшего органа
(из Уtrechtской псалтыри 860 г.)



Орган портатив,
диатонический

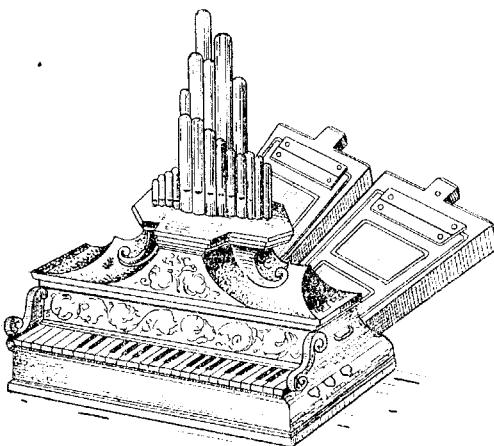
Создаются новые органы, улучшается их конструкция. Если раньше клавиши были большие, неудобные и одного цвета, то в конце XIV — начале XV века они разделяются на белые и черные, а клавиатура становится более компактной. Появляется ножная клавиатура, затем — механизм мануальных октав и регистровые устройства. Все это впоследствии в какой-то степени было приспособлено и введено в конструкцию гармониума (фисгармонии), а затем и аккордеона. Недаром в конструкции первых гармониумов принимали участие органные мастера.

Наряду с крупными органами с IX века в монастырях Франкского королевства начинают все больше распространяться маленькие переносные органы — органетто (Organetto), или портатив (Portatif). Состоили они из 10—16 трубок, строились диатонически, клавиши или ручки располагались в один ряд. Исполнитель надевал инструмент на плечо, правой рукой играл на клавишах, а левой приводил в движение мех. На органетто играли одной правой рукой, как и на первых гармониках.

Затем стали делать инструменты с двумя рядами клавиш (черными и белыми). Трубки тоже стали располагать в два и более рядов. Такой портативный орган ставился на стол, исполнитель мог играть на нем двумя руками, а другой человек нагнетал воздух мехами.

Инструменты этого типа использовались вначале в монастырях — при обучении пению, а затем и для исполнения светской музыки, которая в XIV веке уже играла значительную роль. Примерно с XV века появляется специальная литература для большого органа, а также песни и мадrigалы с аккомпанементом на портативном органе.

В последующие века работа по усовершенствованию органов продолжалась. Органные мастера XVIII века достигли успехов в изготовлении инструментов с могучим звучанием, с тембровым разнообразием голосов. Но они по-прежнему не могли преодолеть монотонности звуков; некоторые тембры были тусклы и невыразительны, особенно в портативных органах: звук — сырый и грубый, не хватало изящества и выразительности, не было возможности тонкого нивелирования звука, передачи акцентов и ударений. Этую проблему еще предстояло решить.



Орган с хроматической клавиатурой, XIV в.

Вместе с тем мысли музыкальных мастеров, как мы увидим дальше, обращаются в сторону поисков нового способа звукоизвлечения.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ОСНОВНЫХ ВИДОВ ГАРМОНИК

Инструменты, предшествовавшие изобретению гармоники

Когда и каким образом европейцы ознакомились с принципом звукоизвлечения, примененным в шэне (звукание колеблющегося язычка), — точно установить трудно.

Возможно, что о шэне рассказали Марко Поло, который мог видеть его во время своих путешествий (1271—1295), или купцы, развивавшие интенсивную торговлю с Китаем.

Упоминание об этом инструменте встречается в книгах начиная с XVII века¹, а в следующем столетии — в книге П. Амио² приводятся уже подробное описание и рисунки шэна (имеются сведения, что в 1777 году Амио даже отправил из Китая в Париж и самый инструмент). История практического распространения шэна показывает, однако, что еще ранее книга Амио он попал в Европу из Китая через Россию.

Русский академик Якоб Яковович Штелин в 1770 году высказал на страницах самого старого немецкого музыкального журнала, издававшегося Иоганном Адамом Хиллером, «Wöchentliche Nachrichten» следующее мнение:³ «Язычки шэна были известны русским задолго до того дня, как понятие о них проникло на Запад». В подтверждение этого он ссылался «на излюбленный китайский орган» — шэн, игре на котором обучали многие тогдашние музыканты и в том числе русский мастер Иоганн Вильде³. О И. Вильде и его китайском органе Я. Штелин писал и раньше — в своей работе «Известия о музыке в России» (СПб., 1769), из которой следует, что шэн был хорошо известен в Петербурге в середине XVIII века.

Интерес к культуре Запада и ко всем ее новшествам проявляла дочь Петра I Елизавета (1741—1761); с начала ее царствования во двору в Санкт-Петербург приглашались иностранные художники, музыканты, ученые.

С 1748 года в течение пяти лет в Российской Академии наук работал молодой физик, изучавший в Галле и медицину, Христиан Готлиб Кратценштейн (Kratzenstein, 1723—1795), который, без сомнения, слышал Вильде и хорошо знал его инструмент. После этого Кратценштейн почти 20 лет занимал кафедру экспериментальной физики в Копенгагене. В 1768 году он основал «Новое музыкальное общество». В 70-х годах проводил эксперименты со свободно качающимся язычком. Ему помогал органный мастер Киршник (Kirchnik). Около 1780 года Кратценштейну в результате экспериментов удалось сделать особую машину, которая говорила слова «папа» и «мама». Киршнику, в свою очередь, удалось сделать маленький орган,

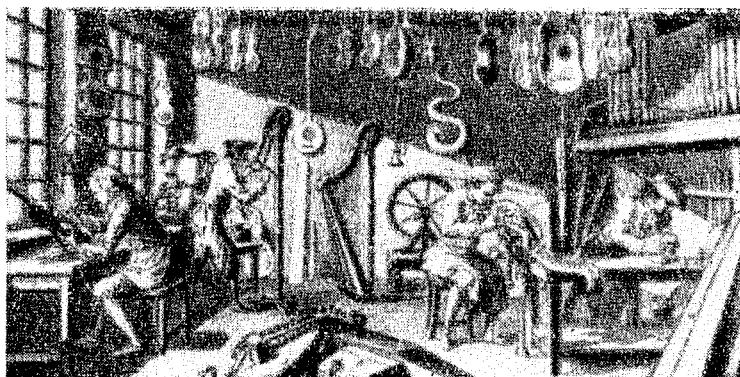
¹ Michael Praetorius. *Syntagma musicum. De organographia.* 1619; Marin Mersenne. *Harmoniconum libri XII.* 1635.

² Pierre Amiot. *Memoires concernant l'Histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages etc. des Chinois.* 1780.

³ Цитируется по книге Дм. Рогаль-Левицкого «Современный оркестр», т. IV. Музгиз, М., 1956, стр. 201. Эта мысль высказывается и в одной из современных статей Эриха Аувертера — «Колеблющийся язычик» (Erich A u w ä r t e r. *Die schwingende Zunge.* Hohner, Trossingen), где говорится: «Этот инструмент (шэн. — А. М.) прошел путь через Россию и Данию и попал в Германию». И. Вильде (1689—1762), родом из Баварии, долгое время жил в Петербурге и был известен как музыкант и музыкальный мастер-изобретатель.

внутри которого звучали колеблющиеся язычки. В начале 80-х годов Киршник приехал из Копенгагена в Петербург.

Органом Киршника заинтересовались многие музыканты и любители новинок. Особенно сильное впечатление произвели его нежные звуки на находившегося в то время в Петербурге органиста и композитора Георга Йозефа Фоглера (Vogler, 1749—1814). Любознательный и энергичный, Фоглер стал изучать его устройство, веря в большое будущее нового принципа музыкального звукоизвлечения. В 1789 году он поехал в Варшаву, где заказал по своим чертежам шведу Раквitzу (C. G. Rackwitz), ученику Киршника, музыкальный инструмент с введением в него колеблющихся язычков. Это был портативный орган с четырьмя клавиатурами и педальером. С этим оркестрионом (так Фоглер называл этот инструмент) он совершил многочисленные поездки по всей Европе, включая Великобританию.



Музыкальная мастерская XVIII в. Франция
(Энциклопедия Дидро)

В 1804 году Фоглер встретился в Вене с музыкальным мастером Леонардом Мельцелем (Mälzel), и тот вскоре ввел этот принцип звукоизвлечения в свою пангармонику; в 1805 году Мельцель приехал с новой музыкальной машиной в Париж. Можно предположить, что Габриэль Йозеф Гренье (Grenié), известный во Франции как изобретатель органа с колеблющимися язычками, узнал этот принцип звукоизвлечения от Мельцеля или от пражского мастера музыкальных инструментов Леопольда Заузера (Sauer), который после знакомства с оркестрионом Фоглера в 1803 и 1804 годах также сконструиро-

вал несколько клавишных музыкальных инструментов с язычковыми голосами¹.

Кроме того, в этот период многие музыкальные мастера использовали принцип колеблющихся язычков в механических куклах-«трубачах». Такой первый трубач был сделан Готфридом и Фридрихом Кауфманами (в 1805—1806 годах), а затем П. Гейнрихом, Л. Мельцелем и другими мастерами.

В одном из заключений Королевской технической комиссии Берлинского патентного бюро на инструмент Вильгельма Фольмера (1822) указывается, что изобретатели давно используют принцип колеблющегося язычка как возбудителя звука. И далее: «В начале XIX столетия в Санкт-Петербурге были построены часы со звуками флейты, в которых звуки также получались путем вибрации язычков, приводимых в движение струей воздуха. Берлинский придворный часовщик Моллингер приобрел за 300 рублей такой экземпляр и по этому образцу делает теперь такие же часы со звуком флейты, но ему пока не удается сделать это с тем же совершенством»². Таким образом, к концу первого десятилетия XIX века принцип звукоизвлечения, основанный на колебании металлического язычка, был известен в широком кругу музыкантов и музыкальных мастеров ряда стран, и многие из них изготавливали подобные инструменты, давая им свои названия. Так, в период 1814—1820 годов появились органо-виолин и эолин Эшебаха, элодикон и аэлодикон Фойта, аэолин Шлимбаха, аэломелодион Брюннера и Оффмана, аэрелефон Дитца и другие инструменты.

Результатом многолетних творческих поисков и экспериментов над рядом инструментов с применением этого способа звукоизвлечения было изобретение в 1818 году венским мастером Антоном Хёкелем (Höckel) новой модели, названной им фисгармонией (Fusharmonium), получившей широкую известность во многих странах; во Франции этот инструмент называют еще орган-экспрессив (L'Orgue-expressif).

Фисгармония формой напоминает пианино. «Сперва это был маленький инструмент, смонтированный на треножнике, с одной ножной педалью для подачи воздуха»³. Фисгармонии нашего века имеют от 6 до 20 регистров, включаемых выдвижными рычажками. Воздух нагнетается мехами, приводимыми в движение ножными педалями. Для изменения оттенков звуча-

¹ Тонкие пластинки, закрепленные в одном конце и колеблющиеся от струи вдуваемого воздуха.

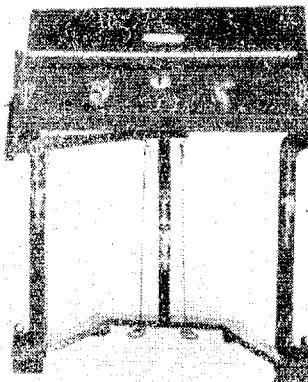
² August Roth. Geschichte der Harmonika Volksmusikinstrumente. S. 25.

³ «Musical Instruments Through the Ages». Edited by Anthony Baines. London, 1963, p. 326.

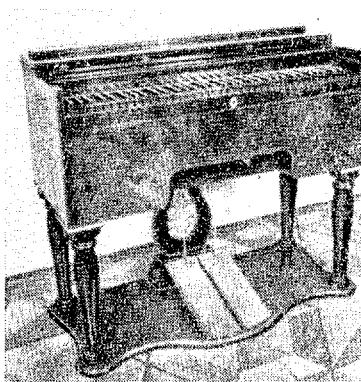
ния стали применять специальные устройства в виде створок, управляемых коленями исполнителя.

На фисгармонию, в современном понимании этого слова, получил патент Александр Дёбен (Debain, 1809—1877) в 1848 году в Париже.

В 1835 году Якоб Александр (Alexandre, 1804—1876) стал строить фисгармонии с всасывающими мехами. Вскоре Александр переехал в Америку, где продолжал производство своих инструментов, и там такой тип фисгармонии получил название американского гармонiumа.



Один из первых образцов
фисгармонии
(музей в Лейпциге)



Фисгармония первой половины
XIX в.
(музей в Праге)

Такие же фисгармонии стал строить Христиан Бупман.

В России также было налажено производство фисгармоний отечественных образцов. Например, фабрика Д. А. Митропольского с 80-х годов выпускала много видов этих инструментов, в том числе митрофоны (ручные фисгармонии), изобретателем которых был владелец фабрики.

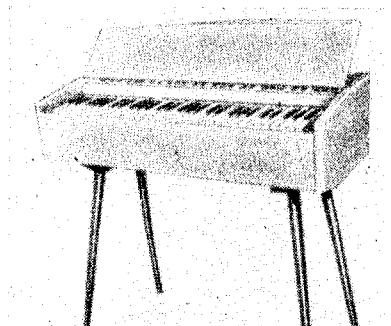
В современных фисгармониях-электрогармониках вместо двух педалей — одна, нажимая на которую исполнитель включает электромотор. Ею же регулируется скорость его вращения, от чего зависит сила звука. Педаль нажимается правой ногой, а левая находится на педальере, клавиши которого издают самые низкие звуки.

Можно часто встретить и такие современные электрогармоники, где в левой части клавиатуры имеется несколько рядов кнопок с басами и готовыми аккордами (как у аккордеона или

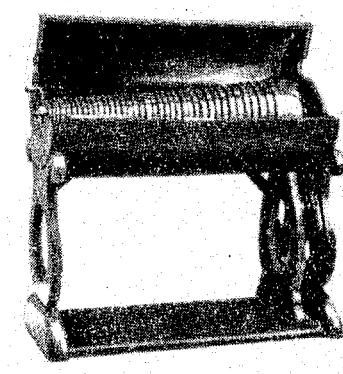
баяна), но кнопки крупнее, и расположена кнопочная клавиатура не вертикально, а горизонтально.

Такие инструменты, но с одной клавиатурой — органолы — выпускает с 1964 года ленинградская фабрика «Красный партизан». На этой фабрике рассчитывают выпускать и пятиголосные многотембровые органолы с двумя мануалами, но это дело будущего.

В первой половине XVIII века была создана и стеклянная гармоника¹. По своему устройству она похожа на ножное точило. Нажимая на педаль, играющий приводит в движение колесо с ременной передачей, которая, в свою очередь, заставляет вращаться ось с надетыми на нее стеклянными полушариями. Нижняя часть дисков касается воды, напитой в бачок, расположенный под ними. От прикосновения влажными пальцами к врачающимся дискам получается ровный мелодичный звук.



Органола
Фабрика «Красный партизан»
Ленинград, 1964 г.



Стеклянная гармоника
(музей в Праге)

На протяжении нескольких десятилетий оригинальный музыкальный инструмент имел большое распространение. Исполнители на стеклянной гармонике (Ф. Глюк, м-ль Деви, д-р Хладни, Кирхнер и другие) гастролировали по всей Европе. Известна она была и в Петербурге. Звуки стеклянной гармоники приводили в восхищение многих, в их числе был и А. С. Пушкин. Этим инструментом заинтересовался даже президент США Бениамин Франклайн (как известно, он был физиком) и в

¹ Слово «гармоника», «гармония» (в просторечии гармонь) от греческого слова *harmonia* — зозвучие — музыкальное согласие, благозвучие. Известно оно и как имя в греческой мифологии (Гармония — дочь Арея и Афродиты).

1762 году создал его усовершенствованный вариант. В 80-х годах XVIII века появились стеклянные гармоники с клавиатурой.

В период всеобщего увлечения стеклянной гармоникой произведения для нее писали виднейшие композиторы того времени, в том числе Моцарт и Бетховен, а позже — Берлиоз и Глинка. В 1788 году в Лейпциге был издан «Метод к гармонике» И. К. Мюллера — пособие для обучения игре на этом инструменте.

Стеклянная гармоника вышла из употребления к середине XIX века.

Как видим, стеклянная гармоника ничего общего с современной гармоникой не имела, и одинаковое название совершенно различных инструментов можно объяснить случайностью, вводящей иногда в заблуждение.

Первые губные и ручные гармоники

Почти одновременно с фисгармонией появились еще два вида гармоники — губная и ручная, изобретателем которых считается Фридрих Бушман (Buschmann).

Бушман родился в семье потомственных музыкантов из Тюрингии. Отец Фридриха, Иоганн Давид, хорошо играл на многих инструментах, в том числе на стеклянной гармонике, и часто выступал на народных гуляньях, а все свободное время проводил в своей мастерской музыкальных инструментов; в результате многочисленных экспериментов ему удалось создать несколько новых видов и конструкций.

Лестный отзыв в прессе¹ заслужил его терподион — инструмент, в котором музыкальные звуки возникали от колебания (посредством ударов или трения) стержней, пластинок или колокольчиков, сделанных из дерева, стекла или металла. Результатом опытов с использованием колеблющихся металлических язычков явились эолодикон и эолина. Мех в них производился в движение коленями играющего.

17 июня 1805 года в семье Бушмана родился сын Христиан Фридрих Людвиг. В то время Бушманы жили в Фридрихроде, а в 1812 году, после смерти матери Фридрих и его младший брат Эдуард были отправлены к тетке в Франкенхаузен. Вскоре их отец перевез туда и свою мастерскую.

С одиннадцати лет маленький Фридрих принимал участие в концертных поездках отца, вместе с ним играл пьесы в четы-

¹ «Das Frankfurter Journal» vom 22 April 1816.

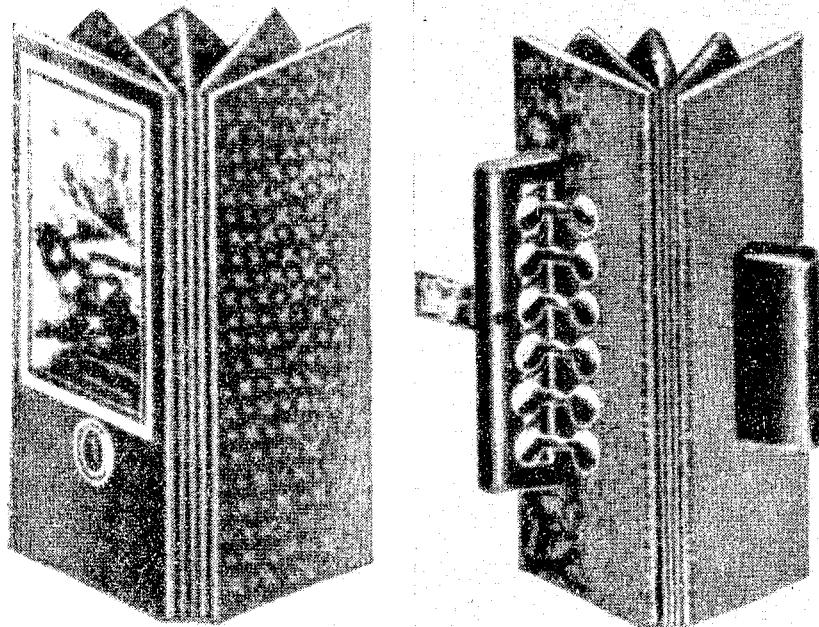
ре руки на терподионе. В 1819 году они были в Лондоне, где продали право на производство терподионов некоему Лопшману. Однако английский мастер не выпустил ни одного инструмента, так как не смог преодолеть главной трудности: избежать непрятного скрипа при трении между деревянными валами и штангами. Этот секрет знали только Давид и Фридрих Бушманы — они покрывали валы специальным лаком и слегка ихшлифовали.



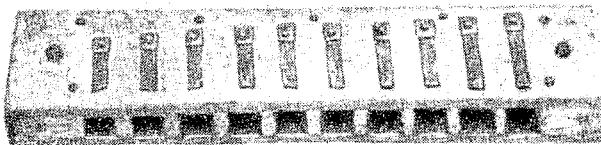
Христиан Фридрих Людвиг Бушман

Вскоре в концертных поездках стал участвовать Эдуард, а Фридриху больше приходилось работать в мастерской и снабжать отца и брата инструментами, которые они продавали, если по дороге представлялся удобный случай. В то время терподион был, очевидно, очень популярным инструментом. Эти инструменты Бушмана можно и сейчас видеть в музеях и коллекциях, в частности, в Лейпциге, Копенгагене, Лондоне, Брюсселе, Брно.

К 1820 году Фридрих Бушман переезжает в Берлин. Там он занимается усовершенствованием эзодикона, изготовленного отцом, и выполняет обязанности музыкального мастера по настройке фортепиано и органов. Для этой работы он сконструировал особый инструмент, который при вдувании в него воздуха издавал звуки определенной высоты. Но инструмент имел то неудобство, что оставлял свободной для работы только одну



Первые ручные гармоники



Губная гармоника 1827 г.
(музей в Тrossингене)

руку настройщика. Поэтому Фридрих Бушман сконструировал еще один инструмент, но уже с растяжными кожаными мехами. Чтобы инструмент издал требуемый тон, нужно было раздвинуть меха, подняв вверх стенку инструмента, открыть требуемый клапан, а затем опустить верхнюю стенку. Инструмент сжимался, как бы оседая под собственным весом, и издавал звучание определенной высоты.

В 1821 году на основе первого инструмента для настройки Фридрих Бушман сделал металлический губной инструмент

величиной в 10 см с 15 стальными язычками и назвал его аура¹ (Aura), а в 1822 году на основе второго — ручной инструмент с медными клапанами и с кожаным мехом в три складки — ручную эолину (Handäoline). Оба инструмента были непосредственными предшественниками современной губной и ручной гармоник.

Особенно много времени мастер уделял производству и улучшению конструкции ауры, постоянно брал ее в свои продолжительные концертные турне. Так, аура совершила путешествие по Германии, Австрии, Голландии, Дании и всюду имела большой успех. Не привилось только ее название: народ предпочитал именовать инструмент просто губной гармоникой (Mundharmonika).

В 1833 году Бушман женился на органистке Софье Волькмар и вместе с женой предпринял турне по Скандинавии, после чего поселился в Гамбурге и здесь до конца жизни (он умер 1 октября 1864 года) продолжал работать над усовершенствованием музыкальных инструментов, особенно фисгармонии, в которой он в 1836 году применил всасывающие меха вместо мехов, нагнетавших воздух. При этом устройство звука фисгармонии стало более мягким и приятным.

В 1838 году Бушман получил большую золотую медаль на выставке в Гамбурге за инструмент, комбинировавший свойства фисгармонии и терподиона, причем каждый из них имел собственную клавиатуру. Этот оригинальный инструмент, к сожалению, погиб во время большого гамбургского пожара в 1842 году.

Многие артисты посещали Бушмана в Гамбурге; между ними был и Ференц Лист, который, придя в восхищение от последней модели терподиона, заказал себе такой же инструмент.

Историческая заслуга Фридриха Бушмана состоит в изобретении первой губной гармоники и новой формы ручного портативного инструмента, звукозвлечение в котором основано на колебании металлических язычков. Дальнейшие усовершенствования и изменения этого инструмента привели к созданию всех позднейших видов гармоники.

В ручной гармонике, в отличие от фисгармонии, стали использовать поток воздуха в двух направлениях (при растягивании и скжатии меха). Это привело к наклекке голосов с двух сторон планки, а не с одной, как делалось раньше. Главная особенность заключалась в том, что теперь исполнитель, регулируя движение меха, мог непосредственно влиять на силу и выразительность звучания.

¹ В свое время такое же название имел варган Шейблера (1777—1837).

Губная гармоника

Губной гармоникой Ф. Бушмана заинтересовались многие любители музыки. Ее начали делать музыкальные мастера Вены, Берлина и других городов. В 1823 году она попала в деревушку Трессинген (Южная Германия), в руки подмастерья-суконщика, большого любителя музыки, Христиана Месснера (Мебнер, 1804—1874). Месснеру очень понравился новый маленький инструмент, и он решил его усовершенствовать.

Хотя отец Месснера неблагосклонно относился к музыкальным увлечениям сына, тот продолжал тайно от отца усердно работать над технологией изготовления полюбившегося ему инструмента. Ему удалось создать тот тип губной гармоники, какой сохранился и поныне.

В 1827 году Христиан Месснер открыл в Трессингене свою собственную мастерскую по производству губных гармоник. Позднее там же была построена фабрика фирмы «Хр. Месснер и К°», в которую вошел и его брат Иоганн. К 1863 году на этой фабрике работало уже 40 рабочих.

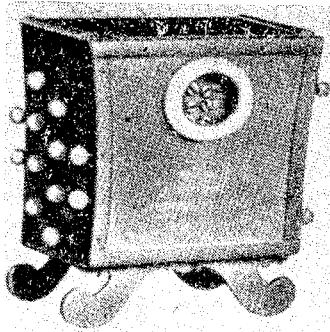
В 1857 году молодой трессингенский часовщик Матиас Хонер тоже начал изготавливать губные гармоники. Очень скоро его фабрика превратилась во всемирно известную фирму, изготавлиющую в настоящее время 20 миллионов губных гармоник ежегодно. С 1909 года фабрика «Хр. Месснер и К°» вошла в состав акционерного общества «Хонер».

Над усовершенствованием губной гармоники продолжал работать и Ф. Бушман. В письме из Бармена от 21 декабря 1828 года он писал брату Эдуарду: «Я также изобрел в Бармене новый инструмент, который действительно является замечательным. Он имеет всего лишь 4 дюйма в диаметре и столько же дюймов в высину, но он имеет 21 тон, и на нем можно играть тихо, громко, постепенно усиливая, одним словом, — как тебе захочется... Я изобрел этот инструмент с той целью, чтобы играть на нем поющий голос, а на нашем инструменте (терподионе. — А. М.) аккомпанемент. Получается очень эффектно!»¹.

Так губная гармоника начинает звучать вместе с другими инструментами, а также в ансамблях губных гармоник.

В 1825 году Чарлз Уитстон (Wheatstone) изобрел новый тип губной гармоники, который назвал симфониум (Symphonium). Этот небольшой по размерам инструмент (7 см высота и 6,5 см ширина) имел по 12 клавиш с каждой стороны, расположенных так же, как и на изобретенной им впоследствии концертине. При игре на симфониуме воздух вдувался ртом, как и на простых губных гармониках.

¹ Prof. Heinrich Buschmann-Eßlingen. Christian Friedrich Buschmann. 1938, S. 14—15.



Симфониум Ч. Уитстона

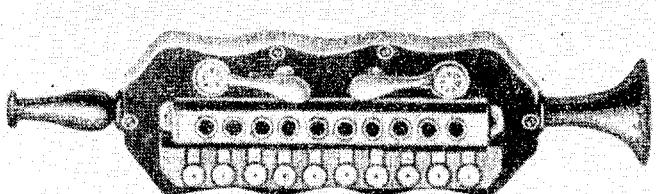
планок, настроенные вразлив и создающие тремолирующий звук), система венская, или октавная (голоса верхней планки настроены на октаву выше голосов нижней). Есть и другие системы, но они менее удобны и популярны.

Оркестровые гармоники различаются по диапазону и тем функциям, которые они выполняют в ансамбле.



Игра
на оркестровых
и сольных
губных гармониках

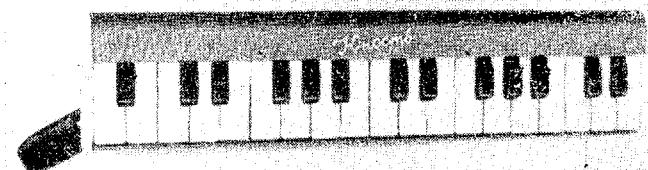
Гармоника — сольная и оркестровая — быстро распространилась; в одних странах она осталась на уровне детской игрушки или явилась достоянием любителей-музыкантов и цирковых артистов, в других — получила признание и заняла прочное место как музыкальный инструмент. Например, в школах Германии и Америки в 20—30-х годах было введено обучение



Аккорден
(духовая гармоника с аккомпанементом)

игре на губной гармонике. Каждая школа имела оркестр из губных гармоник в составе от 50 до 1000 человек. Подобные оркестры стали рождаться в армии и среди студентов. И в наши дни за рубежом существует много исполнителей-виртуозов и целых ансамблей, которые убеждают слушателей в больших возможностях этого маленького инструмента.

Губные гармоники с клавишной механикой (типа симфониума) имели много разных конструкций, из которых в России были известны аккорден и флейта. Они были наиболее распространеными и носили общее название духовой гармоники. Для них издавались специальные самоучители¹.



Мелодика «Юность»
московской фабрики имени Советской Армии, 1965 г.

Новейшие конструкции таких инструментов называются мелодика (клавиетта) и гармонетта. Они отличаются современной отделкой и мягким, приятным звучанием, напоминающим звук кларнета.

¹ Например: Петр Невский. Самоучитель для духовой гармоники. Тула, 1904.

У нас с 1964 года мелодику («Мелодия 26») выпускает баянская фабрика в Ростове-на-Дону, а в 1965 году модель «Юность» подготовлена к производству московской фабрикой имени Советской Армии.

Первые аккордеоны

Внимание музыкальных мастеров привлекла и ручная гармоника Бушмана. Но первое время эти примитивные инструменты производились исключительно как детские игрушки. Так продолжалось несколько лет, пока ручная гармоника не попала в Вену, к органному мастеру Кириллу Демиану (Demian, 1772—1847)¹. В своей мастерской, имевшей громкое название — фирма «Демиан и сыновья» (Демиан работал вместе с четырьмя сыновьями), ему удалось создать гармонику, пригодную для исполнения простых мелодий. Этот инструмент имел на правой клавиатуре пять клавиш, которые издавали основные звуки в ре мажоре (разные на сжим и разжим). На левой стороне было пять клапанов для аккомпанемента, дающих десять разных аккордов². На эту гармонику К. Демиан 6 мая 1829 года представил авторское заявление, называя ее аккордеоном (Accordion).

На основании австрийской привилегии от 25 мая 1829 года (привилегии, а не патента, так как Бюро патентов в Вене было учреждено только в 1866 году.—A. M.) фирма «Демиан и сыновья» стала изготавливать в Вене первые ручные гармоники — аккордеоны. Под таким названием, которое впоследствии твердо укрепилось за гармониками с аккордовым аккомпанементом в левой руке, они и приобрели известность не только в

¹ В большинстве изданий эта фамилия пишется Демиан, но встречаются и такие, где она пишется иначе. Например: «...этой конструкции гармония изобретена в 1829 году русским мастером Дамиановым в г. Вене, в Австрии» (М. М. Иванов. Школа-самоучитель музыки для двухрядной венской гармонии-аккордеона. Мелитополь, 1904).

«Эта фамилия пишется и Дамиан и Демиан; поскольку автор — армянин, нам кажется, Дамьян лучшей транскрипцией» (Р. Monique. Petite Histoire de l'Accordeon EGFP. Paris, 1958, p. 57).

В других источниках высказывается предположение, что Демиан — болгарин. Имена же его сыновей, участвовавших в привилегии (Гвидо и Карл), — совсем не русского, не армянского и не болгарского происхождения. Поэтому сказать с уверенностью, какой национальности был этот мастер, пока трудно.

² Описание дается по чертежам, найденным в австрийских архивах и опубликованным профессором П. Монишоном. Ранее предполагалось, что первый аккордеон Демиана имел 7 клавиш на правой стороне и 2 на левой (бас-аккорд), звучавших в до мажоре.

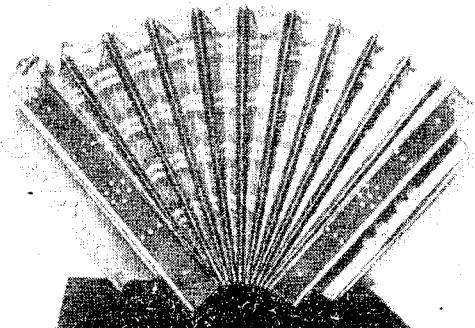
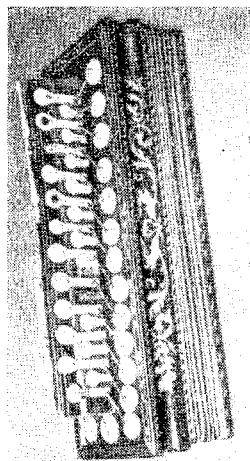
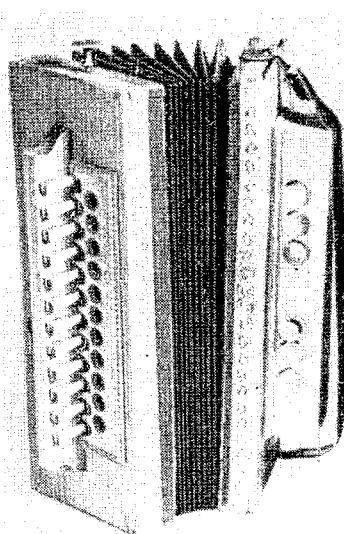
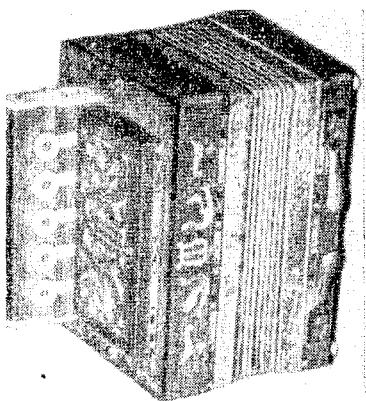
Австрии, но и в других странах Западной и Восточной Европы.

Едва ли не наибольшее распространение этот инструмент получил во Франции. Одним из первых, привезших его в Париж, был приехавший в 1830 году из Бославля (ныне Броцлав) музикальный мастер А. Рейснер (Reisner). Некоторые изменения в конструкцию инструмента были внесены парижским мастером Шарлем Бюффе (Buffet), и в таком виде аккордеоны стали выпускать сразу несколько мастеров, среди них Н. Фурно (Fourneaux), А. Рейснер, органный мастер М. Александр (Alexandre). Были изданы и первые руководства для этого инструмента: А. Рейснера (1832) и М. Пишно (Pichénot — 1832, возможно — конец 1831 года).

В Австрии и Германии аккордеон Демиана стал известен уже в 1829 году. Аккордеоны начинают делать многие мастера, причем каждый вносит свои изменения. В Германии производство этих инструментов со временем концентрируется в Клингентале и Берлине, а вследствии — также в Тrossингене. В 1834 году в Вене издается первое на немецком языке руководство для аккордеона, составленное А. Мюллером.

В Италию аккордеон попадает в 1840-х годах. Производство же инструментов в Италии началось только в 1863 году, когда Паоло Сопрани открыл мастерскую в Кастельфидардо. Очень скоро этот город, а также Страделла и Камерано становятся крупнейшими центрами Италии по производству аккордеонов.

Чем же можно объяснить столь быстрое распространение аккордеона? Прежде всего, ценными особенностями самого принципа звукоизвлечения: во-первых, у таких инструментов при изменении давления воздуха, приводящего в движение язычок, изменяется и интенсивность колебаний, и можно получить звучание от чуть слышного тихого до резкого и громкого, высота же звука при этом не изменяется (так называемая изохронность колебаний); во-вторых, инструменты, действие которых основано на таком принципе звукоизвлечения, способны долго держать строй, независимо от температурных изменений при эксплуатации и хранении. Немаловажное значение имела и портативность аккордеона, а также сравнительная легкость обучения игре на нем. Кроме того, многие музыканты пришли к заключению, что при умелой игре звук аккордеона сходен с человеческим голосом, а следовательно, может быть более тональным и разнообразнее передавать чувства и настроения играющего. Но такое исполнение удавалось лишь единичным музыкантам на более удачных инструментах, сделанных хорошими мастерами. В большинстве же аккордеоны того времени имели резкий, пронзительный звук; игра на них отличалась прерывистостью, неаккуратностью, с задыханиями и всхлипываниями.



Аккордеоны середины XIX в.: Австрии, Германии, Франции, Италии (М. Даллапе, 1876 г.)

Аккордеон не имел в то время ни своей методики, ни школы; учебная литература и репертуар его были очень ограничены.

Хотя гармоника получала все большее и большее распространение, но серьезными музыкальными кругами она еще не была признана. Об отношении к ней можно судить по характеристике этого инструмента в музыкальном лексиконе Фридриха Грасслера (Friedrich Gräbler. Lexikon der Tonkunst. 1865). «Гармоника — это ужасное орудие пытки, которым вооружается страдающая недугами переходного возраста молодежь мужского пола, нарушающая по вечерам спокойствие и порядок на улицах. Это... переносный музыкальный инструмент, клавиши которого сделаны в виде нажимных кнопок на его корпусе; растягивая подвижные боковые стенки этого инструмента, можно приводить в действие находящиеся между ними надувные мехи, в результате чего при сжимании инструмента приводятся в колебание металлические пластинки (голоса)»¹.

Вот как судили о гармонике сто лет назад, да и сейчас еще можно услышать примерно то же, если инструмент попадает в неумелые руки.

Концертина и бандонеон

В том же году, когда возник аккордеон, появился еще один вид гармоники — концертина (Concertina). Это название дал ей Чарлз Уитстон (Wheatstone), взявший патентное свидетельство № 583 от 19 июня 1829 года на свое изобретение. Инструмент был восьмиугольной формы, а кожаный мех имел четыре складки. 24 клавиши-кнопки были расположены на клавиатуре с обеих сторон в несколько рядов. Сделаны они были из слоновой кости, металлические же голоса — из сплава серебра. При игре концертину держали двумя руками, продев большой палец в ремешок, а мизинцем упираясь в сетку, остальными пальцами нажимали на кнопки, одновременно разводя руками, чтобы получить движение меха.

Чарлз Уитстон родился в 1802 году в Глочестере в небогатой семье. Начал свою трудовую жизнь продавцом в магазине музыкальных инструментов. Здесь ему пришла мысль создать новый инструмент — механическую скрипку. При работе над своим изобретением Уитстону пришлось основательно заняться

¹ Цитируется по брошюре: Rudolf Sonnег. Aus der Geschichte der Handharmonika. Trossingen, S. 1.

акустикой, провести серию опытов по изучению явлений резонанса. Результаты его опытов были напечатаны и привлекли внимание физиков.



Чарлз Уитстон

ческого отдела Всемирной выставки в Париже и после этого получил орден Почетного легиона. Умер Уитстон в 1875 году.

Далеко не все изобретения Уитстона равнозначны, но лучшие из них сохранили свое значение до наших дней. Это относится и к концертине.

После получения Уитстоном второго патента за совершение этого инструмента (1832) концертин приобрела тот вид, который имеет и сегодня. Это уже инструмент с полной хроматической гаммой, с одинаковыми звуками на сжим и разжим меха.

В то время концертин со строгого музыкальной точки зрения была значительно лучше других выпускаемых гармоник, в том числе и аккордеона Демиана: она имела все его преимущества, но обладала лучшим звуком. В концертине звучал один язычок, планка которого крепилась непосредственно на деревянную плоскость (деку), что обеспечивало громкий, но приятный и мягкий звук. На концертине можно было свободно играть быстрые и медленные мелодии и брать аккорды из трех и четырех звуков. Готового аккордового аккомпанемента на левой клавиатуре концертине не было; обе клавиатуры были приспособлены для ведения мелодии.

Кроме сольных инструментов, стали строиться и оркестровые концертини различных диапазонов (прима, секунда, баритон, бас).

Уитстон часто ездил во Францию, где и познакомился с принципом звукоизвлечения с помощью колеблющегося язычка, что его весьма заинтересовало. В результате появляется его симфониум, а затем и концертине.

После этого он строит машину, которая, имитируя человеческий голос, производит некоторые звуки человеческой речи. Позднее Уитстон работает в области электротехники: усовершенствует телефон, изобретает ряд физических и метеорологических приборов («мостик Уитстона» и другие).

С 1836 года Уитстон — член-корреспондент Парижской Академии наук. В 1855 году он был в составе жюри электротехни-

В тот период концертинка пользовалась большим признанием по сравнению с другими ручными гармониками. И в наше время этот инструмент остается популярным и любимым во многих странах, особенно на своей родине.

Для концертинки издано большое количество школ и руководств (в том числе и в России), написано много специальной музыкальной литературы. Кроме того, на концертине легко исполняются пьесы, написанные для флейты или скрипки, а на концертине, имеющей низкий диапазон, — и для виолончели.

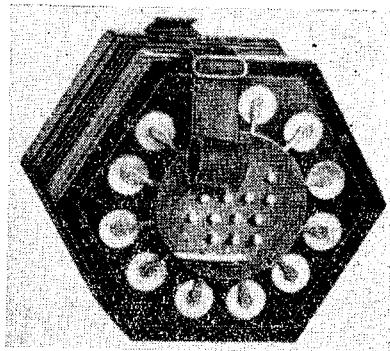
У нас в стране широкая публика познакомилась с этим инструментом еще в середине XIX века. В знаменитом Саду минеральных вод И. Излера в С.-Петербурге на открытии сезона в концертной программе от 20 мая 1853 года мы встречаем уже «дует на концертинко».

В 1887 году в С.-Петербурге было даже основано «Общество любителей игры на английских концертинко», а вскоре было организовано их отечественное производство: на севере, в Вятской губернии, — мастером И. Ф. Сунцовым, на юге, в Одессе, — мастером Благиным.

В России этот инструмент встречался и в салонах, и в клубах, но главные его пропагандисты — народные музыканты, выступавшие в балаганах, цирках и на эстрадах.

Вспомним об известной музыкальной труппе Юрова. Основатель и руководитель труппы Дмитрий Иванович Юров, музыкально одаренный человек, в семнадцать лет ушел «в артисты». Он быстро научился играть на нескольких музыкальных инструментах, и в совершенстве на гармониках, а в 90-х годах увлекся концертиной. Он выписывает себе дuet концертин (приму и секунду) в фирме «Уитсон» (Лондон) и на протяжении многих лет остается постоянным ее заказчиком.

С начала нашего века Д. Юров занимается по русским школам для концертинки с участниками своей труппы. Способнее других оказывается его сын Пантелеимон. С пяти лет он играет на концертине, а в семь лет уже состоялось его первое выступление в Екатеринбурге (ныне Свердловск) на эстраде в саду



Концертинка 1829 г.
(музей Уитстона в Лондоне)

В. Семенова. Дмитрий Иванович выписывает из Лондона еще несколько концертин — бас, баритон, затем приму, секунду, альт — и создает сектет на концертинах. Когда в 1913 году этот сектет приехал в новых костюмах и с отлично отрепетированными номерами в Москву, А. А. Никитин с удовольствием ангажировал их в свой цирк, а присутствовавший на просмотре М. И. Бекетов заключил с ними контракт на гастроли в принадлежавших ему цирках в Берлине и Копенгагене, и только случай помешал этой поездке.



Пантелеимон Юров.
Первое выступление, 1908 г.

1912—1915 годах, труппой Барасето (Испания) в 1927 году и другими.

Труппа Юровых более полувека составляла один из ярких музыкальных номеров русского цирка, а с 1932 года стала выступать и в филармониях. После этого Пантелеимон и Екатерина Юровы еще выступали на концертинах около тридцати лет. Об огромном успехе, который сопутствовал этим замечательным артистам, говорят многочисленные афиши и газетные отзывы. «Юров великолепно исполнил ряд номеров классического репертуара на английских концертинах, — пишет одна из газет, — в частности, арию из оперы «Паяцы», романс Полины из «Пиковой дамы» Чайковского, «Дамур», музыка Эльгара, серенаду Грига. Особенно интересно был исполнен «Соловей» Алябьева...»¹

¹ «Ленинский путь» (г. Тара) от 9 июня 1937 г.

Мягкий, сочный тембр концертин различных диапазонов широко использовался и в знаменитом «Симфоническом оркестре гармоник» Бановича, и во многих других ансамблях.

В Московском музыкальном училище имени Октябрьской революции существовал специальный класс концертин, который был, к сожалению, закрыт в 1949 году.

В 1834 году в Германии появилась гармоника квадратной формы, имевшая по 5 клавиш-кнопок с каждой стороны. Обе клавиатуры, как в концертине, были приспособлены для ведения мелодии; готового аккордового аккомпанемента не было. Звуки на сжим и разжим были разные. Конструктор ее — Карл Фридрих Улиг (Uhlig, 1789—1874) из Хемница (ныне Карл-Маркс-Штадт).

Улиг был хорошим музыкантом (солистом на кларнете) и музыкальным мастером. Во время посещения Вены он ознакомился с аккордеонами Демиана и, вернувшись в Германию, изготовил инструмент, названный немецкой концертиной. Вскоре в своей мастерской, ставшей со временем фабрикой, он стал выпускать такие инструменты улучшенной конструкции, увеличив диапазон до 54 звуков. В 1854 году на выставке в Мюнхене за свои инструменты Улиг получил медаль. В 1868 году он расширил диапазон концертин до 78 звуков.

В 40-х годах учитель музыки Генрих Банд (Band, 1821—1860) из Крефельда внес в этот инструмент изменения, заключавшиеся в иной последовательности извлекаемых звуков и в вертикальном расположении их на клавиатурах, и стал с 1846 года выпускать эти инструменты под названием бандонеон.

Бандонеон внешне несколько похож на концертину Уитстона, но он был всегда четырехугольной формы (со скосенными углами) и, кроме того, имел иную последовательность кнопок (они располагались на клавиатурах с правой и с левой стороны). Сперва бандонеон имел до 28 кнопок (56 тонов), затем количество их достигло 72 (144 тона). Отличительная черта бандонеона — характерное октавное звучание: из двух (а иногда и трех) одновременно звучащих голосов один строится на октаву ниже другого. Мех у бандонеона многоскладчатый с двумя перерамками. Инструмент висит (как иногда и



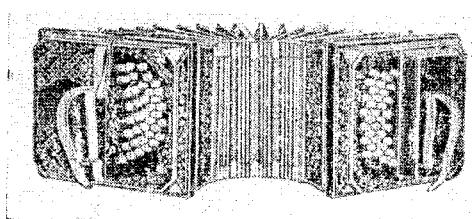
Карл Улиг



Генрих Банд

концертина) у исполнителя чуть выше пояса на шнурке, надетом на шею. Производятся бандонеоны разных размеров и диапазонов.

Бандонеоны — инструменты с разными звуками на сжим и разжим меха. Это представляло неудобство в игре, и, хотя позднее появились бандонеоны с одинаковым звучанием (система Куссерова), этот вид гармоники оказался менее удачным, чем английская концертина.



Бандонеон

Бандонеон получил распространение главным образом на своей родине, в Германии; кроме того, он широко известен в Южной Америке (Аргентине).

Организация крупных промышленных фирм по производству аккордеонов

К середине XIX века были созданы модели аккордеонов, имевшие на правой клавиатуре полную хроматическую гамму. Такие инструменты выпускали венский мастер Вальтер (Walter) и бреславский мастер Рейснер, живший в то время в Париже. Правда, и у этих моделей звуки были разные на сжим и разжим, зато мехи стали прочнее, а их внешний вид лучше. Парижские мастера Дебен (Debain), Бюссон (Busson), Летерм (Leterme) и другие начинают выпускать аккордеоны с дополнительным регистром, при включении которого звучит еще один ряд голосов, настроенных чуть выше, чем основной. Это создавало тот специфический звук «вразлив», который и сейчас еще называют «французским»; он не получил признания у академических музыкантов и лишь способствовал вульгаризации инструмента. В этот период появляется и другое приспособление — вибратор, перенесенный, как и регистры, с органа на аккордеон.

На Австрийской всемирной выставке 1850 года были представлены аккордеоны различных фабрик. А на Парижской всемирной выставке 1855 года количество инструментов и разнообразие их фасонов стало еще большим.

Вот что пишет об этом современник Шарль Сулье (1855): «В наши дни изготавливаются аккордеоны, имеющие до четырех октав и даже четыре с половиной октавы, со всеми полутонаами. Есть квадратные, продолговатые, овальные, восьмиугольные (здесь имеется в виду концертина. — A. M.), любых форм, цветов и размеров... Самой замечательной мануфактурой этих инструментов была сначала фирма «М. Александр и сын»... Главный фабрикант — М. Бюссон, который массами отправляет аккордеоны по Франции и за границу, а также Канегиссер (Canegisser), который старается внести значительное улучшение в производство»¹.

Предпримчивые французские фабриканты очень скоро поняли, что широко поставленное производство дорогостоящих (с инкрустацией и применением дорогих сортов дерева) аккордеонов, пользующихся большим спросом на внутреннем и внешнем рынках, сулит им огромные прибыли. В 50—70-х годах стали создаваться крупные специализированные предприятия, насчитывающие тысячи рабочих. Правда, к концу XIX столетия французские предприниматели Александр, Фурно, Канегиссер (и его преемник Булле), Бюссон, Летерм, Рейснер не выдерживают конкурентной борьбы на мировом рынке и уступают царству первенства Германии и Италии. В этих странах стал

¹ R. Monichon. Petite Histoire de l'Accordeon, p. 52—53.

налаживаться массовый выпуск более дешевых инструментов.

Проследим вкратце процесс превращения кустарного производства нового инструмента в современное крупнопромышленное.

Фирма «PAOLO SOPRANI». Паоло Сопрани — основатель промышленного производства гармоник в Италии — сын батрака из итальянской деревни Кастьельфидардо. В юности к нему попал один из аккордеонов Демиана, который он приобрел у странствующего монаха, остановившегося отдохнуть в его доме. Практичный ум подсказал Паоло заняться производством таких музыкальных инструментов.

В 19 лет он бросил работу в поле и, собрав несколько крестьян-умельцев, знавших столярное и механическое ремесло, организовал небольшую производственную мастерскую, в которой под его руководством с 1863 года началось производство аккордеонов. Это была первая фабрика гармоник в Италии.

Аккордеоны П. Сопрани привлекли по вкусу местным крестьянам, которые аккомпанировали на них при пении священных гимнов или играли народные песни и танцы.

