

Музыкальные Инструменты

зима 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[®]
MUSIKSÄITEN




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

“Углепластиковые футляры в России!”

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

Accord Case

TRINAJSTIČEVA 13
PULA 52100
CROATIA EUROPE
TEL ++385 52 380588
FAX ++385 52 380589
info@accordcase.com
www.accordcase.com



accord
case®

TM ACCORD WITH THE W881 D



ACCORD CASE & MUSICAL INSTRUMENTS

ПРИЗОВАЯ ИГРА!

Участвуйте и выиграйте футляр для виолончели стоимостью 2000 евро!

Каким образом можно участвовать?

Заполните бланк на www.accordcase.com или перешлите бланк, напечатанный внизу и таким образом Вы станете участником лотереи. Розыгрыш будет в апреле 2006 года, а победители будут объявлены в мае 2006 года.

Адрес: Музыкальные Инструменты
Для корреспонденции
105066 Москва
Новорязанская ул.,
д.30-а, к.49
www.musinstruments.ru
e-mail: info@musinstruments.ru

Имя: Фамилия:

Адрес:

Телефон:

e-mail:

Статус:

профессиональный музыкант студент любитель

В каком оркестре Вы играете?

Где Вы впервые слышали/видели ACCORD CASE?

у друзей в журнале в интернете

где-то в другом месте?

Какой из футляров для муз.инструментов является лучшим в мире?

Musical
Instruments

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

accord
case

MADE IN FRANCE

80

SUPER
Action
SERIE II



HENRI
SELMER
PARIS
www.selmer.fr



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

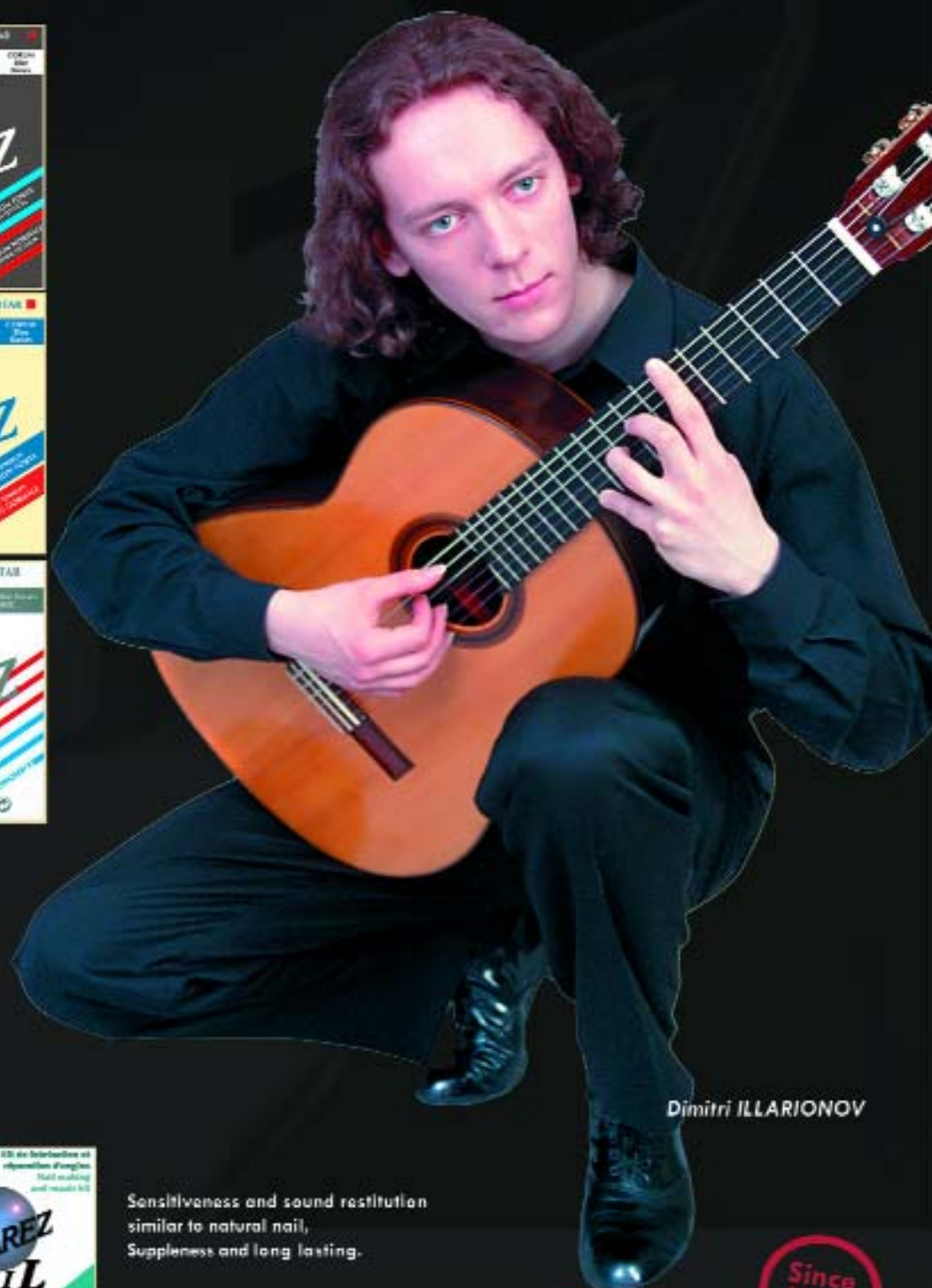
ALLIANCE KF
composite
trebles

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

РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЕЖЕГОДНИК



ЗОЛОТЫЕ СТРАНИЦЫ РОССИЙСКОГО ШОУ-БИЗНЕСА

аналитика, исследования рынка, типовые контракты,
статистические данные, контакты (2.000 исполнителей и 10.000 организаций)

(095) 248-9128, 248-9238

RME@INTERMEDIA.RU

W WELTMEISTER



Москва: Новорязанский пр., д. 30-А, тел. 733-07-01, 733-07-06 (факс),
e-mail: mosval@aba.ru
Санкт-Петербург: тел. (812) 542-43-00,
e-mail: sp1@avallonltd.ru
Нижний Новгород: тел. (8312) 34-30-32
e-mail: music@avallon.nnov.ru

Полный список представителей компании на

WWW.AVALLONLTD.COM

АВАЛЛОН

WWW.ACCORDEONS.RU

PIGINI
fisarmonico



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



PIGINI s.r.l. - 68022 Castelfidardo (AN) Italy
Tel. 0717820301 - Fax 0717823010 - www.pignini.it - info@pignini.it - pignini@tin.it

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



Встретимся на Musikmesse



"Мы ожидаем очень многого от предстоящей выставки..." – говорит Вольфганг Люкке, руководитель отдела специальных акций на Musikmesse, – "число компаний, которые зарегистрировались еще за полгода до открытия выставки потрясюще велико! Более того, многие из прошлогодних участников собираются увеличить площадь стендов. В целом, мы будем ориентироваться на прошлогодние разработки в организации пространства. Однако, мы планируем открыть дополнительный зал на выставке 2006 года".

В дополнение к стендам компаний, посетителям будет предложена богатая дополнительная программа.

Например, на выставке пройдут церемонии вручения влиятельных премий на рынке музыкальных инструментов. German Musical Instrument Prize – это немецкая национальная премия присуждаемая производителям музыкальных инструментов, которые выбираются с помощью трёхступенчатого технологического теста, и кроме того, отдельным критерием выбора является соотношение цена-качество. Эта премия учреждена Министерством Экономики и Социальной политики Германии и вручается в 16й раз, в этом году в номинации альт и С флейта (траверс).

Также внимание всех посетителей музыкального сектора призвана привлечь церемония вручения Ежегодной Премии Федеральной Ассоциации Немецких производителей музыкальных инструментов (Bundesverband der Deutschen Musik-instrumenten-Hersteller e. V. – BDMH). Совместно с Musikmesse Frankfurt GmbH вручается за лучшие достижения в области исполнения, композиции, музыковедения и педагогики. Приз в 15,000 евро будет вручен в 24-й раз, имя лауреата будет объявлено накануне открытия Musikmesse.

The International Musikmesse придаёт особую значимость детскому музицированию. Специально для детей от 5 до 14 лет будет выделена площадь под названием 'music4kids', где им можно будет вдоволь поиграть на инструментах, выбрать то, что им нравится.

Как и ранее, Musikmesse ориентируется на большое количество музыкантов и просто любителей музыки – именно на них рассчитан открытый для всех день выставки. Одним из самых ярких мероприятий станет четвёртый – финальный – этап немецкого национального фестиваля школьных ансамблей 'SchoolJam', организованного Musikmesse Frankfurt совместно с представителями музыкальной индустрии. Все финалисты выйдут на сцену в Выставочном центре Musikmesse Frankfurt. Победитель, кроме приза от Musikmesse, получит специальную премию от Франко-Немецкой Организации по делам молодёжи (Deutsch-Französische Jugendwerk) – гастрольный тур по Югу Франции. Новым партнёром 'SchoolJam'а в 2006 г. стало молодёжное подразделение благотворительной 'Aktion Mensch', основанное в 2000, которое занимается организацией фестивалей, целью которых является вовлечение молодёжи в общественную и культурную жизнь в сферах музыки, политики, искусства и благотворительности.

Обширная программа событий Musikmesse, в которую войдут мас-

тер-классы, живые представления и концерты на специальной сцене (Agora Stage) обеспечит море информации и не даст скучать никому.

Одновременно с Musikmesse на соседних площадях состоится выставка Prolight + Sound, которая представит полный спектр технологий для организации мероприятий, профессиональной аудио и видео-техники и оборудования для индустрии развлечений. Параллельно с выставкой пройдёт Конгресс Профессиональных Звуковых, Световых и Медиа – систем (Pro-light + Sound Media Systems congress (бывш. CAVIS).

По объективным причинам посетители из России на Musicmesse в основном представители Российской музыкальной индустрии, нежели музыканты-исполнители. И все-таки хочется сказать музыкантам: "До встречи во Франкфурте!". Ведь именно там предоставляется возможность ознакомиться со всеми новинками в области производства музыкальных инструментов, задать вопросы производителям, попробовать лучшие, выставочные образцы и почувствовать себя частью мировой музыкальной культуры.

МД

Musikmesse	2003	2004	2005
Участники	1,453	1,494	1,515
Германия	555	512	514
Другие страны	898	982	1,001
Количество стран	48	49	50
Выставочная площадь (м ²)	109,000	102,000	109,000
Посетители	79,747*	65,228	69,419
Германия	59,645*	46,893	50,329
Другие страны	20,102*	18,335	19,090
Количество стран	88*	87	103

* Включая воскресный день

СОДЕРЖАНИЕ

№ 8

НОВОСТИ
4

ЛИЧНОСТЬ
6
"Музыку надо не исполнять,
а сочинять снова"
Интервью с Андресом Мустоненом

ДУХОВЫЕ
12
Валерий Попов.
Фаготистам о тростях

20
Пётр Табак.
Мундштук – взгляд в будущее

СТРУННЫЕ
24
Татьяна Лаубах.
Канифоль и её свойства

26
Школа Исаака Стерна.
Из книги "Мои первые 79 лет"

УДАРНЫЕ
34
О вибративной постановке
Гэри Бертона
Из учебника Гэри Бертона
"Four mallet studies"

ФОРТЕПИАНО
40
Владимир Частных.
О проблемах фортепианного
мастера в России

ГИТАРА
48
Дмитрий Бабиченко.
Струны для классической гитары.
Вопросы и ответы

ОРКЕСТРОВЫЕ
ТРУДНОСТИ
54
Кларнет: рекомендации солиста
РНО, концертмейстера группы
кларнетов оркестра
Государственного Академического
Большого театра России
Алексея Богорада.

КОНКУРСЫ
60
Ассоциация музыкальных
конкурсов России, 2006 г.

Уважаемые читатели!

Выход восьмого номера нашего журнала во многом знаковый для нас, поскольку нам исполнилось два года. Срок для специализированного издания в России все-таки не малый. Поздравляем Вас с этим событием!

Этот номер мы решили посвятить практическим материалам. Как практические занятия на инструменте являются залогом профессионального роста, так и эти материалы помогут Вам в процессе изготовления тростей, выборе струн, исполнении оркестровых партий, познакомят вас с известными методиками.

В этом году, совместно с компанией "Accord Case", мы проводим лотерею.

Приз – углепластиковый виолончельный футляр! С условиями участия вы можете ознакомиться на страницах журнала



С наилучшими пожеланиями!
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

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

Приглашаем к сотрудничеству авторов.

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

Над номером работали
Александр Краси,
Денис Голубев,
Валерий Попов,
Петр Табак,
Борис Лифановский,
Татьяна Лаубах,
Дмитрий Шёлкин,
Владимир Частных,
Дмитрий Бабиченко,
Алексей Богорада,
Антонида Кузнецова.

**ПО ВОПРОСАМ ПОДПИСКИ
ОБРАЩАТЬСЯ В РЕДАКЦИЮ**

КОНТАКТЫ:

Телефон:
8 (916) 608-1557
Телефон/факс:
(495) 267-5021

info@musinstruments.ru
www.musinstruments.ru

®&© ООО "Гранд Медиа", 2005

CONTENTS

NEWS

4

PERSONALITY

6

"The performer should not just perform, but re-create music again and again..."

Interview with Andres Mustonen

WIND-INSTRUMENTS

12

Valery Popov. Basson Reeds

20

Peter Tabak. Look at the Mouthpieces' Future

STRINGED

INSTRUMENTS

24

Tatiana Laubach.
Colophony and Its Characteristics

26

The School of Isaak Stern.
Fragment from the book
"My First 79 Years"

PERCUSSION INSTRUMENTS

34

Vibes Performance Techniques of
Gary Burton. Fragment from
G. Burton's "Four Mallet Studies"

PIANO

40

Vladimir Chastnykh. The Actual
Issues for a Master of Pianos

GUITAR

48

Dmitry Babichenko.
Classic Guitar Strings.
Frequently Asked Questions

ORCHESTRAL DIFFICULTIES

54

Clarinet: Advices by Alexey
Bogorad, the Principal Soloist of
RNO conducted by M. Pletnev and
The Bolshoy Theatre Orchestra

COMPETITIONS

60

Association of musical competi-
tions in Russia 2006

SUMMARY

Musical Instruments is a Russian quarterly magazine about instruments for symphony and folk music orchestras. It delivers news and reviews on music industry events, gives practical advices to beginners and professional musicians, describes unique methods, covers musical education and management specifics, introduces famous musicians and their instruments.

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

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

Приобрести журнал "Музыкальные инструменты" можно в магазинах:

■ НОТЫ

Москва, Тверской бул., д. 9

тел.: (495) 202-09-13

■ БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

Москва, ул. Б. Никитская дом 13

тел.: 629-02-25, 629-96-59

■ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАГАЗИН СИМФОНИЯ

Москва, ул. Б. Никитская дом 13/6 стр. 1

тел.: 202-89-05, 291-48-87

■ МУЗДЕТАЛЬ

Москва, 13 Парковая, д.11

тел.: (495) 509-35-06, 774-90-46

■ ТОН-ЛАЙН

Москва, Ленинский просп., д. 99

тел.: (495) 936-57-98

■ ВAУLAND МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Москва, Комсомольский просп., д. 28,

Московский Дворец Молодежи

тел.: (495) 245-08-97

■ МИКСАРТ

Москва, Земляной Вал ул., д. 36, корп. 1

тел.: (495) 956-90-93

■ МУЗЫКАЛЬНЫЙ САЛОН СИМФОНИЯ

Москва, Нагатинская ул., д. 27

тел.: (495) 112-54-57

■ МАГАЗИН "МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ"

Москва, ул. Митинская, д 27, строение 1, этаж 3

тел.: (495) 794-33-48

■ СЕВЕРНАЯ ЛИРА

Санкт-Петербург, Невский пр. 26

тел.: (812) 312-07-96

■ КЛАССИКА ПЕТЕРБУРГ

Санкт-Петербург, Инженерная улица, 7

тел.: (812) 313-41-78/46

ДНИ “VANDOREN” В РОССИИ

С 23 по 25 ноября 2005 года в Санкт-Петербурге, Москве и Нижнем Новгороде проходил большой праздник российской исполнительской школы академического саксофона и французского качества мундштуков и аксессуаров для саксофонов и кларнетов фирмы "Vandoren".

Французские производители деревянных духовых инструментов в последнее время проявляют значительный интерес к России, о чём свидетельствуют регулярные выставки музыкальных инструментов и аксессуаров в Московской консерватории, а также спонсорское участие компаний "Vandoren", "Selmer-Paris" и "BG" в Московском открытом конкурсе юных кларнетистов и ансамблей деревянных духовых инструментов (2002 и 2005 г.г.), в предстоящем I Московском открытом фестивале-конкурсе саксофонистов "Сельмер – детям" (2006) и, естественно, в днях "Vandoren" в России. Символично, что праздник проходил не только в трех городах России, но и на базе трех ступеней российского музыкального образования – начального в Москве (МГДМШ № 2 им. И.О. Дунаевского), среднего в Санкт-Петербурге (музыкальное училище им. Н.А. Римского-Корсакова) и высшего в Нижнем Новгороде (Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки), и состоял из трех частей: концерт Московского квартета саксофонов, мастер-класс Алексея Волкова, встреча с французским кларнетис-

том и представителем компании "Vandoren" Жаном-Луи Рене.

Все мероприятия открывал Московский квартет саксофонов в составе: Алексей Волков (саксофон сопрано), заслуженный артист РФ, солист оркестра Большого театра, доцент ГМПИ им. Ипполитова-Иванова, президент гильдии саксофонистов;

Леонид Друтин (саксофон альт), лауреат международных конкурсов, преподаватель ГМУ им. Гнесиных и Классической академии им. Маймонида;

Игорь Гуревич (саксофон тенор), солист Отдельного показательного оркестра Министерства обороны, преподаватель ГУДИ;

Алексей Кравченко (саксофон баритон), лауреат Всероссийского конкурса, преподаватель ГУДИ и музыкального колледжа им. Ипполитова-Иванова.

О серьезном интересе ко второй части праздника – мастер-классу Алексея Волкова говорит тот факт, что принять в нём участие пожелали не только москвичи, петербуржцы и нижегородцы, но также студенты из Казани и других городов.

Формат мастер-класса не может кардинально изменить мировоззрение музыканта, но именно желание помочь саксофонистам России подвигло Алексея Волкова на создание гильдии саксофонистов, которая ставит своей целью популяризацию саксофона, расширение репертуара, взаимодействие с ведущими миро-

выми школами саксофона, поддержка молодых исполнителей и т.д.

Большой интерес у отечественных музыкантов вызвала встреча с представителем компании "Vandoren" Жаном-Луи Рене – человеком, который знает всё или почти всё о тростях и мундштуках. Слушатели, присутствовавшие на встречах, получили исчерпывающие ответы на вопросы об истории компании и технологии изготовления продукции, контроле над качеством и об исполнителях, представляющих компанию "Vandoren" в мире.

Доброй традицией компании "Vandoren" стало представление в России своих новинок. В этот раз Жан-Луи Рене представил новую линию мундштуков "Optimum" для всего семейства саксофонов и новую упаковку для тростей, способствующую лучшей сохранности трости.

С удовольствием хочу отметить, что приняли самое непосредственное участие в организации дней "Vandoren" в России и представили её продукцию две отечественные компании. Это компания "МИ," координатор праздника в Санкт-Петербурге, и компания "АВАЛЛОН", организатор мероприятий в Москве и Нижнем Новгороде.

*Директор МГДМШ № 2
им. И.О. Дунаевского,
вице-президент
гильдии саксофонистов
А.Н. Краси*

V 100 ans



ALEXEY VOLKOV plays **VANDOREN**
(Mouthpieces: S27 - A17 - T20 - B35, Traditional reeds N°3-3,5)

Vandoren®
PARIS

Андрес Мустонен: “Музыку надо не исполнять, а сочинять снова”



ЗАТАКТ

Андрес Мустонен – скрипач, дирижер, создатель и руководитель ансамбля “Hortus Musicus”. В 1977 году закончил Эстонскую государственную консерваторию по классу скрипки, стажировался в Австрии и Нидерландах. С ансамблем “Hortus Musicus” осуществил мировые премьеры многих сочинений А. Пярта, Г. Канчели, А. Кнайфеля. Как симфонический дирижер Мустонен выступал с ведущими оркестрами мира и в ансамбле с такими исполнителями, как О. Каган, Н. Гутман, Э. Вирсаладзе, Г. Кремер, А. Любимов, И. Монигетти, П. Галлоис, Ф. Лелё.

Андрес Мустонен является художественным руководителем Таллиннского фестиваля музыки барокко, он был почётным гостем музыкальных фестивалей в Берлине, Антверпене, Мюнхене, Инсбруке, Лондоне, Утрехте.

– Ваша жизнь в музыке сложилась, на мой взгляд, счастливо и логично. Сегодня вечером Вы дирижуете Государственным академическим симфоническим оркестром. В представлении слушателя, Вы органично вошли в *большую симфоническую музыку*: публика одинаково убедительно воспринимает Вас и как руководителя ансамбля “Hortus Musicus”, и как симфонического дирижёра. Как Вы рассматриваете свой творческий путь?

– Это совершенно свой путь к музыке, к академическому репертуару и дирижированию. Суть дирижирования

одинакова, в общем, для любой музыки. Я не согласен с мнением, что есть какая-то граница между эпохами, стилями, например, ренессансной и академической музыкой, что образ симфонического дирижёра должен быть строго определён. Многие зависит от образования, но не в сухом, схоластическом смысле, а от настоящего образования. Например, у меня нет академического – дирижёрского консерваторского образования. Моё образование идёт из европейской культуры, мой подход к классической или романтической музыке совсем другой, потому, что я знаю, что было за тысячу лет до этого. И не в теоретическом смысле, а практически. А это большая разница! Для меня музыка не началась с Вивальди или Баха, отсюда и многие художественные средства, которые я использую... Они могут шокировать так называемых *обычных* академических музыкантов. Например, мои аффекты, акценты, фигурации... Для меня это всё идёт одной линией, логично вытекает из предыдущих эпох, это для меня Main Road. Поэтому оркестр для меня, – не оркестр, а тоже – ансамбль! И вот мы вместе делаем музыку. Я – не дирижёр-диктатор, и в моей работе нет такой чёткой границы: вот сижу я, а вот – оркестр.

– По своей натуре Вы не дирижёр-художественный руководитель, скорее, Ваше амплуа – приглашённый дирижёр?

– Да, я – приглашённый дирижёр! И на сцене я именно общаюсь с музыкантами. И жду от них тоже игры не оркестровой, а ансамблевой, и даже ещё более индивидуальной.

– Каждый коллектив несёт в себе инерцию своего художественного руководителя. Как Вам удаётся за два-три дня работы адекватно донести до музыкантов свою концепцию, свою эстетику?

– В теоретическом смысле это невозможно, а на практике – можно.

– В работе с оркестром Вы готовы пойти на компромисс?

– Скажем так, на работу влияют совершенно разные вещи. И, прежде всего, в звучании большого оркестра я учитываю те качества, тот материал, который уже есть. Но случается, чтобы сделать скульптуру, приходится обтесывать и камни, и только потом переходить к работе с золотом!

– Может получиться так, что Вы приехали создавать одну скульптуру, а получилась совсем другая?

– Нет! Это невозможно. Я всегда добьюсь желаемого.

– Вы можете быть и жёстким?

– Да, но это незаметно. У меня есть тайные средства.

– А у Вас сложились критерии оценки оркестра?

– Самое главное – оркестр не должен быть массовым организмом. Это очень обидно, что я вижу во многих оркестрах людей, принадлежащих мас-

се. Большинство дирижёров хотят видеть перед собой профессиональный оркестр, а мне, прежде всего, хочется создать убедительный музыкальный образ. Сделать свою работу честно, эмоционально, убедительно. Тогда исчезают спор и борьба. И уже не приходится кому-то играть дирижёра или оркестранта, можно выбросить эти смыслы и вместе любить Дело.

– Для этого нужна другая психология, нужен оркестр, состоящий из внутренне свободных, счастливых, не скованных стереотипами людей. Как отвлечь массового человека от движения по наезженной колее?

– Важны тонкости, даже маленькие намётки! Самое главное в музыке – чтобы не было стагнации. Чтобы сегодня звучало чуточку свежее, чем вчера. А как достичь этого, какими средствами – это уже зависит от дирижёра. Но вот что самое ужасное –



оркестровая серость. Вот это: "Мы всё знаем". Мы ничего не знаем! И никто ничего не знает. Может быть, завтра узнаем чуть больше, чем вчера. Но мы должны так жить, как будто мы ничего не знаем. А не это: "Моцарта мы играли, так что знаем, как надо". Музыка надо не играть, а сочинять снова! Не копировать, для этого есть машины, а заново сочинить! Это и называется творчеством.

– Как может исторический путь, этот "Main Road" музыки, проявиться в музыке таких разных композиторов как Моцарт и Рихард Штраус?

– Не обязательно это должно прозойти буквально, важно ощущать в целом этот исторический процесс. Я не совсем представляю, как можно играть Вивальди, не зная, что же происходило до него. Как будто дверь в прошлое закрыта. Такие имена, как Монтеверди или Пёрселл, ещё близки нам, а если мы пойдём глубже: Палестрина, Лассо, Дюфай, Кукен, Ландини нам почти неизвестны и непонятны. Но это очень обидно: это те же композиторы, просто жили в другое время – в их произведениях тот же творческий процесс! И надо искать в них творчество, а не сухие стилистические проблемы: где короче штрих, а где длиннее, какой акцент туда, а какой сюда. В отличие от музыки, в живописи всё виднее – можно проследить и удерживать в своём сознании путь от иконописи к Джотто, Боттичелли, Рафаэлю, и далее. В живописи нет таких "закрытых дверей", а в музыке, может показаться, что есть. Странно. Получается, есть какая-то общая непрерывная история, довольно небольшая, а потом есть ещё несколько историй, которые как будто отрезаны, так как начинаются с какого-то пункта... Это обидно. А я думаю, что я гораздо богаче. Я очень богат: у меня внутри живёт непрерывная европейская культура, а сейчас уже и не только европейская.

– Музыка каких эпох и стилей интересна Вам сейчас?

– Всё средневековье, барочная, современная музыка, игра на новых инструментах и новая музыка, игра на исторических инструментах. Всё, в общем, остаётся по-прежнему. Я не могу сказать, что у меня только "один друг или подруга", а интереснее всего – то, чем я занят сейчас, что произойдёт сегодня. Если говорить о новых увлечениях, то можно сказать, что это виртуозная барочная музыка, медитативная новая музыка, и третья область – музыка национальных культур: кельтская, глецмеры, танго, раги и её импровизационная сторона.

