

Музыкальные Инструменты

весна 2006

Львт
Антонио Страдивари
1715 год





YAMAHA

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

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

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

Мы будем рады видеть Вас в нашем салоне!



ООО «Рояль»

официальный дистрибьютор YAMAHA в России

Санкт-Петербург

Галерная улица, 26

тел: (812) 571-9126, факс: (812) 3372102

e-mail: royal-ltd@yamahamusic.org

www.yamahamusic.org



... Wondertone Solo Violin String Set!

SEIT 1798
PIRASTRO[®]
MUSIKSÄTEN


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

Духовые инструменты
Струнные инструменты
Ударные инструменты
Перкуссионные инструменты
Рояли и Пианино
Аккордеоны и Баяны
Струны и Аксессуары



АВАЛЛОН

СЕТЬ МАГАЗИНОВ-САЛОНОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Москва, Новорязанский ул. д.30а, тел. (495) 733-97-81, факс: 733-97-86, E-mail: info@avallonltd.com

Санкт-Петербург, тел. (812) 542-43-80, факс: 542-80-31, E-mail: sp1@avallonltd.com

Нижний Новгород: тел. (8312) 34-38-32, факс: 30-36-44, E-mail: music@avallon.nnov.ru

Полный список представительств компании "АВАЛЛОН" на WWW.AVALLONLTD.COM

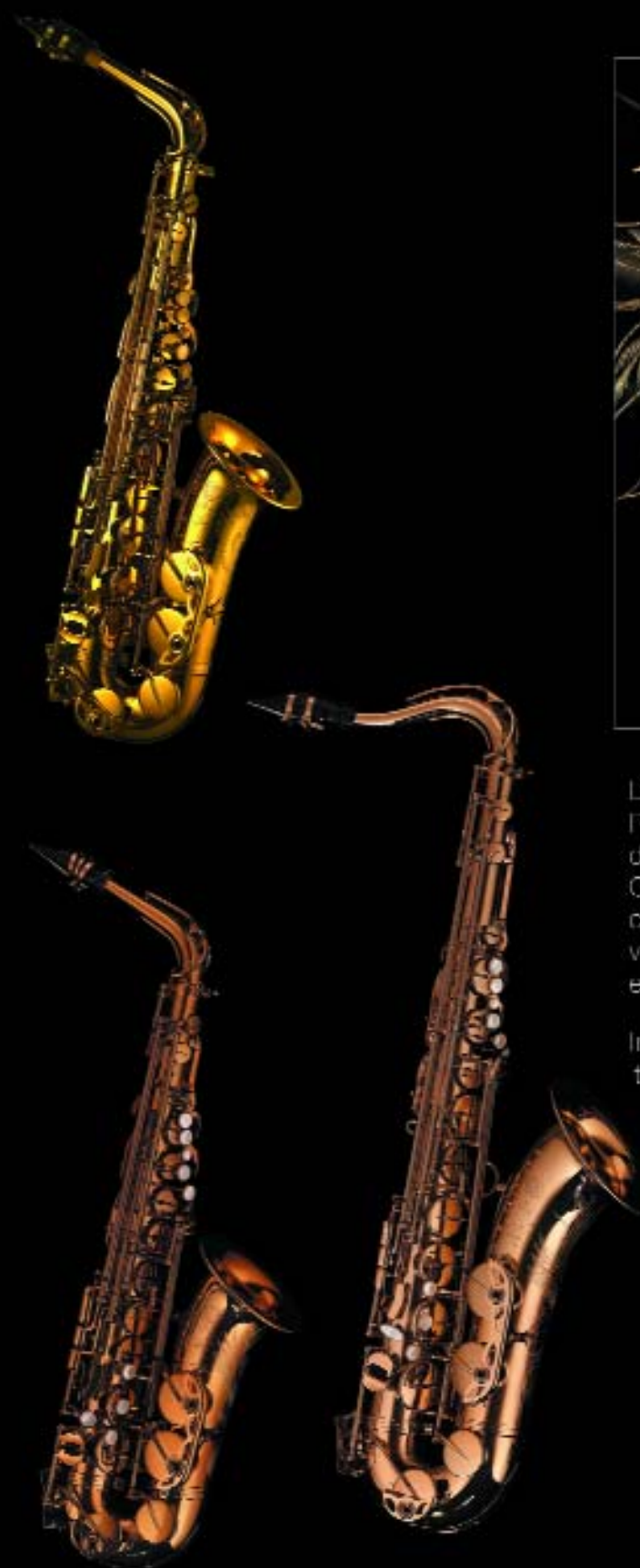
WWW.AVALLONLTD.COM
WWW.MUSICAL-INSTRUMENTS.RU

tribute to bird

2006 / KOOKABURRA / AUSTRALIA

Reference saxophones

Édition II



Launched in 2005, "Tribute to bird" is a Reference collection celebrating Charlie Parker's death, 60 years ago.

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

In 2006, the "Kookaburra/Australia" line offers three instruments in limited edition:

- the "Kookaburra" Reference Alto
- the "Kookaburra Collector" Reference Alto and the Reference 54 tenor.



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

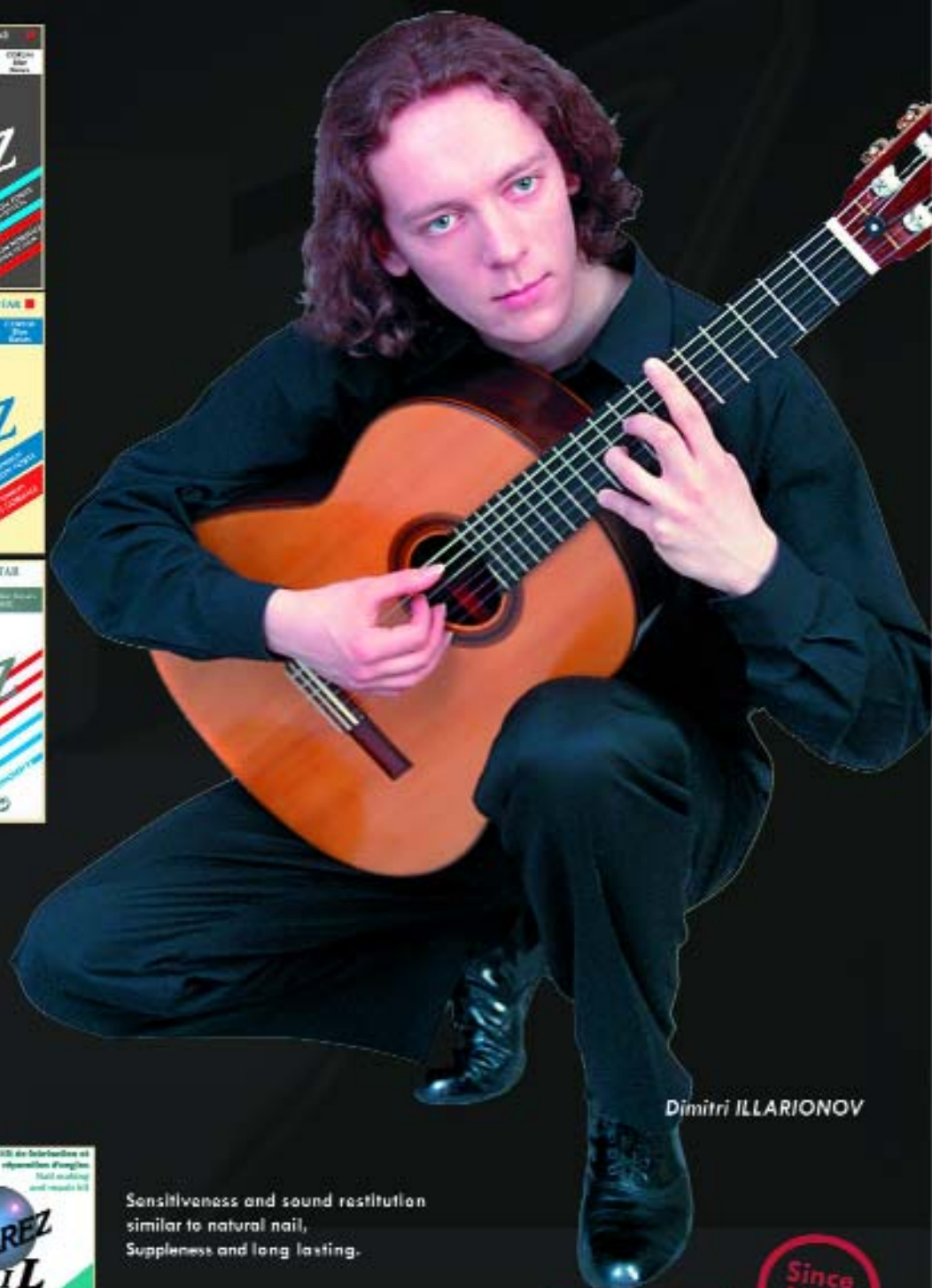
ALLIANCE KF
composite
trebles

CORUM
wound basses

NEW CRISTAL
clear nylon
trebles

HT CLASSIC
wound basses

ALLIANCE KF
composite
trebles



Dimitri ILLARIONOV



Sensitivity 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



Гюстав Бернардель лично руководит производством канифоли – 1921 год

КАНИФОЛЬ GUSTAVE BERNARDEL: ПОДЛИННЫЙ НАТУРАЛЬНЫЙ ПРОДУКТ РУЧНОЙ РАБОТЫ

С XIX века её несравненная чистота обеспечивает правильную «сцепку» для смычкового звукоизвлечения.

Гюстав БЕРНАРДЕЛЬ, знаменитый французский скрипичный мастер, изобрёл собственный рецепт канифоли в начале XX в. Позднее этот секрет был передан мастерам семьи Франсэ.

Благодаря близкому сотрудничеству с этой семьёй, мы получили прекрасных продолжателей традиции в лице братьев Жана и Жака Франсэ, известных мастеров из Парижа и Нью-Йорка.

Одним из главных принципов сотрудничества стало сохранение неизменным состава сырья и производственного процесса, что обеспечивает исключительное качество канифоли.

Канифоль «Gustave Bernardel» в настоящий момент производится компанией «CORELLI SAVAREZ» при сохранении ручного производственного процесса, который обеспечивает личный контроль мастера.

Она изготавливается из натуральных смол отборной сосны, причём снимается только «живица», то есть смола, которая сама выделяется из стволов деревьев.

Всё собираемое сырьё постоянно проходит качественный контроль.

Качество сырья обеспечивает идеальную однородность канифоли: она не слипается и не крошится. За счет этого, атака получается чистой и чёткой, а звук – управляемым и простым в извлечении.

Благодаря специальной обработке, канифоль «Gustave Bernardel» можно использовать в любых климатических условиях.

Канифоль для скрипок, альтов и виолончелей





AUBERT LUTHERIE
Подставки и инструменты



*Инструменты, сделанные
мастерами в Мирекуре*

Скрипки, Альты и Виолончели

*Знаменитые инструменты
Александра Лефрансуа,
сделанные вручную в наших мастерских
в руках французских виртуозов*

МИРЕКУР - ФРАНЦИЯ

www.aubertlutherie.com

e-mail : alutherie@aol.com

BP 59 - 88502 Mirecourt Cedex - France

Tel : 00 (33) 3 29 37 06 13 - Fax : 00 (33) 3 29 37 30 73

PIGINI
fisarmonico



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



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

“Углепластиковые футляры в России”

Самые легкие и самые
прочные футляры
в мире.

Ищем дистрибьютеров
в России!



IN ACCORD WITH THE WORLD.

Accord Case

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

САМЫЕ ЛЕГКИЕ И САМЫЕ ПРОЧНЫЕ ФУТЛЯРЫ В МИРЕ!

В Хорватии, стране на берегу Адриатического моря, в маленьком городке, который называется Пула...

Какую из космических технологий используют в стране, где даже нет автомобильной индустрии?

Как сделать вашу любимую работу еще легче и как обезопасить любимые инструменты?

Кроме того, как свой индивидуальный стиль в работе сделать более оригинальным?

На протяжении одиннадцати лет компания **Accord Case** вручную изготавливает футляры для музыкальных инструментов. Приоритетное направление – это футляры для струнных музыкальных инструментов: виолончели, скрипки, виолы, контрабасы и гитары. Также компания изготавливает футляры и для духовых инструментов – валторны, тромбона, тубы, саксофона.

Основателем компании Accord Case и дизайнером подлинного Accord-футляра для виолончели является хорватский виолончелист Роберт Шенк. Музыкант, который часто гастролировал и на протяжении многих лет ощущал свою тяжелую ношу – традиционный футляр для виолончели. Устав от использования тяжелого футляра, он понял необходимость в более легком и, в то же время, прочном и надежном кофре.

После долгих проб и ошибок первая модель была претворена в жизнь. Вскоре стало невозможным удовлетворять спрос на футляры и совмещать это с деятельностью профессионального музыканта. Так, Роберт Шенк сделал главный выбор в своей жизни: основал компанию – мастерскую по производству футляров, которая в дальнейшем получила название Accord Case.

Что отличает эту компанию от других?

Прежде всего, это технология производства. Футляры изготавливаются из композитных материалов, которые используются также в военной и аэрокосмической промышленности, – углепластик и кевлар. Физические свойства этих материалов обеспечивают футлярам особую прочность и чрезвычайно легкий вес. Как раз из-за этих качеств, футляры компании Accord Case стали известными и востребованными во всем мире.

Например, стандартная модель футляра Accord Case для виолончели в два раза легче, чем традиционный. Он очень удобен в обращении и, в то же время, очень прочный.

Доступны следующие модели:

Accord Ultralight футляр, весом 2,3 кг – самый легкий футляр в мире.

Accord Standard футляр, весом 2,8 кг – комбинация легкости и прочности.

Hybrid Model, весом 3,4 кг – немного тяжелее, чем Accord Standard футляр, так как при изготовлении используется углепластик в комбинации с другими композитными материалами, но абсолютно не уступает в прочности стандартному футляру.

Accord Robust – футляр намного прочнее, чем традиционные 7-ми килограммовые футляры, и имеет преодоление сопротивления в 80 кг.

Что это значит? Очень просто: любой человек, который имеет вес до 80 кг, может спокойно встать на футляр и абсолютно ничего с футляром не произойдет!!!

Модель Accord Flight футляр, весом 5 кг – идеальное решение для постоян-



ных гастролей, футляр с повышенной прочностью. Этот футляр вы можете сдать в багажное отделение, и не надо больше покупать дополнительный билет на самолет!!!

Но если вы до сих пор сомневаетесь в безопасности вашего любимого инструмента, есть еще одно решение – Accord Flight Cover – специальный футляр для авиаперевозок: обычный футляр вы кладете в футляр для авиаперевозок, и на время путешествия самолетом вы можете быть абсолютно спокойны.

Уникальность Accord Case в том, что все модели футляров доступны практически во всех цветах и оттенках. Футляры изготавливаются точно по размерам инструмента. Каждый музыкант может заказать свой индивидуальный футляр: подпись или полное имя музыканта, любая каллиграфия, ноты под лакировкой футляра – все это мастера компании Accord Case могут сделать специально для каждого музыканта.

Мстислав Ростропович, Наталия Гутман, Миша Майский, Дэвид Герингас, Аннер Билсма, Йо-Йо Ма, Дэньюло Ишизака, Генрих Шифф, Валтер Дешпаль и многие другие известные классические музыканты, а также такие эстрадные музыканты, как: Карлос Сантана, Стинг, Ленни Кравитц, Ал Ди Меола, – все они обладатели уникальных футляров Accord Case.

Футляры Accord Case используют музыканты из Италии, Испании, Америки, Японии, Германии, Англии, Кореи.

Дорогие читатели, уже начиная с этого года, Вы можете приобрести эти футляры в России.

Ольга Косанович

СОДЕРЖАНИЕ

№ 9

НОВОСТИ 4	Musicmesse 2006
ЛИЧНОСТЬ 9	"Звучание трубы – это так красиво!". Интервью с Владиславом Лавриком
ФОРТЕПИАНО 16	Татьяна Зеликман. В поиске свободы
ДУХОВЫЕ 22	"Камыш – это большая тайна". Интервью с Альфредо Бернардини
32	Андрей Иков. Быть можно дельным человеком
СТРУННЫЕ 36	"Свободных дней у музыканта быть не может". Интервью с Юрием Лоевским
УДАРНЫЕ 42	Марк Пекарский. Советы ударника-диетолога.
ГИТАРА 48	Дмитрий Бабиченко. Струны для классической гитары. Часть 2
МЕТОДИКА 52	Валерий Попов. Стаккато: только двойное.
КОНКУРСЫ 56	Ассоциация музыкальных конкурсов России, 2006 г.
59	Сельмер – детям
МЕНЕДЖМЕНТ 62	Мир "Yamaha"

Уважаемые читатели!

Безусловно, самым ярким событием последнего времени для журнала явилось посещение выставки Musicmesse 2006 во Франкфурте-на-Майне. Для нас это – как глоток свежего воздуха. Именно там можно получить ту информацию, которая позволит журналу с оптимизмом смотреть в будущее. Некоторые новинки музыкальной индустрии, представленные на выставке не могут не восхищать.

Тем не менее, на обложку этого номера мы поместили уникальный инструмент – альт работы Антонио Страдивари, хранящийся в Государственной коллекции уникальных музыкальных инструментов, один из двенадцати альтов Мастера, сохранившийся до настоящего времени.

Фотография не может в полной мере передать той силы, которая исходит от этого инструмента. Он оценен временем. Только оно является главным критерием совершенства, к которому и стоит стремиться.

*До новых встреч,
главный редактор,
Олег Работников*

P.S. Итоги лотереи, проводимой нашим журналом совместно с компанией Accord Case, мы объявим в следующем номере.



CONTENTS

№ 9

NEWS 4	Musikmesse-2006
PERSONALITY 9	"The Trumpet Sound Is Something so Beautifull..." Interview with Vladislav Lavrik
PIANO 16	Tatiana Zelikman. In Search of Freedom
WINDS 22	"Cane is a Bid Mystery". Interview with Alfredo Bernardini
32	Andrew Ikov. It's possible to be a practical person...
STRINGS 36	"No Days Off for a Professional Musician". Interview with Yuri Loevsky
PERCUSSION 42	Mark Pekarsky. Drummer-Dietitian Advices...
GUITAR 48	Dmitry Babichenko. Classical Guitar Strings. Part 2
METHODICS 52	Valery Popov. Staccato: same but doubled
COMPETITIONS 56	Association of musical competitions in Russia 2006
59	Selmer for children
MANAGEMENT 62	The World Of Yamaha

SUMMARY

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

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

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

УЧРЕДИТЕЛЬ
ООО "Гранд Медиа"

ИЗДАТЕЛЬ
Илья Арушанян

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
Олег Работников

ДИЗАЙН
Кирилл Кузьмин

ВЕРСТКА
Анна Маркова

ФОТОГРАФИИ
Кирилл Кузьмин

ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЕДАКТОР
Татьяна Ремизова

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

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

Приглашаем к сотрудничеству авторов.

Редакция не несет ответственности за содержание рекламных материалов.

При перепечатке ссылка на журнал "Музыкальные инструменты" обязательна.

Редакция благодарит Государственную коллекцию инструментов ФГУК ГМБЦ "РОСИЗО" и Елену Волховскую за помощь в подготовке фотоматериалов.
Обложка: альт Антонио Страдивари 1715 год.
Фото Кирилла Кузьмина.

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

Над номером работали
Денис Голубев,
Олег Работников,
Ольга Косанович,
Антонида Кузнецова,
Татьяна Зеликман,
Андрей Иков,
Борис Лифановский,
Марк Пекарский,
Дмитрий Бабиченко,
Валерий Попов,
Дмитрий Талашов.

**ПО ВОПРОСАМ
ПОДПИСКИ
ОБРАЩАТЬСЯ В
РЕДАКЦИЮ**

КОНТАКТЫ:
Телефон:
8 (916) 608-1557
Телефон/факс:
(495) 267-5021
info@musinstruments.ru
www.musinstruments.ru

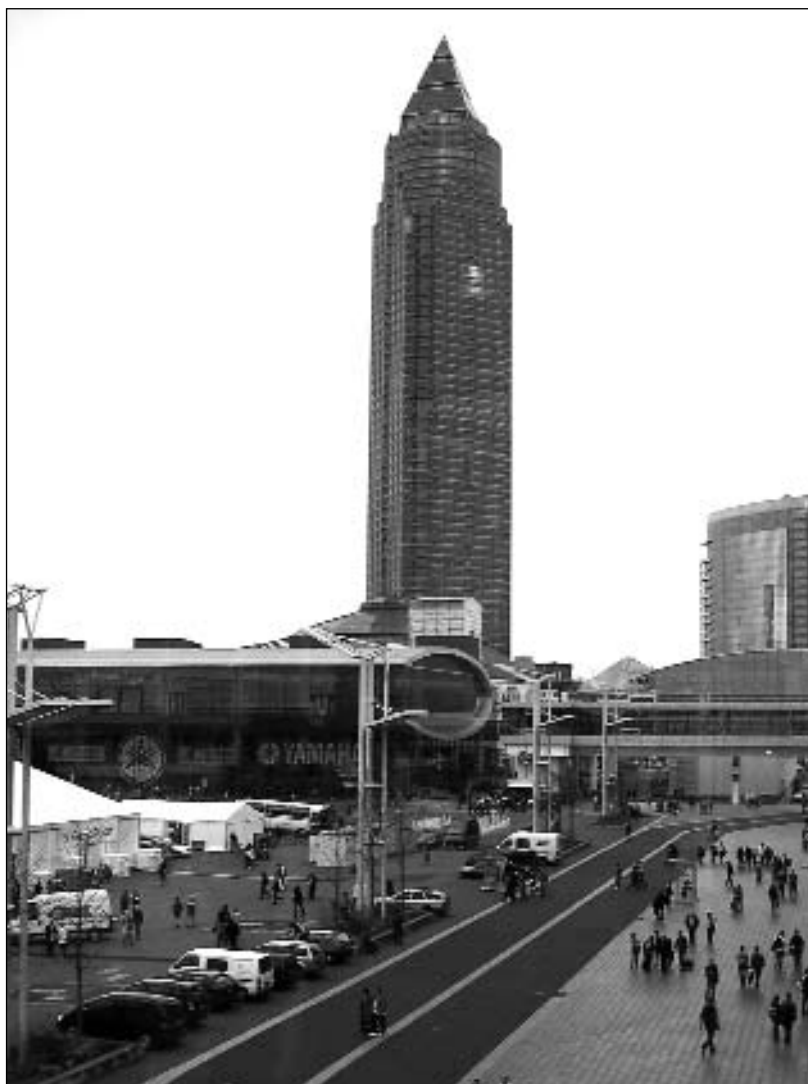
Журнал зарегистрирован в Министерстве РФ по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций. Свидетельство ПИ №77-17982.

®&© ООО "Гранд Медиа", 2006

Журнал аккредитован при Министерстве культуры и массовых коммуникаций РФ.

MUSICMESSE

2006



Ежегодная, крупнейшая в мире выставка, проходившая с 29 марта по 1 апреля во Франкфурте-на-Майне, на этот раз собрала рекордное количество посетителей – 75.656 из 120 стран мира. Это число на 6.000 превышает количество посетителей выставки в 2005 году.

Наибольшее количество из них, по понятным причинам, составили представители Германии (53.413). Далее следуют представители стран Азии (2.532), США и Канады (1.022). Гости из стран Бенилюкса (4.277), Франции (1.747), Швейцарии (1.559), Италии (1.500), Великобритании (1.483), Швеции (1.426), Австрии (1.210).

Значительно возросло и количество посетителей выставки из стран Восточной Европы: Польши (768), Чехии (650) и России (643), что не может не порадовать.

Все это, на наш взгляд, говорит о возросшем интересе к выставке и росту сектора музыкальных инструментов.

Участники выставки в этом году – 1.561 компания из 51 страны.

Россия была представлена шестью компаниями: Издательство "DSCH", "AMT Electronics", "ООО Fair Ex Inter", "Национальное Музыкальное Издательство", компания "Yerasov", "Фабрика Духовых Музыкальных Инструментов" из Санкт-Петербурга.

Несколько слов о Петербургской фабрике на Musicmesse. Высокая посещаемость стенда и расспросы зарубежных коллег об этой компании, безусловно, свидетельствуют об интересе к ее продукции



на Европейском рынке музыкальных инструментов. Соответственно, курс компании на экспорт, скорее всего, оправдывает себя. Естественно, по-настоящему результат можно будет оценить только по прошествии времени.

Стремительно растет количество китайских, тайваньских и корейских производителей, участвующих в этой выставке, и это несмотря на то, что желающих участвовать в ней со стороны азиатских представителей намного больше и их количество регулируется организаторами выставки. Вследствие этого организована

набирающая силу выставка "Music China" в Шанхае, которая пройдет с 18 по 21 октября в 2006 году. Надо сказать, что растет не только количество азиатских компаний. Качество их инструментов также меняется в лучшую сторону, а цена остается умеренной, если не сказать больше. Естественно, большинство компаний не могут конкурировать с именитыми брендами, но некоторые из них уже сейчас достойно проявляют себя в номинации "цена-качество".

С новинками, которые были представлены на выставке, мы будем знакомить вас уже в этом

номере. Конечно, это не "выставка мобильных телефонов" – отрасли, где изменения происходят чуть ли не еженедельно. Музыкальные инструменты более консервативны. Особенно задумываешься об этом, посещая струнный павильон и павильон пианино и роялей – самые спокойные и степенные на выставке. В отличие, например, от павильона духовых инструментов. Несмотря на то, что стенды многих компаний оборудованы специальными звукоизоляционными кабинками, этот павильон оказался самым звучащим из акустических. Только вся беда заключалась в том, что люди, тестирующие инструменты на выставке, в основном не профессионалы. Любительское музицирование, особенно на духовых инструментах, которое практически отсутствует в нашей стране, как известно, очень популярно в Европе. И будьте уверены, если в струнном павильоне вы услышите мощное, наполненное и, наконец-то, стройное звучание инструмента, то вероятность того, что

исполнитель говорит по-русски очень велика. Как велико было и количество музыкантов из бывшего СССР, присутствующих на выставке.