Производство все более расширялось, однако не могло удовлетворить возрастающего спроса, и вскоре П. Сопрани открывает новую фабрику и начинает серийное производство на промышленных началах. Аккордеоны этой фирмы быстро распространяются не только в Европе, но и за океаном. На выставке в Париже в 1900 году они получили самые высокие награды. С этого времени П. Сопрани стал членом Брюссельской академии изобретателей.

В 1914 году предприятие Паоло Сопрани переходит в руки его сына — Луиджи Сопрани.

В войну 1941—1945 годов фабрика сильно пострадала. В настоящее время производство восстановлено и продолжается под руководством Паоло Сопрани — внука основателя.

Аккордеоны этой фирмы и в наши дни выгодно отличаются от других замечательными музыкальными качествами.

Фирма «SETTIMIO SOPRANI». Сеттимио Сопрани является родственником того крестьянина, который купил первый ак-



кордеон у ночевавшего в его доме паломника. Как человек энергичный и предприимчивый, он не мог удовлетвориться работой в маленькой лавочке-мастерской, которую унаследовал от отца, и в 1872 году открыл производство аккордеонов в той же деревне Кастельфидардо, быстро превращавшейся в маленький городок. Продукция этого предприятия имела успех внутри страны, а также и во многих других странах Европы.

В начале XX века сын С. Сопрани значительно расширяет производство отца, устанавливает новые машины, оборудует исследовательскую лабораторию. Фирма приобретает черты крупноиндустриального производства. Значительно расширяются торговые связи.

С. Сопрани вывел свою фирму в число лучших в Италии, таковой она остается и теперь.

Умер Сопрани в 1941 году, передав руководство фирмой своему сыну, продолжающему совершенствовать производство.

Фирма «DALLAPE». Основатель этой фирмы Мариано Даллапé родился в 1846 году в Кавердине-Трентино. В детстве и юности он не получил образования и работал с отцом в поле или пас стадо, любуясь красотой альпийских лугов и гор. В 14 лет ушел из дома, после того как отец отказался отдать его учиться какому-нибудь ремеслу. Он ходил от одной сыроварни к другой с примитивной маленькой гармошкой, на которой, искажая мелодию, играл вальсы и мазурки, за что зарабатывал себе немного поленты¹ и место для ночлега на сеновале. Так он доехал до Генуи, где устроился минером на взрывных работах. Через шесть лет в результате неудачного взрыва он поранил себе ногу и вынужден был вернуться домой, чтобы снова заняться земледелием.

Ему было уже 24 года, когда он опять обратился к отцу с просьбой разрешить изучить какое-нибудь ремесло, но получил тот же ответ: «Веками из поколения в поколение в моем доме все были крестьянами, а почему ты хочешь нарушить эту традицию?..» Мариано продолжал играть на своей гармонике, разучивая в поле деревенские песни и баллады, во время же празд-



Мариано Даллапе

¹ Полента — каша из кукурузной или каштановой муки.

ников крестьяне танцевали до изнеможения под криклиевые звуки его инструмента.

Однажды ночью Мариано покинул родной дом, захватив свой любимый инструмент, который стал ему служить средством к существованию. Долгий путь привел его в Стаделлу.

Случилось так, что однажды гармоника его испортилась, но ему удалось ее починить. Это занятие понравилось Мариано, и он начал постепенно покупать рабочий инструмент и все необходимое для починки старых, а также и изготовления новых гармоник, в конструкцию которых вносили свои изменения. Вскоре он женился. Деятельный и хозяйственный характер жены способствовал расширению мастерской. Удачно сделанные гармоники увеличили рост новых заказов, что привело к расширению производства. В 1895 году М. Даллапе построил новое здание фабрики с хорошо оборудованными цехами. Природная техническая смекалка и прекрасное знание инструмента позволили ему наладить производство гармоник, которые отмечались на международных конкурсах. В 1898 году Даллапе получает первый приз в Турине, затем — в Марселе, Тулоне, Ницце, Лионе, Париже. Аккордеоны Даллапе обладают высокими музыкальными качествами и приятным звуком, характерным для инструментов этой фирмы.

Фирма «SCANDALLI». Сильвио Скандалли также происходил из очень простой деревенской семьи. Еще в юности он проявил незаурядные способности конструктора. Сильно заинтересовавшись производством гармоник, Сильвио изо дня в день ходил пешком от Камерано, его родной деревни, до соседней — Кастьельфидардо. Там он упорно учился у местных мастеров, которые уже несколько лет занимались производством полюбившегося ему инструмента — аккордеона. В 1900 году, хорошо усвоив все, чему могли научить старые мастера, Сильвио с помощью своих братьев основывает «Общество Скандалли» в Камерано. Вскоре инструменты получили хороший сбыт, и производство стало расширяться. Через 10 лет предприятие Скандалли уже производило более тысячи инструментов в месяц. Созданное со временем научно-исследовательское бюро фабрики сконструировало инструменты с демпферными крышками и съемными басами, за ними последовали и другие нововведения.

Продукция этой фирмы получила признание во многих странах, однако в годы второй мировой войны ее предприятия сильно пострадали и выпуск инструментов резко сократился. В настоящее время предприятия восстановлены и фирма вновь конкурирует на международном рынке.

Фирма «НОННЕР». Матиас Хонер — основатель крупного промышленного производства гармоник в Германии — родился в 1833 году в деревне Трессинген, находящейся в местности Баар (Южная Германия). В детстве Матиаса отдали в ученье к часовщику, однако эта специальность не увлекла его, и впоследствии он занялся торговлей. В 1857 году Хонер организовал производство губных гармоник у себя в доме. Первое время работа производилась членами семьи, позже к ним присоединились рабочие со стороны.



Матиас Хонер

В то время работа в таких мастерских велась очень примитивно: голоса делались из медной проволоки с помощью молотка; планки и деревянная основа обрабатывались вручную.

Постепенно производство развивалось, и к первоначальному зданию, в котором основатель фирмы начал свое дело, были пристроены новые корпуса, оснащенные современным оборудованием. К 1910 году их общая площадь превышала 40 000 кв. метров.

В начале нашего века фабрика, кроме губных гармоник, начала производство аккордеонов. В

1903 году в Чикаго на Всемирной выставке аккордеон Хонера получает первое признание — золотую медаль.

К этому времени многие жители Трессингена были уже заняты на этой фабрике, а так как производство продолжало расширяться, открываются филиалы — заводы в Бааре и Хейбере.

В настоящее время в Трессингене около 9000 жителей, из которых свыше 4000 человек работают на гармонной фабрике.

Фабрика имеет большую экспериментальную лабораторию, издательский и педагогический отделы. Ежегодно, кроме 100 тысяч аккордеонов, здесь выпускается большое количество других гармоник, электрогармоники и духовые инструменты. Продукция этой фирмы благодаря своему высокому качеству имеет сбыт во многих странах мира.

М. Хонер умер в 1902 году. Его сыновья находятся в составе дирекции акционерного общества «Хонер».

Разумеется, кроме перечисленных зарубежных фирм, занимавших тон в международном аккордеонном мире, организовывались и другие, но они были или менее значительными, или гибдения о них не удалось получить.

НАЧАЛО ПРОИЗВОДСТВА И РАСПРОСТРАНЕНИЕ ГАРМОНИК В РОССИИ

Россия была одной из тех стран, где гармоника сразу же после ее изобретения получила большое распространение. Подтверждение этого мы видим, читая биографию знаменитого русского певца Осипа Афанасьевича Петрова. Там, между прочим, сказано: «В нем с самого детства проявились страсть и способность к музыке; первым инструментом, на котором [он] скоро выучился играть, была гармоника»¹. Это относится к 1823—1825 годам, следовательно, можно сказать, что Петров был в числе первых, чье музыкальное образование началось с гармоники.

Привозили гармоники крепостные слуги, ездившие с господами за границу, купцы, странствующие артисты, моряки. Особенно большую роль в распространении гармоники в России сыграли Петербург, Рига, Одесса и другие портовые города.

Гармоника сразу же пришла по вкусу широким народным массам и стала вытеснять другие бывшие в народном обиходе старинные музыкальные инструменты. В 50—60-х годах гармонику можно было встретить на деревенских праздниках или городских ярмарках как в областях Центральной России, так и на Украине, в Белоруссии, Прибалтике и даже на Урале.

Отечественное производство гармоник началось в промышленном центре России — Туле.

Тула в первой половине XIX века жила кипучей производственной и торговой жизнью. Судя по архивным документам канцелярии тульского губернатора, в Тулу в то время нередко приезжали иностранные специалисты — инженеры, врачи, фармацевты, купцы вместе со слугами. Со своей стороны, тульские промышленники, купцы и просто мастеровые часто выезжали из города по делам, связанным с их производством, и проявляли большой интерес к многочисленным ярмаркам, устраиваемым в различных городах. На этих ярмарках можно было не только узнать цены на те или иные товары, но встретить всякого рода новинки, увидеть какую-либо диковинную «заморскую штуку».

Нет ничего удивительного в том, что именно в этом городе уже в 30-х годах стала известна примитивная ручная гармоника. «Старожилы в Туле рассказывали нам (в 1870—1871 годах. — А. М.), что они помнят, как еще лет сорок тому назад услышали впервые веселые звуки гармоники...»²

¹ А. И. Рубец. Биографический лексикон русских композиторов и музыкальных деятелей. СПб., 1886, стр. 73.

² «Памятная книжка Тульской губернии на 1872 год». Изд. Тульского губернаторского статистического комитета. Тула, 1872, стр. 407.

Новая гостья нашла себе приют на окраине города, в Чулковой слободе, названной так по имени стольника Чулкова. Эта окраина была населена преимущественно бедными рабочими семьями и кустарями. Им-то и пришлась по сердцу гармоника, здесь она выросла и окрепла, отсюда начался ее победный марш по городам России.

В Туле — «городе умельцев», как его часто называли, — сразу нашлись люди, которые сделали вначале для себя, а затем и для своих знакомых такие же инструменты. Среди первых мастеров, начавших изготавливать гармоники, были оружейники из Чулковой слободы Т. Воронцов, И. Сизов, а позднее Шкунаев и Щелоков, «причем за образец служила гармонь, привезенная Сизовым из Нижнего Новгорода и стоящая 35 рублей»¹.

Эта гармоника была «в виде двух дощечек, между которыми была заключена игральная планка; звуки получались при посредстве вдувания в нее воздуха. Говорят даже, что он заплатил за нее 40 руб[лей] ассигнациями». Привезя в Тулу такую гармонию, Сизов скопировал ее, начал их делать, а за ним начались производить гармонии и другие оружейники².

Сперва диковинную музыкальную игрушку мастера делали для себя и для других просто из интереса. Потом это стало для них приработком, которым они занимались по вечерам после основной работы.

Спрос на эти изделия все возрастал, занятие оказалось прибыльным, и кустари перешли целиком на изготовление гармоник. Поэтому в работе стали принимать участие и члены семьи мастера — так появились первые мастерские на дому.

Вот как описывается в одной из книг того времени производство гармоник кустарем-одиночкой³.

Мастер дома строгает тонкие тесницы, а затем распиливает их на дощечки соответствию величине верхушки (правой части) и дна (левой стороны) будущего инструмента. На той, которая будет правой частью инструмента, просверливается необходимое количество круглых отверстий для так называемых ладов; далее ребром прикрепляют другую дощечку с клавишами, и, наконец, делается бумажный мех, а с другой стороны прилагивается другая дощечка — левая часть гармоники. Изготовление колеблющихся голосков происходит из куска медной проволоки, которая расплющивается молотком на наковальне, а затем зубилом рассекается поперец на различной величины

¹ Л. Гданский. Производство гармоник и других музыкальных инструментов кустарным способом. СПб., 1910, стр. 14.

² Труды комиссии по исследованию кустарной промышленности в России, вып. IX. СПб., 1883, стр. 2276.

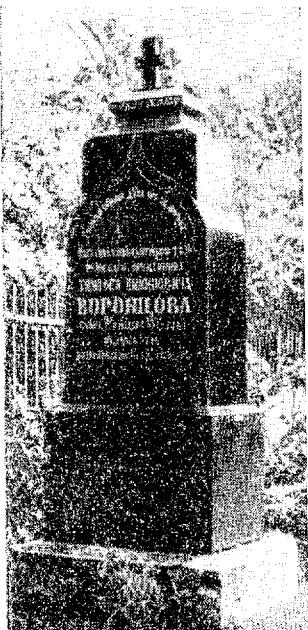
³ Описание взято в сокращенной редакции из книги «Труды комиссии по исследованию кустарной промышленности в России», вып. VII. СПб., 1881, стр. 876—877.

пластиинки. После отшлифовки эти медные язычки приклепываются к железной планке над заранее пробитыми узкими отверстиями в ней. На противоположную сторону этого отверстия наклеивается полоска из лайки или сафьяна, и после этого планка подклеивается под правую дощечку таким образом, чтобы каждая пара язычков приходилась как раз под круглым отверстием в этой дощечке. В завершение, после сборки, гармоника раскрашивается краской или оклеивается цветной бумагой.

Как видно из этого описания, даже производство примитивных гармоник состоит из многих отдельных частей и мелких деталей. Поскольку заказы превышали возможности производства, то мастер-кустарь стал заказывать другим своим товарищам изготовление нужных ему частей гармоники.

Количество домашних мастерских, изготавливших такие детали или гармоники целиком, увеличивалось в Чулковой слободе с каждым годом. Наконец, в начале 40-х годов (значительно раньше, чем в Италии, США и многих других странах) в Туле возникли гармонные фабрики, на которых производилась главным образом сборка гармоник из деталей, сделанных кустарями на дому¹.

Первые гармонные фабрики были организованы оружейниками Тимофеем Пименовичем Воронцовым (1787—1854) и Иваном Ефстратьевичем Сизовым. Из сохранившихся в Тульском областном архиве ведомостей² этих фабрик за 1848 год видно, что они выпускали вместе около



Надгробный памятник
Т. П. Воронцову
(фото автора, публикуется
впервые)

10 000 штук гармоник в год, а следовательно, представляли уже хорошо налаженные производства.

Появляются и исполнители на гармониках перед широкой публикой. В газетах мы находим сообщение о выступлениях в городском театре города Белёва (Тульской губернии), примерно в 1845 году, талантливого туляка — актера Дробикова, да-

¹ Ранее считалось, что производство гармоник в России было организовано в 60-х гг. XIX в. См. Труды ГИМН, М., 1928, стр. 12 и 45.

² Тульский областной государственный архив (в дальнейшем сокращенно — ТОГА), ф. 90, оп. 27, д. 21415.

вавшего «на гармонике концерты, и его слушали с большим удовольствием. Его гармонику тогда ценили в 7 рублей серебром. Дробиков, сколько я могу припомнить, — пишет в газете «Тульские губернские ведомости» П. Мартынов, — такие из неё извлекал звуки, что издали трудно было понять, на каком инструменте он играл. Стало быть, всякое дело — мастера болтаясь»¹, — заключает автор статьи. В 1851 году список пополняется гармонной фабрикой Матвея Матвеевича Медведева, выпустившей 3589 гармоник девяти сортов от 15 копеек до 4 рублей.

Безусловно, фактическое время организации всех этих фабрик на несколько лет раньше, чем датирована подоходная документация: ведомости подавались лишь в том случае, если производство было уже хорошо налажено и давало значительные доходы, а количество рабочих превышало установленную для кустарных мастерских норму.

В 1854 году по ведомостям владельцами гармонных фабрик значатся: Т. П. Воронцов, И. Е. Сизов, М. М. Медведев, А. И. Золотарев, П. Г. Ларин и П. И. Вагин. В 1855 году в Туле было 5 фабрик (из списка выбыла фабрика И. Сизова), а в 1856—1857 годах — 6 (прибавилась фабрика Грызлова).

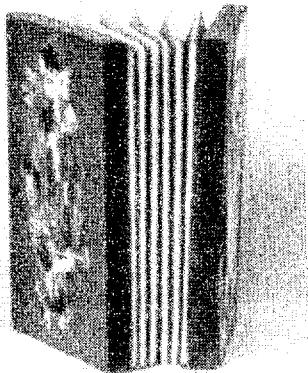
С начала возникновения гармонного производства и до середины 50-х годов кустарные мастерские и фабрики вырабатывали почти исключительно так называемые детские гармошки, имевшие до 5 клапанов на правой стороне. Стоимость их была от 15 до 25 копеек. Они были грубой яркой отделки и очень примитивного устройства, мех делался наподобие бумажных гофрированных фонариев. Производились и гудочки — гармошки без клапанов, издававшие один-два звука, — детская забава, встречавшаяся многие годы на ярмарках. Кустари, выпускавшие эти гармоники, смотрели на них просто как на кустарно-промышленное изделие, предназначеннное для развлечения и дававшее хороший доход.

В середине 50-х годов, кроме детских гармоник, начали производиться гармоники с 7 клавишами на правой и 2 басовыми клапанами на левой стороне, приспособленные для исполнения примитивных песен с мажорным аккомпанементом. С начала 60-х годов появились гармоники с 7—8—10 клавишами на правой стороне и 2—4 басами на левой. В дальнейшем производство гармоник в Туле шло по пути увеличения количества видов и улучшения качества.

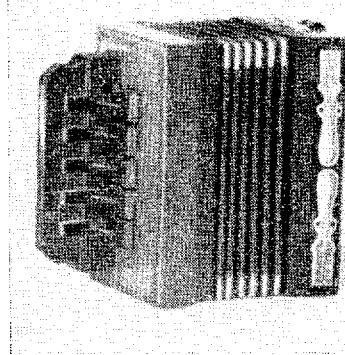
В списке «О фабриках и заводах, существующих в г. Туле за 1866 год» раздел гармонных фабрик значительно изменился. Гармонные фабрики имели: Гаврила (сын) Воронцов, Александр Золотарев, Петр Ларин, Анна (вдова) Грызлова, Иван Медведев, Василий и Илья Плакидины, Иван Баныкин, Мак-

¹ «Тульские губернские ведомости», 1872, № 88.

сим Колесников, Федор Засыпкин. При этом количество выпускавшей продукции в 60—70-х годах резко возросло. Так, в 1866 году фабрика Грызловой выпустила 6800 гармоник, Засыпкина — 8000, Колесникова — 8500, Воронцова — 12 700, Плакидиных — 21 250. Стоимость одной гармоники любой из фабрик стала от 26 копеек до 5 рублей. Теперь это уже не только детская игрушка, но и народный музыкальный инструмент.



Гудочек — двухголосная, бесклавиатурная детская гармоника



Детская гармоника-пятиклапанка. Эта модель, как утверждают старые мастера и архивные документы, производится более ста лет без существенных изменений

«Побывайте вы на крестьянской свадьбе, — писали в 1872 году «Тульские губернские ведомости», — там гармоника, поддержанная отечественной сивухой, вдохновляет крестьянина и заставляет его выделывать такие прыжки, от которых ходуном ходит его ветхий домишко, а гости смеются до упаду. Пляска под сухую, т. е. без инструмента, не имела бы, конечно, такого значения: звуки гармоники, так сказать, шевелят все суставчики пляшущего. Взгляните вы на быт бедного гражданина, фабричного, ремесленника, лакея и кучера — везде гармоника делает успешно свое дело, т. е. или доставляет слушателям музыкальное наслаждение, или заставляет их делать трепака... У нас еще не пришло время, чтобы простолюдин мог танцевать какой-нибудь изящный танец, ему давай трепака или что-нибудь подобное, одним словом, такую пляску, в которой высказывалась бы безыскусственно жизнь, энергия и размашистая натура славянина... Тут-то гармоника и есть сущий клад!»¹

Количество гармоничных фабрик в Туле продолжало увеличиваться. В 1874 году их уже было полтора десятка. В приме-

¹ «Тульские губернские ведомости», 1872, № 88.

чапии же к ведомости за этот год сказано, что «гармонное производство, господствующее в 4-й части г. Тулы (Чулковой слободе. — A. M.), далеко не ограничивается этими фабриками. За ними следуют менее значительные мастерские для сборки гармоний, коих известно до 20 с 85 рабочими за исключением работающих своими семействами... В каждом доме чулковского населения можно найти изделия той или др[угой] части для состава гармонии. Каковые части безнаказанно поставляются фабрикантам-сборщикам за весьма ничтожную цену; следовательно, этим изготовлением занимается не менее 3000 человек, преимущественно женщин. Гармонии выходят из Чулкова не менее 700 [тысяч] штук»¹.

Среди гармонных мастеров того времени заметно выделяется Леонтий Алексеевич Чулков (1846—1918). Он родился в деревне Глухие Поляны, недалеко от Тулы, в семье крепостного крестьянина². Детство его было тяжелым. В 1849 году семья Чулковых с частью других крепостных по приказу барина была переселена в деревню Горельские Выселки. Конечно, ни о каком образовании не могло быть и речи. В 13 лет мальчик остался сиротой и был отдан дядей в ученики на гармонную фабрику Гаврилы Тимофеевича Воронцова, находившуюся в Туле на Рождественской улице (ныне ул. К. Маркса). Там его определили в цех по на克莱ке гармонных голосов.

С двадцатилетнего возраста Чулков стал работать самостоятельно на дому по на克莱ке гармонных голосов для фабрики Воронцова.

В отличие от кустарей, которые работали до него и вместе с ним, он с благоговением относился к гармонике, а в свободное от работы время играл на ней. Сперва научился играть на простой семиклавишной гармонике, а впоследствии



Леонтий Алексеевич Чулков
(коллекция автора, публикуется
впервые³)

¹ ТОГА, ф. 52, оп. 1, д. 216, стр. 46.

² По воспоминаниям и семейному архиву Г. Л. Чулкова (хранится у автора).

³ В дальнейшем сокращенно — кол. авт., п. в.

хорошо овладел и другими, более сложными. Гармоника была для него не просто изделием, а музыкальным инструментом, с помощью которого, как он сам выражался, можно было «излить душу». Этот взгляд на изготавляемые им инструменты сказался и на их качестве. При наклепке голосов Чулков стремился к облагораживанию звука, и действительно, гармоники его работы звучали мягко и напевно. Вечерами и в воскресные дни он работал над улучшением конструкции уже имеющихся гармоник и создавал новые.

Слава о Чулкове как о замечательном музыкальном мастере быстро распространилась по Туле, и ему стали заказывать инструменты. Так, с просьбой о создании новой конструкции к нему обратился и Н. И. Белобородов (см. о нем в следующей главе). Этот заказ мастер успешно выполнил; инструмент был высоко оценен Белобородовым, и он заказал Чулкову еще несколько инструментов. Следует отметить, что в гармониках, сделанных по заказу Белобородова, Чулков впервые применил устройства, смягчающие тембр звука. Теперь его нововведение широко используется в различных вариантах при производстве аккордеонов и баянов как у нас, так и за рубежом.

В 1880 году Чулков организовал самостоятельную гармоничную мастерскую, в которой, кроме Леонтия Алексеевича, работали шесть его сыновей. Мастерская Чулкова была невелика, но из всех существовавших в то время мастерских и гармонных фабрик являлась самой передовой и механизированной. В ней имелись: пресс для штамповки планок, приспособление для подгонки голоса к тону, ножной станок для настройки голосов и разные деревообделочные приспособления для облегчения работы над корпусом гармоники. Чулков много экспериментировал в области механизации производственного процесса, и ряд приспособлений, применявшихся в его мастерской, был сконструирован и построен им самим. Другие мастера и владельцы фабрик с интересом знакомились со столь технически оснащенным производством и применяли эти новшества на своих предприятиях.

В мастерской Чулкова производились гармоники только русского типа; иностранные образцы он не копировал.

Отличными мастерами были и его сыновья. Старшие — Михаил и Алексей — в 90-х годах, когда отец стал часто болеть, взяли на себя руководство мастерской. Третий сын, Павел, перебрался в Самару. Он хорошо играл на скрипке и трехрядной гармонике, пробовал писать музыку; некоторые его произведения (валсы) полюбились местной публике. Четвертый, Николай, уехал на Украину и там вскоре погиб от несчастного случая. Младшие — Биссарион и Геннадий — поступили на работу в крупную фабрично-торговую фирму «И. Ф. Мюллер» в Москве (на Петровке). Биссарион через некоторое время уехал на

Камчатку, где снискал известность как автор многих вальсов и маршей. Геннадий же, благодаря большим природным способностям, за четыре года работы в Москве при фирме стал мастером по ремонту и настройке не только любых гармоник, но и роялей и пианино, а также всех механических и пневматических музыкальных инструментов (самоиграющие оркестрионы, рояльфоны, симфонионы-автоматы и т. п.). В 1907 году Г. Чулков создал механику так называемых заемных басов для двухрядной венской гармоники. С помощью этой механики при нажиме на кнопки басов открывались не только басовые клапаны, но и соответствующие клапаны из аккордового набора, и звучание басов становилось более насыщенным. На это изобретение им было взято патентное свидетельство. С тех пор и до настоящего времени механика Геннадия Чулкова применяется на всех «венских» гармониках.

Что касается организации кустарных «фабрик» в России, то она происходила примерно так же, как и в других странах, но характерным являлось специализированное надомное производство.

Предприимчивый кустарь организовывал мастерскую у себя дома. Сперва работал сам с помощью членов семьи и родственников, а затем, если продукция удавалась и имела сбыт, на работу приглашались мастера со стороны или работа им давалась на дом.

При наличии средств строился отдельный дом (фабрика) — цех, в котором, как правило, происходила сборка деталей, изготовленных кустарями. Такими крупными сборочными цехами были в середине XIX века тульские гармонные фабрики Бородцова, Грызлова, Плакидина, Сорвачева и других.

Чтобы лучше себе представить кустарное производство в Туле в тот период, обратимся к работе В. И. Ленина «Развитие капитализма в России», в которой говорится: «В 1864 г. тульские оружейники освобождены от крепостной зависимости и перечислены в мещане; заработки упали вследствие сильной конкуренции деревенских кустарей (что вызвало и обратное переселение промышленников из города в деревню); рабочие обратились к промыслам: самоварному, замочному, ножевому, гармонному (первые тульские гармоники появились в 1830—1835 гг.).» Далее рассматривается организация данных кустарных промыслов на примере самоварного: «Во главе стоят крупные капиталисты, владеющие мастерскими с десятками и сотнями наемных рабочих, причем многие детальные операции они поручают также и рабочим на дому — как городским, так и сельским; эти исполнители детальных операций иногда сами еще имеют мастерские с наемными рабочими. Разумеется, наряду с крупными мастерскими есть и мелкие, со всеми последовательными ступенями зависимости от капиталистов. Разде-

ление труда составляет общее основание всего строя этого производства».

Анализируя далее капиталистическую мануфактуру, В. И. Ленин показывает, что подобное производство основано на территориальной специализации городских и сельских кустарей-надомников. «При раздаче работы на дома, каждая из этих операций может составить особый «кустарный» промысел. Один из этих «промыслов» описал г. Борисов в VII вып. «Трудов куст. ком.». Промысел этот (наводильно-самоварный) состоит в том, что крестьяне исполняют за отдельную плату из материала купцов одну из описанных нами детальных операций. Кустари перешли в деревню работать из г. Тулы после 1861 г.: в деревне содержание дешевле и уровень потребностей ниже... деревенский кустарь всегда будет выгоднее для заказчика-фабриканта, потому что он работает на 10—20% дешевле, нежели городской ремесленник»¹.

Развитие гармонного производства в Туле, как и самоварного, было основано на территориальной специализации городских и сельских кустарей-надомников; например, кустари села Мяснова и Чулковой слободы занимались производством корпусных ящиков для гармоник, а в деревне Никитиной — наклейкой голосов к металлическим планкам. Такая специализация и разделение труда приводили, естественно, к удешевлению сдаваемой на фабрики продукции и повышению ее качества. Поэтому тульское производство, выпускавшее впоследствии несколько сот различных образцов гармоник, стало славиться хорошим качеством и более низкими ценами; «...обстоятельство, которое необходимо особенно подчеркнуть, это — подготовление искусственных рабочих мануфактурой», — отмечал В. И. Ленин².

Итак, Тула в описываемое время была промышленным центром России, в том числе и центром изготовления гармоник. Постепенно гармонный промысел расширяется и захватывает все новые и новые области. «...Приготовление гармоник в среде сельских кустарей было вызвано не какой-либо крайней, неотложной необходимостью иметь поселенцам сторонний заработок, а единственно в силу необходимости удовлетворить музыкальной страсти русского крестьянина — с одной стороны, и, пользуясь возрастающим на изделие требованием со стороны потребителей, достать себе более или менее хороший заработка — с другой»³.

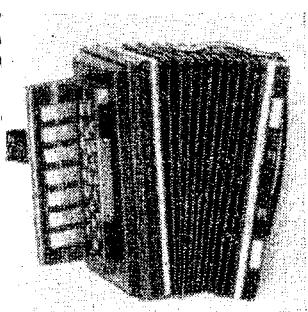
Попавшие в руки русских мастеров примитивные аккор-

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, изд. 5, т. 3, стр. 424—425.

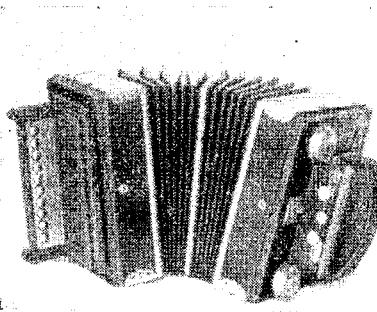
² Там же, стр. 429.

³ «Труды комиссии по исследованию кустарной промышленности в России», вып. VII, стр. 875.

деоны¹, имевшие от 5 до 10 клавиш на правой стороне и два клапана с басом и мажорным аккордом на левой, стали сразу же ими усовершенствоваться и приспосабливаться к исполнению русской народной музыки. Нередко на переделку гармоники влиял характер и музыкальные особенности песен и танцев той местности, в которую она попадала. Поэтому-то мы и имеем в России, как ни в какой другой стране, такое богатство всевозможных конструкций гармоник, отличающихся не только названиями или формой, но и разнообразием своих звукорядов; это «расселение» гармоник началось с 50—70-х годов прошлого века.



Русская гармоника-семи-
клапанка
(кол. аэл.)



Саратовская гармоника.
Мастер Н. Г. Корелин (кол. аэл.)

Начав производство гармоник, тульские мастера, делавшие сначала такие же, как и привезенные, со временем решили перевернуть пластики другой стороной к клапанам, отчего все звуки, которые раньше звучали на разжим меха, стали звучать на сжим, и наоборот, что облегчало исполнение русских песен и частушек. Такие инструменты получили название русской гармоники, или тульской гармоники-семи-клапанки.

В Саратове семиклавишная гармоника подверглась дальнейшим изменениям. На левой стороне появились два колокольчика. Корпус гармоники (иногда со скосленными углами) вначале украшался инкрустацией в виде стрелок и бантов, а по краям — шпоном, набранным из разных пород дерева; металлической отделки не было. Впоследствии инструменты стали выпускаться в черном полированном корпусе с резными бортами.

¹ Системы первых аккордеонов К. Демиана, описанные выше, но имеющие лишь 2 кнопки на левой стороне (бас и аккорд — тонические и доминантовые).

ми, никелевым (или мельхиоровым) бордюром и такими же углами. Первые модели имели всего две голосовые планки, на правой клавиатуре — 6 кнопок. Со временем диапазон расширялся и к началу XX века был доведен до 10—12 клавиш; последовательность звуков образовала натуральный мажорный¹ лад, наиболее характерный для русских народных песен. Увеличилось количество голосов: к основной планке добавляли не одну, а две или три, звучавшие на октаву выше (так называемые свистовые), и, наконец, была добавлена планка, звучавшая октавой ниже, так что инструменты стали 5-голосными (на заказ делались и 6-голосные). Из-за увеличения количества планок, расположенных плашмя, корпус расширился; в ме-хе для прочности появился перерамок. Впервые русские умельцы применили на гармониках ломаную деку — акустическое устройство для придания звуку определенного тембра: к каждой клавише прикреплялось по два рычажка с клапанами, расположенными в разных плоскостях. На новых моделях появились и регистры, которые называли «движками», обычно включавшие нижнюю октавную планку, а иногда и свистовые. Наконец, в этих гармониках не стало внешних застежек меха: он запирался оригинальным внутренним устройством. Одно время (70—80-е годы) в саратовских гармониках делалась «клемуяндра» (разновидность вибратора), но впоследствии ее применять не стали.

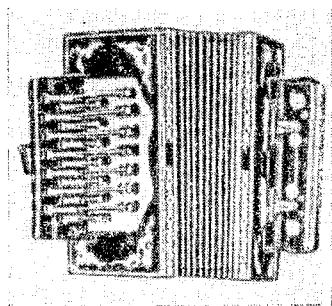
Еще в XIX веке прославились своей работой мастера Н. Г. Корелин, И. П. Сахаров, И. А. Урюпин (первому принадлежат большие заслуги в формировании лучших образцов), а позднее — В. И. Кураев, А. С. Емельянов, М. Д. Корелин, Х. И. Артемьев и искусный мастер-корпусник Н. П. Удалов.

Саратовскую гармонику достаточно услышать один раз — и ее уже не спутаешь ни с какой другой. Призвуки настроенных в октаву выше голосов, звучания основных вразлив, перезвон колокольчиков делают ее самым задорным и веселым инструментом русского народа, метко передающим лихость и удальство его характера. Гармоника незаменима на народных праздниках, во время лодочных катаний, когда ее звуки покрывают бескрайние просторы великой Волги. Не удивительно, что инструмент, которому около ста лет, и сегодня пользуется большой любовью. Виртуозов-исполнителей на саратовской гармонике известно много. Одними из «последних мотыкан» в этой области являются С. П. Портнов², Н. П. Козлов и М. С. Темяков.

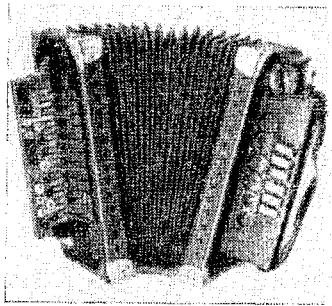
¹ А не миксолидийский, как часто считают, рассматривая звукоряд правой клавиатуры без учета аккомпанемента.

² Им был даже написан самоучитель — единственное руководство для этой русской национальной гармоники (находится до сих пор в рукописи).

Почти одновременно с саратовской гармоникой — в 70-х годах XIX века — в противоположной от Тулы стороне появилась болотовская гармоника, или болотовка. Первым болотовки начал делать Я. И. Якк (в начале 80-х годов он даже организовал в Бологом крупную мастерскую-фабрику по вышувску таких гармоник; это способствовало их популярности), затем их стали производить мастера в Петербурге, Вышнем Волочке и других городах. Сперва эти гармоники были однорядными, но в дальнейшем мастера пошли по пути увеличения рядности правой клавиатуры. Появились два, три и даже четыре ряда клавиш (в виде лопаточек, а позднее и кнопок). Стой каждого ряда был тот же, что и на русской гармонике (натурализный мажор), но планки распределялись иначе: звуки первого ряда, воспроизводимые при сжатии меха, были во втором при разжиме. Стой каждого ряда находился в первой степени родства в отношении друг к другу. На левой клавиатуре, кроме баса и мажорных аккордов, появились и минорные. Внутри инструмента иногда делалось оригинальное «шумовое» устройство — вдоль резонатора натягивалась толстая пружина, дававшая во время игры призвук. В верхней части грифа часто делался рычажок — регистр-переключатель. Внешне гармоника отличалась ажурной отделкой и блеском многих металлических деталей.



Болотовская гармоника



Касимовская гармоника.
Мастер Е. И. Чулепушкин
(кол. авт.)

В деревне Поповке, возле города Касимова Рязанской губернии, в начале 60-х годов мастер Я. В. Соловьев стал изготавливать гармоники своей конструкции, получившие название касимовки (или касимовской поповки¹). Вскоре такие

¹ По названию деревни, а не по фамилии мастера Попова, жившего значительно позднее.

гармоники стали делать многие мастера, среди них особенно славился Е. И. Чуплешкин, а одним из популярных исполнителей был П. К. Мурышкин. При создании касимовки за основу была взята тоже русская гармоника, но диапазон ее был расширен, а дублирование рядов осуществлялось по тому же принципу, что и в болотовской. Аккомпанемент состоял из ряда басов и подголосков (гудков), тутовых аккордов она не имела. В верхней части находились два колокольчика. Корпус касимовской гармоники был больше описанных и имел простую отделку.

Близкими родственницами русской семиклапанки были еще «черепашки» (родиной их был город Череповец)¹. В них расширение диапазона велось одновременно с уменьшением корпуса, который доходил в высоту до 5—6 см. На правой клавиатуре было от 3 до 7 клавиш. Звукоряд — как у русской гармоники. На левой стороне клапанов не было. Так продолжалось до тех пор, пока этими гармониками не заинтересовался П. Невский.

Петр Елисеевич Емельянтов, а по сцене Петр Емельянович Невский, был первым русским гармонистом, получившим широкую известность. Музикального образования он не имел и играл по слуху, самоучкой, в свободное от работы время (Невский был сапожником). Примерно с 1870 года он стал выступать перед публикой, виртуозно играя на русской семиклапанке, а чаще — на «черепашках». Последние он особенно любил за их звучность; ему нравилось и то, что небольшие размеры «черепашек» производят впечатление на зрителя. Вскоре Невский заказал мастеру Парамонову, жившему под Петербургом, целую серию «черепашек», разных по размерам и количеству клапанов. Были созданы и концертные инструменты, имевшие клавиши на правой стороне (до 10) и на левой (до 8); клавиши на левой стороне издавали альтерированные звуки. Эти гармоники стали называться *н е в с к и м и «ч е р е п а ш к а м и»*.

Невский вел широкую концертную деятельность; он не отказывался от выступлений даже в трактирах, балаганах, на ярмарках. Хорошей школой было для него участие в труппе Д. Юрова, в которой он проработал несколько лет. Репертуар гармониста был обширен; его составляли русские народные песни, попурри и фантазии на русские темы, а также некоторые классические пьесы. С неменьшим успехом выступал Невский и с юмористическими куплетами и жанровыми песнями.

Артисту была присуща некоторая экстраординарность. Так, при исполнении русского репертуара он надевал вышитый

¹ Первые изготавлившиеся в Череповце гармоники — череповки — были того же строя и диапазона, как и «черепашки», но делались в громоздком корпусе и имели басо-аккордовый аккомпанемент на левой стороне (два клапана).

кафтан и боярскую шапку или яркую русскую рубаху, жилет и шапку с перьями, а при исполнении пугающих и злободневных частушек выходил на сцену в босицких костюмах. При приезде Невского в новый город перед его выступлениями устраивалась шумная реклама: прушки наряженных мальчишек ходили со щитами, на которых был его портрет, и громко кричали: «Приехал знаменитый Невский!» То же мелом и известью писалось на тротуарах. Красочно оформлялись и программы его концертов — печатался портрет виртуоза, а также похвала его талантам, иногда даже в стихах:

И гармошка то заплачет,
То застонет, то кричит,
То в галопе быстро скачет,
То о счастье говорит.
О неволе вдруг зальется,
О докучливой тюрьме
И о том рабе, что бьется
День и ночь в кромешной тьме...¹

Однако не это определяло успех даровитого гармониста. Как сказал однажды известный антрепренер и актер М. В. Лентовский, «Невский не только самородок, но Невский волшебник-виртуоз на своей гармонике: она у него поет, хохочет и рыдает, заливается соловьем или превращается звуками в необыкновенную скрипку»².

Невский много гастролировал как в России, так и за рубежом: в Париже, Лондоне, Берлине, Марселе, Ницце и других городах — и всюду имел большой успех. Один из современников пишет: «Петр Невский, можно сказать без преувеличений, известен всей Европе. В России же нет такого угла, где бы не знали имени могикана русской гармоники. И действительно, надо удивляться таланту Петра Емельяновича, исполняющего на маленькой гармонике серьезные концертные произведения великих композиторов, как, например, Глинки, Чайковского, Рубинштейна, Симонетти, Венявского, Верди, Вагнера и мн[огих] друг[их].

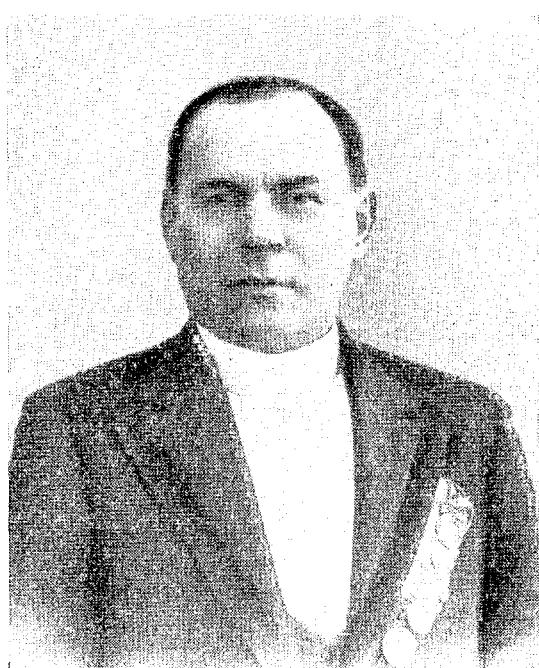
А как Невский исполняет русскую песню, с ее неподдельным и горем и стоном! Вот что об этом говорит рецензент «Киевского слова»:

«Вчера я видел и слушал его. Я вчера — подчеркиваю — видел, ибо одна подробность его костюма подсказала мне слово для определения его игры. Поверх народного костюма горит и сверкает пояс, весь затканный самоцветными камнями. Там нет бриллиантов и алмазов, но как красива игра этих камней, которые, верно, все с нашего Урала! Вот так же самоцветна

¹ Афиша концерта 13 июня 1907 г. Сад «Эрмитаж» (кол. авт.).

² Цитируется по книге: Х. А. Шухмин. Новейший и практический самоучитель на двухрядной гармонике. М., 1914, стр. 8.

и игра Невского, — которая вся от народа и вся понятна народу. Народная песнь давно привлекает внимание всех русских композиторов — и, кажется, хорошо изучена. А между тем каждый новый талант открывает в ней что-то новое. Новое есть и у Шаляпина — новое и неподражаемое. И интересно, что, слушая вчера «Неченьку», я уловил те же передаваемые нотки у Невского, что и у Шаляпина: та же мягкость грусти,



Петр Невский (кол. авт., п. в.)

какой-то общий фон. Дело тут не в том, что Шаляпин стал петь, когда Невский был уже Невским; это не влияние одного на другого. Это какое-то сродство, какого мне никогда раньше не приходилось подмечать по отношению к Шаляпину. И в манере передавать у них что-то общее: если голос Шаляпина кажется его инструментом, то инструмент Невского — это голос...»¹

Невский был первым исполнителем на гармонике, выступавшим с симфоническим оркестром; так, осенью 1909 года он играл с симфоническим оркестром курзала г. Кисловодска, а

¹ Цитируется по книге: Х. А. Шухмин. Новейший и практический самоучитель на двухрядной гармонике, стр. 6—7.

в 1912 году — с симфоническим оркестром г. Ессентуки (зарубежные гармонисты стали выступать с симфоническим оркестром значительно позднее). После выступлений он неоднократно получал благодарность не только от зрителей, но и от оркестрантов, игравших с ним. Это очень трогательно выражалось в преподносимых ему адресах.

АДРЕС

Не только уважаемый, но и всеми любимый,
Петр Емельянович!

Ваша всероссийская слава виртуоза на народной гармонике не заглушила в Вас отзывчивость славянина к братьям по тяжелому артистическому труду. Вы не только прославляете самородные русские песни, но и неоспоримо убеждаете своим виртуозным их исполнением в громадной талантливости русского человека в музыкальном искусстве; это Вы наглядно доказали своим участием в нашем концерте симфонического оркестра под управлением М. И. Черняховского 7 июля 1912 года, за что приносим Вам сердечное, русское спасибо!

Дирижер М. Черняховский
Артисты оркестра (43 фамилии)
и подпись инспектора оркестра.

Каждое выступление Невского встречалось «шумно и восторженно». Особенno торжественными были юбилейные концерты гармониста.

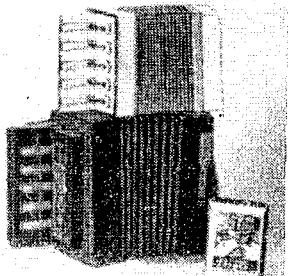
1 декабря 1896 года в Москве в торжественной обстановке состоялся юбилейный концерт Невского по случаю 25-летия исполнительской деятельности. После концерта Петру Емельяновичу было преподнесено много подарков, в том числе от императора — золотые часы с изображением государственного герба, а от эмира бухарского — золотая медаль.

6 января 1912 года Москва отмечала 40-летие артистической деятельности своего любимца. Исполнением сложных классических произведений Невский вызывал «целую бурю аплодисментов и бесконечные требования повторений... Юбиляру-концертанту были поднесены два лавровых венка и масса ценных подарков. Юбилейные программы были вложены в изящные обложки с портретом автора и виньеткой со всевозможными медалями».

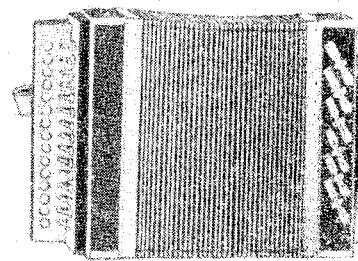
Кроме Невского, среди исполнителей на «черепашках» выделялся гармонист В. С. Варшавский. По его заказу «черепашка» была еще более усовершенствована: альтерированные звуки с левой стороны были перенесены на правую, и клавиши стали располагаться в два ряда; на левой стороне появились три пары басов, расположенных в один ряд. Такие гармоники получили название хроматических «черепашек» Варшавского.

¹ Фотокопия опубликована в «Новейшем и практическом самоучителе на двухрядной гармонике» Х. А. Шухмина, стр. 9.

Параллельно возникла и другая, более перспективная группа русских национальных гармоник; звук в них при смене движения меха не изменялся. В частности, такие гармоники стали производиться в городе Ливны Орловской губернии. Вначале ливенка имела на правой стороне всего 8 клавиш (что со-



«Черепашки» (кол. ает.)



Ливенка

ставляло одну октаву¹ в миксолидийском ладу²), а на левой — 6; затем их количество увеличилось до 18 — на правой стороне и 14 — на левой. Вместо клавиш появились кнопки. Ливенки делались двух-, а иногда и трехголосными. Одна из планок строилась на октаву выше другой. В ливенке (как и в саратовской гармонице) один ряд клапанов находился внутри корпуса, закрытый коробкой, приглушавшей звук голосов, звучавших на октаву ниже, а другой ряд был снаружи.

На большинстве русских национальных гармоник (саратовской, болотовской, касимовской, невской «черепашке», ливенке, рояльной елецкой) исполнители играли на левой клавиатуре всеми пятью пальцами, а на правой — четырьмя (пер-

¹ А не две с лишним октавы, как было у всех предыдущих, у которых одна клавиша давала два разных по высоте звука при смене движения меха. Подробное описание всех основных видов гармоник, их звукоряды, строй, схемы клавиатур, внутреннего устройства и прочие детали см. в «Справочнике по гармоникам», подготавливаемом издательством к печати.

² При увеличении диапазона правой клавиатуры в основу был положен дефаутный звукоряд — основной звукоряд древних песнопений русской православной церкви. Он состоит из тетрахордов такого же вида, как и в мажорной гамме, с той лишь разницей, что в ее построении IV ступень предшествующего тетрахорда считается за I ступень последующего. Этот звукоряд впоследствии использовался и в сибирской гармонике, но с расширенным диапазоном.

ый палец сковывала кожаная петля для поддержки инструмента).

На левой стороне ливенки не было выносной клавиатуры, и для удобства игры пятью пальцами корпус ее делали очень узким, чтобы левая рука могла его обхватить. Столб характерный для ливенки корпус заставил мастеров делать их мех необычным: он был в два с лишним раза больше и насчитывал до 40 борин (складок). Аккордового аккомпанемента эти гармоники не имели: клапаны на внешней стороне давали звуки басов, а расположенные с другой стороны — их удвоения. Ливенки, как и саратовские гармоники, имели тембровую камеру с двойным расположением клапанов.

В той же Орловской губернии — в Ельце и его окрестностях — мастером А. П. Ильиным и другими стала выпускаться схожая с ливенкой гармоника, получившая название елецкой рояльной (или, как ее чаще называют, роялка). Стой этой гармоники — натуральный мажор, звуки при смене меха одинаковые, на левом выносном грифе с одной стороны располагаются клавиши басов, с другой — мажорные аккорды. На первых моделях роялки на правой стороне было 11 клавиш, на левой — 4 баса и 4 аккорда.

Если ливенка не получила дальнейшего развития, то ее соседка роялка прошла интересный путь в своем усовершенствовании. Сперва ее маленький дитонический диапазон правой клавиатуры увеличивался за счет прибавления клавиш. Затем на левой перед рядом мажорных аккордов появился один, а потом и несколько минорных. Вскоре на правой клавиатуре между белыми клавишами был добавлен второй ряд, состоявший из хроматически измененных звуков — получилось полное сходство с клавиатурой фортепиано. Со временем на левой возвле ряда основных басов появился ряд вспомогательных, а на другой стороне грифа, около ряда мажорных аккордов, кроме минорных, — еще и ряд септаккордов.

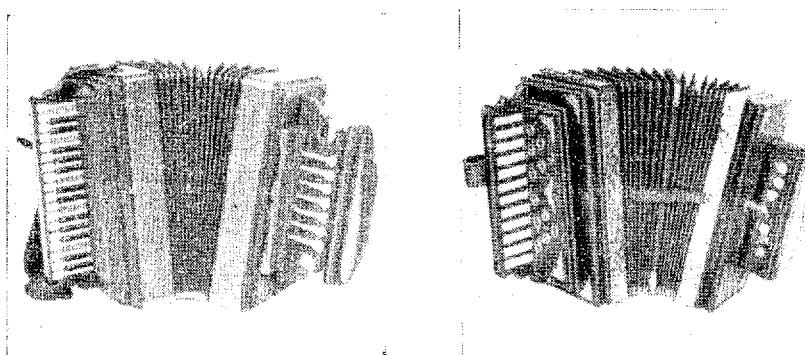
Так, еще в прошлом веке русскими народными умельцами был создан прямой прототип современного клавишного аккордеона¹.

