

лето 2006

Музыкальные Инструменты

MUSICAL INSTRUMENTS QUARTERLY MAGAZINE

WWW.MUSICALINSTRUMENTS.RU





YAMAHA

В магазине–салоне представлен полный спектр музыкальной продукции Yamaha: рояли, пианино, электронные клавишные инструменты, оркестровые инструменты, гитары, усиление, ударные инструменты, аксессуары, профессиональное аудио, мультимедиа.

Опытные консультанты помогут Вам в выборе инструмента, а фирменный микроавтобус быстро и бесплатно доставит до Вашего подъезда.

Также мы имеем сервисный центр, в котором работают дипломированные специалисты.

Мы будем рады видеть Вас в нашем салоне!



ООО «Рояль»
официальный дистрибьютор YAMAHA в России

Санкт-Петербург
Галерная улица, 26

тел: (812) 571-9126, факс: (812) 3372102
e-mail: royal-ltd@yamahamusic.org
www.yamahamusic.org



... Wondertone Solo Violin String Set!



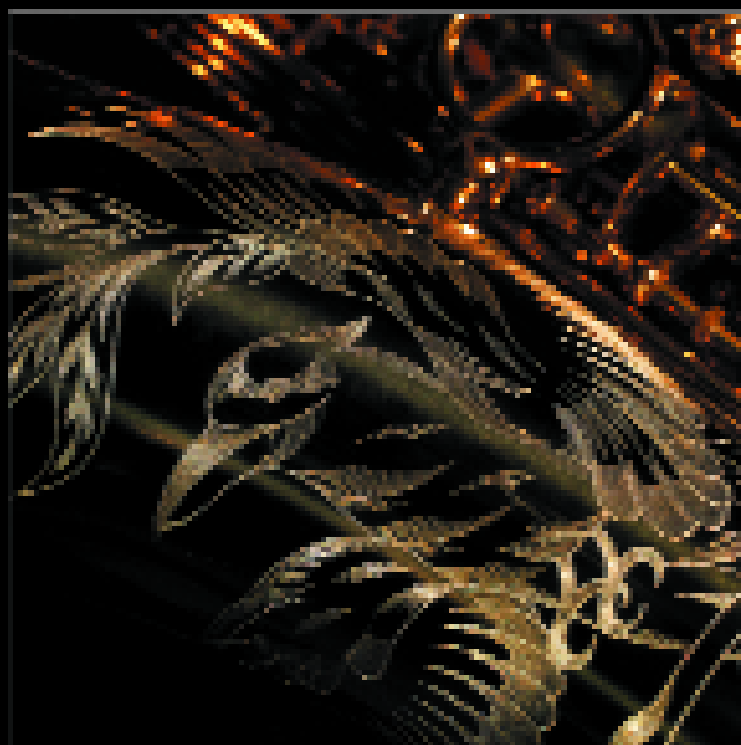
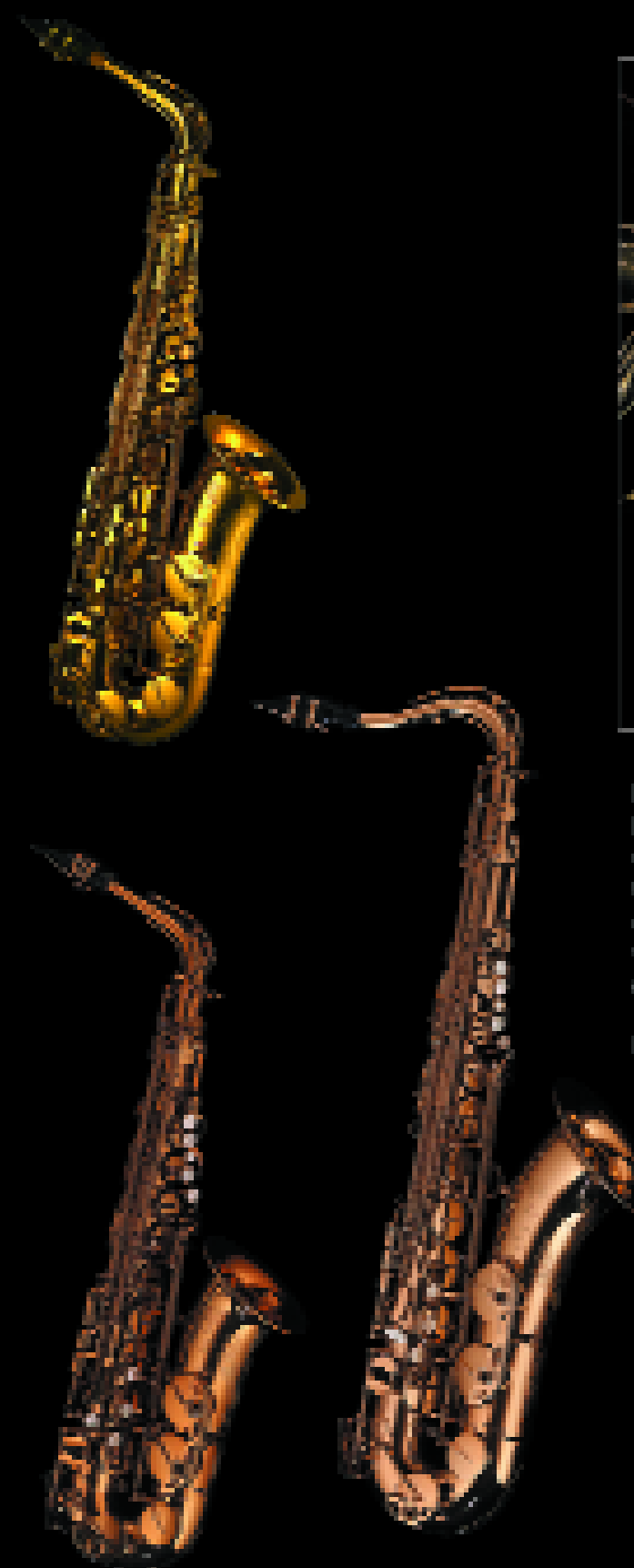
HANDMADE BY PIRASTRO GERMANY • Fax: +49 69 831 663 • www.pirastro.com

tribute to bird

2008 / КОКОКАБУМА / AUSTRALIA

ПЕНТОНУСН КИХИРИБИНА

Галерея II



Launched in 2008, "Tribute to bird" is a Hennessy collection celebrating Charlie Parker's death, 40 years ago.

Over five years, the bird theme symbolizing each continent takes on the form of an original engraving by the most talented Selmer Paris artists, engravers.

In 2008, the "Kookaburra/Australia" line offers three instruments in limited edition:

- the "Kookaburra" Reference Alto
- the "Kookaburra Collector" Reference Alto and the Hennessy 54 bass.



www.selmer.fr

Духовые инструменты
 Скрипки, виолончели
 Ударные инструменты
 Передвижные инструменты
 Рояли и Пианино
 Аккордеоны и Трассы
 Ситары и Ассессоры



Conductor
 Meyer Otto Link



Rico PIZZINI



Martignone 1900



АВАЛПОН

СЕТЬ МАГАЗИНОВ-САЛОНОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Москва, Новодевичья набережная, д.37а, тел. (800) 200.14.00, факс (800) 14.00, E-mail: info@avalpon.ru

Санкт-Петербург, тел. (812) 34.38.32, факс (812) 34.38.44, E-mail: info@avalpon.ru

Новый Новгород, тел. (812) 34.38.32, факс (812) 34.38.44, E-mail: info@avalpon.ru

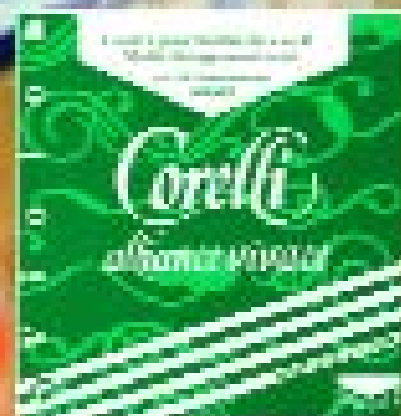
Полный список торговых точек в каталоге "АВАЛПОН" на WWW.AVALPON.RU

WWW.AVALPON.RU
 DELIBERATION INSTRUMENTS

Corelli

alliance vivace

Новое
поколение
струн...



Серия 54
01-133

Corelli Culture Center
Pisa
Tel: +39-0574-803100
Fax: +39-0574-803118
contact@corellistrings.it

Стремление к постоянному поиску,
CORELLI ALLIANCE VIVACE:
Скрипичная струна с эксклюзивным
KF ALLIANCE композитным сердечником
И не только...

Дополнительная информация
на сайте:

corellistrings.com



SAVAREZ

WWW.SAVAREZ.COM

today's big names play savarez strings

probably, they was international prices with savarez.

FORUM
traveler basses.

ALLIANCE BY
composite
nubles

FORUM
traveler basses.

NEW CENTRAL
class nylon
nubles

HT 101000
traveler basses.

ALLIANCE BY
composite
nubles



Dimitri ELARONOV



Softness and saved flexibility
thanks to natural nail.
Considerable resistance breaking.

Evren KIL

87 120 - 09470 Calles of Cairo Cordas - HERRICK
Tel - (34) 4 37 46 70 60 - Fax - (34) 4 37 46 33 18 - comercial@savarez.es



made in France

music

CHINA

Международная выставка
музыкальных инструментов и аксессуаров

Ведущая выставка в Азии
более 40 000 посетителей
в 2005 году



live for the music

18 - 21 октября 2005 года
Shanghai New International Expo Centre, Китай

Тел.: +7 495 771 10 57
info@music-messefrankfurt.com
www.music-messefrankfurt.com

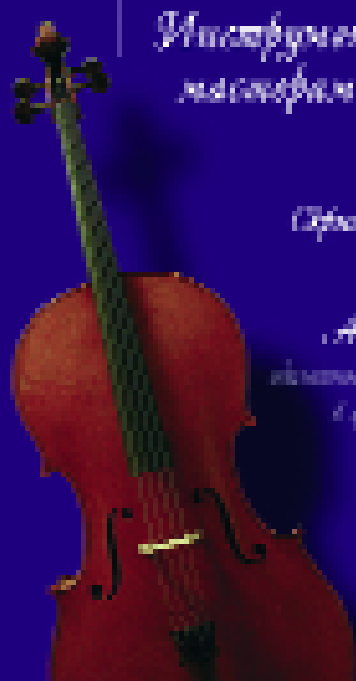


Messe
Frankfurt



AUBERT LUTHERIE

Подставки и инструменты



Инструменты, сделанные
мастерами в Миллузи

Violins, Arcs & Accessories

Manufactured in France

Aubert's Superior Quality

Advanced Design & Great Acoustics

Expert's Choice Since 1867

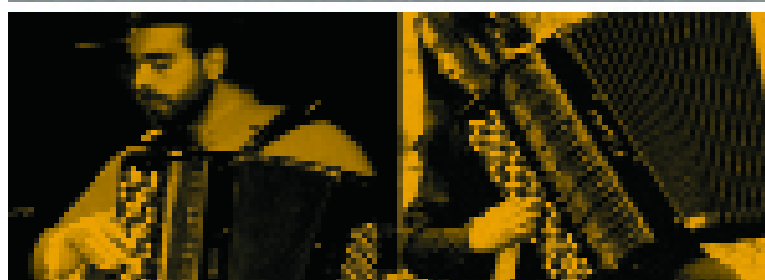
МИЛУЗИ - ФРАНЦИЯ

www.aubertlutherie.com

e-mail: info@aubertlutherie.com

BP 58 - 88502 Miluzium Cedex - France

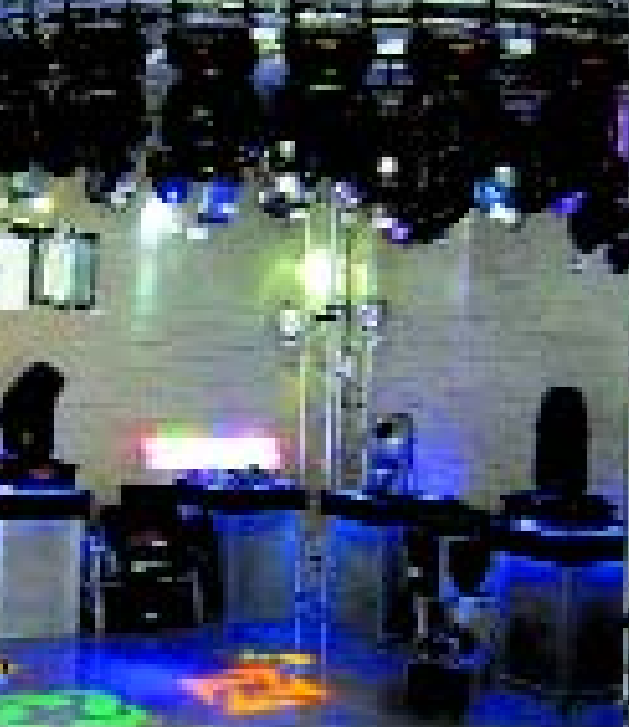
Tel: (03) 83 79 42 00 - Fax: (03) 83 79 42 05



the Sound... the Tradition...
the Hand of the Human



PIKINI s.p.a. - 20022 Castibonco (NO) Italy
Tel. 037620001 Fax 037620002 www.picini-harmonika.com



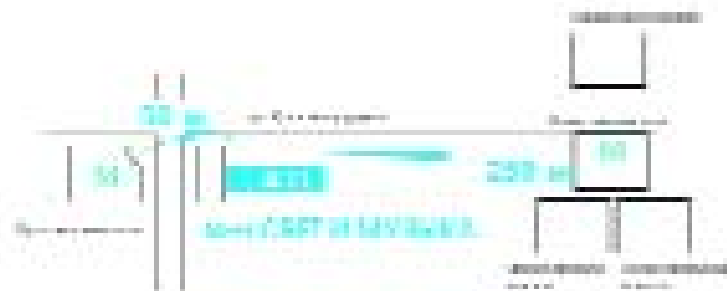
ВСЕ ДЛЯ ВАШЕГО ШОУ



СВЕТ
И МУЗЫКА

www.svet-i-muzika.ru

музыкальные инструменты
кино-видеопроекционное
оборудование
системы трансляции
световое и звуковое
оборудование



Москва, ул. Краснопрудная д.11
50 м. от м. метро Краснопрудная
250 м. от ст. метро Комсомольская

Телефоны:
(495) 264-6480, 264-9033
964-9966, 964-8898



И вдруг мир превратился в фагот

- Отборный и специально просушенный альпийский клён

- Каждый инструмент делается нашими мастерами вручную и тестируется высококлассными музыкантами

Мы сочетаем мастерство, накопленное за 60 лет существования компании, с новейшими разработками немецких специалистов.



Фаготы Schreiber.

Ваша душа играет соло.

www.wschreiber.com



СОДЕРЖАНИЕ

№ 10

НОВОСТИ
4

ЛИЧНОСТЬ
6
Мушкетер Миша.
Интервью с Михаилом Лидским

МЕНЕДЖМЕНТ
12
Борис Лифановский.
top-30 сайтов для российского музыканта

ДУХОВЫЕ
18
"Хороший камыш – хорошая трость". Интервью с Александром Поповым

СТРУННЫЕ
28
Елена Волховская.
Пьедестал для Stradivari

УДАРНЫЕ
34
Джозеф Ховард. Барабаны в Америках.
Из книги "Drums in the Americas"

ОРГАН
40
Евгения Кривицкая.
Кое-что о "короле инструментов"

ФОРТЕПИАНО
48
Евгений Терегулов.
О педали у рояля

МЕНЕДЖМЕНТ
52
Струнный глобализм.
Вице-президент D'Addario в Москве

54
Звукорежиссер и музыкант.
Интервью с Марией Соболевой

ОРКЕСТРОВЫЕ
ТРУДНОСТИ
60
Гобой, рекомендации солиста ГАСО п/у М. Горенштейна, Дениса Освера

МЕНЕДЖМЕНТ
62
Мир "YAMAHA"

Уважаемые читатели!

Можно долго спорить, являются ли музыканты на сегодняшний день активными пользователями Интернета, но, все-таки, положительная тенденция в этом направлении есть. И это продиктовано не только необходимостью быть в ногу со временем. Огромное количество информации, ноты, вакансии по всему миру, и, наконец, просто общение, вот то, что, безусловно, поможет современному музыканту чувствовать себя частью мирового музыкального сообщества. Подробнее об этом – в обзоре "top 30 сайтов для российского музыканта" Бориса Лифановского. www.musinstruments.ru – это адрес нашего сайта. Все то, что было и будет опубликовано у нас в журнале, теперь можно найти и там. А также много другой полезной информации. Пишите, присылайте интересные ссылки.

С наилучшими пожеланиями,
главный редактор,
Олег Работников

P.S. Победителем лотереи и обладателем виолончельного футляра от компании "Accord Case" стала студентка II курса Академического Музыкального Колледжа при Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского Анастасия Гудкова.

Наши поздравления!



CONTENTS

Nº 10

NEWS 4	
PERSONALITY 6	The Musketeer Misha. Interview with Mikhail Lidsky
MANAGEMENT 12	Boris Lifanovsky. Top 30 web-sites for Russian musician
WINDS 18	"Good Cane is a Good Reed". Interview with Alexander Popov
STRINGS 28	Elena Volkhovskaya. Podioun for Stradivari
PERCUSSION 34	Joseph Howard. From the book "Drums in the Americas"
ORGAN 40	Evgenia Krivitskaya. Some words about "the king of instruments"
PIANO 48	Evgeniy Teregulov. About the grand piano pedal
MANAGEMENT 52	String Globalization – David Via of "D'Addario"
54	Sound Producer and Musician. Interview with Maria Soboleva
ORCHESTRAL DIFFICULTIES 60	Oboe, advices by Denis Osver, the soloist of GASO conducted by M.Gorenshtein
MANAGEMENT 62	The World of "Yamaha"

SUMMARY

Musical Instruments is a Russian quarterly magazine about instruments for symphony and folk music orchestras. It delivers news and reviews on music industry events, gives practical advices to beginners and professional musicians, describes unique methods, covers musical education and management specifics, introduces famous musicians and their instruments. Due to participation of leading professionals, lecturers and industry figures, the supplied materials excel with high quality and exclusivity. So it is planned to make the magazine a must-read for professional musicians, students and lecturers of musical institutions, orchestra managers and industry heads.

The magazine is divided into the following parts and sections: **Personality, Brass instruments, Stringed instruments, Percussion instruments, Folk instruments, Piano, History, Management, Methods, Education, Competitions, Orchestra difficulties, Soloist** and others.

УЧРЕДИТЕЛЬ
ООО "Гранд Медиа"

ИЗДАТЕЛЬ
Илья Арушанян

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
Олег Работников

ДИЗАЙН
Кирилл Кузьмин

ВЕРСТКА
Анна Маркова

ФОТОГРАФИИ
Кирилл Кузьмин

ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЕДАКТОР
Татьяна Ремизова

**ЗАМ. ДИРЕКТОРА
ПО ФИНАНСОВЫМ ВОПРОСАМ**
Елена Давиденко

**Адрес
для корреспонденции:**
105066, Москва,
Новорязанская ул., д.30-а, к.49

Приглашаем к сотрудничеству
авторов и журналистов.

Редакция не несет ответственности
за содержание рекламных
материалов.

При перепечатке ссылка
на журнал "Музыкальные
инструменты" обязательна.

КОНСУЛЬТАНТЫ
И.П. Мозговенко,
проф. РАМ им. Гнесиных,
народный артист России;
Марк Пекарский;
Андрей Иков,
солист ГАБТ;
Денис Голубев,
лауреат международных конкурсов;
Елена Волховская,
главный хранитель Госколлекции;
Борис Лифановский.

Над номером работали
Андрей Иков,
Борис Лифановский,
Денис Голубев,
Елена Волховская,
Марк Пекарский,
Евгения Кривицкая,
Евгений Терегулов,
Дмитрий Талашов,
Денис Освер.

**ПО ВОПРОСАМ ПОДПИСКИ
ОБРАЩАТЬСЯ В РЕДАКЦИЮ**

КОНТАКТЫ:

Телефон:
8 (916) 608-1557

Телефон/факс:
(495) 267-5021

info@musinstruments.ru
www.musinstruments.ru

**Журнал аккредитован при Министерстве культуры
и массовых коммуникаций РФ.**

XIII Международный конкурс им. П.И. Чайковского

22-05-2006 состоялось первое заседание Оргкомитета XIII Международного конкурса им. П.И. Чайковского.

В заседании также приняли участие заместитель председателя Оргкомитета конкурса, Министр культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации А.С.Соколов, заместитель Министра Д.М. Амурец, председатель Союза композиторов России В.И. Казенин, Народный артист СССР, член Совета по культуре при Президенте Российской Федерации Н.А. Петров, ректор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского Т.А. Алиханов, генеральный директор Московской государственной академической филармонии А.А. Шалашов и другие члены Оргкомитета.

Председатель жюри XIII Международного конкурса им. П.И. Чайковского Мстислав Ростропович и министр культуры и массовых коммуникаций РФ Александр Соколов рассказали журналистам о проделанной работе по подготовке конкурса.

Срок проведения конкурса был сдвинут с 2006 на 2007 год – в связи с реставрацией Большого зала консерватории, а также с желанием развести конкурс с чемпионатом мира по футболу в Германии.

По словам министра, проведение конкурса запланировано в Москве с 12 по 30 июня 2007 года, а с 1 по 12 июня 2007 года пройдет конкурс скрипичных мастеров.

Заседание оргкомитета подвело итоги подготовки конкурса и отметило состав международного жюри, выбрало председателей жюри, традиционно являющихся российскими музыкантами: Николай Петров (фортепиано), Владимир Спиваков (скрипка), Наталья Шаховская (виолончель) и Ирина Богачева (вокал).

Новацией будущего состязания станет исполнение сочинений ныне здравствующих композиторов. Из девяти

представленных современниками сочинений (три по каждой номинации, кроме вокала) для конкурса будут отобраны только три лучших.

При разработке концепции и подготовке 13-го конкурса Соколов просил учесть и не упустить из внимания ряд тревожных симптомов. "Я имею в виду, прежде всего, такие симптомы, как потеря цельности конкурса, который распадается на ряд отдельных соревнований. Необходимо сохранить общее единое лицо конкурса. Кроме того, обратить внимание на подчас размытые критерии обязательной программы, над которой также нужно поработать".

НОВОСТИ

Frankfurt Musikmesse 2006 "GROTRIAN-STEINWEG"

Гордостью фирмы "Grotrian-Steinweg", одного из старейших производителей роялей в Германии, стала представленная на выставке Musikmesse новая 208-сантиметровая модель, которая содержит в себе все последние достижения мастеров "Grotrian-Steinweg".

Буркард Штайн, управляющий директор "Grotrian-Steinweg", подчеркнул: "Потребовалось два года и больше 150 тысяч евро для того, чтобы разработать этот инструмент. Мои сотрудники и я сам невероятно горды результатом".

Команду мастеров возглавлял Буркард Каммерлинг, чьи идеи легли в основу этого нового инструмента.

В традициях "Grotrian-Steinweg" давать каждой новой модели рояля имя – эту модель решили назвать "Charis". Так звали древнегреческую богиню грации, которая также была покровительницей изобразительных искусств.

Звук этого рояля демонстрирует множество динамических оттенков и, кроме того, обладает характерной для "Grotrian-Steinweg" четкостью.

"В целом рынок производства роялей движется в сторону импорта инструментов, сделанных поточным способом, и в этой связи существенно, что мы, как один из ведущих немецких производителей, продолжаем делать инструменты самого высокого качества", сказал Бурхард Штайн.

60 сотрудников компании производят 600 инструментов, 57% которых уходят на экспорт.

К настоящему моменту модельный ряд инструментов "Grotrian-Steinweg" состоит из семи моделей пианино и пяти моделей роялей.



МУЗЫКА МОСКВА

XII

международная
специализированная
ВЫСТАВКА

12-15

октября

КРУПНЕЙШЕЕ СОБЫТИЕ В СФЕРЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

СОКОЛЬНИКИ

семинары • конкурсы • мастер-классы • концерты

Организатор:



Партнеры выставки:



Оператор выставки:



Медиа-партнер:

территория
КУЛЬТУРЫ

Тел/факс:
+7 (495)
621-17-38
621-35-89
621-49-13

info@musicmoscow.ru
http://www.musicmoscow.ru

- Звуковое оборудование
- Светотехническое оборудование
- Электромузыкальные инструменты
- Акустические музыкальные инструменты
- Звукозапись, воспроизведение
- Студийные технологии
- Музыкальный hard&soft
- Оборудование для дискотек
- Механика сцены
- Оборудование для аудио- и видеопроизводства
- Оборудование для оформления сцены и театрально-концертный реквизит
- Экраны, видеостены и светодиодные панели
- Прокатное оборудование
- Системы звукового оповещения
- Оборудование для кинотеатров
- Кинематографическое оборудование
- Презентационное оборудование
- Конференц-залы
- Специализированная литература и ноты
- Специализированные издания
- Специализированные павильоны:
- «Оборудование. Технологии. Инсталляция»
- «Музыкальное образование»

Генеральные
информационные
спонсоры:



Информационные
спонсоры:



Информационная поддержка:



Михаил Лидский

ЗАТАКТ

МИХАИЛ ЛИДСКИЙ родился 21 декабря 1968 года в Москве. Играть на фортепиано начал с 5-ти лет. В 1975 году был принят в МССМШ им.Гнесиных в класс М.И.Маршак. С 1978 года и до окончания школы, а затем (1987-1992) в ГМПИ им.Гнесиных (ныне РАМ им.Гнесиных) учился в классе проф. В.М.Троппа. В 13 лет впервые выступил с оркестром, в 15 – дал свой первый сольный концерт. В годы обучения много выступал в разных городах СССР как солист и ансамблист.

На VIII Всероссийском конкурсе пианистов (Кисловодск, 1989) М.Лидский был удостоен I-ой премии, премии Всероссийского музыкального общества и специального приза за исполнение 2-го концерта Прокофьева. В апреле 1991 года М.Лидский дебютировал с сольным концертом в Колонном зале Дома Союзов в Москве. В июне того же года выступал в Великобритании. В декабре дал свой первый сольный концерт в Большом зале Московской консерватории. С 1992 года начинается широкая концертная деятельность музыканта. М.Лидский выступает с сольными, ансамблевыми и симфоническими концертами в Москве (в том числе, в Большом и Малом залах Московской консерватории, Концертном зале им.Чайковского), городах России и СНГ, а также в Великобритании, Германии, Италии, Нидерландах, Финляндии, Франции, Тайване, Японии. В области звукозаписи М.Лидский сотрудничает с компанией "Denon – Nippon Columbia". С 1996 года М.Лидский преподает в Московской Государственной консерватории в качестве ассистента профессора Э.К.Вирсаладзе. С 2000 г. – солист Московской Государственной Академической филармонии.

Мушкетер Миша

Внешне он похож на Порто-са: большой, энергичный, с громким уверенным голосом. На этом сходство исчезает: ум и блеск его игры, высказываний, статей напоминают совсем других героев. Но, все равно, у Михаила Лидского мушкетерский характер. Он – Рыцарь, и служит Музыке, как Прекрасной Даме, безоглядно и отважно. Он одинаково ответственно готовится к концерту в провинции и Большом зале Консерватории; к бесплатному, но интересному ему концертному выступлению в Зале-На-Кулигиках и престижному выступлению с симфоническим оркестром. Иногда, договариваясь с Михаилом о времени репетиции (а мне посчастливилось с ним играть), поражаетесь, что все дни его заняты музыкой: Приходите, когда хотите, я с утра и до закрытия консерватории в классе, говорит он, или где-нибудь в этом роде.

