

ЕЖЕКВАРТАЛЬНЫЙ ЖУРНАЛ

Музыкальные Инструменты

ЗИМА 2004



АВАЛЛОН

Москва: Новорязанская ул., д. 30-А, тел. 733-97-81, 733-97-82,

e-mail: mosaval@ava.ru

Санкт-Петербург: тел. (812) 542-43-80,

e-mail: avallonspb@ctinet.ru

Вичный Новгород: тел. (8312) 34-38-32, п/ф. 30-36-44,

e-mail: music@avallon.nov.ru

Уфа: тел. (3472) 22-57-61

Чебоксары: тел. (8352) 66-57-17

Орел: тел. (0862) 43-59-79

Кирово-Челецк: тел. (83361) 2-31-12

Ижевск: тел. (3412) 54-23-78



ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ



Marigaux
PARIS

LEBLANC 



RIGOUTAT

The Muramatsu
flute



 **GETZEN**

oleg

Vandoren
PARIS



WWW.WIND-INSTRUMENTS.RU

WWW.AVALLONLTD.COM

BUGARI CASTELFRANCO
ARMANDO

W WELTMUESTER

По заказу Хабаровской филармонии специалисты фирмы "Bugari Armando" создали уникальный аккордеон, не имеющий мировых аналогов. Спецификация отвечает всем требованиям заказчика и включает в себя опцию, позволяющую передавать по радио-тракту стереосигнал, который снимается двумя специально встроеными радиомикрофонами. Приемка и тестирование инструмента осуществлялась на территории компании "Bugari Armando" известным артистом – Блинковым Валерием Яковлевичем.

На фирме данная модель получила название – «РОССИЯ».

PIGINI

АККОРДЕОНЫ И БАЯНЫ

АВАЛЛОН

Москва: Новорязанская ул., д. 30-А, тел. 733-97-81, 733-97-82, e-mail: mosavall@aha.ru

Санкт-Петербург: тел. (812) 542-43-80, e-mail: avallonspb@ctinet.ru

Нижегород: тел. (8312) 34-38-32, п/ф. 30-36-44,

e-mail: music@avallon.nov.ru

Уфа: тел. (3472) 22-57-61

Чебоксары: тел. (8352) 66-57-17

Орен: тел. (0862) 43-58-79

Кирово-Челецк: тел. (83361) 2-31-12

Ижевск: тел. (3412) 54-23-78



WWW.ACCORDEONS.RU

WWW.AVALLONLTD.COM

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИЧНОСТЬ 6	“Иногда на плохом рояле играть легче”. Интервью с Николаем Луганским
ДУХОВЫЕ 14	Французские производители музыкальных инструментов. Беседа с представителями французских фирм
22	“Когда б вы знали, из какого сора...”. Интервью с мастером медных духовых инструментов Н.П. Ивкиным
СТРУННЫЕ 26	Е. Волховская: Инструментарий музыкального театра эпохи М.И. Глинки на примере экспонатов Госколлекции
УДАРНЫЕ 32	М. Пекарский: “Кушать подано”.
ФОРТЕПИАНО 38	Венец творения венских мастеров
НАРОДНЫЕ 42	Д. Бабиченко: Струны для народных инструментов. Прошлое и настоящее. /окончание/
МЕНЕДЖМЕНТ 46	“Я был шокирован ценами на инструменты”. Интервью с Михаилом Горонком
МЕТОДИКА 52	Анатолий Паутов О специфических приёмах игры на трубе
ОРКЕСТРОВЫЕ ТРУДНОСТИ 58	Фагот: рекомендации профессора РАМ им. Гнесиных, солиста оркестра Государственного академического Большого театра России Ю.С. Рудометкина

SUMMARY

Musical Instruments is a Russian quarterly magazine about instruments for symphony and folk music orchestras. It delivers news and reviews on music industry happenings, gives practical advice 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.

С Новым годом, уважаемые читатели!

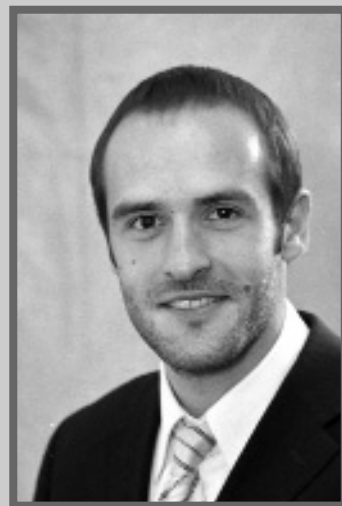
Для нас это вдвойне праздник, ведь нам исполнился ровно год.

Для годовалого ребенка это время первых самостоятельных шагов и подготовки к осмысленной речи. К счастью, наше появление не осталось незамеченным, и мы вынуждены были сразу

окунуться в круговорот выставок. Нам представилась возможность непосредственного общения с музыкантами и производителями музыкальных инструментов, чему посвящено несколько материалов этого номера. Поскольку вопросов к производителям накопилось много, а ответить на страницах журнала на все из них не представляется возможным, то мы обязательно вернемся к этому диалогу.

По-прежнему ждем Ваших пожеланий о том, что Вам было бы интересно увидеть в нашем журнале, но уже в новом 2005 году.

*Всего наилучшего,
главный редактор Олег Работников*



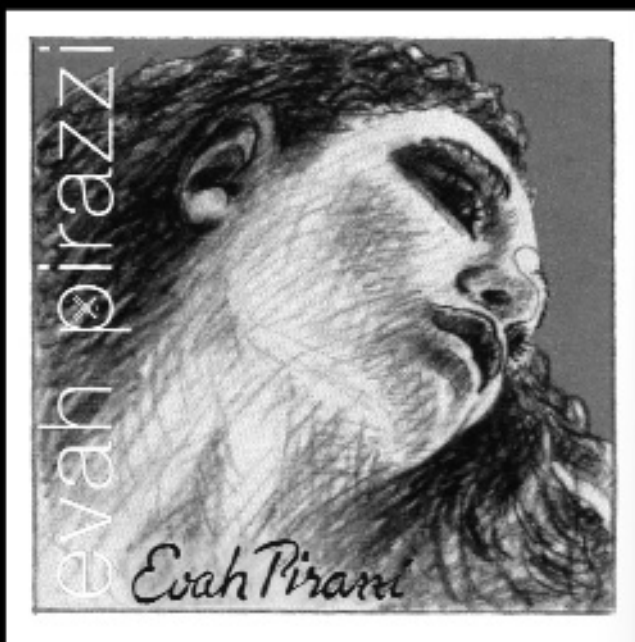
CONTENTS

PERSONALITY 6	"Sometimes it's easier to play on a bad piano" An interview with Nikolay Lugansky
WIND-INSTRUMENTS 14 22	French manufacturers of musical instruments. A talk with representatives of french companies "If you would know from what dust..." An Interview with the brass instruments master N.P.Ivkin
STRINGED INSTRUMENTS 26	E.Volkhovskaya Instruments in music theater at the age of M.I.Glinka on the example of the State Collection exhibits
PERCUSSION INSTRUMENTS 32	M.Pekarsky "Meal is served"
PIANO 38	The Crown of creation of Vienna masters
FOLK INSTRUMENTS 42	D.Babichenko Strings for folk instruments. Past and present. /a conclusion/
MANAGEMENT 46	"I was shocked by instruments' prices". An interview with Mikhail Goronok
TEACHING METHODS 52	Anatoly Pautov About specific ways to play trumpet
ORCHESTRAL DIFFICULTIES 58	Bassoon: Advises of Professor of the Russian Gnessins Music Academy, soloist of the orchestra of the State Academic Bolshoi Theater of Russia Y.S.Rudometkin

Lasting Beauty

The new Cello G & C
complete the set !

- ...great durability
- ...immediate response
from pp to ff
- ...exceptional set harmony
- ...powerful sound
- ...warm tonal fundament
matched with brilliance



511 1/91
PIRASTRO
MUSIKWERK
X

16-19 июня 2005



МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ, ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СВЕТОВОГО И ЗВУКОВОГО ОБОРУДОВАНИЯ
INTERNATIONAL TRADE FAIR FOR MUSICAL INSTRUMENTS, SHEET MUSIC, LIGHTING, SOUND AND EVENT TECHNOLOGY

musikmesse
prolight+sound
ST.PETERSBURG



ВЫСТАВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС «ЛЕНЭКСПО» • 199106 САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, ВАСИЛЬЕВСКИЙ ОСТРОВ, БОЛЬШОЙ ПР., 103
ТЕЛЕФОН +7 (812) 3212844 • ТЕЛЕФОН/ФАКС +7 (812) 3212867 • EXPO-MUSIC@MAIL.LENEXPO.RU • WWW.LENEXPO.RU



Мастерская Сиринна

струнные музыкальные инструменты

Изготовление и продажа

Ремонт и реставрация

Аксессуары и смычки

Экспертиза и оценка

Музыкальная литература

Ноты



Вы можете приобрести любой товар по каталогу или на заказ в удобные для вас сроки

Действует гибкая система скидок

Рассылка каталога

190000, г.Санкт-Петербург,
Театральная пл., 3

Государственная консерватория им.Римского-Корсакова,
6 подъезд, м.т.266

тел/факс 8 (812) 3129740 e-mail: v_sirin@mail.ru

ежедневно, кроме субботы и воскресенья



КОМБИНАТ
МУЗЫКАЛЬНЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ

"ЛИРА"

крупнейшее музыкальное
предприятие в России

ПРОИЗВОДСТВО И ПРОДАЖА
ПИАНИНО

"ЧАЙКОВСКИЙ" "МОЦАРТ" "РИХТЕР"

Различные варианты отделки
Доставка в любой регион
Бесплатная доставка по Москве

НОВИНКА!

ПИАНИНО "МОЦАРТ" С ИМПОРТНЫМИ
КОМПЛЕКТУЮЩИМИ

Кабинетные рояли "Москва"
Банкетки для пианино
123344, Москва, ул. Енисейская, 1
тел. (095) 184-26-00,
факс (095) 184-37-18
e-mail: sbyt@lira-piano.ru; www.lira-piano.ru

Berg Larsen

SAXOPHONES, MOUTHPIECES AND REEDS

2140 BORGERHOUD, BELGIUM

Tel. +32 3 2725011, Fax +32 3 2720031

www.berg-larsen.com

e-mail: info@berg-larsen.com

berg@telnor.be; musik@tel.be

DUCKBILL

Мундштуки для всех видов саксофонов

DUCKBILL

классический мундштук Берга Ларсена - вновь представлен музыкантам, которые предпочитают мундштуки оригинальные по дизайну, удобные в использовании и изготовленные из высококачественных материалов. Отличительная особенность - наличие вставки из нержавеющей стали и гибкого вставочного изогнутого язычка из твердого пластика.



BULLET

сильно сплюснутый для концентрации звука, идеален и для джаза и для студии. Платиновый и серебряный язычок обеспечивают отличную звуковую реакцию и делают тон более острым. Существует как бронзовый мундштук, так и мундштук из высококачественной стали с покрытием из платины. Также существует версия из золота.



BRONZE

предпочтительный для джаза и рок-музыки вариант. Тяжелый, этот мундштук придает особый характер звуку и обеспечивает отличную звуковую реакцию. Благодаря стальной полировке особенно устойчив к повреждениям эмали и чрезвычайно износостоек. Вы также можете выбрать версию "Бронза".



GRAINED EBONITE

Мундштук с темным тоном и, как правило, крепким звуком. Придает звук с определенными характеристиками, особенно выделяется в джазе.



BLACK EBONITE

Вид с темным, но более мягким. Помимо музыки Берга Ларсена, этот мундштук из черного эбонита, который является традиционным материалом для производства мундштуков.



Берг Ларсен сконструировал и изготовил свой первый мундштук еще в 40-х гг. XX века. За многолетнюю работу возглавляемая им фирма изготовила весь спектр высококачественных мундштуков, среди которых есть мундштуки и для профессиональных музыкантов, и для музыкантов-любителей. Продукция ассоциирующаяся с именем «Berg Larsen» уверенно вошла в XXI век, и если бы Берг Ларсен дожил до нынешних дней, он бы гордился качеством продукции своей фирмы, которая по-прежнему изготавливается вручную традиционными методами.

Berg Larsen

Николай Луганский:

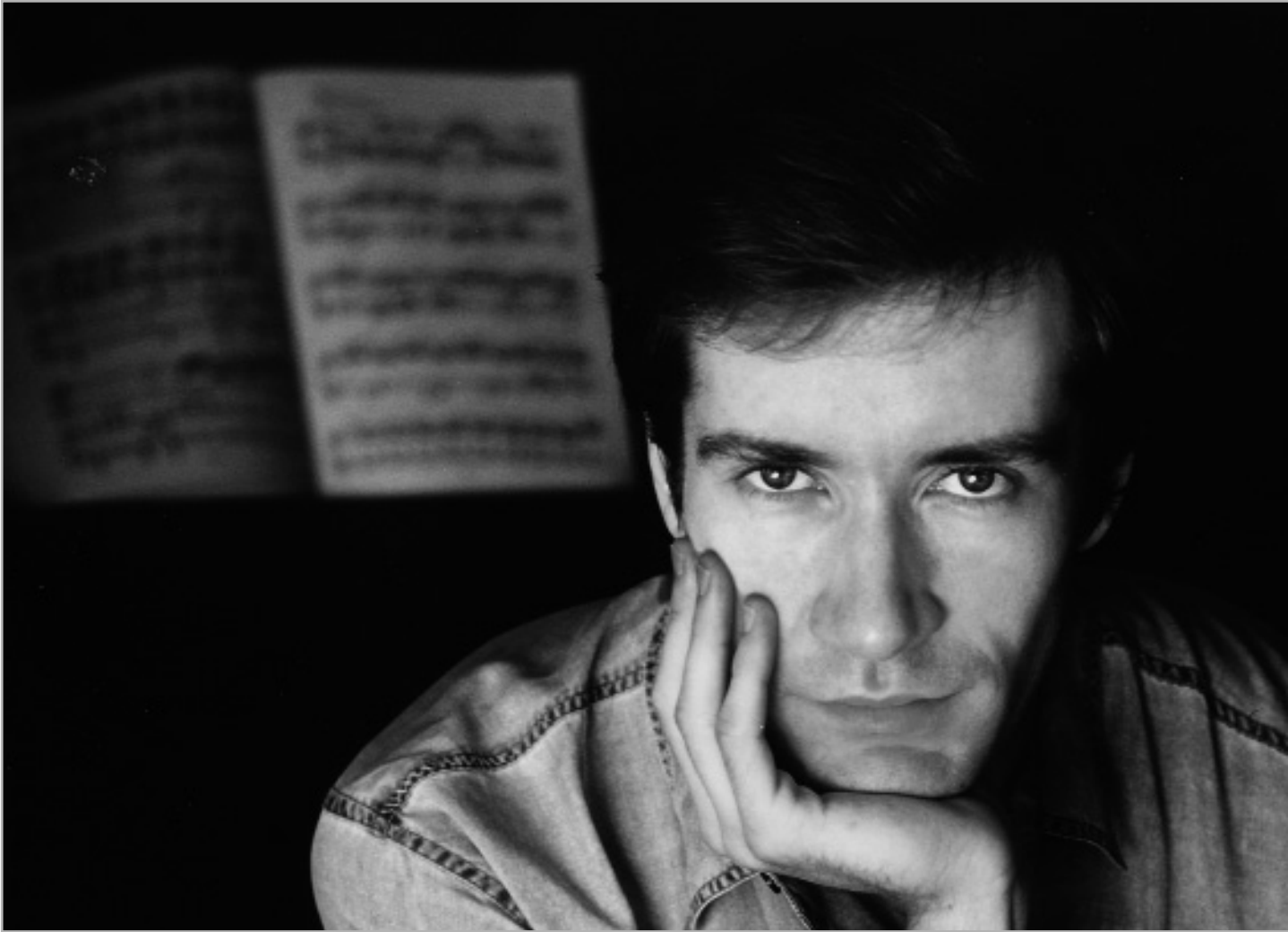
“Иногда играть
на плохом рояле легче”

ЗАТАКТ

Николай ЛУГАНСКИЙ

родился в 1972 году в Москве. В 1995 году окончил Московскую консерваторию (класс проф. С. Доренского). Николай Луганский – лауреат Международного конкурса им. И.С. Баха (Лейпциг, 1988), II Международного конкурса им. С.В. Рахманинова (Москва, 1990), обладатель Специальной премии Международной летней академии “Mozarteum” (Зальцбург, 1992), победитель X Международного конкурса им. П.И. Чайковского (1994). В 1988 году состоялся дебют Николая Луганского за рубежом – на Международной конференции МИДЕМ во Франции, в Каннах. С тех пор пианист выступал в странах Европы, Америки, Азии,

а также в Австралии. Николай Луганский выступает в престижнейших залах мира (Theatre Du Chatelet, Concertgebouw, Wigmore Hall, Barbican Centre, Royal Festival Hall), сотрудничает с крупнейшими симфоническими оркестрами (Orchestre De Paris, Royal Concertgebouw, Philharmonia, Halle Orchestra, Dresdner Philharmonic, Tokyo Symphonic, Netherlands Philharmonic, Rotterdam Philharmonic, San Francisco Symphony), с ведущими дирижерами современности (Р. Шайи, К. Нагано, М. Яновски, П. Берглунд, Н. Ярви, Ч. Маккеррас, Л. Слаткин, М. Плетнев, Ю. Темирканов, Э. де Ваарт). Записи пианиста, выпущенные на “Warner-Classics”, в течение нескольких лет удостоивались премии “Golden Diapason”.



Ваши яркие музыкальные способности проявились уже в раннем детстве?

– Да, когда в пять лет мне подарили игрушечное пианино на полторы октавы, выяснилось, что у меня абсолютный слух. Вскоре у меня появилась органола, это такая фисгармония на три с половиной октавы, в которой были меха, и надо было качать педали ногами, чтобы на ней играть. А уже потом у меня появился первый настоящий инструмент – пианино “Petrof”

– А почему выбор пал на фортепиано?

– Потому что со времен игрушечного рояля меня сразу привлек процесс прикосновения пальцев к клавишам, когда в ответ звучит музыка. У нас в доме были какие-то ноты, например, “Школа игры на фортепиано” Николаева, вальсы Шопена, сонаты Бетховена и что-то еще. Когда в дом привезли настоящее пианино, папа, уходя на работу, показал мне весь нотный стан и объяснил про басовый ключ. Вечером, когда родители вернулись, они с некоторым удивлением увидели, что я играю по нотам с листа сразу обеими руками. Книг я до школы не читал, любил читать только ноты.

Когда летом нужно было ехать на дачу, я отказался, потому что на даче пианино не было, а жизнь без инструмента я уже себе не представлял. Помогло то, что нашим дачным соседом был музыкант Сергей Александрович Ипатов. Самородок, несмотря на то, что он только в четырнадцать лет начал играть на рояле, впоследствии он поступил в консерваторию, учился у Игумнова, работал педагогом и настройщиком. Он-то и начал со мной заниматься. Кроме того, играть на рояле легче, нет такого страшного подготовительного этапа, как на других инструментах, на скрипке, например.



– Но в том возрасте Вы и не могли знать о столь мучительном подготовительном этапе.

– Совершенно верно, но я видел скрипку, пытался из нее что-то извлечь, а на рояле у меня получалось сыграть почти все мелодии, которые я хотел. Я ставил ноты и некоторые сонаты Бетховена мог исполнить практически сразу, а что касается скрипки, то около года надо учиться, как ее держать и прижимать к подбородку. Поэтому у меня не было сомнений, какой инструмент выбрать. И я, в общем-то, очень доволен, поскольку и выбор рояля – в каком-то смысле связывает человека, а игра на скрипке, на виолончели, да и на духовых инструментах, это еще в большей степени каторга. Выйти из формы гораздо легче, и потом наверстать, по-моему, гораздо труднее.

Если взять великих пианистов, то уровень техники у них очень разный. Есть люди, у которых техника намного сильнее, чем у других, но, тем не менее, и те, и другие могут быть великими пианистами.

– Есть мнение, что музыкальные способности передаются на генетическом уровне, и до появления на свет одаренного музыканта должен пройти определенный “накопительный” период.

– Может быть. Честно говоря, я, видимо, здесь сойду с во мнении с академиком Лысенко, мне кажется, что генетика – это лженаука (*смеется*). По крайней мере, к каким-то действительно высоким достижениям генетика имеет малое отношение.

– Обычно приводят убедительный пример Баха...

– Есть пример Баха, Моцарта, а есть совершенно другие примеры – Шуман, Брамс, Вагнер, большинство великих русских композиторов. Что касается школы, – да, конечно. В музыкальной семье легче получить хорошую школу в более раннем возрасте, и иногда это приносит свои плоды, но это, опять-таки, скорее относится к среднему уровню. Я бы так сказал, среди хороших профессионалов значительно больше детей из семей музыкантов, среди выдающихся

представителей профессии – пятьдесят на пятьдесят.

– Как Вы думаете, какие проблемы возникают у человека из “музыкальной” семьи, изначально ориентированного на профессию музыканта?

– Если музыкой занимается человек из “немузыкальной” семьи, то психологических проблем у него меньше. Если он не хочет ею заниматься, он и не будет этого делать, выберет другую дорогу. А если хочет играть, то будет играть. Когда в “музыкальных” семьях родители решают, что дети должны заниматься музыкой, возникает вопрос: в какой степени ею заниматься, должна ли она стать главной любовью в жизни, или делом всей жизни, единственным, чем человек интересуется. Если у ребенка выдающиеся способности, тогда сомнений нет. Но если это обычная одаренность, чуть выше среднего, тут труднее решить.

– Вы стали популярны уже в детском возрасте. Ученика Татьяны Николаевой – Колю Луганского, исполняющего



по преимуществу Баха, часто можно было видеть по телевизору и слышать по радио. Известность стимулировала творческий рост или, наоборот, мешала?

– Честно скажу, и тогда, и сейчас популярности я сильно не замечаю. Если и существует какая-то известность, то она не сравнима с популярностью людей, занимающихся, например, шоу-бизнесом. Для меня слава никогда не была чем-то очень важным, я не могу сказать, что она меня стимулировала, и не могу сказать, что она мешала. Хотя я знаю людей, замечательных исполнителей, для которых внимание публики – некий наркотик, дающий им стимул, они действительно этим заряжаются. Например, мой педагог Татьяна Николаева. Было заметно, что когда на нее смотрели люди, которые ее ценили как артистку, она от этого мгновенно заряжалась энергией.

– А если отказаться от внимания публики и стать студийным музыкантом, повторив опыт Глена Гульда?

– Ни в коем случае! Это все-таки очень разные жанры. Во-первых, сыграть концерт намного труднее,

тут элемент риска невероятно высок. Да и неужели вы будете выбирать: пойти на живой концерт любимого исполнителя или взять у товарища компакт-диск и послушать? Хорошо и то, и другое. Но если выбирать, концерт, конечно, интереснее. Это же целое приключение, это событие, которое совершается в данную секунду, когда может произойти все, что угодно – и провал, и прорыв к небывалым вершинам! Что касается Гульда, это один из величайших пианистов, но я с ним существую в параллельных мирах. Классический пример – Гомункулус в “Фаусте” Гете, такой искусственно созданный человек. Хотя и это может быть безумно интересно.

– Если говорить о методике Татьяны Николаевой, каковы ее основные принципы?

– Мне кажется, что методики как таковой у нее не было. Наверное, у ее педагога Гольденвейзера методика была, Татьяна Петровна очень его чтит, но у нее самой методики, то есть строгой системы взглядов

и приемов, не было. Были какие-то основополагающие моменты, но их нельзя назвать методикой. Живое исполнение или мертвая музыка, цветок или гербарий, поется мелодия, говорится или выстукивается, естественно – неестественно, – это для нее было определяющим. У Татьяны Петровны изумительно звучал рояль, и я все время думал, почему она не рассказывает, как это получалось. Видимо, она интуитивно понимала, что этому нельзя научить. Мы все слышим внутри себя по-разному, и, кроме того, у всех разные руки, разное тело, все настолько индивидуально. Я бы сказал, что Татьяна Петровна просто была гениальным слушателем, и очень деликатно, интеллигентно рассказывала впечатления о вашей игре.

Особенность преподавания Николаевой в том, что, в отличие от большинства педагогов ЦМШ, она была концертирующей пианисткой и играла безумное количество концертов и программ, причем с каждым годом, когда ей было уже около шестидесяти, она играла все больше и больше. Когда она приезжала в Москву, а это, честно говоря, было не так уж и часто, собирался полный класс, все только успевали сыграть и услышать какое-то мудрое замечание. Однажды Татьяна Петровна мне сказала: “Как жалко, вот Игумнов занимался бы с тобой этим четыре часа, а у нас времени нет”.

Мне как-то рассказывал Михаил Степанович Петухов, ассистент Николаевой, что однажды он очень устал и, когда пришел ученик, он сказал ему: “Извини, вот ты пришел, но у меня нет времени и нет сил, давай позанимаемся в другой раз”. Татьяна Петровна очень ругала его за это. Она сказала: “Как ты не понимаешь, студент просто бы сыграл, и урок бы уже состоялся”. Со временем понимаешь, что, может быть, в таком уроке больше смысла. Ты играешь

от начала до конца человеку, мнение которого для тебя что-то значит, и даже если он его не высказывает, за это время ты многому учишься. Но это, конечно, совершенно другой стиль образования, нежели тот, который представляется под образом русской или советской фортепьянной школы.

– **Как Вы считаете, насколько велика зависимость конечного результата от качества инструмента?**

– Успешное выступление во многом зависит от рояля, больше, чем принято думать. Все-таки распространено представление о том, что все зависит от исполнителя. На самом деле в том удивительном феномене, который называется концертом, соединено много разных факторов. Для меня исполнитель – просто один из соучастников концерта, даже если это сольный концерт. На втором месте, очень близко к этому, стоит слушатель, не тысяча семьсот человек, а слушатель, он может быть один, их может быть пять, сто или тысяча человек настоящих слушателей, с которыми возникает соучастие. Акустика тоже играет огромную роль. А что до инструмента, приведу пример: когда я играю этюды Шопена, то на тридцать, а то и на пятьдесят процентов успех концерта зависит от рояля.

– **От каких именно факторов?**

– Прежде всего – звук. Здесь очень много параметров. Во-первых, красота звучания, динамический диапазон. Если взять любые два рояля “Steinway”, качество звука и динамический диапазон будут очень разными. Во-вторых, баланс по регистрам. Для многих концертных роялей проблема заключается в том, что вторая половина второй октавы и первая половина третьей звучат более тускло, чем все остальное.

У новых роялей басы звучат мощно и гулко, за счет длинных струн, а регистр, где играется мелодия, недостаточно полон. И, конечно,

но, качество клавиатуры у всех инструментов разное. Хотя японские рояли все же более похожи друг на друга в этом плане. Не случайно на конкурсах масса пианистов выбирает “Yamaha” или “Kaway”. Я сам играл на конкурсе Чайковского на “Kaway”. Просто было ощущение, что на нем безопаснее играть. “Steinway” – инструмент более рискованный. В идеальном “Steinway” звук будет богаче и красок больше, но многое зависит от того, как в данную долю секунды вы нажимаете клавишу.