Во время визита в павильон "Yamaha", – а надо отметить, что эта компания занимает целый павильон, а не стенд, – удалось послушать выступление оркестра "BOJAZZO". Музыканты этого потрясающего коллектива – молодые люди, играющие только на инструментах "Yamaha", – произвели на слушателей незабываемое впечатление. Кстати, в скором времени не исключено появление этого коллектива в Москве.

Конечно, цель выставки – это, прежде всего, деловое общение. Из четырех дней, в течение которых проходит выставка, три – отданы для встреч дистрибьюторов с производителями, и один день – для посетителей.

Что касается дистрибьюторов, то это, конечно, колоссальная возможность решить большое количество вопросов за ограниченное время – и все это в одном месте.

Музыкантам же предоставляется уникальный шанс протестировать новинки музыкальной индустрии, попробовать лучшие выставочные образцы и напрямую пообщаться с производителями. Ответы на ваши вопросы зачастую субъективны, – бизнес есть бизнес, – зато у вас есть возможность самому принять решение и попробовать большое количество инструментов и аксессуаров.

В этом году традиционная премия German Musical Instruments Prize, учрежденная Министерством Экономки и Социальной политики Германии, присуждена скрипичному мастеру Георгу Герлю за "Viola Model



Gofrila" и Герхарду Клиеру - "Viola Asymmetric Model ak". В номинации С флейта (траверс) приз получила компания "Bernhard Hamming Kunstwerkstatt Boehmflötenbau" за "Boehm flute, silver with B foot joint". Напомним, что инструменты тестируются экспертами Института Производства Музыкальных Инструментов (Саксония). В следующем году приз будет разыгрываться в номинациях бас-тромбон и контрабас.

Так что в следующем году во Франкфурте...

P.S. Редакция журнала благодарит компанию "Мессе Франкфурт Рус" и Юлию Полякову за организацию посещения выставки

МИ



FRANKFURT MUSIKMESSE 2006 – PIRASTRO

Характеристики струн

Компания "Pirastro" несколько изменила материал, который используется в качестве основы для создания струн марок Evah Pirazzi, Obligato и Violino.



Результатом стало появление струн со следующими характеристиками:

- устойчивость строя
- удобство игры
- быстрая отдача
- прямой и чистый звук
- большой объем звука
- сфокусированные обертоны
- стройность аккорда
- почти не требуется время для разыгрывания

Различия между Wondertone Solo, Evah Pirazzi и Obligato

Wondertone Solo, помимо всего прочего, производят фокусированный, прямой и мощный звук. Струны Evah Pirazzi и Obligato обладают более разнообразным и сложным тембром, при этом Evah Pirazzi являются более мощными. Учитывая то, что к набору скрипичных струн добавились также Wondertone Solo, теперь компания предлагает музыкантам широкий выбор струн с различными звуковыми характеристиками.

Аккорд

Компания "Pirastro" разработала стальную основу для струны "ля" с алюминиевой обмоткой в качестве

альтернативы аналогичной струне на основе синтетики. "Ля"-струна на стальной основе обладает ярким и очень фокусированным тембром, делая возможным более плавный переход с "ля" на "ми". Такая комбинация струн продолжает традиции великих русских солистов, таких, как Давид Ойстрах, который на своей скрипке Страдивари использовал жильные струны "соль" и "ре" одновременно со стальными "ля" и "ми".

Первоначальное предложение

В настоящее время музыкантам предлагается приобрести аккорд из пяти струн – с двумя разными струнами "ля" – для того, чтобы каждый мог решить для себя, какая комбинация подходит лучше всего им лично.

Wondertone Solo: Новый скрипичный аккорд

Струны "ми"

В дополнение к струне Wondertone Solo E Advanced Steel, которая была представлена во время прошлогодней выставки Musikmesse Frankfurt, "Pirastro" разработала еще одну стальную струну "ми" для того, чтобы оптимизировать строй аккорда: Wondertone Solo E Silvery Steel – звук яркий, полный и округлый даже в самых высоких регистрах. Отдача струны также очень высока.

Скрипичный аккорд Evah Pirazzi: Новая струна "ми" Silvery Steel

После разработки струны "ми" Wondertone Solo Silvery Steel, "Pirastro" будет использовать



новую сталь также и для струны "ми" Evah Pirazzi. Цветное обозначение, артикул и цена не изменятся.

Контрабасовые Obligato для настройки по квинтам



Увеличивается число контрабасистов, которые играют в квинтовом строе. В связи с этим

предлагается линия контрабасовых струн Obligato для настройки по квинтам.

В сотрудничестве с известными контрабасистами разработан этот новый аккорд, который сделан по той технологии и из тех материалов, из которых делаются обычные струны Obligato. У нового аккорда очень яркий и мощный звук, а также прекрасный строй между всеми четырьмя струнами: "до"- "соль"- "ре"- "ля". Основа струн "ля", "ре" и "соль" разработана совместно с поставщиком компании, и эта разработка предлагается на эксклюзивной основе. К ее достоинствам относится мощный и богатый звук, а также независимость от окружающих температуры и влажности.

Компания Pirastro также разработала специальную веревочную основу для низкой струны "до", которая придает ей мощный и яркий тембр, богатый обертонами.

WWW.AVALLONLTD.COM
WWW.ACCORDEONS.RU

АВАЛЛОН
СЕТЬ МАГАЗИНОВ-САЛОНОВ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

АККОРДЕОНЫ И БАЯНЫ

BUGARI CASTELLARDO
ARMANDO



SCANDALLI

PIGINI

WELTMEISTER

ЮПИТЕР

PAOLO SOPRANI

Pierre
César®

BALLONE BURINI

Москва, Новорязанская ул. д.30а.

т.л. (495) 733 97 81, факс 733 97 86, E mail: info@avallonltd.com

Санкт Петербург:

т.л. (812) 542 43 80, факс 542 68 31, E mail: sp1@avallonltd.com

Новгород:

т.л. (8312) 34 38 32, факс 30 36 44, E mail: music@avallon.nov.ru

Полный список представительств компании

"АВАЛЛОН" на WWW.AVALLONLTD.COM



KAWAI
PIANOS



Императорский звук из Японии

рояли, пианино-акустические и цифровые
представитель KAWAI в России
(495) 920 39 37

WWW.KAWAI.RU

JUPITER

SINCE 1930

Инструменты Jupiter идеальны для учащихся музыкальных образовательных учреждений любого уровня, а также для профессионалов



“В настоящее время я играю на трубе “Jupiter” JTR-1606. Благодаря прекрасному звуку и качеству изготовления, эта труба уверенно стоит в ряду инструментов высочайшего класса.”

Заслуженный артист России,
профессор РАМ им. Гнесиных,
солист симфонического оркестра
Большого театра России,
президент гильдии трубачей России
Прокопов Вячеслав Михайлович

JFL-1011RBS
Флейта С, “diMedici”
60224 руб.



JCL-931S
Кларнет Bb
25376 руб.



JSL-636RL
Тромбон тенор Bb
33248 руб.



JHR-952RL
Валторна F/Bb
83104 руб.



Сеть представительств
Музыкальный Арсенал

Москва (495) 740-44-77, 450-02-37
Екатеринбург (343) 377-02-15, 377-02-16
Курган (3522) 46-15-08
Новосибирск (383) 275-50-06, 275-50-08
Омск (3812) 44-37-20, 45-14-10

Санкт-Петербург (812) 322-31-83
Сургут (3462) 31-71-21
Юмень (3452) 361-311, 361-881
Челябинск (351) 263-42-92, 268-97-96
Уфа (3477) 925-996, 925-997



JTS-889SG
Саксофон тенор “Artist”
58272 руб.

JSH-596L
Сузафон, Bb
79712 руб.



www.arsenalmusic.ru
www.jupiterband.ru

J. Michael
Japanese technology



AL-500
Саксофон
альт Eb
14 720 руб.



TN-600
Саксофон
тенор Bb
20 480 руб.



TU-3000
Туба
64 000 руб.



EU-1700S
Юфониум
26 880 руб.

CT-470S
Корнет
8 960 руб.



FL-380S
Флюгельhorn C
7040 руб.



FH-850
Валторна
17 280 руб.



TB-900
Тромбон бас
18 240 руб.



TR-200
Труба Bb
5 760 руб.



CL-300
Кларнет Bb
5 120 руб.



FG-500
Фивольдерн
11 200 руб.



**Музыкальный
Арсенал**

Представительства: Москва (495) 740-44-77; Екатеринбург (343) 377-02-15;
Курган (3522) 46-15-08; Новосибирск (383) 275-50-06, 275-50-08;
Омск (3812) 44-37-20, 45-14-10; Санкт-Петербург (812) 322-31-83;
Сургут (3462) 31-71-21; Тюмень (3452) 381-311; Челябинск (351) 283-42-92;
Уфа (3472) 925-996
www.jmichael.ru www.arsenalmusic.ru

Мы работаем на Ваш талант!



YAMAHA

Владислав ЛАВРИК
артист YAMAHA
в России



ООО "Рояль"
официальный дистрибьютор
YAMAHA в России

Санкт-Петербург
Галерная улица, 26
Тел.: (812) 571 9126;
факс: (812) 337 2102;
e-mail: royal-ltd@yamahamusic.org
www.yamahamusic.org

Владислав Лаврик:

“Звучание трубы – это так красиво!”

ЗАТАКТ

ВЛАДИСЛАВ ЛАВРИК – трубач, родился 29 сентября 1980 года в г. Запорожье в семье музыкантов. Окончил музыкальную школу по классу фортепиано. С 1994 года обучался в Музыкальном колледже при МГИМ им. А. Шнитке у преподавателя класса трубы А. М. Паутова. Уже обучаясь в колледже, Владислав выступал с различными оркестрами как трубач – солист, в России и за рубежом. В 1998 году поступил в Московскую консерваторию им. П.И. Чайковского, класс профессора Ю.А.Усова. После окончания второго курса консерватории (2000г.), В. Лаврик был приглашен в Российский национальный оркестр и в 2001 году стал концертмейстером группы труб, являясь самым молодым музыкантом в истории оркестра, назначенным на эту должность. Владислав Лаврик закончил Московскую консерваторию (2003г.), а затем аспирантуру (2005г.) у доцента Ю.Е. Власенко.

Владислав является призером Московского международного фестиваля юных солистов (1997;1998гг.), лауреатом нескольких международных конкурсов, среди них: “Конкурс молодых трубачей им. Т. Докшицера” (1994, 1996гг.), международный конкурс “Классическое наследие” (1994г.), “Московский международный конкурс трубачей” (2000г). Помимо сотрудничества с РНО, Владислав Лаврик дает мастер-классы, участвует в российских и зарубежных фестивалях (в том числе, фестиваль “Европалия” в Брюсселе (2005г.)), выступает в качестве солиста со многими коллективами и дирижерами, такими как: Михаил Плетнев, Владимир Спиваков, Юрий Башмет, Александр Ведерников, Константин Орбелян, Александр Сладковский, Максим Шостакович, Валерий Халилов – исполняя классические и джазовые произведения.

– Наш разговор мне бы хотелось начать с того времени, когда Вы пришли работать в РНО. Тогда в оркестре был другой возрастной состав. Вы можете

вспомнить своё психологическое ощущение? Вам 19 лет, а вокруг сидят люди другого поколения, уже сложившиеся музыканты.

– В 2000 году, после концерта в ЦДРИ ко мне подошёл инспектор РНО и сказал: "Позвони нашему директору и приходи к нам, поиграешь!" Тогда это не произвело на меня

большого впечатления! Только сейчас я понимаю, насколько это было ответственно и серьёзно – пробовать, играть в оркестре такого уровня. Конечно, я много слышал о Плетнёве, слушал его записи, был на концертах, но в тот момент я даже не понимал всю серьёзность происходящего. После прослушивания я был принят в оркестр и сразу играл

партию первой трубы, а через полгода стал солистом оркестра и концертмейстером группы труб.

– **Сколько лет было Вашим коллегам по группе?**

– Средний возраст, я думаю, около сорока... Сейчас я уже понимаю, как выстраиваются взаимоотношения в коллективе, могу сказать, что мне удаётся находить общий язык с мои-

ми коллегами и даже сглаживать острые углы в общении, но тогда я во всё шёл напрямик – эмоции выплёскивались, и мне всё хотелось исполнять только так, как я чувствую! В то время я даже не задумывался о том, как это выглядит со стороны.

– **Как изменилось Ваше психологическое ощущение работы в оркестре за эти шесть лет?**

– Очень сильно! Когда я только пришел в оркестр, я чувствовал ответственность только за себя, за свою партию, за свои соло, а сегодня – я несу ответственность и за звучание своей группы, и за всю группу медных духовых. А это уже совсем другой уровень ответственности. Сегодня я стараюсь приложить все силы для того, чтобы группа медных духовых нашего оркестра звучала на самом высоком уровне!

– **Каковы критерии этого звучания?**

– Единообразие. Сюда входят и штрихи, и звучание, и динамика, понимание руки дирижёра, стилистики произведений и композиторов. Единая манера исполнения.

– **Существует ли в Вашем представлении образ идеальной группы, группы Вашей мечты?**

– Существует, и мы стремимся такой группой стать. Это как аккорд органа – полнота звучания и синхронность.

– **Как сформировалось это ощущение?**

– Я постоянно слушаю записи различных оркестров, в основном американских. Только что мы вернулись из поездки по США, где мне удалось пообщаться с американскими трубаками, и я сделал для себя такое любопытное открытие: у них очень хорошая школа, но талантливых музыкантов у нас больше! Я играл с американцами вместе – у нас был совместный концерт: РНО играл с Сизтлским симфоническим оркестром. Я сидел вместе с американцами





и слышал, что по отдельности они – не такие уж и яркие солисты, но по умению вместе взять, снять ноту, сделать крещендо – американцам нет равных! Чёткие штрихи, идеальная атака. Это поражает.

– Как Вы считаете, где над этим нужно работать: на уровне музыкальной школы, училища или ВУЗа?

– На мой взгляд, сейчас с учениками никто по-настоящему не занимается, изменилось отношение преподавателей к работе. Я говорю о проблеме в целом. Я знаю прекрасных педагогов, и у некоторых из них мне посчастливилось учиться, но количество таких людей в масштабе нашей страны все-таки недостаточно.

Конечно, эти проблемы связаны и с экономическими факторами, и с тем, что наша страна в течение длительного периода находилась

практически в режиме закрытого общества. Но сейчас уже невозможно игнорировать высокий класс западной оркестровой культуры, развитие французской, немецкой, американской духовых школ! В сегодняшнем ВУЗе нет, как таковой, серьёзной подготовки к работе в оркестре. Консерватории, в основном, готовят солистов, а не квалифицированных музыкантов-оркестрантов и ансамблистов. А как можно быть музыкантом и не уметь, не понимать того, как играть в ансамбле? Если бы к таланту российских музыкантов прибавить американскую школу ансамблевой игры...

С этой целью на базе музыкантов РНО мы создали ансамбль медных духовых инструментов. Многократные совместные занятия, безусловно, помогают нам достичь по-настоящему высокого ансамблевого взаимопонимания.

– Записи каких американских оркестров Вам нравятся?

– Например, Чикагский симфонический оркестр, Нью-Йорк-филармоник... Мне нравится качество исполнения и уровень солистов.

– Как изменились Ваши творческие задачи за время работы в оркестре?

– Я стал более комплексно воспринимать свою работу. Помимо индивидуальных занятий, работы с группой медных духовых инструментов нашего оркестра, мне бы хотелось внести свой вклад в популяризацию трубы как сольного инструмента в России.

– Кто и в какой мере повлиял на Ваше развитие как музыканта?

– На моё понимание трубы, на моё развитие в очень большой степени повлияли мой педагог, Анатолий Михайлович Паутов, и мой отец.

Если бы мое начальное образование сложилось иначе, я не уверен, что в 19 лет стал бы солистом оркестра. Помимо концертов и записей западных солистов и оркестров, которые я слушаю и которые, конечно, влияют на моё представление об исполнении различной музыки, я, безусловно, стараюсь перенять традиции русской исполнительской школы и таких ярких ее представителей, как: Т. Докшицер, В. Марголин, Л. Володин, Ф. Ригин, Ю. Кривошеев.

В моём развитии как музыканта также сыграло большую роль то, что я учился и окончил музыкальную школу по специальности фортепиано. Именно благодаря моей маме-преподавателю фортепиано и преподавателям музыкальной школы, я исполнял множество ярких и сложных произведений, которые раскрывали во мне способность чувствовать музыку.

– К трактовке, к принятию музыкального решения Вы приходите посредством анализа произведения, или Вам помогает интуиция? К какому типу музыканта Вы бы отнесли себя?

– Наверное, в большей степени – к интуитивному. Вообще, без интуиции, на одной математике ты ничего не сыграешь! Ведь исполнение – это, прежде всего, субъективное ощущение того, как это надо делать, подпитанное пониманием стиля и технологии.

– Ваше понимание музыки никогда не шло вразрез с мнением дирижёра?

– Конечно, бывает, что наши мнения не совпадают.

– И тогда Вы идёте на компромисс?

– Тогда мне приходится находить что-то среднее, но такое, чтоб и мне было интересно!

– Как происходит Ваша домашняя работа над оркестровой программой?

– Какие-то произведения я слушаю в записях, какие-то не слушаю специально. Много зависит от того, насколько я чувствую стиль, знаю эту музыку и композитора.

– А если предстоит исполнение музыки достаточно сложной стилистики, например, симфоний Бетховена?

– Первые записи симфоний Бетховена, которые я услышал, были записи в исполнении оркестра п/у Караяна. Потом я прослушал все симфонии в интерпретациях разных дирижёров и оркестров. Но на моё сегодняшнее понимание музыки венских классиков, и в том числе Бетховена, на то, как её надо играть и на каких инструментах, повлияли дирижёры, с которыми я играю.

– На каких инструментах следует исполнять эту музыку?

– Понятно, что во время Бетховена были натуральные трубы. Но для меня тут важен не вопрос формального аутентичного исполнения, а интонационная и тембральная близость деревянных и медных духовых инструментов того времени. Чтобы добиться этого эффекта слияния тембров, мы используем немецкие педальные трубы. Они дают мягкое и концентрированное звучание, необходимое для музыки венских классиков и раннего романтизма.

– Расскажите о своих инструментах.

– Мой основной инструмент – "Yamaha" Bb модель "Xeno". На ней я играю сольные концерты и многие оркестровые произведения: Шостакович, Стравинский, музыка двадцатого века. Вообще, в оркестровом репертуаре используются разные трубы для разных произведений. Своим инструментом Bb я очень доволен. И те инструменты этой фирмы, что я пробовал: трубы пикколо, C, D, Es – все они мне очень понравились.

– С какой трубой Вы поступили в оркестр?

– С трубой "Schilke". Но в оркестровой игре я не совсем смог приспособиться к широте её звучания. В отличие от "Yamaha", на которой удобно играть и соло, и в ансамбле, и в оркестре, в трубе "Schilke" мне недостаёт управляемости и гибкости, – "Schilke" более подходит для сольной игры.

– Какими качествами должен обладать оркестровый инструмент?

– Хорошей интонацией и лёгкостью звукоизвлечения. Также важно удобство исполнения сольных и ансамблевых фрагментов в различной нюансировке. Необходим яркий, но в то же время управляемый, удобный для групповой игры тембр.

– А какими качествами – идеальный сольный?

– Прежде всего, гибкое и компактное звучание, яркость и полетность. Легкая машинка.

– Принципиально важно, чтобы группа труб играла на инструментах одной марки?

– Желательно, но не принципиально. Гораздо важнее, чтобы музыканты группы играли в одной манере!

– Бывает, что Вы выходите на концерт с двумя инструментами и меняете их или меняете мундштуки в процессе концерта?

– Да, когда исполняю мощную, разноплановую музыку. Например, Шостаковича или Малера. В этих произведениях есть сочетания силовой, плотной музыки с фрагментами такой проникновенной лирики, что тут уже никак не обойтись одним инструментом. Такие предельные регистры и динамика требуют разных инструментов.

– Имеет ли смысл искать универсальный инструмент?

– Лучше искать инструмент, максимально подходящий к каждому стилю.

– **На каких мунштуках Вы играете?**

– Сейчас играю на "Bruno Tilz". А раньше играл на "Monette".

– **Кто из современных трубочей Вам интересен, к кому Вы хотели бы съездить на мастер-класс?**

– Я брал уроки у Докшицера, Кривошеева, Марголина. У меня есть видеозаписи мастер-классов Винтона Морсалеса. С удовольствием съездил бы к Морису Андрэ, к Пьеру Тибо – вообще, мне очень интересна французская школа. Из немцев – Матиас Хёфц, Рейнальд Фридрих. Меня поражают

записи "German Brass", "Canadian Brass", качество их ансамблевой игры, их единая исполнительская манера. В нашей профессии очень важна борьба за качество!

– **Что из симфонического репертуара Вам особенно близко?**

– Французский импрессионизм. Музыка Дебюсси, Равеля.

– **А Вам не тесно в рамках симфонического репертуара? Ваша занятость в оркестре не мешает развитию сольной карьеры?**

– Пока помогает. Благодаря работе в оркестре, за эти шесть лет я вырос, сформировался как музыкант.

Но, конечно, хочется играть больше сольных концертов. Тут многое взаимосвязано: я не всегда доволен количеством своих сольных выступлений, но и мне надо многое улучшить в своей игре.

– **Что именно?**

– Например, стабильность качества выступления. Сыграть соло в оркестре намного легче, чем стабильно, качественно и без эмоциональных сбоев отыграть сольный концерт. Стараюсь добиться того, чтобы – из десяти сольных концертов – сыграть все на высоком качественном уровне.



– **Есть ли какое-то противоречие в психологической установке свободного артиста-солиста и солиста-оркестранта?**

– Есть. Это тяжело: работать и в оркестре, и играть соло. Надо много работать, чтобы научиться разделять эти вещи.

– **Как строится Ваш сольный репертуар?**

– Конечно, труба – очень сложный инструмент в плане звукоизвлечения. У нее не очень большой, по сравнению с фортепиано или струнным инструментом, регистр. По сложности ее, наверное, можно сравнить с гобоем или валторной, и поэтому количество хороших исполнителей на трубе в несколько раз меньше, чем хороших исполнителей на рояле или на скрипке. Существуют ограничения, которые не позволяют мне сыграть какие-то произведения, скорее, это будут переложения. Но это несколько не ограничивает меня в исполнении других сочинений, не менее прекрасных. Я очень сильно люблю свой инструмент за его красивый тембр, за то, что он даёт мне возможность выразить свои чувства через "пение" на нём. Мне нравится играть с оркестром! Но количество известных мне концертов для трубы с оркестром всё-таки ограничено, так что серьёзно занимаюсь и камерной музыкой.

– **Делая переложение для трубы скрипичного концерта Мендельсона, Вы исходили из схожих технических возможностей инструментов?**

– Мне нравится эта музыка, и, в моём представлении, она красиво звучит на трубе. И тут для меня не столько важен вопрос: можно или нельзя исполнять на трубе скрипичную музыку. Гораздо важнее, смогу ли я сыграть её красиво и убедительно? До меня переложение концерта Мендельсона сделал и исполнил Накаряков, и, кстати, я слышал в его

исполнении "Интродукцию и Рондо каприччиозо" Сен-Санса. Так вот, на мой взгляд, он играет его не менее красиво, чем Хейфец.

– **А есть ещё и современные композиторы...**

– Вообще, контакты музыкантов и композиторов расширяют репертуар инструментальной музыки. В Америке сейчас сумасшедшая пропаганда современных композиторов. Пишется много музыки для медных инструментов. Я стараюсь общаться с музыкантами разных стран и обмениваться с ними контактами и находками в этой области.

– **Ваш музыкальный прогресс как-то связан с появлением в Вашей жизни новых инструментов?**

– Да, вернее даже, моё музыкальное развитие и происходило такими вот этапами: от одного инструмента к следующему. С каждым новым инструментом мне становилось играть всё легче и легче, и я всё свободней мог себя выразить в музыке.

– **И какой был Ваш инструментальный путь?**

– Моей первой трубой была труба "King", купленная за двести долларов. Потом был папин "Selmer", потом удивительный инструмент "Schilke", который помог преодолеть многие технические проблемы. И вот сейчас у меня – новый инструмент "Yamaha".

– **Ваш, достаточно молодой, для музыканта-солиста возраст, мешает Вам или помогает?**

– Сейчас помогает. В 15-18 лет было достаточно непросто – очень сложно раскрыться. Есть способности, но ещё не понятно, что получится: станет ли молодой человек музыкан-

том. А в двадцать пять, когда уже появился какой-то опыт, понимание музыки, самое время ставить перед собой и осуществлять серьёзные задачи. Стало понятно, как готовиться к концертам эмоционально, физически. Как подготовить к концерту свой аппарат: тут не поможет никакая теория, только свой опыт, постоянное изучение своих возможностей.

– **Как Вы готовитесь к выступлениям?**

– Если мне предстоит сложный сольный концерт из двух отделений, то за два дня до концерта я уже практически не занимаюсь – максимум, 40-45 минут, даже лучше с перерывами. За день – минут 15-20, не больше, а в день концерта я вообще к инструменту не прикасаюсь. И всё это время надо тонко чувствовать состояние губ, отталкиваться только от этого.

