

Музыкальные Инструменты

ЕЖЕКВАРТАЛЬНЫЙ ЖУРНАЛ
осень 2005

Musical Instruments Quarterly Magazine





YAMAHA®

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

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

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

Мы будем рады видеть Вас в нашем салоне!



ООО «Рояль»
официальный дистрибьютор YAMAHA в России

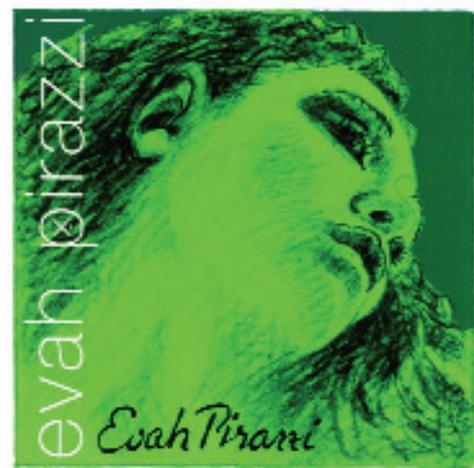
Санкт-Петербург
Галерная улица, 26

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

Cello Set Soloist

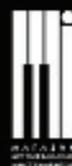


SEIT 1798
PIRASTRO[®]
MUSIKSAITEN

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

ooo "Классика Петербург"



Pearl Flutes
A Tradition of Innovation

Vandoren
MAKING

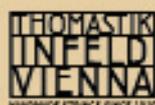
Schilke



Vasile Gliga

Otto Jos. Klier

Strunal



SAUTER
Pianosfabrikmanufaktur



Bösendorfer
THE TOUCHING SOUND

K. KAWAI

HOHNER

*Musik-
boutique*

HIDRAU
MODEL[®]

Wittner



Lakewood

Guitars
MADRIGAL

PETERWOOD

Icons
by *classika ltd.*



HIWATT

KLOTZ a-i-s
audio inter face systems

STEPHI



D'Addario

Pearl



pro-mark

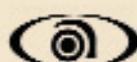


EVANS

istanbul
A.H.P. Handmade in Turkey

Roland

CASIO



PHONIC

Corelli
Corda pura vitata, alio
culturalis contributo

191011, Санкт-Петербург, ул. Инженерная, д. 7
тел. (812) 313-41-78 факс (812) 571-25-83
www.musicspb.com

MADE IN FRANCE

80

SUPER
Action
SERIE II



HENRI
SELMER
PARIS

www.selmer.fr

HENRI
SELMER
PARIS

®

MADE IN FRANCE

Reference

54



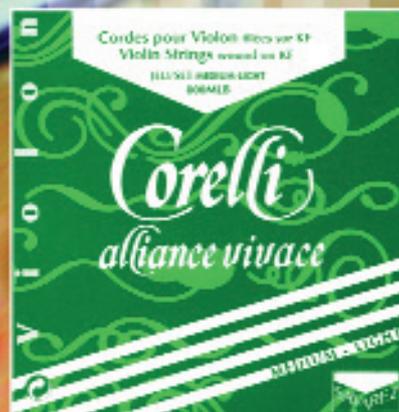
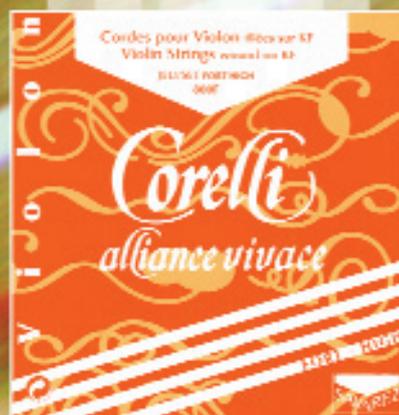
Corelli

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



SAVAREZ

www.savarez.com

Today's big names
play savarez strings

previously, they won international prizes with savarez.

CORUM
wound basses

ALLIANCE KF
composite
trebles

CORUM
wound basses

NEW CRISTAL
clear nylon
trebles

HT CLASSIC
wound basses

ALLIANCE KF
composite
trebles



Dimitri ILLARIONOV



Sensitiveness and sound restitution
similar to natural nail,
Suppleness and long lasting.

Savarez SA
BP 133 - 69643 Caluire et Cuire Cedex - FRANCE
Tel : (33) 4 37 40 32 00 - Fax : (33) 4 37 40 32 10 - contact@savarez.fr



made in France

musikmesse



live for the music

Музыка – это яркая жизнь. Уже более 25 лет Musikmesse во Франкфурте служит местом притяжения представителей мировой музыкальной индустрии. Это самая крупная выставка музыкальных инструментов, программного обеспечения, нотной продукции и аксессуаров. Вам предоставляется уникальная возможность апробировать новые инструменты, узнать о последних разработках в области создания музыки, установить новые контакты и заключить выгодные сделки, послушать живую музыку в исполнении известных музыкантов. Приезжайте во Франкфурт!

Frankfurt am Main
29. 3. – 1. 4. 2006
www.musikmesse.com



ООО «Мессе Франкфурт РУС», тел. (095) 721-10-57, факс (095) 763-23-26, info@russia.messefrankfurt.com, www.messefrankfurt.ru

W WELTMEISTER



Москва: Вознесенская ул., д. 30-А, тел. 733-07-01, 733-07-06 (факс),
e-mail: mosvall@ava.ru
Санкт-Петербург: тел. (812) 542-43-00,
e-mail: sp1@avallonltd.ru
Новый Новгород: тел. (8312) 34-30-32
e-mail: music@avallon.nov.ru

Полный список представителей компании на

WWW.AVALLONLTD.COM

АВАЛЛОН

WWW.ACCORDEONS.RU

PIGINI
fisarmonico



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



PIGINI s.r.l. 60022 Castelfidardo (AN) Italy
Tel. 0717820301 - Fax 0717823010 - www.pigini.it - info@pigini.it - pigini@tin.it



YAMAHA®

A man with a mustache and glasses, wearing a light-colored patterned suit jacket, a white shirt, and a dark patterned tie, is smiling and holding a gold trumpet. He is standing in front of a large, ornate classical building with a pediment featuring a quadriga sculpture.

Андрей Иков
артист YAMAHA

ООО "Рояль"

официальный дистрибьютор YAMAHA в России

Санкт-Петербург
Галерная улица, 26

тел: (812) 571 9126; факс: (812) 337 2
e-mail: royal-ltd@yamahamusic.org
www.yamahamusic.org

ПРИКОСНУТЬСЯ К МЕЧТЕ

“Если случай подцепил тебя на вилку,
он обязательно перебросит на другую”.

Александр Грин “Золотая цепь”.



Солист ГАБТ Андрей Иков, руководитель офиса “YAMAHA” в Нойе-Изенбурге Томас Любич и представитель “YAMAHA” в странах Восточной Европы Анна Нидерландер

Прошедшей весной я частенько вспоминал эту фразу.

В марте 2005 года Фред Миллс, трубач, педагог и фанатик ансамблевой музыки (20 с лишним лет он играл в квинтете Canadian Brass), пригласил меня поучаствовать в трехдневном фестивале, который он проводил в университете штата Джорджия (город Афины, США). В Афинах я впервые увидел инструмент, о котором раньше только слышал и читал.

Несколько лет назад трубач Чикагского симфонического оркестра Джон Хагстром вместе с мастером и дизайнером труб Бобом Маломом, работающим для фирмы “Yamaha”, задалась целью создать инструмент, который бы обладал всеми достоинствами знаменитых труб “С” конца 1950-х годов производства “V. Bach” в сочетании с достижениями современных технологий. Было сделано много прототипов, протестированных трубачами, и наконец около года назад появилась новая модель 9445CHS. Инструмент мне удалось попробовать дважды: на стенде “Yamaha” в фойе концертного зала во время перерывов между концерта-

ми и у итальянского трубача Ивано Буата. Труба мне очень понравилась, было о чем пометать. Однако спустя месяц выяснилось, что и у меня есть шанс прикоснуться к мечте. Ивано и Фред параллельно “замолвили словечко”, и жарким июльским днем я оказался в Нойе-Изенбурге, пригороде Франкфурта, где расположено европейское ателье духовых инструментов фирмы “Yamaha”. В небольшом здании находятся две мастерские, где изготавливают, ремонтируют и “доводят до ума” деревянные и медные духовые инструменты.

Приветливый человек – мастер по медным духовым инструментам Томас Любич оказался профессиональным трубачом, окончившим Академию им. Р. Штрауса в Мюнхене.

В конференц-зале на большом столе были разложены все модели труб “С”, включая ту самую, “чикагскую”. Можно пробовать все! Английские, русские и немецкие слова перемежались с музыкой, время бежало незаметно.

Затем Томас занялся “моим” инструментом. Первым делом решили вопрос с мундштучной трубкой. У Б. Малона

существуют две модели: С1 и С2. Так как мне случается играть с коллегами, пользующимися трубами “Bb”, я выбрал С2 – она пошире. Заменяли мы и раструб, вместо стандартного поставили похожий на старый 229-й “Баховский”. Отдельная “фишка” – рант на раструбе не круглый, как делают теперь, а более плоский, как делали раньше. Попробовали мы и различные кнопки пистонов, и направляющие (stems) разного веса. Поменяли пружины, нижние гайки голосовой машинки и даже третий крон (другой вес!).

Последний штрих – точная подгонка мундштучной трубки к мундштуку, чтобы сидел плотно, без зазора!

В моем изложении история получилась краткой, но вообще-то на все ушло два полных рабочих дня мастера. Я ходил за ним по пятам, любовался его работой и вспоминал строчки И. Бабеля: “Теперь скажите, мне хочется спросить об этом, скажите, видели ли вы когда-нибудь, как рубят деревенские плотники избу для своего же собрата-плотника, как споро, сильно и счастливо летят стружки прочь от обтесываемого бревна?..” Кругом лежали и висели на стенах инструменты, и у меня была возможность на них поиграть. Так я испытал “дикивинки” вроде корнета “Eb”, роторной трубы “австрийской” модели (она пошире), трубы сопрано “G”...

Теперь я счастливый обладатель уникального инструмента, сделанного в традициях начала XXI века: японская фирма, модель “Чикаго”, немецкий тюнинг – интеграция!

Прощаясь с Томасом, я пошутил, что он лишил меня отпуска, так хочется поскорее “обыграть” новый инструмент, заниматься на нем.

Вообще-то в каждой шутке есть доля правды...

Андрей Иков,

солист оркестра Государственного Академического Большого театра

СОДЕРЖАНИЕ

№ 7

НОВОСТИ 5	
ЛИЧНОСТЬ 6	"Ритм – это состояние нашего существования". Интервью с Марком Пекарским
ДУХОВЫЕ 12	"Моя мечта осуществилась". Интервью с заслуженным артистом России Иваном Оленчиком
20	Анатолий Скобелев. О сегодняшнем дне тромбона сквозь призму веков. Часть 2
СТРУННЫЕ 26	"Нужно любить своих учеников – будущее России". Интервью с заслуженным артистом России, профессором Львом Евграфовым
КОНКУРСЫ 32	Ассоциация музыкальных конкурсов России, 2005-2006 гг.
УДАРНЫЕ 34	О "постановке Стивенса". Из книги "The Method of Movement"
ФОРТЕПИАНО 40	Евгений Терегулов. Теория и практика. Часть 2
ГИТАРА 46	"Если хочешь хорошо играть, – изволь быть счастливым". Интервью с лауреатом международных конкурсов Евгением Финкельштейном
МЕНЕДЖМЕНТ 52	Игорь Обликин. Рождение совершенства
ИСТОРИЯ 54	Павел Лобанов. А.Н. Скрябин и механические фортепиано
ОРКЕСТРОВЫЕ ТРУДНОСТИ 58	Скрипка: рекомендации солиста РНО п/у Плетнева Алексея Бруни
СТРУННЫЕ 60	Елена Волховская. Причудливая классика

Уважаемые читатели!

Тема этого номера появилась сама собой, что и говорит, на наш взгляд, о ее значимости.

Оркестр, ансамбль, сольное концертное исполнительство. На что ориентироваться музыканту в его профессиональной деятельности? В какое русло педагогу следует направлять студента?

Каковы плюсы и минусы нашего образования в подготовке профессионального музыканта?

Ответы на эти вопросы Вы найдете во многих материалах этого номера. Мнения высказаны различные, но отношение к затронутой проблеме позволяет с оптимизмом смотреть на профессиональное будущее музыканта.

Также представляем Вам и некоторые рекомендации по выбору инструмента. Поскольку, как известно, то, на каком инструменте играет музыкант, может как мешать, так и помогать ему в его профессии.

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

Над номером работали
Андрей Иков,
Антонида Кузнецова,
Анатолий Скобелев,
Борис Лифановский,
Дмитрий Власик,
Евгений Терегулов,
Денис Голубев,
Олег Работников,
Павел Лобанов,
Алексей Бруни,
Елена Волховская.

**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

5

PERSONALITY

6

"The rhythm – is the state of our being". Interview with Mark Pekarsky

WIND-INSTRUMENTS

12

"My dream has come true". Interview with the honored artist of Russia Ivan Olenchik

20

Anatoly Skobelev. About the trombone of today through the prism of centuries. Part 2

STRINGED INSTRUMENTS

26

"You have to love your students – they are the future of Russia." Interview with the honored artist of Russia, professor Lev Evgrafov

COMPETITIONS

32

Association of musical competitions in Russia 2005-2006

PERCUSSION INSTRUMENTS

34

About the "Stevens arrangement". From the book "The Method of Movement"

PIANO

40

Eugeny Teregulov. Theory and practice. Part 2

GUITAR

46

"If you want to play well – you have to be happy." Interview with the international competitions laureate Eugene Finkelshtein

MANAGEMENT

52

Igor Oblikin. The birth of Perfect

HISTORY

54

Pavel Lobanov. A.N.Skryabin and the mechanical piano

ORCHESTRAL DIFFICULTIES

58

The violin. Recommendations of the soloist of RNO conducted by M. Pletnev
Alexey Bruni

STRINGED INSTRUMENTS

60

Elena Volhovskaya. Whimsical classics

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 advices to beginners and professional musicians, describes unique methods, covers musical education and management specifics, introduces famous musicians and their instruments.

Due to participation of leading professionals, lecturers and industry figures, the supplied materials excel with high quality and exclusivity. So it is planned to make the magazine a must-read for professional musicians, students and lecturers of musical institutions, orchestra managers and industry heads.

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

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.: (095) 936-57-98
- КЛАССИКА ПЕТЕРБУРГ
Санкт-Петербург, Инженерная улица, 7
тел.: (812) 313-41-78/46

BUGARI CASTELFRANCO
ARMANDO

W WELTMHEISTER

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, т/ф. 30-36-44,

e-mail: music@avallon.nov.ru

Уфа: тел. (3472) 22-57-61

Чебоксары: тел. (8352) 66-57-17

Орел: тел. (0862) 43-58-79

Кирово-Челецк: тел. (83361) 2-31-12

Ижевск: тел. (3412) 54-23-78



WWW.ACCORDEONS.RU

WWW.AVALLONLTD.COM

НОВОСТИ

8 сентября компания Yamaha Music Central Europe GmbH, дочерняя компания корпорации Yamaha, объявила об открытии своего представительства в Москве.

По словам Главы московского представительства Зигфрида Андерса, основной задачей московского офиса является более детальное изучение российского рынка и анализ специфики спроса, поиск путей повышения качества предпродажной подготовки и послепродажного сервисного обслуживания, развитие дистрибьюторской сети и расширение сбыта продукции. Также компания планирует учреждение премий и открытие в России музыкальных школ "Yamaha", входящих в систему "Yamaha School", охватывающую 40 стран мира.



 **Мастерская Сирина**
струнные музыкальные инструменты

г. Санкт-Петербург, Театральная пл., д.3
Консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова

т/ф. 8 (812) 312-9740

www.sirin.com.ru

e-mail: v_sirin@mail.ru



Требуется дистрибьютер

Мы являемся ведущей европейской компанией по производству музыкальных инструментов, с корпоративными фабриками в Китае.

В данный момент мы заинтересованы в сильном и надежном партнере по распространению наших инструментов в России.

На наших фабриках мы производим гитары, ударные, струнно-смычковые и духовые инструменты, а также широкую линию аксессуаров, включая чехлы, кейсы и т.п.. Поставки производятся либо с нашего центрального европейского склада в Адорфе/Германия, где в наличии имеется практически весь спектр товаров, либо напрямую с наших фабрик из Китая.

Если Ваша компания базируется на территории России и имеет развитую инфраструктуру с хорошими контактами в музыкальном бизнесе, мы хотели бы получить от Вас ответ на наше предложение и обсудить возможность взаимовыгодного сотрудничества!

Контактное лицо: Реймер Гёттше
Менеджер по международным продажам

GEWA GmbH

Isarauenstrasse 17

D-82481 Mittenwald

Тел.: + 49 8823 31 320

Факс: + 49 8823 31 9320

Электронный адрес: goettsche@gewamusic.com



Марк Пекарский:

“РИТМ – ЭТО СОСТОЯНИЕ НАШЕГО СУЩЕСТВОВАНИЯ”

ЗАТАКТ

МАРК ПЕКАРСКИЙ – организатор и руководитель Ансамбля ударных инструментов, обладатель эксклюзивного репертуара и уникальной коллекции ударных инструментов. Автор статей и книг, основатель класса ансамбля ударных инструментов в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского на Факультете исторического и современного исполнительского искусства. Член жюри международных конкурсов (в том числе Конкурса ARD в Мюнхене). В настоящее время ведет классы ударных в Московской консерватории, в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории и в Московской средней специальной музыкальной школе им. Гнесиных.

Для Марка Пекарского и его ансамбля писали такие знаменитые композиторы, как В. Артемов, Э. Денисов, С. Губайдулина, А. Шнитке, А. Кнайфель, В. Мартынов и другие.

Выступал с такими музыкантами как Г. Рождественский, К. Кондрашин, Э. Версаладзе, Н. Гутман, О. Каган, А. Волконский, Г. Кремер, А. Любимов, Г. Жислин.

В 2000 году Марк Пекарский провел в России серию семинаров “Pekarsky-Percussion-Project”, посвященных проблемам современного репертуара. В сентябре 2003 года организовал в Москве II Международный фестиваль “Ударные дни Марка Пекарского”.

– Марк Ильич, считается, что музыкальный слух, даже очень плохой от природы, при желании можно развить до абсолютного, тогда как чувство ритма никакой “корректировке” не поддается. Насколько верно это мнение?

– Это абсолютная правда. Действительно, музыкальный слух можно развить, об этом в свое время говорил Генрих Густавович Нейгауз. Его отец учил мальчика, у которого был очень плохой музыкальный слух, впоследствии сын этого мальчика слышал намного лучше, ну, а внук – совсем замечательно. Но эта способность развивается не обязательно даже из поколения в поколение. Я, например, поздно начал заниматься музыкой, и у меня нет абсолютного слуха, о чем я, собственно, нисколько не жалею, потому что больше ценю тембровый слух, умение слышать красоту звука.



Но уверен, что если бы начал заниматься раньше, мой слух был бы абсолютным.

А чувство ритма или есть, или нет. Я за десять минут могу определить, есть ли у человека чувство ритма. Можно научить держать темп, но развить чувство ритма абсолютно невозможно.

– Для ударника необходима гиперритмичность или достаточно обычного для музыканта чувства ритма?

– Думаю, что гипер, потому что у нас есть инструменты, которые не красочны, а исключительно ритмичны. Например, малый барабан. В каденции "Испанского каприччио" Римского-Корсакова, где фон – тишайшая дробь малого барабана, это еще и краска, но все же основная его роль – ритм. Можно вспомнить, к примеру, "Болеро" Равеля.

– Отражается ли наличие гиперчувства ритма как-то на характере человека, скажем, на таких качествах как организованность, пунктуальность, собранность?

– У меня – да. Например, я люблю готовить. Если я сегодня не готовлю, то готовит жена, но я рассказываю ей, что надо делать одно за другим. У меня выстраивается ритмическая картина этого процесса: что-то я делаю в начале, что-то в середине, что-то в конце. Пунктуальный ли я человек? Скорее, да. Но моя организованность и пунктуальность, наверное, еще и из детства, не только из ритма. Маленькая – девять квадратных метров – комната в коммунальной квартире, в которой мы жили четвером. Если не быть точным и положить что-то не туда, никогда в жизни потом не найдешь.

– Фиксируете ли Вы внимание на ритмических формулах, окружающих Вас в повседневной жизни?

– Еще Аристотель говорил, что все в жизни проникнуто ритмом: смена дня ночью, смена времен года и т.д. Ритм – это состояние нашего существования. Если же оно аритмично, мы не живем, мы умираем. Но меня интересует не столько ритмика окружающих звуков, сколько их красочность. Композитор Мортон Фелдмэн из окружения Джона Кейджа написал замечательное произведение "Король Дании", которое я очень люблю. Он был на пляже и вдруг услышал: там звук, здесь звук, – знаете, такая "звуковая грязь", как он в интервью сказал. Так вот, Фелдмэн из этого создал произведение.

– Современные композиторы часто обращаются к действительности в поисках музыкального материала...

– Современная музыка разная. Есть музыка, построенная на структурной организации звуков, а есть музыка, рассчитанная на случайность. А если случайность не произойдет? Князь Волконский рассказывал мне смешную историю, которую он где-то вычитал. Один современный композитор написал следующее сочинение для оркестра: жест дирижера – и в оркестре что-то происходит, дирижер замирает, слушает, что произойдет дальше, кто-то в зале не выдерживает и делает: "кхе, кхе, кхе...", тогда следует новый жест и т.д. Премьера произведения была в Японии. А японцы очень дисциплинированные... Ничего не произошло... В зале полная тишина... Дирижер думает, что же делать?.. Публика тем временем решила, что сочинение закончилось, и начала аплодировать. Японцы ведь не только очень дисциплинированные, но и очень вежливые! Так что случайность тоже должна быть организована, только тогда она имеет право на существование.



– Современные композиторы проявляют огромный интерес к ударным инструментам, чем, по Вашему мнению, обусловлена эта популярность?

– На рубеже XIX-XX веков произошла глобальная смена эстетик. Строительным материалом музыки XIX века были гармония и мелодия. Конечно, без ритма, как без костей, музыки быть не могло, но ритм все же был подчиненным, он обслуживал мелодию и гармонию. Начиная с "Истории солдата" Стравинского, произошла эмансипация ритма. Появилась нерегулярная ритмика, а это значит, – повышенная роль ударных. Произошло также и раскрепощение тембра. Что было в XIX веке? Трио, квартеты, квинтеты. С точки зрения тембра, квартет – самое удачное сочетание инструментов. Но если взять дуэт скрипки и

фортепиано, по моему мнению, – сочетание тембров дикое. А в XIX веке тембром никто и не интересовался. Кому он был нужен? Всех занимала мелодия и гармония: на фортепиано было удобно играть гармонию, на скрипке – мелодию. В XX веке произошел полный пересмотр ценностей. Если раньше говорили – "лейтмотив", то в XX веке стали говорить "лейттембр", "лейтритм". Почему саксофон, замечательный инструмент, не нашел применения тогда, когда он был изобретен? По причине слишком яркого тембра. А в XX веке!.. Сколько было написано произведений для саксофона! А какое применение он нашел в джазе! Глазунов, музыкант "оттуда", все-таки ученик Римского-Корсакова, понял, что тембр процветает и развивается, и написал концерт для саксофона с оркестром. Вот тен-

денции, которые расчистили место ударной музыке XX века.

А первое сольное произведение для ударных – "Нос" Шостаковича, Антракт ко второй картине первого действия. Это было смело, очень смело. Великий композитор, с моей точки зрения, – с точки зрения барабанщика. Первая половина века – это исследование шумовых возможностей ударных. А потом в музыку пришли Булез и другие композиторы, которые обнаружили, что среди звуковысотных ударных есть очень много интересного, "Молоток без мастера" – это уже маримбы, ксило-римбы, виброфоны и т.д.

– В Ансамбле Марка Пекарского играют Ваши ученики?

– Да. Сейчас у меня такие продвинутые ученики, что играть с ними просто наслаждение. Моя установка такова: научился извлекать один звук, хотя бы на большом барабане, иди на сцену. Потому что мы учимся для того, чтобы *делать музыку*, а не для того, чтобы сидеть в классе, изучать десять лет технологию, потом выйти на сцену и обнаружить, что скоро пенсия.

– В чем секрет Вашей методики преподавания, каковы ее основные принципы?

– Раньше как преподавали?.. Как преподавал я?.. Есть ученик, и я учу его нескольким видам техники (их сейчас у нас пять): ксилофон или маримба, барабан, литавры, мультиперкуссия и установка. Но один педагог не может научить всему одинаково хорошо и не должен этого делать, это неправильно. Поэтому я придумал параллельное обучение разной технике у разных педагогов. Кроме того, в прошлом году я давал мастер-классы в подмосковной Рузе, где были и мои ученики из ЦМШ, и я занимался с ними каждый день. Это дало потрясающие результаты! После чего я вспомнил, что в

балете, хоть ты трижды народный артист и у тебя каждый день класс, будь добр, тяни ножку.

С этого года мои старшие ученики ведут вместе со мной класс ударных инструментов в ЦМШ, *все семь дней в неделю*. Шесть дней, "по кругу", – занимаются с детьми разными видами техники, а в воскресенье приходит дяденька, т.е. я, который занимается с ними ансамблем или импровизацией.

У меня особая программа и в консерватории. Мой класс называется *класс ансамбля ударных инструментов*. Обратите внимание: не класс ударных инструментов (как на оркестровом факультете), а класс ансамбля ударных инструментов. Чем отличается оркестр от ансамбля? В оркестре группы, а в ансамбле все солисты. Играя в ансамбле, человек может быть и солистом, а может быть и оркестрантом, при этом не важно, где человек будет работать впоследствии. В чем особенности моего преподавания? Я воспитываю *психологию солиста*, который может работать и в оркестре. Это значит, что у музыканта должен быть свой взгляд на разные вещи. В оркестре он должен уметь подчиниться дирижеру, но у него всегда должен быть свой взгляд. Таких оркестрантов мало. Когда человек попадает в оркестр, он все-таки теряет индивидуальность. Я стараюсь привить иммунитет, чтобы оркестр его не "поломал", вот в чем особенность моей так называемой методики.