– **Насколько “нестабильный” рояль мешает исполнению? Или на концертах Вы отключаетесь?**

– Нет, не отключаюсь. Иногда мне бы очень хотелось отключиться и играть, что называется, на автопилоте, но у меня не получается. Я слышу все, что происходит, и постоянно стараюсь какие-то моменты скорректировать. Может быть, в этом есть доля непрофессионализма, потому что я почти никогда не чувствую, что есть что-то, что у меня получится на любом рояле, в любой момент и приблизительно одинаково. Каждый раз я должен буквально искать, как нажать клавишу, иногда даже менять аппликатуру в момент концерта. Наверно, это не пример для подражания, но когда я слышу – что-то звучит не так, как мне хочется, я стараюсь тут же это изменить.

– **Вы гастролируете не только за рубежом, но и в российской провинции. Наверняка, общий уровень инструментов там оставляет желать лучшего. Как Вы справляетесь с откровенно плохими роялями?**

– Я не так часто в последние годы играл на плохих роялях. Из общего числа концертов процентов восемьдесят-девяносто я играю за границей, где действительно средний уровень концертного рояля – достойный. Иногда на откровенно

плохом рояле играть легче. Если какие-то вещи заведомо невозможно сделать на данном инструменте, чувствуешь себя намного свободнее, отрешаешься от того, что звучит на рояле, и со значительно большей любовью относишься к тому, что звучит внутри, и это тоже передается в зал. А если каждая нота “Steinway” имеет свою окраску, и от каждого моего движения зависит течение фразы, будет ли она “живой” или будут какие-то неровности, в этом есть свои трудности. На плохом рояле совершенно не нужно много репетировать, но, чтобы сыграть хорошо на хорошем рояле, нужно значительно дольше к нему привыкать.

– **А какова роль настройщика, он в некотором роде волшебник?**

– Настройщик может сделать очень многое. Сердцевину рояля, его душу, он, конечно, поменять не может. Есть рояли, которые обладают могучей пробивной силой, но достаточно простым прямым звуком, есть рояли более интимного звучания, теплые и певучие. Такие вещи все-таки сохраняются. Но частности могут изменяться очень сильно: насколько тяжело или легко будет играть на рояле, как глубоко будет нажиматься клавиша, какова будет репетиция. Например, этюды Шопена я записывал партиями, исходя из их характера, поскольку некоторые этюды звучат пианиссимо и требуют шелестящего звука, другие, наоборот, исполняются ярко и мощно. Я высказывал свои пожелания настройщику, и в небольшой степени он менял “внешнее оформление” рояля. И эти изменения позволяли мне чувствовать себя более комфортно и раскованно.

– **Музыку какого-то определенного композитора лучше исполнять на каком-то определенном рояле?**

– Последние лет восемь-девять я записывал только монографические диски.

Недавно я записывал два вариационных цикла Рахманинова: вариации на тему Шопена и Корелли. В студии было два инструмента, и я, откровенно говоря, думал поменять рояль в самых ярких кульминационных моментах. Мы с режиссером провели такой эксперимент и пришли к выводу, что все-таки это звучит не очень хорошо.

Бывает очень жалко, когда на концертах есть выбор между двумя роялями, но поменять их невозможно, хотя, без сомнения, Моцарта лучше играть на этом рояле, а Рахманинова – на другом. Но когда я об этом говорю, понимания ни у настройщиков, ни у организаторов моя идея, как правило, не находит.

– **Если бы у Вас была возможность, Вы бы возили с собой любимый рояль?**

– Да, конечно. Есть пианисты, которые возили с собой свои любимые рояли – Горовиц, Рихтер, Микеланжели. Но, во-первых, мне это не по карману, во-вторых, два или три любимых рояля уже кем-то приобретены. Я помню рояль, на котором четыре года назад записывал прелюдии и музыкальные моменты Рахманинова. Когда я в очередной



раз приехал в Берлин на запись, мне сказали, что этот рояль продан. Кстати, этот инструмент нравился не только мне, его выбирала и Марта Аргерих. С другой стороны, знаете у Пушкина: “Есть упоение в бою”. Может быть, игра на любимом рояле была бы более верным воплощением того, что есть внутри, но какой-то элемент риска неизбежно пропал бы, вкус приключения потерялся. Хотя каждый раз начинать с нуля и искать все заново и физически, и морально тяжело.

– **В отношении Вас можно говорить об определенных музыкальных пристрастиях?**

– Не знаю, расскажите...

– **На мой взгляд, Ваша “визитная карточка” – Рахманинов, также Вы часто исполняете романтическую музыку, а современную – практически нет.**

– Да, Рахманинов – это любовь навсегда. Я действительно очень мало играю музыки второй половины XX века. Так случилось, что я не очень много слышал современной музыки, которая бы меня увлекала, которую хотелось бы играть.

Раньше я много исполнял Баха. Я был учеником Николаевой, и потому это было совершенно естественно, я играл на баховском конкурсе в Лейпциге, получил

премию. Но так вышло, что в последние годы я играю Баха очень мало. Когда-то пытался включать в программы несколько прелюдий и фуг, но в итоге перестал. Это невиданно сложная задача. Конечно, играя музыку любого композитора, нужно перевоплощаться, но в Бахе необходимо в такой степени менять себя, посадку, менять все, что делаешь за роялем, что иногда мне это кажется просто непосильной задачей. У Татьяны Петровны в этом плане не было никаких проблем, она совершенно спокойно играла в одном отделении Баха и Шопена, но она слышала Баха иначе, проще говоря, очень романтично. Она его играла певучим звуком, с большим количеством педали, почти как музыку XIX века, и в этом была невероятная прелесть. Я играю иначе, поэтому отказался от идеи смешивать, по крайней мере, в одном отделении, Баха и какую-либо другую музыку.

А так, начиная с Гайдна и Моцарта, и до середины XX века, я играю самую разную музыку. Наверно, слушатель в чем-то прав, когда говорит, что пианист особенно замечательно играет именно это, но сам пианист никогда с этим не согласится. Любой исполнитель страшно обидится на такие слова, потому что ему кажется, что он одинаково замечательно играет и то, и другое. Даже Микеланжели, у которого был небольшой репертуар, все-таки играл произведения разных эпох. И я никогда не смог бы сказать, что он что-то исполнял лучше или хуже, он гениально играл Баха-Бузони, концерты Моцарта, Рахманинова, Шумана, сонаты Бетховена, произведения Шопена.

Рихтер, человек с безумным репертуаром, тем более играл все. Скажем, молодой Доренский имел более выраженное пристрастие – Шопен, романтизм, т.е. середина XIX века, и русская музыка. Но мне



все же хотелось бы чувствовать себя музыкантом, которому созвучна очень разная музыка. За исключением, быть может, самой современной и додекафонной, которую я толком не могу почувствовать.

– **“Настоящий слушатель” – кто он?**

– Концерт требует определенной работы от слушателя. Он должен быть изначально готов к тому, чтобы проникать в этот мир, плыть в этой реке, идти по жизни вместе с этой музыкой. Он должен быть подготовлен духовно и не обязательно профессионально. Если говорить о “настоящих слушателях”, не думаю, что их больше среди музыкантов, чем среди людей с начальным музыкальным образованием или вообще без такового. Я себя считаю очень неплохим слушателем, и, как у слушателя, у меня бывало несколько моментов невероятного счастья. Конечно, невозможно вычислить, понять – почему это было, но у меня есть мечта: может быть, и я смогу сыграть так, чтобы кто-то в зале почувствовал такие мгновения. И на концерте я адаптирую себя не к тому, что у меня получается или нет, удобно мне играть или нет, а к себе, как к слушателю, который сидит в партере. Есть музыканты, которые

откровенно считают, что слушатель не имеет никакого значения, никакого веса и права голоса. Не буду с этим полемизировать. Мне кажется, что это некий уровень профессионализма, можно сказать, автопилот, когда человек играет, как ему удобно, как он привык, насколько ему позволяют его руки, и так, чтобы выдержать концерт или концертное турне. А если рассуждать о том, чтобы доставить какое-то невероятное, ни с чем не сравнимое счастье слушателю, одному или тысяче сидящих в зале, то нужно постоянно начинать с нуля работу в данном зале, на данном инструменте. Иногда просто менять какие-то вещи, которые стали почти что родными. На самом деле, такой точки зрения по-настоящему придерживается меньшинство. Большинство крупных профессионалов предпочитают играть так, как они привыкли. Есть люди, которые считают, что смысл музыки находится всегда при них, и это дает им определенную долю уверенности. Я говорю о самых крупных музыкантах, с некоторыми я беседовал на эту тему. Они убеждены, что владеют вот этим смыслом в музыке, что он у них так или иначе уже есть, знаете, вот как несут чемоданчик. А я думаю, что им нельзя владеть,



к нему можно иногда приближаться, иногда почти достигать, а в какие-то моменты настолько опуститься, что быть очень далеко.

– И, потом, человеку вообще свойственно ошибаться.

– Это не может быть ошибкой, это не может быть правильным. В музыке, я думаю, вообще нет ошибок или правильных решений. Если брать совсем примитивное понимание слова “ошибка”, то у людей, которые убеждены, что смысл музыки всегда при них, ошибок меньше. Но это ощущение существует как данность. У одних есть это ощущение, что смысл всегда при них, какой бы ни был инструмент, акустика, слушатель. А есть люди, которые начинают играть и думают, что они, может быть, вообще ничего в этом не понимают, и начинают искать. Находят – не находят, кто же его знает-то... Это очень тонкая штука, мы не можем даже сказать, что такое результат концерта. Что есть результат? Можем мы сказать, что запись интереснейшего сольного концерта есть результат? Наверное, нет. Это есть часть концерта, то, что происходило в это время в зале, но есть и что-то другое. А между тем, если мы спросим очевидца, и он расскажет свои впечатления,

это тоже не будет результатом. Результата в принципе нет.

– А Ваши личные ощущения после концерта – не критерий?..

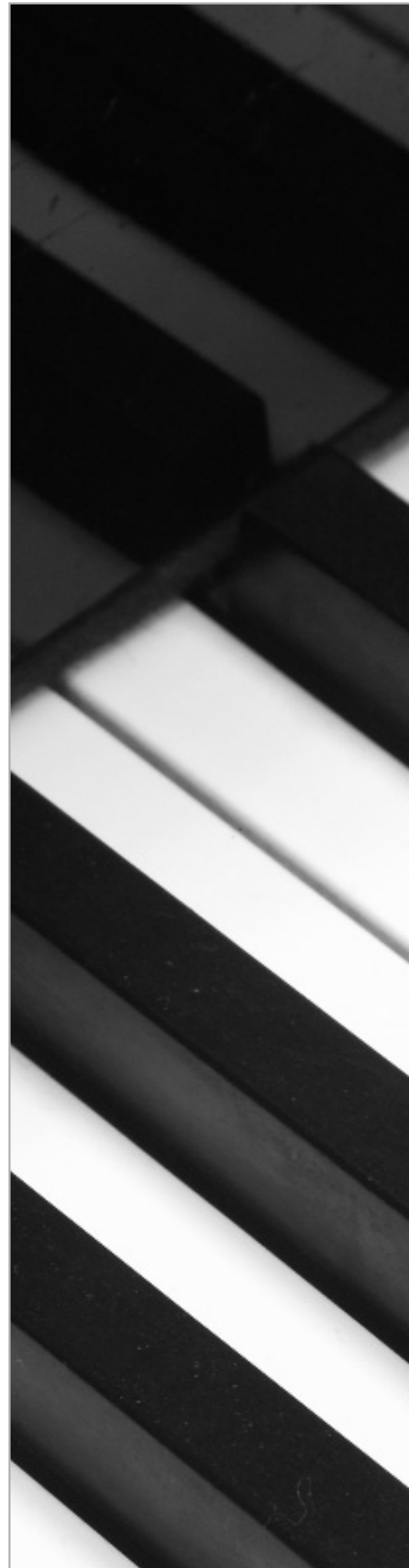
– Не всегда. Действительно, бывают концерты, после которых чувствуешь себя очень счастливым, а бывает, что уже во время игры чувствуешь себя ужасно, после этого остается жуткий осадок. Но это ощущение совершенно не есть показатель, был хорошим концерт или нет, это настолько неуловимая вещь... С одной стороны, самые выдающиеся концерты, на которых я был слушателем, действительно производили потрясающее впечатление. Я знаю, что многие чувствовали то же, что и я, но почти всегда был кто-то, кто был и недоволен. Картины, кинофильмы – это то, что можно как-то определить, руками потрогать. Концерт – нет, это что-то эфемерное, не имеющее результата.

– Поэтому Вы так любите шахматы, за определенность и результат?

– Да. Вы знаете, меня часто спрашивают, какая связь между музыкой и шахматами. Никакой. Это явления противоположные по сути. Шахматы и музыка – понятия для меня полярные. Победа, ничья, поражение – то, что есть в любой партии, и чего нет в музыке. Знаете, у Пастернака – “поражение от победы ты не должен отличать”, в музыке их нельзя отличать, Господь Бог, наверное, отличает, а человек не может, он может только догадываться. Отдельный ход, шах, мат, партия, начало, конец... В музыке и этого нет. Она начинается в тишине и продолжается во время аплодисментов...

Беседу вела

Антонида Кузнецова



ФРАНЦУЗСКИЕ

9-10 ноября 2004 года в конференц-зале Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского проходила выставка-презентация французских музыкальных инструментов и ноу-хау, организованная экономической миссией посольства Франции в Москве, Агентством по международному развитию французских предприятий

UBI France и французской Ассоциацией производителей музыкальных инструментов. Представляем фрагменты интервью с представителями фирм-производителей музыкальных инструментов. Разговор шел о тенденциях развития индустрии, появлении новых моделей, отличиях инструментов разных фирм и о многом другом.

Материал подготовили Денис Голубев, Филипп Нодель, Елизавета Мирошникова, Денис Осфер

“Buffet Crampon S. A.”

Фирма производит духовые музыкальные инструменты с 1825 года. Кларнеты, флейты, гобои, фаготы, саксофоны для обугения, любительской и профессиональной игры. Партнер фабрик “Besson”, “Schrieber”, “Höfner”, “Paesold”, “Rico”.

Оливье Оклер,
начальник отдела экспорта



– Господин Оклер, фирма “Buffet Crampon” известна, прежде всего, своими кларнетами и гобоями, в которых нашли воплощение как богатые традиции фирмы, так

и современные технологии. Какие модели, появившиеся за последнее время, представляются Вам наиболее значительными?

– Революционным можно назвать выпуск модели кларнета В и А Tosca, а также гобой, изготовленный по технологии “Green Line”, который, собственно говоря, не является новинкой, но становится все более популярным, в том числе и в России. Технология “Green Line” используется только “Buffet Crampon”, и вот уже 13 лет эти инструменты производятся нашей фирмой.

– Как Вы считаете, возможны ли в ближайшее время принципиальное изменение инструментов, технологии производства, а также звучания гобоя и кларнета?

– Думаю, что нет. В будущем году “Buffet Crampon” празднует 180-летие. Это целая история, то, что на самом деле является душой, душой звука “Buffet Crampon”.

– Возможен ли в ближайшее время прорыв в технологии, что удешевит инструмент, но сохранит при этом его высокое качество?

– Недорогой инструмент – это инструмент, сделанный не во Франции, по крайней мере, что касается “Buffet Crampon”. Качество – это цена. Часто спрашивают, почему инструменты “Buffet Crampon” такие дорогие, но если вы посетите наши мастерские и увидите всю ту скрытую от глаз потребителя работу, все стадии контроля, вы лучше поймете, из чего складывается цена.

– Какое качество, технологическое ноу-хау отличают инструменты “Buffet Crampon” от других инструментов? Что позволяет Вашим инструментам быть узнаваемыми?

– Отличительная черта “Buffet Crampon” – это традиция. На протяжении всего существования фирмы мы сохраняли одни и те же способы производства, и это то, что создает звук “Buffet Crampon”, выделяет его среди других. Это – стратегия фирмы. Мы будем продолжать хранить эту традицию, ведя при этом работы по усовершенствованию наших инструментов. Как вы знаете, “Buffet Crampon” – лидер на мировом рынке, ведь 80 % кларнетистов играют на кларнетах “Buffet Crampon”.

ПРОИЗВОДИТЕЛИ

МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

“Vandoren S.A.”

Фирма основана в 1905 году, производит аксессуары для деревянных духовых инструментов. Около 90 % своей продукции фирма экспортирует в различные страны мира.

**Жан-Луи Ренэ,
консультант**



– Господин Ренэ, в чем отличие продукции фирмы “Vandoren”, что является ее визитной карточкой, и каковы пожелания музыкантов по улучшению качества?

– У профессионалов-кларнетистов сложился классический образ качества “Vandoren”. Саксофонисты знают нас как “классиков”, теперь речь идет и о джазе. У нас разветвленная дистрибьюторская сеть во многих странах. И на всех этапах производства существует очень жесткий контроль качества.

– Какими, по Вашему мнению, будут трости через много лет? Возможно ли преобладание пластиковых моделей?

– Я все-таки возлагаю большие надежды на камыш – это натуральное сырье. Что касается пластика – было сделано множество попыток после II-й мировой войны, но ничего серьезного до сих пор не получено и доля

рынка пластиковых тростей составляет 5 %. Мы стремимся создавать качественный продукт, с допусками в сотые миллиметра, из живого материала – камыша.

– Возможно ли увеличение процента подходящих тростей в пачке?

– Камыш очень чувствителен к влажности. Кроме того, очень много зависит от срока хранения тростей. Если трости слишком старые или неправильно хранились, то есть вероятность, что они не будут играть так как надо. Мы производим трости при абсолютно стабильной влажности, и мы можем обеспечить качество. Можно сказать, что все трости в пачке играют нормально. Но всегда будут отличия, потому что это природный материал. Музыкантам следует проводить определенную работу по адаптации – играть на новой трости несколько минут в день. И может случиться так, что трости, которые изначально предназначались для ежедневной работы, будут использоваться на концертах. Очень важно, чтобы у музыканта всегда в наличии были разыгранные трости.

– Как правильно разыгрывать трости?

– Их нужно разыгрывать по 5 минут в день каждую, чтобы камыш стабилизировался. Период разыгрывания зависит от самого музыканта и составляет где-то 10-15 дней. Обычно музыкант чувствует, когда камыш стабилизировался. Не рекомендуется брать новую трость и сразу играть на ней около часа. В нашу эпоху все ожидают быстрых результатов, но надо помнить, что музыка – это часы занятий, то же касается и тростей. Очень важна роль преподавателя, он должен научить студента правилам обраще-

ния с тростями. К сожалению, это типично для всего мира. Преподаватели тратят недостаточно времени на то, чтобы объяснить студентам, как правильно обращаться с тростями. А ведь правильное обращение с тростями сэкономит и деньги, и время.

“Glotin Chedeville Lelandais”

Компания основана в 1945 году. Специализируется на изготовлении тростей для деревянных духовых инструментов. Имеет собственную плантацию провансальского тростника на юге Франции, что позволяет ей обеспечивать сырье для изготовления как готовой продукции, так и полуфабрикатов. Также фирма производит различные аксессуары.

**Даниэль Глотен, президент,
генеральный директор**



– Госпожа Глотен, сейчас сами музыканты пытаются заниматься музыкой и музыкальной индустрией. Вам интересно общаться с самими музыкантами, их заказы не настолько велики как у фирм, или же Вы хотели бы работать с дистрибьюторами?

– Здесь есть совершенно разные аспекты. На первых порах необходимы контакты с самими музыкантами, и так всегда происходит и в Европе, и в Америке. Возможность составить индивидуальный заказ и получить его – это удобно, но связано с дополнительными расходами. Отсюда вытекает необходимость дистрибьютора

в стране. Музыканты, конечно, много путешествуют. Когда им нужен специфический товар, они покупают его на месте, но нужно думать и о тех, кто не может путешествовать. Я думаю, что такая система со временем, безусловно, сложится. Так или иначе, мы на правильном пути.

– Как изменяется Ваше производство в зависимости от конъюнктуры рынка и качества урожая камыша?

– Все сырье поступает с наших собственных плантаций на юге Франции. Мы приспосабливаемся к изменяющимся запросам как музыкантов, так и изготовителей инструментов. И мы меняем профиль трости, толщину и способ заточки.

– А сам камыш, если сравнивать урожаи прошлых лет и даже будущих? Есть ли какая-то тенденция, возможно, проблемы?

– Во-первых, количественный потенциал от сезона к сезону меняется. Но у нас есть свои собственные запасы, склады, и мы стараемся регулировать количество в нужный момент. Урожаи 2001 и 2002 гг. были великолепными, и предыдущие годы тоже были хорошими. Но само хранение обходится нам достаточно дорого.

“Rigoutat & Fills”

Фирма, основанная в 1922 году, специализируется на изготовлении гобоев, гобоев д’амур, английских рожков и баритоновых гобоев.

Филипп Ригута, президент, генеральный директор



– Господин Ригута, каковы основные отличия Ваших инструментов?

– Для нас главное качество наших инструментов – это звук. Чистота звука, качество звука, который музыканты могут извлечь из нашего инструмента. Звук и эмоции. Сейчас нет таких проблем с качеством, как у некоторых марок 30-40 лет назад. Это похоже на ситуацию с автомобилями. Такая же эволюция. И сегодняшние инструменты лучше и дольше служат музыкантам.

– Когда Вы работаете над инструментом, какие недостатки Вы стремитесь преодолеть и какие качества улучшить?

– Комфорт при игре. Поскольку оркестры играют все больше и больше, то мы стремимся снизить напряжение, возникающее у музыканта при игре на духовом инструменте. Необходим определенный прогресс не только в инструментах, но и в тростях, и, наконец, я надеюсь, что цены не будут больше расти.

– С какими материалами Вы работаете?

– В основном это эбеновое дерево и так называемое фиолетовое дерево.

Также в качестве эксперимента мы изготовили гобой из клена. Нам в какой-то момент надоело делать черные инструменты и захотелось цветового разнообразия, и мне очень понравилась фактура этого дерева.

– Гобой из клена – это вряд ли оркестровый инструмент?

– Нет, конечно же, нет. Но мне так понравилось дерево, что я решил сделать инструмент из клена. Но, действительно, качество звучания совсем иное.

– Считаете ли Вы, что определенные типологии нужны для Ваших инструментов: определенный тип штаффов, тип заточки камыша?

– Гобой “Rigoutat” экспортируется в 60 стран мира, т.е. по крайней мере 60 различных национальностей могут играть на наших инструментах. Это не вопрос типологии, это вопрос

морфологии. Есть люди, которые по своей природе более свободно чувствуют себя с инструментами той или иной марки. Необходимо действительно поискать, чтобы найти свою марку, но это очень индивидуальный вопрос.

– Какие качества инструментов конкурирующих фирм нравятся Вам?

– Конечно, таковые существуют. Но я Вам не скажу, какие. Я думаю, что наши конкуренты видят в наших инструментах кое-что, что бы им тоже хотелось перенять. Во Франции говорят, что корове всегда больше нравится соседская трава.

– Возможно ли в ближайшее время какое-то принципиально новое открытие, которое изменит звучание и технологии гобоя?

– Двадцать лет назад я считал, что возможно. Сейчас я полагаю, что, скорее, нет.

“SML Strasser Marigaux SAS”

“Marigaux” является производителем гобоев, английских рожков, гобоев д’амур, баритоновых гобоев и гобоев-пикколо.

Ролан Миан, коммерческий директор



– Господин Миан, сколько живет “Marigaux” в руках профессионала?

– Это зависит от требований каждого конкретного человека. Хорошо зарабатывающий профессионал-музыкант в западном оркестре меняет инструмент каждые два года. Но я считаю, что это большая роскошь, –

W WELTMEISTER



Москва: Визулинская ул., д. 30-А, тел. 733-07-01, 733-07-06 (факс),

e-mail: msaval@ava.ru

Санкт-Петербург: тел. (812) 542-43-00,

e-mail: sp1@avallonltd.ru

Нижний Новгород: тел. (8312) 34-30-32

e-mail: music@avallon.nnov.ru

Полный список представителей компании на

WWW.AVALLONLTD.COM

АВАЛЛОН

WWW.ACCORDEONS.RU

PIGINI
fisarmoniche



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



PIGINI s.r.l. 60022 Castelfidardo (AN) Italy

Tel. 0717820301 - Fax 0717823010 - www.pigini.it - info@pigini.it - pigini@tin.it



ООО "ЖИВОЙ ЗВУК"

109052, Москва, Нижегородская ул. 58/3

Телефоны: Торговый зал (095)278-6400;

Офис (095)101-4552 многоканальный

<http://www.livesound.ru>, e-mail: livesound@mtu-net.ru

так как это происходит не потому, что через два года инструмент плох, просто музыканту требуется совершенная механика. Иногда инструмент меняется еще до того, как ему действительно требуется ремонт. Но если инструмент регулярно проверяется мастером, то им можно пользоваться в течение 10 лет. Например, венгерский гобоист Лайош Ленчеш, солист Штутгартского оркестра, – у него всегда новый гобой, он меняет его каждые два года. Но когда он выступает с сольной программой – он играет на “Marigaux”, которому 30 лет. Важно иметь не новый инструмент, а инструмент в хорошем состоянии.

– **Как появляются новые модели? И вообще каковы тенденции развития гобоя?**

– Не секрет, что в марте будущего года на выставке во Франкфурте бу-

дет представлена новая модель гобоя. Это революционная модель, новаторская. В ней учтены пожелания европейских и американских гобоистов. Мишель Крокнуа, солист Национального парижского оркестра, работал с нами над прототипом этого инструмента. Он работает с нами на протяжении многих лет. Знает технику и архитектуру гобоя и прекрасно понимает, что можно сделать, а что сделать нельзя.

– **А в чем заключаются технологические новшества?**

– Мы объединили пожелания многих музыкантов. Мы знаем, что в результате все-таки получили ГОБОЙ. Созданный прототип тестировали музыканты разного уровня. В нашей команде есть техники, есть музыканты-солисты, есть оркестровые музыканты, есть преподаватели.

Компьютер не в состоянии придумать инструмент, он может только проконтролировать точность. Для “Marigaux” уже на протяжении 70-ти лет основная политика – быть как можно ближе к музыкантам. Результат такого общения – модель 901, существующая давно, но постоянно эволюционирующая.

– **Экспериментируете ли Вы с материалами, например, используете новые сорта дерева, другую толщину, либо другие конструктивные решения?**

– И то, и другое. Новый гобой будет отличаться от сегодняшнего гобоя.

