

ЕЖЕКВАРТАЛЬНЫЙ ЖУРНАЛ

Музыкальные Инструменты

ЛЕТО 2005



Musical Instruments

Quarterly Magazine

Cello G & C Soloist



SEIT 1798
PIRASTRO[®]
MUSIKSATTEN




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

ООО «ФОРТЕ И ПИАНО»

Эксклюзивный дистрибьютор
Schimmel Pianos и Bösendorfer
в России

Swarovski



Imperor



Vienna



Porsche



- Большой выбор лучших в мире инструментов:
от ученических пианино до концертных роялей
- Установка электронной системы PianoDisc
- Реставрация, ремонт

Приглашаем
к сотрудничеству
региональных
дилеров

САЛОН «РОЯЛИ И ПИАНИНО»

Москва, пр. Мира, 48

Тел.: (095) 681 1676, 680 6802;

www.grandpiano.ru

Bösendorfer
SCHIMMEL
PIANOS

WWW.SCHILKEMUSIC.COM

ВЕЧНЫЙ
ДИЗАЙН

ТОНКОЕ
МАСТЕРСТВО



Владислав Лаврик
Солист
Российского
национального
оркестра

артист представляющий
Schilke

Классика Петербург

Инженерная улица, 7
Санкт-Петербург

Тел.: (812) 313-4178
(812) 313-4146

Тел./факс: (812) 571-2583
e-mail: ag@musicspb.com
www.musicspb.com

Corelli

alliance vivace

Новое
поколение
струн...

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

Дополнительная информация
на сайте:

corellistrings.com



Savarez SA
BP 133
69643 Caluire Cedex
France
Tel: + 33 4 37 40 32 00
Fax : + 33 4 37 40 32 10
contact@savarez.fr



Berg Larsen

M O U T H P I E C E S

2140-BORGERHOUT, BELGIUM

TEL: +32 3 2725011, FAX: +32 3 2720631

WWW.BERGLARSEN.COM, INFO@BERGLARSEN.COM

МУНДШТУКИ ДЛЯ САКСОФОНА

Сегодня имя Берга Ларсена ассоциируется с превосходными мундштуками для саксофонов, хотя изначально он прославился как профессиональный музыкант. Берг Ларсен начал в Лондоне на Питой Арчер-стрит с производства тростей, но в 1945 он разработал целый ряд эбонитовых мундштуков для кларнета и саксофона. Позже Берг Ларсен создал серию долговечных мундштуков для саксофона из нержавеющей стали. Затем производственные традиции в сочетании с новыми материалами воплотились в «Золотой серии» мундштуков из бронзы и зернистого эбонита.



МАСТЕРСТВО

Широкий ассортимент мундштуков с различным типом открытости, шириной камеры, длиной пасти, сделавшийся общедоступным благодаря Бергу Ларсену, стал легендой среди музыкантов благодаря тому, что мог удовлетворить потребности любого кларнетиста и саксофониста. Чтобы создать мундштук «Berg Larsen», квалифицированные мастера используют десять процессов механической обработки. Каждый мундштук изготавливается вручную и проходит тестирование, что является гарантией качества и подтверждает репутацию мундштука «Berg Larsen».

БЕРГ ЛАРСЕН О МУНДШТУКАХ И ВЫБОРЕ ТРОСТЕЙ



- Г-н Ларсен, объясните, пожалуйста, значение маркировок на Ваших мундштуках: M, SMS, 0, 1, 2, 80, 90, 100 и т.д.?

- Во-первых, SMS и M. SMS несколько короче и более пологий, чем M. Он предназначен специально для использования с французским типом трости, для которого, как правило, характерны высокая сердцевина и толстый кончик. M, который немного длиннее и выше, предназначен для американских тростей, имеющих более длинную и плоскую сердцевину, а также толстый кончик трости. Американские трости, конечно, можно использовать с мундштуками SMS (и наоборот), но изначально они были предназначены не для этого. B, 1, 2, и т.д. – (обратитесь к таблице) и определите тип. 1 – прямой, 2 – имеет округлый изгиб с большим сопротивлением, 3 и 0 – более резкий изгиб с соответствующим меньшим сопротивлением. 85, 90, 100, 110 и т.д. – открытость пасти в 1/1000 дюйма. Средние размеры Alto – 85, 90, 100; Tenor – 95, 100, 105, 110, но это вопрос личного выбора, использовать ли более узкую открытость пасти с более жесткой тростью или более широкую с более легкой тростью. Трости «Berg Larsen» существуют в обоих вариантах – в SMS и в M.



ОРИГИНАЛЬНАЯ СЕРИЯ «BERG LARSEN»



Ebonite

Мягкий эбонит (твердый каучук) – традиционный материал для мундштуков, использовался Бергом Ларсеном с 1945 года. Он обладает непревзойденными качествами.

Stainless Steel

Нержавеющие стальные мундштуки созданы для длительного использования и обладают различными качествами звука. Особенность нержавеющей стали в более ярком и остром звуке. Вставка сделана из черного эбонита высшего качества.



«Золотая серия» «Berg Larsen»

Золотые мундштуки для саксофона были разработаны по всем требованиям стандартов, установленным лично Бергом Ларсеном. Они изготовлены из превосходно полированной бронзы в комплектации с позолоченной лигатурой.

Grained Ebonite

Мундштук из зернистого эбонита обладает теплым, круглым звуком.

Bronze

С появлением новых технологий стало возможным производить мундштуки из бронзы, которая широко используется для изготовления колоколов и тарелок. Она особенно устойчива и чрезвычайно практична. Вставка сделана из отличного зернистого эбонита.



КАК ВЫБРАТЬ МУНДШТУК «BERG LARSEN»

1. Открытость пасти

Открытость пасти – расстояние между тростью и мундштуком, которое измеряется в тысячных дюйма. Чем шире открытость пасти, тем легче трость должна использоваться. Для большинства новичков более узкая пасть обеспечит ясный тон и устойчивую интонацию.

2. Камеры мундштуков

Степень остроты или яркости определяет размер камеры.

3. Длина пасти

Маркировка «SMS» или «M» отражает длину пасти. «SMS» или французский тип пасти обычно короче, с более крутым изгибом. M или американский тип немного длиннее, с мягким изгибом.

Камеры «Berg Larsen»:

- 0 – Brilliant;
- 1 – Bright;
- 2 – Round;
- 3 – Mellow.

Чем выше мост мундштука находится в камере, тем более резким будет тон, «0» камера будет наиболее резкой, а «3» будет давать более мягкий тон.

Пример: обозначение «100/0SMS» для тенорового мундштука обозначает средне-закрытый тип пасти, камеру «Brilliant» и короткую длину пасти.





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) 542-43-00,

e-mail: sp1@avallonltd.ru

Нижегород: тел. (8312) 34-38-32, п/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

30th september - 16th october 2005

CREMONA

V Centenary of Andrea Amati

Конкурсы
3-7 октября
**Восьмой Международный
конкурс струнных квартетов**
совместно с
Rotary Clubs di Cremona
Palazzo Pallavicino
corso Matteotti, 19

7 октября, 21:00
Концерт лауреатов
Открытие выставки
Cremona Mondomusica's
Teatro Ponchielli

Выставка
1-16 октября
**Андреа Амати
и рождение скрипки
1505-2005**
Museo Civico
di Cremona

Семинар
15 октября, 10:00
**500 лет
рождения скрипки
и роль А. Амати**
Sala Puerari
Museo Civico Cremona

Концерты
1 октября, 21:00
**Ансамбль Амати
Маастрихт**
совместно с
Fondazione Teatro Ponchielli
Teatro Ponchielli

4 и 11 октября, 20:30
**Фестиваль
струнных инструментов**
Auditorium
Camera di Commercio

13 октября, 20:30
Maestro Duo
with Fausto Solci
and Jebran Yacoub
cellos

2 и 16 октября, 12:00
Там, где звучит скрипка
Счастливые час музыки

Опера
14 октября, 20:30
**Incoronazione
di Poppea**
Клаудио Монтеверди
постановка *Fondazione*
Teatro Ponchielli
Teatro Ponchielli

ANDREA AMATI 500 years



Willer
CREMONA
Mondomusica
INTERNATIONAL EXHIBITION
OF MUSICAL CRAFTSMANSHIP INSTRUMENTS
AND VIOLINMAKING ACCESSORIES

7 и 9 октября
Cremona Fairgrounds
10:00 - 19:00

В рамках выставки
проводятся концерты,
конференции
и семинары

TRIENNALE
INTERNAZIONALE
DEGLI STRUMENTI
AD ARCO

Ente Triennale Internazionale
degli Strumenti ad Arco
Corso Matteotti, 17 - Cremona - Italy
tel. 0039 0372 21454
fax 0039 0372 21454
www.entetriennale.com
entetrie@triennale.191.it

Consorzio Liutai
"Antonio Stradivari"

CREMONA
LIUTERIA

Ассоциация "А. Страдивари. Скрипичные и смычковые мастера" была основана в 1996 году с целью развития и пропаганды современного скрипичного мастерства в Кремонне - городе-родине-начальнике "кремонской школы", несущем традиции знаменитых мастеров Амати, Гарнери и Страдивари, чье искусство признано и уважаемо всем миром и является неиссякаемым источником вдохновения для современного скрипичного мастерства.

Consorzio Liutai "A. Stradivari"
Show room: piazza Stradivari, 1
26100 Cremona - Italia
tel. 439 0372 463503
fax +39 0372 464490
info@cremonaliutai.com
www.cremonaliutai.com

W WELTMEISTER



Москва: Новорусский пр., д. 30-А, тел. 733-87-81, 733-87-88 (факс),
e-mail: mosval@ava.ru
Санкт-Петербург: тел. (812) 542-43-88,
e-mail: sp1@avallontd.ru
Нижегород: тел. (8312) 24-38-32
e-mail: msk@avallon.nov.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. 0717823001 - Fax 0717823010 - www.pigni.it - info@pigni.it - pigni@tin.it

СОДЕРЖАНИЕ

НОВОСТИ 2	Musicmesse или Место встречи изменить нельзя
ЛИЧНОСТЬ 6	“Результат” в культуре – отсроченный результат. Интервью с Министром культуры и средств массовых коммуникаций РФ Александром Соколовым
ДУХОВЫЕ 14	Алексей Волков. Академический саксофон в России
20	Анатолий Скобелев. О сегодняшнем дне тромбона сквозь призму веков
СТРУННЫЕ 26	“Инструменты ко многому привыкают”. Интервью с профессором Новой Английской консерватории Стефаном Поповым
УДАРНЫЕ 30	Джеймс Блейдс. Об ударных инструментах
ФОРТЕПИАНО 34	Евгений Терегулов. Теория и практика
НАРОДНЫЕ 44	“Я твёрдо знаю, что всю жизнь жил достойно”. Интервью с президентом Российского Альянса мастеров музыкальных инструментов Альфредом Гинзбургом
ОРКЕСТРОВЫЕ ТРУДНОСТИ 52	Труба: рекомендации солиста оркестра ГАБТ Андрея Икова
МЕНЕДЖМЕНТ 56	Проект “КРЕМОНА-KREMLIN”
КОНКУРСЫ 60	Ассоциация музыкальных конкурсов России, 2005 год

Уважаемые читатели!

В этом номере мы несколько вышли за рамки собственно повествования о жизни музыкальных инструментов и всего, что с ними связано. В беседе с Министром культуры и массовых коммуникаций РФ А.С. Соколовым, которую мы приводим на наших страницах, мы постарались затронуть темы, касающиеся жизни музыканта, да и любого не безразличного к нашей культуре человека.

Не забыли мы и о своем основном назначении. Посещение международной выставки музыкальных инструментов во Франкфурте, где, как оказалось, появлению нашего журнала очень рады, не прошло бесследно для нашего издания. И общение с коллегами, новые знакомства обязательно найдут отражение в следующих номерах.

*До новых встреч,
главный редактор
Олег Работников*



УЧРЕДИТЕЛЬ

ООО “Гранд Медиа”

ИЗДАТЕЛЬ

Илья Арушанян

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Олег Работников

ДИЗАЙН

Кирилл Кузьмин

ВЕРСТКА

Анна Маркова

ФОТОГРАФИИ

Кирилл Кузьмин

ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЕДАКТОР

Евгений Евгеньев

ЗАМ. ДИРЕКТОРА ПО ФИНАНСОВЫМ ВОПРОСАМ

Елена Давиденко

ЗАМ. ДИРЕКТОРА ПО КОММЕРЧЕСКИМ ВОПРОСАМ

Константин Рзянин

Адрес

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

Приглашаем к сотрудничеству авторов и журналистов.

Редакция не несет ответственности за содержание рекламных материалов.

При перепечатке ссылка на журнал “Музыкальные инструменты” обязательна.

Журнал зарегистрирован в Министерстве РФ по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций. Свидетельство ПИ №77-17982.

КОНСУЛЬТАНТЫ

Марк Пекарский,
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

Олег Работников
Алексей Волков
Анатолий Скобелев
Дильшат Харман
Марк Пекарский
Денис Голубев
Евгений Терегулов
Анастасия Щеглина
Андрей Иков
Евгений Иков
Екатерина Лапшинова
Антон Кончаков
Елизавета Мирошникова

Фото на обложке:
Скрипка мастера Н. Стасова

ПО ВОПРОСАМ ПОДПИСКИ ОБРАЩАТЬСЯ В РЕДАКЦИЮ

КОНТАКТЫ:

Телефон:
(095) 109-8145
Телефон/факс:
(095) 267-5021
E-mail:

info@musinstruments.ru
www.musinstruments.ru

®&© ООО “Гранд Медиа”, 2005

CONTENTS

NEWS 2	Musikmesse or a Place of meeting to change is impossible.
PERSONALITY 6	"Result" in the culture – the deferred result. An interview with the Minister of Culture and Massmedia of Russia Alexander Sokolov.
WIND-INSTRUMENTS 14	Alexey Volkov. The academic saxophone in Russia.
20	Anatoly Skobelev. Trombone of today through the prism of centuries.
STRINGED INSTRUMENTS 26	"Instruments too much get used". An interview with the professor of the New English Conservatory Stefan Popov.
MANAGEMENT 30	The "CREMONA-KREMLIN" project.
PERCUSSION INSTRUMENTS 34	James Blades. About percussion instruments.
PIANO 40	Eugene Teregulov. Theory and practice.
FOLK INSTRUMENTS 48	"I know for sure, that all life of veins adequately". An interview with the President of the Russian Alliance of masters of musical instruments Alfred Ginzburg.
ORCHESTRAL DIFFICULTIES 54	Trumpet: Recommendations of Andrey Ikov, the soloist of the orchestra of the State Academic Bolshoy Theatre.

SUMMARY

Musical Instruments is a Russian quarterly magazine about instruments for symphony and folk instruments 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.

Приобрести журнал "Музыкальные инструменты" можно в магазинах:

- BAYLAND МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ
Москва, Комсомольский просп., д. 28,
Московский Дворец Молодежи
тел.: (095) 245-08-97
- БУМ БОКС
Москва, Волоколамское ш., д. 3
тел.: (095) 158-17-53
- МИКСАРТ
Москва, Земляной Вал ул., д. 36, корп. 1
тел.: (095) 956-90-93
- НОТЫ
Москва, Тверской бул., д. 9
тел.: (095) 202-09-13
- СИМФОНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫЙ САЛОН
Москва, Нагатинская ул., д. 27
тел.: (095) 112-54-57
- ТОН-ЛАЙН
Москва, Ленинский просп., д. 99
тел.: 7(095) 936-57-98

MUSICMESSE

Крупнейшая международная выставка музыкальных инструментов Musicmesse во Франкфурте-на-Майне, в очередной раз открыла свои двери для посетителей. Для нас это был первый визит на эту выставку и оставил он, конечно же, массу впечатлений.

Для того чтобы только обойти павильон с духовыми инструментами, (каждая группа инструментов находится в отдельном павильоне), нам понадобился целый день. И на следующий день было решено экономить время и силы и не поддаваться на каждое приглашение посетить тот или иной стенд, а следовать четко намеченному накануне плану. Поэтому совет будущим посетителям выставки – заранее ознакомьтесь с планом выставки и составом участников, и тогда вам не придется тратить время и спрашивать даже у любезных и великолепно подготовленных администраторов, где находится нужная вам компания и как пройти в этот павильон.

Каждый павильон отвечал духу представленных в нём инструментов. Музыкальные инструменты можно попробовать в специально изолированных комнатах, которых на выставке множество. Сколько же музыкантов из разных стран мира мы услышали за эти дни, и как жаль, что среди них было очень мало российских исполнителей. А вопросов у наших иностранных коллег и производителей музыкальных инструментов о состоянии академической музыки в России, о перспективах развития рынка музыкальных инструментов много. И общаться с нашими музыкантами они готовы охотно.

Так что, в следующем году во Франкфурте...



Во время выставки нам удалось побеседовать с вице-президентом Messe Frankfurt Сильвией Гимних и директором-распорядителем Дефлетом Брауном. Фрагмент этой беседы мы предлагаем вашему вниманию.



или Место встречи изменить нельзя

– Каково число участников и посетителей выставки?

– В этом году 1533 компании из 50 стран мира представили около 30000 музыкальных инструментов. Что касается посетителей выставки, то их количество составило 93000, и приехали они более чем из 100 стран мира.

– Какова площадь выставочных павильонов?

– В общей сложности 103000 м².

– Как растет и развивается сектор музыкальных инструментов выставки Musicmesse?

– У нас нет какого-то одного направления, которое развивается отдельно или активнее, чем другие. Но у нас всегда отмечается очень стабильное развитие гитар, бас-гитар и барабанов.

– Какие страны представили музыкальные инструменты на выставке?

– Германия всегда была одной из основных стран-производителей музыкальных инструментов, на выставке присутствует приблизительно 515 представителей немецких компаний. За Германией следуют Соединенные Штаты – 157 компаний, затем Италия – 127 представителей. Также большое количество китайских производителей – 101, что на 26 больше чем в прошлом году.

– Что Вы думаете о перспективах развития рынка китайских производителей?

– В этом году у нас не было возможности принять больше китайских экспонентов – мы просто не могли их разместить. Я думаю, что нам никогда

не удастся принять всех гостей из Китая, потому что у них действительно хороший экспорт и развитие рынка. Поэтому и возникла идея создания отдельной выставки Musicmesse в Шанхае. В 2005 году она пройдет с 19 по 22 октября.

– Какое количество российских представителей на выставке, и каковы, на Ваш взгляд, перспективы их увеличения?

– В этом году их было 7. Они представляли электро- и бас-гитары, а также традиционные инструменты. Я считаю, что этого мало. Возможно, по разным причинам, российские производители не хотят или не могут принять участие в выставке. На мой взгляд, у России громадный потенциал, ведь это страна с огромным культурным наследием, и я очень надеюсь, что пройдет время, и Россия будет представлена совершенно другим количеством участников.

В России, прежде всего, сильная мастеровая школа. Возможно, именно в этом направлении мы сможем добиться большего успеха.

В таком случае Вам придется выдержать очень жесткую конкуренцию со стороны других мастеров, в том числе, и соревнование с китайскими производителями, потому что сегодня все стараются достичь высшего уровня.

– Можно ли приобрести инструмент на выставке?

– Нет. Это связано с законодательством. Но вы можете оформить заказ.

– Каковы, на Ваш взгляд, тенденции развития выставки?

– Наша цель – заинтересовать музыкантов в новых инструментах. Например, различные электрогитары



создаются практически каждый год, в журналах появляются фотографии новых моделей. Мы даем возможность получить широкое представление обо всех новинках, стараемся содействовать в этом производителям музыкальных инструментов. И, конечно, посещение выставки – это отличная возможность наладить деловые контакты. А для музыкантов удобный случай пообщаться непосредственно с производителями. Ведь в основном производство музыкальных инструментов это традиционный семейный бизнес, поэтому на выставке вы можете пообщаться непосредственно с главами компаний.

– Когда появилась идея провести первый конкурс музыкальных инструментов?



– В 1991 году. Идею поддержал наш Секретариат экономики. В этом году предстоял выбор по двум номинациям: "мандолина" и "двойная F/V валторна". В номинации "мандолина" победил инструмент "La Gioiosa" мастера Клауса Норра, а в номинации "двойная F/V валторна" победила модель 503M "Gebr. Alexander". Оба эти инструмента были протестированы экспертами Института производства музыкальных инструментов (Саксония). Номинации на следующий год известны – это "альт" и "С флейта" (траверс).

P.S. Редакция журнала благодарит компанию "Messe Frankfurt RUS" и Юлию Полякову за приглашение на выставку и помощь в подготовке материала.

Компания Pirastro представила на выставке Musicmesse во Франкфурте новые струны *Wonderstone Solo E*.



Струны созданы из новых материалов, дающих иные возможности выразительности. *Wonderstone Solo E* обладают потрясающим объемом звука и впечатляющей силой. Часто бывает, что струны дают металлический призыв. У *Wonderstone Solo E* прекрасный теплый звук в нюансе пианиссимо и яркий, сочный в высоких регистрах. У этих струн очень быстрый ответ по всей поверхности и отсутствие характерных призвуков. Доступны в длине 0.26 мм. Это уникальное сочетание тепла, целостности и мощного звукового эффекта теперь возможно и для инструментов с дробными размерами: $3/4 + 1/2$ и $1/4 + 1/8$.



Obligato для скрипки: теперь также доступны и для дробных размеров
Obligato Violin $3/4 + 1/2$,
Obligato Violin $1/4 + 1/8$.



evah pirazzi для виолончели: теперь доступны как G и C Solonist.

Чистый, ясный и мощный звук, наполненный внутренним теплом. Диаметр этих двух струн меньше. Это дает возможность легкой и быстрой смены позиции. Ощущение гибкости под пальцами сочетается с хорошим звуком, что позволяет музыканту чувствовать себя уверенно и сосредоточиться только на игре.



evah pirazzi Cello для инструментов с размерами $3/4 + 1/2$.

Вместе с *evah pirazzi* $3/4 + 1/2$ для виолончели компания Pirastro предлагает студентам набор струн высокого качества той же конструкции, что и струны полных размеров для музы-

кантов, играющих как в оркестре, так и соло.

Потрясающие возможности игры, прекрасная гармония и долговечность в сочетании с привлекательной ценой – характеристики этого набора высшего качества для студентов. Струны обладают силой, ясным звуком и легкой отдачей благодаря своему более тонкому диаметру.



evah pirazzi для альты: А струна с новым синтетическим сердечником.

Струна А с алюминиевой резьбой имеет тот же синтетический сердечник, что и струны D, G и C этого набора. Она обладает мощным звуком и богатыми обертонами. Быстрая отдача и слабое натяжение. Доступны в *weich*, *medium* и *stark* версиях.

МД



Мастерская Сириня

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_sirina@mail.ru

ежедневно, кроме субботы и воскресенья

Александр Соколов:

“Результат” в культуре – отсроченный результат



Нам представляется важной проблема возвращения престижа академической музыки. Какова Ваша оценка ситуации в области академической музыки в нашей стране?

– Сфера обширная. Что Вас интересует в первую очередь: проблема образования, проблема концертной деятельности, хозяйственная?

– В первую очередь нас интересует жизнь симфонических коллективов. Ни для кого не секрет, что ситуация, в которой у нас оказались симфонические оркестры – плачевна: коллективы материально не обеспечены, не всегда высок профессиональный уровень. Получается, что классическая музыка “выпадает” из круга культурного интереса наших граждан. В связи с этим хочется поговорить вообще о престиже классического искусства в нашей стране, престиже диплома, педагогической деятельности.