– Существует ли принципиальное различие между российской и европейской ударными школами?

– Существует во времени. Мы замечательно готовим оркестровых ударников. А вот с ударниками-солистами мы отстали лет на тридцать-сорок. И потому на западных конкурсах вы не встретите российских ударников. Говорю так, потому что являюсь членом жюри несколь-

ких международных конкурсов. Наши музыканты часто не в курсе, что происходит на Западе, они не знают современного репертуара. В 2000 году я провел одно мероприятие: объехал пол-России, давая мастер-классы по современному конкурсному репертуару, а в заключение провел семинары в Москве, куда пригласил западных специалистов. Целью этих мастер-классов было подтянуть наши знания к знаниям европейским с тем, чтобы мы могли конкурировать на "настоящих" конкурсах.

– Возможно ли в ближайшее время появление российского лауреата международного конкурса?

– Возможно. Андрей Дойников – лауреат серьезного международного конкурса.

– Вы позволяете своим ученикам выступать, к примеру, на неакадемических концертах?

– Конечно. Нас приглашают поиграть, предположим, на соревновани-

ях по **дзюдо**. И один ученик говорит мне: "Я не пойду, это «халтура»". Ну и глупо. Я предпочитаю уметь зарабатывать деньги и с молодых лет научиться разделять: мухи там, а котлеты здесь. Зарабатывать таким образом лучше, чем нить каждый день, что у тебя нет денег. Моя мама все время говорила: "Сам умеи заработать и вокруг себя всем дай".

– Сколько инструментов в Вашей коллекции?

– Не знаю, не считал, много. Очень давно однокурсница подарила мне первый инструмент – тибетский дамару, – такой двойной барабанчик. Я повесил его у себя в комнате. Потом как-то пошел в гости в Гнесинское общежитие и в одной комнате нашел побитую дарабукку. Конечно, я ее тоже взял. Постепенно коллекция пополнялась.

Потом оказалось, что я занимаюсь музыкой и у меня свой ансамбль. Уже и София Губайдулина появилась, а профессиональных инструментов у меня нет. Во-первых, денег на них



не было, а даже если бы и были, где бы я их купил, – здесь ничего тогда не продавалось. И я показал Губайдулиной экзотические инструменты, которых у меня к тому времени было уже много. Так родилась "Юбилеяция", произведение только для экзотических инструментов. Позже появилась "Музыка для клавесина и ударных из коллекции Марка Пекарского". Ну а потом остановиться было уже нельзя. Я всю жизнь преподаю *только на своих инструментах*. Так что это не коллекция, это рабочие инструменты.

– Марк Ильич, если бы Вы не стали музыкантом, кем по профессии Вы могли бы быть?

– Актером, конечно. Ведь музыкой я начал заниматься довольно поздно, в тринадцать лет, а до этого мечтал быть актером. Все деньги, которые я получал на мороженое, я тратил на билеты в театр. Помню, в свои восемь лет, когда мы жили в центре на Малой Якиманке, я поехал в театр Ермоловой, смотрел спектакль, не помню какой, но смотрел с огромным удовольствием. Читал много книг про актеров, оперетту безумно любил. Вот я чем хотел заниматься, – совсем не музыкой.

– Почему же судьба сложилась иначе?

– Мой старший брат, военный музыкант, однажды взял меня за руку и отвел к моему будущему педагогу. Вот так все и началось... Педагог кричал на меня страшно, я со слезами на глазах возвращался домой, но не бросил занятий. Более того, перестал делать все, кроме как заниматься на ударных, и в итоге меня выгнали из школы. Мама жутко боялась улицы, поэтому договорилась, чтобы я продолжал ходить в школу просто так. "Пусть сидит, спит", – попросила она.

А в год моего поступления в Гнесинское училище был огромный

конкурс, человек пятнадцать на одно место, и я выдержал, даже конституцию Советского Союза очень хорошо сдал, диктант на пять написал.

– Мне интересно, есть ли ритмические формулы, воздействующие на человека тем или иным образом? Например, шаманы приводят человека в экстаз, в том числе с помощью ритма.

– Конечно, разные ритмы вызывают разные состояния. Но у шаманов еще и специальные слова какие-то есть, и потом, мне кажется, важно также внутреннее состояние шамана, имеющего связь с некими потусторонними силами. Не знаю... Нечто подобное иногда сам испытываю на сцене. В какой-то немецкой газете меня даже назвали "Еврейский шаман". Бывает, я чувствую за спиной просто орды "мудрецов". Наверное, свою роль играют и гены, потому что со стороны папы все равнины, много-много поколений. Со стороны мамы – педагоги: еврейских гимназий, еврейских начальных школ. Как-то мы играли "Иерархию разумных ценностей" В. Мартынова на тексты В. Хлебникова, концерт был в Доме Художников. Я безумно устал в этот день, но стоило мне притронуться к инструменту, ощутил силу необыкновенную, что-то такое пошло, и я почувствовал себя самым сильным в этом месте. Это удивительное какое-то ощущение...

– Опустошение после концерта бывает?

– Еще как, после хорошего концерта должно быть состояние опустошения, некоего вакуума. Это страшное состояние, когда все отдал и ничего не оставил себе. А если оно не возникает, это брак-концерт, кому он нужен? Ученики говорят: "Я очень волнуюсь". И волнуясь, правильно делаешь, а кому ты на сцене равнодушный нужен? Иди домой, сиди спокойно и ничего не делай.

– Кто для Вас авторитет сегодня?

– Для меня нет авторитетов, я только пытаюсь нащупать свой путь, прислушиваюсь, куда меня влечет... Господь Бог, он подскажет...

– И куда влечет, что Вам интересно?

– С Вами разговаривать интересно. Однажды почувствовал, что мне тесно в ударных. Жутко захотелось писать. Сейчас выпускаю три книги, в том числе книгу о большом музыканте князе Волконском.

– Какую музыку Вы слушаете "для души"? Ведь Вас в основном окружает современная музыка, не устаете?

– Устаю, конечно. Я не играю симфоническую романтическую музыку, поскольку я не играю в оркестре, но очень ее люблю. А вообще я слушаю всякую музыку, но только избирательно. А есть музыканты, которые могут и слушать, и играть все, без исключения. Как ни странно, даже очень большие музыканты.

Что же касается репертуара, то раньше я был категорически против переложений для ударных инструментов, теперь нет. Сейчас я выпускаю сборник "Транскрипции Марка Пекарского для виброфона". Там собраны все, "кто вместе не живет", а у меня живет: "Воспоминания о мазурке" Глинки, вальс и рек-тайм из "Истории солдата" Стравинского, джазовые композиции Д. Брубека, А. Превина, испанское фламенко, Григ.

Для меня нет ограничений: это можно играть на ударных, а это нельзя. Можно все, что угодно и что хочется.

*Беседу вела
Антонида Кузнецова*



STEINWAY & SONS.



PETROF
PIANOS SINCE 1864

ПИАНИНО
“БЕЛАРУСЬ”

 **АВАЛЛОН**

Москва: Новоризанская ул., д. 30-А,
тел. 733-07-81733-07-82,

e-mail: mosavall@aha.ru

Санкт-Петербург:

тел. (812) 542-43-80,

e-mail: avallonspb@etinet.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

Иван Оленчик: “Моя мечта осуществилась”

ЗАТАКТ

ИВАН ОЛЕНЧИК – солист Московского государственного академического симфонического оркестра п/у П. Когана, заслуженный артист России.

Родился в селе Касперовцы Тернопольской области. В 1971 году окончил Тернопольское музыкальное училище им. С. Крушельницкой (класс педагога Г. Гевояна). В 1976 году, получив диплом Одесской консерватории им. А. Неждановой (класс профессора К. Мюльберга), продолжил образование в аспирантуре РАМ им. Гнесиных (профессор И.П. Мозговенко), обучение в которой завершил в 1980 году. Лауреат Республиканского конкурса в Киеве (1976), Всесоюзного конкурса в Минске (1979), Международного конкурса “Пражская весна” (1981).

В период с 1973 по 1976 год был солистом симфонического оркестра Одесской филармонии, с 1978 по 1984 – концертмейстером группы кларнетов 1-го отдельного показательного оркестра МО. В 1986 году стал солистом Государственного академического симфонического оркестра п/у Е. Светланова. С этим оркестром музыкант проработал до 2002 года.

В составе ГАСО п/у Е. Светланова и МГАСО п/у П. Когана выступал с такими дирижерами, как М. Ростропович, К. Мазур, И. Менухин, А. Кац, В. Гергиев, В.Синайский, В. Спиваков, А. Ведерников, Д. Кахидзе, М. Эрмлер, С. Сондецкис, В. Кожухарь и др.

Ивану Оленчику посвятили свои произведения композиторы Р. Леденев, Г. Сальников, Ш. Давидов, В. Кулев и др. В радиофонде хранится множество записей, сделанных кларнетистом с оркестром и с фортепиано. И. Оленчик – автор сборников “16 виртуозных этюдов для кларнета”, “20 капризов для кларнета соло”, а также множества переложений и обработок музыкальных произведений. В 1998 году вышла собранная им “Хрестоматия для блок-флейты”.

Вот уже много лет продолжается творческое содружество кларнетиста с его концертмейстером – заслуженной артисткой России Татьяной Григорьян, которая стала его постоянной спутницей на сцене и в жизни.

– **Какими были Ваши первые впечатления, когда Вы пришли заниматься в класс Ивана Пантелеевича Мозговенко?**

– Я стремился заниматься у Ивана Пантелеевича с того момента, как попал к нему на мастер-класс в Одесской консерватории. Это была моя самая большая мечта, и я очень рад, что она осуществилась. Занятия у Ивана Пантелеевича – серьезная школа с очень высокими требованиями к исполнителю. Огромное внимание уделялось ансамблевой игре. Поначалу я столкнулся со многими исполнительскими проблемами, которые благодаря Ивану Пантелеевичу мне впоследствии удалось преодолеть. Вместе с тем, я очень признателен своим педагогам и в училище, и в консерватории. Они заложили фундамент моего профессионального мастерства и всячески помогали его совершенствовать.

– **В чем, на Ваш взгляд, заключается концепция методики Мозговенко?**

– Он учит слушать, учит мыслить. Заставляет сомневаться в каждом неродуманном музыкальном пассаже. Большое внимание уделяет красоте и полноте звучания инструмента. Мы с ним много играли дуэтом. Я дневал и ночевал в его доме, и совместное музицирование волей-неволей повлияло на мое отношение к звуку, ансамблю и музыкальному мышлению. Именно тогда шлифовалось исполнительское мастерство, и это несмотря на то, что я уже был лауреатом 1-й премии на конкурсе в Киеве, и, безусловно, как кларнетист что-то из себя представлял. Спустя несколько лет после моего переезда из Одессы в Москву и занятий у Мозговенко, коллеги, слушавшие меня на Всесоюзном конкурсе, сказали, что я стал совершенно другим кларнетистом, с другим звуком, с другим отношением к музыке.

Можно найти множество причин, почему произошло именно так, а не иначе, но, наверное, в первую очередь нужно учитывать масштаб личности



Ивана Пантелеевича. Его бесценный опыт работы с выдающимися дирижерами и многолетнее сотрудничество с Квартетом им. А.П. Бородина. Играя с этим коллективом, он прошел феноменальную школу. То, чему они его учили, чему он их учил, естественно, впоследствии было передано мне.

Сейчас я работаю у Мозговенко ассистентом. Мы посвящаем ребят во все секреты, которые он в свое время поведал мне. Эти знания всегда актуальны. Они проверены временем.

– Как Вы считаете, педагог должен ориентировать студента на игру в оркестре, камерном ансамбле или же на сольную деятельность?

– Я глубоко убежден, что каждый исполнитель на духовом инструменте в первую очередь должен готовить себя к игре в оркестре. Главным направлением для духовика является оркестровая и камерная музыка. Это и есть то,

чем он будет заниматься в своей профессиональной деятельности.

Я и сегодня остаюсь при мнении, что сольная концертная деятельность духовика не может равняться с сольной деятельностью пианиста, певца или исполнителя на струнных инструментах. На мой взгляд, кларнет, как и любой другой духовой инструмент – это определенная оркестровая окраска и не более того, хотя я вовсе не отрицаю необходимости воспитания яркой музыкальной индивидуальности.

Так сложилось, что в нашей стране процесс обучения в начальных, средних и высших учебных заведениях скорее ориентирован на сольное концертное исполнительство, что, как мне кажется, имеет определенные негативные черты. После окончания вуза молодой человек приходит в оркестр и совершенно не готов играть камерную музыку – он не умеет играть в ансамбле. И обучение

начинается как бы с нуля, тогда как во многих западных странах ансамблевой игре отводится едва ли не первое место, во всяком случае, она ценится ничуть не ниже, чем сольное концертное исполнение. Собственно говоря, чем отличаются хорошие западные симфонические оркестры от наших? Большой ансамблевой слаженностью. И поверьте, это не только мое мнение.

К сожалению, в нашей стране очень мало камерно-ансамблевых конкурсов. Число сольных конкурсов во много раз превышает число ансамблевых, хотя, как мне думается, их должно быть поровну, а может быть, даже наоборот – ансамблевых должно быть намного больше.

Бесконечная сольная концертная игра в юном возрасте наносит духовику определенный вред. У очень многих детей развивается "звездная болезнь". В камерном ансамбле этого произойти не может.

В конечном итоге, даже в сольном исполнении, если не считать редких исключений, мы не приобрели ничего выдающегося.

У нас проходит очень много международных конкурсов. Некоторые из них даже не имеют официального статуса. Часто бывает так, что в конкурсе принимают участие представители всего двух стран – бывших республик Советского Союза. Так появляются новые лауреаты "международных" конкурсов, исполнительский уровень которых низок, а многие из педагогов оценивают свою работу, как соответствующую международному уровню.

– Как Вы считаете, насколько у нас за последнее время вырос уровень кларнетистов?

– Это библейская истина – идущий после меня будет сильнее меня. Что бы ни говорили, общий уровень возрос. Покойный профессор Санкт-Петербургской консерватории Суханов рассказывал мне, что на Всесоюзном конкурсе 1941 года программа была такая: 1-й тур – концерт Моцарта, 2-й тур – концерт Моцарта, 3-й тур – концерт

Моцарта. Вот так и было. Со временем добавили кое-что еще. Безусловно, если говорить о технике, прогресс колоссальный. Сейчас мы играем на инструментах совершенно иного качества. А вот по поводу тембра можно поспорить. Я как-то слышал запись Второй симфонии Рахманинова в исполнении оркестра Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского, соло на кларнете исполнял Владимир Иванович Генслер – это было изумительно, просто блестяще по тембру.

– До какой степени тембр у кларнетиста обусловлен природными данными музыканта?

– Это примерно так же, как певческий голос у человека. В принципе, каждому человеку от рождения дан какой-то голос. Его можно немножко развить: у одного он будет более богат тембрально, у другого – менее, но, в принципе, петь может каждый. То же самое и с инструментом. Я не верю, что кларнетист не может достичь хорошего звучания только потому, что у него плохой звук от природы. Звучку можно научить, и это будет профессиональное звучание. А что касается "изюминки", тонкости, очень красивого индивидуального тембра, то здесь, конечно, природа, Господь Бог

– от этого никуда не денешься. Бог, педагог и работоспособность. И если что-то одно выпадает, выдающегося результата не добиться.

– Это слагаемые таланта?

– Слагаемые успеха. Талант – это Бог. Если человек очень талантлив, но не хочет работать, ничего не получится. Или наоборот, бывает, и талантлив и много работает, но педагог не умеет раскрыть ученика. Часто случается, что у студента нет качественного звучания, и причину здесь может определить только знающий и опытный преподаватель. Важно все, начиная с инструмента: трость, мундштук, и заканчивая многими тонкостями работы губного аппарата, не говоря о дыхании – это основа, с которой надо начинать занятия. Я в своей жизни поработал в детской музыкальной школе, в музыкальном училище и вузе и знаю, с чего надо начинать, но, увы, не всегда получается так, как хочется.

– Какими качествами, на Ваш взгляд, должен обладать солист оркестра?

– 1-й кларнетист, как и любой солист-духовик, – это человек, который в профессиональном отношении должен быть на 10 голов выше любого оркестрового музыканта. Игра в оркестре отнимает очень много здоровья, нервов, ведь ты отвечаешь не только за себя, на своем концерте, но и за весь огромный коллектив. Каждый музыкант на сцене расходует очень много эмоций и физических сил, и если не окажется определенного запаса прочности, то обязательно случится провал.

– Какие требования Вы, как музыкант многие годы проработавший в различных оркестрах, предъявляете ко второму голосу?

– И это опять-таки Божий дар. Знаете, огромная проблема найти музыканта на 2-й голос. Я знаком со многими духовиками, которые годами ищут партнера на 2-й кларнет или 2-й гобой, другой инструмент, и не могут найти... Должна быть совершенно



фантастическая ансамблевая гибкость, особое чутье. Второй голос должен уметь тембрально подстраиваться. Я очень мало встречал по-настоящему 2-х голосов, – я беру не только кларнетистов, но и других музыкантов, – которые бы мгновенно и тонко реагировали на ситуацию. Наверное, корни этой проблемы в недостатках нашего ансамблевого воспитания.

Я как-то видел в одной из музыкальных школ Норвегии, как маленькие шести-семилетние дети играют ансамблевые блок-флейтовые пьесы, начиная с сопрано и заканчивая альтовой блок-флейтой.

Для этих инструментов написано огромное множество произведений, принадлежащих великим композиторам: Баху, Генделю, Вивальди. Наконец-то и у нас блок-флейта появилась во многих детских музыкальных школах, но опять-таки, если не считать дуэтов, я блок-флейтовых ансамблей почти не слышал.

– Как Вы относитесь к обучению в детской музыкальной школе на Es-кларнете?

– Я категорически против того, чтобы маленьких детей учили играть на Es-кларнете, потому что, несмотря на небольшие размеры этого

инструмента, он очень сложен в звукоизвлечении. Поэтому у ребенка, который начинает играть на Es-кларнете, возникают проблемы с верхним регистром. Профессиональный музыкант, играющий на Es-кларнете, сталкивается с огромным количеством интонационных трудностей, аппликатурные комбинации здесь должны быть совершенно другими.

– То есть лучше продлить обучение на блок-флейте до того момента, пока ученик физически не окрепнет и только тогда перейти на В-кларнет?

ПОСТАВКА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

ООО “Нева-Саунд”

Кларнеты и гобои **BUFFET CRAMPON** (Франция)

Гобои **RIGOUTAT, LORÉE, MARIGAUX** (Франция)

Тромбоны **Anotoine COURTOIS** (Франция)

Флейты **SANKYO** (Япония)

Другие духовые инструменты ведущих фирм мира

Доставка по России

191104, Санкт-Петербург,
ул. Короленко, д.2, оф. 26

Тел. (812) 272 25 53

E-mail: nsound@rol.ru

www.neva-sound.ru

www.petrof.spb.ru

www.sankyo.ru





– Самый лучший вариант – это сразу учиться на В-кларнете, если, конечно, позволяют физические данные ученика. Я знаю массу примеров, когда восьмидевятилетних детей сразу начинали обучать игре на В-кларнете, и впоследствии были очень хорошие результаты. Что касается блок-флейты, то здесь вопрос спорный. Если надо удержать в своем классе талантливого, способного мальчика, у которого еще и зубов-то нет, когда ни об Es-, ни о В-кларнете и речи не ведется, это, конечно, выход.

Я издал хрестоматию для блок-флейты потому, что репертуар у нас очень маленький, особенно для начинающих блок-флейтистов, ведь произведения эпохи барокко – это уже репертуар профессиональных блок-флейтистов.

– На что кларнетисту следует обращать внимание при выборе инструмента?

– В нашей стране, к сожалению, в первую очередь приходится учитывать материальные возможности. Конечно, не хотелось бы, чтобы дети прошли тот путь, который прошел я, начиная свое музыкальное образование с игры на кларнете ленинградской фабрики. О каких мундштуках, тростях могла идти речь?

Сейчас, исходя из личного опыта, я понимаю, необходимо, чтобы инструмент был интонационно устойчивым. Важны тембральные и динамические возможности инструмента, легкость в звукоизвлечении. Музыкант не должен испытывать внешних преград, которые могут заключаться в его инструменте. Действительно, часто виноват инструмент. Но когда все недостатки устранены, а нужного тембрального результата нет, тогда начинается поиск проблем в губном аппарате, дыхании и т.д. Тогда уже виноват исполнитель.

– Если у нового инструмента есть динамическая преграда, будет ли он свободным впоследствии?

– Когда инструмент новый, он еще как бы неживой. Должно пройти какое-то время, прежде чем дерево начнет немножко вибрировать. Но все это чуть-чуть, немножко. Я не встречал еще случая, чтобы тугой, динамически зажатый инструмент через год-два – кто бы на нем ни занимался – стал свободным и начал великолепно звучать. Тут уже нужен подбор и мундштука, и бочонка. Вплоть до замены инструмента. Я знаю случаи, когда очень дорогие инструменты хороших, уважаемых фирм оказывались совершенно непригодными для профессиональной игры.

– Как Вы рекомендуете планировать занятия на инструменте?

– Что касается количества занятий – ни в коем случае нельзя устанавливать никаких точных параметров. Это вопрос индивидуальный. Но бессистемно, особенно если мы говорим о музыкальной школе, заниматься нельзя.

Нужно понимать, для чего, например, играть длинные звуки. Кстати, часто спрашивают: "Надо ли?" Необ-

ходимо. В первую очередь для того, чтобы следить за исполнительским вдохом и выдохом. Я уже не говорю о том, что это развивает тембральную и интонационную устойчивость.

Начинающий кларнетист всегда должен играть только на "свежих" губах. Если губы начинают уставать, необходимо на какое-то время прекратить занятия. Ученик должен знать, сколько ему надо заниматься и как. В этом большая роль педагога. Сейчас в музыкальных школах и училищах очень мало внимания обращают на упражнения. А они необходимы.

Я часто говорю ученикам: "Когда будете поступать, на экзамене по специальности вам придется играть гаммы, этюды и пьесы или крупную форму. Если вы очень удачно отыграете концерт или сонату, но неудачно отыграете гамму или этюд, общий бал у вас будет ниже. Так несерьезное отношение к гаммам может привести к тому, что вы просто не поступите". Гаммы необходимы для музыканта как воздух, при помощи чего еще можно достигнуть подобной ритмической устойчивости, одинакового штриха и ровности тембра? Гамма – упражнение, но вместе с тем человеку, который хорошо их знает, будет намного проще играть художественные произведения, потому что очень многие из них либо гаммообразные, либо арпеджиообразные.

Что касается этюдов – это художественные произведения. Их так же необходимо играть, как и пьесы. Этюды, в основном, написаны для инструмента соло. Концертная практика показывает, что эффектный сольный номер нравится публике ничуть не меньше, чем ансамблевый.

– Что подвигло Вас на написание сначала этюдов, затем каприсов для кларнета?

– Вначале, когда я написал несколько этюдов, я не думал об их систематизации и издании. Позже пришла мысль о том, что это просто необходимо сделать. За рубежом существует очень много этюдов виртуозного направления.

Мы знаем этюды Мараско, Габуччи, Жабера, Жан-Жана – весьма виртуозные произведения. Этюдов подобного рода у нас в стране прежде не было.

Так появились этюды на темы русских композиторов. Как бы оркестровые трудности в определенном вариационном развитии. Вместе с тем хотелось написать такие этюды, которые бы нравились кларнетистам, и они играли бы их с желанием. На мой взгляд, трудности в этюдах должны быть преодолимы. Мне очень приятно, что в позапрошлом году на вступительных экзаменах в Гнесинскую академию из 15 кларнетистов 10 играли мои этюды. Что касается каприсов, то в России каприсы уже выпускались профессором Санкт-Петербургской консерватории Каваллини. Сборник назывался "30 каприсов". Но они несколько иного плана – построение от простого к сложному, где простые каприсы действительно очень легкие, а сложные не сложнее, чем этюды Видемана, Штарка, Клозе. Мне, конечно, хотелось написать то, что соответствует современным требованиям.

Например, на техническом зачете на 3-м курсе – из современных исполнительских приемов есть пение одновременно с игрой, но ведь никто не поет. Стояла такая задача – написать произведение с использованием этой исполнительской техники. Родилась идея – написать каприз на ирландские народные темы, где в среднем разделе кларнетист будет петь хотя бы один звук и одновременно играть.

Идея написания каприсов продиктована желанием еще больше продвинуть в виртуозную сторону наш инструмент, хотя он и так достаточно виртуозный. Сейчас готовится запись всех каприсов в исполнении наших лучших кларнетистов.

И второй тираж уже выйдет с приложенным компакт-диском.

– Как Вы относитесь к переложениям?

– Положительно. Это необходимо, потому что если не будет переложений,

кларнетисты просто не смогут играть музыку огромного числа выдающихся композиторов, которые не писали сочинений для кларнета. Мы никогда не сможем исполнять Шостаковича, Прокофьева, Рахманинова, практически всю русскую классику, за исключением Танеева и Римского-Корсакова, ибо никто и ничего не писал для кларнета. Переложения просто необходимы. Другое дело, что уровень переложений бывает очень низким. Случается, что музыкант берется его делать, не зная произведения досконально, и упускает очень важные гармонические моменты. Есть много переложений, которые великолепно звучат на кларнете.

– Расскажите, пожалуйста, о Вашем нынешнем коллективе.

– В свое время в Госоркестре сложилась такая ситуация (причины ее небезызвестны), когда многие музыканты, продолжая там работать, искали дру-

гую работу или ждали какого-то предложения. Я тоже оказался в таком положении. И когда мне предложили перейти в оркестр под управлением Павла Когана, я незамедлительно откликнулся, считая для себя большой честью работать в этом коллективе. Это высокопрофессиональный оркестр, где установились прекрасные взаимоотношения между руководством и музыкантами, во главе которого стоит выдающийся русский дирижер – Павел Леонидович Коган.