– **Считаете ли Вы, что образ независимого солиста-трубача ещё не сложился в нашей стране?**

– К сожалению, отношение к трубе во многом ещё предвзято. Я это чувствую, когда общаюсь с организаторами концертов, с людьми, занимающимися в нашей стране музыкальным продюсированием. Вот они мне иногда и говорят, что труба, оказывается, – не сольный инструмент. Конечно, в европейских странах и в Америке ситуация совершенно другая, но такая уж у нас культурная традиция. Постепенно, мне кажется, ситуация в нашей стране изменится: звучание трубы – это же так красиво!

*Беседу вели,
Денис Голубев,
Олег Работников*

ФОТОГРАФИЯ, АФИШИ, БУКЛЕТЫ, ПРОГРАММКИ			
Дизайн Студия	Кузьмина	8 915 381 82 87	Музыкальные Инструменты
	Кирилл	354-66-90	
PESHATNIK@MAIL.RU		www.color-foto.com	

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

В поиске свободы

Размышления Татьяны Зеликман

ЗАТАКТ

ЗЕЛИКМАН ТАТЬЯНА АБРАМОВНА – преподаватель Московской средней специальной музыкальной школы имени Гнесиных, доцент Российской Академии музыки имени Гнесиных. Воспитала несколько поколений музыкантов высокого профессионального уровня. Ее ученики выступают с сольными и симфоническими концертами на самых престижных сценах мира – таких как Большой зал Московской консерватории, парижский зал Дворца ЮНЕСКО, зал Миланской консерватории, лондонский зал Вигмор-холл, мюнхенский зал “Геркулес”, на музыкальных фестивалях в Финляндии и Италии, в городах США, Японии, Голландии, Норвегии. В числе учеников – лауреаты Всероссийских и Международных конкурсов и фестивалей, стипендиаты и лауреаты программы “Новые имена”, победители конкурса на стипендию им. Скрябина, лауреаты Международного фестиваля им. Г.Г.Нейгауза в Москве, а также пианисты мировой известности. Среди них: Константин Лифшиц – пианист, записавший более десятка компакт-дисков, некоторые из которых были удостоены таких почетных международных премий и дипломов,

как “Эхо-Граммофон” и “Грэмми”; Александр Кобрин – обладатель первых премий Международных конкурсов имени Вэна Клайберна в Техасе, в Глазго (Великобритания) и имени Бузони в Больцано (Италия); Михаил Мордвинов – лауреат первых премий конкурсов имени Шумана в Цвиккау и имени Шуберта в Дортмунде (Германия). Регулярно проводит мастер-классы в разных городах России и стран СНГ, а также во Франции, Италии, Ирландии, Голландии, Финляндии, Австрии, Японии и США. Принимает участие в работе жюри детских и юношеских конкурсов, таких, как ежегодный конкурс на получение стипендии имени Скрябина, конкурс учащихся ДМШ г. Москвы, конкурс пианистов им. Н.Г. Рубинштейна; участвовала в работе экспертного совета программы “Новые имена”. Регулярно выступает с методическими докладами по вопросам фортепианной педагогики во многих регионах России и зарубежных странах. Участвовала в разработке новой программы для средних специальных музыкальных школ России по фортепиано и является автором предисловия к этой программе.

О МЕТОДИКЕ

Я – не представитель какой-то определенной методики, не писала книг по методике и к понятию “методика”, как проведению определенной системы в жизнь, отношусь довольно скептически. Мне кажется, методика жива только тогда, когда она индивидуальна по отношению к каждому ребенку и может быть им органически воспринята; когда педагог руководствуется представлением о конечной цели работы с учеником, и метод воспитания становится естественной частью всего педагогического процесса. Поэтому, на мой

взгляд, методика – это понятие, которое скорее витает “в воздухе”, чем так уж точно поддается фиксации.

КАК, С ЧЕГО НАЧАТЬ...

Я пришла в Гнесинскую школу в замечательный период, когда почти все корифеи – создатели этой школы – еще работали. Это были авторитетные педагоги, приглашенные в десятилетку Еленой Фабиановной Гнесиной – Е.С.Канторович, Е.С.Эфрусси, Э.М.Федорченко, тогда еще относительно молодая А.П.Кантор. И когда я, неуверенная девочка, только окончившая институт, пришла в школу (тоже по рекомендации Еле-

ны Фабиановны), я совершенно не представляла себе, как обращаться с “нулевками”. Мне казалось, что они – эти маститые педагоги – уж точно знают какой-то особый способ, как быстро развивать детей. И я спросила у Елены Самойловны Эфрусси – чудесного педагога, очень мудрой женщины: “Как нужно заниматься с маленькими детьми, с чего начинать?”. А она в ответ: “Танечка, я ничего не знаю. Каждый раз, когда ко мне приходит “нулевка”, у меня ощущение, что я все забыла, и я не представляю, что мне с этим ребенком делать”. И я немного успокоилась,

потому что у меня тоже каждый раз было такое ощущение. Я не знаю, что делать... Я начинаю с ними играть, пытаюсь наладить контакт... Каждый ребенок – индивидуальность, и мы, в общем-то, идем за ним. И вот это чувство, что ты идешь за учеником, интуитивно нащупывая, куда его надо вести, мне кажется очень важным, главным. Поэтому вопрос начала занятий я рассматриваю как нечто предельно индивидуальное. Дети очень разные. Бывает, например, что ребенок пришел к тебе в первый раз, он еще и за рояль не сел, а у него уже подняты плечи, и ты видишь, что он очень зажат. Соответственно этим и начинаешь заниматься. Я буквально "на ощупь" пробую, ищу, за что можно зацепиться и куда двигаться дальше. Впрочем, для меня – чем дальше, тем больше расходятся пути каждого из учеников. И я счастлива, что мне удалось воспитать таких разных музыкантов, как, например, Константин Лифшиц и Александр Кобрин. Каждого нужно вести своим путем!

Существуют разные методики относительно того, с чего начинать занятия на фортепиано. Мое мнение – начинать лучше по старинке, с нон легато. Потому что сначала у ребенка должно появиться ощущение опоры. Он должен почувствовать, как снимать свободную руку, опираясь на палец. Вот именно с этих свободных движений всей руки, мне кажется, и надо начинать занятия. Когда кончики пальцев начинают чувствовать клавиатуру, только тогда можно приступать к штриху легато. Легато – очень трудный штрих, и на его освоение может уйти много лет. Если у скрипачей одна рука нажимает струны, а другая ведет смычок, соединяя звуки легатной линией, то у пианиста каждая рука выполняет обе функции одновременно. При этом, как правило, постоянно приходится бороться с двумя крайностями: или пальцы "разболтаны" и недостаточно хорошо работают, или, напротив,

ребенок старается играть четко, зажимается и начинает "стучать". В обоих случаях качественного легато не получается. Пожалуй, научить по-настоящему играть легато на рояле – это самое главное.

О ТЕХНИКЕ И ПИАНИЗМЕ

В вопросе техники я стою на определенной позиции: техника – это не что-то обособленное, чем надо заниматься отдельно. Я почти не разделяю работу над "музыкой" и "техникой".

Пианизм – не только беглость, четкость и ровность, – это необходимая, но очень небольшая часть пианизма. Пианизм – это умение заставить рояль звучать, это владение разным туше, воспитание интонационной гибкости, умение слушать и многое другое.

Существует методика, по которой первые несколько лет дети в основном занимаются гаммами, упражнениями и этюдами, т.е. учатся играть быстро и четко, и основной упор в занятиях делается на развитие именно этих качеств. В итоге мы часто имеем здорово "барабанящих" по клавишам мальчиков и девочек, которые во всем остальном абсолютно беспомощны и не имеют никакой техники. Действительно, если поставить себе только такую, "силовую" задачу – быстро бегать пальчиками, то это, в принципе, не так уж трудно.

Я вспоминаю один показательный случай в нашей десятилетке. Это было давно, но у меня до сих пор сохранилось яркое впечатление. Проходил зачет в выпускном классе, и выступала очень хорошая, сильная девочка. Сначала, она сыграла Первый этюд Шопена. Замечательно сыграла, т.е. очень ловко, ровненько, чисто. Все были в восторге. А после этого она начала играть ноктюрн Шопена. И это был просто другой человек: совершенно непИАнистично, с плохой педалью, рояль не звучал, звук не тянулся, и все это выглядело настолько беспомощно... Я была просто поражена! При этом она с таким удовольствием играла этюд... Ведь казалось естест-



Константин Лившиц и Татьяна Зеликман

венным начать с ноктюрна, разыграться, приспособиться к роялю, но ей это было не нужно – она села и побежала, и для нее это было в десять раз легче, чем исполнить ноктюрн.

Вероятно, сказала какая-то однобокость развития этого ребенка. Может быть, педагог слишком увлекался ее "пальчиками", так как это неплохо получалось, и в этом направлении девочка в первую очередь и прогрессировала...

Как мне кажется, техникой нельзя заниматься изолированно. Играть гаммы и упражнения, конечно, необходимо. Но детям, особенно маленьким, часто бывает очень скучно этим заниматься. И если я вижу, что ученику скучно играть гаммы, что он отключается, я предпочитаю, чтобы ту же техническую задачу выполняла другая музыка. И почему, собственно говоря, занятия техникой должны быть какой-то неприятной "обязаловкой"? Если мы хотим воспитать творческих людей, мы сами должны творчески подходить к работе. Техникой тоже можно заниматься творчески. Давайте вспомним опыт великих... Как занимался техникой Рахманинов? Он выделял из пассажей сложные фигуры, которые, как он считал, недостаточно хорошо у него

получаются, делал из них упражнения и играл их со всех нот по всему роялю до тех пор, пока они у него не начинали идти "как по маслу".

Я тоже часто сочиняю своим ученикам упражнения из того, что у них не получается, и тогда они, по крайней мере, понимают, для чего их играют.

Конечно, я прошу детей обязательно играть гаммы дома, но в классе предпочитаю заниматься техникой на примере этюдов, потому что этюды – это уже музыка, и здесь ребенку можно ставить разные, а не только чисто технические задачи.

"ГАМЛЕТ" В ДЕТСКОМ САДУ

В вопросе подбора репертуара одна из вечных проблем – можно ли давать ученикам произведения "на вырост".

Когда я начала преподавать, я не избежала ошибок многих молодых педагогов и подчас "завышала" трудность репертуара, хотя и старалась добиться от ученика качественного исполнения. Мне казалось, что опытные педагоги десятилетки знают "секреты", как быстро "двигать" учеников, и я, в свою очередь, тоже старалась с некоторым прессингом "двигать" своих. Но я стала внимательно наблюдать, как работают другие педагоги... Мне кажется, традиции в нашей десятилетке были очень верными – важно, чтобы ребенок, прежде всего, играл настолько свободно, чтобы мог себя выразить. И дело не в трудности репертуара – пусть играет более легкое произведение, зато это ОН играет, и тогда можно многого с ним добиться. А когда ученик завален задачами... Даже очень способный ребенок, отягощенный трудностями, не может получать удовольствие от игры – он неминуемо скован...

Да, можно давать произведения "на вырост", однако, учитывая при этом не только техническую сторону, но и то, сможет ли ребенок понять эту музыку, и, пусть с помощью педагога, хотя бы в какой-то мере добраться до ее содержания.

Часто бывает, что играют ужасно трудные вещи только потому, что могут их исполнить технически, при этом ничего в них не понимая и даже не ставя перед собой таких задач. Происходит какая-то "инфляция" по отношению к музыкальным произведениям. Юные мальчики и девочки с такой легкостью жонглируют сложнейшими сочинениями, словно там и нет никаких проблем.

Кто-то из моих коллег однажды по этому поводу очень остроумно высказался. Девочка играла трудную, очень драматичную вещь, но абсолютно по-детски: драматизм был такой, как если бы мама ребенку конфетку не дала. Причем, все игралось преувеличенно, даже истерически, девочка очень старалась, эмоции захлестывали. А произведение было действительно глубокое, требующее музыкантской зрелости. Выглядело это очень смешно, и кто-то прокомментировал: "Это же все равно, что поставить "Гамлета" в детском саду".

АХИЛЕСОВА ПЯТА ПИАНИСТОВ

Педаль – это самое уязвимое место пианистов. Я давала много мастер-классов в разных городах и в разных странах, и всюду эта проблема – на первом месте. Часто педаль в последнюю очередь "прикладывается" к игре, как что-то не очень важное, сопутствующее – как винегрет маслом полить "на глаз". А ведь педаль на фортепиано имеет колоссальное художественное значение, и очень важно научить профессионально и творчески ею пользоваться. Кроме того, педализация – это очень сложная техника, требующая идеальной координации с игрой рук, осуществляемой очень чуткими ушами. И чем раньше педагог начинает воспитывать это умение – тем лучше. Ведь функция педали – не только "собирать" звуки аккорда в гармонию, не только связывать бас с аккордом и ноты, которые нельзя связать пальцами: не говоря о том, что педаль – важнейшее колористическое

средство, она играет огромную роль во фразировке. Типичный случай, когда в Шопене, например, одна разложенная гармония в аккомпанементе длится несколько тактов, а в другой руке в это время идет длинная мелодическая фраза. И одна из самых распространенных ошибок, когда педаль автоматически меняют на каждое повторение гармонии и тем самым "режут" мелодическую линию.

А педаль в импрессионистской музыке... Если ученик не умеет пользоваться педалью, то художественная "грязь" зачастую превращается просто в "бытовую". И у Дебюсси прекрасно слышна грязная педаль, хотя там могут накладываться и пять гармоний друг на друга.

Надо постоянно учиться искусству употребления педали! Педаль, безусловно, отражает индивидуальность, тип художника. Есть академический, классический тип музыкантов – ими педаль употребляется более скупое, чем пианистами романтического направления, как, скажем, Софроницким или Горовицем. У них педаль совершенно невероятная, когда используются все возможности открытых демпферов, и с помощью педали достигается фантастическое звучание.

На "Декабрьских вечерах" я с расстояния двух-трех метров наблюдала, как педализировал Рихтер. Его нога постоянно была в состоянии какого-то дрожания, уши все время корректировали не только смену, но и меру педали, градацию ее взятия.

Еще Нейгауз говорил, что нога у хорошего исполнителя должна быть больше наверху, чем внизу. Он имел в виду владение запаздывающей педалью. Иногда надо только чуть-чуть брать педаль, чтобы открыть струны и при этом сохранить прозрачность фактуры.

Четвертьпедаль, полупедаль – это то, чего ученики категорически не умеют. И ужасно, если до достижения взрослого возраста музыкант этим вообще не занимался. На мой взгляд,

именно в педализации очевидна и слышна культура исполнителя, уровень его пианизма, а также и его индивидуальность.

О СЦЕНЕ, ПАМЯТИ И АРТИСТИЗМЕ

Я думаю, что в проблеме сценического волнения никто Америки не откроет. И если кто-то попытается дать рецепт, как избежать неудачи на сцене, это все равно будет неправдой. Эта проблема существовала всегда и даже у самых великих артистов.

Рахманинова как-то спросили: "Сергей Васильевич, вы столько лет играете, эти годы отучили вас от волнения на сцене?". И Рахманинов ответил, что нет, ни в коем случае, что каждый раз он испытывает такое волнение, словно первый раз в жизни играет на сцене. Тогда корреспондент спросил, а как же Шаляпин, вот он утверждает, что совершенно не волнуется... Рахманинов рассмеялся: "Не верьте Шаляпину". Артист не

может не волноваться, все волнуется. Рахманинов признавался в том, что его волнение совершенно непредсказуемо, и он никогда не знает, что будет на сцене. Иногда он был замечательно настроен перед выступлением, но когда выходил на сцену, совершенно не мог играть, не мог сосредоточиться от внезапно нахлынувшего волнения. А бывало, наоборот, ужасное волнение перед концертом неожиданно уходило на сцену, и рождалось вдохновение.

Вопрос в том, что в этой ситуации можем мы, педагоги. Я стараюсь максимально хорошо подготовить ученика к концерту. Чем лучше он подготовлен, тем больше у него свободы, потому что страх – это все-таки какая-то зажатость, неуверенность. Я говорю ученикам, что себя обмануть невозможно: если не получается какой-то пассаж, можно убеждать себя в чем угодно, но, когда выходишь на сцену и остаешься наедине с музыкой, ты все

равно будешь бояться этого пассажа, и только одно это место может подсознательно доветь над всем исполнением. Ведь часто бывает, что ученик не боится играть ноктюрн, а боится играть быструю пьесу, и ответ здесь один: ты боишься быстрой пьесы, потому что ты не уверен. Так постарайся достичь той свободы, которая позволит тебе играть эту пьесу без страха!

Конечно, еще есть страх забыть... Все большие артисты признавали, что, в сущности, главная причина сценического волнения – это страх забыть текст. Борьба с этим трудно, потому что это, прежде всего, психологический фактор.

Даже авторы забывали тексты своих произведений, в том числе Прокофьев и Рахманинов. Рассказывают очень смешную и поучительную историю про Рахманинова. Он должен был играть "Рапсодию на тему Паганини", а незадолго до этого слушал рапсодию в исполнении знакомого пианиста, и тот

www.neva-sound.ru;

www.petrof.spb.ru

ПИАНИНО И РОЯЛИ

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



C. BECHSTEIN



PETROF
PIANOS SINCE 1844

в каком-то месте забыл текст и совершенно запутался. И Рахманинов подумал про себя, что с ним это уж точно не произойдет. И вот он играет на концерте, подходит к этому самому месту и... забывает текст. К счастью, это было его соло, и он в ужасе начинает что-то импровизировать, потом поднимает голову и видит испуганный взгляд Орманди, ничего не понимающего и не узнающего музыку. И тогда Рахманинов шепчет ему: "Ну, вступайте же, вступайте!". Орманди ввел оркестр, и музыка зазвучала дальше.

Единственный и весьма банальный совет, который можно дать, и в эффективности которого я не раз убеждалась на своем педагогическом опыте: чем доскональнее ученик знает произведение, тем меньше вероятность, что он забудет текст. Знать досконально – это значит: знать отдельно партию каждой руки, знать в каждом эпизоде все повороты, вообще, так выучить произведение, что если даже отвлечешься, то всегда знаешь, куда идти, потому что весь этот материал детально проанализировал. В этом смысле очень помогает полифония, потому что она развивает слышание одновременно нескольких горизонтальных линий. (Ведь больше всего боятся забыть в fugaх, потому что теряют линию какого-то из голосов!)

Кроме того, конечно, многократное повторение на сцене одного и того же произведения тоже дает определенную уверенность. Недаром и самые великие пианисты "обыгрывали" новую программу не один раз – Рихтер, например. Ему не важно было, где играть: в комнате для своих знакомых, в музыкальной школе на Каширском шоссе, в Гнесинской десятилетке... На моей памяти это было не раз. Рихтер дружил с Гнесинскими и хорошо знал бывшего директора Гнесинской школы З.И.Финкельштейна. Нередко он звонил ему и говорил, что хочет на днях сыграть. Тут же вся Москва об этом узнавала,

собиралась масса народа, и были замечательные концерты. Мой учитель, Теодор Давидович Гутман, любил говорить, что темперамент – это прожектор, который "освещает" интерпретацию. И он был прав, потому что без луча прожектора сцена тусклая и будничная. Другое дело, что просто отдаваться на сцене чувству, эмоциям – тоже неверно. Все большие артисты говорят о том, как важно для них максимально сконцентрироваться на сцене. Прокофьев в дневниках описывает, как он учил себя абстрагироваться от всего лишнего, постороннего, забыть, что в зале находится публика, т.е. сконцентрироваться так, чтобы ни одной лишней мысли в голове не было. Мой профессор тоже говорил, что двух мыслей одновременно быть не может. Если у тебя есть какая-то посторонняя мысль, значит, уже отвлекся от того, что ты играешь. И если вдуматься, то и излишнее волнение, и забывание – это результат того, что человека что-то отвлекает на сцене.

Некоторые педагоги предпочитают, чтобы ученики сразу играли ярко, эмоционально. "Вот ты все забудь, – говорят они своим ученикам, – главное, чтобы было ярко". Иногда это приводит к тому, что ничем не управляемое волнение вырывается наружу, как джин из бутылки, и вместо яркого исполнения получается просто истерика, когда все из рук вываливается, и человек абсолютно не контролирует, что он делает. Естественно, что появляется страх играть это произведение в следующий раз, ученик уже боится этого состояния. Для меня важно, чтобы первый раз ученик вышел на сцену и постарался максимально воплотить все то, над чем он работал в классе. Пусть даже это будет еще не так свободно, чуть сдержанно и осторожно, но он должен убедиться, что он может это сделать. После этого можно говорить ученику о том, что в его исполнении не хватило свободы и артистизма. И есть надежда, что в следующий раз

он будет играть более раскованно и свободно. Артистизм – это тоже момент уверенности, и эти понятия никак нельзя отделить друг от друга. Другое дело, какого масштаба артистизм, темперамент, насколько на сцене у человека появляется что-то новое, непредсказуемое. Но это уже вопрос одаренности...

О ПЕДАГОГИКЕ

Мне нравится формулировка Артура Шнабеля: педагог должен открыть дверь, а ученик должен в нее войти. Нужно стараться открыть дверь пошире, то есть дать ученику в руки максимально больше средств, которыми он должен владеть, дать представление о разных стилях, о разных исполнительских возможностях, с тем, чтобы он почувствовал свободу выбора. Мы свободны тогда, когда у нас есть уверенность. Можно привести такой пример. Человек идет по дороге в первый раз, с опаской, боясь пропустить нужный поворот, или он идет по хорошо знакомому пути, уже не задумываясь о правильности направления. "Как по дороге в первый раз" – так играют ученики, когда стараются все выполнить, не забыть, что им учительница сказала. И миновать этого этапа нельзя, все-таки надо сначала научиться идти по дороге. И вот, постепенно появляется свобода, и оказывается, что они все могут, все умеют, и даже толком не помнят, когда этому научились. Чем больше человек умеет, тем более он свободен. Именно в этом смысле цель педагога – стать ненужным ученику! И этого момента я всегда жду, жду с нетерпением. И все же, всегда хочется верить, что наступит момент, когда ученик начнет мыслить самостоятельно, сам решать многие проблемы, то есть когда он сможет самостоятельно интерпретировать музыку. И только когда достигнута эта свобода, по-настоящему расцветает одаренность ученика, и тогда он чувствует в себе силы творить.

*Материал подготовила
Антонида Кузнецова*

ООО «ФОРТЕ И ПИАНО»

Эксклюзивный дистрибьютор
Schimmel Pianos и Bosendorfer
в России



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

Приглашаем
к сотрудничеству
региональных
лидеров

САЛОН «РОЯЛИ И ПИАНИНО»

Москва, пр. Мира, 48

Тел.: (095) 681 1676, 680 6802;

www.grandpiano.ru

Bosendorfer
SCHIMMEL
PIANOS

Альфредо Бернардини: “Камыш – это большая тайна”

ЗАТАКТ

АЛЬФРЕДО БЕРНАРДИНИ – гобоист, родился в Риме в 1961 г.

В 1981 г. в качестве музыкальной специальности выбрал барочный гобой и переехал в Нидерланды, где учился у Брюса Хейнса и Кью Эббинга.

В 1987 г. закончил Королевскую Консерваторию в Гааге. Как участник барочных ансамблей “Hesperion XX”, “Le Concert des Nations”, “La Petite Bande”, “The Amsterdam Baroque Orchestra”, “Das Freiburger Barockorchester”, “The English Concert”, “Bach Collegium Japan” выступал в Европе, России, США, Японии, Китае, Корее, Израиле и Южной Америке.

В 1989 г. основал вместе с братьями Паоло и Альберто Грацци ансамбль “ZEFIRO”.

Альфредо Бернардини участвовал в записи

более 100 дисков. Диск с записью концертов для гобоя Антонио Вивальди получил премию “Cannes classical Award” 1995.

В 1999 г. Альфредо Бернардини вместе с ансамблем “ZEFIRO” записал на бельгийском телевидении документальный фильм об Антонио Вивальди. Как дирижер работал с оркестрами Италии, Германии, Испании, Португалии и Голландии, а в ноябре 2001 г. дирижировал барочным оркестром Европейского Сообщества во время гастрольного тура по Германии, Китаю и Испании. Его статьи по истории духовых музыкальных инструментов были опубликованы во многих журналах.

С 1992 г. Альфредо Бернардини преподает барочный гобой в консерватории Амстердама.

Альфредо Бернардини и Михаил Шиленков



ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ АЛЬФРЕДО БЕРНАРДИНИ

Соло:**Томазо Альбиниони:**

концерты ор.9, 1992, "Concerto Armonico Budapest", Arts-Pils 44 7464-2

Томазо Альбиниони:

концерты ор.9, 1999, "The Academy of Ancient Music", Decca 458 129-2

Карл-Филипп-Эммануил Бах:

соната соль-минор, 1999, "Fiati con Tasto", CPO 999 508-2

Иоганн Себастьян Бах:

концерт BWV 1060, 1999, "Europa Galante" и Фабио Бьонди, Virgin-EMI 7 243 5 453 6120

Иоганн Себастьян Бах:

концерты для гобоя д'амур BWV 1053 и 1055, "Nova Stravaganza"

Георг Фридрих Гендель:

Duitse Aria и Трио ор.1, "Berliner Barock Compagney", 1997, Capriccio 10 767

Георг Филипп Телеман:

"Das Harmonisches Gottesdienst" (Гармоническая церковная служба), 1997, Capriccio 10 795 en 10796

Антонио Вивальди:

концерты для гобоя и фагота (бассона), "L'Armonia e l'Inventione", 1995, Astree-Auvidis E 8537

С ансамблем Zefiro:**Ян Дисмас Зеленка:**

сонаты, два диска, 1993 и 1995, Astree-Auvidis, E 8511 и E 8563

Вольфганг Амадей Моцарт:

музыка для духового ансамбля, три диска, 1995, 1996, 1997, Astree-Auvidis E 8529, E 8573 en E 8605

Антонио Вивальди:

"Concerti per vari strumenti" (концерты для разных инструментов), 1999, Astree-Naive E 8679

Георг Друшецки:

квартет, серенада, квинтет, 2002, Ambroisie AMB 9925

Луиджи Гати:

квартет, секстет, септет, 2003, Ambroisie AMB 9934

Георг Фридрих Гендель / Георг Филипп Телеман:

Water Music / Wassermusik (Музыка на воде), 2003, Ambroisie AMB 9946

Вольфганг Амадей Моцарт / обр. А.Бернардини:

"Свадьба Фигаро", "Дон Жуан", "Так поступают все", для 13 инструментов, 2004, Ambroisie AMB 9962

Антонио Вивальди:

"Concerti per vari strumenti" (концерты для разных инструментов), Opus111 OP30409

Ван Бетховен: "Harmoniemusik" (гармоническая музыка), Ambroisie AMB 9990

– Насколько Вам интересен современный гобой и современная музыка?