Этот инструмент появился совершенно независимо от аналогичных в то время попыток в других странах создать гармоники с фортепианной клавиатурой (аккордеон-ортан или флейтина), на которых играли одной правой рукой при горизонтальном положении инструмента, левая же рука двигала мех.

¹ Известные русские гармонные мастера А. П. Пастухов и А. А. Глаголев, работавшие на фабрике им. РККА, когда она выпускала аккордеоны, также придерживаются твердого убеждения, что именно елецкая рояльная гармоника во всех отношениях является родоначальницей и прототипом современного клавишного аккордеона.

В силу многих неудобств эти инструменты распространения не получили¹.

На рояльке играли двумя руками, положение инструмента и рук соответствовало общепринятым. Эти гармоники имели большое распространение и имеют до сих пор у себя на родине, несмотря на выпуск фабриками страны более совершенных инструментов.



Елецкая рояльная.
Мастер М. Д. Австроевский
(кол. авт.)

Вятская гармоника.
Мастер Н. И. Вараксин
(кол. авт.)

Крупный центр производства гармоник возник и в Вятской губернии. Еще в 40-х годах² начал делать там гармоники Д. Нелюбин. В Вятской губернии, как в Туле, целые деревни занимались кустарным гармоничным промыслом. В одной из них — деревне Вараксиных — вятские гармоники начал делать (с 1856 года) печник Иван Вараксин, имевший отличный музыкальный слух. Известными гармоничными мастерами были и все сыновья и внуки Вараксина.

Первые годы вятская гармоника ничем не отличалась от русской, привезенной из Тулы, но вскоре местные мастера делают в ней одинаковые звуки при смене движения меха, сохраняя строй натурального мажора и увеличивая клавиатуру

¹ О распространении гармоник современной формы с рояльной клавиатурой сначала в России и значительно позже в других странах пишут А. Новосельский и Г. Благодатов (А. Новосельский. Книга о гармонике. М.—Л., 1936, стр. 53; Г. Благодатов. Русская гармоника. Л., 1960, тр. 77).

² Ранее считалось, что производство вятских гармоник началось в 60-х гг. XIX в. См. Труды ГИМН, стр. 47.

до 10—12 клавиш. К настроенным вразлив двум основным планкам добавляются еще и звучащие на октаву выше и ниже, а затем и настроенная в квинту (количество их доходит до пяти), причем иногда каждая снабжается регистром — движком, дающим возможность комбинировать звуки различной силы и оттенков. На левой стороне аккомпанемент ее изменился (бас-аккорд, как в русской), добавился лишь подголосок.

Сочный, своеобразный звук вятской гармоники пришелся по вкусу и другим народам. Так, ее конструкцию, с незначительными изменениями, повторила группа восточных гармоник — татарская, кабардинская и т. п.

На образцах первых русских национальных гармоник мы могли убедиться, что изобретательность и выдумка их создателей поистине удивительна. Как мы видели, в гармониках русских народных умельцев прошлого века были все те приспособления и устройства, которые через десятки лет возвращались к нам как «иностранные новинки» на современных моделях.

Характерно, что все национальные русские гармоники пользовались такой большой любовью в тех губерниях, где они были созданы, что никто не хотел иметь никаких других, поэтому тульские промышленники — основные поставщики товаров «на вывоз» — вынуждены были подстраиваться под эти вкусы. Они стали производить саратовские, ливенки и другие. Однако все такие гармоники носили отпечаток подделки как по оформлению, так и по звуку; нужно было иметь не только «золотые руки», но и большое сердце художника, чтобы отразить все особенности колорита данной местности, а это удавалось лишь лучшим местным мастерам. Отсюда появились часто бытовавшие тогда выражения: «настоящая саратовка», «настоящая ливенка» и т. д.

С годами производство гармоник увеличивалось и распространялось по многим областям России. К концу XIX века, кроме упомянутых губерний, оно охватило Ярославскую, Пермскую и Нижегородскую губернии; с 1896 года гармоники стали делать также в Казани и Вышнем Волочке.

«...Спрос на эти изделия стал заметно увеличиваться потому, что обладание гармоникой для деревенского парня в последнее время (70-е годы. — A. M.) стало чуть не насущной потребностью и составляет для него своего рода щегольство»¹. Кроме того, «развитию гармоничного промысла еще много способствовало и то обстоятельство, что оно дает заработок не одному только полу или рабочему возрасту, участвовать в нем могут и женщины, даже девочки-подростки»².

¹ «Труды комиссии по исследованию кустарной промышленности в России», вып. VII, стр. 874—875.

² Там же, вып. IX, стр. 2276—2277.

Распространение и рост производства гармоник потребовали много квалифицированных мастеров, и в Туле, где уже было большое число фабрик, «Лапшин устроил школу для обучения выделке гармоник по типу ремесленного училища. Там, помимо общеобразовательной программы, изучается под руководством опытных мастеров гармонное производство»¹. Это было одно из первых учебных заведений такого профиля.

С середины прошлого века начали издаваться школы для гармоники. Самое раннее издание, дошедшее до нас, — «Школа для гармони-флейты» (название по тембру звучания), составленная Майером Мариксом, просмотренная и дополненная М. Бернардом, который и издал ее в Петербурге в 1860 году. Эта школа — для хроматической ручной гармоники с фортепианной клавиатурой диапазоном в три октавы (левой клавиатуры не было). На такой гармонике (гармонифлюте) играл Н. А. Римский-Корсаков в 1860—1861 годах во время пребывания в Морском корпусе². Этот инструмент заменял ему фортепиано.

Затем выходят «Школа для аккордеона и гармонии», изданная Н. М. Куликовым (Москва, 1872), «Удобная и полная школа для аккордеона или ручной гармоники» К. Хватала (Москва, 1873), «Народная школа для аккордеона или ручной гармоники» Иван Телетова (Москва, 1875) и далее еще ряд подобных изданий, печатавшихся систематически для всех видов гармоник.

Вначале это были очень небольшие по объему музыкально-педагогические пособия, написанные по нотной, а чаще по цифровой системе. Позднее эти системы стали комбинироваться, а с начала XX века стала преобладать нотная запись. Репертуар школ состоял из маленьких, легко изложенных народных песен, модных вальсов, полек, романсов, мотивов из опер. Издания не содержали никаких методических указаний, могущих дать правильные навыки игры на аккордеоне. Пособие начиналось обычно с предисловия общего характера, затем шли объяснения нотной грамоты или цифровой системы данной школы и нотные примеры.

Авторы и издатели были в большинстве своем людьми, страстно любившими этот маленький звучный инструмент и глубоко верившими в его большое будущее; это чувствовалось в предисловиях к этим изданиям: например, в одном из пособий говорилось, что гармоника «в самом непродолжительном времени будет иметь глубокое и полезное значение в русской педагогической деятельности», что авторы посвящают свою

¹ Л. Гданский. Производство гармоник и других музыкальных инструментов кустарным путем. СПб., 1910, стр. 25.

² См.: Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. Музгиз, М., 1955, стр. 11.

НАРОДНАЯ ШКОЛА

для аккордона или ручной гармоники

СОДЕРЖАЩАЯ ТВЬ СЕВЬ

25 РАЗЛИЧНЫХ

ПЛЕСЬ И ПОСЕНЬ

Составилъ Л. Дорожевичъ.

по циферной

СИСТЕМѢ

МОСКВА.

Лито-Гравюра В. И. Васильева, на Покровкѣ и Казанской.

1876.

Одно из первых изданий для аккордеона
или ручной гармоники в России, 1876 г.

деятельность «усовершенствованию и пропаганде благородного инструмента в народных массах»¹ и далее в том же духе.

В 1883 году П. И. Чайковским гармоника была впервые введена в состав симфонического оркестра. В партитуре «Юмористического скерцо» из Второй сюиты композитора есть следующая запись: «Для надлежащего эффекта этой пьесы аккордеоны весьма желательны, но не необходимы. Они должны

¹ Н. М. Куликов. Школа для трехрядной гармоники. М., 1875. стр. 3.

быть в строем Е и в 10 клапанов. Исполнители партий первого и второго аккордеона прижимают правой рукой клапаны 6-й и 7-й, а исполнители третьей и четвертой партий клапаны 2-й и 3-й. Те и другие левой рукой должны нажимать оба большие клапана. Большини нотами обозначены в этих партиях звуки, получаемые от нажимания клапанов правой руки; малыми — аккорд и бас, получаемые от клапанов левой руки».

Столь подробные указания, данные П. И. Чайковским исполнителям, говорят о хорошем знании ими особенностей и устройства гармоники-аккордеона тех времен.

ПЕРВЫЙ ОРКЕСТР ХРОМАТИЧЕСКИХ ГАРМОНИК

Одним из наиболее известных усовершенствователей и пропагандистов гармоники был Николай Иванович Белобородов. Он родился 15 февраля (ст. ст.) 1828 года¹ в семье коренного туляка, занимавшегося торговлей. В детстве Николая отдали учиться к дьячку, который и обучил его грамоте по церковным книгам. В юности в руки Н. Белобородова попала маленькая семиклавишная гармоника; он научился хорошо играть на ней и все больше стал задумываться над ее усовершенствованием, а затем и над созданием новой модели.

После смерти отца на Николая Ивановича ложатся все заботы о семье. На оставшиеся средства он открывает красильную мастерскую, дававшую скромные доходы. Однако главным предметом его увлечения по-прежнему остается гармоника. В 60-х годах Белобородов начинает изучать нотную грамоту и приходит к твердому убеждению, что для расширения возможностей гармоники нужно, чтобы на ней можно было исполнять все звуки хроматической гаммы. Оставив диатоническую гамму в одном ряду, он добавил второй ряд клавиш, сделав их черными и расположив в промежутках между белыми первого ряда. Черные клавиши, дающие производные звуки и звуки си, чередовались через одну белую клавишу (а не так, как на обычной фортепианной клавиатуре). Это имело свои преимущества: гармонисты, привыкшие играть на диатонических гармониках, не переучиваясь, могли пользоваться такой клавиа-

¹ Согласно выписи № 95 из церковноприходской книги Спасо-Преображенской церкви за 1828 г. В книгах: Г. Благодатов. Русская гармоника (стр. 41) и Дм. Рогаль-Левицкий. Современный оркестр, т. IV (стр. 203) — год рождения Н. И. Белобородова указан иначе.

турой; кроме того, хроматические полутоны наглядно отличались от основных тонов. Звуки на сжим и разжим меха были разные. Компактность клавиатуры позволяла при небольшом размере (11 белых и 10 черных клавиш) извлекать 42 различных звука. На левой стороне был аккомпанемент, состоявший из басов, трех мажорных и двух минорных аккордов.

В 1870 году Николай Иванович решил заказать гармонику такой конструкции Л. А. Чулкову, который, как уже упоминалось, был одним из лучших мастеров того времени.

Познакомив его с эскизами своей гармоники, Николай Иванович особо остановился на системе клавиатуры, во всем остальном положившись на знания и опыт мастера.

В 1871 году¹ была сделана первая двухрядная гармоника новой системы — настоящий шедевр в сравнении с выпускавшимися в то время гармониками в отношении конструкторской мысли, продуманности всех деталей, а главное — звуковых качеств: гармоника обладала нежным, певучим звуком.

Устройство этой гармоники необычное: клапаны от белых и черных клавиш расположены в два ряда внутри резонаторной камеры, закрывая отверстия на резонаторных розетках.

Чулков считал, что мохнатая сторона лайки пропускает воздух, и потому производил обклейку гладкой стороной наружу с подкладкой мягкого фетра, имевшего небольшие круглые выпуклости. Этот способ себя оправдал: большинство клапанов и по сей день плотно закрывает отверстия.

Расположение резонаторов таково, что при узком и неболь-

¹ В большинстве случаев указывается эта дата, но существует мнение, что гармоника системы Белобородова была сделана на несколько лет позже. Например, в книге Л. Гданского «Производство гармоник и других музыкальных инструментов», изданной в 1910 г., на стр. 13 говорится, что эта «конструкция применена Белобородовым 32 года назад». А. П. Пастухов также считал, что это было в конце 70-х гг.



Николай Иванович Белобородов
Начало 70-х гг. (кол. авт., п. в.)

шом корпусе в нем размещается шесть рядов планок. При нажатии одной клавиши звучат одновременно три голоса: два, настроенные в унисон, и один — на октаву ниже (как в современных трехголосных аккордеонах). Голоса мягкие, из польского серебра. Внутри гармоники впервые встречается резонаторная камера, в которой, как выражались старые мастера, звук «перерабатывается», то есть происходит преломление звуковых волн, заключающееся в возникновении новых обертонов; от этого звучание приобретает своеобразную окраску. Затем в грифе поток звуковых волн снова преломляется (как в современной тембровой камере) и проходит через круглые отверстия в сторону исполнителя. Все это сложнейшее акустическое устройство представляет большой интерес с точки зрения конструкторской мысли, а ведь оно сделано впервые русским мастером-умельцем Леонтием Чулковым около ста лет тому назад!



Дочь Белобородова Софья
(Тульский краеведческий
музей, п. в.)



Дочь Белобородова Мария
(кол. авт., п. в.)

Обращают на себя внимание и второстепенные детали, их устройство, а также сборка и разборка инструмента. Все тщательно продумано и выполнено с большим мастерством. А во внешней отделке мы видим настоящую ювелирную работу: инкрустацию и резьбу по кости.

Эта гармоника Белобородову очень понравилась, и вскоре по его заказу Чулков сделал еще две такие гармоники. Разница была только в цвете корпуса: первая была зеленая, вторая — желтая, а третья — черная.

Возможности новой гармоники воодушевили Николая Ива-

новича к написанию руководства игры на ней. В 1880 году в Москве издатель Н. М. Куликов напечатал «Школу для хроматической гармоники по системе Н. И. Белобородова» — это была небольшая тетрадь (25×18), состоявшая из десяти разделов, каждый из которых занимал примерно одну страницу: 1. Предисловие; 2. Правило; 3. Клавиатура; 4. Руководство при исполнении каких бы то ни было пьес; 5. Названия тонов в музыке; 6. Указания ключей и темпа в тактах; 7. Гаммы мажорные и минорные, хроматические; 8. Выражение и оттенки в музыке; 9. Об аккомпанементе басами; 10. Упражнения и пьесы.

После этого издания гармоника Белобородова получает распространение, и к ней проявляют интерес известные музыканты-гармонисты того времени. В 1883 году И. Телетов тоже издает «Школу» для гармоники Белобородова, называя этот инструмент «гармоникой новой русской конструкции». Такие гармоники стали делать уже многие мастера по распространившимся образцам, с разной отделкой корпуса и незначительными изменениями в размерах, но более простого устройства, двухголосные, с наружным расположением клапанов и с резким звуком, характерным для большинства гармоник того времени.

В 1884 году представитель австрийской фирмы Кальбе, имевший в свое время фабрику (б. Сорвачева) в Туле, предлагал Белобородову продать право на изготовление его гармоники, за что обещал крупное вознаграждение, но Белобородов не согласился на это и, как вспоминает его дочь Мария Николаевна¹, сказал представителю фирмы: «Я — русский человек и свое изобретение не продам за границу». Спустя два года Кальбе повторил предложение, но опять получил категорический отказ. Своим отказом Белобородов закрепил бесспорное первенство русских мастеров в производстве клавишных хроматических гармоник с этой оригинальной клавиатурой, похожей на фортепианную.

Хотя новая гармоника была более совершенна, чем ее предшественницы, но для сольной игры недостаточно удобна. Основным недостатком стала частая смена меха при игре, так как на сжим и разжим меха звуки были разные. Очень трудно, а иногда и невозможно было брать аккорды. Однако Белобородов не пошел по линии дальнейшего улучшения системы, а избрал иной путь: он решил использовать одновременное сочетание нескольких инструментов. Когда в доме Белобородова появились три гармоники его системы, образовалось домашнее трио: Николай Иванович и дочери Софья (р. 1865) и Мария

¹ Воспоминания М. Н. Кувалдиной (Тульский краеведческий музей).

(р. 1874), которым отец привил любовь к музыке и дал музыкальное образование.

Это первое трио хроматических гармоник, просуществовавшее много лет, имело большой успех среди музыкантов и любителей-гармонистов. Звучание трио было так необычно, что летом во время репетиций прохожие часто останавливались и интересовались, на чем это играют.

Постепенно Белобородов приходит к мысли о возможности создания целого оркестра гармоник. Его решение было поддержано кругом друзей. Белобородов заказывает оркестровые гармоники разных диапазонов и тембров (так, три гармоники — никколо, альт и бас — были заказаны Л. А. Чулкову, еще несколько — В. И. Барапову и А. И. Потапову).

Одну гармонику этого времени удалось разыскать. Сделана она мастером Алексеем Алексеевичем Глаголевым, работавшим в то время у Барапова¹. В гармонике Глаголева, как и в первых трех гармониках Чулкова, три ряда голосов: два настроены в унисон, и один на октаву ниже. Особое внимание обращают на себя регистры-переключатели. Принципиальное их устройство — как в современных моделях, но все детали изготавлены вручную, кустарным способом. Весь корпус отделан тонкими костяными пластинками, как сейчас оклеивают целлулоидом. Правой сетки у гармоники нет, и звук почти так же преломляется, как в первых гармониках Чулкова.

Изготовленные на заказ гармоники имели одинаковые клавиатуры системы Белобородова, поэтому осваивать игру на них не приходилось: все будущие участники оркестра уже играли на таких гармониках. Хуже обстояло дело с изучением нотной грамоты: многие из оркестрантов плохо знали даже названия нот, и никто не имел навыка игры по нотам в ансамбле.

Хорошим учебным пособием явилась только что изданная «Школа» Белобородова; она была положена в основу занятий на первом этапе создания оркестра. Белобородову пришлось провести огромную работу, которая могла быть по плечу только человеку, увлечененному своей мечтой.

Занимаясь с участниками оркестра, он одновременно занимался и сам. В изучении основ теории музыки и оркестровки ему помогали местные военные капельмейстеры Бузовкин и Шаров. Много времени уходило на создание партитур для оркестра гармоник. При составе оркестра в 10—11 человек Белобородов писал партитуры на 8 партий. Помогал ему в этом В. П. Хегстрем, концертмейстер оркестра².

¹ Барапов и Потапов были лишь владельцами фабрик и сами в мастерской не работали.

² Некоторые партитуры позднего периода (например, Ф. Герольд, «Цампа») использовались затем и в оркестре Хегстрема.

В 1886—1888 годах «Оркестр кружка любителей игры на хроматических гармониках» был укомплектован. В списке, составленном рукой Белобородова, значились: С. Л. Вельковский, А. П. Потапов, Н. И. Сопрыков, А. И. Носков, В. Ф. Моргунов, В. А. Соловьев, И. С. Боташов, А. Н. Якимов, П. И. Полясов, Д. И. Жижин, Н. В. Арехов, И. Пастухов, И. Л. Рыжков, Д. А. Хитров, Н. Л. Трунов, В. П. Хегстрем (почти все участники — рабочие Тульского оружейного и патронного заводов). Начались занятия и репетиции. Каждое воскресенье оркестранты собирались в доме Белобородова. В большой комнате сдвигались два стола, все рассаживались вокруг, раскладывались ноты, посередине сдвинутых столов становился Николай Иванович, и начиналась репетиция; обычно продолжалась она два-три часа, а иногда затягивалась и до позднего вечера. Случалось, что репетиции или занятия нотной грамотой проводились на квартире В. П. Хегстрема, а со временем было получено разрешение на проведение их в деревянном здании бывшего Дворянского собрания на Киевской улице.

Надо сказать, что расходы на содержание оркестра (в основном на приобретение гармоник) были так велики, что Николай Иванович в августе 1889 года вынужден был заложить свой дом¹.

80—90-е годы были самыми плодотворными в деятельности Белобородова. В это время он пробует свои силы и в композиции. Так появляются его кадриль «Охота» и «Полька-фантазия», а позднее еще несколько произведений (наибольшее распространение из всего написанного им получила «Полька-фантазия»). В тот же период Белобородов совместно с И. С. Ивановой составляет новый «Самоучитель». В предисловии издатель А. Е. Кулаков пишет о своем впечатлении от оркестра гармоник: «...я поставил себе в необходимость удостовериться фактически и лично присутствовал (у автора этой школы г. Белобородова) во время исполнения на хроматических гармониках и вполне убедился в несправедливости мнений гг. гармонистов, так как слышанная мною игра настолько была привильна и приятна, что положительно забываешь, что это гармоники, а не оркестр из ученых музыкантов»².

Оркестр Белобородова к началу 90-х годов представлял собой очень слаженный коллектив с разнообразным репертуаром, в котором было много произведений классиков — малых и боль-

¹ «Заложено в С. Петербургском—Тульском Поземельном Банке по залоговому свидетельству г. Старшего Нотариуса Тульского Окружного Суда от 19 августа 1889 г. № 120, в сумме 5000 р.» (из закладной).

² «Самоучитель, полная вновь усовершенствованная весьма понятная практическая школа для хроматической гармонии». Составили Н. И. Белобородов и И. С. Иванова. Изд. А. Е. Кулакова, СПб., 1893, стр. 1.

ших форм. Постепенно оркестр стал приобретать известность не только в Туле, но и за ее пределами.

Однажды, летом 1893 года, оркестр возвращался с одной из репетиций, которые иногда проводились на даче Белобородова на Косой Горе вблизи Ясной Поляны. У железнодорожной станции оказался Лев Николаевич Толстой. Увидав столь необычный оркестр, он выразил желание его послушать. Тут же на поляне около станции было исполнено несколько народных песен. Прослушав импровизированный концерт и задав ряд вопросов по музыкальной грамоте, Лев Николаевич остался вполне удовлетворен ответами оркестрантов-гармонистов. Это была первая встреча Толстого с оркестром Белобородова. Великий писатель и в дальнейшем интересовался деятельностью этого необычного для того времени музыкального коллектива.

В 1897 году в Туле состоялось публичное выступление оркестра Белобородова, которое было так описано в газете:

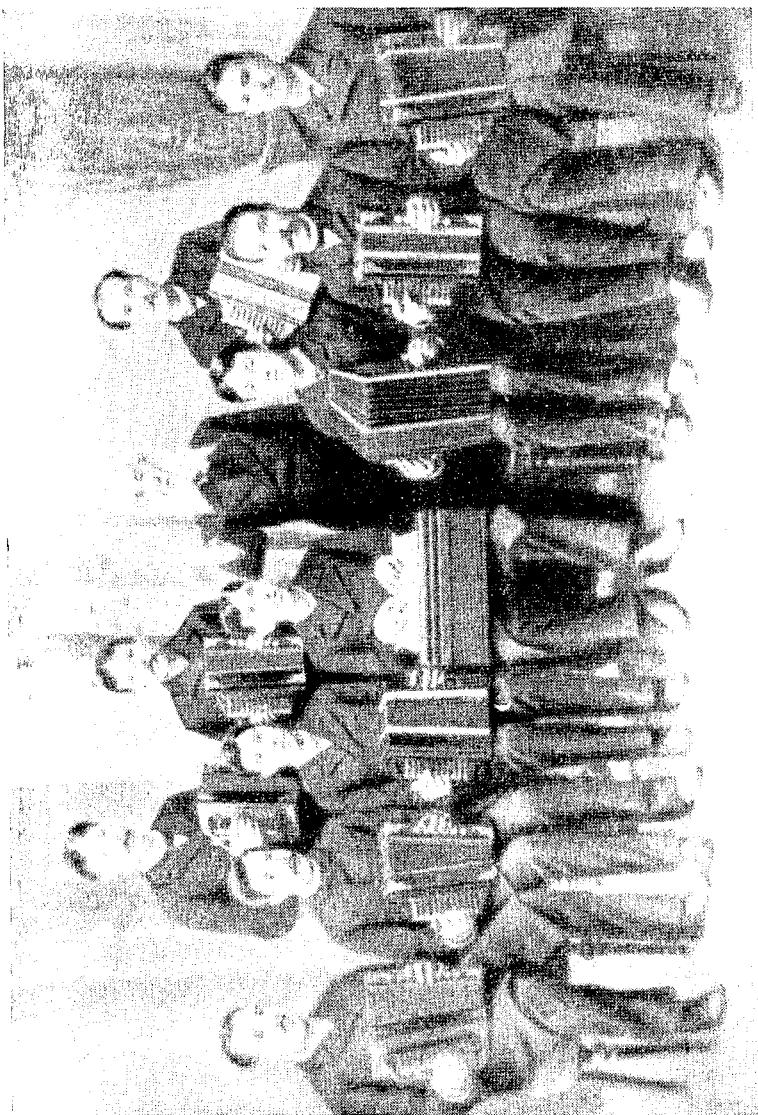
«СЕНСАЦИОННАЯ НОВОСТЬ!»

В городском театре в непродолжительном времени имеет быть экстраординарный КОНЦЕРТ кружка любителей игры на хроматических гармониях (учеников известного любителя-виртуоза Н. И. Белобородова). Кружок состоит из 10 человек под управлением В. П. Хегстрема. В текущем году кружок в первый раз выступил публично в концерте с лотерею-аллегри, данном с благотворительной целью в Тульском дворянском собрании, явившись совершенной новинкой (доселе в России таких концертов не бывало), и произвел поражающее впечатление своим исполнением на гармониях таких музыкальных пьес, как «Поэт и крестьянин», муз[ы]ка Зуппе, «Марш коронационный», соч. Полубоярникова, попурри из «Жизнь за царя» («Иван Сусанин». — A. M.) и мн. др. Репертуар разнообразный. Дирижер городаского театра с большим трудом удалось убедить кружком любителей дать концерт в Калуге¹.

С этого времени начинаются систематические публичные выступления оркестра в Туле и других городах.

Помещаемая фотография оркестра относится как раз к этому периоду его деятельности (середине 90-х годов). Во втором ряду второй справа — Н. И. Белобородов, в первом ряду третий слева — В. П. Хегстрем, рядом — Вельтищев, у которого на коленях лежит гармоника с фортепианной клавиатурой, сконструированная также Белобородовым и сделанная тульскими умельцами. Она имела одну клавиатуру, но это была уже точная копия клавиатуры фортепиано. Звуки на сжим и разжим были одинаковые. В общем, правая часть корпуса ничем не отличалась от современного аккордеона. Но в те годы на гар-

¹ «Калужский вестник», 1897, № 258.



Оркестр Н. И. Белобородова
(в опубликованных ранее издалих,lossenенных гармонике,
на этом фото к руке Белобородова была доделана палочка,
изменявшая его истинную позу)

мониках не применялся плечевой ремень, они держались в руках; а гармоника, о которой идет речь, держалась совершенно удивительным способом: она лежала на коленях, под ноги продевался ремень (в который теперь продевается левая рука), под клавиатурой были два ременных ушка для больших пальцев обеих рук. Во время игры верхняя часть гармоники вместе с клавиатурой поднималась кверху за эти ушки (разжим механизма), обратно же направлялась нажимом ладони на ребро клавиатуры. В игре участвовали свободные пальцы обеих рук.

Однако правильно и удачно сконструированная гармоника не получила дальнейшего развития, так как при таком ее положении играть было неудобно и технические возможности были крайне ограниченны; поэтому во вновь созданный Хегстремом оркестр она не была включена.

Деятельность оркестра Н. И. Белобородова продолжалась много лет и прекратилась только в конце 1902 года. Как объясняется в одной из газетных заметок, «этому служили посторонние обстоятельства, а также преклонные лета г. Белобородова и притом в последнее время нездоровье. Так как некоторые из любителей выбыли из Тулы, то получился пробел в исполнении цыес и хор расстроился»¹.

Приблизительно через год после распада оркестра Белобородова В. П. Хегстрем организовал новый оркестр (см. ниже). Белобородов же до конца своих дней проявлял большой интерес ко всему, что делалось в музыкальной жизни Тулы: посещал оркестр Хегстрема, не пропускал возможности услышать знаменитых артистов, приезжавших в Тулу. Знакомства его были разнообразны: известны его встречи с Н. Н. Фигнером, С. И. Мосиным, А. Д. Ареневым-Славянским, А. Г. Меньшиковой и другими.

Скончался Николай Иванович Белобородов (на 85-м году жизни) 28 декабря 1912 года. На другой день газета «Тульская молва»² на первой странице в крупной рамке поместила сообщение о его смерти, дне панихиды и похорон. Похороны сопровождались большой траурной процессией, в которой приняли участие ученики Белобородова и тысячи туляков.

Заслуги Белобородова состоят в создании клавишной хроматической гармоники совершенно новой конструкции и в организации первого в мире оркестра гармоник, по образцу которого мы встречаем сейчас бесчисленное множество больших и малых оркестров из современных гармоник у нас в Союзе и за рубежом. Царское правительство не оценило его заслуг, и лишь теперь в память о нем в Туле, на фасаде дома № 14

¹ «Тульские губернские ведомости», 1903, № 160. В то время оркестр гармонистов называли хор гармонистов.

² «Тульская молва», 1912, № 1552.

по проспекту Ленина (где Белобородов родился и прожил всю жизнь), установлена мемориальная доска.

Интересна судьба дочерей Н. И. Белобородова.

Старшая, Софья Николаевна, в 1883 году вышла замуж за офицера П. С. Иванова — сына губернского архитектора, но этот брак был неудачным, и она, уйдя от мужа, жила со своими четырьмя детьми на средства, добываемые уроками музыки. В 1900 году Софья вступила в члены РСДРП. В 1907 году при обыске у нее дома были найдены нелегальная литература¹. Софью арестовали, но затем выпустили под большой денежный залог, внесенный отцом, перезаложившим свой дом и ввшедшим в большие долги. Вскоре она эмигрировала в Париж с чужим паспортом (под фамилией Ашкинадзе) вместе с мужем — революционером М. Федоровым, преследовавшимся по тому же делу. В мае 1917 года Софья вернулась в Россию. Первое время работала служащей в Едином потребительском обществе, а затем много лет в Тульской городской библиотеке. В мае 1935 года Софья Николаевна попросила определить ее в дом престарелых ветеранов революции, находившийся в Красном Селе, где и умерла в сентябре 1935 года.

Вторая дочь Белобородова, Мария Николаевна, вышла замуж за артиста Русанова, когда ей еще не было шестнадцати лет. Через пять лет муж ее умер от туберкулеза, а вскоре умерли и двое детей. Спустя несколько лет она стала женой знаменитого П. Невского, с которым постоянно ездила на гастроли и не расставалась с ним до его смерти. В третий раз она вышла замуж за театрального художника и стала Кувалдиной. Умерла Мария Николаевна в 1951 году. Незадолго до смерти она передала Тульскому краеведческому музею первую гармонику своего отца, несколько фотографий и свои воспоминания.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ БАЯНА

С конца 80-х годов в России получают большое распространение однорядные и двухрядные гармоники, для которых в начале 90-х годов издается большое количество школ и самоучителей (например, И. Телетова, Н. Куликова, Н. Белобородова, П. Розмыслова, П. Невского, С. Егорова, И. Шашина). Но хотя гармоники, для которых писались эти пособия, и поль-

¹ «Революционное быдло» (Тула), 1924, № 3, стр. 37. «К с.-д. процессу 1907 г. Обвинительный акт о жене отставного капитана Софии Николаевне Ивановой и др.», в котором подробно описано это дело.

зовались популярностью среди гармонистов-любителей, они уже не могли удовлетворить все возраставших требований к этим инструментам.¹

Начались поиски новых конструкций.

В начале 90-х годов в России появилась первая хроматическая трехрядная гармоника системы Мирвальда. Звуки на сжим и разжим у нее были одинаковые,

кночки располагались на клавиатуре в хроматической последовательности по косым рядам². Однако в то время эта система не оказала никакого влияния на развитие гармоники в России, шедшее своим путем.

Русские мастера, создавая различные конструкции хроматических гармоник, основывались на двухрядной и трехрядной диатонических гармониках.

В 90-х годах усовершенствованием гармоник много занимался деревенский кустарь, а впоследствии известный петербург-

Николай Зиновьевич Синицкий

ский мастер Николай Зиновьевич Синицкий. Долго экспериментируя над русской двухрядкой, он создает на ее основе в конце 90-х годов хроматическую гармонику, названную им «Реформа». Она издавала одинаковые звуки при смене движений меха, а хроматически измененные полутоны помещались в одном ряду. Однако малоудобное расположение клавиш на правой клавиатуре и примитивный аккомпанемент на левой, состоявший только из мажорных аккордов (как и на гармонике Мирвальда), не способствовали ее распространению.

Впоследствии мастеру удалось сконструировать трехрядные и четырехрядные (четвертый ряд повторял первый) гармоники с более удобным расположением клавиш, имевших форму лопаточек. Эта система получила название системы Синиц-

¹ Двухрядные гармоники, так называемые венки и хромки, ни с исторической, ни с конструктивной, ни с музыкальной стороны не представляют интереса (о чем говорилось еще в трудах ГИМНа, М., 1928), поэтому им не уделяется здесь большого внимания.

² Одним из первых, кто привез такую гармонику в Москву, был бродячий музыкант итальянец Адольф, выступавший по дворам в 1892—1893 гг..



кого¹ (см. схему). В 20-х годах нашего века Синицкий создал серию оркестровых гармоник с различными диапазонами и тембрами. В 1930 году вышла его книга по производству гармоник, где автор детально, с большим знанием дела рассказывает не только о всех этапах производства, но и о подготовительных операциях по обработке сырья².

Другая трехрядная хроматическая гармоника появилась в тульском оркестре гармоник. Конструктором ее был В. П. Хегстрем.

Продолжатель дела Н. И. Белобородова, Владимир Петрович Хегстрем родился в 1865 году в Туле³ (его родители были коренными туляками). Еще юношей Владимир Петрович поступил счетным работником в Тульское дворянское депутатское собрание, а позднее там же стал бухгалтером, где и остался до ликвидации этого учреждения в 1917 году. С этого же года работал в Зем управлении Тулы.

С детских лет Хегстрем интересовался гармоникой. В 16 лет он становится учеником Н. И. Белобородова, занимаясь на клавишной гармонике его конструкции. И в дальнейшем всю свою жизнь, как и его учитель, он посвящает усовершенствованию и пропаганде этого инструмента. В 1900 году Хегстрем конструирует трехрядную хроматическую гармонику с расположением звуков на правой клавиатуре, совершенно отличным от всех предыдущих (см. схему). Первая такая гармоника была сделана по его эскизам мастером Василием Валерьяновичем Горбуновым. Она имела 37 кнопок на правой клавиатуре и 36 — на левой. Следующая гармоника имела только правую клавиатуру, на которой было 45 кнопок (оркестровая, на ней в оркестре играл Горбунов). Затем такие гармоники с клавиатурами на обеих сторонах стали делать мастера Алексей Глаголов, Николай Гнедин, а за ними и другие. Эти гармоники получили название трехрядных хроматических гармоник системы Хегстрема. На левой клавиатуре этих гармоник басы и аккорды по вертикали располагались в обратном порядке, чем принято это сегодня, то есть сверху вниз: ля-бемоль, ми-бемоль, си-бемоль, фа, до, соль, ре и т. д.

Когда прекратилась деятельность оркестра, организованного Н. И. Белобородовым (1902), один из учеников Белобородова и участник его кружка, Иван Романович Трофимов, портной по профессии, решил создать небольшой ансамбль в 6—7 человек из молодежи, играющей на таких гармониках. В него вошли

¹ По хронологии эта система возникла позднее, чем перечисленные ниже (примерно в 1908—1910 гг.).

² Н. Синицкий. Производство гармоний. Изд. «Крестьянская газета», 1930.

³ По архивам и воспоминаниям М. В. Хегстрема (хранится у автора).

Михаил и Алексей Чулковы, Н. Рудаков и другие. Этот ансамбль несколько раз выступал в Туле, а затем выезжал в Воронеж, Сумы и небольшие города Тульской губернии. Но скоро оказалась слабая подготовка руководителя и участников, и ансамбль распался.

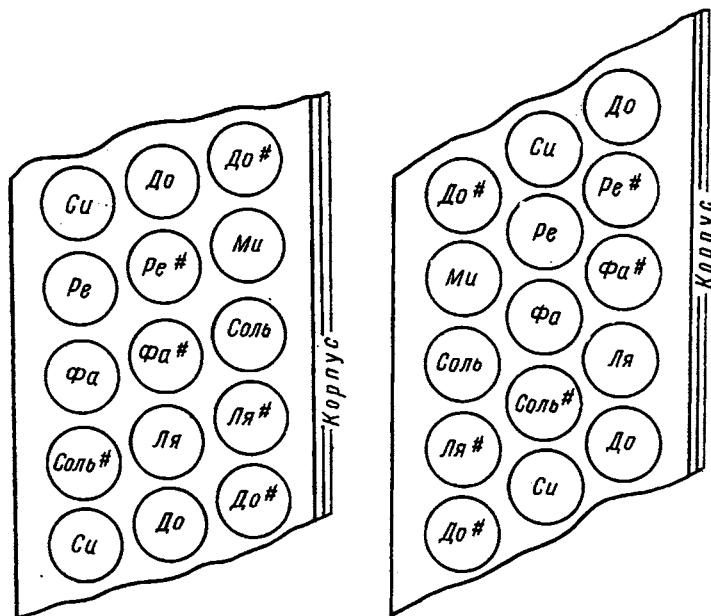
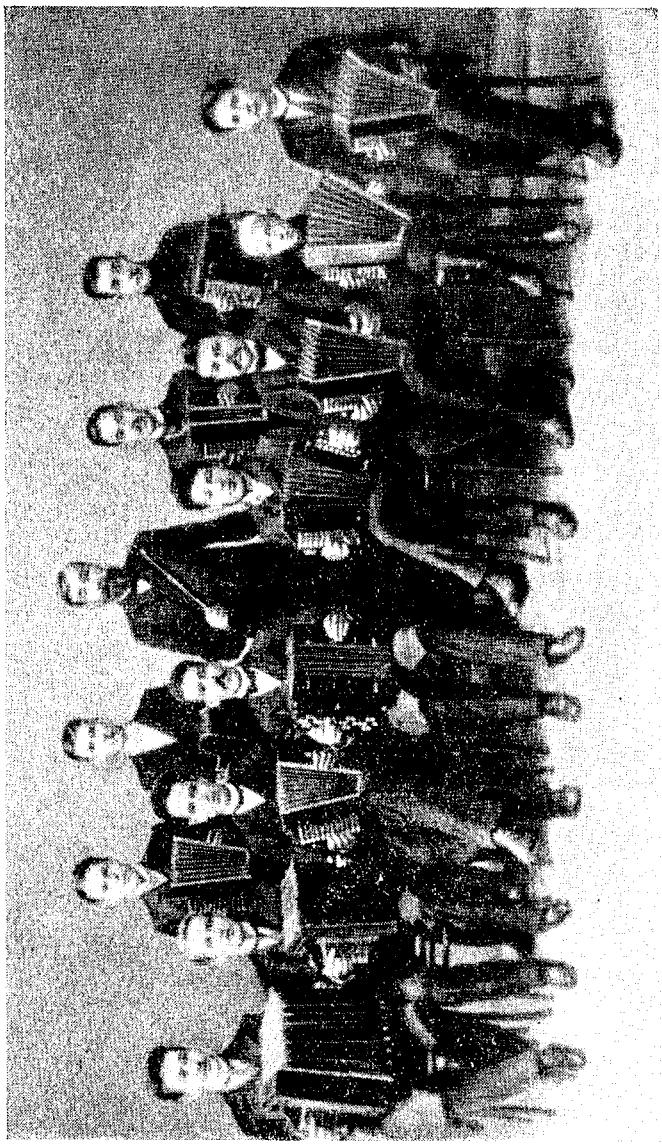


Схема клавиатуры
системы Синицкого

Схема клавиатуры
системы Хегстрема

Вот как описывает выступление этого ансамбля газета: «В гор. Туле в Сапуновском переулке открыт новый сад для гуляющей публики, в котором нам пришлось быть. В саду этом на открытой маленькой сценке выступил «концертный хор гармонистов на хроматических гармониках под управлением Трофимова». Далее автор говорит о весьма посредственном исполнении и малой музыкальности этого коллектива. И в конце: «...мы выражаем нешуточную уверенность, что в скором времени возобновится не пародия, как ныне, а настоящий хор гармонистов, последователей г. Белобородова. Мы слышали, что один из лучших учеников г. Белобородова в настоящее время занят составлением хора серьезных любителей игры на хроматической гармонии с целью дальнейшего усовершенствования и пропаганды нашего национального музыкального инструмента»¹. Здесь имеется в виду В. П. Хегстрем, в то время дей-

¹ «Тульские губернские ведомости», 1903, № 160.



Оркестр Владимира Петровича Хегтрема, 1903—1904 гг.
(Тульский краеведческий музей, № 6)

ствительно формировавший оркестр и уже проводивший с ним репетиции.

Оркестр Хегстрема состоял из новых любителей гармонистов — рабочих Тульского оружейного завода и двух гармонных мастеров. Это были энергичные и целеустремленные люди, любившие гармонику и отдававшие все свободное время музыке.

Среди участников оркестра был, например, Владимир Алексеевич Канищев. Сын потомственного рабочего, он еще мальчишкой попал на оружейный завод и проработал там 60 лет. За долголетнюю безупречную работу получил много наград: от «нагрудного знака» 1912 года (в честь 200-летия завода) до почетных грамот конца 50-х годов. О Канищеве, как об отличном мастере, не раз писала местная печать.

С 1898 года Владимир Алексеевич стал ходить к Белобородову и в течение четырех лет учился у него играть на гармонике его системы. Затем стал участником оркестра Хегстрема и выступал с ним около двадцати лет. Один из горячих инициаторов организаций «Первого российского общества любителей игры на хроматических гармониках», Канищев был много лет членом правления этого общества. Играли он сперва на гармонике системы Белобородова, а затем — около пятидесяти лет — на баяне¹.

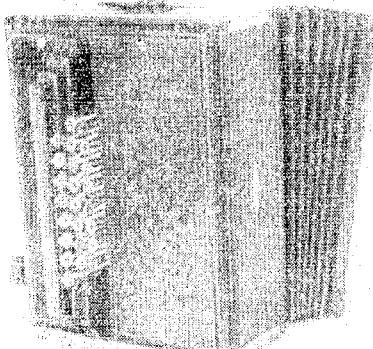
Состав оркестра Хегстрема был больше, чем состав оркестра Белобородова; кроме клавишных гармоник, здесь появляются новые, кнопочные. На фото мы можем видеть участников этого оркестра. Сидят (слева направо): И. П. Машьянов, Н. Г. Гнидин, Вешников, В. В. Горбунов, И. В. Глаголев, В. М. Шариков, Михаил В. Хегстрем, П. А. Абрамов; стоят: С. В. Чернашкин, С. В. Надеждин, В. П. Хегстрем, В. А. Канищев, В. П. Рыбин. В. П. Хегстрем держит в руке дирижерскую палочку, окаймленную серебром (подарок Белобородова), с надписью: «На добрую память».

Создание оркестра — работа, требовавшая от руководителя большого умения и труда. Да и не только этого: многосемейный Хегстрем отрывал средства от своего скучного жалования для нужд оркестра и заказа новых инструментов. Мастеру В. Горбунову в 1902 году он заказал, например, гармонику-бас. Это была первая тембровая оркестровая кнопочная гармоника с одинаковыми звуками при смене движений меха и третья по счету трехрядная хроматическая гармоника системы Хегстрема. Она сохранилась до наших дней. Клавиатурная механика у нее двухсторонняя с установкой пружин на клапанах, а не под клавишами. Мех изготовлен из тонкой дубовой фанеры, а не из картона, с двухсторонней проклейкой на ребрах дер-

¹ По документам В. А. Канищева (хранятся у автора).

матином. Диапазон — две октавы: от *ре* контрактавы до *ре-диез* малой октавы (с удвоением — на октаву выше).

Организационные вопросы, заказы и подбор новых инструментов, создание новых партитур и сверка партий отнимали особенно много сил. Поэтому некоторое время по приглашению



Первый кнопочный оркестровый бас.
Система Хегстрёма,
мастер В. В. Горбунов, 1902 г.
(кол. авт., п. в.)

Хегстрёма. Во время репетиций никто из большой семьи Хегстрёма никогда не заглядывал в комнату, и в самом оркестре дисциплина была исключительной. Садились в два ряда, у каждого был складной деревянный люпитр. Владимир Петрович, стоя перед оркестром, делал указания. Он следил не только за тем, чтобы не ошибались, играли ритмично и выразительно исполняли указанные в партитуре оттенки, но и за посадкой и положением инструмента у каждого исполнителя. В перерывах все вставали, собирались вокруг Владимира Петровича, задавали вопросы, поднимали споры о музыке.

По вечерам в будние дни Хегстрём занимался с оркестрантами индивидуально и проводил сыгрывания по партиям.

Наконец, состоялось первое публичное выступление, описанное в газете «Тульские губернские ведомости»: «Почему-то сложилось у очень многих мнение, что в числе музыкальных инструментов гармонии принадлежит одно из последних мест и что исполнение более или менее серьезных произведений не-

¹ В описании деятельности В. П. Хегстрёма использованы воспоминания М. В. Хегстрёма, Г. Л. Чулкова, В. А. Канищева, М. Д. Ильина и других — участников оркестра или просто хороших знакомых В. П. Хегстрёма (хранятся у автора).

Хегстрёма оркестром дирижировал регент одного из хоров в Туле — Ватинцев. Когда Ватинцев дирижировал, Хегстрём играл в оркестре на пикколо. Но Ватинцев стал часто появляться на репетициях в нетрезвом виде. Хегстрём порвал с ним знакомство и снова стал сам дирижировать оркестром, что и делал до конца жизни.

Репетиции проводились оркестром один раз в неделю, по воскресеньям, с 5 до 8—9 часов вечера¹. Собирались на квартире В. П.

возможно на этом инструменте. Это предубеждение блестяще опровергнуто хором тульских гармонистов-любителей, собранных г. Хегстремом и выступившим в первый раз с большим успехом в нынешнем сезоне 30 ноября в зале казенного винного склада. Вся программа этого концерта, составленная тщательно и со вкусом, заключавшая несколько серьезных вещей, была исполнена превосходно, и исполнители показали, что наша тульская гармония в умелых руках также может доставлять эстетическое наслаждение и что и этому инструменту доступны многие музыкальные эффекты... Г-н В. П. Хегстрем, лучший в свое время ученик г. Белобородова, продолжает развивать и распространять гармонную музыку»¹.

После выступления в Туле начались гастрольные поездки оркестра по разным городам. Первая поездка была в Курск, где оркестр Хегстрема выступал в Купеческом клубе, вторая — в Воронеж. В обоих городах выступления прошли с большим успехом.

Во время русско-японской войны (январь 1904 года — осень 1905 года) оркестр не раз выступал в Туле, в большом зале Дворянского собрания, с благотворительной целью в пользу Красного Креста. Были и просто публичные концерты, отклики на которые мы находим в газетах: «В воскресенье, 9 января, в большом зале Дворянского собрания состоялся концерт тульских любителей-гармонистов под управлением В. П. Хегстрема... Собравшаяся в большом числе публика, дружными и долго не смолкавшими аплодисментами сопровождавшая каждый номер программы, исполненный гармонистами, констатировала блестящий успех любителей, наглядно доказавших, каким прекрасным музыкальным инструментом может оказаться гармоника в искусных руках и при умении пользоваться ею»².

В начале 1906 года в оркестр вступают новые участники, ученики Хегстрема: А. И. Коренев, а затем и М. Юдин — со своими трехрядными хроматическими гармониками.

В этом же году Хегстрем совместно с участниками оркестра начинает организацию «Первого российского общества любителей игры на хроматических гармониках». Организация этого Общества была широко поддержана рабочей массой любителей гармоник и общественностью в Туле. Тщательно продуманный устав Общества (он состоял из 5 разделов, 40 параграфов) был утвержден «Тульским губернским по делам обществах и Союзах присутствием 29 января 1907 года» (подпись: вице-губернатор Лопухин). Этот устав издавался дважды.

¹ «Тульские губернские ведомости», 1903, № 265.

² «Тульская молва» от 10 января 1905 г.

Утверждено Тульским Губернским по
дламъ объ Общества и Соколъ Присутствіемъ
29 Июля 1907 г. За Губернатора, Влад-Губер-
натора Лопухина.

УСТАВЪ

Перваго Россійскаго Общества

Любителей игры

на хроматическихъ гармоникахъ

Цѣль, права и обязанности Общества.

§ 1.

Учреждаемое въ гор. Тулаъ Первое Россійское
Общество любителей игры на хроматическихъ гар-
моникахъ имѣетъ цѣлью развитіе и распространеніе
игры на хроматическихъ гармоникахъ между населеніемъ
Имперіи, а также поднятіе производства хро-
матическихъ гармоникъ и усовершенствованіе ихъ
какъ въ фабричной, такъ и кустарной выработкѣ.

§ 2.

Для достиженій этой цѣли названіе Общество:
а) созываетъ собрания своихъ членовъ, посвящаемыя

Устав «Первого российского общества любителей игры
на хроматических гармониках»

Задачей Общества являлось: посредством устройства концертов, выставок, издания книг, журналов, трудов по производству клавишных и кнопочных хроматических гармоник способствовать усовершенствованию и широкому распространению этих музыкальных инструментов среди населения.

Общество избрало несколько почетных членов. В числе их был и Н. И. Белобородов, который за все годы существования оркестра не покрывал с ним связи, чему способствовала большая многолетняя дружба с Хегстремом. Он посещал концерты, проводимые оркестром в Туле. Об одном таком концерте «Тульская молва» писала: «Состоявшийся 17 октября в зале Дворянского собрания концерт оркестра хроматических гармоник, под управлением г-на Хегстрема, произвел хорошее впечатление на публику: концертантам аплодировали и «бисировали» без конца. По окончании концерта г-на Хегстрема вызвали еще раз и стали «качать»... Вызывали и конструктора хроматических гармоник, известного в Туле г-на Белобородова. Публики было много»¹.