– Вы погружаетесь в раги, сидя в Таллинне, или тяготеете к Дели?

– К Дели! Я часто бываю в Индии.

– Вы играли там концерты?

– Кому?! Индусам не нужны наши концерты! А вот нам их – нужны. Ин-

тересно их влияние. А что влияет: техника, гармония? Нет. Влияет медитативная трансцендентальность. И когда я погружаюсь в еврейскую музыку, тоже важен способ мышления. Для меня вообще нет музыки без мышления и профессии такой, как "музыкант" – нет. Кто я? У меня есть голова, дух и сердце. А музыка?

– Музыка – средство коммуникации?

– Конечно. Через музыку я передаю своё понимание делу, миру, религии, общению, любви.

– Чтобы погрузиться в культуру необходимо физически приехать в другую страну?

– Необязательно, но это помогает, тем более что сейчас это намного проще. Но есть и другой уровень, когда ты можешь общаться со всем этим трансцендентально.



– **Расскажите, пожалуйста, об инструментах, на которых играете Вы и музыканты Вашего ансамбля.**

– У меня много инструментов. Во-первых, скрипки. Я играю на инструменте Липпо. Это французский мастер 18 века, на этой скрипке я играю барокко, классическую и новую музыку. Ещё у меня есть аутентичный барочный инструмент – скрипка Маджини 1615 года – очень мощный, сильный инструмент. В наше время проблема в том, что барочные инструменты очень среднего качества: хорошие инструменты мастера не хотят переделывать, а на тех, что есть, ещё и музыканты играют слабо, так что в итоге получается: нет ни красоты, ни полётности звука, и от инструмента остаётся только название – барочный.

Есть ещё пара немецких инструментов 18 века. Это скрипки. Среди различных виол – хорошие копии инструментов 16 века, сделанные немецким мастером Кристианом Броссе. Я играю, например, на дискантовой виоле да гамба, сделанной с оригинала, принадлежащего Хорхе Савалю. В ансамбле у нас довольно много духовых барочных инструментов, но самые главные, всё-таки, ренессансные: поммеры, тромбоны, дудлианы.

– **Музыканты ансамбля сами занимаются поиском и приобретением инструментов?**

– Да. У меня прекрасные музыканты! И они играют, как и раньше: например, гобоист Олев Айномая играет на поммере, бомбарде, зурне, шалмее, барочном и современном гобое, дудке и на флейтах тоже.

– **Эта практика мультиинструментализма актуальна сегодня?**

– Конечно! Особенно для духовиков: гобоистов, фаготистов, трубачей, тромбонистов. Я не сторонник того, чтобы замыкаться только на старинных или современных инструментах. Увлечение разными эпохами помогает держать реальный контакт с нынешним миром.

– **Как Вы совмещаете работу музыканта, дирижёра, композитора с работой организатора фестивалей и руководителя национального концертного агентства?**

– Я свободный человек. Я сам выбираю все программы, так что и творчески я абсолютно свободен.

– **Свобода – обязательное условие творческой работы?**

– Чувство свободы – да. Но не вежливой демократии. Демократия в искусстве – это нонсенс.

www.neva-sound.ru;

www.petrof.spb.ru

ПИАНИНО И РОЯЛИ

Официальный представитель фирм
“С. Bechstein” (Германия) “Petrof” (Чехия)



– Но если за пультом стоит человек с низкой культурой?

– Надо менять такого человека. Стагнация и мучение людей – тёмное и криминальное явление: ведь в процессе создания и исполнения музыки работает человеческая душа. Дирижёр должен стремиться раскрыть, а не закрыть музыканта, чтобы тот мог использовать все творческие средства, что Бог ему дал. Нельзя людей закрывать в коробки.

– С каким коллективом Вам как дирижёру легче работать: с молодым и пока ещё не амбициозным или со уже сложившимся коллективом?

– В этом смысле я оптимист и позитивный человек: как говорят скульпторы и писатели, я делаю художественные предметы из того, что у меня есть. Мне не нужно ничего самого лучшего. Любой средний оркестр, погружённый в творческое состояние, может очень хорошо играть. А работать с таким оркестром намного легче. И, главное, для всех: для дирижёра, музыкантов и публики есть результат. У меня почти нет негативного опыта работы, потому что я не участвую в промышленном производстве музыки: какой-нибудь никому не нужный концерт в метрополии, пафосная концертная площадка, потом гонорар и самолёт. К чему это? Где здесь радость, любовь и духовная энергетика? А духовная энергетика и даёт истину, даёт понимание, артикуляцию, стилистику...

– Для Вас результат концерта – создание энергии и передача её?

– Да. Энергетики. И в энергетическом смысле это должно быть очень высоко. Нереально высоко. В нереальном месте. Тогда что-то начинается, а до этого – ещё ничего нет.

– И дирижёр является инициатором, он запускает процесс и должен потратить больше всех исходной, первоначальной энергии?

– Да, но не больше, а в тысячи, миллион раз больше!



– Не имея этой энергии, нет смысла выходить к пульту, даже если голова полна идей?

– Абсолютно нет. Ни к чему это. Ничего не получится.

– А в какой момент Вы поняли, что можете выйти к оркестру?

– Тогда, когда я начал. Оркестры, большие хоры, оратории, всё появилось тогда, когда я был к этому внутренне готов, когда я вырос для этого. Я не изучал в консерватории это дело. Конечно, я всегда занимался и занимаюсь дирижированием и сейчас ещё глубже изучаю его, но я говорю не о сухом образовании: закончил консерваторию – ступай на работу. Это же – постоянный процесс. Каждый день. И завтра – другой день. А вчера был – другой. Нет стабильности, остановки. Всё – в движении.

– Получается, что такие, в общем-то, замечательные должности, как художественный руководитель оркестра, профессор консерватории, директор филармонии, – мешают, задерживают? Обществу только призовет Вас в каком-то почётном и ответствен-

ном качестве, а у Вас уже давно в руке билет на самолёт?

– Может мешать. Любое ответственное место связано с сухой бюрократической работой, а там уже начинается и политика. Главный дирижёр оркестра – уже политика!

– А руководство ансамблем "Hortus Musicus" – политика?

– А вот это – не политика, в этом и есть разница.

– А Вы чувствуете ответственность за людей, которые работают с Вами?

– Конечно, но эти взаимоотношения – аполитичны: это коллегиальность, дружба и доверие. Доверие к идеям руководителя.

– Музыканты должны сами заниматься организацией своей концертной деятельности?

– Не должны, но так получается. Так функционируют многие хорошие коллективы. В противном случае велик риск стать рабом концертных агентств, работы, процесса зарабатывания денег – это уже не творчество, а фабрика, бизнес.

– Так, где же место музыканта?

– Не там!

Беседа вел Денис Голубев



STEINWAY & SONS.



PETROF
PIANOS SINCE 1864

ПИАНИНО
“БЕЛАРУСЬ”

 **АВАЛЛОН**

Москва: Новорязанский ул., д. 30-А,

тел. 733-07-81733-07-02,

e-mail: posavall@aha.ru

Санкт-Петербург:

тел. (812) 542-43-00,

e-mail: avallonsph@ctinet.ru

Нижний Новгород:

тел. (8312) 34-38-32,

т/ф. 30-36-44,

e-mail: music@avallon.nnov.ru

Уфа: тел. (3472) 22-57-61

Чебоксары: тел. (8352) 66-57-17

Орел: тел. (0862) 43-58-79

Кирово-Челецк:

тел. (83361) 2-31-12

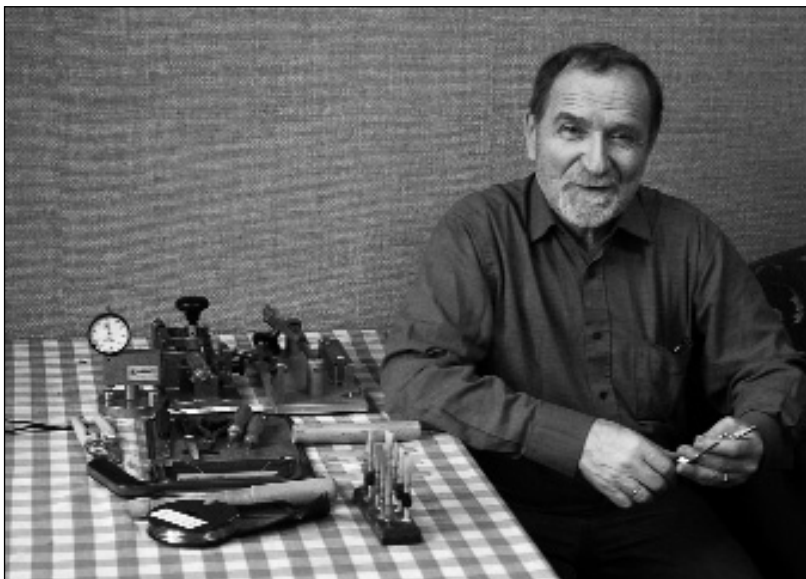
Ижевск: тел. (3412) 54-23-78

РОЯЛИ
И
ПИАНИНО

WWW.GRANDPIANOS.RU

WWW.AVALLONLTD.COM

Фаготистам о тростях



*Народный артист Российской Федерации,
профессор, заведующий кафедрой духовых и ударных
инструментов Московской Государственной Консерватории
им. П.И. Чайковского, Валерий Попов*

Перед каждым фаготистом рано или поздно встает вопрос – покупать трости или делать их самому.

Для решения этого вопроса я предлагаю взвесить: в первом случае исполнитель приступает к изготовлению тростей сам, постепенно, на собственном опыте познавая секреты этого процесса; в другом случае он всю жизнь находится в зависимости от изготовителя. Суть вопроса не в сложности процесса или в стоимости тростей, хотя и это имеет значение.

Находясь постоянно в процессе изготовления трости, удастся ощутить "на губах" ее проблемные места

и материал (камыш) через руку, ножом, прочувствовать силу давления, скорость движения и другие составляющие этого процесса. Гастролирующим исполнителям знакома проблема изменений трости при смене различных концертных площадок или климатических, температурных условий.

Трость делается из природного материала, камыша, и, как любой живой организм, реагирует на малейшие изменения окружающей среды, не говоря уже о том, что качество камыша этого года непосредственно зависит от прошлогодних климатических условий.

Не менее важным является место произрастания камыша – из-за весьма различных по составу почв и, естественно, разных климатов. Профессионалам географические названия скажут о многом.

Камыш растет в разных местах, но исполнителям знакомы Азербайджан, север Африки, юг Франции, Калифорния, с недавних пор Китай. Азербайджанский камыш, знакомый старшему поколению как Кировабадский, отличался красивым тембром и пользовался спросом и в старой России, и в СССР. Может быть, отчасти, от незнания другого. Некоторые попытки культивировать его в Грузии успеха не имели. Такой же результат – отрицательный – получился и в Японии. Вероятно, сказались, помимо климатических факторов, и отсутствие культуры возделывания.

Вернувшись к вышесказанному, можно вспомнить примеры, когда трости, отвечавшие требованиям гастрольной программы в Москве, меняются в Мексике или Австралии настолько, что требуют основательной переделки. Иметь при себе мастера не всегда удается (в отличие от великих пианистов, имевших даже на гастролях собственного настройщика), таким образом, фаготисты, гобоисты оказываются беспомощными.

Да и кларнетистам не вредно знать основные принципы изготовления трости, которые при всей разнице параметров и строения имеют одинаковые свойства.

Данная статья в основном рассчитана на людей, решивших приступить к изготовлению трости самостоятельно. Важным условием процесса является постоянное общение с материалом. Легче поддержать инерцию любого процесса, чем начинать его каждый раз сначала. Итак, для начала необходим набор инструментов.

Это:

- 1) Линейка для измерения длины, не менее 13-15 см.
- 2) Нож, желателен тяжелый,

но можно приспособиться к любому, и камни различной структуры – от грубой до тончайшей – на которых нож доводится при помощи масла или мыла. Нож, доведенный до "кондиции" на кухонных приспособлениях, испортит хорошую трость, требующую тончайших усилий.

3) Деревянная палка диаметром 25-26 мм, с разметками в 3 см, 6 см, 12 см, на которой обрабатывается пластинка.

3а) Ножовка с лобзиком или – удобней – для резки металла.

4) Немногие могут позволить себе приобрести машинку для строгания камышовой палки изнутри, поэтому начать этот процесс можно с круглой стамески диаметром в 16-18 мм, предварительно изготовив дощечку размером приблизительно 3x7x20 см и вырезав в ней желоб длиной 14-15 см, размером равный диаметру камышовой палки – ~24-26 мм, глубиной не менее 1,5 см.

5) Для грубой обработки нужен плоский, шириной около 1 см, с деревянной ручкой для удобства руки, натфель или мелкий напильник. Приспособление для раскалывания палки на одинаковые дольки (не обязательно).

6) Проволока 0,7 мм, желателно латунная.

7) Капроновый или нейлоновый шпагат, нитки, которые не заменяют шпагат, и быстросохнущая краска.

8) Плоскогубцы, в которых одновременно есть круглогубцы и кусачки.

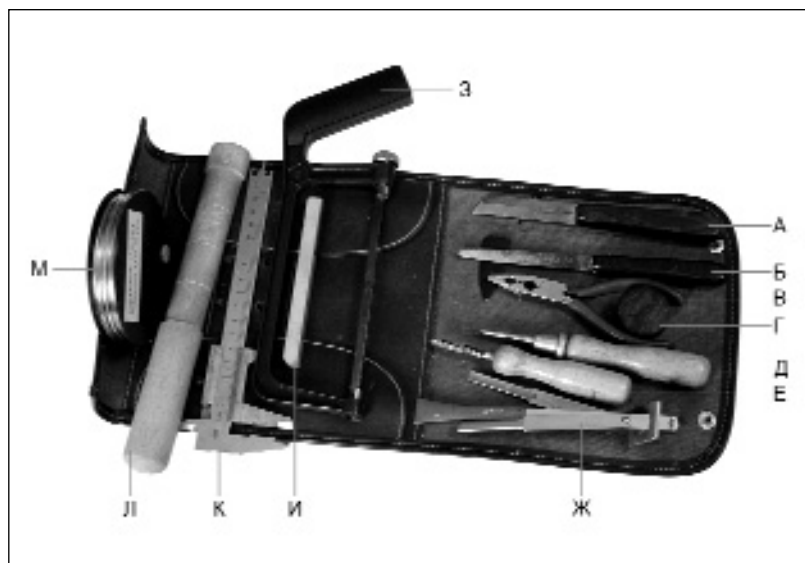
9) Штифт длиной 4-5 см, с конусом от 5 мм до 2 мм, желателно по форме совпадающий с формой Вашего эса.

10) Штангенциркуль или приспособление для измерения толщины пластинки.

11) Тонкая водостойкая наждачная бумага различной зернистости для грубой и тончайшей обработки.

12) Язычок (не плоский, на котором трость часто ломается).

13) Фасон, на котором трость обрезается по желаемой форме. На практике



А. Нож. Для левшей изготавливается с обратной заточкой.
Б. Плоский напильник.
В. Пассатижи с круглогубцами.
Г. Овальный "кругляш" для обрезания тростей.
Д. Штифт с винтовым сбрасывателем.

Е. Развертка.
Ж. Фасон со сменной формой.
З. Лобзик.
И. Оселок для точки ножа.
К. Штангенциркуль
Л. Палка с разметкой.
М. Проволока 0.7 мм.

употребляются две различные системы.

В одном случае пластинка перегибается пополам, закрепляется значительным усилием на фасоне и обе пластинки обрезаются симметрично.

Второй вариант – пластинке придать форму, не перегибая ее.

В обоих случаях важнейшим является привычка, хотя в первом – преимущественно можно считать то, что при постоянном основании возможны замены формообразующего "язычка".

Во втором для изменения формы трости требуется другой фасон.

14) Коническая развертка спиральной формы, вырезающая и мокрую, и сухую трость.

Пройдя весь процесс вручную, можно приобретать машинки, значительно облегчающие процесс. Самой важной из них является первая, заменяющая нудную работу круглой стамеской. На различных фирмах произ-

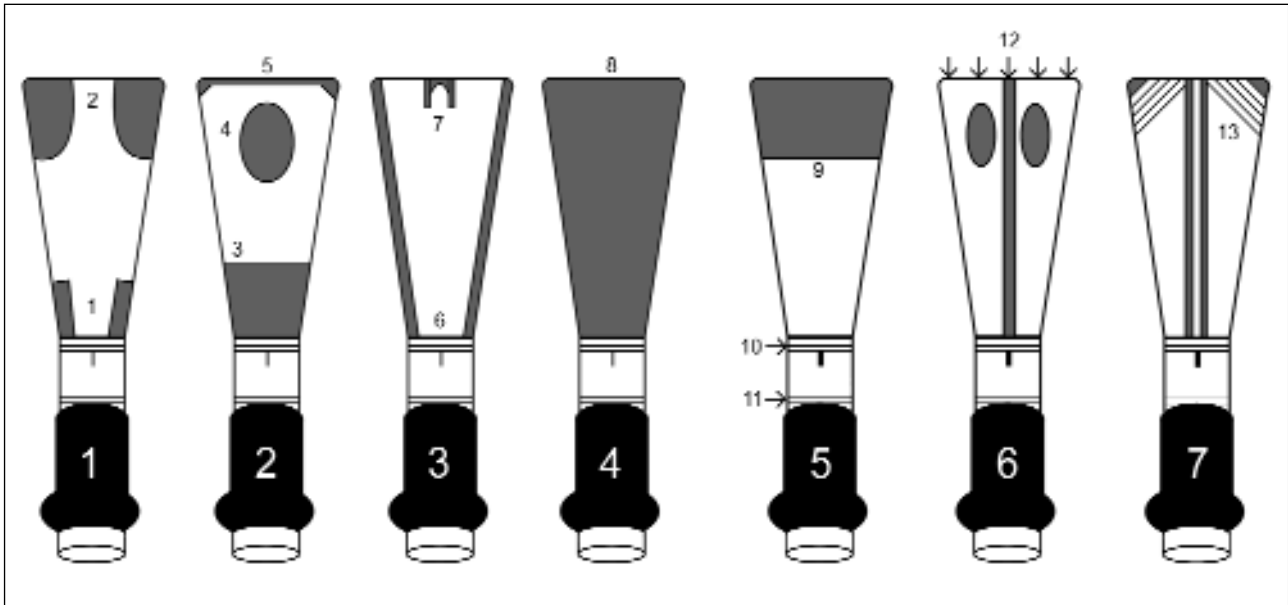
водят много вариантов, вплоть до встроенного микрометра, но все эти приспособления весьма сильно увеличивают цену, и так немалую, – от 800 до 1200 руб.

Вторая машинка предназначена для обработки обратной, внешней стороны пластинки и для удобства оборудована приспособлениями для разметки основных параметров трости.

Третья машинка обрабатывает самые тонкие места трости, которые безопаснее доводить с большой аккуратностью, на язычке легчайшими касаниями ножа, наждачной бумаги или хвоща.

Наконечник имеется и машинка для ленивых – для намотки ниток, но этот процесс настолько прост, что усваивается с первого показа.

Имеются машинки и с фрезой, заменяющей нож. В домашних условиях весьма трудно ее отрегулировать,



1. Если точить в местах 1 и 2, трость становится свободней и гибче.

2. Точки 3 и 4 ("Сердце трости") управляют атакой, тембром, освобождают нижний регистр.

3. Область 6 делает трость гибче. Точка 7 позволяет свободней понижать нижние ноты.

4. При тяжелой трости точить по всей поверхности, лучше водостойкой наждачной мелкой бумагой.

5. При понижении до \sharp или ми малой октавы (при задвинутом до конца эсе) обрезать в области 9.

6. При слишком легкой атаке, часто неуправляемой, обрезать в области 12.

7. Тяжелая атака в нижнем регистре отчасти исправляется коррекцией в области 13.

Проволока 10, сжатая по бокам, утяжеляет трость, открывая "пасть".

Вторая проволока 11, сжатая с боков, закрывает трость.

Сжимая проволоки сверху и снизу, получаем обратный результат, 10 закрывает трость, 11 открывает ее, облегчая атаку.

она предназначена для массового производства. Сложность заключается в том, что при малой скорости фреза "вырывает" обрабатываемый материал, а при большой – более 2500 об./с – камыш начинает гореть. К этой проблеме добавляется биение мотора, сильно влияющее при работе на концах пластинки (0,1-0,3 мм).

Необходимо упомянуть и о тестере для определения плотности камыша, хотя опытный мастер уже при работе ножом определит его качество. Показателем этого важного качества является и время, необходимое для размачивания заготовок, а именно – плотный камыш утонет через 2-3 суток, рыхлый – не более чем через сутки.

После всех приготовлений можно приступить к работе.

1. Измерить палки и нарезать их длиной по 12 см. Пилить лучше сухие

заготовки, на мокрых заржавеет лезвие пилы.

2. Опустить в воду целиком и ждать пока утонут. Как было сказано выше, ожидание продлится от 1 дня до 3 суток. Если начать процесс раньше, возможны трещины, которые обнаружатся в готовой трости. Время и работа будут затрачены напрасно.

Утонувшую палку извлекаем и колем на равные части. Если внешний диаметр заготовленного камыша 25-26 мм, палка делится на 4 доли, если 24 мм – то на три, что несколько сложнее, хотя задача нетрудная.

3. Уложив одну из долей в заранее сделанное в деревянной доске ложе – при работе стамеской, или – что проще значительно – закрепив в машинке, необходимо вспомнить время, за которое камышина утонула. Если камыш плотный, то пластинку можно доводить до толщины 1-1,2 мм, если

рыхлый – до 1,35 мм – не тоньше. При работе на машинке считается правильным выход стружки равномерно по всей длине толщиной 0,1 мм. При хорошо отрегулированном и остром ноже окончательный результат не требует обработки мелким наждаком, необходимым после строгания стамеской, хотя находятся труженики, сводящие этот процесс к длительному и трудоемкому выскабливанию.

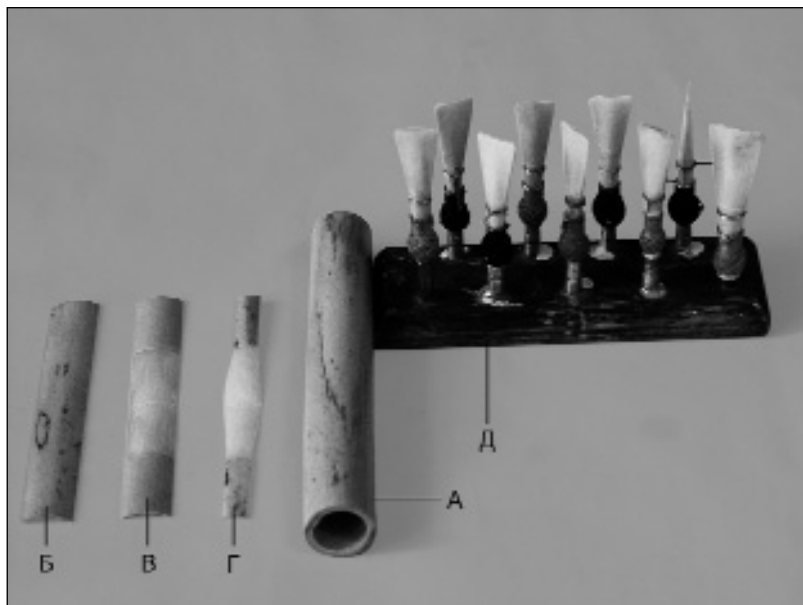
Наконец получена пластинка ровно выструганная (или выточенная изнутри) до нужной толщины, которая уменьшается по мере удаления от продольной оси симметрии.

Перевернув пластинку, уложим ее на деревянную палку диаметром 25-26 мм, на которой размечены отрезки по 3 см, намечен центр, по которому позже необходимо перегибать пластинку. Легким нажимом делаем

неглубокий надрез ровно посередине пластинки, не более 0,2-0,3 мм, и два надреза с обеих сторон, отступив от центра на 3 см, проще говоря, делим пластинку на 4 равные части по 3 см каждая, после чего начинаем создавать профиль трости. Ножом снимается верхний слой заготовки, движением от крайних надрезов к центру. Даже опытному мастеру после этого необходимо перейти к работе крупным натфелем или плоским мелким напильником. Естественно, обработка производится на влажной заготовке. Опилки быстро забивают обрабатываемый инструмент, но легко удаляются приготовленной заранее водой. Периодически необходимо проверять на свет образующийся профиль пластинки, добиваясь постепенного осветления ее к центру, доводя толщину ее в центре до 0,2 мм. При окончательной доводке работа производится водостойкой мелкой наждачной бумагой.

Вторая машинка, предназначенная для подобной работы, делает в основном первичную, грубую часть работы, но на ней имеются два дополнительных ножа (на старых моделях один), делающих поперечные надрезы по центру, весьма важные при перегибе. Сделанный неточно надрез приводит к трещинам в самых тонких местах готовой трости, сводя на нет всю проделанную работу. Наметив ножом середину еще раз (не до разреза – разделенные половинки достаточно трудно связывать вместе), положим надрезом на обушок (сторона ножа, обратная лезвию), переломим заготовку пополам, после чего можно приступить к обрезанию камыша по фасону.

Естественно, работаем острым ножом. При любой форме фасона необходимо учесть, что дерево легко колется, поэтому резать пластинку необходимо встречными движениями. Если это не учесть, то надрез "от центра" – неуправляемый, сколется больше необходимого, а срез к центру расколется позже широкую часть трости. Необходимо учесть и то, что при



- А. Исходная заготовка камыша.
 Б. Выструганная изнутри пластинка.
 В. Профилированная пластинка.

- Г. Фасонированная и профилированная пластинка.
 Д. Доска для сушки и хранения тростей.

More than 100 Years

J. Püchner
since 1897

Bassoons
Oboes
Clarinets

J. Püchner Spezial-Holzblasinstrumentebau GmbH
 Beethovenstraße 18 · D 64569 Nauheim · puchner@puchner.com
 Phone +49 61 52-6725 · Fax +49 61 52-628 08 · www.puchner.com

эксплуатации трость меняет все параметры. Обрезанная точно по фасону часть готовой трости, находящаяся под давлением проволоки и ниток, "усаживается", становится меньше и плохо держится на эсе. Чтобы избежать этого, в месте наматывания ниток, противоположном центру, делаем расширение по 0,5 мм с каждой стороны, с общей шириной этих окончаний не менее 9,3 мм. В этом случае впоследствии не понадобится развертка. Следующим действием необходимо края пластинки ножом срезать, направив нож внутрь (еще не трости) под углом 45°, чтобы при насаживании на штифт края сошлись без зазоров.