С этим коллективом в Большом зале консерватории я исполнил Первый концерт для кларнета с оркестром Жабера. Дирижировал maestro Коган. Я счастлив, что судьба привела меня сюда, и я получаю громадное удовольствие, занимаясь любимым делом.

Беседу вел

Олег Работников



WWW.AVALLONLTD.COM



Marigaux
PARIS



The Muramatsu
flute



AVALLON

Vandoren
PARIS

oleg

Rico
international



WWW.WIND-INSTRUMENTS.RU

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

e-mail: mosvall@aha.ru

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

e-mail: avallensp@ctinet.ru

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

e-mail: music@avallon.nov.ru

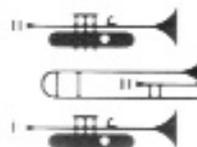


АВАЛЛОН

DENIS WICK



The Sound Has A Name



GETZEN



О СЕГОДНЯШНЕМ ДНЕ ТРОМБОНА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ВЕКОВ

Часть 2

(Часть 1 – см. МИ № 6)



За четверть века работы в Московской консерватории автор слышал от студентов на экзаменах и коллоквиумах такие поразительные высказывания о русской школе тромбона, что остается только надеяться, что хотя бы эти записки помогут расставить все по своим местам.

Нашу – русскую – школу игры на тромбоне можно уподобить дереву с двумя стволами, отходящими от одного корня. Эти стволы – московская и петербургская школы, а их единый корень – великая русская музыкальная культура. В судьбах этих школ много схожего. Основатели отечественного стиля игры на тромбоне петербуржец Пётр Наумович Волков (1877-1933) и москвич Владислав Михайлович Блажевич (1881-1942). Волков начал препода-

вать в консерватории в 1906 г., а Блажевич в 1920-м. Они стали первыми русскими педагогами. До них классы тромбона в обеих столицах вели только немецкие специалисты – Ф. Тюрнер в Петербургской и Х. Борк в Московской консерваториях. Немецкая метода сводилась, главным образом, к механическому тренажу и освоению основных технических приемов. Весьма характерно, что и Волков, и Блажевич работали в оперных театрах: первый – в Мариинке, второй – в Большом. Фундаментом для создания отечественной школы послужила сформировавшаяся под художественным влиянием корифеев русского оперного вокала манера игры на тромбоне, основанная на пении. Имелись ли различия между московской и петербургской школами? Безусловно. Но не в главном, о чем мы только что сказали.

Ниже я излагаю собственное мнение, читатель может с ним не согласиться. Мне думается, к сильным сторонам питерских тромбонистов относятся подчеркнутый академизм, благородство звучания (недаром они намного раньше перешли на широкомензурные тенор-тромбоны) и большее единообразие в ансамблевой игре. Москвичи порой выглядели ярче и, пожалуй, испытывали меньше затруднений с верхним регистром. Однако хочу сразу оговориться – с течением времени эти различия постепенно стирались. И дело тут не в российской специфике. Подобная тенденция прослеживается во всем мире. Сколь разительно еще полвека назад отличались немецкая и французская школы: принципиально разные инструменты, диаметрально противоположный подход к звучанию – вы по первым нотам



могли определить, какой школы тромбонист перед вами. Сегодня тромбонисты всех стран используют практически единый стандарт в инструментари. Фирмы-изготовители могут быть разными, однако в конструкции инструментов принципиальной разницы не существует. И в исполнительской манере многое тоже пришло к единому знаменателю. Причин для этого немало. Главная – увеличившиеся во сто крат возможности для творческих контактов.

Но вернемся в Россию. В начале 60-х годов прошлого столетия, во времена хрущевской "оттепели", государство решило приобрести у лучших западных производителей духовые инструменты для ведущих симфонических оркестров СССР. Тромбоны покупались, в основном, на фирме "Bach" (США), и лишь

очень немногие предпочли "Сопн" модель Н-88. К примеру, А.А. Козлов – солист-тромбонист оркестра Е. Мравинского, – более 50 лет работавший в ЗКР (случай уникальнейший!), выбрал "Сопн", считая этот инструмент наиболее подходящим для первого тромбониста. Ну, а на чем же играли наши соотечественники до этого? Главенствовали два принципа: "кто чего раздобудет" и "у кого на что денег хватит".

Интересный случай рассказал мне мой коллега – профессор Московской консерватории В.Б. Баташов, 40 лет игравший в БСО первым тромбоном.

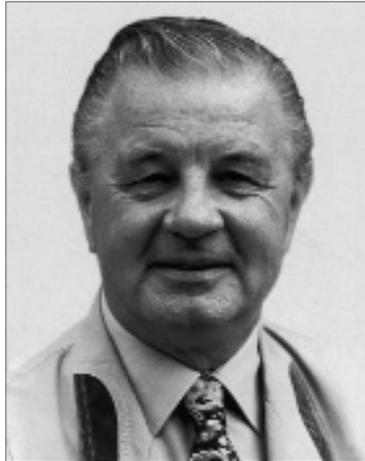
Виктор Баташов – гордость нашего тромбонизма, он первым из отечественных исполнителей в далеком теперь 1958 году получил пер-

вую премию на женевском конкурсе. Конкурс более чем серьезный, а приличного инструмента не было. Выручил профессор В.А. Щербинин, педагог-легенда, сменивший в МГК Блажевича. У Щербинина был собственный, весьма не новый "Bach", но не из тех инструментов, которые позже закупают для оркестров, а один из первых опытных экземпляров фирмы. Вдобавок тромбон не имел квартвентилья, а программу женевского конкурса без вентилья было играть затруднительно. Обратились на завод, где, извините за выражение, сварганили квартвентиль, и вот с таким сказочным инструментом Виктор Баташов выиграл у всех конкурентов. Воистину на такое способны только русские!

Отвлечемся ненадолго от российской темы, чтобы хоть немного



В.А. Щербинин



В.В. Сумеркин

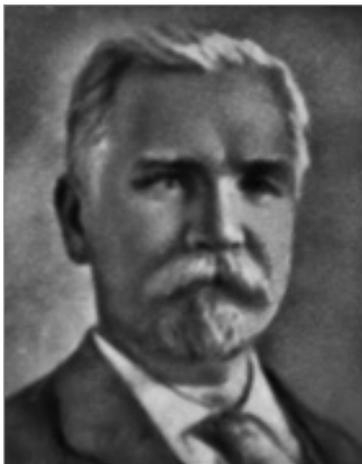
поговорить об Америке, ибо здесь (во всяком случае, по моему мнению) сегодня находится общий тромбонный центр. Я вынужден снова извиниться и попросить уважаемого читателя понять, что в небольшой статье не представляется возможным дать сколько-нибудь серьезный анализ американского тромбонизма. Посему мы коснемся только основных вех в истории американской школы тромбона, причем лишь ее академической (симфонической) половины. Признанным отцом американской школы тромбона является Эмори Ремингтон (1891-1971). Вся тромбонная Америка и по сей день величает его не иначе как "The Chief" (в переводе "Шеф", "Глава"). Бытует мнение, что у русских и американцев много общего, что мы похожи. Если это верно, то история развития национальных школ Америки и России лишнее тому подтверждение. Судите сами. В дни ранней юности Эмори звук тромбона в музыкальной литературе характеризовался как жесткий, металлический, более всего пригодный для исполнения маршей и прочей военной музыки. Придет время, и Ремингтон претворит в жизнь свой основной принцип: "Звук тромбона подобен человеческому голосу, он

должен быть исключительным по красоте и выразительности". Не правда ли, это напрямую перекликается с принципами Волкова и Блажевича? Было бы ошибкой считать, что история американского тромбона началась с Ремингтона. На рубеже XIX и XX веков в Америке был очень популярен Артур Праер (1870-1942), солист-концертант, тромбонист, много выступавший со знаменитым "Sousa band". До нас дошла пластинка с записями выступлений А. Праера 1901-1911 годов. Нужно сказать, что для своего времени это был настоящий виртуоз, причем большинство исполняемых им пьес – его собственные композиции. Некоторые из них ("Thoughts of Love", "Blue Bells of Scotland") в стиле Фрица Крейсlera в ходу и у современных исполнителей. Кроме того, можно вспомнить легендарных джазовых тромбонистов начала прошлого века. Впрочем, мы решили не касаться этой темы. Все эти замечательные солисты существовали как бы сами по себе, за счет таланта, яркой индивидуальности. Школы как таковой не было, ее основы заложил Ремингтон, который почти 60 лет занимал должность профессора по классу тромбона в Eastman School of Music (Рочестер). За эти годы из

его класса вышло более полусотни тромбонистов высочайшей квалификации, элита американского тромбона. Об одном бас-тромбонисте, который занимался у Ремингтона всего два года, мы не можем умолчать. Его зовут Том Эверет, именно он стал основателем Международной ассоциации тромбона.

Произошло это в 1972 году. Первоначально организация насчитывала несколько сотен членов, тогда же были заложены основные принципы ее функционирования.

ITA – организация некоммерческая, ее главные задачи – пропаганда искусства игры на тромбоне, распространение передовых идей и решений в сфере исполнительства и педагогики, создание максимальных возможностей для творческого общения тромбонистов разных стран. С тех пор минуло более 30 лет, но главные принципы ITA остались неизменными. Сейчас эта организация насчитывает около 5000 членов, ежегодно проводится Международный тромбонный фестиваль – ITF. ITF – это неделя концертов ведущих мировых солистов, мастер-классов и лекций выдающихся педагогов. Все наиболее представительные фирмы, производящие музыкальные



П.Н. Волков



В.М. Блажевич

инструменты и аксессуары, считают своим долгом выставить свою продукцию на ITF. Кстати, со многими новинками в области инструментария я познакомился именно во время своих посещений ITF, к примеру, замечательные тромбоны "SHIRES" мне впервые встретились в 1998 году на ITF в Колорадо. Международная ассоциация тромбона учреждает ежегодные премии за самые крупные достижения в исполнительстве и педагогике. Приятно отметить, что одной из таких премий, а именно премией имени Нейла Хамфельда (за заслуги в педагогике) в 2003 году был награжден наш соотечественник – профессор Санкт-Петербургской консерватории Виктор Васильевич Сумеркин. Ежеквартально выходит журнал ассоциации, на страницах которого освещаются последние новости тромбонного мира, публикуются очерки по истории инструмента, а также интервью с мастерами мирового класса.

Мне же особенно любопытны статьи о жизни и творчестве представителей нашей профессии, чьи имена надолго, может, навсегда останутся в истории тромбона. Так, в зимнем номере журнала за 2005 год была опубликована статья "Кристиан Линдберг – 20 лет творческого

пути". В этом году выдающийся шведский тромбонист отмечает двадцатилетие своей творческой деятельности. Его вклад в развитие тромбона, как инструмента, имеющего право на самостоятельную концертную жизнь, несомненен. Сегодня можно часто услышать (особенно в студенческой среде) – ну, что Линдберг, вот Мишель Беке или Джозеф Элесси – это класс! Но не следует забывать, что Линдберг – первый и пока единственный из тромбонистов нашего времени, кто живет только сольными выступлениями и записями. Он никогда не работал в оркестре или ансамбле и никогда не преподавал (не считая мастер-классов). Вся его жизнь подчинена идее поставить тромбон в один ряд с инструментами, издавна признанными концертными. И, надо сказать, это ему вполне удалось. На сегодняшний день Линдберг записал 64 CD! Было продано 450 тысяч копий. Результат фантастический! Он выступает в качестве солиста с Чикагской и Берлинской филармониями. Сейчас Линдберг дает 5-6 выступлений в месяц, а ему предлагают 30-40! О гонорах Линдберга из соображений этики говорить не будем, но, поверьте, прежде никто из тромбонистов не мог и представить себе нечто подобное.

Да, признаюсь, когда у меня появляется желание услышать запись тромбона, я чаще всего беру CD, записанный Иозефом Аллеси, солистом-тромбонистом Нью-Йоркской филармонии, одним из лучших (если не лучшим) тромбонистов наших дней. Но мы все должны снять шляпы перед Кристианом Линдбергом, ведь он сумел поднять престиж нашего инструмента на неслыханную доселе высоту и тем самым стократно увеличить авторитет тромбона в глазах мировой музыкальной общественности.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Мы проследили основные этапы в истории развития тромбона. Как в наше время, в период наибольшего рассвета инструмента, выглядит группа тромбонов, инструменты каких производителей признаны лучшими и что, наконец, происходит с тромбонными делами в России сегодня – этим темам и будут посвящены последние страницы данного обзора.

В современном симфоническом оркестре используются четыре разновидности тромбона: альтовый in Es, теноровый in B, басовый in B и контрабас in F. Альтовый тромбон in Es вышел из употребления ко второй

половине XIX века. Однако где-то с конца 80-х годов XX столетия многие первые тромбонисты симфонических и оперных оркестров начинают проявлять к альту живой интерес. Что могло стать тому причиной? Скорее всего, причин было несколько. Играть на тенор-тромбоне высокую альтовую партию, особенно в тихом нюансе, дело непростое. А если за пультом стоит дирижер, требующий прозрачного, легкого звучания, задача усложняется вдвойне. На международных конкурсах, ставших для тромбонистов регулярными, в программу непременно включается сочинение эпохи барокко, и все чаще авторитетные члены жюри говорят о необходимости играть музыку на том инструменте, для которого она написана. В журнале ассоциации проходит ряд дискуссий об альтовом тромбоне, а исполнители-концертанты К. Линдберг, К. Сванберг и другие в сотрудничестве с производителями инструментов принимают активное участие в разработке современных моделей альты. Так, например, популярная модель "Conn" 36H alto родилась при непосредственном участии Линдберга. Кроме "Conn" по популярности лидируют альтовые тромбоны "Yamaha" (Япония), ряд немецких мануфактур и, прежде всего, "Glassl". В России этот маленький, но замечательно звучащий инструмент появился, может быть, несколько позднее, чем в других странах, но сегодня он, определенно, занял свое место и в оркестровой практике, и в сольном исполнительстве. К сожалению, нам нечего сказать об альтовых тромбонах российского производства – такого просто не существует. Но исполнителей становится все больше. На последних, наиболее представительных наших конкурсах (Санкт-Петербург, 2000 и 2005 гг., Конкурс им. Н.А. Римского-Корсакова), некоторые участники играли на альте. Ваш покорный слуга, автор этих строк, в 1999 г. выступил на ITF

в Колорадо с сольной программой для альт-тромбона.

Теноровому тромбону in B, основному инструменту сегодняшнего дня, в ходе нашего разговора было уделено достаточно внимания. В заключение назовем лишь лидеров в его производстве и отметим наиболее заметные вехи российской истории тенор-тромбона за последний период. Нужно сказать, что с появлением новых фирм несколько пошатнулись позиции легендарного "Bach". Верно, на то есть свои объективные причины. "Bach" всегда был прекрасно звучащим, но несколько тяжеловатым в игре инструментом. Недаром среди огромного количества выпущенных за последние 25 лет CD практически нет записей, сделанных на "Bach". Однако в оркестре многие исполнители предпочитают именно баховские тромбоны модели 42 или 42B. Большим спросом по-прежнему пользуются инструменты "Conn" и "Holton". Причем "Conn" в качестве рекламы использует имя К. Линдберга. Выпускается модель Conn 88H Lindberg и квартвентиль CL2000valve. По такому же пути пошла и сравнительно новая фирма "Edwards" – она сотрудничает с И. Аллеси. Характерной особенностью тромбонов "Edwards" является универсальная заменяемость частей инструмента, т.е. исполнитель в зависимости от конкретной задачи может, к примеру, поменять желтый раструб на красный и получить более мягкое звучание. Тромбоны японской фирмы "Yamaha" абсолютная противоположность "Bach". Они легкие, но для оркестра несколько пустоватые по наполняемости, зато среди концертантов и в ансамблях "Yamaha" находит свое применение. Фирма "Courtois" (Франция) назвала свои самые продаваемые модели по именам исполнителей,

известных всему музыкальному миру – М. Беке и Ж. Мильер.

В России около полувека лучшие тромбоны изготавливает завод в Санкт-Петербурге. По сути, эти инструменты скопированы с "Conn" 88/88h. Конечно, по многим параметрам они уступают оригиналу, но для студентов трудно придумать что-либо лучше, учитывая соотношение цены и качества.

Современный бас-тромбон in B пришёл на смену F-тромбону. В нашей инструментоведческой литературе можно встретить определение тенор-бас in B. Мне представляется такое название спорным, ибо разница в мензуре между тенором и басом достаточно велика, не говоря уж об оснащении бас-тромбона двумя вентилями и использовании мундштука несравнимо более глубокой чашки и большего размера. Чтобы быть совсем уж точным, скажу, что бас-тромбоны выпускаются и с одним вентилем, но потребность в них постоянно сокращается. Основные производители басовых инструментов американские "Bach", "Edwards" и "Shires". О России сказать опять же нечего, басов мы не делаем. Вторая половина XX столетия – время выхода бас-тромбона в самостоятельную концертную жизнь. Формируется оригинальный репертуар, причем начало этому процессу положил все тот же Томас Эверетт, основатель ITA. С 1966 года он обогатил литературу для бас-тромбона 58 пьесами, из которых три – его собственные сочинения, остальные – результат сотрудничества с композиторами. Сегодня чаще других в качестве солистов на концертной эстраде появляются Чарлз Вернон (Chicago Symphony Orchestra), Дуглас Ео (Boston Symphony Orchestra), Бен Ван Дейк (Rotterdam Philharmonic Orchestra).

Наконец, последний инструмент из современного тромбонного семейства

Музыкальный Арсенал

www.arsenalmusic.ru

Сеть магазинов "Музыкальный арсенал"

Москва
(095) 740-44-77, 450-02-37

Екатеринбург
(545) 577-02-15, 577-02-16

Курган
(3522) 46-15-08

Новосибирск
(585) 275-50-06, 275-50-08

Омск
(3812) 44-37-20, 45-14-10

Орел
(0862) 72-54-51

Санкт-Петербург
(812) 322-31-83, 322-18-20

Сургут
(3462) 51-71-21

Тюмень
(5452) 561-511, 561-881

Челябинск
(351) 263-42-92, 268-97-96

Уфа
(5472) 925-996, 925-997

Региональные дилеры

Архангельск
(8182) 22-97-53

Брянск
(0852) 41-04-22

Владивосток
(4252) 405-603

Волгоград
(8442) 37-74-65

Вологда
8-921-722-27-88

Ижевск
(3412) 52-60-66, 52-66-42

Казань
(8452) 700-821, 700-822

Краснодар
(8612) 55-87-24, 60-81-68

Красноярск
(3912) 55-77-77, 54-02-02

Липецк
(0742) 221-901

Мурманск
(8152) 47-72-33

Надым
(34995) 3-46-84

Нижегород
(8312) 33-75-05

Озерск
(35171) 7-48-71

Пенза
(8412) 56-29-56

Пермь
(3422) 12-26-14, 12-32-76

Ростов
(8632) 40-54-72, 29-36-67

Рязань
(0912) 44-62-55

Самара
(8462) 42-11-12, 42-36-85

Самара
(8462) 70-71-55

Ставрополь
(8652) 32-21-54, 35-63-30

Тольятти
(8482) 48-78-16

Тула
(0872) 55-17-94

Хабаровск
(4212) 62-20-08

- Клавирные инструменты
- Смычковые инструменты
- Духовые инструменты
- Гитары
- Ударные инструменты
- Перкуссионные инструменты
- Народные инструменты



Мы работаем
на Ваш
Талант!



J. Michael

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



EU-1500
Юнион Бб
24 300 руб.

SP-650
Саксофон
сopra no Bb
17 200 руб.



AL-500
Саксофон
альт Bb
14 200 руб.



AL-9005
Саксофон
тенор Bb
21 200 руб.



TH-900
Саксофон
баритон Bb
22 400 руб.



FL-4005PO
Флейта C
8 000 руб.

PC-360
Флейта
пикаiola
7 000 руб.



TU-3000
Туба Bb
64 000 руб.



PH-850
Французский
рог Bb
17 200 руб.



TU-2000
Тромбон
Bb
38 400 руб.



TB-550M/L
Тромбон тенор-бас Bb
10 800 руб.

J. Michael

BT-800
Труба Bb
15 400 руб.

NEW!!!!



TR-380
Труба Bb
6 400 руб.



CL-400
Кларнет Bb
7 680 руб.

CL-300
Кларнет Bb
5 100 руб.

JUPITER
SINCE 1930

Горючий маркет Jupiter была создана компанией KHS в 1930 году. Специфической компании под новым брендом сразу стало производство духовых инструментов специально для музыкальных школ, училищ и других образовательных учреждений. Именно по этому и медные и деревянные инструменты Jupiter отличаются своей выгодной ценой, так как мы не теряем при этом в качестве. Позже модельный ряд инструментов Jupiter пополнил с ним ряд с популярными моделями, которые по достоинству оценили музыканты всего мира. Настоящей горюх тна фирмы с тали флейты серии "DiMedici", изготавливаемые в Японии по японской технологии. Большую популярность среди саксофонистов завоевали профессиональные инструменты серии "Artist" и "Professional". Цель я не отметить высокое качество, оригинальный дизайн и превосходное звучание труб новой серии "Triplex". 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, учитывают замечания и предложения. Кроме того, руководство компании признает, что какого бы высочайшего уровня не достигла наука и техника, они не смогут заменить человеческих рук. Поэтому, изгибы клапанов и слайдов, регулировка и выравнивание клавиш с помощью рукими так оконвалифицированных мастеров. Все инструменты отличаются качественным дизайном и качеством, которое является результатом длительного поэтапного процесса с обработкой, конечной ручной шлифовки и полировки.

Музыкальный Арсенал

www.jupiterband.ru



JCB-778L
Туба F#Bb
91 500 руб.

JEP-468L
Корнет F#Bb
10 550 руб.

JBR-762L
Баритон Bb
34 015 руб.

NEW!!!!
JUPITER

JSL-538RL
Тромбон тенор F#b
32 832 руб.
NEW!!!!

JSH-596L
Саксофон F#Bb
79 712 руб.

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

JTR-606MRL
Труба Bb
Deluxe
16 274 руб.

JTR-408L
Труба F#b
12 544 руб.
NEW!!!!

JFL-911ES
Флейта C
"diMedici"
33 276 руб.

JFL-511ES
Флейта C
17 824 руб.

JPS-8475G
Саксофон сопрано
"Artist"
96 852 руб.

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

JHR-854L
Валторна F/Bb
двухтона
64 460 руб.

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

JTS-8895G
Саксофон тенор
"Artist"
98 272 руб.

JCL-6738H
Кларнет бас F#b
46 656 руб.

JCL-9315
Кларнет F#b
25 326 руб.

P. Lorencio

Представляем на Российском рынке продукцию компании P. Lorencio – одного из крупнейших производителей струнно-смычковых музыкальных инструментов в Европе. P.I. arsenalo – это сочетание великолепной высшей 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.

- B111 Контрабас, 4/4, 42 912 руб.
- B102 Контрабас "Студент", 3/4 (массив древесины), 44 608 руб.

Музыкальный Арсенал

www.arsenalmusic.ru

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

P. Lorencio

BEST QUALITY INSTRUMENTS

CERTIFICATE

...ment has been made by experienced
...ers. The tonewoods used for this instrument
...y chosen from well seasoned timbers,
...m an old traditional formula which
...nd consists of natural resins. ...
...will give many years of playing satisf...

Made in Europe





А.Т. Скобелев

– контрабас in F. Опять нужно внести ясность. В наших исследованиях настойчиво утверждается, что контрабасовый тромбон завершил свое существование после Вагнера. Действительно, так и было, но лишь до 80-х годов прошлого века. Усилиями нескольких исполнителей, прежде всего лауреата премии ИТА за 2003 год голландца Ван Дейка, начался нелегкий процесс возрождения этого гиганта. Специально для Дейка к премьере "Кольца Нибелунгов" в "Concert Gebau" немецкая фирма "Thein" изготовила контрабас-тромбон и мундштук значительно большего размера, чем для басового in B тромбона. На ИТА Ван Дейк впервые продемонстрировал контрабасовый тромбон в 1993 году в Кливленде. Реакция на его выступления была очень активной, и у идеи появились последователи. Думаю, не ошибусь, если попытаюсь предсказать очень скорое и полное возвращение контрабас-тромбона.

И несколько слов о сегодняшнем дне тромбона в России. Не секрет, что в западных оркестрах не очень то жалуют русских духовиков, особенно исполнителей на медных. На то есть свои причины. Прежде всего, и в Европе и в Америке хватает своих специалистов высокого уровня, множество музыкантов (главным образом в Америке) не имеют

постоянной работы из-за перепроизводства духовиков и являются так называемыми "свободными" музыкантами, т.е. живущими за счет случайной работы, которую предоставляет профсоюз. Где уж тут принимать духовиков из другой страны. Но это только одна сторона медали, есть и другая. Существующая система образования и воспитания наших исполнителей (причем не только духовиков) рассчитана на яркую концертную игру. Так уж повелось с советских времен – главное привезти победу с международного конкурса и отрапортовать о достигнутых успехах. А если не с международного, то хотя бы с какого-нибудь нашего, пусть даже и никому не известного конкурса, благо, последнее время их развелось огромное множество, и лауреатов стало больше, чем музыкантов, умеющих играть. Что потом происходит, когда такой лауреат (часто с немалым апломбом) приходит в оркестр, известно многим. Ему приходится постигать искусство совместной игры практически с нуля.