– Главный вопрос – роль профессионального музыканта в современной России. Вне сомнения, мы являемся наследниками великой традиции, и уровень российского профессионального музыканта высочайший. Традиция жива и развивается. Дальше мы будем говорить о том, что мешает этому, но не будем совсем уж посыпать

ЗАТАКТ

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ СОКОЛОВ родился 8 августа 1949 года в Ленинграде. Окончил музыкальную школу имени Гнесиных, историко-теоретический факультет Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. В 1981 году защитил кандидатскую, а в 1992 году – докторскую диссертации. С 1979 по 2001 год – преподаватель, доцент, заведующий кафедрой, проректор по научной работе Московской государственной

консерватории им. П.И. Чайковского. С 2001 по 2004 год – ректор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. 9 марта 2004 года назначен Министром культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации. Доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, лауреат Государственной премии Российской Федерации в области литературы и искусства.

голову пеплом. Мы находимся в апогее административной реформы. Очень многое приводится в соответствие с нормами и условиями современной жизни. Что-то получается с "первого захода", где-то с первого раза явно не получается. В области культуры, конечно, эти сложности наиболее ощутимы. К примеру, сама идея выделения бюджетных средств "по результату" хороша для многого, но никак не для культуры. "Результат" в культуре – отсроченный результат. Если взять методику статистических оценок (сколько билетов продано), это будет очень далеко от тех критериев, которыми мы должны руководствоваться. Это первое.

Второе – в нынешней ситуации абсолютно не ясен социальный статус творческого работника, "человека культуры". Это относится и к музыкантам, и к художникам, и к писателям. Есть проблема творческих союзов, которые, являясь общественными организациями, потеряли фактическую, деятельную государственную поддержку. И тут мы опять выходим на проблему музыканта в современном обществе.

Далее – процесс, столь актуальный сейчас для нашего общества, – передача полномочий от центра к регионам. Это, безусловно, следует делать. Но тут надо внимательно следить за





тем, как сложится судьба уже проявивших себя отдельных творцов и коллективов, которые в данный момент меняют свой статус.

– **Речь идёт о степени самостоятельности регионов?**

– Конечно. Наиболее драматичный пример – судьба филармонии на Минводах, одной из старейших и крупнейших концертных организаций Российской Федерации. Отличие Кисловодска от любого провинциального города – отсутствие замкнутой аудитории, публика постоянно меняется. В условиях курортного города должна проводиться совершенно другая работа, чем, скажем, в Пензе или Смоленске. В советские времена в Кисловодске была прекрасно выстроена структура филармонической работы, но тогда это была федеральная структура. Сейчас же филармония пере-

даётся в регион, и оказывается, что регион ни финансово, ни организационно не справляется с такой серьёзной задачей. Под угрозой оказывается наше ценнейшее культурное достояние. В подобных случаях надо искать то исключение, которое подтверждает правило: если мы ясно видим, что творческая структура объективно не вписывается в предусмотренные параметры, надо вернуться к этому вопросу и решить его иначе. Такая работа уже делается. Всем известен конфликт с филармонией Московской области, когда на корню её срубили, а потом спохватились и нашли всё-таки место для её основных коллективов, которые мы и отстаивали. Мне кажется, что по этому пути переподчинения и реорганизации – на основе здравого смысла – и надо идти. Стратегическая цель выбрана правильно, но

тактические ходы должны быть точно выверены и зависеть от реакции культурного сообщества.

– **Насколько объективен процесс реформирования сложившихся творческих организаций, как избежать произвола при решении конкретных проблем?**

– Когда идёт речь о судьбе конкретного коллектива, творческой организации, то ответственность за судьбу возложена не на Министерство культуры и массовых коммуникаций, а на Федеральное агентство по культуре и кинематографии. И в данном случае мы ищем именно то взаимодействие, которое основывалось бы на общей моральной ответственности. Потому что я, по формальным причинам, вынужден каждое обращение деятелей культуры, пусть даже оно адресовано лично мне, отписывать по принадлежности

в Федеральное агентство. Я не занимаюсь кадровой политикой, финансированием. Подобные вопросы выведены из сферы моей компетенции. Это относится к любому министру – такая ситуация задана административной реформой. Но когда формируются перечни организаций, которые подпадают или не подпадают под изменение статуса, тогда слово Министерства культуры звучит, и по всем обсуждаемым вопросам я высказываю своё мнение. Точно также я много раз уже не подписывал соответствующие документы, связанные с выводом в сферу приватизации крупнейших реставрационных центров. В России, действительно, много и маленьких, и средних реставрационных структур, которые вполне могли бы работать "на рынке", но у нас есть четыре реставрационных центра, в которых существует научная школа, великолепная оригинальная методика, и такие центры, конечно, должны находиться под эгидой государства. Именно сегодня должна возникнуть особая ответственность за памятники культуры, за их судьбу, ведь сейчас заметен возрос риск подмены настоящей реставрации новоделами. Государство должно оставить за собой сферу прямой ответственности именно на федеральном уровне. Точно так же и с музыкальными коллективами. В музыкальной сфере я, может быть, лучше, чем мои коллеги в правительстве, знаю "кто есть кто". Тут мне не особенно нужны консультации, поскольку я занимаюсь музыкой всю жизнь и, естественно, прекрасно знаком с людьми из той же Московской областной филармонии. Я часто встречаюсь с представителями и руководителями департаментов культуры краёв и областей, со многими у меня сложились хорошие и доверительные отношения. С оркестровым делом, конечно, наиболее острая ситуация, потому что из-за безденежья, из-за нищенского положения

профессионального музыканта, причем хорошего музыканта, тот был вынужден броситься во все тяжкие. Музыкант фактически был вынужден халтурить. Как-то раз, когда Геннадий Николаевич Рождественский (а я у него, кстати, тоже учился, это мой профессор) дирижировал двумя московскими оркестрами, я спросил, каковы его впечатления от работы с этими коллективами. Он ответил: "А какие могут быть впечатления? Это один и тот же оркестр, одни и те же лица!" Музыканты были просто вынуждены бегать из одного оркестра в другой, чтобы заработать деньги. Но к чему это все привело? Это привело к тому, что многие оркестры превратились в коллективы, которые уже не могут существовать в режиме профессиональной работы. Как может нормально работать музыкант, если утром он на одной репетиции, а вечером выходит на концерт с другим оркестром? Такая рокировка приводит, в конечном счете, к потере профессиональных качеств.

– Александр Сергеевич, как Вы видите перспективы решения этих проблем?

– Что надо делать, мне понятно. В первых, есть такая объективная вещь, как табель о рангах, и это совершенно очевидная истина. Это становится ясно на примере наших лучших дирижёров и оркестров. На чем основывалась слава заслуженного коллектива Ленинградской филармонии? На том, что в нём на протяжении десятков лет работал Мравинский. И фактически вот эта слава и есть результат: совокупность великой школы маэстро, строжайшей селекции, конкурсной системы продвижения по пультам. И вот возникло это явление – знаменитый оркестр ЗКР Ленинградской филармонии. А сколько лет Федосеев руководит БСО?! А перед ним Рождественский... Я говорю о сложившейся преемственности и культурной значимости такого рода. Ясно, что это те коллективы, которые, должны быть

поддержаны государством в первую очередь. Оркестр Петербургской филармонии, оркестр БСО, Госоркестр, который, правда, был уже не в лучшей форме на момент получения президентского гранта, но, тем не менее, слава Светланова еще не остыла, и желание поддержать эту традицию было всем понятно. Приоритет двух ведущих консерваторий тоже сомнений не вызывает, при всем уважении к другим вузам. Среди театров столь же вне конкуренции Мариинский и Большой. Поддержка была предусмотрена именно как поддержка творческого коллектива, т.е. фактически это зарплата, но зарплата, которая определяется художественным уровнем, широтой поставленных задач и, главное, служением Отечеству. Потому что получившие грант коллективы подчеркивали свою роль именно в России. Раньше, по вполне понятным причинам, коллективам было свойственно бросаться на заработки за границу, и многие, в том числе ведущие профессора, уезжали туда работать. А теперь можно говорить о переосмыслении своего долга перед Отчизной. Президентский грант, специальная поддержка государством важнейших для России творческих коллективов – грамотное и правильное политическое решение. Грант рассчитан на три года. Сейчас истекает трехлетний период, и мы очень настойчиво, хотя полемика с Минфином в этом вопросе понятна, доказываем, что этим коллективам должна оказываться помощь на государственном уровне, они должны быть под постоянной эгидой Президента, поскольку важны не только деньги, но и личное внимание первого лица государства. Мы фактически поддерживаем элиту культуры, причем такое специальное отношение ни для кого другого не должно быть обидным, это действительно признание традиции, которая созрела за многие десятилетия. Расширение специальной поддержки вполне уместно, но, возможно, надо искать варианты

такого поощрения, которые бы показали, что есть много растущих интересных коллективов, они должны быть поддержаны государством, но в каких-то уже иных аспектах.

В современной России постепенно меняются экономические условия работы коллективов. Возможно, на то, что произойдет с оркестрами, окажут влияние и реалии рыночной экономики. Оркестры должны зарабатывать, а "рынок" сам многое определит. И хотя это болезненный вопрос, и хотя мы говорим, конечно же, о живых людях, но как музыканты мы знаем, что есть мастера высокой пробы, а есть ремесленники, которые работают на другом уровне. И нивелировка никому не нужна, потому что есть параметры, которые не подлежат никакому оспариванию. В связи с тем, что я говорил о передаче полномочий регионам, в вопросе поддержки творческих коллективов огромное значение имеет позиция губернатора. Я сейчас много езжу по России, и замечаю, что материальная ситуация напрямую связана с личностью "первого лица" региона.

– Какова ситуация с законом о меценатстве?

– Этот закон в работе. Существует старый закон о благотворительной деятельности, в котором не была прописана позиция меценатства, просто она не была актуальна в то время. Собственно, мы и по сей день часто путаем меценатство со спонсорством, потому что спонсорство – это отработанный механизм встречного интереса. Есть такое понятие "спонсорский пакет", которое сразу ставит в договорные отношения того, кто дает, и того, кто принимает. Меценатство же – это именно то, что было развито в России в особенности в конце XIX и начале XX веков, то, что основано на альтруизме, на желании не выпячивать свое присутствие, а обеспечить некоторую нишу развития культуры, кото-

рую сам меценат, собственно, и определял. На сегодняшний день меценатство сдерживается, прежде всего, отсутствием закона. Этот закон должен освободить человека от необходимости заплатить дважды "неизвестно за что". Сейчас мы движемся к цивилизованному рынку, и главная задача заключается уже не в том, чтобы скрыть прибыль.

Есть очень много разных форм и механизмов меценатской поддержки, и должна существовать гарантия того, что деньги не уйдут в сторону от объекта своего назначения. Для этого тоже нужно предпринять определённые организационные усилия, но мировой опыт нам позволяет не изобретать велосипед, есть так называемые трасты, доверительное управление, финансирование "на расстоянии вытянутой руки". Это очень хорошие и подтвердившие на практике свою целесообразность методы. У нас в министерстве и в Комитете по культуре Госдумы параллельно работают две группы, которые изучают и разрабатывают проект закона о финансовой поддержке бизнесом культуры. Раньше был закон о благотворительной деятельности, и сначала было предложение вписать в него недостающую статью о меценатстве. Мы предложили другой путь, самостоятельный закон, поскольку он должен быть детальным и трактовать именно меценатство и меценатскую деятельность. Думаю, летом мы его предложим, дальше идёт этап согласования, и тут я предвижу сложности. Закон фактически должен стать прорывом в отношении к льготам. Вы сами знаете, что льготы – сейчас одна из самых болезненных тем. И основная тенденция – это сведение к минимуму льгот. Мое убеждение: в отношении меценатской деятельности без льгот ничего не получится. Есть надежда создать такой прецедент, и именно в той сфере, где альтернативы действительно не найдётся: либо

так, либо никак. Надо понять, что тут будет соответствующая форма государственных преференций, которые помогут всё это осуществить. Второе, что нужно понимать – здесь невозможно никакое планирование и прогнозирование. Потому что нельзя сказать, поверят ли нам благодотворители, сразу ли пойдут предлагать деньги, или посмотрят на "первых смелых", как у тех получилось. У нас есть экспертный совет по государственно-частному партнёрству при Министерстве культуры, в который входят бизнес-элиты, банковские структуры и, естественно, представители творческой интеллигенции. Здесь представляются и обсуждаются проекты, предполагающие вложение денежных средств, причём не только бюджетных, но и частных. Когда мы проводим такие заседания, я сразу вижу, какие проекты более реальны, и уже сегодня могут быть реализованы, а какие относятся к сфере дискуссий.

– Как Вы оцениваете ситуацию в российской музыкальной промышленности?

– У нас благополучная ситуация с производством определённых инструментов. Есть "точки опоры", на которые можно рассчитывать. Но в производстве отечественных инструментов существуют лакуны, и в любом случае иностранный производитель музыкальных инструментов займёт на российском рынке свое место. Это естественный процесс, я не думаю, что такое присутствие – однозначно плохо. Вопрос покупки инструментов – вопрос поиска необходимых денег, и тут спонсорство играет большую роль. И для Московской консерватории, которая сейчас при программе президентских грантов немного окрепла, помощь спонсоров очень важна: когда понадобилось докупить инструменты для оркестра консерватории, мы реализовали не бюджетные деньги, а воспользовались помощью

"Лукойла". В подобных случаях оркестры и учебные заведения должны, конечно, не только рассчитывать на бюджет государства, но и сами искать источники поддержки. И сейчас немало крупных производителей, которые оказывают такую поддержку: "Лукойл" поддерживает БСО, "Северсталь" – тоже оказывает много адресных поддержек, в том числе, поддерживает симфонический оркестр Череповца, в котором успешно решается проблема инструментов. Я думаю, по пути совмещения государственной и частной поддержки и надо двигаться. Во-первых, так быстрее достигается конкретный результат, во-вторых, возрастает объём оказанной помощи, а в-третьих, повышается вероятность разумного и честного расходования денег. Когда речь идёт о государственных деньгах, то часто появляется и термин: "освоить государственные деньги". Как хочешь, так и понимай. А когда речь идёт о частных деньгах, это значит – не просто взять и дать, но и проверить. И вот когда даёт деньги человек, который их считает своими, он, конечно, до деталей проверит, куда их использовали.

– Расскажите о перспективах развития музыкального образования? Ваше отношение к системе "бакалавриат – магистратура".

– В области профессионального музыкального образования проблемы тоже, по-моему, вполне определились. Во-первых, у нас есть уникальная система непрерывного музыкального образования. Система, которая определяется, прежде всего, тем, что в профессию приходит ребенок. Уже в настоящую профессию, под опеку опытных педагогов, учится 10 лет, и к моменту, когда надо поступать в консерваторию, он уже профессионал. И вот эта преемственность, вот эта идея питомника, которая была при Московской консерватории в Центральной музыкальной школе, при Ленинградской – Петербургской консервато-

рии – это то, что нужно сохранить в первую очередь, то, что не подлежит никаким разрушающим воздействиям. Второе, что надо подчеркнуть: у нас была ещё очень гибкая система селекции, поскольку существовала система районных детских музыкальных школ, предназначенных в первую очередь не для профессионального образования, а для привития общей музыкальной культуры, для просвещения детей, которые развивали себя творчески и духовно. И если там обнаруживался особо талантливый ребёнок, который хотел заниматься профессионально, у него был параллельный путь – после такой школы он мог поступить в училище и уже фактически 7 лет школы и 4 года училища – это ещё один вариант 11-летнего образования перед консерваторией, и таким образом в консерватории сливалось два потока. Те, кто пробивались при помощи своего таланта и внимания педагога, наверстывали, может быть, некоторые вынужденные упущения первых лет обучения, но потом в училище всё приводилось в соответствие с требованиями высшего образования. Вот это структура, которую нужно обязательно защитить. Мы её должны предложить миру как модель, и очень многие сейчас, кстати, на неё и смотрят как на модельную систему. И в Японии, в Китае есть уже примеры такого рода восприятия нашего опыта. Что этому угрожает? Конечно, угрожает Болонский процесс. Болонский процесс изначально ориентирован на усредненные стандарты, т.е. это та самая проекция глобализации, которая в сфере профессионального музыкального образования наиболее болезненно бьёт по нашим традициям. И, безусловно, в таких консерваториях, как Московская и Петербургская, идея бакалавриата выглядит, по меньшей мере, странно. Кроме того, на чём основана эта идея "бакалавриата – магистратуры"? На том, что выбор специа-



льности происходит уже практически в вузе. Тот, кто поступил, определяется – будет ли он идти дальше. Но такой проблемы нет у музыканта, который уже в первом классе, в пять-шесть лет, выбор для себя сделал. Именно в этом отношении сейчас выступают с коллективными обращениями многие вузы, причём не только столичные. Я получаю эти письма, и совершенно правильно ставятся там вопросы, и вместе с Министерством образования мы должны здесь найти соответствующую нишу. Пока что утешает – скороспелого решения не принято. Мы имеем возможность сохранить нашу пятилетнюю систему до 2010 года. За это время, я думаю, многое удастся объяснить и международному сообществу, поскольку смысл объединения заключается в том, чтобы отобрать лучшее, а не низвести всё



на общий средний уровень, потеряв достижения национальных культур. Я надеюсь, в этом направлении мы и будем двигаться.

– Как Вы считаете, созрело ли наше культурное сообщество для того, чтобы приглашать педагогов, проводить расширенные мастер-классы не только в Москве, фундаментальные мастер-курсы по всей стране. Что можно сделать в этой области?

– Во-первых, нужно вспомнить историю. Когда была основана Петербургская консерватория, именно Петербургская, то преподавали в ней профессора-иностранцы. При-

ехали педагоги из Италии, Чехии, Польши, Франции, Германии. Собственно, они и поднимали первое поколение профессиональных русских музыкантов. И вы, наверное, знаете, какая тогда была полемика по этому поводу. Тем не менее, когда была образована Московская консерватория, и первый выпуск музыкантов Петербургской туда пошёл, то первым профессором Московской консерватории стал Пётр Ильич Чайковский. Иными словами, это были русские музыканты, но воспитанные на лучших европейских традициях. И поэтому нет никакого греха, если мы, почувствовав

потребность в такой прививке на древо собственной культуры, многолетней, будем приглашать виднейших музыкантов мира. Мы не поколеблем основу. Потому что, как, например, создаётся штат современной европейской консерватории, скажем, Гамбургской Высшей школы? Это конкурсная система, где на основе отбора собирается интернациональная команда, т.е. это, безусловно, замечательные музыканты и опытейшие педагоги, там и наш Владимир Крайнев. Это именно интернациональная бригада, которая сегодня такая, а через 10 лет может быть совершенно другой. Вот этого у нас все равно не произойдёт, потому что у нас есть безусловная фундаментальная основа, которая в Петербурге одна, в Москве – другая. Каждый понимает, в чём именно специфика школы в данном центре. Это большая ценность, она не создаётся за 10-15 лет, это, фактически, проценты с капитала. И вот добавить, скажем, систему мастер-классов – она давно существует в Московской консерватории – это, безусловно, обогащение. Ни для кого нет сомнения, что приезд крупнейшего музыканта, который недельку поработает со студентами, специально подготовленными для такой системы общения, это очень интересно. Наверное, дальше и контракты, которые подразумевают встречное движение, ведь мы же не возмущаемся, когда профессора Московской консерватории подписывают контракт и работают в Японии в течение двух лет или трех лет, а потом возвращаются. А почему у нас должно быть исключено такого же рода обогащение? Вот поэтому сейчас, именно сейчас, когда очень многие препоны сняты, включая визовую поддержку, конечно, это ещё один ресурс, ещё один резерв. Ведь культура пульсирует, она не остаётся на одном уровне. Я помню уникальный момент, когда я ещё студентом

ходил по коридорам консерватории и видел, стоят и беседуют Давид Ойстрах, Юрий Янкелевич, Леонид Коган и Дмитрий Цыганов. Это были четыре кафедры скрипки! Такого, наверное, ни до, ни после не было. Каждая кафедра могла составить гордость любой консерватории мира, а они у нас были в одной. Сейчас мы имеем возможность пользоваться этим подарком судьбы, сегодняшняя кафедра скрипки – это, собственно, ученики тех четверых, и потому кафедра такая интересная, разнообразная, богатая, она отдаёт себя не в первом поколении. Чуть раньше можно было говорить о взлёте фортепьянного искусства в Московской консерватории, когда столь же великие имена были во множестве, и так далее. Возникает такая волнообразная линия развития, где кто-то выходит на первый план, а кто-то наоборот остаётся как бэкграунд, но это нормально. И если где-то возникает разрыв, именно профессионал должен сразу его заметить и сразу восполнить.

– Но хотелось бы привнести в работу и симфонических коллективов, и учебных заведений демократизм, которого у нас исторически недоставало, к сожалению.

– Какой демократизм вы имеете в виду?

– Демократизм и в управлении. В общем-то, не секрет, что существует Берлинский филармонический оркестр вне зависимости от того, кто стоит за пультом, существует сам тип немецкой высшей школы, которая собирает самых достойных преподавателей на конкурсной основе.

– Спорить не буду, как некие ориентиры в руководстве культурой, конечно, это вполне разумно. Но, тем не менее, в культуре есть вещи, которые иррациональны. Я считаю, хорошо, что в нашей системе должность ректора в высших учебных заведениях не назначаемая, а выборная.

Вот это демократизм, который перелестывает тот, что был приведён в качестве примера. Если я, допустим, как министр, буду назначать ректоров консерваторий, мой субъективизм, наверное, так или иначе скажется. Но если консерватория определяет свою судьбу и на общем собрании творческого коллектива методом закрытого голосования решает, как это будет в пять ближайших лет, то мне это нравится больше, чем любая другая форма. То, что касается системы руководства оркестрами в Германии, там тоже есть обратная сторона, фактически там диктатор – профсоюз. Профсоюз нанимает дирижёра, совершенно другая ситуация. И дирижёр считается с тем, в какие рамки вводится его деятельность. У нас иное. Доверие фактически абсолютному монарху. Но Мравинский не мог быть другим, и Светланов тоже не мог быть другим. И этими двумя фигурами обусловлено состояние их оркестров. Есть вещи, которые нельзя трактовать однозначно.

– Но с уходом художественного руководителя, а большинство наших симфонических оркестров – это авторские коллективы, у разбитого корыта остаются бесправные музыканты, без всяких гарантий, которые им, возможно, обеспечил бы профсоюз.

– Согласен, это имеет место. Существуют разные модели руководства коллективом. И кто будет делать выбор, профсоюз или дирижёр, когда выбирается первый гобой или первая флейта? Я сторонник того, что дирижёр.

– Но, согласитесь, парадоксальная ситуация, когда музыканты знают, что со сменой художественного руководителя им, возможно, придётся уйти вместе с этим человеком.

– Бывает такое.

– Это реальность. Но, по Вашему мнению, настанет ли момент, когда развитие академического

искусства в нашей стране будет приоритетным и для Министерства культуры, и для государства.

– Я абсолютно убеждён, сфера шоу-бизнеса в музыке, безусловно, сохранит своё влияние и свою обширность, но механизмы, которые там работают, не переносятся на академическую музыку. А потому в академической музыке должна быть предусмотрена государственная поддержка не только в виде знаков отличия и почетных званий – это важно, это должно сохраниться, но и в виде протекционистской финансовой политики. В разных странах есть механизмы дотации академической культуры, именно той, которая никогда не проживёт на самоокупаемости. Это – маркированные налоги, то есть налоги, которые забираются из финансово обильных сфер с точным адресным назначением на культуру, они существуют во многих странах. Допустим, налог на чистые кассеты в Англии. Вы знаете, что какая-то часть суммы с каждой чистой кассеты, которую вы покупаете, идёт на тот же симфонический оркестр. Налоги на игровой бизнес, на национальную лотерею – всюду, где есть легальная, разрешённая государством коммерческая деятельность, предусматривается сегмент отчислений, который имеет адресное, как говорят, маркированное, налогообложение на культуру. Вот этого у нас абсолютно нет. Но, если мы сможем этого добиться, большая доля этого ресурса будет направлена на культуру.