Интервью это – результат нашей переписки в Сети: ответы Михаил присылал лишь глубокой ночью

– **Насколько мне известно, Ваши родители не музыканты. Расскажите, пожалуйста, как и по чьей инициативе, Вы стали учиться музыке.**

– Хотя мои родители и не музыканты, музыку они недурно знают и любят. В доме часто слушали пластинки, да и отец мой в эти, уже давние времена за пианино любительствовал... Я выказал к музыке явную склонность, меня повели к специалистам – те рекомендовали учиться... На концерты меня водили лет с пяти.

– **Самые яркие детские музыкальные впечатления?**

– Шопеновские записи Софроницкого, концерты Станислава Нейгауза...

– **Кто из людей, встреченных Вами в годы учебы оказал на Вас влияние, остался в памяти?**

– Разумеется, мои учителя оказали

на меня большое влияние. Надо сказать, что гнесинская школа, в которой мы с Вами, Андрей, учились, – была хороша. Конечно, было и не особенно хорошее в ней, но некая доминанта – сугубо положительна: серьезное отношение к делу и человеческое отношение к людям.

Прежде всего, надо вспомнить ныне покойного Зиновия Исааковича Финкельштейна, многолетнего директора – по существу, создателя гнесинской десятилетки.

С благодарностью вспоминаю большинство педагогов, многих из которых теперь уже нет в живых, с другими отношения у меня не сложились, иные разъехались, с четвертыми, как, например, с Натальей Юрьевной Заварзиной (ученицей М.В. Юдиной), у которой я учился по камерному ансамблю, я поддерживаю регулярную связь.

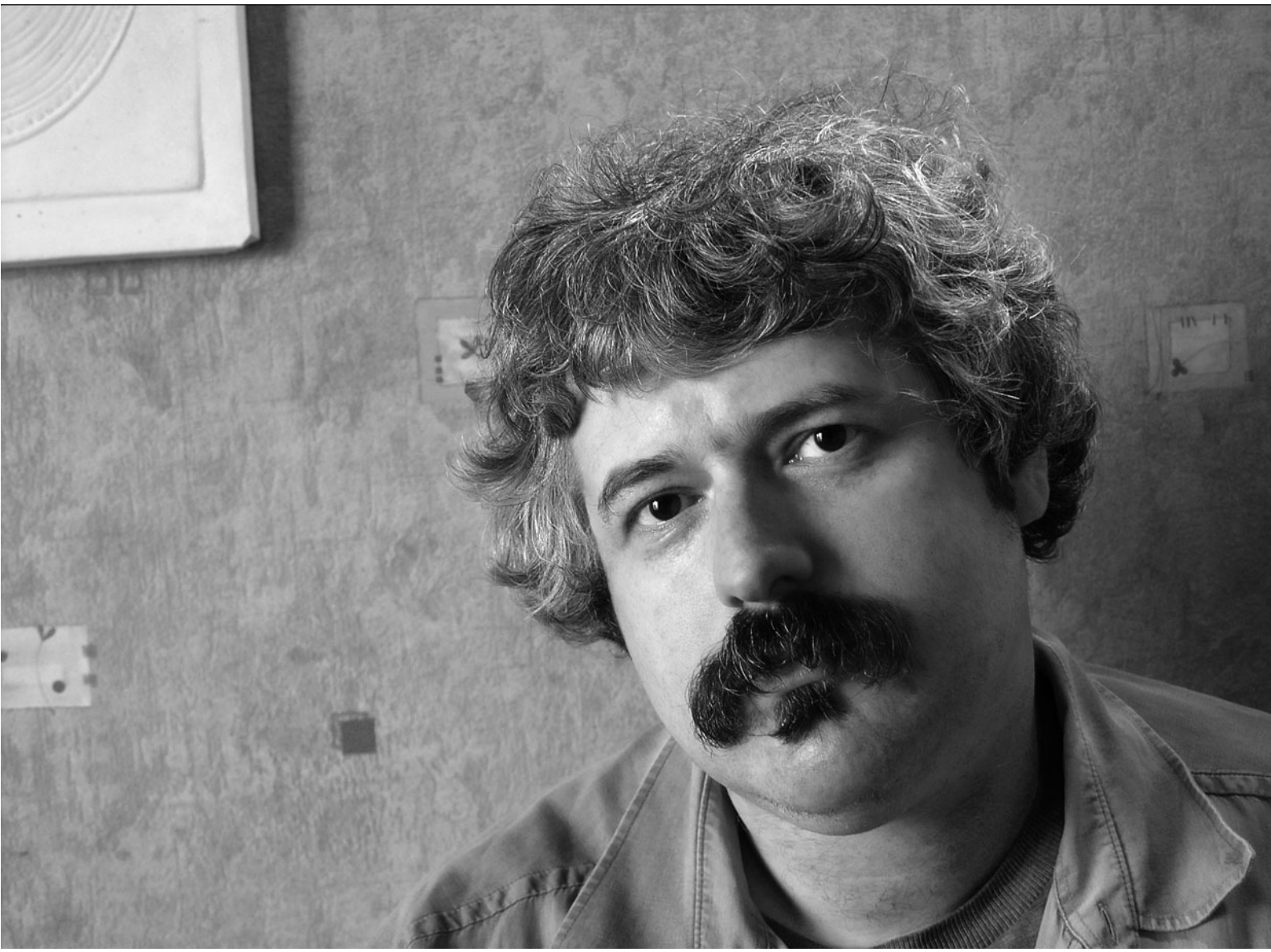
Многие из тех, с кем я учился, стали известными музыкантами. Общение с ними было для меня плодотворным. Не называю имен из опасения пропустить кого-то.

– **Каковы были Ваши любимые дисциплины в период обучения?**

– Я, пожалуй, не могу их назвать. Учился я, в целом, неплохо. И даже к изучению ненавистных мне большевистски-идеологизированных истории и литературы имел некоторый специфический вкус. Возможно, меньше я любил музыкально-теоретические предметы, не понимая их подлинного смысла.

– **Каковы Артикуляция и фразировка это вопрос обучения или дело естественное, ведь не все дети ходят к логопеду?**

– Думаю, и то, и другое. Логопед – это одно, а сценическая речь – другое.



Обучение артикуляции и фразировке – с моей точки зрения, неотъемлемая часть учебного процесса (вопросы корректного прочтения текста, ясности формы, стиля и т.д.) В то же время, это, как и почти все в музыке, очень индивидуально; и чего Бог не дал, в аптеке не купишь, как говорится...

– Каковы Индустрия звукозаписи достигла небывалых высот. Многие меломаны обзавелись несусветного качества аппаратурой и променяли концертные залы на "консервированную музыку". Это потеря живой аудитории?

– Знали бы эти меломаны, как делаются записи – бесконечный монтаж и все такое, – думаю, их энтузиазм уменьшился бы. В современной звукозаписи немало от поделки – бесконечный монтаж и прочая "химия"...Какая-то музыка понарошку... Но, вне всякого сомнения, значение звукозаписи очень велико – это важнейшее явление культуры...

– Тем не менее я бы хотел узнать Ваше мнение по поводу трех аспектов звукозаписи. Прослушивание записей других исполнителей как способ знакомства с разучиваемой музыкой.

– О, это очень ценно. По-моему, даже необходимо. Очень обогащает представление о разучиваемой музыке. Другое дело, что здесь может понадобиться помощь педагога: иногда чужое исполнение может озадачить, а то и завести в тупик...

– Прослушивание своих записей как коррекция исполнения.

– Тоже весьма полезно для развития слухового контроля. Меня многому научила работа над записями, хотя и жаль, что иные из этих записей увидели свет.

– Архивные записи. Так теперь не играют. Какие уроки можно из них извлечь?

– Увы, так хорошо теперь не играют. Но слушая хорошую игру, восприимчивый ученик может научиться многому...



– Но ведь меняется стиль, мода, фразировка. И не только в музыке. Например, В.Качалов, читающий стихи или Ф.Крейслер, играющий а-молл'ный концерт И.С.Баха...

– Дорого бы я дал, чтобы кто-нибудь сейчас смог сыграть Баха так же хорошо, как Крейслер... Это – непреходящее.

– Как, на Ваш взгляд, нужно распределять занятия (соотношение исполнения гамм, упражнений и, собственно, музыкальных произведений)?

– Очень индивидуально. Я сам все никак не займусь гаммами и упражнениями. Упражняться приходится "в боевой обстановке" – учась на том высоко художественном материале, над которым работаю.

– Технологический уровень исполнителей вырос. Но, в отличие от, например, А.Рубинштейна у которого "половина нот оставалась под роялем" и при этом производившего магическое впечатление на слушателей, часто совре-

менные исполнители напоминают своей игрой хорошо отлаженную машину. Прокомментируйте, пожалуйста.

– Если бы хорошо отлаженную... Так, дешевка, ширпотреб. Я пришел к убеждению, что главное в этой профессии – иносказательно говоря, отличать рояль от унитаза (прошу извинить за фривольность – это старая детская шутка: чем отличается пионер от котлеты и т.д.). Другими словами, это дело требует специфического отношения, которое, по слову поэта, не спутаешь ни с чем, – оно явно было у Антона Рубинштейна и отсутствует у циников, которые дураят публику голы.

– Как строится Ваш репертуар? Что является определяющим?

– Грубо говоря, определяющим является моя художественная потребность (хотя и на заказ приходится иногда учить что-то, но не особенно часто).

– Ваши репертуарные пристрастия: концерты с оркестром, клавирабенды, ансамбли?



– Каждый из названных родов деятельности по-своему привлекателен для меня. И педагогика тоже. И у каждого есть свои недостатки, в моем представлении. Пожалуй, наиболее привлекательны сольные концерты, но они и изматывают сильнее всего.

– **Что для Вас педагогика? Есть разные мнения на этот счет. Кто-то "раздает долги", кто-то пестует таланты, кто-то подпитывается молодой энергией, а одна знаменитая певица, в свое время, вообще назвала педагогику "искусством растить неблагодарных"**

– И еще довольно многие готовят своих учеников на продажу, наживая себе через это коммерческую репутацию. Для меня педагогика и приработка, и способ познания музыки и жизни, параллельный собственной работе. Разумеется, работа в Московской Государственной консерватории и еще и большая школа для меня...

– **"Железный занавес" рухнул, когда Вы были уже взрослым человеком. Вы можете сравнить "до"**

и "после". Изменило ли это Вашу музыкальную карьеру и Ваш кругозор?

– При советской власти я почти не концертировал "официально". Ее падение воспринимаю как избавление от ужасного зла. Гнет тяготил меня очень – я ощущал его как величайшую несправедливость. Открытие границ, разумеется, способствовало расширению моего кругозора, дало возможность концертировать за границей. Вряд ли большевики выдали бы мне заграничный паспорт (впервые я получил таковой в 1989 году, когда границы фактически уже открылись)...

– **Важно ли знание иностранных языков для музыканта?**

– Полагаю, хорошее знание языков, дающее возможность чтения художественной литературы в оригинале, всякому полезно. Музыканту, обладателю тренированного слуха, – особенно.

– **Помогает ли Вам в Вашей музыкальной жизни компьютер и, в частности, Интернет?**

– Да, конечно. Дополнительный ис-

точник информации – в том числе записей, нот... Новые возможности общения, особо ценные для занятых людей...

– **В Интернете я прочел несколько Ваших интереснейших рецензий. Что побудило Вас, человека не замеченного в официальной музыкальной "тусовке", их написать?**

– Вдохновение, знаете ли... В каждом случае по-разному. Написание статей и т.п. не является моей работой в строгом смысле слова. Иногда возникает желание публично высказаться.

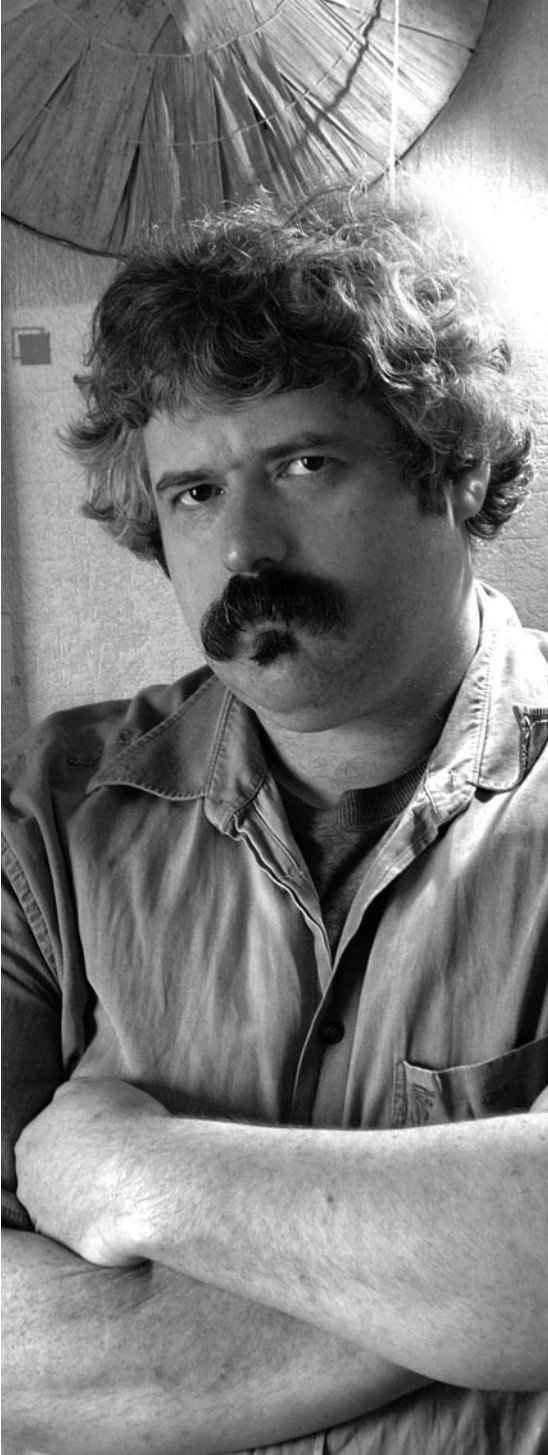
– **Как стать востребованным пианистом?**

– Не знаю. У меня до сих пор с работой отнюдь не все просто. Сомневаюсь, что к востребованности следует стремиться. Это – момент весьма деликатный. Афишу повесить – одно. А когда стремление к успеху влияет на игру, – это очень плохо

– **Существует ли у Вас любимая марка рояля?**

– Я привык в концертах играть на "Steinway", хотя приходилось играть на самых разных инструментах.





– **Какие рекомендации настройщиков наиболее ценны для Вас?**

– Никакие.

– **Важно ли, по возможности, играть на инструментах одной фирмы?**

– Едва ли...

– **На ваш взгляд, различия в инструментах-это существенно?**

– На мой взгляд, не очень существенно.

– **Но рояль не скрипка, его с собой не унесешь. Вам все время приходится играть на разных инструментах. Какие у Вас выработались приемы для адаптации?**

– Слух, некоторые навыки звукоизвлечения... Иногда от звука рояля все становится неожиданно другим...

– **А как Вам слышится рояль: многотемброво, как оркестр, или как однотембровый, но с огромными возможностями, инструмент?**

– Когда как. Все зависит от музыки, которую играешь.

– **Как Вы относитесь к занятиям дома на электропиано?**

– Мой небольшой опыт работы на электроинструменте – скорее отрицательный. Хотя иногда в качестве вспомогательного средства, когда ничего другого нет, электрическое фортепиано допустимо. Играли же в старину на немой клавиатуре...

– **Прокомментируйте, пожалуйста, моду на исполнение классическими музыкантами джаза и наоборот: джазистами – классики.**

– Моду, на мой взгляд, комментировать не стоит. Вольному – воля.

– **Прокомментируйте, пожалуйста, моду на исполнение классическими музыкантами джаза.**

– Моду, на мой взгляд, комментировать не стоит. Вольному – воля

– **Было ли когда-нибудь желание дирижировать и как Вы относитесь к словам М. Плетнева "дирижирование – это привилегия"?**

– Комментировать слова М.В. Плетнева не берусь. Желания у меня бывают всякие, но дирижировать учиться надо, а когда мне...

– **Хобби...**

– Нету.

– **Ваши друзья: коллеги или люди других профессий?**

– Преимущественно коллеги.

– **Что Вы цените в коллегах и с кем из них Вам интересно?**

– Коль скоро я с кем-то играю, то сам он не так и важен для меня. Мож-

но сказать, что смотрю на человека сквозь музыку.

– **У Вас подрастает сын. Как вы с супругой, тоже музыкантом, видите его будущее? Академическая музыка в XXI веке дело стоящее?**

– Это – непростой вопрос. Уже совсем скоро пора будет отдавать сына учиться. Музыкой он интересуется и явно обладает хорошим слухом: похоже – музыкален. И желание учиться музыке у него вроде как есть. Как быть, мы все еще не решили... Что до XXI или XXXI века, то это едва ли особенно важно.

*Беседу вел,
Андрей Иков*

*Пресса падка на ярлыки.
В журнале Огонек (№19, 1996)
Михаил Лидский был назван
неофициальным пианистом номер
один. А кто официальный?!
Наверное, есть еще и серебряные
струны Новопупкинска и золотой
бубен Урюпинска Как тут не
вспомнить В.П.Аксенова: мне
скорее это представляется
деревенским простодушием,
сродни тому, как суперсилаг на
ярмарке рвет цепи и орет
утробным голосом: Я самый
сильный теловек в мире!
(В.Аксенов, В поисках грустного
бэби, Liberty Publishing House,
1987)*

*Да Бог с ними, с ярлыками!
Слушайте Музыку
в исполнении
Михаила Лидского!*

**ФОТОГРАФИЯ
АФИШИ
БУКЛЕТЫ
ПРОГРАММКИ**

**ДИЗАЙН СТУДИЯ
КИРИЛЛА КУЗЬМИНА**

PECHATNIK@MAIL.RU

WWW.COLOR-FOTO.COM 8-915-381-82-87, 354-66-90

www.grandpianos.ru

ПИАНИНО И РОЯЛИ



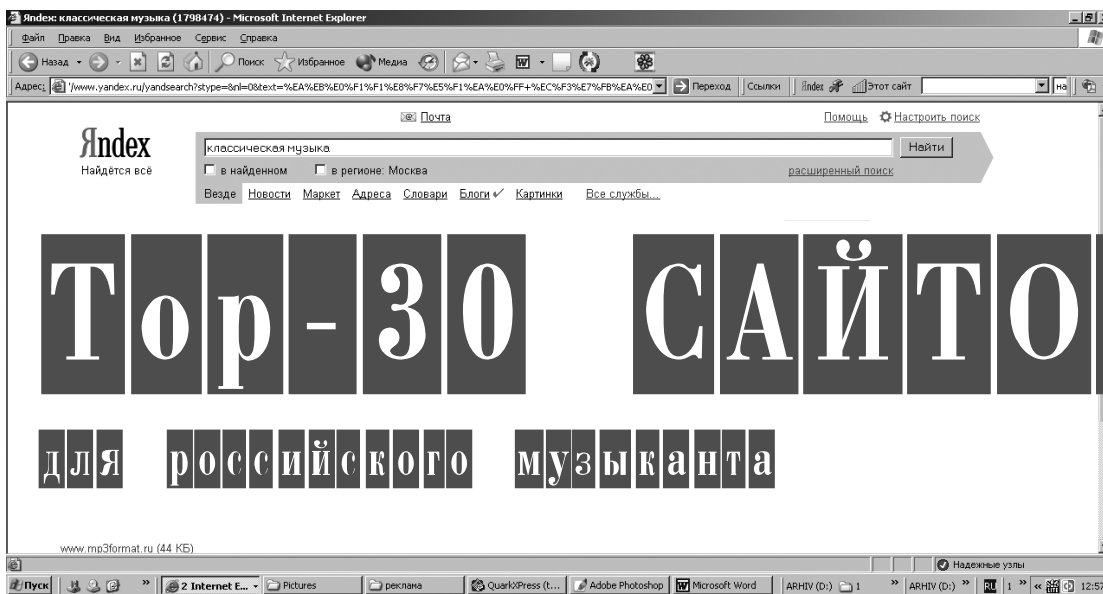

C. BECHSTEIN
Pianofortefabrik AG


PETROF
PIANOS SINCE 1864

3-САЛОНОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

**АВАЛЛОН**

кая ул, д.30а, тел. (495) 733-97-81, факс 733-97-86, E-mail: info@avallonltd.com
бург: тел. (812) 542-43-80, факс 542-68-31, E-mail: sp1@avallonltd.com
род: тел. (8312) 34-38-32, факс 30-36-44, E-mail: music@avallon.nnov.ru
к представительств компании "АВАЛЛОН" на WWW.AVALLONLTD.COM



Не так давно компания Webargo выпустила на рынок "уменьшенную версию" интернета, размером приблизительно в 40 гигабайт. Этот продукт рассчитан, прежде всего, на пользователей ноутбуков, у которых в какой-то момент может не оказаться возможности зайти в настоящий интернет, а найти ту или иную информацию потребуется срочно. Люди из Webargo нашли способ отсеять все, что, по их мнению, не нужно основной массе пользователей и не пригодится при обычных поисковых запросах, оставив лишь самые насыщенные информацией страницы.

Думаете, бред? Возможно, хотя некоторый смысл в этом определенно есть. Считается, что в настоящее время интернет состоит приблизительно из 20 миллиардов страниц. Однако лично вам большинство этих страниц никогда не понадобится. Более того, о существовании подавляющей их части вы даже никогда не узнаете. С другой стороны, в интернете существует целый ряд сайтов, о которых полезно было бы знать любому музыканту.

Ниже вы найдете комментированный список из тридцати очень интересных сайтов о музыке. Правда, в интернете сайты появляются и исчезают каждый день, а кроме того, вам

вполне может понадобиться такая информация, которую ни один из этих сайтов предоставить не сможет. Таким образом, главный смысл этой статьи в том, чтобы дать несколько удачных отправных точек для исследования интернета тем, кто только начинает знакомство с ним. Впрочем, и бывалые интернетчики наверняка обнаружат здесь несколько интересных адресов. При этом, пожалуйста, имейте в виду следующее.

Огромное количество музыкальной информации в интернете размещено только на английском языке. Несколько лет назад российским музыкантам, не отягощенным знанием английского, в поисках профессиональной информации даже и соваться в интернет не стоило. Сегодня существует уже достаточно большое количество русскоязычных музыкальных сайтов, многие из которых носят откровенно специализированный характер. Вероятно, со временем их станет еще больше. И все же я решил не ограничиваться только российскими проектами. Англоязычный интернет содержит слишком много полезных музыканту ресурсов, чтобы мимо них можно было пройти просто так. Поэтому, чтобы получить от использования интернета максимальную пользу, как минимум, обзаведитесь словарем. А

еще лучше – просто выучите английский как следует. Это ведь и в жизни пригодится.

Золотое правило интернета: не знаешь, что искать – посмотри в каталоге. Один из наиболее старых интернетовских каталогов – Yahoo!. В нем существует обширный и хорошо рубрицированный раздел про академическую музыку.

<http://dir.yahoo.com/Entertainment/Music/Genres/Classical/>

Правда, подавляющая часть сайтов в этом разделе – англоязычные. Российский аналог – раздел "Классическая музыка" в каталоге Яндекса.

[\(http://yaca.yandex.ru/yaca/cat/Culture/Music/Classical/](http://yaca.yandex.ru/yaca/cat/Culture/Music/Classical/)

Плюс этого каталога в том, что все ссылки ведут на русскоязычные сайты, а минус – в том, что сайты даны одним списком, никаких рубрик внутри раздела не предусмотрено. Можно, конечно, использовать поиск, однако это средство приносит пользу только в том случае, если существует некая заранее поставленная задача. Но тогда логично будет использовать обычный поиско-

вик. Если же для начала вам захочется просто ограничить предметную область каким-то заранее определенным списком сайтов – ничего не получится.

Тем не менее, каталог Яндекса регулярно пополняется и его интересно изучать хотя бы по той причине, что в него рано или поздно попадают все наиболее значимые русскоязычные сайты об академической музыке.

Помимо собраний ссылок промышленного типа, существуют еще и теплицы, созданные заботливыми руками селекционеров-любителей. Среди таковых селекционеров наиболее талантливым и известным в России является, безусловно, Юлия Дмитриюкова, с чьим каталогом многие пытались соперничать.

<http://mmv.ru/p/link/index.html>

Но превзойти или хотя бы встать вровень до сих пор не удалось никому. За исключением, может быть, Андрея Рубцова. Однако его сайт заслуживает отдельного упоминания, что и будет сделано чуть ниже.

Многие из нас интересуются не только теорией и историей музыки, но и актуальной информацией. В области распространения музыкальных новостей нет равных сайтам Playbill Arts.

<http://www.playbillarts.com>
и Arts Journal <http://www.artsjournal.com/music/>

Первый является абсолютно самостоятельным агентством музыкальных новостей, а второй ежедневно публикует ссылки на интересные публикации в самых разных сетевых изданиях. Оба сайта исключительно интересны, но, к сожалению, требуют знания английского.

До недавнего времени не существовало ни одного сравнимого по качеству проекта на русском языке.

Однако несколько недель назад на сервере "Новотека", занимающемся сбором и сортировкой публикаций русскоязычных средств массовой информации, появились специальные категории "Классическая музыка".

<http://www.novoteka.ru/r/Culture/Music/Classic>) и "Опера"
<http://www.novoteka.ru/r/Culture/Opera>

Каждый день в этих категориях появляются ссылки на массу актуальных публикаций об академической музыке на русском языке.

Если Playbill Arts или "Новотеку" можно назвать мейнстримом оперативных музыкальных новостей, то новостная лента сайта Oboe.Ru курируемая Алексеем Зубовым, – это, безусловно, андеграунд.

<http://news.oboe.ru>

Но андеграунд солидный. Сообщения на этой ленте появляются не каждый день, зато этот сайт может похвастаться весьма обаятельными текстами, а также интересными информационными поводами, которые, к тому же, зачастую не освещаются центральной прессой.

Кстати, о прессе. В России профессиональная музыкальная периодика находится в самом начале своего становления (о доказательствах и причинах этого факта – как-нибудь в другой раз и, наверное, даже в другом месте). Одновременно с этим, на Западе уже давно существует целый ряд музыкальных изданий, о существовании которых просто обязан знать любой уважающий себя музыкант. Не говоря уже о том, что и почитать многие из них небесполезно. Одна беда – публикуются они, опять же, на английском языке...

В перечне таких изданий первые места лично я отдал бы английским журналам The Gramophone.

<http://www.gramophone.co.uk>

и The Strad <http://thestrad.com>

Первый рассказывает об индустрии звукозаписи, второй – о струнных инструментах. В действительности оба журнала уже вышли за пределы своего жанра и воспарили. Собственно, это одни из самых крупных и влиятельных средств массовой информации в музыкальном мире. А на их сайтах можно бесплатно ознакомиться со многими публикациями и получить много другой полезной информации.

Отдельно стоит отметить и канадский журнал La Scena Musicale.

<http://www.scena.org>

Сайт этого журнала доступен как на английском, так и на французском языках. Кроме того, с него всегда можно бесплатно скачать все номера журнала, включая самый свежий, в цифровом формате. Также он содержит огромное количество дополнительных публикаций о музыке, новостей, обзоров и т.п. Уж не говоря о том, что там же можно регулярно читать (почти) еженедельную колонку журналиста Норманна Лебрехта, более всего известного своей книгой "Кто убил классическую музыку?".

Среди других, безусловно, нуждающихся в упоминании изданий, следует, во-первых, отметить популярный некогда журнал для исполнителей на медных духовых Brass Bulletin.

<http://www.brass-bulletin.com>

Правда, этот журнал перестал выходить в 2003 году, но многие номера (а также копии абсолютно всех опубликованных материалов, начиная с 70-х годов) до сих пор можно легко приобрести прямо с сайта.