– Больше, конечно, как слушателю. Я думаю, современный и исторический гобой – это очень разные инструменты, так что я не играю профессионально на современном гобое. Я бы, например, с удовольствием послушал концерт романтической музыки. Эту музыку слушаю с чувством человека, знакомого с этим изнутри, – возможно, я что-то сыграл бы по-другому. Я рад, что есть репертуар, который мне очень нравится, но который я не исполняю.

– Как Вы нашли себя в барочном гобое?

– Это случилось очень давно. Мне было около 15 лет, тогда в Италии впервые появились записи кантат Баха в исполнении Густава Леонарда и Николауса Арнонкура. Я как раз играл с друзьями в небольшом ансамбле на блок-флейте и изучал современный гобой в консерватории Рима. Мы так впечатлились этими записями, тем, что музыку можно так исполнять! А я был особенно поражен барочным гобоем – не только его звучанием, но также той ролью, которую он играл в этих кантатах. Меня это вдохновило настолько, что

мне стало ясно: я хочу играть и на барочном гобое тоже. Но, конечно, тогда в Италии было очень мало людей, которые занимались старинной музыкой. Речь идет примерно о 1977-78 годах.

– Вам достаточно барочного и классического репертуара, чтобы выразить себя?

– Да, XVIII век – это золотой век гобоя. Существует огромный репертуар этого времени – я говорю о концертах для гобоя, сонатах, ариях с облигатным гобоем, например, из опер Генделя. Также существует концертный репертуар для исполнения

"на свежем воздухе", камерная музыка – репертуар просто неисчерпаем. И мне кажется, что этого для меня достаточно. Конечно, когда играешь на историческом гобое, и особенно музыку XVIII столетия, то речь идет прежде всего о барочном гобое, хотя есть еще и классический гобой – совсем другой инструмент, появившийся уже в конце XVIII века. И, конечно, можно играть на гобое д'амур и гобое да качча. Т.е. и с технической точки зрения мне этого тоже более чем достаточно. Для меня было бы уже слишком – играть еще и на романтическом, и на современном гобое!

– Я слушал Ваши диски, и меня поражает та легкость и радость, с которой Вы играете на гобое. Вот это ощущение музыки – ему можно научиться или это нужно прожить, чтобы прийти к пониманию эстетики барочной музыки?

– Я считаю, что сначала нужно научиться понимать язык этой музыки, а потом, когда ты его понимаешь, то это так же, как и с иностранным языком: ты учишься сам на нем говорить. И очень важно при этом не забывать, что старинная музыка на самом деле никакая не старинная. Она живет, она может быть живой, это то, что находится вне времени.

А если ты играешь старинную музыку с мыслью, что все это было 300 лет тому назад, то тогда очень трудно представить эту музыку живой. Я считаю, что это очень важно для музыки XVIII века – человеческие эмоции, аффекты, чувства, – им не по 300 лет, они одинаковые у всех людей, имеющих сердце из плоти и крови, они остаются современными – и именно поэтому данная музыка всегда актуальна. И мне кажется, что если ты понимаешь музыку таким образом, то у тебя есть шанс хорошо ее исполнить.



Алексей Уткин и Альфредо Бернардини

– Как Вы считаете, музыканту, играющему на барочном гобое, важно научиться самому делать инструменты?

– Нет, это не обязательно. Мне кажется, сегодня многие барочные гобоисты сами делают инструменты только потому, что обычно очень много труда уходит на изготовление тростей, и сделать сам гобой – это всего лишь небольшой шаг вперед в обычной работе. Ведь это совсем несложно – сделать барочный гобой. Возможно, сложно сделать очень хороший инструмент, но ручная работа довольно проста, нужно просто хотеть этим заниматься.

Мне кажется, что изготовление тростей – непростая и тонкая работа, поэтому если уж ты тратишь столько времени на трости, то интересно самому попробовать сде-

лать гобой. Но, конечно, это совсем необязательно. Мне это доставляет удовольствие.

– Сейчас в России большой интерес к барочной музыке и барочным инструментам. Могли бы Вы дать какие-либо рекомендации при выборе барочного гобоя?

– Я вижу, что в России многие играют на гобоях Марселя Понселе. Это очень хорошие инструменты. Сегодня есть много хороших гобойных мастеров. И я думаю, что гобой не такой дорогой инструмент, конечно, в сравнении со скрипкой, виолончелью или другими инструментами. Не так уж и трудно найти хороший гобой. И я уверен, что скоро и в России кто-нибудь начнет делать барочные гобои. Я вижу, что развитие музыкальных идей в России идет сумасшедшими темпами,

в течение 5-10 лет появилось столько людей, которые занимаются старинной музыкой, создают ансамбли, занимаются организацией концертов, записей и т.д. Это логическое развитие, и оно идет очень быстро. Я думаю, что гобоисты найдут свою дорогу, если у них есть достаточно интереса и страсти.

– Из какого дерева делают гобои?

– Самое распространенное дерево для этих целей – самшит. Из этого дерева в XVIII веке делали 90% гобоев. Иногда делали гобои из африканских пород – гренадила, эбенового дерева, палисандра, были даже гобои из слоновой кости. Слоновая кость сейчас под запретом, и, в общем, не так уж и интересна – выглядит очень красиво, но звучит... А самшит – это очень хорошее, удобное дерево. Самшит растет в Европе, он очень тяжелый – его древесина самая тяжелая из европейских пород, правда, и растет он очень медленно. Цвет древесины самшита – белый, но часто её окрашивают, чтобы выделить красоту фактуры или стилизовать под африканские сорта дерева. Мой гобой сделал современный испанский мастер, и изготовлен он не из самшита, а из фруктового дерева.

Оно очень похоже на самшит, но более стабильно. Проблема самшита в том, что его древесина нестабильна, и именно по этой причине самшит перестали использовать в XIX веке с появлением на гобое системы клапанов: самшит все время меняет форму, его *ведёт*, а крепление механики, естественно, остаётся неподвижно. Эбеновое и гренадиловое дерево более стабильно и хорошо подходит для механики.

– С какой модели старинного инструмента Вы предпочитаете делать копии?

– Модель, на которой я сейчас играю, – это так называемая копия гобоя "Stainsby".

Он был лондонским мастером, и, чтобы быть точным, нужно сказать, что мастеров с этой фамилией было двое: отец и сын. Они работали в начале XVIII века, в эпоху Генделя. Мне кажется, что это хорошая модель, так как у нее хороший баланс между звучанием и удобством игры. Проблема инструментов "Stainsby" – это строй. В XVIII веке он был несколько ниже современного. Где-то около 405-410 Hz. Сейчас мы решили, что барочную музыку удобнее играть в строе 415 Hz, и для этого строя гобои "Stainsby" оказались низковаты.

Поэтому мой гобой и другие гобои, копии инструментов "Stainsby", которые делают сейчас, стали немного короче. Нужно понимать, что строй 415 Hz, не является абсолютным барочным строем, это одна из интонаций, которые тогда были в ходу, и мы выбрали ее, чтобы играть вместе. Я приехал из Голландии, сам я – итальянец, играю в России с русскими музыкантами – и у нас нет проблем с общим строем, потому что мы договорились играть барочную музыку в строе 415 Hz. Но в XVIII веке каждый город играл совершенно по-своему. Например, Венеция и Милан – 445 Hz, Париж – 398 Hz, Рим – 400 Hz, Лондон – 405 Hz, везде по-разному. В Лейпциге – 420 Hz, и т.д.

– Как Вы считаете, исполняя старинную музыку, мы должны постараться реконструировать дух той эпохи или проживать сегодня, с сегодняшними эмоциями эту музыку?

– Я полагаю, что очень часто речь идет о вневременных эмоциях – таких, например, как меланхолия, страх, ярость, печаль, – ведь все это существует до сих пор, не так ли? Конечно, мы никогда не узнаем, как это чувствовали люди



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

www.reedsnstuff.de
udoheng@reedsnstuff.de



Альфредо Бернардини с оркестром "Pratum Integrum"

300 лет назад, это невозможно, и мы никогда не будем уверены, так ли мы играем, как играли тогда. Возможно, это не так уж и важно. Но для той музыки, которую мы играем сейчас, важно то, что она – тип коммуникации. А то, что ты сообщаем, передаем, для любого другого человека всегда имеет несколько иное значение! Но наши чувства, наш взгляд на эту музыку – вот это мы должны суметь хорошо передать. Опасность состоит в том, что мы играем ноты, а ноты – это враги музыки, ноты сами по себе ничего не передают. И проблема в том, что между эпохой барокко или XVIII веком и нашим сегодняшним днем находится эпоха романтизма. Эпоха романтизма позиционировала себя как реакция на то, что было до нее. Возник совершенно иной менталитет, в котором музыка превратилась в абстрактную ценность, и красота музыки стала чем-то абстрактным. Это не имело ничего общего с языком, не было напрямую связано с чувствами.

А потом возникла еще одна традиция. Эта традиция возникла в XX веке, хотя многие ошибочно относят ее к романтической традиции – постоянно играть вибрато. Это не романтические "штучки", это вполне современная вещь. Она возникла между Первой и Второй мировыми войнами, именно тогда исполнители начали постоянно вибрировать. Если послушать запись Йозефа Йоахима, для которого Брамс написал свой скрипичный концерт (запись 1905 г., конечно, плохого качества), то в ней слышно, что он практически не играет вибрато. Т.е. то, что мы сегодня называем романтической традицией, не является, собственно говоря, романтической традицией! В рамках этой традиции исполнитель играет "без чувств", настолько объективно, насколько это возможно, и не выражает так ярко свои эмоции. Такое исполнение нацелено, прежде всего, на хорошую, чистую ансамблевую игру. Это возникло между двумя мировыми войнами, усилилось после Второй мировой войны, и это абсолютно противоположно тому, как играли, возможно, в XVIII веке.

– Какие инструменты Вы делаете и сложно ли их у Вас приобрести?

– Я делаю только классические гобои и гобои д'амур. Этим я занимаюсь вместе со своим другом, который, собственно говоря, и выполняет львиную часть работы. Раньше я делал гораздо больше сам, но теперь у меня много времени уходит на другие вещи. Мой друг выполняет примерно 90% работы, он фантастически точен, – он вообще перфекционист, – но он не музыкант, поэтому я должен постоянно контролировать процесс: настройку голосовых отверстий и т.д. Так как множество людей делают хорошие барочные гобои, мы решили заниматься классическими гобоями и гобоями д'амур. Мне интересно, куда уходят мои инструменты, но заказать у меня гобой совсем не трудно. Правда, это длится довольно долго, так как у нас много заказов, а работаем мы медленно, поэтому нужно ждать минимум год. Часто мне приходят просьбы изготовить гобой за два месяца – к сожалению, это нереально.

– Вы могли бы рассказать о том камыше, который используете, и вообще о тростях?

– Да, камыш – это большая тайна. Должен сказать, что после 25 или даже более лет, на протяжении которых я регулярно делаю трости, я все еще не могу, взглянув на камыш, сказать, как он будет звучать. Т.е. каждый раз это сюрприз. Конечно, я уже накопил некоторый опыт в изготовлении тростей, т.е. я примерно знаю, как нужно с ними работать. Но я не могу вывести правило, которое могло бы помочь определить, исходя из цвета и качества волокон камыша, получится ли из него хорошая трость. Я могу сказать, что иногда я заказывал килограмм камыша то у одного, то у другого производителя: либо во Франции, либо в Испании, либо в Аргентине. Камыш приходил и оказывался хорошим, тогда я заказывал через год еще килограмм – и получал совершенно другой камыш, уже не такой хороший. Я все время пытаюсь быть объективным, но, мне кажется, камыш как был, так и остается большой загадкой. У проблемы с тростями есть свой шарм, но в то же время она может вогнать музыканта в депрессию. Например, у тебя сегодня вечером концерт, а тебе не очень нравится твоя трость, и это происходит всегда... Мне кажется, что публика, и даже другие музыканты, не могут понять, что это значит: быть недовольным тростью. Это сложно понять. Только жена гобоиста знает, что это такое, когда у мужа нет хорошей трости – у него портится настроение, а на следующий день он весь сияет, потому что нашел хорошую трость.

– Есть какая-то марка, фирма, у кого Вы предпочитаете покупать камыш?

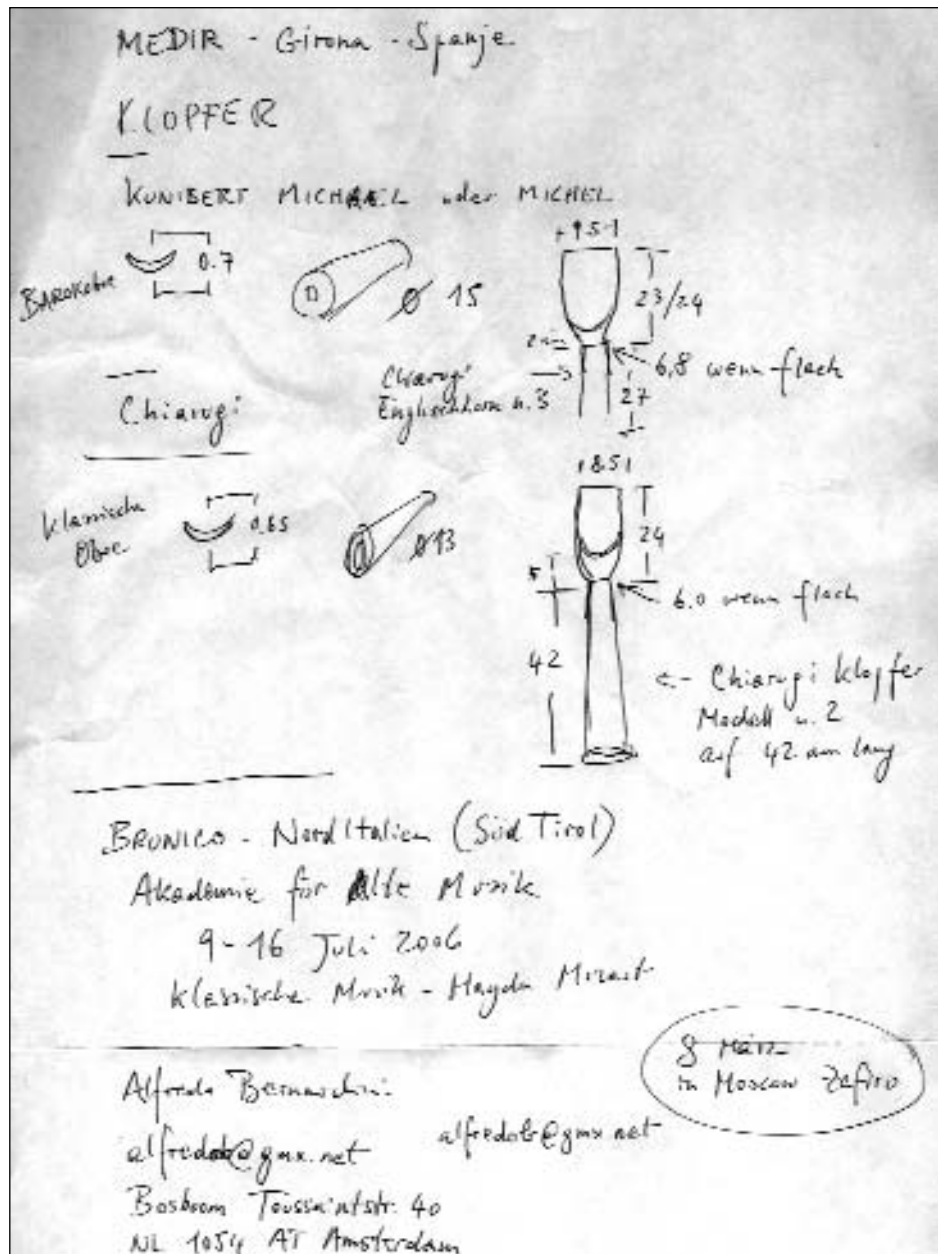
– Нет, я все пробую в разных местах. Я покупаю камыш "Rigotti", "Marca", а сейчас уже некоторое

время использую камыш из Испании. Фирма называется "Medir", из Жирона. Они в первую очередь занимаются камышом для фаготов, но, благодаря одному моему другу-фаготисту, я могу заказывать камыш для барочного гобоя. Это необработанный камыш. У меня есть собственная машинка для вытачивания камыша, поэтому я заказываю только камыш, а не пластины.

Пока все в порядке, это не какой-то фантастический камыш, но вполне подходит.

– Что это за машинка, Вы её сконструировали сами?

– Нет, нет. Это очень старая машинка фирмы "Klopfer". Я думаю, что сам Клопфер уже 20 лет как умер. Моя машинка – она очень простая, но очень капризная.



Мне кажется, что я – единственный, кто может на ней работать. Но это мой старый товарищ.

– Машинки кого из современных мастеров Вы можете посоветовать?

– У меня небольшой опыт в этой области. Для нашей консерватории мы заказали машинку у одной английской фирмы. Это очень изысканная машинка, даже слишком изысканная: ею пользуются мои студенты, а когда машинка такая изысканная и на ней работает столько разных людей, то она все время разлаживается, и ее нужно снова и снова настраивать. Знаю, что многие покупают машинки у немецкого мастера Хуниберта Михеля. А что касается металлических аксессуаров – штифты, ножи и прочее, – я это все покупаю у "Chiarugi". Это довольно дешево, и все делается очень быстро. Иногда у меня есть специфические вопросы к Кьяруджи, например, я просил его сделать штифты для классического гобоя по специальным размерам. Он это сделал. Он всегда готов к сотрудничеству, рад помочь.

– Какова толщина пластины, которую Вы используете?

– Толщина пластинки – 0,7, а диаметр трубки камыша – 15 мм.

– Как Вы считаете, необходимо ли стачивать глянец камыша на трости до ниток?

– Я останавливаюсь примерно в 2 мм от ниток. Так, чтобы трость была немного сильнее и дольше играла. Но завтра это может измениться, я не знаю.

– Какова ширина шейки Вашей трости, насколько этот параметр важен?

– Это важно, так как трость должна хорошо закрываться. Ширина

шейки моих тростей – 6,8мм в плоском состоянии, до обвязки. Когда трость навязана, то, конечно, шейка становится уже.

– А могли бы Вы также нарисовать параметры трости для классического гобоя?

(Рисует)

– Вы используете также штифты "Chiarugi"?

– Штифты для классического гобоя я делаю сам, но они практически идентичны штифтам "Chiarugi" – можно взять "Chiarugi-Klopfer" модель №2.

– А для барочных тростей подойдет штифт для английского рожка?

– Да. Это, вероятно, совсем не историческая система, но она очень практична, длина при этом 27 мм.

– При изготовлении трости для барочного гобоя Вы используете форму для обрезания пластинки или делаете это на глаз?

– Я все делаю своими руками, я не использую специальных форм.

– Вы много преподаете. Как Вы считаете, легко ли стать Вашим студентом и готовы ли Вы приглашать в свой класс музыкантов из России?

– Да, конечно! Уже 14 лет я преподаю в Голландии. В Амстердаме, конечно, можно записаться на мой курс. И за все то время, что я там преподаю, у меня было всего три голландских студента. Все студенты приезжают из-за границы – Франции, Германии, Австралии, Америки, Японии и других стран. Т.е. для меня

речь о национальности не идет, мне важны сами люди, которые серьезно интересуются барочным гобоем, те, кто полон страстью к инструменту, и, конечно же, у кого есть талант. И я уверен, что в России есть такие люди, и я всегда рад их видеть! Конечно, есть целый список желающих учиться у меня, есть серьезный отбор, но это возможно. К сожалению, в свой класс в Амстердаме я могу взять только 8 человек. Это мой максимум.

– А на какой Ваш мастер-курс мы можем пригласить читателей журнала?

– Раньше я давал очень много мастер-курсов. Сейчас немного меньше. Иногда консерватории приглашают меня на пару дней. Например, в следующем году я буду в Женеве и Вене. Летом я всегда провожу свой большой курс, он открыт для всех, и там нет отбора. Прежде всего, те, кто хотят учиться у меня, могут приехать для начала на этот летний курс, чтобы мы познакомились и смогли решить, стоит ли нам дальше работать вместе. В следующем году у меня будет летний курс в Брунико, это на севере Италии. Это очень хорошая академия, целью занятий является подготовка оркестровой программы. Темой следующего года будет классическая музыка, мы будем играть симфонии Гайдна и Моцарта, т.е. очень красивую музыку для гобоя, но это прежде всего музыка для классического гобоя. До обеда у меня будут занятия по гобою, а после обеда – камерный ансамбль и оркестр. Я буду дирижировать оркестром, а по утрам заниматься гобоем. Также там будут преподаватели по скрипке, виолончели, валторне, контрабасу и другим инструментам.

Беседу вел Денис Голубев

ФОТОГРАФИЯ, АФИШИ, БУКЛЕТЫ, ПРОГРАММКИ			
ДИЗАЙН СТУДИЯ	Кузьмина	8 915 381 82 87	Музыкальные Инструменты
	Кирилл	354-66-90	
PESHATNIK@MAIL.RU		www.color-foto.com	



И вдруг мир превратился в фагот

- Отборный и специально просушенный альпийский клён

- Каждый инструмент делается нашими мастерами вручную и тестируется высококлассными музыкантами

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



Фаготы Schreiber.

Ваша дупла играет соло.

www.wschreiber.com



САКСОФОНЫ



аксессуары для духовых инструментов



www.wind-instruments.ru



Pierre
César®



Antoine Courtois
Paris

ТРУБЫ И ТРАМБОНЫ

EDWARDS

Москва, Новорязанская ул, д 30а, тел. (495) 733 97 81, факс 733 97 86, I mail: info@avallonltd.com
Санкт-Петербург, тел. (812) 542-43-80, факс 542-88-31, E-mail: sp1@avallonltd.com
Нижний Новгород: тел. (8312) 34-38-32, факс 30-38-44, E-mail: music@avallon.nnov.ru
Полный список представительств компании "АВАЛЛОН" на WWW.AVALLONLTD.COM

Meyer

Otto Link



Rico®
INTERNATIONAL

DENIS WICK



БЫТЬ МОЖНО ДЕЛЬНЫМ ЧЕЛОВЕКОМ...

Андрей Иков,

солист оркестра Государственного
Академического Большого театра

Процветающий бизнес продажи украшений, сувениров, безделушек, обилие магазинов, торгующих товарами для рыбалки, охоты, занятий спортом, бани, дачи, фантастический ассортимент в винных и табачных бутиках – подвигли меня написание этих заметок.

Казалось бы, что нужно исполнителю на медном духовом инструменте для работы? Инструмент да мундштук. Подумав, добавим: сурдина. В.Г. Брандт говорил, что у трубача с собой всегда должны быть карандаш, ластик и штопор. И все? Отнюдь.

Давайте рассмотрим мировой рынок аксессуаров для трубы вместе.

Производители аксессуаров, как правило, наши с вами коллеги, только с изобретательской и коммерческой жилкой. Кто-то из них открывает маленькую мастерскую, кто-то – продает свою идею более крупной фирме.

Футляры

С каждым годом футляры, в которых продаются новые инструменты, становятся все проще и презентабельнее.

В основном, их путь ограничивается маршрутом: фабрика – магазин – дом счастливого обладателя инструмента.

Зато рынок мягких футляров (gig bag) выглядит впечатляюще. Здесь и легкие маленькие футляры для одного инструмента, и монстры для 3-4 труб; кожаные, пластиковые,

сделанные из крепкой плащовки, "стюардессы" на колесиках, рюкзаки. Такая ситуация вполне закономерна. Артист симфонического оркестра не выйдет из дома без 2-3 труб, сурдин, джазмен – без флюгельгорна, а студенту будет удобен рюкзак.



Всем этим требованиям отвечает продукция фирм "ALTIERI", "BAM", "GUARD", "PRO-TEC", "REUNION BLUES", "RITTER" и некоторых других.

Но, как ядовито заметил Чейз Санборн (в книге "Brass Tactics Companion"), "мягкий футляр – лучший друг инструментального мастера". Действительно, пользуясь мягким футляром, есть риск помять инструмент. Фирмы "WOLF-PACK" и "TORPEDO BAG" предусмотрели и это.

Как правило, эти же фирмы изготавливают и футляры для мундштуков.

Сурдины

В современной академической музыке, джазе, киномузыке исполнителю требуются разные сурдины. Три их основных вида – straight, cup и harmon. Изготавливают их из папье-маше, металла, пластмассы. Опытный музыкант или оркестров-

– Чем отличаются взрослые от детей?

– У взрослых игрушки дороже.

щик точно знают, какой именно сурдиной надо воспользоваться. Наиболее известны фирмы "HUMES&BERG", "TOM CROWN", "JO RAL", "DENIS WICK", "LEBLANC".



Становятся популярными сурдины ручной работы "TRUMCOR" и "CHARLIE DAVIS".



Фирма "AMREIN" производит деревянные сурдины.