*Беседу вели
Денис Голубев,
Олег Работников*

АКАДЕМИЧЕСКИЙ САКСОФОН В РОССИИ

Профессиональное обучение игре на саксофоне в России началось в 70-х годах XX века. В ГМУ и ГМПИ им. Гнесиных по инициативе выдающегося педагога, профессора И.Ф. Пушечникова, в то время зав. кафедрой духовых и ударных инструментов, был открыт класс академического саксофона. Возглавила класс М.К. Шапошникова, лауреат международных конкурсов (кларнет), ныне профессор, заслуженная артистка России. Отсутствие учебно-методической базы компенсировалось энтузиазмом и желанием поднять уровень исполнительского мастерства. Активно сотрудничая с советскими композиторами, осваивая имеющийся зарубежный репертуар, М.К. Шапошникова, опираясь на традиции классического духового искусства, выстраивает систему и закладывает основы школы игры на саксофоне. В это же время открывается факультатив для кларнетистов в МГК им. П.И. Чайковского, класс ведет Л.Н. Михайлов, основатель Московского квартета саксофонов. Приезд в Москву выдающегося французского саксофониста Ж.М. Лондейкса, профессора консерватории в г. Бордо, концерты, мастер-классы показали неисчерпаемые возможности саксофона.

Выступление М.К. Шапошниковой на конгрессе, который проводит

Международная ассоциация саксофонистов, доказало признание советской школы игры.

Саксофон представлен на республиканском и всесоюзном конкурсах музыкантов-исполнителей на духовых инструментах.

В середине 80-х годов происходит значительный рост интереса к нашему инструменту. Выступления выдающихся американских и французских саксофонистов, концерты зарубежных оркестров, в которых звучит саксофон, демонстрируют высокий уровень развития искусства игры. Значительно увеличивается число российских композиторов, которые всё чаще используют саксофон в своих произведениях. Произведения Э. Денисова, С. Павленко, В. Екимовского, М. Готлиба, Г. Калининича, А. Эшпая, Ю. Каспарова, М. Броннера, Е. Подгайца, А. Вустина, С. Губайдуллиной занимают своё достойное место в мировом репертуаре.

Всё чаще ведущие симфонические оркестры приглашают саксофонистов для исполнения партий саксофона, отказываясь от совмещения саксофон-кларнет.

Выдающиеся отечественные дирижёры Д. Китаенко, Е. Светланов, Г. Рождественский, А. Лазарев, П. Коган постоянно сотрудничают с саксофонистами. Всё это благотворно влия-

ет на развитие и популяризацию инструмента.

В 90-е годы музыкальная жизнь саксофонистов активизируется. Регулярные выставки ведущих мировых фирм-производителей саксофонов и аксессуаров, например, таких как "Selmer Paris", "Vandoren", "BG", мастер-классы К. Делянгла (Франция), С. Моусса (США), Ф. Хейке (США), Ю. Василевича (Украина), Т. Каркезоса (Греция), Б. Стрита (Канада), Ш. Пети (Франция), повышают интерес к инструменту молодого поколения и расширяют кругозор саксофонистов.

Всё это привело к организации I Международного конкурса саксофонистов им. А. Глазунова (Москва), собравшего исполнителей из США, Канады, Греции, Украины, России. Конкурс подтвердил высокий исполнительский уровень российских саксофонистов.

Появилась возможность посещения летних академий, мастер-классов, концертов ведущих мировых солистов и ансамблей. Появление нотного материала способствует совершенствованию российской исполнительской школы.

Вместе с тем остаётся проблема начального этапа обучения игре на саксофоне.

Часто саксофон преподают флейтисты, гобоисты, в лучшем случае – кларнетисты.

Школьные проблемы: отсутствие репертуара и музыкальных записей лучших мировых исполнителей, незнание эталона звучания инструмента,

V
100 ans



ALEXEY VOLKOV plays VANDOREN

(Mouthpieces: S27 - A17 - T20 - B35, Traditional reeds N°3-3,5)

Vandoren
PARIS

методическая безграмотность преподавателей, некачественный инструментарий, высокая цена на мундштуки, поводки, лигатуру. При практически полном отсутствии стандартов системы обучения на саксофоне отсутствует взаимосвязь начального и среднего звеньев обучения. В среднем звене приходится заново возвращаться к технологии игры на инструменте.

В начале 2000-х годов возникла острая необходимость в организации, способной систематизировать и упорядочить систему и методику обучения, наладить контакты с ведущими мировыми исполнителями и передовыми саксофонными школами.

В 2004 году на базе МГДМШ № 2 им. И.О. Дунаевского была создана гильдия саксофонистов, основными задачами которой является:

- содействие повышению интереса к профессии среди молодых музыкантов; поддержание и сохранение традиций русской исполнительской саксофонной школы;
- оказание помощи саксофонистам в трудоустройстве и творческой реализации;
- консультативная помощь в выборе инструментов и аксессуаров;
- содействие в получении социальных льгот и материальных поощрений деятельности, тем самым стимулируя творческий и карьерный рост саксофониста;
- популяризация репертуара и эталона звучания саксофона;
- методическая помощь преподавателям;
- организация фестивалей, курсов, концертов, мастер-классов и академий с участием лучших мировых исполнителей.

Гильдия получила поддержку всемирно известных производителей инструментов и аксессуаров для саксофона "Selmer Paris", "Vandoren", "BG" и ведущих мировых исполнителей – профессора Парижской консерватории К. Делангля и солиста

оркестра Национальной гвардии Франции Ж.-П. Бароглиоли.

По итогам встречи с ними была достигнута договорённость о проведении в 2006 году в России Фестиваля саксофонистов "Сельмер для детей" и о начале работы академии саксофона в России под патронажем фирмы "Selmer Paris" и лучших мировых преподавателей и исполнителей-саксофонистов.

Всемирно известные французские производители саксофонов, кларнетов и аксессуаров к ним заинтересованно отнеслись и ко II Московскому открытому конкурсу юных кларнетистов и ансамблей деревянных духовых инструментов, проходившему в марте 2005 года в Москве. Для лауреатов и дипломантов конкурса были предоставлены призы от лучших мировых производителей: мундштуки, трости, лигатуры, аксессуары, ноты, компакт-диски с записями ведущих мировых исполнителей, а фирма "Selmer Paris" предоставила для победителя конкурса "Гран-при" – кларнет модели "Одиссей" своей фирмы стоимостью более 2000 евро, который по праву завоевал воспитанник питерской кларнетной школы Никита Лютиков (ССМШ при Санкт-Петербургской консерватории, преп. С. Большиянов).

Конкурс получился необычайно интересным и представительным. 75 солистов-кларнетистов представляли московскую, Санкт-Петербургскую и казахскую исполнительские школы. В конкурсе ансамблей исполнителей на деревянных духовых инструментах состязалось 24 коллектива.

Большой интерес вызвал III международный конкурс кларнетистов и саксофонистов "Сельмер в Украине", который прошёл с 10 по 15 мая 2005 года в г. Львове.

Один из самых авторитетных курсов духовиков на постсоветском пространстве, организованный компаниями "Selmer Paris" (Франция),

"Комора" (Украина) и администрацией Львовской области, прошёл в новом формате (ранее конкурсы кларнетистов и саксофонистов проводились отдельно) и вновь подтвердил высокий уровень молодых саксофонистов и кларнетистов Украины и России.

Конкурс проводился в младшей (до 16 лет) и старшей (до 20 лет) группах в два тура с обязательной и довольно сложной программой. В конкурсе принимали участие исполнители из Армении, Польши, России и Украины.

Представительное жюри конкурса состояло из ведущих исполнителей и преподавателей Франции, Бельгии, Армении, России, Украины.

Для 2-го тура конкурса саксофонистов композитором Иеронимусом (Франция) были написаны специальные произведения для младшей и старшей групп.

Конкурсные прослушивания проходили в музыкальном училище, консерватории и концертном зале Львовской филармонии. Организация конкурса была выше всяких похвал, что не удивляет, так как он проходил при деятельной поддержке городских властей.

В заключительном концерте приняли участие члены жюри и лауреаты конкурса. Лауреаты 1 премий выступили в сопровождении симфонического оркестра Львовской филармонии.

Алексей Волков,

заслуженный артист РФ,

солист оркестра

Большого театра России,

доцент ГМПИ им. Ипполитова-Иванова,

президент Гильдии саксофонистов.

Alina[®]



ASIA TRADE
MUSIC

www.asiamusic.ru

Москва, (095) 721-82-24, 746-66-78

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

WWW.AVALLONLTD.COM



Marigaux
PARIS



The Muramatsu
flute



AVALLON

Vandoren
PARIS

oleg

Rico
international



WWW.WIND-INSTRUMENTS.RU

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

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

e-mail: music@avallon.nov.ru



АВАЛЛОН

DENIS WICK



The Sound Has A Name



О СЕГОДНЯШНЕМ ДНЕ ТРОМБОНА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ВЕКОВ

Часть 1

XX век, особенно его вторая половина, – знаменательный период в истории развития тромбона, причём не только как инструмента оркестрового, но и сольного. К середине прошлого столетия окончательно сформировались самобытные национальные школы в Америке и ряде стран Европы. Тромбон становится постоянным участником престижных международных конкурсов, за всю многовековую историю инструмента для тромбона не было написано столько сольной и ансамблевой литературы, сколько за последние полвека. В начале 70-х создаётся Международная ассоциация тромбона – INTERNATIONAL TROMBONE ASSOCIATION (ITA). Усилиями ведущих мировых исполнителей тромбон, в качестве солирующего инструмента, появляется в Карнеги Холл, в Караяновском зале Берлина. Выпускается и, самое главное, распродается огромное количество компакт-дисков с тромбонными записями. Даже бас-тромбон обретает самостоятельную концертную жизнь.

Несмотря на то, что тромбон в своей эволюции претерпел значительно меньшие изменения в конструкции по сравнению, скажем, с трубой, последние 30-40 лет мы являемся свидетелями подлинной революции в модернизации инстру-

мента. Весь тромбонный мир пришёл к единому стандарту в мензуре (речь не идёт о джазовых исполнителях). Для тенор-тромбонистов это Large bore 547, для басистов – Extra Large bore 562. Где-то с конца 80-х можно говорить о возрождении инструментов, преданных забвению: это альтовый тромбон in Es и контрабас-тромбон in F. Басовый тромбон in B во второй половине XX столетия оснащается двумя F/D (G бемоль) вентилями вместо одного, что несомненно добавило удобства в игре, и наконец-то недостижимая нота Си в контроктаве теперь не является проблемой. Американский изобретатель Эд Таер предложил тромбонному миру принципиально новую модель обоих вентилялей – "Axial Flow Valves", и сегодня многие фирмы пошли по пути "Thayer". Кроме хорошо известных производителей тромбонов, таких как американские "Bach", "Conn", "Holton", японская "Yamaha", появляются новые фирмы, и они сразу же завоевывают признание исполнителей. В первую очередь это "Edwards" и "Shires" (США), в Европе новую линию тромбонов выпускает французская фирма "Courtois". За последние десятилетия вырос интерес к традиционным немецким инструментам, которые значительно отличаются от



Дискант-тромбон

стандарта сегодняшнего дня. Сделанные "по старым книгам", но с учётом современных технологий, эти инструменты используются многими оркестрами для исполнения немецкой классики.

Обо всём этом и ещё о многом другом, что происходит в наши дни в мире тромбона, и будут предложены вам заметки. Но сначала нам придётся совершить исторический экскурс, ибо без него трудно будет понять реалии сегодняшнего дня.

Рождение тромбона относится к XV веку. Принято считать, что прародителями тромбона были кулисные трубы (*Zugtrompete*). Связь с трубой прослеживается и в итальянском термине *trombone*, увеличительное от *tromba* (труба). Отличительной чертой кулисной трубы служил мундштук с длиной мундштучной ножки порядка 25 сантиметров. Инструмент во время игры передвигался исполнителем по мундштучной ножке, что позволяло извлекать не только звуки натурального звукоряда. Но, судя по всему, использование кулисной трубы создавало немалые проблемы в процессе музицирования. Сам принцип передвижения инструмента, а не кулисы (как впоследствии у тромбона), был не лучшим решением для достижения хроматических тонов. Поэтому, взяв за основу *Zugtrompete*, мастера XV века создали совершенно иную конструкцию, главной отличительной чертой которой стала двойная кулиса, и теперь не инструмент двигался по длине трубной кулисы (мундштучной ножки), а сама кулиса раздвигалась на необходимую длину. Так возник первый из хроматических медных духовых инструментов – тромбон.

В "*Musica getuscht*" (1511) Себастьяна Вирдунга, одном из ранних исследований по инструментоведению, есть первое упоминание о тромбоне, правда, на рисунке изображён инструмент с довольно узким раструбом и назывался он *busaun*, что, по-видимому, привело

к более позднему немецкому термину *rosaune* (тромбон).

Буквально с момента возникновения именно благодаря хроматическим свойствам тромбон становится постоянным участником "средневекового оркестра" XV века. Известен, например, такой своеобразный состав: три певца, арфа, виола, ручной орган, труба (длинная) и тромбон. На смену "средневековому" пришёл "ренессансный" оркестр. В нём тромбону отводилась басовая функция, комбинации инструментов могли быть самыми разными: три флейты и тромбон, или две трубы и тромбон, или флейта, цинк, несколько тромбонов и певец.

Через сто лет после труда Вирдунга, Михаэль Преториус (1571-1621), один из классиков инструментоведения, выпускает своё знаменитое исследование "*Syntagma musicum*" (1614-1620). Как следует из книги, тромбон к этому времени приобрёл семейственность, а именно получили распространение четыре разновидности инструмента. Альтовый или дискант-тромбон (*Alt oder Discant Posaun*, по Преториусу), простой или прямой (*Gemeine rechte Posaun*), квартный тромбон (*Quart Posaun*) и октавный тромбон (*Oktav Posaun*). Преториус даёт рекомендации для наиболее рационального использования каждой разновидности, приводит рабочий регистр тромбонов. Также в "*Syntagma musicum*" упоминаются и первые виртуозы-тромбонисты: Филено из Мюнхена, Боруссум из Дрездена. До нашего времени дошли имена исполнителей на тромбоне и более раннего времени. Так, в 1495 году в Венеции были популярны имена Джованно Альвизо, по прозвищу "Тромбон", и Бартоломео Тромбочино.

До XVI века практически отсутствует музыка, учитывающая специфику инструмента, авторы делали лишь указания следующего порядка: "Пьеса пригодна для пения или игры". Инструменты чаще всего не назывались, каждому голосу только отводи-

лась соответствующая функция – дискант, тенор, бас и т. д. Положение в корне меняется в XVI веке.

Особая роль принадлежит Джованни Габриелли (1557-1612), одному из создателей венецианской композиторской школы. Написанные им 77 "духовных симфоний" для двух-трёх хоров и ансамбля духовых (8-15 инструментов) демонстрируют совершенно новый подход и в использовании тромбона. Например, в духовной симфонии "*Surrexit Christus*" соло альты идёт в сопровождении группы тромбонов, соло тенора украшено ансамблем из корнетов и тромбонов. Другой жанр в творчестве Дж. Габриелли – собственно инструментальные ансамбли без вокала. В них ещё больше выявляется природа духовых. В шестиголосной канцоне участвуют 2 скрипки, 2 корнета и 2 тромбона, в сонате "*Piano forte*" задействованы две группы: в одной – скрипка, два теноровых и один басовый тромбон, в другой – корнет, два альтовых и теноровый тромбон. Инструментальный стиль Габриелли с большим участием духовых, с контрастирующими ансамблями, стал основой для оркестра "барокко".

Значительной вехой в развитии музыкальной культуры XVII столетия и развитии оркестрового исполнительства стало творчество Клаудио Монтеверди (1567-1643). В его подлинно реформаторской опере "Орфей" оркестр насчитывал около 40 инструментов, что для того времени казалось невероятно огромным составом. Струнные представлены скрипками, виолами да гамба и контрабасовыми виолами, щипковые – двумя басовыми лютнями и арфой, клавишные – чембало и органом. В группу духовых вошли флейта, два корнета, четыре трубы (одна из них высокая кларино) и четыре тромбона. В сцене подземного мира Монтеверди для создания устрашающего колорита использует всю тромбонную мощь.

Ещё один композитор XVII века – любимый ученик Дж. Габриелли немец Генрих Шютц (1585-1672). В своих духовных симфониях он активно использует тромбоны. "Eili mi Absalon" написана для певца-баса и четырёх тромбонов, в симфонии "Vuccinate" тромбон задействован в ансамбле с корнетом, фаготом и органом.

В XVIII столетии, точнее, в его второй половине, Кристоф Виллибальд Глюк (1714-1787) после периода так называемого "аристократического искусства", когда тромбон привлекался в оркестр в исключительных случаях (основной вид деятельности семейства тромбонов первой половины века – башенная музыка), в своих героико-драматических операх возвращает тромбон в оркестр. В предисловии к "Альцесте" композитор пишет: "Инструменты оркестра должны вступать сообразно интересу действия и нарастанию страстей". В "Ифигении в Тавриде" группа тромбонов используется совершенно нетрадиционно для того времени. В сцене преследования убийцы матери Ореста тромбоны играют аккорды в резком *sforzando* и, напротив, в "Альцесте" в погребальном хоре третьего действия группа звучит торжественно и строго.

Что касается венских классиков, Йозеф Гайдн мало использовал тромбон, зато В.А. Моцарт поручил теноровому тромбону развёрнутое соло в третьей части Реквиема "Tuba mirum". А вообще тромбоны у Моцарта заняты, в основном, в его операх, достаточно вспомнить "Волшебную флейту" или "Дон Жуана". Л. Бетховен использовал тромбоны в 5, 6 и 9 симфониях, оратории "Христос на Масличной горе", особо следует упомянуть о трёх "Equale" для квартета тромбонов.

Нужно сказать, что к окончанию XVIII века выходит из употребления сопрановый тромбон, последний раз его использовал Моцарт в Мессе



С-dur. Группа тромбонов остаётся в следующем составе: альт-тромбон in Es, тенор-тромбон in B и бас-тромбон in F. Позже, в первой половине XIX века, в Германии появляется разновидность басового тромбона – тромбон контрабасовый, настроенный октавой ниже тенор-тромбона. Этот инструмент применил Р. Вагнер в тетралогии "Кольцо Нибелунга", но дальнейшего развития контрабас-тромбон не получает и лишь в наше время, в конце XX столетия, произойдёт второе рождение этого гиганта с мягким и объёмным звуком. В 1839 году К. Затлер из Лейпцига сконструировал тромбон с кварт-вентилем, понижающим строй на кварту. Это позволило извлекать ноты так называемой "мёртвой зоны".

Однако мы подошли к веку XIX. В истории тромбона это время занимает место особое. Происходит развитие и укрепление позиций инструмента в оркестре, сольном и ансамблевом музицировании, становятся известными имена тромбонистов Америки и Европы, мы ещё будем о них говорить. В это время написано несколько сочинений, которые станут классикой тромбонного репертуара – это "Романс" К.М. Вебера – любопытно, что пьеса будет обнаружена только более чем через 100 лет после кончины великого ро-

мантика, "Концерт для тромбона с духовым оркестром" Н. Римского-Корсакова, "Концертино" Ф. Давида и ряд других композиций. Во второй половине столетия формируются мощные, по сравнению с прошлым, мануфактуры по производству инструментов. В Америке это "Holton", "Conn", "King", в Европе – "Heckel", "Zimmerman", "Besson", "Courtois". Ко второй половине XIX века происходит отказ от альтового тромбона in Es, столь широко распространённого до сего времени, а столетием ранее для альт-тромбона даже сочинялись концерты в сопровождении оркестра, их авторы Г.К. Вагензайль (1715-1777), И.Г. Альбрехтсбергер (1736-1809), Леопольд Моцарт (1719-1787). Несмотря на то, что теперь композиторы зачастую нотируют в оркестре первую партию в альтовом ключе, играется она на тромбоне in B. Потребуется более 100 лет, чтобы альт-тромбон вновь засверкал всеми красками, чтобы он опять обрёл свой репертуар, когда композиторы конца XX столетия напишут ряд пьес для него и когда новые технологии в производстве инструментов придадут альту неповторимое серебряное звучание.

По понятным причинам мы не можем сделать подробный анализ использования тромбона великими композиторами XIX столетия в оркестре.

Судите сами, только в творчестве Р. Вагнера он может стать темой для самостоятельного исследования или диссертации. Мы же вкратце остановимся на наиболее интересных моментах.

Гектор Берлиоз вошёл в историю, как создатель нового, обладающего бесконечно выразительными возможностями оркестра. Он значительно расширил состав оркестра, введя ряд новых инструментов – английский рожок, кларнет Es и др. И уж коли речь идёт о тромбоне, нельзя не вспомнить развёрнутое соло в "Надгробной речи" из "Траурно-триумфальной" симфонии. В своих "Мемуарах" Берлиоз отмечает игру Дьеппо на премьере сочинения. Необычайно широко применял тромбоны Рихард Вагнер. Практически везде в кульминационных моментах задействована группа тромбонов. Причём, её использование происходит в самом выгодном для инструмента ракурсе. И если в оркестре действительно хорошая группа тромбонов, мало кто из дирижёров устоит перед соблазном закончить концерт или взять на "бис" обречённые на успех оркестровые фрагменты вагнеровских опер: антракт к третьему действию "Лоэнгрина", "Полёт Валькирий" или увертюру к "Тангейзеру". Нельзя обойти молчанием тромбона в симфониях И. Брамса, А. Брукнера, операх Дж. Верди. Кстати, судя по фактуре в "Отелло" и "Реквиеме", Верди подразумевал применение вентильных тромбонов. Об этом свидетельствует наличие ряда приёмов, не характерных для кулисного инструмента – трелей в низком регистре, наличие длинных хроматических пассажей и т.д. Вентильный тромбон был создан в 1867 году чехом В. Червени, однако по красоте звучания, по яркости и самобытности тембра он явно проигрывал кулисному инструменту. Потому после некоторого периода использования (преимущественно в кавалерийских оркестрах) от него отказались.

До сих пор мы ещё ничего не сказали о русской музыке, о тромбонах в творчестве наших соотечественников. А между тем, начиная с М.И. Глинки, роль инструмента в партитурах русских композиторов очень заметна. Сам Михаил Иванович в операх "Руслан и Людмила" и особенно в опере "Иван Сусанин", задействовал тромбоны, что называется, по полной программе, а партия первого тромбона в "Жизни за царя" до сих пор считается одной из самых трудных в оперной литературе. Особняком стоит соло бас-тромбона в "Вальсе-фантазии" (один из первых примеров подобной практики). А.П. Бородин в "Князе Игоре" и "Богатырской" симфонии много использует тромбоны. Н.А. Римский-Корсаков поручает второму тромбонисту (явление достаточно редкое) сольные эпизоды в "Шехерезаде" и

"Светлом празднике", также широко используется тромбон и в операх композитора. и конечно, нельзя не сказать несколько слов о тромбонах у П.И. Чайковского. Наверное, нет и не может быть слушателя, равнодушного к хоралу тромбонов в окончании 6 "Патетической" симфонии (при условии, конечно, что это хорошо играет). Действительно, эпизод невероятного магического воздействия, когда в абсолютной тишине после удара там-тама звучат тромбоны, завершая гениальное творение композитора. А в первой части перед возвращением светлой и грустной побочной темы именно тромбонам Чайковский поручает одну из самых драматических кульминаций не только в своей музыке, но и, если так можно сказать, в масштабах вселенских. Очень заметна роль инструмента и в театральном



творчестве композитора, вспомним "Пиковую даму", сцену в казармах или соло бас-тромбона в "Щелкунчике".