Следующий этап операции начинается с завязывания проволоки, толщина ее 0,7 мм, она накладывается, на 1 мм отступив от намеченного ранее надреза или отступив от узкого конца трости около 27 мм. Дважды обмотав трость проволокой, необходимо плотно затянуть ее плоскогубцами, после чего необходимо расщепить узкую часть, которая позже окажется под 2-й и 3-й проволоками и под ниткой.

Затем плотно обмотаем это место капроновым шнуром (но не ниткой) и осторожно насадим трость на штифт, который должен быть около 3,5 см длины, с конусом от 0 до 5 мм. Любая трость после снятия со штифта дает усадку, поэтому диаметр отверстия необходимо делать чуть больше.

Насадив трость до конца на штифт, следует обмотать ее капроновым жгутом с максимальным усилием и оставить ее сохнуть на штифте не меньше суток.

Уже на сухой заготовке, еще на штифте, подтянуть проволоку (которая после высыхания камыша довольно свободно передвигается) до закрепления ее на месте, не более. Перед дальнейшими действиями можно смазать штифт вазелином или мазью для пробок, которой смазываются эс и цапфы. Отступив от первой проволоки на 8-9 мм, накладываем

вторую и, отступив от концов трости 5-6 мм, третью, плотно затянув их. Чтобы проволока не рвалась, необходимо вначале оттянуть ее (пассатижами), и только затем заворачивать. И так перед каждым поворотом.

Если проволока слишком жесткая, ее можно отжечь, накалив до-красна и дав некоторое время на охлаждение.

Перед наматыванием нитки необходимо нанести поперечные насечки натфелем или ножом между 1 и 2 проволоками, а затем смазать это пространство водостойким клеем.

Вязание ниток – достаточно простая операция.

Держа трость на штифте в левой руке, катушкой с ниткой справа налево – через третью проволоку начинаем намотку. Перед каждым стежком левая рука на долю сантиметра поворачивает штифт навстречу правой, к себе. Предпочитаю использовать капроновые или нейлоновые нитки, не размокающие, как обыкновенные, и не меняющие размер, закрепляя трость в заданных первоначальных параметрах. Намотка производится достаточно плотно.

Если на штифте нет специального винта для сбрасывания трости, могут быть проблемы, возникающие в результате несоблюдения размеров при обрезании по фасону. Необходимо учитывать структуру строения камыша, которая значительно легче колетса вдоль, чем режется поперек. При обрезании по фасону необходимо помнить, что, начиная от первой проволоки (от будущего места ее нахождения), заготовка должна расширяться и в месте нахождения 3 проволоки она должна быть не менее 9,3 мм. Если она оказывается здесь уже, то снять ее со штифта очень трудно и, что важнее, без развертки ее не надеть на эс. Если она в этом месте оказалась шире, более 9,3 мм, то это исправимо, т.к. лишние волокна достаточно просто вырезаются острым ножом.

Сняв трость со штифта, покрыв ее нитрокраской (цвет – по вкусу масте-

ра), необходимо дать ей устояться на специально приготовленной дощечке, со встроенными штырями, выполненными в форме конуса эса, естественно, не железными, ржавеющими от влаги. Штыри можно сделать самостоятельно из медных или алюминиевых заготовок, обточив их с помощью дрели и напильника.

Свойства изготовленного полуфабриката зависят от:

- а) плотности камыша;
- б) толщины пластинки;
- в) длины лопасти (от первой проволоки);
- г) ширины лопасти (в самой широкой ее части).

Исходя из этих данных, необходимо учитывать следующее:

Исполняя партию второго фагота, чаще приходится играть в нижнем регистре, по конструкции инструмента в большинстве завышенном. То же самое происходит, если надо играть партию basso continuo, дублируя басовую партию. В этом случае приходится делать трость длиннее от первой проволоки до лопасти – 3,1-3,2 см.

Если трость делается для сольного исполнения, с оркестром или в оркестре – наилучший вариант – при длине 3 см или даже менее. Универсальной трости за 50 лет игры на фаготе сделать не удалось, как, впрочем, и двух одинаковых тростей.

Ширина лопасти варьируется от 13,5 мм до 16 мм. Все зависит от требований и вкуса исполнителя и оркестра, в котором он играет, и дирижера, требованиям которого необходимо подчиняться.

Подтвердить правильность или универсальность одного стандарта невозможно, т.к. любой из этих параметров используется авторитетными фаготистами.

Венская школа предпочитает увеличенные размеры, солист филардфийского оркестра играет на узкой трости. Безусловно, эти величины влияют на тембр, атаку, нижний и верхний регистры.

Толщина заготовки, длина лопасти, ее ширина, плотность камыша – все эти параметры взаимодействуют, и это взаимное влияние не поддается измерениям, а ощущается "на губах". Периодически возникают споры на тему, на какой трости играть – тяжелой или легкой. И та, и другая имеют преимущества в каждом конкретном случае.

Можно предложить достаточно простой тест для определения истины: Solo фагота из Седьмой симфонии Шостаковича. Если удастся сыграть его в авторском темпе (монологи не произносятся суетливо) без помощи коллеги, подыгрывающего выдержанные ноты в середине, и длинные ля в в конце, а на записи подряд 2-3 варианта – трость правильная. Как считал сам автор, это Solo – одно из самых неудачных из всех его фаготных Solo. Примеры исполнения "в четыре руки" (двумя фаготистами), или в более быстром темпе, и самое странное – купирование этого Solo – полагаю некорректным в отношении великого композитора.

Учитывая эти условия, приступим к самой тонкой работе. Не спешите обрезать трость. На просвет можно приблизительно рассмотреть профиль будущей трости.

Удобнее точить трость, удерживая ее на штifte.

Первичную обработку можно производить мелким напильником

шириной около 1 см, периодически опуская его в воду, удаляя постоянно с него опилки. Соблюдая симметрию, направляем движение по боковой части от проволоки к концам, по возможности избегая центра. Необходимо добиваться постепенного просвета, самым светлым местом должен быть конец трости. По мере появления этого просвета можно перейти на работу наждачной бумагой, естественно, водостойкой, постоянно контролируя результат на просвет. Только доведя просвет до минимума, можно наконец обрезать трость. Для этой цели необходима круглая плашка из твердого дерева, с подклеенной резиновой подкладкой с обратной стороны, со слегка закругленной поверхностью. Обрезание ножницами дает неровный результат. Наилучшим приспособлением после многочисленных проб оказались ножницы для кактусов, имеющие одно режущее лезвие, опускающееся на плоскую основу (продаются в цветочных отделах больших магазинов).

Естественно, необходимо выбрать качественные ножницы, из хорошего нержавеющей металла.

Наконец, можно проверить, какого качества изделие вышло после затраченных трудов.

Приблизительно, еще без инструментов, по хрипу трудно дать оценку трости. Взяв инструмент, обязательно

задвинув эс до конца, пробуем тестовые ноты – до #, ми, ре же фа малой октавы. Понижение этих нот говорит о том, что трость длинновата и ее надо укорачивать, длина не соответствует силе пружины. При укорачивании трости ухудшается атака, зависящая от толщины пластинки в районе первой проволоки.

Заканчивая этот раздел, можно упомянуть об изобретении 50-60-х годов прошлого века, придуманном отечественным фаготистом, солистом оркестра МГФ Ю. Неклюдовым. Для увеличения продолжительности функционирования трости заготовка насаживалась на металлический штift, который надевался на эс. Попутно экономился камыш. Трость действительно служила дольше, но идея развития не получила, т.к. ограничивала динамический диапазон фагота и так достаточно узкий. В борьбе за pianissimo, которое требовалось в этом оркестре, были придуманы различного рода сурдины, которые вернее было бы назвать глушилками. При использовании штiftа трость в значительной степени теряет эластичность, гибкость. Штift резко ограничивает длину вибрирующей части трости. Все попытки внедрить новшество в жизнь успеха не имели, идея незаметно и тихо отмерла.

МД



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

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

Adam-Ales-Strabe 16 • 09456 Annoberg / Germany
 Telefon +49(0) 3733 145-444 • Telefax +488
www.reedsnstuff.de
udoheng@reedsnstuff.de

WWW.AVALLONLTD.COM



Marigaux
PARIS



The Muramatsu
flute



AVALLON

Vandoren
PARIS

oleg

Rico
international



WWW.WIND-INSTRUMENTS.RU

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

e-mail: mosvall@aha.ru

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

e-mail: avallensp@ctinet.ru

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

e-mail: music@avallon.nov.ru

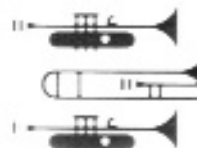


АВАЛЛОН

DENIS WICK



The Sound Has A Name



GETZEN



МУНДШТУК – ВЗГЛЯД В БУДУЩЕЕ

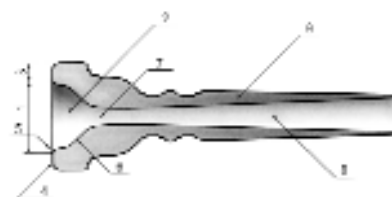
Самая краткая характеристика мундштука – это приспособление применяющееся при игре на духовом инструменте. Само слово "мундштук" (нем. "Mundstück") имеет немецкие корни: "Mund" – рот, губы, "Stück" – часть, делать. Французы его называют "Ambuchur" (вокруг рта), а итальянцы "Bocchino" (нагубник, наротник).

Как приспособление для извлечения звука (это подтверждено археологическими раскопками) мундштук или его прототип появился в Каменном веке. Это были морские раковины или рог какого-нибудь животного, где роль мундштука выполняло отверстие в узком конце корпуса, а широкий конец служил резонатором. Революционной стала идея мастера, выточившего отдельно мундштук, тем самым сделав его автономным и персонализированным. С этого момента каждый музыкант получил возможность вытачивать, заказывать мастеру или приобретать мундштук, соответствующий индивидуальным параметрам. Поэтому при внимательном изучении мундштуков разных фирм или мастеров кроме внешнего отличия легко обнаружить массу конструктивных отличий, влияющих на характеристики звука.

Часто музыканты выбирают мундштук по одному параметру – "удобно" или "все берется", добавляя крылатую фразу: "За тембр не платят". На мой взгляд, нужно немного отдалиться от бытового отношения к мундштуку, чтобы уточнить некоторые детали и уяснить, как они влияют на формирование звука.

Конструкции мундштука:

1. Cup diameter – Диаметр чашки
2. Cup volume – Объем (глубина) чашки
3. Rim thickness – Ширина полей
4. Rim contour – Контур полей
5. Inner edge of rim (Bite) – Внутренняя кромка полей
6. Shoulder – Выступ
7. Throat – Вход в канал ножки
8. Backbore – Ствол канала ножки
9. Shank – Ножка



Влияние параметров мундштука на звучание инструмента и на исполнительский аппарат.

1.	Ширина полей: узкие, средние, широкие	Продолжительность выдержки
2.	Контур полей: округлые, полукруглые, полуплоские, плоские	Легато (скольжение), выдержка, удобство при игре
3.	Внутренняя кромка полей: мягкая, полустрая, острая	Стабильность положения мундштука на губах при игре, точность извлечения звука в верхнем регистре
4.	Размер чашки	Удобство при формировании исполнительского аппарата, объем и сила звука
5.	Глубина чашки	Плотность и наполнение обертонами звука. Удобство при игре в верхнем и нижнем регистрах
6.	Форма выступа (дно чашки): стандартная, двойная чашка, V-образная форма, лейкообразная)	Тембр звука и легкость игры в крайних регистрах
7.	Горловина: узкая, стандартная, широкая, высокая, низкая	Яркость, наполненность звука, экономичность дыхания
8.	Ширина канала ножки: узкий, стандарт, широкий, выпуклый	Плотность и яркость звука, тембровая окраска, стройность звукоряда
9.	Ножка: стандарт, короткая для корнета и Piccolo трубы, толстая для бас-тромбона	Должна соответствовать мундштучному приемнику инструмента.

Десятки известных фирм и мастеров производят множество модификаций и целые линейки мундштуков, которые носят название фирмы с добавлением цифровых и буквенных обозначений. Иногда мундштуки носят имя известного исполнителя или артиста симфонического или джазового оркестра. Каждый год, как в модельном бизнесе, появляются новые модели мундштуков, возрождаются модели эпохи барокко или недавнего прошлого. Целые оркестры специализируются на игре в аутентичном стиле, на инструментах, соответствующих тому или иному времени. Тем не менее, мы стремимся к идеальному инструменту, идеальному мундштуку – то, чего никогда не может быть, так как новое – это просто более удобное и более высокотехнологичное. Фирма "Parke" предлагает сделать копию любого мундштука, используя технологию цифрового сканирования "Migot Finish" (зеркальное отражение), благодаря которой оригинал измеряется по 10000 точкам, а копию обрабатывают станки, допускающие вероятность "20 ошибок на 400 миллионов операций". Испанская фирма "Stomvi" предложила идеальный мундштук, состоящий из 2-х полей разного профиля и двух ножек (стандартная и короткая), с приложенным к ним 7 чашками разной глубины (А, В, С, D, E, F и Fl), из которых можно собрать 14 вариантов мундштука. Такой же вариант мундштука предлагается и для тромбонистов в 10 вариантах. Фирма "Kanstul" рекомендует артистам, работающим на звукозаписывающих студиях, мундштук серии "Diamond Wood" (деревянный бриллиант), у которого навинчивающиеся металлические поля и ножка, а чашка деревянная. Конструктор Морис Бентефа выпускает мундштуки для всех инструментов (труба, тромбон,

валторна, туба) из двух частей – металлическая ножка и полностью деревянная чашка. Мастер использует для чашек сандал, кизил, кокос, оливковое дерево, эбеновое (черное) дерево, что обеспечивает различное по тембру звучание инструмента, от яркого до темного.

Теперь вернемся к простым вещам. И вот первый вопрос: "Как ориентироваться при таком многообразии мундштуков"?

Большинство производителей использует цифровое и буквенное обозначение размера и глубины чашки, предложенное Винсентом Бахом, удачливым конструктором труб, тромбонистов и мундштуков. Кстати, сам Винсент Бах играл на мундштуке собственного производства (1^{1/4} с). Линейка созданных им мундштуков для трубы и корнета охватывает более 200 моделей, которые он расположил по нисходящему ряду от 1, что соответствует размеру диаметра чашки 17,50 мм, до 20 номера с размером диаметра чашки 15,00 мм.



Обозначение глубины чашки

- А – очень глубокая
- В – глубокая
- С – средняя
- D – среднеглубокая
- E – мелкая
- F – очень мелкая
- V – чашка в форме лейки, V-образная чашка.
- Широкие поля обозначаются W.

Пример 1сw:

- 1 номер мундштука = 17,00 мм.
- с – глубина чашки – средняя
- w – ширина полей – очень широкие

Последние годы фирма "Bach" предоставляет музыкантам возможность заказывать мундштуки с отвинчивающимися полями, со специально выточенной чашкой, с более расширенным входом в канал ножки и с широким началом ножки – на внешней стороне мундштука эти размеры обозначаются отдельно на полях, на уровне входа в канал ножки и на самой ножки. Позднее, конструктор мундштуков и труб Ренольд Шилке, чье имя носит знаменитая фирма "Schilke", участвовал в моделировании первых образцов труб и мундштуков фирмы "Yamaha", поэтому между моделями этих фирм можно найти схожие конструктивные детали. Фирма "Schilke" использует более расширенную и более точную форму обозначения своих мундштуков.



Номера мундштуков – от 5 до 24,
Поля – от 1 до 4,
форма и ширина канала ножки от "а" до "е",
глубина чашки от А до Е.
Номер 5 – соответствует диаметру чашки 15,84 мм,
номер 24 – соответствует диаметру чашки 18,29 мм.

Обозначение глубины чашки

- А – мелкая
- В – среднеглубокая
- С – стандарт
- D – среднеглубокая
- E – глубокая

Обозначение ширины и рельефа полей

- 1 округлые
- 2 полуокруглые
- 3 стандартные
- 4 полуплоские широкие
- 5 почти плоские

Форма и ширина канала ножки

- a – узкий
- d – полуузкий
- c – стандартный
- d – выпуклый
- e – широкий

Пример: 14A4a.

- 14 номер – мундштук с диаметром чашки 16,70мм
- A – мелкая чашка
- 4 – поля полуплоские широкие
- a – канал ножки узкий

Такую же информативную надпись использует фирма "Yamaha"



Пример: TR14A4a – TR (труба)

- 14 – размер диаметра чашки
- A – глубина чашки – мелкая
- 4 – форма полей – широкие
- a – ширина канала ножки – узкий

Модели "Megatone" (Heavy Mass) расшифровываются так: TR14A4a HGPR – TR-труба, 14A4a – как у стандартных мундштуков (см. выше), HGPR

- H – Heavy – тяжелый
- G – Gold – золото
- P – Plated – металл
- R – Rim – поля

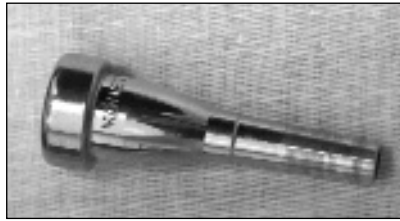
Фирма "Marcinkiewicz" конструирует серии мундштуков специального назначения.

Серия "300" – симфонические.

Серия "Artist" – мундштуки, носящие имена таких артистов, как Ален Виззутти или Вобби Шев.

Серия "Concert Hall" – мундштуки 3-х размеров (соответствующие маркировке "Bach" – 1, 1¹/₄, 3), формирующие сильный красивый звук.

Обратим внимание на новые тенденции в мировом конструировании мундштуков. Ярким представителем современного направления



является фирма "Monette" (с 1985 г.). Эта фирма выпускает мундштуки особой конструкции, которая является современной модификацией мундштуков 20-х годов прошлого века – укороченные, с прекрасными полями, широким входом в канал ножки, что формирует благозвучный, аккуратный звук. Они имеют золотое покрытие (24 карата).

Рекомендуется соблюдать назначение мундштуков:

- B – для B трубы,
- C – для C трубы,
- E – для Es труб,
- AP – для Piccolo A,
- BP – для Piccolo B.

Удивительное решение в конструкции современного мундштука предложил мастер Бруно Тильц. В модели "Spezial Tilz" конструктор, в разных



размерах изменяет выступы (форму дна чашки). Это новшество дает возможность музыканту с разной плотностью губ играть на любом размере чашки. Моделированное дно чашки компенсирует плотность губ, создавая сбалансированное сопротивление в мундштуке для игры в высоком регистре, тем самым сохраняя

работоспособность амбушюра на длительное время без потери тембральной красоты в звуке. Как ориентироваться в этом разнообразии? Модели "Spezial Tilz" выстроены в серии, и отмечены цифрами и буквами.

Пример: Размер 17,00 мм повторяется в 14 сериях в 54 вариантах с чашками разной глубины, с полями разного рельефа и с разными выступами, при одинаковой глубине чашки.

На начальном этапе всегда возникает вопрос, на каком мундштуке лучше начинать обучение. Практика показала, что для формирования правильного местоположения мундштука на губах и правильной работы мышц лучший результат дают мундштуки с неширокими полями – с неглубокой чашкой и желательным средним диаметром чашки: от 16,20 мм до 16,50 мм, что соответствует размерам мундштуков "Bach" 7c, 3c, 2c.

По мере роста профессионализма, музыканты выбирают мундштуки, которые легче и быстрее реализуют потенциал исполнительского аппарата и соответствуют представлению музыканта о звуке. Известен случай, когда знаменитый трубач, профессор Т.А. Докшицер решил поменять мундштук (он играл на модели "VINCENT BACH CORP MT VERON NY 7c") на мундштук большего размера. Он был знаком с самим Винсентом Бахом, и ему прямо на фирме выточили именную мундштук "Т. Dokchizer". К сожалению, параметры мундштука были неудачно подобраны, и в результате получился просто раритетный сувенир. На вопрос, как могло такое случиться, Винсент Бах ответил: "Если бы все мундштуки, которые я изготавливаю, получались идеальными, я стал бы очень богатым человеком".

Позже, будучи на гастролях в г. Минске, Тимофей Александрович обратился с просьбой выточить

мундштук к известному мастеру О. Парфимовичу. За несколько дней совместной работы были изготовлены три прекрасных мундштука, играя на которых Тимофей Докшицер сделал массу высококачественных аудиозаписей и сыграл множество сольных концертов.

В России – в Москве, Петербурге, Нижнем Новгороде, Ижевске, Минске – всегда работали прекрасные конструкторы мундштуков. К большому сожалению, в силу существующих условий работы, им не было позволено ставить свой

фирменный знак на мундштуках, кроме цифр и букв. Даже серебряные были заоблачной мечтой. Тем не менее, такие мастера, как Н. Самсонов, О. Парфимович, Н. Деревенцев, Н. Коротков, С. Лаптев, обеспечивали и обеспечивают высококачественными мундштуками не одно поколение музыкантов.

Сегодня многие музыканты играют на двух, трех мундштуках разной конструкции для разных инструментов. Обращает на себя внимание мировая тенденция: музыканты используют мундштуки

больших размеров и глубокими чашками. Наблюдается это явление там, где артисты используют современную технику формирования исполнительного аппарата, которая позволяет играть на любом мундштуке любого размера. В итоге решающим фактором является КАЧЕСТВО звука.

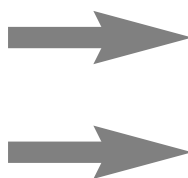
Петр Табак

КОМИССИОННЫЙ МАГАЗИН

“Мир музыки на Никольской”: тел. (495) 782–6633

ПРЕДЛАГАЕТ:

- * МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ
- * АКСЕССУАРЫ



недорогие,
профессиональные,
на заказ, новые,
комиссионные

УСЛУГИ:

- * ПО ОЦЕНКЕ И РЕАЛИЗАЦИИ
- * КОСМЕТИЧЕСКИЕ И РЕСТАВРАЦИОННЫЕ РАБОТЫ
- * ЭКСПЕРТИЗА РЕДКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Консультация: Черкасов Павел Владимирович

тел./факс: (495) 928 4473; тел.:(495) 928 2874

Адрес: ст. м. Лубянка, ул. Никольская, 17
E-mail: muzmag@mail.ru; <http://www.muz-mag.ru>



Канифоль и её свойства

Канифоль получила своё название от античного города Kolophon, расположенного севернее Эфеса и Смирны, где так называемая "смола для смычков" изготавливалась в больших количествах. Kolophon являлся своеобразным торговым центром по продаже канифоли. Как гласят старинные документы, смола деревьев использовалась самыми разными способами.

Она являлась излюбленным средством иллюзионистов, показывающих свои фокусы зевакам на базарных площадях, её целебные и бальзамирующие свойства широко применялись врачевателями того времени. На различных состязаниях по стрельбе из лука древние греки непременно смазывали свои стрелы канифолью. Современники персонажей "Илиады" и "Одиссеи" использовали смолу сосновых деревьев для пропитки и замазывания щелей у морских судов, на которых плавали отважные греки. А олимпийские факелы обязательно содержали в своей основе канифольные составляющие. И по сей день в Греции сохранилась традиция использования сосновой смолы для замазывания щелей бочек при закладке белого вина.

Канифоль являлась незаменимым компонентом при изготовлении смазочных материалов. Так в Германии в 17-18 веках люди, путешествующие на большие расстояния в экипажах, были обязаны на станциях своего следования платить так называемые "Schmiergeld" (оплата смазки). Таким образом, вполне

обыденное понятие приобрело впоследствии столь недвусмысленное значение, которое в современном немецком языке используется для обозначения взятки.

Можно долго перечислять разнообразные области, в которых используют канифоль и её производные. Ёе применяют для проклейки бумаги и картона, как эмульгатор в производстве синтетического каучука, в производстве пластмасс, искусственной кожи, линолеума, лаков и красок, электроизоляционных мастик, в фарминдустрии, а также в пивоварении. С незапамятных времён известно антисептическое воздействие смол хвойных пород, они с успехом используются в ароматерапии для усиления кровообращения.

Но особый интерес представляет использование канифоли при игре на струнных музыкальных инструментах.

Первые упоминания о смычках для струнных инструментов встречаются в среднеазиатских и арабских источниках начиная с девятого века нашей эры. Примерно к этому же времени относятся и первые попытки поиска подходящего материала, улучшающего захватывание струн смычковым волосом! Волосы являются важной составной частью смычка. Небольшим, но таким незаменимым при игре вспомогательным материалом является канифоль. Только наканифолённые волосы создают возможность полноценной игры на инструменте! Разнообразие сортов канифоли заклю-

чается в широком выборе исходного материала. На сегодняшний день насчитывается свыше 100 сортов сосен, пихт и елей, подходящих для добычи из них смолы.

В прежние времена добычей смолы из хвойных деревьев занимались в труднопроходимых местах, где транспортировка древесины была невозможна или же очень дорога. Порою жители целых селений, расположенных в гористой местности, покрытой хвойными деревьями, занимались добычей, переработкой и дальнейшей продажей смолы. Это был практически единственный источник доходов местного населения. В европейских хрониках 1546 года упоминаются несколько деревень, расположенных у подножия горы Кнайбис. Жители этих деревень собрали за год 200 центнеров смолы, которая была продана на ежегодной ярмарке в городе Страсбурге.

В основном, добыча смолы была распространена в Северной Америке, Юго-Западной Франции (Бордо), Австрии и Южной Германии (Тироль).

Специалисты определяют происхождение смолы по её цвету: чистейшая французская смола обладает прозрачным золотистым цветом, а немецкая имеет благородный янтарный оттенок.

Технология производства канифоли не претерпела особых изменений. Сегодня, как и в старые времена, из смолы хвойных деревьев путём дистилляции получают скипидарное масло,

а остатки – смолы, кислоты и вода – выпариваются. Все примеси при этом оседают, остаётся чистейшая смола. Потом при производстве канифоли к этой смоле добавляются определённые компоненты, наименование которых содержится в строжайшей тайне от конкурентов.

Одно взрослое сосновое дерево вырабатывает не более 2-х литров смолы в год. При этом обязательно учитывается диаметр ствола. Для добычи смолы годится только то дерево, которое достигло 30 см в диаметре. В первый год из такого дерева добывают смолу с восточной стороны ствола, затем – с северной, после этого – с западной и в завершение – с южной стороны. На пятом году дереву дают отдых, и затем пятилетний цикл повторяется снова.