Иногда оркестр приезжал к Белобородову на дачу, где Николай Иванович проводил каждое лето. Эти поездки были для оркестрантов большой радостью. В одну из таких поездок — в 1907 году — произошла новая встреча с Л. Н. Толстым.

«В один из воскресных дней, — вспоминает М. В. Хегстрем, — Н. И. Белобородов пригласил моего отца и весь оркестр к себе на дачу; помню, был замечательный день. По приезде расположились на террасе дачи, исполнили несколько музыкальных произведений. К отцу подошел Николай Иванович и объявил ему и нам, участникам оркестра, что на дачу едет граф Толстой. Мы — участники — подготовились. Разложили шоты с маршем. Н. И. Белобородов вместе с Толстым подошел к моему отцу, Лев Николаевич поздоровался с отцом и общим поклоном с участниками оркестра. В этот момент отец взял с шлюптира пашку, в которой находился адрес на имя Л. Н. Толстого, зачитал его и вручил Толстому адрес вместе с членским билетом нашего Общества. В присутствии Толстого и Белобородова оркестром были исполнены: марш «Доброволец», увертюра Келлер-Бела «Моряки», «Полонез» Огинского. А после этой церемонии — для дачников танцы»².

В честь организации Общества Хегстрем написал «Марш Тульского общества любителей игры на хроматических гармониках» — «За славу гармоники» — так он называл это произведение. К этому времени он не только хорошо владел аранжировкой и оркестровкой пьес для своего оркестра, но и пробовал сам писать музыку. В последующие годы им были созда-

¹ «Тульская молва», 1907, № 18.

² Из воспоминаний М. В. Хегстрема, подтвержденных В. А. Канищевым, присутствовавшим при этом (воспоминания М. В. Хегстрема и В. А. Канищева хранятся у автора).

ны: вальс «Привет друзьям», полька-мазурка «Сюрприз», баркарола «Разбитые мечты» и другие произведений, которые также исполнялись его оркестром в концертах.

С организацией Общества значение оркестра возросло; последовала серия концертов: в Серпухове, Алексине, Богородице и других городах.

10 декабря 1907 года оркестр Хегстрема с большим успехом выступил в Москве, в Малом зале консерватории, — первый случай, когда гармоника зазвучала в храме музыкальной науки перед взыскательной публикой. В репертуаре оркестра было уже много крупных произведений, прекрасно исполняемых.

В 1908 году оркестр опять выезжает в Москву, на этот раз по приглашению фирмы «Бр. Патэ», записывавшей игру оркестра на пластинки. Были записаны: марши «Да здравствует Европа», «Тоска по родине», вальс из оперы Гуно «Фауст», увертюра Келлер-Бела «Веселая игра», «Концертная полька», «Мельница в лесу», «Матчиш», попурри на русские темы. Представители фирмы через переводчика очень лестно отзывались об оркестре, говоря, что нигде не встречали подобного.

При прослушивании записи удивляет исключительная слаженность, четкость и музыкальность исполнения¹.

В эти и последующие годы, кроме работы с оркестром, В. П. Хегстрем ведет большую педагогическую работу, занимаясь с учениками игрой на трехрядных хроматических гармониках своей системы. Многие из его учеников — А. Коренев, П. Трунов, К. Лавринович, М. Ильин и другие — становятся участниками оркестра.

В 1914 году вследствие призыва в армию и по другим причинам из оркестра выбыла часть участников. С 1915 года заседания Общества прекратились, работа оркестра свертивалась. Вокруг Хегстрема осталась небольшая группа любителей-гармонистов и его учеников. Был призван в армию и ушел на фронт и сын Владимира Петровича — Михаил Хегстрем...

Но гармоника и на фронте не потеряла своего значения — она осталась самым любимым народным инструментом.

Чувства загнанных империалистами на международную войну людей хорошо отразил в одной из своих статей — «Гармония двухрядную!..», опубликованной в газете «Терек», — Сергей Миронович Киров.

«И на войне бывает скучно. Так скучно, что всякая тоска мирного времени кажется весельем по сравнению с своеобразной, особенной тоской на войне... Горы, горные речки, чужие, негостеприимные дикие места. А среди них нашим костроми-

¹ Грамзапись «Матчиша» и попурри на русские темы хранится у автора.

чам и саратовцам просто нестерпимо... Вспоминается родная Волга... С белянны¹ доносятся предательские звуки гармоники, протяжные, неудержимые. И кажется, что и самой беляне радостно и весело. А у саратовца — сердце заиграло и хочется подхватить знакомую песню гармоники.

Но песни нет, нет и веселой гармоники. И только привычные пальцы перебирают по ложе винтовки в такт приятным воспоминаниям.

Думали саратовцы не раз, где и как достать гармошку.

Напрасно. Здесь, на войне, о гармонике никто не знает... А как бы она помогла! Как была бы жстати!.. На миру и с гармонией жизнь пошла бы иначе и грусть не стояла бы так неотступно и назойливо, как теперь, когда ее решительно нечем прогнать.

Наконец кому-то пришла счастливая мысль — написать письмо в «Рассеку» и настойчиво просить гармонию и указать, что без нее «даже никак невозможно русскому воину». Потому — скучно...

Обсудили и написали: во Владикавказ, в городскую управу, городскому голове... Как бесконечно скромна эта просьба, и как много она говорит...»² — этими словами заканчивается статья.

В 66-й артиллерийской бригаде Кавказской действующей армии, о которой идет речь, все кончилось лишь мечтой о гармонике: в то время в царской армии не поощрялись музыкальные наклонности солдат. Зато после революции в отрядах и частях молодой Красной Армии гармоника обретает реальное право на существование.

Взять, к примеру, легендарную Чапаевскую дивизию. Задорные звуки саратовской гармоники, на которой мастерски играл один из бойцов — С. П. Портнов, стали обязательными на привалах дивизии. Портнов, сам родом из Саратова, еще в десятилетнем возрасте научился играть на саратовской гармонике, а в 24 года попал в Чапаевскую дивизию и стал, как его называли, дивизионным гармонистом.

Вот как он сам рассказывает об одном из эпизодов между боями: «Это было числа 27—28 августа 1919 года. Собрались мы после ужина в центре Уральска в церковной ограде. Не успели расположиться, как к нам явился Василий Иванович. Все повскакали, думали, что случилось. «Ничего, ничего, ребята, садитесь», — сказал он, подняв руку. Потом повернулся и крикнул: «А ну, где гармонист, давайте веселеньку!» Я заиграл «Барыню». Вышли в круг Чапаев и еще один боец. Василий Иванович прошелся по кругу с криком, выпятив грудь и отставил назад руки. А потом посидел с нами немного,

¹ Белянна — деревянная некрашеная плоскодонная баржа для сплава лесных материалов по Волге и Каме.

² «Терек» (Владикавказ) от 16 июля 1915 г.

посмотрел, как бойцы веселятся под гармонику, и ушел. Уходя, он сказал: «Только долю не засиживайтесь!» Я еще играл пе-реборы и пляски разные час-шолтора, а потом все разошлись по хатам. На другой день мы двинулись вперед через станицы Сахарная, Бударино к Лбященску...»¹

В том же году В. Г. Синицын — музыкальный мастер и гармонист — выступал перед бойцами Красной Армии, боровшимися против Колчака в Сибири. Он сам был бойцом и играл на четырехрядной хроматической гармонике, сделанной собственноручно по образцу той, которую он слышал на одном из концертов в Петербурге и которая очаровала его своими возможностями. На такой гармонике выступал в 1915 году известный куплетист и гармонист Володя Стешной (гармонику эту сделал для него на заказ мастер Стерлигов).

К этому времени трехрядные и четырехрядные хроматические гармоники получили уже большое распространение. Их все чаще стали называть баянами — название, данное русской хроматической гармонике новой системы гармонистом Я. Ф. Орланским-Титаренко и мастером П. Е. Стерлиговым.

Яков Федорович Орланский родился в 1877 году в Петербурге². Пятнадцать лет он начал учиться игре на трехрядной петербургской (диатонической) гармонике. Имея большие музыкальные способности, он быстро овладел инструментом и стал играть на свадьбах и вечерах, а вскоре и по кулистерским в дуэте с гармонистом Александром Боковым. В 1896 или 1897 году к ним присоединился Владимир Панов. Это трио, в программе которого были русские песни и бальные танцы, выступало, в частности, на рабочих свадьбах и вечеринках.

В 1900 году Орланского призвали на военную службу, но разрешили продолжать выступления. С этого времени он стал прибавлять к своей фамилии псевдоним Титаренко.

В 1903 году мастер Стерлигов сделал ему по заказу четырехрядную петербургскую гармонику, в которой три ряда были диатонические, а четвертый — с производными звуками. Орланский стал выступать в трио с Ф. Кришем и В. Сорокиным, имевшими такие же гармоники, в ресторане Знаменской гостиницы (теперь Московской) и на эстрадных площадках в городских садах. Петербургские гармоники, на которых играло это трио, являлись разновидностью венских трехрядных гармоник (но с другой формой корпуса и клавиатур), звуки также были разными при смене движения меха.

В 1905 году Яков Федорович задумывается над созданием

¹ Из устного рассказа С. П. Портнова, записанного автором.

² Сведения о деятельности Я. Ф. Орланского даны на основании воспоминаний и документов семейного архива С. Я. Орланского.

новой, более совершенной гармоники, удобной для сольного исполнения сложных произведений. Такой инструмент сделал ему все тот же Стерлигов — мастер, сыгравший значительную роль в преобразовании гармоники.



Трио на петербургских гармониках: В. Сорокин, Ф. Крип и Я. Орланский, 1904 г. (кол. авт., п. в.)

Петр Егорович Стерлигов (1872—1959) родился в селе Сомкино Рязанской губернии. Семья была многодетная, и содержать ее было трудно. Поэтому, как только ребенок подрастал, его старались пристроить к какому-нибудь ремеслу. Когда Петя исполнилось 16 лет, настала и его очередь. В простой крестьянской одежде, в лаптях пошел деревенский паренек в большую шумную столицу «искать счастья». В Петербурге ему вскоре удалось устроиться чернорабочим на ткацкую фабрику. Работа была тяжелая, однообразная и не могла удовлетворить способного и пытливого мальчика. Случайно он познакомился с музыкальным мастером, занимавшимся ремонтом гармоник. Новый знакомый как-то пригласил Петра зайти к нему домой; тут же в квартире была и его мастерская. Этот вечер решил всю дальнейшую судьбу молодого Стерлигова.

Как зачарованный, смотрел он на работу мастера, жадно разглядывая детали гармоник, лежавшие на верстаке. С этого дня почти каждый вечер Петр приходил в мастерскую. Теперь он уже не только расспрашивал, но и старался помогать в работе своему старшему другу.

Вскоре Петр самостоятельно отремонтировал принесенную заказчиком гармонь и сделал это так умело, что старый мастер не мог удержаться от восхищения: «Да у тебя и впрямь золотые руки и светлая голова. Ты вполне можешь, Петя, начинать работать самостоятельно».

За несколько лет Петр Стерлигов не только досконально изучил ремонт гармоник всех существовавших в то время систем, но и освоил весь цикл производства новых: от столярных работ до самой сложной и тонкой операции — наклейки и настройки голосов.

В середине 90-х годов на Лермонтовском проспекте появился магазинчик, имевший одно окно и дверь с колокольчиком.

Внутри за магазинчиком находилась большая кухня, которая служила и мастерской, а еще дальше помещалась жилая комната. Здесь и поселился П. Е. Стерлигов.

Стерлигов не умел играть на гармонике и не мечтал стать исполнителем; это был мастер, увлеченный своим ремеслом. Единственная песня, которую он виртуозно играл на гармонике любой системы, была «Светит месяц»; ею он и проверял сделанные им или отремонтированные инструменты. Песню выучил с ним один из первых серьезных его заказчиков, сосед по квартире, А. П. Коженков.

Коженков был страстный любитель музыки, но у него не было кисти правой руки. Вот

Петр Егорович Стерлигов.
Начало XX в. (кол. авт., п. в.)

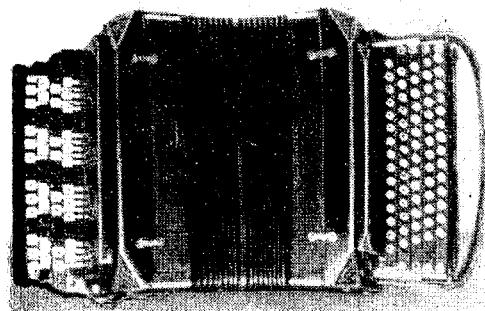
тут-то Петр Егорович впервые проявил себя не только как отличный мастер, но и как конструктор. Он изготовил для Коженкова гармонику, у которой мелодическая клавиатура помещалась на левой стороне, а басы и аккорды — на правой. Это позволяло Коженкову пользоваться оставшейся частью правой руки.

Мастерство и исключительная добросовестность увеличивали число заказчиков Стерлигова. Вскоре на кухне появился большой стол-верстак, а за ним, рядом с Петром Егоровичем, и помощник — шаренек Васька (этот шарнишка, у которого оказались те же качества, что и у его наставника, с годами стал известным ленинградским мастером Василием Степановичем Самсоновым; он воспитал, в свою очередь, отличного мастера



С. З. Новикова). Помогала Стерлигову и жена, Мария Кирилловна. Она занималась оклейкой меха цветной бумагой и поясками коленкора; ей же приходилось на звон колокольчика выбегать в магазин, выполняя роль продавца.

Гармоники в мастерской делались разные — от простых пятирядных до петербургских двух-, трех- и четырехрядных.



Четырехрядный баян, 1908—1909 гг.
(кол. авт., п. в.)

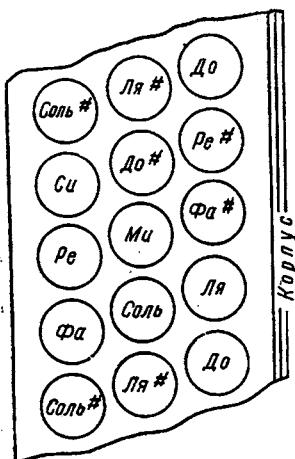


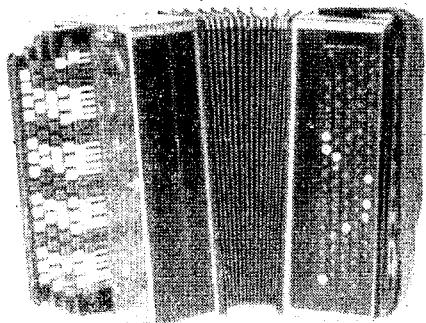
Схема клавиатуры
системы Стерлигова

Петр Егорович уделял много внимания инструментам, которые делал для заказчиков. Каждая следующая модель была более совершенной. (Когда смотришь на инструменты, сделанные Стерлиговым в течение одного лишь десятилетия (1905—1916), то едва можешь поверить, что за столь малый срок могла произойти такая глубокая эволюция в их внешнем и внутреннем устройстве!) Его первые баяны имели многие черты простой петербургской гармоники, а уже в 1913 году он делает первый в России¹ пятирядный баян — модель, не устаревшую и сегодня.

Более двух лет работал Стерлигов над новой гармоникой, заказанной Орланским-Титаренко. Наконец осенью 1907 года инструмент был готов. На правой стороне была четырехрядная (с повторением первого ряда) клавиатура системы Стер-

¹ Весьма возможно, что это был и первый в мире такой инструмент, так как пятирядные баяны (кнопочные аккордеоны) за рубежом появились несколько позднее. Вслед за Стерлиговым пятирядные баяны делали мастера В. Самсонов, братья Генераловы и другие.

лигова, которая со временем стала называться петербургской, а затем и ленинградской. Все клавиши были черные полированные в виде выщуклых квадратиков. На левой — клавиатура имела готовый аккомпанемент из мажорных и минорных аккордов, септаккордов и басов, но совершенно оригинальной системы, отличающейся от общепринятой сейчас. Звуки при смене движения меха были одинаковые. Яков Федорович Орланский, наслаждаясь звуками прекрасно сделанного инструмента, назвал эту самую совершенную гармонику того времени баяном (по имени древнерусского легендарного певца-гусляра)¹. И сам Петр Егорович называл свое детище так же.



Первый пятирядный баян, 1913 г.
Мастер П. Е. Стерлигов
(кол. авт., п. в.)

вым (у него было уже общепринятое расположение кнопок на левой клавиатуре)³, можно судить об исключительной работе замечательного мастера. Инструмент имеет тщательную отделку, а главное — певучий, приятный звук с небольшим разливом и прекрасным ответом.

В конце 1907 года Орланский-Титаренко с семьей перееzжает в Москву. А в солнечный весенний день в начале мая

В то время к нему часто заходили рабочие с Новоадмиралтейской верфи, строившие крейсер «Баян». Под влиянием их рассказов Стерлигов решил назвать так же и свой новый инструмент. Рабочим он говорил шутя: «Вы строите свой «Баян», а вот я построю другой «Баян» — большую усовершенствованную гармонику»².

Хотя сейчас послушать этот инструмент невозможно (он погиб в 1942 году), однако по сохранившемуся следующему баяну, сделанному Стерлигову,

¹ Были попытки и ранее называть гармонику баяном. Так, впервые мы читаем это название на обложке одного из самоучителей: «Новейший практический самоучитель для ручной гармонии рояльного (фисгармонического) строя, Вятской, Ливенки и Кларнетной «Баян». Составил С. Егоров. Рославль, 1903».

² По воспоминаниям Т. А. Николаевой (хранятся у автора). Этот инструмент Я. Ф. Орланский-Титаренко получил от мастера Стерлигова в сентябре 1907 г.

³ Инструмент хранится в коллекции автора.

1908 года московская публика увидела на тротуаре перекрестка Петровки и Страстного бульвара маленького мальчика, одетого в красочный костюм. Это был сын Орланского Сережа. Он раздавал прохожим афиши, где впервые было напечатано название «баян», данное новой гармонике, которое затем крепко укоренилось в России за всеми кюнточными хроматическими гармониками любой системы.



Я. Ф. Орланский-Титаренко и
его сын Сергей, 1908 г. (п. в.)

В 1908—1909 годах Орланский с сыном играл в синематографах «Эльдорадо» на Чистопрудном проезде и «Электро-Патограф» у Петровских ворот. Выступали они и в богатом ресторане «Яр», выезжали в Рязань, Озера, Нижний Новгород (на ярмарку) и другие города.

Жизнь народных музыкантов-гармонистов того времени была полна превратностей; это надо знать, чтобы лучше понять их положение и существовавшее отношение к ним.

Гармонисты часто играли на свадьбах и вечерах; многие из них во время игры злоупотребляли спиртными напитками. Этому способствовала обстановка. Бывало, что приглашенному гармонисту наливали стакан водки, так сказать, «с почину». Во

время игры тоже не забывали «утощать». Когда дело подходило к концу, хозяин наливал стакан и без того еле державшемуся на ногах гармонисту и говорил, куражась: «Пей, а то не заплачуй». Если гармонист отказывался, хозяин бросал в налитый стакан водки золотую монету и, заливаясь пьяным смехом, кричал: «Вот выпьешь — тогда достанешь». Все это разлагающее действовало на играющего. Несомненно, это отражалось и на стиле исполнения, и на самом репертуаре, отвечающих вкусам подвыпившей публики.

Иногда затевались споры, особенно купцами, кто из двух гармонистов лучше играет. Спорили на большие суммы, а так как и исполнители и «жюри» были «навеселе», то главным аргументом на таких «концертах» были кулаки, поэтому все обычно кончалось дракой. После одной из них градоначальник Москвы фон Рейнботт приказал выслать всех гармонистов в 24 часа из города. Собирались выселить и семью Орланского, но за него стали хлопотать, как за замечательного музыканта и к тому же человека, ненавидевшего алкоголь. После долгих просьб Рейнботт согласился послушать игру знаменитых гармонистов. Орланских привезли к нему, и они сыграли попурри из русских народных песен, а затем, по желанию градоначальника, полонез Огинского и марш Садовского. Мнение о том, что все гармонисты — пьяницы и демоны, было поколеблено; Орланские остались в Москве.

Осенью 1909 года семья Орланских возвратилась в Петербург. Здесь Яков Федорович с сыном Сергеем продолжают вести большую концертную деятельность. Они выступают с многочисленными концертами для рабочих Васильевского острова и Петербургской стороны, Невской и Нарвской застав¹. Днем они играли на открытых эстрадах в садах «Аркадия», «Олимпия» и других.

Сергей Орланский, игравший на гармонике системы Белобородова, с 1911 года перешел на баян, сделанный для него мастером Самсоновым (с клавиатурой системы Синицкого).

В 1911—1912 годах Я. Ф. Орланский крепко сдружился с выдающимся русским музыкантом, организатором и дирижером первого оркестра русских народных инструментов Василием Васильевичем Андреевым.

Как известно, Андреев, увлекшийся русской пятиклавишной гармоникой еще в пятилетнем возрасте, не расставался с ней всю жизнь, играя в концертах и на балалайке и на гармонике.

В. В. Андреев владел гармоникой в совершенстве, это подчеркивалось во многих отзывах и рецензиях: «...г. Андреев извлекает из своей крошки-гармошки чисто скрипичные звуки

¹ Концерты эти устраивали дома Общества трезвости принца Ольденбургского.

и блестяще справляется со всевозможными техническими трудностями, так что его игра, поражая своей оригинальностью, вместе с тем может доставлять высокое наслаждение самому строгому меломану².

При организации оркестра Андреев первоначально предполагал включить в число инструментов и гармонику, но вынужден был в то время от этого отказаться: многих шокировало введение в состав великорусского оркестра «инструмента пьяных ямщиков и влюбленных дворников», как тогда пренебрежительно называли гармонику.

Однако через много лет, когда великорусский оркестр за воевал прочное признание (он с огромным успехом выступал не только в России, но и за рубежом — даже в Америке), Андреев возвращается к мысли о введении в свой оркестр гармонику. Познакомившись с баяном Орланского, он внимательно изучает его технические и музыкальные возможности. К сожалению, В. В. Андреев не успел осуществить свое намерение.

В 1914 году Орланские выступали в «Павильоне де Пари» в Петербурге. В вечер давались две концертные программы. В этих концертах Я. Ф. Орланский исполнял полурри из украинских песен и вариации на две русские песни («То не ветер ветку клонит» и «Светит месяц»). А его сын Сергей Яковлевич исполнял на баяне сопровождением симфонического оркестра «Кандонетту» Чайковского, «Rêverie» из скрипичного концерта Сарасате и другие произведения классиков.

Вскоре после начала первой империалистической войны Я. Ф. Орланский был призван в действующую армию.

С развитием военных действий свертывается концертная деятельность многих музыкантов и целых коллективов. Музикальная жизнь начинает возрождаться только после Великой Октябрьской социалистической революции.

С начала 1918 года по просьбе любителей-гармонистов в Туле было восстановлено «Общество гармонистов», возобновлены регулярные заседания, начались репетиции оркестра в составе двадцати семи человек. В том же году вернулся по демобилизации М. Хегстрем и стал опять участником оркестра, руководимого его отцом. В 1919 году оркестр В. П. Хегстрема, насчитывающий около сорока человек, был взят на государственное обеспечение при тульском Просветкульте, и концертная деятельность его стала еще обширнее.

Это было тяжелое время. Страну терзали внешние и внутренние враги. Болезни, разруха, экономические затруднения висели страшным грузом на плечах молодой Советской республики. Немало горя выпало и на долю В. П. Хегстрема: его четыре взрослые дочери почти одновременно умерли от тифа, потом заболели еще пять детей.

² «Петербургский листок», 1888, № 338.

Сына Михаила не было в городе: в конце 1919 года по командировке губкома партии он был направлен в Елифановский район на работу, связанную с поставкой продовольствия. Заботы о семье подорвали и без того расшатанное здоровье Владимира Петровича, и в январе 1920 года он скончался.

В тульской газете «Коммунар» под крупным заголовком был помещен некролог:

«В 1 час ночи с 11 на 12 января отошел в вечность Владимир Петрович Хегстрем, организатор кружка гармонистов на хроматических гармониках в г. Туле.

Покойный имел от роду всего 55 лет и более 35 лет не расставался со своим любимым музыкальным инструментом — гармоникой. В последнее время Владимир Петрович с своим кружком гармонистов объездил несколько городов, давая концерты, и всюду его принимала публика с восторгом и с восхищением, как новатора в области музыки...»¹

Вернувшись из командировки Михаил Хегстрем застал семью в тяжелом положении — не хватало продовольствия. Мать раздала за хлеб и топливо все, что осталось после смерти мужа: инструменты, партитуры. Оркестр фактически распался.

М. В. Хегстрем тут же стал организовывать новый оркестр. Такая возможность появилась при клубе тульских оружейных заводов «Красный оружейник». В правлении клуба оказался один из учеников и участник оркестра его отца К. В. Лавринович. Вместе они стали разыскивать инструменты: одни приходилось отбирать у их незаконных владельцев, другие покупать и даже менять на продовольствие. Прослыпав об организации нового оркестра, стали собираться старые оркестранты, ветераны «Общества любителей игры на хроматических гармониках»: В. П. Рыбин, П. И. Трунов, Н. М. Рудаков, И. П. Машьянов и другие. Пришло много новых участников, и в конце 1920 года удалось создать небольшой коллектив.

С 1921 года оркестр хроматических гармоник снова начинает свое официальное существование. Количество оркестрантов увеличивается с каждым годом. На фото показан его состав в 1923 году. В первом ряду сидят (слева направо): 1. фамилия не установлена; 2. В. П. Рыбин; 3. П. И. Трунов; 4. Остапев — директор клуба; 5. М. В. Хегстрем — руководитель оркестра; 6. Н. М. Рудаков; 7. В. П. Трунов; 8. Н. Н. Федоров; 9. К. Т. Огарков. Второй ряд: 10. Машков; 11. фамилия не установлена; 12. В. В. Хегстрем; 13. Я. Т. Огарков — играл с братом на одном инструменте; 14. М. Краливенцев; 15. И. Т. Огарков; 16. И. П. Машьянов; перед первым рядом — двое юношей, только что пришедших в оркестр и еще не имеющих инструментов. Первые годы Хегстрем руководил оркестром на общественных началах, а потом стал его штатным руководителем.

¹ «Коммунар», 1920, № 14.



Оркестр Михаила Хегстрема, 1923 г.
Все барабаны в оркестре — системы В. П. Хегстрема,
клавишные гармоники — системы Белобородова
(Тульский краеведческий музей, № 8.)

С инструментами было плохо. Правление клуба утвердило смету и получило большую сумму денег на заказ 20 оркестровых гармоник, но осуществить это удалось лишь много лет спустя, а пока приходилось покупать баяны у кустарей-одиночек. Вскоре все же удалось заказать в артели три оркестровые гармоники и два баса.

С середины 20-х годов образовался уже хорошо слаженный большой коллектив, который стал называться «Оркестром баянистов клуба ТОЗ». В репертуаре этого оркестра были: увертюра Зулле «Поэт и крестьянин», увертюра к опере Бизе «Кармен», вальсы Беккера, Штрауса, легкая музыка, песни. Оркестр часто выступал в клубах Тулы, несколько раз выезжал в Москву на смотры самодеятельности, где выступал с клубным хором и вокалистами.

За время существования оркестра его состав менялся, менялись и руководители (М. В. Хегстрем стоял во главе оркестра до 1929 года), тем не менее этот коллектив продолжал свою деятельность до начала Великой Отечественной войны.

В 20-х годах возникают и другие аналогичные оркестры. В 1926 году в Москве организуется «Первый симфонический оркестр гармонистов» под управлением Л. М. Бановича. В составе его, кроме различных баянов, были и другие гармоники (концертины, аккордеоны, монофоны, ножные басы). Оркестр вел большую концертную деятельность, выступая в рабочих районах Украины (Днепропетровск, Ростов, Харьков, Запорожье и т. д.). «Концерты всюду восторженно встречались переполненными рабочими аудиториями и подробно освещались в печати»¹. Вот один из многочисленных отзывов: «...оркестр объездил крупнейшие индустриальные центры (Магнитогорск, Уралмашстрой, Челябинск и др.), был среди бойцов ОКДВА, всюду встречая самый живой интерес и отклик рабочей аудитории. Массовый инструмент стал носителем симфонической культуры»². В своем исполнении оркестр передавал все тонкости авторского замысла в таких произведениях, как сюита «Сигурд Юрсальфар» Грига, увертюра «Эгмонт» Бетховена, увертюра к опере Россини «Вильгельм Телль», сюита «Арлезианка» Бизе, вторая часть Пятой симфонии Чайковского, Восемь народных песен в симфонической обработке Лядова, «Тореадор и испанка» Рубинштейна, танцы из балета Глиэра «Красный мак», Гавот из «Классической симфонии» Прокофьева (всего около ста произведений). Это был настоящий триумф гармоники!

Как вспоминают участники оркестра, его состав был не высок в профессиональном отношении, но дирижер умел так увлечь их и организовать дело, что все играли с энтузиазмом и

¹ «Комсомольская правда» от 29 декабря 1928 г.

² «Советское искусство» от 14 января 1934 г.

артистическим вдохновением. Высококвалифицированный музыкант (скрипач), Банович имел необыкновенное чутье и в оркестровке. «Следует отметить мастерскую инструментовку многих вещей, сделанную для оркестра его руководителем т. Бановичем»¹, — отмечали газеты.

Работа этого коллектива положительно оценивалась самыми строгими критиками: «Комиссия в составе нар. арт. Л. П. Штейнберга, засл. арт. К. Н. Игумнова, Е. Ф. Гнесиной, композитора Д. А. Черномордикова, С. Бутославского, прослушавшая недавно оркестр гармонистов, единогласно отметила большие достижения, высокую культуру исполнения, техники и прекрасную звучность оркестра...»².

«Интерес к оркестру перебросился и за границы Советского Союза. Оркестр получил очень выгодное приглашение из Америки на годичное турне по крупным американским городам на гарантийных началах. Сейчас крупнейшая Берлинская рабочая концертная организация тоже ведет переговоры с оркестром о поездке его в Германию»³.

Этот знаменитый коллектив гармонистов просуществовал более десяти лет, пропагандируя серьезную симфоническую музыку в народе. В 1937 году оркестр потерял своего руководителя и через год распался.

В 1928 году в Ленинграде при Третьем государственном музыкальном техникуме организуется большой оркестр гармонистов под управлением А. Клейнарда. И далее такие оркестры появляются во многих городах.

В настоящее время в любом крупном городе при больших клубах, во Дворцах культуры, в средних и высших музыкальных учебных заведениях оркестр баянистов и аккордеонистов — обычное явление, но советским людям дорога память о тех, которые первыми создали эти народные музыкальные коллективы.

Но вернемся к первым русским баянам и подведем некоторые итоги. Как мы могли проследить в этой главе, в начале нашего века значительное распространение получили баяны хегстремовской системы. Первые экземпляры были созданы мастером Горбуновым, а позднее заказы выполняла фабрика «Бр. Киселевы», мастера Глаголов, Чулков, Пастухов и другие. Баянисты, проигравшие многие годы на инструментах этой системы, говорят о ее преимуществах и удобствах в некоторых видах техники. Хегстремовские баяны делались обычно трехрядными, а изредка и четырехрядными. В. П. Хегстрем предлагал эскизы и пятирядной клавиатуры, но осуществить эту мысль ему помешала внезапная смерть.

¹ «Пролетарий» (Харьков) от 14 августа 1928 г.

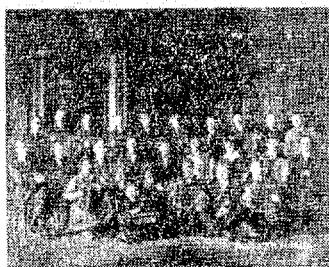
² «Советское искусство» от 14 января 1934 г.

³ «Комсомольская правда» от 29 декабря 1928 г.



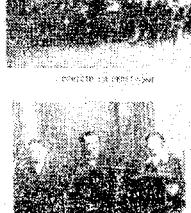
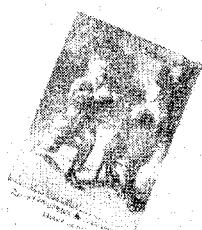
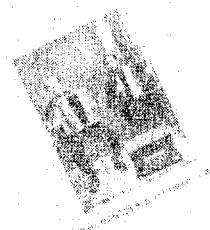
1-й в СССР

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР



САРМОНИСТОВ

Под управлением дирижера Л. М. БановиЧа



БановиЧ

Читайте отзывы прессы и огнестрельные афиши.

Любимый оркестр Р. М. БановиЧа
БановиЧ

Афиша выступлений оркестра БановиЧа, 1929 г. (кол. авт., п. в.)

Еще большее распространение получили баяны системы Стерлигова (Петербург и окрестности), которая стала называться петербургской, а затем ленинградской. Об этом говорят многие факты, например: в 20-х годах в известном музыкальном магазине в центре Ленинграда на Садовой улице продавались баяны только этой системы, а в музыкальном училище преподавание на таких баянах велось до 1941 года. Баяны этой системы делались четырехрядными, а иногда и пятирядными. Эта система имела своих сторонников из-за удобного положения кисти во время игры. Исполнителей на баянах ленинградской системы можно встретить и сегодня (не только любителей, но и профессионалов).

Важно отметить, что баяны систем Хегстрема, Стерлигова, Синицкого не существовали в других странах. Это были инструменты исключительно русского происхождения.

СОВРЕМЕННЫЙ БАЯН

Чтобы лучше проследить путь развития современного баяна, следует несколько вернуться к прошлому.

Основными центрами развития и усовершенствования гармоник были Тула, а позже Петербург и Москва.

«В последнее время с Тулой в производстве гармоний стал соперничать Петербург, где довольно сильно развились гармоничное дело, занесенное тульскими же рабочими, сильно улучшенное заграничными, особенно австрийскими образцами гармоний. В Москве тоже есть гармонные заведения, но значительно меньше, чем в Петербурге»¹.

Гармоника, появившаяся, как говорилось, на столичной эстраде с середины XIX века, становится в конце 70-х годов частым номером программы. Вот один из примеров: «В Таврическом саду в воскресенье, 2 августа, назначено народное гулянье», — объявляет одна из газет в 1881 году и далее сообщает, что в программе «открытой сцены» в списке эстрадных номеров значится и «гармонист»².

В Петербурге в 1880-х годах под руководством Машнина (музыкального мастера, имевшего гармонную мастерскую на Дворянской улице) был организован первый ансамбль в соста-

¹ «Труды комиссии по исследованию кустарной промышленности в России», вып. IX, 1888, стр. 2398.

² «Петербургская газета», 1881, № 179.

ве десяти гармонистов, игравших на различных диатонических гармониках. Выступали они в саду «Аркадия»; в репертуаре были русские народные песни.

В начале 90-х годов в Петербурге создал трио гармонистов Григорий Лукич Лебедев (Козяков и братья Александр и Иван Летвиченко). Сам Лебедев выступал солистом¹. Он служил чиновником, а свободное время посвящал гармонике, не только увлекаясь игрой на ней, но стараясь усовершенствовать ее художественные возможности. Он расширил диапазон правой клавиатуры, а в левой сделал аккомпанемент с 16 басами, расположенным по квартово-квинтовому кругу, и с несколькими мажорными и минорными аккордами. Ему помогал гармонный мастер Никитин, живший на Большом проспекте Петербургской стороны, который стал делать такие же гармоники.

Одним из первых завоевавших славу солиста на трехрядной петербургской гармонике был Петр Жуков, начавший выступать как любитель-гармонист в 80-х годах, а впоследствии сделавшийся известным эстрадным музыкантом. Приведем одну из характеристик его выступлений: «На первый раз Жуков импровизировал на гармонике попурри из русских песен, импровизировал мастерски. В его руках гармоника заливалась, как настоящий соловей, ласкала ухо такими тонкими переходами и оттенками, которые обличали истинного артиста. Разумеется, последовали бесконечные «бисы»².

В 80—90-х годах большой успех имели петербургские двухрядные, а затем и трехрядные диатонические гармоники. Устройство их не отличалось от венских гармоник, но внешние они имели своеобразную форму со скосенными углами, на клавиатуре вместо круглых пуговиц были клавиши в форме лопаточек. На таких гармониках стали играть многие гармонисты-любители, рабочие петербургских заводов, которые позже иногда собирались ансамблем (например, трио рабочих завода «Республика» — В. Богданов, Г. Сивоха, Н. Кузнецov).

С появлением баянов системы Стерлигова, а затем Синицкого этот новый усовершенствованный инструмент стал быстро распространяться. Многотисленные кустарные мастерские начинают выпускать баяны с 1908—1910 годов. Особую же роль в популярности баяна в 10—20-х годах сыграли известные петербургские гармонные мастера П. Е. Стерлигов, В. С. Самсонов, Н. З. Синицкий, С. З. Новиков. Баяны их работы пользовались заслуженной славой, каждый следующий инструмент у них был лучше предыдущего как в музыкальном, так и техническом отношении.

В 10—20-х годах выдвинулось несколько музыкально обра-

¹ К середине 90-х гг. это трио превратилось в большой ансамбль гармонистов, в который затем включились и балалаечники.

² И. Щеглов. Народный театр. СПб., 1898, стр. 21.

шованных, хорошо разбирающихся в нотной записи баянистов, игравших на баянах петербургской системы. Такими были И. Орланский, К. Летвиченко, Ф. Эппингер. Однако большинство баянистов в нотах разбирались слабо и своими успехами были обязаны исключительно большим природным способностям. Среди длинного списка подобных баянистов можно назвать, например, А. Бокова, П. Панова, М. Зеленко, П. Стрыгина, П. Тропанихина, К. Коваля, И. Толмачева, В. Иванова, Д. Яковлева, А. Гурьевского.

Александр Куприянович Боков вначале пользовался успехом как незаурядный гармонист. С 1910 года стал играть на баяне с готовым аккомпанементом, а затем освоил и баян с выборной клавиатурой «левая по правой». Выступая в ресторанах и на эстраде, он сопровождал свою игру на баяне аккомпанементом на низких басах¹. В 20-х годах стал выступать в организованном им трио вместе с К. Летвиченко и И. Толмачевым.

Павел Федорович Панов сперва играл на маленьких гармониках-«черепашках», а в 1913 году мастер Новиков сделал ему баян (под № 5). Этот баян имел 4 ряда на правой и 6 рядов на левой клавиатуре. Панов выступал не только на эстраде, но долгое время — в цирке Чинизелли. На арену выносили большую корзину, из нее Павел Федорович вынимал сперва маленькие гармоники, с одной, двумя и тремя клавишами, затем — побольше, а в конце — баян, и игрой на нем Панов заканчивал номер, имевший всегда большой успех у публики. В 20-х годах ему стал аккомпанировать на таком же баяне Петр Тропанихин.

М. П. Зеленко стал играть на баяне с 1918 года, но получил известность после того, как начал выступать с инструментом, левая клавиатура которого состояла из 210 кнопок (9 вертикальных рядов: 3 ряда выборных, 2 ряда басов и 4 ряда готовых аккордов). На правой клавиатуре было 5 рядов клавиш



А. К. Боков, 1910—1914 гг.
(кол. авт., п. в.)

¹ Гармоника особого типа, предназначенная для игры ногами.

(2 дублирующих). Этот уникальный инструмент сделали ему мастер Самсонов в 1920—1922 годах. Зеленко легко освоил сложный баян, кстати играя на правой клавиатуре пятью пальцами, и долгое время выступал с ним в ленинградских ресторанах.

Павел Артемьевич Стрыгин родился в 1892 году в маленьком городке Н.-Ломове. Он был сыном гармонного мастера и рос среди звуков гармоник. В восемь лет мальчик уже хорошо



М. П. Зеленко, 1923 г.
(кол. авт., п. в.)



П. А. Стрыгин, 1916—1919 гг.
(кол. авт., п. в.)

играл на «хромке», а с шестнадцати лет получал приглашения как гармонист на свадьбы и гуляния. С 1915 года он выступает в трактирах и ресторанах, играя на баяне и одновременно на ножных басах, и вскоре становится одним из известных баянистов Петрограда. К концу 20-х годов в репертуаре Стрыгина были такие произведения, как Вторая рапсодия Листа и увертюра к опере Россини «Вильгельм Телль». Стрыгин работал на эстраде до 1948 года, а затем перешел на педагогическую работу.

Все эти и им подобные баянисты 10—20-х годов вспоминаются нами сегодня с большим уважением, как пионеры баяна. Их успехи позволили обратить внимание на гармонику как на инструмент, обладающий высокими художественными воз-

Можнотами, и внести его преподавание в музыкальные учебные заведения в конце 20-х годов.

Теперь о Москве. Москва, как говорилось, имела значительно меньше мастерских, чем Тула и Петербург, и на это были свои причины. С развитием гармонического производства в Тульской губернии в Москву бесконечной вереницей тянулись подводы из Тулы с гармониками самых различных конструкций и на любую цену. Кроме того, крупные музыкальные магазины К. Г. Циммермана и И. Ф. Мюллера поставляли много гармоник не только отечественного (главным образом тульского) производства, но и большое количество зарубежных. При таком изобилии этого товара в Москве не могло возникнуть крупного производства гармоник, так как трудно было бы конкурировать с уже давно налаженным производством в других местах, откуда производилась поставка.

В Москве были небольшие мастерские при музыкальных магазинах Мюллера, Циммермана, Ватутина; кроме того, были самостоятельные мастерские Ваныкина, Синицына и другие еще более мелкие. Главным их назначением был ремонт гармоник, хотя они и делали небольшое количество новых, в основном запасных инструментов. Здесь и возникла трехрядная хроматическая гармоника так называемой заграничной, а впоследствии московской системы¹.

Геннадий Леонтьевич Чулков, поступивший в мастерскую фирмы И. Ф. Мюллера в 1897 году, в пресквиратах этой фирмы, которая вела поставку товаров из разных стран, увидел гармоники такой системы 37×36^2 и сделал себе аналогичную. Затем он переехал в Тулу и с 1907 года стал производить для фирмы гармоники этой системы, но диапазоном 46×36 . За первый такой инструмент, представленный на выставке в Самаре (1908), он получил медаль «За трудолюбие и искусство»³.

Можно привести еще случай, рассказанный одним из старейших советских баянистов А. И. Кузнецовым.

«Мой отец, Иван Яковлевич, был гармонным мастером в г. Зарайске. Примерно в 1890 году он переехал в Москву и стал

¹ Эта система не только среди мастеров, но и в первых школах для баяна называлась заграничной или московской системой; см., например: А. В. Орлов. Школа-самоучитель для хроматической гармонии «Баян» всех систем. Пг., 1918, стр. 3; Я. Ф. Орланский-Титаренко. Самоучитель для хроматической гармонии Баян. Л., 1927, стр. 12 и другие.

² Первая цифра обозначает количество кнопок на правой клавиатуре, а вторая — на левой.

³ Первые эти гармоники (как и баяны Хегстрема) имели на левой стороне хегстремовскую (или, как тогда еще называли, тульскую) систему, басы и аккорды шли сверху вниз в обратном порядке, то есть *фа, до, соль, ре, ля* и т. д.

работать по ремонту гармоник в мастерской Ваныкина. Однажды, в середине 90-х годов, в мастерскую принесли трехрядную хроматическую гармонику, купленную на Парижской выставке. Дефект можно было исправить тут же, но мастера задержали

эту гармонику с тем, чтобы в ней хорошенько разобраться и снять копию. Никто из мастеров раньше такой гармоники не видел. Была она 43×36 . Некоторые мастера решили сделать для себя такие инструменты. Мой отец вскоре вернулся в Зарайск и там сделал две такие гармоники для сыновей Петра и Василия. Они были готовы в 1905 году. Расположение кнопок на правой клавиатуре было как у современных баянов московской системы¹.

Примерно с 1904 года на фабрике «Бр. Киселевы» в Туле на заказ стали изготавливать трехрядные хроматические гармоники этой системы 37×36 и 37×48 . Старший брат, Н. С. Киселев, интересовавшийся всем новым и посещавший международные выставки, первым начал производство таких гармоник. В 1911—1912 годах они уже выпускались

Африкан Киселев с трехрядной хроматической выборной гармоникой и ножными басами, 1907 г.

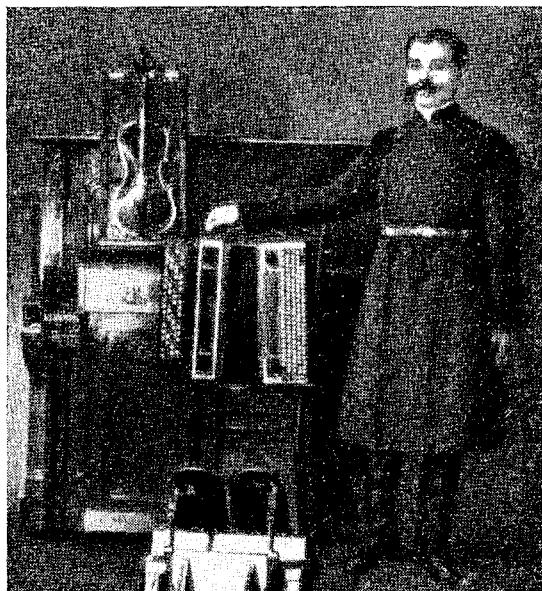
серийно 36×60 и 52×100 . В 1905—1907 годах фабрика начала изготавливать и трехрядные хроматические гармоники—«левая по правой (выборные) и ножные басы».

Как и в Петербурге, в Москве были гармонисты, а затем и баянисты, игравшие в трактирах, ресторанах и в кино. Их было меньше, чем в Петербурге, и они также почти все играли на слух.

¹ Из воспоминаний А. И. Кузнецова (хранятся у автора).

Самым известным московским баянистом того времени был Алексей Георгиевич Батищев. Он родился в 1878 году в Туле и семье потомственного рабочего Тульского оружейного завода. Отец Алексея славился на заводе как механик и электрик, имевший исключительную природную техническую смекалку. Не было такого вопроса, которого он не мог бы разрешить, разбираясь лучше всех в регулировке любого станка и приспособления.

С 12 лет Алексей тоже стал работать на этом заводе — сначала учеником, а затем токарем. В конце 90-х годов он пере-



Алексей Георгиевич Тульский-Батищев, 1914 г.
(кол. авт., п. в.)

охал в Москву и поступил на Курский вокзал слесарем-водопроводчиком. От своего дяди — гармониста Василия Федоровича Добрынина Алексей еще с малолетства научился играть на примитивной гармонике. Теперь, живя в Москве, он стал (при мерно с 1900 года) играть в трактирах на венской гармонике, выступая под псевдонимом Тульский-Батищев. С 1904 года он выступал и в кино перед сеансами. Играя на гармонике, он одновременно аккомпанировал себе на ножных басах. Вскоре он оставляет прежнюю работу, и музыка становится его основной специальностью. В Туле ему изготовили заказную гармонику-баян, с которым он выступал в кино «Электро-Патограф».

Этот баян Алексей Георгиевич сам много раз переделывал. На левой стороне вместо клавиатуры готовых аккордов он сделал выборную, переделал механику и соединил ее посредством резиновых трубочек с приставкой к пианино так, что если он играл на левой клавиатуре баяна и не двигал мехами, то звучало только пианино. В пневматическом устройстве, соединяющем баян и пианино, воздух разряжался с помощью ножных всасывающих мехов. Так он сменил прежние ножные басы на фортепиано.

В 1916 году Батищев сделал гармонику с фортепианной клавиатурой на левой и правой сторонах. В этой работе ему помогала жена — Ольга Владимировна Антушева, пианистка, которая с 1917 года стала играть на этой гармонике вместе с мужем. Теперь получился целый ансамбль: баян, гармоника с фортепианной клавиатурой (баритон, как ее называл Батищев) и фортепиано.

Творческая фантазия прирожденного механика сочеталась в Батищеве с огромной музыкальностью. Известен такой случай: когда он выступал в кино «Уран» (на Сретенке) в 1925—1926 годах, там пел Григорий Пирогов (бас). Как рассказывают очевидцы, однажды он, прия в восторг от игры Батищева, подошел к нему, поцеловал музыканта и сказал: «У тебя гармоника, как живой человек, поет, только слова не выговаривает».

Алексей Георгиевич задумал сделать еще механическую скрипку, на которой он также мог бы играть одновременно с баяном. Первый вариант оказался непригодным: звуки были слабыми, и действовала она неисправно.

В 1926 году Батищев начал делать механическую скрипку более сложной конструкции; через два года был готов инструмент, состоявший из трёх специально изготовленных скрипок, круглого вращающегося смычка, металлических пальцев, пневматических и механических передач¹. Эта скрипка была соединена резиновыми трубками с правой клавиатурой баяна. Меха для разрядки воздуха в пневматической системе приводились в действие электромотором. Включалась скрипка нажимом спины на лапку, укрепленную на спинке стула. Таким образом, баян мог звучать без скрипки, одновременно с ней и скрипка — отдельно.

Тульский Батищев — это один из плейда тех самородков-умельцев, которыми была всегда богата наша многовековая история.

¹ На свои изобретения Батищев получил патент № 11 355 от 30 сентября 1929 г. по заявл. свидет. № 22 723 от 18 января 1928 г. Там имеются подробные описания и чертежи.

В 20-х годах репертуар Тульского-Батищева состоял из русских народных песен, вальсов Вальдтефеля и Штрауса, маршей, отрывков и попурри из оперетт Кальмана, Оффенбаха и других композиторов, увертиюры к опере Бизе «Кармен».

В 1927 году Тульский-Батищев выступал в Московском цирке — играл одновременно, с помощью своих изобретений, на баяне, фортепиано и скрипке; на гармонике с фортепианными клавишами играла жена. Номер Батищевых назывался «Человек-оркестр». Слышавшие его говорят, что это был не только эффектный цирковой номер, но и высокохудожественный: тонкое музыкальное чутье соединялось у Батищева с ощущением основ оркестровки. Публика, слушая его, временами набывала, что на трех инструментах играет один человек.

В 1928 году Батищев с большим успехом выступал в московском Мюзик-холле, после чего полностью разобрал свои инструменты, чтобы усовершенствовать их, но внезапная смерть (7 июня того же года) помешала ему это сделать.