Да, безусловно, специальность должна быть главной профилирующей дисциплиной в системе обучения, ибо, прежде всего, необходимо научиться владеть инструментом. Но, мне думается, у нас наличествует явная недостаточность ансамблевого воспитания. Часто приглашая на работу молодого педагога, ему "для начала" дают камерный ан-

самбль, мол, поработай, прояви себя, а там, может, и класс по специальности получишь. Это в корне неверный подход. Совершенно отсутствует дисциплина освоения оркестровых партий. Пройдя первый тур конкурса в оркестр (сольное сочинение), молодой музыкант лихо радочно, при дефиците времени, хоть как-то пытается посмотреть оркестровые выписки. Конечно, в таких условиях хороший результат вряд ли будет достигнут.

Все сказанное в полной мере относится и к воспитанию тромбонистов. Сейчас, после довольно продолжительного периода (более 30 лет), в течение которого у нас не было удач на международных конкурсах, лед тронулся. Два воспитанника питерской консерватории (класс профессора Сумеркина) стали лауреатами в Германии и Чехии. Конкурс Римско-Корсакова 2005 года открыл несколько очень ярких имен, причем не только по специальности тенор-тромбон, но и в басовой части. Это служит подтверждением тому, что инструментальных проблем наша молодежь не испытывает, а тема ансамблевого воспитания должна стать первоочередной.

*Анатолий Скобелев,
профессор Московской
консерватории,
народный артист России*

ФОТОГРАФИЯ, АФИШИ, БУКЛЕТЫ, ПРОГРАММКИ		
Дизайн Студия	Кузьмина	8 916 381 82 87
	Кириллова	354-66-90
Музыкальные Инструменты		www.color-foto.com
PESHATNIK@MAIL.RU		

Лев Евграфов:

“Нужно любить своих учеников – будущее России”

– Лев Борисович, Вы известный музыкант и педагог, но многие молодые музыканты мало знают Вас в качестве исполнителя. Расскажите, как складывалась Ваша музыкальная карьера.

– Моим первым учителем был Давид Борисович Любкин, ассистент С.М. Козолупова в ГМПИ им. Гнесиных. Это был необыкновенный энтузиаст виолончельной педагогики. Он буквально заражал своих учеников любовью к виолончели и преданностью этому инструменту. Из его класса выходили отличные профессионалы, многие из них работали в лучших оркестрах Москвы – Госоркестре, МГФ, Большого театра, преподавали в различных учебных заведениях. В одно время со мной у него училась Наталья Шаховская. Мы дружили. И даже, впервые выступая в отчетном концерте школы в Большом зале консерватории, я играл на ее виолончели, которую одолжил по настоянию педагога. Давид Борисович умер, когда я был в 10-м классе Гнесинской десятилетки. Ему было всего 54 года. Я продолжал свое обучение в классе М.Л. Ростропо-

вича в ЦМШ, а затем в МГК им. Чайковского. В 1963 году, являясь аспирантом МГК, я принял участие в крупнейшем виолончельном конкурсе им. Пабло Казальса, стал одним из победителей-лауреатов, что явилось началом моей концертной деятельности. В 60-е и 70-е годы приоритетом в моей работе являлось исполнительство. За этот период мною было сыграно много концертных программ. Выступления и записи с такими великими музыкантами, как Г.В. Свиридов, Д.Б. Кабалевский, Б.А. Чайковский, М.В. Юди-на, неизгладимы из памяти. Выступления и общение с крупнейшими дирижерами также сыграли важную роль в формировании моих исполнительских принципов. В 80-е годы, в силу ряда обстоятельств, я был вынужден сократить свою исполнительскую работу и полученный опыт перенести в педагогику, занимавшую все более значительное место в моей творческой биографии.

– В свое время в советской прессе отмечались помимо отдельных концертов два Ваших уникальных цикла – "Шедевры мирового вио-

лончельного искусства" и "Советская виолончельная музыка".

– Да, это были значительные работы. "Советская виолончельная музыка" – 8 сольных программ, а "Шедевры" – 12 сольных программ, сыгранных за 4 месяца.

– Сегодня Вас хорошо знают как педагога, но тот, кто слышал Ваши концерты, сожалеет, что Вы уже не выступаете, как солист. Почему? Вы решили перестать играть?

– Нет, я играю. Просто в Москве это не так часто удается делать, как раньше. Дело в том, что я в последние годы давал много мастер-классов в различных странах. Получалось так, что жил в России, а работал в основном за границей, играл на Западе, например, в Швейцарии и США были очень хорошие концерты.

– В 1965 году, кажется, Вы один из первых (если не первый!) сыграли в Москве шесть сюит Баха в один вечер?

– Да, а затем играл их в ряде городов России, в Болгарии, Чехословакии и Германии, (в Веймаре и Айзенахе в доме И.С. Баха).

ЗАТАКТ

ЛЕВ БОРИСОВИЧ ЕВГРАФОВ – заслуженный артист России, лауреат международного конкурса им. Пабло Казальса, профессор. Родился 16 июня 1934 года в Уфе. Закончил Московскую государственную консерваторию им. П.И. Чайковского и аспирантуру по классу Мстислава Ростроповича.

С 1963 года ведет интенсивную концертную и педагогическую деятельность в России и за рубежом. Многие годы неизменным партнером Льва Евграфова по концертным выступлениям была Лидия Евграфова – мать виолончелиста, исполнительское мастерство которой отмечено Почетными дипломами ряда международных конкурсов.

Лев Евграфов выступал также в ансамбле со многими выдающимися музыкантами, среди которых М. Юдина, Г. Рождественский, Ю. Темирканов, Ю. Симонов, Б. Гольдштейн, В. Пикайзен.

Музыкант записал 10 грампластинок, записи его выступлений имеются в фондах радио и телевидения Рос-

сии. Лев Евграфов в течение ряда лет заведовал кафедрой виолончели ГМПИ им. Гнесиных, МГИМ им. А. Шнитке, преподавал в МГК им. Чайковского, участвовал в работе жюри международных конкурсов им. Чайковского (Москва), Гаспара Кассато (Флоренция), И.С. Баха (Лейпциг), а также всесоюзных и всероссийских конкурсов. В 1993-1994 гг. он годами выступил организатором и художественным директором двух международных музыкальных фестивалей в Новом Иерусалиме, в которых принимали участие музыканты России, США, Австрии, Германии, Франции, Израиля, Швейцарии, Японии. Ученики Льва Евграфова, среди которых А. Рудин, В. Яглинг, И. Монигетти, Д. Миллер, В. Пономарев, К. Баравиера, А. Бобышев, А. Непомнящий, Ф. Амосов, Р. Ефимов и многие другие, являются лауреатами престижных международных конкурсов, а А. Орлов художественным руководителем и главным дирижером Президентского оркестра России.

Сыграть шесть сюит Баха в один вечер достаточно трудно и для головы, и для рук. Сейчас я понимаю, что этого не нужно делать. Но тогда было какое-то мальчишеское упрямство, задор... марафонская дистанция своего рода.

Мы все тогда подражали Ростроповичу, хотя его гениальному таланту подражать было бессмысленно. Но мы, грешные, его ученики, стремились как-то к нему приблизиться, хватались и старались делать что-то похожее.

– У Вас есть замечательные записи. Когда в начале 90-х годов мы с друзьями увлекались собиранием фонотеки, то единственная запись Концертино Прокофьева, которая у нас была – это Ваша.

– Периодически они звучат в эфире и среди них есть, как мне кажется, неплохие. Например, соната № 5, опус 102 № 2 Бетховена, записанная в ансамбле с моей матерью Л.Ф. Евграфовой, по признанию музыкантов и музыкальной критики разных стран мира, блестящей пианистки-ансамблистки, судьба которой была с детства искалечена советской властью. Соната

С. Прокофьева с гениальной Марией Вениаминовной Юдиной, или цикл сонат Луиджи Боккерини, удостоенный Гран-при на Всесоюзном конкурсе грампластинок 1979 года в месте с грампластинкой Эмиля Гилельса.

– Позвольте теперь вопрос, как к члену жюри многих конкурсов. Ни для кого не секрет, что нередко в наши дни музыкальные конкурсы часто становятся в той или иной степени предметом торга. А когда Вы играли на конкурсе, было то же самое или было иначе?

– Тогда все было крупнее! В советское время судьба первых премий на конкурсе им. Чайковского, например, или разрешения участвовать в том или ином зарубежном конкурсе решались в ЦК КПСС. Тот же, кто смел не соглашаться с принятыми в партийных кабинетах решениями, попадал под пресс тоталитарной системы со всеми вытекающими последствиями. Я имел "удовольствие" побывать в подобной ситуации. Сейчас положение несколько иное, также порою скверное, но все же сделан значительный шаг к оздоровлению положения.



– Скажите тогда, а приносят ли вообще современные конкурсы какую-либо пользу? С какой душой Вы отправляете на конкурс своих собственных учеников?

– По большому счету, конкурсы сейчас ничего не дают. Тогда, в Советском Союзе, был смысл в них участвовать, потому что выйти на эстраду можно было только через конкурс. Нужно было завоевать какую-то премию, получить апробацию на международном уровне, и только после этого открывались возможности для исполнительской работы. Сейчас ситуация совершенно иная. Не могу сказать, что лучше, – всевластие бюрократии или всевластие денег. Любой человек, у которого есть деньги, может сегодня снять даже Большой зал консерватории, наверное, и Большой театр тоже. На сцену БЗК выходят люди, которых раньше не подпустили бы к ней на пушечный выстрел. Мои же ученики играют на конкурсах потому, что каждый конкурс – это экстремальная ситуация, которая требует мобилизации всех сил. На конкурсах проверяется истинная преданность искусству.

– Лев Борисович, Вы отдаете огромное количество сил педагогике. Ваши достижения вызывают восхищение. Расскажите, когда и как Вы начали заниматься педагогикой.

– Я давно увлечен этой работой. Она началась в годы обучения в ЦМШ. Я учился в 10-м классе, а мой ученик в 1-м. Им был сын известного пианиста, постоянного партнера Д.Ф. Ойстраха, Владимира Ямпольского – Мирон, ныне процветающий в США. Мы оба учились в классе М. Ростроповича, и по заданию Мэтра я должен был в качестве репетитора заниматься с ним.

Затем, уже будучи аспирантом, я "с подачи" своего профессора начал работать в музыкальном училище при МГК, где моими учениками стали Виктория Яглинг и племянник С.Н. Кну-шевицкого – Виктор Шпиллер.

Одновременно там же в 1-м классе ДМШ начал заниматься Саша Рудин, затем перешедший вместе со мною в ССМШ им. Гнесиных.

ми руками". Некогда Д.Б. Шафран упрекал меня в том, что, обучая своих учеников по единым принципам, я лишая их индивидуальности. Я возражал ему:



Лев Евграфов с Антоном Орловым

– Скажите, у Вас есть своя методика?

– Конечно. Я не признаю эклектики в музыкальной педагогике. Убежден, что без ясного осознания закономерностей технологии игры на любом инструменте невозможны успешные занятия с учениками. С первых же шагов в педагогике, вначале интуитивно, я вырабатывал свою методическую систему. В значительной степени этому способствовали мои ученики – юная Вика Яглинг и пятилетний Саша Рудин. Первой я "выправлял" руки, второму "ставил". Сейчас, когда эти выдающиеся исполнители известны музыкальному миру, я рад, что оба говорят, что играют "мои-

"Я учу своих учеников тому, что сам умею, а индивидуальности талантливых музыкантов не может лишиться никто". Чему педагог должен научить своего ученика? Прежде всего, научить владеть инструментом, слышать звук, качество звука, воспитать его уши. Поэтому педагог обязательно должен играть в классе. Я всегда, показывая своим ученикам, играю не на своей виолончели, как часто практикуют за рубежом: берут свою шикарную виолончель, а ученик часто играет на дровах. Я должен показать, как может звучать виолончель, на которой играет мой ученик. Методика должна быть определенной и точной, как математика.

– Придаете ли Вы значение, на каких инструментах играют Ваши ученики?



Лев Евграфов с Александром Рудиным

– Конечно, желательно, чтобы виолончель была хорошей. Но это не всегда возможно. Учиться можно на любой виолончели, но лучше, все-таки, в любом возрасте играть на хорошем инструменте, так как инструмент – это то же учитель.

– На каких инструментах Вы играли в годы обучения и на какой виолончели играете сейчас?

– В первые годы обучения я играл на казенных инструментах сомнительного качества, став студентом консерватории, приобрел фабричный Циммерман, на котором и окончил консерваторию. В настоящее время играю на виолончели Франческо Руджери, на

TON - LINE

САЛОНЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

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





Лев Евграфов с матерью Лидией Феоктистовной Евграфовой

которой до меня в течение пятидесяти лет играл профессор МГК, ученик А.А. Брандукова, Марк Ильич Ямпольский. Я играю на ней с 1960 года.

– А какие струны Вы предпочитаете?

– Я не придаю этому особого значения. Когда я учился, мечтой всех виолончелистов были струны "Thomastik", хотя многим казалось, что отечественные струны, которые делала в мастерской Большого театра дочь известного мастера Т.Ф. Подгорного, не уступали им по качеству. Затем появились струны "Pirastro", "Prime" – они широко известны. В последнее время я познакомился со струнами американской фирмы D'Addario "Helicore" достаточно хорошего качества. Но я остаюсь верным "Thomastik-Infeld".

– Отдельной главой Вашей педагогической деятельности можно назвать обучение Александра Рудина

– С 5 до 22 – семнадцать лет – образец ученической преданности! Саша очень своеобразный, достаточно замкнутый человек, со своим огром-

ным внутренним миром. Это не только выдающийся музыкант, но и уникальная по своим человеческим качествам личность. Вообще, чей ученик Александр Рудин – вопрос второстепенный. Это гениально одаренный человек. Я дал ему школу. Но даже если бы этого не случилось, убежден, что он все равно занял бы свое место в музыкальном мире. Он это доказал, став не только великим виолончелистом, но также блестящим пианистом и дирижером. Это талант, перед которым надо снять шляпу...

Рудин помогал мне тщательно отработать мою методическую систему. Это был единственный ученик, которому не приходилось дважды повторять одни и те же замечания. На каждом уроке я должен был искать новые возможности для дальнейшего улучшения качества его игры, постоянно поднимая исполнительскую планку. Вероятно, поэтому мы оба были нужны друг другу. Он был зависим от меня достаточно долго. На конкурсе им. Чайковского в 1982-м году, когда ему было уже 22 года, он безоговорочно выполнял все мои указания. И я счи-

таю это правильным – в процессе обучения авторитет педагога должен быть непререкаем, если ученик хочет чему-то научиться. Он должен верить педагогу, если этой веры нет, надо переходить в другой класс. Рудин мне верил, а я верил в Рудина. Конечно, сейчас он совсем другой, и мы играем с ним по-разному. Иногда, на мой взгляд, он слишком увлекается аутентизмом. Мне это не всегда близко. Но то, что он является феноменальным мастером и гениальным музыкантом – это бесспорно.

– В настоящее время Вы преподаете в МГИМ им. А. Шнитке и ЦМШ. Но существует еще такая вещь, как мастер-классы. Как Вы относитесь к этой форме обучения?

– Наверное, мастер-классы приносят определенную пользу, давая пищу для размышлений и новую информацию для их участников. Но заменить школу они не могут. Это совершенно разные формы обучения. Мастер-класс – это, в основном, работа на публику. Я же считаю, что педагогический труд – интимный процесс. Даже когда ко мне в класс приходят несколько человек, чтобы послушать урок, я не всегда это одобряю, хотя мои двери всегда открыты. Но когда мне действительно нужно найти что-то новое, я должен работать как экспериментатор – один на один. К тому же присутствие слушателей всегда стесняет ученика. И я сам невольно начинаю отвлекаться и говорить не только в расчете на ученика, но и на тех, кто пришел посмотреть и поучиться. Педагогический процесс – очень тонкая вещь.

– Как Вы относитесь к аутентизму?

– Так же как к истории. Уважаю, но не увлекаюсь.

– Кстати, а Баха у Вас в классе играют в какой редакции?

– Как правило, в моей. В свое время я играл Баха в редакции С.М. Козолупова, в основу которой положена

редакция Г. Беккера. Затем, когда был издан уртекст, я начал многое пересматривать. С интересом знакомился с исполнением Баха А. Билсмы, но не считаю его образцом. Недавно А. Рудин подарил мне свою запись шести виолончельных сюит Баха и скрипичной Чаконы. Это замечательная работа. Он играет Пятую сюиту со скордатурой, и, конечно, так звучит лучше. Что касается исполнения Шестой сюиты, то он играет ее на пятиструнной виолончели, сконструированной И.С. Бахом, которая не прижилась в истории, и я считаю это лишним. На обычной, классической виолончели она звучит лучше.

Необходимо учитывать, что старинные инструменты были рассчитаны на совершенно иные акустические условия. Кроме того, я считаю, что сами идеи, которыми жили такие вели-

кие композиторы, как Бах, не были идеями только своего времени. Бах – величайшее внеисторическое мировое явление. Он более велик, чем те инструменты, которые существовали в его время. И история показывает, что инструменты ушли, а музыка Баха осталась.

– Подводя итоги нашей беседы, скажите: каковы же, на Ваш взгляд, современные требования к учителю?

– В свое время Лев Толстой говорил, что лучшим учителем является не тот, кто знает все, а тот, кто любит своих учеников, как их любят отец и мать. Главное требование к учителю в наши дни, на мой взгляд, любить своих учеников – будущее России.

*Беседу вел
Борис Лифановский*



www.aubertlutherie.com



ОБЕРТ ЛЮТЕРИ
Подставки и инструменты

*Инструменты, сделанные
мастерами в Мирекуре*

Скрипки, Альты и Виолончели

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



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

КОНКУРСЫ

АССОЦИАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ КОНКУРСОВ РОССИИ, 2005-2006 гг.

www.music-competitions.ru

НОВОСИБИРСК

II Открытый Всероссийский фестиваль-конкурс молодых исполнителей на деревянных духовых и ударных инструмен- тах "Сибирские ассамблеи" 28 ноября – 5 декабря 2005

ФЛЕЙТА, ГОБОЙ, КЛАРНЕТ, ФА-
ГОТ, САКСОФОН, ТРУБА, ВАЛТОР-
НА, ТРОМБОН, БАС-ТРОМБОН,
УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Учредители: Федеральное агентство по культуре и кинематографии РФ, Департамент культуры Новосибирской области, мэрия г. Новосибирска, благотворительный фонд "Юные дарования Сибири", Новосибирская государственная филармония, НСМШ (колледж), Ассоциация музыкальных конкурсов России, Межрегиональная ассоциация "Сибирское соглашение".

Возрастные категории: младшая – до 16 лет, старшая – до 19 лет (включительно).

Документы:

- а) заполненная заявка;
- б) копия свидетельства о рождении или паспорта;
- в) справка с места учебы;
- г) творческая характеристика, заверенная руководителем учебного заведения, или рекомендации двух известных музыкантов;

д) автобиография;

е) две черно-белые фотографии 13x18 см (для издания буклета)

Вступительный взнос – 600 руб. (для участника), для ансамблей – 1500 руб.

В конкурсе два тура.

Предусмотрены денежные премии для занявших I, II и III места по каждой специальности; дипломы и подарки для занявших IV-VI места.

Директор конкурса – директор

ССМШ-лицея при Новосибирской консерватории Марченко Александр Тихонович.

Предшественник конкурса – Международного фестиваля молодых исполнителей на деревянных духовых инструментах, который ССМШ-лицей при Новосибирской консерватории провела в 1999 г. I конкурс прошел в ноябре 2002 г.

630004, Новосибирск, Комсомольский пр-т, д. 20, ССМШ-лицей при Новосибирской консерватории.

Тел.: (3832) 101 863, 101 835.

Тел./факс: (3832) 101 744.

nsmsh@yandex.ru

www.nsmsh-college.narod.ru

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

IV Международный конкурс им. А.Г. Рубинштейна "Мини- тюра в русской музыке" 2-9 декабря 2005

ФОРТЕПИАНО, ФОРТЕПИАН-
НЫЙ АНСАМБЛЬ, АНСАМБЛЬ,
СОЛЬНОЕ ПЕНИЕ

Учредители: Администрация Красносельского района Санкт-Петербурга, Комитет по культуре Санкт-Петербурга, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, издательство "Гармония", лицей искусств "Санкт-Петербург".

Возраст: от 7 до 18 лет.

Документы принимаются до 20 октября 2005:

- а) заявка в печатном виде на бланке с логотипом или угловым штампом учебного заведения;
- б) копия свидетельства о рождении;
- в) творческая биография;
- г) запись на электронном носителе (дискета или CD);
- д) две фотографии;

е) копия квитанции об оплате вступительного взноса.

Вступительный взнос для российских участников в сольных номинациях – 900 руб., в ансамблевых номинациях – 450 руб. с каждого участника; для иностранных участников 40 евро и 20 евро соответственно.

В конкурсе один тур.

198328, Санкт-Петербург, ул. Доблести, 34, лицей искусств "Санкт-Петербург"

Факс: (812) 142 5152, тел.: 142 9534, 142 5152, 151 4759 (с 15.00 до 19.00), 388 5345 (до 10.00 и после 22.00).
diana@art-l.spb.ru, artlizey@infob.spb.ru
<http://www.art-l.spb.ru/festivals>

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

VI Международный конкурс детского исполнительского искусства им. Г.В. Свиридова 14-18 декабря 2005

ФОРТЕПИАНО, СКРИПКА, ВИО-
ЛОНЧЕЛЬ, ФОРТЕПИАННЫЙ ДУ-
ЭТ, КАМЕРНЫЙ АНСАМБЛЬ С
УЧАСТИЕМ ФОРТЕПИАНО (не бо-
лее 9 чел.)

Учредители: Национальный Свиридовский фонд, Российская Ассоциация школ, носящих имя Г.В. Свиридова, Комитет по культуре Правительства Санкт-Петербурга, ДШИ им. Г.В. Свиридова.

Возрастные категории: I – до 10 лет; II – до 15 лет; III – до 17 лет.

Вступительный взнос: солисты – 1000 руб., ансамбли – 500 руб. с каждого участника.

Документы принимаются до 1 ноября 2005.

В конкурсе один тур.

Прослушивания проводятся публично в Малом зале ДШИ им. Г.В. Свиридова.

Почетный председатель жюри – президент Национального Свиридовского фонда проф. Александр Белоненко.

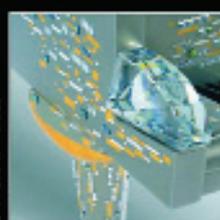
Художественный руководитель конкурса – Марина Хван.

Директор конкурса – директор ДШИ им. Г.В. Свиридова Наталия Веледева.

ООО «ФОРТЕ И ПИАНО»

Эксклюзивный дистрибьютор
Schimmel Pianos и Bosendorfer
в России

Swarowski



Imperator



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

Bosendorfer

SCHIMMEL
PIANOS

МАСТЕР-КЛАССЫ КОНЦЕРТЫ ТРЕНИНГ-СЕМИНАРЫ



Под эгидой Комиссии РФ по делам ЮНЕСКО

при поддержке Федерального Собрания РФ, Министерства культуры и массовых коммуникаций РФ, Правительства Москвы



MUSICFEST

13-14-15 ОКТЯБРЯ 2005

ДС «Дружба»
в ЛУЖНИКАХ



мастер-классы

АВТОРСКИЕ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ИНСТРУМЕНТАХ ОТ ЗНАМЕНИТЫХ МУЗЫКАНТОВ РОССИИ И МИРА

выставка



HONNER

САМАЯ БОЛЬШАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ, ВУЗОВ, КЛУБОВ, ДОСУГОВЫХ ЦЕНТРОВ; ПРЯМОЙ КОНТАКТ МУЗЫКАНТОВ, ПРОИЗВОДИТЕЛЕЙ И ДИСТРИБЬЮТЕРОВ НА СЦЕНЕ И В ЗАЛАХ

тренинг-семинары

ЭКСПЛУАТАЦИЯ НОВЕЙШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБОРУДОВАНИЯ И ИНСТРУМЕНТОВ

конкурсы

СТУДЕНТОВ И ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ; ВСЕРОССИЙСКИЙ СМОТР-КОНКУРС СВЕТО И ВИДЕО-ХУДОЖНИКОВ

презентации

ПЕДАГОГОВ И УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ; ПРЕДСТАВЛЕНИЕ НАГРАДЫ «ЗА ВКЛАД В РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ»

специальные гости

RON THAL & BUMBLE FOOT (USA)
PEPPINO D'AGOSTINO (Italy, USA)
THOMAS BLUG (Germany)
FERNANDO BRESSLAU (Brazil)
MICHAEL VIGNEAU (France)

ДМИТРИЙ МАЛИКОВ, ВЛАДИМИР ПРЕСНЯКОВ (ст.) «БЕЛЫЙ ОСТРОГ», ЛИВАН ЛОМИДЗЕ, ДМИТРИЙ МАЛОЛЕТОВ

ФЕСТИВАЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

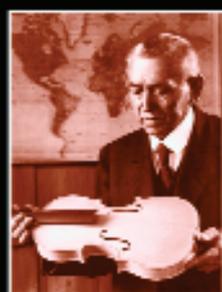


www.musicfest.ru

{095} 101 33 61
{095} 107 95 03



**СКРИПКИ,
ВИОЛОНЧЕЛИ,
ГИТАРЫ**



АВАЛЛОН

Москва: Новорязанская ул., д. 30-А, тел. 733-87-01, 733-87-02,

e-mail: mosavall@yandex.ru

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

e-mail: sp100@avallonltd.ru

Нижний Новгород: тел. (8317) 34-30-32, 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



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

194352 Санкт-Петербург, пр. Просвещения, д. 40, Школа искусств им. Г.В. Свиридова.

Тел./факс: (812) 516 4003.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
VIII Международный конкурс пианистов, фортепианных дуэтов и камерных ансамблей имени Марии Юдиной
3-9 января 2006

Учредители: Ленинградское Областное и Санкт-Петербургское Отделения "Союза концертных деятелей Российской Федерации", Комитет по культуре Правительства Ленинградской области, Северо-Нидерландская консерватория (Гронинген).

Возраст: 29 лет включительно на 1 ноября 2005.