С первых дней марта начинается подготовка для сбора смолы: надрез коры деревьев и закрепление ёмкостей. Когда ёмкости наполняются драгоценной смолой, к делу подключаются женщины. Они сливают собравшуюся смолу в бочки и отправляют её на дальнейшую переработку. Всего в год происходит не более пяти сборов, последний – в ноябре. Особое внимание обращают на то, чтобы дать дереву заживить его кору перед зимой. Дерево, подвергшееся сбору смолы, выделяет особые фитонциды, способные уничтожать различные грибки и бактерии, облегчая регенерацию коры. Таким образом, доказано, что смола хвойных деревьев – это не сок, необходимый для жизнедеятельности дерева, а средство для заживления его ран.

Музыканты часто задаются вопросом, какая же канифоль является лучшей? На этот вопрос нет однозначного ответа. Это зависит, прежде всего, от самого музыканта, его инструмента, от представления музыканта об идеале звучания, манеры игры.

Известно, что качество смолы хвойных пород очень различно, в среднем, её температура плавления

колеблется от 80° до 125°С. От того, при какой температуре варится канифоль, зависит и её твёрдость. Твёрдость же определяет предназначение канифоли для конкретного инструмента – от скрипки до контрабаса.

Согласно исследованию шведского физика Андерса Аскенфельда о принципе извлечения звука при помощи смычка, установлено, что период вибрации состоит из двух фаз. В первой фазе смычок охватывает струны и канифоль, нанесённую на волос смычка, которая разогревается на микроскопическом участке до температуры 70-90°С, плавясь при этом. Вследствие чего, волос смычка теряет на какие-то доли секунды контакт со струнами. В то же время, охладившийся участок наканифолённых волос смычка захватывает струны и следующая фаза возобновляется. Аскенфельд подтверждает свои наблюдения при помощи ультрафиолетовой камеры, показывающей невероятный нагрев смычкового волоса при игре. Необходимо учитывать и то обстоятельство, что температура окружающей среды оказывает большое влияние на температуру плавления канифоли при игре.

Этим объясняется, кроме всего прочего, различие в звучании инструмента в тёплом концертном зале и в холодном помещении.

Некоторые музыканты охотно экспериментируют с различными сортами канифоли. Они используют мягкую канифоль для холодных помещений и твёрдую – для концертных залов. Какие бы результаты ни давали эти эксперименты, неизменно важное правило: канифоль не должна сильно осыпаться, как при нанесении её на волос смычка, так и при игре! Сыпучая канифоль сильно загрязняет лаковое покрытие инструмента, усложняя уход за ним. Кроме этого, из-за канифольной пыли некоторые музыканты могут испытывать аллергические реакции. К счастью, подобное встречается не

часто. Высокоточная канифоль не осыпается – это один из главных критериев её качества.

При покупке канифоли важна её свежесть. Любая канифоль, даже самая лучшая, со временем меняет свою структуру, она попросту усыхает. Не следует использовать канифоль дольше восьми месяцев, а для солистов – не дольше шести месяцев. Свежая канифоль сглаживает неточности и шероховатости при игре, вероятно, поэтому многие студенты охотно используют именно свежую канифоль при подготовке и сдаче экзаменов. Вторым важным критерием качества канифоли является её прозрачность. Поскольку канифоль производится из различных сортов смолы хвойных деревьев, нельзя допускать смешивания нескольких сортов канифоли на волосе. Это может иногда явиться причиной возникновения неблагоприятной реакции, усложняющей захватывание струн смычковым волосом. Перед использованием канифоли нового сорта волос на смычке следует основательно очистить спиртом, ни в коем случае не затрагивая лакового покрытия трости смычка. После чего дать возможность волосу высохнуть минимум 30 минут, затем нанести свежую канифоль.

Канифоль оказывает весомое влияние на звуковые и игровые качества инструмента и смычка, являясь незаменимым натуральным материалом, традиция использования которого продолжает своё существование и в наше время.

Так, разлитая в формы и облагороженная смола хвойных деревьев помогает музыкантам гармонично извлекать божественные звуки музыки.

*Татьяна Лаубах
г. Бамберг, Германия*





ШКОЛА ИСААКА СТЕРНА

(Отрывок из книги “Мои первые 79 лет”)

ЗАТАКТ

ИСААК СТЕРН – американский скрипач. Родился 21 июля 1920 г. на Украине, в городе Кременец, в возрасте одного года был увезен родителями в Сан-Франциско. Занимался на скрипке у Луиса Персинджера и Наума Блиндера. Дебютировал в 1936 г. с Симфоническим оркестром Сан-Франциско, впервые выступил в Нью-Йоркском Карнеги-холле в 1943 г.

Целый ряд аудиозаписей, сделанных Исааком Стерном в течение жизни, в т.ч. записи скрипичных концертов Альбана Берга и Белы Бартока, записи камерного репертуара с пианистом Александром Закиным и в составе трио с пианистом Юджином Истоминим и виолончелистом Леонардом Роузом, принадлежат к лучшим достижениям мирового исполнительства. Свою первую запись он сделал в 1945 г. для фирмы “Колумбия”; впоследствии выпустил более 200 записей, которые сегодня выходят под лейблом “Sony Classics”.

Исаак Стерн всегда принимал активное участие в общественной жизни не только США, но и других стран. Он сыграл одну из ключевых ролей в спасении исторического зала Карнеги-холл, который в начале 1960-х гг. был обречен на снос из-за попыток возведения новых зданий в районе Линкольн-центра. Стерн активно выступил за сохранение Карнеги-холла и, добившись этого, стал президентом Совета Карнеги-холла.

Стерн часто выступал в Израиле и оказывал поддержку музыкантам-эмигрантам еврейского происхождения, в том числе скрипачам Пинхасу Цукерману и Ицхаку Перльману, пианисту и дирижеру Даниэлю Баренбойму.

Скрипач давал концерты во многих странах мира, за исключением Германии, куда он приезжать отказывался. В 1981 г. фильм о поездке Стерна в Китай “От Мао к Моцарту” получил премию Американской академии киноискусства в номинации полнометражных документальных фильмов. В 1984 г. Стерн получил премию Кеннеди-центра.

Исаак Стерн умер 23 сентября 2001 г. в Нью-Йорке.

Исаак Стерн

О СВОИХ ИНСТРУМЕНТАХ

Среди множества скрипок, которыми я владел, самыми любимыми я могу назвать две скрипки, сделанные Гварнери дель Джезу. В мире существует всего около ста шестидесяти его скрипок, которые были сделаны в итальянском городе Кремона между 1726 и 1744 годами.

Помимо всех присущим им, как музыкальным инструментам, качеств, хорошие скрипки, как правило, обладают собственным характером. Часто возникает глубокая личная привязанность между инструментом и тем, кто на нем играет. Именно в таких отношениях я, безусловно, находился со своей Гварнери, носящей имя "Панетта". Ей было уже 208 лет, когда я купил ее у коллекционера Ральфа Нортон в Чикаго в 1945 году. До этого она находилась в коллекции Джона Ванамакера в Нью-Йорке. Еще раньше, около 1835 года, она принадлежала французскому мастеру Вильому, вернее, его зятю, известному скрипачу Дельфину Аллару. Часто скрипки называют по имени прежнего владельца, и, в соответствии с "Каталогом Гварнери", выпущенным фирмой "Hill & Sons", эта скрипка называется "Viconte de Panetta", по имени одного из учеников Аллара.

Но самый любимый мой инструмент – это мой Гварнери "Изаи". Он был сделан в Кремоне в 1740 году, а купил я его в 1965 году. В нем есть сила, мужественность, волнение, певучесть... Как я дорожил им все эти годы! Даже рядом с самыми хорошими инструментами, эту скрипку смело можно назвать одной из лучших. Когда-то ею владел выдающийся бельгийский скрипач Эжен Изаи, которого я всегда обожал. Если бы мне представилась возможность послушать двух любых скрипачей в истории, я без колебаний выбрал бы Паганини и Изаи.

Мой Гварнери до сих пор несет в себе небольшую записку от Изаи,

которую в год своей смерти он наклеил прямо над клеймом мастера. На этой бумажке красными чернилами написано: "Ce del Gesu fut le fidele compagnon de ma carriere" (Этот дель Джезу был моим верным спутником на протяжении моей карьеры) EUGENE YSAYE 1928". Я обязательно добавлю туда и свою наклейку: "La mienne aussi" (Моим тоже).

Исаак Стерн о школе, которую получил он сам

В 1932 году для того, чтобы занять место концертмейстера симфонического оркестра, в Сан-Франциско приехал скрипач Наум Блиндер. С ним договорились о том, что он меня послушает, и я стал его учеником. Он был моим первым настоящим педагогом, собственно говоря, единственным моим настоящим педагогом. Я учился у него пять лет, до того момента, как мне исполнилось семнадцать, и после этого я больше не занимался уже ни с кем.

Блиндер был для меня особенным человеком. Его влияние на мое отно-

шение к исполнению музыки и к музыкальной педагогике я испытываю всю жизнь. Он не получил академического музыкального образования, у него не было тех глубоких знаний в области гармонии и музыкальной теории, какие были, к примеру, у немецких инструменталистов, обучавшихся в Берлине в двадцатых и начале тридцатых годов. Он также не занимался ни по методу Карла Флеша, ни в традициях русской школы, когда игра на скрипке становится уверенной благодаря бесконечным упражнениям, гаммам и этюдам.

Учился Блиндер в Англии, в Манчестере, у Адольфа Бродского. До этого, в Одессе, он занимался у Петра Столярского, который также являлся педагогом Мильштейна, Ойстраха и многих других замечательных скрипачей. Бродский был первым исполнителем Концерта для скрипки с оркестром Чайковского, так что существовала связь, практически прямая линия от Блиндера к этому концерту.

Он хорошо знал обычную скрипичную литературу и кое-что

Владимир Горовиц

Исаак Стерн





Леонард Бернстайн

Исаак Стерн



из камерной музыки, а главное, был потрясающе талантлив и смотрел на скрипку, прежде всего, с позиций красоты и певучести. От него я научился очень многим вещам, которые впоследствии стали моими сильными сторонами, а кое-чему не научился – теперь это мои слабые стороны. Самое важное, чему он научил меня – это слушать и думать своей головой. Он научил меня быть самостоятельным, а не копировать его, не быть даже его последователем, и я думаю, что это одно из самых ценных качеств, которым я научился в музыке.

С другой стороны, он не настаивал, как это делали другие великие педагоги, на ежедневных занятиях и постоянной игре гамм. Я использовал гаммы из концерта Бетховена или аккорды из сонат Баха для того, чтобы развивать гармоническое мышление. Я играл гаммы из различных сочинений, всегда меняя аппликатуру так, чтобы она подходила этой гамме в музыкальном отношении. Великие скрипачи, такие, как Хейфец и Мильштейн, на два

поколения старше, чем я, были обладателями прочной технической базы, что давало им возможность играть с легкостью даже в поздние годы. То же можно сказать и о тех, кто приблизительно моего возраста, к примеру, о великом бельгийском скрипаче Артуре Грюмьо или русском Леониде Когане. Ближе к нашему времени – Гидон Кремер и, конечно, сегодняшние исполнители Ицхак Перлман, Пинхас Цукерман, Анне-Софи Муттер.

Завидую замечательной школе, которую получили все эти блестящие артисты, и которая позволила им иметь мощнейшую техническую базу. Помню, как Хейфец (наверное, самый лучший пример классической игры на скрипке) всегда просил студентов, которые набирались смелости поиграть ему и при этом ухитрялись не выронить скрипку от страха, сыграть гамму в одной из необычных тональностей – то есть не только до, ре или ля мажорные, но и фа-диез-мажорную или ми-бемоль мажорную. Причем и гамму, и арпеджио, и октавы – чтобы прове-

рить, имеют ли они правильные начальные навыки – самое важное при игре на скрипке.

Поскольку я таких навыков не получил ни от Наума Блиндера, ни от тех педагогов, с кем я занимался до него, я вынужден был приобретать кое-что из этого самостоятельно. К счастью, я достаточно "скрипичный" от природы и, кроме того, хорошо слышу гармонию в любом произведении, будь то быстрая виртуозная пьеса или медленная, красивая мелодия. Взаимодействие между тем, что хотело услышать мое ухо, и тем, что хотели в этот момент делать руки, давало мне некоторую степень свободы, которую я слышу в своих ранних записях. По мере моего развития и с началом полноценной концертной карьеры я научился думать о новом произведении и приводить руки в соответствие музыке во время занятий, научился обходить физиологические трудности и делать так, чтобы играть мне было проще.

Сегодня я не совсем убежден в том, что был достаточно одарен для того, чтобы сделать все, чего требовали



Исаак Стерн

Зубин Мета

мои уши и воображение без того, чтобы пройти сквозь череду бесконечных приготовлений, упражнений и повторений. При другом методе обучения я бы обязательно делал все это в больших количествах. С другой стороны, такой жестокий способ физического натаскивания путем механического запоминания, скорее, заставляет пальцы играть по заранее заготовленным шаблонам, чем позволяет легко менять эти шаблоны. Тогда мне казалось, как кажется и до сих пор, что музыкальные намерения композитора в любой последовательности нот должны превалировать над соблазном сыграть ноты определенным образом лишь в силу устоявшейся привычки, но я знаю, что многие умные, одаренные и квалифицированные коллеги со мной не согласятся.

Исаак Стерн о школе игры на скрипке

Я всегда интересовался не только американской музыкальной культурой в целом, но и, в частности, американскими скрипачами. Мы никог-

да не страдали особенным недостатком знаний в области техники игры на скрипке, но, безусловно, могли бы добиться существенно больших успехов в области практического применения этих знаний.

В интервью, посвященном скрипичной технике, я сформулировал несколько советов начинающим. Помню, что, когда я был очень молод, я часто держал руки таким образом и преодолевал такие препятствия, которые, когда я вспоминаю об этом годы спустя, не на шутку меня пугают. Несмотря на то, что у меня ушло много лет занятий на то, чтобы научиться использовать аппарат максимально эффективно, я убежден, что уже на самых ранних стадиях обучения игре на скрипке необходимо не только просто заниматься с учеником, но и помогать преодолевать всевозможные сложности, которые могут у него возникнуть. В частности, очень важно, чтобы учителя придавали большое значение обучению хорошему пониманию и правильному контролю работы мышц обеих рук.

В этой связи педагог должен оттачиваться, прежде всего, от физических возможностей каждого конкретного ученика.

Со своей стороны, ученик должен не только заниматься с большой ответственностью, но и конструктивно мыслить, стараясь найти приемы, лучше всего подходящие именно его физиологии. А что касается занятий, как таковых, то ни у одного ребенка, я думаю, не вызывает большого энтузиазма монотонная работа, которая, однако, является основой любых будущих достижений. Лишь позже, когда юный скрипач почувствует в себе самостоятельную способность создавать музыку и откроет для себя тот удивительный факт, что он может создавать что-то особенное, оригинальное, лишь тогда он станет больше интересоваться той работой, которая от него требуется на этом пути. Поэтому ребенок должен заниматься в минимальных пределах, оговоренных педагогом, ни в коем случае не теряя концентрации при работе. Если не концентрироваться



Исаак Стерн

Ицхак Перلمان

на достижении поставленных задач, никакого смысла в занятиях, конечно, не будет.

Когда меня как-то спросили, позволяю ли я себе думать вперед на концертах, я объяснил, что я никогда не играю без того, чтобы думать на такт или два вперед. Когда я на сцене, я всегда мысленно на несколько тактов впереди. В каждой фразе, в каждом пассаже для меня всегда существует некая ключевая нота, вокруг которой я планирую аппликатуру и штрихи. И только потом играю фразу целиком. Когда я играю, у меня в голове всегда есть ощущение левой руки, в каком она будет положении, где будут находиться пальцы до и после этой ключевой ноты.

Общепринятое правило в отношении правой руки гласит, что смычок должен ходить параллельно подставке, а конкретное место между грифом и подставкой определяется качеством звука, которое требуется в данный конкретный момент и количеством веса руки, которое необходимо для достижения этого качества.

В целом, эта идея хороша и правильна, разве что следует вносить некоторую корректировку, связанную с реальной длиной правой руки играющего.

Есть дети, у которых руки такие короткие, что, если они будут стараться всегда держать смычок параллельно подставке, то у них зажмутся две мышцы, благодаря которым, вообще-то, должно обеспечиваться гибкое и свободное управление смычком. Одна из этих мышц идет от среднего пальца руки к локтю, другая – от большого пальца к локтю. Если они зажмутся, в них не останется той гибкости, которая необходима для того, чтобы успешно управлять скоростью движения смычка и его давлением на струну. Эти мышцы можно легко обнаружить, соединив кольцом средний и большой пальцы руки и плотно прижав их подушечки друг к другу – вы сразу же почувствуете, о чем я говорю.

Гибкость и свобода управления должны сохраняться обязательно для того, чтобы смычком можно было управлять максимально эффективно.

Кроме того, скорость ведения смычка также должна рассматриваться, как мощное музыкальное оружие. Очень часто можно видеть, как смычком двигают абсолютно бездумно, в середине – с большой скоростью, а у колодки и у шплица его совсем не остается, поэтому концы фраз часто оказываются зажатыми или скомканными.

Кроме того, молодых скрипачей не всегда предупреждают о том, что поворот правой руки таким образом, чтобы максимальное давление на смычок осуществлялось указательным пальцем, неизбежно приводит к неоправданно сильному давлению на струну. Вместо этого основным способом передачи веса руки на смычок следует сделать кольцо, формируемое средним и большим пальцами руки. Так удастся эффективно контролировать все движения смычка без того, чтобы он уходил слишком глубоко "в струну", таким образом, избегая "скрежешущего" звука, часто свойственного начинающим. Для меня вес руки на смычке, ощущаемый, прежде всего, средним пальцем правой руки – это именно то, что позволяет сделать движения правой руки максимально естественными, управление смычком – наиболее легким и точным, а звук – наиболее разнообразным.

Также следует помнить и о том, что, как и в случаях с теннисом, пинг-понгом и даже гольфом, очень важно правильно "доставить" ноту или фразу смычком. Любой, кто хотя бы изредка занимается спортом, знает, что если, ударяя по мячу теннисной ракеткой, ракеткой для пинг-понга или клюшкой для гольфа, внезапно остановить движение руки, мяч полетит плохо и, чаще всего, не в том направлении, в котором нужно. Абсолютно то же самое имеет место и при управлении скрипичным смычком.

Строго говоря, скорость смычка должна быть определенной и постоянной. Ускорение движения смычка

в любом направлении может использоваться для подчеркивания выразительности той или иной ноты или фразы без явного их акцентирования. Небольшое ускорения смычка, если делать его правильно, само по себе уже сделает звучание несколько более выпуклым. Кстати сказать, необходимо также научиться быстро и легко проводить смычком по струне, использовать так называемое *flautando*. Благодаря этому появится "воздух" во фразах, исполняемых *piano* или *pianissimo*, поскольку смычок будет двигаться быстрее, но звук при этом не станет более громким.

Еще одним мощнейшим музыкальным оружием является вибрация. Научить правильно вибрировать, пожалуй, труднее всего, поскольку при этом происходит сразу несколько разных движений. С моей точки зрения, постоянная мелкая вибрация, идущая от предплечья при относительно зажатой кисти не является ни достаточно разнообразной, ни достаточно выразительной для того, чтобы эффективно показать в музыке различие интонаций и настроений. Я считаю, что существует два основных правила, касающихся вибрации.

1. Если вы слышите вибрацию – значит, ее уже слишком много.

2. Вибрация должна быть постоянной, а исполнитель может лишь делать ее чуть более или чуть менее активной в зависимости от требований конкретного музыкального момента. Отсутствие вибрации оправдано лишь тогда, когда это диктуется, опять же, требованиями музыкального порядка – иными словами, когда в качестве выразительного средства должен использоваться "белый" звук.

Вибрации не только трудно научиться, но также трудно и описать ее словами. Я думаю, она начинается где-то в глубине плеча, передается через предплечье к свободной кисти,

с помощью которой кончик пальца уже совершает необходимые движения. Как скорость, так и ширина вибрации *всегда* должны находиться под контролем, обеспечивая тихую радость, возбуждение, задумчивость, созерцательность, страсть – все, что может потребовать музыка. Единственная аналогия, которая в этой связи приходит мне в голову – это аналогия с семиметровым пастушьим хлыстом, очень толстым у основания рукоятки и очень тонким у конца. Если вы возьмете такой хлыст в руки и только слегка поведете рукоятку, его конец совершит очень

мощное движение. Для меня похожая связь ощущается и в импульсе и в конечном результате вибрации. Возможно, это не самый лучший пример, но ничего более точного я придумать не могу.

Помимо всего прочего, позвольте мне также привести список того, чему, с моей точки зрения, следует обучить любого ребенка, и чем раньше, тем лучше. Во всяком случае, никак не после того, как большая часть дурных привычек уже сформируется.

1. Умение слышать гармонию, которая сопровождает ту или иную ноту, играемую на скрипке. Никогда

 **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

не бывает слишком рано объяснить ребенку невинность до мажора по сравнению с мрачной тяжестью фадиез минора, показать разницу между ми-бемолем и ре-диезом в свете музыкальной гармонии и того, в каком направлении эта гармония движется и разрешается.

2. Подбирать аппликатуру следует только в соответствии с музыкальными целями и задачами. При этом следует научить чувствовать разницу тембров струн: открытая яркость ля и ми, более темный тембр ре и глубокий, грудной тон струны соль. Изменение аппликатуры таким образом, чтобы тембры разных струн помогали осуществлять те или иные музыкальные намерения – очень важно.

3. Скорость смычка. Смычок должен двигаться ровно и не менять скорость просто из-за плохой привычки или неумения слушать себя. Ухо должно быть натренировано почти автоматически следить за звучанием инструмента. А исполнитель должен научиться понимать, какой звук требуется в том или ином случае и, в соответствии с этим, использовать необходимую скорость смычка.

4. Вибрация. Это – "гортань" любого скрипача. И, опять же, исключительно важны знания, воображение и размышления о том, что может быть сделано *между* нотами.

Это те основы, которые, как мне представляется, необходимы каждому начинающему скрипачу для того, чтобы понять: исполнение музыки – это не простое воспроизведение черных точек на разлинованной бумаге, а то, что происходит *между* нотами – то, откуда и куда вы идете. Постоянные отливы и приливы – вот, что формирует музыкальное движение. В умении управлять этим движением заключается главное отличие между музыкантом и ремесленником.

Я думаю, ребенка не следует начинать учить музыке до пяти или шести лет, если только он не демонстрирует выдающийся талант. В любом случае, всех без исключения молодых скрипачей следует познакомить со сборником упражнений Карла Флеша и научить играть их всеми возможными способами: терциями, секстами, октавами, децимами и фингерзацем.

Также учеников следует научить читать всю партитуру целиком, чтобы они ни исполняли. Главное здесь – внушить мысль о том, что одна строчка скрипичной партии является всего лишь частью единой гармонии. Мне кажется, сделать это – никогда не рано. Просто заучивать наизусть собственную партию, не понимая, каким образом ноты, которые ты играешь, соотносятся со всем, что происходит в исполняемой музыке – весьма недальновидно, да и просто скучно.

Утром, когда я первый раз за день беру в руки скрипку, в течение минут пяти-десяти я не играю ничего такого, что может перенапрячь руки сверх меры. Им ведь, как и мне, нужно сначала проснуться. После этого я, как правило, начинаю играть что-нибудь из современной музыки, скажем, Прокофьева, Бартока, Берга, Лютославского, Пендерецкого или Дютыйе. Их музыка серьезно отличается от произведений Бетховена, Баха, Моцарта, Брамса или Шуберта, чьи музыкальные языки и голоса я уже хорошо знаю. В случае с классиками я просто должен понять, что их знакомые уже голоса хотят сказать в том конкретном произведении, которое мне нужно выучить. В случае с современным композитором – это каждый раз как учить новый язык. Обычно смысл высказываний приблизительно тот же, что и у их предшественников, но где-то несколько иначе расставлены акценты, где-то используются другие интонации...



Это значит, мне необходимо взять ту основу, которая у меня есть благодаря классической музыке, и применить ее к современным произведениям. Достаточно быстро улавливается сходство между новыми приемами и теми, что мы использовали при изучении классической музыки. Я пытаюсь уловить звучание современного языка, понять логику, которая заложена в произведении. Если достаточно долго работать с языком, в конце концов, он становится почти родным.

Меня часто спрашивают, что я делаю в артистической прямо перед выходом на сцену. Иногда я делаю серию глубоких вдохов и тихонько наигрываю что-то из того, что мне предстоит играть через несколько минут. Впрочем, нередко я вспоминаю что-то совершенно иное. Тоже своего рода способ расслабиться.

*Материал подготовил
Борис Лифановский*

Музыкальный Арсенал

www.arsenalmusic.ru

Сеть магазинов "Музыкальный арсенал"

Москва
(495) 740-44-77, 450-02-37

Екатеринбург
(343) 577-02-15, 577-02-16

Курган
(3522) 46-15-08

Новосибирск
(385) 275-50-06, 275-50-08

Омск
(3812) 44-37-20, 45-14-10

Орел
(4862) 72-54-51

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

Сургут
(3462) 51-71-21

Тюмень
(3452) 561-511, 561-881

Челябинск
(351) 263-42-92, 268-97-96

Уфа
(3472) 925-996, 925-997

Региональные дилеры

Архангельск
(8182) 22-97-53

Брянск
(4852) 41-04-22

Владивосток
(4232) 405-603

Волгоград
(8442) 57-74-65

Вологда
8-921-722-27-88

Ижевск
(3412) 52-60-66, 52-66-42

Казань
(8432) 700-821, 700-822

Краснодар
(8612) 55-87-24, 60-81-68

Красноярск
(3912) 55-77-77, 54-02-02

Липецк
(4742) 221-901

Мурманск
(8152) 47-72-33

Надым
(34995) 5-46-84

Нижний Новгород
(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
(4912) 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
(4872) 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 Арсенал» представляет на Российском рынке компанию J. Michael, крупнейшую в мире 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
Юнионин Eb
24 300 руб.

SP-650
Саксофон
соло Eb
17 200 руб.



AL-500
Саксофон
альт Eb
14 200 руб.



AL-9005
Саксофон
тенор F#
21 200 руб.



TH-900
Саксофон
баритон Eb
22 400 руб.



FL-4005PO
Флейта C
8 000 руб.

PC-360
Флейта
пикаполл / D
10 000 руб.