Во-вторых, невозможно пройти мимо легендарного немецкого журнала Das Orchester

<http://www.dasorchester.de/>

Сайт этого журнала отличается исключительной недружелюбностью: прочитать и тем более скачать с него что-нибудь бесплатно не получится. Несмотря на это, известно, что в каждом номере Das Orchester, помимо интересных статей, можно найти в среднем около четырехсот пятидесяти оркестровых и других вакансий по всему миру. Кстати, годовая подписка на это издание стоит не столь дорого: 60 евро, не включая почтовые расходы. А сколько пользы для разыскивающих работу на Западе... Тем более, что каждый подписчик сможет читать материалы свежего номера прямо с сайта, а также получит электронный доступ к солидной базе оркестровых вакансий.

Между прочим, говоря о поисках работы, нельзя не вспомнить об одном из наиболее крупных и популярных сайтов на эту тему. Знакомьтесь: Musical Chairs.

<http://www.musicalchairs.info>

Около пятисот оркестров регулярно размещают там данные о своих вакансиях. Ежедневно в поисках работы на сайт заходят порядка 18 тысяч человек. 4000 музыкантов подписаны на еженедельную электронную рассылку с данными о вакансиях. Информация представлена на пяти языках (английский, французский, немецкий, испанский, итальянский), что вполне естественно: Musical Chairs располагает информацией о вакансиях по всему миру (за исключением, пожалуй, России). Здесь же существует форум, на котором часто можно найти музыкантов, знакомых с ситуацией "на местах", и получить у них дополнительные консультации. И все это, заметьте, совершенно бесплатно.

Кстати сказать, журнал "Музыкальные инструменты", который вы сейчас держите в руках, также большое внимание уделяет собственному сайту.

<http://www.musinstruments.ru>

С него всегда можно скачать любой из вышедших номеров, а также прочитать полные версии абсолютно всех материалов текущего номера. Кроме того, сайт содержит большое количество интересных ссылок на другие ресурсы профильной тематики. А учитывая то, что создатели журнала не на шутку интересуются адекватным представлением своего детища в Сети, на их сайт стоит приходить регулярно: различные полезные улучшения на нем могут произойти в любой момент.

Вообще, несмотря на известное и, в общем-то, справедливое утверждение насчет бесплатного сыра, в интернете очень многое можно получить именно бесплатно. В частности, запросто можно найти бесплатные ноты и бесплатные аудио- или видеозаписи. Оставив в стороне проблему легальности получения из интернета такого рода материалов (вопрос на самом деле не праздный, а ответ на него совсем неоднозначен), просто опишем несколько наиболее интересных сайтов.

В области распространения бесплатных нот в российском интернете ни один сайт не сравнится с электронной библиотекой Бориса Тараканова.

<http://notes.tarakanov.net>

Чуть менее крупный и чуть более молодой, но тоже исключительно качественный проект поддерживает Денис Буряков.

<http://mus.lib.ru>

Если же заинтересоваться не только

потреблением, но и производством нот, а точнее – их набором на компьютере, то никак нельзя пройти мимо сайта Павла Трубинова "Нотоводство".

<http://www.notovodstvo.ru>

Этот сайт – флагман среди себе подобных: не только полезные советы, но и ссылки на младших коллег.

В деле распространения аудиозаписей тоже есть свои герои. Хотелось бы обратить внимание читателя на обозрение "Классическая музыка на компакт-дисках"

<http://cdguide.nm.ru>

архив "Классика в mp3" Аркадия Чубрика

<http://classic.chubrik.ru>

и Livejournal-сообщество ru_classical

http://ru_classical.livejournal.com

Это три совершенно разных, но исключительно мощных проекта.

Сергей "CDGuide" на своем сайте уже который год талантливо рассказывает о той музыке, которую он слушает на (легально приобретенных) компакт-дисках.

Сайт белорусского пианиста и композитора Аркадия Чубрика возник не так давно, но его владелец и куратор мгновенно завоевал уважение своей наглостью и галантностью одновременно: неизменно вежлив с собеседниками, он плевать хотел на все претензии со стороны борцов с пиратством и с вызывающим преклонением упорством продолжает снабжать страждущих хорошей музыкой в по-настоящему хороших исполнениях. Музыкальные магазины ведь есть далеко не во всех Российских городах...

Сообщество ru_classical – еще одно прибежище меломанов, причем, меломанов уже и вовсе экстремального толка. Все, что не обзрел (а может быть, даже не слышал)

СиДиГайд, все, что не выложил Чубрик, – можно попросить и скачать здесь. Зная пароль, разумеется.

Упомянув о таком замечательном сетевом явлении, как Livejournal (подробный рассказ о нем выходит за рамки этой статьи), невозможно не затронуть тему общения в интернете. Многие сочтут меня нескромным, но статистика, особенно общедоступная, – упрямая вещь: наиболее крупным и активно посещаемым веб-форумом об академической музыке на русском языке является созданный в 2002 году при моем непосредственном участии форум "Классика".

<http://forumklassika.ru>

Этот форум посещают как любители музыки, так и профессиональные музыканты, имена многих из которых хорошо известны в музыкальном мире, а разговоры на этом форуме ведутся далеко не только о музыке как таковой.

Поговорив о сегодняшнем дне интернета, хотелось бы ненадолго отвлечься и вспомнить о том, каким он был несколько лет назад. Некоторые сайты сегодня уже не обновляются, но все еще доступны для посещения и, самое главное, содержат массу интересной информации. Для начала хотелось бы упомянуть проект Classical.Net

<http://www.classical.net>

Это чуть ли не самый старый сайт об академической музыке – он был создан американцем Дэйвом Лэмпсоном аж в 1995 году. Обновления на нем до сих пор происходят ежемесячно. Classical.Net знаменит, прежде всего, своим линклистом, в котором сегодня около пяти тысяч ссылок на различные музыкальные сайты, а также многочисленными (больше четырех тысяч) рецензиями на CD и DVD диски.

Возможно, в рассказе об уже закрытых сайтах и нет особого смысла, но я все же решил упомянуть их здесь. В первых, многие размещенные на них материалы не потеряли актуальности и по сей день, а во-вторых, я думаю, многим будет полезно и интересно узнать, с чего вообще начинался российский музыкальный интернет.

Сайт "Мир музыки" российского гобоиста и композитора Андрея Рубцова был создан в 1998 году, но сегодня уже не обновляется.

<http://cl.mmv.ru>

Однако на определенном этапе это был очень популярный сайт, на котором публиковались отличные статьи, музыкальные анекдоты и даже mp3-записи. Кроме того, Андрей

вел аннотированный каталог российских музыкальных сайтов. В свое время попасть в этот каталог и получить одобрение владельца было весьма почетно.

В какой-то момент Андрей принял приглашение владельцев "Московского музыкального вестника" и перевел свой проект под "крышу" ММВ, получив новый адрес, по которому "Мир музыки" можно найти и сегодня. Впоследствии Андрей вместе со своим другом Алексеем Зубовым создал сайт "Гобой в России"

<http://oboe.ru>

а также дискуссионный лист Ru-classic, существующие до сих пор и пользующиеся заслуженной популярностью.

Борис Лифановский «Интернет для музыканта»

Книга Бориса Лифановского — практическое руководство для всех, кто хочет использовать безграничные возможности Интернета для общения, профессионального роста и «раскрутки» солистов и музыкальных коллективов.



Официальный сайт книги — <http://lifanovsky.com/netmusic/>

<http://ru-classic.oboe.ru>

От прошлого перейдем к будущему. В самом начале этой статьи я сказал, что сегодня на русском языке существует целый ряд сайтов с узкой специализацией, рассчитанных не просто на любителей музыки, а на совершенно конкретную часть музыкантов-профессионалов. Уже сегодня на этих сайтах можно найти много полезного. Не исключено, что завтра они превратятся в крупные проекты, объединяющие вокруг себя российских исполнителей.

Например, российских фаготистов вокруг себя пытается собрать Станислав Котов, создатель сайта "Фаготизм".

<http://fagotizm.narod.ru/>

Сайт регулярно обновляется и содержит общую информацию о фаготте, а также аудиозаписи и ноты (около 1000 страниц) фаготовой музыки. Учитывая высокую для такого рода сайта посещаемость, можно было бы надеяться на существование хорошего фаготового форума. Но, к сожалению, это не так: "Фаготизм" может похвастаться лишь стандартным для хостинга "Народ" форумом и гостевой книгой. Так что основная ценность этого ресурса – все-таки в нотах и записях, но хочется надеяться, что проект будет развиваться – все предпосылки для этого есть.

Между прочим, именно в сторону создания вокруг сайта устойчивого сообщества смотрит российский проект "Trumpet club", созданный Александром Карташевым.

<http://trumpet-club.org>

К сожалению, без регистрации невозможно оценить, насколько велика нотная библиотека и насколько разнообразны аудиозаписи, которые

можно скачать, однако, судя по тому, что на форуме сайта уже зарегистрировано около ста человек и там зачастую протекают весьма развернутые дискуссии, ставка на создание в первую очередь среды для общения была сделана правильно. Для трубочей этот сайт наверняка окажется интересен уже сегодня, ну, а все остальные смогут через некоторое время вернуться туда для того, чтобы узнать, как идет развитие удачной идеи.

Кстати сказать, идея объединения вокруг своего инструмента, своего рода "инструментальный шовинизм", часто действительно приносит прекрасные плоды. Достаточно взглянуть, к примеру, на международное интернет-сообщество виолончелистов, существующее с 1995 года и объединяющее больше 14 тысяч виолончелистов из 84 стран мира.

<http://cello.org>

Рассказывать о содержании этого сайта можно долго: здесь и различные аналитические и методические статьи, и интервью, и анонсы и отчеты о различных событиях, связанных с виолончелью, информация о вакансиях... Всего и не перечислить – проще один раз зайти и посмотреть своими глазами.

То же самое можно сказать и о сайте "International Double Reed Society", который также переполнен различной полезной информацией для соответствующей аудитории.

<http://idrs.org>

Вообще, в англоязычном интернете можно найти активно обновляющийся сайт, связанный практически с любым инструментом, где можно и ноты скачать, и музыку послушать, и пообщаться с коллегами... В России выбор пока не так велик. Но поводы для оптимизма есть. Если лет

восемь назад существовал единственный сайт об академической музыке на русском языке, а впоследствии можно было вполне успешно отслеживать абсолютно все новые сайты на эту тему, то сегодня это уже невозможно. Не существует ни одного полного перечня всех российских музыкальных сайтов. Более того, буквально месяц назад я вдруг понял, что, как это ни смешно, живых, интересных сайтов об академической музыке в российском интернете чуть ли не больше, чем более или менее внятных проектов о музыке популярной. Учитывая то, что со временем ситуация явно улучшается, думаю, вскоре нас ждет масса интересных и полезных открытий. Например, как приятно было бы увидеть российский аналог

musicalchairs.info...

Прочитав название этой статьи, вы, вероятно, подумали, что увидите своего рода хит-парад, узнаете о "лучших из лучших"... Начиная писать эту статью, я приблизительно так и хотел сделать. Однако в музыке, например, не существует первых или последних. Мы все давно знаем, что "музыка – это не спорт". Интернет – тоже не спорт. Поэтому я и не стал давать сайтам номера, а просто рассказал о тех адресах, на которые частенько захожу сам, а также о тех, которые, как мне показалось, могут быть интересны читателям журнала. Надеюсь, хотя бы часть приведенных ссылок оказалась полезной.

Борис Лифановский

THE NEW FACE OF THE CLASSIC SOUND

© 2003 Thomastik-Infeld



THOMASTIK
INFELD
VIENNA

HANDMADE STRINGS SINCE 1945

www.thomastik-infeld.com

KAWAI

P I A N O S



Императорский звук из Японии

рояли, пианино-акустические и цифровые

представитель KAWAI в России

(495) 920 39 37

WWW.KAWAI.RU




P. Lorencio

Музыкальные инструменты
по доступным ценам

* Доставка и установка бесплатны
в пределах МКАД. Выезд за МКАДом
по запросу.



- | | | |
|-------|--|-------------|
| V 101 | Сериалы «Супериор», 4/4,
на лакированном корпусе | 7 700 руб. |
| V 201 | Сериалы «Супериор», 4/4,
на лакированном корпусе | 12 800 руб. |
| V 301 | Сериалы профессиональные 4/4,
с лакировкой в духовке | 21 000 руб. |
| V 401 | Сериалы профессиональные 4/4,
на лакированном корпусе | 31 000 руб. |
| A 501 | Сериалы «Супериор», 1/8",
на лакированном корпусе | 7 000 руб. |
| A 601 | Сериалы «Супериор», 1/8",
на лакированном корпусе | 18 000 руб. |
| A 701 | Сериалы профессиональные 1/8",
с лакировкой в духовке | 27 000 руб. |
| L 101 | Музыкальные инструменты,
4/4 (детские) | 22 000 руб. |
| F 111 | Музыкальные инструменты,
4/4 | 22 000 руб. |
| L 201 | Музыкальные инструменты,
4/4 (детские) | 20 000 руб. |



- | | | |
|-------|---|-------------|
| B 101 | Музыкальные инструменты,
4/4 (детские) | 12 000 руб. |
| B 201 | Музыкальные инструменты,
4/4 (детские) | 18 000 руб. |

Музыкальный
Арсенал

Москва (МКАД) 125040
 Рязанский пр-д, д. 10, стр. 10
 Выходы: 2177, 45, 18, 24
 Контактный центр: 2177-00-00
 Деловые линии: 2177-00-00, 2177-10-10
 Контактный центр: 2177-10-10
 2177-10-10
 Контактный центр: 2177-10-10
 Контактный центр: 2177-10-10
 Контактный центр: 2177-10-10

www.plorenco.ru
www.plorenco.ru

“Углепластиковые футляры в России”

Самые легкие и самые
прочные футляры
в мире.
Ищем дистрибьютеров
в России!



accord
case

Accord Case

TRINAJSTIĆEVA 13
PULA 52100
CROATIA EUROPE
TEL ++385 52 380508
FAX ++385 52 380589
info@accordcase.com
www.accordcase.com

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ “МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ”

Уважаемые читатели!

Вы можете в любой момент подписаться на журнал
“Музыкальные инструменты”.

Для этого вам нужно заполнить анкету внизу страницы
и выслать ее в редакцию

по почтовому адресу: 105066 Москва, Новорязанская ул., д.30-а, к.49

по факсу: (495) 267-5021

по электронной почте: **order@musinstruments.ru**

или на сайте: **www.musinstruments.ru**

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ “МУЗЫКАЛЬНЫЕ
ИНСТРУМЕНТЫ”
ОФОРМЛЯЕТСЯ БЕСПЛАТНО!

АНКЕТА ПОДПИСКИ НА ЖУРНАЛ “МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ” 2006

МЕСТО РАБОТЫ

ДОЛЖНОСТЬ

ФАМИЛИЯ ИМЯ

ОТЧЕСТВО

ЖУРНАЛ ПРОШУ ВЫСЫЛАТЬ ПО АДРЕСУ (ДОМАШНИЙ ИЛИ РАБОЧИЙ АДРЕС - НУЖНОЕ ПОДЧЕРКНУТЬ)

ИНДЕКС СТРАНА

ГОРОД

ОБЛАСТЬ

УЛИЦА

ДОМ КОРПУС КВ./ОФИС

КОД ГОРОДА 8 ТЕЛЕФОН:

E-MAIL ФАКС:

Александр Попов:

ХОРОШИЙ КАМЫШ – ХОРОШАЯ ТРОСТЬ

ЗАТАКТ

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПОПОВ – гобоист, закончил Московскую консерваторию в 1970 г., класс профессора М.М. Оруджева. Работал солистом Московского Государственного Оркестра, в "Ансамбле старинной музыки" Росконцерта, солистом оркестра музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, солистом оркестра московского театра "Новая Опера". В настоящее время солист оркестра Государственной Академической Симфонической Капеллы России. Работал с такими дирижерами как: В. Дударова, Д.Г. Китаенко, Л. Маркиз, В. Кожухарь, Е. Колобов, Г. Рождественский, В. Полянский.

– Существует сложившееся мнение, что хорошая трость – это удача, фактически никак не связанная с предыдущим опытом производства тростей. Как Вы считаете, можно ли посмотреть на эту проблему с другой стороны: трость – физический прибор, и уже в зависимости от того, изготовлен ли он правильно, и происходит его приемлемая работа – пластинки трости производят необходимые колебания и рождают необходимый музыканту звук.

– Теоретически это верно, но практика подчас не сходится с теорией.

Первые три-пять лет, когда молодой гобоист только начинает делать трости, у него появляется желание: сделать идеальную трость, которая бы "играла сама", и обладала всеми теми компонентами, о которых он мечтает. И когда появляется такое желание, случаются и попадания, правда их бывает очень мало. Но со временем, в процессе творческого роста гобоист приходит к мысли, что он просто привыкает к своим

тростям и, несмотря на какие-то их минусы, это не мешает ему на концерте показать свой профессиональный уровень. Так что в начале своего пути, музыкант пытается сделать фантастическую трость, по крайней мере, очень на это надеется. Встречаются сложные произведения и вся надежда у музыканта только на удачную трость, и именно в такой сложный момент такой трости почему-то и нет под рукой.

– Я не хотел бы сейчас говорить о "гениальных" тростях, так как их появление в жизни гобоиста почти невозможно спрогнозировать. Хотел бы поговорить о Ваших тростях.

– В работе над тростью приходится держать в голове несколько важных компонентов: интонацию – трость должна ее "держат", ровность в разных регистрах; другой компонент – атака; важно, чтобы интервалы лигивались, и то, чтобы трость могла играть forte и piano. А потом уже заходит разговор, возможно о самом важном компоненте – тембре. И тут надо решить чего придерживаться: очень трудно найти трость, максимально соответствующую этим пяти компонентам. Обычно, в чем-то она будет проигрывать. Я могу сделать трость с прекрасным тембром, но какая она будет по атаке и интонации? Или наоборот. А совместить все это вместе – вот это серьезная задача.

– Приступая к работе над тростью, Вы исходите, прежде всего, из ее физических параметров: соотношения центра, пружины и концов?

– Да, здесь идет постепенный, многоступенчатый объем работы. Выточить трость сразу, быстро как карандаш, дело несложное, но можно ли будет на ней работать, и как долго? Обычно, когда делаешь трость "на хрип", и потом пробуешь,



то иногда трость хорошо играет, но играет так первые пять-десять минут. Потом она начинает сильно меняться, и меняется в такую сторону, что на следующий день может вообще не заиграть: так потяжелеть. Это зависит от того, какими ножами работал музыкант, как сильно нажимал ножом на камыш. Работая тупым ножом, я естественно сильнее нажимаю на трость, и помимо снятия слоя камыша, усилием деформирую, сжимаю его структуру. А потом, когда трость уже сделана и размокает в воде, эта сдавленная структура начинает восстанавливаться и трость становится толще – тяжелеет. Вообще структура камыша зависит, прежде всего, от качества самого камыша. Хороший камыш в процессе работы с тростью меняется не сильно, к нему легче приспособиться и понять, как постепенно подогнать уже готовую в целом трость. А плохой, невыдержанный камыш подчас так сильно меняется, что работать с ним невозможно. Мне кажется, начиная заниматься изготовлением тростей, прежде всего надо добиться

хорошей ремесленной технологии в смысле атаки и интонации – это основное, а потом уже прибавить компонент тембра.

– Когда Вы вычислили для себя пропорции трости и пришли к пониманию цикла производства?

– Трости, даже если ты делаешь их из одной палочки, получаются подчас совершенно разными, даже если я придерживаюсь тех же самых размеров и той же цикличности. Но вообще-то, если правильно работать, расхождения бывают небольшие.

Я заметил следующее: я сделал партию тростей, пробую их дома и выделяю для себя удачную по всем компонентам трость, помечаю ее и откладываю. А вот другая трость – неплохая, но не такая удобная, короче – явно проигрывает первой. Но когда я прихожу с ними в другую акустику – Большой зал консерватории или даже в зал Чайковского, там – все совершенно меняется на противоположное. Понять, как она звучит дома и как будет звучать в зале – очень сложно и мало кому удается.

Если ты не работаешь в оркестре, то твоя работа дома – работа на половину "в слепую". А в оркестре можно внести в трость поправки. Обычно мы все перетачиваем трости. Правильно сказал Франсуа Леле: – "Нужно играть на тростях чуть более тяжелых, чем вы играете."

– Но Франсуа Леле – солист, и его отношение к трости – отношение солиста, играющего с симфоническим оркестром. Я видел его трости, и они очень специфичны: у меня сложилось впечатление, что он действительно, как и говорит, тратит на них не больше 15 минут, а их возможные недостатки компенсирует своим талантом, амбушюром и физической силой. Скорее всего, его пример иллюстрируют тот принцип, что для Музыки важны не, столько качества трости, сколько важен сам Гобоист.

– Он привык к ним. Бывают такие музыканты.

– Вряд ли кому-то еще могут подойти его трости. А как вы относитесь к тем мастерам, которые, не работая в оркестре, продают трости, и на вопрос, почему спустя день после покупки трость не играет, говорят: – "А у меня она играет".

– Было время, когда они все-таки работали в оркестрах. Правда, это было давно, но возможно, какие-то ощущения у них еще остались. Если они делают трость для начинающего гобоиста, для ученика, то такую трость сделать намного легче, чем для профессионала. Поэтому они и могут еще делать трости. Ведь какие требования к трости у ученика, если конечно у него вообще успели сформироваться какие-то требования? – Чем свободней трость, чем легче ему играть, тем и лучше! И только со временем этот гобоист начнет понимать, что да, играть легко, но соль

второй октавы, допустим, не берет-ся, или постоянно киксует.

– А ему говорят, чтобы он купил другой инструмент и лучше – подороже.

– Тут многое должно сойтись. Должен быть и педагог, и инструмент, но в основном – трость должна быть нормальной. Потому что она играет здесь главную роль. Средний по своим качествам гобой, если он в порядке, то при наличии хорошей трости он ничем не уступает инструменту более высокого класса.

– Юные гобоисты еще ничего не понимают в тростях и физиологии игры на духовом инструменте. Играя на легких тростях, они не представляют, как функ-

ционирует диафрагмальное дыхание и что такое нормальная постановка. Может быть, пусть они лучше учатся играть на правильно выточенной, хорошо вибрирующей, но требующей постановки дыхания и аппарата "тяжелой" трости? По крайней мере, у ученика сложится полноценное представление о гобое, хорошей интонации и музыкальном звуке.

– Но сейчас начинают играть очень рано: в девять, десять, в восемь лет, а кто-то пытается начать играть еще раньше.

– А какой в этом смысл?

– Наверное, его нет, так как прежде чем приступать к занятиям на гобое, ученик должен физически окрепнуть. По сравнению с другими

духовыми инструментами, где музыкант в основном решает проблему нехватки воздуха, у нас серьезная проблема – его переизбыток. Гобоисту надо дышать, и он набирает очередную порцию воздуха, но отверстие трости такое маленькое, что новому воздуху просто некуда идти. Как распределить глубину и количество дыханий, где взять побольше, а где вместо вдоха выдохнуть лишний воздух – эти задачи надо ставить не перед ребенком, тем более, что любые задержки дыхания и глубокие вдохи – это помимо всего прочего еще и испытание для его вестибулярного аппарата. Поэтому, если ребенок начинает играть на гобое с маленького возраста, ему нужны трости "посвободнее". А когда перед ним возникнут проблемы фа-диеза или соль-бекара второй октавы, ко-



торые как раз показывают, что трость переточена, поскольку, при переточенной, "легкой" трости эти ноты сразу "срываются", вот тогда ему надо эту тросточку постепенно утяжелять, делать ее короче. При короткой трости интонация держится лучше и юному исполнителю будет легче.

– Расскажите, пожалуйста, о цикле работы над тростью.

– Мы всегда стремимся сразу сделать трость. Это осознанная необходимость: завтра концерт или спектакль, а достойной трости нет. И если гобоист сам делает трости, то он старается скорее ее сделать. Многие на этом спотыкаются. Конечно, лучше всего иметь проверенные, обыгранные трости, которые уже почти не меняются – это как бы запас, своего рода – не сожженные мосты, и на их фоне можно экспериментировать, делать и обыгрывать новые трости. Что касается самого цикла работы над тростью, то в нем может многое меняться. На мой взгляд, желательно работать с нормальным камышом, а дальше все просто: разрезаешь палочку в зависимости от диаметра на три или четыре части, потом кидаешь их в воду. Какой-то камыш тонет через 10-12 часов, какой-то намокает 24 часа, а есть толстый, плотный камыш, он может намокать и еще медленнее.

– Камыш должен обязательно утонуть?

– Желательно. Когда камыш утонул – это значит, что он полностью пропитался водой. Хотя сейчас в Америке делают машинки, на которых рекомендуют точить камыш "всухую". Но по опыту я знаю, что в таком случае из 10 штук 2-3 пластинки ломаются, а у меня из 60 пластинок не ломается ни одна.

– Вам не кажется, что полностью набравший воду камыш

становится толще, и из-за этого возрастает сопротивление материала при вытачивании пластинки?

– Не думаю. Ты думаешь, если камыш от воды стал толще, то машинка снимет лишнее?

– Да, когда я работаю с микрометром, мне не понятно в какой момент мерить толщину пластинки.

– Чем выше качество камыша, тем он плотнее. У нормального, плотного камыша разница в толщине между различными стадиями сухости-влажности минимальна. Она составляет около половины сотой миллиметра, а это не принципиально при измерении.

Вернусь к циклу производства: на вытачивание пластинки у меня уходит 2-3 минуты, после чего я обре-

заю готовую пластинку по форме. На это уходит столько же. А вот после этого я делаю следующее: ахиллесова пята тростей – то, что обыгранные трости достаточно скоро начинают закрываться. Поэтому, особенно когда я делю палочку на четыре части, насаживаю "куколку", заготовку трости, на нагретый штифт или дорн. Нагреваю, не сильно и только ту ее часть, которая будет находится при навязке под ниткой. Раньше мастера опускали всю пластинку в кипяток и потом навязывали трость, но кипяток деформирует заготовку и после таких процедур трость высыхает – кипяток убивает природную влагу камыша. Так что я нагреваю старенький штифт, навязываю на него куколку и оставляю получившуюся заготовку на сутки.





вязке я с усилием наматываю нитку и ставлю на верхнюю границу шейки трости проволочку. По "американской" технологии проволоочная пружинка не предусматривается, но у американцев по сравнению с нами есть и выбор камыша, а у нас подчас такого выбора нет. Не пугайтесь, если после обрезания трости, у нее получится огромная "пасть" – это хорошо. В процессе обыгрывания, трость начнет ощутимо "сидеться". Повторюсь, очень многое зависит от качества камыша, от того какая у него упругость. Если трость "не садится" и на ней не удобно играть, так как пасть огромная и приходится ее сжимать, всегда есть возможность ее прикрыть, осторожно сжав кончики размоченной трости или слегка подкорректировав проволочную пружину. Но я советую обыгрывать трости и естественно доводить их до играющего уровня. Этот метод навязки хорош тем, что я получаю трость с сильной пружинкой и когда, по прошествии нескольких дней, такая трость обыграна, она может долго мне служить. А легкая корректировка проволоочки позволяет прикрывать и приоткрывать пасть трости: трость должна быть закрыта, но не закрываться. Мы все, в общем-то, играем скорее на закрытых, чем открытых тростях, но если трость закрывается – значит что-то не так с ее пружинкой. А закрыть трость – легче, чем ее открыть. Такое уж свойство камыша – он легко теряет упругость.

– **Нагреваете штифт на газу?**

– Я пользуюсь зажигалкой, но можно пользоваться и спиртовкой.