– **На Ваш взгляд, соотношение стоимости инструмента, которая постоянно возрастает, и срока жизни инструмента на данный момент оптимально?**

ПОСТАВКА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

ООО “Нева-Саунд”

191104, Санкт-Петербург,
ул. Короленко, д.2, оф. 26
Тел. (812) 272 25 53
E-mail: nsound@rol.ru

Кларнеты и гобои **BUFFET CRAMPON** (Франция)
Гобои **RIGOUTAT, LORÉE, MARIGAUX** (Франция)
Тромбоны **Anotoine COURTOIS** (Франция)
Флейты **SANKYO** (Япония)
Другие духовые инструменты ведущих фирм мира

Доставка по России

www.neva-sound.ru
www.petrof.spb.ru
www.sankyo.ru



– 80 % цены гобоя – это стоимость ручного труда. Это не сам гобой. Франция известна своим производством гобоев: здесь находятся “Marigaux”, “Rigoutat”, “Logée”. И все эти предприятия расположены в 20 км друг от друга. И если мы не будем хорошо платить своим служащим, они уйдут в другие фирмы. Кроме того, стоимость жизни возрастает на 2 % ежегодно, поэтому зарплата, а, следовательно, и цены увеличиваются на 2 %.

“Henri Selmer Paris”

Основанная в 1885 году, фирма является семейным предприятием, специализирующемся на изготовлении деревянных и медных духовых инструментов и аксессуаров.

**Патрик Селмер,
президент, генеральный
директор**



– Господин Селмер, расскажите, пожалуйста, о появлении новых моделей. Чем оно продиктовано?

– Эволюция инструментов идет очень медленно. Во многом это зависит от семейства инструментов. В каждой области мы стремимся к тесному сотрудничеству с исполнителями, так как это необходимо для развития инструментов. Эволюция ли звука, легкость игры, эволюция механики – мы собираем мнения и в определенный момент решаем внести изменения.

Также существует проблема эволюции репертуара. Появляются новые произведения современных композиторов. Иногда их довольно трудно играть. И, конечно же, инструменты развиваются с технической точки зрения.

– В чем конкретно выражается это развитие?

– Музыканты требуют все большей легкости исполнения, расширяется tessitura инструмента.

– Какие недостатки Вы видите у инструментов, и что делается для их устранения?

– Конечно, недостатки есть. Безупречного инструмента не существует, и его не будет никогда. В инструменте есть много параметров. Качество звука, строй, легкость игры. Каждый инструмент – это соединение всех параметров, и ни один из них не достигает максимума. Доведение до совершенства одного параметра всегда происходит в ущерб другому. Например, очень интонационно верный инструмент может быть не очень интересен с точки зрения звучания. Тенденции все время меняются, музыканты находятся в поиске, и просто по законам физики идеальный инструмент невозможен. Когда музыкант играет в оркестре, он хочет свести до минимума риск появления фальшивой ноты, ему нужна уверенность. И с акустической точки зрения – я имею в виду звук – тенденции меняются, и двадцать лет спустя может быть в моде более светлый звук, чем сейчас. Американцам нравятся более интонационно верные инструменты. Эволюционировать, скорее всего, может механика и эргономичность. Также использование новых материалов, так как экзотические сорта дерева все труднее и труднее достать. Технологии должны продвинуться в область поиска новых материалов – более легких и более надежных. Но очень важно отметить, что сами музыканты в том, что касается новых тенденций, большие консерваторы.

“Loree – De Gourdon”

Фирма основана в 1981 году. Производит все типы гобоев: гобой, гобой д’амур, английский рожок, баритоновый гобой и гобой пикколо. Более ста лет инструменты этой фирмы наиболее часто используются профессионалами всего мира.

**Ален де Гурдон,
президент,
генеральный директор**



– Господин де Гурдон, какое событие в истории фирмы “Logée” Вы считаете наиболее важным?

– В этом году “Logée” исполняется 123 года. Но мне бы не хотелось, чтобы нас считали такой уж консервативной фирмой. Мы стремимся развивать в себе качества, особенно важные в наши дни, например, креативность. Одно из последних событий в нашей жизни – переезд фирмы в новое просторное помещение, отвечающее духу времени и требованиям современной технологии. Надо сказать, что до этого наша фирма в течение 50 лет не меняла своего адреса.

– За последние 100 лет гобой не так сильно изменился. Какой вклад внесла Ваша фирма в процесс эволюции гобоя?

– Со времён “консерваторской системы”, действительно, произошли изменения. И мы не только внесли технологические новации в конструкцию базовой модели, но даже совершили небольшую революцию: мы расширили диапазон звучания

гобоя до ноты ля малой октавы – получился совершенно новый инструмент! Инструмент, также обогативший и репертуар гобоиста: послушайте концерты и записи таких прекрасных гобоистов как Алекс Кляйн и Алексей Уткин.

– За последние десятилетия изменилось звуковое восприятие инструмента: от светлого звука к более темному. Нашла ли эта тенденция отражение в конструировании новых моделей?

– Мы не копируем моду. Наши гобои следуют пожеланиям музыкантов. И так все вместе мы пришли к более темному звуку. Новое поколение наших инструментов отличается темным и округлым звуком.

– В чем проявляется стиль “Logée”?

– Наш инструмент, прежде всего, оркестровый. На нем можно играть риапо и при этом у него большая полетность звука, что важно для больших залов. Он прост в настройке, гибок и удобен в интонировании.

– Как технологически это воплощается в инструментах?

– Мы очень скрупулезны в своем производстве: только качественные материалы, только ультрасовременная точная техника и станки. Для их настройки мы используем такие же цифровые технологии, как и NASA. Но конечный контроль и доводка делаются вручную.

– Каковы отличия основных моделей?

– В 1989 году был сделан первый гобой модели “Royal” – по своим качествам, я бы сказал, более мощный инструмент. Название и конструкция модели АК связана с историей нашей фирмы: самый первый гобой “Logée” был промаркирован A1, потом так пошло до A99, и далее по алфавиту. Первым мастером был Франсуа Лоре, затем Люсьен Лоре, потом Ги – мой дед. Последний инструмент Ги Лоре сделал в 1942 году – это и был АК, оказавшийся на тот момент послед-

ней серией. Поскольку эти инструменты считались самыми лучшими, в 70-х гг. мы решили сделать их копию. И нас ждал большой успех! Что касается модели DM, то она была сделана для немецкого рынка и стала прообразом модели “Royal”.

– Каков срок жизни гобоя “Logée”?

– “Logée Royal” живёт очень долго. На инструментах, сделанных в 1989 году, до сих пор играют в профессиональных оркестрах. 10 лет для гобоя – это нормально. Могут возникнуть небольшие проблемы с механикой, или, возможно, необходимо будет поменять колено.

– Подойдет ли оно? Должен ли музыкант сам выбирать новое колено?

– Присутствие музыканта не обязательно. Фактически мы делаем тот же инструмент – мы просто повторяем старое колено.

– Можно ли сделать еще какое-то открытие в конструкции гобоя?

– Я думаю, нет.

Lorée De Gourdon Alain de Gourdon

oboe - oboe d'amour - english horn - bass oboe
гобой - гобой д'амур - английский рожок - басовый гобой



48 Rue de Rome - 75008 Paris/ France
tel.: (33) 1 44 70 79 55
Fax: (33) 1 44 70 00 40
E-mail: degourdon@loree-paris.com

Компания “BG Franck Bichon”

Созданная в 1985 году компания, является производителем аксессуаров для духовых инструментов. В ассортименте фирмы более 180 наименований.

**Франк Бишон,
президент, генеральный
директор**



– Господин Бишон, что послужило импульсом к созданию марки BG?

– Идеи моего отца, профессора Лионской консерватории по классу саксофона и преподавателя Клод де Лангль в Париже Сержа Бишона по усовершенствованию звуковых качеств инструмента. Он размышлял о влиянии вибрации трости на звук и что с технологической точки зрения требует улучшения. Собственно, с лигатур и началась марка BG: в 1985 году мы выпустили лигатуры для саксофона и кларнета, а потом с 1988 по 1990 год гальстоны и другие аксессуары. И на сегодняшний день линия наших аксессуаров далеко не закончена: мы совершенствуем уже выпущенные модели и конструируем новые.

– Какие аксессуары Вы планируете выпустить в ближайшее время?

– Это сюрприз, но журнал “Музыкальные инструменты” будет первым, кто получит информацию обо всех наших новинках. Чтобы усовершенствовать свою продукцию, мы прислушиваемся к мнению и пожеланиям музыкантов. И хотя идеала не существует, всегда можно усовершенствовать удобство.

– Что бы Вы посоветовали при выборе лигатуры?

– Пробовать и сравнивать. Сначала нужно поиграть на инструменте со своей лигатурой, затем ее поменять и прислушаться. Попробуйте новую лигатуру на предмет плавности переходов между регистрами, полноту и качество звука в нижнем, среднем и верхнем диапазонах. В то же время прислушивайтесь к малейшим изменениям, появляющимся при игре piano и forte. Идеально было бы, если бы ваш коллега мог прийти вместе с вами и послушать.

– В чем разница между различными моделями лигатур?


– Сначала я попытаюсь объяснить, в чем состоит влияние лигатур из разного материала на звук. Итак, существуют вибрация мундштука и вибрация трости. Сам инструмент – это медиатор звука. При помощи вибрации мундштука и трости можно играть различным звуком. Если мы положим на мундштук ткань, вибрация будет поглощаться, затухать, и тогда звук получается более глухой, округлый. Стандартная лигатура с металлом имеет больший резонанс. Первые стандартные лигатуры BG были резиновыми. Они помогали поглощать вибрацию, звук получался однородным, очень приятным для слуха. Увеличилась легкость извлечения звука. Затем попытались найти компромисс между металлом и тканью. Итак, получилась лигатура: в местах соприкосновения с мундштуком – ткань, а с тростью – металл. Термин “revelation” означает больше резонанса для трости. Звук более светлый, и дает возможность легче исполнять штрих стаккато. И следующий этап – покрытие лигатуры. Оказалось, что это очень важно – золото или серебро. Это оказывает влияние на вибрацию. Благодаря серебру звук получается более открытым и ярким, а более высокая плотность золота усиливает резонанс, передаваемый тростью на мундштук/инструмент, и делает звук более сфокусированным. Существуют два ви-

да материала: один синтетический, предотвращающий растяжение лигатуры, и из натуральных волокон – материал, влияющий на качество звучания. В каждой лигатуре BG сочетаются два этих материала. Например, лигатура “STANDARD” – тканевая лигатура с резиновой вкладкой. Это идеальная лигатура для ансамблевой игры и камерной музыки: более темный звук, и свободное звукоизвлечение. “REVELATION” – тканевая лигатура с латунной вкладкой, ее характеризует чистый звук и легкое стаккато. “REVELATION SILVER” – это тканевая лигатура с посеребренной вкладкой, ее преимущества – это свобода в звукоизвлечении и легкое стаккато, “SUPER REVELATION” – тканевая лигатура с позолоченной вкладкой, это лигатура для сольной игры: ее отличают исключительная яркость звучания, более блестящий и направленный звук благодаря позолоте в 24 карата, а также легкость при исполнении стаккато. Эти лигатуры подходят и для джаза, и для классической музыки, все зависит от того, звук предпочитает музыкант. Также мы производим полностью металлическую лигатуру “Tradition”, посеребренную и позолоченную – она одинаково подходит и для джаза, и для рока, и для классики. Ее отличает направленный, блестящий звук.

– Существует мнение, что значение аксессуаров несколько преувеличено...

– Конечно, изначально нужно мастерски играть, но потом появляется и вопрос оптимизации этого процесса. У исполнителя должны сочетаться такие компоненты игры, как направленность звучания, удобство извлечения звука, лёгкость стаккато – здесь и нужна наша помощь. Для каждого уровня игры есть своя лигатура BG, которая помогает добиться лучших результатов.

P.S. Благодарим Вероник Клемент и Марину Петрову за приглашение принять участие в работе выставки, а также за предоставление возможности знакомства и личного общения с представителями легендарных французских фирм.



“Горонок Струнные Инструменты”

*Изготовление скрипок,
альтов, виолончелей,
контрабасов и смычков.*

Продажа аксессуаров.

*Большой выбор старинных
инструментов.*

*Реставрация и ремонт,
прием на комиссию,
обмен.*

Наши адреса:

*г. Санкт-Петербург,
В.О., 5-я линия, д. 32
литер Б (метро
«Василеостровская»)
тел. (812) 323-9986
факс: (812) 327-4269
e-mail: mgoronok@mail.ru
www.goronok.ru*

*г. Москва,
ул. Михайлова, д. 20
(ст. метро «Рязанский
проспект»)
тел. (095) 766-7394
факс: (095) 171-8080
e-mail: falkonrw@mtu-net.ru*

*Адреса магазинов
в Москве:*

*“ШЮЛЬ”
ул. Б. Пикитская, д. 14/2
тел. (095) 292-05-20*

*“Мир музыки”, ул.
Садовая-Триумфальная,
д. 16, строение 1
тел. (095) 209-74-50*



"КОГДА Б ВЫ ЗНАЛИ, ИЗ КАКОГО СОРА..."

Во дворах, около площади Маяковского, на задворках здания Филармонии, есть небольшой дом, а в нем – подвал, куда я частенько захожу. Там находится филармоническая инструментальная мастерская, и работают замечательные, интересные люди.

Из каждой комнаты доносятся звуки работы, тихонько бормочет радио, а в воздухе витают запахи стружки, лака, металла и еще чего-то неуловимого, что напоминает мне запах каптерки духового оркестра в Доме пионеров, куда я ходил тридцать лет тому назад.

Много лет я бываю здесь у мастера Николая Петровича Ивкина. Он правил вмятины на моем школьном "V&S", реставрировал старенький "Циммерман", дал вторую жизнь многим инструментам, а с недавних пор, в лучших традициях тюнинга,

доводит до ума "фирменные" инструменты, к которым, увы, тоже бывают претензии. Восторженная реакция наших зарубежных коллег на работу Николая Петровича ставит его в один ряд с известными мастерами, выполняющими задумки, а подчас и капризы исполнителей. Ну, капризы, это так, для посторонних! Никто не знает, отчего все у тебя сегодня получается: мундштук, труба, позанимался или случайно... Но я свято верю, что инструменты, к которым прикасался Николай Петрович, – моя страховка.

Николай Петрович Ивкин – самый занятый мастер Москвы, причиной

чему его высочайшая репутация. Поэтому поговорили мы немного. Вот отрывки из нашей беседы.

– **Расскажите, а как все началось?**

– Я обучался игре на валторне у педагога Бориса Исааковича Либермана.

После школы, за год, получил специальность слесаря-инструментальщика IV разряда. Пришла пора идти в армию, и я попал в ГСВГ (группа Советских войск в Германии), в оркестр в городе Бернау. Было это в 1967 году.

В тот момент был набор в мастерскую по ремонту духовых инструментов.

*Беседу вёл
Андрей Иков*



В 1970 году я вернулся домой, в Москву. Надо было трудоустроиться, и я пошел работать в городскую мастерскую по ремонту инструментов. На вид, это была простая мастерская, выполняющая любые заказы, но работали там корифеи. Большинство из них были весьма преклонного возраста. Говорят, в послевоенные годы, когда духовая музыка была в расцвете, в Москве работало около ста высококвалифицированных мастеров, вот с оставшимися к семидесятым годам мне и посчастливилось работать.

– Назовите их, пожалуйста...

– Петр Георгиевич Семизаров,

Георгий Филиппович Серов, Михаил Дмитриевич Галкин...

Для знакомства дали они мне "контрольную работу". В углу валялась кем-то брошенная туба, уже не подлежащая ремонту. "Мастер – докажи!" – сказали. Начал я эту тубу делать, а уже доделывала ее вся мастерская. Видят: человек пыхтит, старается, ну и завелись... В дальнейшем потихоньку стали они меня подзывать, что-то показывать. У каждого мастера есть свои находки, маленькие секреты, приемы, наработанные годами. Это были уже мои вторые "университеты".

Искали людей, имеющих техническую специальность и знающих музыкальные инструменты.

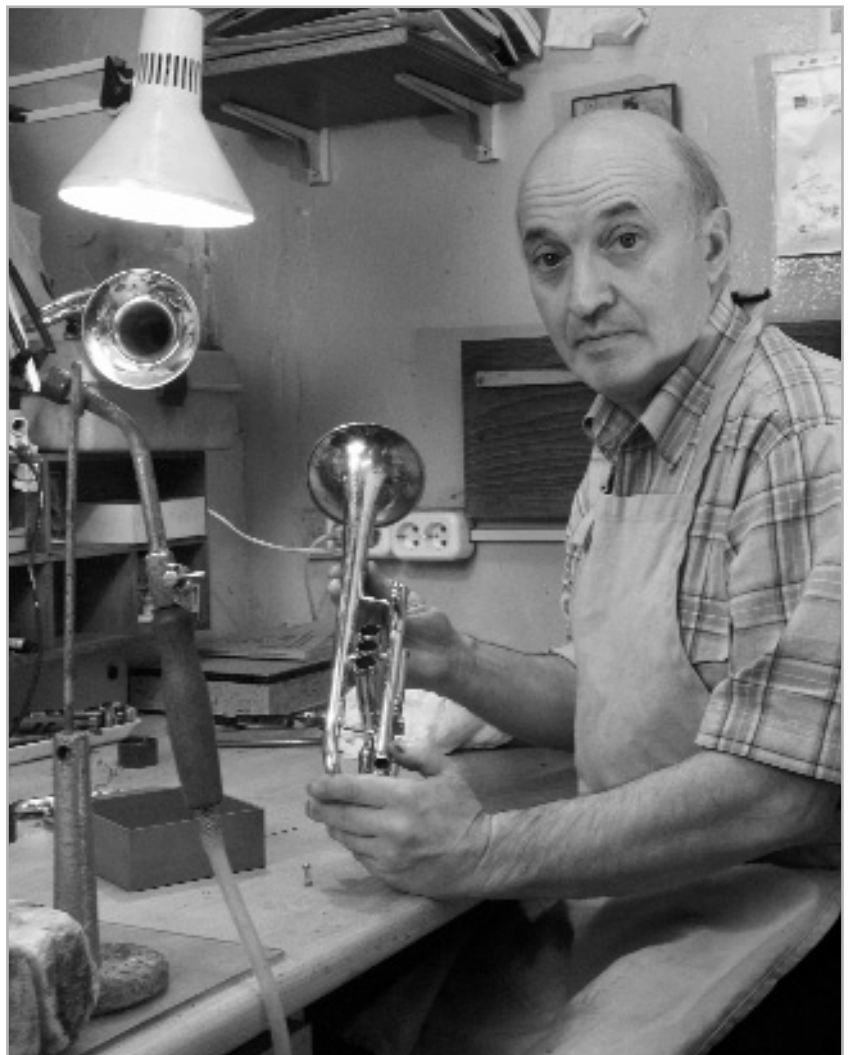
– А что же немцы?

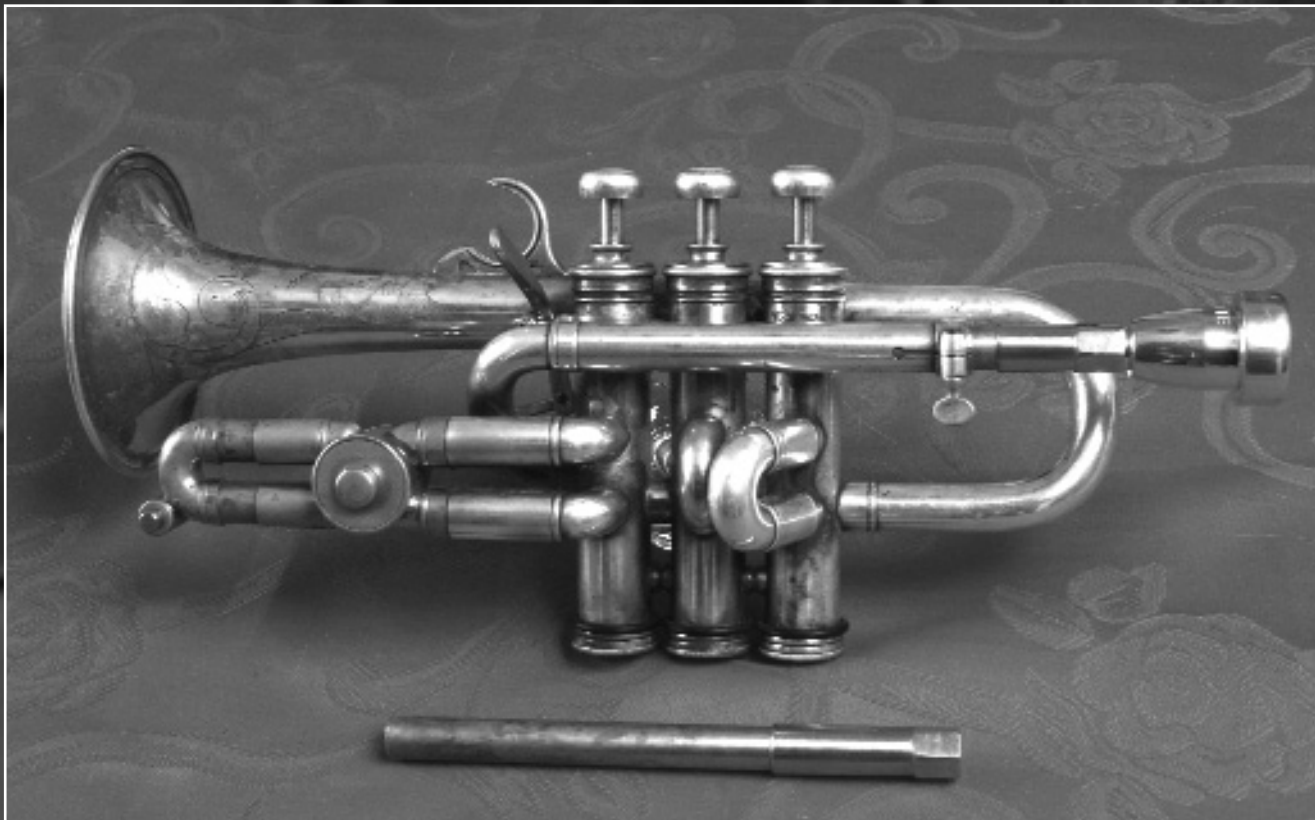
– Работа в мастерских ГДР стоила очень дорого: например, за средней трудности ремонт валторны брали 600 марок...

– Так они уважали свой труд?

– Да нет, работали, в основном, заменяя детали: если помялся раструб, просто ставили новый. Не возились, берегли себя.

Оркестров в ГСВГ было много, много было и ремонта. Встал вопрос о создании своей ремонтной службы. Возникла очень хорошо оснащенная мастерская. Там работал замечательный мастер, Анатолий Сергеевич Спорыхин. Он был известным мастером в Москве, и его пригласили в Бернау, как гражданского специалиста. Три года мы работали рядом, я учился у него. На меня сильное впечатление произвел случай, когда Анатолий Сергеевич восстановил совершенно "убитый" инструмент: это было чудо, потрясение! Наверное, в этот момент я и выбрал свою будущую специальность...





" Труба пикколо "Selmer", 1920-е годы. Изготовлен 3-й крон с роторным механизмом, понижающим на один тон, для исполнения тоники в барочных партиях in D, in Es."

– **Николай Петрович, а у кого учились старые мастера?**

– Как и у часовых мастеров, и у ювелиров – самое лучшее образование "из рук в руки". Должна быть какая-то база: знание инструмента и навык мастеровой...

– **Как Вы считаете, с этим рождаются, или можно научиться любому?**

– Мне кажется, должна быть предрасположенность...

– **Ну, а Ваш сын Саша просто продолжает династию, или вы видите в нем эту самую предрасположенность?** (Александр Николаевич Ивкин – мастер по медным духовым инструментам, работал в мастерской музтеатра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, в Новой Опере, работает в Московском отделении "Yamaha").

– Саше эта работа нравилась всегда, а еще, помните, я рассказывал, как испытал потрясение, увидев, как А.С. Спорыхин восстанавливал валторну?

Для Саши, видимо, тоже в какой-то момент проскочила искорка. Я вижу, что его глубоко трогает дело, которое он делает.

– **Вы работали в городской мастерской...**

– За это время было одно интересное предложение. В начале семидесятых Л.И. Гришкин, заведующий инструментальным парком и мастерскими Московской консерватории, позвал меня к себе работать. Я было написал заявление, да потом передумал, решил, что не готов. Надо бы извиниться перед Львом Иосифовичем...

Какое-то время я по совместительству работал в Институте им. Гнесиных.

А потом меня представили Николаю Николаевичу Петрову, и с 1975 года я работаю в Филармонии.

(Петров, Николай Николаевич – трубач. Работал в музтеатре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, Симфоничес-

ком оркестре радио, оркестре Московской филармонии. Затем – много лет был зав. инструментами Московской филармонии).

– **Кроме станков, которые стоят у Вас в мастерской, какими инструментами Вы пользуетесь?**

– У каждого мастера есть свои маленькие находки, старые мастера многое подсказали. Восемьдесят процентов моих инструментов – оригинальные.

– **Мы говорили, в основном, о ремонте инструментов. А об изготовлении – нет.**

– Это разные профессии. Не всегда мастер, изготавливающий инструмент на фабрике, может что-то сделать сам, отреставрировать. Ведь, в основном, на фабрике собирают инструменты из готовых деталей...

– **Может те давние немцы были правы: приварил новый раструб, заменил крон...**

– Смотря какой инструмент, если хороший металл, хорошая работа, стоит побороться...

– **Вернемся к изготовлению инструментов. Я играю на натуральной трубе Вашего производства и очень доволен ее качеством (в каких-то случаях предпочитаю ее швейцарской "Egger"). А раньше Вы делали инструменты?**

– Да, я делал барочные тромбоны. Два инструмента я сделал для ансамбля "Мадригал": альтовый in F и теноровый. Потом делал еще такие инструменты для музыкантов Тбилиси и Киева...

– **А на какие инструменты Вы ориентировались?**

– В Таллинском ансамбле "Хортус Музикус" были похожие тромбоны мастера Финке. Там я и "списал слова".

– **А Ваши предшественники, старые мастера, делали инструменты сами?**

– Да, им это было по плечу. Мастер Блинков, например, делал трубы и валторны, а Игнатьев и Неучев тромбоны.

О высочайшей квалификации старых мастеров свидетельствует такая история.

В мастерских ВРК (Всесоюзный радиокомитет, ныне – Гостелерадио) работал мастер Агапов. К нему пришел фаготист и попросил отремонтировать старый геккелевский "эс". Металл был очень ветхий, и работать с ним было уже невозможно. Мастер вырезал эмблему "Heckel", изготовил новый "эс" и аккуратно впаял в него эмблему. Музыкант попробовал этот "эс", был очень доволен "ремонтом", а когда ему сказали, какая работа была произведена, он был поражен.

– **Вы делаете чудеса, ремонтируя и улучшая трубы, валторнисты считают Вас "своим" мастером, тубисты на Вас молятся, тромбонисты не доверяют кулису никому, кроме Вас...**

– Это и есть моя специальность, ВСЕ медные духовые инструменты...