Кроме вышеописанных сурдин, надо еще упомянуть сурдины для занятий (whisper mute). Их производят "JO RAL", "DENIS WICK", "SHASTOK". Остроумно сконструирована сурдина "PEACEMAKER". К тихой сурдине приспособлен медицинский стетоскоп.

Особняком стоят электронные сурдины – относительно новинки на рынке. Первой была фирма "YAMAHA". Несколько лет назад была выпущена сурдина "Silent Brass" с микрофоном внутри, наушниками и электронным блоком, предлагающим три варианта

акустики: зал, комнату и собор, а также регулируемую реверберацию.



Такая сурдина дает возможность не только слышать себя в помещении, но и заниматься с различными добавочными электронными приспособлениями: тюнером, метрономом, записью *minus one*. Также эта сурдина имеет аудио-выход, позволяющий производить запись, весьма близкую к студийной. Похожую сурдину теперь производит еще и японская фирма "E-MUTE". Позже "YAMAHA" доработала акустический блок, уменьшив его размеры и вес (вместо восьми батареек AAA – четыре), добавив пятьдесят вариантов готового звучания, пятьдесят – ручной настройки, эквалайзер, тюнер, метроном.

Смазочные материалы и аксессуары для ухода за инструментом.

Как любой другой механизм, труба нуждается в профилактике и промывании. Промывать инструмент рекомендуется раз в два-три месяца для удаления налета в мундштучной трубке и грязи в помпах (роторах). Для этого используют ершик на длинном тросе и шомпол с тряпкой.

Тряпку желательно подобрать мягкую, не оставляющую после себя катышков и ниток. Ж.Б. Арбан в своем "Метод" рекомендовал использовать шарик из губки, сильным выдохом прогоняя его через трубу. Было это 150 лет назад, и, честно говоря, сегодня я бы не решился на такой эксперимент...

Сверху инструмент рекомендуется протирать тряпкой со специальной полиролью *laquer polish*

и *silver polish* – соответственно, для инструментов, покрытых лаком или серебром.

Нуждается в уходе и мундштук. Изнутри его прочищают специальным ершиком (по необходимости; можно и каждый день), а снаружи – просто помойте его мыльной водой. Поля мундштука всегда должны быть чистыми, чтобы не травмировать губы.

Раз в два-три дня необходимо смазывать механизм голосовой машинки. Теоретически, каждая фирма-производитель инструментов разрабатывает собственные смазки, но назову, тем не менее, масло фирм "FAST", "BLUE JUICE", "PRO OIL", хорошо работающее со всеми инструментами. Особняком стоит фирма "HETMAN", производящая целую палитру смазок, например, для новых инструментов и изношенных (более густое).

Смазка для кронов также необходима разная. Для основного крона – более густая, чтобы он не двигался произвольно, и более легкая для первого и третьего кронов, т.к. они находятся в движении при подстройке нот во время игры. Для основного крона хороши *cork grease* производства "SELMER" и "YAMAHA", а для двигающихся часто кронов подойдут тромбоновые смазки "TROMBONTINE" и "SLIDE-O-MIX", или "HETMAN".

Нуждаются также в смазке и пружины помпового механизма и сливного клапана. Для этого лучше использовать густое масло (т.н. часовое). Также хорошо этим маслом смазывать части механизма роторной трубы.

При длительном неиспользовании инструмента (во время отпуска, реже используемые трубы, например пикколо, корнет и т.д.), лучше инструмент консервировать. Для этого надо его промыть, протереть и, капнув в мундштучную трубку 5-10 капель масла *valve oil*, сильно

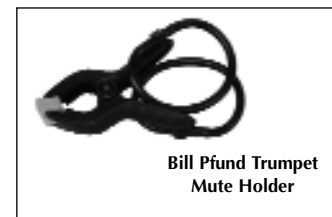
подуть в нее, одновременно нажав клапана. Масло распределится тонким слоем по внутренним частям трубок, не давая им корродировать.

Подставки

Во время репетиционной работы, да и во время выступления оркестра/ансамбля вам могут понадобиться подставки для инструментов и сурдин, особенно, если вы используете несколько труб или сурдин.

Хорошие стационарные подставки производит фирма "HAMILTON". Не отстают и китайские производители.

В моей практике наиболее удобными оказались подставки "K&M": "Konig & Meyer". Они сделаны из крепкого легкого пластика, быстро разбираются и помещаются в раструбе инструмента.



Что может быть страшнее "кикаса"? Упавшая в тишине сурдина.

Специальные держатели для 1-3 сурдин помогают избежать этого.

В музыке С. Прокофьева и Р. Штрауса встречаются эпизоды, в которых вынуть или вставить сурдину надо очень быстро, иногда за восьмую или четвертную паузу. В этих случаях также удобно воспользоваться держателем. Изготовители: "Bill Pfund", "Bob-O-Mute", "Jo Ral".



Аксессуары для преобразования звука

В различных жанрах и ситуациях у исполнителя может возникнуть потребность изменить качество звучания инструмента. Первым и самым простым способом можно назвать использование различных мундштуков: глубоких – для более мягкого звучания, мелких – для более резкого и яркого.

Следующим шагом является утяжеление различных частей трубы. Таким образом улучшается стабильность исполнения, снижается вибрация инструмента, уменьшается количество "белого шума". (Белый, акустический шум – сложный акустический сигнал, имеющий постоянную спектральную плотность во всем диапазоне частот). Три основных места для утяжеления трубы: т.н. ресивер – место перехода мундштука в мундштучную трубку, нижние гайки пистонов и раструб. В дополнение к этому, "Monette", – а позднее и инструменты "Edwards Generation X", "Taylor Phoenix", "Cortois Evolution", – припаивал жесткие ребра к изгибам раструба и основного крона.

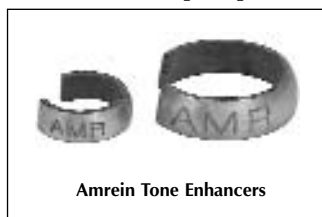


Holton
Tone
Intensifiers

Утяжеление в области ресивера достигается надеванием специально изготовленной гайки на конец мундштука (первой ее сделала фирма "Holton", затем – "Sound Sleeve" и "Carry"), насадки на мундштук (buster, фирма "Dennis Wick"), использованием моделей типа "Megatone" ("V.Bach", "Warburton", "Monette") или утяжелением ресивера. Например, А. Гиталла наматывал на ресивер медную проволоку, Б. Малон изготавливал съемную

дополнительную втулку, а "Selmer Paris" в последних моделях "TT" и "TTM" использует twin tube system, когда мундштучная трубка заключена внутри тяжелой, наружной.

Утяжеление нижней части пистонов достигается использованием тяжелых гаек (производители "V.Bach", "Sound Sleeve", "Pickett Brass"), а шайбу на раструб придумал немецкий мастер Амрейн.



Amrein Tone Enhancers

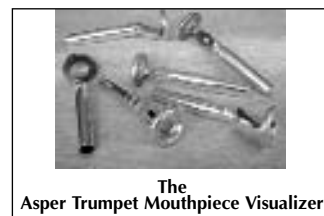
Фирма "Acousticcoil" предлагает пластиковый вкладыш в мундштучную трубку, по их мнению, улучшающий интонацию и звучание инструмента.

Аксессуары для занятий

Все больше и больше поклонников у метода разыгрывания, который называется баззингом (от английского buzz – жужжать). Основной посыл этого метода заключается в том, что первоначальные колебания, производящие звук на амбушюрном инструменте, производит вибрация губ. Мундштук же, прислоненный к губам, усиливает колебания, формирует звуковысотность и тембр. Такого рода упражнения рекомендовал еще В. Вурм в конце XIX века. Сегодня практически все известные методы обучения обращаются к баззингу, как к способу разминки и работы над звуком. Назову лишь наиболее популярных авторов: Дж. Стэмп, П. Тибо, Д. Томпсон, В. Гугенбергер, Э. Плог.

Еще совсем недавно Дж. Стэмп рекомендовал при занятиях баззингом держать мундштук за край ножки левой рукой, симулируя угол наклона и давление на губы, похожее на обычную игровую позицию.

Теперь желающим предлагаются следующие приспособления: держатель мундштука, "BERP" (аббревиатура английского Buzz Extension And Resistance Piece), обрезок (как еще перевести Short Cut ?) и скелетизированный мундштук.



The
Asper Trumpet Mouthpiece Visualizer

Стоит упомянуть еще о двух приспособлениях для занятий. Это вижьюлайзер: поля от мундштука на ручке и зеркальце, крепящиеся к инструменту. Вижьюлайзер дает представление о работе губ внутри мундштука и помогает контролировать апертуру. Зеркальце облегчает контроль за амбушюром.

Тубист Чикагского симфонического оркестра Арнольд Джакобс, один из самых знаменитых педагогов-духовиков XX века, огромное внимание на занятиях уделял работе над дыханием (в погоне за образами, в попытках играть "как скрипка", мы частенько забываем о главном: труба – духовой инструмент!). В студии, где Джакобс занимался со студентами, причем, не только с тубистами, была еще и лаборатория с тренажерами, развивающими дыхание, наглядными пособиями, различными измерительными приборами. Теперь многие из этих приспособлений можно купить в специализированных магазинах духовых инструментов. В ожидании бандероли из далеких стран можно купить надувной мячик в игрушечном магазине и надувать его все свободное время, придерживаясь основных положений, изложенных в "Школе" Ж.Б. Арбана или на стр.2 "Warm Ups Studies" Дж. Стэмпа.



Breath
Builder
Breathing
Bag

Еще одно приспособление для занятий – Chop-Sticks, набор маленьких палочек разного диаметра. В свободное время рекомендуется держать одну из них во рту, зажимая губами. Описаны также несколько упражнений, рассчитанных минут на пятнадцать в день. Таким образом "накачиваются" мышцы рта без инструмента. Это удобно в пассивный период: в дороге, во время болезни, в отпуске.

Средства контроля за исполнением

Два основных прибора, контролирующие исполнение, – тюнер и метроном. Тюнер показывает точность исполнения ноты или отклонение от нее в "центах". Для индивидуального контроля при игре в оркестре/ансамбле к тюнеру присоединяется клипса – микрофон. Прикрепленный к инструменту, он показывает только ваш строй. Наиболее известные производители – "KORG", "SEIKO", "YAMAHA", "BOSS". Очень хорош недавно выпущенный тюнер "CENTER PITCH", он состоит из клипсы и очень маленького дисплея. Надо только иметь в виду, что тюнер не является панацеей для успешного исполнения в оркестре. Оркестровый строй – не темперированный, и нужно находить компромисс между ансамблевыми требованиями и показанием прибора.



Center
Pitch
CP2
Tuner

Зато с метрономом спорить не стоит. Знаменитое замечание Ю.А. Усова: "Деление нот – неверное," – по поводу неритмичной игры – показывает необходимость точного следования ударам искусственного сердца музыки. Не стоит путать неритмичное исполнение и агогику. В rubato есть свои законы.

Прекрасным средством контроля за исполнением является аудио/видео запись занятий и выступлений. Выбор средств тут огромен: магнитофон, mp3 рекордер, видеокамера, компьютер. Список технических новинок растет. Неизменной остается

цель: улучшить техническое и художественное качество исполнения.

Как справедливо заметил однажды замечательный финский трубач Йоко Харьянне, чрезмерное увлечение техническими подробностями – это вуду, шаманство. Конечно, можно достичь желаемого результата без многих и многих описанных выше аксессуаров.

Но что за камин без щипцов, сигара без гильотинки для обрезания кончика, усы без специальной расчески!

МД

БРАННЕР

ВЫСОКОЕ КАЧЕСТВО
ПО НИЗКИМ ЦЕНАМ



Адреса магазинов:

Москва, Сокольническая площадь, д. 4А (пав. 327) тел. (495) 744 3746
Москва, Ленинский проспект, 99 тел. (495) 936 5798
Оптовый отдел: тел.: 518 1174, 518 1175; тел./факс: (495) 601 9038

www.ton-line.ru

www.hiwattinfo.ru

Юрий Лоевский:

“Свободных дней у музыканта быть не может”

ЗАТАКТ

ЮРИЙ ЛОЕВСКИЙ – виолончелист, Народный артист России, родился в г. Овруч в 1939 году. Закончил Ленинградскую консерваторию, где учился у А. Штриммера и М. Ростроповича.

Работал первым концертмейстером группы виолончелей оркестра Большого театра СССР и Государственного академического симфонического оркестра п/у Е. Светланова. Сотрудничал с другими оркестрами, в частности, являлся приглашенным концертмейстером группы виолончелей симфонического оркестра Мариинского театра п/у Валерия Гергиева.

В 2003 году Юрий Лоевский возглавил группу виолончелей Национального филармонического оркестра России п/у В. Спивакова.

Несмотря на большое количество оркестровой работы, Юрий Лоевский постоянно выступает с сольными концертами как в России, так и за рубежом.

Большое внимание он также уделяет камерной музыке. Его партнерами по камерным ансамблям выступали многие замечательные музыканты. Один из его самых длительных, убедительных и плодотворных творческих контактов – дуэт с пианисткой Верой Часовенной.



– Юрий Григорьевич, не могли бы Вы для начала рассказать немного о себе?

– Я родился в городе Овруч Житомирской области. На войне мой отец погиб – он был летчиком-истребителем. После войны мы с мамой переехали в Харьков, потому что там жили дед и бабушка. Поскольку дедушка был виолончелистом, меня решили отдать в музыкальную школу.

В то время в Харькове работала замечательный педагог – Юлия Федоровна Пактовская. У нее начал учиться довольно известный солист Марк Варшавский. Кроме того, с ней занимались Миша Хомицер, Валя Фейгин, Алик Демурджян, Елена Шапиро... От Юлии Федоровны вышла целая плеяда музыкантов, все ее ученики впоследствии заняли в жизни очень заметные места.

На виолончели я начал заниматься в четвертом классе, когда мне было одиннадцать лет. И хотя занимался я не очень активно, к седьмому классу сыграл уже все концерты Ромберга и Гольтермана, а также массу этюдов. У Пактовской была метода – обязательно давать играть концерты Ромберга. Ведь это колоссальная школа!

– Многие виолончелисты, как и Вы, говорят, что начали заниматься на виолончели довольно поздно. Вы добились блестящих результатов за очень короткий срок. С чем связано такое быстрое развитие?

– Я думаю, все это только из-за учителя. В класс к Юлии Федоровне все приходили вместе. Играли на глазах друг у друга. Существовала здоровая конкуренция. Мы много слушали виолончельную музыку – записи Лузанава, Шафрана, других виолончелистов.

И что еще очень важно: к нам не предъявлялись такие чудовищные требования, какие предъявляются в музыкальных школах сегодня. В основном мы занимались на виолончели. Конечно, приходили на какие-то занятия, но от нас не требовали знать гармонию и сольфеджио на уровне высочайших профессионалов. У нас были такие профессионалы, которые блестяще знали теорию – но они никогда не играли хорошо на инструментах!

– Вы много занимались тогда на виолончели?

– Меньше трех часов в день я не занимался. У каждого музыканта есть период, когда он должен заниматься часами по восемь-девять. Я начал так заниматься, когда поступил в Харьковскую консерваторию.

– Но ведь Вы закончили Ленинградскую консерваторию?

– Да. Но сначала я поступил в Харьковскую, к Исааку Моисеевичу Когану – тоже очень хорошему педагогу. У него я сделал большие успехи: например, уже на первом курсе выучил с ним программу своего первого конкурса. Я участвовал в межрегиональном кон-



курсе во Львове, где играл очень успешно и получил первое место. У скрипачей первое место занял блестящий Олег Крыса.

– Сколько Вам было лет тогда?

– Восемнадцать. Потом, в силу ряда обстоятельств, я поехал в Ленинград, где показался Александру Яковлевичу Штриммеру и поступил к нему на второй курс Ленинградской консерватории.

Александр Яковлевич со мной много занимался и вообще очень хорошо ко мне относился. Как-то он сказал моей бабушке, что хочет, чтобы я остался на каком-то курсе еще на один год, а потом поступил в аспирантуру с тем, чтобы после этого его заменить. Но вскоре он умер, а в Ленинградскую консерваторию пришел Ростропович, который послушал меня и взял к себе в класс.

В Ленинграде у него учились очень хорошие музыканты: Юра Фалик –

одареннейший человек, который потом стал еще и дирижером и композитором, Гена Геновкер был концертмейстером второго оркестра Ленинградской филармонии, Арик Орловский – концертмейстер Кировского театра...

– Как складывалась Ваша судьба после окончания консерватории?

– Закончив аспирантуру Ленинградской консерватории, я целый год не мог найти работу в оркестре. Практически все места были заняты молодыми музыкантами, и играть было практически негде – не было конкурсов. Около года я работал в квартете Ленконцерта. А после этого я поступил стажером в Кировский театр. Его тогда возглавлял потрясающий музыкант, дирижер Константин Симеонов. Когда он ставил, например, "Тихий Дон" Держинского – музыку далеко не первого сорта – люди в зале плакали! Я уже не говорю о "Пиковой даме", кото-



рую он дирижировал так, что в сцене спальни Графини буквально мороз по коже продирает. Какой был великолепный "Мазепа" у Симеонова! Да и вообще, за что бы он ни брался, – у него все получалось блестяще.

В Кировском театре я проработал четыре года. Потом поехал играть конкурс в оркестр Большого театра. На первый год мне предложили место не ниже заместителя концертмейстера. Через год я сыграл еще один конкурс и стал первым концертмейстером.

– Каким образом Вы познакомились с Евгением Федоровичем Светлановым?

– При мне Светланов ставил в Большом театре "Отелло", "Спящую Красавицу", "Псковитянку" и "Золотой пестушок". Эти спектакли – самое высокое из того, что происходило тогда в культуре СССР.

Могу рассказать по этому поводу один случай. Не потому, что хочу себя возвеличить, а просто чтобы пояснить, как складывались отношения с Евгением Федоровичем. В "Отелло" есть небольшое соло для четырех виолончелей. А поскольку мы, виолончелисты, все время, помимо театра, играли еще и ансамблем – этот квартет был сделан безукоризненно. И однажды после спектакля вдруг подходит ко мне Автандил, очень известный тогда кларкер, с огромным букетом белых роз. Я спрашиваю: "Это Евгению Федоровичу передать?". А он говорит: "Нет, это Евгений Федорович просил передать Вам." Я был поражен.

Потом пошла "Спящая красавица". Все думали: как Светланов будет дирижировать балетом? Но это был такой гений, который не играл "в ногу", а делал музыку. При этом все балетные были счастливы. Он настолько хорошо чувствовал эту музыку, давал настолько удобные темпы... Вообще, лучшего интерпретатора русской музыки, чем Светланов, я просто не знаю.

В "Спящей" есть знаменитое виолончельное соло. Я его сыграл, и Светланов был очень доволен. А на следующий день после премьеры в "Правде" вышла статья об этом спектакле. В ней очень хвалили Светланова – заслуженно, конечно, это же действительно гений. А еще там было написано: "Волнующе звучали соло кларнета (Р. Багдасарян) и, особенно, виолончели (Ю. Лоевский)".

Это был прорыв для меня, потому что до этого 10 лет я носил клеймо "невыездной", в результате чего происходили такие вещи, от которых, если не обладать волей и выдержкой, можно было бы просто загнуться. Например, идет двухсотлетие Большого театра. Перед спектаклем объявляется весь состав – все артисты кордебалета, кто в оркестре играет соло... Я играю "Лебединое озеро" – не объявляют, что я играю. Гяуров поет Филиппа в "Дон Карлосе", я играю здоровенное соло – не существует Лоевского. Потом Пли-

сецкая танцует "Умиряющего лебедя". Я решил: не буду играть, если меня не объявят. Проходит десять секунд, пятнадцать... Думаю: а чем она виновата? Сыграл, все прошло замечательно, но возникло ощущение страшного унижения. Не потому, что мне хотелось какой-то особенной славы, нет. Просто как же так: всех объявляют, а кого-то одного – нет?

А еще через некоторое время я получил от Светланова приглашение на участие в концерте ГАСО СССР. Играли увертюру "Вильгельм Телль" – там значительное соло, и в этой же программе – "Лебедь" Сен-Санса. Концерт прошел с большим успехом, как и все концерты Светланова. И Евгений Федорович пригласил меня на постоянную работу, засчитав этот концерт за конкурс.

– Вы пришли в Госоркестр сразу после Федора Лузанова?

– Да, после Лузанова я пришел в Большой театр, и после Лузанова пришел в Госоркестр. Там тогда работали потрясающие музыканты: Зверев, Попов, Соколов... Когда они взяли аккорд в "Вильгельме Телле" – я поразился тому, насколько он был кристально чистый, как на органе. Хотя в Большом театре тоже работали очень хорошие музыканты. Блестящий гобоист Витя Эльстон, замечательный скрипач Леон Закс, трубачи Тимофей Докшицер и Федя Ригин, валторнист Игорь Лифановский, арфистка Вера Дулова – все это были люди, буквально Богом созданные для музыки.

Когда я пришел к Светланову, он как раз начал работу над "Антологией русской музыки". А обычно ведь как пишут? Несколько дней одну симфонию... Светланов писал: утром – Первая симфония Чайковского, вечером – Вторая и так далее. Дня за три – все симфонии Чайковского. Никаких проблем не было.

Я его, конечно, уважал безмерно. Даже, как и подавляющее большинство людей, которые с ним работали, видел в нем кумира. Когда он брал в

руку палочку, ему все прощалось, люди понимали, что ему все можно – только чтобы он дирижировал. Он был очень обаятельный во время дирижирования.

– Чем Вы занялись после ухода из Госоркестра?

– Я начал работать в оркестре Кировского театра, но на очень хороших условиях: только зарубежные поездки. Валерий Гергиев, конечно, человек совершенно неумной энергии, поэтому было очень тяжело – но и интересно тоже. Одновременно я был солистом Московской филармонии. Мне это очень нравилось, но, к сожалению, мой энтузиазм там не встречал поддержки. Сколько бы я ни предлагал программ, больше одного концерта в год мне не давали.

У меня, к счастью, была отдушина: я нашел пути в Германию для того, чтобы реализовать свои возможности. Там я играл довольно много концертов.

– Благодаря этому Вы в течение некоторого времени вообще не играли в оркестре и занимались исключительно сольной деятельностью. Жаль, что в силу небрежного отношения к Вам Московской филармонии, в Москве Вас можно было слышать редко. Сейчас Вы – концертмейстер Национального филармонического оркестра России под управлением Владимира Спивакова. Вы не могли бы поделиться впечатлениями о работе в этом коллективе?

– Когда Георгий Агеев сказал, что Владимир Теодорович предлагает мне место первого концертмейстера в новом оркестре, я сразу сказал "да". Владимир Теодорович – великий музыкант, я всегда мечтал прикоснуться к его творчеству. Работаю там уже три года, и очень рад этому. С нами играли всемирно известные музыканты: например, пианист Джон Лилл, с которым я играл Второй концерт Брамса, где есть большое виолончельное соло. С нами пели Доминго, Каррерас, играли многие интересные инструмента-

листы. К тому же, в этом оркестре, как до этого в оркестре Большого театра и в светлановском оркестре, тоже удалось создать ансамбль виолончелистов. Хотя это все-таки требует напряжения, а наших виолончелистов иногда бывает трудно толкнуть на подвиги. Например, наизусть мы свои программы пока не можем выучить.

– Какие рекомендации Вы даете молодым артистам своей группы – и вообще молодежи в оркестре?

– Я поставил у себя в группе условие, хотя не думаю, что оно на сто процентов выполняется: если у вас есть два часа на занятия, то один час вы можете посвятить концерту Дворжака или еще чему-то, а второй – обязательно оркестровым партиям. Оркестровые партии надо учить так же, как вы учите Дворжака. Так же тщательно просмотреть аппликатуру, так же тщательно продумать штрихи. Но в этом иногда трудно убедить.

Мне не всегда понятно, почему человек, который выбрал профессию оркестрового музыканта, не хочет, например, без напоминания концертмейстера или дирижера сделать субито-пиано там, где это написано, или сделать "обратную" вилку. Или сыграть вместе с флейтистом, который играет в это время соло.

Ведь в оркестре все время открываешь для себя новое. Вот я не имею возможности постоянно смотреть в партитуру. Зато можно в антракте на пульте у дирижера посмотреть: а что там в этом месте, почему не получается? Здесь какое интересное *sol* у скрипок. У них синкопа, а у нас... Это же все надо знать. И вот этим тоже интересна игра в оркестре.

– Такие вещи каждый должен знать или только концертмейстер?

– Каждый! Я уверен, что в Венском оркестре каждый исполнитель прекрасно знает партитуру, знает все, что нужно для того, чтобы сыграть качественно. Судя по тому, как они играют. Случайностей там не бывает. Я как-то говорю Рождественскому: "Здесь валторна играет, а ее не слышно." Он отвечает: "Не обязательно ее слышать, надо знать, что она там играет."

То есть, если ты знаешь такие вещи, ты никогда не будешь играть не в ансамбле с коллегами. Когда слушаешь эти оркестры – Чикаго, Тель-Авив, Вену, – видишь, что это общий организм, что они играют в ансамбле. Дирижер не может все показать. К тому же, у всех разная реакция на руку. Да и где этот "раз"? Это надо почувствовать.

– А раньше было иначе?

– Да. Например, я несколько месяцев жил в Каретном ряду, в доме Большого театра. И вдруг слышу – скрипач играет вступление из "Жизели". Медленно, планомерно его учит. Оказывается – опытный музыкант, который всю жизнь проиграл в оркестре, учил это место. Я боюсь, что сейчас этого нет. Тем более, что музыкант – это не та профессия, где можно придти домой и обо всем забыть. Мы пришли с работы – надо снова хватать инструмент, учить следующую оперу, следующую симфонию или еще что-то. Никаких свободных дней быть у музыканта не может, потому что не позанимался два-три дня – и ты теряешь форму. Забываешь то, что уже сделал, теряешь навыки, моторику.