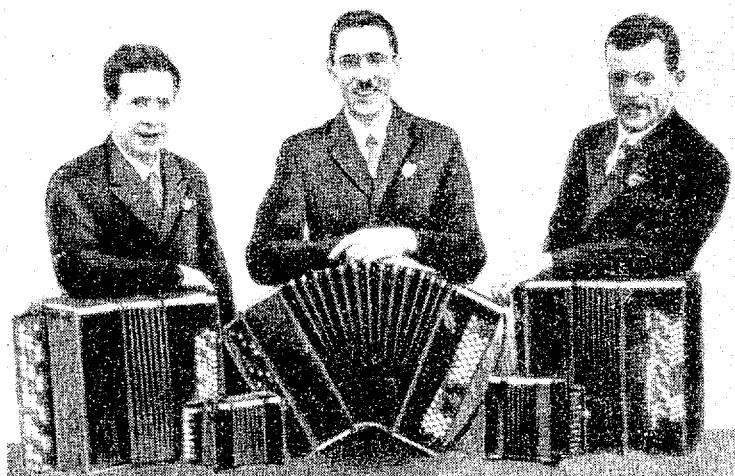
После смерти мужа Ольга Владимировна Батищева, которая хорошо знала устройство всех приспособлений, начала с помощью музыкального мастера И. С. Юдина восстанавливать весь комплекс инструментов. После долгих усилий это удалось сделать, и с 1933 года она предприняла гастрольные поездки по Дальнему Востоку, Алтаю, Кузбассу и Средней Азии, демонстрируя всюду эти уникальные музыкальные инструменты. Великая Отечественная война прервала гастроли Батищевой. Оставив в Улан-Удэ механическую скрипку и другие приспособления, она возвратилась в Москву.

Другим популярным московским баянистом того времени был Александр Иванович Кузнецов. Кузнецов родился в 1896 году в г. Зарайске Московской области в семье гармонного мастера. С пяти лет стал играть на примитивных гармониках, а с тринадцати уже помогал отцу в мастерской, осваивая ремонт гармоник различных конструкций. Дома была фисгармония — предмет увлечения мальчика, — на которой он хорошо играл по слуху и по нотам. В это время в Зарайске стоял 2-й саперный инженерный батальон, в котором оказалось несколько квалифицированных музыкантов; к ним Саша часто бегал спрашивать «о непонятном в музыке». В 1912—1913 годы Александр работал в городском кино Зарайска, сопровождая на фортепиано демонстрируемые фильмы.

В 1914 году Кузнецов был призван в армию. Он служил в Комлове (ныне Мичуринск). В начале 1916 года молодому солдату была доставлена трехрядная хроматическая гармоника, сделанная для него отцом еще в 1911 году, и когда однажды в городском театре силами местного гарнизона был организован концерт, среди его участников был и Александр Иванович со своей трехрядной гармоникой. В его репертуаре были: 4-й сла-

вянский танец Брамса, увертиюра к опере Бизе «Кармен», по-
пурри на русские песни. Вскоре Кузнецов в составе духового
оркестра был отправлен на передовые позиции, но и там не
оставлял гармонику.

После демобилизации Кузнецов поселяется в Москве. Он
играет на баяне (так с этого времени он называет свою гармо-
нику) в трактирах и ресторанах. В 1923 году Александр Ива-
нович сам сделал новый баян с выборной клавиатурой на левой



Трио баянистов: А. И. Кузнецов (баян — левая выборная с басовым рядом), М. Я. Макаров (баян — левая хроматическая со смещенным минорным рядом), Я. Ф. Попков (баян — левая: два ряда басов, три ряда выборных, три ряда готовых аккордов; на правой стороне все три баяна московской системы)

стороне, но не в три, а в четыре ряда (первый ряд составляли басы, которые шли независимо от остальных, в хроматическом порядке). С 1924 года, со дня организации Московского радио-вещания, до 1950 года А. И. Кузнецов принимает участие в выступлениях в трио с Я. Ф. Попковым и М. Я. Макаровым¹. Там они встречались и с Батишевым, который в 1925 году тоже выступал по радио, играя только на баяне в концертах русской музыки.

В 1925 году Александр Иванович поступает работать баянистом в театр имени Вс. Мейерхольда, а затем и все трио играет в этом театре и на площадках Мосэстрады.

В 1927 году в Туле мастер Васин сделал по заказу Кузне-

¹ С 1934 г. вместо М. Я. Макарова в трио играет А. Ф. Данилов.

Цюпа новый инструмент, на котором он и играл до 1961 года.

В советские годы интерес к гармонику среди широких масс трудящихся растет особенно интенсивно. Большая заслуга в популяризации этого инструмента принадлежит, в частности, Московскому комитету ВЛКСМ.

В 1926 году МК ВЛКСМ совместно с МГСПС и газетами «Комсомольская правда», «Рабочая газета», «Молодой ленинец» организует в Москве «Первый конкурс на звание лучшего гармониста». Как было указано в многочисленных афишах, расклеенных на улицах и предприятиях, целью конкурса являлось:

«1) Выявить лучших в Москве гармонистов-любителей.

2) Создать и поднять интерес и желания у гармонистов к повышению качества игры на гармонице, к изучению музыкальной грамоты (умение играть по нотам и т. д.), улучшению подбора репертуара.

3) Привлечь внимание композиторов к гармонице, как к инструменту, достойному приложения их творчества (сочинения специальной музыки и т. д.)».

Здесь же говорилось о большом культурном и просветительском значении гармоники, о том, что она является массовым музыкальным инструментом, «который должен занять место в ряду признанных культурных инструментов (скрипка и т. д.)».

«Идея устройства конкурса гармонистов, — писал журнал «Прожектор», — нашла живейший отклик в массах. Сотни и тысячи людей пожелали записаться на конкурсы. В районные комитеты комсомола началось настоящее паломничество. По всей Москве записалось более 500 человек..

Бот конкурс Красной Пресни. Клуб Каляева набит до отказа. У входа толпа желающих попасть на конкурс. В зале тишина. На сцену, где поместилось жюри, один за одним выходят гармонисты, демонстрируя свои знания.

...А вот на конкурсе в Сокольниках. Клуб ОГПУ полон до отказа. Здесь слесаря сменяет токарь, токаря — шофер, и так цепляя лента гармонистов-пролетариев»¹.

Состав жюри заключительного тура был следующий: народный артист А. В. Луначарский, народный артист республики В. Э. Мейерхольд, профессора Московской консерватории Л. М. Цейтлин и Н. Я. Брюсова и гармонисты М. Макаров, А. Кузнецов, Я. Попков, Г. Бобров, а также представители гавот и культурных учреждений.

Торжественное закрытие конкурса состоялось в Государственном академическом Большом театре 20 декабря 1926 года. После объявления присужденных премий и раздачи призов был дан большой концерт под девизом «Праздник советской гармоники». В программе концерта крупными буквами было

¹ Журнал «Прожектор», 1926, № 23.

написано: «Все номера идут исключительно под аккомпанемент гармоник. Аккомпанирует трио Гос. театра им. Вс. Мейерхольда: А. И. Кузнецов, М. Я. Макаров, Я. Ф. Попков»¹.

При подготовке к проведению этого концерта участников трио спросили, возможно ли провести весь концерт без рояля, под их аккомпанемент. И энтузиасты согласились — это был настоящий подвиг: за 12 дней нужно было подготовить аккомпанемент из 23 произведений и срочно отредактировать все номера с исполнителями. Из всего трио никто не знал только Кузнецова, остальные с его помощью выучили свои партии на слух. Кроме сопровождения в концерте первого и второго отделений, трио выступало самостоятельно с такими произведениями, как увертюра к балету Пуни «Конек-горбунок», мазурка из балета Делиба «Коппелия». Все это исполнялось, может, не всегда безукоризненно технически, но зато с вдохновением и с большим чувством.

Заслуги этих баянистов (так же как и упоминавшихся ранее) велики: не имея специального образования, они тем не менее многое добивались и успешно утверждали художественное значение гармоник.

Концерт в Большом театре оказался новым триумфом гармоники. Вот что говорил перед началом этого концерта Луначарский: «Я с трудом протискался в этот зал. На прилегающих к театру улицах задерживается даже трамвайное движение, громадные толпы пытаются проникнуть сюда. Тот факт, что этот самый большой в Москве зрительный зал сейчас переполнен до последних пределов, говорит за то, что сегодня у нас, действительно, какой-то невиданный, массовый, волнующий, подлинно народный праздник музыки».

В этом же году состоялся конкурс и в Ленинграде. Заключительный тур проходил в актовом зале Смольного, под председательством А. К. Глазунова.

В 1928 году в Москве был проведен второй конкурс гармонистов, прошедший на еще более высоком музыкальном уровне. На заключительном концерте в Колонном зале Дома союзов «27 гармонистов демонстрировали свои достижения, нередко значительные и незаурядные. То и дело здесь слышны были имена композиторов Шопен, Шуберт, Брамс, Чайковский, Рахманинов. Увертюра к опере «Кармен» стала уже ходовой пьесой, ее играют несколько гармонистов и на двухрядке, и на «черепашке», и на баяне... Несомненен общий сдвиг репертуара, марши и польки исполняются сравнительно реже, исполняемые же — богато варьируются... Настоящими виртуозами объявили себя тт. Сурдин и Рожков², кроме того оказавшийся и

¹ По программе концерта ГАБТ, понедельник, 20 декабря 1926 г.

² Здесь имеется в виду Владимир Степанович Рожков, ставший впоследствии одним из видных педагогов по баяну.

композитором (им была исполнена пьеса собственного сочинения). Зал, переполненный слушателями, в большинстве своем далеко не являющимися обычными посетителями наших концертных зал, великолепно слушал и бурно реагировал на показываемые произведения классиков, особенно если эти произведения исполнялись тонко, со вкусом. Таким образом, роль гармоники как проводника хорошей музыки в массы еще раз подтверждается конкурсом¹.

На конкурсах наряду со взрослыми выступали и дети. Например, на конкурсе Центрального района Ленинграда «самым ярким гармонистом оказался 14-летний Митя Стрыгин, завоевавший первую премию в прошлом конкурсе «Смены». Этот баянист поражает не только талантом, но и всесторонним владением инструментом. «Музыкальный момент» Шуберта и труднейший вальс из оперы Ребикова «Елка» исполнены не только технически безукоризненно, но и с проникновенной выразительностью, с пленительной артистичностью². «Весь зал зааплодировал ему, точно знаменитому артисту. А члены жюри — профессора из консерватории, дирижеры-специалисты — в своих тетрадях все поставили Стрыгину — 5»³.

Митя Стрыгин учился у своего отца, в 30-х годах выступал вместе с отцом в баянном дуэте. Сегодня Дмитрий Стрыгин — артист Ленинградской эстрады, пользующийся у публики заслуженной славой. Играет только на баяне системы Стерлигова.

В эти годы МК ВЛКСМ проявил инициативу не только в организации и проведении первых конкурсов гармонистов, но и в выпуске газеты «За гармонику». Газета выходила на восьми страницах большого формата. В ней освещались самые разнообразные темы: о конкурсах, репертуаре, новинках музыкальной литературы, о работе Государственного института музыкальной науки, кружковых и профессиональных занятиях, о видах гармоник и новых моделях, программах выступлений.

МК ВЛКСМ предполагал регулярное издание этой газеты, поэтому на первой странице вверху крупным шрифтом было напечатано: «Просьба ко всем товарищам гармонистам присыпать свои замечания по поводу этой газеты, пожелания о форме дальнейшего издания МОДГа⁴: должно ли оно быть газетой или журналом с нотными приложениями, а также слать в редакцию свои заметки и статьи о работе с гармоникой у себя на местах для следующих номеров».

Хорошие и нужные начинания, актуальные и в наши дни, не получили тогда, к сожалению, своего развития, хотя и были высоко оценены современниками. «Все это показывает, —

¹ Журнал «Прожектор», 1928, № 3.

² Газета «Смена» от 21 февраля 1928 г.

³ «Ленинские искры» (Ленинград) от 25 февраля 1928 г.

⁴ МОДГ — Московское общество друзей гармоники.

писал М. М. Ипполитов-Иванов, — что путь, по которому двигались гармонисты, взят правильно, что скоро гармоника явится сильным орудием для насаждения музыкальной культуры...»¹.

Много внимания в эти годы уделялось и налаживанию выпуска гармоник. В организованном Государственном институте музыкальной науки (ГИМН) активом старых мастеров выявлялись лучшие образцы для рекомендации в массовое производство. Однако все это было нелегким делом, так как с начала первой мировой войны (1914) производство гармоник в России резко сократилось; продолжали работу лишь единичные кустари. И только в начале 20-х годов начинается кооперирование кустарей и создание артелей по производству различных гармоник.

Первая артель была организована в 1922 году в Туле гармонным мастером А. П. Пастуховым. С именем этого мастера, непревзойденного по части наклепки голосов², связано производство лучших сольных и оркестровых баянов в течение многих лет. Алексей Петрович Пастухов (1878—1965) родился в Туле в семье рабочего. В 1890 году его отдали в ученики к гармонному мастеру-чадомнику, а уже с 1893 года 15-летний Алексей стал работать самостоятельно — сперва по наклепке латунных голосов на железные планки для дешевых гармоник, а вскоре ему стали поручать и наклепку голосов из белой меди (польского серебра) на латунные планки для гармоник высокого сорта. В 1900 году он перешел на фабрику «Бр. Киселевы». Здесь, работая по наклепке стальных голосов, он стал внимательно изучать профиля голосов и влияние их на звук. С 1906 года Пастухов в числе лучших мастеров участвует в производстве трехрядных хроматических гармоник 37×48 , выпускаемых фабрикой по индивидуальным заказам. В 1908 году он впервые делает наклепку голосов для «выборной» хроматической гармоники 37×37 (тогда такие гармоники мастера называли «левая по правой», за границей же их называют гармонеонами), а с 1910 года — для хроматических трехрядных гармоник-баянов 37×60 , а также 52×100 с готовыми аккордами.

После Октябрьской революции Алексей Петрович организует вышеупомянутую первую гармонную артель (устав которой был зарегистрирован 12 декабря 1922 года). Кроме него, учредителями этой артели были С. И. Полукаров, В. Д. и М. Д. Луковцевы, Н. Кошелев.

Артель помещалась в доме одного из ее членов — А. Лап-

¹ М. М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934, стр. 149.

² Наклепка голосов — основная операция в производстве гармоник. от которой зависит тембр и сила звука.

шина (на ул. Марата), а затем, разрастаясь, заняла помещение фабрики «Бр. Киселевы» на Веневской (ныне Пролетарской) улице. В 1929 году артель насчитывала уже 250 человек. Все это время Пастухов был ее председателем, одновременно работая мастером в цехе.

В эти годы Алексей Петрович ведет интенсивную экспериментальную работу как музыкальный мастер-акустик. Работая у фабриканта, он такой возможности не имел, и только в условиях свободного труда на социалистической основе смогли полностью раскрыться природные дарования Алексея Петровича. Он изучает акустические особенности планки, влияние проемов различных размеров на звук, взаимосвязь профилей стальных голосовых планок с тембром и силой звука.

С 1930 года в Туле начинается строительство гармонной фабрики на Привокзальной плотине. Корпуса этой фабрики занимает Первая гармонная артель вместе с другой, объединившейся с ней. На этой фабрике А. П. Пастухов стал техноруком. В 1932 году им были сделаны впервые чертежи с подробной разработкой точных размеров проемов на различных голосовых планках для баянов и других гармоник; до того времени это делалось приблизительно, по усмотрению мастера.

Надо сказать, что все частные фабрики (точнее сказать, сборочные цехи) в дореволюционной России были основаны на падомном производстве и не годились для переоборудования их в государственные промышленные предприятия, и поэтомустал вопрос о создании и строительстве государственных фабрик. Началось становление новой формы предприятий по изготовлению гармоник на основе социалистического промышленного производства и объединения артелей гармонных мастеров. За 1928—1931 годы было кооптировано свыше 6000 человек.

Гармонные фабрики строятся и организуются в Череповецком и Вятском районах, Горьковской области, в городах: Ленинграде, Уфе, Ростове-на-Дону, Краснодаре, Саратове. В Туле была организована еще одна гармонная фабрика — Деткомиссии — при горсовете (ныне Тульская баянная фабрика); в Киеве — гармонная фабрика Музкомбината; в Москве при ГИМНе в 1929 году созданы опытные мастерские (по производству хроматических гармоник), которые через год были реорганизованы в Московскую баянную фабрику имени РККА (ныне — имени Советской Армии).

Для лучшей организации гармонного производства в 1928 году в Москве была устроена первая выставка гармоник, проводившаяся одновременно со Вторым конкурсом гармонистов. После этой выставки для фабрик был установлен твердый ассортимент и стандартизация нужных моделей гармоник.

В отношении хроматических гармоник-баянов по рекомендации комиссии ГИМН было признано целесообразным произ-

водство баянов только московской системы. За образец была взята простая трехрядная клавиатура на правой стороне — простота была важным фактором при организации массового серийного производства. С тех пор все фабричные баяны имеют московскую систему, а баяны других систем стали постепенно вытесняться из обихода.

После проведения первых конкурсов гармонистов популярность баяна резко возрастает. Начинает вводиться преподавание игры на баяне в музыкальных учебных заведениях Ленинграда, потом Москвы, а позднее — других городов.

В Ленинграде класс баяна был открыт в 1927 году при З-м Государственном музыкальном техникуме. Инициаторами и первыми педагогами были Я. Ф. Орланский и К. Н. Летвиченко. Через год в Москве при музтехникуме имени Красной Пресни (впоследствии музучилище имени Октябрьской революции) образовалась секция гармоники с 4-годичной программой. Целью секции являлась «подготовка инструкторов-исполнителей»¹ — так писал организатор и педагог секции Л. Банович. Приблизительно в то же время класс гармоники был организован в Москве и при Воскресной рабочей консерватории (ВРК). Было принято 60 гармонистов, из них — 50 баянистов. Там работали уже 4 преподавателя. Программа занятий была двухгодичной.

В других городах в этот период наблюдаются мероприятия, которые привели затем к организации стационарных учебных заведений. Так, например, в Харькове при клубе «Металлист» «впервые были собраны все харьковские гармонисты для того, чтобы создать кружок и оркестр из гармоник и повести с ними культурную работу. ...Несмотря на свою молодость (4 месяца), оркестр, осилив музыкальную грамоту, работает над произведениями Бетховена, Моцарта, Шуберта, Чайковского, Бизе и других. 15 сентября [1928 года] из наиболее опытных исполнителей г. Харькова был организован первый на Украине квартет гармонистов»².

Встает вопрос об издании серьезной учебной литературы для баяна.

После школ для баяна А. Орлова, М. и Н. Герасимовых, Я. Орланского, Д. Пивоварова, изданных в 20-х годах и рассчитанных на самообучение, с 1930 года начинают издаваться пособия для более серьезного обучения под руководством педагога. К числу первых таких изданий можно отнести «Руководство для обучения игре на баяне», составленное преподавателем Московского музтехникума имени Красной Пресни Л. Бановичем, а также «Практическую школу-самоучитель для баяна» И. Гладкова и А. Голубева. Одновременно начинается

¹ «За гармонику» от 30 января 1929 г.

² Там же.

издание сборников переложений для баяна, состоящих из произведений классиков и предназначенных для музыкально-педагогической работы.

В 30-е годы происходит дальнейшее расширение фабричного производства гармоник. В 1934—1936 годах организуются новые предприятия в Казани, Шуе, Алатыре, Нальчике, Армавире, Грозном, Житомире, Вышнем Волочке, Ардатове.

На тульской и московской баянных фабриках в результате расширения производства и механизации ряда заготовительных процессов производство продукции заметно возрастает. Так, например, московская фабрика имени РККА в 1932 году изгото-
вила 62 баяна, а в 1936 году — 2000.

Одновременно с увеличением количества выпускаемой продукции ведется работа и по улучшению ее качества. Особенно большое внимание уделяется усовершенствованию баянов в музыкальном отношении.

В 1932 году на баянную фабрику имени РККА техноруком и начальником ОТК был приглашен известный гармонный мастер-конструктор А. А. Глаголев.

Александр Алексеевич Глаголев родился в 1890 году в Туле и семье гармонного мастера¹. Отец его, Алексей Алексеевич, с 9-летнего возраста работал учеником в мастерской Сорвачен-
и, а вследствии стал известен как один из лучших тульских мастеров. При организации оркестра Белобородова он принял участие в создании первого комплекса клавишных хроматических гармоник, а затем по заказу Хегстрема в 1904 году для его оркестра изготовил одну из первых трехрядных хроматических гармоник 37×36.

Александр Алексеевич с раннего детства помогал отцу в работе, а вскоре и сам стал делать несложные детали для гармоник. В школе он учился хорошо, но тяжелые домашние усло-
вия не позволили ее закончить. В свободное от работы время он начинает заниматься с В. П. Хегстремом по музыкальной грамоте. Там же, в кружке Хегстрема, он стал осваивать и иг-
ру на баяне хегстремовской системы. В 1911 году для участни-
ка оркестра — Канищева он изготавляет первый такой инстру-
мент и далее всю жизнь работает над усовершенствованием гармоник и созданием новых моделей.

Большого расцвета его деятельность достигла в годы работы на фабрике имени РККА.

В 1933 году туда же был приглашен А. П. Пастухов. При-
ход в коллектив фабрики этих опытных мастеров-специалистов благотворно отразился на качестве выпускаемой продукции.
Глаголевым и Пастуховым были разработаны новые точные
стандарты проемов на голосовых планках. Кроме того, в 1936 году ими были составлены технические условия на изго-

¹ По воспоминаниям и документам Глаголевых (хранятся у автора).

твление этих планок для баянов и наборки механики, по которым фабрика и стала работать.

Инструменты тех лет звучали хорошо только в среднем регистре; верхний регистр имел очень слабый ответ, а нижние ноты звучали хрипло. Потребовалось много лет труда, чтобы эти недостатки были устранены. Постепенно механика в левой клавиатуре улучшается, и работа ее делается более безотказной; модернизации подвергаются многие узлы и детали. Однако внешне баян до конца 50-х годов не изменил своего облика.



Алексей Петрович Пастухов
(кол. авт., п. в.)

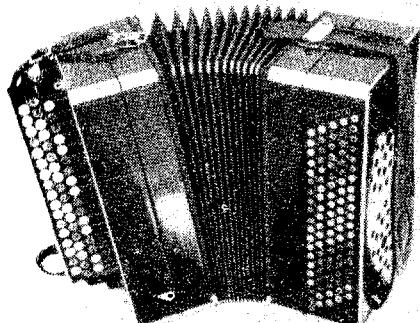


Александр Алексеевич Глаголев
(кол. авт., п. в.)

С 1936 года на этой фабрике под руководством Пастухова началась подготовка молодых кадров специалистов. Аккуратный и трудолюбивый Алексей Петрович проявил себя способным инструктором и с большим педагогическим тактом и терпением занимался со своими учениками. За два десятилетия (1936—1957) им было обучено много квалифицированных мастеров, среди которых можно назвать Малышева, Астащенкова, Панкрухина, Земского, Киселева, Загубного, Федина, Солдатова, Петрусова, Морозова и других.

Кроме того, все эти годы А. П. Пастухов работает и в цехе индивидуальных заказов мастером по наилучшему голосов для концертных инструментов. Он создает большую серию баянов для ансамблей песни и пляски Военно-Воздушного Флота СССР, Тихоокеанского Флота, Балтфлота, Военной академии имени М. В. Фрунзе и многих других. В этом же цехе работают

много лет А. А. Глаголев и И. В. Медведев—отличный мастер, получивший на выставке 1928 года за баян своей работы диплом первой степени. Здесь же было сделано и одиннадцать баянов для Краснознаменного имени А. В. Александрова ансамбля песни и пляски Советской Армии перед его гастролями по Америке в 1939 году.



Баян фабричного производства
30-х и 40-х гг. XX в.

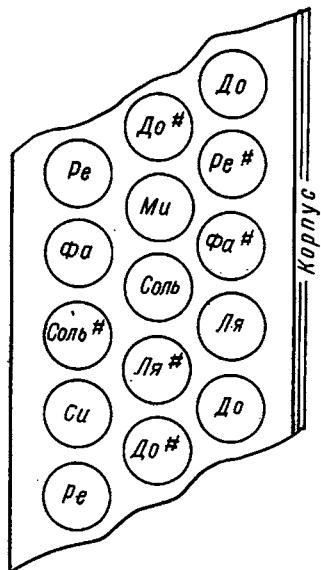


Схема клавиатуры
московской и
бельгийской систем

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» привело к подъему советского искусства, к расцвету художественной самодеятельности. Баянист все чаще становится непременным участником самодеятельности в заводских клубах, на селе, в пыльных агитбригадах, в воинских подразделениях. Благодаря портативности своего инструмента, баянист в этих условиях начинает успешно заменять пианиста, аккомпанируя солистам, хору, пляскам, принимая участие в ансамблях и театральных постановках.

Возникают и ансамбли баянистов.

В 1927 году в Ленинграде А. Л. Клейнард организует quartet баянистов в составе А. Шапшина, А. Яковлева, С. Селезнева, партию третьего баяна исполнял А. Клейнард. В репертуаре квартета была увертюра к опере Моцарта «Свадьба Фигара».

ро», Анданте кантабиле из Первого квартета Чайковского, произведения советских композиторов и народные песни.

С серьезной концертной программой в конце 20-х годов выступало в Ленинграде и трио баянистов: К. Летвиченко, Т. Кукушкин и Я. Орланский-Титаренко.

В эти же годы подобные ансамбли организуются и в других городах.

В Саратове три брата: Николай, Владимир и Яков Бесфамильновы — создают трио баянистов под названием «Трио Бах». С 1928 года трио гастролирует на юге нашей страны; его программа обширна: произведения Бетховена, Листа, Шопена, Чайковского, Глинки, Глиэра, Прокофьева. Многочисленные отзывы в печати говорят о большом успехе у публики этого семейного ансамбля народных музыкантов.

В 1927 году в далеком сибирском городе Красноярске организуется другой ансамбль — квартет баянистов Онегиных.

Музыкально одаренный токарь Иван Евсеевич Онегин без отрыва от производства занимался в техникуме по классу фортепиано, но душа его принадлежала гармонице, полюбившейся с детства. И как только в техникумё открывается класс баяна, Онегин становится его первым преподавателем. Организованный им квартет состоял из его жены Марии Максимовны и двух братьев (его учеников) — Алексея и Петра. Вскоре начались гастроли квартета по Сибири, а в 1933—1934 годах — на Урале. В репертуаре были, кроме русских народных песен, и такие произведения, как Военный марш и Серенада Шуберта, увертиюра «Эгмонт» и «Патетическая соната» (1 и 2 части) Бетховена, произведения Россини, Шопена, Грига.

В январе 1935 года квартет приезжает в Москву. Им заинтересовался композитор Ипполитов-Иванов. В своем заключении он отмечает в исполнении квартета «необыкновенную техническую и музыкальную одаренность. Ясный отчетливый ритм, уравновешенная динамика и чувство темпа показывают их музыкальную зрелость исполнения. Этот семейный сплоченный коллектив несомненно представляет исключительный ансамбль...»¹

В том же 1935 году, после смерти Ипполитова-Иванова, квартету было присвоено его имя.

Квартет вел широкую концертную деятельность от берегов Черного моря до Баренцева; всюду его встречали с интересом, и он пользовался большим успехом. «Этот квартет... убеждает нас в том, что баян как музыкальный инструмент несет в себе большие возможности»², — пишет «Сочинская правда». «Некоторые эстеты в музыке пытались отрицать право баяна на

¹ «Известия» от 30 января 1935 г.

² «Сочинская правда» от 10 июня 1937 г.

классическую музыку. Ошибочность такого взгляда и недооценка баянных возможностей наглядно доказаны квартетом Онегиных...»¹ — заявляет «Горьковская коммуна». «От всего концерта остаются лучшие, приятные впечатления, чувство удовлетворения. Поражает богатая техника, прекрасная сыгранность, четкость темпа и ритма. Чувствуется любовь баянистов к своему искусству, мастерство в исполнении»², — пишут слушатели в «Правде Севера». И таких отзывов было много.



Квартет Онегиных и М. М. Ипполитов-Иванов
Слева направо: Мария, Алексей, Иван Онегины,
М. М. Ипполитов-Иванов и Петр Онегин

В 1938 году, во время боев на озере Хасан, квартет выступает в частях Дальневосточной Армии, затем в Монголии. В годы Великой Отечественной войны квартет проводит много концертов с фронтовыми бригадами.

В 1929 году организуется квинтет баянистов из педагогов инструкторско-педагогического техникума имени Красной Пресни в составе В. С. Рожкова, Н. К. Отделенова, С. П. Великова, В. И. Медведева, А. Тихомирова (руководитель П. Н. Алексеев). Все это были молодые, способные баянисты нового поколения, каждый имел специальное музыкальное образование. В 1930—1935 годах квинтет ведет большую исполнительскую

¹ «Горьковская коммуна» от 20 марта 1935 г.

² «Правда Севера» от 15 июня 1937 г.

деятельность, выступая по радио и на различных концертных площадках. Его репертуар состоял из таких, например, произведений, как «Камаринская» Глинки, увертюра к опере Россини «Севильский цирюльник», Протяжная и Хороводная Лядова. Много раз квинтет выступал и с симфоническим оркестром под управлением дирижеров А. П. Чугунова и В. Л. Кубацкого.

С 1938 года баян вошел в крупные музыкальные коллективы: Государственный русский народный оркестр имени Н. П. Осипова, Государственный русский народный хор имени М. Е. Пятницкого, Государственный академический ансамбль народного танца СССР.

Широкому распространению этого инструмента и повышению исполнительского мастерства способствовали конкурсы и олимпиады художественной самодеятельности. Если на первом конкурсе большинство исполнителей играло на «хромках» и «венках», а на баяне — единицы, то с годами преобладание исполнителей на баяне стало очевидным. Это объясняется повышением музыкальной культуры народных масс, расширением сети учебных заведений, имеющих классы баяна. В связи с этим же из года в год обогащается и репертуар для баяна; все большее количество произведений русской и зарубежной классики становится доступным для исполнения на баяне.

В 1935 году издаются школы для баяна В. Тюрикова и А. Клейнарда; последняя содержит много упражнений и классических пьес. В этом учебном пособии сказался большой педагогический опыт автора и академический подход к преподаванию игры на баяне. В 1939 году выходит «Сборник легких пьес для баяна» в переложении В. Рожкова и В. Хведчени. В сборнике 28 классических пьес русских и зарубежных композиторов. Одновременно эти составители издают большой сборник этюдов для баяна (Черни, Шитте, Крамера, Лешгорна, Шопена и других авторов). В предисловии к сборнику говорится: «Учебный материал заимствован из педагогической фортепианной литературы и является качественно безупречным. В применении к специфике баяна тщательно выработана и проверена на практике этюдная аппликатура»¹.

В школе Клейнарда и сборниках Рожкова и Хведчени впервые чувствуется строгий педагогический подход к преподаванию игры на баяне и отношение к нему как к инструменту, имеющему большие музыкально-выразительные и технические возможности, используя которые исполнители со временем смогут овладеть самыми сложными произведениями мировой классики.

¹ «Сборник этюдов для баяна», переложение В. Рожкова и В. Хведчены. 1939. Предисловие директора Московского областного музыкально-педагогического училища им. Октябрьской революции С. Абакумова.

В 1940 году был напечатан «Начальный курс игры на баяне» Аз. Иванова. Это пособие, как указывается в его предисловии, «предназначено, главным образом, для учащихся не профессиональных музыкально-учебных заведений». Этим, очевидно, объясняется то, что «художественный материал составлен исключительно из песен и танцев народов СССР», однако «общая методическая направленность курса в основе своей имеет профессиональную установку в обучении игре на баяне»¹. Помещенные в пособии народные песни разнообразны по фактуре, их переложения хорошо звучат и удобны в исполнении. В начале курса имеется много полезных методических объяснений, помогающих овладению инструментом. Пособие это переиздавалось много раз. Седьмое издание (1960) вышло уже после смерти автора (1956) под редакцией П. Говорушки. В нем значительно расширен репертуар, добавлен раздел «Пьесы русских и иностранных композиторов». В предисловии к этому изданию «Начальный курс игры на баяне» рекомендуеться использовать как учебно-педагогическое пособие в музыкальных учебных заведениях.

Появляются и оригинальные произведения для баяна. Первые из них (например, сюита для баяна Ф. Клементова) оказались малоудачными, но уже в 1937 году были созданы и исполнены два очень интересных произведения крупной формы — концерт для баяна с оркестром русских народных инструментов Ф. Рубцова (П. Гвоздев и оркестр русских народных инструментов имени В. В. Андреева под управлением Э. Грикурова) и концерт для выборного баяна с симфоническим оркестром Т. Сотникова (В. Павлючук и симфонический оркестр под управлением М. Павермана).

В 30-е годы баянисты начинают выступать на эстраде с сольными концертами. Среди таких исполнителей был, например, первый исполнитель концерта Рубцова П. А. Гвоздев.

Павел Александрович Гвоздев родился в 1905 году в Казани. В доме была двухрядная гармоника, и он стал под руководством отца с шести лет играть на ней. Видя стремление мальчика к музыке, отец пригласил педагога по фортепиано, который и подготовил его к поступлению в музыкальное училище. Окончив училище (последние три года Гвоздев занимался в классе профессора К. А. Корбута) в 1924 году, Павел Александрович переезжает в Ленинград и поступает в консерваторию. Занимаясь по классу фортепиано, Гвоздев не оставлял и гармоники, к которой имел большое тяготение. Двухрядную сменила трехрядная венская, а в 1919 году Гвоздев приобрел

¹ Азарий Иванов. Начальный курс игры на баяне. Л.—М., 1940, стр. 3.

тает баян (правая — московской системы, левая — хегстремовской, фабрики «Бр. Киселевы», Тула). На этом баяне он играл более двадцати лет. Там, в Ленинграде, одновременно с учебой начинается и артистическая деятельность Гвоздева; он выступает как аккомпаниатор и солист на баяне. В 1931 году его пригласили педагогом по классу баяна в музыкальный техникум (на ул. Чайковского); пробы там год, Павел Александрович перешел на работу в Общество любителей камерной музыки (организованное еще Римским-Корсаковым), а свой класс передал Азарию Ивановичу Иванову.

В 1934 году Гвоздев, работавший в Доме Армии и Флота, с группой артистов уезжает в длительную концертную поездку для обслуживания воинских частей Дальнего Востока. Вернувшись через год, он подготовил программу, состоявшую из сложных классических произведений. Чтобы дать самостоятельный концерт, П. Гвоздев снял зал Общества любителей камерной музыки. Волнение, охватившее Павла Александровича, легко понять: ведь впервые один баянист должен играть весь концерт, тем более в зале, «снятом на свой страх и риск». Однако все прошло блестяще. Вот как в печати было отмечено это событие:

ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ НА БАЯНЕ

Концерт баяниста П. Гвоздева — это первая попытка «баяна» выйти на концертную эстраду с самостоятельной и необычной программой. В ней были и Бах, и Гендель, и Моцарт, Шопен, Чайковский, Римский-Корсаков. Как порыв ветра, промелькнул под пальцами талантливого баяниста «Полет шмеля» из «Салтана», органом зазвучал баян в «Чаконе» Баха, «Пассакалии» Генделя. В лице Гвоздева «демократический баян» впервые дерзнул войти в замкнутый круг лучших произведений мировой музыкальной литературы. И это вторжение убедило в полном праве инструмента на равнозначное положение с другими, давно признанными сольными инструментами концертной эстрады¹.

П. А. Гвоздев становится солистом Ленинградской государственной филармонии и выступает с оркестром имени В. В. Андреева и с симфоническим оркестром филармонии (дирижер Е. А. Мравинский). Гвоздев — изобретатель новой конструкции левой клавиатуры баяна; в созданном им инструменте (1950) кнопки басов, расположенные по принципу фортепиано (с удвоением их звучания при помощи регистра), сочетаются с рядом кнопок готовых аккордов.

«Характерной особенностью левой клавиатуры нового баяна, — говорит Павел Александрович, — является органическая

¹ «Ленинградская правда» от 29 мая 1935 г.

связь между готовым и выборным аккомпанементом. Она основана на единой схеме расположения готовых аккордов и выборного звукоряда и дает возможность точной ориентировки при переходе с готового аккомпанемента на выборный и наоборот». И далее: «...левая клавиатура нового баяна значительно расширяет технические и музыкально-художественные возможности инструмента. Использование различных видов аккомпанемента на единой клавиатуре от стандартных до сложных и удобства их исполнения обогащает репертуар баяниста, позволяя, кроме оригинальных пьес, написанных для баяна, исполнять произведения, написанные для фортепиано, органа и других инструментов»¹. Вот один из отзывов прессы о баяне Гвоздева: «На смотре [новых инструментов] привлек особое внимание музыкантов-исполнителей и композиторов баян системы П. Гвоздева. Автор поставил задачу — расширить исполнительские возможности инструмента. И это ему удалось. «На таком баяне, — заявил руководитель Краснознаменного имени А. В. Александрова ансамбля песни и пляски Советской Армии народный артист РСФСР Б. Александров, — можно успешно исполнять фортепианную и органную музыку»².

Думается, что подобный принцип устройства левой выборной клавиатуры может оправдать себя и в концертных аккордеонах.

П. А. Гвоздев — один из самых ярких баянистов, пришедших на концертную эстраду в довоенные годы. В тот же период стали известны имена и других первоклассных исполнителей-виртуозов: И. Паницкого, А. Онегина, Н. Ризоля, Ф. Туицьева, М. Белецкой. Эти баянисты — лауреаты Всесоюзного смотра исполнителей на народных инструментах, который был проведен в Москве осенью 1939 года.

Возникают и ансамбли из гармоник новых конструкций. В 1934 году создается квартет монопонов.



П. А. Гвоздев с баяном
своей конструкции

¹ П. Гвоздев. Новое конструктивное решение левой клавиатуры готово-выборного баяна. Дипломный реферат. Гос. муз. пед. институт им. Гнесиных. Кафедра народных инструментов. М., 1962, стр. 13 и 17.

² «Московская правда» от 10 февраля 1952 г.

Монофоны — это оркестровые тембровые гармоники. Благодаря особому внутреннему устройству — расположению головок, резонаторов и глухой крышки (вместо правой сетки) — у них мягкое, приятное звучание, близкое по тембру инструментам струнного квартета: скрипке, альту и виолончели (они называются: сопрано, альт и баритон). Монофоны имеют планки с одним звучащим голосом, откуда и происходит их название (греч. *monos* — один, *röhne* — звук). У этих гармоник клавиатура делается только на правой стороне. Клавиши, имеющие форму лопаточек, располагаются в два ряда так, что в каждом ряду получается целотонная гамма (по системе Янко). Такое расположение клавиш очень удобно: оно дает возможность применять одинаковую аппликатуру в шести тональностях.

Некоторые музыканты предлагали сделать подобную клавиатуру и на фортепиано. Споры велись долгие годы, однако сила традиции победила. В гармониках же эта система оказалась целесообразной. «Простота аппликатуры, — писал, например, профессор М. О. Штейнберг, — дает, при самых скромных музыкальных данных, возможность быстрого усвоения техники игры»¹.

Изобретателем монофона был Я. Ф. Орланский-Титаренко², а изготовил несколько комплектов этих инструментов мастер В. Самсонов. Квартет монофонов был организован Орланским-Титаренко; в состав ансамбля вошли учащиеся Детской художественной студии Ленинграда. Сначала Яков Федорович учил их играть на монофонах четырьмя пальцами, позже участники квартета перешли на игру пятью пальцами, что имело значительно большие преимущества.

В 1937 году квартет монофонов по приглашению Ивановской филармонии выступает с концертами в Иванове, Владимире, Александрове, Шуе, Кинешме и других городах³. В 1938 году квартет работает в Ленинградской областной филармонии, в 1939 году выезжает с концертами на Дальний Восток, а зимой 1939/40 года — на Финский фронт.

В папке квартета хранится много положительных отзывов, в том числе от композиторов М. М. Ипполитова-Иванова, А. В. Александрова, Н. М. Стрельникова, И. О. Дунаевского.

В 1940 году участников квартета призвали в армию, где их и застала Великая Отечественная война.

В 1949 году А. З. Кудрявцев и А. И. Тебнев — участники квартета со времени его основания — восстановили этот кол-

¹ Газета «Рабочий край» (Иваново) от 11 августа 1937 г.

² На эту гармонику Я. Ф. Орланский-Титаренко получил авторское свидетельство № 11436 по заявке от 9 марта 1928 г. № 24594.

³ Отзывы об этих концертах см., например, в газетах «Призыв» (Владимир) от 5 августа 1937 г. и «Музыка» (Ленинград) от 26 августа 1937 г.

лектив. В него вошли новые исполнители — Т. С. Петерсон и В. И. Гаврилов. Как и прежде, в репертуаре ансамбля — не один десяток классических произведений: Второй квартет Бородина, Анданте из Второго квартета Чайковского, Скерцо Мусоргского и т. п. Но в последние годы этот ансамбль, к сожалению, почти не выступает: все его участники заняты на педагогической работе.



Квартет монофонов. Слева направо: А. Кудрявцев, Т. Петерсон, А. Тебнев, В. Гаврилов

В период Великой Отечественной войны баянист был обязательным участником фронтовых ансамблей и концертных бригад, выступая как солист и аккомпаниатор. В условиях фронта баян имел огромное значение в суровом быту солдата: многие умели играть на баяне или других видах гармоник, и эта игра в часы фронтового досуга была лучшим отдыхом для бойцов.

Но не только в часы отдыха. Гармоника буквально участвовала в боях как неотъемлемая принадлежность бойца. Под ее звуки часто шли в бой... Об этом мы находим много свидетельств в литературе.

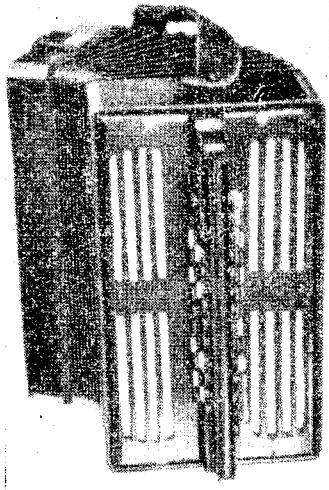
Где-нибудь в долине, в поле чистом,
В чистом поле за белой пургой
Убивала пуля баяниста,
Но вставал взамен него другой¹...

¹ Александр Прокофьев. Соч. в 2-х томах, т. 1. Стихи. М., 1957, стр. 257.

Падал солдат, но гармоника его переходила в другие руки, и звуки ее с еще большей силой подымали бойцов. Встречались инструменты, прошедшие с боями путь от Волги до Эльбы.

С 1942 года начинают выходить специальные красноармейские песенники с сопровождением баяна (подобные сборники Воениздат выпускает и по сегодняшний день под общим заголовком «Играй, мой баян»).

В годы войны многие исполнители на гармониках и известные мастера погибли — одни на фронте, другие в тылу. В Ленинграде во время блокады, в декабре 1941 года, умер от голода Я. Ф. Орланский-Титаренко.



Односторонняя двухклавишная гармоника конструкции А. А. Глаголева

односторонняя двухклавишная гармоника, имеющая на одной стороне грифа клавиатуру из 27 кнопок для ведения мелодии, а на другой — клавиатуру из 24 кнопок-басов для аккомпанемента.

Эта гармоника выпускалась двух видов: для игры одной правой или одной левой рукой.

С 1952 года она стала изготавливаться фабрикой по частным заказам (250 штук). Затем производство ее было передано Тульской гармонной фабрике.

Много благодарственных писем было получено фабрикой и лично А. А. Глаголевым от пострадавших на фронте любителей-музыкантов, хорошо научившихся играть на этом инструменте.

«Овладеть гармоникой, научиться играть на ней можно легко, быстро, свободно. Уже играю «На сопках Маньчжурии», «Дунайские волны», «Солдатский вальс» и ряд песен: «Орловская», «Вьется вдаль тропа лесная», «Ревела буря», «Рябина», «Стоит гора высокая», «Русское страданье» и др. Словом, порядочно. Некоторые еще не отшлифованы, но не беда. Главное заключается в том, что на этой гармонике играть можно и ее можно рекомендовать». (*Из письма на первую такую гармонику — И. Макухин, с. Шатрище.*)

«...Гармонь, которую мне изготовили на вашей фабрике, я получил, за что выражают Вам и всему коллективу рабочих, которые принимали участие в изготовлении гармони, большое спасибо. Вы дали мне возможность проводить свободное время за музыкой». (*Буянов, с. Мостов*)

«Услышав о создании новой гармони для игры одной рукой, я заранее считаю себя всех счастливее в мире, несмотря на то, что являюсь инвалидом...». (*А. Червянский, г. Бобруйск*)

«Мне пришлось прочесть одну статью из московских газет, вернее, мне прочитали, потому что я являюсь незрячим и не имею кисти правой руки, о том, что на Московской фабрике баянов был создан музыкальный инструмент, на котором можно играть одной рукой. А поэтому, дорогой Александр Алексеевич, прошу Вас сконструировать и мне такой музыкальный инструмент, на котором бы я мог играть одной левой рукой, потому что я очень увлекаюсь музыкой и желаю играть». (*С. Пустов, Кричевский дом инвалидов*).

Разумеется, производство этих гармоник было нерентабельным. Однако фабрика удовлетворяла все заказы на их изготовление — факт, могущий быть только в условиях нашего строя.

Известны случаи, когда тяжелые ранения не служили препятствием и для музыкантов. Расскажем о судьбе двух баянистов — П. П. Ульева и К. А. Зотова.

Петр Петрович Ульев родился в 1898 году в потомственной семье гармонистов, сам в детстве играл на петербургской гармонике, а с 1922 года — на баяне системы Стерлигова. Учился Ульев в 3-м музыкальном техникуме (в классе А. Л. Клейнарда); закончив его в 1931 году, стал работать в филармонии. Во время войны был матросом на крейсере «Петропавловск». В бою Петр Петрович лишился правой руки и осколками снаряда был тяжело ранен в живот. Из берегового госпиталя он попал на лечение в Свердловск, где сразу же организовал самодеятельный коллектив из раненых. Сам он играл на баяне в паре с другим бойцом, у которого была ранена левая рука. Они исполняли такие сложные произведения, как марш из кинофильма «Цирк» Дунаевского и 10-й вальс Шопена (си минор).

После войны, вернувшись в Ленинград, Ульев стал педагогом по баяну. И сейчас он преподает свой любимый инструмент в клубе водников. Левой рукой он свободно показывает мелодию на правой клавиатуре или аккомпанемент — на левой.

Константину Александровичу Зотову было 12 лет, когда во время войны он попал в бомбезку. Мальчик ослеп, получили

тяжелые ранения, и три пальца правой руки (1-й, 2-й и 3-й) остались неподвижными. Невзирая на это, он решил заниматься музыкой. Многое огорчений пришлось испытать Зотову: никто не верил, что из него выйдет музыкант. Но, занимаясь упорно и настойчиво¹, он сумел подготовиться к поступлению в музыкальное училище в Иванове, куда его и приняли, правда только благодаря просьбе педагога В. А. Конакова, который взял его в свой класс. В первую же сессию Зотов доказал свою полную работоспособность, хорошо исполнив программу. Училище он окончил с отличием, а на выпускном экзамене играл сонату фа мажор Моцарта, Вальс-фантазию Глинки, Экспромт Шуберта, Интермеццо Мусоргского.

После окончания училища Зотов работает солистом и аккомпаниатором в Домах культуры (баяниста хорошо знают в Калуге, Загорске, Пушкине), а кроме того, выступает по радио, руководит духовым и струнным оркестром, активно участвует в смотрах художественной самодеятельности; у него много грамот, отзывов, благодарностей.

В музыкальной школе учатся и дети Константина Александровича.

После войны стала восстанавливаться и расширяться сеть музыкальных учебных заведений. Во многих музыкальных школах открываются классы баяна. Возникает потребность в инструментах, на которых могли бы играть дети. В этот период мастер А. А. Глаголев создает детский портативный баян² 37×60, а также маломерный легкий «выборный» баян-гармонеон. Баян-гармонеон готового аккомпанемента не имеет; его левая клавиатура является как бы продолжением правой, только в более низком регистре («левая по правой»). На баян-гармонеоне возможна игра серьезных классических произведений, особенно удобны сочинения полифонического склада. Этот инструмент можно с успехом использовать в ансамблях и оркестрах. Маломерный баян-гармонеон оказался очень удоб-

¹ Баян Зотов держит наоборот: «вверх ногами», правой рукой играет на левой клавиатуре, левой рукой — на правой. Он пошел по этому пути для того, чтобы пользоваться стандартными баянами.

² Впервые детские баяны были созданы на этой же фабрике в 1933 г., но они были менее удачными.



К. А. Зотов

ным для детей; доступен он и по цене (в три раза дешевле обычного баяна).

С открытием классов баяна в музыкальных школах стала ощущаться нехватка квалифицированных педагогов по этому инструменту. Были расширены и открыты новые классы баяна в ряде музыкальных училищ. В музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных в 1949 году был открыт факультет народных инструментов, на котором имелся и класс баяна. Первым преподавателем здесь был Виктор Глебович Горохов, не только хорошо владевший баяном, но и имевший глубокие теоретические познания. Он пользовался у студентов огромным авторитетом и любовью.

Большие организационные способности проявил заведующий кафедрой народных инструментов Александр Сергеевич Илюхин. Комплектуя состав педагогов, он приглашал известных баянистов, дирижеров, композиторов, хорошо знающих баян. Из первых выпускников института были оставлены там же на преподавательской работе С. М. Колобков (класс В. Г. Горохова), который с 1963 года возглавляет кафедру народных инструментов в институте имени Гнесиных и является дирижером оркестра народных инструментов, и А. А. Сурков (класс Н. Я. Чайкина), кроме преподавательской работы ведущий концертную деятельность. Он играет на трехрядном баяне конструкции мастера В. А. Колчина. Баян этот трехголосный, семи регистровый (8-й регистр на левой стороне), имеет тембровую камеру (на прямой деке). С левой стороны — переключение готового аккомпанемента на выборный. Особенности этого инструмента — высокие акустические качества и прекрасное соотношение звучностей. Еще раньше класс баяна был открыт в Киевской консерватории и в Харьковском музыкально-драматическом институте.