TU-3000
Туба Fb
64 000 руб.



PH-850
Французский
рог Fb
17 200 руб.



TU-2000
Туба Fb
38 400 руб.

J. Michael

BT-800
Тромбон
Eb
15 440 руб.

NEW!!!!



TR-380
Труба Fb
6 400 руб.



CL-400
Кларнет Eb
7 680 руб.



CL-300
Кларнет Fb
5 100 руб.



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

JUPITER
SINCE 1930

Горжовый маркет Jupiter был создан вана компанией KHS в 1930 году. Специфичной 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 профес с популярными моделями, которые по достоинству оценили музыканты всего мира. Настоящей гордостью фирмы стали флейты серии "DiMedici", изготавливаемые в Японии по японской технологии. Большую популярность среди саксофонистов завоевали профессиональные инструменты серии "Artist" и "Professional". Нельзя не отметить высокое качество, оригинальный дизайн и превосходное звучание труб новой серии "Trixie". 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 высшего 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 классическим дизайном и покрытием, которое является результатом длительного поэтапного процесса с обрубками, конечной ручной шлифовки и полировки.

Музыкальный Арсенал

www.jupiterband.ru



JCB-778L
Туба F#m
91 360 руб.

JCP-468L
Корнет F#m
10 352 руб.

JBR-762L
Баритон Bb
34 016 руб.

NEW!!!!
JUPITER

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

JSh-596L
Саксофон F#m
29 712 руб.

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

JTR-606MRL
Труба Bb
Deluxe
16 224 руб.

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

JFL-911ES
Флейта C
"diMedici"
35 276 руб.

JFL-511ES
Флейта C
12 824 руб.

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

JAS-2069GL
Сакс. баритон
"Professional"
59 360 руб.

JMR-854L
Баритон F/Bb
длинный
64 460 руб.

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

JTS-8895G
Саксофон
тенор "Artist"
38 222 руб.

JCL-6738H
Кларнет
бас F#m
46 656 руб.

JCL-9515
Кларнет F#m
25 326 руб.

P. Lorenzio

- 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 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.



Представляем на Российском рынке струнно-смычковые инструменты фирмы P. Lorenzio, изготавливаемые в Европе, на фабрике, основанной в 1951 году. Для производства инструментов используется высококачественная резонансная древесина, которая до этапа обработки хранится на складе от 5 до 10 лет. Успех музыкальных инструментов P. Lorenzio неразрывно связан с качеством применяемых материалов, а также большим опытом и высоким профессионализмом мастеров. P. Lorenzio - это сочетание великолепной внешней отделки и насыщенного яркого звука.

СЕТЬ МАГАЗИНОВ "МУЗЫКАЛЬНЫЙ АРСЕНАЛ"

- Москва (495) 740-44-77, 450-02-57
- Екатеринбург (343) 377-02-15, 377-02-16
- Курган (3522) 46 15 08
- Новосибирск (385) 275-50-06, 275-50-08
- Омск (3812) 44-57-20, 45-14-10
- Орел (4962) 72-54-31
- Санкт-Петербург (812) 522 51 85, 522 18 20
- Сургут (3462) 51 71 21
- Тюмень (3452) 561-511, 561-881
- Челябинск (351) 263-42-92, 268-97-96
- Уфа (3472) 925-996, 925-997

Музыкальный Арсенал

www.arsenalmusic.ru
www.plorenzio.ru



SHOW ROOM^{RU}

информационный портал

... виртуальный дом для творческих людей

www.showroom.ru



О ВИБРАФОННОЙ ПОСТАНОВКЕ ГЭРИ БЕРТОНА

(Из учебника Гэри Бертона “Four mallet studies”¹⁾)

ЗАТАКТ

Вибрафонист ГЭРИ БЕРТОН родился в 1943 году в США. В 17 лет записал первый диск совместно с Хэнком Гарлендом и Четом Эткинсом, В 1965 журнал “Down Beat” назвал его джазменом года. Основал собственный джазовый квартет. Первый сольный альбом Гэри Бертона “Alone at last” (1971), включающий записи с его сольного концерта на джазовом фестивале в Монтре, получил награду “Грэмми”. С 1971 года преподает в Музыкальном колледже Беркли. В 1989 получил степень Почетного доктора музыки, в 1996 избран вице-президентом Музыкального колледжа Беркли. Работал с такими музыкантами, как Стэн Гетц, Лари Кориелл, Стив Суоллоу,

Кит Джаррет, Чик Кория, Би Би Кинг, Астор Пьяцолла, с которыми выпустил множество дисков. Дискография Гэри Бертона насчитывает более 70 названий. Гэри Бертон – знаковая фигура в современном джазе – произвел революцию в игре на вибратоне. Он первым начал использовать вибратон как самостоятельный, сольный инструмент. Его виртуозная полифоничная игра четырьмя палками впервые позволила сравнить этот инструмент с фортепиано. Гэри Бертон изобрел постановку для игры четырьмя палками, которая стала одной из самых широко используемых в игре на вибратоне и на других ударных во всем мире.

Вибрафон² – сравнительно молодой инструмент, его возможности (равно и других родственных ему молоточковых³ ударных инструментов) были открыты лишь недавно. До сих пор множество исполнителей игру четырьмя палками считали неестественной и применимой лишь в особых случаях. Однако последние эксперименты в этой области дали новые результаты. Развитие инструментальной техники всегда обусловлено естественным желанием музыканта извлечь из своего инструмента максимум возможного. Следовательно, преодоление границ двухпалочной игры было лишь вопросом времени. Простой пример поможет все объяснить: представьте себе пианиста, играющего только двумя пальцами, в то время как в его распоряжении – десять. Исполнитель на молоточковых ударных находится в том же положении, если он играет только двумя палками, тогда как у него есть возможность играть тремя или четырьмя. Было бы неразумно не воспользоваться преимуществом дополнительных палок, когда музыкальная ситуация требует этого. Осмелюсь утверждать, что, скорее, *неестественно ограничивать себя двумя палками, нежели играть четырьмя* (курсив мой. – Д.Ш.).

Каковы преимущества игры четырьмя палками? Возможностям здесь нет предела. В самый ранний период техника игры четырьмя палками была ограничена, потому что гармонии были весьма простыми и безыскусными, а полифонические возможности, связанные с независимостью палок, еще не были раскрыты.

Многое теперь становится очевидным. На инструменте можно исполнять богатые, интересные и разнообразные гармонии (как в качестве аккомпанемента, так и в сольной игре), игра на нем может быть полифоничной, как на фортепиано, с несколькими голосами, развивающимися одновременно. Именно благодаря этим богатым возможностям вибрафон может играть большую роль в ансамбле, да и более значительную роль в музыке вообще. Благодаря развитой технике игры четырьмя палками вибрафон может выполнять функции гитары или фортепиано в джазовом составе, обеспечивать большое разнообразие тембровых возможностей и в ансамбле, и соло.

Большинство исполнителей на клавиатурных ударных обычно недолюбливают игру четырьмя палками, так как она, по их мнению, "слишком трудна, чтобы быть гибкой и практичной". Опять-таки, будет полезно сравнение с игрой на фортепиано. Если играть на фортепиано в течение десяти лет, используя лишь указательные пальцы, то неожиданное предложение играть всеми пальцами со всем их функциональным разнообразием может также вызвать и шок, и негодование. Будет трудно не только изменить физиологические навыки: сама сформировавшаяся психология использования лишь двух пальцев окажется совершенно непригодной для включения остальных пальцев и распределения между ними множества разнообразных функций. Следовательно, легко понять, почему глубоко укоренившийся в этой традиции исполнитель-двухпалочник

считает игру четырьмя палками применимой лишь в особых случаях и, более того, ограничивающей возможности. Между тем, так же как для начинающего пианиста обучение координации десятью пальцами не представляет особой трудности, и начинающий исполнитель на молоточковых ударных не испытывает трудностей в обучении игре четырьмя палками вместо двух. Наконец, реальные технические достижения в игре четырьмя палками подтверждают, что игра четырьмя палками не настолько технически трудна, насколько сильны упреки в ее неестественности. В действительности, более широкому применению этой техники препятствует лишь то, что множество авторитетных исполнителей и педагогов испытывают слишком большие трудности в начальном обучении этой технике. Я говорю все это, потому что твердо верю в необходимость обучения технике игры четырьмя палками с самого начала обучения, и, в случае успеха, этот вид техники окажется столь же естественным и гибким, как и любой другой. Проблемы же возникают тогда, когда с необходимостью использовать эту более сложную технику внезапно сталкивается весьма продвинутый студент, и ему неведома та легкость в ее использовании, которая свойственна обучавшимся ей с самого начала.

Таким образом, очевидно, что самая большая проблема усвоения этой техники связана скорее с *менталитетом, нежели с физическим аспектом* (курсив мой. – Д.Ш.). В физическом плане необходимые успехи достигаются за короткий период разумно-интенсивных занятий

¹ Four mallet studies by Gary Burton. – Glenview, Illinois, 1968.

² Гэри Бертон использует старое американское название вибрафона "vibraharp" (буквально "вибра-арфа").

³ Mallet percussion instruments (англ.) – буквально "молоточковые ударные инструменты", общее название для клавиатурных ударных инструментов с определенной высотой звука (маримба, вибрафон, ксилофон, гlockenspiel, трубчатые колокола, античные тарелочки).

(вероятно, месяц или два, в зависимости от индивидуальных способностей). Трудности же возникают при внезапной необходимости мыслить четырьмя палками с учетом их индивидуальных функций вместо двух палок. Этот навык не так просто выработать. Впрочем, задача упрощается, если начинающий воспринимает четырехпалочную технику как исходную для своего инструмента.

Способ держать палки

Существует совсем немного распространенных способов держать четыре палки. Большинство исполнителей рекомендуют свои собственные методы. Я не являюсь исключением. Так, для того, чтобы лучше разобраться в этой противоречивой проблеме, я предлагаю рассмотреть ее физические и механические детали. В игре четырьмя палками основополагающими факторами являются свобода движения при сокращении и расширении интервала между палками, а также легкость перехода от игры двумя палками к игре четырьмя палками (при исполнении мелодической линии, держа также две неиспользуемые палки вдоль клавиатуры). Следовательно, предпочтителен такой метод, который сопряжен с минимумом лишних движений и в кистях, и в плечах, и в палках, и обеспечивает максимальную стабильность и контроль над каждой палкой.

Среди наиболее используемых четырехпалочных постановок есть две, которые меня по некоторым причинам не устраивают. В одной из этих постановок два пальца помещаются между двух палок (один из вариантов этого метода называют постановкой Массера). Моя претензия к этой постановке заключается в том, что сдвинуть две палки вплотную друг к другу либо вообще невозможно, либо чрезвычайно трудно, и при игре малых и

больших секунд не обойтись без активных поворотов кистями, что снижает свободу и ловкость.

В другой часто используемой постановке между двумя палками помещается один палец, и внутренние палки расположены поверх внешних (см. рисунок № 1). В этой постановке одноголосные пассажи играют двумя внутренними палками, а внешние палки держатся над клавиатурой.



Рис. № 1

Этот способ кажется мне неудобным по следующим двум причинам:

1. Во время игры четырьмя палками верхняя (внешняя палка в правой руке – *Д.Щ.*) выполняет мелодическую функцию. При переходе к игре двумя палками мелодическая функция переходит ко второй палке (внутренней палке правой руки – *Д.Щ.*). В быстрых пассажах, требующих постоянных переходов от двух палок к четырем и обратно, теряется ровность, так как мелодическая функция должна все время переходить от одной палки к другой (это похоже на двух саксофонистов в группе саксофонов (в биг-бэнде – *Д.Щ.*), играющих одну и ту же партию кусками по очереди). Неопределенность отрицательно сказывается на гладкости мелодической линии, а также усложняет умственную работу.

2. Во время исполнения мелодической линии внутренними палками, внешние палки, которые держатся над клавиатурой, дают лишний вес и производят лишние движения, а траектория самой кисти во время удара изменяется от вертикальной (при игре всеми палками) к вращательно-боковой (при игре двумя

палками). Опять-таки, при быстрых пассажах, требующих частых переходов от игры двумя палками к игре четырьмя палками, возникает неустойчивость в траектории ударов, что нарушает ровность этих ударов и ровность звука.

Я предпочитаю постановку, которая пока еще не слишком широко используется. Мои аргументы в ее пользу следующие:

1. Внешняя палка в правой руке всегда будет выполнять мелодическую функцию, не меняя своей роли.

2. Траектория удара всегда вертикальная, "вверх-вниз", независимо от того, играете вы четырьмя или двумя палками.

3. Неиспользуемые палки, при правильном их положении, не производят лишних движений при игре пассажей двумя палками (в связи с чем легкость игры невероятно возрастает),

4. Вторая палка (внутренняя палка правой руки – *Д.Щ.*) держится таким образом, что ее можно с легкостью использовать для дополнительной гармонической поддержки мелодической линии, при том что внешняя палка может продолжать играть мелодию, не меняя свою функцию.

5. Эта постановка обеспечивает стабильность и контроль над палками при помощи пальцев.



Рис. № 2а

Постановка в левой руке не представляет особенной трудности, так как она похожа на большинство привычных постановок (указательный палец между двух палок, внешняя палка поверх внутренней).

Постановка в правой руке, однако, несколько отличается от обычной.

Здесь, как и в левой руке, внешняя палка помещается поверх внутренней, перекрещиваясь с ней. Если раздвинуть палки в правой руке до угла 90 градусов, вы заметите, что удар внешней палкой будет происходить по одной и той же траектории на протяжении всей игры (без вращательно-бокового движения), и внешняя палка будет как бы перекачиваться туда и обратно через внутреннюю палку, которая остается практически неподвижной.



Рис. № 26,



Рис. 2в

Очевидно, что ловкость в этом случае неимоверно возрастает. Возможно, при первых попытках вы почувствуете некоторое неудобство, особенно если вы уже знакомы с другой четырехпалочной постановкой. Впрочем, занятия в течение короткого времени помогут достигнуть уверенности в использовании этого метода.

Пальцы правой руки играют чрезвычайно важную роль в контроле над палками и при ударе. Для закры-

тия и открытия интервала между палками недостаточно использовать только лишь большой и указательный пальцы, необходимо использовать безымянный палец и мизинец. Средний же палец обеспечивает стабильность внешней палки.



Рис. № 3

Безымянный и мизинец тянут или толкают внутреннюю палку, указательный и большой пальцы помогают раздвигать и сдвигать палки до необходимого интервала. Можно сказать, что секрет игры четырьмя палками в использовании безымянного и мизинца.

УДАРНЫМ ИНСТРУМЕНТАМ - УДАРНЫЙ МАГАЗИН





Рис. № 4а,



Рис. 4б

Я бы советовал просто потренироваться пару недель в открытии и закрытии интервала между палками и связанных с этим движениях с тем, чтобы развить силу и координацию всех пальцев.

С моей стороны было бы нечестно требовать, чтобы все использовали тот же метод, что и я. Безусловно, я буду отстаивать и демонстрировать его преимущества, но, в конечном счете, каждый исполнитель должен самостоятельно определиться в своих предпочтениях. Что касается различий в строении рук и различий музыкальных стилей, то в этом виде техники *не может существовать какого-либо универсального метода* (курсив мой – Д.Щ.). Я только предлагаю этот способ как наиболее подходящий мне, а также как один из наиболее логичных и практичных.

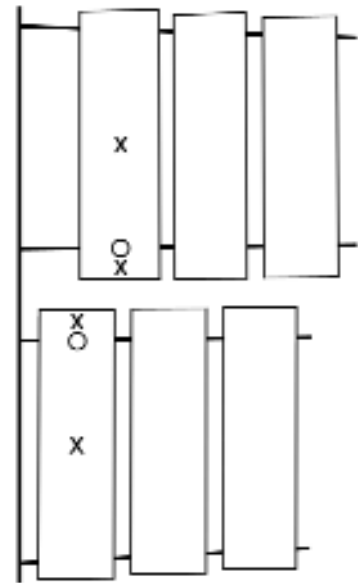
Другие факторы техники игры четырьмя палками

Как мне кажется, всегда разумно упомянуть о расслаблении. Полная расслабленность важна для всех видов игры палками, и в особен-

ности для игры четырьмя палками. Для искусной игры четырьмя палками необходима высшая степень гибкости и свободы движений. Так, я обращаю внимание учащегося на необходимость тщательнейшим образом следить за своим самочувствием во время занятий, избегая даже малейшего напряжения или зажатости, независимо от того, где оно возникает (в кистях, предплечьях, плечах, грудной клетке, туловище и т.д.). Тело должно быть целиком свободно от напряжения и свободно передвигаться.

Для легкой игры четырьмя палками также бывает необходимо играть по краям пластин вместо центра. На некоторых старых или плохих инструментах звук у краев пластин хуже, чем в центре. Однако на хорошем инструменте качество звука одинаковое и в том, и в другом случае.

Для того, чтобы быстро и свободно управлять четырьмя палками, желательно как можно меньше использовать повороты кистей, оставляя их только на случай необходимости, а взамен использовать преимущества игры по краям пластин. Диаграмма внизу иллюстрирует это (разумеется, никогда не должна использоваться та зона пластины, где проходит шнур). Используя преимущества игры по краям пластин, любую музыку можно исполнять с минимальными кистевыми перемещениями. Не забывайте держать кисти по центру



X - хорошо звучащая зона пластины
O - плохо звучащая зона пластины

Рис. № 5

клавиатуры, насколько это возможно, чтобы избежать лишних движений и сохранить легкость.

Движения в игре четырьмя палками немногим отличаются от движений в игре двумя палками. Движение всей рукой желательно использовать несколько меньше, чем обычно, и больше использовать кисти и пальцы при ударе. Это необходимо в целях увеличения независимости и силы каждой палки. Нужно просто следить за тем, чтобы перемещений было как можно меньше, и максимально использовать кисти и пальцы в необходимых движениях.

Текст подготовил
Дмитрий Щёлкин

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	

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. 733-07-01, 733-07-02, e-mail: mosavall@aha.ru

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

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

e-mail: music@avallon.nnov.ru

Уфа: тел. (3472) 22-57-61

Чебоксары: тел. (8352) 66-57-17

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

О проблемах фортепианного мастера в России

Президент
Ассоциации фортепианных мастеров России
Владимир Частных

Ассоциация фортепианных мастеров

Создавая в 1990 году "Ассоциацию фортепианных мастеров", я достаточно хорошо представлял себе ее задачи и их реализацию.

Проблемы инструментария и его обслуживания в тот период для меня были не новы. С ними я познакомился в Московской консерватории и Большом театре в 70-е и 80-е годы, когда работал там проректором и заместителем генерального директора.

Хотя изначально мне хотелось решить проблемы производства в России классного рояля и пианино и их сервисного обслуживания путем создания совместного предприятия с ведущей фортепианной фабрикой "Steinway&Sons" (Гамбург), с руководством которой я был близко знаком.

С этой целью мы договорились с Музыкальным обществом Грузии, а те в свою очередь с фортепианной фабрикой "ИВЕРИЯ" о создании совместного предприятия на базе уже имеющихся площадей вышеназванной фабрики. Такой проект поддержали в Совете Министров Грузии.

После подготовительной работы мы пригласили руководство "Steinway & Sons" посетить Москву и Тбилиси для обсуждения вопросов сотрудничества. В свою очередь, фирму "Steinway&Sons" тогда интересовали альтернативные поставки леса, а такой лес им пообещали грузинские поставщики. Конечно, мы были слишком наивны. Наличие огромных, свободных площадей грузинской фортепианной фабрики никак не могло решить



вопросы совместного производства с элитной фабрикой "Steinway&Sons".

Не получилось с производством, тогда мы продолжили сотрудничество с фирмой "Steinway&Sons" в области обучения наших мастеров. В 1989 году фирма провела первоклассный десятидневный семинар – тогда еще в Ленинграде – на базе Большого зала Ленинградской филармонии. Участниками семинара были представители многих союзных республик и городов России. Это стало событием в музыкальной культуре СССР. Ленинградский семинар убедил меня, что я со своими коллегами иду в нужном направлении.

Последующий семинар та же фирма провела уже в Москве на следующий год на базе Московской консерватории. Из-за большого количества участников семинар пришлось разбить на две группы и разные сроки. И вот тогда-то я понял, что настройщики СССР созрели до своего объединения и что это объединение будет не формальным, а желанным.

4 августа 1990 года инициативная группа в составе 22 человек, представляя Киргизию, Латвию, Литву, Россию и Украину, единогласно проголосовала за создание Ассоциации фортепианных мастеров Советского Союза.

ЛЕГЕНДАРНАЯ НЕМЕЦКАЯ МАРКА
Безграничные возможности для пианистов
Неповторимый звук



C. BECHSTEIN
РОЯЛИ И ПИАНИНО



РОЯЛИ, НА КОТОРЫХ ВЫРОСЛА
РУССКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ШКОЛА

РОЯЛИ

Профессиональная линия: L 167, M/P 192, B 210, C 234, D 280

Академическая линия: A 160, A 190, A 208

ПИАНИНО

Профессиональная линия: Millenium 116, Classic 118, Classic 124, Elegance 124, Concert 11 (124 см), Concert 8 (131 см)

Академическая линия: A 1 (116 см), A 2 (120 см), A 3 (125 см)

Все инструменты — made in Germany. Для музыкальных организаций — особые условия

Представительство в Москве: тел. (495) 507 9281, факс (495) 200 6306
piano@bechstein.de www.bechstein.de

Задачи, записанные в нашем Уставе, многогранны.

Что могло помочь Ассоциации утвердиться в общественной музыкальной жизни страны, завоевать авторитет? Конечно, практические дела. А они выражались в наших ежегодных международных семинарах с участием ведущих фортепианных фирм мира. В этой программе нас поддержали фирмы "Bechstein", "Steinway&Sons", "Yamaha", "Blühtner", "Zeiler", "Petrof", "Kawai", "Grotrian Steinweg", "A. Förster", "Schimmel".

При участии этих фирм наши мастера познакомились с высококлассными специалистами, с немецкой, чешской и японской школой сервисного обслуживания и ремонта фортепиано. Они перестали быть изолированными не только в рамках своего учреждения, но и страны. Начиная с 1995 года Ассоциация ежегодно организует поездки своих мастеров на выставку "Musicmesse" в г. Франкфурт-на-Майне, которая является своеобразным университетом для всех, кто связан с фортепианным искусством.

А вступление Российской Ассоциации в Европейский союз национальных ассоциаций Европы свидетельствует об ее возросшем авторитете не только в своей стране, но и за рубежом.

Семинары

Отличительная черта наших семинаров – их практичность. Технология проста: руководство Ассоциации вместе с фирмой определяет тему семинара. По этой теме находят инструмент в том или ином музыкальном учреждении. Как правило, этот инструмент требует капитального вмешательства. Диагностируют инструмент как иностранные специалисты, так и местные мастера. Составляется спецификация на материалы, определяются сроки. Иностранным специалистам ассистируют лучшие российские мастера,

которые выполняют всю подготовительную работу.

Бывают очень забавные истории. Например, в Саратовской консерватории, где семинар проводили специалисты фирм "Bechstein" и "A. Förster", один из реставрированных роялей был с автографом самого С.В. Рахманинова. История этого автографа следующая: в фортепианном салоне в Санкт-Петербурге в 1913 г. музыканты Саратовского училища выбирали инструмент, в этот момент в салон зашел С.В. Рахманинов. Саратовцы обратились к нему с просьбой помочь им в выборе инструмента. Ему понравился "Bechstein", и саратовцы его купили. До нашего семинара этот рояль стоял "бездыханным" на складе, а после нашего семинара он красуется в концертном зале Саратовской консерватории и продолжает верно служить музыкантам. Следует отметить, что ремонт инструмента и семинар был проведен на деньги фонда Сороса (Ассоциация получила грант). Кроме немецких специалистов в восстановлении рояля Рахманинова участвовали российские мастера Н. Головкин и С. Пустовалов, работа которых была высоко оценена немецкими специалистами.

Такую же высокую оценку немецких специалистов получил российский мастер А. Юрьев после реставрации им рояля "Zeiler" во время семинара в институте Ипполитова-Иванова.

За 15 лет своего существования Ассоциация провела более 25 семинаров, на которых побывало более 400 мастеров разного уровня подготовки из всех регионов России, включая Калининград и Владивосток, стран СНГ, Латвии, Греции и Израиля. На этих семинарах было отремонтировано 25 концертных роялей без финансовых расходов владельцев этих инструментов.

Кроме того, Ассоциация последовательно с 90-х годов организует

переводы специальной литературы, которая знакомит наших мастеров с современным опытом и знаниями зарубежных коллег в сфере обслуживания и ремонта пианино и роялей. К числу таких мы относим три настольных для фортепианного мастера книги: "Атлас номеров фортепиано", "Номенклатура фортепиано" и "Руководство по обслуживанию роялей "Steinway&Sons".

В картотеке АФМ имеются видеофильмы по темам проведенных семинаров.

Путь фортепианного мастера

Конечно, очень важно наличие музыкального образования у фортепианного мастера. Но, кроме образования, нужно иметь и хорошие руки.

С другой стороны, ни Артамонов, ни Головкин, ни Юрьев не имеют высшего образования, но пообщавшись с ними, вы поймете, насколько это эрудированные люди.

Хотя музыкальное образование – огромный плюс в этой профессии.

Я считаю, что для пианиста важно знать основы настройки. И нам известно, что многие стараются этому научиться, так как на практике в гастрольных поездках сталкиваются с проблемами готовности инструмента к концерту.

Ведь не случайно С. Рихтер и Э. Пилельс на свои концерты возили с собой Е. Артамонова.

Или сегодня Ю. Башмет на свой ежегодный музыкальный фестиваль на о. Эльба приглашает фортепианного мастера Е. Артамонова и скрипичного мастера А. Кочергина.

Кроме курса настройки каждому музыканту следовало бы знать, кто и какие инструменты производит. На практике такие факультативные курсы существовали в училище при Московской консерватории и в музыкальном училище в г. Кургане.

В идеале схема подготовки специалистов подобного рода выглядит так:

первый этап – специализированная школа; второй – практика у наставника в одном из музыкальных учреждений; третий – самостоятельная работа.

В России на сегодняшний день нет места для идеальной подготовки специалистов этого профиля. Государство, которое является основным покупателем фортепиано, абсолютно не интересуется дальнейшая судьба инструментария, его обслуживание и ремонт. Нет государственной системы подготовки специалистов этого профиля.