– **А как нагреть штифт, не повредив пробку?**

– Я беру размоченную заготовку и закрепляю ее на штифте, примерно в том положении, как она уже будет навязана на трости. Потом

окунаю ее в воду, а в это время зажигаю ее на газу, а в это время зажигаю дорн. Держу его на огне, считаю до десяти. Затем вставляю нагретый дорн в штифт и в это же время начинаю аккуратно, навязывать заготовку ниткой. Она сразу округлится. Потом заготовка еще сутки полежит на этом штифте, и трость уже можно навязывать. При финальной на-

– **А если делить палочку камыша не на четыре части, а на три? Тогда угол радиуса получится немного больше.**

– Это ничего не даст. Какой диаметр есть, такой ты и получишь. У меня есть вполне приемлемый камыш, но радиус его трубки – 11 мм. В любом случае придется его делить на четыре части.

– **Производители гобойного камыша начинают маркировать трубки с 9,5 мм и заканчивают – 11 мм.**

– А ты заметил, что, как правило, у палочки с одной стороны один диаметр, а с другой стороны – другой? Я понял одно: продавцам не так важно, как камыш нарезать, сколько – как его продать.

– **Но что дает разница в диаметре?**

– Пружину. Чем меньше радиус, тем сильнее пружина. И наоборот. К сожалению, от того, что ты будешь делить 11мм камыш на три, а не на четыре части, пружина сильнее не получится. Тут есть такой нюанс: при большом диаметре, следовательно, при плоской пластинке, при вытачивании на хорошей машинке будет получаться одна толщина пластинки. А если взять диаметр 9,5 мм и разделить палочку на три части, то толщина, на той же машинке получится другой. Толщина в центре у пластинок будет одинаковая, а края получатся разные. Нож будет захватывать сильнее пластинку меньшего диаметра, а края "плоской" пластинки будут толще.

Кстати, у тростей с "большой пастью" есть, к сожалению, и минус: когда ты пробуешь такую трость, она кажется тяжелой, и ты начинаешь ее облегчать, возможно, эти действия окажутся неверными. Если для эксперимента, мы такую "тяжелую" трость возьмем и закроем, может оказаться, что она уже давно переточена. Но когда она открыта, создается совершенно другое впечатление, и ты идешь по неверному пути. В работе над тростью, пока она еще не обыграна, я ориентируюсь на интонацию: если трость не доточена – играть тяжело, но интонация высоких нот – может быть чуть высокая, но стабильная, то эти ноты, как правило, не соскакивают. А когда трость переточена – интонация

больших нот нестабильна, ноты перестают "держаться" и начинают "спадать", и вот уже ты начинаешь "утяжелять" трость.

Когда трость обыгрывается, происходит следующее: от колебания, вибрации пластинок разбиваются кончики трости – в этом месте разрушается мельчайшая структура камыша. Это сложно увидеть, на взгляд трость не меняется, но ее кончики заметно облегчаются. А вся остальная часть трости – нарастает, пластинка становится как бы толще. Это естественный процесс для любого камыша, но хороший камыш, тот который был вовремя собран, естественным образом высушен и правильно складирован, он "нарастет", изменится несильно. А плохой, невыдержанный камыш – будет серьезно меняться.

– **Что изменилось в технологии заготовки камыша?**

– Когда-то кавказский камыш после того, как он был срезан, специально выдерживали по полгода на чердаке. Там, без солнца, в хорошо проветриваемом помещении, на сквозняке, он проходил усушку. Сейчас же, я все чаще сталкиваюсь с искусственно высушенным камышом. Это достаточно распространенная в современном мире тенденция: производитель старается увеличить объем продаж и выпускаемой продукции путем сокращения временного цикла производства. Какой смысл терять полгода?

Так, вместо полумрака чердака, камыш отправляют на короткое время под искусственное освещение. После этого камыш приобретает ровный глянец, становится жестче,

1881

2006

F. LOREÉ ОТМЕЧАЕТ 125-ЛЕТИЕ

Специально к этому событию,
выпущена ограниченная серия гобоев Royal



ГOBOЙ - ГОBOЙ Д'АМУР - АНГЛИЙСКИЙ РОЖОК
БАСОВЫЙ ГОBOЙ - ГОBOЙ ПИККОЛО

F. LOREE - DE GOURDON

48, rue de Rome - 75008 PARIS – France

Tel. : 33 (0)1 44 70 79 55

Fax : 33 (0)1 44 70 00 40

E-mail : degourdon@loreeparis.com

www.loreeparis.com



как будто зрелый, и по всем параметрам, когда музыкант сталкивается с таким камышом в магазине, точит его, он нравится – он удобен под ножом и красив!

Но трость – не играет. Совместить интонацию и атаку, не говоря уж про тембр, на таком камыше невозможно.

– Как отличить при покупке "искусственный" камыш от камыша, высушенного естественным образом?

– Я не могу этого сделать. Для меня важным показателем, но это уже когда я точу камыш на машинке, является стружка: идет ли она ровно,

или "хлопьями". Но это все, к сожалению, второстепенные показатели, так как единственный критерий качества камыша – это получатся ли из него хорошие трости. Пока ты не сделаешь хорошую трость, которая будет стабильно играть в течение месяца и будет соответствовать твоим критериям в атаке, интонации и тембре, ты не определишься в выборе камыша.

Если что-то не получается: камыш вроде нравится, но в течение месяца-двух стабильной трости не получается – не теряй времени, перейди на другой камыш. Этот отложи, пусть он полежит.

– А о чем говорит цвет камыша?

– Цвет – тоже второстепенный показатель. Стебель камыша окружен листьями и поэтому солнце не всегда равномерно попадает на него. Во-вторых, цвет камыша зависит от влаги, питающей его и химического состава почвы. Я обратил внимание, что камыш грязного, буроватого цвета – не играет. Многие говорят, что зеленый камыш – невызревший. Но я сам был свидетелем того, что трости из такого камыша играли хорошо и долго.

– Покупка камыша – постоянное развлечение гобоистов. Какими партиями Вы покупаете камыш?

– Если бы я знал наверняка, я бы купил побольше! А так, я беру партиями от 200 до 500 гр. Не думаю, что есть смысл покупать больше килограмма незнакомого камыша. Хороший камыш – это редкость. К сожалению, это так.

– Какой тип заточки Вы предпочитаете?

– Мои трости ближе всего к французским, общая длина 72-73 мм.

– На что влияет форма трости?

– Когда мне было пятнадцать лет, я спросил одного старика, как раз про форму трости, он посмотрел на меня и ответил: форма должна быть как у молодой восемнадцатилетней девушки. А я тогда точно и не знал, какая у девушки должна быть форма. Есть сложившееся представление, что трость должна быть относительно более узкая в "шейке", там, где кончаются нитки – для устойчивости второй октавы. Но я не думаю, что проблемы стабильной интонации или киксов, например, лябемоля второй октавы, связаны именно с этим. Расхождения по ширине в доли миллиметра вполне допустимы. Скорее, такие проблемы

связаны либо с общей длинной трости, или с тем, что в каком-то месте трость переточена. Сейчас гобоисты стремятся к мягкому матовому тембру и намеренно перетачивают кончик трости: делают его тонким, как папиросная бумага. Но это чревато проблемами: такая трость долго не служит. И в смысле атаки можно ждать разных подвохов – кончики такие тонкие, что в момент начала звука от воздушной струи могут прилипнуть друг другу: звук либо не возьмется, либо получится кикс или флажолет. Мне кажется, в трости важна не столько форма, сколько важно прочувствовать самый кончик, на протяжении 1-2 мм. Чтобы он был не толще, и не тоньше. С кончиком можно экспериментировать: если ты его переточишь, его можно потом подрезать. Большинство так и делает: сначала перетачивают трость, а потом начинают ее утяжелять – обрезают, делают ее уже. Это достаточно легкий путь, а вот сделать бы ее сначала тяжелой, а затем уже, более управляемой! Ошибочно мнение большинства гобоистов – чем трость будет более свободной, тем легче будет на ней работать в оркестре: легче "спрятаться", брать звук в нюансе piano, подстраиваться, лиговать звуки. Но это не так. На переточенной трости, если чуть пережмешь – кикс, и уже ничего не сыграешь в концертном, эмоционально-напряженном состоянии: жди каких-нибудь "гусей"! Для работы в оркестре, прежде всего надо

искать мягкий тембр и эластичность, которые присутствуют в "американской" заточке.

– **За счет удлиненной заточки?**

– Да, за счет длинной заточки, снятия глянца и оставления "горбика" перед концами.

– **Сейчас у российских гобоистов стали появляться "фирменные" немецкие и американские машинки. Но после того, как прошла первая радость от работы с точным инструментом, пришло понимание, что дорогая машинка – это не панацея от всех проблем, тем более, что оказалось, их достаточно сложно настроить. Или даже они не гарантируют абсолютную точность работы?**

– Она и не будет точно точить! Каждая палка камыша имеет свое сопротивление, свою структуру. При одной и той же толщине, из рыхлого камыша ты получишь переточенную трость, а из жесткого – тебе ее еще точить и точить. Я сейчас говорю о машинке, вытачивающей навязанную трость по фасону, но это же справедливо и для основной.

– **Если сравнить наши кузнецовские и современные импортные машинки, точность работы последних выше?**

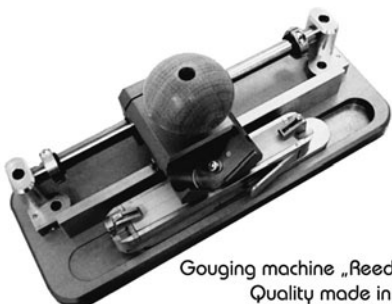
– Я бы так не сказал. Кузнецов чувствовал металл и всегда выполнял пожелания музыкантов. Сравне-

ние его машинок с современными не совсем корректно, так как они дошли до нас в не совсем рабочем состоянии – и в этом виноват не Кузнецов. У меня есть его удачная, хорошо настроенная машинка, и я бы сказал, что она идет на равных с иностранной.

– **Александр Сергеевич, за то время, что Вы играете на гобое и делаете трости, Вы можете выделить революционный момент, когда Вы открыли для себя что-то новое в этом ремесле, или когда Вас посетило творческое озарение?**

– Озарение все время одно и то же: когда ты работаешь с хорошим камышом, даже если ты совершишь ряд ошибок, а иногда даже много ошибок, все равно, на трости из этого камыша ты сможешь работать, и ты будешь работать! Но какой бы техникой ты не обладал, сколько бы времени не потратил, выше уровня камыша, не смотря на все свои данные, ты, к сожалению, не прыгнешь, и в итоге, играть на нем так и не будешь. Хороший камыш – хорошая трость. Вот такой вывод.

*Беседу вел,
Денис Голубев*



Bassoon
Gouging machine „Reeds 'n Stuff“
Quality made in Germany

Full range of reedmaking machines and accessories for:
oboe bassoon clarinet bagpipe
Получи каталог бесплатно !

Adam-Ries-Straße 16 · 09456 Annaberg / Germany
Telefon +49(0) 3733 145-444 · Telefax -488

www.reedsnstuff.de
udoheng@reedsnstuff.de

САКСОФОНЫ



аксессуары для духовых инструментов



www.wind-instruments.ru



Antoine Courtois
Paris

ТРУБЫ И ТРОМБОНЫ

EDWARDS

Москва, Новорязанская ул, д. 30а, тел. (495) 733-97-81, факс 733-97-86, E-mail: info@avallonltd.com
Санкт-Петербург: тел. (812) 542-43-80, факс 542-68-31, E-mail: sp1@avallonltd.com
Нижний Новгород: тел. (8312) 34-38-32, факс 30-36-44, E-mail: music@avallon.nnov.ru
Полный список представительств компании "АВАЛЛОН" на WWW.AVALLONLTD.COM

Meyer

Otto Link



DENIS WICK



Пьедестал для Stradivari



В результате многолетнего общения со струнными смычковыми инструментами у нас в стране сложилась иерархическая система из 13 показательных групп, с бесспорным приоритетом итальянской школы. Критериев деления на группы, наверное, можно назвать миллион. Например, можно разделить инструменты по принадлежности к классу в соответствии с оркестровыми группами: скрипки, альты, виолончели, контрабасы. Можно также дифференцировать инструменты на "взрослые", стандартных размеров, и "детские", размеры которых (половинные, трехчетвертные, семи-восьмые и др.) позволяют играть на них не только школьникам, учащимся музыкальных училищ, но и взрослым музыкантам с маленькими руками. Мы же хотим предложить вниманию читателя некий универсальный классификатор для возможного обсуждения:

1. Итальянские инструменты наивысшего класса бесспорной подлинности, единичные экземпляры в мире.

2. Итальянские инструменты высшего класса бесспорной подлинности.

3. Итальянские инструменты высокого класса, но с сомнительным авторством.

4. Инструменты различных школ, имеющие мемориальную ценность.

5. Французские инструменты высокого класса бесспорной подлинности.

6. Французские инструменты неустановленного авторства.

7. Немецкие, тирольские, голландские, польские инструменты с установленным авторством и без оногo.

8. Инструменты русских и работавших в России мастеров XVIII-XIX-XX веков.

9. Инструменты зарубежных мастеров конца XX-XXI века.

10. Промежуточные исторические и экспериментальные инструменты разных стран.

11. Инструменты неизвестных мастеров, не имеющие ярко выраженных

стилевых черт, которые могли быть изготовлены где угодно.

12. Мануфактурные и фабричные инструменты.

13. Инструменты в плохом реставрационном состоянии.

Совершенно очевидно, что некоторые инструменты, несмотря на представленную подробную классификацию, оказываются "вписанными" в несколько групп одновременно. Приведем несколько показательных примеров.

1) Бесспорные случаи.

Закономерно, что наибольший интерес в мире вызывают творения великого Антонио Страдивари. России в этом отношении повезло: в Государственной коллекции уникальных музыкальных инструментов хранится более 10 его шедевров. Первым бесспорным свидетельством того, что Антонио проживал в Кремонне и занимался изготовлением струнных инструментов, является этикет, вклеенный в одну из первых его скрипок, датированную 1666 годом. О жизни Страдивари, лишенной всяких внешних событий, известно очень мало. Рассказывают, что он был высокого роста, худ и крепок. На голове носил зимой шерстяной, а летом – бумажный колпак; сверх платья надевал во время работы белый кожаный передник, а так как он работал всегда, то его костюм очень мало изменялся. Своим трудом и бережливостью он составил себе довольно приличное состояние, и у жителей Кремонны даже сложилось присловье: "богат как Страдивари". Однако современники отмечали, что он недешево ценил свои скрипки и продавал их по четыре луидора. По сравнению с современными баснословными ценами на аукционах скрипок Страдивари, четыре луидора кажутся ценой не столь уж и большой, но в то время таким заработком можно было действительно составить некоторое состояние. На месте захоронения Антонио Страдивари разбит

сквер, украшенный декоративными вазами. На цоколе одной из них выравнирована надпись: "Здесь, где прежде стоял женский монастырь и Доминиканская церковь, муниципалитет устроил приятный пейзаж из деревьев и цветов. 1878." Позже на месте дома Страдивари была вмонтирована мемориальная доска, сообщающая, что "Здесь стоял дом, в котором Антонио Страдивари дал скрипке высочайшее совершенство и создал Кремонне её неувядающую славу". Хотя генеалогическое древо Страдивари выглядит достаточно разветвленным, в историю он все же вошел как гениальный лидер-одиночка.

В Госколлекции имеются инструменты А.Страдивари разных лет, поэтому есть возможность сравнить стилистику его раннего, зрелого и позднего периодов. Так, к наиболее ранним работам мастера можно причислить скрипку №61, датированную примерно 1686 годом. Это, как известно, ранний период, называемый *amatise* (как бы в подражание Амати). В России эта скрипка находится около 150 лет, во второй половине XIX века была приобретена К.В. Третьяковым, после чего попала в Госколлекцию. Примерно того же периода и скрипка №5, 1688 года, с характерными чертами *amatise*. Инструмент был ввезен в Россию из Парижа в конце XIX века концертмейстером Большого театра Клародтом. Уже к XVIII веку относятся несколько инструментов Страдивари из Госколлекции: скрипка №31, 1706 года, принадлежавшая императору Александру I; скрипка №4, 1707 года, названная экспертами одним из самых красивейших инструментов мастера; скрипка №59, 1708 года; скрипка №30, 1711 года, купленная знаменитым мастером Н.Киттелем в 1842 году в Берлине; скрипка №62 того же времени.

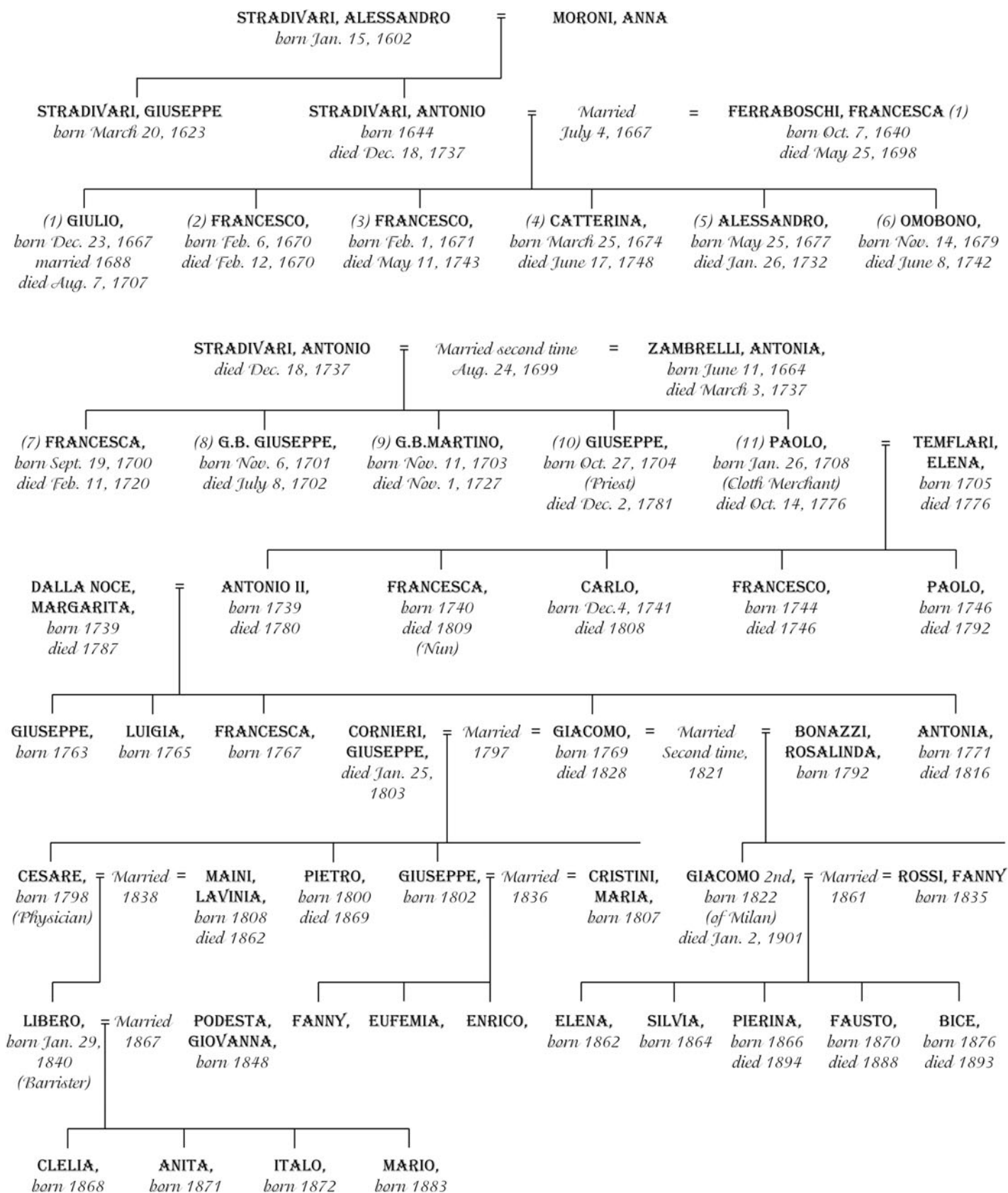
До 1700 года мастер, как известно, не раз менял модель своей скрипки, то удлиняя ее, то возвращаясь к аматие-

вскому стилю. Подводя итог более чем сорокалетней трудовой деятельности Страдивари, следует отметить, что за этот период им было изготовлено множество скрипок, различающихся по модификации и качеству, из которых до нас дошла (по официальным источникам) **181 скрипка**, не считая инструментов Госколлекции. Маэстро постоянно экспериментировал, ища идеальные пропорции для инструмента. Некоторые опыты были менее удачными, другие более удачными, но, как оказалось, для Страдивари это было лишь преддверием новых и более великих свершений.

Несомненно, что он превзошел всех соперников и достиг большего, чем Амати на пике его славы. Однако это справедливо только тогда, когда речь идет об инструментах Страдивари в целом. Не было ни одного другого инструмента с усом, эфами, головкой такой великолепной работы и отделки, как некоторые инструменты Амати. У Страдивари же все чаще стало обнаруживаться величие общего замысла, который сочетается с поразительной отделкой, присущей инструментам Амати. Многие эксперты считают, что Антонио был одержим не только мастерством их исполнения, но находился во власти великого, восприимчивого и особо мощного интеллекта.

До 1708 года, каждые десять или двенадцать лет, отмечается готовность Страдивари к переменам, и 1709-10 гг. подтвердили это, хотя и в меньшей степени. Следует заметить, что с 1698 по 1700 гг. общий внешний вид инструмента постоянно трансформировался благодаря линиям углов общего контура, модели. Страдивари в основном сохранял размеры инструмента в 14 дюймов; по крайней мере, он не выходил за пределы этой длины, за исключением скрипки "Hellier" (1679) и нескольких других инструментов. Их длина в 141/16 дюйма никогда не превышалась, в то же время сохраняя остальные пропорции. Эти

Genealogical Table of the Family of Stradivari



ранние эксперименты начали приносить плоды, и в 1708-09 гг. Страдивари **изобрел новую форму** – 141/8 дюймов в длину в сочетании с совершенной шириной.

Приблизительно в 1709 г. судьба "преподнесла" Страдивари кленовое бревно, из которого получилось несколько невероятно красивых нижних дек – из одной пластины с широким, крутым завитком; их красоту и акустические свойства невозможно превзойти. Такие деки встречаются вплоть до 1715-16 гг., но крайне редко им соответствует древесина, из которой выполнены боковые части и головка. Может быть, Страдивари не придавал этому значения и был сосредоточен на практической стороне, т.к. он прекрасно знал, как трудно гнуть обечайки из очень красивого дерева.

Несомненно, что для головок он использовал любую древесину – в большинстве случаев он выбирал древесину с мелкой текстурой, что позволяло ему экономить материал, красивая же древесина использовалась для других элементов скрипки. Начиная с 1710 года, он делал инструменты безупречной, четкой формы и исполнения, его работы стали более свободного и внушительного внешнего вида.

К шедеврам этого периода, безусловно, относится хранящийся в Госколлекции альт №15, 1715 года. Он не только является лучшим инструментом Госколлекции, но и яркой вершиной "золотого периода" Страдивари. По приведенной выше классификации он закономерно входит в первую группу. Вероятно, альт сделан как раз из той замечательной древесины, которая досталась мастеру в 1709 году. По последним данным, это один из восьми сохранившихся в мире альтов Страдивари, с учетом того, что всего им было сделано двенадцать альтов. В этом инструменте мастер нашел оптимальные соотношения размеров корпуса, величины свода, изготовил изумительную по красоте головку. Достаточно сказать, что этот альт стал свое-



го рода эталоном в построении альтов в целом, поделив историю создания альта на "до" и "после". Считается, что альт меньшего размера хуже звучит; альт большего размера неудобен в игре. Можно уверенно констатировать, что большинство последующих мастеров в изготовлении альтов ориентировались именно на этот изумительный образец.

Несмотря на то, что долгие годы этот альт не покидал хранилища, он хорошо известен экспертам и мастерам Италии, Англии, Австрии, США, Польши, Франции. Сделанный некогда в масштабе 1:1, постер с его изображением разошелся по миру и стал своего рода учебным пособием для мастеров.

Среди лучших образцов творчества Страдивари в Госколлекции нельзя не упомянуть еще два инструмента: №55, около 1727 года (известный под леген-

дарным названием "Страдивари Венявского"), и №114, 1736 года (принадлежавший ранее семье князей Юсуповых). Самые характерные черты большинства инструментов этих лет – некоторая прямоугольность контура верхних и нижних линий, стремительный подъем моделей, которые постепенно увеличиваются от уса.

Страдивари явно отдавал предпочтение 14-дюймовой форме, хотя иногда встречаются формы длиной 141/8 дюйма. В его работах нет явных признаков того, что они выполнены пожилым человеком, хотя в конструкции края, углов и уса, резке и положении звуковых отверстий и более сглаженных деталях головки недостает привычной для Страдивари твердой четкости. Что касается дерева, то кленовая древесина не может сравниться по красоте с материалом былых лет, но акустически она хороша. Встречается много нижних дек, цельных или составленных из двух частей, со слабым мелким завитком и свилеватостью мускатного ореха. Существует несколько инструментов, датированных 1722 г., с нижними деками, вырезанными из того же дерева, имеющих на каждом крае соединения пятна от сока растения. С 1722 года Страдивари возвращается к использованию местного клена с мелким завитком. Как правило, сосна довольно светлая и ровной текстуры.

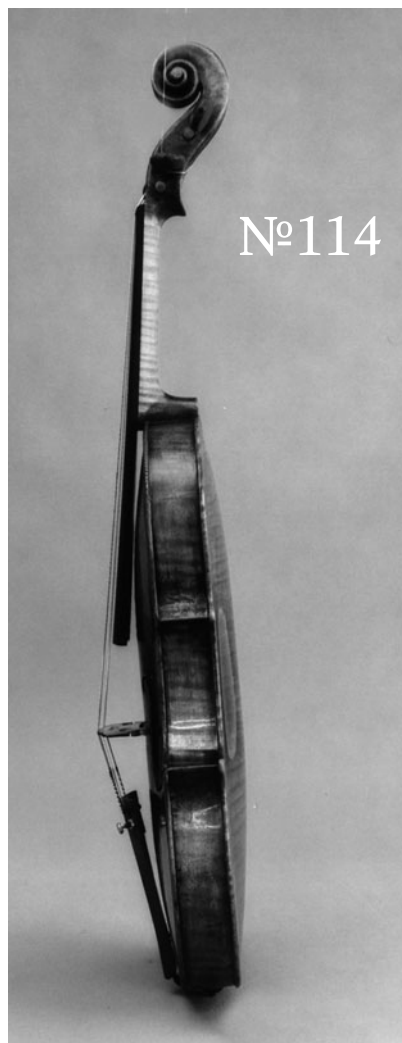
В большинстве случаев лак этого времени отличается менее богатым видом; он более сухой структуры и нанесен несколько скудно. До сих пор сохранились несколько чудесных экземпляров, исполненных в 1720-х годах, которые если и не сопоставимы с предшествующими инструментами по красоте древесины и лака, то ничуть не уступают им по форме и конструкции; действительно. Несколько наиболее звучных инструментов датированы этими годами. Среди них, думается, и коллекционная скрипка №55. Все это свидетельствует о том, что каждый год, даже каждый месяц,

старый Мастер продолжал экспериментировать.