Маленькая мастерская Николая Петровича Ивкина, как волшебный сундучок, заполнена всякими интересными вещами: деталями разобранных инструментов, инструментами в пред- и послеремонтном состоянии, железками непонятного назначения, картинками, журналами. По углам сложены листы металла (я видел, как такой лист становится раструбом!), трубки, проволока. И вспоминаются стихи Анны Ахматовой:

*Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.*

*Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...
И стих уже звужит, задорен, нежен,
На радость вам и мне.*

ИНСТРУМЕНТАРИЙ ТЕАТРА

(на примере экспонатов Государственной коллекции)

Михаил Иванович Глинка был влюблен в музыкальный театр и всегда стремился в нем работать. При этом он хотел использовать в русском музыкальном театре новые идеи и “наработки”, родившиеся в результате путешествия в Италию, где он познакомился с тамошним театром. Известно, что в беседах с близкими М.И. Глинка даже обговаривал круг своих будущих профессиональных обязанностей в штатном расписании императорского театра. Иначе говоря, М.И. Глинка не просто жаждал работать, а готовился работать – служить, поэтому большое внимание он

уделял анализу различных сторон деятельности музыкального театра, среди которых состояние оркестра, инструментов, вокальная подготовка. Нельзя забывать, что большинство произведений композитора создано с учетом средств исполнителя (голосовых или инструментальных). Тщательная подготовка и расчет, как рациональная составляющая музыкального творчества, – вот, что отличало композитора Глинку от современных ему музыкантов.

Яркий пример тому работа над оперой “Жизнь за царя”. После долгих поисков соавтора М.И. Глинка обратился к барону Е.Ф. Розену, прекрас-

ному лирическому поэту. Почему ему нужен был именно поэт-интеллектуал? Потому что творческий процесс у М.И. Глинки – прежде всего деятельность интеллектуальная. Композитор сначала сочинял музыку “самых драматических моментов”, а потом отсылал её Е.Ф. Розену, указывая при этом нужный и желаемый стихотворный размер. Е.Ф. Розен же расписывал текст, опираясь на размер стиха, предложенный М.И. Глинкой. Так получилась виртуозная по вокалу русская опера, плод умного сотворчества композитора и либреттиста. Если обратиться к оркестровой партии оперы, то поражает знание

Альт Андреа Гварнери (инв. 104)



МУЗЫКАЛЬНОГО ЭПОХИ М.И. ГЛИНКИ

и ощущение современного композитору состояния инструментальной базы музыкального исполнительства. Мы говорим о предметном мире музыкального театра XIX века, а именно – о музыкальных инструментах, определяющих как исполнение музыки, так и её восприятие. И здесь совершенно неоспоримым является тот факт, что воссоздание предметного мира музыкального

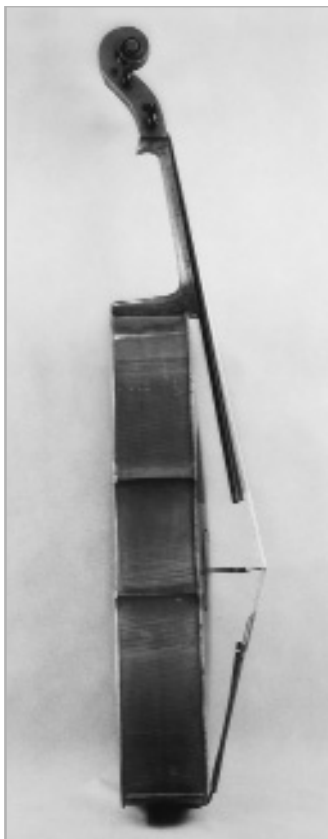
театра, в котором и отражается его синтетический характер, должно непременно начинаться с аутентики музыкальных инструментов.

Закономерно, что представления о красивом звучании скрипки, альты или виолончели за 400 лет их существования претерпели большие изменения. При сохранении общего внешнего вида инструментов менялись некоторые детали, которые весьма

существенно влияли на звучание. Проследить хронологию изменений не входит в нашу задачу, отметим лишь, что к началу XIX века, интересующей нас эпохи, продолжались попытки усиления звука струнных смычковых инструментов.

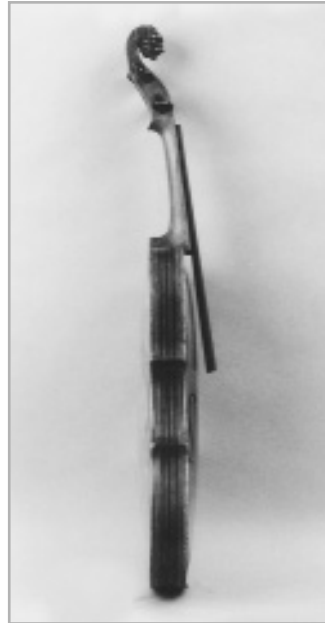
Поиски в этой сфере привели, в частности, к замене струн шелковых на жильные (а позднее на металлические); на 4 мм выше и значительно

Виолончель Ивана Батова (инв. 40-а)





Скрипка Петра Тузова (инв. 77-А)



тоньше стала подставка, на которой расположены струны; под иным углом стала врезаться в корпус инструмента шейка и длина ее увеличилась. У виолончели, кроме выше перечисленных особенностей, до середины XIX века отсутствовал шпиль, при этом инструмент удерживался во время игры лишь ногами. Принципиально изменился и смычок: трость смычка приобрела благодаря французскому мастеру Ф. Турту вогнутую форму, которую мы наблюдаем и поныне. Это преобразование позволило исполнять виртуозные произведения.

Параллельно с техническими изменениями инструментов, т. е. материальной стороной процесса, ощутимо повышался строй инструментов. Так, в начале XVIII века (времена Страдивари) “ля” находилось на тон ниже современного “ля”, а к середине XIX века “ля” уже стало на четверть выше нынешнего (440 колебаний). Все эти позитивные в целом изменения привели, как ни странно, к массовому появлению несовершенных инструментов, образовавших так

называемый “оркестровый тип”, который отличался довольно бедным тембром и резковатым звучанием. Инструменты этого уровня изготавливались на мануфактурах и фабриках Германии и Австрии. Критерии, предъявляемые к звучанию подобно-го инструментария, были невысоки.

На этом фоне особенно важно отметить некоторые лучшие образцы оркестрового инструментария, с которыми, судя по биографии М.И. Глинки, он мог сталкиваться в своей работе. Известно, например, что первые детские музыкальные впечатления будущего композитора связаны с концертами небольшого оркестра крепостных музыкантов, принадлежавшего дяде, смоленскому помещику А.А. Глинке. Для маленького Миши, – по его собственным воспоминаниям, – оркестр был источником самых живых восторгов. Возможно, именно из этих детских впечатлений и возникло в дальнейшем то глубинное понимание специфики каждого инструмента, которое мы наблюдаем в лучших его творениях. Для нашего же исследования

первый опыт общения М.И. Глинки со смычковыми инструментами особенно важен. Отметим также, что будущий композитор не только слушал звучание оркестра, но и сам осваивал два оркестровых инструмента, скрипку и флейту, играя вместе с крепостными музыкантами.

Чуть позже, в 20-х годах, Михаил Глинка уже выступал на камерных вечерах в некоторых музыкальных салонах, в том числе на вечерах у Михаила Виельгорского. Любопытно, что в этой семье находился альт работы Андреа Гварнери (инв. 104), ныне хранящийся в Государственной коллекции. Безусловно, инструмент такого уровня вряд ли функционировал в оркестре, скорее всего, на нем играли члены семьи Виельгорского в составе камерных ансамблей. Но не исключена возможность непосредственного знакомства Глинки с этим прекрасным инструментом и постижения через него многих достоинств, отличавших шедевры старых итальянских мастеров. Созданный в середине XVII века и названный “Санта Тереза” альт

воплотил характерные черты стиля семейства Гварнери и, прежде всего, его основателя Андреа, бывшего, как известно, соучеником Антонио Страдивари у Никколо Амати. Граф Виельгорский впервые привез этот альт в Россию, впоследствии же на нем играли прекрасные музыканты Владимир Бакалейников и Федор Дружинин.

Обращаясь вновь к биографии М.И. Глинки, мы находим еще несколько ярких примеров изучения смычковых инструментов, на которых базировалось дальнейшее их применение в творчестве композитора. Так, в конце 20-х годов Михаил Глинка, по воспоминаниям современников, работал в летние месяцы с крепостным оркестром своего дяди и разучивал произведения Моцарта, Бетховена, Керубини. И здесь необходимо сказать несколько слов о культуре оркестрового и театрального исполнительства в России рубежа XVIII-XIX веков.

Феноменом русской культуры того периода были домашние театры и крепостные оркестры, значение которых, как считают ученые, еще не оценено по достоинству. Во времена М.И. Глинки в России только документально зафиксировано 306 крепостных оркестров и 107 крепостных театров, состав которых колебался от восьми до шестидесяти исполнителей. Причем, именно на первую четверть XIX столетия приходится расцвет культуры крепостных оркестров. Оркестровая музыка звучала не только в столицах, но и по всей России. Крепостные оркестры переходили от одного владельца к другому, иногда существовали в течение многих десятилетий. Владельцами оркестров были губернаторы, помещики, генералы, князья и др. Одним словом, крепостные оркестры были неотъемлемой частью культурной жизни большого слоя русского общества. Для обучения крепостных музыкантов специ-

ально приглашали иностранных учителей. И тот факт, что именно крепостной оркестр стал самым ярким первым впечатлением М.И. Глинки, – скорее, закономерность, чем случайность.

Говоря о крепостных оркестрах, исследователи обычно забывают, что крепостные не только играли в оркестрах своих патронов, но и, что особенно для нас важно, изготавливали инструменты. Эти инструменты по качеству были намного лучше, чем привозные мануфактурные скрипки массового производства. Также как для обучения исполнителей, для обучения крепостных мастеров нанимали итальянских учителей. Сделанные ими скрипки обладали, как правило, мягким камерным звуком и делались обычно по модели Амати. Именно они, как нам представляется, стали основой для струнных групп и крепостных оркестров, и оркестров государственных императорских театров.

В этой когорте самым знаменитым мастером, легендой отечественного скрипичного строительства, стал Иван Андреевич Батов (1767-1841). Будучи крепостным человеком графа Николая Петровича Шереметева, он продвинулся в своем искусстве так далеко, что его имя стало известно в Европе. На его скрипке играл знаменитый скрипач-виртуоз, творческий соперник Никколо Паганини – Карл Липинский, который и вывел на мировую эстраду скрипку Ивана Батова. Также на скрипке Батова играл знаменитый французский музыкант Роде. С батовской скрипкой не разлучался и первый русский скрипач-виртуоз, композитор Иван Хандошкин. В 1829 г. в Санкт-Петербурге Батову за его инструменты была дана большая серебряная медаль для ношения на Аннинской ленте. А за его знаменитую виолончель, над которой мастер трудился пять месяцев с утра до вечера, граф Дмитрий Николаевич Шереметев пожаловал

Батову и всей его семье вольную. Сорок одна скрипка, три альты, шесть виолончелей и десять гитар – таков итог многолетней работы Ивана Андреевича Батова. Большая часть изготовленных им инструментов была продана за границу. Одна из виолончелей и по сей день хранится в Останкинском дворце Шереметевых. Несколько инструментов сохранилось в музеях г. Санкт-Петербурга. А в фонде Госколлекции имеются скрипка и виолончель этого удивительного мастера (инв. 40-а). Будучи человеком пытливым и заинтересованным, М.И. Глинка, думается, не только знал батовские инструменты, но и работал с ними.

Нельзя обойти вниманием еще один инструмент, всецело отразивший свою эпоху. Это скрипка мастера П. Тузова (Госколлекция, инв. 77-а). Инструмент примечателен во всех отношениях. Во-первых, он изготовлен из нетрадиционного для скрипки материала – розового дерева на нижней деке и обечайках; во-вторых, обечайки (боковые части) инкрустированы черным деревом; головка вырезана в форме головы льва; а главное – это не просто музыкальный инструмент, ведь внутри скрипки мастер вклеил целое послание: *“Отцу Отечества, Императору Александру I, великодушному победителю французов и города Парижа завоевателю, с низложением и отправлением на остров Эльба императора их Наполеона, возвратившемуся потом из армии в столицный свой град Санкт-Петербург, 1814 года в память таковой знаменитой эпохи сделал сию и другую такую же скрипку, не угась ремеслу, а охотник к Музыке Российской, Коллежский советник Петр Тузов”*.

Как это в духе будущей “Жизни за царя”! Тот же пафос, тот же патриотизм, то же желание принести свой талант на алтарь отечества... К тому же здесь есть и прямые биографические переключки: сам маленький Миша пережил с родителями



Альт Жана Батиста Вильома (инв. 41)

нашествие наполеоновской армии, когда семья в 1812 г. была вынуждена из Смоленской губернии на время переехать в Орел. Находившаяся до 1961 года в Санкт-Петербурге скрипка П. Тузова, полагаем, вполне могла участвовать в постановках произведений М.И. Глинки.

Наряду с итальянскими, немецкими, российскими скрипичными мастерами, инструментами которых были оснащены оркестры эпохи Глинки, должен быть назван знаменитый французский мастер XIX века – Жан Батист Вильом. Он вошел в историю как потрясающий имитатор: важным направлением его деятельности была “работа по модели”. Он отдал дань великим итальянским мастерам – Амати, Страдивари, Гварнери. Но он создал и свой стиль, причем отличительной особенностью его инструментов является громкий,

перекрывающий большие залы звук. До сих пор любой оркестрант и даже некоторые солисты мечтают играть на “Вильоме”. А с М.И. Глинкой Ж.Б. Вильома связывают нити творчества.

1836 год отмечен в жизни М.И. Глинки началом службы в Придворной певческой капелле, директором которой был князь Алексей Федорович Львов, известный композитор, скрипач, дирижер и музыковед. Непосредственно по заказу князя Львова Ж.Б. Вильом изготовил для Придворной капеллы несколько инструментов. На снимках представлен альт Вильома (Госколлекция, инв. 41), где на нижней деке явственно видна печать Придворной капеллы и личный герб А.Ф. Львова. На этикетке внутри инструмента Вильом поставил имя итальянского мастера Паоло

Маджини, на подлинной скрипке которого играл сам Львов. Таким образом, М.И. Глинка по долгу службы знал, а может быть, и участвовал в заказе инструментов у Вильома.

Примерно через десять лет пути композитора и мастера пересеклись вновь. И здесь могут быть сопоставлены три знаменитых имени – Паганини, Вильом и Глинка. Все они в одно и то же время оказались в Париже. Сюда стремились многие деятели культуры. Покорить Париж в 1845 г. приехал из Италии ставший уже знаменитым на родине Никколо Паганини. В эти же годы в Париж из России со своими произведениями приехал М.И. Глинка. И в это же время открыл свою мастерскую в Париже Ж.Б. Вильом, у которого Паганини постоянно “наблюдал” свои скрипки, в том числе и знаменитую Гварнери дель Джезу. Зная

пытливый ум М.И. Глинки и его постоянный интерес к инструментам, возьмем на себя смелость утверждать, что в Париже Глинка не обошел стороной модную тогда мастерскую Вильома и оценил процесс создания скрипок.

Подводя итоги вышесказанному, заметим, что заявленный в начале тезис об аутентичности исполнения относительно произведений Глинки должен трактоваться особо. На самом деле в наши дни практически невозможно или, во всяком случае, весьма затруднено аутентичное исполнение его театральной музыки. И вот почему.

В наши дни уже не существует таких духовых инструментов, которые были во времена Глинки. Поясню свою мысль. Известно, что струнные смычковые инструменты в свои 300-400 лет иногда звучат лучше, чем сделанные вчера. При хорошем отношении и своевременной реставрации они сохраняют и даже приумножают свои великолепные качества. А с духовыми инструментами происходит обратное. Их век иногда ограничивался одним-двумя поколениями музыкантов, после чего инструмент изымался из обихода, а ему на смену приходил более технически совершенный инструмент улучшенной конструкции. Поэтому сегодняшние духовые звучат гораздо громче и диапазон их больше. В качестве примера хочется привести творческие поиски, осуществленные в этом направлении руководством Большого театра. «Проанализировав партитуру, – пишет по поводу «Руслана и Людмилы» главный дирижер Большого Александр Ведерников, – я пришел к выводу, что тот оркестр, который М.И. Глинка имел в своем распоряжении, был количественно небогат струнными (наверное, от пяти пультов первых скрипок). При этом все tutti, которые написаны на такой состав, при исполнении

на современных духовых инструментах приобретают дисбалансное звучание. Если же менять нюансировку, то возникает другое эмоциональное наполнение музыки. Глинка мастерски писал для натуральных инструментов, в частности, используя закрытые звуки валторн – это совершенно другие тембры. Трактовка группы тромбонов во времена Глинки предполагала три разных инструмента, с разным объемом звука».

Как явствует из этого высказывания, количество струнных в оркестре эпохи Глинки было значительно меньше. Известно, что общая численность оркестра тех времен ограничивалась примерно шестьюдесятью музыкантами, тогда как сегодня симфонический оркестр насчитывает до ста музыкантов.

Таким образом, чтобы достичь звукового баланса, к которому стремился М.И. Глинка, необходимо воссоздать исторические духовые инструменты, уменьшить струнную группу и, главное, привести в историческое соответствие современный смычковый инструментарий, что само по себе совсем непросто. Далеко не каждый композитор так тщательно задумывается над природой каждого инструмента и оркестровкой своих произведений, чтобы оставить труд, подобный «Заметкам об инструментовке». «Красота музыкальной мысли, – писал в них Глинка, – вызывает красоту оркестра». В этом единстве, думается, и кроется истинное понимание искусства великого русского композитора.

Е.Л. Волховская,

Главный хранитель

Государственной коллекции

уникальных музыкальных

инструментов,

кандидат искусствоведения

Санкт-Петербург

Петербургская До-ми-нанта

II Международная специализированная выставка-ярмарка.
Музыкальные инструменты. Сопутствующие товары,
аксессуары и оборудование.

24-27 марта
2005 года

Музыкальные инструменты
Специализация по восстановлению, реставрации и ремонту
музыкальных инструментов

Сопутствующие товары и аксессуары
Оборудование
• для профессионалов сцены и амфибиально-концертный репертуар
• аккомпаниаторы и струны

Специализированные литературы, ноты

Концертная
программа
ежедневно

194103, Санкт-Петербург,
ул. Капитана Воронина, 13
(Лесной пр. 65/8, ст. м. "Лесная")
Выставочный центр "СПРАЗИОН"
тел./факс: (812) 324-64-16, (800-30-14
e-mail: info@vel@vel.spb.ru
vel@vel@vel.spb.ru
www.vel.spb.ru

Спонсоры:
КАССЕТКА
SSO
АРТ
ВУДМАН
MUSIC
www.vel.spb.ru

КУШАТЬ ПОДАНО

(ЗАМЕТКИ О МУЛЬТИПЕРКУССИИ)

Марк Пекарский

Начнём с чая. Заваривать его будет Джим. Понаблюдаем, как у него это получается: “Сначала он достаёт из шкафа чашки и расставляет их на подносе. Затем с растерянным видом замирает у раковины, словно пытаясь вспомнить, что же собирался сделать. Потом до него доходит, и он оживлённо достаёт из холодильника молоко. Разлив молоко по чашкам, вытаскивает пакетики с чаем и суёт их в заварной чайник. А когда всё готово, соображает, что достал лишнюю кружку, и ставит её обратно в шкаф. Наконец, торжественно водрузив на поднос сахарницу, Джим облегчённо вздыхает и включает чайник”¹. Мало того, что Джим включает чайник в последнюю очередь, – перед этим он наполняет его до самого верха, в результате чего вода закипает целую вечность! А что же Джим? Он стоит, поглядывает на чайник и изредка передвигает чашки на подносе...

Бедный Джим... Ему наверняка ничего не известно про эргономику, а ведь это очень важная штука: эргономика – это наука, определяющая оптимальные условия труда². Да, можно, конечно, джимов метод заваривания чая, – этот триумф сонной неэффективности, – можно и его считать “оптимальным”. Но в таком

случае весьма перспективным представляется способ удаления гланд через... как бы сказали латиняне, *per rectum*³. Все свои действия Джим организовал именно в этом “латинском” порядке с полным пренебрежением к законам эргономики, расположив этапы своей работы *во времени* совершенно безграмотно. Нет, не будем мы ждать его чая! Будь я на его месте, в самом начале я, естественно, наполнил бы чайник нужным количеством воды, затем включил его и в ожидании закипания сделал бы всё остальное.

Теперь обратим Ваше внимание на то, что, кроме временных законов эргономики, существуют также законы *организации пространства*, и вот ими-то мы собираемся сейчас заняться. Перейдём к кухонному рабочему столу. Хотите знать, чем мы будем Вас потчевать? Извольте: сегодня у нас *индейка по-пекарски*. Прежде, чем перейти к процессу приготовления, определим условия работы.

Закон № 1: *Все инструменты должны быть под руками.*

В центре стола разместим большую разделочную деревянную доску, рядом *под правую руку* положим два ножа – один большой с широким лезвием, другой поменьше. Пластмассовую мисочку для отходов поставим туда же, ближе к раковине,

в которой уже находится дуршлаг. Металлическую миску для мяса поставим слева между доской и плитой. Место бутылки с оливковым маслом определим за миской чуть дальше от края, чтобы неловким движением левой руки, не приведи Господи, не опрокинуть её на пол. Три столовых ложки масла вольём в кастрюлю с толстым дном, стоящую на плите.

Конечно же, *Закон № 1* не может быть соблюден стопроцентно, так как к мойке придётся сделать шаг вправо от стола, а к плите – хотя бы полшапочка влево. Но такова реальность, и наши передвижения необходимы, а значит...

Закон № 2: *Передвижения допускаются лишь необходимые, то есть функциональные.*

Вы играете на *маримбе*? Нет? Тогда представьте себе “стол” с огромным количеством деревянных пластинок, расположенных слева направо. Конечно, исполнитель вынужден двигаться и туда, и сюда, – что поделаешь! Главное, чтобы не было *лишних* нефункциональных движений.

Но вернёмся к нашим... к нашей индейке. Зажжём огонь под кастрюлей с оливковым маслом и, пока она нагревается, решим, в какой тональности будет “звучать” наше блюдо. Вы хотите что-нибудь в характере финала *7-й* Бетховена?

Музыкальный Арсенал

www.arsenalmusic.ru

Москва

тел: (095) 740-44-77
e-mail: msk@arsenalmusic.ru

Архангельск

тел: (8182) 77 97 53
e-mail: arudakoff@mail.ru

Барнаул

тел: (3052) 25-20-39, 35-60-04
e-mail: orkon_fm@yandex.ru

Владивосток

тел: (4232) 40 56 03
e-mail: tokom1@mail.vlad.ru

Екатеринбург

тел: (343) 377-02-15, 377-02-16
e-mail: mall@musictech.ru

Казань

тел: (8432) 71 55 05, 19 54 72
e-mail: salon@musicom.ru

Краснодар

тел/факс: (8612) 60-81-60, 55-87-24
e-mail: anoms@anormusic.ru

Курган

тел: (3522) 46 15 08
e-mail: qdu@akmeteks.com.ru

Москва

тел: (095) 974-51-85
e-mail: lgach@col.ru

Москва

тел: (095) 291 30 80

Москва

тел: (095) 181-95-11
e-mail: info@bentimusic.ru

Москва

тел: 8-910-461-10-13, 501-15-96
e-mail: magjodum@narod.ru

Москва

тел: (095) 995-29-28, 772-31-68
e-mail: topx@topx-music.ru

Москва

тел: (095) 1968-7872, 968-7873, 243-0617
e-mail: input@ok-coll.ru

Москва

тел: (095) 202-09-13

Новосибирск

тел: (3832) 759 110, 759 111, 759 112
e-mail: itm@online.nsk.su

Омск

тел: (3812) 44-37-20
e-mail: amusio@tv.omsk.ru

Орел

тел: (0862) 72 54 31
e-mail: orek@arsenalmusic.ru

Пермь

тел: (3422) 12-26-14, 12-32-76
e-mail: sigma@permail.ru

Рязань

тел: (0917) 44 62 33
e-mail: a@at-ryazan.ru

Самара

тел: (8462) 70-71-55, 70-89-71
e-mail: mus_shop@samara.ru

Санкт-Петербург

тел: (812) 322 31 83
e-mail: elena_rosli@mail.ru

Сургут

тел: (3462) 51-71-21
e-mail: bekar@surgut.ru

Томск

тел: (3822) 53 32 87

Тюмень

тел: (3452) 361 511, 361 881,
e-mail: artuyk@tumen.ru

Улан-Удэ

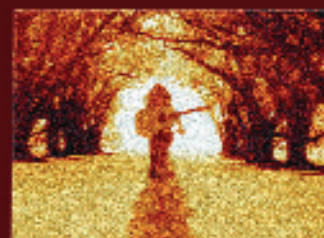
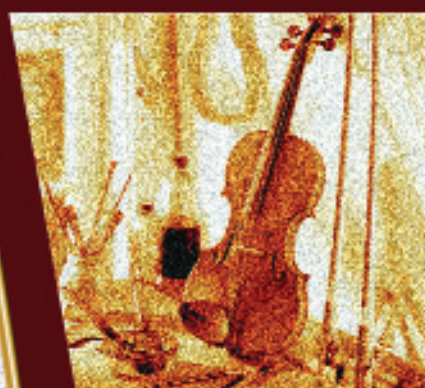
тел/факс: (3012) 45-51-50
e-mail: maestro@tumen.ru

Уфа

тел/факс: (3472) 74 40 91, 23 99 79

Челябинск

тел: (3512) 615-42-12
e-mail: arsenal@mail.don.ru



мы работаем
на Ваш
Талант!

J. Michael

Музыкальный Архив J. Michael представляет на Российском рынке компании J. Michael, крупнейших и лучших в мире производителей духовых инструментов. За время сотрудничества с J. Michael, мы с уверенностью можем сказать, что эти музыкальные инструменты понравятся не только учащимся музыкальных школ, но и профессиональным коллективам. Они завоевали популярность и уважение у покупателей благодаря высокому качеству звучания, великолепному классическому дизайну и невероятной низкой цене. Все модели J. Michael собраны по японской технологии при участии ведущих производителей духовых музыкальных инструментов и музыкантов, что определяет их высокое качество и низкую стоимость.



EU-1500
Юфониум Eb
\$ 730

SP-650
Саксофон
с охватом Bb
\$ 510



AL-500
Саксофон
альт Eb
\$ 450



AL-9005
Саксофон
альт Eb
\$ 660



TH-900
Саксофон
тенор Bb
\$ 690



FL-4005PO
Флейта C
\$ 250



PC-360
Флейта
панорамная
\$ 200



TU-3000
Туба Bb
\$ 1030



PH-850
Французский
рог Bb
\$ 370



TU-2000
Труба Bb
\$ 1200



CL-400
Кларнет Bb
\$ 240



CL-500
Кларнет Bb
\$ 160



TB-550M/L
Труба тенор-бас Bb
\$ 320



TR-380
Труба Bb
\$ 200

J. Michael

JUPITER
SINCE 1930

Компания Jupiter была основана в 1930 году. Спецификой этой компании сразу стало производство духовых инструментов специально для музыкальных школ, училищ и других образовательных учреждений. Именно поэтому и медные и деревянные так инструменты Jupiter отличаются своей выгодной ценой, нисколько не теряя при этом в качестве. По мере десятилетия ряд инструментов Jupiter пополнился профессиональными моделями, которые по духу так же оценили музыканты всего мира. Настоящей гордостью фирмы стали флейты серии "DiMelex", и изготовляемые в Японии по японской технологии. Большую популярность среди саксофонистов завоевали профессиональные инструменты серии "Artist" и "Professional". Нельзя не отметить высокое качество, оригинальный дизайн и превосходное звучание труб новой серии "Tribune". Инженеры и разработчики компании не только используют последние научно-технические достижения в мире музыки, но и так же активно поддерживают контакт с ведущими музыкантами, преподавателями и студентами, прислушиваясь к их мнению, учитывают замечания и предложения. Кроме того, руководство компании признает, что какого бы высокого уровня не достигла наука и техника, они не смогут заменить человеческих рук. Прокладки, и губы мундштука и слайда, регулировка и выравнивание клавиш сделаны руками высококлассных/профессиональных техников. Все инструменты отличаются качественным долговечным покрытием, которое выдерживает длительный поэтапный процесс обработки, конечной ручьяй шлифовкой и полировкой.