Правит бал стихия. Часть фортепианных мастеров "рождается" от педагога, будь то отец или мастер, к которому начинающий пришел учеником. Но и в ученики у нас бывает трудно попасть по разным причинам. Так что порой профессиональное обучение идет самостоятельно, с помощью специальной литературы, а иногда и без нее. В общем, как повезет.

На сегодняшний день в России нет учебного заведения, которое готовило бы подобных специалистов. В Италии, Германии, Польше, Франции давно существуют школы по подготовке скрипичных и фортепианных мастеров. Нужно добиться открытия подобной школы в России. Этим вопросом и занимается Ассоциация. Московское правительство в лице его мэра поддержало нашу инициативу и поручило соответствующим службам заниматься этой проблемой. На федеральном уровне поддержка есть, есть понимание вопроса, но пока дело не продвигается.

В соответствии с этими функциями должны быть разработаны соответствующие нормативы и оплата.

В 2003 г. Ассоциация уже добилась постановления Министерства труда и социального развития (№ 91) об отнесении труда настройщика пианино и роялей к категории особо важных и особо ответственных работ, что позволило директорам музыкальных

учреждений платить зарплату настройщикам по 11 и 12 разрядам.

О проблемах фортепианного мастера в России

Те же проблемы, которые испытывают работники культуры в России, свойственны и фортепианным мастерам.

Прежде всего, это низкая заработная плата.

Для фортепианного мастера крайне важны следующие условия работы:

– время для обслуживания инструментов (не ночное и достаточное для качественной работы);

– наличие мастерской с соответствующим элементарным оборудованием;

– наличие запасных частей и материалов;

– инструментарий для настройки, регулировки и интонировки фортепиано;

– финансирование всех видов повышения квалификации (семинары, стажировки, литература).

Есть еще один проблемный аспект в профессии фортепианного мастера – нормативы. К примеру, сколько инструментов должен обслуживать фортепианный мастер?

МУЗЫКАЛЬНО-РЕСТАВРАЦИОННОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ “ИЗМАЙЛОВО”

РЕСТАВРАЦИОННАЯ МАСТЕРСКАЯ

Все виды ремонта пианино и роялей

Капитальный ремонт механики, реставрация внешней отделки, полировка, лакировка (цвет на заказ).
Гарантия качества.



СЕРВИСНАЯ СЛУЖБА

Настройка, Консультации, Экспертиза, Комиссия, Прокат роялей для презентаций, концертов, Покупка, Продажа, Перевозка, Ремонт на дому, Обслуживание муз. учреждений, Списание, Подбор инструмента на заказ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАГАЗИН

Рояли лучших европейских производителей

BECHSTEIN Bluhner A.Forster PETROF Weinbach.
Пианино импортные, отечественные, современные и старинные.
Прекрасное состояние механики, идеальный внешний вид.
Комиссионные услуги, Бесплатная доставка.
Запчасти, инструменты и аксессуары для пианино и роялей из Германии MEYNE.
Система климат-контроль Damp-Chaser (США)

Тел.: 095 465-03-00 (ф); 724-07-06

г.Москва, ул. 5-я Парковая, д.10

E-mail: info laans.ru; www.laans.ru

На практике за мастером закрепляют 15-25 инструментов, бывают случаи, когда эта цифра может возрасти и до 50.

У государства есть специальные институты, которые могли бы решить эту проблему. Специализация фортепианного мастера обширна: это и настройка, и ремонт механики, столярные работы, полировка. Это не моя выдумка. Такова технология обслуживания инструмента. К примеру, до девяностых годов в Московской консерватории была именно такая специализация. Механик и столяр занимались ремонтом, настройщик настраивал и интонировал инструмент.

В самом начале своего образования Ассоциация считала одной из основных своих задач обеспечение мастеров инструментарием для работы по доступной цене и хорошего качества.

Александр Георгиевич Зикеев выполнил эту непростую задачу. С помощью наших мастеров составил чертежи, закупил металл, нашел токарей и слесарей, и дело пошло. За короткое время он сумел обеспечить все регионы СССР, а затем и России настроенными ключами и комплектами регулировочных инструментов неплохого качества и по доступной цене. К сожалению, Александр Георгиевич недавно умер.

Для обеспечения мастеров материалами и запчастями мы убедили Б.Д. Смирнова, Генерального директора ЛААНСа (музыкально-реставрационное объединение "Измайлово"), открыть при мастерской магазин-салон по продаже широкого ассортимента материалов, запасных частей и инструментария для настройки, регулировки и интонировки пианино и роялей. Господин Смирнов, будучи сам мастером, быстро согласился, и уже третий год его магазин обеспечивает всем необходимым музыкальные учреждения России.

Практика работы с исполнителем

Это очень важный элемент в профессиональном росте фортепианного мастера. Пример тому наш выдающийся фортепианный мастер Е.Г. Артамонов, чей авторитет признан на мировом уровне.

Артамонов кроме собственного таланта имеет еще и богатейший опыт работы с такими выдающимися пианистами двадцатого века, как С. Рихтер, Э. Гилельс, с педагогами классов специального фортепиано Московской консерватории. Также многолетний стаж работы в Большом зале Московской консерватории.

Покупка и реставрация фортепиано

Нельзя покупать инструмент в темную, полагаться на фирму изготовителя.

Будучи проректором Московской консерватории, я ввел следующую практику покупки инструментов. При заключении контрактов с фирмой "Steinway&Sons" мы включили пункт, в котором говорится о выборе инструмента непосредственно на фабрике нашими специалистами. Комиссия в составе пианистов Р. Керера или Л. Власенко и настройщика Е. Артамонова, как правило, выполняли эту миссию. Ошибок не было.

Для решения судьбы советских инструментов нужно провести диагностику. Для капитального ремонта важны выбор мастера или мастерской. Вопрос, где найти специалиста, которому можно доверить ремонт, достаточно трудный. Предлагающих свои услуги много, но случайным людям доверять капитальный ремонт не следует, особенно "варягам", которые могут представить кучу рекоменда-

ций и отзывов, а на самом деле оказаться шарлатанами.

Прежде чем принять решение, дирекции следует иметь достоверную информацию.

О китайских производителях

Я считаю, что директора музыкальных школ должны очень крепко подумывать, прежде чем купить китайский инструмент.

Дешевизна инструмента еще не говорит о его качестве. Как говорится, дешево – да гнило, дорого – да мило. Мне, кажется, для музыкального учреждения следует придерживаться этого принципа. В порядке эксперимента, может быть, и следует купить один инструмент, но не больше.

В России накоплен достаточно большой опыт эксплуатации фортепиано различных фирм. Эту информацию следует использовать при покупке инструмента.

Эксплуатация фортепиано

В прошлом году, по просьбе проректора консерватории А.В. Зуева, я проверял порядок и качество обслуживания инструментария в классах. Выводы были неутешительные. Самое неприятное, что педагоги и студенты смирились с плохим состоянием инструментов. Перестали писать замечания о дефектах в журнал, и результат налицо.

Нет денег – это всего лишь отговорка. В штате учебного заведения есть настройщик, и он обязан следить за инструментом, если он этого не делает – виновата администрация. На плохих инструментах хорошему не научишь. Как могут педагог и музыкальный руководитель мириться с этим? Это же брак в обучении. Мне трудно это понять.

М_И

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	

Компания Фортконт

Поставка музыкальных инструментов и аксессуаров во все регионы России.

Музыкальные инструменты ведущих мировых изготовителей от высококлассных концертных моделей до учебных, репетиционных, Пианино, рояли для учреждений культуры, музыкального образования.

- **FAZIOLI** (Италия) создает блестящие эксклюзивные модели для профессионалов, в том числе самые большие рояли в мире.
- **BLÜTHNER** (Германия) – автор многих изобретений в области фортепианостроения, поставщик лучших концертных залов.
- **GROTRIAN-STEINWEG** – старейшая фортепианная фабрика Германии, хранитель замечательных традиций в изготовлении фортепиано, производит доступные бюджетам, высококачественные классические инструменты.
- **IRMLER** (Германия) – дочернее предприятие Blüthner, удовлетворяет потребности музыкальных школ в надежных и доступных учебных пианино и роялях.
- **JAHN, ABEL, RENNER, RÖSLAU, DEGEN, BIENE** – комплектующие из Германии для ремонта и обслуживания фортепиано.

Аккордеоны марок:

- **SCANDALLI, PIGINI, BUGARI** (Италия).
- **WELTMEISTER, HÖHNER** (Германия).

*Духовые: BUFFET, SCHREIBER,
MIRAPHIONE, MARIGAUX, LOREE.*

Ударные инструменты от концертных профессиональных маримб, ксилофонов до наборов перкуссии для занятий с малышами по системе Карла Орфа.

*Скрипки,
виолончели, гитары,
струны, пульты,
подставки, народные
инструменты, кейсы,
чехлы.*



www.fortkant.com
mail@fortkant.com

Санкт-Петербург, 199004, а/я 4
т/ф (812) 350 36 44, 350 20 24
335-07-92, 335-07-93

ЭЛЕКТРООРГАНЫ: ДОСТОЙНАЯ АЛЬТЕРНАТИВА

Всем, наверное, доводилось слышать звучание органа. Этот удивительный по насыщенности звука инструмент можно встретить преимущественно в католических, лютеранских храмах и концертных залах филармоний. Ввиду своей громоздкости и особенности конструкции орган – инструмент сложно транспортируемый, чаще всего стационарный, поэтому возможность послушать его чарующие звуки есть только в крупных городах. Ко всему, не каждый акустический зал может "принять" орган, придать звучанию дополнительную окраску. Так как архитектурные особенности помещения оказывают большое влияние на характер звучания, нельзя устанавливать орган в "неподготовленный" зал. Зал обязательно должен соответствовать особенностям органного звучания. Это существенная проблема.

Каким образом происходит обучение игре на органе? Ведь основная масса музыкальных школ не имеет возможности приобрести такой сложный инструмент и правильно содержать его. Не так давно проблема стала решаться с помощью электронных органов.

Компания "Торговый дом на Невском" помогла приобрести музыкальной школе им. Ипполитова-Иванова г. Гатчина электроорган голландской фирмы "Johannus". Являясь официальным дилером этой фирмы в России и уже более десяти лет сотрудничая с музыкальными учебными заведениями, компания "Торговый дом на Невском" обеспечила музыкальную школу Гатчины одним из самых качественных электроорганов в мире. Орган фирмы "Johannus" – это

инструмент, максимально приближенный по звучанию и возможностям к натуральному органу. Такие электроорганы удобны в использовании, небольшого размера (по сравнению с обычными), с хорошей механикой и достойным звуком. Электроорганы обладают собственной звуковоспроизводящей системой, но при желании для усиления эффекта звучания можно установить дополнительные акустические системы. Они располагаются по периметру помещения, что создаёт эффект звучания, наиболее приближенного к натуральному. Электроорганы фирмы "Johannus" продаются более чем в восьмидесяти странах. Компания разработала уникальную технологию, в соответствии с которой образцы звучания органных труб копируются с оригинала, без компьютерного моде-

лирования формы волны. Поэтому создается полное ощущение игры на обычном органе.

Теперь у учащихся гатчинской школы есть возможность обучаться игре на этом удивительном инструменте. Школа приглашает зарубежных мастеров игры на органе для проведения мастер-классов, там же проходят концерты, посвященные органной музыке. К слову – в ноябре 2005 в гатчинской школе давал мастер-класс для учащихся профессор Иоганн Труммер, всемирно известный пропагандист органной музыки, декан Института Церковной Музыки г. Грац (Австрия).

Поговорить о достоинствах и недостатках электроорганов мне довелось с Юрием Владимировичем Зотовым, органным мастером Санкт-Петербургской академической филармонии им. Д.Д. Шостаковича.



Модель "Rembrandt 4090"



Модель "Rubens – Monarke series"

JOHANNUS

Юрий Зотов: У натурального органа каждый звук издается отдельной трубой. Каждая труба идеально отрегулирована на звук постоянного тембра, громкости, силы, окраски. У электронного органа звук воспроизводится через динамик. Динамик отображает сразу весь широкий спектр частот. Хотя бывают динамики на несколько полос – высокочастотные и низкочастотные, но, конечно, они тоже не в силах передать все нюансы органного звука. А акустические системы фирмы "Johannus" рассчитываются таким образом, чтобы звук передавался наиболее приближенно к звучанию натурального акустического органа.

Когда мастер строит орган, то внутри звукоряда, сообразуясь со своим художественно-музыкальным вкусом, он делает часть диапазона где-то чуть громче, где-то чуть тише, где-то смягчает звук. То есть каждый регистр, каждый ряд труб имеют свой характер, свой профиль. А в электронном органе имеется, как правило, 12 звуковых генераторов частот, которые потом делятся с помощью электронных устройств. Правда, в некоторых моделях конструируется набор чипов, и на эти чипы записано звучание труб настоящего органа. Есть и такое.

– Вам доводилось иметь дело с электроорганами фирмы "Johannus"?

– Впервые орган "Johannus" я увидел в Германии, дома у одного органиста. Он занимался на нем и дал самые прекрасные отзывы. А позже компания "Торговый дом на Невском", участвуя в музыкальной выставке "Musicmesse" в "ЛенЭкспо" демонстрировала инструменты этой фирмы. Приглашенный органист проводил презентацию одного из органов фирмы "Johannus", и это было очень здорово. Сила электроорганов "Johannus" – в гибкости конструкции, которую можно приспособить под самые разные потребности и вкусы. Выразительные возможности велики, их можно варьировать. Буквально нажатием кнопки или поворотом рукоятки меняется стиль инструмента. Это интересная особенность. И, конечно, размер. Можно поставить такой орган дома, в школе, транспортировать. По качеству "Johannus" превзошел мои ожидания. Меня интересует максимальное приближение к натуральному органу. Я хочу сесть за инструмент, имея возможность извлекать подобный звук и иметь подобные же преимущества. С этой точки зрения, как доступный недорогой тренажер, заменяющий большой орган, "Johannus" – это прекрасный вариант.

– Какие особенности Вы ещё отметили?

– "Johannus" хорош тем, что ориентирован именно на исполнение классической, а не эстрадной музыки. Задуман как максимально приближенный к классическому органу. Есть у него особенности, которые можно смело отнести к достоинствам: переключая нужные регуляторы и тумблеры, мы получаем звучание органов разных эпох, разных звуковых стилистических школ. Всё в одном инструменте. Барочный, ренессансный, старинный, современный. Фирме "Johannus" это удается. Таким образом, можно в домашних условиях иметь целый спектр имитаций инструментов и приблизиться к аутентичному звучанию музыки разных эпох и стилей.

Классический же орган делается раз и навсегда. На что он сориентирован, в таком стиле он и выполнен. К примеру, орган большого зала Санкт-Петербургской филармонии – романтический. Немецкий романтизм начала 20 века. Всё, что бы ни было исполнено, носит романтический оттенок, как бы не ухищрялся органист.

Конечно, ни один электроорган не даст того драматического насыщенного звучания, на которое способен натуральный орган. Это инструмент – праздник, а праздник не может быть каждый день. Но потребности и задачи могут быть разные, так же как и возможности. Тогда вполне достойной альтернативой настоящему органу может быть хороший качественный электроорган, доставляющий эстетическое удовольствие, предназначенный для профессионального обучения и концертной деятельности.

Елена Мильц

Торговый Дом на Невском
Головной офис:
Адрес: 191180, Санкт-Петербург, а/я 28
Тел.факс: (812) 438-2655
e-mail: music@td-nn.spb.ru
Интернет-сайт: www.tdnn.ru
Московский филиал
Тел.факс: (095) 481-4444
e-mail: td_nevskom_msk@mail.ru

СТРУНЫ ДЛЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ

ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ

Директор струнной фирмы

“Господин музыкант” Дмитрий Бабиченко

Уважаемые читатели, уже более 15 лет я занимаюсь разработками технологий производства струн для музыкальных инструментов и очень рад возможности поделиться с профессиональной аудиторией журнала “Музыкальные инструменты” своими знаниями в этой области. Вопросы, на которые я буду отвечать, поступали ко мне из разных источников – и через Интернет, и через редакцию журнала, и лично от музыкантов. Сразу оговорюсь, что в своих ответах я не буду упоминать названия фирм и конкретные модели струн, чтобы обезопасить себя от обвинений в ангажированности. Если кого-то из вас ответы не вполне удовлетворят, прошу обратиться в редакцию журнала не позднее 01.03.2006.

С удовольствием внесу ясность в следующем номере.

Что дает басовым струнам гитары серебряное покрытие и почему оно так недолговечно?

Серебряное гальваническое покрытие медной проволоки, очень часто применяемое для басовых струн классической гитары, прекрасно смотрится, почти не тускнеет при хранении (в темноте) и позволяет не пачкать пальцы при контакте о поверхность меди, склон-

ной к быстрому окислению. Изготавливать гитарные струны с обмоткой из монолитного серебра очень дорого, хотя и такое изредка встречается, поэтому компромисс с микропокрытием устраивает большинство музыкантов и производителей струн.

Одна из важнейших функций покрытия – индикация износа струны. Так, большой износ покры-

тия говорит о том, что струна долгое время была в работе, а, следовательно, утратила свои игровые и тембральные свойства и ее пора менять по причинам потери цилиндричности, чрезмерной “засаленности” и большой степени сплющивания витков обмотки в местах контакта с ладами.

Толщина серебряного слоя очень невелика – как правило, она составляет

2-6 микрон (0,002-0,006 мм), а поскольку серебро является достаточно мягким металлом, то от постоянного контакта с пальцами оно довольно быстро истирается.

Насчет положительного влияния серебряного слоя на звучание струн ничего определенного сказать не могу. Полагаю, что оно мизерно и больше зависит не от неких загадочных свойств этого благородного металла, а от расположения его молекул на поверхности струны, т.е. от степени газонасыщенности или, говоря проще, рыхлости. Степень этой рыхлости определяется технологическими особенностями при производстве проволоки и может довольно сильно отличаться у разных моделей струн, влияя также на скорость истирания серебра. Известны случаи, когда уже после нескольких минут игры на новых струнах серебро оставалось на подушечках пальцев левой руки, что говорит о высокой рыхлости и нестойкости покрытия, а это для струн недопустимо.

Какова суммарная сила продольного натяжения струн классической гитары и как она зависит от высотности настройки инструмента?

Суммарная сила натяжения струн классической гитары может колебаться в пределах от 30 до 50 кг и, безусловно, зависит от высотности настройки. Европейские производители струн выдерживают более узкий диапазон натяжений в пределах 30-40 кг. Более тяжелые струны обычно выпускаются американскими фирмами, поскольку в Америке более развиты традиции фолка и джаза.

Что касается изменения строя, действительно, гитару, да и другие струнные инструменты, иногда перестраивают для удобства исполнения некоторых произведений. С изменением высотности настройки,

естественно, меняется и натяжение струн, и здесь имеется строгая математическая зависимость. Так, при изменении высотности настройки на $1/2$ тона (т.е. при изменении частоты на 5,946%) сила натяжения струны будет равна квадрату исходного значения, т.е. изменится на 12,2% ($1,059^2=1,12$), а при изменении высотности на 1 тон – уже на 26% ($1,059^4=1,26$)!

Мне обещали привезти из Германии классическую мастерскую гитару с увеличенной мензурой 664 мм, но знакомый мастер утверждает, что натяжение струн значительно вырастет и играть станет неудобно. Так ли это?

Известно, что в последнее время западные гитарные мастера тяготеют к увеличению мензур инструментов. Так, у современных испанских мастеров мензуры гитар сегодня достигают размера 674 мм, причем традиционный размер 650 мм для них уже является нижним пределом.

В отношении изменения мензуры действует абсолютно тот же закон, что и при расчетах, связанных с изменением строя инструмента, т.е. та же квадратичная зависимость. Чтобы вычислить насколько изменится натяжение струн при изменении мензуры с 650 до 674 мм, сначала разделим большее значение на меньшее и выясним, что мензура вырастет в 1,037 раза. Возводим это значение в квадрат и получаем рост натяжения в $1,037^2=1,075$ раза. То есть на одних и тех же струнах на гитаре с мензурой 674 мм их натяжение будет выше на 7,5%. Подобный рост равносителен изменению натяжения струн при подъеме строя гитары с мензурой 650 мм на $1/4$ тона, т.е. даже близко не является критичным.

Что касается конкретно инструмента с мензурой 664 мм, то здесь увеличение натяжения и вовсе составит



едва заметную величину в 4,3% и будет равносильно подъему строя 650 мм гитары чуть более $\frac{1}{8}$ тона...

От каких качеств зависит окраска тембра басовых струн классической гитары?

Чтобы ответить полно на этот вопрос, нужно написать целую книгу. Если же кратко, то скажу главное – на тембр влияет ВСЕ! Поскольку струна является первоисточником колебаний, любые изменения в ее конструкции изменяют характер ее колебаний и приводят в той или иной степени к изменению звучания инструмента. Это касается всех факторов, в том числе: массы и жесткости, которые определяются физическими свойствами материалов основы и обмотки, шероховатости внешней поверхности струны, профиля ее обмотки и, конечно, многочисленных технологических особенностей при ее производстве, которые являются "секретами" любой серьезной струнной фирмы. Так, например, разные производители струн могут применять в работе один и тот же сплав, который в проволоке, даже при идентичном диаметре, может иметь различную твердость и упругость, причем иногда в довольно большой степени, отчего и струны будут иметь разные характеристики. Что уж говорить о применении проволоки, обладающей различным химическим составом, да еще и отличающейся по диаметру...

Почему басовые струны теряют тембр быстрее струн без обмотки?

Действительно, так называемые "голые" струны (plain strings) сохраняют свой тембр дольше, и это касается как струн на стальной основе, так и на синтетике. Вызвано это тем, что струны с обмоткой в каком-то смысле менее совершен-

ны, поскольку, во-первых, обмотка заминается в местах соприкосновения с ладами гитары, что уплотняет витки в этих зонах и мешает струне совершать правильные колебания. Во-вторых, обмотка загрязняется при попадании пота от пальцев в межвитковые зазоры струны. В-третьих, со временем, вследствие самих колебаний, постепенно происходит отход обмотки от основы, и достаточно самых микроскопических величин, чтобы струна потеряла свой первоначальный тембр и начала "глохнуть". По сведениям, приведенным в одном американском издании, струны без обмотки сохраняют свой тембр в среднем в три раза дольше. Но, несмотря на все недостатки, отказаться от обмотки все-таки нельзя, поскольку звук "витой" струны более богат обертонами и на слух воспринимается как более красивый, гармоничный.

Почему одни басовые струны теряют тембр быстрее, а другие медленнее?

Причин может быть множество, в том числе из-за разницы в твердости сплавов, применяемых для обмотки. Так, мягкая медь плющится на ладах и истирается от контакта с пальцами в несколько раз быстрее, чем фосфорная бронза, значит, и тембр медных струн будет "садиться" быстрее. Отчасти на скорость ухудшения тембра влияет грязь и пот от пальцев, которые в жаркую погоду и при волнении человека выделяются обильнее.

Если же имеется в виду один и тот же комплект, изготовленный из тех же материалов, то здесь все вопросы по поводу качества продукции к фирме-производителю. Прошу не думать, что брак бывает только у дешевых моделей струн малоизвестных фирм.

Чем отличается бронзовая обмотка от латунной?

Как латунь, так и бронза – сплавы на основе меди, возможно, поэтому на Западе очень часто латунь называют бронзой, и разобраться в этой путанице довольно сложно, да, в общем, и не нужно. Что касается одного из самых прочных и упругих медесодержащих сплавов – фосфорной бронзы, то помимо обмотки для струн, он применяется для производства пружин с антикоррозийными свойствами. Для струн последнее свойство также очень важно, т.к. пот от пальцев способен разъесть металл обмотки. К тому же фосфорно-бронзовый сплав лучше сопротивляется износу в местах соприкосновения с ладами гитары и, обладая большей упругостью, не только придает звучанию струн своеобразный тембр, но и несколько увеличивает длительность их звучания.

Несколько лет назад мне попала в руки статья из американского музыкального журнала, в которой сообщалось, что доля струн для классической гитары с обмоткой из фосфорной бронзы растет с каждым годом и сегодня составляет не менее 50% от их общего выпуска в мире. Не уверен, правда, что это относилось и к струнам для "академических" гитаристов.

Чем определяется разница между карбоном и нейлоном?

Карбон – это углеродный синтетический материал повышенной плотности. Он изобретен в конце XX века в Японии, иногда его еще называют флюорокарбон (fluorocarbon). Из-за того, что плотность карбона выше, чем у нейлона примерно на 70-80%, верхние струны классической гитары из карбоновой лески обладают более тонкими диаметрами. Так, например, при равном продольном натяжении,

3-я струна "соль" из карбона будет иметь диаметр 0,85-0,87 мм вместо 1,00 мм у нейлона.



Относительное сравнение сегментов гитарных струн из наиболее плотного карбона и нейлона.

1-я струна "ми" карбон – 0,52 мм (у нейлона – 0,70 мм);

2-я струна "си" карбон – 0,67 мм (у нейлона – 0,80 мм);

3-я струна "соль" карбон – 0,87 мм (у нейлона – 1,00 мм).

Карбоновые струны отличает большая звонкость. Их единственный недостаток – более высокая стоимость. Так, леска из карбона дороже самой лучшей нейлоновой в 5-7 раз, что, возможно, связано с тем, что выпуск этих струн еще не приобрел массового характера.

Басовые струны комплектов с карбоновой леской могут изготавливаться как с применением карбонового волокна, так и с использованием традиционного нейлонового, поскольку различие в звонкости у витых струн менее ощутимо, чем у лески. Отмечу, что "академические" гитаристы пока настороженно относятся к струнам из карбона, поскольку в этой среде очень сильна консервативность в тембральных пристрастиях. Хотя странно, что, апеллируя к традициям, многие "академики" забывают, что и нейлон звучит совсем не так, как натуральные кишечные струны, веками до этого применявшиеся на гитарах и имевшие промежуточную плотность между карбоном и нейлоном...

Что Вы можете сказать о применении струн на стальном тростике для классической гитары?