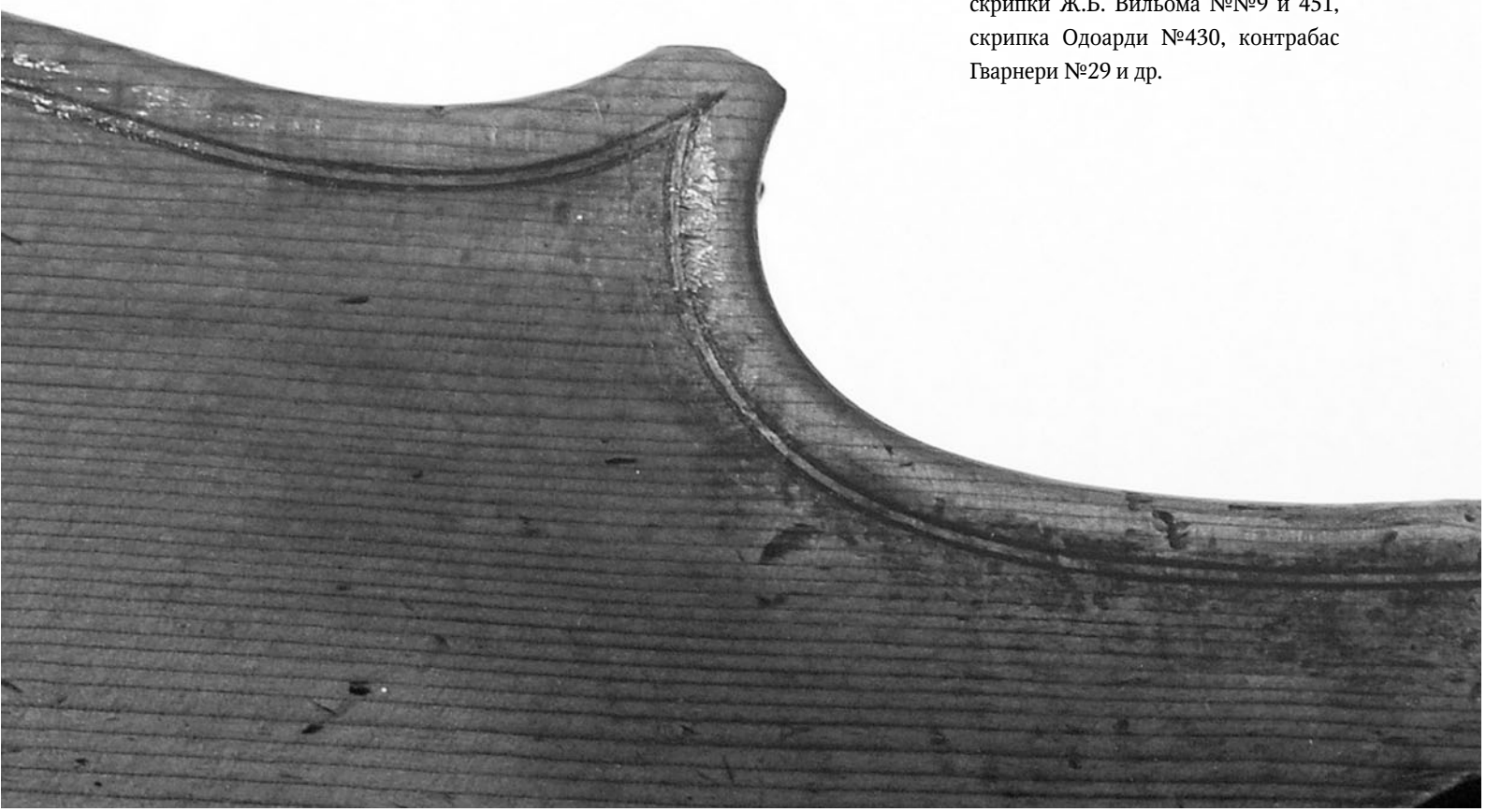
Обе коллекционных скрипки №55 и №114, наряду с альтом №15, – составляют ее гордость и поражают своим великолепным звучанием. Достаточно трудные для освоения музыкантом, скрипки раскрываются постепенно и отдают свой благородный звук лишь самым талантливым и трудолюбивым. На каждом из этих инструментов, в годы их пребывания в Госколлекции, играли великие скрипачи: Давид Ойстрах, Леонид Коган, Виктор Третьяков, Вадим Репин, Виктория Муллова. В 2004 году возможностью в течение года играть на скрипке №55 была награждена скрипачка Алена Баева, получившая Гран-при на Втором Московском международном конкурсе скрипачей им. Паганини.

2) Неоднозначные случаи (несоответствия существующего положения тому, что должно быть).

Если с вышеперечисленными инструментами все ясно и, по крайней мере, №№15, 55, 114 – бесспорно



войдут в Первую группу классификатора, то со многими другими инструментами картина иная. Так, даже среди творений Страдивари есть инструменты, сделанные под его руководством (sub disciplinum) или видоизмененные в результате последующих реставраций. Например, скрипка №62 содержит т.н. чужую верхнюю дека, изготовленную французским мастером XIX века. Виолончель №58 выполнена, скорее всего, кем-то из сыновей А.Страдивари – Франческо или Омобано (точное авторство не установлено). Виолончель №425, построенная Пьетро Гварнери, находится в крайне плачевном виде из-за ее реставрационного состояния. По той же причине (плохой сохранности) **не могут быть занесены во вторую и даже третью группу классификатора** около тридцати инструментов фонда Госколлекции, хотя по происхождению они должны были стоять на этих высоких ступенях. Среди них: несколько скрипок А.Страдивари (№№4, 5, 61), скрипки семейства Амати (наиболее пострадавшие от активного непрерывного пользования в 60-80 годы XX века), виолончель Монтаньяна №44, виолончель Гранчино №76, альт Роджери №176-а, скрипки Ж.Б. Вильома №№9 и 451, скрипка Одоарди №430, контрабас Гварнери №29 и др.





двух скрипок, обозначенных в первичных документах Госколлекции как скрипки Иосифа Гварнери дель Джезу (№№31-а и 354). Обе они имеют хорошую сохранность, очень красивый звук, обе изящны и выполнены высокопрофессиональной рукой. Однако не похожи друг на друга, и одна из них (кстати, оцененная отечественными экспертами на полмиллиона дороже второй скрипки) не признана международной элитой в этой области как подлинная, т.е. принадлежащая руке Гварнери дель Джезу. Схожая ситуация возникает с виолончелью Антонио Страдивари №22, авторство которой приписывают менее известному мастеру Матео Гофрилеру. Не один раз в России и за рубежом международные эксперты высокого ранга осматривали эти инструменты и не могли по визуальным впечатлениям дать однознач-

ный ответ. Здесь требуется многоуровневая научная экспертиза, включающая химико-технологический, дендрологический и другие виды анализа.

Ясно, что в случае не подтверждения подлинности этих инструментов, их оценка существенно снижается. Исходя из объективных критериев, нужно признать, что это **одна из наиболее сложных проблем** в мировом культурном пространстве.

Елена Волховская,

Главный хранитель Госколлекции

3) Спорные случаи (разрешимые лишь посредством международной многоуровневой экспертизы).

В научном исследовании музыкальных инструментов существует еще одна неразрешенная пока проблема, связанная с идентификацией или определением авторства инструмента. Наиболее показательным здесь можно назвать сравнительный анализ



БАРАБАНЫ В АМЕРИКАХ

ДЖОЗЕФ ХОВАРД

ЗАТАКТ

ДЖОЗЕФ ХОВАРД (1912-94) – северо-американский этнолог, специалист по африканским и индейским инструментам. Семья Говарда собрала коллекцию ударных (150 экспонатов) из района Карибского моря и обеих Америк.

Для Америки характерны три традиционных стиля игры на барабанах: европейский, индийский и африканский.

Евроамериканские барабаны

Во всех странах Северной и Южной Америки европейцы, создавая свои колонии, предоставляли местным жителям возможность наслаждаться своей музыкой и инструментами. Эта европейская музыка принималась там либо целиком, либо лишь в её отдельных элементах. В ряде случаев инструменты копировались и использовались для музыки аборигенов. Иногда европейская музыка соединялась с местной, создавая таким образом культурный гибрид. Наконец – что не менее важно – коренное население, не зная западной музыкальной теории, нотации и правил обучения, пыталось

исполнять европейскую музыку на европейских инструментах, и в результате это привнесло в мировую музыкальную культуру немало нового. Европейские инструменты стали доступными во всех городских общинах Америки и использовались для исполнения классической и популярной музыки. В некоторых районах европейские инструменты принималось в музыкальный обиход за счёт этнических инструментов аборигенов.

Двухсторонние барабаны являются по сути копиями европейского большого или малого барабанов (разве что с небольшими местными изменениями). Они используются в популярной и народной музыке. У них традиционно две кожи, обёрнутые вокруг крепёжного кольца и удерживающиеся встречным кольцом. Два

встречных обруча связаны между собой через корпус. Они настраиваются либо при помощи проходящей через завязку верёвки с кожаными тяжами – "ушками", либо винтами или же гайками.

Бомбо (*bombo*). Большой барабан встречающийся почти во всех странах Латинской Америки. Полагают, что это копия европейского большого барабана, переместившегося в Америку из Европы. Этот барабан используется всеми этническими группами в их традиционной манере.

Каукса (*caixa*) (*тапо, торал, тамбор*). *Торал* – маленький бразильский барабан со шнурами, во всех деталях, подобный европейскому барабану со шнурами, используемому в Соединённых Штатах. Он очень популярен на карнавалах в Рио-де-Жанейро. Это двухсторонний инструмент, на котором играют двумя палками обычно одновременно с большим барабаном *сурдо*, с которым он образует *парадный набор*. Он имеет от 15 до 18 дюймов² в диаметре и от 8 до 10 дюймов в высоту (15-18"х8"-10").

Сурдо (*surdo*). Это бразильский большой барабан европейского происхождения. У него две кожи, но играют лишь на одной из них, ударяя по ней обёрнутой деревянной колотушкой и просто рукой. Диаметр кожи – 18-20"; корпус необыкновенно длинный – два с половиной фута³ в высоту. Кожи соединены крепёжными кольцами и удерживаются встречными обручами. *Сурдо* очень широко применяется в разного рода процессиях и на парадах – почти всегда в паре с *торалом*. Корпусы обоих инструментов изготовлены из металла. Этот набор используется как в популярной, так и в народной музыке.

Пандейро (*pandeiro*). Бразильский бубен или так называемый *рамогный барабан*. Корпус (в русской инстру-

ментоведческой литературе – *обечайка*. – М.П.) высотой примерно в 2", на одной стороне которого натянута кожа диаметром, не превышающим 11". В прорезях обечайки вставлены металлические диски-бубенчики. На инструменте играют пальцами, руками, или встряхивая его.

Тамборин (*tamborin*)⁴. Маленький бразильский ручной барабанчик примерно 6"х4". Этот миниатюрный барабанчик делают из металла или из дерева, ударяя маленькой палочкой по единственной перепонке. Держат его за корпус четырьмя пальцами, оставляя средний палец свободным, чтобы при ударе палочкой контролировать звук: палец, прижатый к коже, делает звук коротким и сухим; без прижатия пальцем свободно вибрирующая при ударе кожа даёт более звонкий и слегка продолженный звук.

Табор (*tabor*). Маленький двухсторонний ручной барабанчик, подвешиваемый на мизинце левой руки, оставляя остальные четыре пальца свободными для игры на продольной дудочке *флажолет* (*flageolet*), в то время как правая рука ударяет палочкой по табору. Иногда табор подвешивают к запястью или предплечью играющего.

Комбинация дудки и барабана была, несомненно, известна индейцам, как и европейцам. Однако *тамбор* (*tambor*) и *чиримиа* (*chirimia*), (*tamba* у *chirimia*), применяемые во многих частях Центральной Америки, Мексике и Южной Америки, сейчас напоминают скорее средневековый европейский барабанчик и дудку, нежели оригинальные инструменты аборигенов.

Забумба (*zabumba*). Двухсторонний бразильский барабан. Это грубая копия европейского большого барабана. Его цилиндрический корпус достигает размеров 21,5"х5" в

высоту. Играют на *забумбе* одной колотушкой.

Американо-индейские барабаны

Уну-тинья (*uni-tyua*). Двухсторонний индейский барабан, применяемый индейцами Перу. Изготавливался из обожжённой глины. Перепонки пришиты к крепёжным кольцам с обеих сторон корпуса, имеющего форму песочных часов, и связаны между собой верёвками. Дублёные кожи до начала игры должны быть смочены, чтобы при высыхании туго натянулись. Палками ударяют лишь по одной из них, и её звук повторяет другая кожа, имеющая устройство из шнура⁵. Маленький (4,5"х5,5") барабан используется обычно как ритуальный инструмент. Внутри его помещают талисманы – такие, как чеснок, чилийский перец, траву.

Кайа (*saja*). Боливийский двухсторонний барабан с узким корпусом. Играют только по верхней коже палкой, представляющей собой короткую жердь, на конец которой набита головка из сыромятной кожи. При каждом ударе короткие палочки, привязанные к ремню, закреплённому поперёк нижней мембраны, стучат по ней, отвечая серией ударов верхней мембране.

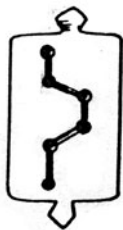
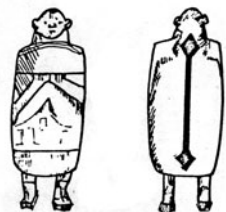
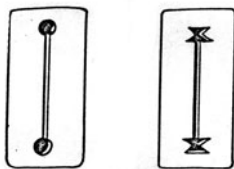
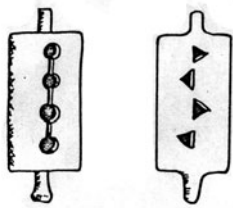
Панамский барабан *кайа* (15"-18"х20") помещают на земле и придерживают ногой так, чтобы обе кожи были в вертикальном положении и можно было играть на них одновременно. Этот инструмент устанавливает темп и ритм. Перепонки делаются из шкуры коровы или мула.

*

В Южной Америке употребляются три типа деревянных барабанов. Это барабаны из досок, *барабан-бревно* (*log drum*) и *щелевой барабан* (*slit drum*).

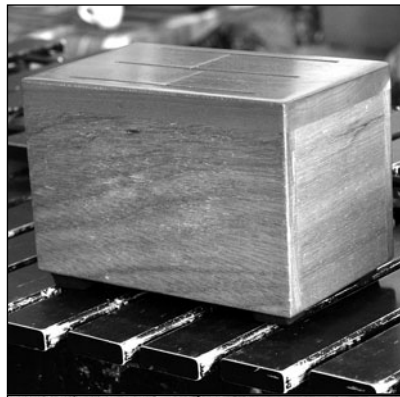
Инструменты последней группы изготавливаются из куска дерева,

опустошённого изнутри через совсем маленькую и узкую щёлку. Отверстия, с которых начинается выдалбливание, различны по форме и величине в разных местностях.



Барабан-бревно отличаются от щелевых тем, что выдалбливаются через отверстие в дне. Щель у них в форме буквы "Н".

Трокано (trocano). Деревянный барабан-бревно, встречающийся в Парагвае у индейцев *гуаранока* и представляющий собой полое бревно (15"x18")⁸. Для игры его вешают на дерево и бьют деревянным молотком.



СОВРЕМЕННЫЕ ЛОГДРАМЫ

Барабан с таким же названием, но другой конструкции /щелевой барабан. – М.П./ известен в Бразилии индейцам *гиригуано*. Массивное бревно примерно 57"x17" из лёгкого резонирующего дерева. В бревне проделаны три отверстия, соединённых щелью через которую при помощи огня удаляется сердцевина дерева. Затем инструмент подвешивают на четырёх столбах, под барабаном выкапывается яма глубиной в шесть футов, которая служит резонатором; играют двумя большими деревянными молотками. В Эквадоре аналогичный барабан племени *дживаро* называется *тундули (tunduli)* или *тундуи (túndui)*. Барабанщиком обычно бывает вождь или старший в племени.

Когда он умирает, барабан хоронят вместе с ним, а для нового вождя изготавливается новый.

Доцатый барабан. Это доска, под которой вырыта яма. По доске ударяют или танцуют на ней. В Британской Гвиане индейцы *арэвоки* пользуются доской без ямы.

Па-ви (pa-vi) или *тари (tari)*. Барабан из панциря черепахи применяется бразильским племенем *тукуна* в особых случаях. По висящему на расстоянии примерно 60" от земли панцирю бьют одной палкой, обёрнутой материей из коры растения *турури*. Похожий инструмент обнаружен в Мексике.

В Колумбии панцирем черепахи пользуются как фрикционным барабаном, для чего предварительно наощённые выпуклости трут мокрой ладонью, производя скребущий звук. Иногда на нём играют петлёй из вощёной верёвки, протянутой сквозь корпус.

Афро-американские барабаны

Возможно, девяносто процентов афроамериканцев² на американском континенте происходят от рабов, привезённых в Америку, – но ни в коем случае не все, так как первые африканцы, прибывшие сюда, не были рабами. Большинство потомков африканцев, находящихся в Америке, могут проследить свое происхождение от культурно-лингвистических групп Западной Африки. Их предки жили в обстановке, где музыка была частью повседневной жизни.

Атабаке (atabaqués) – бразильская культовая барабанная серия. *Атабаке* или *тамбаке (tambaque)* – родовой термин для бразильских бочкообразных барабанов. *Рам (rum)* или *илу (ilu)* – самый большой барабан в серии из трёх *атабаке*. Это инструмент

с одной мембраной 12" в диаметре, 9" в диаметре основания и около 31" длины. Он сделан из бочарных досок и имеет форму бочонка. На нижней части корпуса барабана свободно накладывается кольцо, к которому привязываются крепежное кольцо с укрепленной на ней коровьей или оленьей шкурой. Для фиксации натяжения перепонки между корпусным кольцом и самим корпусом вставляются деревянные клинья. Играют одной рукой и палкой. *Рампи (rumpi)* – второй барабан из трио *атабаке* – в диаметре меньше предыдущего (перепонка 8" и основание 6"). Играют на нём, как и на самом маленьком барабане *ле (lé)* двумя толстыми палками.

Куика (cuica) или *омеле (omelé)*. Маленький конусообразный бразильский фрикционный барабан с палочкой, прикрепленной внутри корпуса к единственной перепонке. Музыкант, поддерживая инструмент одной рукой, потирает другой палочку, производя таким образом, её вибрацию, которая передается коже, производящей при этом характерный "рык"⁸.

Аналогичные фрикционные инструменты в Америке – это *фурруко (furruco)* в Венесуэле, *бассе (basse)* или *москито (mosquito)* в Гаити.

Афро-кубинские барабаны

Кубинская музыка первой в латиноамериканской музыке распространилась в Европе и Северной Америке. Расовые направления, соединение которых создало кубинскую музыку испанские и африканские. Кубинские ритмы перемежаются игрой на местных ударных инструментах. Основным ритм обычно задают *клавес (claves)*⁹, звук которых по описанию Фернандо Ортиса является "самым глубоким эмоциональным выражением кубинской души"¹⁰.

На Кубе имеется несколько хоро-

шо организованных культов. Среди них наибольшее распространение имеют *арара (arará)* дагомейского происхождения, и *лукуми (lucumi)* народности *йоруба* /из Западной Африки. – М.П./ Их инструменты, музыка и обряды различны и индивидуальны. Многие их ритмы используются в популярной светской музыке.

Арапа (arará). Кубинский культ *арара* использует в своём оркестре четыре или пять барабанов. Они богато украшены и изготовлены с большой тщательностью. Формы разнообразны – от цилиндрических, слегка сужающихся у основания, до оканчивающихся подножкой или узким основанием. Эти инструменты обычно покрываются резьбой или рисунками, изображающими символические культовые фигурки.

Бата (bata). Двухсторонний барабан в форме песочных часов, применяемый в обрядах *лукуми*. Одна его сторона уже другой (12"-30"). Длина корпуса 27"-29". Иногда внутрь этих инструментов в магических религиозных целях помещается большой орех, *коко-африкано*. Три барабана *бата* имеют различные размеры – от 18" до 34" в длину. Большой *бата* называется *ийа (iyá)*. На большой перепонке около центра имеется круглая "заплата" из красного каучука (считают, что своё происхождение красное пятно ведёт от церемоний, при которых на пе-



репонку капала кровь жертвы). Около большой перепонки имеется пояс из колокольчиков вроде сбури. Второй барабан называется *итомеле (itótele)*



(7"-9"x26"), а самый маленький – *оконколо (okónkolo)* (6"-8"x18").

Бонго (bongo). Пара маленьких односторонних соединённых между собой барабанчиков. Имеют слегка коническую форму. Меньший из них имеет в диаметре перепонки в среднем 6", а в основании нижнего открытого отверстия – 4"; больший, ударяемый правой рукой – соответственно 8" – 6". При этом длина корпуса колеблется от 6" до 8". Настраиваются с разницей в квинту. Держат их между ногами и играют пальцами. *Бонго*¹¹ – мулатский инструмент, обладающий как европейскими, так и африканскими характерными чертами.

Конга (conga). Односторонний кубинский барабан. Полагают, что своё название он получил от танца. Цилиндрический (с небольшой выпуклостью в середине) корпус современной *конги* изготавливают из досок бочарным способом, скрепляя доски металлическими обручами¹². Средняя его высота – примерно 31".

Вплоть до 1950 года кожи прибывали непосредственно к корпусу. Однако сейчас барабаны *конга* имеют металлическое устройство для изменения тона. Играют на барабанах либо, следуя кубинской традиции, – сидя руками (ногами в это время приподнимая барабан для усиления нижних обертонов), либо в современной манере – стоя и приделывая к инструменту специальные ножки. Диаметр

перепонки составляет 6"-12", "подножки" – 6"-8".

Это, вероятно, второй по международной известности барабан Кубы. Вместе с *бонго* он ассоциируется во всём мире с афро-кубинской музыкой.

Новые инструменты Латинской Америки

Стальные барабаны Тринидада – это новшество в народной музыке Америки, развившееся после Второй мировой войны.

В 1937 году в Тринидаде был принят закон, запрещающий барабаны с кожей и бамбуковые палки для отбивания ритма. Это лишило народ инструментов, которые были частью их культурного наследия (30% населения Тринидада – восточные ин-

дейцы, 50% – африканцы). Так появились стальные барабаны. Коренное население называет эти инструменты "сковородками", некоторые музыковеды – гонгами, другие – барабанами.

Барабаны сооружаются из 55-баллоновых бочек из-под нефти. Бочку кладут на бок и из дна вырезают от 4" до 15", в зависимости от того, какой тип инструмента делают. Разрез делают ножовкой или холодным резцом. Затем этот участок нагревают, дают остыть и кладут на землю закрытым концом вверх, которое обрабатывается сперва кувалдой /"гортовка" или "выковывание". – М.П./, образуя гладкую вогнутую поверхность. Центр металлической "перепонки" теперь оказывается на 2" ниже обода. Мелом поверхность делят на секции в виде зубчатых лепестков.

Эта разметка показывает, где должны быть ноты. Количество таких секций зависит от типа барабана. Для образования постоянно звучащих на нужной высоте секций, обозначенных меловыми пометками, используют шило и молоток. Таким образом, инструмент готовят к настройке. Внутреннюю часть секции выбивают, пока не получают нужную высоту. Их выбивают сверху и снизу, пока все секции не проверят камертоном.

Ансамбль этих инструментов называют стальным ударным оркестром²³. Каждому барабану тщательно определена особая роль. Среди них – *сопрано, альт, тенор* и *бас*. Барабан *пинг-понг* ведёт мелодию, *tune boom* образуют гармонию, *bass boom* являются ритмическими инструментами. Эти басовые барабаны располагаются стоя на земле или на полу и доходят

УДАРНЫМ ИНСТРУМЕНТАМ - УДАРНЫЙ МАГАЗИН



BERGERAULT

Black Swamp Percussion

REMO

SONOR

Premier

VIC FIRTH

PAiSte

ADAMS

HARDCASE

СИНКОПА
УДАРНЫЙ МАГАЗИН

до талии музыканта, в то время как другие подвешиваются на шею исполнителя. Палки обёрнуты резиной.

Азиатские американские барабаны

После отмены рабства нужно было найти другой способ поддержания экономики. Им стала столь же постыдная система контрактации рабочих. И этим была создана арена для возникновения удивительного особого и совершенно нового типа барабанной музыки. Рабочие заключали контракт только после того, как им гарантировали сохранение их обычаев. Всякий, кто наблюдает фестивали этих народов в американских общинах, уловит, что азиатская музыка особенно подходит для ударных инструментов, которые в ней доминируют.

Китайский вуд-блок "cajita-china". Из всех азиатских барабанов, встречающихся в Америке, лишь один вошёл в основной поток американской культуры. Это щелевой барабанчик, применяемый как аксессуар вместе с популярным барабанным сэтом, –

маленький деревянный ящичек 6" длины, 3" ширины и 2" толщины. От одной стороны до другой между верхней (ближе к верхней) и нижней частью вырезана одна – иногда две – щели. В тридцатые годы он был стандартной принадлежностью джаза.

Мокугё (tokigjo) – деревянная рыба (toki – дерево, gjo – рыба)¹⁴. Азиатский щелевой барабан, вырезанный из камфорного, тутового или розового дерева в виде рыбьей головы без глаз. Рыба без глазных век считается символом неусыпного внимания, поэтому *деревянная рыба* применяется как молитвенный барабан. Его кладут на подушку и ударяют по нему обитой палкой, чтобы обозначить время буддийского молебна.

Большой барабан этого типа используется как в таоистских, так и в буддийских храмах. Маленькими же пользуются дома. Китайский вариант инструмента обычно раскрашен.

Учиwa-даико (uchiva-daiko) – веерный барабан. Мембрана, натянутая на железное кольцо, прикрепляется затем к деревянной ручке, – у него нет корпуса, а только перепонка. Исполь-

зуется сектой *нигирен (nichiren)* для евангелистской работы в Японии. Ударяют по барабану одной деревянной палкой.

Мрданга (mrdānga) или мриданган (mrdangam). Двухсторонний барабан из Восточной Индии имеющий 21" длины с басовой кожей примерно 7,5" и с теноровой – 6,5" в диаметре. Кожи прикреплены к двум обручам, которые связаны между собой через корпус. Корпус шире к середине и сужается к концам. Высота настроя перепонки обычно разнится на квинту. На маленькой играют правой рукой, на большой или басовой – левой. Инструмент применяется в классической индийской музыке. Перепонки изготавливаются из двух кусков кожи – одного целого и одного кольца, накладываемого на целый кусок.

*Материал подготовил,
Марк Пекарский*

1 – Howard "Drums in the Americas". Нью-Йорк. 1967.

2 – Один дюйм (1") равен 2,54 см. В дальнейшем указываются размер диаметра, и затем – высота инструмента. – М.П.

3 – Один фут равен 12 дюймам или 30,48 см.

4 – Следует помнить, что в европейском инструментоведении давно отказались от термина тамбурин в применении к бубнам, не зависимо от их размеров – М.П.

5 – Очевидно, это устройство аналогичного европейским малому или военным барабанам действия резонансных струн (пружин). – М.П.

6 – Конечно же, размеры инструментов колеблются как в одну, так и в другую стороны, что характерно для этнических инструментов вообще. – М.П.

7 – Термин *афроамериканцы* используется в тексте для обозначения людей африканского происхождения..

8 – Одно из европейских названий этого известного практически всем народам мира инструмента отражает звукоподражательный характер его звучания: *львиный рык (LionRoar – англ.)*. – М.П.

9 – Клавес – ударный инструмент: круглые палочки из дерева очень твёрдых пород, длиной 15-25 см каждая. Исполнитель ударяет одной палочкой о другую, извлекая звонкий щёлкающий пронзительный звук ксилофонной окраски.

10 – Ортис (Ortiz) Фернандо (1881-1969) – кубинский учёный. Исследователь афро-кубинской культуры, автор многочисленных работ в области социологии.

11 – Традиционную кубинскую пару *бонго* называют во множественном числе: *бонгос (bongós)*. В российской практике их также называют во множественном числе, – но с ярко выраженным русскоязычным оттенком: *бонги* (в некоторых славянских языках – *бонгосы*).