И, наконец, XX столетие. Как мы говорили в самом начале, с его наступлением открывается новая эра в истории тромбона. Особенно большие перемены происходят с середины века. Продолжая тему "тромбон в оркестре", посмотрим, как композиторы ушедшего столетия используют инструмент в своих партитурах. Всё чаще тромбону поручаются большие сольные эпизоды. Густав Малер в 3 симфонии, рисуя пантеистическую картину мира, в бесконечность которого он включал человеческую жизнь, выводит на главенствующие позиции солирующий тромбон в первой части симфонии. Это одно из самых крупных и значительных соло инструмента в мировой литературе.

В 1928 году Морисом Равелем по заказу русской танцовщицы Иды Рубинштейн написано "Болеро". Первому тромбонисту на тенор-тромбоне нужно играть сольное проведение второй темы в высоком регистре, причём сложность задачи многократно увеличивается тем, что до соло тромбонист не издаёт ни единого звука, т.е. аппарат исполнителя находится в "холодном" состоянии. И по сей день "Болеро" считается пробным камнем для любого тромбониста.

Среди отечественных композиторов, рассматривая вопрос с обозначенных нами позиций, прежде всего назовём Д.Д. Шостаковича. В его творчестве использование тромбона как в сольных эпизодах, так и группой, невероятно велико. Большие соло инструмента в 4, 15 симфониях, опере "Катерина Измайлова", выявление всех красок группы тромбонов в 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 15 симфониях – гениальный образец владения инструментальной группой.

Формирование национальных исполнительских школ началось ещё в XIX веке. Связано это было, прежде

всего, с открытием консерваторий в ряде крупных городов Европы. Однако процесс этот получил завершение лишь к середине XX столетия. Основными европейскими центрами тромбона первой половины XX века были Франция и Германия. Поначалу французская и немецкая школы отличались друг от друга разительным образом. Разница, прежде всего, проявлялась в инструментах. Немцы играли на тромбонах с узким сечением в кулисе, но с очень широким раструбом. Металл, из которого изготавливались немецкие инструменты, был мягким, отсюда нехватка яркости и блеска в звучании, трудности с верхним регистром. Основными производителями были "Heckel" и "Kruspe". Мы уже говорили, что сегодня многие оркестры проявляют большой интерес к немецким тромбонам, правда, исключительно для исполнения немецкой музыки. Это уже ретро-тромбоны, в которых исправлены многие недостатки, однако главное – мягкость звучания – сохранилось. Родоначальники немецкой школы тромбона – Фридерик Бельке и Карл Квессер. Оба жили и работали в XIX столетии в Лейпциге. В этот период были написаны "Фантазия" и "Концертино" К. Мера. А в 1837 году состоялась премьера "Концертино" Ф. Давида, сочинения и поныне являющегося основным в репертуаре тромбонистов. Солировал К. Квессер с оркестром "Гевандхаус". Через 10 лет немецкий тромбонист Мориц Набих перенял эстафету у Квессера, судя по отзывам современников, совершенно блестяще играл Давида. Первая половина XX века в развитии немецкой школы тромбона связана с именем Пауля Вешке (1867-1940), 35 лет проработавшего солистом-тромбонистом в Королевском оркестре Берлина (сейчас Штат капелла Берлин) и столько же преподававшего в Высшей школе музыки Кюнсте. Назовём также имена немецких тромбонистов, оставивших заметный след в истории немецкой школы

– Хёрст Рах, профессор из Гамбурга, ученик Вешке – Иохан Дом, более 30 лет бывший первым тромбонистом у Г. Караяна. Сегодня лицо немецкого тромбонизма олицетворяет профессор из Высшей школы музыки Детмольд – Хайнц Фадле, президент Международной Ассоциации тромбона (1996-1998), непререкаемый член жюри наиболее престижных международных конкурсов с участием тромбона. У нас, российских тромбонистов, особенно тёплое отношение к Фадле, поскольку именно он пригласил группу РНО на Международный фестиваль ИТА в 1992 году. Это было первое участие и первое выступление наших российских тромбонистов на самом представительном международном форуме тромбонистов в мире (хотя это был уже 21-й ежегодный ИТФ). Забегая вперёд, скажу, что выступление группы РНО вызвало большой интерес, зал на 700 человек был заполнен до отказа, а по итогам ИТФ мы получили предложение о сотрудничестве с одной из немецких издательских фирм.

Инструменты, которые использовали французские тромбонисты с XIX века вплоть до 60-70-х годов XX века, узкомензурные, легко отвечающие исполнителю. Стиль французского тромбониста – это яркое, блестящее звучание, украшенное, по выражению Денниса Вика (сегодняшний мэтр английской школы), волшебным вибратором. Любопытно, автору этих строк в 1968 году профессор Санкт-Петербургской консерватории В.Ф. Венгловский подарил виниловую пластинку. Скорее всего, пластинка была одной из первых долгоиграющих, и задача её – реклама тромбонистов "Selmer" (запись 1953 года). Солирует легендарный первый тромбонист Grand Opera Габриэль Массон с написанной для него Ж.М. Дефай пьесой "Два танца", которую сегодня записали на CD очень многие исполнители. Слушая эту теперь, можно сказать, раритетную пластинку, какие-то моменты

Музыкальный Арсенал

www.arsenalmusic.ru

Сеть магазинов "Музыкальный арсенал":

Москва
тел./факс: (095) 740-44-77, 450-02-57

Екатеринбург
тел.: (343) 577-02-15, 577-02-16

Курган
тел.: (3522) 46-15-08

Новосибирск
тел.: (3852) 755-006, 755-008

Омск
тел.: (3812) 44-57-20

Орел
тел.: (0862) 72-54-51

Санкт-Петербург
тел.: (812) 522-51-83, 522-18-20

Сургут
тел.: (3462) 51-71-21

Тюмень
тел.: (3452) 361-511, 361-881

Челябинск
тел.: (3512) 65-42-92

Уфа
тел.: (3472) 925-996, 925-997

Региональные дилеры:

Архангельск
тел.: (8182) 46-34-57

Брянск
тел.: (0852) 41-04-22

Владивосток
тел.: (4252) 405-605

Вологда
тел.: (8172) 54-15-04

Ижевск
тел./факс: (3412) 52-60-66

Краснодар
тел.: (8612) 60-81-68, 55-87-24

Красноярск
тел./факс: (3912) 55-77-77

Мурманск
тел.: (8152) 47-72-55

Озерск
тел.: (35171) 7-48-71

Пенза
тел.: (8412) 56-29-56

Пермь
тел.: (3422) 12-26-14, 12-52-76

Петропавловск-Камчатский
тел./факс: (4152) 25-25-21

Ростов
тел.: (8652) 40-54-72

Рязань
тел.: (0912) 44-62-55

Ставрополь
тел.: (8652) 52-21-54, 55-65-50

Томск
тел.: (3822) 55-32-87

Тула
тел.: (0872) 55-17-94

Хабаровск
тел.: (4212) 62-20-08

- ☾ Клавишные инструменты
- ☾ Смычковые инструменты
- ☾ Духовые инструменты
- ☾ Гитары
- ☾ Ударные инструменты
- ☾ ПеркуSSIONные инструменты
- ☾ Народные инструменты



мы работаем
на Ваш
Талант!



J. Michael

«Музыкальный Арсенал» представляет на Российском рынке компанию J. Michael, занимающуюся производством 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 невероятно низкой цене. Все модели J. Michael собраны по Японской технологии с учетом опыта ведущих производителей духовых музыкальных инструментов и музыкантов, что определяет их высокое качество и низкую стоимость.



EU-1500
Юфониум Bb
24 320 руб.

SP-650
Саксофон
сопрано Bb
17 280 руб.



AL-500
Саксофон
альт Eb
14 720 руб.



AL-900S
Саксофон
альт Eb
21 760 руб.



TH-900
Саксофон
тенор Bb
22 400 руб.



FL-4005PO
Флейта C
8 000 руб.

PC-360
Флейта
пиколо
7 040 руб.

J. Michael



TR-380
Труба Bb
6 400 руб.



TU-3000
Труба Bb
64 000 руб.



FH-850
Валторна
двойная
17 280 руб.

BT-800
Тенор Bb
15 440 руб.

NEW!!!!



TU-2000
Труба Bb
58 400 руб.



TB-550M/L
Тромбон тенор-бас Bb
10 880 руб.



CL-400
Кларнет Bb
7 680 руб.



CL-300
Кларнет Bb
5 320 руб.

торговая марка Jupiter была основана компанией KHS в 1930 году. Лещифкой компании под новым брендом сразу стало производство духовых инструментов специально для музыкальных школ, училищ и других образовательных учреждений. Именно поэтому и медные и деревянные инструменты Jupiter отличаются своей выгодной ценой, нисколько не теряя при этом в качестве. Позже модельный ряд инструментов Jupiter пополнился профессиональными моделями, которые по достоинству оценили музыканты всего мира. Настоящей гордостью фирмы стали флейты серии "DiMedic", изготавливаемые в Японии по японской технологии. Большую популярность среди профессиональных инструментов 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 постоянно поддерживают контакт с ведущими музыкантами, преподавателями и студентами, интересуются их мнением, читают замечания и предложения. Кроме того, руководство компании признает, что какого бы высшего уровня не достигла музыка и техника, они не смогут заменить человеческих рук. Прокладки, изгибы клапанов и слайдов, регулировка и выравнивание клавиш сделаны руками высококвалифицированных мастеров. Все инструменты отличаются качественным долговечным покрытием, которое является результатом длительного поэтапного процесса обработки, конечной ручной шлифовки и полировки.

Музыкальный Арсенал



JCB-778L
Туба Bb
94 560 руб.

JEP-468L
Юфангум Bb
40 352 руб.

JBR-762L
Баритон Bb
11 016 руб.

NEW!!!!
JUPITER

JSL-538RL
Тромбон тенор Bb
32 832 руб.
NEW!!!!

JSH-596L
Саксофон Bb
70 712 руб.

JSL-740L
Тромбон бас Bb/T/Bb/D
64 448 руб.

JTR-606MRL
Труба Bb
"Deluxe"
35 224 руб.

JTR-408L
Труба Bb
22 544 руб.
NEW!!!!

JFL-911E5
Флейта C
"diMedic"
35 276 руб.

JFL-511E5
Флейта C
17 824 руб.

JP5-8475G
Саксофон сопрано
"Artist"
56 832 руб.

JAS-2069GL
Саксофон альт
"Professional"
59 360 руб.

JHR-854L
Валторна F/Bb
двойная
68 960 руб.

JB5-8935G
Саксофон баритон
"Artist"
126 016 руб.

JTS-8895G
Саксофон тенор
"Artist"
58 272 руб.

JCL-6738H
Кларнет бас Bb
46 656 руб.

JCL-9315
Кларнет Bb
25 376 руб.

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.



V 101

- V 101 Скрипка «Студент», 4/4, со смычком, в кейсе, 7 168 руб.
- V 201 Скрипка «Elite», 4/4, со смычком, в футляре, 13 888 руб.
- V 301 Скрипка профессиональная, 4/4, со смычком, в футляре, 34 944 руб.
- V401 Скрипка мастеровая, 4/4, со смычком, в футляре, 61 920 руб.

- A101 Альт «Студент», 16.5", со смычком, в кейсе, 7 616 руб.
- A203 Альт "Advanced", 15.5", со смычком, в кейсе, 15 232 руб.
- A301 Альт профессиональный, 16.5", со смычком, в кейсе, 31 360 руб.



C101

- C101 Виолончель «Студент», 4/4 (массив древесины), 33 344 руб.
- C111 Виолончель «Студент», 4/4, 27 072 руб.
- C201 Виолончель "Elite", 4/4 (массив древесины), 49 280 руб.

- V111 Контрабас, 4/4, 42 912 руб.
- V102 Контрабас "Студент", 3/4 (массив древесины), 44 608 руб.

Музыкальный Арсенал

www.arsenalmusic.ru

Тюмень (3452) 363-363
Москва (095) 740-44-77

Lorencio

ART QUALITY DESIGN

CERTIFICATE

ent has been made by experienced
The tonewoods used for this
chosen from well seasoned timbers
an old traditional formula which
f consists of natural resins,
ll give many years of playing satisf

Made in Euro



в игре Массона вызывают улыбку. Слишком многое изменилось в наших представлениях. Но, вместе с тем, ощущение "праздника музыки", подтверждение великих слов Г.Г. Нейгауза о том, что музыка – искусство звука, и, конечно, ярко выраженный колорит французской школы – всё это невозможно не прочувствовать, слушая игру Массона. На той же старой пластинке записан квартет тромбонеров, не стану перечислять имён всех участников, в истории они не оставили столь яркого следа, как Массон. Но вот что интересно, назывался ансамбль "Квартет тромбонеров Парижа". А в году 1972 был создан другой квартет с тем же названием. Этим коллективом сыграно бесчисленное количество концертов и записано множество CD. Имена участников – М. Беке, Ж. Форке, А. Манфрен, Ж. Мильер, и эти тромбоны Парижа – ансамбль мирового класса!

Обычно, когда говорят о национальной школе, обязательно называют её основоположников. Однако, удивительно, пересмотрев немало литературы, журналы International Trombone Association за последние 30 лет, не единожды встречаясь и беседуя с коллегами из Франции, я так и не обнаружил личности, которую французы считали бы отцом школы. А. Дьеппо (мы уже упоминали это имя в связи с первым исполнением "Траурно-триумфальной" Г. Берлиоза) стал первым профессором по классу тромбона в Парижской консерватории. С начала 1900-х его сменяет М. Аллард, о нём нам известно по замечательной пьесе "Morceau Symphonique", которую Ф. Гобе написал для него. Возможно, наиболее заметной фигурой прошлых лет был Андре Лаффос, он оставил после себя достаточное количество трудов, вспомним хотя бы его переложения виолончельных сюит И.Х. Баха, ему посвятил А. Дютый "Хорал, каденцию и фугато".

И, конечно, говоря о Франции, необходимо отметить, что ни одна

страна (может быть, в какой-то степени США) не дала духовому миру столько сочинений для духовых, сколько дала Франция. С начала XX века композиторы при окончании консерватории представляют на суд высокой комиссии несколько пьес, одна из которых для духового инструмента. Сейчас невозможно перечислить и малую толику замечательных сочинений для тромбона французских композиторов. Вот имена некоторых авторов: К. Сен-Санс, Д. Мийо, Ги-Ропар, Ж.М. Дефай, А. Томази, Э. Бозза, Р. Бутри, А. Дютый, И. Готковски.

Французская и особенно немецкая школы, бесспорно, во многом оказали влияние на формирование и развитие национальных школ в других странах мира. Пожалуй, только Англия из всех европейских стран в меньшей степени что-либо заимствовала у других. У английской школы есть свой великий патриарх – Деннис Вик, профессор Королевской академии музыки. Им написана одна из лучших книг по теории игры на тромбоне "TROMBONE TECHNIQUE", а в этом году Деннис Вик избран президентом ИТА.

Анатолий Скобелев,
Народный артист России,
профессор Московской
консерватории

Деннис Вик



Стефан Попов:

“ИНСТРУМЕНТЫ КО МНОГОМУ ПРИВЫКАЮТ”



ЗАТАКТ

СТЕФАН ПОПОВ родился в 1940 году в Болгарии. С ранних лет увлекся игрой на виолончели, а в 15 лет дебютировал на международной сцене. В шестидесятые годы учился в Москве: 1961-1962 гг. у С. Кнушевицкого, а после его смерти – у М. Ростроповича. Попов с золотой медалью закончил Московскую консерваторию им. П.И. Чайковского. После возвращения на родину много гастролировал и давал уроки и мастер-классы. Как педагог довольно рано приобрел известность и в начале 70-х годов XX в. был приглашен на должность профессора Бостонского университета (США). В середине семидесятых возглавил кафедру виолончели Новой Английской консерватории (США). В начале 80-х годов переехал в Лондон, где по приглашению Guildhall School Music & Drama занял место профессора по классу виолончели. Одновременно избран профессором старейшего Барселонского музыкального лицея. Регулярно дает мастер-классы в Болгарии, России, Греции, Франции и других странах. Является членом жюри ряда международных конкурсов, в том числе конкурса камерных ансамблей им. С. Танеева (Россия). Обладатель наград международных конкурсов и фестивалей. Сделал много записей как старинной, так и современной классической музыки. Проводит активную концертную программу, выступая в качестве солиста с известными и молодыми оркестрами Европы и Америки.

Вы – музыкант с мировым именем, педагог с большим стажем, много концертирующий и дающий мастер-классы в разных странах мира. Наверняка Вам довелось играть на многих и разных инструментах. Скажите, пожалуйста, определился ли за годы работы Ваш любимый инструмент? И если да, то какого мастера?

– Трудный вопрос. У меня нет любимого инструмента. Может быть потому, что у меня никогда не было Страдивари, или другого инструмента такого уровня, который не просто можно, но и "должно" было бы полюбить. Хотя у меня были хорошие инструменты таких мастеров как Гранчино, Матео Гофриллер. Из мастерской Матео Гофриллера виолон-

чели самые лучшие. Высокий регистр у них не пищит, они обладают глубоким звуком. Пожалуй, можно сказать, что Гофриллер – мой самый любимый мастер. К сожалению, его инструмент мне не принадлежит, я только играю на нем.

– Какими критериями Вы руководствуетесь, выбирая инструмент для себя, а какими – для своих учеников?

– Главное, чтобы инструмент звучал, и чтобы у него был большой звук. Тогда его можно сделать меньше. А если звук изначально маленький, то больше его уже не сделаешь. Для студентов очень важно, чтобы инструмент был "здоровым". Иначе существует вероятность того, что инструмент поломаются или раскле-

ится от "неправильной" температуры, а у студентов часто нет возможности его чинить. Далее, нужно, чтобы инструмент хорошо "отвечал". Для меня самого важно, чтобы басы инструмента были свободными.

– Как Вы считаете, должна ли существовать дифференциация инструментов для исполнения музыки разных стилевых направлений и исторических эпох?

– Есть музыканты, которые считают, что старинную музыку следует играть на аутентичных инструментах, так звук получается более характерным. У меня есть старинный инструмент – Гранчино, он на два года старше Баха, поэтому я могу сравнить звучание. Однако, думаю, что мы должны "стараться" играть

www.aubertlutherie.com



ОБЕРТ ЛЮТЕРИ
Подставки и инструменты

Инструменты, сделанные мастерами в Мирекурте

Скрипки, Альты и Виолончели

Знаменитые инструменты Александра Лефрансуа, сделанные вручную в наших мастерских в лучших французских традициях



The genuine Aubert bridge
since 1865
MIRECOURT - FRANCE



BP 59 - 88502 Mirecourt Cedex - France - Tel : 00 (33) 3 29 37 06 13 - Fax : 00 (33) 3 29 37 30 73 - e-mail : alutherie@aol.com

музыку разных эпох на тех инструментах, которые имеем. И надо искать приемы для этого. Невозможно каждый раз требовать новый инструмент. Очевидно, Моцарт лучше звучит на Страдивари, а романтики – на Гварнери. Но все-таки лучше стремиться получить различное звучание на одном инструменте.

– Что Вы думаете о существующей в Англии, конкретно в Лондоне, школе скрипичных мастеров? Пользуетесь ли Вы их услугами или предпочитаете зарубежных мастеров? Каких?

– Много инструментов делается в Нью-Йорке, где живет большинство новых мастеров. В последнее время я замечаю среди мастеров девушек и много молодежи. Не все инструменты Нью-Йорка хороши, но у всех мастеров есть желание сделать хорошо. Они много экспериментируют с лаком.

Когда мне нужен срочный ремонт, то я обращаюсь к лондонским мастерам, но вообще для меня все делает мой друг – скрипичный мастер, живущий на континенте. Кроме того, маленький ремонт я и сам могу сделать. Но у меня везде есть друзья – скрипичные мастера. В России – семейство Горшковых, в Чехии – Шпидлен. Круг их достаточно велик. Что касается европейских мастеров в целом, то существует традиционное мнение, что очень хорошие инструменты делают французские мастера. У них прекрасно выходят подставки, мосты, душки, от которых многое зависит.

– Что Вам известно о русской школе мастеров? Например, в Европе распространено мнение о том, что Иван Андреевич Батов – имя вымышленное, некий собирательный образ. В то время как в Госколлекции представлены несколько его высококлас-



сных инструментов. Что Вы думаете по этому поводу?

– Я слышал имя Батова, но не видел и не слышал его инструментов. Поэтому насчет его работ ничего не могу сказать. Вот кого видел, это инструменты Витачека, Горшкова, Киттеля.

– Какова, по Вашему мнению, роль реставрации в сохранении старинных инструментов, и какую школу реставраторов Вы наиболее цените?

– Реставрация – это очень важное дело. Существуют различные мнения по этому вопросу. Некоторые думают, что если инструмент деформирован, то ему надо вернуть первоначальный вид. Другие считают, что достаточно поддерживать в хорошем виде, без трещин. Первое мнение я назвал бы коммерческим. Сделать так, чтобы все блестело! Мне кажется, это не нужно. Второе мнение заслуживает большего внимания. Важно, чтобы инструмент всегда был натянутым, следить за мостом. Необходимо поддерживать его внутреннее напряжение. Приведу один пример. Виолончель Кнушевицкого была в безобразном состоя-

нии. В Лондоне он понес её к мастеру Хиллу. Тот возмутился видом виолончели – как можно так довести инструмент! Однако, когда Кнушевицкий попросил сделать ремонт, мастер наотрез отказался: "Никогда! Инструмент слишком хорошо звучит, нельзя ничего трогать!". Самое главное в реставрации – хорошее звучание инструмента. Ну и, конечно, чтобы все было на месте.

– Как, по Вашему мнению, сказывается частое перемещение инструментов в разные климатические пояса? Не влияют ли на них негативно, например, знаменитые лондонские туманы? На случаи климатических перепадов наверняка существуют определенные меры защиты?

– Разумеется, климат влияет. Очень сухой – плохо, очень влажный – тоже плохо. В Англии для инструментов очень хороший климат. Говорят, что в Лондоне туманы. Ну, Вы еще вспомните XIX век и камины! В местах с плохим (сухим) климатом надо обязательно помещать внутри инструмента прибор для поддержания влажности. Мой инструмент любит влажность. Он абсолютно не звучит в сухом климате, например, в Болгарии.

TON - LINE

САЛОНЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

По-моему, главное – избегать крайних температур и слишком большой сухости, от которой появляются трещины. А вообще-то, инструменты ко многому привыкают.

– Имеется ли в Великобритании государственная коллекция исторических инструментов, аналогичная российской? Есть ли частные коллекции, выполняющие аналогичные функции?

– В частных коллекциях есть очень много инструментов, и владельцы дают на них играть. В Королевской Академии музыки есть Гварнери и Страдивари, в Гилдхолле – Вильом и др. Для самого инструмента очень плохо – не звучать, ибо первостепенное значение для его жизни имеют акустика и вибрация. Если инструмент не вибрирует, дерево умирает. А вибрация "чистит" дерево. Многие инструменты звучат хорошо, но уже после десяти лет молчания их звук портится. Многие богатые люди покупают инструменты, как бы делая инвестицию – ведь со временем цена инструмента повышается. Известны истории об инструментах, которые пропадают из поля зрения общества, а затем снова всплывают. Так вышло с инструментом Страдивари Давыдова, на котором играла Жаклин дю Пре.

Скрипичное дело переживает сейчас большой подъем. Инструмент чрезвычайно важен для исполнителя. Никто из хороших музыкантов не играет на фабричных инструментах. При этом есть инструменты одного и того же мастера, но сильно различающиеся по звучанию. Для меня в этом есть что-то оптимистическое – все развивается.