Струны на стальном тростике для гитары стали привозить в Россию

TON - LINE

САЛОНЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

НАШИ АДРЕСА:

Сокольническая пл., 4а

Торговый комплекс

"Русского Раздолья" (3 этаж)

ПАВИЛЬОН 327

Тел.: **744-37-46**

Ленинский проспект, 99

Маг. "Электроника"

Тел./факс: **936-57-98**

ОПТОВЫЙ ОТДЕЛ:

Тел. **518-11-74**

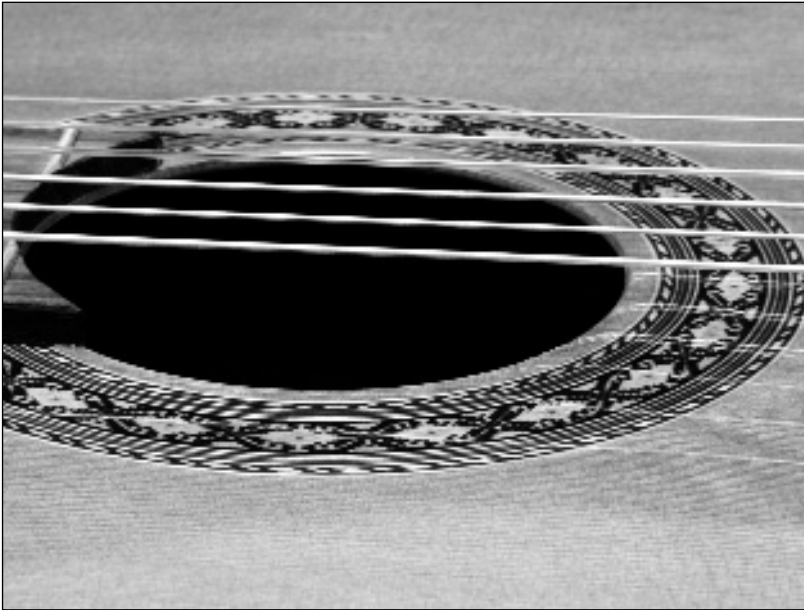
518-11-75

Тел./факс: **601-90-38**

E-mail: **mail@ton-line.ru**

www.ton-line.ru





буквально в последние 2-3 года. Керн (основа) таких струн состоит из очень тонких стальных проволочек, скрученных вместе. Изобретенные в Австрии в середине XX века, струны на тросике стали прорывом в изготовлении струн для смычковых инструментов, однако в отношении гитары этот тип конструкции начали продвигать на рынок относительно недавно – по моим сведениям, не более десяти лет назад. Производители представляют их как струны для *классической гитары*, видимо, из-за их относительной мягкости. Но, установленные на инструмент, они сразу поражают классических гитаристов тем, что практически не тянутся и быстро меняют высоту при минимальном повороте колков – это свойство стальной основы, несмотря на многожильность, никуда не девается. Кстати, именно поэтому скрипачи и виолончелисты, использующие такой тип струн, всегда устанавливают на подгрифок четыре машинки точной настройки.

Пока даже в Москве и Санкт-Петербурге гитарные струны на тросике встречаются редко: они достаточно дороги и необычны, что не способствует их высокой популярности. Думаю, что сегодня применение подобных струн для академических гитаристов – чересчур смелый ход. Пожалуй, это еще смелее, чем ставить карбон. Хотя, как знать – на струны также бывает мода, а она, как известно, капризна.

За сколько дней до выступления Вы рекомендуете ставить новые басовые струны и почему?

Насколько я понял вопрос, речь идет о том, что новые струны слишком долго тянутся, и есть риск, что на выступлении строй постоянно будет "плыть". Совет один – ставить новые струны необходимо за столько дней перед выступлением, за сколько они достаточно стабилизируются. В отношении скорости вытягивания струн, безусловно, многое зависит от характеристик волокна основы и некоторых

технологических особенностей при производстве басовых струн. Но это еще не все – не менее важную роль играет и сама методика установки струн. Многие не знают, что часть удлинения синтетических струн приходится на уплотнение и проскальзывание концов струны на подставке и в зоне навязки на колках, и возводят напраслину на низкое качество материалов. Советую не торопиться и устанавливать струны тщательно: чем плотнее и аккуратнее будут петли и намотка, тем меньше времени потребуется для установки струн в тоне.

Но не все зависит от самих струн – есть и другие моменты, например, трение. Дело в том, что натяжение струны не распределяется равномерно по всей ее длине. При настройке, когда мы вращаем колок, сначала натягивается зона струны от колка до верхнего порожка, а только потом сама рабочая часть струны. Это происходит потому, что на порожке всегда имеется трение, и в той или иной степени оно мешает передавать натяжение струны дальше, что в особо запущенных случаях, например, когда прорези в порожке имеют форму клина, может даже приводить к обрыву недотянутой в тон струны. Из-за особенностей конструкции гитары углы захода каждой из басовых струн на верхний порожек различны, и больше всего от трения страдает 6-я струна, расположенная к порожку ближе других. Помимо этого, именно эта струна обладает наиболее крупной обмоткой, которая сильнее цепляется за порожек, мешая настройке. Именно поэтому по скорости установки в тоне шестая струна будет стабилизироваться позже пятой, а та, в свою очередь, после четвертой. Отмечу, что эта проблема свойственна и смычковым инструментам, и хотя там струны имеют гладкую поверхность, для их лучшего скольжения

в прорезях верхнего порожка здесь часто применяют графитную смазку, т.е. просто наносят графит от "простого" карандаша мягкости "М" или "ММ". Думаю, что этот прием было бы полезно применять и гитаристам. Кстати, из-за проблемы с трением в последнее время верхний порожек гитары часто изготавливают из наиболее скользкой пластмассы. В общем, надеюсь, вы поняли, что нужно делать все возможное, чтобы место контакта струны и порожка было максимально более гладким и скользким, тогда струны не только будут быстрее устанавливаться в тоне, но и вообще будут дольше служить.

Что касается того, как ускорить процесс вытяжки новых струн на инструменте, то, помимо учета всего вышесказанного, я бы советовал первое время их принудительно вытягивать. Предлагаю воспользоваться следующим известным приемом: оттянув струну вверх на 1-2 см, несколько раз провести пальцем вдоль всей ее рабочей длины с силой, достаточной для того, чтобы она слегка оторвалась от прорези в порожке и на подставке. После того, как тон понизится, струну следует подтянуть. Поступать таким образом необходимо до тех пор, пока высота тона не перестанет "ползти", и лучше начинать принудительную вытяжку за 1-2 тона до требуемого.

Возможно ли как-нибудь оживить звучание не новых струн, например с помощью мыла?

Насчет обработки струн в ацетоне и варки в воде слышать приходилось, а вот про мыло пока нет, хотя часть жировых отложений в межвитковых зонах, ухудшающих игровые качества струн, оно, вероятно, способно растворить. Только, думаю, эффект улучшения качества в большей степени дают не манипуляции с кастрюлями и различными составами, а то, что при установке



"мытой" или "вареной" струны обротно на инструмент вы просто устанавливаете ее свежими несмятыми местами против ладов. Именно от контакта круглой обмотки с ладами струна приобретает более свежее звучание. Так что варить или мыть струны необязательно, достаточно их просто перевязать со сдвигом по длине или развернуть в радиальном направлении. Что касается грязи, то лучше ее растворить "холодным"

способом, чтобы в струне чего-нибудь не испортилось от высокой температуры: никто не даст гарантии, что после варки струна не подведет в самый неподходящий момент.

Надеюсь, вы понимаете, что компромисс с передвижением струны даст только краткую передышку, не говоря о том, что играная струна никогда не будет обладать всеми качествами новой.

продолжение следует
www.GMstrings.ru

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

КЛАРНЕТ

Рекомендации **Алексея Богорада**,
солиста РНО,
концертмейстера группы кларнетов
оркестра Государственного
Академического Большого театра России.

Симфонии П.И. Чайковского занимают особое место в репертуаре русских оркестров и очень часто исполняются в России и за рубежом. Большинство из них насыщено красивыми сольными фразами кларнета. В этой статье мне бы хотелось поделиться своими мыслями об исполнении Четвертой, Пятой и Шестой симфоний П.И. Чайковского. Мне не раз приходилось исполнять эту музыку как на первом, так и на втором кларнете в составе Российского Национального оркестра и в Большом театре, где на музыку Пятой и Шестой симфоний поставлены два балета.

IV симфония

На мой взгляд, Четвертая симфония требует наиболее тонкого подхода и менее удобна для кларнетиста, чем другие.

1 часть

Во вступлении (21 такт) слияние тембров кларнета и фагота должно образовать новую краску, как бы

новый инструмент оркестра. В третьем такте игры необходимо исполнить авторское указание и сделать акцент именно в нюансе *piànissimo*, то есть тише, чем в предыдущих тактах. Интонация у всех четырех ми ♭ должна быть одинаковой, при этом надо учитывать, что ми ♭ второй октавы на кларнете, как правило, чуть завывает. Приятно, когда взаимопонимание с фэготистом поз-



воляет слитно сыграть восьмые в шестом такте. Даже давним коллегам нелишне прорепетировать это место несколько раз.

Moderato assai, quasi andante



Первое проведение темы побочной партии (115 такт) поручено кларнету. Думаю, что в этом соло особое внимание надо сконцентрировать на ритме. Очень важно продолжить движение, которое задают струнные перед вступлением кларнета. На протяжении всего соло следует следить за единообразием тридцать вторых. Если не укорачивать длинные ноты, эта тема приобретает более глубокий смысл.

Можно повести фразу к ре ♭ и даже оттенить его динамически, успеть немного повибрировать на этой ноте. Из трех си ♭ составьте одну смысловую линию. Си ♭ первой октавы я часто беру добавочной аппликатурой (закрываются отверстия третьим и четвертым пальцами левой руки, открыт клапан до-♯ первой октавы). В итоге все соло приходит к ля в третьем такте. Акцент не резкий и

распространяется на последующие тридцать вторые. Далее в переключениях с деревянными духовыми важен идеальный ритм, старайтесь точно повторять друг друга. Следует бережно расставаться с последней восьмой.

2 часть

В 234 такте и далее играйте свободно, выразительно. Мотивы стремятся к последним нотам, а все три фразы

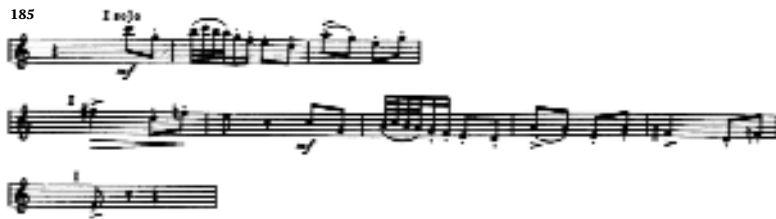


должны составлять единую смысловую линию. В этом поможет соблюдение динамического баланса между последней нотой фразы и началом следующей. Думаю, что точки над нотами не призывают к буквальному укорачиванию длительности. Не слишком замедляйте последние восьмые. В 241 такте фраза не заканчивается, её продолжает флейта.

В 298 такте в тихом нюансе важна артикуляция, филируйте последнюю ноту с таким расчётом, чтобы перед вступлением фагота не было паузы, но и не передерживайте. Не перепьяняйте, пожалейте фаготиста.



3 часть



Всем известно неудобное соло в среднем разделе скерцо 185-193. Его нужно выучить, как говорится, один раз и на всю жизнь. Учите в медленном темпе, даже если уверены в своих технических возможностях. Поиграйте это место без тридцать вторых.

Если темп очень быстрый, то по-

может владение двойным языком, однако, по моему опыту, особенно в первом проведении надёжней использование одинарного стаккато. Обратите внимание, что у автора нет акцента в 186 такте на си. Далее, во 187 и 188 акценты необходимы, они помогут создать шуточный, простой характер. Diminuendo в 188 такте

часто не исполняется, хотя у Чайковского написано именно так.

Ещё более неудобно соло в 161-162 тактах, благо темп здесь медленнее. В 161 такте, фа♯ берется четвертым пальцем, в 162 первый фа♯ – обычной аппикатурой, а второй вспомогательной, вторым пальцем правой руки.



4 часть

В теме "Во поле берёзка" фразировка выразительно ко второму так-

ту. Просительные интонации. Добросовестно выучите все пассажи в туттийных местах, здесь кларнет

является основой деревянной группы, да и самому будет приятно.

V симфония

1 часть

Разные определения дают теме вступления: мрачно, угрожающе, сурово. Чайковский писал – "полнейшее преклонение перед судьбой".

Второй голос должен абсолютно сливаться с первым, создать тембр одного большого кларнета. Намерения первого должны быть ясны и понятны.

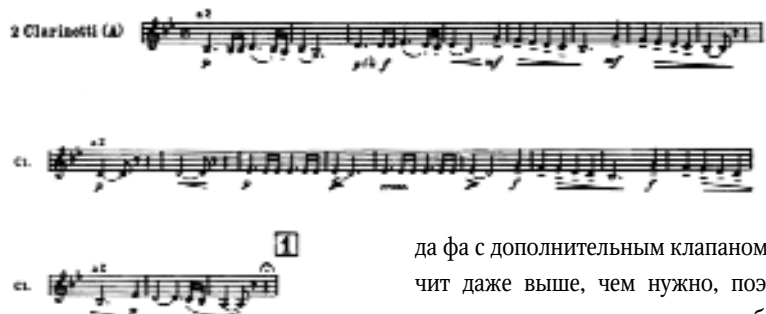
Не теряйте напряжения на длинных нотах. Не делайте паузу перед шестнадцатыми. Также избегайте дробления по два такта. Piu forte в третьем такте, это еще не forte.

Фа первой октавы, как правило,

занижает. Используйте клапан ми ♭ первой октавы для повышения, но необходимо учесть, что тембр ноты от этого поменяется, станет более открытым, и если не скорректировать, будет выделяться из остальных звуков. Иногда

да фа с дополнительным клапаном звучит даже выше, чем нужно, поэтому приходится немного понижать губами.

Артикуляция, отчетливая атака и акценты в 11 и 13 такты. Два такта перед 1-й цифрой – тенденция к завышению. Далее sforzando на си ♭ должны быть внезапные, но не резкие, не предвосхищайте их на последней четверти предыдущего такта.



56 ОРКЕСТРОВЫЕ ТРУДНОСТИ

В теме главной партии не передерживайте восьмую, а, придя ко второму такту, не забудьте про *diminuendo*. Старайтесь сыграть эту фразу, как один большой такт.



2 часть

В подголосках к соло валторны (16 такт) в низком регистре кларнет должен звучать не столько мрачно, сколько лирически и певуче. Как правило, здесь тенденция к занижению. Повторите характер восьмых у



валторны. Не забывайте делать виолончли в обратную сторону, уступая валторне каждую четвертую долю.

В 67 такте от кларнета зависит движение среднего раздела части. Постарайтесь сыграть эти 4 такта как можно более цельно. Важен баланс между ми и си в первом такте.



Следите, чтобы ре третьей октавы не было крикливым. Во втором такте должно быть девять тридцать вторых, не больше и не меньше, но

плохо, когда слышно старание сыграть точно, это все же украшение. Не угасайте на ми во 2-м такте, продолжайте движение дальше. Четвер-

тый такт часто играют, как эхо от третьего, это красиво, особенно в хорошей акустике, можно немного расширить, чтобы оттенить си ♯.

Перед вступлением в 112 такте возьмите полное дыхание, так как в последующих 3-х тактах фактура насыщенная, а дыхание в середине второго такта игры лучше не брать. Обратите внимание, что шестнадцатые на



четвёртую долю 113 такта должны совпасть с триолью первых скрипок.

Перед вступлением в последних трёх тактах части советую раздвинуть бочонок. В этом месте второму лучше вовсе не сыграть отдельные звуки, чем выделиться тембрально.



Необходима полнейшая слитность с первым. Внятно артикулируйте шестнадцатую, жалко, если последние две ноты сольются.

3 часть

В теме вальса (28 такт) два кларнета должны звучать максимально певуче, эластично, кульминация в 33 такте не резкая, до *mezzo forte*. Традиционно кларнетисты, пользуясь благодатным материалом, немного расширяют в 36 такте, однако, я думаю, этого не стоит делать в обоих случаях, а только в репризе.



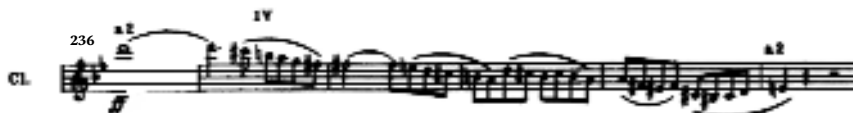
Иногда дирижеры берут такой быстрый темп, что в 112 такте и далее выручает только двойное стаккато. Если не получается, можно играть, лигуя по две ноты, но только договоритесь играть одинаково. Естественно, фа \sharp у второго кларнета в первом такте игры удобнее брать боковым клапаном.



4 часть

В начале части открытая игра второго кларнета. Играйте смело, уверенно. Важен акцент во втором такте.

236 такте все струнные играют Fortissimo. Конечно, здесь нужно прорезать оркестр, но только не форсируйте звук. Интонация прежде всего. Не пересиживайте на длинных нотах, начинайте восьмые чуть раньше, чем



хочется. Артикулированное исполнение лиг поможет ритму, но не подчер-

кивайте каждую квартоль. Фа диез в 240 такте боковым клапаном.

ПОСТАВКА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

ООО "Нева-Саунд"

Санкт-Петербург, 191023,
ул. Караванная, д. 1,
лит. "А", оф. 147
тел. (812)334 12 50
E-mail: nsound@rol.ru

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

Доставка по России

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

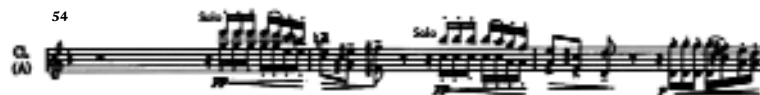


58 ОРКЕСТРОВЫЕ ТРУДНОСТИ

VI симфония

1 часть

В 54 такте и далее важнее, чтобы верхняя нота взялась вовремя и отчетливо, чем гнаться за пианиссимо. В любом случае зажимайтесь в верхнем регистре, ничего страшного нет. Обязательно фразируйте к сильной доле.



В 109 такте соль первой октавы, как правило, матовая, мне кажется, здесь можно смело начинать mezzo piano, а то и mezzo forte. Tenuto на восьмых провоцирует к замедлению. Конечно, их надо пропеть, но не теряйте стремления к верхней ноте.



153 такт – одно из наиболее известных соло кларнета. Восторженные слушатели будут подходить, поздравлять и говорить – "ах, какое pianissimo!". Мы с вами, конечно, знаем, что это коронный нюанс кларнета. Тем не менее, это соло довольно коварно. В нюансе пиано подача звука должна быть на хорошей опоре, старайтесь услышать и почувствовать, что звук заполняет весь зал. Определите заранее, где вы будете брать дыхание, также советую наметить, где во время концерта по причине более медленного темпа, другой акустики или творческого волнения вам может потребоваться дополнительное дыхание. Обязательно отработайте



каждый переход. Интонация должна быть безукоризненной, а отговорки вроде "на моем инструменте фа и ля плохо строят" слушателей не интересуют. Даже на хорошем кларнете есть звуки, которые надо корректировать губами и аппликатурой. А если у вас действительно плохой и фальшивый инструмент, подклеивайте пробочки, наматывайте ниточки, меняйте подушки, делайте всё, чтобы это исправить, ваши старания не пропадут зря.

Советую не забывать, особенно в этом соло, что раздвигать можно не только бочонок, но и раструб и середину, иначе ре и до второй октавы останутся высокие, а ля первой станет низкой. Степень diminuendo зависит от акустики. В любом случае нюанс нужно согласовать с фаготом или бас-кларнетом, который продолжает diminuendo. Обратите внимание, что последняя нота в четвертом такте игры шестнадцатая, а не восьмая, как иногда исполняют.

2 часть

В 172 такте и далее – не теряйте движения. У виолончелей и контрабасов ровные четверти, и вы должны их обязательно слышать. Чуть раньше уходите с длинных нот.



3 часть

В 71 такте очень важно соблюсти строгий ритм. Несмотря на указание *leggieramente*, нужно играть плотно, ясно, немного агрессивно. Четкие одинаковые шестнадцатые, длительность восьмых и, конечно, одинаковые паузы! Акцент на до во втором такте не должен отразиться на ритмичном исполнении восьмых. Не делайте crescendo раньше написанного, в 77, 78 тактах и начале 79 всё ещё piano. Crescendo к fortissimo в такте 80 смелое, намеренное, но без форсирования и ужасного понижения интонации по мере увеличения громкости.



4 часть

В этой части нет явно открытых мест, но вся игра слышная, ответственная. Помогайте общему делу пониманием характера, атмосферы этой музыки. Обратите внимание на тембр и окраску звука.

Буду рад, если хотя бы одна из моих рекомендаций вам пригодится.

ПАМЯТИ МУЗЫКАНТОВ



12 ноября 2005 года на 88-м году ушла из жизни **Татьяна Алексеевна Гайдамович** великий педагог, профессор, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, доктор искусствоведения, Президент Ассоциации камерной музыки МСМД, член Союза композиторов России, заведующая кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Перу Т.А. Гайдамович принадлежит более 100 книг и бесчисленное количество статей по проблемам исполнительского искусства и музыки в целом, в которых представлена галерея творческих портретов музыкантов XX века – М.Л. Ростроповича, С.Т. Рихтера, Д.Ф. Ойстраха, Л.Б. Когана, Ю.И. Янкелевича, Д.Б. Шафрана, С.Н. Кнушевицкого, Л.К. Книппера, Г. Кассадо, Н.Н. Шаховской и др.

Т.А. Гайдамович преподавала игру на виолончели в Музыкальной школе имени

Гнесиных (1938-1953). В 1942-1948 годах она работала в оркестре Большого театра. С 1947 года преподавала на кафедре камерного ансамбля Московской консерватории. Около 30 лет возглавляла оркестровый факультет МГК (декан, 1965-1985 и 1988-1997).

Т.А. Гайдамович была председателем жюри многих международных конкурсов камерных ансамблей, в том числе организованного при ее деятельном участии Международного конкурса камерных ансамблей в Калуге, одним из авторов программы "Новые имена", вошедшей в Президентскую программу "Одарённые дети" и программу ЮНЕСКО "Музыка за мир". Труд Т.А. Гайдамович отмечен орденом "Знак Почёта", "Орденом Дружбы", Почётным знаком "Золотой Аполлон" Фонда им. П.И. Чайковского (1988), медалями ("В память 850-летия Москвы" и др.).

В ее классе в Московской консерватории сложились такие получившие широкую известность в России и за рубежом ансамбли, как "Московское трио", "Чайковский-трио", "Танеев-трио", "Рославец-трио", "Академ-трио", "Арт-трио", "Бек-трио", дуэты Н. Кулешова – А. Шпильберг, Д. Шварцберг – Б. Петрушанский. Школу камерно-ансамблевого масте-

рства у Т.А. Гайдамович, среди многих других, прошли Юрий Башмет, Давид Герингас, Григорий Жислин, Александр Бондурянский, Владимир Иванов, Михаил Уткин, Галина Ширина, Михаил Безверхний, Владимир Виардо, Владимир Спиваков, Виктория Постникова, Борис Березовский, Илья Калер, Кирилл Родин.

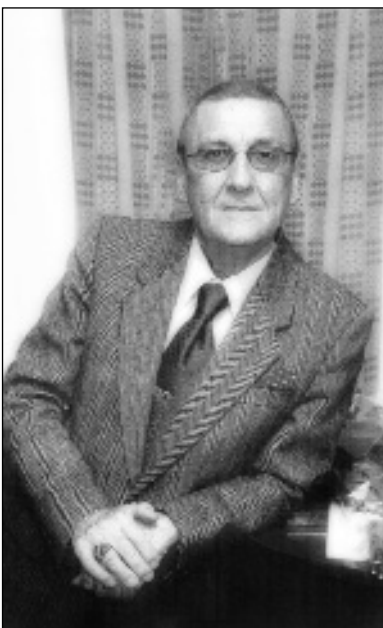
За сухим перечислением фактов биографии и званий стоит не просто выдающаяся личность, не просто великий педагог. Татьяна Алексеевна Гайдамович – это целая эпоха в истории Московской консерватории. Она – часть консерватории, часть музыкальной жизни России, часть истории музыки России. Огромное число ее друзей, коллег, учеников, все, кто знал ее лично, понимают – невероятно важная часть. Ее уход – невосполнимая утрата.

Это был удивительно глубокий, искренний и очень неравнодушный человек. До последнего дня Татьяна Алексеевна занималась со своими студентами, до последнего дня ее интересовало все, что происходит в музыкальной жизни...

Трудно найти слова, которые могут описать тяжесть, легшую на душу. Татьяна Алексеевна, Ваши ученики не смогут забыть Вас никогда. Ваше тепло, Ваша поддержка, Ваша забота – всегда с нами.

Светлая память Учителю!

Борис Лифановский



Ушел из жизни **Юрий Николаевич Должиков**, педагог, давший верное направление в жизни сотням учеников, каждому из которых отданы частичка души, сердца, отрезок жизни, измеряемый десятилетиями. Приняв их в руки, еще дошколят, Юрий Николаевич выводил их в люди. Число лауреатов его класса приблизилось к сотне. Вряд ли кому-либо удастся повторить этот успех. Контролируя весь многолетний цикл обучения, от школы и до окончания консерватории и аспирантуры, Юрий Николаевич поднял уровень своих учеников невероятно высоко, и это оказывало влияние на другие специальности. Оценка "хорошо" в его классе

была редчайшим событием. На любом конкурсе даже в его отсутствие планка профессии, заданная Ю.Н. Должиковым, определяла уровень требований. Уйдя из жизни, Юрий Николаевич оставил нам в наследство бесценное богатство – свою школу, достижения учеников и их мастерство, звучание которых можно безошибочно определить, слушая ведущие коллективы страны. Ю.Н. Должиков навсегда останется в истории русской музыки.

*Народный артист РФ, профессор,
зав. кафедрой духовых и ударных
инструментов МГК
им. П.И. Чайковского, Валерий Попов*



**СКРИПКИ,
ВИОЛОНЧЕЛИ,
ГИТАРЫ**



АВАЛЛОН

Москва: Новорязанская ул., д. 30-А, тел. (733-97-01, 733-97-02,
e-mail: mosavallon@aha.ru

Санкт-Петербург: тел. (812) 542-43-00,
e-mail: sp100@avallontd.ru

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

Полный список представителей компании на

WWW.AVALLONLTD.COM

WWW.VIOLINS.RU



МУЗПРОМ

**производство, продажа,
импорт-экспорт
музыкальных инструментов.
тел (495) 975 23 57
www.muzprom.ru**

Аkkордеоны и баяны (кноп-аккордеоны)
**Bugari Amando, Delicia, Fantini, Victoria,
Weltmeister**

а так же профессиональные аккордеоны на цельных
планках совместного производства МУЗПРОМ
и Bugari Amando

**Встраиваемые микрофонные модули
для баянов, гармоней и аккордеонов.**

А так же встраиваемый беспроводной
микрофонный модуль,
позволяющий передавать стереосигнал
по радиоканалу.