– Если говорить об инструментах, какие инструменты Вы предпочитаете?

– В современных условиях это зависит от того, чем ты занимаешься. Для оркестра, например, хороший французский инструмент может быть даже лучше, чем итальянский. Потому что когда ты играешь на итальянском инструменте, то тембр его настолько сливается с оркестром, что ты себя не слышишь. У меня есть один хороший старый "итальянец". А Владимир Теодорович приобрел для оркестра инструмент французского мастера Rique и любезно предоставил его мне для работы. Для оркестра хороший "француз" – это то, что надо.

– Сейчас очень много говорят о хорошем качестве современных китайских инструментов. Вы играли на таких инструментах? Можете что-нибудь рассказать об этом?

– Однажды мне предложили сыграть концерт на Барбадосе. Я говорю: "Как я туда поеду, там жуткая влажность?" Они говорят: "Мы вам купим инструмент, есть один китайский, дешевый." Мы пошли в мастерскую, я попробовал – сладко звучит, очень ровно. Он стоил около четырехсот долларов вместе со смычком. Поехал и сыграл на этом инструменте.

То есть они сейчас действительно делают очень приличные инструменты. Копии, но материал очень хороший и работа качественная. Кстати, бразильцы делают сейчас роскошные смычки. Хотя китайские смычки – невероятно дешевые. Можно купить вполне приличный китайский смычок за сто евро. Вот у меня есть один такой. Прекрасный фернамбук, очень приличная колодочка – вполне можно играть.

– **На каких струнах Вы играете?**

– Я играю на красном "Thomastik".

– **И в оркестре, и соло?**

– Да. Если честно, я не обращаю никакого внимания на это. Главное, чтобы струны не были очень старыми. Есть у меня одно пристрастие к струне "до". Я люблю вольфрам "до". Она безумно дорогая. Но тут важно, на каком инструменте играть. На большом инструменте струны летят быстрее. Чем больше длина струны на конкретном инструменте, тем больше на нее давление и тем быстрее она, естественно, приходит в негодность. А на небольшом инструменте струна, конечно, может и пострадать в какой-то момент, но вот к настоящему моменту у меня струна "до" держится уже три года. Хотя я и не стесняюсь в смысле давления.

– **Вы три года на одной струне играете?**

– Да. Я струну "до" имею в виду. Остальные я меняю время от времени. А "до" Вольфрам – она звучит ясно-резко. "Под ухом". В зал, может быть, это не идет, но "под ухом" мне нужно, чтобы струна "до" звучала



очень конкретно. Потому что часто бывает, что "до" и "соль" – вялые струны.

– **На сольных концертах и в оркестре Вы играете на разных инструментах?**

– Нет, на одном и том же. Это инструмент, который был куплен нашим оркестром – инструмент Пик. Наверняка есть инструменты лучше. Но когда я получил его, я понял, что классный инструмент – это шестьдесят процентов успеха. Когда знаешь, что это надежно, когда не ждешь подвоха, уверен, что возьмется любая нота, можешь взять тот нюанс, который ты хочешь... Может, это кому-то не нравится – когда очень тихо. Но мне иногда хочется, чтоб было так тихо, чтобы кто-то прислушивался. А там, где ярко – там надо ярко играть. И надо, чтоб инструмент это позволял делать.

– **Какой шпиль Вы используете?**

– Кривой. Но я хочу на этой виолончели сделать кривую пуговицу, а шпиль использовать прямой деревянный. Мне кажется, это было бы лучше, потому что металлический шпиль амортизирует. У меня есть

деревянный шпиль, мне его делал покойный Володя Смирнов. С ним виолончель очень хорошо звучит, а кроме того, такой вариант более устойчивый. Наклон небольшой. Но ты не играешь на этом шпиле, как на рессоре.

– **Что Вы находите в игре в оркестре? Вам не хотелось бы играть только соло? Тем более, что не во всех оркестровых произведениях есть соло для виолончели.**

– Скорее всего, если бы в прошлом была возможность играть только соло – я бы занимался только этим. Но такой возможности не было.

И потом, когда мне было 14 лет, в харьковском театре шла пьеса "Тевье-молочник", и дед дал мне там сыграть соло. Я сыграл – и мне очень понравилось. Это ощущение осталось на всю жизнь. Состояние перед исполнением соло – это как наркотик. Адреналин. Только кажется, что такие вещи проходят спокойно. А ведь мне подчас – честное слово – легче сыграть пару сонат, чем какое-то одно небольшое соло в оркестре.

Беседу вел

Борис Лифановский

Музыкальные инструменты



В магазине

СВЕТ И МУЗЫКА



СВЕТ И МУЗЫКА
www.asiamusic.ru

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

Тел.: (495) 264-6400, 264-0033
264-2266, 264-4420

2006

МУЗЫКА МОСКВА

XII

международная
специализированная
ВЫСТАВКА

12-15 октября

КРУПНЕЙШЕЕ СОБЫТИЕ В СФЕРЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

СОКОЛЬНИКИ

семинары • конкурсы • мастер-классы • концерты

Организатор:



Партнеры выставки:



Оператор выставки:



Медиа-партнер:



Тел/факс:
+7 (495)
821-17-38
821-35-89
821-49-13

info@musicmoscow.ru

http://www.musicmoscow.ru

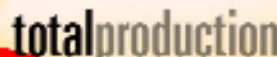
- Звуковое оборудование
- Светотехническое оборудование
- Электромusicalные инструменты
- Акустические музыкальные инструменты
- Звукозапись, воспроизведение
- Студийные технологии
- Музыкальный hard&soft
- Оборудование для дискотек
- Механика сцены
- Оборудование для аудио- и видеопроизводства
- Оборудование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

- «Оборудование. Технологии. Инсталляция»
- «Музыкальное образование»

Генеральный
информационный
спонсор:



Информационные
спонсоры:



Информационная поддержка:



Laubach



Канифоль Laubach очень экономична и не нуждается в нанесении её в большом количестве на смычок, достаточно 3-4 штрихов для наканифленного смычка.

При использовании практически не осыпается, благодаря чему не загрязняет поверхность инструмента, позволяя при этом легко ухаживать за ним.



Канифоль Laubach для скрипки и альты - Solo

Изготовлена в лучших традициях немецких мастеров. Предназначена как для студентов, так и для профессиональных исполнителей. Способствует гармоничному извлечению звука, полноте и теплоте звучания инструмента. Оптимально подходит для инструмента с разнообразными звуковыми окрасками. Придаёт инструменту ровное, стабильное звучание.



Канифоль Laubach для скрипки и альты - Solo

Первоклассная канифоль, обладающая особой консистенцией с содержанием золотой пыли 999 пробы. Незаменима для сольных выступлений, при игре в больших концертных залах, а также для исполнения камерной музыки. Смычковый волос ровно ложится на струны, при этом великолепно охватывая их и раскрывая звучание инструмента. Проявляет устойчивые качества, как при повышенной влажности воздуха, так и при различных температурных изменениях, позволяя извлекать сильный, гармоничный звук.



Канифоль Laubach для виолончели

Данная канифоль, имеющая особую янтарную окраску, предназначена как для студентов, так и для профессиональных исполнителей. Способствует извлечению сильного, чистого и глубокого тона, проявляя полноту и теплоту звучания инструмента. Позволяет музыканту извлекать более полный звуковой спектр.



Канифоль Laubach для контрабаса

Мягкая канифоль, имеющая особую консистенцию с содержанием медового компонента. Идеально подходит как для студентов, так и для профессиональных исполнителей. Способствует гармоничному извлечению звука, проявляя полноту и теплоту звучания инструмента. Позволяет музыканту извлекать более полный звуковой спектр.



THE NEW FACE OF THE CLASSIC SOUND

02000015300100111 2402



**THOMASTIK
INFELD
VIENNA**

HANDMADE STRINGS SINCE 1919

www.thomastik-infeld.com

Питер Инфельд, глава “Thomastik-Infeld Vienna”: “Наш бизнес – красота и совершенство”



Не вся Вена – имперское барокко или захватывающее *spectacular art nouveau*: в двадцати минутах ходьбы от оперного театра и знаменитого концертного зала Musikverein находится часть города, в которой невзрачные жилые кварталы соседствуют с маленькими офисами и магазинами. Когда вы бродите по Diehlgasse, ничто не напоминает об истории музыки, которая творилась – и до сих пор творится – в стенах дома номер 27. Это при том, что каждый день здесь можно видеть знаменитостей калибра Ростроповича, входящих в незаметную дверь струновитной фабрики Thomastik-Infeld.

“Искусство дает нам радость, освобождает сознание и помогает сосредоточиться на том, чем мы занимаемся – на красоте и совершенстве”, – говорит Инфельд. Перевернув рынки автомобилестроения, одежды и потребительской электроники, глобализация сегодня подбирается и к музыкальной индустрии. Если отцы сегодняшних производителей музыкальных инструментов и аксессуаров столкнулись с вызовом со стороны японцев, то они сами сегодня вынуждены конкурировать с корейскими и китайскими производителями. Не пришло ли время для переосмысления традиций этого бизнеса?

Питер Инфельд, имея тридцатипятилетний опыт работы в и для компании – редкий случай для нынешнего поколения менеджеров, – отвечает так: “С того дня, как мой отец основал эту компанию, мы никогда не следовали за толпой. Нас интересовало только совершенство. И это именно то, что упускают из виду сторонники глобализации. Вы можете купить материал, можете нанять рабочую силу, можете приобрести саму технологию в любой точке мира – но совершенство? Это дается лишь знаменитым сочетанием десяти процентов вдохновения и девяноста процентов тяжелейшего труда”.

“Именно ради вдохновения, я и отказываюсь глобализовывать свое производство струн. С 1919 года каждая струна обматывается на венской фабрике умелыми руками мастеров.

Зачем нам развешивать производство где-то еще? Просто потому, что рабочая сила окажется дешевле? Вы когда-нибудь слышали об оркестре, который добился настоящего успеха, принимая на работу тех музыкантов, которых устраивала самая низкая зарплата?” Мы работаем в Вене потому, что здесь нам помогают артисты. Они говорят нам, что им хочется слышать и чувствовать, играя на струнах, а мы претворяем их видение в жизнь. Такой подход может сработать лишь при постоянном контакте и сотрудничестве с лучшими музыкантами мира. Не знаю другого места в мире, где на площади в пару квадратных миль происходило бы столько выдающихся музыкальных событий. И поэтому мы называемся не просто Thomastik-Infeld, а Thomastik-Infeld Vienna!”

Рассматривая бизнес с точки зрения артиста, Питер Инфельд недавно выбрал изображение здания всемирно известного венского Музея современного искусства в качестве нового офи-

циального логотипа компании: “Вена объединяет все те качества, которые вдохновляют нас в работе. Мне бы хотелось, чтобы музыканты всего мира чувствовали и понимали источник этого вдохновения. Поэтому мы включили слово “Вена” в название нашей фирмы и разработали логотип, который навеян венским *art nouveau*. Это символ вдохновения и исключительного качества, который, я думаю, способен преодолеть любые культурные или языковые границы”.

Одновременно с новым логотипом, “Thomastik-Infeld” разработали новую упаковку своей продукции, в которой струны начнут поступать в продажу в 2006 году. “Нашей задачей было создание унифицированного оформления, но без утери графических элементов, которые оставались неизменными на протяжении многих десятков лет. Я хотел, чтобы новый аккорд Dominant выглядел похоже на классический, одновременно с этим, будучи оформленным в узнаваемом фирменном стиле Thomastik-Infeld Vienna”.

В то время как внешняя сторона новой упаковки выглядит вполне традиционно, задняя часть конвертов рассказывает о продукции в новом, инновационном формате: “информационные шкалы” сразу дают полное представление о важных особенностях, таких, как звук и быстрота разыгрывания. Более того, теперь наши аккорды будут поставляться в картонной упаковке, которая более или менее стала международным стандартом в индустрии. Новая упаковка была представлена на выставке во Франкфурте вместе с новыми альтовыми струнами Vision, которые должны повторить успех скрипичных струн с тем же названием.

СОВЕТЫ УДАРНИКА-ДИЕТОЛОГА

Марк Пекарский

Несколько барабанных диет, которые избавят нас от ожирения, геморроя, грыжи, диареи, диспепсии и болезни Альцгеймера, от многих и многих болезней.

– Внучек, а как звать того немца,
от которого я без ума?
– Алоиз Альцгеймер, бабушка.



Что мы, суть человеки, есть такое? Думаю, мы являемся тем, что делаем в течение жизни, – то есть, о чём думаем, что творим, едим, пьём, двигаем, носим и т. д. Представьте себе, что всю свою жизнь Вы таскаете на своём горбу контрабас или арфу, – искривление позвоночника, пупочная и паховая грыжи обеспечены. А труба, тромбон и прочие тубы? Попробуйте продуть эти медные змеевики – расширение лёгких, и т.д. и т.п. Или флейта: задумайтесь на секунду, сколько воздуха вылетает из исполнителя мимо инструмента, то есть впустую, "в никуда"! Подуйте минут пятнадцать в эту милую дудочку. Чувствуете, как помутнело в голове? Вот-вот, а у них, у бедных флейтистов, это привычное состояние... У певцов примерно то же самое, но им к тому же необходимы объёмные резонаторы – и не где-нибудь, а в самой голове, и, что самое интересное, прогресс здесь вполне достигим, – не подумайте, что это происходит за счёт увеличения черепа. Ничуть не бывало (каких же размеров тогда

достигнет голова, и какой величины головной убор ей понадобится!). Всё значительно проще: серому веществу придётся слегка потесниться.

Я уж не говорю о пианистах с их сидячим образом творчества. Это же прямой путь к геморрою. Они достойны всяческого сочувствия, и потому, вслед за Камилем Сен-Сансом, мы в полном ужасе закликаем Вас: "Не стреляйте в пианистов!", – и дело не только, и даже не столько, в человеколюбии, а вот в чём: "Возле своих клавиш они живут, как солисты, но *мясо их ценится невысоко*" /курсив мой. – М.П.¹

То ли дело – ударные! Вслушайтесь: *маримба*... Немедленно хочется заказать шеф-повару "маримбу заливную"! Или *ксилофон*: так и просятся на зуб хрустящие "ксилофончики жареные" – причём, в качестве посуды для них пригодны самые различные *тарелки (турецкие, китайские, сизл, сплэш и т. д.)*. Предпочтительны, конечно, парные оркестровые тарелки, так как этих самых "ксилофончиков" в них поместится вдвое больше! А сколько плова можно приготовить в литаврных котлах!

Короче: ударные – и только ударные – избавят от голода как телесно, так и духовного. Они же избавят нас от всяческих недугов... Исключением, разве что, является плоскостопие, это профессиональное заболевание парикмахеров и прочих трудяг, целыми днями работающих стоя. Но, несмотря ни на что, мы утверждаем: только правильный выбор ударно-инструментальных продуктов и основанных на них диет поможет нам оставаться бодрыми и весёлыми до глубокой зрелости и умереть, в конце концов, молодыми!

В наших диетах есть некоторые тонкости, и, прежде всего, *дозировка* ударных продуктов, которые так же, как все известные нам лечебные препараты, могут быть полезными

и в то же время опасными, – а это, знаете ли, может привести к весьма плачевным последствиям. Всё дело в количестве.

Вот, к примеру... Заходите, пожалуйста. О, только Бога ради – будьте осторожны! С таким животом и дверь немудрено снести. Эх Вас разнесло!... Если бы Вы сами не были полезным продуктом, я рекомендовал бы диету для похудения... Понимаю, конечно, что Ваша полнота является залогом красивого и полного звучания симфонического оркестра: ведь Вы являетесь одним из самых главных хранителей *объёмного* звука, а где ж его возьмёшь, если Вы – не доведи, Господи, – потеряете хотя бы чуточку Вашей продуктовой плотности!

Да, изяществом эти пухляки никак не возьмут, да к тому же тощая королева – ещё отнюдь не газель. По-итальянски их называют *Gran cassa*, по-русски – *большой*, точнее, *оркестровый большой* или просто *турецкий барабан*. Почему турецкий? Потому что у них действительно турецкие корни, так как происходят они из янычарских оркестров. Замечательно полезный продукт для диеты, которую мы назовём –

Большая симфоническая диета

Для полного оркестрового звука, – как в громоподобном *forte*, так и в нежнейшем рокоте *pianissimo*, – необходимы внушительные размеры: уж никак не меньше 26 дюймов² (а то и 40) в диаметре и от 12 до 18 – в глубине! И чем внушительнее "тело" инструмента, тем басовитее и раскатистее его голос. Меня совершенно потрясает модель № 808 по каталогу американской фирмы *Ludwig* (40"x18")³. А подставка № 789 – Боже мой, какая подставка! Одним лишь движением мизинца вы можете прокатить этого великана из одного угла сцены в другой, нисколько при этом не утруждаясь. А он, наш пузан, при-

ятно колыхает своими телесами внутри металлической рамы на мягких пружинистых ремнях.

Для этого добряка нужны соответствующие его характеру колотушки, и их там целый набор: и пушистые, мягкие – для "проникающих" или "эластичных" прикосновений (ударов, по определению франко-американского композитора Эдгара Вареза, сочетающих вес палки с весом руки) (№ 4225), и такие же с двумя мягкими головками на колотушке – для тремоло одной рукой (№№ 2320, 319). Хотите более отчётливый звук – покупайте №№ 4224, 309.

Большая маршевая диета

– Как видно из названия, диета рассчитана для *ходьбы*. Правильно ли мы поняли, что, как Вы, г-н Пекарский, сказали выше об арфе и контрабасе, барабан придётся "таскать на своём горбу", в результате чего "искривление позвоночника, пупочная и паховая грыжи обеспечены"?

– Не беспокойтесь, наши диеты направлены исключительно на укрепление здоровья! Что нам стоит заказать большой барабан не такой уж "большой", а значит, и не такой тяжёлый? Открываем каталог того же *Ludwig'a* и находим *парадную* модель № 3226 с узким корпусом – 28x10". Хотите еще меньше? Пожалуйста: сократим диаметр и слегка уменьшим таким образом вес корпуса – именно такую модель предлагает фирма *Premier*: 26x10"(!).

Кстати, парадный большой барабан уменьшенного веса вполне соответствует эстетике маршевой музыки. Если в симфоническом оркестре требуется глубокий гулкий звук "бум", то марширующим не подходит чёткий пронзительный и в то же время басовый "тук-тук", слышимый на большом расстоянии. Какие колотушки? Лучше пожётче – у *Ludwig'a* это №№ 2331 и 2323, у *Premier'a* – № 9110 (4,05" в диаметре головки). Там же найдёте



Рис. 1



Рис. 2

колотушки с облегчёнными (2,05") более жёсткими головками: № 9111(жёсткие), №№ 9112, 9113 (средней жёсткости). При необходимости для тамбурмажора (руководителя оркестра) приобретайте у *Premier'*а специальный жезл (*mace*) под номерами 1949-1953. Вполне приличные колотушки можно подобрать и на германском *Sonor*: жёсткие (S-BD-M 50, S-BD-M 60, S-BD-M 70) и помягче (S-BD-C 100, S-BD-C 14, S-BD-C 21, S-BD-C 32).

Военная "цилиндрическая" диета

Люди всегда и везде воевали (да и сейчас не прочь), и при этом с завидным упорством барабанили. Зачем барабанили? Послушайте, что рассказывает Ален Манессон⁴, инженер и учитель математики пажей Людовика XIV, в своей работе *Труды Марса, или Искусство войны* (Париж, 1671-85): "Барабанщик должен быть смелым, так как он идет во главе полка, даже бывает в середине схватки. Он должен... не прекращая бить в барабан, увлечь

солдат в гущу вражеских войск; часто бывало, что барабанщик первым достигал верха крепости и окна и даже захватывал трофеи и знамена".

"Очень интересно, – скажете Вы. – Что здесь такого?" А вот что. Много барабанщиков – много барабанов, и вот здесь-то возникают проблемы: строит свои барабаны мастер Ханс в своём Хюльцвайлере в Германии и не ведает, что там делает, предположим, какой-нибудь Жак, его собрат по профессии, из Антверпена. Невооружённым глазом видно, насколько отличаются один от другого военные барабаны с гравюры Бехамма, сделанной для *Ландскнехтской серии* Гульденмунда, от барабана с гравюры *Якоба де Гейна II* из серии *Офицеры и солдаты гвардии императора Рудольфа II*: Рис. 1 Рис. 2. Да, весьма проблемная по своему многообразию диета, но зато очень даже полезная. "Оркестр национальной гвардии в старинных мундирах исполнил на барабанах, как было объявлено, "любимый марш императора Наполеона", – рассказывает об открытии *Авиационного салона*

в Париже в 1965 году советский авиаконструктор Яковлев. – Никогда не предполагал, что исполненное на барабанах произведение может оказать такое эмоциональное воздействие. *Признаюсь, казалось, что по телу бегают мурашки...* /курсив мой. – М.П.⁵". Вот, вот: "мурашки", – а это как раз именно то, что требуется, чтобы "заstraщать" противника, вызвать патриотические чувства в душах воинов и т. д.

– Не томите же душу, г-н Пекарский! Что это за барабаны, как, в конце концов, они называются?

– Всё, казалось бы, просто: это ничто иное, как *цилиндрический барабан*, то есть *Cassa Rullante* по-итальянски, *Ruhutrommel* по-немецки, *Tenor Drum* по-английски и *Caisse Roulante* по-французски. Интрига, однако, заключается в том, что вместе с огромным количеством исторических моделей до нас дошли многочисленные местные названия этих инструментов. Вот лишь некоторые из них: *французский, наполеоновский*, а также *Roll-, Rolliertrommel, Wirbeltrommel* – у немцев, *Tamburo da Rullo* – у итальянцев, что означает *барабан для дроби* или *барабан для тремоло*. А если прибавить сюда группу военных барабанов – то есть то, что по-английски называют *Field drum*, – то количество терминов ещё возрастет.

В чём же, спросите Вы, в таком случае разница у этих групп барабанов? – А в том, – отвечу я, – что, в отличие от военного, *цилиндрический барабан* не имеет резонансных струн, что, в сочетании с достаточно длинным корпусом (равным либо превосходящим корпус военного барабана) и *большим*, чем у военного, диаметром, сообщает инструменту некоторую мрачность, о которой рассказывал авиаконструктор Яковлев и которой способствуют палки с головками типа литаврных, но *большого диаметра* и сделанных из более жёсткого фетра. Фирма *Ludwig*

предлагает модели № 332 с головками из фетра, покрытого шерстью ягнёнка (мягкие палки) и № 2333 с непокрытыми фетровыми головками (средней жёсткости). *Premier* выпускает палки с круглыми (2x2") головками из нейлона (№ 9114) и удлинёнными (3x2") головками из того же материала (№ 9115). У производителя *John Grey & Sons* из Лондона в наличии всего лишь одна пара № 5887 с небольшими круглыми головками (1 1/2").

Ludwig имеет в своём распоряжении несколько модификаций *тенорового* барабана (15x12"). Это № 1015

(*Classic Tenor Drum*), № 1260 (*Challenger II tenor Drum*), № 3207 (*Parade Master Tenor Drum*) и № 1260. Все они отличаются отделкой и некоторыми деталями. *Premier* располагает двумя моделями (№№ 72 и 1072) 16x12". *John Grey & Sons* предлагает другие размеры, нежели его британский конкурент *Premier*: 18x15", что даёт ещё большую глубину звука (№ 5863). У того же *John Grey & Sons* можно найти исторические варианты *тенорового* барабана с системой натяжения перепонки при помощи верёвок, прикреплённых к обоим обручам с перепонками, и меняющими их нап-

ряжение кожаными тяжами – *Broadway Model* № 5853 и *Autocrat Model* № 5830.

Для этого инструмента характерны малая подвижность и насыщенность партий дробью. Им пользовались Глюк, Вагнер, Берлиоз, Василенко, Жоливе, Р. Штраус и др. Кстати, как и все двухсторонние барабаны, цилиндрический барабан не имеет определённой высоты, и досадна ошибка Гектора Берлиоза – в прошлом ударника-литавриста, – предписавшего этому барабану в одной из своих партитур звучать на ноте *ми* (!). Но ударники – народец

УДАРНЫМ ИНСТРУМЕНТАМ - УДАРНЫЙ МАГАЗИН



B BERGERAULT

Black Seal Percussion

REMO

SONOR

Premier

VIC FIRTH

PAiSte

ADAMS

HARDCASE

СИНКОПА
УДАРНЫЙ МАГАЗИН



Рис. 3



Рис. 4

хитрый: придумали они, что инструмент нужно ставить непосредственно на пол, лишив, таким образом, нижнюю перепонку возможности колебаться – а значит, и звучать, – что позволит верхней коже "брат" любую высоту.

А что же наши *Field drums*? О, этот продукт заслуживает отдельного разговора, и диету, основанную на его музыкальном потреблении, мы назовём так:

Диета "барабанный гламур"

– Да, да, именно "блестящий стиль" и в прямом, и в переносном смысле.

Их "работа" – поле брани (*Field drums* в переводе звучит как "полевые барабаны"). Вернёмся к приведённым выше высказываниям французского картографа и инженера Алена Манессона о роли барабанов и барабанщиков в искусстве войны, и нам с Вами станет совершенно ясно, что для выполнения их высокого предназначения барабанщики (как, впрочем, и литавристы) пользовались привилегией выделяться из общей массы военного "персонала". Одежда музыкантов, как убранство и дизайн их инструментов, отличалась необыкновенной пышностью, блеском и богат-

ством. Незачем далеко ходить за примером: *Regulation Military Pattern* (модель № 67) фирмы *Premier* с традиционными украшениями (14x12").

Нечто похожее предлагает *John Grey & Sons: Guards' Pattern Side Drum*, модель № 5861 (14x15"). У них же можно приобрести две исторические версии этого инструмента: *Autocrat Model* № 5820 и *Broadway Model* № 5852 с верёвочными системами натяжения перепонки (см. рис. 3).