Документы принимаются до 1 ноября 2005:

- а) заявка;
- б) фотография 4х6 см;
- в) копия свидетельства о рождении или паспорта;
- г) краткая творческая биография;
- д) свидетельство об уплате вступительного взноса (80 евро – фортепиано, 80 евро – с каждого участника фортепианного дуэта, 30 евро с каждого участника камерного ансамбля).

В конкурсе солистов два тура, в конкурсе ансамблей – один тур.

Периодичность: ежегодный (I – 1998, II – 1999, III – 2001, IV – 2002, V – 2003, VI – 2004, VII – 2005).

Председатель жюри – проф. Московской консерватории Наум Штаркман.

191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 15.

Тел.: (812) 328 2713; 227 1049

Факс: (812) 315 7660, (81379) 61750
gasanzade@yandex.ru

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
Санкт-Петербургский открытый международный конкурс гитаристов "Виртуозы гитары"
15-20 января 2006

НОМИНАЦИИ: КЛАССИЧЕСКАЯ

ГИТАРА, ЛЮТНЯ, ЭЛЕКТРОГИТАРА, АКУСТИЧЕСКАЯ ГИТАРА (сольное исполнение), ГИТАРА ФЛАМЕНКО (соло и ансамбли), БАС-ГИТАРА-СОЛО (электро-бас-гитара и акустическая бас-гитара),

ГИТАРНЫЕ АНСАМБЛИ И АНСАМБЛИ, ВКЛЮЧАЮЩИЕ ГИТАРУ, ИСПОЛНЕНИЕ КОМПОЗИЦИЙ, ОБРАБОТОК И ИМПРОВИЗАЦИЙ СОБСТВЕННОГО СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ГИТАРЫ-СОЛО (классическая, акустическая и электрогитара),

ИЗГОТОВЛЕНИЕ МАСТЕРОВОЙ ГИТАРЫ

Учредители: Санкт-Петербургское отделение Российского творческого Союза работников культуры, Факультет Музыкального искусства эстрады Санкт-Петербургского государственного Университета культуры и искусств, ООО "Творческий Дом".

Возрастные группы: "А". I – до 8 лет, II – 9-11 лет, III – 12-14 лет, IV – 15-17 лет. "Б" – от 18 лет (без ограничения возраста).

Документы принимаются заказным письмом, факсом или электронной почтой до 1 декабря 2005:

- а) заявка (бланк прилагается в "Условиях в формате WORD");
- б) копия квитанции об оплате вступительного взноса;

в) для участников группы "А" – копия паспорта или свидетельства о рождении. Размер вступительного взноса и программа для каждой номинации подробно указаны в полных условиях конкурса на ссылке "Условия в формате WORD".

Художественный руководитель – преподаватель гитары Санкт-Петербургской консерватории и Санкт-Петербургского Государственного Университета культуры и искусства, лауреат международных конкурсов гитаристов Леонид Карпов.

Директор конкурса – первый зам. председателя Санкт-Петербургского отделения Российского творческого Союза работников культуры Александр Гаврилов.

190000 Санкт-Петербург, Вознесенский проспект, д. 6

Санкт-Петербургское отделение Российского творческого Союза работников культуры.

Тел./факс: (812) 517 2723, 312 8261.

Тел.: (812) 314 7393, 571 9571.

lekar@online.ru, souz@kultura.spb.ru

ЕКАТЕРИНБУРГ
Демидовский Международный юношеский конкурс скрипачей "ДЕМЮКС"
19-29 марта 2006

Учредители: Министерство культуры РФ, Министерство культуры Свердловской области, Управление культуры г. Екатеринбурга, Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского, СПМШ-лицей при Уральской консерватории.

Возрастные категории: 12-16 лет, 17-22 года.

Документы принимаются до 1 ноября 2005:

- а) копия свидетельства о рождении;
- б) две черно-белые фотографии;
- в) краткая биография;
- г) программа по турам;
- д) аудиозапись программы I тура.

Вступительный взнос за участие в I (отборочном) туре – 300 руб., взнос за участие во II туре – 50 евро (для участников из России и ближнего зарубежья) и 100 евро (для участников из дальнего зарубежья).

В конкурсе три тура. I тур проходит заочно по аудиокассетам.

В прослушиваниях III тура принимает участие оркестр "Лицей – камерата" (дирижеры – проф. Московской консерватории Игорь Фролов и проф. Уральской консерватории Вольф Усминский).

Президент конкурса – Вольф Усминский.

Периодичность: I – 1993, II – 2000, III – 2003.

620012, Екатеринбург, ул. Уральских рабочих, д. 30-а, гимназия "Арт-Этюд".

Тел.: (3433) 378 435, 378 426.

demyuks@yandex.ru

О “ПОСТАНОВКЕ СТИВЕНСА”

Из книги “The Method of Movement”



ЗАТАКТ

ЛИ ХОВАРД СТИВЕНС известен во всем мире, как человек, превративший маримбу из сугубо этнического в академический сольный инструмент. Начиная с 1970-х Л.Х. Стивенс не только адаптировал и исполнил на маримбе большое количество произведений академического репертуара, но также стал мощнейшим катализатором композиторского творчества в музыке для маримбы. В настоящий момент Л.Х. Стивенс является профессором Королевской Академии Музыки в Лондоне, Великобритания. Л.Х. Стивенс также был назван журналом “TIME” “лучшим классическим маримбафонистом мира”.

Основные принципы игры на маримбе

Для выработки эффективной техники игры на маримбе нужно, чтобы каждая часть тела выполняла функции, свойственные ее природе. Большие группы мышц более приспособлены к широким медленным движениям, малые – к коротким и быстрым.

Эти функции распределяются следующим образом:

1. Ступни, ноги и нижняя часть туловища способствуют тому, чтобы верхняя часть туловища и руки правильно располагались в пространстве клавиатуры. Нижняя часть тела также отвечает за угол, под которым туловище располагается по отношению к клавиатуре.

2. Руки перемещаются по всей длине и ширине инструмента в горизонтальной плоскости (переносы). Когда перемещения совершаются поперек клавиатуры, можно незначительно регулировать высоту этих перемещений в соответствии с перепадом высоты между двумя рядами клавиатуры.

3. Запястья обеспечивают основное усилие при ударе палками по пластинам. Они также принимают участие в горизонтальных перемещениях кисти.

4. Пальцы отвечают за ширину интервалов между палками и могут регулировать скорость их перемещения.

Малым группам мышц не возбраняется брать на себя часть функций больших групп. Например, пальцы могут помогать запястью в работе палками, а запястье наравне с плечом и предплечьем может участвовать в перемещении вдоль горизонтальной плоскости. Однако большие группы мышц не должны помогать деятельности малых. Предплечье, например, не должно участвовать в вертикаль-

ных движениях палок, а ногам не следует делать маленьких шажков вдоль инструмента, ведь небольшие горизонтальные перемещения легче осуществить руками.

Для исполнителя, играющего на маримбе, будет полезно придерживаться этих принципов во время всего обучения и при решении собственных, более конкретных технических задач.

Постановка

Существует три основных четырехпалочных постановки.

Традиционная

Держаки палок перекрещены в ладони, рукоятка внешней палки находится под рукояткой внутренней. Постановка работает за счет напряжения между безымянным пальцем и мизинцем, отвечающими за сокращение интервала между палками, и большим и указательным пальцами, которые увеличивают интервал.

Бертон

Держак внешней палки находится над держакom нижней. Постановка работает по принципу вращения вокруг оси, когда безымянный палец и мизинец обеспечивают сведение и разведение палок, благодаря движениям внутренней палки.

Массер

Держаки палок зафиксированы в разных частях ладони, когда внутреннюю палку придерживает указательный, средний и большой пальцы, а внешнюю – безымянный и мизинец. Такая постановка работает в основном по принципу маятника, а сведение и разведение палок происходит несколькими способами.

Несмотря на то, что я в разное время пользовался всеми тремя

постановками, я со всей искренностью не могу порекомендовать ни одной из них для сольного исполнения на маримбе. Постановка, которой пользуюсь я (и которой посвящена немалая часть книги), является производной от постановки Массера, но не напоминает ни одну из семейства массеровских постановок, описанных в разнообразных пособиях по перкуссии. Главные различия содержатся в положении руки, движении, способе захвата палок и их фиксации. (С этого момента во всем последующем тексте термин "постановка Стивенс" будет использоваться для обозначения способа постановки автора, описываемого в следующем разделе. – Д.В.).

Как держать палки

Нумерация палок в последующем тексте соответствует изображению на рис. 1.

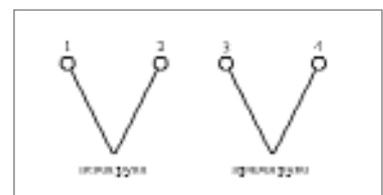
Внешние палки 1 и 4

Для начала пусть ваша рука с расслабленными пальцами и запястьем просто свисает вдоль тела. Согните руку в локте так, чтобы от локтя к кисти она была параллельна полу.

Поверните запястье так, чтобы ноготь большого пальца был параллелен потолку.

Возьмите палку средним и безымянным пальцами так, чтобы она находилась между ними. Пусть она

Рис. 1



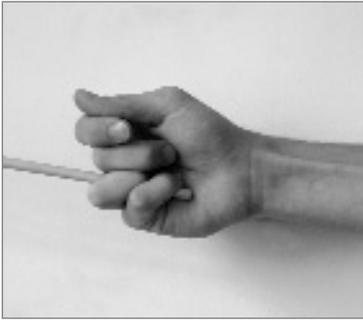


Рис. 2

лежит на втором суставе безымянного пальца. Теперь согните безымянный палец и мизинец так, чтобы их подушечки касались ладони у основания пальцев. Отрегулируйте длину палки, чтобы она не высывалась из-под третьего сустава мизинца больше чем на 1 см.

Прежде чем продолжить, проверьте следующие моменты:

1. Пальцы расслаблены, палка остается свободной в этой позиции.

2. Вес головок должен слегка давить на кончики безымянного пальца и мизинца, больше на мизинец.

3. Держак должен лежать на верхней части второго сустава безымянного пальца и под первым суставом среднего пальца близко ко второму сгибу, но не под ним.

4. Ребро ладони должно быть параллельно полу.

5. Сравните с рис. 2.

Внутренние палки 2 и 3

Свободно поместите конец держака в мягкую часть ладони на расстоянии 4 см ниже основания большого пальца. Сам держак должен лежать на третьем суставе указательного пальца. Вес палки распределится по принципу рычага: конец держака будет упираться в мягкую часть ладони, а остальная палка будет давить на сустав пальца. В таком положении палка сбалансирована.

Прежде чем продолжить, проверьте следующие моменты:

1. Пальцы и запястье расслаблены.



Рис. 3

2. Положение пальцев, держащих внешнюю палку, осталось неизменным.

3. Внутренняя палка свободно висит между мягкой частью ладони и третьим суставом указательного пальца.

4. Сравните с рис. 3.

Положите большой палец на держак. Согните средний палец так, чтобы его третий сустав касался конца держака. Сравните окончательный захват с рис. 4, 5.

Проверьте следующие моменты:

1. Рука и пальцы должны выглядеть естественно и изящно.

2. Палки должны висеть в руке, а пальцы и рука должны быть расслаблены. Не нужно напрягать их больше, чем требуется, чтобы палки не выпали из рук.

3. Внутренняя палка должна быть длиннее внешней примерно на 2-3 см (подразумевается, что к началу занятий ученик подобрал себе подходящий комплект палок).

4. Головки палок должны находиться на равном расстоянии от пола.

5. Если головки расположены на неодинаковом расстоянии относительно пола, сделайте следующее:

(а) Передвиньте конец рукоятки внутренней палки ближе к основанию большого пальца.

(б) Согните средний палец сильнее, чтобы оставить больше места указательному пальцу, который больше будет от-

тянут вниз весом палки.

(в) Безымянным пальцем и мизинцем оттяните вниз рукоятку внешней палки, чтобы ее головка смотрела вверх.

6. Между указательным и большим пальцами должно образоваться свободное открытое пространство.

На начальных стадиях обучения полезно обращаться к данному описанию постановки рук, если возникает даже малейшее напряжение или дискомфорт в захвате палок. Помните, что правильный захват почти не требует усилий.

Сведение и разведение палок

Проблемы со сведением и разведением палок могут преследовать вас в течение первых нескольких лет занятий. Чтобы избежать этих технических помех, крайне важно не только научиться правильно держать палки, но и правильно ими двигать. Поскольку этот предмет слишком сложен и, следовательно, непонятен без разъяснений и поправок, вносимых прямо на занятиях, последующий текст дается лишь как разбор наиболее сложных моментов.

Общие соображения

1. Держите руки и пальцы расслабленными вплоть до интервалов децимы. Точность движений зависит от координации, а не от прилагаемых усилий.

2. Руки и пальцы должны смотреться изящно вплоть до интервалов децимы. Корявые и угловатые руки – явный признак напряжения. Помните, что напряжение – знак того, что вы что-то делаете не так уже сейчас и что дальше все пойдет только хуже. Избавьтесь от напряжения прежде, чем ваши мышцы привыкнут к этому ощущению.

3. Мышцы, отвечающие за внешнюю палку, развиваются медленнее, чем те, которые отвечают за внутреннюю. И если в течение нескольких месяцев внешняя палка будет сравнительно мало участвовать в сведении и разведении, это не должно вызывать беспокойства.

Конкретные рекомендации

Имея ввиду вышеприведенные соображения, ученик должен выучить наизусть следующие рекомендации.

1. По мере сведения/разведения палок внутренняя палка будет слегка вращаться между указательным и большим пальцами. Когда палки разводятся, палка в правой руке вращается против часовой стрелки, в левой руке – по часовой стрелке. Направление



Рис. 4

вращения будет обратным при сведении палок.

2. Указательный палец выпрямляется каждый раз, как внутренняя палка движется из стороны в сторону. А когда он выпрямляется, то перемещается из-под палки на ее ребро.

3. В случае, если требуется долгое время держать палки широко разведенными (например, во фрагменте,



Рис. 5

где октавы исполняются одной рукой), можно изменить положение большого пальца так, чтобы его подушечка приходилась на центр рукоятки. Однако палка не образует с большим пальцем одной прямой, как происходило в позиции терции. Точка соприкосновения большого пальца и рукоятки изменяется лишь слегка – от подушечки пальца к его ребру. Необходимость вновь

УДАРНЫМ ИНСТРУМЕНТАМ - УДАРНЫЙ МАГАЗИН



BERGERAULT

Black Swallow Percussion

REMO

SONOR

Premier

VIC FIRTH

PAiSte

ADAMS

HARDCASE

СИНКОПА
УДАРНЫЙ МАГАЗИН



Рис. 6

выравнивать большой палец и палку в одну линию возникает только тогда, когда приходится долго играть разведенными палками.

4. Если указательный и средний пальцы не лежат стабильно на одной точке длины палки, а ездят вверх-вниз, это признак того что "рабочая" длина палки (точка захвата пальцами. – Д.В.) определена неверно. Если конец палки застревает или тормозится в мягкой части ладони, то рабочая длина палки чересчур коротка. В таком случае следует вернуть палки в положение покоя и передвинуть конец внутренней палки вверх, ближе к основанию большого пальца, с тем, чтобы увеличить длину захвата держак. Если же конец палки не закрепляется должным образом в мягкой части ладони, значит рабочая часть слишком длинна. Тогда снова нужно вернуться в состояние покоя и передвинуть конец палки вниз от основания большого пальца и укоротить место захвата.

5. Средний палец помогает сводить и разводить палки и является основной поддержкой для конца палки, упирающегося в ладонь. Пункты а, б, в разъясняют функции среднего пальца.

(а) Средний палец никогда не распрямляется. Второй и третий суставы остаются согнутыми.

(б) Поскольку средний палец является основным для удерживания палки в ладони, он



Рис. 7

должен быть крепко прижат к самому концу держак. Наибольшее напряжение от него требуется тогда, когда палки разведены особенно широко и необходима дополнительная поддержка. Напряжение спадает, когда расстояние между палками уменьшается.

(в) Средний палец возвращается в свое положение под держак, когда требуется свести палки.

6. Не считая интервалов больше децимы, большой палец никогда не находится между палок. Большой палец помещается сверху рукоятки, когда расстояние между палками невелико, и на боку палки, когда расстояние большое (см. рис. 6).

7. Внешняя палка большей частью двигается безымянным пальцем и мизинцем, хотя первый сустав среднего пальца следует за ними в слабом соприкосновении.

8. Движение, совершаемое безымянным пальцем и мизинцем для разведения палок, такое же, как и у среднего пальца. Второй и третий сустав сгибаются соответственно разведению палок. Одновременно угол, образуемый первыми суставами пальцев и тыльной частью ладони, приближается к 180 градусам (см. рис. 7).

9. Мышцы, отвечающие за управление внешней палкой, можно развить следующими упражнениями.

(а) Попробуйте почесать воображаемый зуд в первом суставе бе-

зымянного пальца и мизинца подушечками этих пальцев.

(б) Повторяйте, пока не перестанет чесаться.

Основные преимущества этого способа

Скорость сведения и разведения палок

Одна из основных технических проблем, встающих перед маримбафонистом, – сведение и разведение палок. Изначальная надежность, предоставляемая традиционными постановками, оборачивается проблемой при необходимости быстрого сведения и разведения палок:

(а) чем больше расстояние между палками, тем больше давления требуется от безымянного пальца и мизинца. По мере того, как растет напряжение, снижается скорость и гибкость. Несложно понять, что система, основанная на напряжении, не способствует проворству рук;

(б) в случае, когда интервал между палками нужен небольшой (секунда), традиционная постановка и постановка Бертона требуют отвести указательный палец от угла, образуемого рукоятками, чтобы он мог закрыться. Или же необходимо вывернуть запястье и/или руку так, чтобы угол рукоятки к клавиатуре стремился к прямому.

Хотя постановка Бертона дает больше скорости, чем традиционная, она все же не может дать той беглости, которой обладает обсуждаемый вариант, с его возможностью быстро менять интервалы между палками (от секунд к октавам):

(а) никакого напряжения в пальцах не требуется;

(б) поскольку рукоятки палок можно держать параллельно, нет необходимости выворачивать запястье, чтобы сыграть секунду. Палки могут также перекреститься, каждая играя ноту другой;

(в) поскольку движение палки идет от нижнего конца держак, такая постановка максимизирует действие, оказываемое пальцами на палку. Малейшее движение пальца может сильно повлиять на расстояние между палками.

Максимальный угол разведения палок

Когда создавался этот текст, существовало множество сольных произведений для маримбы, которые просто нельзя сыграть, так как, пользуясь традиционной постановкой или постановкой Бертона, невозможно дотянуться до нужных нот. Мерой гибкости постановки является то, насколько разведенные палки приближаются к прямой. Перекрещивающаяся постановка по определению не может достичь угла в 180 градусов без того, чтобы палки перестали скрещиваться. А постановка Стивенса позволяет делать и большие углы.

Еще два важных фактора в вопросе разведения палок – длина держак и место, где за него держатся. Палки, которые использую я, могут захватывать одиннадцать пластин в нижнем регистре и две октавы в верхнем. Важно и то, что из такого крайнего положения можно быстро и безопасно опять свести палки.

Маневренность запястья

Маримбофонистов обычно учат играть так, чтобы ладонь смотрела прямо вниз. Такой подход якобы надежнее, а значит – точнее. Простой эксперимент доказывает боль-

шую маневренность той позиции, в которой вниз смотрит ребро ладони. Держа ладонь параллельно полу, попробуйте подвигать ей из стороны в сторону. Амплитуда вашего движения (около 45 градусов) показывает, насколько далеко вы можете переносить палки по клавиатуре, не используя всю руку. Амплитуда вертикального движения из той же позиции образует угол в 120 градусов. Повторите те же движения, но из позиции, когда параллельным полу оказывается ребро ладони, а запястье вывернуто наружу. Углы амплитуды равны 120 и 110 градусам соответственно.

Управление пальцами

Один из показателей потенциальной быстроты постановки – возможность управлять каждой отдельной палкой с помощью пальцев без помощи запястья или вмешательства другой палки. Пальцы также играют большую роль в голосоведении, акцентировке и т.д. Управление пальцами в перекрещивающейся постановке очень ограничено, поскольку палки составляют одно целое с запястьем. Раскованное движение требует предоставления большей самостоятельности пальцам и сведения к минимуму соприкосновения палок друг с другом и с ладонью.

Единственный удовлетворительный способ управления пальцами при перекрещенных палках – это

девяностоградусный осевой удар внешней палкой, описанный в книге Гэри Бертона "Упражнения для четырех палок".

Адаптация постановки Массера, осуществленная мной, подразумевает нечто подобное осевому удару Бертона, но не требует, чтобы палки располагались под прямым углом. Более того, такая постановка позволяет каждой из четырех палок осуществлять независимые удары, безотносительно угла разведения. Пальцы остаются свободными и могут управлять скоростью движения палок, что также увеличивает степень владения каждой палкой в отдельности.

Все эти сравнения, направленные на то, чтобы продемонстрировать гибкость и проворство данной постановки, могут показаться спорными тем студентам, которые ставят изначальную надежность выше проворства и динамичности движения. Нет сомнений, что перекрещенный способ более надежен на первых порах: его легче освоить, поскольку в нем заложено меньше движений. В этом смысле "освоить" данную постановку невозможно. Первоначальная нестабильность вскоре преобразуется в свободу движения. А когда достигнута свобода, технические возможности неисчерпаемы.

*Материал подготовил
Дмитрий Власик*

ФОТОГРАФИЯ, АФИШИ, БУКЛЕТЫ, ПРОГРАММКИ			
Дизайн СТУДИЯ	Кузьмина	8 916 381 82 87	Музыкальные Инструменты
	Кирилл	354-66-90	
PESHATNIK@MAIL.RU		www.color-foto.com	

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Часть 2

(Часть 1 – см. МИ № 6)

Сейчас на рынке музыкальных инструментов достаточно широко представлена продукция российских фабрик, которую, кстати, многие потребители принимают за иностранную. Поэтому хотелось бы затронуть тему дореволюционного производства фортепиано в России.

В 1810 году в Петербурге открывается первая фортепианная фабрика "Friedrich Diederichs". Первые инструменты этой фирмы являлись копиями популярных венских роялей и к настоящему времени почти не сохранились. Примерно с 1850 по 1890 год "Friedrich Diederichs" произвел большое количество инструментов, однако сегодня интереса для музыкантов они не представляют. Определенный интерес может быть проявлен лишь к роялям "Friedrich Diederichs", выпущенным с 1890 по 1914 год, при этом надо иметь в виду, что, несмотря на все примененные в это время новшества, усовершенствования и современную конструкцию, эти рояли всегда звучали весьма посредственно. Особенно страдала не сила звука, а тембр. При этом "Friedrich Diederichs" был довольно недорог, что окупало его недостатки. Пианино "Friedrich Diederichs" представляют сейчас больший интерес, чем

рояли, из-за хорошей механики и достаточно выровненного звучания во всех регистрах. Фирма "Friedrich Diederichs", возникнув в России первой, пережила все остальные, дожив до 1918 года.

В 1818 году была основана фирма "Schröder". Расцвет этой замечательной фабрики начался с 1852 года, когда дело перешло к сыну Иоганна Шрёдера, Карлу Ивановичу Шрёдеру. Этот выдающийся музыкальный предприниматель и великолепный знаток производства к 1877 году построил самую современную по меркам того времени фабрику с использованием паровых машин, приводящих в действие передовые модели станков и механизмов. Кроме того, Шрёдер внимательно следил за всеми мировыми новинками и без промедления вводил лучшие из них в конструкцию своих инструментов. Его сыновья Карл и Иоганн прилежно обучались за границей. Это особенно показательно потому, что Россия и не предусматривала экспорта музыкальных инструментов, поскольку спрос внутри империи значительно превышал предложение. В производстве Шрёдер использовал материалы только лучшего качества. К тому же на фабрике царила высокая по любым меркам культура производства. Сильный, красивый звук

во всех регистрах, необычайная выносливость механики, выдающаяся прочность корпусов и безукоризненная отделка вывели рояли "Schröder" в число лучших мировых фирм.

О пианино "Schröder" также можно сказать немало хороших слов. Инструменты Шрёдера встречаются сейчас на вторичном рынке, и если они не "убиты" варварским обращением, представляют серьезный интерес наряду со старыми "C. Bechstein", "Steinway&Sons" и "Blüthner".

Кстати, в 1903 году старший брат Карл Шрёдер купил фабрику "J. Becker", после чего качество этих инструментов почти сравнялось.

Что касается истории фирмы "J. Becker": в 1841 году петербургский мастер Яков Беккер открыл фортепианную фабрику в Петербурге. Уже в 1865 году наряду с роялями, снабженными "английской механикой", Беккер стал выпускать инструменты с двойной репетицией. Период с 1871 по 1914 год можно считать расцветом фабрики. Инструменты Беккера отличаются в высшей степени качественной столярной работой и тщательной сборкой. Рояли широко использовались в Петербургской и Московской консерваториях. Они обладают замечательным звуком от нижнего регистра до середины дискантов. Верх дискантов роялей "J. Becker" традиционно был суховат и слабоват, однако этот недостаток компенсировался большой выносливостью и хорошей пригодностью к восстановительному и капитальному ремонту. И сейчас рояли этой марки, прошедшие капитальный ремонт, вполне пригодны для профессионального обучения.

В еще большей степени интересны пианино "J. Becker". Они сделаны очень тщательно, обладают хорошей механикой и достойным звуком. Кроме того, благодаря общей длине клавиш, когда ось вращения клавиши находится далеко (как у роялей) за клавиатурной крышкой,



у пианиста возникает ощущение игры скорее на рояле, нежели на современном пианино. Хорошо отремонтированное пианино "J. Becker" также вполне подходит для обучения профессионалов. Надо отметить, что с 1903 года технический уровень фабрики "J. Becker" не уступал любой фабрике в мире.