Музыкальный Арсенал
www.arsenalmusic.ru



JBR-762L
Баритон Bb
\$ 1392

JCB-578L
Туба BBb
\$ 1930

JEP-468L
Юкороун Bb
\$ 1190

JUPITER

J5L-438L
Тромбон тенор Bb
\$ 565

J5L-740L
Тромбон бас Bb
Bb/T/Cb/D
\$ 1000

J5M-396L
Саксофон Alto
\$ 2350

16005
Труба Bb
Tribune XOT
\$ 1445

JTR-606MRL
Труба Bb
"Deluxe"
\$ 470

JFL-511ES
Флейта C
\$ 525

JFL-911ES
Флейта C
"DiMelex"
\$ 1075

JTR-300L
Труба Bb
\$ 330

JPS-8475G
Саксофон сопрано
"Artist"
\$ 1675

JHR-854L
Рогатки F/Bb
дроп юн
\$ 2035

JAS-2069GL
Саксофон альт
"Professional"
\$ 2750

JBS-8955G
Саксофон баритон
"Artist"
\$ 3725

JCL-675BH
Кларнет бас Bb
\$ 1375

JTS-88950
Саксофон тенор
"Artist"
\$ 1710

JCL-9315
Кларнет Alt
\$ 118

P. Lorencio

Представляем на Российском рынке продукцию компании P. Lorencio – одного из крупнейших производителей струнно-смычковых музыкальных инструментов в Европе. P. Lorencio – это сочетание великолепной внешней отделки, высокого качества используемых материалов и насыщенного яркого звука.

P. Lorencio

HAND CRAFT QUALITY INSTRUMENTS

CERTIFICATE

Dear Customer,
This instrument has been made by experienced and skilled violin-makers. The tonewoods used for this instrument have been carefully chosen from well-seasoned timbers. The varnish is made from an old traditional formula which is over 100 years old and consists of natural resins. We hope this instrument will give many years of playing satisfaction.

Model
Size

Made in Europe



V 301JSB
Скрипка
«Студент»,
разм. 4/4-1/16
\$110,00

- V 101** Скрипка «Студент», 4/4-1/16,
со смычком, в кейсе, **\$224,00**
- V 201** Скрипка «Elite», 4/4-3/4,
со смычком, в футляре, **\$434,00**
- V 301** Скрипка профессиональная, 4/4-3/4,
со смычком, в футляре, **\$1092,00**
- V401** Скрипка мастеровая, 4/4,
со смычком, в футляре, **\$1935,00**

- A101** Альт «Студент», 16.5"-13",
со смычком, в кейсе, **\$238,00**
- A201** Альт "Advanced", 16.5"-15.5",
со смычком, в кейсе, **\$476,00**
- A301** Альт профессиональный, 16.5"-15.5",
со смычком, в кейсе, **\$980,00**
- A 401** Альт мастеровой, 16.5"-15.5",
со смычком, в футляре, **\$2045,00**

- C101** Виолончель «Студент»,
4/4-1/4 (массив древесины), **\$1042,00**
- C111** Виолончель «Студент»,
4/4-3/4, **\$846,00**
- C123** Виолончель «Студент»,
1/2-1/4, **\$624,00**
- C201** Виолончель "Elite",
4/4-3/4 (массив древесины), **\$1540,00**
- C301** Виолончель профессиональная,
4/4 (массив древесины), **\$2822,50**
- C401** Виолончель мастеровая,
4/4 (массив древесины), **\$3950,00**

- B111** Контрабас, 4/4-3/4, **\$1341,00**
- B201** Контрабас профессиональный,
4/4-3/4 (массив древесины), **\$4875,00**
Контрабас мастеровой 4/4-3/4, **\$6250,00**

Музыкальный Арсенал

www.arsenalmusic.ru

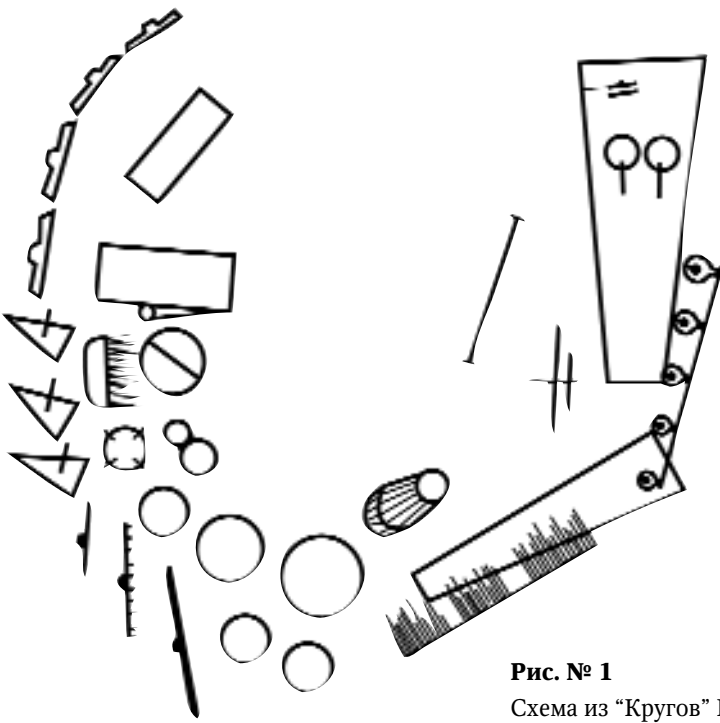


Рис. № 1

Схема из “Кругов” Берно

Что-то темпераментное, мажорное под красненькое, скажем, благородное *Chateauneuf-du-Pape* с берегов Роны, или австралийское *Shiras*, – особенно гладкое и густое из долины Макларен? А если вдруг сегодня Вы больше расположены к нежному светлому минору, – что-то вроде *Октета* Шуберта, – тогда позвольте себе бургундское *Chablis Premier Cru*, или запаситесь лучшим калифорнийским *Chardoney*. Выбираете Шуберта? Что ж, тогда продолжим.

Возьмём 1 кг филе с бедра индейки, освободим мясо от кожи и жира и нарежем его на куски средних размеров – кто как любит. Когда кастрюля раскалится, сложим туда мясо. Вымоем один стебель порея, нарежем его белую часть кружочками по 1/2 см толщиной и добавим к индейке. В течение минут примерно 10-ти слегка поперемешиваем содержимое кастрюли, чтобы ничего не подгорело, затем уменьшим огонь и накроем крышкой.

Откроем холодильник, вынем оттуда 500 г шампиньонов, промоем в дуршлаге и решим, следует ли их измельчать, так как размеры грибов и кусков мяса должны как-то совпадать. Вымоем небольшой красный сладкий перец, вычистим из него семена и нарежем небольшими ромбиками. Выложим всё это в кастрю-

лю, туда же добавим стаканчик (125 г) биоюгурта, треть стакана полусладкого белого вина и позволим блюду потомиться минут эдак 30 на маленьком огне.

Тем временем вымоем, вытрем и расставим посуду на рабочем столе по тем же местам, но доньшками вверх. Уберём кухонные ножи, взамен их возьмём в левую руку вилку, а в правую столовый нож и... побарабаним на всём этом в своё удовольствие. У нас имеется деревянная поверхность доски, два “мисковых” барабанчика, один пластиковый дуршлаг, – и все они теперь составляют набор ударных “инструментов”, либо комбинированный многотембровый ударный инструмент, который называется мудрёным заморским словом *мультиперкуссия*⁴.

Инструментальный набор появился ещё в оркестровой практике XIX века, когда на протяжении одного произведения исполнитель поочерёдно мог играть на двух, трёх и более инструментах.

Мультиперкуссия же представляет собой *единый* инструмент, включающий в себя самые различные ударные объекты, *объединённые функционально*. Сама идея такого инструмента отнюдь не нова, и его признаки мы находим, например, в *литаврах*, издавна употребляемых

в паре, а в наше время – и того больше. А всяческие *игры*? Например, *глоккеншпиль*, *штайншпиль*, *гонгшпиль*⁵ и др., где несколько однородных по тембру компонентов образуют новый по значению инструмент. Я очень люблю звучание индонезийского оркестра *гамелан*, состоящего из нескольких *гонгшпелей*, – потому мне совсем нетрудно произносить такие слова, как *бананг*, *гендер панерус*, *гендер кайу* и т.д. Эти инструменты построены в рамках *единого тембра* и демонстрируют преобладание высотности над тембром.

В европейской музыке XX столетия инструменты объединяют как по принципу единого тембра, так и, напротив, по их абсолютному тембровому “несогласию”, – чего далеко ходить за примером: “История солдата” Игоря Стравинского, чей мультиперкуSSIONный инструмент имел своего прототипа в виде *джазовой установки* тех лет, в которой представлены кожаные звучащие барабаны и металлически звенящие тарелки.

А что с нашей “кастрюльной” установкой? Вот она, перед нами: четыре поверхности. Маловато будет. Добавим сюда “басовую” кастрюлю. Получилось вроде бы ничего, но что-то не так... Представьте себе клавиатуру фортепиано, где каждая из клавиш на разной высоте. “Бирюльки” Майкопары, быть может, Вы и осилите, а от любой из прелюдий или фуг *Хорошо темперированного клавира* Вам станет дурно. Вот и в нашей мультиперкуссии...

Закон № 3: *Все инструменты должны быть расположены на одном уровне*, будь то горизонтальная, вертикальная, наклонная или изогнутая линия, – главное, чтобы она, эта линия не напоминала лестницу эскалатора, иначе Вы обязательно будете спотыкаться руками о “ступеньки”.

Для горизонтального выравнивания нашего *этан’а*⁶ подложим разные предметы под доску, миски и дуршлаг, чтобы поднять их до уровня “басовой” кастрюли. Теперь можно в честь

индейской курицы сыграть мою *Индийскую увертюру*, которая будет сочинена, то есть симпровизирована у Вас на глазах! Но в чём дело? Почему в моей прозрачной тембровой партитуре слышится какая-то грязь, что-то дребезжит... Всё ясно: левая миска соприкасается с кастрюлей, вызывая короткое, но довольно противное металлическое брнчание, из чего выводим...

Закон № 4: *Инструменты никак не должны касаться друг друга.*

Отодвинем мисочку подальше влево. Дребезг прекратился, зато играть стало труднее: уж больно далека оказалась её поверхность. Это всё равно, как на виолончели: хорошо, когда пальчики бегают рядышком, – *до, ре, ми, фа, соль*. А если скачок, предположим, через октаву вверх, что тогда? Потому-то отнюдь не у всех виолончелистов чисты эти скачки! Таким образом, отсюда вытекает...

Закон № 5: *Инструменты следуют расставлять как можно ближе один к другому, жёстко экономя пространство, – и это никак не противоречит Закону № 4.*

Итак, *Увертюра* сыграна, индейка томится, упревает, испуская лёгкий... Да нет же, никакого аромата она не испускает, а потому расставим некоторые штрихи. Хотите индийский акцент, – тогда чайная ложечка *карри*; не желаете экзотики – по шепотке *розмарина* и *майорана*; от *бельканто* можете добавить немного *шалфея*.

Опять прикроем кастрюлю крышкой, присядем куда-нибудь – и включим радио. Ба, что это такое, какой головокружительный пассаж по десяти, а может, и большему количеству ударных поверхностей, какие легчайшие звоны и нежнейшие переливы! Лишь на секунду представьте себе исполнителя или – того пуще – композитора, предположим, конца XIX века, вкушающего всю эту мультиперкуссионную симфонию звуков. Думаю, он мог бы произнести что-то вроде этого: “Лучше не буду я этого слушать, а то вдруг понравится!”

Тем временем к ударным присоединилась арфа и вслед... Вне всякого

сомнения, это меццо великолепной Кэти Берберян, да и музыку я угадал: “Круги” Лючиано Беррио, одного из пионеров современной мультиперкуссии. Взгляните на схему инструмента второго ударника (рис. № 1).

Я насчитал 34 ударных объекта. Это фантастика! Но объясните мне, как же он, будучи развёрнутым к вибрафону, увидит ноты, расположенные перед гонгами? А никак!

Закон № 6: *Необходимо иметь несколько копий нот на нескольких пультах, чтобы гитать их с любого места.*

Маленькая “деталь”: пьеса играется вчетвером, потому каждый из исполнителей должен расположиться так, чтобы *видеть своих партнёров*.

Но вернёмся к проблемам отдельно взятого мультиперкуссиониста, которых у него больше, чем достаточно, – например, такая: будет ли исполнитель испытывать состояние творческого подъёма, играя на литаврах через маримбу или ударяя по треугольнику, для чего ему потребуются пробраться через лес тарелок или обогнуть тамтамовую возвышенность? При конструировании *этан*'а сведите к минимуму количество перебежек и перепрыгиваний, а также напрочь откажитесь от сальто к вибрафону, во время которого Вы, постоянно тряся бубенчиками, надетыми на голову, по пути должны будете ударить ногой в тамтам, рукой задеть деревянные или стеклянные чаймзы и лбом долбануть по большому барабану. Отсюда...

Закон № 7: *На возможно меньшем пространстве разместите наибольшее количество инструментов.*

Но не переусердствуйте в этом, так как...

Закон № 8: *Необходимо незанятое пространство для свободного передвижения исполнителя.*

Совершенно очевидно, что новому инструменту требуется новая техника. Это вовсе не означает, что следует отказаться от ударов палками,



Рис. № 2

Дмитрий Власик за инструментом “Хора наковален”



Рис. № 3
Дмитрий Щёлкин за инструментом “Цикла”

руками и другими средствами удара. Также это не означает, что следует перестать трясти *мараками*, тереть *гуиро*, вертеть *трещоткой* и т.д., – нет, но у этих действий появляется иной смысл, и его мы сводим к двум понятиям: 1) **поогерёдная** игра и 2) **одновременная** игра.

Оба типа современной мультиперкуссионной техники развивались независимо один от другого. Так, *одновременная* игра долгое время оставалась монополией джаза, где и была доведена до совершенства, но даже первые опыты были убедительными и многообещающими, – достаточно вспомнить исключительно *ругную* игру *трэп-барабанистика* раннего джаза начала XX века. В то время ещё не было приспособлений для игры ногами, вследствие чего по большому барабану приходилось ударять правой рукой, а тремоло на малом барабане исполнять одной левой. С появлением ножных педалей количество ударяемых инструментов с двух (две руки) возросло до четырёх (плюс две ноги)! А почему, спросите Вы, не воспользоваться этим изобретением за пределами джаза, в так называемой “серьёзной” музыке? Отчего же нет, – можно, но *лишь гастивно*, если...

Какие томительные ароматы доносятся из кухни, от них просто голова

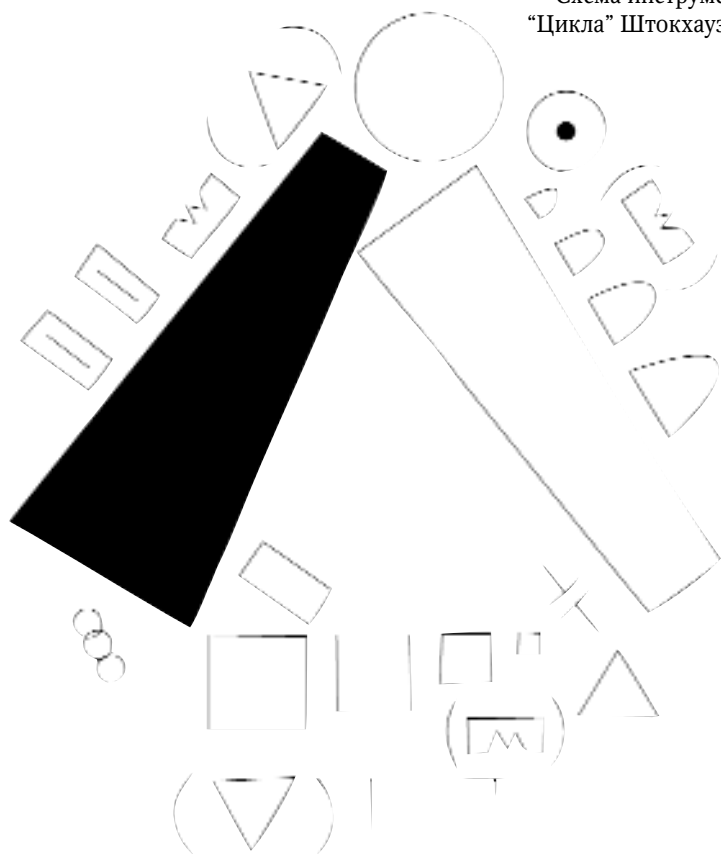
кругом идёт! Посмотрим, что там происходит. Блюдо в принципе готово, вот только слишком много выделилось жидкости. Для сгущения соуса французы предлагают слегка прокалённую на сковороде муку, а китайцы – крахмал, но я не люблю ни того, ни другого, так как оба этих продукта “утяжеляют”, на мой взгляд, кушанье и портят его *аутентичный вкус*. Я предпочитаю *выпаривание*, – прав-

да при этом способе вместе с паром может улетучиться некоторое количество ароматов, но это вполне поправимо: ещё раз добавим специй.

Итак, откроем кастрюлю и увеличим огонь. Освободившуюся крышку подвесим к крану мойки, – вполне сойдёт за тарелку *райд*. Принесём с балкона бак, в котором я квашу капусту, и положим его на бок под правую ногу. Чем не *большой педальный барабан*, в музыкантском просторечии незатейливо именуемый *божкой*. За неимением педали будем ударять по нему непосредственно носком ботинка. Под левую ногу на пол положим металлический поднос фирмы ZEPTEP, а к самой ноге привяжем алюминиевую крышку фирмы посёлка Фрязино. Получилось нечто вроде *хай-хета*, или, как его называют ваятели звуков из рок-ансамблей жилищно-эксплуатационных контор (ЖЭКов), *мартышкой*⁸.

Есть предложение: пока суть да дело, пропустим по рюмочке чего-нибудь доброго... – аперитивом называется. Ах, как стало весело,

Рис. № 4
Схема инструмента “Цикла” Штокхаузена



ах, как хорошо! Руки-ноги просто требуют музыкально-ритмической работы! Ноги... Как же, скажите на милость, ими играть, когда на них, на ногах следует, извините, стоять? А почему бы нам не присесть, как это делают джазмены. Сели. Всё здорово... Вот только руки не дотягиваются до бутылки с оливковым маслом, которая стоит слева на заднем плане. Что же касается крышки-тарелки *райд* на кране мойки, то даже не пытайтесь, так как, если помните, к мойке необходимо слегка шагнуть вправо, а сделать это, сидя, как Вы понимаете, невозможно.

Да, это Вам не джаз, где инструмент был в своих основных чертах сконструирован однажды окончательно и бесповоротно. Наш же мультиперкуссионный объект изобретается композитором или исполнителем *всякий раз заново*. Вот если бы он был таким же маленьким, как для «Хора наковален» американца Дэвида Ланга, тогда не только две, а даже пять педалей годятся, – сиди да наигрывай ногами, сколько душе угодно! Правда, мой ученик Митя Власик, самостоятельно (по условиям композитора) построивший этот инструмент, не захотел – кому что нравится – играть сидя... Но это его право – стоять цаплей на одной ноге. Чего в инструменте Власика только нет! – и настоящие топорщица, и куски рельсов... (рис. № 2)

Таким образом, выводим...

Закон № 9: *Применение ножных педалей возможно только на ограниченном пространстве.*

Есть, впрочем, способ применить педаль при игре стоя на одном месте, не переходя к удалённому объекту, как это сделал в «Цикле» Карлхайнца Штокхаузена мой друг из Германии Джефф Бер и вслед за ним – мой ученик Митя Щёлкин: педаль хай-хета *была удлинена* при помощи дощечки, нажатием на которую исполнитель ногой приводил в действие сам хай-хет, не сходя со своего места (рис. № 3, рис. № 4).



Рис. № 5

Андрей Дойников за инструментом «Отскоков» Яниса Ксенакиса

Вы уже поняли, что мультиперкуссионный инструмент бесконечно вариабелен, и нет предела композиторско-исполнительской фантазии. Вот и мой ученик Андрияша Дойников для «Отскоков» великого француза Яниса Ксенакиса придумал свой «этнический» инструмент, в котором и китайские гангу, и тангу, и муюи... Разглядывайте и кайфуйте (рис. № 5).

Тема отнюдь не исчерпана, но блюдо наше уже точно готово, потому промедление смерти подобно! Добавим для пикантности 2 чайные ложки *каперсов*, в послед-

ний раз перемешаем содержимое кастрюли, накроем её крышкой.

Сервируем стол на четыре персоны, и вот они, эти персоны, а именно Митя Власик, Андрияша Дойников, Митя Щёлкин, а также Ваш покорный слуга, чинно и благородно перемещаются к столу, неторопливо рассаживаются и приглашают всех Вас присоединиться в следующий раз к нашей компании.

Кушать подано,
дамы и господа!

Примечания

¹ Джон О'Фаррелл. Лучше для мужчины нет. М. 2003. С. 21.

² Эргономика (или эргономия) – от греческих *ergon* – работа и *nomos* – закон.

³ Через задний проход (лат.).

⁴ От фр. *multi* – много, или лат. *multum* – многое и лат. *percussia* – простукивание

⁵ *Spiel* (нем.) – игра. *Glockenspiel* (колокольчиковая игра), *Scheinspiel* (каменная игра), *Gongspiel* (гонговая игра).

⁶ *Set up* (англ.) – установка, расстановка.

⁷ Смесь трав индийской кухни, завезённая в Европу в XVIII веке.

⁸ Если интересно, то знайте, что на этом жэковско-самодельном сленге маленький барабан именуется рабочим или переходником, а тарелка *райд* – солнцем.



Show Technology Expo — SHOWTEX

СПЕЦИАЛИЗИРОВАННАЯ ВЫСТАВКА СОВРЕМЕННЫХ ШОУ-ТЕХНОЛОГИЙ

15-17 марта 2005, Экспоцентр на Красной Пресне, павильон Форум

- Музыкальная индустрия**
 - студии звукозаписи
 - фирмы грамзаписи (рекорд-лейблы)
 - тиражирующие предприятия
 - компании-дистрибуторы
 - музыкальные издательства
- Звуковое и светотехническое оборудование**
 - музыкальное оборудование
 - осветительные приборы
 - музыкальные инструменты
 - лазерное оборудование
 - видеоспроекторное и мультимедийное оборудование, экраны
- Компьютерные технологии и программное обеспечение**
 - разработка программного обеспечения
 - студии компьютерной графики
 - студии веб-дизайна
- Организация развлечений**
 - концертные компании
 - продюсерские центры
 - рекламные и PR-агентства, VTL-агентства
 - театральные и модальные агентства
- Оформление сцены и интерьер**
 - декорации
 - светодизайн
 - механика сцены
 - подиумы
 - флористика
 - праздничный и сценический реквизит
 - спецэффекты и пиротехника
 - сценический костюм, макияж, аксессуар
- Кинематография**
 - производство музыкальных и рекламных клипов, видеороликов
 - кинопроектор
 - киностудии
 - выпускающие компании
 - киноархивы
- Дополнительные услуги**
 - Специализированная пресса
- COPYRIGHT Russia** — Международная конференция по защите авторских прав в области создания и распространения аудиовизуальных произведений
- Деловые встречи** в бизнес-клубе Club b2b
- Церемония награждения** участников индустрии шоу-бизнеса
- Шоу-программы, презентации, конкурсы**

ТЕМАТИКА ВЫСТАВКИ

В РАМКАХ ВЫСТАВКИ

ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА

Организатор: выставочная компания «Майер Джей Экспо» **При поддержке:** Торгово-промышленной палаты РФ

При содействии: Московского Международного Фонда содействия ЮНЕСКО, Фонда содействия развитию регионов, ЗАО «Экспоцентр»

Оргкомитет: 115093 Москва, ул. Лесининская, д. 38, стр. 1; тел./факс: (095) 363-50-32, 363-50-33; e-mail: showtex@mayer.ru; www.showtex.ru

ВЕНЕЦ ТВОРЕНИЯ ВЕНСКИХ МАСТЕРОВ



Какой была Вена в 1828 году? Это было время канцлера Клименция Вензеля Лотара, принца Меттерниха, чье имя стало синонимом австрийской государственности. В 1828 году умер Франц Шуберт.

А аптекарь и химик Георг Фендлер 19 января 1828 года открыл первую венскую газоэлектрокомпанию. Через несколько месяцев он устроил

газовое освещение в своей аптеке в Бишофсгассе и заявил, что готов сделать то же самое для всего города. Газ победил масло, оказавшись втрое дешевле восковых свечей.

29 марта 1828 года прославленный Никколо Паганини выступил в Редутензале, и Вена пала к ногам скрипача. Возник культ Паганини, люди стали носить “шляпы Паганини”, “сюртуки Паганини”, а банкно-

ту в 5 гульденов прозвали “Паганинерл”, ведь именно столько стоил билет на его концерт.

В этом же году Игнас Бозендорфер получил лицензию за номером 225669, позволяющую производить рояли.

Игнас Бозендорфер родился в Вене 27 июля 1794 года в семье плотника. Его отца звали Якобом, а мать – Марией. Когда Игнасу исполнилось

19, его отдали в обучение к фортепьянному мастеру Йозефу Бродману. На инструментах Бродмана в те времена играли многие состоятельные венцы, во всяком случае, известно, что в 1813 году один из его роялей приобрел сам Карл Мария фон Вебер.

Итак, в 1828 году Игнас Бозендорфер стал во главе завода Бродмана. К этому времени он уже был лауреатом премии Венской академии изящных искусств за оформление роялей. В Вене тогда насчитывалось около 140 фирм-изготовителей фортепиано, однако Игнас для начала решил сконцентрироваться на изучении французских инструментов, обладавших более сильным и выразительным звуком.

Изготовленные вручную фортепиано “Bösendorfer” поражали современников прекрасной отделкой и великолепным звучанием, и вскоре “тон Бозендорфер” приобрел всемирную известность. Через 11 лет после основания компании, когда один из инструментов Игнаса Бозендорфера выиграл золотую медаль на Венской промышленной выставке, император Фердинанд I пожаловал мастеру титул “Изготовитель фортепиано для Императорского двора”.