Это и есть собственно *военные барабаны*, и их так и называют: *Tambure Militar* по-итальянски, *Militar Trommel* по-немецки, *Tambour Militair* по-французски и, наконец, *Seid Drum* по-английски, что означает "боковой" барабан, барабан, который носят слегка наклонив набок, чтобы он не мешал при ходьбе, то есть в положении, характерном для всех военных (за исключением большого) барабанов. Их размеры подчас более скромны, нежели у теноровых барабанов: *Premier* – модель № 1048 (12"x8"), модель № 1047, 1048 (14x10"); *Ludwig* – модели *The "Challenger ST"* № 1190 и 1320 (15x12"), модели *Challenger II* № 1163 (15x12") и № 1162 (14x10"), модели *Super-Sensitive* №1282 (14x12") и № 1280 (14x10").

Если Вы спросите меня, какие из *Field drums* нравятся мне больше, я, не задумываясь, скажу: ""Полевые" барабаны фирмы *Sonor*". Судите сами: они совмещают в себе как исторические декоративные черты в виде эффектных белых веревок с такими же белыми кожаными тяжами, так и современную винтовую систему натяжения перепонки: рис. 3

От своих "цилиндрических" собратьев военные барабаны отличаются наличием металлических пружин (или жильных струн у аутентичных инструментов) под нижней перепонкой, придающих инструменту характерную "треску". Для усиления этой трескучести

Рис. 5



Рис. 6



Premier помещает резонансные струны и под верхней перепонкой. Таковы модели *81 Super Royal Scot* (14x12") и *HTS 200 – The Champion's Chois*. Я являюсь владельцем этой последней модели, и – поверьте мне – ни один другой барабан не даёт такой редкостной и пронзительной "трескучести", столь необходимой в традиционной шотландской военной музыке: рис. 4

Для верхней перепонки сконструированы специальные витые металлические пружины, плотно прилегающие к её внутренней поверхности. Авторы не жалеют слов для восхваления своего изобретения, и слова эти отнюдь небезосновательны. В своё время американская фирма *Rogers* также приложила немало усилий для продвижения на барабанном рынке пружинного механизма под названием *Dyna-Sonic*, но это – предмет уже другой диеты.

Малая военная диета

Вот этот замечательный диетический продукт, обеспечивающий равномерное "отскакивание" пружин от внешней поверхности нижней перепонки барабана, что в свою очередь даёт более чёткий звук (Рис. 5).

Инструмент называется *Dyna-Sonic Snare Drum* (№ 45-8485), при 14" в диаметре имеющий высоту корпуса 5 или 6^{1/2}". Это не что иное, как **малый барабан** (ит. – *Tamburo Piccolo*, нем. – *Kleine Trommel*, англ. – *Snare Drum*, фр. – *Caise Claire*). От *военного* он отличается меньшей "густотой" тембра – качества, являющегося следствием меньшей длины корпуса. В некоторых странах, как, например, у нас, в России, малый барабан используют как военный, поэтому иногда его так и называют: "военный барабан".

Корпуса малых барабанов изготавливают как из металла (звонче и громче), так и из дерева (более мягкое приглушённое звучание). Из-за универсальности малого бара-

бана, использующегося практически во всех музыкальных сферах (симфонический и духовой оркестры, джаз, рок, некоторые виды этнической музыки), этот инструмент выпускается в больших количествах и модификациях. Мы остановимся лишь на некоторых из них.

Фирма *Ludwig. Super-Sensitive Snare Drum*: № 410 (14x5") и № 411 (14x6^{1/2}"). *Supra-Phonic Snare Drum*: № 400 (14x5") и № 402 (14x6^{1/2}"). Первая модель отличается более совершенным и, соответственно, более дорогим пружинным механизмом. Обе модели изготовлены из стали.

Фирма *Sonor*. № MP 454 (14x5^{3/4}") и № MP 456 (14x6^{1/2}") – из стали.

Фирма *Premier*. № 1005 (14x5"), № 2000 (14x5,5") – из стали, № 21 (14x6,5") – из лакированной латуни, № 2029 *Heavy Rock 9* (14x9") – из латуни.

Более плоская разновидность малого барабана – французский военный барабанчик *тароль* (фр. – *Tarole*) – также обладает технической подвижностью и употребляется исключительно французскими композиторами (Варез, Мийо, Жоливе, Булез и др.). Среди моря барабанов нам удалось отыскать лишь две модели, по высоте корпуса могущие быть сочтены эквивалентом тароля. Это модель № 2024 (14x4") фирмы *Premier* и модель фирмы *Rogers* № 45-8285. Размеры её, к сожалению, не указаны, но название говорит само за себя: *Skinny Drum* ("тощий", "худой" барабан) (Рис. 6).

Из перечисленных инструментов эти "пикколо" являются, наверное, самыми полезными барабанными продуктами: во-первых, они легки и никак не портят осанку исполните-

ля, во-вторых, – довольно "ехидны" в своём звучании, более высоким, сухом и пронзительном по сравнению с малым барабаном, что позволяет не слишком напрягаться при игре.

На этом, как я полагаю, мои советы о барабанных диетах плавно подошли к концу, и в заключение хочу обратиться с краткой проникновенной речью, адресованной композиторам, пишущим для ударных: "Уважаемые хранители и маги звуков, пользуйтесь нашими полезнейшими барабанными диетами, а мы, в свою очередь, обязуемся пользоваться вашими продуктами, называемыми *Симфониями, Сонатами, Музыками, Пьесами, Вариациями* и т. д., и вместе мы придём к здоровому образу музыкальной жизни.

Вперёд, к победе барабанной красоты!

МД

¹ Текст К. Сен-Санса из его "Карнавала животных".

² По старинной англо-американской традиции (во всём "виноват" американский джаз!) размеры ударных даются нами в дюймах. Для тех, кто привержен к старинной же европейской системе измерений или же не любит американцев, – им мы предлагаем переводить дюймы в сантиметры. Итак, один дюйм (1") равен 2,54 см.

³ Здесь и впредь вначале указываются размеры диаметра барабана, а затем глубины (высоты) корпуса.

⁴ Манессон (Manesson Mallet) Ален (1630-1706) – французский картограф и инженер.

⁵ Яковлев А. Цель жизни. М., 1968. С. 582-583. Яковлев Александр Сергеевич (1906-89) – авиационный конструктор, создавший в СССР свыше 100 типов самолетов.

ФОТОГРАФИЯ, АФИШИ, БУКЛЕТЫ, ПРОГРАММКИ

Дизайн Студия Кузьмина Кирилла 8 915 381 82 87 354-66-90 Музыкальные Инструменты

PHCHATNIK@MAIL.RU www.color-foto.com

СТРУНЫ ДЛЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ

ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ.

Часть 2

(Часть 1 – см. МИ №8)

*На вопросы отвечает основатель и директор струнной фирмы
“Господин музыкант” Дмитрий Бабиченко*

Уважаемые читатели, в этом номере я, как и обещал, продолжаю отвечать на вопросы, связанные со струнами для классической гитары.

Мы по-прежнему просим вас присылать свои вопросы для подготовки материалов о классической гитаре и струнах для нее в редакцию журнала.

Почему "витые" струны теряют тембр быстрее струн без обмотки?

Действительно, так называемые "голые" струны (plain strings) сохраняют тембр дольше, и это касается как струн на металле, так и на нейлоне. Вызвано это тем, что струны с обмоткой в каком-то смысле менее совершенны: 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, происходит отход обмотки от основы, и достаточно даже микроскопических величин, чтобы струна потеряла свой первоначаль-

ный тембр и начала "глохнуть". По сведениям, приведенным в одном американском издании, струны без обмотки сохраняют тембр в среднем в 3 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.

Продавец в музыкальном магазине посоветовал мне поставить на мою гитару самые дорогие струны, чтобы она лучше звучала. Гитара у меня дешевая и я не доволен ее звуком, но я не понимаю: получается – чем лучше инструмент, тем хуже струны можно ставить на него?

Нет, это совершенно не так, а как раз наоборот.

А по поводу наших горе-продавцов скажу следующее. Поймите, выбор струн – дело очень индивидуальное, здесь многое решает ваш личный вкус, опыт, инструмент, стиль игры и даже репертуар, поэтому прислушиваться к посторонним советам бесполезно, а к советам продавцов – тем более. Помимо того, что большинство из них даже не имеет музыкального образования и в струнах почти ничего не смыслит, очень часто владельцы магазинов держат их на проценте от реализации (в среднем около 4%). Как вы понимаете, поставленным в такие условия людям за прилавком просто не выгодно продавать более дешевый товар. Если присмотреться к манере общения такого продавца с покупателем, легко убедиться в том, что его главная цель – "упаковать" клиента,



внушив ему мысль о необходимости приобрести как можно больше "необходимых" ему дорогих принадлежностей. Увы, таков наш сегодняшний музыкальный рынок.

Кстати, по поводу цены на струны: бывает так, что одни струны дороже других не потому, что более качественны, а просто потому, что в магазин они попали по более длинной цепочке посредников, каждый из которых взял за это свой процент.

А если по сути, то я не уверен, что на дешевом фабричном инструменте вообще можно отличить качество просто хороших струн от очень хороших. Карбон от нейлона – еще можно, а вот оттенки звучания – вряд ли. Поэтому не советую рассчитывать на то, что одними струнами вы сможете исправить звук. Если бы все было так просто, то, наверное, хорошие мастера, продающие свои инструменты от 3000 у.е., давно бы остались без работы. Вы как думаете?

Струны гитары иногда перестраивают для удобства исполнения некоторых произведений. Насколько это вредно для струн и самого инструмента?

Действительно, перестроение гитары – довольно часто используемый прием (насколько я в курсе, главным образом спускают шестую струну до ноты "ре"). Для струны в этом мало хорошего, так как при перестроении она ерзает по порожку и в зоне контакта изнашивается скорее. Возможно, что кто-то из музыкантов настраивает струны выше стандарта настройки (с поднятием натяжения), а это особенно плохо. При этом, чем выше, тем хуже – и вот почему. В первой части статьи я уже говорил, что изменение настройки струны на каждые $1/2$ тона приводит к изменению ее натяжения на 12%, поэтому попытки изменить строй нескольких струн вверх могут приводить к изменению параметров суммарного натяжения струн на десятки процентов! А это уже риск деформировать инструмент, не рассчитанный

на сопротивление такому давлению струн. Очень советую эксперименты с подъемом строя проводить с большой осторожностью, а лучше вообще от них воздержаться.

На упаковке струн иногда указывают тип их натяжения "high tension", "normal tension" и т.п. Какому натяжению соответствуют эти типы и всегда ли они идентичны у разных производителей?

К сожалению, далеко не всегда. В струнном деле отсутствуют точные стандарты – какая сила продольного натяжения струн должна соответствовать какому определению, поэтому ориентироваться на эти надписи надо осторожно. Например, у производителей из Европы вы не встретите струны для классической гитары high tension с суммарным натяжением выше 45 кг, а в США – запросто. По моим наблюдениям, там, где у европейцев будет high tension (высокое натяжение), у американцев, скорее всего, будет normal или medium (нормальное или среднее).

Некоторые гитаристы определяют параметры натяжений струн по их диаметрам. Этот подход работает только при сравнении однотипных материалов и более годится для верхних монолитных струн, поскольку витые струны могут при одинаковом внешнем диаметре иметь разную массу, так как общий диаметр можно нарастить как за счет более тяжелой обмотки, так и за счет более легкой основы. Однако сегодня, с приходом в струнное дело новых конструкций и материалов, определение натяжений струн по внешним диаметрам уже нельзя применять безоговорочно даже для монолитных струн. Так, например, сравнивать сечения струн из карбона и нейлона неправомерно из-за разницы в плотности этих материалов, а о струнах,

изготовленных на стальном тросике, и вовсе говорить не приходится... К тому же я уверен, что в ближайшие годы список используемых материалов для струн классической гитары будет еще больше расширен и путаница с диаметрами еще больше возрастет. Поэтому единственный универсальный выход в этой ситуации – ориентироваться на прямые указания о силе натяжения струн в килограммах или фунтах, что уже иногда и указывается на упаковке.

Правда ли, что нейлоновые струны обрабатывают лазером?

Не совсем так – лазер не обрабатывает струну, а применяется для того, чтобы ускорить процесс измерения калибра нейлоновой или карбоновой лески у более дешевых моделей струн, которые не подвергаются шлифовке для улучшения характеристик стройности. Через лазерную установку пропускается леска с довольно высокой скоростью, и лазер делает замеры ее калибра несколько сотен раз на метре длины. Если калибр оказывается толще, то струна направляется в один лоток, если тоньше, то в другой.

Одна известная американская фирма с гордостью писала в своем каталоге, что на этой установке также отбраковываются струны с плохой цилиндричностью, порогом которой фирма считает величину отклонения диаметров струн более 0,002 дюйма. Несмотря на три знака после запятой, эта цифра не должна сбивать с толку – она далеко не мизерна. Если перевести ее в знакомые нам миллиметры, получится вполне ощущаемая даже пальцами величина в 0,05 мм. Для сравнения, цилиндричность стальной проволоки, применяемой для струн, на одном метре длины примерно в 50 раз точнее – 0,001мм. И хотя сталь намного плотнее карбона, а тем более ней-

лона, даже с учетом разницы в плотности, синтетическая леска, отобранная на лазерной установке, в несколько раз проигрывает стальной проволоке в цилиндричности. Хотя без лазерного измерителя дело обстояло бы еще хуже.

Как продлить срок службы нейлоновых струн с серебряной обмоткой, в первую очередь IV-й струны?

Радикальных способов увеличить срок службы струн с тонкой обмоткой не существует, если не считать того, что лучше использовать струны с обмоткой из более износостойкой латуни или бронзы. Если в виду имеется не пробой обмотки, а потеря струной тембра, то следует выполнять следующие рекомендации:

- никогда не играть на гитаре грязными руками;

- после игры протирать струны от жира пальцев (например, водкой, а лучше чистым спиртом);

- не перетягивать струны при настройке;

- стараться не бить по ним что есть силы (хотя бы в домашних условиях, что будет положительно воспринято всеми домочадцами).

Говоря о живучести струн с обмоткой, следует признать, что они в принципе недолговечны. Особенно это относится к тонким четвертым струнам, обладающим самой тонкой обмоткой, поэтому их просто необходимо чаще менять.

К сожалению, почти всегда, чем богаче тембр струны и чем она чувствительней, тем меньше срок ее службы.



Скажите, что подразумевает надпись "HAND MADE" в отношении струн?

На упаковке некоторых струн можно встретить такую надпись, означающую "ручная работа", но это не совсем правильное определение – делать струны целиком вручную просто невозможно. Речь здесь может идти об операции по обмотке струн, которую производит мастер, вооруженный специальным станком, имеющим иногда оптико-механическое устройство. При таком способе производства есть определенная гарантия, что брак будет сведен к минимуму, так как мастер невольно является и контролером качества, – конечно, если он при этом ответственный и квалифицированный специалист. Но даже квалификация и ответственность мастера-струнонавивальщика не являются 100% гарантией отсутствия брака, поскольку на качество струн в не меньшей степени влияют также физические свойства и качество исходных материалов, особенности технологии, а также характеристики вспомогательного намоточного оборудования.

Необходимо отметить, что для изготовления наиболее сложных струн, в том числе имеющих сложную многослойную конструкцию, таких, как струны для смычковых инструментов, ручной способ производства сегодня является преобладающим. Гитарные струны ручной работы также встречаются, хотя и гораздо реже, так как их изготовление заметно дороже. Их часто оценивают выше автоматических, хотя в данном случае сам термин "струны ручной работы" корректно может быть отнесен только к трем басовым струнам.

Что касается полностью автоматического способа производства струн, то, хотя он и является более производительным, здесь в не-

меньшей степени есть зависимость от качества сырья, и, что важнее, гораздо больше зависимость от квалификации наладчика и характеристик довольно сложного оборудования. Автоматический способ также требует контроля, поскольку неточность работы автоматического станка может приводить к получению брака в больших объемах. Как правило, этот способ применяют для струн, имеющих простую однослойную конструкцию, таких, например, как большинство струн для гитары. Сегодня даже самые авторитетные европейские струнные фирмы, выпускающие струны для классической гитары, применяют автоматы.

А вообще, мне думается, что для музыканта должно быть важным не то, кем, как, чем и из чего сделаны струны, а то, как они звучат, хорошо ли строят и достаточно ли долго способны сохранять свои характеристики в работе. Поэтому советую меньше руководствоваться надписями на упаковке, а больше доверять объективным методам тестирования струн, собственной наблюдательности и слуху.

Почему на упаковке струн для классической гитары часто не указываются все материалы, из которых они сделаны?

К сожалению, это действительно так. Даже если на упаковке и имеется техническая информация, то она недостаточна. Так, например, часто

можно встретить надпись silverplated wound – посеребренная обмотка. Но вот что именно посеребрено, покупателю часто не сообщают, а определить, что обмотка струн сделана не из более мягкой меди, а из латуни или фосфорной бронзы, по виду посеребренных струн невозможно. Недавно в одном музыкальном магазине Москвы я встретил струны из карбона, на упаковке которых об этом не было ни слова, а сообщалось только, что это струны high density (повышенной плотности). Как вы понимаете, насколько "повышенной" является плотность, там не сообщалось: может на 1%, а может на 300% – догадывайтесь сами (плотность карбона/флюорокарбона выше плотности нейлона на 75-80%).

Нельзя исключить того, что некоторые производители струн ограничивают информацию специально, чтобы музыканту было нелегко подобрать аналог струн за более умеренную цену. Не зная же всех технических параметров, музыкант долго не сможет найти подходящий вариант, потратив на выяснения массу времени и средств. Кстати, не знаю почему, но больше всего засекречены технические сведения о струнах для классической гитары и смычковых инструментов.

www.GMstrings.ru

ФОТОГРАФИЯ, АФИШИ, БУКЛЕТЫ, ПРОГРАММКИ			
Дизайн Студия	Кузьмина	8 91 5 381 82 87	Музыкальные Инструменты
	Кирилл	354-66-90	
PESHATNIK@MAIL.RU		www.color-foto.com	

СТАККАТО: ТОЛЬКО ДВОЙНОЕ

В. С. Попов, профессор,
Народный артист РФ,
заведующий кафедрой духовых
и ударных инструментов МГК



Приём с таким названием знаком любому профессиональному исполнителю на духовом инструменте. Наиболее точное – первое название: двойное стаккато, т.к. в атаке звука принимает участие *uvale* – маленький, хорошо видимый отросток в горле, называемый исполнителями на духовых инструментах "вторым язычком", который активизируется при произнесении слога КА.

В процессе игры на всех духовых инструментах постановка губ естественным образом меняется – губы складываются, как для произнесения слогов КУ, КИ, но везде присутствует согласный К, открывающий путь струе воздуха, которая даёт толчок для начала звука. Занимаясь совершенствованием этого приёма, каждый раз вспоминаю моего первого педагога по фаготу В.П. Горбачёва, обозначившего основные принципы освоения столь важного приёма; жаль, что он ограничился только методической работой и не завершил её диссертацией, как предполагал первоначально.

Насущная необходимость освоения двойного стаккато появилась в конце 50-х годов, когда духовики всех специальностей стали выходить на эстраду с сольными выс-

туплениями – в концертах и на конкурсных состязаниях. Чтобы произвести нужный эффект на слушателей – публику и профессионалов, – кроме широты диапазона, многообразия динамики, нужна была, конечно, скорость, со временем становившаяся всё большей (что далеко не всегда оправданно). И здесь скорость стаккато играла значительную роль.

В гаммообразных последовательностях, на не повторяющихся нотах недостаточную подвижность языка можно было бы замаскировать чередованием стаккато-легато. Хуже обстоит дело при повторе одной и той же ноты. У медных инструментов и у флейты, где атака значительно легче, процесс освоения двойного языка значительно проще, но это обманчивая простота: исполнитель не занимается приёмом тщательно и неожиданно для себя обнаруживает, что появилась "мёртвая зона", а именно: для простого языка темп уже быстроват, а для двойного – ещё слишком медлен. Заслуга В.П. Горбачёва в том, что он, пожалуй, одним из первых обозначил проблему и пути её решения.

Справедливости ради, хочу назвать и более ранние попытки решения этой проблемы. Весьма

близок к её разрешению был Л.И. Печерский, один из ярких представителей Ленинградской фаготной школы, много лет игравший в оркестре Е.А. Мравинского и в знаменитом духовом квинтете, в юности – участник всемирных фестивалей молодёжи, лауреат конкурса 1953 г. в Праге. На быстрых стаккатных пассажах концерта К.М. Вебера для фагота слог КА он подменял придыханием ХА. Лично я никогда не слышал исполнения им этого приёма, но по собственному опыту, как исполнительскому, так и педагогическому, могу сказать, что в предельно быстрых темпах чёткость атаки смазывается.

Прием, привычно исполняемый на флейте и медных, на других духовых, прежде всего на моём инструменте, был назван новым, а новое поколение, взявшееся за освоение этого способа, открыто подвергалось насмешкам. Мне пришлось несколько легче, учитывая опыт игры на трубе, и принципы исполнения оставалось приспособить к другому инструменту, где скорость простого стаккато также вызывала проблемы.

Стандартные упражнения пунктирного характера помогают до определенного предела, хотя встречались исполнители (очень редко), природные данные которых позволяли

им удовлетворяться только простым языком. Это были мои коллеги по Госоркестру СССР – кларнетист В. Соколов, валторнист С. Заставенко, в соседнем коллективе – Московской филармонии – гобоист Е. Ляховецкий. К сожалению, других примеров не знаю, но подозреваю, что прием этот далеко не нов. Мне не раз приходилось наблюдать его применение у некоторых выдающихся музыкантов старшего поколения.

Несколько примеров. Когда я только начинал свою карьеру, однажды, закончив репетицию в Доме звукозаписи на бывшей улице Качалова, я столкнулся с инспектором БСО, который попросил меня заменить заболевшего второго фаготиста на концерте в Колонном зале Дома Союзов. В программе была Четвёртая симфония П. Чайковского, дирижировал Б. Хайкин, а партию первого фагота играл выдающийся И. Стыдель – пожалуй, лучший фаготист 40-50х годов. Честь для меня была фантастическая, колени тряслись основательно! (Замечу, кстати: после превосходно сыгранной 2-й части случилось невероятное – среди симфонии дирижёр поднял гобоиста Н. Мешкова и фаготиста И. Стыделя!) А в финале стремительные пассажи в партии фагота я услышал в блестящем исполнении стаккато – в нарушение обозначенного в партитуре легато. Ясно было, что мастер преподавал мне, "салаге", урок мастерства. Темп исполнения не оставлял никаких сомнений в том, каким приемом это было исполнено, о чем я, осмелев, спросил. Увы, ответом мне была усмешка. Видимо, представители старой школы не торопились открывать потенциальным конкурентам все свои секреты.

Думаю, что секрет этого приёма знали и раньше. Практически во всех сочинениях А. Вивальди есть стремительные скачки на большие интервалы в длительных пассажах,

где переходы в октаву вниз легато в нужном темпе невозможны, сыграть их можно только за счет подвижности языка, скорости которого при простом стаккато не хватает. Посему осмелюсь утверждать, что двойное стаккато было так хорошо спрятано владевшими им, что со временем его просто забыли – и открыли заново!

В дискуссиях о так называемом тройном стаккато я предлагаю простой тест – сыграть хотя бы на одной ноте быстрые квинтолы, т.е. последовательности из 5 нот, не говоря уже о пассажах. Здесь выясняется, что тройным языком можно играть лишь ритмы, кратные 3, т.е. 6, 9, 12. Последовательности из 5 или 7 нот, иногда все же встречающиеся, вызывают, мягко говоря, некоторые затруднения. При этом приходится вспомнить и некоторую "хромоновость" последовательности ТА-ТА-

КА. Для примера предлагаю рассмотреть следующую таблицу:

	ТА	ТА	КА
а	9	8	7
б	9	8	7
в	9	8	7
	27	25	21

Условными единицами предлагаю измерить:

А) положение доли в такте, а именно: сильная, относительно сильная и слабая, т.е.

по мере удаления от сильной доли идёт постепенное ослабление.

Б) второй строкой обозначим в тех же абстрактных единицах постепенное ослабление как следствие усталости языка.

В) наконец, третьей строкой обозначим явную разницу между твердостью ТА и мягкостью КА.

Сложив цифры каждого столбика, получаем последовательность



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 52-67808 www.puchner.com

27-25-21, при этом получим все же некоторую постепенность, резко нарушаемую новой последовательностью с ее сильной долей. Разница между последней 21 и первой 27 весьма значительна. Конечно, поместив слог КА на вторую долю (что предлагают американские исполнители), эту разницу можно смягчить, и она не столь заметна в сравнении со следующей сильной долей, хотя неровность явно прослушивается.

	ТА	КА	ТА
а	9	8	7
б	9	8	7
в	9	7	9
	27	23	23

Единственно возможным вариантом остается именно двойной язык, т.е. в любой ритмической фигуре слоги ТА и КА поочередно попадают на сильную или слабую долю, усиливая КА на сильной доле и смягчая ТА на слабой доле ритмической фигуры. При внимательном контроле в процессе занятий удаётся достичь почти одинаковой атаки. Принципы освоения этого приема для всех духовых инструментов идентичны. Дольше всех сопротивлялись двойному стаккато кларнетисты, но сегодня освоившие этот прием блестяще опровергают все сомнения.

Многие педагоги (во всех специальностях) мотивировали нежелание заниматься двойным стаккато его отрицательным влиянием на качество звука. И это было самым главным препятствием – какой же исполнитель пожертвует качеством звука?