12 – Сейчас широко используются синтетические материалы как для корпуса, так и для перепонки, что делает инструменты, конечно, более практичными (меньший вес, стойкость при различного рода физическом воздействии, и температурных перепадах), но при этом в какой-то степени лишает его качества звука – М.П.

13 – Также – "касрюльным оркестром". – М.П.

14 – В европейском инструментоведении *temple block* – англ., франц. или *temple block* – нем.

Кое-что о “короле инструментов”

Евгения Кривицкая

История органа уходит
корнями в III тысячелетие
до н.э., когда мастер
из Александрии Ктесибий
изобрел некое "орудие",
"машину", именно
так переводится
с древне-греческого слово
"орган"

Эта машина издавала музыкальные звуки благодаря сложному внутреннему устройству, состоящему из ряда труб, клавиатуры, воздухонагнетательной системы. Орган древнего мира имел и другое название – "гидравлос", то есть водяной орган, так как подача воздуха в трубы осуществлялась при помощи воды, которая регулировала давление воздуха. В уникальном исследовании французского органиста Жана Перро "L'orgue. De ses origines hellenistiques a la fin du XIII siecle" можно найти подробное описание этого процесса: воздушные насосы нагнетали воздух в центральный воздушный канал, имевший два выхода: один – к звучащим трубам, другой – в "воздушный колокол", помещенный в резервуар с водой. Пока насосы не работали, колокол был наполнен водой. При работе насосов давление воздуха в центральном канале начинало увеличиваться, постепенно вытесняя воду. Из-под колокола выходил избыточный воздух, давление стабилизировалось, обеспечивая равномерное звучание труб.

Спустя века конструкция усовершенствуется: вместо воды внутри корпуса помещали два вида мехов – генераторы и регуляторы. Первые накачивали воздух, вторые – регулировали давление. Орган с такой системой мехов получил название пневматического. Считается, что усовершенствование органа предприняли византийские мастера. Во всяком случае, описания пневматического органа мы находим у целого ряда авторов раннего Средневековья – у Юлиана Отступника (IV век н.э.), у св. Иеронима (конец IV – начало V в.н.э.),



а самое раннее изображение сохранилось на барельефе обелиска Феодосия Великого в Константинопольском императорском дворце (IV век н.э.). Эти авторы свидетельствуют, что у этого инструмента был красивый звук, клавиши легко отвечали при нажатии, что давало возможность исполнять подвижную музыку. Органист играл стоя, как на гидравлосе.

Постепенно развивались тембро-



вые возможности органа. Гидравлос имел флейтовый тембр, затем в Средневековье возобладали микстурная звучность – то есть, при нажатии клавиши одновременно звучал и основной тон, и квинтовый, а порой, и октавный, поскольку каждой клавише соответствовало несколько рядов труб. В эпоху Ренессанса происходит важнейшее разделение на однорядные и многорядные регистры, с преобладанием первых.

Остановимся теперь подробнее на современном устройстве органа. Смена тембров (или регистров) происходит с помощью специальных клапанов или выдвижных рычажков, которые расположены или над мануалами, или на боковых панелях кафедры или *клавиатурного стола*. За каждым мануалом закреплен свой комплекс звучащих голосов (регистров), состоящих из ряда труб разной

высоты звучания, но одного тембра и одинаковой формы. Чтобы зазвучал именно этот регистр, необходимо нажать кнопку или выдвинуть ручку, имеющую соответствующее название. Объем каждого из мануалов обычно равен 4,5 октавам или 56 клавишам.

Ножная клавиатура в среднем имеет 30 клавиш, охватывающих диапазон от До большой октавы до Фа первой октавы (иногда верхний

порог педали бывает Ми или даже Ре первой октавы). В исторических органах XVII века нижняя часть педали представляет собой так называемую короткую октаву – после До идет сразу Фа, а при нажатии "черных" клавиш Фа-диез, Соль-диез звучат ноты Ре и Ми. Такая специфическая конструкция по сей день сохранилась, к примеру, в исторических органах Северной Германии. Заметим, что ножная клавиатура появилась далеко не сразу: ее изобрел брабантский мастер Луи Ван Вальбеке (?-1318).

Регистры можно классифицировать по разным признакам: по материалу труб, составляющих данный регистр (они бывают металлические и деревянные); по способу звукоизвлечения – лабиальные или язычковые; по назначению – основные и вспомогательные. Основные регистры – однорядные.

Лабиальные регистры. Их название происходит от латинского *labium* – губа, которая присутствует в виде щели (или "ротика") в корпусе трубы. С ее помощью струя воздуха превращается в колеблющийся воздушный столб, и возникает тот или иной звук (его высотное положение зависит от длины трубы).

Язычковые регистры. В язычковых трубах звук появляется в результате колебания язычка – металлической пластинки, помещенной в корпус трубы и насаженной на специальный рупор.

Длина органных труб измеряется в футах. Трубы регистра, в котором самая высокая имеет длину 8 футов, звучат соответственно нотной записи. Все регистры, звучащие на октаву выше записанной ноты, называются четырехфутовыми, на октаву ниже – шестнадцатифутовыми и т.д. Футовость регистра обозначается цифрой с запятой сверху – 16', 8', 4', 2'... Такие регистры называются **основными**.

Они делятся по ряду признаков на

следующие семейства: *принципалы*, *флейты*, *штрайхи* (от нем. Streicher – струнный), а также некоторые *язычковые регистры*, имитирующие звучание различных духовых (Trompette, Fagot, Musette, Bombarde).

Принципалы – (от нем. Principal – главный) – основа всей органной звуковой пирамиды. Они интонированы обычно в форте и используются как базовые регистры в громких регистрах органа. Могут встречаться на каждой клавиатуре органа, во всех звуковысотных положениях: от 32' до 1'. Как правило, регистры, принадлежащие к этому семейству, именуются Principal, Oktave или на французский манер – Montre, Prestant. *Принципальные трубы* – лабиальные, открытые, металлические, в низкой части диапазона бывают деревянные. Мензура средняя.

Флейтовые трубы дают гораздо более мягкий и нежный звук. Они имеют широкую мензуру и в большинстве своем – деревянные (открытые и закрытые). Флейты также встречаются на всех мануалах, в любом звуковысотном положении. Разновидностей флейтовых регистров существует великое множество. Назовем самые распространенные – Bourdon (от франц. – шмель), французская Flute или немецкие Flote, Rorhflote, Gedakt...

Штрайхи – регистры, имитирующие звучание некоторых струнных (гамбы, виолончели). Имеют узкомензурные металлические трубы со специальными приспособлениями у лабиального отверстия, воздействующими на тембр. Название связано с низкими струнными: Gambe (гамба), Viola (виола), Violoncello (виолончель), Contrabass (контрабас).

Вспомогательные регистры употребляются, как правило, только в сочетании с основными регистрами. Они делятся на две основные группы: *обертонные регистры* (или *аликвоты*) и *микстуры*.

Аликвоты (от лат. aliquot – немного,

несколько) – это искусственные обертоны, которые подключаются к основным регистрам и дают призывок на расстоянии октавы, квинты, терции, септимы или ноны. Они обозначаются дробными числами: например, Nazard 2 2/3, Larigot 1 1/3.

Микстура (от лат. mixtura – смесь) – это многорядный регистр высокого обертонового звучания. При нажатии клавиши вместо одного звука звучит целый аккорд, состоящий из нескольких обертонов к данному звуку. Количество труб бывает от трех до восьми.

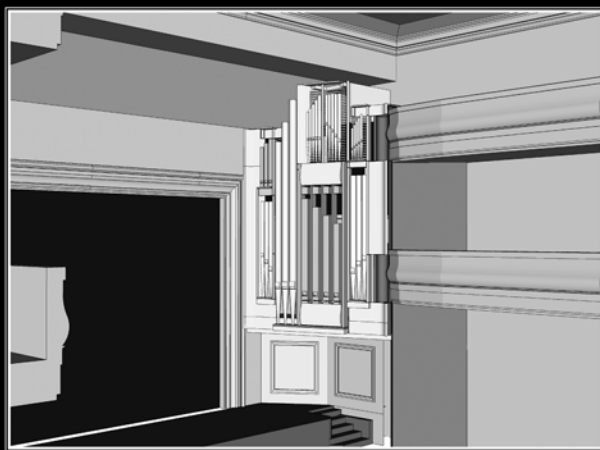
Таким образом, задолго до того, как появился оркестр, прообраз совместного музицирования был воплощен с помощью органа. Он сочетает в себе тембры как духовых, так и струнных, и множество других звучностей, которые не существовали в реальности, в живых инструментах.

В эпоху Ренессанса формируются четыре основных разновидности органа: позитив, портатив, регаль и большой орган. Кратко охарактеризуем каждый из них.

Портатив (от франц. глагола porter – носить) – маленький переносной орган, который менестрели носили на плече или ставили на стол. Часто исполнитель одной рукой играл на клавиатуре, а другой накачивал воздух в мех, расположенный на тыльной стороне портатива.

Позитив (от франц. глагола poser – ставить) – "кабинетный" орган. Его можно перевозить из помещения в помещение. Как правило, имеет одну клавиатуру, несколько регистров (от 1 до 7), устройство в корпусе (в виде педали) для накачивания воздуха, которое осуществляет сам исполнитель во время игры. Позитив не имеет ножной клавиатуры. Орган-позитив часто использовался как аккомпанирующий инструмент – хору, певцам, отдельным инструментам, а также входил в группу basso continuo.

НОВОСТИ ОТ НЕМЕЦКОЙ ОРГАНОСТРОИТЕЛЬНОЙ КОМПАНИИ «ГЛАТТЕР-ГЁЦ»



АПРЕЛЬ

2006 Г.

Органостроительная компания «Глаттер-Гёц» закончила проектирование и приступила к изготовлению нового концертного органа для Витебской филармонии

ИЮНЬ

2006 Г.

Органостроительная компания «Глаттер-Гёц» зарегистрировала российскую дочернюю компанию - ООО «Глаттер-Гёц», которая будет заниматься импортом, установкой и гарантийным обслуживанием духовых органов



Регаль – маленький переносной орган, имеющий только язычковые трубы. У него характерный пронзительный, с гнусавым оттенком тембр. Типичный пример применения регалья в композиторской практике – "Орфей" Монтеверди, где тембр регалья характеризует Харона.

Большой орган – это собственно инструмент, который мы отождествляем с самим понятием "орган", имеющий мануалы, педаль, набор разнообразных регистров, систему мехов. Его строят с учетом акустических и архитектурных особенностей данного конкретного помещения. По-

этому, если орган меняет "место жительства", то часто теряет часть своих звуковых свойств, вернее, они воспринимаются не адекватно первоначальным возможностям инструмента.

Пространство журнальной статьи не позволит рассказать обо всех свойствах органа и подробно изложить всю его многовековую историю. Поэтому далее наш рассказ о "короле инструментов" будет связан с органами Москвы, которые мы слышим сегодня в церквях и на концертных эстрадах.

В настоящее время в столице представлены все основные стили органостроения. Целая группа инструментов

конца XIX века представляет тип немецкого романтического органа. Назовем, прежде всего, старейший из существующих ныне в России орган, построенный немецким мастером Фридрихом Ладегастом более 130 лет назад, в 1868 году.

Ф. Ладегаст, чья жизнь охватывает почти полностью XIX столетие, родился в 1818 году, а скончался уже в начале XX века, в 1905 году, – представитель раннего романтического органостроения в Германии. В своих инструментах он стремился достичь синтеза немецкой и французской органостроительных школ: Ладегаст внимательно изучал старинные баховские органы работы Готфрида Зильбермана, интересовался новациями своего французского собрата и современника – Аристида Кавайе-Коля, один из органов которого вот уже столетие украшает сцену Большого зала Московской консерватории.

С 1846 года мастер Ладегаст обосновался в Вейсенфельсе, городе, с которым связаны имена Шютца, Баха, Генделя, Телемана. Поначалу успех обходил его стороной: только спустя три года он получил свой первый заказ, а спустя 10 лет у него было уже собственное ателье по производству органов.

За свою жизнь Ладегаст изготовил свыше 200 инструментов. Вершинами его творчества считаются четырехмануальные органы, имеющие более 80 регистров в соборах в Мерзебурге, в Шверине и Лейпциге. На инструментах Ладегаста играли Ференц Лист и Антон Брукнер, высоко ценившие их звуковые качества.

Его органы пользовались популярностью и в России. Во второй половине XIX века российские меломаны, – а среди них были Василий Энгельгардт,

П. Юргенсон, – заказывали для домашнего музицирования небольшие инструменты. Кстати, нотоиздатель Юргенсон первый пожертвовал свой небольшой орган работы Ладегаста Московской консерватории с тем ус-

ловием, чтобы был открыт органный класс. Как указывает Л. Ройзман в своем монументальном труде "Орган в истории русской музыкальной культуры", 31 августа 1885 года Художественный совет консерватории "постановил выразить П.И. Юргенсону признательность за его ценное пожертвование".

Через полгода так же поступил и московский купец, меценат Василий Алексеевич Хлудов. В 1886 году он решил передать свой инструмент в дар Московской консерватории. В архиве сохранилось благодарственное письмо Хлудову, подписанное Николаем Рубинштейном, Сергеем Ивановичем Танеевым, Петром Ильичом Чайковским (кстати, окончившим в свое время органный класс в Петербургской консерватории). Инструмент был установлен на сцене Малого зала еще в старом здании консерватории. К сожалению, орган Юргенсона не сохранился до наших дней, а вот хлудовский орган во время реконструкции был на несколько лет перенесен на Волхонку, в дом князя Голицына, а по окончании работ, в 1901 году, установлен в новом (нынешнем) Малом зале и верно служил Московской консерватории на протяжении 73 лет. Ученики органного класса – ибо руководство консерватории выполнило условие Юргенсона и открыло класс органа – постоянно участвовали в концертах консерватории. Играли и сольные пьесы, и в составе оркестра, когда исполнялись кантаты Баха или оратории Генделя, звучала там камерная ансамблевая музыка с органом. Известно, что впервые хлудовский орган участвовал в консерваторском концерте, состоявшемся 6 декабря 1889 года. Там исполнялись фрагменты из баховских кантат.

Впоследствии известный критик Герман Ларош так писал об этом инструменте: "Автор этой заметки слышал игру г.Штиля на органе г.Хлудова и восхищался как силой, так и красотой звуков нового инструмента <...>. Будем надеяться, что у нас более

и более узнают и полюбят этот царственный инструмент...".

В диспозиции органа разнообразные флейтовые тембры, которые создают красивый объемный, но не пронзительный звук. Назовем такие характерные для немецких романтических органов регистры, как Flauto amabile 8', Flauto minor 4' (на I мануале), Flauto traverse 8', Flauto major 8' (на II мануале). Есть также представитель семейства штрайхов – Gambe 8', сочетание которой с Salicional 8' дает причудливую, "мистическую" звучность. В то же время наличие регистра микстура позволяет играть на нем и сочинения Баха и других композиторов барочной эпохи.

С 1923 года во главе органного класса стал Александр Гедике – основатель московской органной школы. Сын и внук потомственных органистов, крупный композитор, замечательный пианист и органист, Гедике воспитал множество исполнителей, среди которых можно назвать таких органистов, как Игорь Вейсс, Михаил Старокадомский, Леонид Ройзман, Сергей Дижур, Гарри Гродберг...

В 1957 году старый, нуждающийся в реставрации орган решили сменить на современный концертный инструмент. И творение Ладегаста было передано Детской музыкальной школе имени Прокофьева. Но на новом месте инструмент не прижился, и в 1987 году его демонтировали, а спустя год перевезли в ящиках в помещение московской церкви Святой Троицы в Кожевниках. Только в 1992-м году были предприняты меры по спасению исторического инструмента, и орган Ладегаста в сильно поврежденном состоянии был принят в фонды Музея имени Глинки. Целесообразность его восстановления не вызывала сомнений, так как это один из наиболее интересных и ценных памятников истории органостроения, единственный сохранившийся инструмент работы Фридриха Ладегаста в России и старейший из звучащих крупных органов страны. После

капитальной реставрации в 1998 году орган вновь обрел голос. Пока не нашлось для него достойной концертной эстрады и, дожидаясь своего часа, орган выставлен как звучащий экспонат в фойе второго этажа Музея музыкальной культуры имени Глинки. К нему можно подойти, рассмотреть с близкого расстояния устройство. Порой на нем репетируют артисты – участники ежемесячного "Органного салона", и тогда экскурсанты, поднимающиеся по лестнице в основную экспозицию Музея, останавливаются и с благоговением внимают мягким благородным звукам этого инструмента.

Два других московских инструмента по случайному совпадению родились в один год – в 1898-м. Любопытно, что судьба распорядилась так, что оба инструмента оказались под тщательной опекой Дмитрия Лотова, совмещающего в своем лице органиста, органного мастера и пастора Евангелическо-лютеранского Кафедрального собора свв. Петра и Павла. А инструменты, о которых идет речь, – это немецкие органы фирмы "Ernst Rover" и "W. Sauer".

"Ernst Rover" "проживает" в скромном храме евангельских Христиан-баптистов в Трехсвятительском переулке. Интересно, что ранее, когда здание принадлежало Московской реформаторской церкви, здесь стоял орган работы... Фридриха Ладегаста. Известный мастер даже прибыл в Москву и присутствовал на открытии в 1871 году. Однако к 1896 году орган износился, и выяснилось, что ремонт обойдется не намного дешевле, чем покупка нового инструмента. Поэтому спустя два года в храме появился новый немецкий орган, имеющий 38 регистров, три мануала, педальную клавиатуру. На сегодняшний день – это самый большой из органов XIX века в России, полностью сохранивших оригинальные трубы, – а значит, и тембровые свойства, – и конструкцию.

Фридрих-Вильгельм-Эрнст Рёвер (1857-1923), отделившийся от семейной фирмы и открывший собственное

ателе в Хауснайндорфе, предпочитал делать в своих органах пневматическую трактуру. **Трактура** – это устройство, соединяющее клавиши с клапанами под трубами. Пневматическая трактура имеет тонкие свинцовые трубки, которые при нажатии клавиши подводят "рабочий" воздух в специальный мешочек, поднимающий клапан, находящийся под звучащей трубой. Таким образом, воздух попадает в нужную трубу. Гораздо более распространенным является тип механической трактуры. *Тонкие деревянные тяги (абстракты) соединяют клавишу и клапан трубы. Их клавиатурный стол непосредственно примыкает к корпусу.* Третий тип трактуры – электрический, абстракты заменены проводами, которые могут быть собраны в кабель любой длины. Клавиатурный стол при этом может быть расположен на любом расстоянии от корпуса органа.

Для исполнителя пневматическая трактура инструмента представляет определенную трудность – звук возникает не сразу после нажатия клавиши. Так что требуется определенная привычка и тренинг на такого типа инструментах, чтобы не обращать внимание на запаздывание звука. Особенно в подвижных произведениях приходится прежде всего ориентироваться на механическое движение пальцев, а не на звук.

Орган "W. Sauer" имел довольно драматическую судьбу. Он был установлен в церкви Св. Михаила, но при Советской власти инструмент оказался в крематории, где в ритуальном зале сопровождал церемонии прощания. В 1990-х годах его передали общине Евангелическо-лютеранского Кафедрального собора свв. Петра и Павла, и ныне этот инструмент занял подобающее ему место.

Конечно, говоря об исторических инструментах Москвы, невозможно не упомянуть орган Большого зала консерватории. Это уникальный, единственный в России инструмент –

образец французского симфонического органа работы прославленного Аристида Кавайе-Коля. Дата его рождения – 1899 год. Это последний шедевр прославленного мастера. Однако в Москве инструмент был установлен только в 1901 году, когда был отстроен новый концертный зал Московской консерватории. "Симфоническим" этот тип органа называется потому, что его звуковая концепция складывалась под влиянием эстетики симфонического оркестра. Здесь мы находим ряд новых регистров – Bassoon, Clarinet, English horn. Меняет свой облик старинный регистр Cromorne, приближаясь по колориту к бас-кларнету. Наконец, "батарея" язычковых регистров – Bombarde 16', Trompette 8', Clairon 4' – включалась в кульминационных зонах произведений, производя эффект, равный вступлению медной духовой группы в оркестре. Появляется новое семейство язычковых – шамады, имеющие горизонтальные трубы, направленные в зал, на слушателя, тембр которых отличается особой пронзительностью. Эти регистры Кавайе-Коля заимствовал из испанских органов. "Визитной карточкой" органов Кавайе-Коля становятся регистры, сконструированные им специально для своих инструментов: семейство Flutes harmoniques или Octavians ("гармонические" флейты, дающие октавный обертон и имитирующие эффект передувания), а также группа регистров, в которых одна из труб настраивается выше или ниже основного строя, что вызывает эффект "биения", передающийся через колебание или легкое тремоло звука. Таковы регистры Voix celeste, Unda maris (который, к сожалению, в московском органе был заменен по совету Ш.М. Видора).

В течение всего XX века в Москве парк инструментов постоянно пополнялся. Стараниями выдающегося органиста, педагога и ученого Леонида Исааковича Ройзмана устанавливаются органы в Училище при Московской

консерватории (немецкой фирмы "Sauer"). Для Малого зала консерватории и, позднее, для Музея музыкальной культуры имени М. Глинки приобретаются органы фирмы "Alexander Schuke" (Потсдам, Германия). Еще один орган этой фирмы был заказан для Большого зала Института (ныне РАМ) имени Гнесиных. Но каким-то образом не совпали параметры помещения, и отличный трехмануальный инструмент "уехал" в консерваторию Нижнего Новгорода, где прекрасно действует и поныне. Все эти органы представляют собой тип так называемого немецкого необарочного органа, ориентированного на исполнение музыки конца XVII-начала XIX века. Поэтому в их диспозиции много алигвотных регистров, микстур, широко представлены высокие принципиальные и флейтовые тембры – 2-х и 1-фуртовые.

Новый всплеск интереса общественности, музыкантов к органному искусству, органостроению был вызван установкой большого концертного инструмента в Светлановском зале Международного Московского Дома музыки. Этот орган – характерный представитель направления, сформировавшегося в XX веке, так называемый "синтетический" или универсальный орган, инструмент, синтезировавший в себе достижения различных органостроительных школ и традиций. Глядя на его диспозицию, видишь, что представленные регистры позволяют играть не только немецкую музыку XVII-XX века, но и французскую – вплоть до Мессиана. Например, на IV мануале находим кавайе-коллевские шамады (Tuba en Chamade 8', Clairon en Chamade 4'). Есть здесь и такие экзотические регистры, как pedalный Vox Balenae 64'. Это настолько низкий регистр (он звучит на три октавы ниже относительно графической записи), что человеческое ухо улавливает лишь "клёкот". Добавленный к тугги органа, он производит устрашающее впечатление.

Орган ММДМ оборудован современнейшими техническими средствами, включая компьютерные технологии – в частности, систему памяти регистровых комбинаций, которые можно запрограммировать на репетиции и таким образом максимально упростить (или вообще исключить) работу ассистента органиста.

Новый орган был заказан двум крупнейшим немецким органостроительным фирмам "Glatter-Gotz" and "Klais", выигравшим в 2002 году объявленный международный конкурс. Построенный ими инструмент весит 30 тонн, имеет 6000 труб, 84 регистра и 15 метров в высоту. Немаловажно отметить, что панели инструмента изготовлены из лиственницы – дерева, хорошо отражающего звук. Поэтому установку органа ждали с таким нетерпением: инструмент стал еще и дополнительным акустическим экраном концертного зала.

До настоящего момента наш рассказ об органе был связан с зарубежными образцами. Однако, в Петербурге весьма успешно работает наш отечественный органный мастер Павел Чилин. С 1988 года по настоящее время он создал 50 инструментов различных размеров и стилей – от портативов до стационарных органов, и 20 из них находятся в странах западной Европы. Несколько органов П. Чилина есть и в Москве: в Детской музыкальной школе №21 имени Баха, в Российской академии музыки имени Гнесиных, в частном владении. Некоторые органисты заказывают у Чилина 1-2-регистровые органы в качестве домашних "учебных" инструментов. Так что, возможно, Россия в скором времени сможет стать конкурентоспособной органной державой: у нас есть великолепная исполнительская органная школа, будет и органостроительная.

МИ

ЭЛЕКТРОННЫЕ ОРГАНЫ

JOHANNUS

ДОСТОЙНАЯ
АЛЬТЕРНАТИВА

2-х, 3-х и 4-х мануальные
электронные органы

СТИЛИ :

Романтический
Симфонический
Барочный

ИНТОНИРОВКА: Классика

Соло
Трио
Гимн

**Полная оригинальная
запись органных труб**

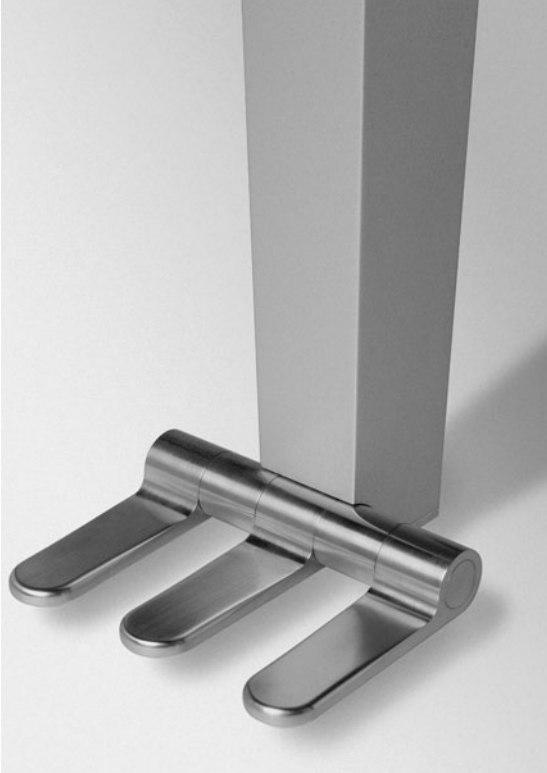


Торговый Дом на Невском
Головной офис:
Адрес: 191180, С-Петербург, а/я 28
Тел.факс: (812) 438-2728
e-mail: music@td-nn.spb.ru

Московский филиал
Тел.факс: (095) 481-4444
e-mail: td_nevskom_msk@mail.ru



WWW.TDNN.RU



О ПЕДАЛИ У РОЯЛЯ

Чуть более ста лет прошло со времени изготовления первых фортепиано до установки на них левой и правой педалей в привычном для нас виде. Лишь к концу XVIII в. педали вошли во всеобщее употребление. Нельзя сказать, что в течение столетия не существовало аналогов правой и левой педалей как таковых. Первым появился механизм, подобный левой педали рояля. Изобретатель фортепиано Б. Кристофори уже в 1726 г. стал применять для своих инструментов ручной рычаг, сдвигающий механизм вправо. При этом молоточки ударяли только по одной струне. (Отсюда и пошло обозначение *una corda*, или *U.C.*, – одна струна, что и сейчас обозначает "нажать левую педаль".) Главным эффектом являлось изменение тембра, а второстепенным – более тихий звук. Область применения "левой педали" была аналогична смене регистров в старинных клавишных инструментах. Суть использования левой педали на современных роялях весьма схожа, главное – изменение тембра звука. (Заметим, что на пианино при этом тембр не меняется.) Единственная разница между старинным и современным механизмами заключена в том, что сейчас молоточек при левой педали ударяет вместо одной – по двум струнам.

Развитие правой педали шло более тернистым путем. Сначала это был опять-таки ручной рычаг для поднятия демпферов. При такой конструкции возможности применения правой педали были чрезвычайно ограничены. Интересно и то, что случаи, когда на фортепиано присутствовали одновременно обе педали исключительно редки.