В 1856 году также в Петербурге была основана фабрика "F. Mühlbach". Ее инструменты сразу обратили на себя внимание благодаря высокому качеству звука и дизайну. Производство быстро расширилось. Особенно удавались "F. Mühlbach" большие и малые кабинетные рояли и особенно миньоны (примерно полтора метра в длину), а также пианино. Инструменты "F. Mühlbach" имели редкий по красоте звук, сопоставимый со звуком хороших образцов "C. Bechstein". Однако "F. Mühlbach" до начала 1914 года не ставил на рояли механики с двойной репетицией. Такой опыт был произведен в 1914 году практически перед закрытием фабрики в связи с войной. Тогда

были произведены всего четыре инструмента с использованием всех передовых технологий. По отзывам современников, это были рояли превосходного качества и, если доверять этим впечатлениям, не имели конкурентов ни в России, ни за рубежом.

Сейчас инструменты "F. Mühlbach" встречаются на вторичном рынке, причем рояли чаще, чем пианино. Покупать рояли с целью обучения на них профессионалов, на мой взгляд, вряд ли стоит, ибо механика "F. Mühlbach" при многочасовых ежедневных занятиях требует регулировки чаще, чем многие могут себе позволить. Однако для домашнего музицирования трудно представить себе лучший вариант, к тому же эти рояли очень красивы и снаружи, и при открытой крышке.

Поскольку многие инструменты, произведенные в дореволюционной России, неисключенные покупатели принимают за немецкие и австрийские, очевидно в силу того, что их название на клапе написано по-немецки (J. Becker, F. Mühlbach

и т.д.), приведем наименование некоторых фабрик на русском языке:

Х. Геншт (1865 г., Петербург);

Р. Ратке (1892 г., Петербург). После 1919 г. производство было перенесено в Берлин;

Г. Майер (1871 г., Петербург);

Смит и Вегенер (1880 г. Петербург);

В. Рейнгардт (1874 г., Петербург);

Асколин (1878 г., Петербург);

Гетце (1880 г., Петербург);

Леппенберг (1888 г., Петербург), произведено небольшое количество инструментов по образцам К. Бехштейна;

А. Раузер и А. Битепаж (1894 г., Петербург);

Оффенбахер (1900 г., Петербург);

Эрнст Изе (1903 г., Петербург), ученик Ю. Блютнера и Дидерихса.

В 1898 г. в Петербурге открыт филиал дрезденской фабрики "C. Rönisch". На этой образцово оборудованной фабрике выпускали рояли и пианино абсолютно идентичные первоклассным дрезденским изделиям.

Всего в Петербурге функционировало 21 производство фортепиано.

В Москве не производилось высококлассных инструментов. Здесь существовали три фортепианные фабрики: Л. Штюрцваге (1842 г.), Эберг (1852 г.), Майбом (1865 г.) Кроме того, существовали небольшие мастерские, такие как мастерская Услалль, занимавшиеся сборкой инструментов из импортных деталей, выполняя столярную часть работы. Приведем здесь лишь название мастерских с немецкими фамилиями – это "А. Кампе", "Хильвег", "Ланге", а также "Кох".

В Киеве выделялась фирма "А. Штробль" (1873 г.), а также Макленбург (1876 г.)

В Харькове – мастерская "Горн".

В Одессе в 1843 г. открылась фабрика "А. Шеен", а в 1856 г. – "М. Рауш".

Л. Адлер (1880 г., Ростов-на-Дону). В начале XX века фабрику купил А. Дидерихс.



Иногда встречаются рояли и пианино "Апполо Дрезден". На самом деле, они были произведены в Польше тремя фабриками: "А. Фибигер", "Т. Беттинг" и "К. и А. Фибигер".

В основном, инструменты, выпускаемые этими фирмами, за исключением "Оффенбахер", "Леппенберг" и "Адлер", имели среднее качество.

В начале Первой мировой войны практически все фортепианные фабрики России приостановили или прекратили производство. Не вдаваясь в причины, по которым это произошло, мы можем лишь сожалеть об этом, ибо темпы роста, как в качественном, так и в количественном выражении неминуемо вывели бы Россию в число бесспорных лидеров мирового производства. По крайней мере, все предпосылки к этому имелись: в столице работали мощные современные производства, продукция которых удовлетворяла самый требовательный вкус. Периферийные производства, хотя и не дотягивали до столичного качества, могли существовать за счет не-

удовлетворенного спроса. Однако динамика развития спроса и предложения показывала, что к началу 20-х годов они должны были сравняться. Конкуренция вынудила бы эти фабрики либо догонять лидеров, либо ликвидироваться. Вероятнее всего, произошло бы первое. Для этого хватало и талантов, и опыта, и ресурсов.

В советской России первая попытка наладить фортепианное производство была предпринята в 1918 году на базе фабрики "Schröder", однако первые пианино были выпущены только в 1922 году.

Инструменты изготовлялись в основном из деталей, уцелевших после революции и гражданской войны. Пианино получили название "Муз-пред". Качество этих инструментов было ужасающим. Сказались как нехватка квалифицированных рабочих, так и отсутствие по понятным причинам технических специалистов. В 1925 году, соединив мощности всех фабрик Петербурга на производстве "J. Becker", создали фабрику "Красный Ок-

тябрь". К 30-м годам был возобновлен выпуск инструментов в Киеве, Тбилиси и других городах, имевших ранее фортепианное производство.

С самого начала руководители производства допустили ряд ошибок, которые не были исправлены и впоследствии. Эти ошибки стали постоянным негативным фоном, сопровождавшим советское фортепианное производство практически весь период его существования. Во-первых, руководство страны всегда относилось к производству музыкальных инструментов, как к чему-то второстепенному. Во-вторых, сырье для производства – войлоки, проволока и многое другое – решили производить собственными силами, хотя не было ни опыта, ни технологии. А ведь на Западе уже существовала широкая интеграция в данной области. Это привело к постоянно углубляющемуся отставанию советской фортепианной промышленности от мировых лидеров. В-третьих, к контролю над качеством не были привлечены серьезные музыканты, а в тех редких случаях, когда это случалось, контроль не был системным. Единичные экземпляры были неплохими, но при серийном производстве качество оставляло желать лучшего.

Справедливости ради надо сказать, что это была не столько вина, сколько беда директоров музыкальных фабрик, ибо производственную политику определяли совсем другие люди.

Тем не менее, в послевоенные годы мы можем говорить об относительно удачном периоде на фабриках "Красный Октябрь", "Ростовна-Дону", "Заря" и "Рига". Их модели пианино (130 см в высоту) нередко получались неплохого качества и звука. Они достаточно пригодны для ремонта и рассчитаны на длительный период эксплуатации. Наибольшая стабильность качества отмечается в 60-е годы.

В 70-е годы стали обращать на себя внимание пианино свердловской фабрики "Этюд". Применение агрегатов на всех струнах заметно улучшило качество звука. Механика была выполнена более аккуратно, чем на ленинградской и калужской фабриках. Все это позволило "Этюдам" занять место среди лидеров, вытеснив оттуда постоянно ухудшавшиеся по качеству инструменты ростовской фабрики.

Фирмы "Лири", "Аккорд", "Беларусь", "Волжанка", "Фантазия" и др. имели достаточно большой разброс по качеству.

Удачными оказались инструменты "Эстония", выпускаемые с импортными "швандеровскими", а позднее и "ренеровскими" механиками. Качество кабинетных роялей было значительно выше, чем у концертных.

Причин, из-за которых уровень качества советских роялей был неудовлетворительным, – много. Пожалуй, самым серьезным обстоятельством было то, что производство роялей очень дорогостоящее. Цена же на рояли, выпускаемые в СССР, была столь мала, что для фабрик производство оказывалось, скорее, убыточным. Последнее обстоятельство вкупе с невысокой культурой производства не могло не привести к другим результатам.

Чем же руководствоваться потенциальному покупателю фортепиано?

Первое – цена.

Естественно, хороший рояль существенно лучше хорошего пианино. Однако цена нового хорошего рояля не может быть ниже 30000 \$, а пианино – 4000 \$, причем, чем выше цена, тем действительно пропорцио-

нально выше качество. Так, цена концертных "С. Bechstein", "Steinway&Sons", "Blüthner" и "Yamaha" располагается в районе 100000 \$ или несколько выше, а "Fazioli" стоит около 300000 \$. Цена очень хороших пианино может быть в пределах 10-20 тысяч долларов.

Что касается выбора бывшего в употреблении инструмента, то, конечно, такой инструмент лучше выбирать с мастером-настройщиком. Однако покупателю полезно знать, на что следует обращать внимание.

Если музыкальный инструмент приобретается не в качестве мебели, то пусть его дизайн и внешний вид будет меньше всего вас волновать. Инструмент призван служить десятилетиями – столько, сколько не продержится мода на ту или иную мебель. К тому же внешний вид

www.neva-sound.ru;

www.petrof.spb.ru

ПИАНИНО И РОЯЛИ

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



подлежит восстановлению тогда, когда это потребуется, и никак не влияет на потребительские свойства инструмента.

Обратим внимание на ровность звука во всех регистрах, причем не на фальшивый звук, инструмент могли просто долго не настраивать, а именно на ровную громкость по всему ряду. Также важны продолжительность и красота звучания. По крайней мере, знайте, что исправить в лучшую сторону короткий и "сухой" звук не удастся ни при каких условиях.

В любом случае смотрите резонансную деку. Смотреть ее надо у пианино сзади, а у роялей снизу. Это связано с тем, что в этих местах резонансная дека укреплена деревянными рейками (рипками). Если рипки не отклеились от деки, то даже в том случае, когда дека имеет трещины, но при этом инструмент обладает ровным, сильным и качественным звуком, – нет необходимости в ремонте деки. Правда, мастера практически всегда будут советовать эти трещины заклеить. Если рипки, хотя бы частично, отклеились – это свидетельствует о серьезных проблемах, и стоит подумать о целесообразности покупки, иначе вы рискуете приобрести "кота в мешке".

Если мастер утверждает, что дека потеряла купол из-за того, что "штег продавил купол деки" – обязательно верьте этому и откажитесь от покупки. Такая дека восстановлению все равно не подлежит.

Кроме того, если приобретаете инструмент, стоящий в сыром помещении, например, за городом, причем, сколько он там находится вы вряд ли доподлинно узнаете, будьте готовы к тому, что через пару месяцев вы обнаружите и трещины на деке, и ухудшение держания строя. Практически гарантировано, что это произойдет сразу после того, как инструмент просохнет. Другое дело,



если вы приобретаете такой инструмент для дачи.

Если дека все же требует ремонта, то имейте в виду, что стоит он недорого – несопоставимо меньше капитального ремонта механики. Определить необходимость такого ремонта неспециалисту сложно, однако на это может указывать ряд признаков: стук, неравномерность прилагаемых усилий при игре, побитое молью сукно или даже молоточки. Наличие увеличенных люфтов в механике может определить только мастер.

Капитальный ремонт механики обойдется от 500 до 1500 \$ для роялей, и от 150 до 350 \$ для пианино, в зависимости от объема работы.

Капитальный ремонт заключается, прежде всего, в замене в движущихся частях механизма капсульного сукна и металлических штифтов. Что это такое, можно объяснить на примере подшипника, у которого середина металлическая, а все остальное суконное. Работа эта трудоемкая и кропотливая. Она требует от мастера большого терпения и ак-

куратности. Далее должны следовать многочисленные регулировки.

Состояние молоточков также играет большую роль. В принципе, если есть возможность их не менять – проще так и сделать, поскольку раньше многие фирмы использовали молоточковый войлок разной плотности и с разными пропитками. Вес их тоже несколько различался. Эти факторы влияют на силу и качество звука.

Рабочая часть молоточка должна быть яйцевидной формы, однако при продолжительной эксплуатации на молоточках появляются канавки. В результате изношенный молоточек ударяет струну значительно большей площадью, что естественно ухудшает звук. Мастер может обточить молоточки, придав им нормальную форму. Однако количество таких ремонтов ограничено, поэтому мастер может предложить обклеить молоточки замшей (обычно замшей не обклеивают басовые регистры). Плюсов у такого предложения больше, чем минусов: увеличивает срок жизни молоточков,

правда уменьшается возможность для их интонирования.

Для инструментов лучших фирм можно все же рекомендовать замену молоточков, а не их ремонт. Сейчас нет проблем с приобретением нового комплекта молоточков. Стоит такая операция от 200 \$ и зависит в первую очередь от стоимости новых молоточков.

Состояние клавиатуры при выборе инструмента пугать не должно. Современные накладные пластики на клавиатуру, выпускаемые большинством западных фирм, имеют отменную прочность, износостойкость и отличный внешний вид. Никакой особенной ценностью для игры накладные пластики из слоновой кости не обладают. Раньше, по сравнению с целлулоидом и другими пластиками, слоновая кость была вне конкуренции. Теперь же современные пластики практически не уступают ей. Более того, даже внешний вид слоновой кости иногда копируется производителями. На новых инструментах слоновую кость не используют, поскольку это запрещено.

Способность инструмента держать строй определяет мастер. За редким исключением восстановить держание строя возможно. Стоит такая операция не менее 250 \$. Смысл ее обычно заключается в установлении колков чуть большего (ремонтного) размера или же, если такое невозможно, в рассверливании дырок под колки и установке в них пробок.

При выборе инструмента для профессионального обучения надо обратить внимание легко или тяжело играть на инструменте. Еще Ф.Э. Бах рекомендовал чередовать занятия на клавесине и клавикорде, поскольку после длительных занятий только на легкой механике клавикорда будет затруднительно играть на более тяжелой клавесинной. Итак, профессиональные занятия на инструментах с легкой механикой или, как часто говорят, легкой клавиатурой



нежелательны. Широко существовавшие ранее методы утяжеления работы механики с помощью свинцовых пломб, вставляемых в клавиатуру, также нежелательны. Это нарушает баланс механики и часто приводит к ее преждевременному износу. Проблему слишком легкой механики лучше решать интонированием молоточков или их заменой. Определить это может опытный мастер. Однако надо отметить то обстоятельство, что искусством интонирования владеют далеко не все мастера-настройщики.

В XX веке в разные годы возникало увлечение маленькими пианино 104-110 см в высоту. Зачастую они обладали неплохим звуком. Однако стремление максимально уменьшить габариты часто приводило к укорачиванию невидимой части клавиши.

В результате из-за изменения в плече рычага нажатие на край клавиши стало слишком легким, а у крышки – слишком тугим. Из-за этого подобные инструменты мало годятся для серьезных занятий. Однако это новшество не коснулось

производимых в СССР малогабаритных "Аккордов", "Этюд" и других подобных моделей пианино.

В нашей статье неоднократно встречались определения: кабинетный, концертный рояль, миньон и т.д. Эти термины говорят о размере инструментов. В разных странах существует своя градация и свои названия для модельного ряда роялей. Здесь мы употребляем принятую в России: миньон – до 150 см в длину, малый кабинетный – до 170 см, большой кабинетный – до 200 см, салонный – до 230 см, концертный – 270-300 см.

Мы выражаем надежду, что данная статья поможет вам лучше ориентироваться во множестве вопросов, связанных с приобретением и эксплуатацией фортепиано.

Евгений Терезулов,
профессор,

член Союза композиторов

Евгений Финкельштейн:

“Если хочешь хорошо играть, –
изволь быть счастливым”



– Составляя программу концерта, ты допускаешь сочетание музыки разных эпох?

– Допускаю. Но это не спонтанное решение. Например, можно начать концерт с Кошкина, и Кошкина мрачного, и накрутить, накрутить еще мрачней, а после этого вдруг сыграть анданте Баха. И на этом фоне оно зазвучит еще светлей. Однажды Александр Камиллович Фраучи посоветовал мне после масштабных и драматических современных пьес сыграть Джулиани, а это такой мажор, такой светлый девятнадцатый век! А ведь этого удивительного света может и не появиться, если выстраивать программу "правильно" – хронологически. Мне важна общая драматургия концерта, тут возможны интересные открытия. Хорошо выстроить программу – это как пьесу написать!

ЗАТАКТ

ЕВГЕНИЙ ФИНКЕЛЬШТЕЙН родился в Москве в 1972 году. В одиннадцать лет начал заниматься классической гитарой у Александра Фраучи. В 1991 году окончил Московское музыкальное училище им. Октябрьской революции, где занимался у композитора и гитариста Никиты Кошкина. С 1988 по 1999 год Евгений брал консультации у Александра Гитмана. В 1996 году он окончил РАМ им. Гнесиных по классу профессора Александра Фраучи. С марта 1996 по август 1997 года Евгений занимался у выдающегося педагога Камилла Артуровича Фраучи.

1995 г. – Лауреат III Международного конкурса “Гитара в России” (Воронеж).

1995 г. – Лауреат I Московского Международного конкурса классической гитары.

1996 г. – Лауреат IV Международного конкурса “Весна гитары” (Бельгия).

Евгений Финкельштейн выступает с концертами в России, в странах бывшего СССР, в Германии, Австрии, Чехии, Великобритании, а также в других странах Европы.

Занимается преподавательской деятельностью.

С 1992 года он ведет класс гитары в Государственной Классической Академии им. Маймониды в Москве. С 1999 года является доцентом этого учебного заведения. Многие студенты Евгения Финкельштейна стали лауреатами международных конкурсов классической гитары.

В 2002 году немецкое музыкальное издательство “Acoustic music” выпустило компакт-диск Евгения Финкельштейна “Современная русская гитарная музыка”. В июне 2004 года этим же музыкальным издательством выпущен его второй диск – “Соната”.

– Как ты справляешься со сценическим волнением?

– Во-первых, правильно выстраиваю программу.

В первой пьесе концерта мне должно быть удобно и спокойно.

Ведь можно совершить просчет и сделать так, что неудобство и нервозность распространятся с первой пьесы на все отделение, а с первого отделения – на весь концерт. Во-вторых, очень важно, *что* ты готовил к концерту. Если ты добросовестный человек и качественно готовил технологию, обязательно возникнет мандраж. А когда готовил характеры, выстраивал фразы и настроения, размышлял над ритмическим ощущением мотивов, тогда, мне кажется, просто захочется играть, и ты будешь предвкушать это состояние, а не думать о технических проблемах, которые все равно остались. Мне важно подчинить технологию, каждый пассаж творческой задаче. Перед тем, как прикоснуться к инструменту, важно определить характер пассажа и нотку, к которой стремимся. И это приведет к определенному техно-

гическому решению.

Камилл Артурович прекрасно сказал: “Что такое сделать фрагмент? Надо не чтобы он получался, а чтобы он нравился”. И такая психологическая установка себя оправдывает – хочешь, чтобы все получилось, – вот тебе мандраж; а захочешь, чтобы понравилось – все пойдет по-другому. И здесь уже можно коснуться понятия мотивации исполнителя, ответить на вопрос, а зачем я *все это* делаю? “Мотивация тщеславная” – доказать свою гениальность, “победить весь мир” – сама по себе хорошая предпосылка для мандража. Каждая твоя ошибка, маленькая оговорочка будут восприниматься тобой через громадное увеличительное стекло; а если мотивация простая – ну, нравится тебе это дело, ну, просто *хочется* тебе играть, вот эта мотивация – хорошая, и с ней никакого волнения не будет.

Чрезвычайно важно – уметь оговариваться. Не ошибаться, а оговариваться. Делать это профессионально, мастерски. Ведь что происходит: зал реагирует не столько на саму ошибку, сколько на реакцию исполнителя.

Если тебя всего передернуло – и внутренне, и внешне, – всех передернет. А если ты невозмутим и, самое главное, – не скис, то и нет никаких последствий – впереди столько удовольствия! А раз так, то и нечего бояться. Но этому надо учиться. Надо учиться *правильно* оговариваться и ни в коем случае не переигрывать.

Существенная часть волнения – даже не самокритичность, а самоедство, восприятие своих звуков в негативе, в минусе. Это недовольство исполнителя мешает воспринимать ту благодать, что рождается у него под пальцами. Что делать с этим? Хвалить! Хвалить себя, но не вслух, не на людях – это не хвастовство, а внутри – да. Это окрыляет, действует, а в день концерта это особенно важно! Похвала – как рычаг, которым надо пользоваться. Могут быть и руки хорошо подготовлены, и фраза ясная, и найдены характеры, а музыкант себя уже загрыз. И думает: хвалить себя – плохо, ругать – хорошо. Этот стереотип сидит в голове. А порой только похвала и поможет. И с учениками иногда лучше что-то не сказать, а похвалить



за что-то, ученик окрылится и лучше сыграет.

– Преподавание и твоя концертная деятельность дополняют или мешают друг другу?

– Актуальный вопрос. Преподавание не мешает, когда у меня не больше пяти студентов. Если студентов больше, это начинает очень серьезно мешать, порой просто невозможно преподавать. Если истратить запас сил, то брать его уже неоткуда. Но если студентов мало и если это ученики *настоящие*, с которыми мы породнились, то, наверное, это может помочь.

– А со своими учителями ты "породнился"?

– Общение педагога и ученика – это нечто глубоко личное, родственное. У меня несколько *моих главных*

преподавателей, и Александр Камиллович Фраучи – самый главный. После года занятий я понял: он – родной мне человек. И Камилл Артурович – для меня тоже *мой самый главный*. Но к нему я пришел, когда мне было уже за двадцать. С ним эта родственность началась почти сразу.

– Как часто ты меняешь струны?

– Голосов – это первая, вторая и третья струна – хватает где-то на месяц. Басочки – уже зависит от концертов: если график концертов интенсивный, то басы уже на четвертый день надо менять, хотя заниматься на них еще можно. Если концертов меньше, то на пятый день на этих струнах еще можно заниматься, а играть концерты – уже нет.

– За сколько дней до концерта ты ставишь новые струны?

– За две недели я ставлю первую, вторую, третью струну и за сутки басы. Могу поставить их вечером накануне концерта и настроить их на тон выше. За ночь они растягиваются и подходят примерно к тому, что надо. Могу немножко "потянуть" струну, этому меня научил Камилл Артурович – движение двумя пальцами в разные стороны, нажимаешь на струну и как бы закручиваете ее, в разных местах: у розетки, у грифа, у деки.

– Частая смена струн не вызывает ощущения непривычности, неудобства?

– Ощущение – как здорово звучит! На струнах опасно экономить: игра на старых струнах приведет к таким проблемам, как скрип и дисбаланс. Будет сложно поменять закрепившиеся ощущения – новые струны будут кричать, а прежние аппликатуры на



свежих струнах окажутся непригодными из-за скрипа.

– **На каких струнах ты играешь?**

– Savarez alliance corum. Синие. Я не экспериментирую ни со струнами, ни с гитарами. Уже четырнадцать лет я не меняю инструмент, с момента моего поступления в Гнесинку.

– **На гитаре какого мастера ты играешь?**

– Хосе Рамирес. Первый класс А, 1976 года. У меня очень хорошая гитара. Я ее люблю, и у меня нет чувства неудовлетворенности. В инструмент нужно влюбиться. Конечно, есть общие моменты: надо, чтобы инструмент строил, чтобы в нем были сбалансированы регистры. Но для меня определяющее качество, как в человеческих отношениях: вы видите симпатичную девушку, вы да-

же слегка влюблены, но вы готовы жениться? Если нет, то и не надо! А если – да, то по-другому и не надо представлять свою судьбу.

– **Ты сказал, что музыканту нужно быть счастливым человеком и нести это счастье. Удивительно, но фактически это не связано с его сиюминутным мироощущением, тем более с материальным положением.**

– Абсолютно не связано! Даже если в жизни случилось несчастье, и человек находится в тяжелом душевном состоянии, все равно необходимо выйти из него победителем. Нельзя себе позволить умирать, будучи живым, такое состояние души не будет способствовать хорошей игре. Трагическую ситуацию можно пережить мужественно и перейти к свету. И этот свет будет еще ярче! Если хочешь

хорошо играть, – изволь быть счастливым.

– **Когда ты начал преподавать?**

– Александр Камиллович пригласил меня, когда открылась академия имени Маймонида. Вначале для меня это было очень непросто. Я сам еще учился, а некоторые мои студенты, отслужившие в армии, были старше меня. Потом я допустил ошибку, разрешил себя называть просто Женей. Думал, как это демократично, какой я молодец, а все кончилось тем, что студентами было потеряно чувство субординации. Плюс довольно долго я не понимал разницы в общении со студентами и студентками, того, что девушки – другие, совсем другая планета. Если ребятам все можно высказывать сразу, не церемонясь и не подготавливая, то девушек надо вначале хвалить. Это понимание пришло ко мне не так давно.

– Ты подбираешь произведение, исходя из predisposedности студента, или новая пьеса – необходимый вектор движения к универсальному мастерству?

– Я думаю, тут вот что важно: пять лет пролетят, а у человека должно что-то остаться в репертуаре. И я стараюсь давать произведения близкие его душе. Они могут быть из разных эпох, главное, чтобы пьеса стала для него родной и любимой, тогда он станет хорошо ее играть.

– А как развивать слабые стороны?

– Даже если цель – коррекция, надо выбрать то, что душе ученика будет приятно.

– На твой взгляд, должен ли музыкант играть любую музыку?

– У меня была интересная ситуация с Никитой Арнольдовичем Кошкиным. Я готовился к конкурсу и принес ему обязательную программу, в которой была одна странная пьеса, качество ее композиции мне казалось сомнительным, разучивать ее не хотелось. И вот Никита Арнольдович мне говорит: "Музыкант, настоящий профессионал, все сыграет хорошо, и это будет интересно". И так он это сказал, что я вдруг понял, если я эту пьесу не сделаю, то я плохой музыкант. А пьеса была без размера, без тональности, без тактовых черточек, иными словами, очень современная. И я, честно говоря, просто не мог в ней сам разобраться. А Кошкин потрясающе читает с листа. Невероятно. Мне захотелось послушать эту пьесу, задать ряд вопросов, и я пришел к Никите Арнольдовичу. Он сыграл ее, пьеса длилась минут одиннадцать-двенадцать... Помрачнел. Потом спросил меня: "Слушай, Жень, а зачем тебе это надо"?

– Что ты думаешь об учебе за рубежом?