Открытие класса баяна в музыкально-педагогических институтах и консерваториях сыграло огромную роль в становлении профессионального педагогического и исполнительского мастерства на этом инструменте.

С годами росло и число изданий для баяна. Музгиз, кроме «Начального курса игры на баяне» Аз. Иванова, в 1949 году выпустил «Первоначальную школу игры на баяне» Н. Речменского, а в 1952 и 1956 годах — «Самоучитель игры на баяне» того же автора.

Издательство «Советский композитор» в 1956 году начало издание «Самоучителя игры на баяне» А. Басурманова и Н. Чайкина. Спрос на это пособие так велик, что переиздание его происходит и поныне.

В 1957 году Музгизом была издана «Школа игры на баяне» А. Е. Онегина — первое допущенное Отделом учебных заведений Министерства культуры СССР учебное пособие для музы-

кальных школ и училищ. Эта «Школа» выдержала много переизданий и является до настоящего времени единственным учебным пособием такого рода.

В 1959 году то же издательство выпускает составленные В. Г. Гороховым и А. Е. Онегиным «Хрестоматии для баяна», предназначенные для учащихся 1—5 классов детской музыкальной школы. Эти пособия также утверждены Отделом учебных заведений Министерства культуры СССР.

В 1958 и 1960 годах Ленинградское отделение Музгиза издает очень удачные педагогические сборники для музыкальных школ — «Пьесы и этюды для баяна» (составитель П. Говорушко).

Параллельно с этими основными изданиями стало издаватьсь много другой нотной литературы для баяна. Музгизом выпущены серии «Библиотека начинающего баяниста» (пьесы в легком переложении), «Библиотека баяниста» (пьесы средней трудности) и «Концертный репертуар баяниста».

Издательством «Советский композитор» изданы серии «Первые шаги баяниста» и «Легкие пьесы для баяна». Кроме того, сба издательства выпустили «Хрестоматии», «Альбомы баяниста» и много других сборников для баяна с различным содержанием по темам и характеру произведений.

Расширение репертуара баянистов и аккордеонистов продолжает и издательство «Музыка».

Сборники для баяна издаются также республиканскими и ведомственными издательствами.

В последние полтора десятилетия произошли значительные достижения в области производства баянов. Преобразования наблюдаются на всех наших гармонных фабриках.

На Тульской баянной фабрике в 1950 году была начата работа по дальнейшему улучшению конструкции, внешнего вида и расширению ассортимента этих инструментов. В настоящее время баяны разных диапазонов (52×100 и 67×150) изготавляются с разрезными корпусами округленной формы, окантованные мельхиором или оклеенные целлULOидом. Механика правой клавиатуры металлическая, штампованная; в левой — деревянные стойки заменены металлическими с отдельными гнездами для укладки валиков; под клавиатурой вместо деревянных брусков — металлические гребенки, кнопки из со-полимера.

Значительно увеличился выпуск серийных инструментов: если в 1946 году было сделано всего 52 баяна и 6000 «хромок» и «венских гармоник», то в 1955 году фабрика выпустила 9000 баянов и 47 000 гармоник. В последние годы фабрика выпускает только баяны (свыше 45 000 ежегодно), качество которых продолжает улучшаться.

Кроме серийных инструментов, фабрикой в небольшом ко-

личестве изготавляются оркестровые гармоники, сходные по тембру и диапазону с валторной, трубой, кларнетом, фаготом и другими инструментами симфонического оркестра. У таких гармоник конструкция резонаторов совершенно иная, иное и их расположение, отчего меняется и форма инструмента. Например, в гармонике «труба» мастером Г. Чулковым резонаторы были сделаны в виде отдельных деревянных камер, на более узкой стороне которых крепились 2, 3 или 4 планки с голосами. Расположены эти камеры были внутри по кругу, а снаружи, в центре этого круга, помещался гриф. В силу этого гармоника имела резкий, громкий звук, похожий на звук трубы. В гармонике «фагот» на каждый голос изготавлялась узенькая и более удлиненная резонаторная камера, к одной стороне которой крепился только один голос. С помощью таких камер удается получить звук мягкий, похожий по тембру на звук фагота. Звучание оркестровых гармоник в большой мере зависит также от того, из какого материала сделаны планки и голоса, какова их конфигурация.

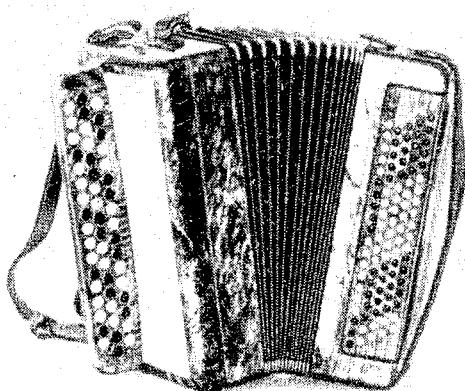
В этом же цехе изготавляются и многорегистровые баяны с готово-выборным аккомпанементом на левой клавиатуре по индивидуальным заказам для отдельных лиц и целых ансамблей («Березки», ансамбля Черноморского Флота, Сибирского ансамбля, Донецкого шахтерского ансамбля, Омского народного хора и других).

Многие годы на фабрике трудятся хорошие, опытные мастера — такие, как В. И. Алексин, А. В. Пастухов, И. П. Панин, Г. В. Шишляков, В. А. Дежин, М. М. Мещярников, старый специалист по баянной механике Александр Васильевич Моторин.

На фабрике ведется интенсивное расширение имеющихся цехов и строительство новых корпусов. Если в период с 1928 по 1948 год производственная площадь этой фабрики не увеличивалась и составляла 1100 кв. метров, то в настоящее время она составляет свыше 5000 кв. метров.

В 1963 году это предприятие вошло в комплекс большого производственного объединения, которое называется «Мелодия». Теперь создается большой комбинат, объединяющий несколько музыкальных фабрик и выпускающий не только баяны, но и аккордеоны, пианино и другие музыкальные инструменты. Происходит дальнейшая механизация производства, началось оборудование нового конвейера и поточных линий, расширено конструкторское бюро, которому предстоит решить много новых технических проблем и разработок в области производства — например, стабилизировать полную взаимозаменяемость узлов и деталей в баянах, освоить выпуск инструментов с заменителями кожи (вместо залоговой лайки), применить древесно-стружечные плиты, различные пластические массы и,

наконец, разработать образцы высококачественных пятирядных баянов (85×120) с регистрами на правой и левой сторонах, с готовым и готово-выборным аккомпанементом.



Баян тульской фабрики, 1960—1963 гг.

Другое крупное предприятие — Московская баянная фабрика имени Советской Армии — во время войны сильно пострадало от бомбардировки. Под обломками погибло оборудование, заготовки деталей, техническая документация. Временно фабрика заняла пустовавшее здание школы. Когда же после окончания войны возобновились занятия, фабрике пришлось перебраться в другое помещение, мало приспособленное для работы. Много энергии и труда потребовалось для того, чтобы в этих условиях не только развить прежние темпы производства, но и превзойти довоенный уровень. Число работающих на фабрике, в сравнении с 1948 годом, увеличилось более чем вдвое.

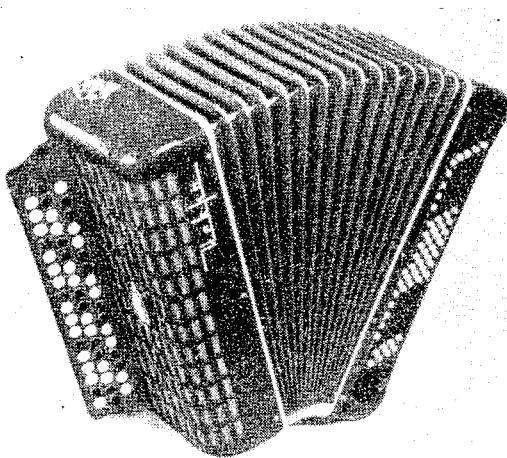
В 1943 году было сделано 73 баяна, в 1945-м — 846, в 1947-м — 1600, а в настоящее время фабрикой выпускается 48 000 инструментов ежегодно.

Выпускавшаяся в 30—40-х годах модель баяна после войны стала частично улучшаться: была введена штампованная механика на правой клавиатуре, кнопки стали делаться из пласти массы, изменена форма и рисунок правой сетки.

С 1956 года фабрикой стал выпускаться баян «Москва», имеющий более округлые формы корпуса, склеенные целлULOидом, — это первый опыт в отечественной баянной промышленности.

В 1958 году начался серийный выпуск модели «Искра» (52×100). Эта модель интересна тем, что в ней корпус и деки

сделаны из алюминиевого сплава. Баян «Искра» легче обычного на 500 г и значительно прочнее любого другого баяна. Он имеет сильный яркий звук. Механика правой клавиатуры штампованная, односторонняя (как у аккордеона), поэтому гриф отодвинут ближе к краю корпуса, покрытого нитроэмалевой краской. Такой металлический баян нигде больше в нашей стране не выпускается, кроме московской фабрики, которая их производит до 27 000 штук ежегодно.



Баян, модель «Искра»

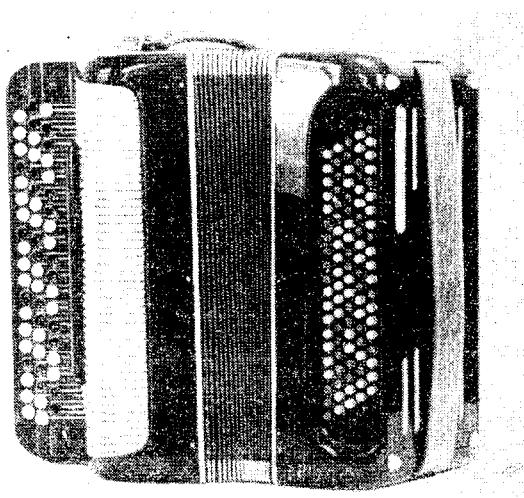
В 1960 году стали выпускаться две модели на обычной деревянной основе: «Пионер» и «Студент». Баян «Студент» имеет также более современную форму и тоже оклеен целлULOидом. Баян «Пионер» интересен своими малыми габаритами и диапазоном клавиатур (37×60). Он рассчитан на учащихся — детей и подростков. Механика в нем двухсторонняя (2 ряда клапанов расположены со стороны клавиатуры и один ряд сзади грифа). С 1962 года эта модель имеет лучшее внешнее оформление, однако по цене она по-прежнему значительно дешевле обычного баяна. К сожалению, этих очень нужных инструментов выпускается всего 1000 штук в год.

В последние годы в ассортименте фабрики прибавилась еще одна модель — «Солист» (52×100). Этот трехголосный инструмент имеет регистры-переключатели и выпускается с пятью-семью тембрами. Пятитембровые имеют два голоса, звучащих

в унисон, и один — на октаву ниже, а в семitemбранных — второй голос выше, а третий — ниже основного. В баяне «Солист» имеется тембровая камера — акустическое устройство, посредством которого голоса нижней октавы звучат мягко и выразительно.

Совсем недавно фабрика стала выпускать баяны с готово-выборной клавиатурой — «Солист 2» (58×100).

Как уже говорилось ранее, первые выборные баяны — «левая по правой» — стали изготавляться в начале нашего века на фабрике «Бр. Киселевы», а также и по заказу отдельных исполнителей мастерами П. Стерлиговым, С. Новиковым, Л. Чулковым.



Баян, модель «Солист 2»

С 10-х годов появились баяны с готово-выборной клавиатурой, то есть на левой стороне имелась клавиатура с готовыми аккордами (как обычно), а также кнопки выборной клавиатуры, построенной по принципу клавиатуры правой руки, но в более низком регистре. Один из первых таких баянов по заказу М. Зеленко изготовил В. Самсонов в 1920 году. В 1930 году баян с готово-выборным аккомпанементом изготовил П. Стерлигов.

В 1952 году на Московской баянной фабрике были изготовлены экспериментальные образцы концертных баянов для промышленного производства конструкции А. А. Глаголева с готовым и выборным аккомпанементом. Эти образцы имели раз-

личное расположение готовой и выборной клавиатуры. На одном баяне выборная клавиатура расположена сзади готовых аккордов, а на другом — над готовыми аккордами. Эти баяны были даны для практического опробования в музыкальное училище имени Октябрьской революции и получили высокую оценку опытных педагогов-баянистов В. О. Хведчени, А. К. Салина, В. Я. Переселенцева, И. М. Егорова, П. Н. Шашкина.

В конце 30-х годов появились и такие конструкции, в которых на левой стороне была обычная клавиатура, но с переключением. Первые два ряда басов не изменились, а следующие три ряда могли с помощью переключения издавать звуки готовых аккордов или (если переключатель снова нажать) издавать звуки, как на выборной клавиатуре. Такие баяны делались иногда мастерами (М. Д. Голубевым, Ф. А. Фигановым) по заказу солистов-баянистов, но не всегда удачно и стоили очень дорого.

В настоящее время на фабрике имени Советской Армии впервые наложен серийный выпуск подобных инструментов. Баян «Солист 2» имеет на левой стороне механику особой конструкции (на которую получен патент) с переключением на готово-выборную, а на правой стороне — регистры, как в уже описанной модели «Солист».

С 1964 года фабрика осваивает еще одну новую, наиболее совершенную модель — «Россия». Это четырехголосный инструмент, имеющий 12 регистров на правой стороне и 6 — на левой. На правой стороне четырехрядная клавиатура. Он также имеет тембровую камеру и будет выпускаться с клавиатурой не только готового, но и готово-выборного аккомпанемента. Правая клавиатурная механика штампованные, односторонняя (как у аккордеона), левая — штампованные шести рядные.

Кроме серийных инструментов, фабрика продолжает выпускать в цехе индивидуальных заказов оркестровые и ансамблевые баяны для многих известных музыкальных коллективов.

Фабрика — участница Выставки достижений народного хозяйства, а в 1961 году была удостоена диплома второй степени.

Коллектив фабрики дружно борется за звание «Предприятия коммунистического труда»; девять бригад уже получили это звание. Лучшими rationalизаторами на фабрике являются Ю. К. Волкович, И. И. Гришин, И. Г. Давыдов, Д. П. Демченко, И. И. Чермыш.

Инструменты этой фабрики экспонировались на международных выставках в Познани, Пловдиве, Будапеште, Лейпциге, Милане, Буэнос-Айресе, Аддис-Абебе.

Оригинальная сложная модель нового баяна «Россия» и другие модели для массового производства разработаны под руководством мастера В. А. Колчина Московской экспериментальной фабрикой музыкальных инструментов. За последние

годы этой фабрикой была изготовлена еще и целая серия экспериментальных тембровых гармоник. Эти инструменты очень удачно имитируют звучание гобоя, валторны, фагота, трубы и широко используются в баянном оркестре музыкального училища имени Октябрьской революции, а также самодеятельного баянного оркестра при Дворце культуры автозавода имени Лихачева и т. д.

Работой по созданию тембровых гармоник на фабрике занимались мастера Н. П. Фром и другие, а в последние годы достиг наибольших результатов мастер Николай Алексеевич Косоруков. На этой фабрике ведется работа не только по созданию новых инструментов, но и по разработке новых механизмов и приборов, позволяющих повысить производительность труда и качество работы на музыкальных предприятиях.

Так, мастером-инструктором М. А. Кудрявцевым был создан прибор ПНБ-2, в котором правильность настройки показывается стрелкой на специальной шкале. С помощью этого прибора точную настройку голоса может производить любой; так упростилась операция, всегда считавшаяся сложной.

В исполнительском баянном мире в послевоенные годы заслуженным вниманием и уважением пользуется квартет баянистов Киевской филармонии. Квартет этот был создан в результате слияния двух дуэтов: сестер Белецких, а также Н. Ризоля и И. Журомского — неразлучных друзей с юношеских лет.

Мария и Раиса Белецкие родились в Донбассе в семье потомственного шахтера. Звуки баяна они слышали с колыбели. Первым учителем был отец, прививший им любовь к инструменту. Вскоре состоялось и выступление дуэта девочек на шахте, где работали их отец и другие родственники.

После ряда успешных выступлений, особенно на Вседонецком слете шахтеров, их направили в Киев в музыкальную школу. Но там в 1936 году еще не было класса баяна, и приемная комиссия посоветовала Марии заниматься на скрипке, а Раисе на фортепиано. Занятия шли успешно, но девочки не забывали и баян, так как звуки этого инструмента запали им в сердце с детских лет.

В 1939 году сестры Белецкие, выступая на баянах, стали лауреатами Всесоюзного конкурса исполнителей на народных инструментах. Вернувшись из Москвы, они уже никогда больше не расставались с баянами.

Другой дуэт — Николая Ризоля и Ивана Журомского — сформировался, когда юноши служили в армии.

В 1934 году 15-летний Николай Ризоль услышал впервые выступление квартета Онегиных, и у него зародилась мечта создать такой же коллектив. И вот на Всесоюзном конкурсе, где Ризоль тоже получил звание лауреата, он познакомился с

дуэтом Белецких и понял, что его мечте суждено наконец сбыться. Возвратившись в Киев, участники обоих дуэтов договорились о создании квартета баянистов под руководством Н. Ризоля. Со временем квартет становится одной семьей.

Как истинные художники и большие музыканты, они пополняли свой репертуар классической музыкой. Начинается упорная работа над расширением репертуара баяна и поиски дальнейшего совершенствования исполнительского мастерства: исполнители настойчиво осваивают пятипалцевую аппликатуру на баяне.



Квартет баянистов Киевской филармонии.
Слева направо: М. Белецкая, И. Журомский,
Н. Ризоль, Р. Белецкая

Слаженность исполнения играет важнейшую роль в любом ансамбле, в этом же квартете она исключительная — каждый идеален в своей партии (первая партия — М. Белецкая, вторая — Н. Ризоль, баян-альт и ножной бас — Р. Белецкая, бас-баритон — И. Журомский).

Квартет имеет в репертуаре около двухсот произведений, и в этом большая заслуга Николая Ивановича Ризоля, создающего все новые и новые переложения, обработки и сочинения. В репертуаре много классической музыки: Чайковский, Глинка, Гендель, Мендельсон, а также произведения Н. Чайкина, Е. Юцевича, Н. Ризоля, написанные специально для баяна.

Более четверти века квартет гастролирует по городам нашей страны, и всюду он желанный гость, всюду вызывает восторг. «Молодой коллектив произвел очень хорошее впечатление своим превосходным ансамблем: квартет звучит буквально как единый инструмент. Каждый из его участников — большой мастер, легко преодолевающий технические трудности»¹.

«Увертюра к «Руслану» — боевой, неизменный номер программ концертов квартета. В исполнении квартета увертюра звучит легко, чисто, тонко, темброво богато»².

Это же можно сказать о Скерцо из музыки Мендельсона к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» и о целом ряде других произведений, исполняемых квартетом.

В репертуаре советских баянистов появляется все большее число оригинальных произведений. Особенной популярностью пользуется творчество Н. Я. Чайкина.

Николай Яковлевич Чайкин родился в 1915 году в Харькове. В детстве он научился играть на гармонике, и с тех пор вся его жизнь связана с этим инструментом. В начале 30-х годов Чайкин играл в оркестре народных инструментов Харьковского радио под управлением В. А. Комарова на тембровом баяне-флейте. Во время

Великой Отечественной войны он был дирижером фронтового ансамбля. Когда ансамблем дирижировал его художественный руководитель Е. П. Шейнин, Николай Яковлевич играл в оркестре партию первого аккордеона.

Большая одаренность, глубокие музыкальные знания (Чайкин окончил Киевскую консерваторию по классу композиции) и многолетнее практическое знакомство с баяном и аккордеоном способствовали созданию ряда крупных оригинальных произведений: концерта для баяна с симфоническим оркестром, двух сонат, концертной сюиты, а также концертных пьес и обработок. Кроме этого Чайкиным написано много со-

¹ «Советское искусство» от 29 августа 1959 г.

² «Советская музыка», 1950, № 9, стр. 79 (разрядка моя. — А. М.).

чинений для оркестра народных инструментов, духовых и эстрадных оркестров, камерных, хоровых и вокальных произведений. Чайкин известен и как опытный педагог, проработавший около полутора десятков лет в Музикально-педагогическом институте имени Гнесиных, где он вел специальный класс баяна, инструментовки, чтения партитур и камерного ансамбля.

Из класса Чайкина вышли многие известные баянисты — лауреаты всесоюзных и международных конкурсов: Ю. Казаков, А. Беляев, А. Полетаев, А. Резчиков, Э. Митченко, В. Беляков, В. Бонаков. С 1964 года Чайкин работает в Горьковской консерватории.

В послевоенные годы на концертной эстраде появляются баянисты-солисты высокой квалификации. Большинство из них — выпускники высших музыкальных учебных заведений. Расскажем о двух наиболее ярких исполнителях — В. В. Бесфамильнове и В. А. Галкине.

Владимир Владимирович Бесфамильнов родился в 1931 году в Саратове. Музыка в их семье была традицией. Дед Володи всю жизнь крутил шарманку. Отец работал кочегаром, а увлекшись баяном, начал выступать с братьями в трио (уже упоминавшееся «Трио Бах»). Они играли и на концертах. Позже Владимир Михайлович стал преподавателем баяна в музыкальной школе.

С раннего детства Владимира Владимировича окружали звуки баянов и задорных саратовских гармоник, на которых играли родственники и соседи. Когда мальчику было три года, ему купили первую гармонику, а с пяти лет он начал заниматься музыкой под руководством отца. В восемь лет Володя завоевал первое место на школьной саратовской олимпиаде и получил первый приз — саратовскую гармонику.

Через два года началась война. Отец ушел на фронт, а 10-летний Володя, наряду с учебой в школе, стал выступать в концертных бригадах по обслуживанию госпиталей.

В 1947 году он сдает экзамен в Саратовское музыкальное училище и поступает в класс педагога П. В. Ткачева. Затем он переезжает в Киев и там оканчивает музыкальное училище.

С 1951 года Бесфамильнов — студент Киевской консерватории в классе доцента Н. И. Ризоля. Твердое правило юноши — «Играть столько, сколько нужно». Консерватория была закончена им блестяще.

В 1956 году на Республиканском конкурсе В. Бесфамильнов занимает первое место, а в 1957 году на Всесоюзном конкурсе получает серебряную медаль. В этом же году он принимает участие в конкурсе аккордеонистов на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве, где получает золотую медаль и первую премию.

В 1958 году на Международном конкурсе аккордеонистов в Брюсселе Бесфамильнов получает кубок и диплом одного из лучших исполнителей мира. Тогда же композитор Жюль Кати, растроганный исполнением своего концерта, написал на обложке партитуры: «Большому и чуткому интерпретатору моей музыки Володе Бесфамильнову с искренним восхищением его прекрасным талантом, на память о значительном дне».

Но достижения не успокаивают Бесфамильнова; концертная деятельность сочетается с упорной творческой работой, совершенствованием своего исполнительского мастерства.

Этому способствует и большая дружба с учителем и другом Н. И. Ризолем.

И вот — новые успехи: в 1959 году Бесфамильнов получает золотую медаль в Вене, участвуя в группе артистов Украинского народного хора. Велика гордость его успехов: с Украины она прошла по городам Румынии, Венгрии, ГДР, Югославии, Бельгии, Китая, Индии, Бирмы, Таиланда, Цейлона, Камбоджи...

В Камбодже на концерте в королевском дворце Бесфамильнов исполнял произведения советских композиторов, камбоджийские народные песни. Он был удостоен звания Почетного кавалера Академии искусств королевства Камбоджа и Большой золотой медали, которую

В. В. Бесфамильнов с четырехрядным баяном «Россия»

торжественно вручил ему Нородом Сианук.

Много гастролирует Бесфамильнов и по нашей стране.

Продолжая и развивая традиции передовых баянистов, он пропагандирует главным образом классическую и оригинальную литературу. Это тот путь, по которому гармоника (как в свое время скрипка и виолончель) все более и более входит в семью художественно полноценных инструментов.

Бесфамильнов — исполнитель концертов для баяна с оркестром К. Мяскова, Н. Ризоля, С. Коняева.

Вот что говорят об этом исполнителе профессиональные музыкальные критики: «...В. Бесфамильнов исполнил большую,



разнообразную и чрезвычайно интересную программу. Сложная, философски-сосредоточенная органная Токката и Фуга Баха получили такую же прекрасную, верную трактовку, как блестящий, полный радости вальс «Весенние голоса» Штрауса (исполненный, кстати, в труднейшей обработке Яшкевича). Тонко прочувствованные оттенки настроений в поэтической миниатюре Шамо «Веснянка», в пьесах Чайковского из «Времен года» и лирическом «Прелюдие» Ревуцкого не уступили в привлекательности филигранному исполнению старых мастеров — «Кукушки» Дакена и «Охоты» Паганини — Листа. И всегда тонкая одухотворенность в передаче настроения, удивительная четкость отделки деталей, блестящая техника (особенно проявившаяся в «Сонате» Коняева, «Чардаше» и «Румынском хороводе» Ризоля), прекрасное качество звука и неожиданные яркие краски заставляли находить в уже известных, давно знакомых произведениях новую прелесть. Артистизм и классичность в лучшем, высоком смысле этих слов — вот те черты, которые отличают игру Бесфамильнова и ставят его в ряды лучших исполнителей камерной музыки¹, — заключает свое высказывание музыковед О. Гусарова.

В. Бесфамильнов выступает на четырехрядном баяне «Россия». «Четырехрядный — хорошо, а пяти — еще лучше,— говорит с улыбкой Владимир Владимирович,— надеюсь, скоро иметь такой. Преимущества? Удобная аппликатура, а отсюда громадные технические возможности».

Бячеслав Анатольевич Галкин родился в 1937 году в Москве в семье слесаря, который был большим любителем игры на баяне. К инструменту потянулся и сын. Семи лет мальчика зачислили в детскую музыкальную школу Краснопресненского района Москвы. По окончании музыкальной школы в 1951 году он поступает в Музикально-педагогическое училище имени Октябрьской революции.

В 1955—1961 годах Галкин обучается в институте имени Гнесиных (в классе А. Е. Онегина), а в 1961—1964 годах — в аспирантуре института (в классе О. М. Агаркова).

Выступать в концертах Галкин начал еще в годы учения. Первое признание его мастерство получило в 1957 году на Всесоюзном конкурсе исполнителей на народных инструментах. Ему была присуждена золотая медаль. На конкурсе аккордеонистов и баянистов, проходившем на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов (1957), он получил еще одну золотую медаль, заняв первое место. В 1958 году на Международном конкурсе аккордеонистов в Брюсселе В. Галкин вышел на

¹ «Красное знамя» (Харьков) от 29 января 1963 г.

третье место, а участвовавший с ним в этом конкурсе В. Бессамильнов занял шестое место.

Жюри конкурса на VII Всемирном фестивале молодежи и студентов в Вене (1959) присудило Галкину первое место и третью золотую медаль. После выступлений жюри каждый раз отмечало выразительность игры молодого музыканта, его артистизм, умение глубоко проникнуть в авторский замысел и доности его до слушателя.

С 1962 года Галкин работает солистом Московской государственной филармонии. Он гастролирует не только по городам Советского Союза, но и во многих странах мира. Его баян слушали в Норвегии, Дании, Финляндии, Болгарии, Венгрии, Турции, Марокко, Индии, Индонезии, Бирме, Вьетнаме, Китае и Японии. Вот как оценивала его выступления зарубежная пресса: «Среди многих молодых артистов выступил Вячеслав Галкин с баяном, очаровавший зал своей игрой. Он исполнил произведения Баха, причем его игра почти не отличается от органа. Выступление было полно очарования, темперамента, уверенности и музыкальности» (газета «Нью-тид»); «Солист на баяне, Вячеслав Галкин, продемонстрировал фантастическую технику игры на своем инструменте, на котором оказалось возможным исполнение произведений Баха и Листа» (газета «Швейцария постен»).

Репертуар Галкина разнообразен и сложен. В него входят такие произведения, как, например, Токката и Фуга ре минор Баха, вальсы Шопена, Рапсодия в стиле блюз Гершвина, Прелюдия и Фуга ре минор Шостаковича, Сюита для баяна Ракова, Сюита для баяна Холминова.

Галкин выступает на четырехрядном баяне, левая клавиатура которого состоит из готовых аккордов с переключением на выборные басы, а теперь переходит на пятирядный заказной баян.

Талантливые музыканты, в упорном труде ищущие новые пути к совершенству, будут всегда в числе лучших.

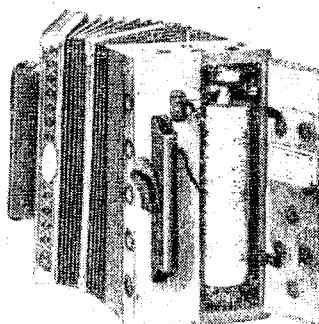
ДАЛЬНЕЙШЕЕ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ И РАСПРОСТРАНЕНИЕ АККОРДЕОНОВ ЗА РУБЕЖОМ

К концу XIX века кроме России гармоники уже производились во многих странах Европы: Германии, Австрии, Англии, Франции, Италии, Чехословакии. Однако все выпускаемые модели, хотя внешне и разнообразные, не годились для

высокоизмененного сольного исполнения. Это были инструменты или с диатоническим звукорядом, или с полной гаммой хроматических звуков, но имеющие разные звуки на сжим и разжим меха при открытии одного и того же клапана. Все это было очень неудобно для играющего. В концертине звуки на сжим и разжим были одинаковые, однако она не имела клавиатуры для аккомпанемента и предназначалась только для ведения мелодии, поэтому игра на ней обычно сопровождалась еще каким-либо инструментом. Гармоники же, на которых можно было сопровождать мелодию аккомпанементом, как правило, имели на левой стороне лишь примитивную клавиатуру, состоявшую из двух вертикальных рядов кнопок (басов и мажорных аккордов).

Были еще и механические гармоники: если включить вставленный внутри валик, на котором имелись шпильки, то гармоника могла играть сама, но в этом случае, как при самостоятельной игре, нужно было регулировать силу звучания более сильными или слабыми движениями меха. Позднее, в 20-х годах нашего века, в Лейпциге выпускалась механическая гармоника более совершенной конструкции с пневматическим устройством. Внешне она напоминала бандонеон, а называлась «танцующий медведь». В ней было два валика. С одного на другой перематывалась длинная лента перфорированной бумаги с прорезями. Хотя эта гармоника могла играть долго и устройство ее было довольно совершенно, но и она не получила распространения и ныне забыта.

Новый этап в производстве гармоник начинается с 1891 года, когда музыкальный мастер Г. Мирвальд (Mirwald) из г. Зелитуе в Баварии предложил новое расположение кнопок на правой клавиатуре¹. Кнопки в хроматическом порядке располагались по косым поперечным рядам по три в ряд. В целом получалось три вертикальных ряда кнопок. Такая гармоника имела значительно большие возможности, так как на ней был полный хроматический звукоряд, причем звуки при смене



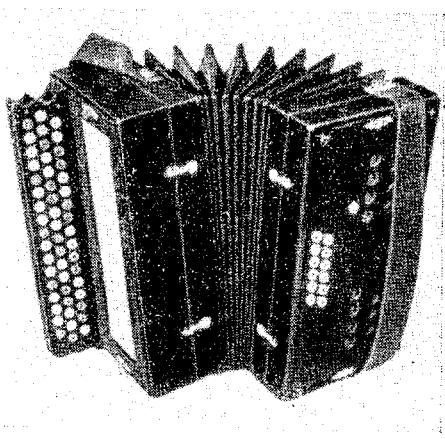
Механическая гармоника

¹ «Гармоника. Краткие сведения о ее возникновении, развитии и производстве на Западе и в России». Издание ГИМН, М., 1928, стр. 5; Д.м. Рогаль-Левицкий. Современный оркестр, т. IV. М., 1956, стр. 201, и др. источники.

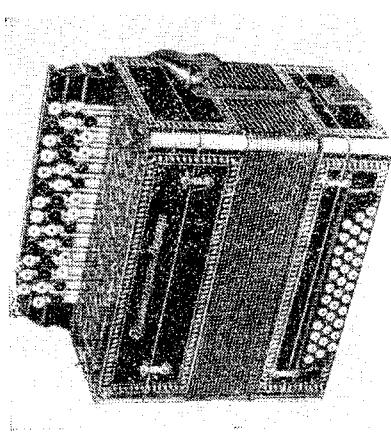
движения меха не изменялись. Но на левой стороне гармоники был по-прежнему ограниченный мажорный аккомпанемент.

Видя большие возможности такой трехрядной клавиатуры, итальянские мастера стали делать такие же гармоники, но с клавиатурой на левой стороне в 24 и 36 кнопок, расположенных в три вертикальных ряда: к басам и мажорным аккордам они прибавили третий ряд — минорных аккордов.

Сама идея аккомпанемента из готовых аккордов была для Италии не нова. Еще в 1561 году итальянец Николя Вичентино (Vicentino) описал сконструированное им архизимбало — инструмент из шести клавиатур, в котором применялся аккомпанемент из готовых аккордов.



Трехрядный хроматический
аккордеон бельгийской системы



Немецкий трехрядный хромати-
ческий аккордеон начала XX в.

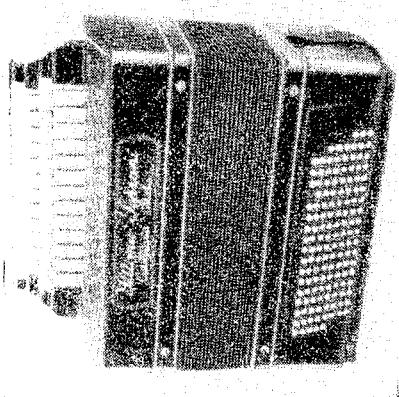
В Италии не только усовершенствовали левую клавиатуру, но и стали делать правую с другим расположением кнопок в косых поперечных рядах — по мнению исполнителей, это было более удобно. Так в Европе появились две системы расположения кнопок в трехрядной хроматической гармонике: бельгийская¹ и итальянская, а позднее появилась и третья — французская; все они существуют и поныне.

Музыкальные мастера Бельгии, взяв за основу на левой клавиатуре тот же принцип, что и итальянские, стали распола-

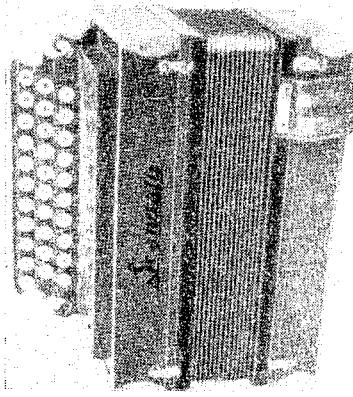
¹ Бельгийской системой (см. схему московской системы) она называется потому, что с первых лет появления имела наибольшее распространение и признание в Бельгии. Эта же система в России стала называться московской по причине наибольшего распространения в Москве (попав в дальнейшем в Скандинавию, получила там название норвежской).

гать басы (а следовательно, и аккорды) сверху вниз в обратном порядке (от баса до вниз — бас соль, ре, ля и т. д.). Такая система расположения басов и аккордов называлась бельгийской. Гармоники с итальянской системой на левой клавиатуре стали со временем преобладать, и сегодня бельгийскую систему можно встретить лишь на гармонике старого музыканта, привыкшего к ней за много лет.

На хроматическом аккордеоне² исполнительские возможности для правой руки были велики, а ограниченное число басов и аккордов на левой сковывало исполнителя. Поэтому количество кнопок на левой клавиатуре увеличивалось с каждой следующей моделью.



Хроматический аккордеон
фирмы «С. Сопрани», 1898 г.
(кол. фирмы)



Хроматический аккордеон
фирмы «Скандалли», 1901 г.
(кол. фирмы)

Начало XX века ознаменовалось бурным развитием производства гармоник и созданием новых конструкций. В период 1900—1920 годов появились те образцы кнопочных и клавишных аккордеонов, которые, сохранив все принципиальные черты своей конструкции, продолжают совершенствоваться и по сегодняшний день.

Новые модели хроматического аккордеона все более и более завоевывали себе место в среде гармонистов. Однако и старые образцы и конструкции, которые выпускались в очень

¹ В России такая система на левой клавиатуре называлась хегстремовской или тульской.

² Хроматический аккордеон — так за рубежом называется трехрядная хроматическая гармоника, известная у нас под названием «баян». Здесь и везде далее под названием «хроматический аккордеон» будет иметься в виду этот тип кнопочной гармоники.

большом количестве вариантов и к которым уже привыкли, не хотели сдавать своих позиций. Каждый исполнитель считал конструкцию гармоники, на которой играл, самой лучшей.

В Бельгии наибольшее распространение получил начиная с 1895 года хроматический аккордеон системы Мирвальда; бурное увлечение этим инструментом продолжалось примерно до 1920-х годов.



Эмиль Шарлье. Бельгия
(колл. Пегюри и Мага)

В начале нашего века в Льеже существовала традиция проводить каждое воскресенье на живописных набережных реки Батт состязания аккордеонистов. С утра по разным кафе собирались массы народа. В каждом заведении был свой «виртуоз» и его поклонники. Затем слушатели переходили в другие кафе, чтобы сравнить игру услышанных аккордеонистов. Эти состязания пробуждали в народе большой интерес к музыке и инструменту, и популярность хроматического аккордеона в Бельгии стала большей, чем в других странах.

Лучшим бельгийским аккордеонистом в 1905 году считался Гоффэн, затем, через несколько лет, это звание получил Эмиль Шарлье. Он был виртуозом на хроматическом аккордеоне и прекрасным исполнителем классики.

В 1912 году Шарлье с успехом выступал и в Лондоне. В 1920—1923 годах были знамениты виртуозы на хроматических аккордеонах: Мишель Халинг, а затем Жозеф Физэр. И до сегодняшнего дня в Бельгии, как и во Франции (отчасти и в Италии), аккордеонисты предпочитают кнопочный (хроматический) аккордеон другим видам гармоник.

В Италии рост аккордеонной промышленности происходил особенно бурно, в частности в провинции Анкона. В самом конце XIX века в Кастельфидардо организуется еще одно предприятие — новая кооперативная фабрика Пермариа.

В 1900 году фирмы «Сопрани» («Soprani»), «Рогледи» («Rogledi»), «Мага Эрcole» («Maga Ercole»), «Даллапе» («Dallape»), «Сент Джованни» («Saint Giovanni») в Кроче и другие создают хроматические аккордеоны с приятным музикальным звуком и чистой настройкой. Эти инструменты стали пользоваться славой у солистов-исполнителей в Италии, Бельгии и Франции.

В самой же Франции с 1910 года фирмы «Л. Ранко» («L. Ranco»), «Пармелли» («Parmelli»), «Бровароне» («Brovarone»), а затем и другие стали выпускать инструменты с резким, трубым звуком и своеобразной настройкой с большим разливом. Этот стиль получил название «мюзетт» (у нас он известен как «французский» разлив). На таких инструментах с аккомпанементом барабана, колокольчиков и кастањет играла танцы в кафе или танцзалах Парижа. И хотя стиль «мюзетт», зародившийся в Оверни, считается многими его поклонниками «самым народным и самым парижским», серьезные аккордеонисты Франции в последнее десятилетие ведут с этим вульгарным стилем непримиримую и успешную борьбу, так что теперь «мюзетт» начал терять свою популярность.



Нарцисс Декорнуа. Франция

Наряду с этим стилем, нашедшим свое место вочных дансингах и кафе, во Франции получают известность и исполнители классики на хроматических аккордеонах с чистой настройкой. Одним из первых выступавших в Париже в 1910 году на таком инструменте был Леон Фельман, поражавший публику необычайной техникой и в то же время проникновенностью исполнения.

В 1912 году славился Гастон Гардель, а в 1914-м — Поль Сэв, который выступал с хроматическим аккордеоном, имевшим выборные басы.

На таком же аккордеоне играл талантливый слепой музыкант Нарцисс Декорнуа. Он выступал прямо на улице; каждое утро старушка мать провожала его на облюбованное им место на углу площади Монмартра. Аккордеонист исполнял произведения Россини и Верди, отрывки из опер Вагнера «Лангейзер» и «Лоэнгрин». Все это было им выучено (по системе Брайля) по клавирам; при игре левая рука музыканта на выборной клавиатуре точно следовала партии фортепиано. Это вызывало особенное восхищение многочисленных слушателей, и они щедро одаривали виртуоза.

Но шли годы. Декорнуа постарел. Игра его уже не собирала народ, подаяния стали ничтожными. Провожать уличного музыканта теперь было некому, и по утрам парижане видели одинокую сгорбленную фигуру, ощупью пробирающуюся к площади Монмартра. Однажды, поднявшись, чтобы идти домой, Декорнуа покачнулся, упал и умер тут же на площади, где прошла вся его жизнь...

Виртуозом на хроматическом аккордеоне с выборными басами был в 1910 году и Бонналь Себатье. Одним из его учеников является Поль Сэв. Среди популярных аккордеонистов того времени мы встречаем имена Мишеля Пегюри, Марсо и многих других.

Интенсивностью отличалось развитие аккордеонной промышленности Германии. С начала нашего столетия в бурном росте производства аккордеонов начинает принимать участие и фирма «Хонер» в Тrossингене, вскоре занявшая ведущее место в этой области.

Заслуженным уважением пользуется известный педагог-аккордеонист Герман Шиттенхельм, посвятивший свою жизнь популяризации этого инструмента и борьбе за признание его полноценным музыкальным инструментом. Он родился в маленьком городке Болл в 1893 году; с раннего детства играл на примитивном аккордеоне, затем освоил двухрядный и трехрядный и с 22-летнего возраста работал преподавателем в фирме «Хонер». Шиттенхельм создал в Германии первые ансамбли аккордеонистов и курсы для подготовки квалифицированных преподавателей. В 1927 году он организовал большой оркестр фирмы «Хонер» в Тrossингене и возглавил движение по организации аккордеонных клубов по всей стране. Оркестр Шиттенхельма был образцом для всех германских оркестров аккордеонистов. Его концерты с большим успехом проходили во всех крупных немецких городах, а также и за границей: в Швейцарии, Австрии, Италии, Венгрии, Франции; наконец в 1938 году оркестр отправился в Лондон, где дал большой концерт в Холле Вестминстера. Этот оркестр — один из самых крупных симфонических оркестров аккордеонистов в мире; он выступает и поныне (под управлением Рудольфа Вюртнера). Шиттен-

хельм продолжает с увлечением преподавать аккордеон в основанной им в 1931 году школе в Трессингене. Долгие годы труда (в 1963 году он отметил свое 70-летие) не охладили его любви к этому инструменту.

В настоящее время директором музыкальной школы в Трессингене является Армин Фетт.

В Австрии одним из тех, кто заставил широкую публику с уважением относиться к аккордеону, был скрипач Иоганн Шраммель. Несколько лет он выступал со своим знаменитым ансамблем из двух скрипок, гитары и аккордеона (двухрядного, на котором сам играл), исполняя с большим успехом марши, польки, вальсы. В дальнейшем и в Австрии получил большое распространение хроматический аккордеон Мирвальда, а система эта стала называться еще и венской системой.

В Швейцарии, этой маленькой живописной стране, аккордеон менее всего страдал от предрассудков, которые ему так мешали, а иногда и сейчас еще мешают развиваться в других странах. Здесь давно на него смотрят, как на любой другой полноправный музыкальный инструмент. Считается, что такое заслуженное положение аккордеон получил в Швейцарии благодаря деятельности Виктора Джипелли (Gibelli). Его старший брат основал первый аккордеонный клуб в Турине в 1880 году. В этом клубе и начал свою карьеру аккордеониста В. Джипелли, выступая вместе с братом. В 1890—1930 годах он был самым известным швейцарским аккордеонистом-виртуозом и выступал с многочисленными концертами по всей стране. В эти годы он знакомится с талантливым аккордеонистом Пикколи, и они, составив дуэт, выступают не только у себя на родине, но и в Германии и Люксембурге. Вместе с другими патриотами этого инструмента — Кодереем, Вуаньо, Тони, Морино, Росси Жаком — В. Джипелли ведет многолетнюю и терпелившую работу по популяризации аккордеона, борется против предрассудков в отношении этого инструмента. Джипелли основывает в Лозанне первый оркестр аккордеонистов, в котором использует тембровые аккордеоны (виолончель и контрабас). С 1922 года этот оркестр возглавил Кодерей.



Виктор Джипелли. Швейцария.
(колл. Пегюри и Мага)

Большой успех трехрядного (кнопочного) аккордеона привлек за собой дальнейшее развитие его конструкций. Начал расширяться диапазон правой клавиатуры, и увеличилось количество рядов басов и готовых аккордов на левой. Многие фирмы — сначала по заказам отдельных исполнителей, а потом и серийно — стали выпускать трехрядные хроматические аккордеоны с добавлением на правой клавиатуре еще четвертого ряда, дублирующего первый ряд¹.

Это нововведение оказалось удобным, и скоро появились аккордеоны с пятью и даже шестью рядами², на которых стали играть не четырьмя, как прежде, а всеми пятью пальцами.

Долгое время большой палец правой руки не участвовал в игре и находился за грифом. На первых примитивных аккордеонах его продевали в ременное ушко, прикрепленное под грифом. Затем, когда число кнопок увеличилось и дотягиваться до них, не сдвигая ладони с места, стало трудно, это ушко начали делать на металлической скобке, по которой оно свободно двигалось. На некоторых моделях большим пальцем просто зацеплялись за такую скобку или рейку, находящуюся за грифом. Но все это сковывало исполнителя.

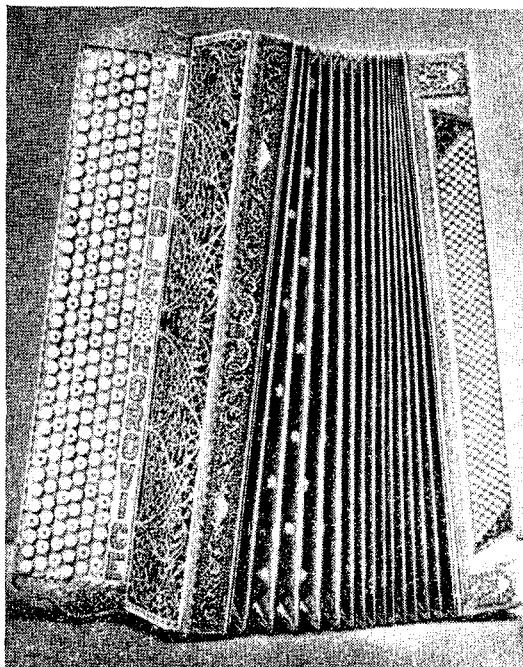
На трехрядной хроматической гармонике диапазон клавиатуры еще более увеличился, а технические возможности стали более разнообразными. Появилась необходимость плечевого ремня, однако большой палец все еще продолжал оставаться за грифом. Обхват грифа создавал большую устойчивость инструмента, особенно на сжиме меха. Увеличение количества рядов кнопок заставило перенести большой палец на ребро грифа. При игре он стал эпизодически применяться. Это привело к необходимости второго плечевого ремня, а большой палец стал участвовать в игре наравне с остальными четырьмя. В связи с этим в Италии пальцы стали обозначать: 1, 2, 3, 4, 5 (1-й — большой палец). В других странах, например во Франции, в силу сохранения традиции, указательный палец по-прежнему обозначается первым и за ним по порядку осталь-

¹ В 1927 г. Иосифом Дирхофером в Германии была запатентована (пат. № 477841) новая система расположения кнопок на правой клавиатуре в четыре ряда, подряд (без дублирующего ряда). Эта система практически оказалась неудобной и распространения не получила. Никакого отношения или влияния на развитие трехрядного хроматического аккордеона она не имела.

² Добавление новых рядов с той же последовательностью кнопок и в том же порядке не изменяет основной схемы расположения кнопок, а лишь представляет большие возможности исполнителю при выборе удобной аппликатуры и облегчает транспонирование пьес.

ные, большой же палец обозначается — 0 или Р¹. Таким образом, обозначение пальцев выглядит так: 0, 1, 2, 3, 4 или Р, 1, 2, 3, 4.

Усовершенствование трехрядной хроматической клавиатуры, новый способ крепления инструмента с помощью двух плечевых ремней и использование всех пяти пальцев правой руки расширили музыкальные и технические возможности инструмента. Так конструкторская мысль развивалась совместно с исполнительским совершенством.



Шестирядный хроматический аккордеон
фирмы «И. Кебрдле». Чехословакия

Многорядные аккордеоны стали делать ведущими фирмами Италии, Франции и Германии. Такие же инструменты выпускались и в Чехословакии, в городах Горжовицы, Лоуны и Краслице — родине гармонного производства в этой стране. Известны нарядно отделанные шестирядные инструменты с полным дублированием основных трех рядов работы чехословацких мастеров.

¹ Начальная буква слова «Pouce» (как у нас «б» — начальная буква слова «большой»). Но переход на пятипалые обозначение, конечно, проще и удобнее.

В конце XIX века гармоника попадает в страны Южной Америки. Более всего там по вкусу пришелся бандонеон, очень подходящий, благодаря своему мягкому октавному звучанию, для ведения мелодии аргентинских народных песен и танцев, особенно танго¹. Сперва такие ансамбли, исполнявшие танго, состояли только из бандонеонов, гитары и флейты. Затем, когда перед первой империалистической войной увлечение танго распространилось не только в Северной Америке, но и в Европе, аргентинские ансамбли, отправляясь туда на гастроли, имели в своем составе уже три скрипки, три-четыре бандонеона (сoprano, тенор, баритон, бас), рояль и контрабас. Выступления их во многих европейских городах имели очень большой успех.

В это время в Европе в связи с удачным применением двух плечевых ремней на хроматическом аккордеоне мысли многих конструкторов и музыкальных мастеров вернулись к применению на правой стороне гармоники фортепианной клавиатуры. С конструкторской стороны такие клавиатуры были уже давно известны, но не был найден способ рационального использования правой руки, то есть способ, при котором правая рука была бы полностью освобождена от поддержки инструмента и участвовала в игре с использованием всех пяти пальцев. Без этого условия эффективное использование фортепианной клавиатуры, как показал опыт многих лет, было невозможно.