Отчего же фортепианные мастера почти сто лет уделяли так мало внимания усовершенствованию механизма правой педали в условиях активно развивающейся конструкции инструмента? Причины кроются в самой музыке барокко. Ее сложная полифоническая ткань практически не нуждалась в педализации.

Однако, в постбарочной музыке, особенно к концу XVIII века, применение правой педали стало не столько желательным, сколько необходимым. И конструкторы стали искать новые решения. В 1765 г. появилась виберсовская версия правой педали – ножной коленный рычаг, расположенный под клавиатурой. Он работал от движения колена вверх.

С точки зрения современного исполнителя, это очень неудобная конструкция, ведь ее использование неизбежно ведет к некоторым зажатиям и напряжениям. Однако тогда это был большой шаг вперед, по-

скольку применить педаль можно было во много раз чаще. Правда, детальная или "запаздывающая" педализация практически исключались. В частности, на таких инструментах играли и Моцарт, и Бетховен. (Как, по видимому, и на более совершенных.)

В скором времени – в начале 70-х годов XVIII века – в Англии стали достаточно широко применять фортепиано с двумя педалями, действовавшими аналогично современным. По сути, сам педальный механизм даже изобретать не потребовалось. Он (даже в более сложном технически исполнении) давным-давно применялся на клавесиных с ножным переключением регистров. Применительно к фортепиано данная конструкция педалей решила сразу все проблемы и принципиально не изменилась и по сей день.

А уже в десятых-двадцатых годах XIX в. конструкция роялей с двумя обязательными ножными педалями стала основной в Европе.

Тогда же, почувствовав успех, фортепианные мастера стали проводить многочисленные эксперименты по установке на фортепиано дополнительных педалей, создающих эффекты лютни, арфы и даже ударных инструментов. Это были весьма любопытные опыты, однако в практику они не вошли. И дело было не в том,

насколько они оказались удачными или нет. Просто в классической и романтической музыке XIX в. им места не нашлось, что лишний раз подтверждает мысль о первичности музыки и вторичности любых конструкций.

Кстати, в 70-е годы XX в., в условиях повышенного интереса к звучанию старинных инструментов, калужская фабрика "Аккорд" выпускала пианино с третьей (средней) педалью для создания эффекта клавесина, вольно или невольно повторив опыт более чем столетней давности. Кстати, ничего плохого об этом "новшестве" сказать нельзя. Звук получался довольно интересным, хотя был и не очень похож на клавесин, что, возможно, и привело к тому, что практического применения ни для сольного, ни для ансамблевого исполнения эта конструкция не имела.

Выше было упомянуто, что пианино не обладает эффектом левой педали рояля. Почему? При нажатии левой педали на пианино механика смещается вглубь, к струнам, а не вправо, как у рояля. Поэтому молоточки продолжают ударять по тому же количеству струн. Однако, ход молоточков становится короче, а звук – тише. И только. Главная цель – изменение тембра на пианино – недостижима. Сделать аналогичную роялям механику пианино еще никому не удавалось. Хотя такие попытки были. Разные мастера в различных странах пытались осуществить эту идею. Однако в результате получались либо очень ненадежные, либо несуразно дорогие конструкции. К сожалению, довольно часто приходится слышать исполнение (главным образом учащихся, хотя и не только), которое грешит необоснованным употреблением левой педали. Главным образом это делается для достижения тихого звучания, а не для изменения тембра. Это серьезная ошибка: *p* и *pp* надо достигать другими средствами, независимо от того, насколько "громкий" инструмент стоит на сцене.

Особого разговора заслуживает третья (средняя) педаль на роялях. В 1844 году ее предложил мастер Буасселло из Марселя. Впоследствии эта педаль стала называться *sostenuto* или *sustaining pedal*.

Ее принцип аналогичен правой педали. Однако действие педали *sostenuto* распространяется только на демпферы тех клавиш, которые были нажаты до ее взятия. Эта педаль позволяет музыканту задерживать любые ноты и гармонии, не смешивая их с последующими, поскольку на все остальные никак не влияет.

С середины XX в. педаль *sostenuto* в

обязательном порядке присутствует во всех типах роялей известных мировых фирм, за исключением нашей страны. Более того, во многих концертных залах можно было наблюдать инструменты со специально отключенной средней педалью (вероятно, чтобы не смущать исполнителей, которых до сих пор почти никто не учит ее употреблению). По большому счету это не столь критично, ибо:

1) Необходимость применения педали *sostenuto* в XVIII-XIX вв. близка к нулевой.

2) В современной зарубежной музыке, а также в произведениях



GROTRIAN-STEINWEG
Because we love music.

Pianofortefabrikanten
Grotrian-Steinweg-Straße 2
38112 Braunschweig

Tel 0049.531.210 10.0
www.grotrian.de
contact@grotrian.de

С. Рахманинова и Н. Метнера средняя педаль используется, хотя и довольно редко.

3) Концептуальную роль в произведении средняя педаль играет еще реже.

4) Хороший исполнитель без труда ее осваивает.

Однако хотелось бы, чтобы не только в залах двух-трех городов России, но и везде пианист имел бы возможность воспользоваться педалью *sostenuto*.

На многих моделях пианино средняя педаль присутствует в несколько ином амплуа. Это модератор-устройство, заглушающее звук (для занятий в неурочное время). Принцип действия таков: при нажатии педали между струнами и молоточками появляется полоса толстого войлока, сильно заглушающего звук. Таким же приспособлением в XIX – начале XX вв. снабжались и рояли. Модератор приводился в действие ручным рычажком.

От модераторов со временем по разным причинам стали отказываться. Сначала они практически исчезли на роялях, а сейчас реже применимы и на пианино.

Мы не будем вдаваться в суть этих причин, однако попутно заметим, что опасения, будто бы применение модераторов ведет к интенсивному износу механики, малообоснованны, поскольку молоточек ударяет через модератор по струне, находясь уже в свободном полете.

Наше повествование будет неполным, если не сказать о разнице звучания современных инструментов и фортепиано XIX в. при использовании правой педали. Так, например, ряд длинных педалей в уртекстах Бетховена или Шопена приводит в смущение современных исполнителей, стремящихся пунктуально выполнять указания авторов.

Возникающая в результате сильнейшая акустическая грязь не позволяет точно следовать их указаниям.

Все дело в том, что во времена Шопена в основном были в употреблении инструменты с неперекрещивающимися струнами (прямострунные инструменты). Резонанс на них был из-за этого намного слабее, а количество слышимых "вредных" для гармонии обертонов – меньше. Следовательно, непрерывная педаль могла использоваться дольше, чем на современных инструментах. Во времена же Бетховена фортепиано еще не имели металлической рамы, струны были тоньше и натянуты слабее, из-за чего эффект резонанса был еще меньше. Недаром ряд теоретиков фортепианной игры той эпохи рекомендовали фантазийные медленные пьесы исполнять при приглушенной громкости, не меняя правую педаль. В настоящее время трудно представить исполнение I части "лунной" сонаты на трех-четырёх длинных педалях (следуя их рекомендациям).

Однако, современный исполнитель может в известной степени приблизиться к адекватному исполнению указаний композиторов XIX в. (Естественно, большая часть педализации, указанной классиками, ни в какой корректировке не нуждается и прекрасно звучит на современных инструментах.) Как это можно сделать? На любом современном инструменте легко применим принцип полу- или четверть-педали. Кроме того, возможно добиться эффекта почти полного отсутствия педали при том, что она есть. Этот эффект возникает тогда, когда демпферы чуть-чуть отходят от струны. При этом они продолжают глушить звук, но не столь эффективно, как при снятой педали. Безусловно, достичь такого эффекта, когда педали "как бы и есть", а вместе с тем "как бы и нет", – непросто, однако хороший исполнитель имеет в своем арсенале и такую возможность.

Вообще, правая педаль преобразует фортепианный звук. Он становится насыщенней, ярче, богаче и живее. Использование прямой или запазды-

вающей педали несколько по-разному влияет на звук. При прямой педали ловится звуковая атака, что усиливает резонанс, особенно басовых струн. Запаздывающая педаль атаку не ловит, и звучание получается несколько обедненное.

Учащиеся младших классов при обучении педализации с большими сложностями осваивают запаздывающую педаль, поскольку руки и ноги работают вразнобой. Прямая педаль для них проще, но только при редком ее использовании. При частой смене прямой педаль выходит у них плохо. Вот педагоги и учат младшеклассников в основном запаздывающей педалью до такой степени, что прямая педаль порой вообще не употребляется. На мой взгляд, это серьезная методическая ошибка. Музыкант должен одинаково свободно владеть как прямой, так и запаздывающей педалью. У разных композиторов разные пропорции одного и другого видов педализации.

В музыке венских классиков прямая педаль предпочтительнее. В сочинениях романтиков много и той и другой, а, к примеру, Шопен, очень тщательно выписывавший педализацию, почти во всех случаях отдавал предпочтение только прямой педали.

Тема педализации практически неисчерпаема: способов абсолютно точной записи педалей нет, да они и не столь нужны. Дело в том, что при исполнении одного и того же произведения исполнитель попадает в различные акустики разных помещений, не говоря о разных инструментах, что вносит обязательные корректировки в педализацию.

Закончить данный обзор можно утверждением, что связь между "ушами" и ногами пианиста не менее важна, чем в тандеме "уши" и руки.

Евгений Терезулов

WWW.AVALLONLTD.COM
WWW.ACCORDEONS.RU

АВАЛЛОН
СЕТЬ МАГАЗИНОВ-САЛОНОВ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

АККОРДЕОНЫ И БАЯНЫ



SCANDALLI



ЮПИТЕР

PAOLO SOPRANI



BALLONE BURINI

Москва, Новорязанская ул. д.30а,
тел. (495) 733-97-81, факс 733-97-86, E-mail: info@avallonltd.com
Санкт-Петербург:
тел. (812) 542-43-80, факс 542-68-31, E-mail: sp1@avallonltd.com
Нижний Новгород:
тел. (8312) 34-38-32, факс 30-36-44, E-mail: music@avallon.nnov.ru
Полный список представительств компании
"АВАЛЛОН" на WWW.AVALLONLTD.COM



СТРУННЫЙ ГЛОБАЛИЗМ

В конце апреля в Москве побывал вице-президент компании "D'Addario" Дэвид Виа – это первый визит в нашу страну менеджера "D'Addario" такого уровня.



Дэвид Виа и Валери Жюльот

– Насколько я знаю, у вашей компании нет эксклюзивного дистрибьютора в России, и ваши продукты продаются почти во всех самых разных магазинах. Это – ваша основная тактическая линия, или же вы планируете что-то менять в структуре продаж?

– Сейчас об этом рано говорить, поскольку прежде всего мы должны лучше ознакомиться с рынком, и оценить роли на рынке наших партнёров, существующих на сегодняшний день, обсудить их сильные и слабые стороны, чтобы очертить некий круг партнёров, и быть уве-

ренными в том, что именно этот "микс" оптимален для нас, чтобы они взаимодополняли друг друга. Главная причина, почему я здесь – это необходимость изучить рынок, лучше узнать каждого из наших партнёров, для того, чтобы оценить перспективы нашей дальнейшей совместной работы. Я не думаю, что имеет смысл увеличивать количество партнёров, но необходимо наладить более тесный контакт с существующими.

– Какие компании вы считаете своими главными конкурентами в сегменте струн?

– "Ernie Ball" прежде всего, "DR", "La Bella"... Существует очень много производителей струн, в том числе и местных российских.

– А что вы можете сказать о других продуктах компании: насколько я знаю, в их число входят пластики трости "Rico", кабели "Planet Waves", и другие продукты...

– Да, точно. Наши бренды включают в себя струны "D'Addario" для щипковых и смычковых инструментов; "Rico Reeds"; барабаны "Evans"; аксессуары "HQ"; и "Planet Waves". Кстати, под брендом "Planet Waves"

выпускается несколько различных продуктов: кабели, "smart tools", переходники, адапторы, – бренд "Planet Waves" очень динамично развивается в последнее время. В этом году мы запустили линейку тюнеров под брендом "Planet Waves". Кроме того, важное направление – это ремни, причём эксклюзивного дизайна: в этом году мы выпустили ремень, в дизайне которого принял участие Джо Сатриани.

– А как вы можете оценить доли продаж внутри вашей компании – как они распределяются между струнами, пластиками "Evans", продуктами "Planet Waves" и тростями "Rico"?

– Очевидно, что компания "D'Addario" с самого начала своей истории позиционировалась как производитель струн, наша история начинается ещё в Италии во второй половине XIX в., и уже более ста лет мы существуем как производитель струн в США. Струны – это, по-прежнему, наш основной продукт, это более 40% всего нашего бизнеса. И только в конце 80-х – начале 90-х годов было решено выйти и на другие сегменты рынка. Теперь мы имеем достаточно сильные позиции в сегменте ударных инструментов – с "Evans" и "HQ" – "HQ" это наш второй "ударный бренд", специализирующийся на "фипсах" – тренажерах, барабанных сурдинах. Эти продукты очень важны для тех, кто вынужден заниматься у себя дома, живя в квартирах в больших домах, – я думаю, для Москвы это очень актуально. И, конечно, это "Planet Waves" – когда мы их купили, это была очень маленькая компания, а теперь – один из самых заметных брендов в своем сегменте. "Rico" – это ещё одно недавнее приобретение, мы купили их два года назад и сейчас перестраиваем бренд, добавляя к классическим тростям для духовых целую серию новых аксессуа-

ров, так что теперь "Rico" – это не только трости. Но в целом, мы все равно остаёмся в первую очередь "струнной" компанией, причём "струнной" в комплексе: у нас есть несколько больших сегментов – это струны в оплётке, предназначенные для разного рода гитар, и так называемые "смычковые" струны, предназначенные для скрипок и других оркестровых инструментов. И когда я говорил про сорок процентов – речь шла в первую очередь о гитарных струнах.

– А внутри гитарных струн как соотносятся "электрические" и "акустические"?

– Вообще-то это сильно зависит от страны. Вот наши всемирные доли рынка по сегментам: акустические гитары – 26%, классические гитары – 49%, электрогитары – 27%, бас-гитары – 22%, также в специальную категорию выделяются струны "blue grass", но это – в основном для Америки. Таковы наши доли по всему миру, и в каждой стране, естественно, существуют свои особенности рынка в плане спроса на разные типы струн.

– Каковы же основные особенности российского рынка, на взгляд специалиста, попавшего сюда впервые?

– Российский рынок находится на той стадии развития, когда нам важно быть полностью представленными. Везде, во всех магазинах, чтобы нас знали. Этим мы создаем базу для дальнейшего развития. На рынках зарубежных стран, и на российском в частности, успех в первую очередь зависит от партнёров. Мое первое

впечатление от российского рынка – он растёт, его потенциал для "D'Addario" велик. Для этого есть две причины: с одной стороны, существуют регионы России, где доля наша доля рынка значительно ниже, чем в среднем по миру, соответственно у нас есть запас для роста. А с другой стороны, и сам российский рынок продолжает расти. При этом, ваша страна обладает такой культурой, историей, – что, конечно, очень привлекательно для любой компании, занимающейся музыкой, как "D'Addario".

– Ну а если мы сравним российский рынок с американским – во сколько раз примерно американский больше?

– Я могу сказать, что все продажи "D'Addario" делятся примерно поровну между США и остальным миром, пятьдесят на пятьдесят. А что касается России, то это очень небольшой процент, почти незаметный, меньше 1%. Но я говорю искренне: каждый рынок важен. И любой зарубежный рынок – это возможность роста, и для любой компании серьёзный рост невозможен без выхода на международные рынки. Поэтому я и летаю постоянно по всему миру, и для меня важно знать общую специфику каждой страны, например, чем Москва отличается от Санкт-Петербурга, и от остальной России. Всё это очень полезно. А общая доля вашего рынка в мире – пока что она очень мала, но нынешний рост обнадеживает.

Беседу вел,

Дмитрий Талашов

МТ

**ФОТОГРАФИЯ
АФИШИ
БУКЛЕТЫ
ПРОГРАММКИ**

**ДИЗАЙН СТУДИЯ
КИРИЛЛА КУЗЬМИНА**

PECHATNIK@MAIL.RU

WWW.COLOR-FOTO.COM 8-915-381-82-87, 354-66-90

Мария Соболева

Звукорежиссер и музыкант

ЗАТАКТ

СОБОЛЕВА МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА – звукорежиссер. В 1992 году окончила Российскую академию музыки им. Гнесиных, кафедра звукорежиссуры (первый выпуск). Работала на Всесоюзной студии грамзаписи фирмы "Мелодия", в фирме "Русский компакт-диск", в Музее музыкальной культуры им. Глинки. В настоящее время – Главный звукорежиссер Центра Павла Слободкина, зав. кафедрой звукорежиссуры Российской академии музыки им. Гнесиных. Занимается акустической и джазовой музыкой: запись, сведение, монтаж, мастеринг.

– Почему качественная, хорошая звукозапись стоит так дорого?

– Существует очень простой ответ: потому, что музыкальные инструменты должны звучать в акустических залах, а хороших акустических залов очень мало и построить их очень дорого. Попробуйте приблизить к инструменту ухо и послушать звучание, например, скрипки вне акустики – звук получится неважный: резкий, плоский, даже не очень узнаваемый. Большинство современных инструментов и все старинные создавались и конструировались для того, чтобы звучать в акустике, через смягчающий и облагораживающий воздушный фильтр. Поэтому главное, что важно для исполнения музыки и звукозаписи, – наличие по-настоящему хорошо звучащих акустических площадок.

– В каких залах, с акустической точки зрения, Вам приятно работать?

– Естественно, в Большом и Малом залах московской консерватории, прекрасный камерный зал есть



в Центре Павла Слободкина на Арбате, залы Гнесинской академии и училища. В Рахманиновском зале консерватории условия сложнее. С одной стороны, он считается акустическим образцом (вспомните встроенные по его периметру голосники), а с другой стороны, он не так прост акустически: параллельные боковые стены с окнами, повышенная гулкость, высокий уровень шумов с улицы не позволяют в записи полностью использовать акустику зала. Концерты в нём писать проще, когда зал полностью заполнен публикой, его акустика немного выравнивается, а уровень шума во время записи концерта не так важен, как во время студийной записи.

– **А что меняется с приходом публики?**

– Во-первых, значительно повышается количество заглушающих поверхностей, которыми работают сами слушатели. А во-вторых, вытесняется довольно большой объем воздуха. В результате зал становится менее гулким, что, в зависимости от стиля музыки, количества исполнителей и акустики самого зала, может быть как фактором, благоприятствующим задачам звукозаписи, так и обедняющим звучание. В любом случае, при публике и без нее зал звучит по-разному.

– **Существуют ли такие залы, которые с публикой звучат хуже, чем без публики?**

– На самом деле, практически все. Большой зал консерватории, переполненный публикой, звучит, на мой взгляд, значительно беднее. Отзвук становится коротким, потому что, представьте себе, партер, первый амфитеатр, второй амфитеатр – все это заполняется "подушками", которыми работают сами зрители. Сильнее это проявляется зимой, когда мы ходим в теплой одежде. Зал Гнесинского училища, обладающий даже немного излишней гулкостью, наоборот, в присутствии публики становится



более прозрачным и разборчивым. На самом деле, те залы, в которых кресла мягкие, меньше зависимы от наличия публики, чем те, в которых кресла отражающие. Гладкие спинки кресел отражают звук, а мягкие – заглушают, поэтому с приходом публики акустические характеристики зала меняются не так сильно. Одна из проблем записи по трансляции – когда мы записали хороший концерт, но есть что-то, чего не хочется оставлять: кашель в зале, падение пульта, – и обычно в таких случаях после концерта делаются дописки, но такие дубли сложно смонтировать: публика ушла из зала – акустика совершенно изменилась. Микрофоны стоят на тех же точках, музыканты сели, все абсолютно то же самое, а звучит по-другому. Это некоторая проблема для звукорежиссуры: совместить звучание переполненного зала с пустым. В

студиях такой проблемы нет, потому что там нет публики.

– **А с акустической точки зрения слушателю выгоднее находиться в партере или, скажем так, в первом амфитеатре?**

– Это зависит от зала.

– **В большом зале, например, таком, как БЗК?**

– Во всех залах для слушателей есть места предпочтительные по звуку, а есть менее удачные. Кстати, и в партере Большого зала консерватории есть мертвые зоны. Мне там совсем не нравится, особенно в первых рядах. Я всегда с сожалением и сочувствием смотрю на людей, купивших дорогие билеты в партер, а в результате вынужденных сидеть под ботинками у музыкантов – не в самой выгодной точке именно для слушания музыки! На мой взгляд, самая удачная акустическая точка – первый

амфитеатр. В партере же прямой звук доходит только от первых пультов скрипок и виолончелей, и то не со стороны верхних дек, направленных как раз к первому амфитеатру, а со стороны нижних, прижатых к фракам. Вторые скрипки и альты слышны только через отражения от потолка сцены, а уж о духовых и ударных инструментах я совсем не говорю. В результате, дирижерский баланс нарушен, и слушатель получает неточное представление и о музыке, и об исполнении. Ведь считается, что самая объективная точка баланса находится там, где стоит дирижер. Поэтому недалеко от нее, если кто-нибудь замечал, очень часто стоит микрофон. Именно этот микрофон является основным с точки зрения баланса оркестра.

– **Как достичь взаимопонимания между звукорежиссером и исполнителем?**

– Вообще, тема взаимопонимания, на мой взгляд, – это одна из самых крупных тем в профессии звукорежиссера. И тут, с одной стороны, играет роль психологический климат, – что само по себе имеет кучу особенностей, правил, наблюдений, анекдотов и прочего. Во-вторых, это, конечно, соизмеримость музыкантов. Если звукорежиссер, как музыкант, соизмерим с исполнителем, то они всегда найдут общий язык, даже если у них что-то не совпадет в позициях. Но в любом случае, они должны разговаривать на одном уровне. И здесь, конечно, я никогда не смирюсь, если звукорежиссер не ставит для себя такую задачу. Когда мы обсуждаем эту тему со студентами, я всегда им говорю: "Вы должны со скрипачом разговаривать так, чтобы скрипач считал, что вы всю жизнь учились играть на скрипке до того, как стали звукорежиссером. Вот когда вы этого достигнете, такого знания и чутья всех инструментов, такого владения и понимания проблем исполнителей и



их ощущений, вот тогда вы действительно сможете эффективно проводить записи." Задача усложняется тем, что каждый музыкант имеет свои представления о том, как должен звучать его инструмент. Иногда он не очень хорошо знает, как это звучит на самом деле со стороны, потому что сам-то он, когда играет, находится рядом с инструментом и никогда не слышит себя на расстоянии. И поэтому у музыканта бывают некие, даже не искаженные, а предвзятые представления о том, как это должно звучать, и объективной позиции в оценке быть не может. Поэтому у звукорежиссера – свое слышание, у дирижера – свое, у каждого музыканта тоже свое представление, и, соответственно, объективной позиции не существует в принципе. Мы ее никогда и не ищем, мы пытаемся понять друг друга – вот это самое

трудное и самое интересное. Как звукорежиссер поймет исполнителя, так он и сможет ему помочь. Я считаю, что задача звукорежиссера – создать такие условия на записи для исполнителя, при которых он максимально реализует свои идеи. Ведь важно почувствовать, когда исполнитель устал, когда надо дать отдохнуть губам, рукам, голосу, любому исполнительскому аппарату. Нужно научиться максимально эффективно использовать силы исполнителя, распределять нагрузки – и физические, и эмоциональные. Чтобы не было так, что он за первый час выдохся, а вы все еще настраиваете оборудование, а потом, когда у вас уже все великолепно зазвучало, он уже просто как механическое пианино, вариант за вариантом играет то, что вы ему говорите.. Это с опытом дается, ничего не поделаешь. Вот у нас уже три

пункта взаимодействия выстроились – микроклимат, эффективная помощь, ну и, конечно, музыкантская помощь. У исполнителя должен быть шанс доверять звукорежиссеру не только децибелы, баланс и стереопанораму, но и тонкости исполнения. Ведь исполнители, они все разные. Некоторые приходят с готовой позицией. Они ее уже выстрадали, обыграли, они абсолютно в ней уверены, они знают, чего они хотят, и они знают, как этого добиться. Нужно им только не мешать. А некоторые исполнители приходят с такими сомнениями, с таким внутренним каким-то вопросом, что он на тебя смотрит и ищет ответ в твоих глазах или в твоих ушах, в твоих словах. И здесь надо опять-таки для себя решить, готов ли ты этот ответ ему предложить. Потому что, если ты готов, если ты знаешь и чувствуешь, уверен, что понял его позицию, то тогда дерзай, помогай. А вот если ты не знаешь, то лучше опять-таки не мешай. Тот же принцип – не навреди. Ведь при помощи музыки можно говорить друг с другом о самом главном, о самом откровенном, и со звукорежиссером порой приходится обсуждать весь этот внутренний мир, то, что даже близким людям порой не расскажешь. И тактичность звукорежиссера, его умение это понять, проявив максимальную деликатность, я считаю просто условием профессиональной деятельности звукорежиссера. Кстати, если исполнитель нашел своего звукорежиссера, то редко уходит к другому, как правило, это многолетнее сотрудничество, построенное на доверии, дружбе, взаимном уважении и понимании. Слишком дорогого это понимание стоит.

– На Ваш взгляд, должен ли итоговый материал записи быть безупречным, или хорошая запись все же в чем-то приближается к концертному исполнению?

– Ну, если говорить обо мне – лич-

но обо мне как звукорежиссере, – я абсолютно, стопроцентно уверена, что музыка должна быть живой. Если даже чуть-чуть не туда – ничего страшного, лишь бы мысль сохранялась. Но, конечно, бывает и явный брак, которого сам исполнитель не хотел бы услышать на своем диске. Вот умение отличить брак от вот этого чуть-чуть, принять решение, – тоже вопрос выбора звукорежиссера. Собственно, профессия этим и сложна, что она постоянно ставит тебя перед выбором.

Что касается Вашего вопроса, для меня абсолютным критерием является сохранение живого исполнения. И даже когда мы занимаемся монтажом, – а монтажом мы занимаемся много, – то первая задача, которая при этом ставится, – это создать исполнение, и только вторая и третья – это вычистить ноты, убрать лишние шумы, неудачи и прочее. Но первая и главная задача – создать исполнение, сложить форму из лучших дублей так, чтобы эти лучшие дубли образовывали между собой музыкальное единство. В этом вся суть монтажа как творческой деятельности. Когда это удается, тогда, действительно, профессия приносит радость и удовлетворение. Тогда и звукорежиссер чувствует себя не "кнопконажимателем", а действительно соавтором музыканта.

– Существуют ли какие-то психологические типы музыкантов?

– Да, есть музыканты "первого дубля" и есть музыканты "последнего дубля". Мы встречаемся со множеством психологических типов исполнителей. Вот один пришел, сыграл, как на концерте, и дальше не понимает, что делать; он уже выложился, и если надо играть еще, он просто повторяет. Звукорежиссер начинает его мучить, мучить: а давай так, а давай по-другому. Но с каждым дублем становится все хуже и хуже: и уже музыкант теряет свое непосредственное ощущение музы-

ки, и звукорежиссер не находит того, чего он ждал. Тогда вместо рождения музыкального произведения, происходит его умирание. А бывает наоборот, когда музыкант приходит и поначалу дискомфортно себя чувствует, не готов, не включился в процесс. Но с каждым дублем он, наоборот, углубляется, по дороге доучивает текст, начинает рождаться концепция. И, в конце концов, вдруг всё начинается! Он отвлекается от всех своих психологических, бытовых и прочих проблем и выходит на тот уровень, где начинается истинное музицирование. Тогда – произведение рождается.

– И тут время записи заканчивается...