– У всех складывается по-разному. Я знаю музыкантов, которые добились в Европе значительных успехов. Но знаю и другие примеры, когда, благодаря нашей выучке, музыканты прекрасно себя почувствовали в новом учебном заведении и расслабились – живут приятно, а творчески не растут. Я вполне допускаю, что в Москве, где много сильных гитаристов, не удастся "почивать на лаврах". А когда ты "молодец среди овец", может быть, это и приятно, но движения вперед не происходит.

Есть еще один серьезный момент, которого лишена Европа, – преемственность образования: школа – училище – институт. В Германии, например, есть музыкальная школа и высшая школа музыки. В музыкальной школе, на мой взгляд, все крутится вокруг денег: она боится "потерять" учеников, а педагог, соответственно, боится быть требовательным. У нас же педагог – человек очень бедный, но все-таки он "Шеф". И если он человек увлеченный, он добьется результата. В Германии выпускник музыкальной школы поступает в институт, закончив который считает себя профессионалом. Я понимаю, что все зависит от педагога и ученика, но думаю, что сама наша система образования помогает формированию более зрелого музыканта: человек успевает что-то прочувствовать, чему-то научиться.

– Нужно ли что-то менять в сложившейся форме отечественного учебного процесса? Или помогают сами "стены" учебных заведений, их традиции?

– Понятно, что какая-то система или требования могут либо тормозить процесс обучения, либо ускорять. Но главное все равно происходит между учителем и учеником.

Атмосфера вуза намного свободней атмосферы училища, и эту свободу надо использовать во благо. Не гнаться за объемами пройденных

произведений, а спокойно устранять недостатки в звукоизвлечении и технологии, качественно работать над репертуаром. Работая на совесть над новыми пьесами, погружаясь вместе со студентами в новую программу, я хочу, чтобы они в любой момент были готовы сыграть сольный концерт. И на самом деле это больших усилий не требует: необходима хорошо организованная система повтора уже пройденного. Ведь так бывает досадно – красивая музыка, и сделал когда-то ее качественно, а не могу. Потому что "отпустил" ее совсем и забыл.

А что касается педагогики, мне кажется, очень важно ставить перед ребятами задачи творческо-организационные. Вот концертный зал, возьми его в аренду! Небольшой, следовательно и недорогой. И там сыграй свой сольный концерт. Может быть, свой первый концерт. Соответственно, как ты организационно отнесешься ко всему этому, так у тебя все и получится. Получится у тебя "событие" или нет. И здесь важно самому отвечать за все, и за творческую, и за материальную сторону. А я буду делать вместе с ним программу, приду на концерт, но остальное – сам. Это тоже – школа, что не следует забывать.

– Как ты пришел в музыку?

– Я был металлистом, и для меня важны были два момента: мне хотелось играть рок на соло-гитаре и хотелось петь песни и аккомпанировать себе так же, как это делает мой дядя, а делает он это очень хорошо. И мама моя обратилась к известному рок-музыканту из группы "Автограф" – Александру Ситковецкому. Он посоветовал начать с классической гитары, а потом уже разобраться в себе. И моя мама решила найти хорошего преподавателя, за что я ей очень благодарен. Мне невероятно повезло, что практически с самого начала я занимался у

Александра Камилловича Фраучи. Первое время я его просто мучил: приходил на занятия в черной майке AC/DC, приносил пластинку с монстрами и говорил: "Вот, Александр Камиллович, послушайте!"

Потом мне опять очень повезло, я учился вместе с Ксенией Гитман и Ильей Подольским. У нас был очень сильный курс, и эта конкуренция подстегивала, хотя и доставляла немало переживаний. Я очень благодарен Ксении и ее отцу, Александру Фомичу, который вел подготовительные курсы для поступающих в музыкальное училище имени Октябрьской революции. Полтора года он занимался со мной звукоизвлечением. Кстати, в Гнесинское училище я не поступил, помню, как мы переживали, мама плакала, но зато я поступил к Кошкину! Великое счастье, что я к нему попал. После него я учился у Камилла Артуровича Фраучи. Когда я занимался у Александра Камилловича, то все время хотел с ним познакомиться, потому что знал, что Александр Камиллович – ученик своего отца. Мне удалось проучиться у него полтора года. Он выдающийся педагог. Абсолютно лишенный тщеславия. Ему просто нравилось заниматься. На первом занятии он сказал мне – истины нет. Это так здорово! Я думал, что как исполнитель должен попасть в некую истинную интерпретацию. Самое главное – принять решение. Есть некое настроение, важно его определить. И какое бы решение ты ни принял, это уже будет приемлемо. Но если его нет, это будет в лучшем случае – посредственно, даже если ты играешь чисто и с качественным звуком. Это тот самый момент, который открывает воображение и убирает страхи. Какое бы ты ни принял решение – так и будет, даже если оно очень странное. Вот с этого мы и начали: "Вы играете пьесу общо, одним состоянием! Это характер может быть

один, а состояний – много". И надо определить их границы, и главное – принять решение. Сеговия, например, иногда делал вещи странные, но он был настолько убежден в своих решениях, что зал, в котором сидели великолепнейшие музыканты, рукоплескал стоя. Такой подход к исполнению сразу дает уверенность! Оказывается, ты сам можешь решать и впускать в музыку личное, живое.

– А как подчинить лириное концепции композитора?

– Вот это уже страхи! Кошкин сам мне рассказывал, как был рад неза-

планированному *piu mosso* в его пьесе!

В своих воспоминаниях Кондрашин пишет, как ему досталась партия одного известного, очень опытного дирижера. В ней над каждым новым музыкальным разделом было написано: торжественно, грандиозно, печально и т.д. Такие простые вещи, а это и есть решения. И этого в нотах не написано. Их должен принять ты. И если ты это необразишь, не примешь решение, будет пусто и скучно, и все заснут.

Беседу вели

**Денис Голубев,
Олег Работников**



РОЖДЕНИЕ СОВЕРШЕНСТВА

Как всегда, в конце квартала "дали" деньги на музыкальные инструменты и их нужно было срочно потратить. Сумма была небольшая, приобрести на неё что-то стоящее невозможно, да и за два дня не выбрать. На свой риск, набум, выписали счёт на самый недорогой инструмент, рекомендованный изготовителем "для начинающих музыкантов"...

Мне вежливо сообщили: "Можно получить в любое время, выбор есть, пожалуйста, приезжайте".

Так в моих руках оказалась "Домра Малая № 3124", изготовлена в МУЗПРОМе мастером Константино-

вым. К инструменту прилагался сертификат, в котором значилось, что инструмент прошёл экспертизу и отнесён к третьей категории.

Домра оказалась весьма неплохой, и это пробудило интерес. К тому же серийный номер... Значит, дорожат репутацией. А в каталоге предлагались ещё и первая, и высшая категории.

Так началось знакомство с МУЗПРОМом.

Действительно, это оказалась фирма с более чем тридцатилетней историей, с интересным прошлым, богатыми традициями и своеобразными взглядами современного руководства. Предприятие не гонится за сию-

минутной прибылью и за быстрыми деньгами, а следует принципу "сохранить и преумножить".

Тишина и спокойствие, царящие в офисе, создают атмосферу музея. Но не музея с экспонатами на запыленных полках, а музея "Современного искусства", где постоянно что-то меняется и радостно встречается все новое. В просторном Ассортиментном кабинете я не увидел ни одного старого инструмента (не считая тех, что выставлены у входа, чтобы посетитель сразу понял, куда он попал). Все изготовлены в последнее время, многие ещё держат запах спиртового лака. "Да, у нас много заказов, часто мы не успеваем".

Домры и балалайки изготовлены по старым чертежам. Кстати, именно эти чертежи приведены в Российском стандарте № 190, и в советское время любое отклонение считалось браком.

Лучшие музыкальные мастера Москвы входят в состав партнерства МУЗПРОМ. Многие из них лауреаты всероссийских конкурсов.

Мне понравилась позиция руководства компании по отношению к мастерам: "Мы сотрудничаем". Да, да, именно сотрудничаем, поскольку такая работа предполагает двухстороннее, взаимно обогащающее общение. Каждая из сторон чувствует себя сопричастной общему делу. А предприятие, в свою очередь, создаёт все условия для творческой работы, обеспечивая мастеров необходимыми материалами превосходного качества.

Я видел много инструментов, и большинство, особенно инструменты





последних лет, изготовлены из посредственного материала. Многие известные мастера не брезгают применить и берёзу вместо клёна, и ель с "синевой". Дефицит.

"В МУЗПРОМе это исключено!" И в подтверждение мне показали склад древесины. Приборы для поддержания влажности. Стеллажи с еловыми брусками и кленовыми "клиньями" – заготовки для виолончелей. Почему же для виолончелей? Ответ был прост: "Этот клён выращен и заготовлен в Германии". Понятно, в Европе никто и не думает о русских инструментах. А культура заготовки древесины в Германии чрезвычайно высока.

Материалы не сразу идут в дело, а подготавливаются. Из ценных пород склеивают заготовки для грифов и в таком виде хранят по несколько лет. Это дает гарантию того, что будущий инструмент застрахован от коробления. К тому же хорошо известно, что со временем свойства дерева только улучшаются.

Но прекрасные материалы и умелые руки мастеров – не единственные причины успеха. Удивительно, но инструменты, содержащие даже незначительные недостатки, отправляются на доработку. Редкая в современном мире щепетильность.

Пристальный контроль над качеством и тщательное исследование

инструментов позволяют распределить их на несколько групп или, как принято в МУЗПРОМе, категорий.

Этот очевидный факт описан в работе "Методика оценки и классификации по категориям", которая и используется экспертами МУЗПРОМа. Невзирая на свою простоту, эта методика чрезвычайно эффективна и позволяет провести действительно объективную оценку.

Однако за внешней простотой кроется колоссальный труд. В ходе создания "Методики" авторы ее А.Л. Логинов и Л.Н. Логинов исследовали более сотни музыкальных инструментов! Внешний вид, физические и акустические свойства. Результаты работы сведены в несколько простых и удобных таблиц, где приводится описание инструментов, их главных частей и наиболее популярных материалов.

Часто перед музыкантом, учащимся или педагогом встаёт вопрос о приобретении нового инструмента. Сложная задача, и особенно сложна она тем, что зачастую выбор делается зачастую, лишь по описанию. И это учтено в "Методике"! Авторы не только провели исследование инструментов, но, опросив несколько сотен музыкантов-народников, учли их мнения и пожелания. Поэтому инструмент определенной категории твердо соответствует своему назначению, а будущий об-

ладатель домры или балалайки не ошибется в своем выборе и может смело следовать предложенным рекомендациям!

Очевидно, что эта методика универсальна. Принципы, заложенные в этой работе, можно использовать для оценки любых музыкальных инструментов!

Решающим при оценке инструмента является его звучание. И это правильно. Вспомним превосходные балалайки старых мастеров. А сделаны многие из весьма примитивных материалов. В МУЗПРОМе звучание инструмента оценивают в процентном отношении к идеалу. А для того, чтобы идеал был чем-то определенным, существуют образцы. И мне были показаны великолепные домры и балалайки мастера Смыгина, которые, кстати, были оценены в 95%. Что ж, очень разумно – идеал недостижим. Руководство МУЗПРОМа весьма прогрессивно, и как только появится лучший инструмент, он, несомненно, окажется в Кабинете образцов, и снова получит оценку 95%.

Можно посоветовать, что некоторые фирмы ссылаются на эту "Методику", не имея ни малейшего представления ни об авторах, ни о самой работе, и, видимо, об инструментах тоже. А другие падки на дешевизну. А не вспомнить ли старую немецкую поговорку "Wir nicht solche reich, um die billigen Sachen zu kaufen" (Мы не такие богатые, чтобы покупать дешевое)!

Радостно было покидать МУЗПРОМ на Красносельской. Именно здесь, в подвале дома, трудятся подвижники своего дела. И можно быть уверенным, что их стараниями, искусство изготовления народных инструментов не только не уйдет в прошлое, но и получит продолжение.

Игорь Обликин,

художественный руководитель и дирижёр Российского Государственного музыкального Телерадиоцентра, народный артист России, профессор

А.Н. СКРЯБИН И МЕХАНИЧЕСКИЕ ФОРТЕПИАНО

Великий композитор А.Н. Скрябин был и замечательным исполнителем своих фортепианных сочинений. Сохранилось около 20 произведений в его исполнении, записанных на механических фортепиано в 1908 и 1910 гг. Эти инструменты записывали не звучание, а прикосновения пианиста к фортепиано (клавишам и педалям). Ни одной акустической записи Скрябин не сделал, хотя в те годы уже существовали и фонограф и грамзапись. Может быть, он не получил предложений от соответствующих фирм. Мы этого не знаем. Но были и другие мотивы, побудившие его выбрать именно механические фортепиано. Во всяком случае, я убежден, что в те годы звучание механических фортепиано было лучше, чем звучание грамзаписи.

Что же представляли собой механические фортепиано – одна из разновидностей механических музыкальных инструментов? Коротко коснусь истории.

Среди первых механических музыкальных инструментов, получивших признание и распространение, надо назвать куранты, которые устанавливались на башнях и колокольнях и в нужный момент отбивали несложную мелодию без непосредственного участия человека. Куран-

ты состояли из колоколов разного тона и управляющего механизма. Информация (нотация) закладывалась на вал-цилиндр со штифтами. При вращении цилиндра штифты задевали за рычаги, соединенные тягами с "языками" (ударниками), висящими внутри колоколов и ударявшими по программе в тот или иной колокол. Аналогичные цилиндры со штифтами или шипами использовались в комнатных часах с боем, в шарманках, музыкальных шкатулках и некоторых музыкальных инструментах (органах, спинетах, клавикордах и др.) Так, одну из моделей механического спинета в 16 в. построил знаменитый Леонардо да Винчи.

Для механических (автоматических) музыкальных инструментов были специально написаны небольшие пьесы Бахом, Гайдном и другими композиторами. Странно, что хорошо исполнить такие пьесы "живым" исполнителям удавалось с трудом. Правда, "Музыкальную табакерку" Лядова успешно играют многие пианисты, но эта пьеса написана не для механического инструмента, а о нем.

Большим недостатком нотированных цилиндров являлась их малая поверхность для размещения штифтов (шипов), а, следовательно, и ко-

роткое время звучания при воспроизведении. Учитывая такое ограничение, В. Моцарт сочинил один менуэт с двумя окончаниями, одно – длинное, а другое – короткое, если первое не поместится на цилиндр.

Преодолеть указанное препятствие удалось, заменив цилиндр бумажной перфолентой. Произошло это в 1881 году одновременно во Франции (прибор Шарпантье) и Америке (пианола Ватей). Еще раньше, в 1863 году, во Франции впервые была применена пневматическая сила для механических фортепиано (изобретатель М. Фурно). Мехи, приводимые в действие рукояткой, высасывали воздух из аппарата. Позднее рукоятки были заменены ножными педалями, а еще позже – электромотором. Маленькие мехи для каждой клавиши срабатывали, когда при движении перфоленты отверстия на ленте совпадали с отверстиями на планке в аппарате.

Нотирование перфоленты и использование разреженного воздуха в дальнейшем были основными принципами в проектировании механических фортепиано многими новыми фирмами.

В Европе и России наибольшее распространение получили фонола (1898) и вельте-миньон (1904), в Америке – пианола (1881) и ампики



(1910). Эти аппараты имели разные модификации. Они выпускались и в отдельных корпусах, приставляемых к клавиатуре фортепиано, и в общем корпусе с роялем или пианино. Перфолента, намотанная на деревянную катушку, называлась роликом.

Процесс записи держался фирмами в секрете, особенно, если дело касалось "артистических" роликов, когда на перфоленту записывалась игра живого пианиста. Первоначально нотирование перфолент, как и цилиндров, происходило без участия пианистов. На фабрике мастер, нотировавший перфоленту, механически (с математической точностью) переносил все ноты на бумажную ленту в виде отверстий или полосы отверстий в соответствующих местах. Такое нотирование было еще терпимо для легкой, танцевальной музыки, но слушать серьезную музыку без интерпретации было скучно, неинтересно. Фирма "Хупфельд" очень скоро это поняла и стала печатать на лентах (типографским способом) указания к изменениям темпа, громкости, нажатиям педали. Эти указа-

ния должен был выполнять "играющий" на фонеле с помощью специальных рычажков, введенных в конструкцию фонолы. Для нанесения на ленты-оригиналы таких исполнительских указаний иногда приглашались известные музыканты, которым выплачивался гонорар. Некоторым владельцам фонолы, не умеющим играть на фортепиано, нравилось управлять оттенками, становясь соучастниками исполнения, и называться "играющий" на фонеле.

Но подлинным успехом пользовались ролики реально наигранные хорошими пианистами. "Артистические" ролики сразу стала выпускать фирма "Вельте", как только был построен её знаменитый вельте-миньон (1904), исключаящий чье-либо вмешательство при воспроизведении записи. Поэтому прослушивание записей вельте-миньона дает более достоверное представление об исполняемом, чем записи "Хупфельд" (фонола). Но и те и другие привносили немало искажений в записи именно при воспроизведении. Механические фортепиано не могли приспособливаться ни к форте-

пиано, к которым их приставляли, ни к акустике помещений, Они не могли передать туше пианиста, тонкости педализации.

Так что же прельщало в записях на механических фортепиано и А.Н. Скрябина, и почти всех выдающихся пианистов начала прошлого века? Прежде всего – монтаж. До изобретения магнитофона, который в грамзаписи стал промежуточным звеном, монтаж грамзаписей был невозможен. Когда при записи матрицы, оригинала, с которого потом изготавливалась грампластинка, исполнитель делал ошибку, на записывающий станок ставили новую матрицу и всё начинали сначала. Если и вторая матрица не удавалась, ставили третью, четвертую и так до тех пор, пока либо запись наконец удавалась, либо от продолжения записи отказывались и с исполнителем вежливо прощались. Перфолента позволяла делать монтаж и исправлять практически любые ошибки (вплоть до замены неверной ноты в аккорде – чего нельзя сделать даже на современной аппаратуре).

Большим удобством для исполнителей было также отсутствие связи между скоростью движения перфоленты и высотой звука – тональностью. Трудные, виртуозные произведения можно было играть в умеренном темпе, замедлив скорость движения записывающей ленты. При нормальном воспроизведении этой ленты темп становился быстрее при неизменной тональности. Так можно было поступать и с отдельными эпизодами, трудными в техническом отношении.

Я не исключаю, что, например, А.Н. Скрябин мог воспользоваться этой возможностью, пожелав увеличить темп в Прелюдии ор. II № 14. Композитору позволено делать такие изменения в своих сочинениях.

Для слушателей преимуществом механических фортепиано перед грамзаписью было натуральное звучание реального фортепиано, а не

звучание через металлический раструб граммофона.

По времени ролик с перфолентой мог звучать в три раза дольше, чем одна сторона не долгоиграющей грампластинки. Это позволяло прослушать без остановки более длинное музыкальное произведение.

Для исследования фортепианной игры перфолента может предоставить такой материал, который в акустической записи вообще не фиксируется. Например, распределение нот между руками, звучит ли нота путем удержания клавиши или на педали, обнаружить некоторые движения пианиста, например, по снятию аккордов: Скрябин часто снимает аккорды как бы арпеджиато, палец за пальцем от первого к пятому в правой руке с поворотом кисти. Например, в Прелюдии ор. II № 13 в тактах

7, 18, 23, 28, 31. Трудно себе представить, чтобы он делал это иначе, поднимая пальцы по очереди, при неподвижной кисти. В скрябинском исполнении много пауз при сохране-

нии звучания на педали. Следовательно, руки поднимаются над клавиатурой. Это согласуется с его указаниями в нотах: "полетно", "радостный полет", "легко, полетно", "неуловимо", "вскрьльно" и др.

К недостаткам механических фортепиано следует отнести, прежде всего, детонацию – мелкие и мельчайшие неровности в движении перфоленты. Такие неровности в грамзаписи и магнитофоне дают о себе знать в плавании звука и оцениваются как дефекты аппаратуры. В механических фортепиано детонация не отражается на звуке и мелкие искажения в ритме и "tempo rubato" воспринимаются как особенности интерпретации. Напоминаю, что детонация возникает именно в воспроизводящих аппаратах, а на перфолентах она отсутствует. Поэтому расшифровка перфолент и перевод их содержания в нотную запись в определенном смысле более достоверна, чем прослушивание на воспроизводящих аппаратах.

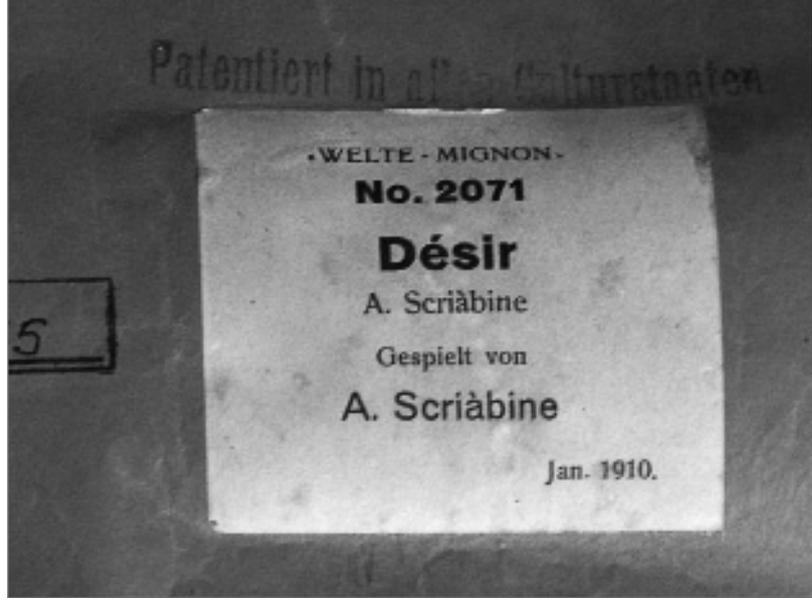
Первая запись А.Н. Скрябина для механических фортепиано состоялась на фабрике "Хупфельд" в Лейпциге. По каталогу он записал для фонолы 14 произведений, а именно:

Сонаты № 2, 3;

Поэмы соч. 32, № 1, 2;

Мазурка соч. 40, № 2;

Прелюдии соч. 17, № 3, 4;



Научный сотрудник музея А.Н. Скрябина, П.В. Лобанов



"Листок из альбома" соч. 45 № 1;
Этюд соч. 8, № 8;
Прелюдии соч. 11, № 10, 13, 14;
Мазурки соч. 25, № 1, 3.

Для вельте-миньона А.Н. Скрябин делал записи в Москве в начале 1910 года, вернувшись с семьей из заграницы. Фирма "Вельте" имела в Москве постоянное представительство на Неглинной улице, в том же доме, где находилось издательство и нотный магазин П. Юргенсона. Сюда привозился записывающий аппарат, доступ к которому имели только владелец фирмы и инженер. Судя по датам на роликах, А.Н. Скрябин записывался 10 января и 15 февраля 1910 г. Вот перечень произведений, записанных А. Скрябиным в эти дни:

Прелюдии соч. 11, № 1, 2, 13, 14 – два ролика;

Прелюдия соч. 22, № 1 и Мазурка соч. 40, № 2 – один ролик;

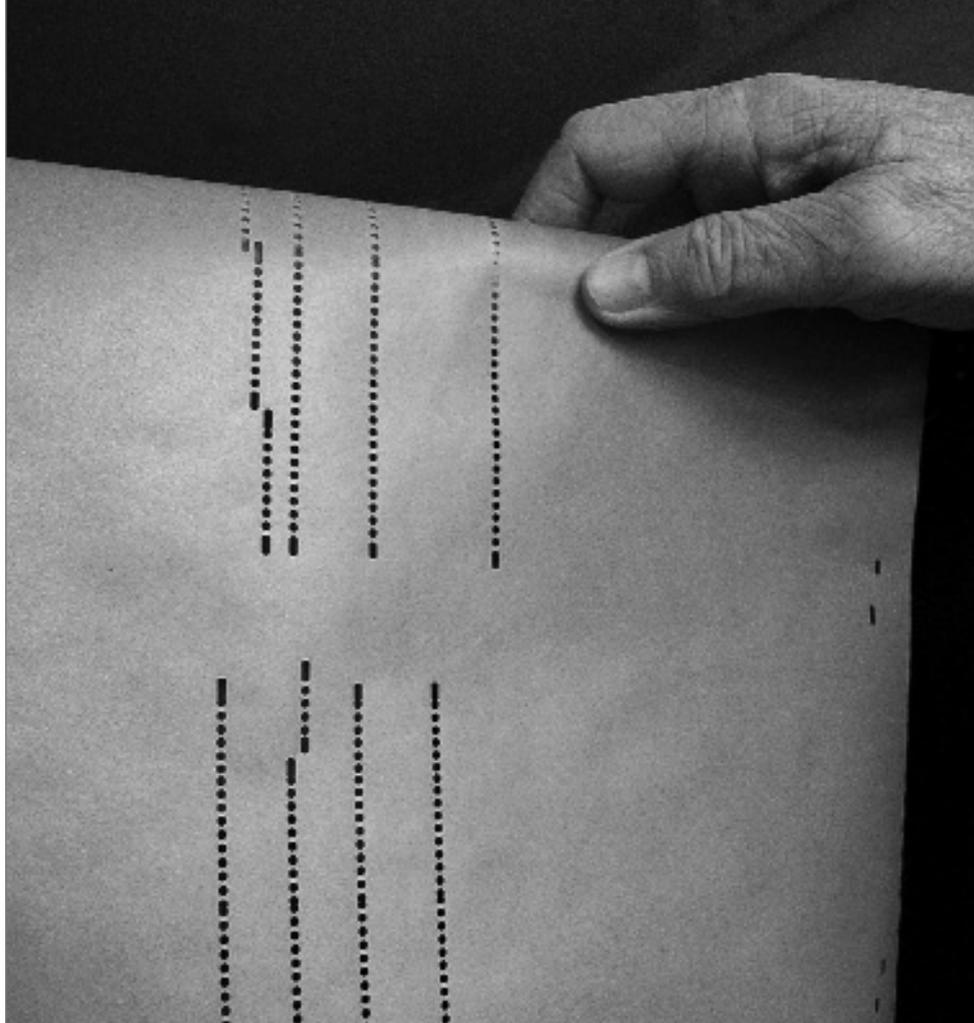
Этюд соч. 8, № 12 – один ролик;

Поэма соч. 32, № 1 – один ролик;

"Желание" соч. 57, № 1 – один ролик.