Увлечение танго продолжалось до конца 20-х годов. В Европе организовались свои эстрадные ансамбли, где роль бандонеона с успехом стала заменять гармоника с фортепианной клавиатурой. Первые образцы такой гармоники стали делать для себя отдельные исполнители в 10-х годах нашего века, а массовое производство их относится к началу 20-х годов. Эти инструменты, в которых один голос из трех звучал на октаву ниже, были очень похожи по звуку на бандонеон, но отличались большей громкостью, а фортепианская клавиатура давала возможность любому пианисту, который всегда имелся в составе ансамбля, без особого труда пользоваться еще и этой гармоникой.

Пиано-аккордеон (так стала называться гармоника с клавишной клавиатурой, в отличие от кнопочного хроматиче-

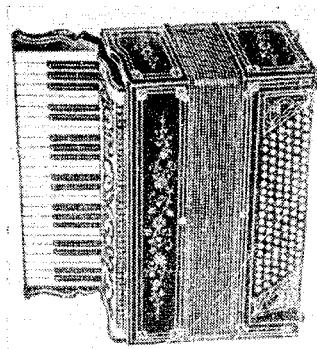
¹ Название «танго» происходит от негритянского танца «тангано», который попал из Испании в Аргентину и на Кубу в XVII—XVIII вв. Здесь этот танец постепенно воспринял элементы местных танцев, и в результате сформировалось «аргентинское танго», распространившееся по всей Южной Америке. Сначала танец имел грубые и необузданые ритмические движения, и танцевало его главным образом население аргентинских портовых городов. Со временем танго получает более плавные и красивые движения (под воздействием ритма танца «милонги»). В Европе же оно постепенно переходит в разряд бальных танцев.

ского аккордеона) в 20-х годах становится обязательным в составе каждого ансамбля, и при игре танго на нем исполнялась партия, состоявшая из пассажей 32-ми нотами и из ритмически четкого аккомпанемента. На такой гармонике исполнитель играл, как правило, одной правой рукой. В то время считалось, что возможности гармоники с фортепианной клавиатурой этим исчерпываются, почему во многих странах она вначале и называлась «танго гармоника» (*Tancharmonika*). Первые инструменты не имели еще регистров, включающих и выключающих те или иные голоса.

С начала 30-х годов пиано-аккордеон вступает в новый этап своего развития — этап, когда он становится популярным эстрадным инструментом.

Многие оркестранты или пианисты, серьезно увлекавшиеся этим видом гармоники, уже не довольствовались введением в оркестр партии на пиано-аккордеоне одной правой рукой. Настойчиво занимаясь, используя пианистический опыт, изучая и расширяя возможности левой клавиатуры и работая над приемами ведения меха, а следовательно, над звукоизвлечением и птирахами, они добиваются значительных результатов в исполнении эстрадно-танцевальных пьес, выступают как солисты в ансамблях и самостоятельно. Эти эстрадные выступления популяризируют инструмент и выявляют его новые технические и художественные возможности.

В эти годы пиано-аккордеоном завладели в основном пианисты, что имело свои положительные и отрицательные стороны. Положительным было то, что в среду аккордеонистов влилась масса хорошо подготовленных профессиональных музыкантов, из которых многие стали впоследствии квалифицированными преподавателями-аккордеонистами. Отрицательным же являлось то, что некоторые пианисты, имевшие незаурядную технику в игре на правой клавиатуре, на левой исполняли статичный и зачастую примитивный аккомпанемент. Быстрые и однообразные эстрадные пьесы, в которых показ техники сочетался с плохим музыкальным вкусом, занимали главное место в репертуаре большинства аккордеонистов, не утруждавших себя заботой о культуре звука. Это создало на какое-то время отношение к аккордеону как к легкомысленному эстрадному инструменту.



Пиано-аккордеон, конец 20-
начало 30-х гг. XX в.

Однако отдельные исполнители, педагоги, руководители аккордеонных оркестров видели в аккордеоне инструмент с большими музыкальными возможностями, способный занять со временем свое место в семье давно признанных музыкальных инструментов. Так и произошло, хотя для этого понадобилось еще около двадцати лет. В каждой стране путь, по которому пришлось пройти пиано-аккордеону, был разный, но нигде от него не отказывались, и всюду он имел своих поклонников и пропагандистов.

В США, стране, о которой здесь еще не говорилось, примитивный диатонический аккордеон (типа нашей двухрядки) был известен со второй половины XIX века, когда его стали экспортировать из Европы. На этих гармониках играли в кабачках и на праздниках главным образом иммигранты — итальянцы, немцы, французы, но никто не смотрел на этот инструмент сколько-нибудь серьезно, не проявлял интереса к нему, не делал ничего для его облагораживания и приобщения к общей музыкальной культуре. Тем не менее аккордеон находил все большее применение, и часто встречавшаяся в те годы в ресторанчиках и кабачках южных штатов табличка «Не стреляйте в пианиста» стала постепенно заменяться другой — «Не стреляйте в аккордеониста».

История пиано-аккордеона в США начинается с 1909 года, когда молодой итальянец Пьетро Дейро впервые привез в Америку аккордеон с фортепианной клавиатурой, сделанный итальянскими мастерами, а затем переделанный по его эскизам в Америке, и выступил в Сан-Франциско, в театре на площади Вашингтона.

В Америке были известны и исполнители на хроматических аккордеонах и ножных басах, например А. Држевецкий из Скрантона, игравший на инструментах, изготовленных для него в мастерской П. Стамировского в Варшаве. Еще большую известность получил Пьетро Фросини, начавший выступать на хроматическом аккордеоне с 1905 года в Калифорнии, а позже работавший на радио; огромный же успех П. Дейро определил в дальнейшем большое распространение в Америке пиано-аккордеона.

В 1912 году Дейро выступает в Нью-Йорке в Зимнем саду и вскоре подписывает соглашение на грамзапись своих выступлений. Проходившие с большим успехом его гастроли и распространение записи на пластинках возбуждали в народе интерес к аккордеону. Первое время пиано-аккордеон не избежал шуток и насмешек: его называли «пианино с бретельками», но вскоре отношение к нему резко изменилось.

С 1910 года в США впервые начинается эпизодическое кустарное производство аккордеонов музыкальными мастерами,

занимавшимися ремонтом гармоник. А с 1919 года постепенно налаживается и массовое производство пиано-аккордеонов в Америке. В связи с этим начинается улучшение правой клавиатуры, которая на первых инструментах была грубой и неудобной для игры.

В 1920 году Дейро пишет первое руководство для игры на пиано-аккордеоне, изданное в Америке, а затем еще ряд пособий, неоднократно переиздававшихся.

Первое произведение, написанное для аккордеона американским профессиональным композитором, было «Прелюдия и танец» Поля Крестона, с большим успехом исполненное Карменом Карроцца в зале Карнеги-холла¹. Затем использовать аккордеон в своем творчестве стали многие признанные и известные композиторы: Рой Харрис, Марк Блитцштейн, Уоллигфорд Риггер. А в последующее время композиторами П. Дейро, А. Галла-Рини, Анди Аркари, Юджипом Этторе и некоторыми другими был написан ряд удачных концертов. Одним из наиболее выдающихся сочинений последнего времени является сюита для аккордеона и полного симфонического оркестра Эндрю Уолтера.

На аккордеоне исполняется и классика. 18 апреля 1939 года Шарль Мананте дал концерт на аккордеоне в Карнеги-холле из произведений Баха и Мендельсона. Концерт прошел с большим успехом. Критик Роберт Багар в «Нью-Йорк уорлд телеграм» писал: «Это было очень интересно для слушателей. Что же касается признания аккордеона, ему положено начало»².

Постепенно аккордеон приобретает себе поклонников и защитников среди многих прекрасных музыкантов.

Галла-Рини играет свой концерт с такими большими симфоническими оркестрами, как Детройтский и Данверский; а Анди Аркари играл с Филадельфийским симфоническим оркестром под управлением Ю. Орманди. В 1947 году Анди Риццо исполняет концерт для аккордеона Джорджа Харриса с сопро-



Пьетро Дейро, США
Эндрю Уолтера.

¹ Карнеги-холл — дом Нью-Йоркского филармонического общества (открыт в 1891 г.). Большой зал с хорошей акустикой. Внутреннее устройство — по типу театра. По назначению — концертный зал. В нем выступали известные оркестры и солисты всего мира.

² Toni Chaginas, M. Mus. The Accordion. New York, 1959, p. 43.

вождением симфонического оркестра Американского радиовещания. Позднее Григори Стоун исполняет свой концерт с оркестром Галла-Рини.

В 1939 году по инициативе десяти известных американских аккордеонистов была создана Ассоциация американских аккордеонистов — организация, поставившая перед собой ряд задач: признание аккордеона наравне с другими музыкальными инструментами, контроль за профессиональным преподаванием, проведение конкурсов, проблемы стандартизации инструментов, унификация обозначений в аккордеонной литературе и другие. В настоящее время наряду с этой организацией существует еще и Союз преподавателей-аккордеонистов. Кроме США подобные организации создаются в Бразилии, Канаде и других странах американского континента.

В настоящее время в США широко налажено массовое производство аккордеонов. Большинство выпускаемых инструментов еще с конца 30-х годов стали делаться с чистой настройкой и мягким звучанием. Основная продукция поступает с фабрик, расположенных в Нью-Йорк Сити, Сан-Франциско, Детройте, Чикаго. Кроме того, в Америку экспортируется более 125 000 инструментов в год только из Италии, не считая других стран. По последним данным Американского музыкального общества, на аккордеоне в США играют более полутора миллионов человек.

Теперь в Америке у аккордеона много друзей среди любителей и профессиональных музыкантов. В печати описывается, например, такой случай: «Калифорнийское побережье в Бальбоа. Множество лодок, яхт и моторок окружают одну из яхт... На ней кто-то играет на пиано-аккордеоне. Один из слушателей, пожилой владелец яхты, предлагает играющему составить дуэт аккордеонистов... После получасового концерта, который доставил огромное удовольствие всем присутствующим, пожилой владелец яхты замечает: «У Вас очень тонкий музыкальный слух! Могу я узнать Ваше имя?» — «Яша Хейфец», — отвечает с улыбкой молодой человек¹.

Аккордеон — не мимолетное увлечение Хейфеца. Он является источником наслаждения и вдохновения для знаменного скрипача².

В Италии в 1946 году произошло любопытное событие, также отразившееся на положении аккордеона и на отношении к нему как к инструменту, способному донести до слушателей музыку Баха, Палестрины и других выдающихся композито-

¹ Яша (Иосиф Робертович) Хейфец — скрипач с мировым именем. Выступал во многих странах (в СССР в 1934 г.). Автор многих транскрипций для скрипки с фортепиано.

² Toni Chagin has. The Accordion, p. 70—71.

ров: в апреле 1946 года папой Пием XII был издан декрет, разрешающий использовать аккордеон наравне с органом во время церковной службы.

В 50-х годах большинство аккордеонистов начинает отдавать предпочтение серьезной классической музыке, добиваясь ее хорошего исполнения на этом инструменте.

В Великобритании, как уже говорилось, большое распространение имела концертина. Сто лет у этого инструмента не было здесь соперников. Однако в последние десятилетия англичане проявляют все больший интерес к аккордеону. В 1936 году возник Британский колледж аккордеонистов. Его основал О. Г. Майер, который и стоял во главе его до 1959 года, передав затем этот пост Айвору Бей nonу.

Основой работы колледжа является система экзаменов. В Великобритании имеется 70 экзаменационных центров и такие же центры в Ирландии и на Мальте; кроме того, экзамены проводятся в Австралии и Новой Зеландии. Аккордеонистам, пропшедшим весь предусмотренный курс, выдаются дипломы. Этот колледж имеет также и курс заочного обучения по серии грамзаписей. Ученик, обучающийся заочно, должен записывать результаты своих занятий на магнитофоне, а преподаватель дает свои отзывы и, если нужно, примеры в магнитофонной записи.

Существует еще и Национальная организация аккордеонистов Великобритании, объединяющая всех, кто любит аккордеон. Организация устраивает конкурсы по всей стране, заканчивающиеся конкурсом на звание лучшего аккордеониста. Конкурс проводится в День аккордеона. Организация издает свой журнал. Исполнительный комитет ее состоит из членов, избранных в 12 областях.

Среди наиболее известных в Англии аккордеонистов выделяется Ч. Камиллери.

Чарлз Камиллери родился в 1931 году на о. Мальта. Он сын аккордеониста, и одной из первых его игрушек был миниатюрный аккордеон. Семи лет Чарлз первый раз играл публично, а к семнадцати годам имел уже более 500 выступлений по радио Мальты. В восемнадцатилетнем возрасте он эмигрировал в Австралию. Завоевав там известность как блестящий аккордеонист, Камиллери переехал в Англию и здесь выступил в оперном зале в Блэкпуле. После этого последовал целый ряд успешных концертов по городам Великобритании и по радио, где Камиллери играл с Лондонским симфоническим оркестром.

На его концерте в Манчестере присутствовала группа артистов Московского цирка, гастролировавшая в Англии. Им так понравилась игра аккордеониста, что Олег Попов, пройдя за

кулисы обнял Камиллери и передал ему поздравления от советских артистов.

Камиллери много гастролировал по Франции, Италии, Испании, ФРГ, Северной Америке, Северной Африке, Японии.

В программе его сольных концертов — произведения Баха, Шопена, Вивальди, Паганини, Купера, Хьюбеля, Гершвина и многих других композиторов. Кроме того, он всегда исполняет какое-нибудь свое сочинение. Одно из последних его произведений — «Средиземноморская сюита» впервые была исполнена Бинзорским симфоническим оркестром. Камиллери был первым исполнителем аккордеонного концерта американского композитора Алена Хованесса с симфоническим оркестром г. Торонто. В настоящее время аккордеонист живет в Канаде, регулярно выступает по радио и имеет длительный контракт на грамзапись. Камиллери, безусловно, один из тех, кто своей игрой создает аккордеону мировую славу.



Чарлз Камиллери. Англия



Могенс Эллегаард. Дания

Другой выдающийся аккордеонист Великобритании — Торалф Толлефсен. После его выступления 13 марта 1947 года в Роял Альберт-холле, где он с Интернациональным симфоническим оркестром под управлением Фистулари исполнил концерт Дейро, авторитет аккордеона в этой стране значительно повысился. Широко стало известно имя Толлефсена и по его концертам, выступлениям по радио, телевидению и грамзаписям.

В Дании аккордеонная промышленность не развита, однако и здесь немало исполнителей на этом инструменте, и в их числе такой замечательный аккордеонист, как Могенс Эллегаард.

Сын мебельного мастера из Копенгагена, мечтавший когда-

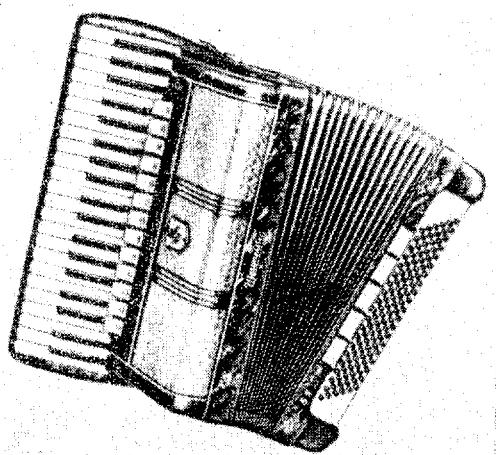
то о научной карьере и получивший серьезное образование, после окончания военной службы он посвятил себя музыке. Предпочтение было отдано аккордеону. Эллегаард выступает на кнопочном аккордеоне (баяне) с готовой и выборной клавиатурой на левой стороне. Он виртуозно владеет своим инструментом. Его удивительная природная техника сочетается с безукоризненным владением звуком и темпераментной интерпретацией.

Эллегаард любит серьезную музыку, и это определило его музыкальное направление. Он не только пропагандирует музыку Баха, но и увлекает своим исполнением многих современных композиторов, написавших концерты для аккордеона. Н. В. Бенсон, О. Шмидт, П. Хейниен, В. Кьер — вот неполный список композиторов, вдохновленных его игрой.

М. Эллегаард с большим успехом выступал в Англии, Канаде, США, Скандинавии, ГДР, ФРГ, Египте, Югославии, в крупных теле- и радиокомпаниях.

Как не раз отмечалось в печати, такие исполнители, как М. Эллегаард, заставляют многих относиться к аккордеону как к первоклассному концертному инструменту серьезного жанра.

В Германской Демократической Республике центром производства аккордеонов является город Клингеншталь, а самым крупным объединением — народное предприятие «Вельтмайстер» («Weltmeister»). Кроме того, в городе и его окрестностях существует много других фабрик: кооперативы



Аккордеон, модель С⁴
фирмы «Вельтмайстер». ГДР

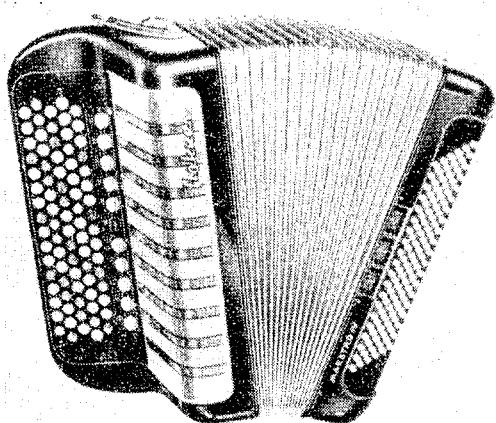
«Мелодия» и «Корона», фирмы «Ройаль Стандарт», «Баркароле».

Эти фабрики производят в основном клавишные аккордеоны, но выпускают и кнопочные, а также бандонеоны и губные гармоники. В последние годы значительно расширены производственные мощности аккордеонных фабрик, и продукция их экспортится почти в 80 стран. Наряду с большим количеством аккордеонов, выпускаемых для широкого потребления, фабрики дают и высококачественные инструменты для солистов. Такими инструментами являются, например, «Супита 16» и 18-регистровый инструмент с резонаторным каналом¹ фирмы «Вельтмайстер».

В ГДР много музыкальных школ, имеющих большие классы аккордеона. Аккордеон преподается и в консерватории. Кроме того, дети и подростки изучают игру на аккордеоне в клубах и Домах культуры. Поэтому при каждом клубе и Доме культуры имеется большой аккордеонный оркестр, не говоря уже о школьных.

В стране издается много аккордеонной литературы, переведения и оригинальные произведения, в том числе концерты для аккордеона с оркестром. Хорошо известны работающие в этой области И. Грассни, Г. Люк, Т. Глоушек, А. Вольф, И. Похманн.

В Федеративной Республике Германии центром аккордеонной промышленности является Тrossинген, где



Аккордеон, модель «Маэстро IV»
фирмы «Хонер». ФРГ

¹ У нас это называется тембровой камерой («ломаной» декой).

на фабриках фирмы «Хонер» («Hohner») производится до ста тысяч аккордеонов ежегодно и несколько миллионов губных гармоник. Большая часть продукции идет на экспорт. Здесь также широко развита сеть учебных заведений, преподающих аккордеон. Много композиторов пишут музыку для аккордеона (Г. Германн, Ф. Гаага, Цильхер, Р. Кубинский), для аккордеона со скрипкой, фортепиано, арфой и другими инструментами. Существует много аккордеонных оркестров, и издается специальный журнал «Гармоника-ревю».

В Польше до 1900 года имела распространение диатоническая гармоника 10-клапанка с двумя басовыми кнопками.

Первые трехрядные хроматические гармоники стали известны примерно с 1900 года. В этот период появляются и первые мастерские П. Леонгарда и П. Стамировского, а затем И. Борудского и В. Будневского. Интересно отметить, что фабрика П. Стамировского поддерживала контакт с петербургскими исполнителями (так, на его инструментах играли баянисты Боков, Коваль), — факт, лишний раз подтверждающий связь польских и русских деятелей культуры.

С начала 30-х годов в Варшаве развивается производство современных моделей пиано-аккордеонов.

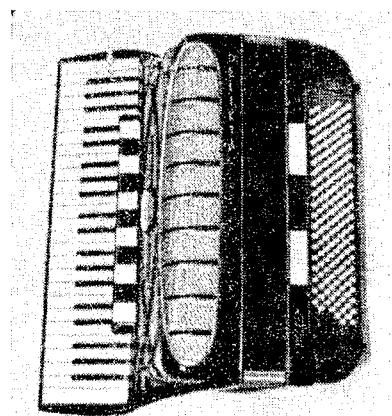
В. Будневский сконструировал в 1936 году и выпустил несколько аккордеонов с 240 кнопками на левой клавиатуре, но спроса на такие инструменты не было, и мастер перестал их производить. В Польше выпускали также выборные аккордеоны с ножными басами. Фирма И. Борудского делала оригинальные четырехрядные аккордеоны в комбинации с фортепианной клавиатурой. Некоторые фабрики выпускали хроматические аккордеоны бельгийской и итальянской систем. В это время аккордеон находит применение главным образом в танцевальных оркестрах.

После войны аккордеонное производство в Польше значительно расширилось; фабрики (крупнейшая из них — Государственная аккордеонная фабрика в Быдгоще) стали выпускать в основном пиано-аккордеоны. Большая часть продукции идет на экспорт во многие страны, в том числе в СССР и США.

В 1946 году в Krakове был создан первый аккордеонный оркестр под управлением проф. Станислава Галаса. В 1948 году этот оркестр дал первый концерт; в программе были произведения Баха, Вагнера и Венявского. Еще более популярен в Польше и за границей оркестр, созданный проф. Е. Лассота; дирижирует этим коллективом проф. В. Кульпович. Много подобных оркестров возникло при музыкальных школах и Домах культуры Польши. С 1946 года преподавание пиано-аккордеона было введено в музыкальные школы и консерватории.

В Польше есть «Общество польских аккордеонистов»; его активными членами являются Л. В. Пухновский, В. Кульпович, Е. Дастьых, Е. Ожеховский. Все они — авторы многих интересных работ в области аккордеона.

Чехословакия занимает сегодня тоже одно из видных мест в мировом производстве аккордеонов и экспорте их за границу. Чехословацкое народное предприятие «Гармоника» производит много различных моделей пиано-аккордеонов (лучшие из них — «Аида III» и «Делиция» с готово-выборной клавиатурой). Чехословацкие аккордеоны, как и польские, хорошо известны советским музыкантам и любителям музыки.

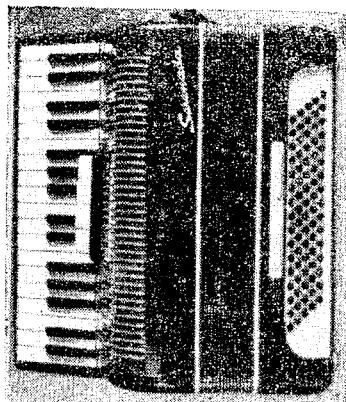


Аккордеон, модель «Делиция»
фирмы «Гармоника». ЧССР

В ЧССР сотни тысяч подростков учатся играть на аккордеоне, а потому там уделяется много внимания изданию школ и хрестоматий для этого инструмента. Большая заслуга в их издании принадлежит А. Лангеру, И. Гавличку, Ф. Махаличковой, Я. Ондруше. Очень серьезно поставлено дело с преподаванием аккордеона в Пражской консерватории — одной из старейших консерваторий Европы, где этот инструмент ведут Л. Вахулка, Я. Энде, М. Блага. Композиторами Чехословакии написано много удачных произведений для аккордеона с сопровождением оркестра.

В Румынии аккордеонная промышленность, пожалуй, самая молодая. Фабрика «Тимиш» в Тимишоаре начала выпуск-

скать первые экспериментальные образцы в 1955 году. С 1957 года начала работать фабрика «Армония» в местности Валя-Садулуй, а в 1960 году были открыты две фабрики в Бухаресте — «Дойна» и «МФА». Все четыре фабрики производят серийно пиано-аккордеоны с 12, 32, 48, 60 и 80-ю басами, с регистрами и без них. Желающих играть на аккордеоне в Румынии — огромное количество, и это стимулирует дальнейшее расширение производства инструментов.



Аккордеон, модель «Серенада»
Бухарестской фабрики. Румыния

Быстро совершенствуется обучение игре на аккордеоне. В 1962 году издана первая объемистая «Школа» (авторы М. Ианцу и П. Ромеа), а в 1964 году — другая (автор Б. Дамиан). Расширяется сеть аккордеонных кружков при клубах и Домах культуры; кроме этого, ведется преподавание аккордеона в трехлетних народных школах искусства. Организуются аккордеонные оркестры при клубе железнодорожников в Тимишоаре, при народной школе искусств в Оради, при Доме культуры в Решице, а в Бухаресте их два: один при Доме пионеров, другой — при Доме культуры «16 февраля». Последний — наиболее значительный — был организован еще в 1958 году Александром Ракоци. В нем играют 50 детей и подростков. За пять лет этот оркестр много раз с успехом участвовал в городских конкурсах и общественных концертах.

В Болгарии своих аккордеонных фабрик нет, но этот инструмент пользуется и там не меньшей любовью. Здесь много педагогов и аккордеонистов-солистов, серьезно занимающихся проблемами совершенствования преподавания и исполни-

тельства: Б. Аврамов, Л. Панайотов, П. Панчев, Г. Наумов, Г. Гылыбов, Хр. Радоев и другие.

Христо Радоев, пожалуй, самый популярный педагог по аккордеону в этой стране, вкладывающий огромную энергию в любимое дело. Им написаны школы для начинающих и уже играющих аккордеонистов; при переиздании школы обновляются. Широкой известностью в стране и за ее пределами пользуется большой оркестр аккордеонистов под управлением Радоева. В последние годы на концертную эстраду пришли молодые талантливые исполнители, среди них и ученики Радоева.

О Венгрии и Югославии можно сказать почти то же, что и о Болгарии.

Гордость Венгрии составляют такие виртуозы, как Р. Катриц, Г. Порошкеи, дуэт П. Фенио и Ц. Гроль, а также два оркестра аккордеонистов — Дения Лукаца и консерватории. Заслуга создания серьезных учебно-методических пособий по аккордеону принадлежит Иштвану Кардошу. Известный венгерский педагог Фридьес Марниц, посвятивший этому инструменту 35 лет жизни, заканчивает работу по сбору материала для большой книги по международной истории аккордеона.

В Югославии популярен оркестр аккордеонистов г. Новый Сад под управлением М. Симиша. Видный педагог из Любляны Альбин Факин является автором капитального издания — школы для аккордеона (в четырех книгах).

В Японии аккордеон популярен, как ни в одной другой стране Юго-Восточной Азии. Хорошо развито и производство инструментов; с 1955 года оно увеличивается в среднем на 20 процентов в год.

В стране много аккордеонных студий, этот инструмент введен в школьную программу и широко используется в молодежных концертах. Играть на аккордеоне учат даже в детских садах. Налажен массовый выпуск маленьких аккордеонов, а в 1965 году в Токио организован аккордеонный институт, готовящий учителей для детских садов и младших классов школы. Издается много соответствующей литературы, и есть даже специальный журнал, посвященный аккордеону.

Наибольшей известностью среди японских аккордеонистов пользуется Фернандо Хибусава. Он окончил музыкальную академию по классам виолончели и композиции, а аккордеоном овладел под руководством Галла-Рини и других крупных педа-



Детский ансамбль аккордеонистов в Токио. Япония

голов. Хибусава неоднократно гастролировал как аккордеонист во многих странах, исполняя разнообразную программу, в которую входили и его собственные сочинения. Ф. Хибусава — тонкий музыкант и высокообразованный человек.

В Южной Америке в 50-х годах началось большое увлечение пиано-аккордеоном.

Частных преподавателей здесь много, а музыкальных учебных заведений еще очень мало. Из заслуживающих внимание следует отметить институт музыки Списсо в Буэнос-Айресе (Аргентина)¹. Это первое учебное заведение в Южной Америке, где подготавливаются квалифицированные аккордеонисты. Преподавание ведется по очень насыщенной программе, срок обучения 5—6 лет. П. Списсо совместно с Е. Х. Брамери написали первую в Южной Америке школу, которая и взята за основу в этом институте.

Роберт Маджоло, проучившийся в институте П. Списсо около шести лет, участвовал в Международном конкурсе аккордеонистов в Нью-Йорке (1957) и занял там шестое место. В настоящее время он считается одним из лучших виртуозов Аргентины.

¹ Паскуало Списсо — скрипач, в 20-х годах увлекшийся аккордеоном и ставший профессиональным педагогом-аккордеонистом.

В начале 50-х годов в Буэнос-Айресе началось налаживание фабричного производства пиано-аккордеонов. До этого были лишь отдельные мастера, выполнявшие частные заказы. Инструменты были очень дорогими, но, правда, очень высокого качества; хорошо известны там инструменты мастера Анконетани.

В Канаде также любят аккордеон, для него издается много учебной, классической и эстрадной литературы. О хорошо поставленном преподавании и уровне исполнительского искусства на этом инструменте можно судить хотя бы по тому, что Иона Рид, талантливая ученица одного из известных педагогов Канады — Карла Пукара, завоевала первое место на Международном конкурсе аккордеонистов в Праге (1962).

В последнее десятилетие аккордеон завоевал симпатии в Австралии и Африке. В некоторых странах также регулярно проводятся конкурсы аккордеонистов, устраиваемые обществами любителей этого инструмента. Есть и незаурядные исполнители; так, в Гане известностью пользуется С. С. Ахима — директор школы Такоради и преподаватель класса аккордеона.

СОВЕТСКИЕ АККОРДЕОНЫ

Трудно сказать, в каком именно году впервые появился у нас аккордеон¹, то есть гармоника с фортепианной клавиатурой. Первое руководство для ручной гармоники,данное в России в 1860 году, было именно для гармоники с такой клавиатурой.

В 70-х годах в России начинают делать гармоники системы Белобородова, на которых клавиатура была построена также по системе фортепиано, но звуки на сжим и разжим меха были разные. Позднее мы видим в оркестре Белобородова гармонику с точно такой же клавиатурой, как на фортепиано, но играли на ней, держа ее на коленях необычным образом.

В 70-х годах получают распространение и елецкие рояльные гармоники, развитие которых шло самостоятельным путем. Их правая клавиатура была такой же, как и на современном аккор-

¹ Теперь у нас аккордеоном называют хроматическую гармонику с клавишной фортепианной клавиатурой, в отличие от баяна — хроматической гармоники с кнопочной клавиатурой.

деоне, а на левой уже был готовый аккомпанемент; держали эти инструменты вертикально, как любой аккордеон или баян.

О преимуществах всех этих гармоник говорили и издаваемые самоучители: «Затем считаю нужным заметить, что гармония с рояльным строем самая удобная для изучения игры и при некотором навыке на ней достигаются чудесные музыкальные эффекты»¹.

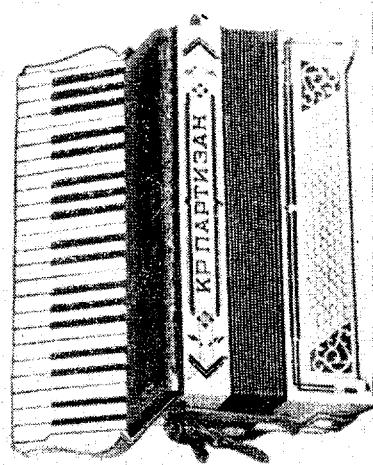
В 1900 году в Москве мастер Баканов сконструировал гармонику с фортепианной клавиатурой для обеих рук. Эта гармоника имела диапазон в $2\frac{1}{2}$ октавы на правой и 2 на левой клавиатуре, причем половина октавы верхних звуков, извлекаемых на левой клавиатуре, совпадала с соответствующими нижними звуками на правой. А в 1916 году, как уже говорилось, А. Батищев тоже сделал гармонику, на которой были фортепианные клавиатуры по $2\frac{1}{2}$ октавы на правой и на левой стороне. Для облегчения игры он подключил к ней еще ножной мех, и, таким образом, играющий использовал мех самой гармоники только для нюансировки и штрихов.

Впервые на советской эстраде современный аккордеон появился в 1928—1929 годах в оркестре Бановича (на нем играл И. И. Тельнов).

В начале 30-х годов, когда в стране начало налаживаться промышленное производство основных видов гармоник, перед конструкторами и мастерами была поставлена задача освоения в массовом производстве и гармоник с фортепианной клавиатурой, то есть аккордеонов.

В 1935 году московской фабрикой имени РККА было сделано несколько таких инструментов по индивидуальным заказам.

В 1936 году ленинградская гармонная фабрика «Красный партизан», прежде выпускавшая диатонические гармоники и баяны, начала серийный выпуск пиано-аккордеонов 41×120 . Это были четырехголосные инструменты с одним регистром на



Первая модель аккордеона фабрики «Красный партизан». Ленинград

¹ С. Я. Егоров. Новейший практический самоучитель для ручной гармонии рояльного (фисгармонного) строя и для ливенки. Ростов-на-Дону, 1903, стр. 4.

правой стороне, выключавшим ряд голосов, звучавших на октаву ниже. Производство этого нового вида гармоники было освоено рабочими экспериментального цеха в короткий срок, хотя трудностей было много. Так, впервые пришлось столкнуться с оклейкой инструментов целлULOидом; сперва это выходило неудачно, но необходимый состав клея был вскоре найден, и первые советские аккордеоны марки «Красный партизан» стали поступать в магазины.

Производством аккордеонов на этой фабрике руководил опытный мастер М. Д. Столбов. Первые образцы изготовили лучшие мастера, среди них были модельер А. В. Лебедев и наклепщик П. А. Александров.

Гармонный мастер Павел Александрович Александров — ветеран фабричного производства аккордеонов в нашей стране. Его биография тесно связана с историей самой фабрики. Александров родился в 1909 году в глухой деревушке Смоленской губернии¹. Отец его, крестьянин, в свободное время столярничал, а Паша помогал ему. В 12 лет мальчику купили гармонику, на которой он очень быстро научился играть. Через два года, окончив сельскую школу, Павел уехал в г. Сычевку Смоленской области на гармонную фабрику Парфена Федоровича Калинина, потомственного русского мастера, всю жизнь, с самого детства, работавшего на производстве гармоник и ослепшего на этой работе. Его фабрика была по сути маленькой мастерской, где производился главным образом ремонт гармоник.

Вскоре после поступления Павла на фабрику из Москвы приехал младший сын Калинина — Александр, тоже гармонный мастер, и привез новый баян, на котором хорошо играл. Это была редкая для провинции тех лет гармоника; она произвела такое сильное впечатление на 14-летнего Павла, что он твердо решил посвятить себя гармонному мастерству.

Следом мастер Калинин сам не мог уже работать, но имел большие знания и опыт. Под его руководством Павел Александрович осваивает сложное ремесло музыкального мастера. Его учителями были и два сына Калинина — тоже гармонные мастера, — Алексей и Александр. Александр погиб в 1939 году, а Алексей в 1941 году был повешен гитлеровцами на площади родного города Сычевки за связь с партизанами.

Освоив в совершенстве ремонт гармоник, Александров с восемнадцати лет стал самостоятельно делать двухрядные венские гармоники.

В 1928 году он приехал в Ленинград и поступил на открывшуюся в 1929 году гармонно-грамммофонную фабрику наклеп-

¹ По воспоминаниям и документам П. А. Александрова (хранятся у автора).

щиком голосов. Этот цех возглавлял опытный московский мастер М. И. Воробьев. Вскоре на фабрике, кроме ленинградских, собралось много хороших московских, тульских, кирилловских мастеров. Был организован выпуск диатонических гармоник.

В 1930 году Александров самостоятельно сделал первый баян.

В 1932 году гармонные цеха были переведены в новое помещение (на 6-й Красноармейской улице). Здесь была открыта гармонная фабрика — «Музфабрика № 5», через год она получила название «Красный партизан».

В 1932—1934 годах Александров служил в армии. Демобилизовавшись, он вернулся на старое место работы. К этому времени фабрика «Красный партизан» освоила и производство баянов. Александров стал работать наклепщиком баянных голосов и настройщиком баянов. В 1935 году он поступил в вечерний промышленно-музыкальный техникум (единственное в то время учебное заведение, готовившее специалистов музыкальной промышленности), который и закончил с отличием. Как хорошего мастера, Павла Александровича перевели в цех индивидуальных заказов, где под руководством начальника цеха мастера М. Д. Столбова он стал работать по освоению новой модели — клавишного аккордеона.

Корпус первых аккордеонов был угловатый, оклеивался он белым целлулоидом с соответствующей гравировкой и подкраской. Когда производство только налаживалось, Александров работал на наклепке голосов вручную, а затем, когда начался серийный выпуск, он стал руководить монтажом планок на резонаторах и настройкой.

Аккордеоны тех лет были громоздкими, тяжелыми, грубыми, было много недостатков с технической и музыкальной стороны. С каждым годом эти недостатки постепенно устраивались — и инструменты 1940 года были уже значительно лучше, чем первые инструменты 1936 года.

Увеличивалось и количество выпускаемых аккордеонов. Если в 1936 году их было выпущено полтора десятка, то в 1940 году фабрика сделала уже 220 инструментов.



П. А. Александров

Освоение этого вида гармоники и его популяризация не были результатом увлечения одной лишь модой или оригинальной новинкой. Советские музыканты, конструкторы и мастера видели в аккордеоне новый, более доходчивый для широких народных масс вид гармоники. Фортепианная клавиатура на правой стороне инструмента была хорошо знакома всем, кто хоть немного занимался музыкой, и легко усваивалась начинающими благодаря наглядному расположению тонов и полутонов.

А. А. Новосельский, работавший в Государственном институте музыкальной науки — ГИМНе, — писал тогда: «Такое приближение гармоники к фортепиано и некоторая идентичность их клавиатур оказали большое влияние на дальнейшее развитие гармоники и ее популярность в кругах музыкантов. Ряды гармонистов стали пополняться грамотными музыкантами-пианистами, для которых не представляло труда овладение техникой игры на таких гармониках. Благодаря этим музыкантам повысился и художественный уровень репертуара для гармоник, что в свою очередь значительно подняло и самый инструмент во мнении музыкальных кругов, как заслуживающий серьезного внимания»¹.

До 1941 года в нашей стране играли в основном на аккордеонах отечественного производства. Во время Великой Отечественной войны к нам стали попадать и аккордеоны из других стран; в руках наших солдат они прошли обратный путь, а оттуда снова вернулись в наши города вместе с воинами-победителями. Таким образом, аккордеон наряду с другими видами гармоник становится спутником наших бойцов и доставляет им много минут радости. Аккордеоны звучали на отдыхе в сырых землянках, на платформах воинских эшелонов, на аэродромах, в лесах. Воинскую самодеятельность сопровождали звуки этих полюбившихся народу музыкальных инструментов, в прифронтовой полосе с успехом заменивших фортепиано. Пожалуй, именно в тяжелые годы войны аккордеон и приобрел ту заслуженную любовь, которой он пользуется и теперь.

Так же как тысячи советских людей, на фронте был и мастер П. А. Александров. Он командовал отделением саперного взвода, а в 1943 году, после ранения и госпиталя, был направлен в политуправление фронта, где получил назначение начальником цеха армейских музыкальных мастерских по ремонту всех видов гармоник для нужд фронтовых концертных бригад.

Сразу же после войны к нам начали поступать партии аккордеонов из Германии от народных предприятий и частных

¹ А. А. Новосельский. Книга о гармонике. М.—Л., 1936, стр. 17.

фирм по импортным договорам. Затем начали покупать инструменты и в других странах.

В 1946 году после демобилизации на фабрику «Красный партизан» вернулся П. А. Александров; вместе с инженером



А. И. Марьин и П. А. Гвоздев выступают с фронтовой бригадой в перерыве между боями на передовых позициях Смоленского направления, 1942 г.

А. А. Мироновичем, под руководством главного инженера И. Н. Аруева, он восстановил работу экспериментального цеха. Александровым был сделан образец первого послевоенного аккордеона 41×120 , трехголосного инструмента с двумя регистрами на правой стороне. Он имел полированный корпус, не оклеенный целлULOидом. Незначительные изменения были в правой части инструмента, а басовая сторона была сделана по довоенной модели. По этому образцу фабрика организовала серийный выпуск.

В 1947 году экспериментальным цехом был подготовлен новый образец двухголосного маленького аккордеона, так называемого школьного (25×25), однако модель была неудачной, и ее скоро сняли с производства.

С 1948 года стали выпускать двухголосные аккордеоны 34×80 без регистра, а трехголосный инструмент 41×120 был несколько улучшен и облицовывался целлULOидом. На следующий год эта модель была заменена новой, у которой корпус имел обтекаемую форму, на правой и левой сторонах было по

2 регистра, механика была съемная, конструкции мастера Александрова. Затем стали выпускаться аккордеоны с 5—7 и 9 регистрами.

Московская фабрика имени Советской Армии в 1946 году подготовила к серийному производству свою первую модель пиано-аккордеона 25×32, а в 1948 году — еще модель 34×80, которая в основном и выпускалась до 1950 года. Организация выпуска аккордеонов здесь велась под непосредственным руководством мастера А. П. Пастухова и главного инженера А. Г. Коголовского.

В 1950 году мастер-конструктор А. А. Глаголев сконструировал оригинальный аккордеон с выборной клавиатурой. Эта модель тогда не была принята к массовому производству, но она достаточно интересна и может быть использована при производстве оркестровых аккордеонов.

В Калуге в 1947 году по инициативе Главмузинструмента на базе деревообделочного комбината организуется фабрика клавишных инструментов «Аккорд». Руководил организацией этого предприятия П. И. Бурдыкин, главный инженер Облместпрома, в системе которого находился деревообделочный комбинат; он же стал и директором этой фабрики. В 1956 году его заменил В. В. Митряев.

В первый год на фабрике работало всего 88 человек, и сделано было 24 аккордеона и 54 пианино. Но предприятие быстро крепло и росло. В 1952 году оно получило еще производственный корпус бывшего завода «Мехштамп», и производственная площадь фабрики «Аккорд» стала составлять 4300 кв. метров. С каждым годом возрастало и количество выпускаемой продукции: в 1950 году было выпущено уже 1859 аккордеонов, в 1952-м — 5144, в 1955-м — 10 015.

Фабрика выпускала модель аккордеона массового потребления 34×80 с двумя registros в виде передвижных рычажков.

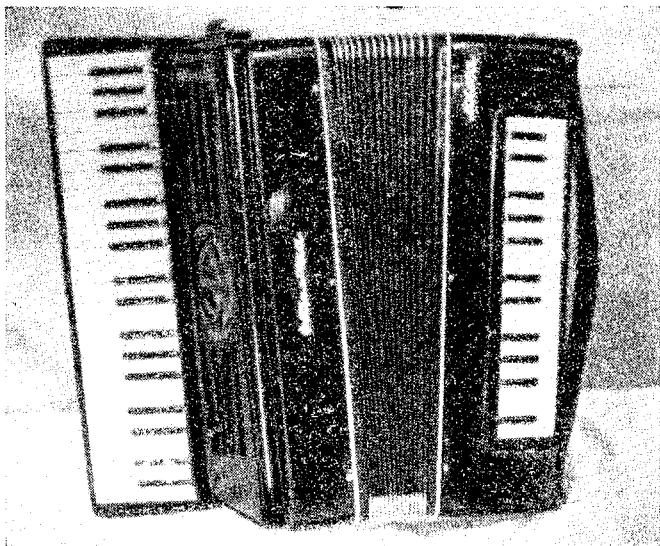
Впервые организуется профессиональное обучение игре на аккордеоне.

В Ленинграде музыкальная школа имени Римского-Корсакова открыла класс аккордеона еще в период войны — в 1943 году. Вскоре там был создан оркестр аккордеонистов и баянистов, руководителем которого стал заслуженный артист РСФСР П. И. Смирнов. Многие аккордеонисты — воспитанники этой школы — сделались профессиональными музыкантами и педагогами. А оркестр П. И. Смирнова существует и поныне; он превратился в большой коллектив, с успехом выступающий не только в Ленинграде, но и на международных фестивалях.

После войны классы аккордеона открываются во многих музыкальных школах страны. Появляется огромная потребность в педагогах — специалистах по этому инструменту. Директор одного из старейших училищ (готовящего педагогов и исполни-

телей по народным инструментам) — московского училища имени Октябрьской революции — Б. А. Фридман, понимая и учитывая стремление молодежи к серьезному профессиональному обучению игре на этом инструменте, организует в 1945 году класс аккордеона. Первыми класс аккордеона в этом училище вели такие крупные педагоги, как С. П. Великов и В. Г. Горохов.

В 1946 году издается первое пособие для аккордеонистов — «Самоучитель игры на аккордеоне» А. Кудрявцева и П. Полуя-



Аккордеон с выборной клавиатурой на левой стороне.
Экспериментальная модель,
конструктор А. А. Глаголев, 1950 г.

нова (Музгиз, Москва), а в 1950-м — «Руководство для игры на аккордеоне» Аз. Иванова (Музгиз, Ленинград).

В 50-х годах возникла тенденция ко всякого рода ограничениям обучения на аккордеоне. Был закрыт класс аккордеона и в училище имени Октябрьской революции. Об этом инструменте говорилось много небылиц; это доказывало, что говорившие были людьми, абсолютно не разбиравшимися в возможностях аккордеона и не имевшими понятия об истории развития гармоники.

Что касается нашей музыкальной промышленности, то, к чести ее руководителей, надо сказать, что именно в эти годы началось значительное расширение производства аккордеонов:

увеличился их ассортимент и улучшилось качество моделей. К 1960 году аккордеоны выпускались уже семью фабриками.

Прошло несколько лет — и аккордеон снова занял подобающее ему место в музыкальных учебных заведениях; классы аккордеона открываются в музыкальных школах (с 1959 года), а затем в музыкальных училищах: в Ленинграде — в 1960 году; в Москве, в Областном музыкальном училище, — в 1960 году, в училище имени Гнесиных — в 1961 году (с 1965 года — Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных). В Таллине и Вильнюсе, кроме музыкальных училищ, где такие классы продолжали существовать, они открывались и в консерваториях.

В связи с введением в музыкальных школах и училищах класса аккордеона, Отделом учебных заведений Министерства культуры СССР были выпущены программы по этому инструменту, а также изданы учебные пособия, утвержденные ОУЗом Министерства культуры СССР: «Хрестоматии педагогического репертуара для аккордеона»¹, «Школа игры на аккордеоне» А. Мирека, а также сборники этюдов (составители П. Гвоздев, С. Коняев). В прибалтийских республиках в последние годы были изданы руководства игры на аккордеоне Г. Эка² (Рига), Л. Виглы (Таллин), П. Четкаускаса (Вильнюс).

Резко увеличился выпуск музыкальной литературы для широкой публики. Издательство Музгиз с 1962 года выпускает «Самоучитель игры на аккордеоне» А. Мирека; начинается издание серий «Библиотека начинающего аккордеониста» и «Библиотека аккордеониста», а затем «Концертный репертуар аккордеониста». Появляется много сборников и альбомов для аккордеона. Издательство «Советский композитор» издает серию «Первые шаги аккордеониста» и ряд сборников и альбомов различного характера и содержания.

Возросло и число учащихся, серьезно изучающих игру на аккордеоне, а это еще больше поднимает спрос на инструменты. На фабриках расширяется и совершенствуется производственный процесс, увеличивается выпуск продукции, ведется работа по улучшению выпускаемых конструкций, а также созданию новых, более совершенных образцов.

Кроме уже перечисленных фабрик, и многие другие начинают производить аккордеоны. В 1956 году открылась Молодеч-

¹ «Хрестоматия педагогического репертуара для аккордеона» для 1—2-го класса, составитель А. Мирек (1962); для 3—4-го класса, составители Ю. Акимов и А. Мирек (1963); для 5-го класса, составитель А. Мирек (1964).

² Повторное издание. Первое было в 1952 г. Это издание на латышском и русском языках, остальные — одно на эстонском, другое на литовском языках.

ненская фабрика музыкальных инструментов, которая стала выпускать разные гармоники, в том числе маленькие аккордеоны 20×8 , а через три года — аккордеоны «Беларусь» 25×32 . С 1963 года стали выпускаться еще и аккордеоны 34×80 . В 1960 году фабрикой было выпущено 6625 подобных аккордеонов, в 1963 году — 11 000.

Новосибирская гармонная фабрика выпускает аккордеоны с 1958 года. Через пять лет здесь был освоен выпуск новой модели «Новосибирск» 34×80 — трехголосного, семиregistрового инструмента (с пятью регистрами на правой и двумя на левой стороне). Его особенности: регистровые механизмы клавишного типа с последовательным включением различных сочетаний звуков в мелодии и аккомпанементе; левая механика заменная, без дополнительного аккомпанемента; корпус оклеивается целлулоидом разных цветов. В 1963 году фабрикой выпущено 9300 инструментов.

Житомирская музыкальная фабрика в 1960 году стала выпускать аккордеоны 34×80 . Новая модель «Украина» (1963) имеет красивый обтекаемый корпус и строгое оформление. Этот инструмент двухрегистровый. В отличие от предыдущей модели, его клавиатура изготовлена из полистирола, взамен деревянных клавиш. В 1963 году выпущено 6500 таких инструментов.

Тульская гармонная фабрика (впоследствии в настоящее время в объединение «Мелодия») в 1959 году начала выпускать аккордеоны диапазоном 30×60 . Первая модель в 1961 году была заменена другой, имеющей стандартный диапазон 34×80 . Эта модель в свою очередь подвергалась ряду усовершенствований, и с 1962 года стала выпускаться модель «Тула 2» с пятью клавишными регистрами. В 1963 году сделано было около 12 000 инструментов.

В последние годы на выпуск аккордеонов переходят Полтавская, Шуйская и некоторые другие гармонные фабрики.