*Беседу вела
Дильшат Харман*

www.ton-line.ru

НАШИ АДРЕСА:

Ленинский проспект, 99

маг. "Электроника"

тел./факс.: 936-57-98

Сокольническая пл., 4а

Торговый комплекс

"РУССКОЕ РАЗДОЛЬЕ" (3 этаж)

павильон 327

Тел. 744-37-46

Оптовый отдел:

Тел. 518-11-74/75

105-66-14

e-mail: mail@ton-line.ru

www.ton-line.ru



КРЕМОНА-KREMLIN

Если спросить 100 человек, живущих в разных уголках планеты и представляющих самые различные профессии и социальные группы, кто и где производил лучшие скрипки, 95, если не все 100, ответят – Антонио Страдивари, Кремона, Италия. Те же люди, на вопрос, какая страна дала миру наибольшее количество ярчайших скрипажей, без колебаний скажут – Россия. Узнаваемость бренда, на которую Sony, Coca-Cola или Ford потратили миллиарды долларов, в случае скрипок и скрипажей исторически сложилась сама по себе, базируясь на неоспоримом превосходстве кремонских мастеров и звезд российской исполнительской школы.

В проекте "КРЕМОНА-KREMLIN" два эталонных бренда объединяются – современные кремонские мастера, прямые продолжатели великих традиций, передают 17 своих инструментов в пользование музыкантам Камерного оркестра "KREMLIN".

Кремона – город Страдивари

Небольшой городок на севере Италии, в часе езды от Милана или Болоньи. Именно здесь Андреа Амати (1505-1577) основал самую знаменитую в мире школу-династию великих скрипичных мастеров. Искусство изготовления струнных инструментов бурно развивалось, его наиболее яркими представителями были продолжа-

тели рода Амати, клан Гварнери, включающий ярчайшего самородка, Гвернери дель Джезу, и достигло кульминации в творчестве Антонио Страдивари, творения которого и по сей день служат эталоном. Инструменты этого "золотого" периода всегда высоко ценились музыкантами и, соответственно, были дорогими. А к середине XX века, когда в гонку за владением лучшими образцами включились коллекционеры и инвесторы (индивидуальные и корпоративные, как, например, банки), цены выросли настолько, что даже концертирующие солисты с мировыми именами и соответствующими гонорарами зачастую играют на инструментах из государственных и частных коллекций. Одной из важнейших среди них является основанная 125 лет назад Российская государственная коллекция уникальных музыкальных инструментов.

Сегодня Кремона продолжает оставаться мировым центром по изготовлению струнных инструментов. В городе с населением в 70000 человек работает 180 мастерских, в которых творят сотни мастеров. Все они, почти без исключения, выпускники знаменитой Кремонской школы струнных мастеров, но в наше время их состав интернационален – помимо итальянских мастеров здесь есть представители Восточной и Западной Европы, Южной и Северной Америки, Юго-Восточной Азии, Австралии.

Вся Кремона живет скрипками и даже кажется, что в воздухе присутствует легкий запах свежего лака, столь знакомый всем имеющим дело со струнными инструментами.

И хотя сегодня заказать инструмент у кремонского мастера легче, чем приобрести скрипку работы Антонио Страдивари, не стоит забывать, что Страдивари, в свое время, тоже делал только новые инструменты. Сегодня, как и столетия назад, в Кремоне рождаются скрипки, альты, виолончели, и, как и столетия назад, они не выставляются на продажу, так как еще до рождения уже имеют владельцев – чтобы заказать инструмент у кремонских мастеров, нужно встать в очередь и выждать месяцы, а иногда и годы, пока заказ будет принят, а потом и исполнен.

Камерный оркестр "KREMLIN"

Основан в Москве осенью 1991 года. Художественный руководитель и основатель коллектива – Миша Рахлевский.

Каждый сезон оркестр дает 25-30 концертов в Москве, которые проходят в залах Московской консерватории, Московского международного дома музыки, в Музее Пушкина, Российской Академии музыки и на других концертных площадках столицы. На сегодняшний момент оркестр 18 раз выезжал в гастрольные туры по США (свыше 300 концертов), а также много ездил по странам Европы, Юго-Восточной Азии и Южной Америки. В предстоящем сезоне 2005-2006 Камерный оркестр "KREMLIN" выступит со своим 1000-м концертом.

В 1998 году оркестр получил статус государственного коллектива в структуре Московского концертного филармонического объединения "Москонцерт", а отдельные проекты оркестра находят поддержку со стороны Комитета по культуре Москвы.

Liutaio - Violin Maker
**Alessandro
 Commendulli**

GA

Via Beltrami, 8 - Cremona - Italia
 Tel/Fax: +39 0372 416049
 commendulli@libero.it

*Danielle
 Tonarelli*

Liutaio in Cremona

Via Beltrami, 8
 Cremona Italia
 Tel/Fax: +39 0372 416049
 info@violintonarelli.com
 www.violintonarelli.com

GIORGIO GRISALES

VIOLINMAKER

Via Suardo 2A - Cremona - Italy
 tel./fax +39 0372 460047 - grisales@tin.it

Violini, violoncelli, mandobasse, violas, violoncelli, domini

Edgar E. Russ
 Maestro Liutaio

Via Mauro Macchi 2/A Cremona Italia
 Tel/Fax: +39037224395 Mobile: +39335266771
 Info@eruss.it www.eruss.it

Andrea Schudtz
 Violin Maker in Cremona

Via Aselli, 56 - Cremona Italia
 Workshop: +39 0372 25331
 Mobile: +39 338 3453676
 Fax: +39 0372 416516
 www.asviolinshop.com
 andreaschudtz@iol.it

Maurizio Tadioli
 Maestro Liutaio

Via dei Tigli 12, Cortetano Cremona - Italia
 Tel/Fax: 0039 0372 76169
 info@tadioli.com www.tadioli.com



История рождения проекта

Осенью 2004 года Кристиан Зенц, Президент американской компании "Amati Trading LLC & Amati Books" и страстный поклонник струнных музыкальных инструментов, был в Москве, где подписал контракт на право дистрибуции недавно изданной книги "Великая русская коллекция", подробно описывающей и иллюстрирующей 283 экспоната Государственной коллекции уникальных струнных инструментов.

Московским "гидом" Кристиана Зенца был дирижер Камерного оркестра "KREMLIN" Миша Рахлевский. После того, как Зенц услышал выступление Камерного оркестра "KREMLIN", у него родилась идея: объединить сегодняшних носителей великих традиций – кременских мастеров и российских исполнителей-струнников. Миша Рахлевский воспринял эту идею с большим энтузиазмом, и проект "КРЕМОНА-KREMLIN" стал реальностью.

Проект "КРЕМОНА-KREMLIN"

17 мастеров, работающих в Кремоне, передают в пользование

Камерного оркестра "KREMLIN" 17 инструментов – 9 скрипок, 4 альты, 3 виолончели и контрабас. Соглашение вступает в силу в июне 2005 года и не оговаривает срока его окончания, но изначально каждый из 17 мастеров передает свой инструмент оркестру на срок не менее одного года. Полный список мастеров-участников проекта будет объявлен, как только музыканты выберут понравившиеся им инструменты.

29 июня 2005 года в Большом зале Консерватории состоится уникальный концерт Камерного оркестра "KREMLIN", символизирующий "передачу эстафеты". Первая половина концерта будет исполняться на 17 инструментах "золотого века" кременской школы, принадлежащих Государственной коллекции уникальных музыкальных инструментов, вторая – на инструментах, сделанных в Кремоне в XXI веке.

Инструменты из Государственной коллекции, которые будут звучать в этом концерте, включают семь инструментов Страдивари, 4 инструмен-

та представителей династии Амати и 4 инструмента династии Гварнери.

Список инструментов, отобранных в Кремоне музыкантами Камерного оркестра "KREMLIN" из числа представленных современными кременскими мастерами, будет опубликован в июне.

Программа концерта будет окончательно утверждена к середине июня, и предположительно будет выглядеть так: Моцарт – Дивертисмент фа мажор (К. 138); Дворжак – Серенада для струнного оркестра (соч. 22); Моцарт – Дивертисмент ре мажор (К. 136); Чайковский – Серенада для струнного оркестра (соч. 48).

На концерте 29 июня будут осуществлены аудио- и видеозаписи для последующего издания на компакт-диске и DVD.

После этого концерта инструменты современных кременских мастеров будут звучать во всех 90 концертах Камерного оркестра "KREMLIN" в течение следующего сезона, включая концерты в Москве и на гастролях – в США, Канаде.

Необычной особенностью этой акции является тот факт, что все инструменты, оставаясь собственностью мастеров, находятся "в продаже", и могут быть приобретены как музыкантами Камерного оркестра "KREMLIN", которым даны приоритетные условия, так и другими музыкантами или коллекционерами. В случае, если инструмент будет куплен последними, он будет передан новому владельцу в течение не более чем шести месяцев, а за это время мастер, чей инструмент приобретен, изготовит для оркестра новый инструмент.

8-12 июня 2005 года Камерный оркестр "KREMLIN" проведет в Кремоне. Музыканты познакомятся с мастерами, принявшими приглашение участвовать в проекте, апробируют и отберут инструменты, а также дадут 3 концерта.

BUGARI CASTELLARMO
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

Нижний Новгород: тел. (8312) 34-38-32, п/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

Кирово-Челецк: тел. (83361) 2-31-12

Ижевск: тел. (3412) 54-23-78



WWW.ACCORDEONS.RU

WWW.AVALLONLTD.COM

ДЖЕЙМС БЛЕЙДС



ЗАТАКТ

ДЖЕЙМС БЛЕЙДС родился в Англии 9 сентября 1901 года. В 1932 году начал работать в Лондонском оркестре кинематографии. Добившись успехов в Соединенных Штатах и Британии, Блейдс в 1940 году стал артистом Лондонского симфонического оркестра. Сотрудничал со многими оркестрами и ансамблями по всему миру. В 1945 стал профессором по классу ударных Королевской Академии музыки. В 1953 году был приглашен в Оркестр Коронации Вестминстерского аббатства. Автор книг “Ударные инструменты и история”, “Техника оркестровой игры”. 1972 год – кавалер Ордена Британской империи. Блейдс скончался 19 мая 1999 года в возрасте 97 лет.

ОБ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

ИЗ КНИГИ “ORNESTRAL PERCUSSION TECHNIQUE”

Малый барабан

Рабочая позиция инструмента

Профессиональный исполнитель, как правило, располагает малый барабан на уровне своего бедра, – независимо от того, играет он стоя или сидя. Эта позиция позволяет палочкам свободно "падать" на барабан, и исполнителю не нужно неестественно поднимать палочки или горбиться.

Палочки для малого барабана изготавливаются из различных пород дерева. Палочки из дерева хикори (hickory – род североамериканского орешника) – самые крепкие и дешёвые и годятся для всех целей. Когда выбирают палочки, важно обращать внимание не только на их длину и вес, но также и на то, насколько получается одинаковый звук у обеих палочек, если ими ударить по какому-нибудь предмету, – например, по столу. Чтобы испытать "прямоизну" палочки, нужно прокатить её по ровной поверхности. Если наконечник палочки показывает то вверх, то вниз, значит палочка изогнута, что причинит немало хлопот.

Дробь (the roll) или тремоло – термины, обозначающие продолжительный звук, состоящий из быстро повторяемых двойных ударов, называемых *Dad-du-Mam-mu* (Па-па-Ма-ма), свободных от строгой ритмизации. Впечатление протяжённого звука получается от неуклонного нарастания скорости ударов до требуемой – так называемая закрытая дробь (closing the roll).

Дробь единичными ударами (single beat roll или single stroke roll) достигается подобным же образом, но при повторении единичных ударов.

Короткие дроби двойными ударами с завершающим одиночным ударом могут быть использованы в оркестре, например, 5-ударная дробь:



При скорости 144 удара в минуту короткая 5-ударная дробь будет со-

ответствовать примеру из увертюры П.И. Чайковского к "Пиковой даме":



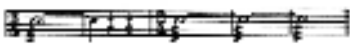
7-ударная дробь эффектна в "Шехерезаде" Римского-Корсакова:



Всегда спорят относительно легато в дробях, – речь не идёт о нотированном легато, которое должно быть соблюдено в каждом случае:



Однако позволительно соединять некоторые дроби, не обозначенные как соединяемые:



Конечно, данный пример может быть легатирован, если есть необходимость. Но и так ясно, что вначале следует разобраться в исполняемом отрывке:



Если легатируемая дробь заканчивается восьмой, как в примере, то часто это означает, что в конце на этой восьмой нужно сделать лёгкий акцент:



В следующем примере, где нет намёка на легато, нужно довести дробь до конца такта, сделав едва заметный интервал между тактами:



В заключение приведём отрывок из партии малого барабана в "Концерте для скрипки" Либермана. Эта работа наиболее трудна и преодолевается, как настоящее препятствие:



Большой барабан

Размеры барабана

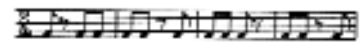
Высота звука должна быть как можно неопределённой, а сам звук – глубоким, поэтому диаметр инструмента должен быть не менее 28 дюймов. Важная партия встречается в "Реквиеме" Верди, где обычно используют самый большой из имеющихся барабанов.

Колотушки

Исполнителю нужны две большие мягкие колотушки, покрытые нитками из овечьей шерсти, пара больших мягких палочек для литавр и пара тяжёлых жёстких колотушек.

Удары и глушение

По коже большого барабана ударяют где-то посередине между центром и ободом. Там, где нужно исполнить ряд коротких нот, особенно в ритмических пассажах, инструмент нужно ударять в центр мембраны или близко от центра, чтобы свести отзвук к минимуму:



Колотушку держат в правой руке, в то время как левая помогает регулировать длительность звучания, задерживая вибрацию там, где это необходимо. Пальцы правой руки также принимают участие в этом важном деле:



Тремоло производится двумя колотушками при помощи дроби одиночными ударами.

Барабан с тарелкой

Если исполнитель играет одновременно и на большом барабане и на прикреплённой к нему тарелке (например, в духовом оркестре. – М.П.), то правой рукой он ударяет колотушкой по барабану, а левой – по тарелке,

укреплённой на корпусе барабана сверху. Когда играют короткие звуки, то лучше, если тарелка, которой ударяют, по диаметру будет немного меньше, чем прикреплённая. Нужно отметить, что первая тарелка должна быть очень хорошего качества, так как очень часто её используют как "свободную" тарелку, причём ударяют по ней палочкой от большого барабана.

Тарелки

Размеры тарелок

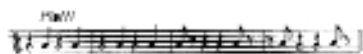
Пара тарелок от 15 до 17 дюймов подойдёт для большинства случаев, а меньшие или большие тарелки нужны лишь в определённых ситуациях.

Ремни для тарелок должны быть из прочной, но мягкой кожи не менее 1 дюйма шириной, а от рук тарелки нужно изолировать при помощи войлочного или кожаного диска. Ремешок должен быть зажат между большим и указательными пальцами:



Удары

Тарелками ударяют друг о друга либо скользящим движением сверху вниз, либо встречным движением. Нужный звонкий и точный звук получается тогда, когда одновременно при быстром скользящем ударе соприкасаются как можно больше точек на поверхности тарелок. Короткие звуки получаются, если в нужный момент приблизить тарелки к одежде, тем самым сразу же остановив вибрацию:



Если есть последовательность быстрых коротких звуков, советуем держать одну тарелку как можно ближе к одежде, тем самым умень-

шая количество движений, необходимых для глушения звука. Там, где требуется короткий металлический звук, можно ударить одной тарелкой о другую и крепко держать. Иногда исполнителю приходится "тереть" тарелки друг о друга для того, чтобы получился протяжный металлический звук (см. "Антракт" из оперы Шостаковича "Нос". – М. П.).

Там-там

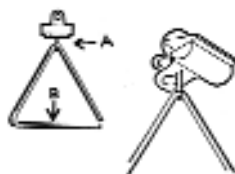
Размеры

Этот инструмент должен быть достаточно большим, чтобы производить низкий звук неопределённой высоты, независимо от того, ударяют по нему тихо или ещё как-нибудь. Пока не нужен малый гонг, губительно для партитуры использовать его вместо там-тама. В таких шедеврах как "Патетическая симфония" Чайковского лучше использовать большую тарелку (если нет там-тама. – М.П.), чем малый гонг.

Треугольник

Крепление треугольника

Из различных методов крепления многие профессионалы предпочитают держатель, сделанный из зажима для бумаги:



Этот простой держатель имеет несколько преимуществ. Если петля (предпочтительно из рыболовной лески. – М.П.) в этом зажиме минимальных размеров, то инструмент не будет поворачиваться при повторных ударах. К тому же инструмент можно держать, либо прикрепить к пульту для нот. Эта последняя позиция может пригодиться, если исполнитель занят и другими инструментами.

Звук

Самый лучший звук получается от удара с внешней стороны около верх-

него угла ("А"), хотя временами лучше использовать положение "В".

Тремоло производится так: металлический прут (стальной стержень размером с 6-дюймовый гвоздь) помещают внутрь треугольника и ударяют им быстро по сторонам. Тихое тремоло получается лучше всего внутри верхнего угла. Для того чтобы получилось крещендо, стержень нужно опускать вниз. Фиоритуры или быстрые последовательности можно исполнить одной рукой, поместив стержень вовнутрь и ударяя им по противоположным сторонам справа налево или слева направо.

Приёмы

Если по треугольнику нужно ударить палкой для малого барабана, композиторы специально помечают это. В первоначальном варианте "Фасадов" Уолтон получил любопытный "колокольчиковый" звук, ударяя по подвесной тарелке кончиком треугольника.

Бубен

Устройство

Диаметр оркестрового бубна не должен превышать 10 дюймов, так как большой инструмент становится неудобным. Должно быть, по крайней мере, 12 пар бубенцов.

Игра

Бубен ударяют пальцами, суставами, ладонями или об колено, согласно требуемой силе звука.

Тремоло получается, если бубен встряхивать лёгкими поворотами кисти. Тремоло большого пальца – интересная особенность бубна. Обозначается словами with the thumb (большим пальцем), хотя допустимо использовать большой палец и там, где нет на это указания. Этот приём получается от колебания колокольцев при трении пальца о перепонку. Подушечку большого пальца сначала увлажняют языком или мокрой губкой и слегка потирают об указательный палец для передачи "клейкости" (или канифолят

перепонку ближе к краю. – М.П.), а затем большим пальцем трут по краю перепонки с лёгким нажимом.

Приёмы

Быстрые последовательности можно исполнять двумя руками, либо между рукой и коленом, как показано на рисунке. Обратите внимание на то, что бубен движется вниз и ударяется о колено, затем – вверх, ударяясь об руку, как в нотном примере.



Если на инструменте играют двумя руками, то его кладут на колени или

банкетку (также на специальную подставку, подкладку. – М.П.) перепонкой вниз и ударяют по обручу бубна кончиками пальцев или, когда требуется, барабанными палочками.



Этот пример, по нашему мнению, относится к большинству оркестровых случаев. Изредка можно использовать два бубна – по одному в каждой руке, ударяя ими о колени. Это нужно при быстрых пассажах в нюансе фортиссимо.

Уход за инструментом

Необходимо следить за болтиками, на которых укреплены тарелочки, так как от постоянного встряхивания они имеют обыкновение расшатываться. Ослабшая перепонка (кожаная, прибитая к обечайке гвоздиками. – М.П.) натянется, если её намочить мокрой тряпкой и дать ей медленно высохнуть.

Кастаньеты

Оркестровые кастаньеты

Оркестрант редко может достичь того высокого мастерства, которым обладает испанский исполнитель, потому что невозможно в условиях оркестра прикрепить кастаньеты к большому пальцу, следуя традиции. Кастаньеты с рукояткой, однако, вполне пригодны для оркестровой игры, и к ним применима обычная

УДАРНЫМ ИНСТРУМЕНТАМ - УДАРНЫЙ МАГАЗИН



BERGERAULT

Black Swamp Percussion

REMO

SONOR

Premier

VIC FIRTH

PAiSte

ADAMS

HARDCASE

СИНКОПА
УДАРНЫЙ МАГАЗИН



техника игры на других ударных инструментах.

Техника

Кастаньеты держат тремя способами: вверх, прямо и вниз, причём последняя позиция лучше всего подходит для тихой игры (это относится также и к бубну). Из различных способов исполнения ритмических рисунков лучший способ держать инструмент горизонтально менее ловкой рукой, легко давя указательным пальцем на верхнюю раковину:



Нижнюю раковину легко ударяют кончиками пальцев другой руки, отчего кастаньеты тренькают на испанский манер. Другой способ: раковины кастаньет остаются открытыми при помощи большого и указательного пальцев, а другой рукой теми же пальцами нажимаются:



Полезно использовать две пары кастаньет для преодоления некоторых трудностей, но эти пары должны хорошо соответствовать друг другу. В тихих пассажах раковины нажимаются указательными пальцами так, чтобы щёлкали только нижние раковины и получался чёткий звук. Раковины можно также укрепить на блоке из твёрдого дерева с помощью эластичной ленты и стальной пружины и играть на них пальцами или барабанными палочками.

Литавры

Оркестровые трудности

Партии литавр, написанные великими мастерами прошлого, могут показаться менее трудными по сравнению с современными произведениями, для которых характерны запутанная настройка и сложная форма. Но если в какой-то момент эти давние работы и считаются "лакомым кусочком", то уж какой-нибудь "кусочек" из 9 симфонии Бетховена обломает зубы и развеет иллюзии!

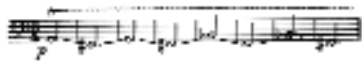


Вступление литавр в шестнадцатом такте – волнующий момент. Обратите внимание, знак тремоло обозначает дробь. Позднее мы встречаемся с устрещающими тридцать вторыми, обозначенными тремя чёрточками поперёк штиля – в настоящее время очень распространённый метод для обозначения тремоло. Исполняемые довольно твёрдыми палочками – как во времена Бетховена – тридцать вторые легко прослушиваются. Отрывок нужно начинать правой рукой, чтобы осуществить замену в конце такта (литавры расположены слева направо от большой к малой. – М.П.).

Скерцо достаточно хорошо известно, чтобы его комментировать, но можно напомнить читателю о манере, в которой Бетховен использовал

две литавры, ударяемые одновременно в 4 части, а также о настройке литавр в опере "Фиделио" на уменьшённую квинту (ля и ми-бемоль).

Многие современные композиторы включают в партитуры своих произведений перестройки и глissандо, как, например, у Бартока в "Концерте для оркестра" и "Сонате для двух фортепиано и ударных":



Блестяще задуман восходящий пассаж в "Электре" Штрауса, прекрасно соответствующий естественному движению ножной педали:



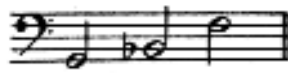
Вариация для литавр в "Ноктюрне" Бриттена – ещё один пример тщательной подготовки со стороны композитора. Восходящие хроматические пассажи повторяют на каждом барабане ноту, на которой они остановились, и, таким образом, позволяют исполнителю сосредоточиться на какой-то момент на одной педали:



Практика настройки и глушения

Вариации "Загадки" Элгара наиболее требовательное и благодарное произведение (с точки зрения настройки литавр по ходу исполнения. – М.П.).

1 вариация требует следующих звуков:

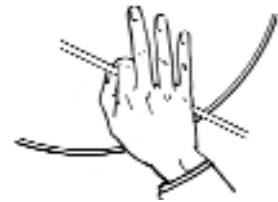


Первым на си-бемоль настраивается средняя литавра (если нужно, ля берётся по камертону). Малая настраивается на фа на кварту выше си-бемоль. И, наконец, большая настраивается на соль.

В конце 1 вариации даётся ясное указание на то, что некоторые ноты в партии литавр необходимо перестроить. В данном примере: фа на ре, си-бемоль на до-диез. Следуйте указанию Элгара: малую литавру нужно перестроить первой, поскольку во 2 вариации нужны только соль и ре. В последнем такте второй вариации у литавр пауза, и нота ре, которая держится струнными, может быть использована для проверки высоты звука при перестройке малого котла. Для того, чтобы освежить в памяти знакомую ноту, нужно прибегнуть к помощи других инструментов, – особенно тех, что звучат в регистре литавр (валторна, тромбон, виолончель и др.). В самом деле, если в определённых случаях трудно настроиться на какую-то высоту, нужно пометить это место в партии литавр. В исполняемом сейчас произведении некоторые звуки можно освежить оркестровыми репликами, которые играют непосредственно перед вступлением литавр.