Все эти записи на перфолентах были переписаны мною на магнитную ленту и грампластинку (фирма "Мелодия", 1970), а также опубликованы Музеем А.Н. Скрябина совместно с издательством "Музыка" в 1998 г. в виде нотного текста.

А.Б. Гольденвейзеру, который также записывался для вельте-миньона, удалось кое-что узнать о процессе записи. Он рассказал мне, что под клавишами фортепиано, на котором он играл, были установлены электрические контакты, которые иногда проверялись инженером. От них тянулись провода к записывающему аппарату. "Я был весь опутан проводами", – А. Гольденвейзер. Запись производилась на бумажную ленту, обрывок которой видимо случайно упал за шкаф и его нашел сторож. Когда через несколько дней Гольденвейзер зашел в представительство, он застал там только сторожа, который и показал ему обрывок бумаги. На ней было много чернильных полос –



длинных и коротких, по расположению которых угадывались какие-то аккорды и пассажи, а по краям ленты – очень короткие, почти точечные черточки, назначение которых Гольденвейзеру разгадать не удалось.

Было известно, что оригиналы отвозились на фабрику "Вельте" во Фрейбург (Германия), где по ним изготавливались и тиражировались ролики с перфолентой для продажи.

15 февраля 1910 года вместе со Скрябиным на запись ходил К.Н. Игумнов, который в тот день записал Сонату-фантазию Скрябина, "У моря" А. Аренского и Интермеццо соч. 118, № 16 И. Брамса. Когда в 1946 году в консерватории я дал ему послушать эти записи, он остался недоволен особенно последними и сказал, что раньше "это звучало лучше". Не сомневаюсь, что он был прав.

Павел Лобанов

ФОТОГРАФИЯ, АФИШИ, БУКЛЕТЫ, ПРОГРАММКИ		
Дизайн Студия	Кузьмина Кирилла	8 916 381 82 87 354-66-90
PECHATNIK@MAIL.RU		Музыкальные Инструменты
www.color-foto.com		

СКРИПКА

Симфонический оркестр! Какая сложная организация! Здесь и иерархия, и зоны ответственности, и объединяющая цель, и конкуренция, и экономическая структура, взаимоотношения между людьми, творческий, административный, технический персонал, искусство и повседневная работа. Всего не перечислить.

И вот о некоторых качествах, необходимых для игры в оркестре, сегодня пойдет речь. Но прежде всего следует отметить характерную черту нашего музыкального образования: общая ориентация на подготовку солистов. Что же получается на практике? А то, что необходимости в таком количестве (да и качестве!) солистов попросту нет. Окончившие вузы инструменталисты идут в оркестры, по-настоящему не зная оркестровой специфики, и чтобы устранить этот перекося, студенту необходимо как можно раньше определиться: кем быть и куда идти. Если же выбор сделан в пользу оркестрового музицирования, то следует обратить внимание на развитие определенных качеств: это навыки быстрой и надежной читки с листа, умение слышать в процессе игры то, что происходит вокруг, знание оркестрового репертуара и способность играть по руке дирижера.

Хотя сильное камерное и оркестро-

вое исполнительство разные грани одного бриллианта – большой музыки, надо ясно понимать специфику и отличие этих в чем-то близких, а в чем-то далеких сфер. Так в чем же разница? Солист, играющий с оркестром, сконцентрирован в основном на себе и подчиняет себе и дирижера, и аккомпанирующий оркестр. Музыкант в камерном ансамбле ориентирован на своих коллег, он исполняет партию, примерно равнозначную с другими. Сложность игры в оркестре состоит в том, что оркестрант должен понимать функцию, которая ему назначена в каждый данный момент и которая постоянно меняется. Он должен слышать соседа по пульта, свою группу, другие группы и инструменты, должен немедленно реагировать на дирижерский жест, а иногда и предчувствовать и предугадывать его, то есть проявлять исключительную гибкость и разносторонность. Не будет лишним вспомнить о том, что палитра оркестровых выразительных средств включает в себя и сольные, и камерные элементы – монолог и дуэт, квартет и октет, и проходя через бесконечное множество сочетаний различных инструментов и групп, достигает полного оркестрового tutti. Идеальный оркестрант должен сочетать в себе все три ипостаси: сольную, камерную и собственно оркестровую. Ярчайшим

примером такого сочетания может служить Лев Моисеевич Цейтлин, – ученик Л. Ауэра, выдающийся солист, первая скрипка уникального квартета им. Ленина, организатор, руководитель и концертмейстер легендарного Персимфанса, где принципы камерного музицирования были доведены до симфонического масштаба.

Что можно порекомендовать молодым музыкантам, желающим попасть в хороший симфонический оркестр? Во-первых, постоянно самосовершенствоваться, не только играть, но и слушать как можно больше хорошей музыки (в хорошем исполнении!), во-вторых, набираться поначалу опыта оркестровой игры в коллективах не высшего класса, в-третьих, постараться получить приглашение поработать на замене в том оркестре, куда вы хотите попасть, и таким образом показать себя на практике.

Ну, и наконец касательно конкурсов в оркестр. Готовиться тщательнее и заранее. Лучше самому сходить и узнать репертуарные требования или рекомендации. Часто конкурсы проводятся в 2 или 3 тура: сольная программа, читка с листа, игра в оркестре. В процессе подготовки старайтесь больше работать над своими слабыми сторонами. И еще – не унывать и не отчаиваться в случае неудачи, а работать, умно и усердно, пытаться поступать

Symphony №1

Dmitry Shostakovich

Allegro non troppo ♩ 160

Violino 1

снова. И ваше время придет!

Предлагаю свои комментарии к исполнению фрагмента 1-й симфонии Шостаковича, которая входит в репертуар большинства оркестров, а также используется на конкурсах, как материал для читки с листа.

Главную тему 1-й части, появляющуюся у скрипок на затакте к 9, нужно играть поначалу в нюансе *piano*, маленьким отрезком смычка между колодкой и серединой, обращая внимание на точность в сочетании кварттоли, триоли и пунктирного ритма. Сильную долю первого такта 9 (ля♭) лучше не просто укоротить, а вместо точки исполнить небольшой акцент со стремительным *dim.* и тщательно выдержать. Первую ноту триоли тоже нужно чуть акцентировать, саму же триоль воспроизводить без спешки и суеты. Парочки нот *legato* исполнять легко, грациозно, укорачивая восьмушки, срывая их со струны и удлинняя паузы. Рекомендую на двух последних четвертях перед пятым тактом 9 сделать *dim.*, потому что звук в 3-м и 4-м тактах 9, естественно, немного нарастает, а 5-й такт 9 необходимо снова начать *piano*, чтобы далее получилось хорошее *sges.*, которое достигается посредством расширения смычка и активизации движений. Обращаю внимание на интонационные проблемы этого места и прилагаемую аппликацию, которая

помогает эти проблемы облегчить.

Как дополнение, позвольте предложить вашему вниманию два акростиха, которые имеют непосредственное отношение к названию этого журнала.

Первый из них посвящен сыну моей сестры валторнисту Косте Желтову:

Верши, твори, не притворяясь,
Акробатический этюд.
Лети, в тумане не теряясь,
Торить дорогу – тяжкий труд.
Открой души звучащей раструб,
Расти, держай, стремись понять.
Наверх взмывай как горный ястреб,
А не ползи безвольно вспять.

1.01.2003 г.

Второе стихотворение об инструменте, без которого я не мыслю свою жизнь:

Соперница любви, запрет словам,
Ключ от сердец, вместилище разлуки,
Распад времен от черной скуки гамм,
И рай и ад, и каторга, и храм,
Причина счастья зависти и муки,
Каскады снов, изваянные в звуке...
А что из этих черт созвучно вам?

21.06.2003 г.

Желаю творческих успехов,
Алексей Бруни,
заслуженный артист РФ,
концертмейстер РНО

ПРИЧУДЛИВАЯ КЛАССИКА

Среди специалистов, изучающих подобные музыкальные инструменты, ведется извечный спор о том, чем, собственно, является скрипка и близкие к ней инструменты: произведением искусства, музейной ценностью или чисто прикладным предметом – эдаким приспособлением для зарабатывания денег путем игры? Как у сторонников игрового подхода к инструменту, так и у их противников (а это прежде всего музейные работники) есть свои веские доводы. Никто не сомневается, например, что скрипка сделана для того, чтобы звучать. Но всякая ли? Может, только хорошая, достойная? Или наоборот: похуже пусть играет, а получше – под стекло? А если хорошая должна звучать, то в чьих руках: того, кто уже обременен всеми возможными званиями и лауреатствами, убежденного сединой профессора или юного гения, вундеркинда, не имеющего ничего, кроме таланта? Музыкальная практика дает на эти вопросы очень разные, неоднозначные ответы.

Обилие вопросов возникает еще и от того, что над многими инструментами скрипичной группы поработали скрипичные мастера-универсалы. Они выступали и в качестве художников, порой иконописцев, резчиков по дереву, инкрустаторов и т.д. В этой связи мы видим свою задачу в том, чтобы вопреки распространенному обывательскому подходу продемонстрировать многообразие инструментов внутри одного семейства. В то же время хотелось бы развеять миф о не-

В этой статье речь пойдет не просто о музыкальных инструментах, а о тех из них, которые изготовлены высококлассными скрипичными мастерами разных эпох и потому продолжают волновать наши умы.

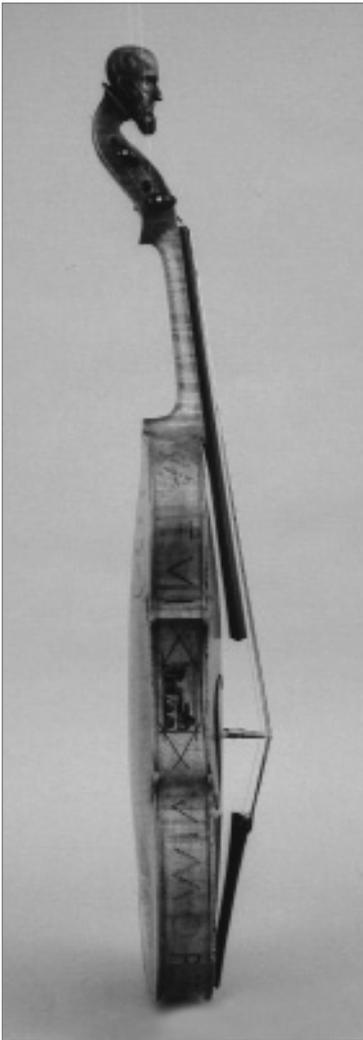
доступности понимания и восприятия как классической музыки, так и чисто внешней красоты форм струнных смычковых инструментов. Итак, какова же она – причудливая классика?

Сразу оговоримся, возможно, разочаровав некоторых читателей: среди инструментов данной группы не встречается работ великого Антонио Страдивари. Нам кажется, мастер не считал нужным украшать свои инструменты. Внешне его работы выглядят очень скромно, но в то же время – очень изящно, а главное их достоинство кроется, конечно же, в звуке. Между тем, можно увидеть произведения его современников и последователей, той же знаменитой кремонской школы, например, Амати, Гваданини, с необычными декоративными деталями.

Вот перечень инструментов, представляющих особую группу в фонде

Государственной коллекции, доселе незаслуженно обойденных вниманием как скрипачей-исполнителей, так и исследователей:

1. скрипка ("примитив") неизвестного мастера XVI века (Франция) № 364;
2. виола теноровая Антонио и Иеронима Амати 1611 года (Италия) № 395;
3. альт кремонского мастера Дж. Каспара Виольчете 1637 года (Италия) № 84-а;
4. пошетт неизвестного мастера кремонской школы XVII века (Италия) № 131;
5. виоль д'амур неизвестного венского мастера XVIII века (Австрия) № 351;
6. контрабас кремонской школы, в стиле Иосифа Гварнери, 1732 года (Италия) № 29;



Илл. 1

7. виолончель мастера Гадельяруса, 1740 года (Италия?) № 165;

8. лирон неизвестного мастера саксонской школы начала XIX века (Австро-Венгрия) № 387;

9. скрипка под названием "Святой Петр" (копия "Мессия" А.Страдивари из серии 12 апостолов) мастера Ж.Б.Вильома 1864 года (Франция) № 8;

10. скрипка школы Вильома второй половины XIX века (Франция) № 78;

11. скрипка школы Вильома второй половины XIX века (Франция) № 118;

12. скрипка школы Вильома вто-

рой половины XIX века (Франция) № 119;

13. виоль д`амур Тимофея Подгорного середины XX века (Россия) № 179-а

14. скрипка-"гобой" Тимофея Подгорного середины XX века (Россия) № 172;

15. скрипка венского мастера Иоганна Штауфера, 1827 года (Австрия) № 161;

16. альт лондонского мастера Вильяма Форстера середины XVIII века (Англия) № 171;

17. скрипка неизвестного мастера около 1770 года (Голландия?) № 122;

18. скрипка Петра Тузова 1812 года

(Россия) № 77-а;

19. альт Владимира Марченко начала XX века (Украина) № 46.

В инструментах данной группы очевидными становятся два основных признака: внешнее разнообразие предметов – по сравнению, например, с традиционной моделью скрипки, – их максимальная направленность на визуальные впечатления, и с другой стороны – удивительная разномасштабность: от самых маленьких, которые можно положить в карман, до двухметровых инструментов. Важным здесь оказывается и историко-географический подход: инструменты данной группы изготавливались как в XVI-XVII столетиях, так и в XX-XXI. К тому же мастера, стремившиеся к внешней непохожести своих инструментов, работали во многих европейских странах – Италии, Франции, Германии, Англии, России, Украине и др. Таким образом, на примере "экзотических" инструментов можно проследить не только их эволюционное развитие: от деятельности легендарного изготовителя первой скрипки Дуиффопругара до конца XIX века, представленного, главным образом, творчеством великого французского имитатора Ж.Б. Вильома. Новый взгляд на скрипку, что для нас особенно важно, позволяет представить ее как результат синтеза искусств, создавших изумительно красивый акустический прибор.

Украшательство, прочно ассоциирующееся у нас со "старинной", проявлялось не только в музыкальных инструментах, а и во многих других предметах прикладного искусства с резьбой, росписью, инкрустацией. И обусловлено это, прежде всего, общестилевыми тенденциями эпохи барокко. Известно, что происхождение термина связывают с именем художника Ф. Бароччи, жившего в Италии на рубеже XVI и XVII вв. Однако среди искусствоведов не принято напрямую искать истоки направления в его

творчестве. Скорее, ключ к пониманию нашей проблемы дает толкование понятия "барокко" на разных языках. Так, например, в итальянском языке это слово обозначает – причудливый, вычурный, странный, что вполне соответствует данной группе инструментов, поэтому и было вынесено в заглавие статьи. Следующий вариант, перевод с португальского, трактует барокко как жемчужину неправильной формы. И это снова очень близко: вроде бы, жемчужина (в данном случае, скрипка), но в то же время "нестандартная", иная. Как здесь не вспомнить знаменитую фразу из дневника Роберта Шумана: "Алмазу прощают его острые грани: слишком дорого их округлять!" Латынь, в свою очередь, представляет барокко как особый вид мышления, при котором движение мысли идет как бы не по прямой, а извилисто, уступами, приходя к доказательству чего-либо через специальную систему понятий и суждений. Все эти определения в сумме как нельзя лучше характеризуют причудливую ветвь скрипичного семейства, так органично вписывающуюся в общую эстетику барокко и последующего за ним рококо.

Поскольку рамки данной статьи не позволяют подробно описать все вышеречисленные инструменты, хотелось бы остановиться на нескольких из них – наиболее показательных. В каждом из выбранных предметов на первый план выходит какой-либо один характерный признак. Так, изобразительные искусства – живопись и инкрустация – ярко представлены в двух французских скрипках № 78 и № 118. Несмотря на то, что они изготовлены во второй половине XIX века, создается полная иллюзия их весьма почтенного возраста. Метод стилизации, использованный авторами, включает в себя и тематику этих произведений, и псевдостаринную технику исполнения, и приемы искусственного старения ма-



Илл. 2

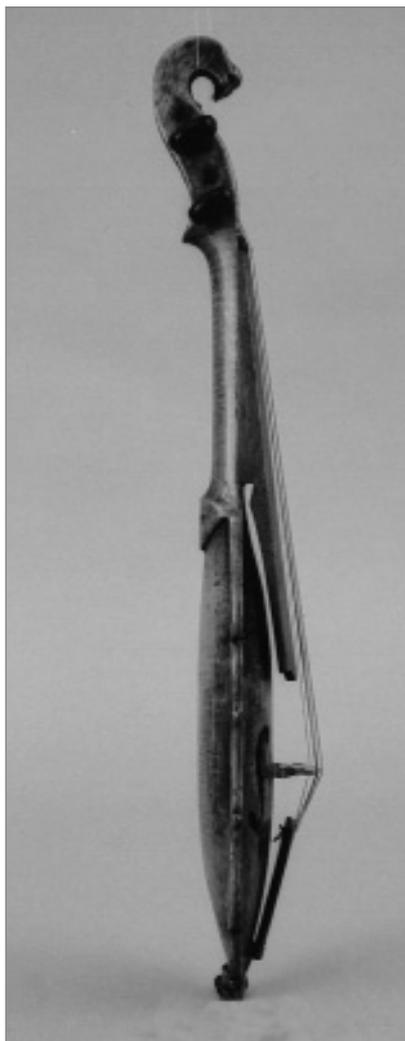


териала (кракелюры, потертости красочного и лакового слоя), и характерное для барокко сочетание нескольких техник.

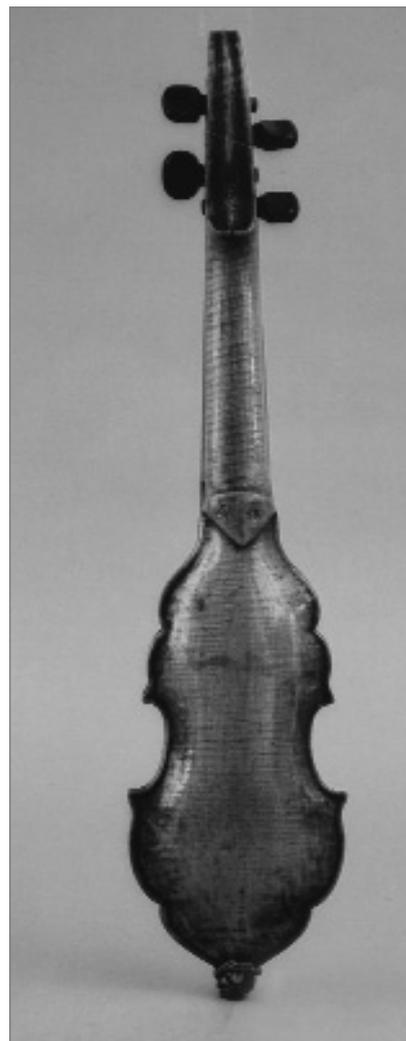
Например, в скрипке № 78 (илл.1) вся нижняя дека, со светло-желтым тоном лака, покрыта инкрустацией – вверху в медальоне изображен некий старинный музыкальный инструмент типа виолы, внизу – городской пейзаж. Маленькие старинные домики, черепичные крыши напоминают виды какого-нибудь небольшого итальянского городка: Кремоны или, быть может, Брешии, откуда родом был старейший мастер Бертолотти по прозвищу "Гаспар да Сало". Говорят,

именно его изображение украшает резную головку этой скрипки. А на обечайках с трудом можно различить, как будто она стерта веками, инкрустированную фразу на латыни, которую можно перевести примерно так: "Была мертвая, стала живая!"

Во втором инструменте этого же периода и школы № 118 (илл.2) используется иная техника: его нижняя дека украшена росписью, изображающей ангела с музыкальным инструментом скрипичного семейства в руках. Краски и лаковое покрытие отмечены признаками искусственного старения. Приемы письма напоминают иконопись, а общий темный тон



Илл. 3



древесины и самого изображения создают впечатление старой, "намоленной" иконы. Как и в предыдущем случае, инструмент венчает резное изображение одного из знаменитых итальянских мастеров Паоло Маджини. Некоторые приемы его работы видны, например, в изготовлении двойного уса скрипки, в абрисе корпуса, характере сводов. Сравнительный анализ этих двух скрипок показывает, что, несмотря на столь очевидные различия, общим в них оказывается тонко выполненный прием стилизации.

Весьма характерными для рубежа XVII-XVIII веков оказываются еще

три инструмента: пошетт неизвестного мастера кременской школы № 131 (илл.3), виоль д`амур неизвестного венского мастера № 351 и виолончель мастера Гадельяруса № 165 (илл.4). В их облике нет украшательских аксессуаров. Однако форма корпуса каждого из них является уникальной.

Так, пошетт (или пошетта) представляет собой миниатюрный резной инструмент своеобразных очертаний с длиной корпуса 205 мм, весьма отдаленно напоминающий скрипку. Его контур состоит из десяти отдельных частей, головка типа лютневых виол сочетается в нем с виольной розеткой, а главное отличие от других скрипич-

ных инструментов – в полном отсутствии обечаек (боковых частей), т.е. верхняя и нижняя деки склеены, что называется, "встык". Возник пошетт в XVI веке как разновидность ребека и первоначально имел лодкообразную форму с тремя струнами. Позже пошетт стал четырехструнным, настроенным на кварту выше обычной скрипки, и принимал формы то виолы, то скрипки, то гитары.

Назначение такого инструмента было узко специализировано. Такая скрипка легко могла уместиться в кармане камзола учителя танцев, часто приглашаемого к детям в богатые дома. На своей мини-скрипке учитель



Илл. 4



аккомпанировал себе и ученикам, издавая самые незатейливые мелодические фигуры и одновременно показывая танцевальные движения. В такой функции пошетт существовал вплоть до XIX века. Интересно, однако, что в XVII-XVIII веках пошетт, инструмент, казалось бы, с очень ограниченными возможностями, иногда выступал и в качестве сольного. Эта ипостась пошетта нашла отражение в некоторых литературных и художественных образах (например, на картине французского художника Луи Ленена "Концерт" 1640 г.). Конечно, сегодня применение этого инструмента по прямому назначению вряд ли возможно, и пошетт можно отнести, скорее, в разряд экзотики. Но в историческом и культурно-художественном плане он столь необычен и оригинален, что буквально становится центром притяжения на любой экспозиции.

Виола по праву считается прародительницей скрипки и королевой инструментов доскрипичного периода. Как известно, по способу исполнения виолы делились на ручные и ножные. Они значительно отличались от классических скрипок, альтов и виолончелей по внешней форме корпуса и звуковых отверстий, по числу струн и, конечно, характеру звучания. Количество струн на виолах колебалось от пяти до семи. Иногда наряду с игровыми жильными струнами натягивались металлические, резонансные струны. Хранящийся в фондах Госколлекции виоль д`амур (виола любви) – это, скорее, опозитизированное название гибридного (по терминологии Б.А. Струве) инструмента ручной группы: промежуточного между дискантовой и альтовой виолой. Ее семи основным струнам резонируют девять металли-

ческих аликвотных струн, а длина корпуса – 385 мм – составляет среднюю величину между скрипкой и альтом. Нижняя дека подобна гитарам или некоторым контрабасам, не имеющим свода, а верхняя – за исключением своеобразной формы т.н. "эфов" – приближается по форме к скрипичной.

Невозможно не упомянуть еще об одном инструменте данной группы – удивительно красивой виолончели мастера Гадельяруса (см. фото). Это типичный гибридный инструмент, воспринявший черты виолы и виолончели, как представителя более нового, скрипичного семейства. Влияние виол сказалось на плоских очертаниях сводов, слегка покатых виольных плечах и своеобразных, гофрированных контурах дек, обещаек, эфов и головки. Кроме того, размер корпуса виолончели – 705 мм – значительно меньший, нежели у традиционных виолончелей (от 755 до 760 мм). Для изготовления корпуса мастер использовал очень качественное в акустическом отношении дерево – цельный кусок клена для нижней и две части ели для верхней деки. Несмотря на внешнюю нетрадиционность, думается, виолончель может и сегодня прекрасно звучать после проведения ряда реставрационных мер.

Возвращаясь к вопросу, поставленному нами в самом начале, о предназначении музыкальных инструментов, вопреки всем искушениям, подтвердим общеизвестную истину: скрипка и родственные ей инструменты созданы для воспроизведения музыки. И как бы роскошно инструмент ни выглядел, как бы ни был изукрашен, все равно он не может перейти грань, отделяющую искусства изобразительные от искусства построения смычковых инструментов. Он все равно останется прежде всего музыкальным инструментом, и его прикладное значение неотделимо от его сущности.

Елена Волховская,
главный хранитель Госколлекции

" Когда детали
имеют значение ! "



REVELATION

Чистый прозрачный звук
и легкое стаккато



TRADITION

Лигатура для игры
в оркестре



STANDARD

Для ансамблевой игры
и камерной музыки



SUPER REVELATION

Лигатура для сольной
игры

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ВЫБОРУ ЛИГАТУРЫ

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

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

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

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



Весь спектр
аксессуаров BG
для каждого
инструмента

Ищем
дистрибьюторов

www.bgfranckbichon.com

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

42 route de Brignais
69630 Chaponost - FRANCE



AUGUSTO

НАПОЛНИ МИР МУЗЫКОЙ



ASIA TRADE
MUSIC

www.asiamusic.ru

Москва, (095) 721-82-24, 746-66-78

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

Иркутск, ул. Советская, 139
Тел. (3952) 54-40-50, 54-40-60, 54-77-00
Факс (3952) 54-44-11

INFO@ASIAMUSIC.RU, WWW.ASIAMUSIC.RU