Фортепиано “Bösendorfer” стали экспортироваться почти во все страны Европы, в Россию, Египет, Турцию и даже в Центральную Азию.

В 1842 году газета “Allgemeine Wiener Musikzeitung” опубликовала статьи о двух концертах, которые дал десятилетний русский пианист Антон Рубинштейн. На одном из концертов он играл на рояле “Bösendorfer”, великолепное концертное звучание которого отметили как специалисты, так и представители прессы.

Игнас Бозендорфер дружил со многими великими артистами своего времени. Молодой Ференц Лист предпочитал рояли “Bösendorfer” за их мощь и способность чутко откликаться на его виртуозную технику.

Игнас Бозендорфер стал заметной фигурой в венской культурной жизни. В 1853 году его избрали в Комитет Академии тонального искусства, а в 1858 он стал первым мастером, который был награжден титулом “Изготовитель фортепиано Императорской кафедры Академии тонального искусства”.

Тем временем число заказов росло, и Бозендорфер заложил новый завод в Алзергрунде, одном из новых районов Вены. К сожалению, до окончания строительства он так и не дожил. Игнас Бозендорфер умер 14 апреля 1859 года в возрасте 65 лет, оставив после себя сотни великолепных инструментов и более 145000 гульденов наследства.

Во главе компании стал старший сын Игнаса. 24-летний Людвиг учился высокому искусству создания фортепиано с детства, он обладал изумительным слухом и сам был талантливым музыкантом.

Построенный по последнему слову техники завод начал выпуск инструментов в 1860 году, и сразу же партия фортепиано была отгружена в Риоде-Жанейро. В 1862 году рояли “Bösendorfer” получили медаль на выставке в Лондоне. Людвиг использовал подвернувшуюся возможность, чтобы представить широкой аудитории новый инструмент, в котором гармонично сочетались особенности венской и английской конструкций. В 1867 году на Всемирной выставке в Париже фортепиано “Bösendorfer” получают очередную награду.

В конце века большинство конкурентов знаменитой венской фирмы перешло на массовое производство инструментов. “Bösendorfer” и по сей день остается одной из немногих компаний, собирающих свои шедевры вручную.

Людвиг Бозендорфер пользовался огромным уважением в артистической среде. Его друзьями были Иоганн Штраус, Антон Рубинштейн и, разумеется, в их домах стояли рояли “Bösendorfer”.

К началу XX века фортепиано “Bösendorfer” завоевали концертные залы и модные музыкальные салоны. Семейство Габсбургов, русский и японский императоры предпочитали эти инструменты всем остальным. Людвиг Бозендорфер сам сопровождал многих известных артистов, а дирекция Австрийской железной дороги выделяла специальные купе для гастролирующих пианистов и инструментов “Bösendorfer”.

В честь 100-летнего юбилея компании архитектор Йозеф Франц создал эксклюзивный рояль “Decorated Grand”. Он был представлен публике в октябре 1928 года как часть экспозиции исторических клавишных инструментов. Годом позже рояль был выставлен на “Wiener Raumkünstler”, а в 1930 году посетители могли любоваться им на выставке Веркбунда,



проводимой в Австрийском музее искусства и индустрии. Инструмент был изготовлен из бразильского розового дерева, покрыт красным лаком, а металлические части были покрыты серебром.

В 1936 году фирма снова пережила триумф. Инструменты “Bösendorfer” победили в двух номинациях в конкурсе, проводимом Би-Би-Си. В результате, британская радиовещательная корпорация заказала несколько концертных роялей для своих звукозаписывающих студий.

В 1944 году авиационная бомба уничтожила всю заводскую древесину. Перед самым концом войны завод подвергся артиллерийскому обстрелу, а когда силы союзников оккупировали Вену, солдаты грелись у костров, сложенных из роялей “Bösendorfer”. В 1948 году на заводе осталось 5 клерков, 33 мастера и 6 учеников, которые умудрялись делать 8 роялей в месяц. Тем не менее, в 1953 году фирма “Bösendorfer” в здании Венской филармонии отпраздновала свой 125-летний юбилей.

В 1970-е годы многие талантливые молодые пианисты достигли впечатляющих успехов на международных конкурсах, выступая на инструментах “Bösendorfer”.

Сегодня фирма “Bösendorfer” выпускает всего 500 роялей и 100 пианино в год, имея репутацию самого медленного производителя фортепиано, а уникальное звучание “Bösendorfer” делает “Дом Bösendorfer” важной частью мировой музыкальной культуры.

Дизайн роялей “Bösendorfer” разнообразен и смел, и в то же время богат и изыскан. Любителям строгой роскоши понравятся модели “Барокко”, “Луи XV”, “Иоганн Штраус” и “Вена”, а тем, кто предпочитает неординарные решения, придется по вкусу модели “Артизан”, “Маркиз” и “Император”. История создания последнего весьма любопытна: в 1869 году австрийский император преподнес в подарок императору Японии рояль. Спустя совсем

немного времени рояль был уничтожен пожаром в императорском дворце Тенно, однако чертежи этого инструмента сохранились и были использованы для создания рояля “Император” – точной копии подаренного инструмента. Формы рояля отличают замысловатые изгибы, рояль декорирован золотыми деталями, выполненными вручную мастерами фабрики “Bösendorfer”, чтобы воссоздать стиль XIX века.

В 2003 году “Дом Bösendorfer” создаёт бриллиант своей коллекции – модель “Сваровски”. Каждый инструмент украшает 8000 обработанных вручную кристаллов “Swarovski”, которые окружают волшебным

сиянием этот самый ценный из роялей. А уникальный лак с микрокристаллами играет всеми цветами радуги при малейшем изменении угла зрения. Его несравненный экстерьер дополняется великолепным звучанием.

Несколько особняком стоит модель “Порше”, разработанная в стиле хайтек совместно с компанией “Porsche Design”. Визитная карточка “Porsche Design” – нарочито простой и сдержанный выбор формы, а сочетание серебристого, сверкающего алюминия и лакированного корпуса инструмента цвета “темно-серый металлик” придают инструменту очень необычный, легкий и спортивный внешний вид.



ООО «ФОРТЕ И ПИАНО»

Эксклюзивный дистрибьютор
Schimmel Pianos и Bösendorfer
в России

Swarovski



Imperial



Vienna



Porsche



- Всегда в наличии большой выбор инструментов:
от ученических пианино до концертных роялей
- Установка электронной системы PianoDisc
- Реставрация, ремонт

САЛОН «РОЯЛИ И ПИАНИНО»

Москва, пр. Мира, 48

Тел.: (095) 681 1676, 280 6802;

www.grandpiano.ru

Bösendorfer

SCHIMMEL
PIANOS

СТРУНЫ ДЛЯ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

(Окончание, начало см. №3)

В этой части статьи нам придется более подробно остановиться на проблеме, о которой было вскользь упомянуто вначале. Как уже было сказано, мензурная концепция балалаек (в отличие от домр) не была до конца продумана ее создателями, принявшими смелое решение о слишком плотном расположении мензур оркестровых инструментов прима,

секунда и альт. Произошло это по достаточно банальной причине – остановившись на удобной для себя достаточно большой мензуре солирующего инструмента прима около 430 мм¹, Андреев невольно заложил проблемы в мензуры всего семейства балалаек. Из-за того, что упомянутые выше оркестровые балалайки получили идентичную структуру настройки², удлинять их мензуры отцам-основателям было крайне нежелательно, во избежание неудобств, связанных со слишком большой растяжкой пальцев в левой руке. Но даже тот компромисс, который был предложен Андреевым, не удовлетворил следующие поколения музыкантов, под натиском которых мастера-изготовители инструментов стали урезать мензуры еще больше³, так, что сегодня при взгляде на балалайку сразу и не разберешь, какой перед тобой инструмент – прима, секунда или альт. И хотя в специальной литературе приводятся размеры мензур балалаек в достаточно большом диапазоне, мой опыт общения с мастерами и музыкантами свидетельствует, что на практике разброс в мензурах этих инструментов еще больше:

БАЛАЛАЙКА ПРИМА.

Официальные данные: 435-450 мм
(фактически: 428-460 мм)

БАЛАЛАЙКА СЕКУНДА.

Официальные данные: 475-490 мм

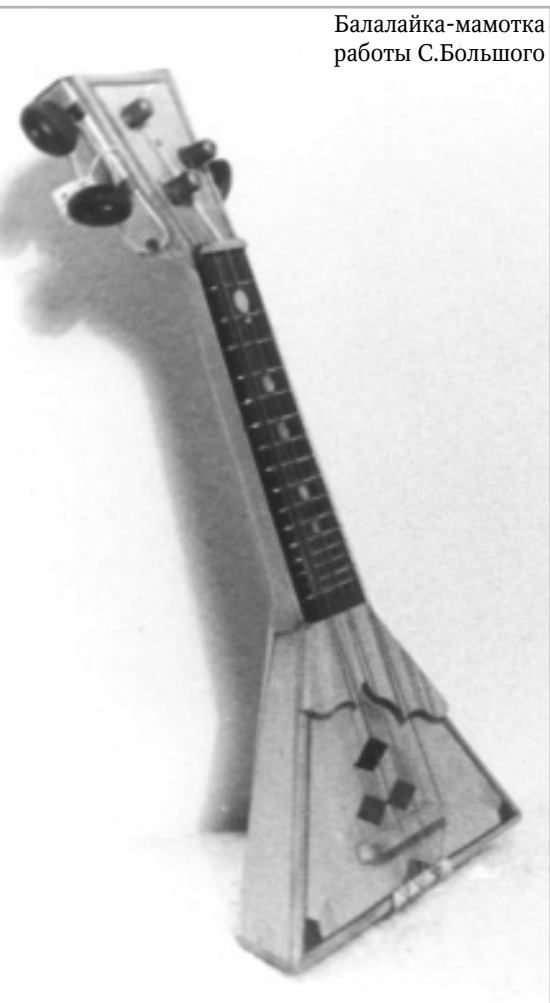
(фактически: 440-490 мм)

БАЛАЛАЙКА АЛЬТ.

Официальные данные: 490-535 мм
(фактически: 490-540 мм)

Подобное положение дел привело к тому, что сегодня можно услышать от мастеров и музыкантов-народников суждение, что разница в мензуре инструмента 30-50 мм не играет существенной роли. Чтобы проверить справедливость этого мнения, сравним натяжения струн у балалаек секунда с мензурами 440 мм и 490 мм (в пределах крайних значений реальных мензур инструмента). Один и тот же

Балалайка-мамотка
работы С.Большого



Балалайка работы Ф.Пасербского

комплект струн для короткого инструмента даст натяжение в 31 кг, а для длинного в 39 кг. То есть при разнице в мензурах в 11 % мы получим разницу в натяжении в 24 %⁴. Это слишком много для того, чтобы изготовить струны, идеально подходящие для каждого из этих инструментов. Чтобы покрыть такую разницу, производителю необходимо использовать достаточно толстые, а значит более жесткие керны, но такие струны будут хуже звучать на инструментах с короткой мензурой, причем при этом произойдет нежелательное утяжеление и без того сильно натянутых струн секунды. Если же изготовитель станет ориентироваться на короткомензурные инструменты, выпуская более отзывчивые струны с тонкими кернами, они просто не выдержат натяжения на более длинных инструментах. Отсюда вывод – не сократив разброс в мензурах инструментов хотя бы в пределах пяти, а лучше трех процентов, нельзя рассчитывать на то, что производитель, при самом лучшем качестве исходных материалов, совершенной технологии и контроле качества, сможет создать совершенные струны, удовлетворяющие профессиональных музыкантов.

К сожалению, универсальных струн не бывает – это закон, основанный на элементарной физике. Против него существует только один прием – делать специальные струны для различных типов мензур. Так и поступают в отношении таких более распространенных инструментов как гитара, смычковый альт, ученические скрипки и виолончели. Но рассчитывать на то, что производители будут выпускать разные типы струн для достаточно редких оркестровых балалаек, не приходится из-за низкой рентабельности такого производства, а значит, "народным" музыкантам с нестандартными инструментами проблем с подбором струн не избежать.

Несмотря на все вышесказанное, я далек от мысли, что мастера и музыканты прислушаются к доводам разума и подвергнут принципиальному

TON LINE

САЛОНЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

ГИТАРЫ

Классические, акустические, электрогитары, бас-гитары
Cresmona, Alhambra, Holmer, Admira, Alvarez, Manuel Fernandes, Antonio Sanchez, Ramundo, Fender, Ibanez, Brandon, Flight, Samick, Aria, Washburn и гитары российского производства.

СКРИПКИ, АЛЬТЫ, ВИОЛОНЧЕЛИ

Германия, Чехия, Тайвань и другие

НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Балалайки, домры, мандолины, банджо, баяны, аккордеоны, гармоника, трещотки, маракасы, жалейки, вербочки, сингуляры, рожки

СТРУНЫ

D.R., D'Addario, Ernie Ball, Augustine, La Bella, Savares, Martin, Thomastik, Господин музыкант, Стринг и другие

КЛАВИШНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Yamaha, Casio, Kurz, Roland, Kawai

УДАРНЫЕ

ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

АКУСТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ И КОМБО

Laney, Dntwell, Samick, Peavey, Fender, Roland, Stage и другие

МИКРОФОНЫ

Shure, Akg, Sennheiser, Sony, Philips и другие

МИКСЕРЫ, УСИЛИТЕЛИ И ПРИБОРЫ ОБРАБОТКИ ЗВУКА

СВЕТОМУЗЫКА

НОТЫ И АКСЕССУАРЫ



Торговая фирма "Сокольники" Сокольническая пл., 4 (2 эт.), тел.: 744-37-46
Магазин "Новая электроника" Ленинский пр. 99, тел./факс: 936-57-98
mail@ton-line.ru
ОПТОВЫЕ ПРОДАЖИ: 518-11-74(75)

www.ton-line.ru

пересмотру мензуры современных балалаек⁵. Для решения подобной задачи потребовался бы авторитет нового Андреева, а также совершенно другой уровень интереса к народной музыке. Сегодня, спустя более 100 лет, балалайки разработки Андреева-Налимова-Пасербского уже стали академическими, у этих инструментов есть своя история и обширный репертуар, они прославлены выдающимися исполнителями и т.д. Одним словом, теперь практически невозможно устранить мензурные огрехи в оркестровых балалайках, допущенные в свое время в угоду субъективным пристрастиям их создателя.

Заканчивая статью о струнах для русских народных инструментов, будет не лишним более подробно остановиться на том, как их правильно выбирать. Не говоря о выборе толщины струн, которые каждый музыкант должен подобрать самостоятельно, учитывая величину мензуры своего инструмента, силу рук, стиль игры и т.п., покупая струны, желательно обращать внимание на их внешний вид:

◆ стальные струны не должны быть ржавыми или иметь какие-либо пятна на поверхности;

◆ витые струны не должны иметь неравномерных разряженностей на поверхности обмотки⁶, иногда неравномерность обмотки удается определить по тому, как выглядит свернутая в кольцо струна – кольцо должно быть ровным, без углов и преломлений;

◆ в рабочей зоне струны не должно быть никаких неровностей, которые можно выявить, проведя ее между пальцев;

◆ струны не должны быть мятыми, или (что то же самое) быть свернуты в слишком тугие мелкие кольца с деформацией.

В заключение хочется дать несколько советов струнникам, особенно начинающим:

◆ чтобы струны сохраняли свои первоначальные качества дольше, играйте на инструменте только чистыми руками (мойте руки перед игрой);

◆ чтобы струны меньше ржавели и разъедались, после игры их жела-

тельно протирать специальной жидкостью для удаления и нейтрализации остатков пота (спрашивайте в музыкальных магазинах);

◆ не вынимайте зимой из футляра холодный инструмент в теплом помещении, дайте ему некоторое время медленно нагреться, иначе на его поверхности и на струнах будет возникать нежелательный водяной конденсат.

Д.Л. Бабизенко
www.gmstrings.ru

Примечания

¹ Мензуры большинства солирующих инструментов других групп оркестровых инструментов, таких как скрипка, домра, мандолина, укладываются в диапазоне 325-390 мм.

² Все перечисленные инструменты имеют две унисонных нижних струны.

³ Весьма вероятно, что проблемы с мензурами балалаек секунда были вызваны переходом целиком на стальные струны.

⁴ Этот процент будет одинаков как для более легких, так и для более тяжелых струн.

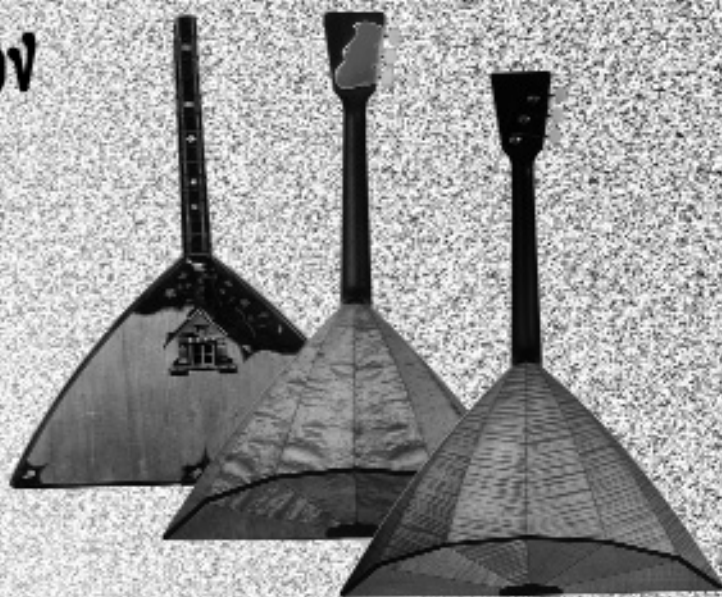
⁵ Изменение мензур неизбежно повлечет за собой изменение высотности в настройке инструментов, что, скорее всего, будет неприемлемо для академических музыкантов.

⁶ Разрядка обмотки в рабочей зоне ведет к нестройности струны по ладам из-за нарушения равномерности массы струны по длине и к появлению несимметричных колебаний, приводящих к быстрому затуханию звука.

Валерий Гребенников

Valery Grebennikov

Валерий Гребенников
119021, г. Москва
ул. Поварская 30/36
Тел./факс: (095)291-6165
e-mail:gvv@rol.ru





STEINWAY & SONS.



PETROF
PIANOS SINCE 1864

ПИАНИНО
“БЕЛАРУСЬ”

 **АВАЛЛОН**

Москва: Новоризанская ул., д. 30-А,

тел. 733-07-81733-07-82,

e-mail: posavall@aha.ru

Санкт-Петербург:

тел. (812) 542-43-80,

e-mail: avallonsph@ctinet.ru

Нижний Новгород:

тел. (8312) 34-38-32,

т/ф. 30-36-44,

e-mail: music@avallon.nnov.ru

Уфа: тел. (3472) 22-57-61

Чебоксары: тел. (8352) 66-57-17

Орен: тел. (0862) 43-58-79

Курово-Челецк:

тел. (83361) 2-31-12

Ижевск: тел. (3412) 54-23-78

РОЯЛИ
И
ПИАНИНО

WWW.GRANDPIANOS.RU

WWW.AVALLONLTD.COM

Михаил Горонок:

“Я был шокирован ценами на инструменты”

ЗАТАКТ

Михаил ГОРОНОК – основатель компании “Горонок Струнные Инструменты”. Родился 17 июня 1952 года в г. Архангельске. В 1968 поступил в Ленинградское музыкальное училище по классу скрипки. В 1977 году окончил Государственную Новосибирскую консерваторию у профессора З. Брона.

После окончания консерватории работал в оркестрах Ленинграда, в Малом оперном театре (ныне Академический театр имени М.П. Мусоргского). Преподавал в музыкальных учебных заведениях. Параллельно начал делать музыкальные инструменты, в том числе изготавливал скрипки по заказу Министерства культуры.

В конце 80-х работал скрипичным мастером Кировского (Мариинского) театра, занимался реставрацией старинных инструментов.

В 1990 уехал в США, в г. Кливленд, где открыл собственную мастерскую по изготовлению струнных инструментов, впоследствии превратившуюся в компанию “Горонок Струнные Инструменты”. В настоящее время компания открыла сеть филиалов по всему миру.

Российский филиал компании (отделения в Петербурге и в Москве) работает с 2000 года.

Михаил Давыдович, Вы – профессиональный скрипач, учились у профессора З. Брона, работали в академическом театре... Расскажите, как получилось, что Вы заинтересовались изготовлением инструментов?

– Началось все очень просто: когда мой трехлетний сын приступил к занятиям музыкой, оказалось, что найти скрипку подходящего размера для него довольно проблематично.

Я решил попробовать самостоятельно “выкроить” маленькую скрипку из обычной. Попытка увенчалась успехом, а я неожиданно

увлекся, и, как оказалось, на всю жизнь. Конечно, пришлось много учиться: год я почти не покидал стены Публичной библиотеки, читая все, что удавалось найти по теме. Параллельно брал уроки у ленинградского мастера Владимира Снегова, и не только у него. Можно сказать, что ни одного известного ленинградского мастера старшего поколения я не обошел вниманием, у каждого что-то почерпнул.

– **А кого-то из мастеров Вы могли бы назвать своим главным учителем?**

– Для меня таким человеком, Учителем, Мастером – именно так,

с большой буквы – стал Денис Владимирович Яровой. Прошло много лет, его уже давно нет в живых, но я до сих пор вспоминаю его с большой теплотой и очень ему благодарен. Когда я пришел к нему, я уже умел делать скрипки, и это была мастеровая работа; но общение с ним, человеком высочайшей культуры, исключительно образованным, принесло мне глубинное понимание, или чувство скрипки. Дело даже не в том, что он мог прекрасно преподавать культуру построения свода или рассказать о малейших различиях между мастерами и школами. Это сложно объяснить,



скрипка вообще очень таинственный инструмент – ведь по сей день теории изготовления вернее, создания скрипки как таковой не существует: мы знаем, как делать скрипку, но не знаем, почему она так звучит, в чем ее секрет. Ты учишься, делаешь одну скрипку, другую, и только спустя какое-то время начинаешь чувствовать, что первично, а что вторично.

– **А что первично для Вас?**

– Для меня – культура построения свода. Это первооснова, своего рода залог качественного звучания. На втором месте – очертания инструмента, затем идет количество воздуха внутри инструмента и, наконец, лакировка. Толщины и прочее имеют второстепенное значение. Но главное – это все-таки общая культура мастера и его способность “понять”

скрипку, вложить в нее душу. Нечто неуловимое, то, что отличает инструмент, сделанный мастером, от работы ремесленника, пусть даже и очень способного.

– **Компания “Горонок Струнные Инструменты” существует 14 лет. С чего все начиналось?**

– С одной скрипки, сделанной на мебельной фабрике... да-да, не удивляйтесь. Когда я в 1990 году приехал в Кливленд, там я познакомился, а впоследствии подружился с двумя братьями – владельцами мебельной фабрики. Как оказалось, один из братьев был большим любителем искусства и симпатизировал людям, так или иначе связанным с искусством. И когда он узнал, что я не только скрипач, но и скрипичный мастер, его это заинтересовало (не часто встретишь живого скрипичного мастера), и он предложил мне сделать скрипку. Просто так – продемонстрировать, так сказать, свои умения. Привел на фабрику, выделил стол, верстак, показал древесину – надо отметить, что это предприятие, кроме прочего, занималось реставрацией старинной мебели, так что выбор древесины был более чем неплохой – и предоставил полный карт-бланш. В течение месяца я в свободное время приходил на фабрику и работал. Все необходимые инструменты у меня были, возможность выбрать качественную древесину – тоже, недостающие материалы – струны, волос и т.д. – я заказал. И через месяц, на глазах изумленных работников фабрики, я сыграл им на еще даже не отлакированной скрипке. Эффект был потрясающий. Наверное, для них, со стороны, это было похоже на чудо – настоящая скрипка, на которой можно играть, сделанная на их фабрике, из того дерева, которое шло на реставрацию мебели. Больше всех был поражен мой



друг, предложивший мне сделать инструмент. После этого он готов был оказать мне всяческое содействие – дать возможность совершенно безвозмездно пользоваться помещением, станками и т.д. – если мне интересно, попытаться начать свое дело.

– И Вы решили рискнуть?

– Да. Мне всегда было интересно пробовать что-то новое, учиться, развиваться. Добиваться определенных успехов в выбранной деятельности и идти дальше. Когда я был профессиональным скрипачом, я параллельно писал музыку, преподавал, пробовал дирижировать, и мне это очень нравилось – кстати, жела-

ние дирижировать своим небольшим оркестром сохранилось до сих пор – когда-нибудь, возможно, я и его попытаюсь воплотить в жизнь.

Понимаете, я научился делать скрипки, достиг некоего уровня. И должен признаться, что у меня вовсе не было желания во что бы то ни стало уехать из страны, во всяком случае, руководствуясь исключительно стремлением заполучить некие дополнительные материальные блага, – я вполне состоялся на родине. Но возможность открыть свое дело меня увлекла, а в Советском Союзе в то время реализовать это мое желание было

невозможно. По крайней мере, так мне тогда казалось.

– Итак, Вы остались...

– И первый год, все 365 дней, работал по 14-16 часов в день. Начинать все с нуля, в чужой стране, было непросто, но постепенно дело пошло на лад. Я изучил потребности местного рынка струнных инструментов и обнаружил ту же проблему, с которой столкнулся много лет спустя уже в России – гигантский разрыв в ценах на инструменты. Существовало, по сути дела, всего две категории инструментов – дешевые фабричные инструменты, в частности виолончели, совершенно непригодные



СКРИПКИ,
ВИОЛОНЧЕЛИ,
ГИТАРЫ



АВАЛЛОН

Москва: Новорязанская ул., д. 30-А, тел. 733-97-81, 733-97-82,
e-mail: mosavall@aha.ru

Санкт-Петербург: тел. (812) 542-43-80,
e-mail: sp1@avallonltd.ru

Нижний Новгород: тел. (8312) 34-38-32, т/ф. 30-36-44,
e-mail: music@avallon.nnov.ru

Полный список представителей компании на

WWW.AVALLONLTD.COM

WWW.VIOLINS.RU



EXCELSIOR

A C C O R D I O N S



Midi



folk



converter



professional

EXCELSIOR ACCORDIONS

Via Sardegna, 1 - 60022 Castelfidardo (AN)
Tel. +39 071 7820982 - Fax +39 071 7820104
www.excelsior-accordions.com
e-mail: info@excelsior-accordions.it

Alina[®]

 **ASIA TRADE**
MUSIC
www.asiamusic.ru

Москва, (095) 721-82-24, 746-66-78

Новосибирск, ул. Советская 58,
Тел. (3832) 218-495, 218-256

Иркутск, ул. Советская, 139
Тел. (3952) 54-40-50, 54-40-60, 54-77-60
Факс (3952) 54-44-11

INFO@ASIAMUSIC.RU, WWW.ASIAMUSIC.RU

НАПОЛНИ МИР МУЗЫКОЙ

по своим параметрам для обучения и т.д., и первоклассные профессиональные инструменты, сделанные вручную и продававшиеся по высоким ценам. Ничего удивительного в этом нет. Владельцы фабрик не обладали достаточными профессиональными знаниями, а высококвалифицированные мастера не хотели работать на фабриках. В общем, такой замкнутый круг. Качественного инструмента за небольшие деньги просто не существовало. Естественно, преподаватели, ученики, да и многие профессиональные музыканты не могли себе позволить приобрести дорогие инструменты, и были вынуждены довольствоваться фабричными поделками. А ведь учить будущего музыканта играть на некачественном инструменте, неудобном, с плохим звуком – все равно, что учить будущего фигуриста кататься на тупых коньках. Таким образом, я нашел даже не то чтобы незанятую никем нишу, а прямо-таки зияющую пустоту, никем и ничем не заполненную. И предложил музыкантам свою альтернативу: оптимальное сочетание цены и качества. Инструменты делались вручную, единственное, что выполнялось при помощи станков с компьютерным программированием – это изготовление первичных деталей (заготовок). Очень помог мой преподавательский опыт – я понимал, с какими проблемами приходится сталкиваться преподавателям и ученикам, как важно удобство инструмента.