Калужская фабрика «Аккорд» все более увеличивает выпуск продукции. С 1961 года здесь ведется работа по автоматизации процессов запрессовки и наклепки голосовых планок. Инженерно-техническими работниками совместно с радиоизолятором слесарем-инструментальщиком Г. И. Сергеевым разработана и внедрена в производство автоматическая поточная линия по запрессовке и наклепке голосовой планки. Производительность ее равна 20 000 планок за смену. Эта линия заменила восемь пар рабочих рук. Однако предстоит еще большая работа, чтобы придать станкам и деталям форму, отвечающую современным требованиям.

В январе 1963 года закончилась работа по автоматизации контроля и регулированию сушки древесины в сушильных камерах.

Теперь производство аккордеонов на фабрике организовано по полному циклу, то есть фабрикой получаются сырье и материалы, которые перерабатываются затем непосредственно на месте.

Много сделано для улучшения производственного процесса: в аккордеонно-сборочном цехе за 4 года семилетки введен конвейер по изготовлению мехов, организована поточная линия на оклейке аккордеонов целлULOидом.

Коллектив фабрики живет кипучей трудовой жизнью. Вот что рассказывает главный инженер фабрики П. Богомолов: «Степень механизации до 1959 года по производству аккордеонов составляла около 30 процентов. В августе 1959 года состоялось открытое партийное собрание. Клуб фабрики был заполнен до отказа. Вместе с коммунистами пришло много беспартийных. Обсуждались итоги Пленума ЦК КПСС по вопросам технического прогресса и планы механизации и автоматизации производства на фабрике. Повестка дня не только интересовала, но и глубоко волновала всех рабочих. Будущее фабрики было будущим людей. И именно поэтому они говорили больше не о самих недостатках, а о том, как устранить эти недостатки, как скорее избавиться от ручных работ на всех участках производства. Собрание обсудило и приняло план организационных и технических мероприятий по комплексной механизации и автоматизации производства»¹.

Большой вклад внесли и вносят в работу фабрики рационализаторы и новаторы производства. Намеченные партией мероприятия по механизации и автоматизации подняли их активность и вызвали к творческому труду новые силы. Ежегодно фабрика от внедрения рационализаторских предложений получает более 77 000 рублей экономического эффекта.

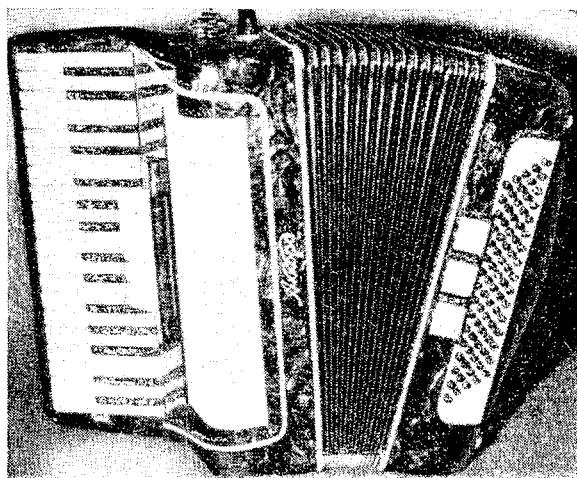
Активными рационализаторами зарекомендовали себя на фабрике фрезеровщик В. Н. Терехов, предложивший конструкцию специального станка для резки заготовок из целлULOида при оклейке корпусов; столяр Н. Г. Дронов, создавший оригинальное приспособление для вытяжки ромбиков перед вклейкой их в мехи; слесарь Н. Д. Кирюков, проведший большую работу по механизации и замене тяжелых ручных работ станочными в механическом цехе. Мастер аккордеонно-сборочного цеха З. И. Семиухина предложила конвейер по изготовлению мехов аккордеона, сделавший всю эту работу более производительной и лучшего качества, а слесарь В. А. Зотов изготовил автомат, навивающий пружины для правой механики.

Во всех перечисленных случаях значительно облегчился

¹ Из письма П. Богомолова к автору.

труд рабочих, повысилась производительность труда, получена большая экономия.

Конструкторское бюро фабрики разработало и внедрило в производство пяти- и восьмitemбревые аккордеоны; при этом была разработана взаимозаменяемость узлов этих инструментов. Теперь стало возможным быстро переходить от выпуска одного инструмента к другому. Помимо этого, в последнее



Аккордеон фабрики «Аккорд», 1962—1963 гг.

время разработана и внедрена в производство новая штампованный правая механика, а также вводится в производство новая левая штампованная механика улучшенной конструкции.

Результаты хорошей работы коллектива сказываются не только на постоянном повышении качества продукции, но и на ее количественном росте. Фабрика выпустила в 1947 году 24 аккордеона, в 1955 году — 10 000, а в 1963 году — около 40 000.

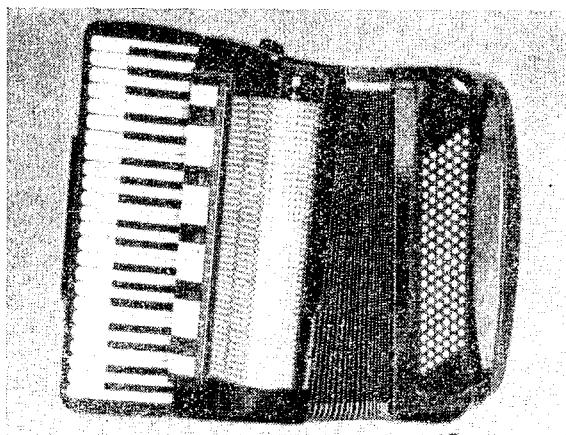
С конца 1961 года фабрика вступила в соревнование за право называться «Предприятием коммунистического труда». В настоящее время за это почетное звание борется 7 цехов — около 1500 рабочих.

Продолжает выпуск аккордеонов и совершенствование их конструкций и фабрика «Красный партизан» в Ленинграде.

Примерно с 1953—1954 года стали изготавляться инструменты, имеющие современную обтекаемую форму. На правой стороне было пять кнопочных регистров, а на левой — два.

В дальнейшем кнопочные регистры были заменены клавишными.

В экспериментальном цехе по-прежнему продолжал работать мастер-конструктор П. А. Александров. В 1958 году он создал аккордеон со ступенчатой декой. Эта конструктивная особенность нового аккордеона сделала его звучание мягким и благородным. До этого года были известны инструменты, у ко-

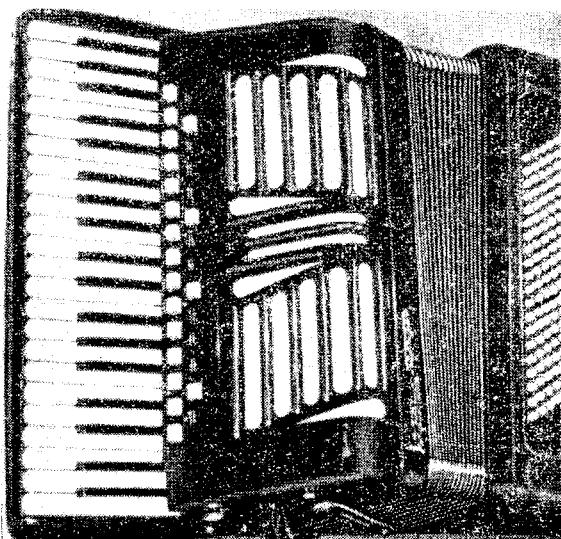


Концертный аккордеон со ступенчатой декой
фабрики «Красный партизан», 1960 г.

торых дека делалась из нескольких ступеней, расположенных на различных уровнях, но такая конструкция деки обычно преследовала цель наилучшего использования внутреннего пространства в правой части корпуса аккордеона и не оказывала влияния на его музыкальные качества. Александров впервые использовал ступенчатость деки для изменения тембра инструмента. В его конструкции одна из ступеней деки с крепленными к ней резонаторами перекрыта над двумя рядами клапанов плоским щитком. Получается примерно тот же звуковой эффект, что и при ломаной деке. Но преимущество этой конструкции перед ломаной декой (например, итальянских фирм) в том, что она более технологична в производстве, проще в сборке, ремонте и настройке инструмента; именно при этой конструкции удалось легко наладить массовое производство таких инструментов.

На свою конструкцию П. А. Александров получил авторское свидетельство изобретателя (1958).

С 1959 года фабрика стала выпускать концертные четырехголосные инструменты со ступенчатой декой, имеющие 20, а потом и 22 регистра. Эти аккордеоны получили заслуженное



Концертный аккордеон, пятиголосный,
с 40 регистрами,
фабрики «Красный партизан», 1963 г.

признание, ими стали пользоваться многие исполнители Ленинградской эстрады.

В последнее время со ступенчатой декой стали выпускать и трехголосные инструменты с семью registros.

Последним достижением фабрики является концертный пятиголосный аккордеон с 40 registros (30 на правой и 10 на левой стороне). Инструмент имеет разные планки на всех пяти рядах голосов; кроме того, один ряд звучит в квинту, а остальные — в разных октавах. Этот аккордеон тоже имеет ступенчатую деку, улучшенную механику правой и левой клавиатур. Он получил высокую оценку по своим акустическим данным и оригинален тем, что имеет в мелодии 30 различных тембров звучания.

Фабрика «Красный партизан» выпускает только большие аккордеоны 41×120 (около 10 000 инструментов в год); она постоянно ведет экспериментальную работу, осваивая и совершенствуя новые концертные модели. На фабрике применяется новый электронный прибор для визуальной настройки голо-

сов — ПИГП. Кроме того, ведутся эксперименты с применением пластмасс в отдельных деталях. Изготовленные пробные образцы левой стороны корпуса из пластмассы показали большую прочность, чем деревянные. Теперь стоит задача найти подходящую пластмассу не только по прочности, но и по акустическим качествам.

Успехи отечественной промышленности музыкальных инструментов значительны. Дальнейшее ее развитие определено решениями ноябрьского (1962) Пленума ЦК КПСС.

Думается, назрела необходимость пересмотреть организацию конструкторской работы по музыкальным инструментам, в том числе по аккордеону и баяну. В настоящее время разработкой новых моделей занимаются конструкторские отделы, существующие при фабриках. Целесообразнее было бы сосредоточить кадры конструкторов в одном научно-исследовательском центре. Это позволило бы избежать параллелизма в работе, распыления сил и средств и способствовало бы созданию новых, еще более совершенных образцов советских музыкальных инструментов. Пожалуй, следовало бы создать и организацию, объединяющую предприятия по производству однородных музыкальных инструментов, например единую фирму «Гармоника»¹.

Скажем несколько слов о наших аккордеонистах-исполнителях. За последние годы репертуар аккордеонистов значительно расширился; они исполняют как эстрадную и народную музыку, так и классическую.

Можно назвать ряд аккордеонистов, пользующихся в настоящее время очень большой известностью; они выступают соло, в трио, квартетах и других ансамблях, аккомпанируют вокалистам и танцорам. Это — Венда Тамман, Арне Ойт, Юрий Гранов, Михаил Макаров, Эдуард Газаров, Михаил Зарх, Евгений Выставкин, дуэт — Николай Глубоков и Борис Уваров, аккомпанировавший популярной певице Людмиле Зыкиной, и многие другие.

Следует сказать и об аккордеонисте М. А. Двилянском. Двилянский родился в 1926 году в Москве. Семи лет поступил в музыкальную школу. Начавшаяся война прервала музыкальные занятия юноши. С мая 1942 года он был на фронте. Демобилизовавшись, поступил в музыкальное училище имени Октябрьской революции по классу аккордеона и, окончив его с отличием (1949), стал артистом ВГКО. Играли он не только на концертных эстрадах таких больших городов, как Горький, Одесса, Севастополь, Челябинск, но и в далеких краях нашей

¹ О плохих результатах объединения музыкальных и мебельных предприятий по совнархозам писали газеты «Известия» (16 мая 1963 г.) и «Советская культура» (19 сентября 1964 г.).

страны. Трудно назвать хотя бы приблизительно число выступлений, а также число километров, проделанных неутомимым исполнителем со своим неразлучным аккордеоном. По «километражу» он уступает разве лишь известному американскому аккордеонисту Анди Аркари, сделавшему со своим аккордеоном более двух миллионов миль, с той, однако, разницей, что А. Аркари налетал это огромное расстояние, обслуживая базы американских вооруженных сил, разбросанные по всему земному шару, а Двилянский выступал в далеких селениях оленеводов и рыбаков на Чукотке и Камчатке, в поселках хлеборобов целинных земель, в Казахстане.

В 1960 году Двилянский с группой артистов эстрады предпринял большую гастрольную поездку. Скоростной самолет ТУ доставил их в Петропавловск - Камчатский, а оттуда с большими трудностями, в любую погоду, которая в этих краях преподносит довольно неприятные сюрпризы, они отправлялись с концертами по Пенжинскому, Олюторскому, Карагинскому и Усть-Камчатскому районам. На чем только не приходилось передвигаться артистам: на шхунах, сейнерах, катерах, самолетах, автомашинах. Из Оссоры в Анапку группа артистов выехала на маленьком почтовом катере. Вдруг налетел ветер, поднялся шторм, катерок бросало из стороны в сторону, волны с грохотом перекатывались через борт... За эту поездку артистов назвали «Колумбами эстрадных дорог»¹. Во многих рыбакских и оленеводческих поселках аккордеон звучал впервые, и всюду слушатели относились к нему с большим интересом и симпатией. За концертную деятельность в трудных условиях аккордеонист был награжден медалями и почетными грамотами.

Двилянский — способный музыкант. Разнообразен и его репертуар: наряду с народной музыкой и произведениями совет-



М. А. Двилянский

¹ «Советская культура» от 13 декабря 1960 г.

ских композиторов он хорошо исполняет трудные для аккордеона классические произведения — прелюдию до-диез минор Рахманинова, финал Шестой симфонии Чайковского, Патетическую сонату Бетховена, увертюру к опере Россини «Севильский цирюльник», произведения Сарасате, Шопена, Бизе, Шуберта, Глинки, Римского-Корсакова, Мусоргского, Шапорина, Хачатуряна — самые различные по жанру и стилю. Все они звучат убедительно. М. Двилянский иногда исполняет и свои произведения.

Недавно организовался дуэт аккордеонистов — Ю. Гранов и Н. Глубоков. В интерпретации этих талантливых аккордеонистов прекрасно звучат «Космическая фантазия» (из песен о космосе), фантазия на тему русской песни «Калинка», произведения собственного сочинения. С особым блеском дуэт исполняет «Танец пиратов» Хачатуряна, «Скерцо» Мусоргского и некоторые другие произведения классиков.

Очень способным исполнителем и педагогом зарекомендовал себя Иван Тур. Он лауреат Всесоюзного конкурса артистов эстрады в Москве, где, выступая в дуэте с аккордеонистом Л. Сорочанином, получил диплом 1-й степени. Ранее И. Тур работал в Белорусской эстраде, затем в ВГКО (Ленинградское отделение). С 1961 года он занимается педагогической работой в музыкальном училище имени Мусоргского в Ленинграде.

Обращает на себя внимание и молодой талантливый исполнитель на аккордеоне — воспитанник Таллинской консерватории Николай Кравцов. Его можно слышать в концертах по радио и в музыкальных залах многих эстонских городов. Удиви-



Н. А. Кравцов

тельная музыкальность Кравцова сочетается с прекрасной техникой и блестящим владением звуком. В репертуаре Кравцова — И. С. Бах (органская токката и фуга ре минор, прелюдия из сюиты ми минор), Мусоргский («Картинки с выставки»), Моцарт (увертюра к опере «Свадьба Фигаро»), Россини

(увертюра к опере «Вильгельм Телль») и произведения других композиторов.

Хочется верить, что за представителями нового поколения аккордеонистов, академических музыкантов, пойдут и многие другие, пока еще учащиеся музыкальных школ и студенты.

Подведем некоторые итоги. Как мы видели, гармоника за сравнительно короткий период прошла большой путь развития от детской игрушки до столь сложного механизма, каким этот инструмент стал в наши дни.

Секрет его популярности заключается в специфической особенности принципа звукоизвлечения в гармонике: звук, после того как он взят исполнителем, может быть усилен или ослаблен, ему может быть придана любая окраска — от задушевной певучести до бесшабашной удали, от изящной скрипичной кантилены до монументальных органных аккордов.

Введение регистровых устройств и готово-выборной клавиатуры еще больше расширило возможности баяна и аккордеона; без заметных искажений оригиналов на этих инструментах стало доступно исполнение органиной, фортепианной и скрипичной (ансамблевой) литературы.

Аккордеон и баян имеют и другие положительные стороны: их портативность, способность долго держать строй, неприхотливость в дорожных условиях и сравнительная легкость обучения на них привлекают массу любителей музыки, блестящие же технические и богатые художественно-выразительные возможности покоряют исполнителей, а композиторов вдохновляют на создание оригинальной литературы для этого инструмента. Композиторами Ф. Рубцовым, Н. Чайкиным, А. Холминовым, Ю. Шишаковым, Н. Раковым, К. Мясковым, А. Репниковым, Г. Шендеревым, М. Голубь, В. Бояшевым и другими написано много красочных, ярких произведений.

Велика разница в репертуаре, исполнявшемся раньше и исполняемом теперь на современных усовершенствованных образцах гармоники — аккордеоне и баяне. Если в прошлом веке на гармониках играли самые примитивные мелодии и танцы, то в наши дни с концертных эстрад мы слышим прекрасно исполняемые произведения классиков мировой литературы — органные и клавирные сочинения И. С. Баха, сонаты Моцарта и Бетховена, виртуозные сочинения Листа и Паганини, многие произведения Глинки, Чайковского, Рахманинова, Рубинштейна, Мусоргского, Шопена, Франка, Дебюсси, Равеля, талантливые произведения советских и современных зарубежных композиторов.

НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ АККОРДЕОНА И БАЯНА

Как уже говорилось, во многих странах в настоящее время имеются различного рода общества аккордеонистов.

Одной из главных задач этих организаций является совершенствование искусства игры на аккордеонах¹. Это осуществляется путем введения новых прогрессивных методов преподавания, популяризации лучшей отечественной и зарубежной литературы, а главное — проведением исполнительских конкурсов сперва в крупных городах, затем в областях и по всей стране. Лучшие исполнители каждой страны направляются на международные встречи аккордеонистов, проводящиеся ежегодно.

Одной из крупных организаций, объединяющей общества аккордеонистов разных стран и проводящей международные конкурсы, является Международная конфедерация аккордеонистов (*Confederation Internationale des Accordeonistes*), организованная по инициативе Макса Франси (Франция), избранного ее почетным президентом.

Первый международный конкурс аккордеонистов был проведен в Лозанне (Швейцария) в 1948 году. На одиннадцатом конкурсе в Брюсселе (1958) впервые принимали участие советские исполнители Вячеслав Галкин и Владимир Бесфамильнов. В 1962 году, на пятнадцатом Международном конкурсе в Праге (Чехословакия), от Советского Союза выступали Эдуард Митченко и Вячеслав Беляков.

По условиям этих конкурсов, участники проходят три тура. На первом каждый из них должен сыграть обязательную пьесу, отобранную заранее жюри конкурса из произведений, написанных по заказу композиторами разных стран. На втором — читка с листа. На третьем каждый участник играет приготовленное им (по своему усмотрению) концертное произведение.

Вот несколько произведений, исполнявшихся, например, на Пражском конкурсе: Одиннадцатая рапсодия Листа — исполнил Э. Митченко (СССР); прелюдия и фуга ми-бемоль минор Баха — исполнил В. Беляков (СССР); полонез ми-мажор Листа — исполнил К. В. Кастаньоне (США); третья часть скрипичного концерта Чайковского — исполнил А. Надаши (Венгрия); соцата до мажор для аккордеона Кнорра — исполнил П. Нильсон (Дания).

Аккордеонистов с клавишными и кнопочными инструментами на конкурсе бывает примерно равное число, с незначительным перевесом в сторону клавишных аккордеонов; условия для исполнителей одинаковые. От Советского Союза были уча-

¹ Здесь имеются в виду инструменты как клавишные, так и кнопочные (баяны).

стники только с кнопочными инструментами (баянами), так как педагогический и исполнительский уровень на клавишных аккордеонах в то время был невысок.

Одновременно с конкурсами исполнителей Конфедерация проводит конгрессы для педагогов, на которых делаются доклады, обсуждаются методические вопросы и осуществляется обмен опытом и педагогической литературой между педагогами различных стран. Приведем несколько выдержек из докладов на Пражском конгрессе 1962 года.

Почетный президент Конфедерации Макс Франси начал свой доклад такими словами: «Хотя наша страна и поддержала международное движение в пользу аккордеона и французы первыми выиграли мировой приз, она тем не менее сохранила довольно отрицательное отношение к нему, ибо зачастую у нас не хотели замечать различия между настоящим классическим исполнением и исполнением произведений легкого жанра. Больше, чем в любой стране, нам пришлось вести настоящую борьбу, чтобы ознакомить слушателей с аккордеоном и заставить их оценить его в той форме, в которой мы сейчас его знаем. Поэтому нашей первой целью было воспитать, поощрять и помогать появлению многочисленных преподавателей и школ аккордеона. Мы думаем, что в настоящее время приблизительно 50 000 французов играет на аккордеоне...» И далее М. Франси рассказал о новых методах преподавания игры на аккордеоне, сольфеджио и теории музыки, а также о новых учебных пособиях и сборниках переложений.

Попутно упомянем, что с 1964 года в Париже стал издаваться журнал «Аккордеон-музыка». Главный редактор и организатор этого издания Пьер Монишон считает, что этому журналу предстоит большое будущее как международному печатному органу, посвященному гармонике. В нем ярко отражается жизнь аккордеона в разных странах, в том числе и в СССР. Нужно заметить, что П. Монишон — автор замечательной книги по истории аккордеона во Франции — большой специалист в этой области.

Выступавший американский педагог и композитор Антони Галла-Рини рассказал об американских методах преподавания и закончил свое выступление так: «Консерватория Канзасского университета имеет постоянные курсы преподавания и экзамены, аналогичные курсам Британского колледжа аккордеонистов. Многие университеты признают аккордеон и отпускают средства на его преподавание. В заключение скажу, что у нас началось движение по показу оригинальных произведений для аккордеона, написанных видными современными композиторами».

Организатор Британского колледжа аккордеонистов д-р О. Г. Майер (Англия) также подробно изложил систему

преподавания аккордеона и теоретических музыкальных дисциплин в его стране. В частности, он сказал: «Особо следует отметить план, который должен вызвать интерес у начинающих заниматься на аккордеоне. Это «Начальный курс игры на аккордеоне» для групповых занятий. Учащиеся получают бесплатно на 6 недель маленький инструмент. Группа (класс) состоит из 8—12 человек, не имеющих никакой музыкальной подготовки. В конце курса проводятся испытания, выявляющие способности учащихся к занятиям аккордеоном. Если испытания успешно выдержаны, выдается справка и предлагается приобрести собственный инструмент для дальнейшего индивидуального обучения с учителем».

В докладе профессора Шарф-Барток (Венгрия) говорилось о введении серьезного преподавания игры на аккордеоне в последние 14 лет на основе утвержденного учебного материала, как и для других классических музыкальных инструментов. В конце доклада было сказано: «До сих пор ощущается нехватка произведений для аккордеона. Это большая ошибка прошлого, когда на этот инструмент смотрели свысока и считали, что он создан лишь для легкой музыки. Некоторые наши выдающиеся музыканты, имеющие дипломы по классу фортепиано, поняли, какие возможности и какое будущее имеет этот инструмент. Благодаря их усилиям настолько возрос авторитет аккордеона, что наши молодые композиторы, вдохновленные ими, пишут теперь произведения специально для аккордеона».

Профессор Ежи Дастьых (Польша), представитель «Польского объединения аккордеонистов», рассказал о положении этого инструмента в его стране и о задачах, стоящих перед Министерством культуры в связи с подготовкой преподавательских кадров: «Обучение игре на аккордеоне ведется во всех государственных и народных музыкальных школах. Однако профессионалов аккордеонистов готовят только два учебных заведения: консерватория в Варшаве и музыкальный лицей в Катовице. Во всех других средних музыкальных заведениях, а также в Высшей музыкальной школе в Варшаве, Катовице, Лодзи аккордеон является только побочной специальностью. В педагогических учебных заведениях, готовящих будущих учителей для общеобразовательных школ, аккордеон является обязательным для изучения. Итак, как вы видите, аккордеон для широких слоев населения является средством музыкального воспитания, способствующим культурному развитию...

У нас аккордеон имеет доступ и в концертные залы. Об этом свидетельствуют аккордеонные концерты 1961—1962 годов, а также положительные отзывы критики об исполнителях, и мы думаем, что серьезный музыкальный мир со все большим вниманием будет следить за нашими успехами...

«Польское объединение аккордеонистов» собирается проводить конкурсы и фестивали аккордеонистов, конкурсы композиторов и выпускать специальную газету...»

От советской группы, прибывшей на конгресс, выступил С. Колобков, преподаватель Музикально-педагогического института имени Гнесиных, который сделал краткий обзор системы преподавания аккордеона и баяна в СССР и закончил свою речь словами: «Сейчас в репертуаре баянистов около 10 концертов (2 из них для баяна с симфоническим оркестром), сюиты, сонаты, фантазии и большое количество концертных обработок. Большое внимание композиторы уделяют обработкам старинных и современных народных песен и танцев... Наряду с баянами у нас широко распространены аккордеоны.

В СССР 170 музыкальных училищ, и почти во всех есть классы баяна и аккордеона. Многие наши исполнители и преподаватели занимаются разработкой различных методических вопросов. Нам кажется, что обмен репертуаром и методическими пособиями между исполнителями и преподавателями различных стран полезен и важен для всех».

Разумеется, польза таких конкурсов и конгрессов бесспорна: исполнительский и педагогический опыт, накопленный в каждой стране, становится достоянием и других исполнителей и педагогов. В перерывах между заседаниями и в дальнейшей переписке выясняются вопросы, по которым нет единого мнения или не все кажется ясным.

Для деятельного участия в международных конгрессах и конкурсах, обобщения нашего педагогического, исполнительского и производственного опыта работы, постоянного контакта с обществами и союзами аккордеонистов (баянистов) различных стран, а также для проведения республиканских и всесоюзных конкурсов в целях направления лучших исполнителей на международные конкурсы необходимо в нашей стране тоже создать «Советское общество аккордеонистов и баянистов».

Речь, собственно, идет о восстановлении деятельности первого в мире «Российского общества любителей игры на хроматических гармониках», организованного в 1907 году Владимиром Петровичем Хегстремом. Задачи и цели этого общества актуальны и сегодня; в наши дни создание подобной организации стало еще более необходимо.

Для лучшего освещения деятельности Общества и наших достижений в области производства всех видов гармоник и исполнения на них желательно издавать газету или журнал вроде упоминавшейся уже газеты «За гармонику» (1929).

Скажем несколько слов и о конструктивных вопросах, связанных с выпуском современных аккордеонов и баянов.

К сожалению, качество некоторых серийных инструментов, выпускаемых сейчас аккордеонными и баянными фабриками,

оставляет желать лучшего. Поступают жалобы на небрежную сборку, западание левой механики, неровную регулировку клaviш, большой расход воздуха при игре, слабый звук с «задыханием» в нижнем регистре и другие более мелкие дефекты.

Борьба за искоренение этих недостатков ведется на всех фабриках, и каждая новая модель выпускается лучше предыдущей.

Следует особо остановиться на стандарте клавиатур.

Хотя фабрики и располагают Республиканскими техническими условиями (РТУ РСФСР 707—61) на клавиатурные механизмы аккордеонов и баянов, но они нуждаются в значительной поправке с учетом возрастающих исполнительских требований. Недопустимо, что в этих Условиях «размеры клавиатурных механизмов правых для аккордеонов 25×32 , 26×40 и 26×60 не регламентируются». Очевидно, вследствие этого и можно еще встретить аккордеоны, правой клавиатурой которых весьма затруднительно пользоваться.

Жизнь подсказывает, что необходимы два хорошо продуманных стандарта клавиатур — для обычных и портативных инструментов, и эти стандарты должны всегда строго соблюдаться. А пока на разных моделях аккордеонов иногда получаются разные расстояния между клавишами — различна ширина как черных клавиш, так и белых. В узких местах белых клавиш (*си* и *до*, *ми* и *фа*) *си* уже, а *до* шире, или наоборот¹. Этими недостатками грешат и многие аккордеоны итальянских и некоторых других фирм (правда, на последних моделях фирм «Вельтмайстер» спиливается фаска (край) у одной из двух соседних клавиш, и это несколько облегчает задачи исполнителя).

При выработке новых стандартов, думается, будет целесообразным ориентироваться на клавиатуры с шириной белых клавиш в пределах 19 мм и черных — 7—7,5 мм. На таких клавишах легче исполнять мелкие технические, а также крупные аккордовые пассажи и полифонические произведения.

В последние годы в ряде стран стали выпускаться аккордеоны с клавиатурой в 45 клавиш — очень удобный размер для концертных инструментов, требующий особенно компактного их конструирования.

Для учащихся музыкальных школ и кружков необходимы портативные баяны и особенно аккордеоны, а их выпуск до сих пор не наложен. Портативные аккордеоны должны иметь диапазон 34×60 или 34×80 , с пятью регистрами, причем правая клавиатура их не должна превышать 35 см в длину.

¹ Исполнитель при игре аккордов или коротких арпеджио, например, в ля-бемоль миноре, вынужден подгибать пальцы, так как между черными пальцем сразу попадает на две белые клавиши.

В портативных аккордеонах и баянах на левой и правой клавиатурах необходимо иметь более тесную раскладку.

Справедливы и претензии наших производственников на недостаток специальной литературы. Лишь в 1964 и 1965 годах изданы две книги: Н. Г. Розенфельд — «Гармони, баяны, аккордеоны»¹ и И. Г. Фадеев и И. А. Кузнецов — «Ремонт гармоник, баянов и аккордеонов»². Последняя — небольшого объема, однако в ней много практических советов, прогрессивных мыслей и выводов. В подробных описаниях вопросов производства передается не только теоретический, но и большой практический опыт авторов. Такие книги с описанием новейших достижений в конструировании и технологии у нас и за рубежом нужны не только ремонтникам, но и нашим производственникам.

Давно пора нашим фабрикам наладить серийный выпуск четырех- и пятирядных баянов и сразу же установить единый стандарт на такие клавиатуры. Гриф на таких инструментах следовало бы придинуть ближе к исполнителю и придать небольшой наклон для большего удобства игры пятью пальцами.

Еще в 1958 году О. М. Агарков писал после конкурса аккордеонистов и баянистов в Брюсселе: «Из 21 участника конкурса 11 играли на клавишных аккордеонах, 10 на кнопочных. Все кнопочные аккордеоны (за исключением наших баянов) имели в правой клавиатуре 4 или 5 рядов, а в левой — достаточно большой «выборный» диапазон. У всех инструментов (опять-таки кроме наших баянов) было от 8 до 11 регистров. Можно лишь пожалеть, что неполноценность инструментов помешала нашим талантливым конкурсантам добиться лучших результатов»³. Примерно то же самое можно сказать и о следующем конкурсе, в котором участвовали наши лауреаты, — в 1962 году.

Вопрос о массовом выпуске пятирядных баянов назрел давно, но пока их можно приобрести только по индивидуальным заказам.

На левой стороне баянов все еще можно встретить клавиатуру со ступеньками, оставшимися от старых дореволюционных моделей. Это удороожает производство, не дает возможности уменьшить расстояния между кнопками, а следовательно, делать клавиатуру громоздкой и неудобной для исполнителя.

Стандарт на левую клавиатуру аккордеонов и баянов должен быть единым, с тесной раскладкой кнопок и гладкой на клонной клавиатурной планкой. Пора отказаться и от разно-

¹ Н. Г. Розенфельд. Гармони, баяны, аккордеоны, конструкция и производство. Изд. «Лесная промышленность», М., 1964.

² И. Г. Фадеев, И. А. Кузнецов. Ремонт гармоник, баянов и аккордеонов. Изд. «Легкая индустрия», М., 1965.

³ О. Агарков. Конкурс аккордеонистов и баянистов в Брюсселе. «Музикальная жизнь», 1958, № 18, стр. 22.

цветного набора кнопок на левой стороне баянов, что усложняет и удорожает производство и не дает пользы исполнителю. Вместо этого, кроме ямочки на *до*, желательно ввести ребристые насечки на *ми* вверху и на *ля-бемоль* — внизу, что облегчило бы труд учащихся.

При дальнейшей работе над чисто звуковыми и акустическими качествами инструментов стоит уделить особое внимание правой сетке, которая при особых формах может смягчать и изменять направление звука, конструкции резонаторов и применению различных вариантов акустических камер (в деке и самых резонаторах). Необходимо продолжать эксперименты и по достижению еще более мягкой и бесшумной работы правой и левой клавиатур; сократить глубину опускания клавиш до 5 мм, что особенно важно для концертных аккордеонов и баянов.

Для концертных инструментов совершенно необходимо иметь на левой стороне, кроме готовой, еще и выборную клавиатуру. На баянах последних моделей это уже делается, на концертных же аккордеонах выборной клавиатуры нет, хотя ее наличие здесь не менее необходимо. Однако возможно, что в аккордеонах решение должно быть несколько иным: дополнительные кнопки, дублирующие клавиши правой клавиатуры, можно поместить перед клавиатурой с готовыми аккордами или, еще лучше, сзади, у сетки (при этом будут использоваться все пять пальцев левой руки), расположив их по принципу фортепиано.

Существует и другая крайность. Во Франции, например, в последнее время заметно некоторое увлечение гармонеоном¹. Часто устраиваются концерты и выступления исполнителей на этом инструменте. Аляин Аббот, например, дал целый концерт в двух отделениях в зале Парижской консерватории (в программе были произведения И. С. Баха, Ц. Франка, Д. Шостаковича и других композиторов). Члены музыкального общества «Грени Эшенбах» взяли патент на гармонеон в 1952 году (№ 1087766) и предполагают заказывать известным композиторам произведения специально для него. Непонятно, впрочем, почему выдали патент на инструмент, который был еще в 1907 году известен в России (см. помещенный в этой книге снимок Африканы Киселева), да и в других странах тоже. Правда, запатентованный инструмент имеет современную облицовку и надпись «гармонеон», в остальном же он ничем не отличается от своих предшественников.

Конечно, более совершенным следует признать инструмент, имеющий клавиатуру и выборную, и готовых аккордов.

¹ Как уже говорилось, так называются там баяны с выборной клавиатурой — «левая по правой». Клавиатура на левой стороне — продолжение правой в хроматической последовательности. На обеих сторонах кнопки расположены в три ряда.

Часто можно еще слышать споры и рассуждения о преимуществах клавишной клавиатуры перед кнопочной, и наоборот; разберем коротко и этот вопрос.

Возьмем одинаково удобно спроектированные клавиатуры в том и другом случае, а также произведения, которые, к счастью, удобно играются и там и тут. При таком положении преимущество кнопочной клавиатуры будет лишь в том, что кнопок можно расположить больше, чем клавиш, а следовательно, диапазон инструмента может быть значительно большим. На этом основании некоторые делают ошибочный вывод в пользу кнопочной клавиатуры, забывая при этом, что в многорегистровом инструменте с пятью или четырьмя одновременно звучащими голосами (при полном звучании голосов) количество клавиш или кнопок лимитируется не длиной клавиатуры или ее диапазоном и не диаметром кнопок или шириной клавиш, а весом самого инструмента, который складывается, главным образом, из количества имеющихся планок. Каждая лишняя кнопка — это 4—5 планок с двумя наклепанными голосами. Такой инструмент может иметь на правой клавиатуре диапазон не более четырех октав, далее он становится непомерно тяжелым, а корпус его от большого числа резонаторов слишком широким. Поэтому при кнопочной клавиатуре получается выбор: либо иметь большой диапазон на правой клавиатуре при двухголосном звучании, либо ограничить диапазон четырьмя октавами и иметь богатую палитру разных тембров.

Как показывает практика, музыканты всегда оказывают предпочтение второму варианту, так как при разнообразном наборе регистров указанный выше диапазон вполне достаточен для исполнения любых концертных пьес. А поскольку он уже практикуется и на клавишных инструментах (45 клавиш), то преимущество кнопочной клавиатуры в ее компактности отпадает. На сегодня выбирать для себя аккордеон или баян — дело личного вкуса и убеждений. Никаких преимуществ ни тот, ни другой не имеют, поэтому на всех международных конкурсах они пользуются равными правами, и требования к исполнителям предъявляются одинаковые. Нет смысла навязывать тот или иной инструмент, ибо любой человек будет работать плодотворнее, если дело ему по душе, тем более это касается искусства.

Теперь о настройке. Играть на инструменте с унисонной настройкой или с небольшим разливом (2—4 колебания) — дело вкуса¹. Напомним: русские национальные гармоники строились с разливом, а органы на протяжении многих веков имеют регистры с такой настройкой. Первые русские баяны Стерлигова и других мастеров строились с разливом, на Украине они

¹ Речь идет не о большом разливе, создающем грязное, неприятное звучание, особенно в интервалах и аккордах.

строится так и по сей день. «Всем любителям донского баяна известны его достоинства. Он компактен, у него удобный узкий корпус, он легок, недорог, звучен и еще... разлив, любимый многими разлив — своеобразный серебристо-прозрачный тембр»¹.

Мнение, что «разлив портит слух», практикой не подтверждилось. Доказательством является то, что ни у кого из занимающихся с детства на инструментах с разливом слух не стал хуже, напротив — многие стали прекрасными музыкантами, композиторами и дирижерами с тонким музыкальным слухом.

Кстати, о русских гармониках. Аккордеонистов и баянистов, всех любителей гармоники должна волновать дальнейшая судьба этих национальных инструментов, которые бесследно исчезают вместе с присущим им репертуаром и исполнительскими особенностями. Традиции нужно беречь! Это одна из обязанностей самодеятельных музыкальных коллективов при клубах и Домах культуры.

Прекрасным примером сохранения подобных традиций может служить организация ансамбля саратовских гармоник при Доме культуры трудовых резервов в Саратове (основатель и руководитель — старый народный гармонист С. П. Портнов, передавший сейчас руководство В. Комарову) и ансамбля ливенок и елецких роялок в Ливнах (руководитель В. И. Занин). Эти коллективы — участники Всероссийских конкурсов художественной самодеятельности, они выезжают с концертами в разные города.

Такие кружки и ансамбли из местных народных гармоник нужно создать и в других клубах и Домах культуры, где старые гармонисты передавали бы молодежи свой богатый исполнительский опыт. Наши национальные гармоники, живые свидетели истории современного аккордеона и баяна, должны жить века!

Вопросы, над которыми работают конструкторские бюро аккордеонных фирм различных стран, сводятся главным образом к разработке более рациональных стандартов в правой и левой части инструмента, возможности исполнения эффекта «тремоло мехом» — в правой и левой части инструмента самостоятельно, созданию устройства, позволяющего сохранять продолжительность звучания (нечто вроде фортепианной педали), достижению более мягкого, разнообразного и многокрасочного тембра.

Новостью, приобретшей уже довольно широкую известность, можно назвать радиоаккордеон — инструмент, снабженный радиоусилительной установкой. Это устройство привлекает многих аккордеонистов, исполняющих танцевальную и эстрадную

¹ «Вечерний Ростов» от 22 марта 1963 г.

музыку перед широкой публикой, так как оно значительно сберегает силы исполнителя, во много раз усиливая звук; однако для исполнения серьезных классических пьес на сольных концертах это нам кажется мало пригодным.

И самой последней новинкой являются инструменты с клавиатурами аккордеона или баяна, звукоизвлечение в которых основано на принципе электронных музыкальных инструментов. Различные модели разрабатываются в США, Италии, ФРГ. Фирма «Хонер» с 1965 года выпускает серийно электровоксы — электронные аккордеоны и баяны. В них нет ни голосов, ни воздушной компрессии, сила звука регулируется «мехом», по принципу реостата. У этих инструментов есть свои преимущества и свои недостатки; в пользу этих инструментов, в частности, говорит то, что они обладают огромными тембральными возможностями и требуют при исполнении меньшей физической силы. Конечно, и у этих инструментов есть своя история и свое будущее, но это уже область электронных музыкальных инструментов, выходящая из сферы семейства гармоник.

Разумеется, успех и популярность инструмента обеспечивает не одна фабрика и тем более не одни музыкальные мастера, но и исполнители на данном инструменте. А виртуозы, при высоких требованиях нашего времени, могут родиться лишь из массы музыкантов, обладающих профессиональным мастерством и воспитанных квалифицированными педагогами на качественно высоком учебном материале.

Так же как из года в год совершенствуются конструкции инструментов, должно совершенствоваться и исполнительское мастерство. Задачи педагогов-методистов — находить наиболее совершенные способы использования всех возможностей участящегося и инструмента. Для этого необходимо не только изучать методику преподавания лучших педагогов, но и обобщать опыт лучших исполнителей, умеющих использовать конструктивные особенности вновь создаваемых инструментов.

Большую роль в этой области должны играть методические кабинеты, главное назначение которых — обобщать и популяризировать все новое, передовое.

Киевляне первыми начали издавать (с 1961 года, составитель С. Г. Чапкий) нотную литературу для баяна с выборной клавиатурой — гармонеона и уже давно перешли на использование двух плечевых ремней на баяне и применение всех пяти пальцев правой руки. Спустя несколько лет этот вопрос был поднят и в Москве. Надо сказать, что многие педагоги, каждый самостоятельно, работают с учащимися по пятипалцевой системе. В Ленинграде большой опыт преподавания по такой системе в музыкальной школе имеет педагог А. В. Осокин и его

последователи И. А. Ильин, В. К. Чернов, А. И. Шашин, в Таллине — Б. Б. Гордин, в Горьковской консерватории энтузиасты во главе с известным композитором и педагогом Н. Я. Чайкиным в последние годы также стали вести занятия по пятипальцевой системе. Кроме того, большинство баянистов в крупных ансамблях (например, в Краснознаменном имени А. В. Александрова ансамбле песни и пляски Советской Армии) пользуются этой системой. Думается, давно пора обобщить опыт советских и зарубежных педагогов¹, написав школу для пятирядного баяна с применением пяти пальцев.

Такого же внимания заслуживает и левая клавиатура аккордеона и баяна.

В музыкальных школах и училищах часто можно видеть, как учащийся, исполняя уже произведения средней трудности, обходится в левой руке только средним и указательным пальцами и лишь при басовом ходе употребляет еще два. Такое примитивное использование пальцев ограничивает в дальнейшем технические возможности исполнителя, не получившего в начальном обучении навыков равномерного развития пальцев левой руки. Необходимо применять с самого начала обучения более прогрессивную аппликатуру, одинаково полезную для обучающихся как на аккордеоне, так и на баяне (при тесной раскладке на левой клавиатуре). Преподаватель Ленинградской консерватории П. И. Говорушки, разделяющий эту точку зрения, говорит в своей новой работе: «Эффективное развитие исполнительских навыков невозможно без применения разумной аппликатуры гамм... Целесообразность аппликатуры при игре гамм определяется не наибольшей доступностью, а наибольшей полезностью... Более целесообразной будет такая аппликатура: 3—1—3в — 4—2—4в — 2в — 3. Этот вариант обеспечивает занятость всех пальцев, логическое их чередование (через ноту, значит, и через палец) и обеспечивает правильную постановку руки»². В аккордеонных руководствах такая аппликатура уже употребляется. Не меньшего внимания заслуживает правильное и разностороннее владение межом.

В отношении репертуара учащихся нужно уделять больше внимания лучшим образцам русской и зарубежной классической музыки и особенно оригинальным произведениям — не только небольшим пьесам и обработкам, но и произведениям крупной формы, а также полифоническим жанрам.

¹ Например, школа по пятипальцевой системе для баяна издана недавно в Варшаве (автор В. Кульпович). У нас известна брошюра А. Полетаева «Пятипальцевая аппликатура на баяне». М., 1962.

² П. Говорушки. Основы игры на баяне. Л., 1963, стр. 25 (обозначение пальцев для баяна: 1 — указательный, 4 — мизинец, в — вспомогательный ряд).

Надо полагать, что Отдел учебных заведений Министерства культуры будет и в дальнейшем расширять подготовку квалифицированных кадров педагогов по баяну, а главное — по аккордеону, так как в этой области ощущается большой недостаток. Это тем более необходимо, что аккордеон наряду с баяном вводится в систему культпросветучилищ и педагогических училищ, в институты культуры и педагогические институты.

Преподавание игры на аккордеоне и баяне должно быть академичным, учебная литература — серьезной и полноценной, так как именно эти инструменты, являясь самыми распространенными в народе, и должны быть проводниками высокой культуры в массы. Поэтому всякие уступки и снисходительное отношение к ним недопустимы.

В заключение хочется привести несколько высказываний об этих инструментах крупных специалистов разных стран.

Тони Чарус, начавшая играть на аккордеоне с 12 лет и являющаяся большой патриоткой этого инструмента, в своей диссертации на степень магистра искусств (Нью-Йорк, 1955) говорит: «Симфония для аккордеона может быть новой музыкой со своей индивидуальностью и своими особенными качествами.. Вряд ли в ближайшем будущем будут музыкальные зведения (колледжи, консерватории), которые не примут аккордеон как один из основных инструментов. Многое зависит от усилий тех, кто уже занимается аккордеоном; от них зависит привлечь внимание одаренных и многообещающих композиторов к возможностям аккордеона. Этих талантливых композиторов можно вдохновить на написание новой замечательной музыки для инструмента, убедив их в разносторонности и универсальности его. А когда такая музыка будет написана, нет никакого сомнения, что аккордеон найдет широкое применение в музыкальном мире».

Доктор Ладислав Вахулка, известный чешский органист, профессор Пражской консерватории, где он последние годы ведет класс аккордеона, в своем выступлении на пятнадцатом Международном конкурсе аккордеонистов в 1962 году сказал: «Производство инструментов всегда было связано с техникой игры и характером композиции, а требования творцов и исполнителей музыкальных произведений указывают пути развития инструмента, в данном случае аккордеона, который можно назвать инструментом молодым, но обладающим всеми данными для успешного развития».

Доцент Музикально-педагогического института имени Гнесиних О. М. Агарков в своей статье «В Праге», под рубрикой «На международных конкурсах»¹, говорит: «В связи с ростом во всех странах популярности баяна и аккордеона проб-

¹ «Музикальная жизнь», 1962, № 22, стр. 4.

лемы совершенствования инструмента, развития репертуара и методов обучения становятся все более важными. Волнуют они и наших музыкантов... Пора также преодолеть консервативное отношение к аккордеонам. Ведь они очень распространены в народе. Так же как и баяны, они портативны и технически доступны для самого широкого круга любителей. Но для них нужно создавать репертуар (в частности, переложения классических произведений), нужно широко открыть аккордеону доступ в музыкальные школы и училища».

Вопросы, связанные с методикой преподавания, расширением репертуара, совершенствованием изготавляемых инструментов, волнуют многих профессиональных и самодеятельных музыкантов. Нужны настойчивые усилия и поиски педагогических коллективов и работников предприятий по производству музыкальных инструментов. Необходимо и внимание соответствующих вышестоящих организаций для быстрого и эффективного разрешения всех назревших вопросов.

«Развитие и обогащение художественной сокровищницы общества, — записано в Программе КПСС, принятой XXII съездом Партии, — достигается на основе сочетания массовой художественной самодеятельности и профессионального искусства».

В настоящее время в профсоюзных организациях около 4 миллионов человек активно участвуют более чем в 200 тысячах самодеятельных коллективов; сотни тысяч — участники народных хоров. Редко можно встретить хор, не сопровождаемый баяном или аккордеоном. Наша промышленность ежегодно выпускает около 400 000 аккордеонов и баянов, огромное количество их поступает и из других стран. Популярность этих инструментов так велика, что они были и будут главными распространителями музыкальной культуры в народе.

Замечательный расцвет народного творчества в стране строящегося коммунизма, забота партии и правительства о всестороннем культурном развитии нашего общества — верная гарантия того, что в ближайшие годы исполнительское мастерство советских аккордеонистов и баянистов доставит немало эстетического наслаждения любителям музыки у нас и за рубежом, а наши методы и достижения в педагогике, в составлении учебных пособий и производстве аккордеонов и баянов также обратят на себя внимание мировой музыкальной общественности.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| <i>Предисловие</i> | 3 |
| От автора | 4 |
| Предки гармоники | 9 |
| Возникновение основных видов гармоник | 13 |
| Инструменты, предшествовавшие изобретению гармоники | 13 |
| Первые губные и ручные гармоники | 19 |
| Губная гармоника | 23 |
| Первые аккордеоны | 26 |
| Концертина и бандонеон | 29 |
| Организация крупных промышленных фирм по производству аккордеонов | 35 |
| Начало производства и распространение гармоник в России | 40 |
| Первый оркестр хроматических гармоник | 62 |
| Возникновение баяна | 71 |
| Современный баян | 97 |
| Дальнейшее совершенствование и распространение аккордеонов за рубежом | 140 |
| Советские аккордеоны | 164 |
| Настоящее и будущее аккордеона и баяна | 182 |

Автор будет признателен всем, кто сообщит ему (по адресу: Софрино Московской области, поселок научных работников) о гармониках старинных образцов и о различных связанных с гармоникой материалах: старых самоучителях, нотах, фотографиях гармонистов, афишах, грампластинках, а также о сохранившихся личных воспоминаниях старых гармонистов или любителей гармоники. Все это поможет уточнить и расширить сведения по истории гармоники.

A Mirek

МИРЕК АЛЬФРЕД МАРТИНОВИЧ
ИЗ ИСТОРИИ АККОРДЕОНА И БАЯНА

Редактор *И. Уварова*
Художник *А. Константинов*
Худож. редактор *И. Каледин*
Техн. редактор *М. Ильина*
Корректор *Ю. Фельдман*

Подписано к печати 5/V 1967 г. А 03817
Формат бумаги 60×90^{1/16} Печ. л. 12,25
Уч.-изд. л. 11,4 Тираж 8 000 экз. Изд. № 3708
Т. п. 66 г. — № 1401 Зак. 532 Цена 75 к.
Бумага № 1

Издательство «Музыка»,
Москва, набережная Мориса Тореза, 30
Московская типография № 6
Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров
СССР
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.