Во время длительной передышки во 2 вариации можно спокойно перестроить средний барабан с си-бемоль на до-диез, и высоту его можно проверить в последнем такте, легонько постукивая пальцем по перепонке, в то время как виолончели и басы играют пиццикато соль в начале финального такта.

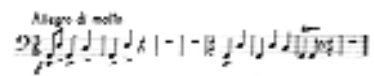
Во 2 и 3 вариациях необходимо, чтобы литавры не звучали во время пауз. Вибрация перепонки прекращается лёгким касанием выпрямленных пальцев – среднего, безымянного и мизинца – одной или обеих рук:



В первых семи тактах 2 вариации глушить следует на третьей восьмой:



В 4 вариации можно посоветовать глушить все три барабана в конце второго такта:



Последние 12 тактов 4 вариации можно привести в качестве примера почти неразрешимой задачи, стоящей перед литавристом:



Для облегчения исполнения трудных пассажей или усиления звучности какого-нибудь звука или тремоло, очевидно, лучше использовать две литавры, настроенные одинаково. Но их можно использовать и с иными целями, как, например, в этом отрывке:



Не может быть и речи о том, чтобы глушить шестнадцатую в первом такте и мягко перейти к тремоло во втором такте. Настроенная на другой литавре си-бемоль с лёгкостью разрешает проблему (перехода от ff в первом такте к sub p – во втором. – М.П.).

Материал подготовил
М. Пекарский

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Часть 1



Похоже, что мы уже можем начинать отмечать трехсотлетний юбилей со дня рождения самого массового и, следовательно, популярного музыкального инструмента – фортепиано. Как полагают, изобретателем нового инструмента был итальянский мастер Бартоломео Кристофори (1655-1731). Также принято считать, что фортепиано родилось в 1709 году. Однако это вряд ли соответствует истине, поскольку уже в 1709 году маркиз Франческо Чипионе Маффеи, бывший также археологом и поэтом, видел в музее музыкальных инструментов князя Ф. Медичи во Флоренции четыре молотковых музыкальных инструмента (*gravicembalo col piano e forte*). Двумя годами позже Маффеи описал в журнальной статье устройство этих инструментов и даже обнаружил чертежи механики. Таким образом, мы можем предположить с большой долей вероятности, что фортепиано Б. Кристофори появились все-таки раньше 1709 года. Скорее всего, между 1705 и 1707 гг.

Первые фортепиано значительно отличались по звуку от современных в силу ряда причин.

1) Инструменты не имели чугунных рам, следовательно, их звук был менее "металлическим" и более естественно сочетался со струнными и деревянными духовыми инструментами.

2) Молоточки были обтянуты не войлоком, а лосиной кожей и были одновременно легче и тверже современных, что также меняло звуковую атаку.

3) Все струны были натянуты параллельно друг другу (так называемые прямострунные рояли, господствовавшие две трети XIX века), а не перекрестно, как на современных инструментах. Данное обстоятельство делало тембр инструментов менее ярким и насыщенным, а глубокие басы и дисканты располагались над наименее продуктивными участками резонансной деки.

4) Струнная проволока изготавливалась из железа, а не из стали (немецкий фабрикант Крупп впервые наладил производство стальных струн только в 1812 г.). Железная струна не выдерживала высоких натяжений, что также приводило к менее яркому звуку по сравнению с современными фортепиано.

К тому же все первые механики отличались плохой чуткостью к нажатию клавиш и требовали частой профилактики и ремонта.

Все это вызывало много критических замечаний. Так, великий И.С. Бах в 1726 г., ознакомившись с фортепиано, построенным замечательным органным мастером Зильберманом, дал отрицательный отзыв. Правда, в 1747 г., когда пожилой Бах посетил двор Фридриха II и играл там на более совершенных инструментах того же Зильбермана, его оценка стала более благоприятной. Вольтер же вообще назвал фортепиано "изобретением кастрюльщика".

Тем не менее, конструктивные и звуковые возможности позволили фортепиано не только выжить под огнем критики, но и уверенно выйти на лидирующие позиции в начале XIX века. Много сделал для популяризации нового инструмента И.Х. Бах (лондонский Бах), дававший сольные концерты на фортепиано. Творчество В.А. Моцарта и Л. ван Бетховена почти целиком было ориентировано на фортепиано.

Но все успехи были бы невозможны без значительных усовершенствований в конструкции фортепиано. Отметим важнейшие вехи.

В 1777 г. английская фабрика "Stodart" берет патент на усовершенствованную механику, которая позволяла перед повторным ударом по клавише не полностью поднимать клавишу. Механика "Stodart" использовалась с небольшими изменениями в недорогих роялях вплоть до начала XX века, поскольку обладала неплохой выносливостью, достаточной де-

шевизной в изготовлении и удобной регулировкой. Довольно сказать, что и сейчас на вторичном рынке можно встретить дееспособные инструменты разных фирм с механикой "Stodart", пригодные только для домашнего музицирования

Усовершенствованный А. Штрайхером в 1820 г. "венский механизм" также применялся в аналогичных инструментах до конца XIX века.

Однако подлинной революцией в строительстве фортепиано надо признать появление в 1823 г. механики С. Эрара. Достаточно сказать, что механика С. Эрара не только стала основной в роялях XX века, но даже не претерпела кардинальных конструктивных изменений за прошедшие 182 года! Усовершенствовать ее пытались неоднократно вплоть до середины XX века, пока не убедились, что ничего существенного конструкторская мысль предложить не в состоянии. Все различия, так или иначе, влияли на удешевление производства деталей или на те или иные удобства при регулировке механики. Единственный недостаток первоначальной конструкции механики С. Эрара заключался в использовании демпферов, глушивших струну снизу, а не сверху, как в более поздних моделях. "Нижние" демпферы легче покрывались пылью и служили хуже и меньше.

Самым серьезным преимуществом механики С. Эрара была возможность поднимать клавишу для повторения звука только на половину ее хода, что было оценено, прежде всего, пианистами. К тому же механика Эрара оказалась самой выносливой из всех существующих, и гораздо реже требовала регулировки. При этом механика с двойной репетицией была существенно дороже. Вероятно, последнее обстоятельство не позволило самой совершенной механике стать единственной на рынке фортепиано.

Практически сразу же с внедрением эраровской механики фортепианные мастера стали искать альтернативу, со-

четающую чуткость двойной репетиции с дешевизной предыдущих механик. Надо сказать, что это им почти удалось.

Так, альтернативный механизм с двойной репетицией был изобретен известнейшим немецким фабрикантом Юлиусом Блютнером в 1856 г. Он достиг такой же чувствительности, как и в механике С. Эрара, значительно более простыми средствами. По крайней мере, в механике Ю. Блютнера почти в два раза меньше деталей. Специальная пружина, заканчивающаяся мушкой или кнопкой в сочетании г-образной репетиционной пружиной, заменила многие детали эраровской механики. Играть на хорошо отрегулированной блютнеровской механике очень приятно. Она достаточно мягкая и чувствительная к любому прикосновению. Фабрика Блютнера практиковала выпуск роялей со своей оригинальной механикой более полувека. До второй мировой войны марка "Blühtner" уверенно входила в пятерку лучших фортепианных фирм мира.

К недостаткам блютнеровской механики можно отнести ее меньшую, чем у Эрара, выносливость.

Другой вариант был внедрен в 1878 г. английским мастером Джоном Бринсмидом. Он, подобно Блютнеру, предложил простую и эффективную конструкцию, заменяющую двойную репетицию. Минусы этой механики лежали в той же плоскости, что и у Блютнера. Однако английская механика очень хорошо проявила себя в секторе недорогих и достаточно качественных роялей. Свою задачу соотношения цены и качества английская механика решила. По крайней мере, рояли с ней выпускались и в первые десятилетия XX века.

В настоящее время на вторичном рынке нередко попадаются рояли без двойной репетиции.

Подводя итог вышесказанному, можно отметить, что для домашнего музицирования вопрос о том, какая

механика предпочтительнее, не очень актуален. Более важен вопрос – в каком она состоянии. Для профессиональных занятий все же предпочтительнее механизм с двойной репетицией, обладающий большей выносливостью и надежностью. Не последнюю роль здесь играет и то обстоятельство, что практически на всех сценах стоят именно двухрепетиционные рояли.

Уже в начале XIX века музыканты стали испытывать неудовлетворенность из-за недостаточной мощности звука фортепиано. Изыскания по увеличению мощности шли разными путями. Известно, что Бродвуд изготовил для Бетховена рояль с четырьмя струнами на одну клавишу, это, прежде всего, имело целью усилить звук. Однако все изыскания, так или иначе, упирались в одну проблему: деревянная рама не могла выдержать напряжения струн. Так, на роялях 1810 г. венской фабрики "Wachtl & Bleyer" натяжение струн составляло 4500 кг. Забегая вперед, отметим, что в середине XIX века натяжение доходило до 18000 кг. Естественно, никакое дерево не могло держать такое напряжение. Поэтому с конца XVIII века конструкторская мысль пыталась преодолеть это препятствие. В 1799 г. английский мастер Д. Смит начал ставить распорки из железа в деревянную раму параллельно струнам. Позднее заднюю пластину, к которой крепятся задние концы струн, также стали делать железной, но полностью решить вопрос подобные полумеры не могли. Наконец, в 1819 г. американский мастер из Балтимора Конрад Майер изобрел чугунную раму, а в 1825 г. гениальный Алфей Бабок из Бостона запатентовал цельнолитую чугунную раму. В 1837 г. Ионас Чикеринг (Бостон) снабдил ее звуковыми отдушниками в хвостовой части. Однако новая идея с трудом пробивала себе дорогу. Дело заключалось в низком качестве чугуна того времени. Рамы получались или слишком тяжелыми, что ухудшало качества звука, или

слишком хрупкими. И только начиная с середины XIX века чугунные рамы позволили резко улучшить качество и, что самое важное, возможности инструментов.

В 1830 г. тот же А. Бабок предложил еще одно новшество, значение которого невозможно переоценить. Он придумал новое расположение струн. Примерно две с половиной октавы басовых струн стали располагаться перекрестно над струнами среднего регистра. Это открытие имело ряд очень существенных последствий. Во-первых, при одной и той же, по сравнению с прямострунными роялями, длине корпуса струны в системе А. Бабока стали длин-

нее, а, следовательно, мощнее. Во-вторых, значительно вырос резонанс, а звук стал богаче и сочнее. В-третьих, струны стали располагаться над наиболее рабочими областями резонансной деки, что дополнительно повысило качество звука. Конструкция в целом оказалась настолько удачной, что стала применяться повсеместно.

Эта конструкция, впоследствии значительно улучшенная, стала применяться выдающейся американской фирмой "Steinway & Sons", а также другими фирмами, выпускающими в США первоклассные инструменты, например, "Knabe", "Mason & Hamlin", "Boston".



У фортепиано XVIII века существовала еще одна серьезная проблема – молоточки. В те времена их просто обтягивали лосиной кожей, которая быстро изнашивалась, причем весьма неравномерно, вследствие чего инструмент начинал звенеть и стучать одновременно. Особенно эти недостатки были нетерпимы в при повышении мощности звуков фортепиано. В 1808 г. американец Джон Антес опубликовал результаты своих опытов по обтяжке молоточков разными материалами. Результат был весьма неожиданным: лучшим материалом оказался древесный гриб (трут). Он обладал хорошей упругостью, однородностью, давал лучшее качество звука по сравнению с кожаной обтяжкой и служил целых пять лет, после чего требовал замены, поскольку любой ремонт его был исключен. Это не так уж мало, учитывая

то, что современные молоточки, при интенсивном использовании, через 5-7 лет подлежат ремонту, а по прошествии еще 5 лет – замене. Примерно через двадцать лет был найден оптимальный вариант. Парижский фабрикант Ж.Г. Папэ предложил использовать специально прессованный толстый войлок, употребление которого в качестве наилучшего материала актуально по сей день. Кроме того, молоточковый войлок можно дополнительно пропитывать специальными средствами или же особым образом накальвать, делая его, таким образом, мягче или тверже, от чего напрямую зависят сила и качество звука.

Погоня за мощностью фортепиано со временем выдвинула еще одну проблему: деревянный корпус, составленный традиционно из нескольких частей, стал недостаточно прочным.

Проблема была кардинально решена в 70-х годах XIX века в США. Там стали применяться гнутые многослойные, нечто среднее между фанерой и лыжами, корпуса из твердых пород дерева. Размягченные на пару и склеенные в 6-10 слоев в прессе при высокой температуре корпуса роялей получили небывалую для деревянных конструкций жесткость и прочность. Это решение и сейчас остается оптимальным.

До конца XIX века все важнейшие конструктивные решения в производстве роялей были воплощены в жизнь. Система оптимизировалась настолько, что XX век не предложил ничего существенно нового. Состязание конструкторской мысли постепенно уступало место соревнованию в качестве.

Здесь мы не рассмотрели еще ряд аспектов. Почти ничего не было сказано о резонансной деке. Эту проблему

www.neva-sound.ru;

www.petrof.spb.ru

ПИАНИНО И РОЯЛИ

Официальный представитель фирм
"С. Bechstein" (Германия) "Petrof" (Чехия)



мы рассмотрим в конце статьи, так как она важна при выборе инструмента.

Теперь же скажем о фабриках, производивших фортепиано и производящих их в настоящее время. Относительно малоизвестны в России английские производства. Между тем, это солидные, существующие с XVIII века по наши дни производства, выпускающие продукцию очень высокого качества, рассчитанную на долгий срок эксплуатации. Это фабрики "Kirkman" (основана в 1720 г.), "Broadwood" (1732 г.), "Longman & Broderip" (1767 г.), "Stodart" (1776 г.) и "Collard" (1798 г.).

Интересно, что с фабрикой "Collard" тесно сотрудничал замечательный пианист и композитор Муцио Клементи, принимавший активное участие как в разработке, так и в популяризации

инструментов "Collard". На его рояле выпуска 1847 г. мне случилось дать почти импровизированный концерт в одном из старинных замков Северной Шотландии в 1989 г. Инструмент, прежде всего, покорила меня добротностью выполнения. Все-таки 140 лет в строю – это не шутка! Звук его вполне хватало на небольшой зал, рассчитанный на 50-70 слушателей.

В Австрии наиболее известны прекрасные инструменты фирмы "Bösendorfer" (1828 г.). В сороковые годы XX века, по понятным причинам, качество инструментов снизилось, однако примерно с 70-х годов "Bösendorfer" выпускает инструменты всего модельного ряда и замечательного качества.

Лидирующее место в Европе с середины XIX по середину XX века по праву принадлежало Германии. Старей-

шей фирмой Германии была фабрика Рудольфа Ибаха, непрерывно существовавшая с 1794 по 1932 г. Отличным качеством славилась фабрика "Rönisch", "Feirich", "August Förster".

Особую роль в развитии немецкой фортепьянной промышленности сыграли фирмы Карла Бехштейна (1856 г.) и Юлиуса Блютнера (1856 г.).

Своим неповторимым звуком инструменты "C. Bechstein" были в большой степени обязаны особому вниманию к качеству и технологии сушки резонансной древесины, значительную часть которой поставляли из Сибири и с севера России. Показателен тот факт, что после Второй мировой войны, лишившийся запасов резонансной ели, "C. Bechstein" надолго ушел в тень. Лишь в последние десятилетия продукция "C. Bechstein" вернулась в число лучших



фирм мира. Старые рояли и пианино этой фирмы в большинстве случаев подлежат восстановительному ремонту и относительно недороги, находясь в одной ценовой группе с недорогими роялями стран бывшего социалистического лагеря, превосходя последние по качеству в несколько раз.

Вообще же в начале XX века в Германии было зарегистрировано более 500 фортепьянных фабрик! Большинство из них выпускало вполне качественные инструменты. В послевоенные годы обращают внимание великолепные инструменты фирм "Zeiler" и "Schimmel", покоряющие, прежде всего, редкой стабильностью качества.

Чтобы долго не распространяться о фабриках, выпускающих механики фортепиано, отметим следующее:

– В настоящее время, лучшая фаб-

рика Германии – "Renner". Ее механиками пользуется подавляющее большинство лучших фирм мира.

– До этого наилучшее качество показывали в Германии фирмы "Iserman", "Keller" и "Fleming". В послевоенные годы их судьба довольно печальна (особенно фирм на территории ГДР).

Таким образом, при покупке инструмента полезно выяснить, какая фирма произвела для него механику.

Во Франции отметим замечательную фабрику "Pleyel". В Италии в последние десятилетия создан, пожалуй, лучший в мире, но и самый дорогой серийный рояль "Fazioli", пока практически неизвестный в России. По красоте и поистине неисчерпаемой мощности звука этот рояль, от малого кабинетного до концертного, находится пока вне конкуренции.

В США лидером был и остается "Steinway & Sons". В 1853 г. выходец из Германии вместе с четырьмя сыновьями основал в Нью-Йорке фирму. И уже с 1855 г. эта фирма прославилась первоклассными инструментами, а также использованием самых передовых технологий. Запатентованное улучшение механики Эрара-Герца в 1875 году положило начало так называемой стейнвеевской механике – самой совершенной на сегодняшний день. В 1880 г. "Steinway & Sons" открыл в Гамбурге филиал, который и сейчас выпускает инструменты равно, если не лучшего качества, чем в Нью-Йорке.

Необходимо отметить необычайно высокое качество пианино "Steinway & Sons", что компенсирует достаточно высокую цену, существенно превосходящую цены на пианино большинства

ДУХОВЫЕ ОРГАНЫ из Германии

от изготовителя большого концертного органа в Светлановском зале
и органа-позитива в Камерном зале Дома музыки в Москве
и концертного органа Пермской филармонии



концертные органы
органы для учебных заведений
церковные органы
домашние органы

ГЛАТТЕР-ГЁЦ - СИНОНИМ КАЧЕСТВА В ОРГАНОСТРОЕНИИ

тел.: (095) 764-21-02 | www.gg-organs.ru | e-mail: info@gg-organs.ru

фирм. В России цена на вторичном рынке пианино "Steinway & Sons" примерно равна цене неплохого кабинетного рояля.

Справедливости ради отметим, что в США в первой половине XX века производились инструменты, не уступающие по качеству "Steinway & Sons". В частности, инструменты фирм "Mason & Hamlin" едва ли не превосходили "Steinway & Sons" по многим параметрам, рояли "Boston" звучали также превосходно. Однако инструменты "Mason & Hamlin" не были ориентированы на экспорт и поэтому были мало известны за пределами США. К тому же, по ряду причин, фирма прекратила существование, а в 90-е годы инструменты "Boston" звучали на уровне советских "Эстоний", то есть весьма посредственно.

Говоря о пианино, производимых в США, за исключением мексиканских филиалов, необходимо отметить их прекрасные качества в плане звука и выносливости.

Япония производит фортепиано высшего класса марки "Yamaha". Это точная копия "Steinway & Sons", сделанная с традиционными японским качеством и аккуратностью. Все наивысшие похвалы, адресованные "Steinway & Sons", можно переадресовать пианино и роялям "Yamaha". К тому же "Yamaha" производит инструменты для разных климатических условий, что обеспечивает их гарантированную долговечность.

В последнее время активно продвигается на рынок фирма "Kawai". Фирма построила ряд концертных роялей превосходного качества, но в серийном производстве качество "Yamaha" пока заметно стабильнее.

Огромный сектор мирового рынка в настоящее время занят южнокорейскими фортепиано. Прежде всего, привлекает внимание их внешний вид: прекрасный дизайн и безукоризненная отделка. При этом они находятся в нижнем ценовом ряду и со-

всем не случайно. Качество материалов, используемых в производстве этих инструментов, оставляет желать лучшего, как и их ремонтпригодность. Их активная жизнь намного короче инструментов ведущих фирм мира. Так обстоит на данный момент. Какие сюрпризы преподнесут в ближайшее время фирмы Южной Кореи предугадать очень сложно.

Как это ни странно на первый взгляд, бурно развивается производство фортепиано в Китае. Успехи китайских фирм за последние пять лет впечатляют если не выдающимся качеством своей продукции, то удивительно высокими темпами роста. Вполне возможно, что в ближайшие годы мы станем свидетелями очередного китайского чуда.

Инструменты "August Förster", "Blüthner", "Petrof", "Zimmerman", "Rösler", "Legnica", "Calesia", произведенные бывшими социалистическими странами ГДР, Чехословакией, Польшей, в целом были лучше советских инструментов, но значительно уступали ведущим фирмам

Запада. К тому же их качество в 80-х годах стало неуклонно снижаться. В последнее время, взятые "под крыло" ведущими фирмами Западной Европы, они заметно повысили качество, но в целом отставание в качестве по сравнению лучшими фирмами еще очень велико. Все-таки достижение качества акустических музыкальных инструментов вопрос длительный и, скорее, исчисляется десятилетиями, а не годами. Это вопрос культуры и традиций производства. Печально, конечно, писать об этом, но, к примеру, рояль "Москва", являющийся репродукцией "Steinway & Sons" и, мало того, имеющий реноверскую механику и клавиатуру "Kluge" (что исключает разговоры о некачественных советских клавиатурах и механиках) за все годы производства, на мой взгляд, имел единичные удачные экземпляры концертных инструментов.

*Евгений Терезулов,
профессор,
член Союза композиторов*





STEINWAY & SONS.



PETROF
PIANOS SINCE 1864

ПИАНИНО

“БЕЛАРУСЬ”

 **АВАЛЛОН**

Москва: Новоризанская ул., д. 30-А,

тел. 733-07-81733-07-02,

e-mail: mosavall@aha.ru

Санкт-Петербург:

тел. (812) 542-43-80,

e-mail: avallonspb@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

Кирово-Чепецк:

тел. (83361) 2-31-12

Ижевск: тел. (3412) 54-23-78

РОЯЛИ
И
ПИАНИНО

WWW.GRANDPIANOS.RU

WWW.AVALLONLTD.COM

Альфред Гинзбург:

“Я ТВЁРДО ЗНАЮ, ЧТО ВСЮ

ЗАТАКТ

АЛЬФРЕД КАРЛОВИЧ ГИНЗБУРГ – президент региональной общественной организации Российский Альянс мастеров музыкальных инструментов. Родился в 1935 г. В 1957 г. поступил в качестве подсобного рабочего на Московскую баянную фабрику им. Советской армии (впоследствии – Московская экспериментальная фабрика музыкальных инструментов), в 1969 г. стал её директором. С 1971 г. начал производство заказных баянов модели “ЮПИТЕР” мастера Ю. Волковича, за что награждён Золотой медалью ВДНХ СССР, Большой золотой медалью на ярмарке в г. Лейпциге. С 1972 г. фабрика специализируется на музыкальных инструментах профессионального класса, здесь организовано уникальное надомное производство шипковых, смычковых, воссоздано изготовление около 30 видов фольклорных инструментов, привлечены к работе лучшие мастера страны по созданию около 80 видов музыкальных инструментов. В 1977 г. Гинзбург организовал первый республиканский конкурс мастеров струнных шипковых инструментов, который проводится ежегодно. В Государственном музее им. М.И. Глинки ведет культурно-просветительский цикл “Музыкальный мастер – музыкант”. В 1979 г. им организована Школа по подготовке музыкальных мастеров. Гинзбург – член жюри международных конкурсов скрипичных мастеров им. Г. Венявского в г. Познань (Польша), “София – Казанлык 83” (Болгария), им. А. Страдивари в г. Кремона (Италия). В 1969, 1976, 1980, 1985 гг. возглавлял делегации по научно-техническому сотрудничеству с предприятиями по производству шипковых и смычковых: “Cremona” (Чехословакия), “Musima” (ГДР), “Migma” (ГДР). С 1980 по 1995 г. Гинзбург принимал участие в Международных конференциях производителей баянов и аккордеонов в г. Шатель (Франция), с demonstra-

цией баяна “ЮПИТЕР”; в г. Кастельфидардо (Италии), где установил сотрудничество по выпуску баянов с такими фирмами как “Salpa”, “Pigini”. А. Гинзбург является почётным гражданином г. Кастельфидардо (Италия). В 1989 г. ему были присвоены звания “Заслуженный работник культуры”, “Ветеран труда”. Среди наград – Бронзовая, Серебряная, Золотая медали ВДНХ (1973-1986 гг.). С 1992 по 1998 г. Гинзбург представлял народные инструменты на ежегодной Международной ярмарке во Франкфурте-на-Майне (Германия). В 1989 г. участвовал в конгрессе Ассоциации “Здоровье мира” (США), где представлял новые исследования о “музыкальной терапии”. В 1993 и 1995 гг. представлял Россию на 1-й и 2-й Всемирной экономической конференции музыкальной индустрии в г. Ньюпорт Бич, Калифорния (США). В 1995 г. организовал Международную выставку музыкальных инструментов “Музыка – шоу – техника-95” в г. Москве. Является членом оргкомитета ежегодного фестиваля “Баян и баянисты” в г. Москве (награждён серебряным диском фестиваля), Международного конкурса скрипичных мастеров им. П.И. Чайковского, Всероссийского фестиваля-конкурса юных исполнителей на народных инструментах, оказывает поддержку талантливым нуждающимся детям-музыкантам. Ведёт большую публицистическую деятельность: является ведущим экспертом рубрики “Музыкальная индустрия” в журнале “Аккорд”; ежегодно публикует аналитические статьи в американском журнале “A Global Agenta”. В 1991 г. по его инициативе создана Российская ассоциация мастеров музыкальных инструментов, перерегистрированная в 1999 г. в региональную общественную организацию Российский Альянс мастеров музыкальных инструментов, бессменным руководителем которой он является до настоящего времени.