– Естественно. Наступает момент, когда пора заканчивать, поэтому мы всегда стараемся изучать своих музыкантов. С кем уже один раз поработал, того уже знаешь. И музыкантам "последнего дубля" я всегда стараюсь назначать время записи таким образом, чтобы можно было продлить работу, чтобы это был не конец рабочего дня, не ночь. Они раскачиваются, раскачиваются, время записи подходит к концу, и тут мы можем продлить запись на час, на два, чтобы успеть получить от артиста как раз это, самое вдохновенное его состояние!

– Продолжительность записи – четыре часа, это оптимально?

– Я думаю, что так практически сложилось, потому что четыре часа – это в большинстве случаев то самое время, за которое музыкант в состоянии максимально концентрироваться и спокойно переносить и физические, и эмоциональные нагрузки, связанные с исполнительством... После четырех часов репетиции попросите оркестрантов поиграть на музыкальных инструментах – они, боюсь, обидятся. Кстати, в последнее время многие солисты и коллективы берут для записи полуторные или даже двойные смены.

– **Из этих четырех часов, час – это выставление звука, выставление микрофонов?**

– Нет, нет. Четыре часа – это уже работа звукозаписи. Четырехчасовая смена – перед ней обязательно технический час на выставление микрофонов и настройку оборудования. Очень часто музыкантам даже не приходит в голову, сколько всего надо сделать для того, чтобы эта запись вообще произошла: сколько поставить микрофонов, протянуть проводов, нажать кнопки, повернуть регуляторов, потенциометров, лампочек зажечь, соединить между собой всяких "железяк"- "улучшайзеров" и прочих приборов. Очень часто бывает, что музыкант садится и говорит: "Ну, все, я готов писать, давайте. Ну, что, поехали?". А звукорежиссер не готов, у него объективные проблемы, особенно на первой смене. Поэтому практика показывает, что в начале записи проекта, особенно, если большой состав, мы час ставим микрофоны и еще, примерно, первый час первой смены выстаиваем звук, ищем акустические соотношения, звучание инструмента, особенно, если инструмент записывается первый раз. Эта настройка необходима звукорежиссеру и в ней крайне заинтересован музыкант, потому что именно в этот момент складывается звуковая картина.

– **Таким образом, на серьезную работу остается три часа.**

– В первую смену – да. Во все остальные смены – полное время, так как запись диска производится, как правило, не одну смену, а смены три-четыре, может, и пять. Во все остальные смены микрофоны ставятся так же, настройки возвращаются с прошлой смены, поэтому запись начинается сразу. Кстати, и в первую смену, если состав небольшой и звукорежиссер достаточно опытный, – в технический час мы все успеваем.

– **Насколько вырос уровень звукозаписи в нашей стране за последнее время?**

– Студий становится все больше, но студий, которые занимаются именно акустической музыкой, больше стать не может, потому что не становится больше акустических залов. Как я уже говорила, студии, которые будут заниматься записью акустических инструментов, могут существовать только при акустических залах. Это неизбежная зависимость. Поэтому сегодня, если строится акустический зал, в проект обязательно закладывается звукозаписывающая студия. Так поступили создатели замечательного комплекса на Арбате – Московского театрально-концертного центра Павла Слободкина. Кроме концертного зала, там работает студия со своим тон-ателем, где стоит концертный "Steinway", клавишин, барабаны, гитары, "комбики" и даже... молоточковое фортепиано.

– **Может ли звукорежиссер исправить при записи недостатки зала?**

– В любом случае, он эти недостатки компенсирует, конечно. Причем, добавить бедному залу акустику – нехитрая штука, а вот уменьшить излишнее количество реверберации (как, например, в католическом Кафедральном Соборе) – это уже секреты мастерства. Конечно, хоть звукорежиссер и волшебник, но из плохого зала он не сделает хороший. Лучше тогда уж совсем отказываться от живой акустики и использовать искусственную, тем более, что сейчас приборы искусственной акустики настолько совершенны, что порой лучше использовать искусственную акустику, чем натуральную акустику не очень удачного зала.

– **Мне кажется, что профессионал всегда услышит, искусственная эта акустика или реальная.**

– В принципе, да, но с появлением новых современных способов искус-

ственного реверберирования, уже и профессионалы иногда сомневаются.

– **В реальной акустике музыканту намного легче работать, чем в студии.**

– Согласна, в заглушенных маленьких студиях музыкантам на акустических инструментах очень тяжело играть или петь. Их инструменты звучат не так, как они бы звучали в хорошей акустике. Когда нет многократных отражений звуковой волны от стен, то инструмент звучит непривычно резко.

– **Получается, если записываться с искусственной акустикой, то музыканту надо надевать наушники и слышать себя уже через искусственную акустику?**

– Это один из вариантов. Но некоторым исполнителям очень трудно играть в наушниках, непривычно слышать себя и свой инструмент через электроакустический тракт. Поэтому часто в студиях звукозаписи существуют наушники, которые надеваются на одно ухо, чтобы контролировать и прямой привычный звук от инструмента, и возврат обработанного из аппаратной. Но это вопрос привычки и конкретной задачи. Если это оркестровые музыканты, и надо записать какую-нибудь заставку для кино, то они приспособляются и делают это без всяких вопросов. Если речь идет о реальном музицировании и сольном исполнительстве, то это, конечно, сложно.

– **Есть ли на сегодняшний день альтернатива акустическим залам?**

– Я пока не вижу.

– **Как музыканту готовиться к записи?**

– Если музыкальное произведение выучено и обыграно на концертах, то никакой специальной технической подготовки не требуется, только психологическая. А об этом хотелось бы сказать несколько слов. Музыкант должен хорошо осознавать

реальную разницу между работой в студии и на сцене. Во время концерта требуется соответствующий настрой, ощущение контакта с публикой, и все это длится максимум два часа с перерывом, если это сольный концерт, если отдельные номера – минуты, десятки минут. Сессия записи – четыре часа тяжелой работы, в течение которых необходимо удерживать в себе свежесть и непосредственность восприятия музыки, как на концерте, но при этом нет ни аплодисментов, ни контакта с публикой, который, конечно, очень помогает. Поэтому музыканту надо уметь очень трезво оценивать свои силы, не выкладываться на настройке, подбирать последовательность записываемых произведений так, чтобы успевать отдыхать от физически трудных частей, чередовать нагрузки – и физические, и психологические. Тогда запись пройдет очень эргономично и эффективно. Музыкант должен быть готов к тому, что каждое произведение придется сыграть не один раз, как на концерте, а два, и три, и больше, если понадобится. И все они должны быть по эмоциональному насыщению – как на концерте.

– А советы звукорежиссерам?

– Прежде всего, изучайте специфику различных типов музыкальных инструментов. И, конечно, учитывайте то обстоятельство, что скрипачи и альтисты – качаются относительно микрофона на всю высоту своего роста, вообще все струнники неимоверно сопят, а у виолончелей и контрабасов еще и скрипит шпиль. У деревянных духовых постоянно щелкают клапана, кларнетисты шипят, у всех духовиков быстро устают губы. Вокалисты не успели распеться, и потому голос уже устал, а извлечение верхних нот у вокалистов и духовиков связано с максимальным напряжением связок и губ, и поэтому надо беречь каждое их усилие.

Струнникам посоветую не канифолить смычок в день записи: канифо-

ленный инструмент на концерте звучит ярче – однако, в записи, при близком микрофоне, дает тембр резкий, с "песком". И если необходимо менять струны, то за 2-3 дня до записи, иначе будет много проблем со строем; струне нужно время после установки для того, чтобы полностью вытянуться и держать строй. Также посоветую не подвергать инструменты перепадам температуры и влажности, после которых многие инструменты "болеют", что особенно заметно в студии. Вокалистам – хватит времени распеться в студии, поэтому в этот день лучше беречь голос. Духо-

викам – внимательнее относиться к клапанам инструмента, все профилактические работы приурочить к записи, чтобы механизмы работали тихо, без щелчков.

Всем музыкантам – приходите на запись отдохнувшими, с большим запасом сил и предконцертным волнением.

*Беседу вел,
Денис Голубев*



**ФОТОГРАФИЯ
АФИШИ
БУКЛЕТЫ
ПРОГРАММКИ**

WWW.COLOR-FOTO.COM

**ДИЗАЙН СТУДИЯ
КИРИЛЛА КУЗЬМИНА**

PECHATNIK@MAIL.RU

8-915-381-82-87, 354-66-90

ГОБОЙ

Рекомендации
солиста ГАСО п/у М. Горенштейна,
Дениса Освера

Взяв в качестве примеров оркестровых трудностей первую, пятую, десятую симфонии Д. Шостаковича, я руководствовался не только тем, что это шедевры классической музыки, но и тем, что основные гобойные соло из этих симфоний схожи по характеру и темпу. Хотелось, чтобы мои комментарии помогли гобоистам справиться с некоторыми технологическими проблемами и дали возможность сконцентрироваться на музыке.

Что же общего у этих фраз? Характер отстраненный, трагичный, но без излишнего драматизма – эффект шепота, который иногда более выразителен, чем крик. Движение неторопливое, размеренное, в основном, четвертями и восьмыми нотами. Фраза должна быть длинной и не рвущейся. Все эти соло написаны с участием верхнего регистра, где гобой должен звучать так же свободно и полно. Попробуем рассмотреть основные приемы, без которых сыграть качественно эти эпизоды будет невозможно.

Все начинается с дыхания и заканчивается на дыхании. Я имею в виду не только постоянную диафрагмальную опору и свободный выход, но и пропевание всех нот. Особенно важно обратить внимание на первую ноту. Нужно следить за тем, чтобы она была с ощущением "без языка"; если совсем "без" не получается, тогда подключаете язык, но совсем немного и без назойливого "Та". Уверен, что правильный эффект от "Да" будет сильнее.

Также начало звука напрямую связано с афтактом. Дыхание перед фразой не может быть случайным. Я руководствуюсь здесь двумя вещами: ритмом и характером фразы. Лично мне ритмическим ориентиром служит четверть. Как правило, в медленных эпизодах лучший результат достигается, если дышать за четверть до начала звука. Если взять дыхание, например, за две четверти, то правильное ощущение опоры, выдоха, амбушюра и языка уйдет, а если

меньше, то подготовка и начало звука могут выйти суетливыми. Попробуйте представить, что вы не играете, а говорите: вы же не будете судорожно хватать дыхание, чтобы многозначительно сказать "м-да". Также мне иногда помогает как бы пропевать в голове эпизод из соло заранее, что дает эффект не внезапного, но естественного начала.

Избегайте зажатости в пальцах. Напротив, пальцы должны как бы помогать при переходах и залигованных интервалах. Еще одна деталь, общая для всех этих эпизодов – это большая амплитуда регистров. Особенно это касается верхних нот. На мой взгляд, стремиться нужно к ровному, как тембральному, так и динамическому звучанию. Если не обращать на это внимания, то верха будут звучать объективно громче и резче, а нижний регистр – наоборот, тише и рыхлее. Попробуйте записать себя; это хоть и жестоко, но иногда помогает.

Ошибочно думать, что если темп медленный, то с ритмом нет проблем. Метроном никого никогда не обманывал. Также неплохо проверить сложные интервалы и верхние ноты по тюнеру. Каждый гобоист, исполняя эти произведения качественно и тщательно, так или иначе, испытывает определенное напряжение на различные виды мышц: от диафрагмальных до амбушюрных. Поэтому нельзя забывать о такой вещи, как выдержка. Сыграйте соло не один, а два или три раза подряд, и если вы не устали, то, значит, вы в хорошей форме.

Что касается тростей, не бойтесь

использовать разные трости: например, держать удобную проверенную трость на все открытые и тонкие места, и трость поплотнее для ярких соло и tutti. Используйте трость в зависимости от характера музыки и звучания оркестра. Слушайте коллег и не "выключайте" уши ни на секунду – это наш главный инструмент.

Теперь подробно рассмотрим это соло на момент аппликатуры и динамики.

Первая симфония (3-я часть)

Начало со струнными – свободное *mezzo piano*. Первую ноту можно взять с дополнительным *си-бекар* малой октавы. То же самое относится и к *соль-бемоль* во втором такте. Верхнее *ре-бемоль* в шестом такте прикройте *до-бекаром* малой октавы. А *до-бемоль* в двенадцатом такте можно дополнить клапаном *ми* малой октавы. Это же относится к последнему *ля* в шестнадцатом такте. Не делайте *dim* раньше написанного автором. Это грозит... ну, вы понимаете, чем это грозит.

Пятая симфония (3-я часть)

Первое *до* для более округлого звучания можно дополнить клапаном *ми* малой октавы. Пять тактов до **85** попробуйте взять *до* с добавочными *ми* и *ре* малой октавы. Как правило, это делает переход *соль – до* естественнее и удобнее. *Ре* третьей октавы (3 до **85**) и *ре-бемоль* (2 до **85**) я играю с клапаном *до* малой октавы. Также не бойтесь немного перетягивать трети четверти во втором и третьем такте после **84**. Это поможет избежать суеты и придаст фразе ощущение цельности.

Symphony N 1

Part III

Dmitry Shostakovich

Lento. \downarrow 76
Ob. I solo
p esp.

Symphony N 5

Part III

Dmitry Shostakovich

Poco piu mosso
84 solo
p

Symphony N 10

Part IV

Dmitry Shostakovich

145 Ob. I solo
p dolce

Десятая симфония (4-я часть)

Первая нота берется с добавочной нижней *си-бемоль*. Не делайте слишком сильное *dim* на второй ноте, а то *фа-диез* обязательно выстрелит. Верхнее *ми-бемоль* в шестом такте я играю с дополнительными *ми* и *ре* малой октавы, а вместо *соль-диезного* клапана нажимаю клапан нижнего *си-бемоль*. Это заставляет верхнюю ноту соло звучать интонационно устойчивее и тембрально темнее. *Ре* и *до-диез* играйте с клапаном *до* малой октавы. Как правило, все эти ноты высокие по строю, поэтому эта аппликатура не только облагораживает верхний регистр, но и стабилизирует интонацию.

Во втором такте цифры **146** не филируйте ноту *соль-диез* – это поможет добиться ощущения эха в следующей фразе. Один такт до **147**: филируя последнюю ноту, обратите внимание на строй – скорее всего, эта нота будет выше; это надо учесть, так как вы передаете свое соло первой флейте.

Мы ознакомились с основными солом в этих произведениях. Давайте рассмотрим еще несколько важных и открытых мест.

Первая симфония

Во второй части цифры **12** соло двух гобоев и двух фаготов. Здесь важно выстроить интонацию и играть в одном движении. Третья часть цифры **9**

– самое тихое место, – послушайте, как играет засурдиненная труба. Характер звука и артикуляция мне кажутся очень похожими.

Пятая симфония

Первая часть – в шестом и седьмом тактах соло я бы использовал дополнительную аппликатуру (см. аннотацию к 10-й симфонии). Вторая часть цифры **62**: характер – скерцозный; не стоит играть слишком тихо, так как, чтобы озвучить нижние ноты, играть их надо немного ярче, чем верхние. Схожее по характеру место есть в третьей части десятой симфонии, цифра **123**.

Десятая симфония

Первая часть – в цифре **32** следует тщательно проверить по интонации унисонное соло с *Ес*-ным кларнетом. Обратите внимание на цифру **65**: в этом хорале деревянной группы надо следить не только за интонацией, но и за тем, чтобы ни одна нота не выстрелила. Это нарушит ровное и четкое органное звучание.

В заключение хотелось бы добавить, что все сказанное выше не надо воспринимать буквально. К примеру, если верхний *до-диез* у вас звучит стройно и по тембру не надо делать поправок, то зачем вам пользоваться дополнительной аппликатурой? Или, например, если у меня трость одинаково удобна для всей симфонии, то я, естественно, ее не меняю.

По поводу аппликатурных проблем мне бы хотелось отметить, что я работаю на "*Lore'e Royal*", и, если у вас инструмент другой марки, то в некоторых случаях возможны небольшие корректировки.

Хотелось бы пожелать всем прекрасных концертов и удовольствия от собственной игры.

МФ

МИР "YAMAHA"

Пожалуй, за точку отсчета присутствия компании "Yamaha" в культурной жизни России можно принять 1968 год, когда величайший пианист современности – Святослав Рихтер дал высокую оценку инструментам нашей компании и выбрал в качестве домашнего и концертного инструментов рояли фирмы "Yamaha". Мы гордимся тем, что традиция творческого сотрудничества российского музыканта и мастеров компании "Yamaha", рожденная более 40 лет назад, жива и поныне.

Важными событиями в истории нашей компании стали победы молодых пианистов Дениса Мацуева и Аяко Уехара на XI (1998 г.) и XII (2002 г.) Международных конкурсах им. П. И. Чайковского. Они завоевали первые премии, выступая на концертных роялях "Yamaha" и с этого времени Денис Мацуев и Аяко Уехара предпочитают для своих выступлений инструменты нашей фирмы.

Об исключительной репутации пианино и роялей "Yamaha" свидетельствует и то, что за период нашего присутствия в России Московская Государственная консерватория им. П. И. Чайковского приобрела 18 роялей "Yamaha" (в том числе концертные, серии "CF"), большую часть из которых – в прошлом году (рояли серии "C2" и "GB1"), и 12 пианино серии "C" и "U". Один из наших концертных роялей "CFIIIIS" Вы можете услышать в Рахманиновском зале Московской консерватории. Российская академия музыки им. Гнесиных также имеет в своем инструментарии несколько роялей "Yamaha" (модели "C3" и "C5").

В Санкт-Петербургской, Саратовской и Нижегородской консерваториях стоят 8 роялей "Yamaha". Наши инструменты также находятся в консерваториях Новосибирска, Екатеринбурга, Петрозаводска, Магнитогорска и Ростова-на-Дону.

Продолжением многолетних контактов нашей компании с российскими музыкантами стало открытие представительства компании "Yamaha" в Москве. Наши специалисты проводят регулярные семинары, посвященные техническому обслуживанию инструментов "Yamaha", а также лично контролируют состояние всех музыкальных инструментов фирмы "Yamaha" в ведущих музыкальных ВУЗах столицы и своевременно проводят сервисные работы.

Так в 2005 и 2006 годах, в Российской академии музыки им. Гнесиных, Московское представительство компании "Yamaha" совместно с Ассоциацией фортепианных мастеров, провело обучающие семинары для мастеров и настройщиков из различных регионов России. Аналогичный семинар состоялся и в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. В ходе него были произведены ремонт, регулировка механики, интонировка и точная настройка пианино и роялей "Yamaha". А совсем недавно, в период майских праздников, в Московской консерватории и Гнесинской академии работал один из разработчиков концертного рояля "CFIIIIS" и, пожалуй, один из лучших фортепианных мастеров Японии – г-н Такая Ходоучи. Он готовил рояли "Yamaha" к предварительному прослушиванию участников VI Международного конкурса Хамамацу (Япония), которое состоялось 15 июня 2006 года в Московской консерватории.

Пианино новой серии "B" – красивое начало.



Пианино – нечто большее, чем просто музыкальный инструмент.

Пианино – это часть вашей жизни, и, поверьте, нам бы очень хотелось подарить вам друга на всю жизнь.

Компания "Yamaha" производит музыкальные инструменты уже более ста лет, но пианино серии "B" – наш новый взгляд на производство клавишных инструментов, наша новая философия. Опыт, современная технология, высокая квалификация мастеров соединены в этом инструменте с революционной концепцией стоимости. Пианино серии "B" – уникальное сочетание доступной цены и высоких стандартов качества фирмы "Yamaha". Инструменты этой серии воплощают в себе все конструктивные принципы роялей и пианино "Yamaha". Увеличение

объема корпуса и утяжеление его конструкции обеспечивают инструменту глубокое полное звучание. Благодаря ножкам-роликам пианино приобретает подвижность. Классическая элегантность линий корпуса этого инструмента поможет ему прекрасно вписаться в любой интерьер.

Пианино серии "B":

- безупречная балансировка при туше благодаря клавиатуре из отборного массива ели;
- покрытие из высококачественной акриловой смеси воссоздает ощущение прикосновения к слоновой кости
- черные клавиши из прессованной фенольной смеси удобны и долговечны;
- прочная V-образная рама дает максимальный резонанс;
- четыре мощные задние опоры добавляют прочность и придают звуку богатство и глубину;
- конструкция резонансной деки в виде "короны" создает мощный и полный обертоновый ряд;
- рипки из отборной древесины специально подобраны к звуковым характеристикам деки;
- трехслойный прочный штег из клена обеспечивает оптимальную стабильность звука;
- изготовленные на основе современной технологии колки гарантируют максимальную стабильность настройки.

Модель "B1" решена в стиле модерн (без передних ножек), модель "B2" выполнена в традиционном стиле (с передними ножками, см. фото). Возможна комплектация функцией Silent Piano™.

Функция Silent Piano™ позволяет отключать прикосновение молоточков к струнам. Звук генерируется путем высококачественного стереосэмплирования легендарного концертного рояля "CFIIS" и подается в наушники, что позволяет продолжать

занятия, не мешая окружающим. Эта технология также позволяет использовать пианино как MIDI клавиатуру, сохраняя все достоинства молоточковой механики. Высокоточные оптические сенсоры, установленные в механизмах клавиатуры и педалей, улавливают любой нюанс каждого прикосновения. Возможно также подключение ещё одной пары наушников, например, для педагога или для игры в четыре руки.

Обе модели представлены в 6 вариантах покрытий:

С июля 2006 года:

- Полированное черное дерево
- Полированный орех
- Полированное красное дерево

С февраля 2007 года:

- Темный орех со вскрытой структурой дерева
- Матовое вишневое дерево
- Матовый бук

Джулиано Соммерхалдер – один из лучших трубачей мира



Вы, наверное, не знаете еще Джулиано – но вы обязательно о нем узнаете!

Этот молодой музыкант выиграл большинство из самых престижных в мире конкурсов и недавно был назначен концертмейстером группы труб одного из лучших оркестров мира – Лейпцигского оркестра Гевандхаус.

Принимая приглашение из Лейпцига, Джулиано отклонил предложения от многих ведущих оркестров,

которые также хотели видеть его среди своих музыкантов. Этот факт делает Джулиано одним из самых "желанных" молодых трубачей!

Кроме того, на пути развития своей сольной карьеры, он подписал контракт с одним из ведущих концертных агентств, и мы думаем, что уже скоро, вы сможете услышать его в качестве солиста в концертах известнейших оркестров всего мира.

Возможно, вы будете удивлены, но обладателю такого солидного резюме и такой блестящей карьеры всего лишь 20 лет!

Джулиано Соммерхалдер, выросший в Швейцарии и Италии, начал играть на трубе в возрасте семи лет. Он учился у своего отца, известного трубача Макса Соммерхалдера, затем окончил консерваторию "Джузеппе Верди" в Комо (Италия), где учился у Пьерлуиджи Сальви. Затем совершенствовал свое мастерство у Ханса Ганша, Мориса Андре, Эрика Обье, Стивена Бернса, Эдварда Кэрролла, Маркуса Штокхаузена, Пьера Тибо, Джеймса Томпсона и других. Еще до окончания консерватории Джулиано стал лауреатом второй премии на конкурсе в Мюнхене, одном из самых престижных музыкальных состязаний в мире. Он также стал лауреатом первой премии конкурса Мориса Андре, "Пражская весна", конкурса Тимофея Докшицера, Московского конкурса трубачей, "Концертино Прага" и многих других. Джулиано Соммерхалдер дважды становился обладателем Европейской Культурной Премии – в 1999 г. в Мюнхене и в 2002 г. в Берлине.

Джулиано играет на трубе С "Yamaha", модель "YTR-9445CHS", разработанной совместно с трубачом Чикагского симфонического оркестра Джоном Хэгстромом.

Джулиано очень доволен своей трубой, помимо номера модели, имеющей название "Chicago", в честь одного из величайших симфонических оркестров мира.

Материал предоставлен Московским представительством компании "Yamaha"

Спрашивайте журнал

Музыкальные Инструменты

В магазинах:

■ НОТЫ

Москва, Тверской бул., д. 9
тел.: (495) 202-09-13

■ АВАЛЛОН

Москва, ул. Кироваградская, д. 15,
ТЦ “Электронный рай”, пав. 1, П-11,
П-12 (1-й этаж)
тел.: 589-02-68

■ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАГАЗИН СИМФОНИЯ

Москва, ул. Б. Никитская д. 13/6 стр. 1
тел.: 202-89-05, 291-48-87

■ БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

Москва, ул. Б. Никитская д. 13
тел.: 629-02-25, 629-96-59

■ ЖИВОЙ ЗВУК

Москва, ул. Нижегородская, д. 58,
корп.3
тел.: 101-45-52

■ МУЗДЕТАЛЬ

Москва, 13 Парковая, д. 11
тел.: (495) 509-35-06, 774-90-46

■ ТОН-ЛАЙН

Москва, Ленинский просп., д. 99
тел.: (495) 936-57-98

■ BAYLAND МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Москва, Комсомольский просп., д. 28,
Московский Дворец Молодежи
тел.: (495) 245-08-97

■ МИКСАРТ

Москва, Земляной Вал ул., д. 36, корп. 1
тел.: (495) 956-90-93

■ МУЗЫКАЛЬНЫЙ САЛОН СИМФОНИЯ

Москва, Нагатинская ул., д. 27
тел.: (495) 112-54-57

■ МАГАЗИН "МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ"

Москва, ул. Митинская, д. 27,
строение 1, этаж 3
тел.: (495) 794-33-48

■ СЕВЕРНАЯ ЛИРА

Санкт-Петербург, Невский пр. 26
тел.: (812) 312-07-96

■ КЛАССИКА ПЕТЕРБУРГ

Санкт-Петербург, Инженерная улица, 7
тел.: (812) 570-51-78, 570-51-46

■ ООО "РОЯЛЬ"

Санкт-Петербург, Галерная ул., д. 26
тел.: (812) 571-91-26, 337-21-02

По вопросам приобретения
и распространения журнала “Музыкальные Инструменты”
обращайтесь в редакцию по телефонам:
(495) 267-50-21, (916) 608-15-57



YAMAHA

В магазине–салоне представлен полный спектр музыкальной продукции Yamaha: рояли, пианино, электронные клавишные инструменты, оркестровые инструменты, гитары, усиление, ударные инструменты, аксессуары, профессиональное аудио, мультимедиа.

Опытные консультанты помогут Вам в выборе инструмента, а фирменный микроавтобус быстро и бесплатно доставит до Вашего подъезда.

Также мы имеем сервисный центр, в котором работают дипломированные специалисты.

Мы будем рады видеть Вас в нашем салоне!



ООО «Рояль»
официальный дистрибьютор YAMAHA в России

Санкт-Петербург
Галерная улица, 26

тел: (812) 571-9126, факс: (812) 3372102
e-mail: royal-ltd@yamahamusic.org
www.yamahamusic.org

ooo "Классика Петербург"



Pearl Flutes
A Tradition of Innovation

Vandoren
PARIS

Schilke



Vasile Gliga

Otto Jos. Keier

Strunal



SAUTER
—Pianofortemanufaktur—

B **Bösendorfer**
THE TOUCHING SOUND

K. KAWAI

HOHNER

*Musik-
boutique*

**HIDRAU
MODEL**

Wittner

K&M STANDS for music



Lakewood

Guitarras
MADRIGAL

PETERWOOD

Icons
by *classika ltd.*

Schaller
electronic

HIWATT

KLOTZ a-i-s
audio interface systems

STEPHI



D'Addario

Pearl



pro.mark



EVANS
DRUM HEADS

istanbul
Agop Istanbul Cymbals Drum Turkey

Roland

CASIO



PHONIC

Corelli
Cordes pour violon, alto
violoncelle, contrebasse

191011, Санкт-Петербург, ул. Инженерная, д. 7
тел. (812) 312-85-98, (812) 312-55-56, факс (812) 571-25-83
www.musicspb.com