Мои инструменты, особенно виолончели (должен сказать, что на Западе я больше известен как мастер по изготовлению виолончелей – 611 моих именных “детищ” странствуют по свету со своими владельцами-музыкантами), начали пользоваться популярностью в Кливленде, потом во всей стране и, наконец, во многих странах мира. И через год численность работников в мастерской достигла 20 человек, но спрос все возрастал, и возникла потребность расширяться дальше. Таким образом,

в 1995 году уже создавались дополнительные производственные мощности в Мексике, а в 1997 году и в Китае. Компания – а к тому времени это уже была компания – прочно встала на ноги. Мы стали делать полную линию струнно-смычковых инструментов.

Теперь наша компания – целая сеть филиалов в нескольких странах, все они работают как независимые фирмы, объединенные между собой только принадлежностью и едиными стандартами качества.

– И каковы эти стандарты?

– Во-первых – собственные методики. Может быть кому-то это покажется удивительным, но мы предпочитаем брать на работу способных к тонкой ручной работе выпускников реставрационных училищ, а не профессиональных мастеров – то есть обучать, а не переучивать. Это позволило нам добиться единой корпоративной культуры производства и единого стандарта качества. Наши инструменты узнаваемы, имеют свои оттенки звучания, свои отличительные черты во внешнем виде.

Во-вторых, все наши инструменты создаются вручную. Только часть первичных деталей изготавливается на станках с компьютерным управлением. Доводка этих заготовок, выделывание деталей, сборка, окончательная отделка – все это делается очень тщательно, с душой, и исключительно вручную.

– Как Вы пришли к решению открыть филиал компании в России?

– Когда я приехал в Россию в 2000 году – в гости, навестить родных и друзей – я был шокирован ценами на инструменты. Я до сих пор помню свою реакцию на ценник к смычку собственной торговой марки, увиденный в одном из магазинов на Невском... Смычок был продан нами немецкой фирме, затем закуплен российским поставщиком, и в итоге его стоимость возросла в 15 раз! Добавьте к этому разговоры со ста-

ринными друзьями-приятелями, музыкантами и педагогами, “на кухне” – в то время педагог в России получал около 50\$, а, к примеру, вставка волоса в смычок стоила 20\$. В таких условиях не то что работать, жить невозможно. Я подумал: я могу что-то сделать для того, чтобы хотя бы немного изменить такое положение дел. По крайней мере, в моих силах сделать так, чтобы музыканты могли приобрести смычок марки “Горонок” по его реальной цене. И я принял решение открыть филиал компании в России, именно в Санкт-Петербурге, городе, в котором я прожил большую часть своей жизни и с которым меня многое связывает. Московское отделение появилось гораздо позже.

– Какие различия в ведении бизнеса в России и, к примеру, в США?

– В Штатах никто не мешает заниматься делом, наоборот, такое желание только приветствуется. Многие препоны, с которыми предпринимателям приходится сталкиваться здесь, там попросту отсутствуют. В частности, предпринимателю гораздо проще получить кредит на развитие бизнеса. Меньше бюрократических препон: государство реально заинтересовано в том, чтобы было больше предприятий, приносящих прибыль и исправно платящих налоги. Уведомительная система, принятая в США, значительно облегчает жизнь начинающего предпринимателя – в отличие от нашей, разрешительной. Грубо говоря, все, что нужно сделать для того, чтобы открыть свое дело, – это объявить государству, что с такого-то числа ты начинаешь заниматься трудовой деятельностью. В моем случае это выглядело так: один телефонный звонок в налоговую службу, после которого я заполнил необходимые формы, выписал чек на небольшую сумму (что-то порядка 25\$), и через неделю я уже получил по почте

разрешение на открытие своего бизнеса. На этом оформление закончилось.

К сожалению, наше сложносочиненное законодательство, особенно система налогообложения, пока не слишком способствуют развитию малого и среднего бизнеса. И, наверное, многих это останавливает.

– Как идут Ваши дела в российском филиале компании?

– В первые годы, с 2000 по 2002, мы, по большому счету, работали себе в убыток, причем шли на это сознательно. Цели действительно были в каком-то смысле миссионерские – дать российским музыкантам возможность приобрести профессиональный инструмент за минимальную цену. Прибыли это тогда, естественно, не принесло, зато принесло другие плоды – наши инструменты понравились, и нашу марку запомнили. Два года спустя, когда экономическая ситуация в стране более-менее начала приходить в норму, оказалось, что у нас в России и странах СНГ есть имя, известность, база для того, чтобы развернуться. По сравнению с первым годом работы российский филиал компании вырос в десятки раз, а объем продаж вот уже второй год подряд удваивается. Выпускаются новые инструменты – так, уже два года работает линия по изготовлению профессионального инструмента, с которым, к примеру, можно учиться в консерватории. Запущена и вполне оправдывает себя линия по изготовлению дорогих первоклассных инструментов для музыкантов-профессионалов. А ведь русские струнники отличаются высоким уровнем подготовки, мастерства и, соответственно, весьма взыскательны к качеству инструмента – я бы сказал, что угодить им намного сложнее, чем их коллегам-музыкантам из Европы.

Отчасти, конечно, нам на руку сыграл тот факт, что у нас в России практически нет конкурентов. Старые советские фабрики по производству

струнных инструментов давно перестали существовать, изделия мастеров доступны немногим, а дешевые фабричные инструменты китайского производства, которыми, в основном, и наводнен отечественный рынок струнных инструментов, не выдерживают никакой критики. Мы же сами производим инструменты, что позволяет значительно снижать себестоимость изделий, и в то же время скрупулезно заботимся о качестве.

Второй год подряд наша компания выигрывает тендер Министерства культуры РФ на поставку инструментов. И мы рады, что ситуация в стране улучшается и в федеральном бюджете находятся средства для поддержания музыкальных школ и консерваторий. Мы очень гордимся тем, что нам доверяют обеспечение музыкальных заведений в восьмидесяти регионах РФ новыми, качественными инструментами. Но это всегда и испытание для компании, так как гарантированный заказ ослабляет естественную активность бизнеса.

Иногда приходится напоминать сотрудникам, что не стоит слишком расслабляться: надо работать с новыми направлениями, продолжать активно развивать клиентскую базу и т.д.

Бизнес должен быть в состоянии выжить, окупиться и принести прибыль без оглядки на крупный государственный заказ.

– Каковы новые направления деятельности компании?

– В этом году начата работа над проектом “Антикварный салон”. Название достаточно условное, суть проекта в следующем: мы поставили перед собой задачу по мере сил способствовать становлению цивилизованного рынка старинных инструментов в России. На Западе цивилизованный рынок старинных инструментов сформировался давно. Существуют каталоги аукционных продаж раритетных инструментов за десятки лет, на основании которых

солидные оценщики выписывают сертификаты, подтверждающие подлинность старинного инструмента и обосновывающие его стоимость.

К сожалению, в России нет подобных компаний, которые бы занимались выдачей сертификатов, котирующихся на рынке раритетных музыкальных инструментов. Хотя, конечно, специалисты высокого класса есть и в России (например, Государственная коллекция уникальных музыкальных инструментов).

Но насущная потребность в создании цивилизованного (а не стихийного, существующего в настоящее время) рынка старинных инструментов давно назрела.

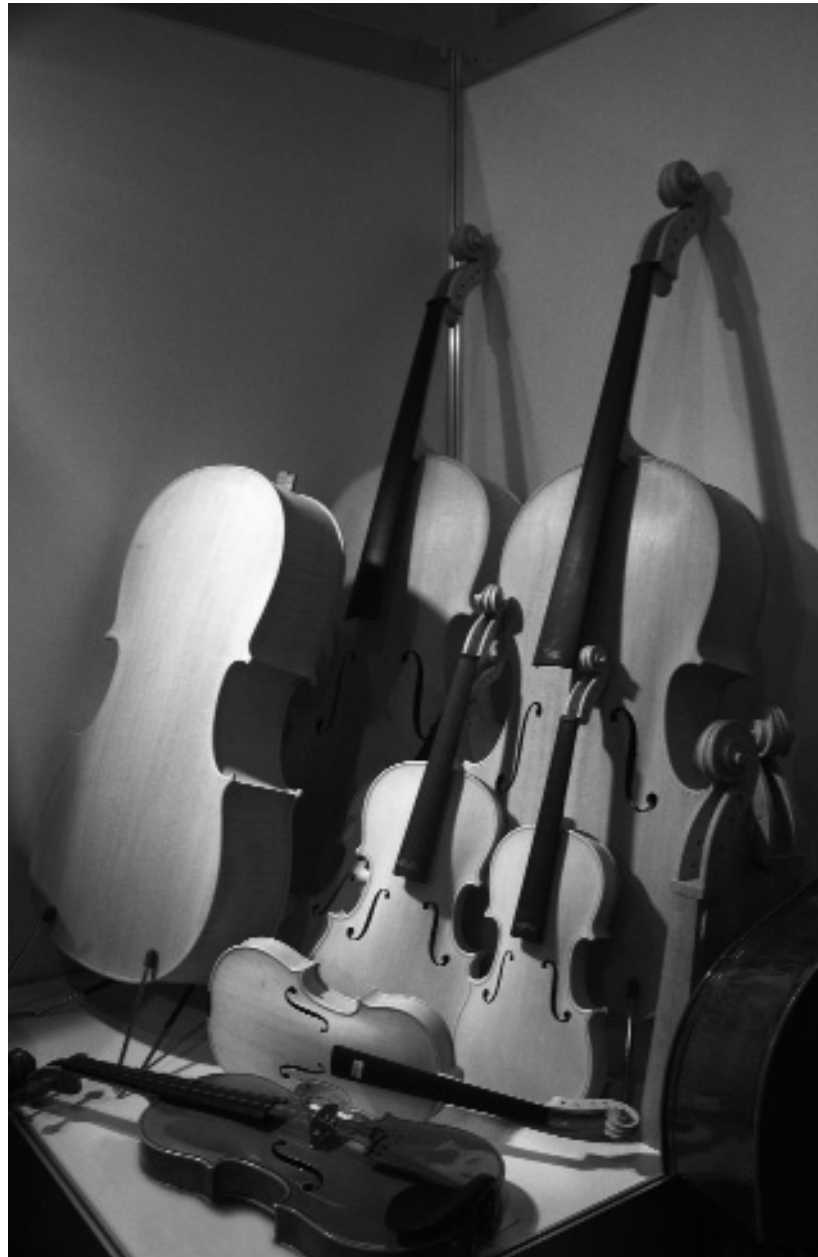
Специалисты нашей компании, имеющие более чем двадцатилетний опыт реставрации старинных инструментов, могут предоставить компетентное, обоснованное оценочное мнение о реальной рыночной стоимости того или иного инструмента, а также выписать сертификат, подтверждающий подлинность старинного инструмента. Мы очень дорожим своим именем и всегда тщательно проводим оценку. Это очень важно, так как музыканты, не являясь профессиональными оценщиками, ориентируются в основном на качество звучания. В то время как в действительности приоритеты расставляются следующим образом: сначала идет происхождение инструмента (понятно, что скрипка работы Гварнери стоит неизмеримо дороже скрипки работы Гальяно), затем – сохранность инструмента (скрипка того же Гварнери, но с трещинами, в зависимости от количества трещин и их местоположения, теряет 20-60 % от своей стоимости). И лишь третьим по степени значимости стоит качество звучания. Музыканты, разумеется, вольны в своем решении покупать или не покупать инструмент, но мне кажется, что они в любом случае должны знать мнение профессионалов и не совершать покупки с “закрытыми глазами”.

На нашем сайте существует специальный раздел, посвященный этому направлению. Там размещаются объявления о продаже раритетных инструментов, взятых нами на реализацию, даются разъяснения. И я рад, что к нам приходит очень много писем с вопросами и пожеланиями, значит, эта тема действительно актуальна.

Кроме того, в следующем году мы планируем открыть новую линию по производству народных инструментов – балалаек и домр. С производством балалаек дело обстоит точно так же как и с производством скрипок – старые советские предприятия развалились, мы видим на отечественном рынке дорогой мастеровой инструмент, с хорошим звуком, красивой отделкой, инкрустацией и т.д. Инструмент же, пригодный для обучения, который отличался бы чистотой строя и удобством игры, но вместе с тем был более доступен по цене, на рынке просто отсутствует. А потребность огромна, особенно у музыкальных школ и училищ, так что работы непочатый край.

– Каково Ваше личное отношение к бизнесу? Работа для Вас – это все?

– Конечно, нет. Мне кажется, что у каждого предпринимателя рано или поздно наступает момент, когда приходится делать выбор: ты существуешь для работы или же работа для тебя. И очень многие становятся заложниками собственного бизнеса – когда человек ни на минуту не забывает о деле, но забывает о том, что есть и другие ценности, гораздо более важные – семья, друзья, увлечения... И мне, пожалуй, лет десять тому назад грозило такое же “увязание” в работе, когда в голове только работа, ничего, кроме задач и проблем, связанных с работой. Но я надеюсь, что мне удалось вовремя оглядеться, понять, что для меня приоритетно, и выбраться “из окопа”. Мне кажется, что мне всегда очень везло в жизни, в том числе и на людей. Я встречался со многими знаменитостями и просто интересными людьми.



Мне повезло найти своих единомышленников по работе, создать команды, с которыми я смог претворить в жизнь все свои начинания. Мне интересно жить, я всегда нахожу время для общения с детьми, друзьями, для чтения, самообразования, я продолжаю строить планы на будущее. Может быть, отойдя от дел (а я надеюсь, что российская компания в один прекрасный день начнет работать так же, как американская:

четко, как хорошо отлаженный механизм, не требуя постоянного присмотра), я соберусь – наконец – сделать все то, что не успел сделать раньше. Пойду учиться – просто для удовольствия прослушаю, например, курс философии, истории искусств, или создам небольшой оркестр и снова займусь дирижированием, или придумаю что-то еще. Одно знаю точно – скучать я не буду.

М_И

Анатолий Паутов



О специфических приемах игры на трубе

ЗАТАКТ

Анатолий Михайлович ПАУТОВ – трубач, дирижер, педагог, родился в Ленинграде в 1943 году. Воспитанник Ленинградского специального детского дома музыкально-художественного воспитания им. Римского-Корсакова (кл. Б. Петрова), в 1966 окончил военно-дирижерский факультет при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (кл. дирижирования М. Миновича, кл. трубы П. Волоцкого). В 1975 году закончил адъюнктуру ВДФ при МГК (рук. В. Плахоцкий).

В 1966-1972 и 1984-1988 гг. – дирижер военно-духовых оркестров. В 1975-1984 гг. – преподаватель военно-дирижерского факультета по классу трубы, с 1989 – Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке.

Среди его учеников народные артисты РФ В. Вепренцев и А. Данильченко, заслуженные артисты РФ А. Герасимов и А. Петрович, преподаватели ВГФ М. Лаврик, М. Шмелев, солист РНО п/у М. Плетнева В. Лаврик, солист Московского театра оперетты Б. Багойчук, солист-концертант Л. Гурьев.

Современное музыкальное искусство ставит перед исполнителями на духовых инструментах все более сложные задачи. Около полутора веков прошло с той поры, когда к натуральным медным духовым инструментам была присоединена голосовая машинка, сделавшая их хроматическими. Одна треть этого времени потребовалась для того, чтобы хроматические инструменты были признаны и заняли подобающее место в оркестре.

На рубеже XIX-XX веков в мировой музыкальной практике, и особенно в нашей стране, наряду с развитием исполнительства на традиционных концертных инструментах, например, скажем, смычковых и фортепиано, а также вокального исполнительства, усилились выдающихся педагогов и музыкантов-духовиков постепенно развивалось и сольное концертное исполнительство на духовых инструментах.

Исполнительство и практика обучения игре на трубе в последние годы все чаще сталкиваются с необходимостью расшифровки специ-

фических приемов игры, встречающихся в оркестровых партиях и ансамблевой и сольной литературе. Наша задача и заключается в раскрытии основных принципов работы над некоторыми специфическими приемами игры на трубе.

Глиссандо (glissando) – это прием скольжения от одного звука к другому; в нотной записи обозначается прямой или волнистой линией, идущей через нотный стан.

Эта линия заменяет лигу, которая при глиссандо не выставляется. В том случае, когда глиссандирующие звуки надо подчеркнуть атакой

языка, под нотой выставляется акцент, точка или черточка.

Хотя прием скольжения по регистру не свойственен природе инструментов, имеющих зонную настройку каждого звука, при качественном, профессиональном исполнении в соответствующем месте пьесы, глиссандо производит значительный художественный эффект.

Звучание инструмента при глиссандо меняется, создается специфическая окраска то гнусавая, то резкая, то мягкая, но всегда ярко запоминающаяся. Этот прием применяется в различных произведениях

для выявления их жанровой природы. Вспомним, например, использование глиссандо в "Рапсодии в стиле блюз" Дж. Гершвина или в пьесе "В подражание Альбенису" Р. Щедрина (переложение для трубы и фортепиано Т. Докшицера)

Для достижения глиссандо музыканту необходимы эластичность губного аппарата, умелое пользование дыханием и техника пальцев, которая заключается в специфическом воздействии на помповый механизм. А именно: первый палец нажимает помпу на одну треть амплитуды; второй – наполовину; третий – полностью. Таким образом, поскольку воздух поступает в дополнительную трубку не в полном объеме, как обычно, возникают условия для скольжения вверх или вниз.

После того, как мы извлекли звук, от которого начинается скольжение, наступает специфическая работа губного аппарата и дыхания. Для восходящего скольжения постепенно увеличивается напряжение в губах и сила выдоха, а для нисходящего – соответственно ослабляется и напряжение губ и сила выдоха. В целом прием исполняется в 4 этапа:

- а) извлечение опорного звука;
- б) специальная техника пальцев;
- в) соответствующие усиление напряжения или ослабление губного аппарата и силы выдоха;
- г) фиксация звука, к которому устремлено скольжение.

Глиссандо применяется как на узкие интервалы (до терции), так и на широкие – в пределах полутора-двух октав и более.

Имеются некоторые особенности исполнения восходящего и нисходящего глиссандо. Так, при движении вверх лучшим регистром для приема является отрезок "нота соль первой октавы – нота до третьей октавы". Глиссандо получается более качественным, когда длительность исходного звука является достаточно продолжительной, а темп умерен-

ным. Продолжительное звучание начальной ноты дает возможность осмысленной и точной подготовки требуемых компонентов исполнительского аппарата – это и подготовка начального звука, позиции пальцев и губ, контроль за подачей дыхания и скольжением и остановка на конечном звуке.

Говоря о технике выполнения приема, следует иметь в виду, что глиссандо на узкие интервалы до б.3 включительно достигается преимущественно при помощи губ с незначительным увеличением силы выдоха. А именно – атакуется первый звук, затем губы несколько ос-

лабляются или напрягаются (в зависимости от направления скольжения) и, наконец, позиция губ фиксируется для исполнения последующего звука.

Например, глиссандо на м.2 может осуществляться в нескольких вариантах:

- а) только в одном направлении (вверх или вниз);
- б) с возвратом на начальный звук;
- в) с двойным и тройным возвратом.

Кроме того, может быть исполнена и цепочка полутоновых глиссандо. В этом случае атакуется первый звук, затем губы настраиваются на скольжение, после этого фиксируется звук, который служит





началом для следующего скольжения и т.д. Предыдущий вариант может быть видоизменен путем фиксации только начального и конечного звуков, а промежуточные исполняются на одной аппликатурной комбинации только за счет изменения напряжения губ и увеличения силы выдоха. В этом случае аппликатура выписывается.

Определенную трудность вызывает исполнение глissандо на широкие интервалы, поскольку при скольжении происходит самопроизвольное фиксирование вышестоящих звуков натурального звукоряда. Этот вид глissандо требует более упорной тре-

нировки и зависит прежде всего от гибкости губного аппарата и исполнительского дыхания. К работе над данным приемом следует приступать после овладения менее сложными видами глissандо. Необходимо иметь в виду, что глissандо нужно заниматься регулярно, но без злоупотребления, т.к. может нарушиться интонация. Работать над этим приемом следует при наличии тщательного слухового контроля, от которого во многом зависит качество скольжения.

В поисках новых звуковых возможностей для более выразительно-го исполнения музыканты-инструменталисты установили, что перио-

дические незначительные изменения высоты, силы и окраски звука в пределах, не нарушающих его основной характеристики, придают звуку новые качества – эмоциональную выразительность, насыщенность, гибкость, приближают его к звучанию живого человеческого голоса. Полученный таким образом звуковой эффект получил название вибрато.

Вибрато (vibrato) – представляет собой периодические изменения музыкального звука по высоте, громкости и тембру, вызываемые различными способами (либо пульсацией возбуждителя звука и выдыхаемой струи воздуха, либо движениями пальцев правой руки, либо с помощью губ).

В соответствии с акустическими характеристиками вибрато может быть трех видов: а) вибрато высоты; б) вибрато громкости; в) вибрато тембра.

В звуках инструмента чаще всего наблюдается преобладание вибрато какого-либо одного типа, при наличии двух других. Вибрато является одним из важных выразительных средств музыканта-трубача и играет большую роль в процессе выявления образно-эмоционального содержания художественных сочинений. В зависимости от амплитуды вибраций и частоты колебаний в секунду можно условно разделить вибрато на две группы:

а) вибрато с незначительной амплитудой;

б) вибрато со значительной амплитудой (изменение интонации возможно до $\frac{1}{4}$ тона, громкости до 3-8 децибел).

Возможны следующие сочетания амплитуды и числа колебаний в единицу времени:

а) большая амплитуда с большим числом колебаний;

б) незначительная амплитуда с малым числом колебаний;

в) большая амплитуда с малым числом колебаний;

г) незначительная амплитуда с большим числом колебаний.

Амплитуда и число колебаний могут изменяться даже на одном звуке, если этого требует конкретная фраза. Следует подчеркнуть, что отрабатывать прием вибрато нужно после того, как музыкант в достаточной степени овладел техникой губ, дыхания, языка и пальцев. Когда начинать работать над вибрато – необходимо решать в каждом случае педагогу.

При занятиях вибрато рекомендуется учитывать, что для разных регистров комбинация между амплитудой и количеством колебаний будет различной. Например, в нижнем регистре вибрато получается с большей амплитудой и меньшим числом колебаний в единицу времени, поскольку губы находятся в относительно расслабленном состоянии, а голосовая щель будет иметь довольно значительный диаметр. В среднем регистре плотность мышц увеличивается, голосовая щель становится меньше – и вибрато будет средним по амплитуде и числу колебаний. В верхнем регистре губы испытывают значительное напряжение, голосовая щель предельно мала, и вибрато получается с меньшей амплитудой и большим числом колебаний.

В этих случаях вибрато можно добиться сравнительно легко. Задачей же исполнителя является отработка каждого вида вибрато в различных регистрах с изменением динамики (от *pp* до *ff*).

Источником вибрато служат колебания воздушного столба под воздействием усиления и ослабления воздушного потока, регулируемого диафрагмой и губами. Но поскольку диафрагма не поддается прямому воздействию, то мы можем регулировать ее работу косвенным путем, т.е. оказывая влияние на мышцы брюшного пресса, грудные и межреберные мышцы. Таким образом, добиваясь диафрагмального вибрато, музыкант основное внимание должен уделять работе указанных групп мышц, не пытаясь заставить работать лишь диафрагму.

Упражнения в вибрато должны начинаться в среднем регистре с использованием нюанса *mf* – от C^1 до C^2 октавы, поскольку этот регистр наиболее удобен для звукоизвлечения и не требует больших физических затрат. Кроме того, в этом регистре легче контролировать качество исполнения приема.

При тренировке вибрато от диафрагмы исполнителю не следует помогать ни губами, ни колебаниями инструмента рукой и пальцами, осуществляя контроль только за действиями дыхательной мускулатуры.

После того как исполнитель добился удовлетворительного выполнения приема со средней амплитудой и числом колебаний, можно переходить к уменьшению и увеличению амплитуды, а затем к уменьшению и увеличению числа колебаний.

Овладев вибрато в среднем регистре, можно переходить к работе в нижнем и верхнем регистрах с применением различных динамических оттенков. Работая над вибрато, нужно быть внимательным к исполнению приема с большой амплитудой и большим числом колебаний, т.к. в первом случае может нарушиться



чистота звуковысотной интонации, а во втором – возникает нежелательная тремоляция.

Качественного вибрато можно добиться и при помощи пальцев. Этот способ легче с точки зрения техники исполнения, но вибрато может получиться не таким гибким, живым и естественным, как вибрато от диафрагмы, поскольку воздействие на столб воздуха будет механическим. Для достижения вибрато с большой амплитудой и большим числом колебаний движения пальцев должны быть быстрее и наоборот. Подобным способом невозможно овладеть всеми комбинациями вибрато. Возможны, по крайней мере, лишь три:

- а) большая амплитуда и большое число колебаний;
- б) средняя амплитуда и среднее число колебаний;
- в) малая амплитуда и малое число колебаний.

Vibrato negro – прием, заимствованный из элементов музыкальной выразительности, применяемых джазовыми исполнителями. В практике исполнительства он известен и под названием тоновых и терцовых губных трелей. Этот специфический прием проник и в классическую музыку, обогатив новой краской инструментовку. Под этим приемом подразумевается извлечение звука вибрированного с большой амплитудой. Применяется на звуках между натуральными тонами, расстояние между которыми не превышает б.3.

В отличие от обычного вибрато, V.N. достигается воздействием на столб воздуха, подаваемый в инструмент специфической работой мышц губ и языка и интенсивной подачей дыхания. Следует помнить, что основной звук должен быть обязательно интонационно устойчив, а верхний может исполняться в определенной зоне.

Минимальное звучание ограничивается восьмой, а максимальная длительность звучания при V.N. зависит



от способностей музыканта. Если длительность будет меньше, то нужного эффекта не получится. Применяется данный прием преимущественно в эстрадной музыке.