ЖИЗНЬ ЖИЛ ДОСТОЙНО”

(К 70-летию со дня рождения)

В музыкальном искусстве важнейшее место принадлежит композитору, что абсолютно естественно. Затем режь идёт об исполнителя, педагоге, слушателе и в последнюю очередь мы вспоминаем о мастерах – изготовителях музыкальных инструментов. На мой взгляд, лучшие мастера и организаторы производства заслуживают к себе большего внимания, так как они, вложив мастерство и душу в создание инструмента, являются полноправными со-творцами звучащего художественного воплощения композиторской мысли.

Альфред Гинзбург – человек-эпоха. На протяжении всей второй половины XX столетия и до сегодняшнего дня на его глазах и, что самое важное, при его непосредственном деятельном участии формировалась музыкальная промышленность страны, точнее, та её часть, которая связана с производством баянов, струнных и редких русских народных инструментов. Он всегда умел собрать вокруг себя талантливых мастеров, бережно возвращать новые поколения. В 80-е годы по инициативе Гинзбурга было построено новое современное здание фабрики, а в сложные 90-е, когда в стране царил хаос, он сумел сохранить производство музыкальных инструментов.

Сегодня, в юбилейный год, хочу своему старшему товарищу и другу пожелать, прежде всего, здоровья и сказать: спасибо за то добро, за тот свет, который ты несёшь людям. Тебя любят и ценят многие и многие.

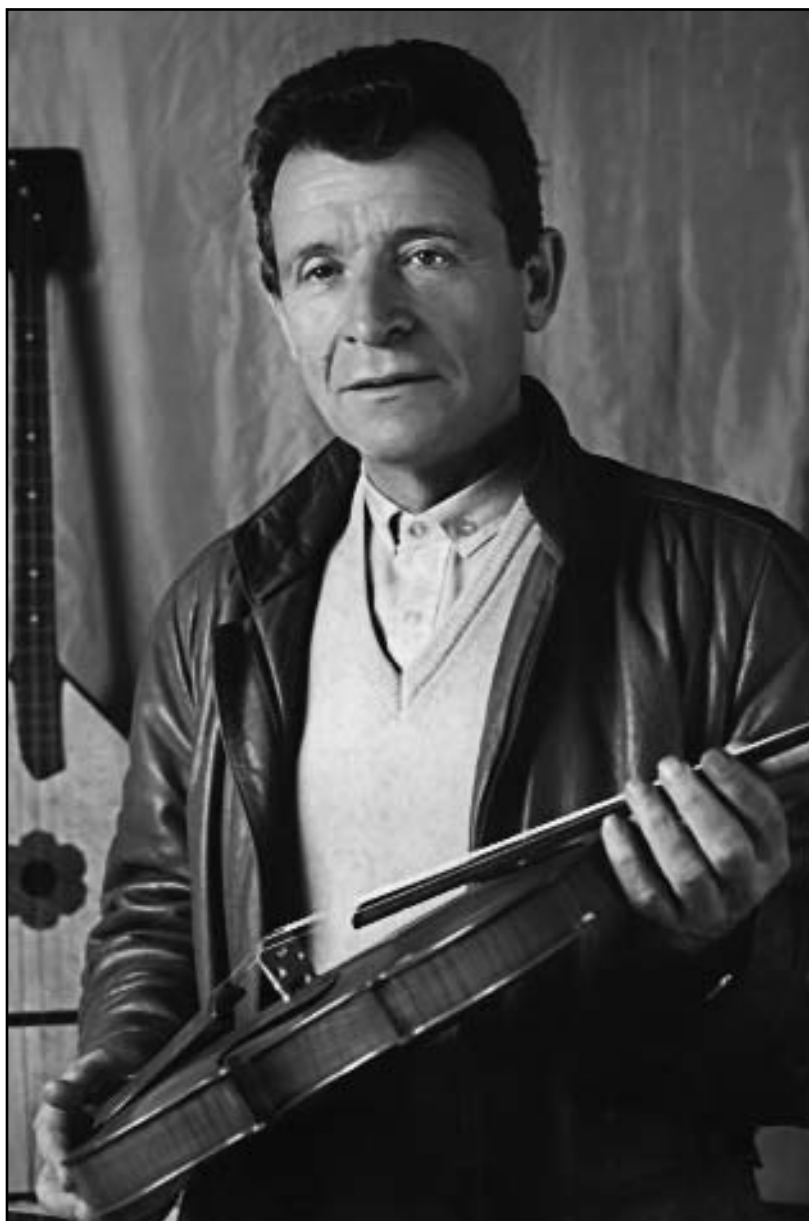
А в моей памяти на всю жизнь запечатлелся следующий эпизод: лето 1967 года. Я только что поступил в ГМПИ

им. Гнесиных. Необходимость приобретения хорошего современного инструмента привела меня на баянную фабрику им. Советской Армии. Строгий вахтёр не пускает на её территорию. Я ощущаю себя совершенно беспомощным, и в этот момент через вахту проходит молодой человек. Узнав, в чём дело, он коротко бросил: “Пошли со мной!” Это был главный инженер Альфред

Гинзбург. Эта первая встреча переросла со временем в многолетнюю дружбу. А в тот момент проявились самые естественные черты его личности: доступность, доброта, соугастие, полное отсутствие фанаберии. А ведь другой руководитель просто прошёл бы мимо.

Фридрих Липс

Народный артист РФ,
профессор РАМ им. Гнесиных



– **Альфред Карлович, я знаю, что Вы не мечтали с детства о музыкальной карьере. Благодаря или вопреки чему Ваша творческая судьба сложилась именно так?**

– Действительно, о музыке я и не помышлял, а тем более о фабрике музыкальных инструментов. В школе, правда, классе в девятом, учился играть на аккордеоне. А на фабрику я пришёл от безысходности. 1953 год был очень тяжёлым для нашего брата, ни в один из институтов, о которых мечтал, по идейным соображениям я не попал; ни в горный, ни в геолого-разведочный, ни в ряд других. И тогда я решил идти в армию. А там я уже твёрдо знал, что учиться я не пойду, а пойду работать. Вернулся и стал думать, что делать дальше. Как раз недалеко от дома стояла баянная фабрика имени Советской Армии, где требовались подсобные рабочие. В отделе кадров мне не поверили. У них директор был с девятью классами, а у меня десять и армия за плечами, в общем, вы-

нали меня. Но на следующий день я принёс документы и больше их оттуда уже не забирал. Был мне тогда 21 год.

– **Но учиться Вы всё-таки пошли.**

– Да. Сначала окончил вечерний факультет Лесотехнического института, а позднее Институт управления народным хозяйством Академии народного хозяйства СССР.

– **На фабрике Вы прошли путь от подсобного рабочего до главного инженера и уже в 34 года стали её директором – самым молодым в отрасли. С чем Вам сразу пришлось столкнуться на производстве?**

– Надо сказать, что по натуре я, конечно, не директор. Я вот подойду к рабочему, у которого учился: "Дядя Вася как дела?" – "Да ничего, Алик". И новые, когда приходили, слышали это – ужас. Да и по отчеству я никого на предприятии не знал. Короче говоря, характер у меня не директорский. Правда, я научился орать – что-

бы просто поорать. Рабочие меня любили. Я никогда никому не мешал работать самостоятельно и никого не обманул.

– **Альфред Карлович, а как к Вам пришла идея объединения ряда музыкальных предприятий и лучших мастеров в единый альянс?**

– У меня характер такой. Я не могу, когда всё спокойно, мне всё время что-то нужно. Когда перестал быть главным инженером, я перестал рационализаторские предложения писать. Ну, неудобно, а чего-то нужно было. Вот я всё время чего-то искал. И так получилось, что в 1974 году я задал вопрос А.Н. Лачинову, он был тогда директором музыкального училища им. Октябрьской революции: "Арам Николаевич, вот объясни мне, почему, когда ребёнок приходит в музыкальное училище, ему говорят, – "только в магазине не покупайте инструмент". А где же их берут?" И он мне рассказал, что в Шихово есть деревня, где музыкальные мастера работают из поколения в поколение, и все, кому надо, об этом знают. Я говорю: "А как бы их привлечь?" Оказалось, непросто. В Шихово своя фабрика есть. Мы поехали в эту деревню. Арам Николаевич пользовался у них авторитетом, а я пацан ещё. Приехали, пошли по домам. Я сказал, что мастера могут привозить свои инструменты, а я буду платить им столько, сколько они попросят. Ну, ясно, что меня за дурака там приняли, но видят: рядом – серьёзный человек. Свои инструменты мне тогда привезли шесть человек, и я выполнил своё обещание. Ну и пошёл слушок такой, что чего ни привези – всё возьмет, да ещё и деньги хорошие заплатит. И стали мне возить. Понятно, кто был похитрее, хотел похуже сдать, это неважно, потом я экспертный совет созвал. Главное, что было положено начало.



– **Интересно, как на это отреагировало руководство Шиховской фабрики?**

– Уже через полтора года директор фабрики написал письмо в ЦК партии, в народный контроль и газету "Правда", что есть такой Гинзбург, он приехал и разорил фабрику: все мастера ушли. Ну, в общем, мне уже можно было в тюрьму, столько всякого понаписал. Стали разбираться, но как-то всё обошлось.

А потом мне министр сказал: "Сделай фабрику экспериментальной и делай, что хочешь, но если что, тебя посадят, имей в виду". Ещё была фабрика музыкальных инструментов на Преображенке, там делали домры, балалайки, и её цехом присоединили ко мне. И мы стали Экспериментальной фабрикой музыкальных инструментов. А потом я уже строил новую фабрику в Очакове – это Московская экспериментальная (МЭФМИ).

– **Вы организовали уникальную систему надомного производства профессиональных щипковых инструментов, которая работает по сей день. Расскажите об этом.**

– Нельзя мне было брать иногородних на работу, а я брал. Они и считались у меня надомниками – определение действительно непонятное. Как надомники могут музыкальные инструменты делать, ведь нужны материалы, станки, оборудование?

– **Всем необходимым стали снабжать их Вы?**

– Это потом я так развернулся. И уже те же мастера медали получали на выставках. Стали известными людьми. Я всегда давал им возможность работать налево, т.к. понимал, что на мою зарплату только с голоду помереть можно. Поэтому я установил для них нормы такие: даю материал на три инструмента, они выкраивают четвёртый. Когда сделают, привезут, экспертный совет их инструменты примет, получают мате-

риалы и обратно. Потом у них появились трудовые книжки, всякие звания, социальная программа. У меня появились мастера со всей страны, стало профессионально изготавливаться около 80 видов музыкальных инструментов.

– **Кроме создания музыкальных инструментов Вы занимались и воссозданием старинных образцов, например, жалеек, вольнок, брёлок. Интересно, как Вы пришли к этому?**

– Здесь очень помог В. Зозуля. Его музыканты даже работали у меня мастерами. До этого они ездили по стране

собирали фольклор, инструменты, старинные изображения, потом по этим картинкам их воссоздавали. Я помню, мы даже делали виолы да гамба. Ребята ездили в Эрмитаж, знакомились с чертежами – искали что-то.

– **Я знаю, что Вы открыли школу подготовки музыкальных мастеров на базе фабрики. Сейчас эта система работает? Привлекаете ли Вы молодёжь на производство?**

– Хочется сразу отметить очень важный момент. Профессии музыкальный мастер – как таковой нет, а есть свод профессий. А профессия, это что? Это тарификация, разряд,





зарплата и т.д. А если профессии нет, то и ничего этого нет. Настройщик – профессия, сборщик – профессия, меховщик – тоже, кто-то делает струны. А чтобы один человек от начала до конца делал инструмент, да это вообще не поощрялось. Это уже вроде как частное предпринимательство. Всё должно было быть по операциям. И поэтому потихоньку и разучились делать хорошие инструменты.

Я свою заслугу вижу только в одном. Была интересная система. Предприятие делает музыкальные инструменты. Сделали, сдали на склад и все получили зарплату, сделали больше – получили прогрессивку. Потом эти инструменты свозили на базы Роскульта, а оттуда распределяли по магазинам, и там они лежали на складах. Вот приходит покупатель, а продавцу главное что? – продать

инструмент и всё. А у меня такая мысль появилась. Раз мы работаем для музыкантов, то как бы им в глаза посмотреть? Кто они такие? И я первый разрешил нашим музыкантам свободный проход на предприятие. Одним из первых был А. Полетаев, который мог прийти к мастерам и рассказать, что он хочет. Потом появился В. Галкин. Следующее поколение – это Ю. Вострелов, Ф. Липс. Они себя чувствовали на предприятии как дома. Все вопросы они решали лично с мастером, в том числе и финансовые. Потом я уволил весь ОТК (отдел технического контроля), ведь при такой системе он оказался просто не нужен.

– Раз мы заговорили о баянистах, производство всемирно известных баянов модели "ЮПИТЕР" начали именно Вы на своём предприятии. Расскажите об этом подробнее.

– История простая. Было несколько наклёпщиков, которые клепали голосовые планки для баяна, и голоса эти звучали хорошо. Сначала это были просто заказные баяны, а потом баяны "РОССИЯ", их мы делали ещё Н. Крылову, А. Шалаеву. Наклёпщик, на мой взгляд, в одном лице должен быть очень хорошим слесарем и обладать абсолютным слухом, но если у него абсолютный слух, зачем ему слесарить, а если он слесарь, он ведь лучше пойдёт на военный завод и будет слесарем высокой категории. А чтобы всё совпало, нужно чтобы он ещё и пил, т.к. алкоголика-музыканта из него не получится, и слесарем не возьмут. Вот если есть эти три составляющие – это готовый наклёпщик (*смеётся*). Кроме того, учиться этому надо два года, как минимум. У меня самое большее было двадцать два наклёпщика.

И зарплату я поднимал, и что я только ни делал. Молодой приходит, полгода отучится, сборщиком, например, и уже работает, зарплату получает, а этот всё в учениках.

А устроена голосовая планка так. Планочка и язычок. Нужно вручную так сделать, чтобы язычок проходил в эту планочку. И если между ними есть зазор – дует, а если они впритирку – цепляет. Делать это нужно в лупу, как часовщик это делает. А ещё же нужно, чтобы звучало, его же подтачивать надо. Сложный процесс.

Ну, а потом я уже понял, что не обязательно это всё вручную делать. Есть механизмы, которые и планку пробьют точно, и голос. Я затратил дико много денег, чтобы заказать штампы на военном заводе, и хотя бы одну операцию, пробивку отверстий в планке, делать точно. Это ведь половина работы наклёпщика. Сделали мне эти штампы, я был доволен. Через месяц их запероли, специально, конечно. Ну, а сейчас всё равно говорят, что итальянцы пытаются сделать, у них так не получается. Фабричные тоже не такие.

И вот, стали мы выпускать баян "РОССИЯ" на экспериментальном участке. Сначала идея была простая – он должен быть полегче, значит нужно каждую деталь пересмотреть. Для этого был создан целый участок, на котором был рабочий Ю. Волкович – удивительный человек. Он не имел никакого образования, но у него была светлая голова и золотые руки. А потом уже, когда я музыкантов до него допустил, он просто больше понимать стал, понимать, что им нужно. А нужно было "РОССИЮ" улучшить. И когда мы улучшили её, пришло время давать название, я придумал – "ЮПИТЕР". Потом мы решили запатентовать его механику, готововыборную, она позволяла играть на баяне, как на рояле. Тогда нам казалось, что это мы придумали. И однажды я получил большой конверт со свастикой. Оказывается, в 1934 г. это было изоб-

ретено в Германии. Значит, нам не всю надо было механику патентовать, а какие-то новшества. Но я как увидел эту свастику, в те-то годы, то уже больше ничего не патентовал. Потом мы "ЮПИТЕР" всё время совершенствовали. Когда умер Ю. Волкович, остался его ученик М. Замчалов, сейчас работает С. Баринев, но у него нет преемника, характер не тот.

– Благодаря этой новой модели Вы вышли на мировой рынок производства баянов и аккордеонов. Насколько сложно было наладить сотрудничество с зарубежными производителями?

– С итальянцами я начал дружить ещё при советской власти, они приезжали к нам на предприятие, когда узнали, что мы делаем голосовые планки, я даже стал почётным гражданином города Кастельфидардо. Потом мы поехали во Францию, в г. Шатель на международную конференцию производителей баянов и аккордеонов, мы демонстрировали наш "ЮПИТЕР", его признали непревзойдённым по многим параметрам и приняли за перспективную модель. Тогда уже стали появляться чемпионы мира по баяну на этой модели. Первым был Ю. Вострелов. А на втором конкурсе "Кубок мира" наши победили во всех номинациях, там, естественно, стали выяснять, что у них за инструменты, что за фабрика, и так фабрику стали называть "ЮПИТЕР". Потом нас пригласили в Клингенталь, где первую премию получил Ф. Липс. А в 1991 году я получил такую бумагу, где было написано, что я всемирно известный, и меня хотели бы пригласить на Всемирный съезд производителей и торговцев музыкальными инструментами, который будет проходить в США. Я стал выяснять, как они меня вычислили. И оказалось, что одну из рекомендаций дал президент немецкой фирмы "Hohner", я общался с ним лет за 5 до поездки, а другая ре-

комендация баяниста из Финляндии, он проводил несколько лет баянные фестивали. А вообще, когда я выезжал с делегацией за рубеж, основной задачей для себя я ставил не просто съездить, а сделать всё возможное, чтобы после меня по этим же следам ещё кто-нибудь поехал.

– Во всём этом ясно видна Ваша заслуга, как талантливого руководителя и организатора, хотя Вы и не признаёте этого. А о будущем Вы думаете?

– Я просто давал идею, давал задание разработать – вот и вся моя заслуга.

Мы всегда думаем, что после нас всё развалится. Ну, если развалится, значит нужно, чтобы так было. Всё равно на этом месте что-то вырастет, так или иначе. Во всём этом важен человек со своим внутренним миром. Я родился в 1935 г. и я помню голод, 1953 г. – он коснулся меня лично, я помню "оттепель", помню "застой", "перестройку". Как человек, я прошёл через всё это, и мог стать хуже, мог стать лучше, но остался таким, какой я есть. Мне кажется, в жизни, наверное, это самое главное. Нас много лет развращали, нам говорили, что нам кто-то обязан; обязаны дать образование, обязаны бесплатно лечить, обязаны давать какие-то пособия, льготы, обязаны то, обязаны сё. Да никто нам ничего не должен. Есть человек со своим внутренним миром, и живи. Чего достиг, того достиг, не достиг, значит, нет. Думаю, что заложено в человеке, то он и должен использовать.

Я не могу сказать, когда я жил хорошо, когда плохо. Я твёрдо знаю, что я всю жизнь жил достойно.

*Беседу вела
Анастасия Щеглина*

ЧЕЛОВЕК-ОРКЕСТР



“К выбору своей профессиональной карьеры исполнитель-трубач может следовать различными путями. Игра в симфоническом оркестре дает ему возможность исполнять произведения многих великих композиторов, которые по своему количеству, разнообразию и трудности превосходят все другие области исполнительского искусства”.

Роб Рой МакГрегор,
трубач Лос-Анджелесского
филармонического оркестра

Безусловно, работа в оркестре является вершиной карьеры музыканта-духовика, особенно исполнителя на медном духовом инструменте. Во многом это связано с небольшим (сравните со скрипичным!) и достаточно специфическим репертуаром, техническими возможностями инструмента и менталитетом меломанов.

Лишь единицы духовиков, таких как М. Андре, П. Бауманн, В. Марсалис, С. Накаряков, К. Линдберг, Б. Слокар, занимают заслуженные места на исполнительском Олимпе, среди пианистов, скрипачей и немногочисленных виолончелистов. Даже такие мастера как Д. Брайан, П. Дамм, Т. Докшицер, Дж. Алесси, много выступавшие и выступающие как солисты и активно работающие для грамзаписи, не порывают с оркестром. Налицо экономический фактор: спрос на хороших оркестрантов есть всегда, а рынок солистов невелик и насыщен. Но и творческий аспект важен: в оркестре, за четыре века его существования, скопился огромный, разнообразный и интереснейший материал для творческой реализации.

Азы оркестровой игры, не в пример западным коллегам, мы начинаем постигать очень поздно. Подчас это происходит уже внутри коллек-

тива, куда молодой музыкант принят по конкурсу. На изучение оркестровых партий в вузах программой отведено очень мало времени, и молодой музыкант часто "набивает шишки", начиная деятельность оркестранта.

На нескольких аспектах подготовки к оркестровой деятельности мне хотелось бы остановиться.

Изучение оркестровых партий

Далеко не каждое произведение, которое вам придется исполнять, содержит трудные сольные фразы, "открытые места", широкие интервальные скачки и прочие вещи, достойные подробного изучения. Подчас партия трубы состоит из педалей, простеньких сигналов и аккордов в tutti. Качественное исполнение такого материала зависит от технологической и музыкальной подготовки трубача. Три проблемы в такого рода партиях – нюанс, интонация и штрих.

Наиболее распространенная ошибка – играть второстепенный материал громко, "заметно". Правда, порой играть тихо трудно, но это совершенно необходимо. Иначе звучание оркестра теряет прозрачность (например, в симфонии Моцарта или аккомпанементе) и обрастает ненужными "подробностями". Проверить себя легко.

Во-первых, необходимо слышать мелодию. Во-вторых, как правило, в классических симфониях трубы играют вместе с валторнами и литаврами. Не играйте громче литавр, и нужный нюанс соблюден.

Вопрос интонации, наверное, надо было поставить на первое место, ибо нет ничего ужасней фальшивого звучания. Следует помнить, что оркестр звучит не темперированно, и некоторые навыки игры с фортепиано придется пересмотреть.

Не стесняйтесь лишний раз проверить строй. В домашней работе над оркестровой партией поможет тюнер, аппарат, показывающий правильность интонации. Во время игры в оркестре частенько приходится "уступать дорогу", в частности, струнникам, сильно завывающим общий строй.

Под понятием "штрих" в данном случае я подразумеваю не только правильное извлечение звука, но и его ведение и снятие.