Эта модель разработана инженерами МУЗПРОМа
специально для фирмы Bugari Amando.



MUSIC MOSCOW

2005

Результаты анализа состава посетителей выставки «Музыка Москва 2005» на основе обработки регистрационных форм

Реальное число посетителей выставки около **50000** человек (с учетом некорректно заполненных анкет и коэффициента повторных заходов).

*Подробный анализ среза посетителей проводился на основе электронной базы данных зарегистрированных посетителей, число корректно заполненных регистрационных форм составило **22431**. Данные представлены в сравнении с характеристиками 2004 года (указано абсолютное число ответов).*

1. Периодичность посещения выставки

	2004 год	2005 год
Впервые	5825	10154
Посещаю регулярно	3320	4279
Посещаю периодически	4434	6842

2. Связан ли приход на выставку с профессиональной деятельностью?

	2004 год	2005 год
Да	10541	15539
Нет	3038	5530

3. Цель посещения выставки

	2004 год	2005 год
Ознакомление с экологией, получение информации о рынке	7745	11153
Покупка оборудования	4004	7109
Посещение мастер-классов и концертов	2860	6614
Поддержка существующих контактов	1918	3226
Получение заказов	1560	2640
Участие в конференциях, семинарах	1185	2004
Поиск покупателей и дилеров	792	1282
Предложить свои услуги	755	642
Иное	1685	3170

4. Степень влияния на принятие решения о закупках

	2004 год	2005 год
Самостоятельно принимаю решение	6517	9258
Не участвую в принятии решений	2322	3412
Собираю информацию	1897	3967
Участвую в принятии решения	1711	3013
Выступаю в роли заказчика	605	1207
Выступаю в роли консультанта	532	1327

5. Интерес к определенным разделам выставки

	2004 год	2005 год
Звуковое оборудование	7796	11251
Электромusические инструменты	5181	9765
Акустические музыкальные инструменты	4192	7541
Сценическое оборудование	3283	4169
Аудиокабель, аксессуары	3175	5452
Студийные технологии	2549	4222
Музыкальный hard&soft	2392	3517
Оборудование для дискотек	2131	3032
Сценическое оборудование: литература и ноты	1857	3398
Сценическое оборудование: видео	1312	1847
Механика пианино	1272	1705
Оборудование для аудио- и видеопроизводства	1264	1588
Оборудование для оформления сцены и театрально-концертный реквизит	1159	1756
Экраны, мониторы и специализированные лампы	1137	1365
Прожекторное оборудование	911	1284
Системы звукового оповещения	891	1325
Оборудование для кинотеатров	880	981
Кинематографическое оборудование	828	1328
Проекторное оборудование	747	967
Конференц-залы	638	784



МУЗЫКА МОСКВА

2006

12-15
ОКТАБРЯ

XII
международная
специализированная
выставка

www.musicmoscow.ru

звук
свет
сцена
студия
технологии
инструменты

КВЦ «СОКОЛЬНИКИ»

семинары • конкурсы • мастер-классы • концерты

выставка для
профессионалов
и праздник для всех
любителей музыки и шоу!



Laubach



традиции, стиль, качество

*Струнно-смычковые
музыкальные инструменты
и канцфоль из Германии*



Москва: 366 38 94
Киев: +38 0509 154 231
Бамберг: +49 951 917 00 688
Факс: +49 951 917 60 98
E-Mail: laubachbows@email.de

Приглашаем к сотрудничеству

" 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 Brignois
69630 Chaponost - FRANCE

КОНКУРСЫ

АССОЦИАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ КОНКУРСОВ РОССИИ, 2006 г.

www.music-competitions.ru

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

VI Открытый Всероссийский конкурс детских и юношеских ансамблей "Традиция и современность" им. М.П. Мазура 20-24 марта 2006

ФОРТЕПИАННЫЕ ДУЭТЫ, КАМЕРНЫЕ АНСАМБЛИ, ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ

Учредители: Министерство культуры РФ, Ассоциация музыкальных конкурсов России, Санкт-Петербургская Государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, Администрация Красногвардейского района Санкт-Петербурга, ГОУ ДО "Охтинский центр эстетического воспитания".

Возрастные категории: до 14 лет, 15-17 лет.

Документы:

- а) заявка (с указанием состава участников ансамбля и программы);
- б) копии свидетельств о рождении;
- в) фотография;
- г) краткие творческие биографии участников ансамбля;
- д) CD-запись для отборочного тура.
- е) копия платежного поручения о перечислении вступительного взноса.

Вступительный взнос – 30 евро.

В конкурсе два тура и три номинации.

Периодичность: один раз в 3 года (I -1994, II – 1995, III – 1997, IV – 2000, V – 2003).

Председатель жюри – нар. арт. России, проф., зав. каф. специального ф-но Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова Е. Мурина.

195253, Санкт-Петербург, ул. Маршала Тухачевского, д. 8.

Охтинский центр эстетического воспитания, Конкурс "Традиция и современность"

Тел.: (812) 225 6557, 226 4704.

Факс (812) 226 3786.

osev@peterlink.ru

МОСКВА

Открытый Международный конкурс "Учитель и ученик" 20-30 марта 2006

ФОРТЕПИАНО, ФОРТЕПИАННЫЕ АНСАМБЛИ, СКРИПКА, АЛЬТ, ВИОЛОНЧЕЛЬ

Учредители: Межрегиональная общественная организация содействия пропаганде отечественной и мировой классики (МООСПОиМК) "Ассоциация Классическое наследие"; Объединение концертирующих педагогов фортепьяно ЭПТА-ЕРТА "Russia"; Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского; Национальный Артистический Комитет России; Музыкальный салон "Лира"; МГМПИ им. Ипполитова-Иванова.

Возрастные группы: четыре (для конкурса пианистов и конкурса струнников отдельные возрастные цензы). "Возрастной потолок" – 25 лет.

Вступительный взнос: для солистов-инструменталистов – 1.000 руб., для инструментальных ансамблей – 1.500 и 2.000 руб. (для пианистов и струнников соответственно), для граждан иностранных государств (дальнее зарубежье) – 100\$.

Документы принимаются

до 15 февраля 2006.

Председатель жюри (конкурс пианистов) – нар. арт. РФ, Лауреат Международного конкурса Фриде-

рика Шопена, дважды Лауреат Артиады России, проф. Московской консерватории им. П.И. Чайковского Зинаида Игнатьева.

Председатель жюри (конкурс струнников) – засл. арт. РФ, проф. Московской консерватории им. П.И. Чайковского Сергей Кравченко.

129110, Москва, Банный переулок, д. 4, к. 128.

Тел.: (095) 680 2554

Факс: (095) 680 5801.

artiada@online.ru

ВОЛГОГРАД

VI Международный конкурс юных музыкантов "Симфония" 31 марта – 10 апреля 2006

СТРУННЫЕ СМЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ, АРФА, ДЕРЕВЯННЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ, МЕДНЫЕ ДУХОВЫЕ И УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.

Учредители: Министерство культуры РФ, Администрация Волгоградской области, Российский Фонд культуры, Комитет по культуре Администрации Волгоградской области, Волгоградский областной учебно-методический центр по образовательным учреждениям искусств и культуры, Администрация г. Волгограда, Волгоградский академический симфонический оркестр, Центральный концертный зал г. Волгограда, Межрегиональный благотворительный фонд "Новые имена".

Возраст: до 19 лет.

Документы:

- а) заполненный бланк заявки;
 - б) копия свидетельства о рождении или паспорта;
 - в) рекомендация учебного заведения или двух заслуженных музыкантов;
 - г) краткая творческая биография;
 - д) две цветные фотографии 9 x 13 см;
 - е) программа по турам.
- В конкурсе два тура.

I тур прослушивают жюри по

специальностям, II тур прослушивает объединенное жюри.

Председатель объединенного жюри – художественный руководитель и главный дирижер Волгоградского академического симфонического оркестра Эдуард Серов.

Директор конкурса – директор Волгоградского областного учебно-методического центра по образовательным учреждениям искусств и культуры Рубцов Николай Иванович.

Периодичность: один раз в два года (I – 1996, II – 1998, III – 2000, IV – 2002, V – 2004).

400005, г. Волгоград-5, пр. Ленина, 53а.

Тел.: (8442) 340 318, 363 571, 380 961, Факс: (8442) 344 192.

dyachenko@volgograd.mkrf.ru или ukrainskaya@volgograd.mkrf.ru

МОСКВА

XIV Открытый Всероссийский студенческий конкурс вокалистов "Bella voce" 6-12 апреля 2006

Учредители: Правительство Москвы, Региональный общественный фонд Лидии Абрамовой "Аве Мария", Государственный музей-гуманитарный центр "Преодоление" им. Н. Островского, Московский Фонд культуры, Московский государственный институт музыки им. А. Шнитке.

Возрастные группы: студенты в возрасте от 18 до 28 лет (юноши), от 18 до 26 лет (девушки), обучающиеся по специальности "Академическое пение" (кроме подготовительных курсов), а также дипломанты прошлых конкурсов "Bella Voce".

Прослушивания проводятся по двум группам: I – студенты ССУЗов, II – студенты ВУЗов.

Документы для участия в конкурсе принимаются с 1 января до 1 марта 2006:

а) заявку с указанием следующей

информации: ФИО, дата рождения, тип голоса, учебное заведение, курс, ФИО и звание педагога, ФИО и звание концертмейстера, серия, номер, дата, место выдачи паспорта; адрес регистрации (индекс, страна, республика, адрес); телефоны, факсы участника, педагога и концертмейстера; ИНН; номер страхового свидетельства; дата заполнения и подпись;

- б) справку из учебного заведения;
- в) копию паспортных данных;
- д) программу по турам с точным указанием имен и фамилий авторов произведений;
- ж) творческую биографию;
- з) две глянцевые фотографии 3 x 4 см. (портрет), одну из которых нужно наклеить в правом верхнем углу заявки.

Все документы должны быть оформлены на русском языке.

Вступительный взнос: I группа – 2.000 руб. для участников из России и СНГ, II группа – 2.500 руб. для участников из России и СНГ. Для участников из других стран (обе группы) – 3.000 руб.

В конкурсе два тура: отборочный и финальный.

Председатель Оргкомитета – первый зам. Председателя Государственной Думы РФ Любовь Слиска.

Председатель жюри – нар. арт. России, проф. МГИМ им. А. Шнитке Лидия Абрамова.

103009 Москва, ул. Тверская, д. 14, Оргкомитет XIV конкурса "Bella voce".

Тел.: (495) 629 4920, 629 3134. Факсы: (495) 907 7118.

ЧЕРЕПОВЕЦ

VI Международный конкурс исполнителей на народных инструментах "Кубок Севера"

10-21 апреля 2006

БАЯН, АККОРДЕОН, БАЛАЛАЙКА, ДОМРА, МАНДОЛИНА, ЦИМБАЛЫ, ГИТАРА

Учредители: Министерство культуры РФ, Правительство Вологодской области, Мэрия г. Череповца при участии Петрозаводской консерватории и Череповецкого областного училища искусств и художественных ремесел им. В. В. Верещагина.

Возраст: 18-32 года.

- а) заполненная заявка;
- б) краткая творческая биография;
- в) фотография 8 x 13 см;
- г) программа по турам с точными указанием авторов и названий произведений.

Вступительный взнос – 100\$.

В конкурсе три тура. В III туре принимает участие Оркестр русских народных инструментов.

Премии: Гран-при – 3.000\$, I – 2.000\$, II – 1.500\$, III – 1.000\$, диплом – 300\$.

Диплом концертмейстеру – 300\$.

Председатель объединенного жюри – ректор Петрозаводской консерватории Владимир Соловьев.

Периодичность: один раз в три года (I – 1991, II – 1994, III – 1997, IV – 2000, V – 2004).

162627, Вологодская обл., г. Череповец, ул. Сталеваров, 34а,

Череповецкое училище искусств и художественных ремесел им. В. В. Верещагина.

Тел.: (8202) 576 783, 578 084.

Факс: (8202) 578 009.

kubok-severa@yandex.ru

МОСКВА

V Международный конкурс юных композиторов "ХРУСТАЛЬНЫЙ КАМЕРТОН" апрель 2006

Учредители: Союз композиторов России, АНО "Театр "Амфион", Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Российская Академия музыки им. Гнесиных, Всероссийское музыкальное общество.

К участию приглашаются композиторы не старше 18 лет из любой

страны мира (дата рождения – не ранее 2 декабря 1986).

Председатель жюри – Андрей Петров.

Конкурсные направления: "Академическая инструментальная музыка", "Академическая вокальная музыка", "Джазовая музыка", "Ad libitum" – дополнительное направление, не предусматривающее жанровых ограничений. Сочинения, присланные на это направление, могут претендовать на Специальный приз жюри.

Возрастные группы:

"Академическая инструментальная музыка": младшая (не ранее 2 декабря 1992), средняя (с 2 декабря 1989 по 1 декабря 1992), старшая (с 2 декабря 1986 по 1 декабря 1989).

"Академическая вокальная музыка" и "Джазовая музыка": младшая (не ранее 2 декабря 1989), старшая (с 2 декабря 1986 по 1 декабря 1989).

По направлению "Ad libitum" возрастные категории не устанавливаются.

Директор и художественный руководитель – Геннадий Тулес.

Документы принимаются до 15 февраля 2006.

Периодичность – один раз в два три года (I – 1999, II – 2000, III – 2001, IV – 2003).

101000 Москва, Малый Златоустинский пер., д. 8, оф. 4.

Тел.: (095) 923 4974, 923 4971

kamerton@amphion.ru

www.kamerton.amphion.ru

ТОЛЬЯТТИ

X Международный конкурс молодых музыкантов-исполнителей

20 – 30 апреля 2006

ДУХОВЫЕ И УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Учредители: Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, Международный благотворительный

фонд В. Спивакова, Общественный фонд "Русское исполнительское искусство", Фонд М. Ростроповича, Мэрия г. Тольятти, Департамент культуры мэрии г. Тольятти, Тольяттинское филармоническое общество, Тольяттинский институт искусств.

Возрастные группы: младшая – до 18 лет (включительно на 20 апреля 2006), старшая – от 19 лет.

Вступительный взнос – 30 евро (в руб. по текущему курсу ММВБ) следует оплатить по прибытии на конкурс. Граждане стран дальнего зарубежья оплачивают взнос в размере 50 евро.

В конкурсе два тура.

Документы принимаются до 1 февраля 2006:

- а) заполненную заявку;
- б) заверенную копию свидетельства о рождении;
- в) справку из учебного заведения с указанием класса/курса или справку с места работы;
- г) подробную творческую биографию с указанием мест учебы, ФИО педагогов;
- д) две фотографии 3 x 4 см.;
- е) программы по турам с указанием тональностей произведений.

Генеральный директор – ректор Тольяттинского института искусств Прасолов Евгений Николаевич.

Периодичность: ежегодно, ротация специальностей.

I – 1995 (народные инструменты), II – 1996 (фортепиано), III – 1997 (флейта, гобой, кларнет, фагот, саксофон), IV – 1998 (скрипка, альт, виолончель, контрабас), V – 2001 (деревянные и медные духовые, ударные инструменты), VI – 2002 (скрипка, альт, виолончель, контрабас), VII – 2003 (фортепиано), VIII – 2004 (фортепиано), IX – 2005 (баян, аккордеон).

445017, Самарская область, Тольятти, ул. Победы, д. 46, Институт искусств.

Тел.: (8482) 263 753, 269 235.

iskusstv@infopac.ru

МОСКВА

IV Международный конкурс скрипачей им. А.И. Ямпольского

26 апреля – 5 мая 2006

Учредители: Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Правительство Москвы, РГКК "Содружество".

Возраст: 15 – 30 лет.

Документы принимаются до 1 февраля 2006:

- а) заполненную заявку;
- б) копию свидетельства о рождении или паспорта;
- в) копию документа о музыкальном образовании;
- г) краткую автобиографию;
- д) творческую характеристику, заверенная руководителем учебного заведения;
- е) две фотографии 13 x 18 см.;

Ноты обязательного проигрывания I тура (Мендельсон – Ямпольский. "Рондо-каприччиозо", изд. "Музгиз", 1962) высылаются Оргкомитетом по заявке участника.

Вступительный взнос: 100\$.

В конкурсе три тура.

Премии:

I премия – 300.000 руб.,

II премия – 210.000 руб.,

III премия – 150.000 руб.,

Пять дипломов по 20.000 руб.

Президент конкурса и председатель жюри – нар. арт. СССР, проф. Московской консерватории Эдуард Грач.

В конкурсе принимает участие Камерный оркестр "Московия" (художественный руководитель и главный дирижер – Эдуард Грач.

Периодичность: один раз в три года (I – 1996, Дубна; II – 1999, Пенза; III – 2002, Пенза).

121835, Москва, ул. Арбат, д. 35, РГКК "Содружество".

Тел.: (095) 248 0313,

248 4848 – Ткаченко Ольга Васильевна.

Факс: (095) 230 24 27.

НИЖНИЙ НОВГОРОД

II Российско-Французский детский фестиваль-конкурс ансамблевого музицирования "Концертино"

26-29 мая 2006

ФОРТЕПИАНО, ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ

Учредители: Министерство культуры Нижегородской области, Администрация Нижнего Новгорода, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Французский культурный центр в Нижнем Новгороде "Альянс Франсез", ДМШ № 12. Партнер – "Institut d'Echanges Culturels Gorki".

В конкурсе могут принять участие фортепианные ансамбли в 4, 6 и 8 рук (один или два рояля) и ансамбли струнно-смычковых инструментов с фортепиано (дуэты, трио, квартеты и квинтеты). Участники ансамблей – учащиеся детских музыкальных учебных заведений (кроме специализированных школ и лицеев) в возрасте до 16 лет.

Фортепианные ансамбли прослушиваются по трем возрастным группам:

"А" – 10 лет,

"В" – 12 лет,

"С" – 15 лет.

Заявки на участие в конкурсе следует выслать до 1 апреля 2006

Вступительный взнос оплачивается по прибытии на конкурс: ансамбли из России и стран СНГ – 800 руб., ансамбли из других стран – 50 евро.

Председатель жюри – доц. Московской консерватории, солистка Московской филармонии Елена Савельева.

В рамках фестиваля-конкурса состоятся мастер-классы членов жюри и конференция для преподавателей.

603014 Нижний Новгород, ул. Страж революции, ДМШ № 12.

Тел.: (8312) 744 362,

Факс: (8312) 241 994.

КИСЛОВОДСК

II Всероссийский конкурс юных концертмейстеров 1-5 июня 2006

Учредители: Министерство культуры РФ, Министерство культуры Ставропольского края, Администрация г. Кисловодска, Комитет по культуре Администрации Кисловодска, Кисловодская музыкальная школа им. С.В. Рахманинова.

Возрастные группы:

А – до 11 лет

(род. после 01.06.1995);

В – до 14 лет

(род. после 01.06.1992);

С – до 16 лет

(род. после 01.06.1990).

Документы для участия в конкурсе принимаются до 1 апреля 2006:

а) заявку на участие с указанием исполняемой программы, ФИО иллюстраторов и преподавателя;

б) ксерокопию паспорта или свидетельства о рождении;

в) краткую характеристику участника;

г) две цветные фотографии размером 13 x 18 см.;

д) семь экземпляров программы с указанием ФИО иллюстраторов и преподавателя.

Вступительный взнос в размере 1.000 руб. следует внести по прибытии на конкурс.

Премии:

Группа А:

I премия – 8.000 руб.,

II премия – 6.000 руб.,

III премия – 4.000 руб.

Группа В:

I премия – 10.000 руб.,

II премия – 8.000 руб.,

III премия – 6.000 руб.

Группа С:

I премия – 12.000 руб.,

II премия – 10.000 руб.,

III премия – 8.000 руб.

Обладателям премий присваиваются звания лауреатов конкурса. Жюри конкурса имеет право учредить звание дипломанта и награж-

дать участников конкурса отдельными призами. Премии конкурса делятся равными долями между учеником и преподавателем.

Исполнительный директор конкурса – директор ДМШ им. С.В. Рахманинова Александр Евгеньевич Николаев

357700 Ставропольский край, Кисловодск, пр. Победы, д. 37,

ДМШ им. С.В. Рахманинова. Тел./факс: (87937) 27 194, 62 280.

ВОЛГОДОНСК

VI Российский конкурс юных пианистов им. Д. Д. Шостаковича "Вдохновение" июнь 2006

Учредители: Министерство культуры РФ, Министерство культуры Ростовской области, Ростовская областная филармония, Ростовский областной методический кабинет по учебным заведениям культуры и искусства, Администрация г. Волгодонска, Волгодонский городской отдел культуры, ДМШ № 1 им. Д. Д. Шостаковича г. Волгодонска.

Возрастные группы:

А – род. после 1 января 1994;

В – род. после 1 января 1992.

В конкурсе два тура.

В прослушиваниях II тура и заключительном концерте принимает участие Ростовский государственный академический симфонический оркестр.

Периодичность: один раз в два года (I – 1996, II – 1998, III – 2000, IV – 2002, V – 2004).

Художественный руководитель конкурса – Багаева Ирина Михайловна

Директор – Кукота Татьяна Михайловна

347381, Ростовская обл., Волгодонск, ул. Ленина, 115,

ДМШ № 1 им. Д. Д. Шостаковича.

Тел./факс: (86392) 257 74.

I Московский открытый фестиваль юных саксофонистов и ансамблей деревянных духовых инструментов “Сельмер – детям”

МОСКВА

с 24 по 1 апреля 2006 года.

Учредители: Комитет по культуре города Москвы, Фирма "Сельмер Париж" (Франция), ГОУ "МГДМШ № 2 им. И.О. Дунаевского", Гильдия саксофонистов. При содействии Ассоциации Российских музыкальных конкурсов.

Информационную поддержку Фестиваля осуществляют: газета "Музыкальное обозрение", журнал "Музыкальные инструменты".

I. Цели и задачи Фестиваля

- популяризация исполнительства на саксофоне и других духовых инструментах;
- ознакомление музыкальной педагогической общественности с новым репертуаром для саксофона и современными исполнительскими и педагогическими тенденциями;
- выявление талантливых исполнителей на духовых инструментах.

II. Условия проведения Фестиваля

Место проведения Фестиваля – ГОУ "МГДМШ № 2 им.И.О. Дунаевского". В Фестивале принимают участие учащиеся ДМШ и ДШИ, любители игры на саксофоне. Фестиваль проводится в один тур в возрастной группе до 17 лет включительно.

В рамках Фестиваля проводится Конкурс саксофонистов и ансамблей с участием саксофона. Конкурс саксофонистов проводится в два тура по возрастным категориям:

- а) младшая – учащиеся в возрасте до 13 лет включительно
- б) старшая – учащиеся в возрасте до 15 лет включительно

Конкурс ансамблей деревянных духовых инструментов проводится в

один тур с обязательным участием саксофона в составе ансамбля.

Вступительный взнос для участия в Фестивале составляет 400 рублей для солистов и 100 рублей для каждого участника ансамбля.

Возраст исполнителей определяется на день начала проведения Фестиваля.

Срок подачи заявок на участие в Фестивале до 1 февраля 2006 г.

Документы принимаются до 1 февраля 2006:

- свидетельство о рождении (копия)
- справка из учебного заведения
- 2 фотографии 3x4 (общая фотография для ансамбля)
- анкета участника.
- платёжное поручение об оплате вступительного взноса (копия).

Адрес: 125252, Москва, Чапаевский переулок, дом 5а., МГДМШ № 2 им. И.О. Дунаевского, Оргкомитет I Московского открытого конкурса юных саксофонистов и ансамблей деревянных духовых инструментов "Сельмер – детям".

Тел./факс 157-61-31, 157-15-83,
e-mail: akrasi@mail.ru

Предварительный отбор участников Конкурса производится по аудиозаписи 1 тура до 10 февраля 2006 г.

Допущенные к Конкурсу получают приглашение Оргкомитета не позднее 15 февраля 2006 г.

Расходы по пребыванию приглашенных на Фестиваль иногородних участников, концертмейстеров, преподавателей и родителей несут направляющие организации и сами участники. Оргкомитет бронирует гостиницу для иногородних участников по их просьбе (в письменном виде) не позднее, чем за 30 дней до начала конкурса.

III. Порядок проведения Фестиваля

Участники Конкурса исполняют произведения наизусть. В конкурсе ансамблей допускается исполнение программы по нотам.

На 2-й тур Конкурса будет допущено не более 6 исполнителей от каждой возрастной группы.

Программу заключительного концерта победителей Конкурса формирует Жюри конкурса. Заключительный Гала-концерт победителей Конкурса состоится 30 марта 2006 года в Концертном зале Дома композиторов.

IV. Жюри

В жюри Конкурса приглашены ведущие преподаватели и исполнители России, Франции, Украины.

Жюри возглавит народный артист СССР, композитор А.Я. Эшпай.

V. Награждение лауреатов и дипломантов

Участники Фестиваля награждаются благодарностью за участие. Победители Конкурса занявшие I, II и III места, награждаются дипломами Лауреатов соответствующих степеней и призами, предоставленными фирмой "Сельмер Париж" (Франция). Остальные участники 2 тура награждаются дипломами жюри. Жюри вправе присуждать не все премии, делить премию между исполнителями, присудить дипломы лучшим концертмейстерам и преподавателям. Оргкомитет оставляет за собой право учреждения дополнительных призов и поощрений.


ООО "Классика Петербург"



Pearl Flutes
A Tradition of Innovation

Vandoren
VAND

Schilke

 **YAMAHA**

Vasile Gliga

Otto Jos. Keler

Strunal

**THOMASTIK
INFELD
VIENNA**
VIENNA FOUNDED SINCE 1811

PIRASTRO
PIRASTRO

SAUTER
—Pianoforte-manufaktur—

B **Bösendorfer**
THE TIGHTEST SOUND

K. KAWAI

HOHNER 

*Musik-
boutique*

**HIDRAU
MODEL**

Wittner

K&M *STANDS for music*



Lakewood

*Guitarras
MADRIGAL*

PETERWOOD

*Icons
by classika ltd.*

Schaller
electronic

HIWATT

KLÖTZ a-i-s
audio interface systems

STEPHI

SAVAREZ

D'Addario

Pearl

SABIAN

pro-mark

VATER

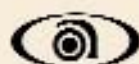
ADAMS

EVANS

istanbul
AGOP

Roland

CASIO



PHONIC

Corelli
Crede non vidis, nisi
videbis. corelli.com

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



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