Существуют различные виды исполнения вибрато:

- а) вибрато исполняется на протяжении звучания всей длительности ноты;
- б) вибрато переходит в ровное звучание (желательно, чтобы длительность обоих звуков была одинакова);
- в) ровное звучание переходит к V.N. (в этом случае поток воздуха, подаваемый в инструмент, не прерывается).

Vibrato negro слышится обычно как тремолирование. Для достижения качественного звучания этого приема музыкант должен систематически упражняться в исполнении натуральных звуков в одной аппликатурной комбинации. Сначала проигрываются

натуральные интервалы половинной длительности, затем четвертями, восьмыми, триолями, шестнадцатыми.

Когда музыкант достигнет гибкости губного аппарата при исполнении звуков среднего регистра, можно переходить к тоновому тремолированию в верхнем и высшем регистрах.

Как мы видим, V. N. – вибрированный звук, амплитуда которого достигает ближайшего гармонического звука. При исполнении этого вида вибрато музыкант должен обратить внимание на такой технический элемент как перенесение опоры инструмента с левой руки в правую и обратное действие при возвращении к обычному звучанию. Этот маневр несколько облегчит исполнение *vibrato negro*.

Продолжение следует



МУЗЫКА МОСКВА 2004

На 10 юбилейной международной специализированной выставке «Музыка Москва 2004», которая прошла с 23 по 26 сентября в КВЦ «Сокольники», дирекцией «АДМТ-ЭКСПО» была проведена регистрация посетителей. Каждый посетитель получал бейдж, дающий право на посещение выставки в течение четырех дней ее работы.

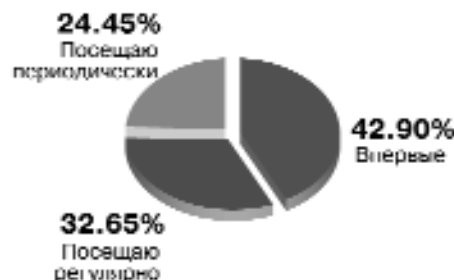
Представляем вам статистическую справку выставки «Музыка Москва 2004» по итогам регистрации.

ВСЕГО ПОСЕТИТЕЛЕЙ:

Зарегистрировавшихся:
13 579 человек

Незарегистрировавшихся:
1437 человек

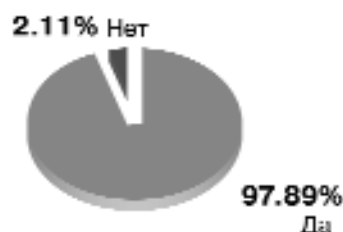
ПЕРИОДИЧНОСТЬ ПОСЕЩЕНИЯ ВЫСТАВКИ:



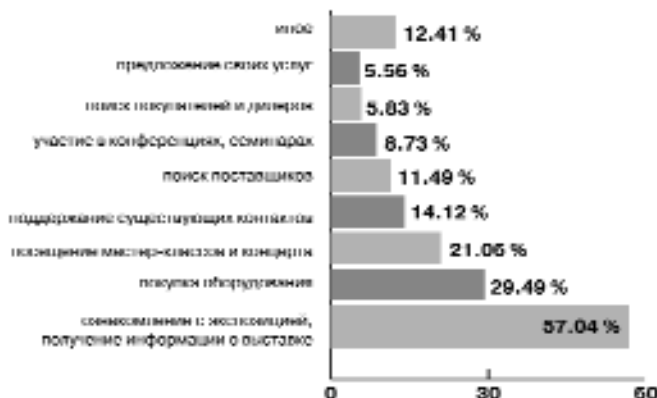
СВЯЗАН ЛИ ПРИХОД НА ВЫСТАВКУ С ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ?



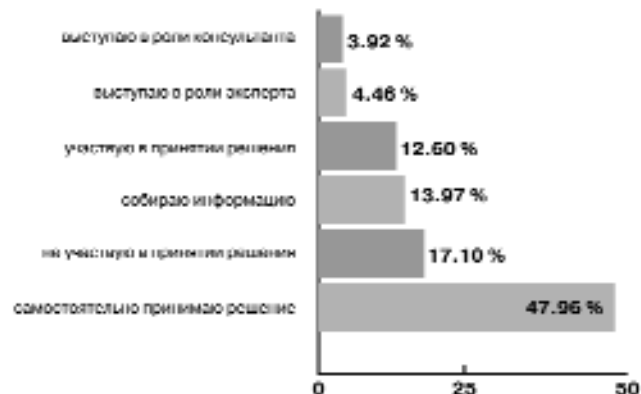
ПОСЕЩЕНИЕ СЛЕДУЮЩЕЙ ВЫСТАВКИ:



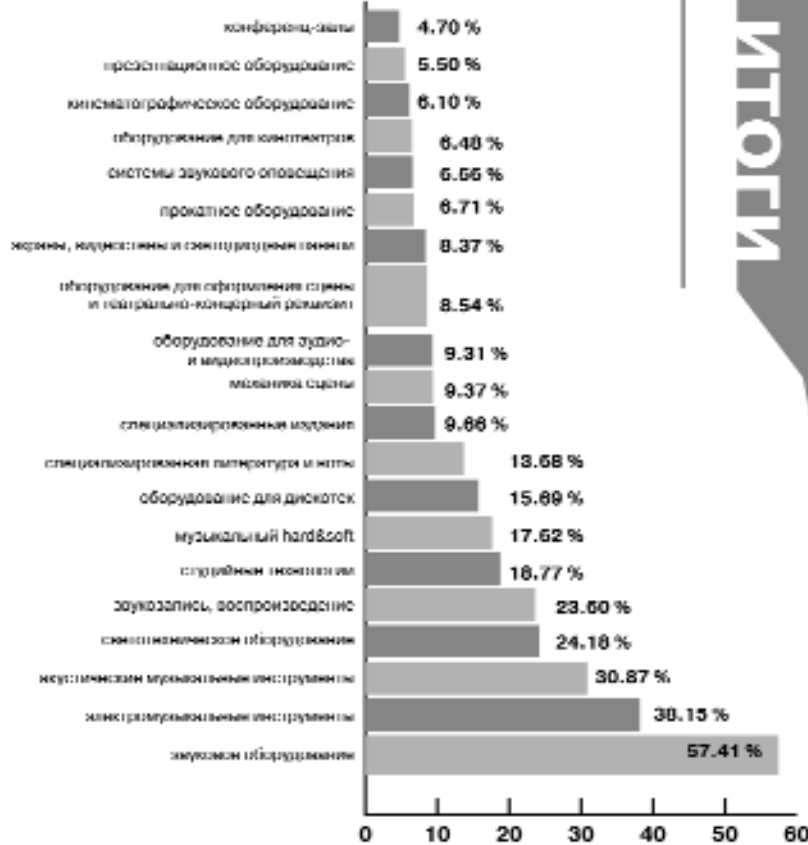
ЦЕЛИ ПОСЕЩЕНИЯ ВЫСТАВКИ:



СТЕПЕНЬ ВЛИЯНИЯ НА ПРИНЯТИЕ РЕШЕНИЯ О ЗАКУПКАХ:



КАКИЕ РАЗДЕЛЫ ВЫСТАВКИ ИНТЕРЕСОВАЛИ?



ФАГОТ

Дорогие друзья!

Цель этой статьи – помочь начинающим фаготистам найти правильный подход при подготовке к дальнейшему исполнению одного из красивейших соло, написанных для фагота.

Дать несколько практических советов в изучении симфонической сюиты Н.А. Римского-Корсакова "Шехерезада".

В первом варианте сюиты Н.А. Римский-Корсаков дал название каждой части:

- 1) "Море и Синдбадов корабль";
- 2) "Фантастический рассказ Календера-царевича";
- 3) "Царевич и царевна";
- 4) "Багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником."

Впоследствии, Римский-Корсаков отказался от этих названий, дав тем самым полную свободу фантазии слушателя и исполнителя, но для раскрытия замысла сочинения музыкант прежде всего должен знать сюжет исполняемого произведения.

♦ II часть h-moll 3/8 начинается мелодичной темой фагота. Для исполнения этого соло большое внимание фаготисту следует уделить выбору трости. Для достоверной передачи красоты музыки Востока необходимо подобрать трость, богатую низкими и светлыми обертонами, с хорошей атакой в нюансе piano. Для того, чтобы чувствовать себя свободно и раскованно при исполнении этого соло, его необходимо выучить наизусть. Каждая нота должна быть пропета исполнителем, а форшлаги не следует исполнять резко и быстро. При их исполнении нужно почувствовать неспешную негу Востока. Стаккатные ноты в 6-м и 7-м тактах должны быть изящными и кокетливыми. В кон-

це первого соло можно применить прием вопроса (11-12-й такты и 15-й, 16-й) и ответа (13-14-й и 17-18-й такты). В своей исполнительской практике я встречался с дирижерами, которые просили иначе трактовать данное соло, более спокойно или менее экспрессивно. В таком случае приходилось искать другие краски для исполнения фразы.

Привожу для сравнения различные редакции этого соло, опубликованные в журнале "Double Reed" с различной терминологией и, соответственно, требующие разного подхода исполнителя к решению музыкальных задач.

♦ 2-е соло фагота из 2-й части сюиты, требует от исполнителя прежде всего преодоления определенных технических трудностей, а затем уже музыкальных задач. Первые 3 ноты как бы призывают слушателя внимать дальнейшему рассказу. Я рекомендую использовать при исполнении этих нот вибрато с последующей филировкой первой октавы до пианиссимо. Причем, при филировке звука принцип вибрато применять не рекомендуется. Далее начинается сам рассказ в трех различных вариантах. Необходимо до автоматизма отработать прием постепенного ускорения триоли с последующим логическим замедлением в конце каждой из трех фраз. Ускорение в середине каждой фразы не должно быть слишком резким и быстрым, скорее продуманно

неторопливым с утвердительным значением окончания каждой фразы. Наиболее сложной является третья фраза, имеющая проблему, касающуюся всех фаготистов: это переход ми-ре в 1-й октаве в 3, 4, 5 и 7, 8, 9 триолях. Для преодоления этой трудности многие фаготисты используют дополнительную аппликатуру. Нота ми 1-й октавы берется указательным пальцем левой руки, а нота ре основной аппликатурой. Но этот способ чреват тембральными и интонационными проблемами. Нота ми в этом варианте звучит тускло и не всегда чисто. Также можно использовать и основную аппликатуру, но с одной поправкой. Необходимо начать третью фразу в более медленном темпе, постепенно ускоряя, и основное ускорение начать с 10-й триоли. Это позволит без интонационных и технических погрешностей исполнить это соло.

Конечно, эти рекомендации не являются обязательными для каждого исполнителя. Цель их навести музыканта на определенные мысли и поиск своих собственных решений и трактовок произведения.

Желаю творческих успехов!

Ю.С. Рудометкин,

*Заслуженный артист России,
профессор РАМ им. Гнесиных,
солист оркестра Государственного
академического
Большого театра России*

Scheherazade

Part II

Andantino

dolce espressivo

Rimsky-Korsakov

Solo

Part *capriccioso, quasi recitativo*

Andantino $\text{♩} = 112$ *Capriccioso, quasi recitativo*Solo *ad lib.*

Score *dolce ed espressivo*

Andantino $\text{♩} = 112$ *capriccioso, quasi recitativo*

Righini *dolce espresso*

Part

Score

Righini

Part *rit. assai* $\text{♩} = 112$ *a tempo*

Score *rit. assai* $\text{♩} = 112$ *A tempo*

Righini *rit. assai* $\text{♩} = 112$

Recit. Moderato assai

lento
Solo

Part *f* *lento* *3* *lunga* *accel.* *cresc.* *poco rit.* *tempo*

Score *f* *lento* *3* *lunga* *cresc.* *poco rit.* *Tempo*

Recit. Moderato assai

1.Solo *lento* *3* *lunga* *cresc.* *poco rit.* *Tempo*

Score *f* *lento* *3* *lunga* *cresc.* *poco rit.* *Tempo*

Moderato recitativo
Solo *lento* *3* *lunga* *dim.* *p*

Righini *p* *stringendo e cresc.* *poco rit.* *dim.* *p*

Part *f* *lento* *3* *lunga* *accel.* *cresc.* *acceler.* *poco rit.* *tempo*

Score *f* *lento* *3* *lunga* *cresc.* *poco riten.* *a tempo*

Righini *p* *stringendo e cresc.* *poco rit.* *dim.* *p*

Part *f* *lento* *3* *lunga* *accel.* *cresc.* *rit. molto* *M* *Tempo*

Score *f* *lento* *3* *lunga* *acceler.* *cresc.* *rit. molto* *Tempo*

Righini *p* *stringendo e cresc.* *rit. molto e dim.* *Tempo*

KAWAI

Рояли и пианино
Акустические и цифровые



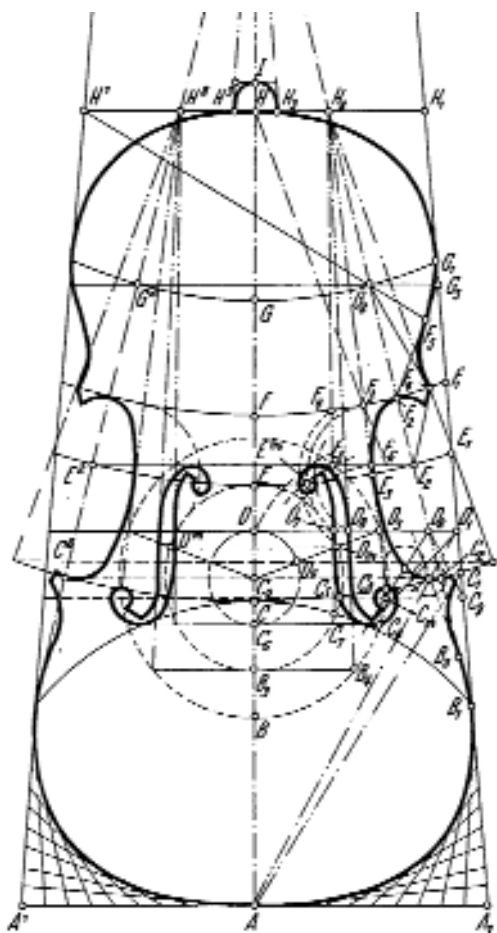
KAWAI - звук,
который слышен
во всем мире.

Совершенство по доступной цене - реальность!



119146 Москва, Комсомольский пр-т, д.28, а/я 453, Московский Дворец Молодёжи
тел: (095) 782-88-38, факс: (095) 246-15-89, магазин-салон: (095) 245-08-97;
www.bayland.ru; E-mail: info@bayland.ru

“HÖFNER” — ТРАДИЦИОННОЕ НЕМЕЦКОЕ КАЧЕСТВО



Так, в 1907 году Карл Хёфнер был удостоен высокой чести стать придворным скрипичным мастером Саксонского королевского двора.

В 50-х годах под руководством сыновей основателя компании Йозефа и Вальтера Хёфнеров, фирма расширила свои производственные мощности и увеличила выпуск уже широко известных к тому времени инструментов. В 1955 году Вальтеру Хёфнеру, талантливому скрипичному и гитарному мастеру, пришла в голову идея создания полуакустической бас-гитары с электроусилителем, имеющей форму скрипки. Так, в 1956 году на музыкальной выставке во Франкфурте была впервые представлена бас-гитара под номером 500/1, имевшая ни с чем не сравнимый дизайн. Но свою известность и признание эта модель получила благодаря другой легендарной личности. В 1961 году в одном гамбургском музыкальном магазине Пол Маккартни купил свой первый бас фирмы “Höfner”, на котором было исполнено множество композиций “Beatles”.

В 1994 году открывается новая глава в истории компании. Успешное присоединение к международной музыкальной корпорации “Boosey & Hawkes” открыло широкие возможности для распространения продукции фирмы среди ведущих музыкантов во всем мире.

За свою более чем столетнюю историю фирма укрепила и расширила позиции на мировом рынке. Присоединение к корпорации “Music Group”

послужило толчком для расширения ее производственных мощностей, а также для осуществления новых планов, проектов и освоения перспективных рынков сбыта музыкальной продукции.

Сегодня “Höfner” укрепляет свои позиции на мировом рынке благодаря упорным исследованиям и новым изобретениям. Экспертами компании была проведена кропотливая работа, давшая возможность получить оптимальные лаковые покрытия для музыкальных инструментов. После многолетних исследований и изготовления опытных образцов фирмой была разработана собственная инновационная формула лака, обеспечивающая выдающиеся акустические свойства музыкальных инструментов. Независимый научно-исследовательский институт музыкальных инструментов (JFM) в городе Zwosta (Германия) изучил механические и акустические характеристики смычков и инструментов фирмы “Höfner”. Инструменты и смычки были высоко оценены экспертами этого института.

Учитывая вкусы и пожелания музыкантов, которые хотят иметь инструмент с определенным дизайном, фирма начала изготавливать копии инструментов Stradivari, Guarneri, Bergonzi, Rugeri, Balestrieri и др. именитых мастеров прошлого. Эти инструменты базируются на акустических решениях и формах, найденных старыми мастерами, имеют исключительную эстетическую привлекательность, немалую роль в которой играет “эффект старения

Немецкая фирма “Höfner” была основана в 1887 году в городе Schonbach скрипичным мастером Карлом Хёфнером. Ещё до Первой мировой войны мастерство и предпринимательская инициатива, а также отличное качество и безупречное звучание инструментов обеспечили фирме солидную репутацию далеко за пределами Германии. Но и в самой Германии имя “Höfner” звучало в полную силу.

инструмента". Каждый инструмент снабжен сертификатом с подробным описанием данного инструмента, его параметров, фотографией и номером.

Компания "Höfner", один из крупнейших производителей музыкальных инструментов и смычков, использует в своей работе древесину, высушенную в естественных условиях, срок сушки которой колеблется, в зависимости от модели, от 4 до 15 лет.

Составляющей успеха компании является подбор дерева для изготовления смычков и инструментов. Предпочтение отдается боснийскому, балканскому или карпатскому клену и ели из Баварии и с южных склонов Тироля. При производстве фурнитуры для инструментов фирма "Höfner" использует дерево экзотических пород, таких как африканское и мадагаскарское черное дерево, бразильский палисандр, индийское змеиное дерево. Для производства и изготовления смычков используется бразильское тропическое дерево фернамбук. Предпочтение отдается деревьям, выросшим на севере Бразилии.

Фирма ставит перед собой задачу обеспечить безупречное качество при доступной цене.

На сегодняшний день компания "Höfner" предлагает полный спектр смычковых инструментов и смычков. Разработки фирмы "Höfner" позволяют производить смычки и струнные инструменты, которые могут удовлетворить любые запросы музыкантов: от недорогих школьных моделей до профессиональных концертных, а также инструменты мастер-класса. Палитра инструментов разнообразна: от ученических скрипок 1/8 до мастеровых контрабасов 4/4.

Среди наиболее популярных моделей для учащихся музыкальных школ скрипка или альт H66-V- HV/H66-VA-HV, недорогая и превосходная по звучанию. Инструмент изготовлен из выдержанного четырехлетнего дерева, с ручной лакировкой спиртовым лаком.

Широким признанием пользуется модель скрипки или альты H225-V/H225-VA, мастеровой инструмент для профессионалов с оптимальным соотношением цены и качества. Корпус изготовлен из выдержанного и высушенного естественным образом дерева (минимум 6 лет). Инструмент выполнен в стиле Guarneri, Stradivari, Bergonzi, Balestrieri, Guadagnini, с имитацией "под старину", при покупке предоставляется сертификат.

Среди мастеровых виолончелей специалисты отмечают модель H4/35. Инструмент изготовлен из выдержанного и высушенного естественным образом десятилетнего дерева. Мастеровая ручная работа, покрытие – спиртово-масляный лак с имитацией "под старину".

Среди самых удачных моделей виолончелей выделяется новая модель H4/5-C. Виолончель разработана специально для студентов, которые хотят иметь профессиональный и доступный по цене инструмент. Модель изготавливается из выдержанного и высушенного шестилетнего дерева с ручной лакировкой и имитацией "под старину".

Контрабасы компании "Höfner", демонстрирующие зрелый тон безупречного качества и удовлетворяющие высоким эстетическим требованиям, созданы по тем же принципам, которые вошли в основу успешной линейки скрипок, альтов и виолончелей.

Фирма предлагает различные модели контрабасов: от школьных до мастеровых, в форме гамбы, скрипки, а также 5-струнные инструменты. Для полной гарантии качества инструментов на фирме работают мастера, специализирующиеся на изготовлении только контрабасов.

Если говорить о моделях смычков, наибольшей популярностью на сегодняшний день пользуется модель H8/18 для скрипки, альты и виолончели. Это мастеровой смычок, изготовленный из высококачественного, выдержанного минимум семь лет

фернамбука; с круглой или восьмигранной тростью, с серебряной инкрустацией и колодкой из черного африканского дерева. Эта модель рассчитана как на студентов, так и на профессиональных исполнителей.

Учащимся музыкальных школ и училищ фирма "Höfner" предлагает модель H8/10. Трость выполнена из фернамбука хорошего качества с семилетней выдержкой, мельхиоровой отделкой и серебряной навивкой, колодка выполнена из африканского черного дерева.

Студенты высших учебных заведений и оркестровые музыканты высоко оценили смычок модели H8/13. Модель имеет оптимальное качество при доступной цене. При изготовлении используется выдержанное семилетнее дерево, с серебряной отделкой, круглой или восьмигранной тростью и колодкой из черного африканского дерева.

Также "Höfner" выпускает ученические смычки для контрабасов 1/4-3/4 и мастеровые 3/4 (как французской, так и немецкой модели) с различными отделками: мельхиор, серебро, золото.

Фирма "Höfner" предлагает в комплекте музыкальный инструмент, смычок и футляр или полужесткий чехол, сделанные одним производителем, с предоставлением скидки на все предметы, входящие в состав комплекта. В комплект могут входить все без исключения инструменты – от ученических, до мастеровых, а также инструменты мастер-класса, с соответствующим по уровню смычком и футляром, идеально подобранным по размеру.

При производстве инструментов "Höfner" использует фурнитуру только немецких производителей, что является залогом качества продукции, долговечности и удобства при использовании инструментом.

ИЗДАТЕЛЬ
Илья Арушанян

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
Олег Работников

ДИЗАЙН, ВЕРСТКА
Кирилл Кузьмин
Анна Маркова

ФОТОГРАФИИ
Кирилл Кузьмин

**КОММЕРЧЕСКИЙ
ДИРЕКТОР**
Александр Махлаев

**ЛИТЕРАТУРНЫЙ
РЕДАКТОР**
Евгений Евгеньев
Марина Краснова

**ВЫПУСКАЮЩИЙ
РЕДАКТОР**
Владимир Казьмин

АДМИНИСТРАТОР
Елена Давиденко

КОНСУЛЬТАНТЫ
проф. РАМ
им. Гнесиных,
Народный артист России
И.П. Мозговенко,
солист ГАБТ
Андрей Иков,
лауреат всероссийских
конкурсов
Антон Кончаков,
лауреат международных
конкурсов
Денис Голубев

Над номером работали
Филипп Нодель
Елена Волховская
Марк Пекарский
Дмитрий Бабиченко
Денис Голубев
Елизавета Мирошникова
Денис Осфер
Анатолий Паутов
Антонида Кузнецова
Андрей Иков
Владислав Лаврик
Юрий Рудомейкин
Алексей Бажалкин

**Подписка
на журнал**
“Музыкальные инструменты”
оформляется в редакции.

**Адрес
для корреспонденции:**
107066, Москва,
Новорязанская ул., д.30-а, к.49

КОНТАКТЫ:
Телефон: (095) 109-8145
Телефон/факс:
(095) 267-5021
E-mail:
info@musinstruments.ru
www.musinstruments.ru

Благодарим музыкально-
реставрационное объединение
“Измайлово” – ООО “ЛААНС”
за помощь в подготовке
фотоматериалов

Приглашаем к сотрудничеству
авторов и журналистов.

Редакция не несет
ответственности
за содержание рекламных
материалов.
При перепечатке ссылка на
журнал “Музыкальные
инструменты” обязательна.
Журнал зарегистрирован
в Министерстве РФ по делам
печати, телерадиовещания и
средств
массовых коммуникаций.
Свидетельство ПИ №77-
17982.

®&© ООО “Гранд Медиа”,
2004

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ “МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ” ОФОРМЛЯЕТСЯ БЕСПЛАТНО!

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: 107066 Москва, Новорязанская ул., д.30-а, к.49 по факсу: (095) 267-5021 по электронной почте: order@musinstruments.ru

МЕСТО РАБОТЫ	<input type="checkbox"/>																													
ДОЛЖНОСТЬ	<input type="checkbox"/>																													
ФАМИЛИЯ	<input type="checkbox"/>														ИМЯ	<input type="checkbox"/>														
ОТЧЕСТВО	<input type="checkbox"/>																													
ЖУРНАЛ ПРОШУ ВЫСЫЛАТЬ ПО АДРЕСУ (ДОМАШНИЙ ИЛИ РАБОЧИЙ АДРЕС - НУЖНОЕ ПОДЧЕРКНУТЬ)																														
ИНДЕКС	<input type="checkbox"/>							СТРАНА	<input type="checkbox"/>																					
ГОРОД	<input type="checkbox"/>																													
ОБЛАСТЬ	<input type="checkbox"/>																													
УЛИЦА	<input type="checkbox"/>																													
ДОМ	<input type="checkbox"/>			КОРПУС	<input type="checkbox"/>			КВ./ОФИС	<input type="checkbox"/>																					
КОД ГОРОДА	8	<input type="checkbox"/>				ТЕЛЕФОН	<input type="checkbox"/>																							
E-MAIL	<input type="checkbox"/>																													
ФАКС	<input type="checkbox"/>																													

" Когда детали
имеют значение ! "



REVELATION

Чистый прозрачный звук
и легкое стаккато



TRADITION

Лигатура для игры
в оркестре



STANDARD

Для ансамблевой игры
и камерной музыки



SUPER REVELATION

Лигатура для сольной
игры

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ВЫБОРУ ЛИГАТУРЫ

Опробуйте разные модели лигатур. Различные
типы лигатур отвечают разным требованиям.

Повышенная плотность золотого покрытия
усиливает резонанс, передаваемый тростью
мундштуку / инструменту.

Лигатуры из специальной ткани предпочтительны
для игры в группе, в небольших залах,
для камерной музыки.

Металлические лигатуры, напротив, используются
для больших концертных залов и для сольной игры.



Весь спектр
аксессуаров BG
для каждого
инструмента

Ищем
дистрибьюторов

www.bgfranckbichon.com

Phone +33(0) 478 568 600
Fax +33(0) 478 565 778

42 route de Brignais
69630 Chaponost - FRANCE



AUGUSTO

НАПОЛНИ МИР МУЗЫКОЙ



ASIA TRADE
MUSIC

www.asiamusic.ru

Москва, (095) 721-82-24, 746-66-78

Новосибирск, ул. Советская 58,
Тел. (3832) 213-495, 215-256

Иркутск, ул. Советская, 139
Тел. (3952) 54-40-50, 54-40-60, 54-77-60
Факс (3952) 54-44-11

INFO@ASIAMUSIC.RU, WWW.ASIAMUSIC.RU