В *Примере 1* указаны наиболее частые ошибки.

Разучивание отрывков из оркестровых партий или "оркестровых трудностей", как их называют в России, должно быть рутинной ежедневной работой, наряду с упражнениями, гаммами и этюдами. Разделенный на маленькие фразы,

Пример 1

Пример 2а

Пример 2б

Пример 2с

Пример 3

превращенный в мини-этюды отрывок становится с каждым проигрыванием проще, удобней.

Пример 2а. М. Мусоргский, инструментовка М. Равеля. "Картинки с выставки", "Прогулка".

Пример 2б. Б. Барток. "Концерт для оркестра", фрагмент финала.

Пример 2б взят из "Rob Roy McGregor, Audition and Performance Preparation for Trumpet; *Orchestral Literature Studies, Volume III, Balquhiddie Music*".

Остерегайтесь проигрывания с ошибками: ошибки заучиваются быстрее.

Выбор инструмента

Основным инструментом современного симфонического оркестра является труба в строе С. Законодателями в этом вопросе были французские и американские трубачи. Даже Германия и Англия, страны, традиционно использовавшие в оркестре трубы Вb, с середины 60-х годов также стали использовать трубы С. Действительно, диапазон оркестровых партий, за редким исключением, простирается не ниже ноты "соль" малой октавы. Конечно, труба Вb, основной инструмент при обучении, игре соло, в духовых и эстрадных оркестрах, не остается без внимания и тоже используется в симфоническом оркестре. Но все же удобства игры на трубе С в оркестре очевидны: более собранный звук, сливающийся с деревянными духовыми, практически всегда более удобная аппликатура.

Пример 3. П. Чайковский. Симфония № 5, фрагмент финала.

Даже корнеты, традиционно настроенные in Вb, многие исполнители заменяют на корнеты С. Прекрасные корнеты С изготавливают фирмы "Schilke", "Getzen", "Bach".

Пример 4а. С. Прокофьев. Фрагмент балета "Ромео и Джульетта". Партия записана in Bb. При игре на корнете С надо транспонировать на тон вниз.

Пример 4б. П. Чайковский. Фрагмент симфонической поэмы "Франческа да Римини"

Первая нота при игре на корнете С – "фа". Ее легче подстроить с помощью триггера первого крона.

Я предпочитаю разучивать оркестровые партии на трубах разных строев. Подчас приходится играть одно и то же произведение то на одном, то на другом инструменте. (Программа концерта может строиться так, что менять инструменты некомфортно, также не всегда есть возможность брать много инструментов на гастроли.)

Трубы Eb и D также стали меняться в оркестре, особенно четырехклапанные модели фирм "Schilke", "B & S", "Yamaha", "Smith & Watkins" (четвертый клапан позволяет получить весь диапазон трубы Bb).

Пример 5а. П. Чайковский. Балет "Щелкунчик", № 12. Этот отрывок удобно играть на трубе Eb.

Пример 5б. М. Равель. Фрагмент Концерта для фортепиано G-dur. Этот отрывок удобно играть на трубе D.

Труба piccolo занимает особое место в оркестровой практике.

Партии месс и кантат И.С. Баха, ораторий Г. Генделя – это материал абсолютно сольный (жаль, что он так не оплачивается!), ничем не отличающийся от труднейших концертов для трубы Г.Ф. Телеманна, Й. Фаша, Й. Мольтера, Л. Моцарта.

Пример 6. И.С. Бах. Рождественская оратория № 64. Фрагмент.

Есть несколько произведений в музыке XX века, где труба piccolo является оригинальным инструментом.



Пример 4а



Пример 4б



Пример 5а



Пример 5б



Пример 6

Пример 7а. М. Равель. Болеро. Фрагмент партии трубы D piccolo. Несмотря на нотацию in D, эта партия исполняется на трубе piccolo Bb.



Пример 7а

Пример 7б. И. Стравинский. Фрагмент музыки балета "Весна Священная".

Основные удобства труба пикколо сулит во фрагментах произведений, где приходится долго играть в высоком регистре.

Пример 8. М. Мусоргский, инструментовка М. Равеля. "Картинки с выставки", "Два еврея – богатый и бедный". Этот отрывок удобно исполнять на piccolo A (читать как в басовом ключе).



Пример 7б

Для "страховки" в местах, требующих особой точности.

Пример 9а. Л. Бетховен. Симфония № 7. Скерцо, фрагмент. Партию первой трубы в этом месте удобно играть на piccolo A.



Пример 8

Пример 9б. П. Чайковский. Симфония № 4, I часть. Piccolo Bb даст вам возможность в любой ситуации (усталые губы, игра "с дороги" на гастрольях) чувствовать себя уверенно.

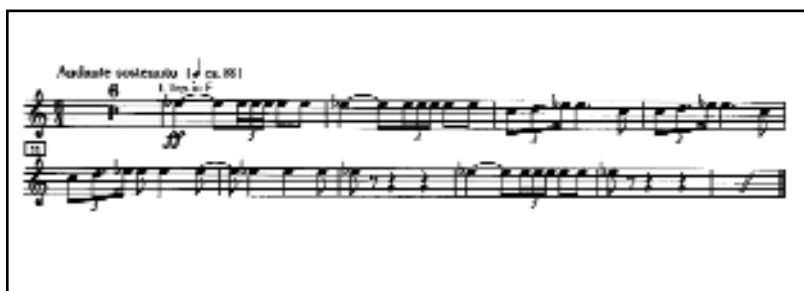
Порой высказывается мнение, что такого рода использование пикколо обедняет звучание, но, поверьте, неточная игра и вовсе сводит на нет ваш труд и усилия всего оркестра.

Есть еще один инструмент, который стоит упомянуть в рамках этих заметок. В 60-е годы XX века американский мастер Б. Тоттл (B. Tottle) на базе трубы C фирмы "V. Bach" изготовил несколько инструментов в строе C, но с возможностью перестраиваться в D.



Пример 9а

Этими инструментами активно пользовались трубачи Бостонского симфонического оркестра Армандо Гиталла и Роже Вуазен. Трубы такой конструкции изготавливает швейцарский мастер Рене Спада (модель так и называется "Tottlephone").



Пример 9б

Для меня такую трубу сделал московский мастер Н. Ивкин.

Вот пример использования такого инструмента: фрагмент из оперы "Золотой Петушок". Вступление играет в D (Пример 9с). После вступления практически всю оперу удобно играть на трубе С. Неудобство только одно: при переключении в строй D можно чисто играть лишь с помощью первого и второго вентиля. Третий крон намного длиннее и пользоваться им в D невозможно.

Сурдины

В основном, в оркестре используются сурдины, которые мы почему-то называем "простыми". Их итальянское название *sordino ordinare*, английское – *mute straight*. Главное назначение сурдины – изменение тембра инструмента. Иногда дирижеры просят воспользоваться сурдиной лишь для достижения тихого звучания. Увы, с дирижерами не спорят...

Сурдины изготавливают из дерева, картона, металла и пластика. Каждый материал имеет свои звуковые характеристики. Наиболее применимы металлические сурдины, которые дают звенящее звучание.

Пример 10а. Н. Римский-Корсаков. Симфоническая сюита "Шехеразада", II часть. Фрагмент.

Пример 10б. Р. Штраус. Симфоническая поэма "Дон Жуан". Фрагмент.

Иногда стоит воспользоваться пластиковой или картонной сурдиной.

Пример 11. Г. Малер. Симфония № 5, I часть. Фрагмент.

Можно также воспользоваться вырезанным из поролона кольцом или просто носовым платком, обмотав низ металлической сурдины. Таким способом убирается звенящее звучание.

Очень удобный способ мне посоветовали американские коллеги для исполнения следующего отрывка: внутрь маленького раструба сурдины Wah-Wah вставляется маленький кусок поролона.

Пример 12. К. Дебюсси. Ноктюрны. "Празднества".



Пример 9с



Пример 10а



Пример 10б



Пример 11



Пример 12

Итак, вы выучили свою партию, возможно, ознакомились с записью музыки, которую вам предстоит играть, экипировались инструментами и сурдинами.

Завтра – первая репетиция. Вас ждет долгожданная встреча с симфоническим оркестром. Вспоминается книга Льва Кассиля "Кондуит и Швамбрания". В ней герой, отправляя младшего брата в первый класс, прочел ему краткую лекцию на тему: "Новичок, его права и обязанности, или Как не быть битым". Примерно такая же задача стоит перед вами. Оставим вдохновение композиторам, дирижерам и музыковедам.

Рабочее время оркестранта – 42 часа в неделю. Конечно, порой вспыхивает искорка восторга, и какой-то концерт вам запомнится надолго. У цирковых артистов есть словечко "кураж", мне оно ближе.

Все же, как "не быть битым"?

Исполнение в оркестре потребует сосредоточенности, внимания и самообладания. Вам предстоит быть все время настороже: подстраиваться к другим инструментам в унисонах, аккордах, определять, какой вы играете в данный момент материал: сольный или второстепенный (о балансе мы уже говорили). Неожиданности ждут вас и при взгляде на дирижера

(нужно еще и научиться одновременно смотреть в ноты и не спускать с дирижера глаз!). Темп и силу звука ведь определяет дирижер и ваша задача – гибко реагировать на его жест. Но самое опасное, что ждет молодого музыканта, – паузы. Пауз в партии трубы иногда больше, чем нот, и ужас, если вы вступаете "не туда"! Не стесняйтесь размечать на репетиции партию карандашом; какой инструмент где вступает (это называется "реплика"), в каком отрывке сколько ударов в такте, замедления, ускорения и т.д. Вообще, карандаш и ластик должны быть вашими постоянными спутниками. Рядом с вами сидят коллеги, подчас более опытные, которые, наверное, вам помогут и подскажут, но счет пауз – часть вашей работы, не переваливайте ее на других...

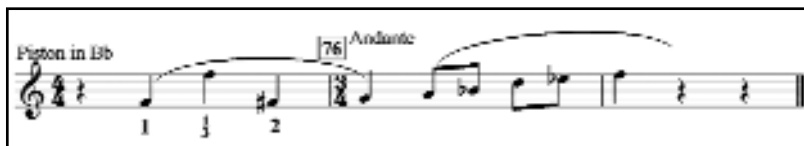
Еще один очень важный аспект: распределение сил во время игры. Не "выдавайте" все сразу, помните, что у вас марофонская дистанция.

Готовясь к репетиции или концерту, правильно рассчитайте силы в занятиях. Нельзя работать, не разыгравшись, у вас быстро "сядут" губы, но и утомленному вам придется несладко. Кроме того, готовиться к 5 симфонии Малера, например, и к аккомпанементу оперных арий надо по-разному.

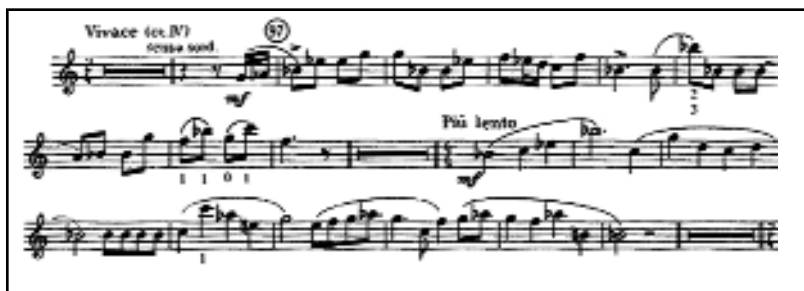
Несмотря на такие "страшилки", игра в оркестре – огромное удовольствие, и вы скоро победите все сложности и вольетесь в армию оркестровых музыкантов. Снова процитирую Р. МакГрегора: "... [В оркестре] обращают внимание на следующие аспекты (в порядке важности): 1) ритмическая точность; 2) хорошая интонация; 3) качество звука; 4) музыкальное понимание и гибкость". От себя добавлю: внимание, самообладание, бытовая приветливость (не путать с панибратством!) и вежливость. (Отец Рихарда Штрауса, оркестровый валторнист, однажды сказал ему: "По тому, как ты подошел к подиуму, мы уже знаем тебе цену"; новичка оценивают не только по игре, но и по человеческим качествам.)



Пример 13



Пример 14а



Пример 14б



Пример 15а



Пример 15б

Маленькие хитрости.

Аппликатура. Иногда бывает удобно воспользоваться вспомогательной аппликатурой. Случай первый.

Для улучшения интонации. Пример 13.

Случай второй. Для надежного звукоизвлечения.

Пример 14а. С. Прокофьев. Музыка балета "Ромео и Джульетта". Фрагмент.

Пример 14б. С. Прокофьев. Симфония № 7. Фрагменты.

Цепное дыхание. Используя цепное дыхание в унисонах внутри группы, вы сможете добиться ровного и мощного звучания.

Пример 15а. П. Чайковский. Симфония № 5, фрагмент финала.

Пример 15б.

П. Чайковский. Балет "Щелкунчик" № 8. Фрагмент.

Во время исполнения длинных фраз губы затекают, увеличивается риск нечистого интонирования, плохой атаки, "киксов". Легкое надувание щек во время исполнения длинных звуков даст возможность немного расслабить губы. В унисонах же обычно первый трубач "берет на себя" основную нагрузку, время от времени отнимая мундштук от губ на продолжительных звуках, тогда на первый план выходит второй трубач.

Дублирование и вписки. Не будьте героем и не совершайте подвигов в своей ежедневной практике! (Безусловно, настанет день, когда это будет необходимо. Но подвиг, это нечто экстренное, а не рутинное.) Не играйте "любой ценой". Наступит завтрашний день, и вам придется решать новые задачи, играть другую музыку, а для этого нужны силы.

Нет ничего зазорного, если вам в трудных местах помогает дублер. Вы сохраните свежесть и силы (а, значит, и качество!) для ответственных соло и тихих эпизодов.

Если рядом нет дублера, а помощь не повредила бы – используйте резервы группы.

Пример 16. А. Скрябин. "Поэма экстаза". Фрагмент. (Пример взят из "Rob Roy McGregor, Audition and Performance Preparation for Trumpet; Orchestral Literature Studies, Volume IV, Balquhiddar Music".

Мундштук от флюгельгорна очень поможет вам в сольных кантиленных эпизодах.

Пример 17а. И. Стравинский. Опера "Похождения повесы". Фрагмент.

Пример 17б. О. Респиги. Симфоническая поэма "Пинии Рима". Фрагмент III части (очень удобно этот отрывок играть на трубе D).

Нельзя предусмотреть все, подготовиться ко всем неожиданностям, и неудачи неизбежны. "Мы – живые люди, – говорят оркестровые философы, – а не машины". Надо не унывать, а делать выводы и продолжать трудиться.

Example 16 shows a trumpet score with five staves. The first staff is marked 'SOLO' and '17'. The second staff has a 'Lead' instruction. The third and fourth staves have 'fff' dynamics. The fifth staff has 'dim.' dynamics. There are also instructions like 'Molto rall in possibile here' and 'a tempo'.

Пример 16

Example 17a shows a trumpet score with three staves. The first staff has '87' and '88' markings. The second staff has '89' and '90' markings. The third staff has '91' and '92' markings. There are dynamics like 'dim.' and 'no dim.' and instructions like 'Molto rall in possibile here'.

Пример 17а

Example 17b shows a trumpet score with two staves. The first staff has 'Tr. D' and '2. Fini presso una catacomba' markings. The second staff has 'f' and 'ff' dynamics. There are also instructions like 'Molto rall in possibile here'.

Пример 17б

Удачи!

Андрей Иков,
солист оркестра Государственного
Академического Большого театра

Подготовка и графическая
обработка нотного материала –
Евгений Иков

ПАМЯТИ МУЗЫКАНТОВ

26 апреля 2005 года в автокатастрофе погибли музыканты
Сергей Богатыренко, Тимур Агишев и Лидия Прудкова.



Тимур Агишев

23 года.

Регулятор группы валторн Государственной академической симфонической капеллы России п/у В. Полянского. Постоянно выступал с БСО п/у В. Федосеева.

За свою недолгую концертную жизнь сотрудничал с такими дирижерами как Г. Рождественский, А. Ведерников, А. Лазарев, П. Коган, К. Мазур. Побывал с гастролями почти во всех странах Европы, в Китае, Корее и многих других.

К двадцати одному году у него было уже четыре года преподавательского стажа.

Бескомпромиссный, горячий и очень чуткий человек тонкой душевной организации. Помочь близким он считал своим долгом, обязанностью.

Настоящая мужская дружба занимала в его жизни едва ли не главное место. Природное чувство юмора всегда притягивало окружающих в общении с ним, и свет, который он излучал, передавался тем, кто был рядом.



Лидия Прудкова

26 лет.

Аспирантка Московской консерватории им. П.И. Чайковского. Солистка Московского Государственного академического симфонического оркестра п/у П. Когана. Работала в оркестре Государственной академической симфонической капеллы России п/у В. Полянского.

Занималась педагогической деятельностью. Ее ученики – лауреаты детских и юношеских конкурсов. С 2005 года была приглашена на работу в Центральную Музыкальную школу. Подобных успехов в таком возрасте добивались не многие. Великолепный талантливый педагог и превосходный, играющий музыкант. Редкое сочетание.

Как и не много у нас женщин, играющих на трубе.

Такой же необыкновенно открытой и искренней она была и в общении с близкими, коллегами.

Веселая и непосредственная, по-настоящему ценящая дружбу, она навсегда останется в памяти тех, кто ее окружал.



Сергей Богатыренко

22 года.

Студент 4-го курса РАМ им. Гнесиных (класс профессора народного артиста РФ И.П. Мозговенко), лауреат конкурса "Новые Имена", артист Московского Государственного академического симфонического оркестра п/у П. Когана. Вот то не многое, что удалось успеть, по сравнению с тем, что предстояло сделать ему, необыкновенно талантливому человеку.

Наделенный необычайным трудолюбием, своей игрой он заявил о себе сразу же, придя в класс И.П. Мозговенко в МГМК им. Шнитке. Удивительное и столь необходимое музыканту качество – в игре выражать себя, свои мысли, а не быть учеником, студентом – проявлялось в каждой сыгранной им ноте. Личное отношение к музыке, вот что отличало его и заставляло непрерывно заниматься, становиться лучше и лучше. И, конечно, его игра была воплощением его внутреннего содержания. Веселый, светлый и необыкновенно жизнерадостный человек, он мог переживать проблемы своих друзей, как свои собственные. Безотказный и очень преданный друг.

Большой человек с большим сердцем, таким он был для нас, тех, кто был с ним многие годы, и тех, кто сохранит память о нем.

Мы упакуем Вашу музыку

В оригинальные упаковки из жести, картона, полистирола, пластика, а также ... дигипаки и весь спектр упаковок лучших европейских заводов



и превратим ее в шедевр...

Тиражируем CD/DVD от 1 штуки, за 1 день



А скрипки мы делать

Ароматизированные
Свечящиеся
Псевдорезанные
Shape CD



не умеем...

Оригинальные
Пригласительные билеты
Музыкальные открытки
Музыкальные визитки



Москва: 995 7380, 778 2189,
259 7005, 256 0563
Кёльн: +49 171 215 0829
cdromservice@t-online.de
cdrom@cdromservice.com
www.cdromservice.com

CD-ROM & VIDEO CD SERVICE

НОВЫЙ АЛЬТ-САКСОФОН ВЛАДИМИРА ПРЕСНЯКОВА



19-го апреля в офисе компании "Bayland" состоялось вручение альт-саксофона фирмы "Prestini" саксофонисту Владимиру Петровичу Преснякову. После торжественной церемонии мы задали несколько вопросов известному эстрадному музыканту.

– С чего начались ваши отношения с фирмой "Prestini"?

– Наши отношения с "Prestini" начались очень давно. Мой друг Владимир Григорьевич Шоно, генеральный директор компании "Bayland", захотел узнать мое мнение об этих инструментах. Первый же саксофон "Prestini", который я взял в руки, мне понравился. После этого события пошли с нарастающей быстротой. На московской музыкальной выставке в "Сокольниках" в 2000 году представитель фирмы предложил мне сотрудничество и вручил персональный саксофон сопрано. Я продемонстрировал этот саксофон на стенде компании "Bayland" и получил диплом, который до сих пор висит у меня дома на почетном месте. После этого я записал, играя на этом инструменте, несколько дисков, и мы с "Prestini" еще больше подружились. Вскоре у меня появился тенор "Prestini", на котором выгравирована моя фамилия.

– В чем особенность этих инструментов?

– Вообще я оцениваю инструменты по трем основным категориям. Саксофоны "Prestini" обладают замечательным звуком, но это не первостепенно, потому что звук зависит, в первую очередь, от музыканта, то есть от меня самого.

Самое главное в инструменте – это строй. Даже самые лучшие и самые знаменитые фирмы мира не застрахованы от того, что их инструмент будет плохо "строить". Очень часто бывает, что в инструменте низ завывает, а верх – занижает.

Второе. Необходимо, чтобы саксофон "крыл". В случае проблем – это исправимо.

И третье, тоже немаловажное качество – это удобство игры, удобное расположение клапанов под пальцами. Бывают инструменты с неудобной механикой, и играть что-то техническое крайне трудно. Надо, чтобы клапаны были рядышком. У инструментов "Prestini", лично для меня, клапаны расположены идеально.

И еще, что тоже очень важно. У этих

инструментов идеальное сочетание цены и качества.

– Как Вам понравился новый альт?

– Я раньше вообще не играл на "альте". Показательно, что первый "альт" в моей жизни – это альт "Prestini". Инструмент очень хороший. Сюда он приехал с выставки, которая проходила во Франкфурте. Я только минут 10 назад попробовал на нем играть. "Строит" он блестяще. Я повторяю, это очень важно, потому что если саксофон не будет "строить", ждать от него нечего.

В ближайшие дни мне предстоит приятная и интересная работа. Поскольку даже самый лучший инструмент не будет играть сам, мне придется серьезно заниматься разыгрыванием нового саксофона, осваивать особенности игры на альте. Меня это радует, потому что мне нравится узнавать новое, а сопрано или тенор мною уже изучены. У меня большие планы связаны с новым инструментом. Я очень люблю работать в студии и хочу записывать новые композиции с новым альтом. Но это не значит, что я перестану играть на сопрано и теноре. Игра на всех моих саксофонах доставляет мне большое удовольствие. Я благодарю компанию "Bayland" и фирму "Prestini" за эти чудесные подарки.

119146 Москва, Комсомольский пр-т, д.28,

а/я 453, Московский Дворец Молодежи

Магазин салон: (095) 245-08-97

Факс: (095) 246-15-89

www.bayland.ru

e-mail: office@bayland.ru





www.musicmoscow.ru

МУЗЫКА МОСКВА

XI

Music Box design

международная
специализированная
ВЫСТАВКА

13-16

октября

СОКОЛЬНИКИ

Культурно-выставочный центр

**КРУПНЕЙШЕЕ
СОБЫТИЕ
В СФЕРЕ
МУЗЫКАЛЬНЫХ
ТЕХНОЛОГИЙ**

семинары • конкурсы • мастер-классы • концерты

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

Генеральный
информационный
спонсор:



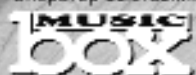
Информационные
спонсоры:



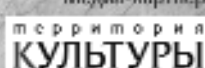
Организатор:



Оператор выставки:



Медиа-партнер:



107078, г. Москва, ул. Новая Басманная, д.10,
стр.1, подъезд 6, этаж 7, офис 99.

Тел/факс:
+7 (095) 921-17-38, 921-35-89, 921-49-13
info@musicmoscow.ru
http://www.musicmoscow.ru

Информационная поддержка:



" Когда детали
имеют значение ! "



REVELATION

Чистый прозрачный звук
и легкое стакато



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 группах, 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, 218-256

Иркутск, ул. Советская, 139
Тел. (3952) 54-40-50, 54-40-50, 54-77-00
Факс (3952) 54-44-11

INFO@ASIAMUSIC.RU, WWW.ASIAMUSIC.RU