Действительно, для атаки слогом КА, как и слогом ТА, используется определённое количество воздуха, но в первом случае воздух менее контролируем, тогда как во втором он чётко посылаётся в определённую точку мундштука или щель трости. К сожалению, количество

воздуха, необходимое для возбуждения колебательного процесса генератора звука (в моем случае – фаготной трости), измерить весьма сложно, но смею утверждать, что на слоге ТА воздуха требуется меньше.

Основным "измерителем" является слух – в первую очередь, учителя и затем самого ученика. Значительно большее давление, образующееся в полости рта при менее направленной струе, естественным образом оказывает влияние и на положение губ, "сдувая" их с позиции, выбранной при определении правильной постановки, и таким образом воздействует на качество звука. Отсюда можно сделать вывод, что освоение двойного языка можно начинать только после уверенного овладения основными принципами постановки и установившимися критериями звука.

У каждого ученика сроки освоения этих параметров различны, поэтому определить, как это предлагают некоторые учебные программы, на каком курсе начинать осваивать этот прием, я не берусь, начинать можно только тогда, когда ученик в основном владеет инструментом и в состоянии все мешающие его критериям качества звука обстоятельства привести к этим критериям. Трудность заключается в том, что для освоения этого приема требуется терпение, т.к. приходится вернуться к самому началу занятий.

Итак:

1. На любом инструменте начинаем с самого легкого регистра, с самой удобной ноты.

В медленном темпе играем эту одну ноту, чередуя атаку ТА и КА, первоначально без пауз, и, что важно, атака на слоге КА должна быть значительно сильнее (или, если хотите, громче) для выравнивания в дальнейшем более слабой природы слога КА. При этом необходимо следить за приблизительной одинаковостью чередующихся звуков.

2. Следующим упражнением на этой же удобной ноте необходимо внимательно заниматься отрывистыми, короткими нотами, т.е. стаккато, следя за отчетливыми окончаниями звука, при этом произносятся как бы слоги ТАК и КАТ. Безусловно, слог ТАК замкнуть значительно труднее, чем КАТ, но это упражнение необходимо для активизации "маленького язычка". На практике употребить подобное не приходилось, используются только результаты.

3. Следующим упражнением на той же ноте следует исполнять оба штриха – деташе и стаккато – триолями, с естественным чередованием слогов ТА и КА на сильной доле, обязательно акцентируя ее, снова и снова активизируя слог КА. Эти же упражнения исполнить и на соседних нотах, попеременно вверх и вниз, расширяя диапазон не более октавы, и вернуться к первому звуку – ноте, с которой начиналось упражнение. Из практики занятий с учениками рекомендуется одноразово заниматься упражнением не более 10-12 минут. Не рекомендую во время занятий или сразу после них пить холодную воду.

Чрезвычайно важно осваивать приём постепенно, но настойчиво, без перерывов в занятиях, и постоянно контролировать качество атаки; нельзя спешить, преждевременно переходить к быстрым темпам. Усвоив прием в диапазоне двух – двух с половиной октав, переходим в крайние регистры, где даже простая атака сложнее; виноват в этом не "двойной язык", но, прежде всего, возможности инструмента и самого исполнителя. Да и автор сочинения, и дирижер обязаны знать "скоростные" возможности инструмента в различных регистрах.

Очень хорошим развивающим упражнением является пунктирный штрих $\text{♩} \text{♩}$, в котором короткая шестнадцатая исполняется слогом

КА; на практике он встречается в "Половецких плясках" из "Князя Игоря" Бородина.

Значительно помогает в порядке освоения и перемена начального слога на первой ноте пассажа. Так, сольный кларнетовый эпизод и одинаковый с ним фаготный из финала Четвёртой симфонии Л. Бетховена можно рекомендовать учить, начиная первую ноту на слоге КА, с дальнейшим естественным чередованием слогов. Попутно могу рекомендовать учить его различными ритмами – триолями, квинтолями, а для сообразительных – и в соседних тональностях, на полтона выше или ниже, но это уже для развития других способностей.

В завершение моих рекомендаций хочу поделиться и еще одним наблюдением, почерпнутым из

моей почти 40-летней педагогической практики. Каждого ученика, приходящего учиться играть на фаготе из детской музыкальной школы, где его пальчики ещё не охватывали фаготных размеров, – приобщали к музыке с помощью блок-флейты. Эти занятия, безусловно, приносят пользу для развития музыкальности и слуха, хотя пение в хоре или сольфеджирование мне больше нравятся; многие выдающиеся исполнители вышли из певческих капелл, ведь пение активно организует высоту звука, а блок-флейта в этой организации высоты значительно пассивнее. Однако легкость атаки на блок-флейте, усвоенная в течение длительных занятий, становится привычкой, которую с трудом приходится преодолевать на выбранном

инструменте, особенно на инструментах с двойной тростью, где исполнитель встречает значительное сопротивление инструмента, что весьма затрудняет освоение приема.

Вместе с тем, смею утверждать, что двойное стаккато является, в первую очередь, необходимым, весьма эффективным и, наконец, далеко не самым трудным способом для любого исполнителя, а упражнения, описанные выше, годятся для любого инструмента, что подтверждено практикой. Все возникающие при этом затруднения готов разрешить лично: мой класс в МГК открыт для всех.

МД

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 **Antoine 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



КОНКУРСЫ

АССОЦИАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ КОНКУРСОВ РОССИИ, 2006 г.

www.music-competitions.ru

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

V Международный юношеский конкурс инструментов симфонического оркестра им. Е.А. Мравинского "Юные дарования"

27 октября – 4 ноября 2006

СКРИПКА, ВИОЛОНЧЕЛЬ, ДЕРЕВЯННЫЕ И МЕДНЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Учредители: Федеральное агентство по культуре и кинематографии РФ, Комитет по культуре Правительства Санкт-Петербурга, Администрация Московского района Санкт-Петербурга, ДШИ им. Е.А. Мравинского, Европейский союз музыкальных конкурсов для молодежи (ЕМСУ), Ассоциация музыкальных конкурсов России (АМКР).

Возрастные категории: 11 – 14 лет, 14 – 18 лет (включительно).

В конкурсе три тура. Третий тур проводится в сопровождении симфонического оркестра.

Вступительный взнос: \$US 50.

Документы принимаются до 1 июня 2006:

а) заполненную заявку (прилагается в "Условиях в формате WORD");

б) копию паспорта (или свидетельства о рождении);

в) творческую биографию с указанием имен педагогов, учебных заведений, участия в конкурсах;

г) рекомендацию учебного заведения либо двух видных музыкальных деятелей;

д) две фотографии 3 x 4 см., одна из которых приклеивается к заявочному листу.

Премии: I премия – \$US 1.500, II премия – \$US 1.000, III премия – \$US 800, IV премия – \$US 400, V премия – \$US 300 (по каждой специальности).

Периодичность: один раз в три года

(I – скрипка, виолончель, 1996; II – деревянные духовые инструменты, 1998; III – солисты и ансамбли, 2001, IV – инструменты симфонического оркестра, 2003).

Руководитель конкурса – директор ДШИ им. Е. А. Мравинского Эвелина Петрова.

196070, Санкт-Петербург, ул. Варшавская, д. 44,

ДШИ им. Е.А. Мравинского.

Тел.: (812) 388 6485, 388 4806.

Тел./факс: (812) 387 4485.

mrav@online.ru; www.mravinsky.ru

ИЖЕВСК – ВОТКИНСК

I Международный конкурс юных музыкантов "Родина Чайковского"

Конкурс проходит в рамках Международного фестиваля "Чайковский сегодня"

1 – 5 ноября 2006

СКРИПКА

Учредители: Министерство культуры Удмуртской Республики, Администрация г. Ижевска, Администрация г. Воткинска, Фонд "Культурный Капитал Ижевска", Фонд "Родина Чайковского".

Партнеры: Евразийский Фонд культуры, Фонд "Культурная столица Поволжья", Фонд "Music Bridges International", Международный Восточно-Европейский университет.

Конкурс проводится без выделения возрастных категорий.

Документы принимаются до 15 июля 2006:

а) заявку с указанием ФИО, даты рождения, гражданства, образования и названия учебного заведения; ФИО и место работы педагога, ФИО концертмейстера, ФИО сопровождающего, адрес, телефон, факс, E-mail;

б) аудиозапись на цифровом носителе (мини-диск, компакт-диск) исполняемого репертуара I тура;

в) копию свидетельства о рождении или другой юридический документ, подтверждающий дату рождения и гражданство;

г) 2 рекомендательных письма (первое – от государственного органа, ведающего вопросами искусства, учебного заведения, концертной организации или авторитетного музыкального деятеля; второе – от профессионального музыканта).

Вступительный взнос: \$US 20.

Допущенные ко II туру претенденты из России доплачивают вступительный взнос в размере \$US 50, а претенденты из зарубежных стран – в размере \$US 80 наличными при регистрации.

В конкурсе три тура. I – отборочный, заочный. Проводится по аудиозаписям. Заявки и аудиозаписи присылаются на адрес оргкомитета конкурса заказной экспресс-почтой. II (1 – 3 ноября 2006) и III (4 ноября 2006) туры – публичные. Проводятся в городе Ижевск.

Церемония награждения лауреатов пройдет в концертном зале музея-усадьбы П.И. Чайковского в Воткинске.

Премии: Гран-при – \$US 3.000,

I премия – \$US 1.500,

II премия – \$US 1.000,

III премия – \$US 500.

Предусмотрены также и специальные премии.

Председатель жюри – проф. Государственного Университета штата Нью-Йорк, художественный руководитель Нового Американского Камерного Оркестра, Музыкальный директор Фестиваля Баха в Португалии, Моцартовского Фестиваля Всемирного Банка Ювал Вальдман (США-Израиль).

426065 Удмуртская Республика, г. Ижевск, ул. Автозаводская, д. 10, кв. 84,

Тел.: +7 (912) 852 3792,

Факс: +7 (3412) 436 222.

www.ieeu.ru; tchaikovsk@udmnet.ru

MUSICFEST



3-ий Московский Международный
Фестиваль и Выставка
в поддержку

Музыкального Образования

MUSICFEST '2006

СОСТОИТСЯ

26-28 мая в СК «Дружба»

www.musicfest.ru

Гости фестиваля:

*Freddy Hubbard, Joe Lynn Turner,
Jan Luc Ponty, Steve Bailey,
Frank Gambale, Jon Hammond,
В. Пресняков-старший,
Дмитрий Малолетов,
группа «Белый острог», Паскаль,
Леван Помидзе,
оркестр под упр. Ю. Чугунова и другие.*

В третий раз фестиваль соберет
на одной площадке
именитых и начинающих музыкантов,
представителей музыкальных
учебных учреждений
и производителей музыкальной техники.
Это очень важное событие для тех,
кто хочет учиться музыке,
тех, кто обучает музыке,
тех, кто создает музыку.

Вход свободный

- Дневные концертные программы нон-стоп
- Мастер-классы российских
и зарубежных музыкантов звезд
- Тематические семинары и тренинги
- Выставка музыкальных инструментов
и оборудования
- Презентации музыкальных учреждений
- Круглые столы по актуальным вопросам
музыкального образования
- Вечерние концерты зарубежных
и российских «звезд»



УДАРНЫЕ ДНИ МАРКА ПЕКАРСКОГО

Третий международный фестиваль музыки для ударных инструментов

18 – 29 мая 2006



Концертные площадки:

Камерный зал Московского Международного дома музыки (ММДМ КЗ), Рахманиновский зал Московской консерватории (РЗК), Конференц-зал Московской консерватории (КЗК), Культурный центр "Дом" (КЦД)

Участники:

Ансамбль Lugano Percussion Group (Швейцария)

Ансамбль So Percussion (США)

Ансамбль Марка Пекарского

Мирча Арделиану (Швейцария)

Саксофонист Александр Пищиков

Композитор Дэвид Ланг (США)

Данный проект предполагает проведение музыкального фестиваля, включающего в себя концерты и мастер-классы выдающихся музыкантов – исполнителей на ударных инструментах – по теме: "Перкуссионная (музыка для ударных инструментов) классика XX века". До недавнего времени этот пласт современной музыки был неизвестен российским

слушателям и учащимся по причине недоступности репертуара и отсутствия инструментальной базы (современные ударные инструменты). Два предшествующих проекта – "Дни музыки для ударных в Москве" (2000 год) и "Ударные дни Марка Пекарского" (2003 год) – положили успешное начало решению данной проблемы. В 2000 году педагоги и студенты российских консерваторий имели возможность прослушать семинары и мастер-классы М. Пекарского по современному сольному репертуару для ударных инструментов и принять участие в международном семинаре в Москве, где выступа-

ли ведущие зарубежные исполнители-педагоги. В 2003 году эта музыка прозвучала в концертных залах МГК им. П. И. Чайковского. В результате российские музыканты получили представление о международном уровне современной перкуссии и возможность готовиться к участию в международных конкурсах по этой специальности. Целью настоящего проекта является дальнейшее знакомство любителей музыки и музыкантов-профессионалов с основными достижениями музыкальной культуры в сфере исполнительства и композиции для ударных инструментов.

МЧ

	Мероприятия	Место проведения	Срок проведения	Исполнитель Программа
1.	Открытие фестиваля Концерт <i>So Percussion</i> "Посреди шума" (к 70-летию композитора Стива Рейха)	КЦД	21.05 вс (19.30)	<i>So Percussion</i> Музыка: Стив Рейх, Jason Treuting Видео: Jenise Treuting
2.	Мастер-класс "Проблемы звукозаписи ударных"	КЦД	22.05 пн (11.00-13.00)	<i>So Percussion</i>
3.	Мастер-класс "Проблемы исполнения <i>Anvil Chorus</i> Дэвида Ланга"	КЗК	22.05 пн (14.30-17.00)	Дэвид Ланг
4.	Концерт <i>So Percussion</i> "Законы природы" (к 70-летию композитора Стива Рейха)	РЗК	23.05 вт (19.00)	<i>So Percussion</i> Музыка: Дэвид Ланг, Стив Рейх, Джон Кейдж, Деннис Десантис
5.	Концерт Арделиану "Истокник"	РЗК	25.05 чт (19.00)	Мирча Арделиану Музыка: Карлхайнц Штокхаузен, Жерар Цинстаг, Peter Szegho, Христоф Найдхофер, Хоратиу Радулеску
6.	Концерт <i>Lugano Percussion Group</i>	РЗК	27.05 сб (19.00)	<i>Lugano Percussion Group</i> Музыка: Янис Ксенакис, Гуо Веньинг, Андреа Скартаццини, Джанлука Уливелли, Надир Вассена, Ханс Ульрих Леман
7.	Концерт Ансамбля Пекарского "Обретение абсолютно прекрасного звука" (к 60-летию композитора Владимира Мартынова)	ММДМ (КЗ)	29.05 пн (19.00)	Ансамбль Пекарского Музыка: Владимир Мартынов
8.	Закрытие фестиваля Концерт дуэта Пищиков-Пекарский "Концерт без репетиции"	КЦД	30.05 вт (19.30)	Александр Пищиков (саксофоны) Марк Пекарский (ударные) Музыка: Импровизации на темы А. Пищикова

ФЕСТИВАЛЬ САКСОФОНА "СЕЛЬМЕР – ДЕТЯМ"

1 апреля 2006г. в концертном зале Дома композиторов состоялось закрытие I Московского открытого фестиваля саксофонистов и ансамблей деревянных духовых инструментов "Сельмер – детям", который проходил в течение недели в стенах детской музыкальной школы №2 им. И.О. Дунаевского.

Организаторами фестиваля стали: Комитет по культуре города Москвы, компания "Selmer Paris" (Франция), МГДМШ № 2 им. И.О. Дунаевского, Гильдия саксофонистов России, Управление по культуре и делам молодежи администрации Подольского района Московской области и Московское музыкальное общество.

Спонсорами фестиваля стали компания "Selmer Paris" (Франция), компания "Аваллон", фирма "Маэстро".

В состав жюри, которое возглавил российский композитор, народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственной премий **Андрей Эшпай**, вошли ведущие исполнители и преподаватели Франции, России и Армении: солист оркестра национальной гвардии **Жан-Пьер Бараглиоли**, профессор Ереванской консерватории **Александр Манукян**, солист оркестра Большого театра России, заслуженный артист РФ **Алексей Волков** и заслуженный артист РФ **Сергей Резанцев**.

Праздник саксофона состоял из Фестиваля, конкурса саксофонистов, конкурса ансамблей с участием саксофона, мастер-класса Жана-Пьера Бараглиоли, концерта членов жюри Алексея Волкова и Жана-Пьера Бараглиоли с участием ведущих российских композиторов, заслуженных деятелей искусств РФ Татьяны Сергеевой, Ефрема Подгайца и Михаила Броннера.

В фестивале принимали участие саксофонисты различных жанров – от классики до джаза – из Москвы, Подмосковья и Белоруссии.

Программа конкурса саксофонистов, проводившегося в двух возрастных группах – до 13 и до 15 лет – в два тура, была составлена профессорами французской саксофонной школы Клодом Деланглом, Жаном-Пьером Бараглиоли и президентом гильдии саксофонистов России Алексеем Волковым и включала в себя оригинальные произведения композиторов А. Эшпая, Ж. Ноле, Демилака, А. Крепена, Т. Эскейча, П. Итюральда. В программу 2 тура были включены пьесы для саксофона соло француза Вилларда и японца Нода.

ПОБЕДИТЕЛЯМИ КОНКУРСА САКСОФОНИСТОВ СТАЛИ:

Младшая группа:

диплом 1 степени

Никитина Екатерина МГДМШ № 2 им. И.О. Дунаевского (пр.з.а.РФ Волков А.В.)

диплом 2 степени

Гареев Максимилиан ДМШ им.Гнесиных (пр. Друтин Л.Б.)

диплом 3 степени

Трунов Николай МГДМШ № 80 им. В.М. Блажевича (пр. Никитин С.Н.)

Старшая группа:

диплом 1 степени

Скиба Антон МГДМШ № 2 им. И.О. Дунаевского (пр.з.а.РФ Волков А.В.)

диплом 2 степени

Ткаченко Арсентий МГДМШ № 2 им. И.О. Дунаевского (пр. Кравченко А.Ю.)

диплом 3 степени

Искрицкий Борис МГДМШ № 2 им. И.О. Дунаевского (пр. Краси А.Н.)

В конкурсе ансамблей младшей группы было решено не расставлять победителей по местам – все они стали дипломантами:

Младшая группа:

Дуэт в составе: Зикс Василиса, Гречищева Дарья МГДМШ № 2 им. И.О. Дунаевского (пр. Зикс А.И., Емельянова Н.А.)

Дуэт саксофонистов в составе Дудко Артём и Свистунов Михаил ДМШ №88 им. А. Гедике (пр. Филиппова Н.К.)

Трио в составе: Эфендиев Тимур, Кушнир Шимон, Никитина Екатерина МГДМШ № 2 им. И.О. Дунаевского (пр. Краси А.Н.)

Квартет саксофонов ДМШ № 51 (пр. Никитин С.Н.)

Секстет Михайлово-Ярцевская ДШИ (пр. Павлова Т.И., Кащенко Е.В., Михальцова Н.Е.)

Участники конкурса ансамблей в старшей группе продемонстрировали высокое мастерство, и жюри приняло решение выделить ансамбли больших составов в отдельную группу.

Дипломы лауреатов 1 степени вручены:

Квинтету саксофонистов МГДМШ № 2 им. И.О. Дунаевского (пр. з.а.РФ Волков А.В.)

Септету саксофонистов ГУДИ (пр. Яблонский С.В.)

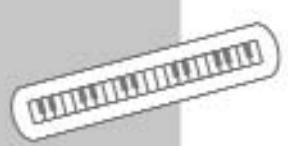
Диплом лауреата III степени получил:

Квартет саксофонов ДМШ №46 им. А.И. Хагатурияна (пр. Грибанов)

В группе ансамблей больших составов дипломы лауреатов 1 степени вручены:

"Александр бэнд" МГДМШ № 2 им. И.О. Дунаевского (пр. Краси А.Н.)

Ансамблю духовых инструментов ДМШ №46 им. А.И. Хагатурияна (пр. Салеев Б.А.)



SHOW ROOM.ru

информационный портал

... виртуальный дом для творческих людей

www.showroom.ru

www.grandpianos.ru
ПИАНИНО И РОЯЛИ




C. BECHSTEIN
Pianofortefabrik AG

СЕТЬ МАГАЗИНОВ-САЛОНОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

 **АВАЛЛОН**

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

МИР “YAMAHA”



Давид Герингас и электро-виолончель SVC-110

9 и 10 февраля в Мюнхене состоялись абонементные концерты оркестра Баварского Радио. В качестве солиста, в этих концертах принял участие известный виолончелист Давид Герингас.

В первом отделении концерта Герингас играл на своей уникальной акустической виолончели мастера Гваданьини, а во втором - на последней модели электро-виолончели фирмы "Yamaha". На ней он сыграл пьесу, специально написанную для него эстонским композитором Эррки-Свенем Тыыром. Готовясь к этому концерту, Давид Герингас обратился к фирме "Yamaha" с идеей исполнения пьесы Тыырома, и "Yamaha Corporation of Japan" (YCJ) отправила ему прототип новой электро-виолончели модели SVC-110. Официальное представление этой модели состоялось на Musicmesse во Франкфурте в марте 2006 года, то есть через полтора месяца после концерта в Мюнхене. Электро-виолончель прекрасно подошла для этой современной пьесы. Играя на ней, Герингас получил в свое распоряжение новые тональные и динамические возможности, которые просто недоступны на обычном акустическом инструменте, однако при этом,

Уважаемые читатели, цель материала – познакомить вас с компанией “Yamaha”, её культурой и философией, технологиями и новыми инструментами, музыкантами которые выбрали для себя инструменты “Yamaha”.

красота звучания, эстетика тембрального восприятия слушателем инструмента, не были нарушены.

Триумф флейт "Yamaha" на конкурсе имени Ж.Б. Рампаля

Одно из самых престижных и значительных событий во "флейтовом" мире – конкурс флейтистов Жана-Батиста Рампаля. В этом году, к тому же, он был наиболее представлен: как по числу участников – их было около 250, так и по уровню их мастерства. Финал состоялся 30 октября 2005 года. Победителем стал восемнадцатилетний Клеман Дюфур



Клеман Дюфур (в центре), специалисты компании "Yamaha" в области разработки и создания флейт Тору Номура (слева) и Кадзу Такахаси (справа).

из Франции, играющий на флейте "Yamaha" модели YFL-894.

Члены жюри отметили его традиционно хорошую французскую фразировку с прекрасными тональными оттенками, а также высокий технический уровень музыканта, позво-

ливший даже самым трудным пассажирам звучать в его исполнении легко и естественно. Другое "новое лицо" – это Меган Имай (США), завоевавшая приз за "Самое многообещающее исполнение". Она также играла на флейте "Yamaha" модели YFL-581. Меган безупречно исполнила программу и произвела большое впечатление на жюри.

Победитель получил премию 12 000 евро и деревянную флейту "Yamaha" YFL-894W. Также он сыграет сольный концерт в "Salle Gaveau" в Париже, и выступит в качестве солиста с Национальным оркестром Capitole в Тулузе, примет участие в фестивалях: "Во времена Моцарта", "Поколение виртуозов", фестивале Мессиана в Пэи де ля Мейе.

Конкурс в этом году был особенно интересен для "Yamaha". Председателем жюри был выдающийся музыкант Филипп Пьерло, сам играющий на флейте "Yamaha", а деревянная флейта "Yamaha" являлась частью Гран-при.

Состав жюри седьмого конкурса флейтистов имени Жана-Пьера Рампаля (выделены имена музыкантов, играющих на инструментах "Yamaha").

Председатель: **Филипп Пьерло** (Франция). Члены жюри: Роберт Эйткин (Канада), **Клауди Аримани** (Испания), София Шерье (Франция),

Мишель Дебо (Франция), Иштван Матуз (Венгрия), **Сигенори Кудо** (Япония), Орель Николе (Швейцария), Рэнсон Уилсон (США).

Солисты группы деревянных духовых инструментов филармонического оркестра им. Артуро Тосканини п/у Лорина Маазеля выбрали инструменты фирмы "Yamaha"

В ноябре 2005 г. концертмейстеры групп кларнетов и флейт посетили исследовательский офис по разработке духовых инструментов с целью регулировки их инструментов.

Концертмейстер группы кларнетов Джованни Пиччяяти уже более 10 лет играет на кларнетах "Yamaha" модели YCL-CX и CX-A. Он посетил ателье духовых инструментов в Токио во время гастролей оркестра в Японии. В ателье он работал с г-ном Ямарё (бывший разработчик кларнетов) и с г-ном Ивакура, ответственным за разработку кларнетов в ателье. На Джованни Пиччяяти особенно большое впечатление произвели кларнеты YCL-CSV и SEV-A.

Основной инструмент Маурицио Салетти, концертмейстера группы флейт – "Yamaha" YFL-894H. Также, у него есть модели: 984B (золотая флейта) и 894W (деревянная флейта), но он не использует их для работы в оркестре постоянно: только чтобы добиться необходимых звуковых оттенков.

В марте 2006 года группа гобоев этого оркестра приобрела инструментны "Yamaha" YOB-832.

И, наконец, не так давно, в оркестр был принят на работу новый концертмейстер группы фаготов, который также играет на инструменте фирмы "Yamaha" модели YFG-812C.

Новая Труба Bb "Artist Series" YTR 9335 NYS

Фирма "YAMAHA" представляет вашему вниманию новую профессиональную трубу Bb "Artist Series" YTR 9335 NYS.



Роберт Салливан

Знаменитый мастер Боб Мэлоун, работая в содружестве с Робертом Салливаном, солистом Кливлендского Симфонического оркестра (с 2003 года), а до этого одиннадцать лет работавшим солистом оркестра Нью-Йоркской филармонии, и рядом других известных трубачей, определил параметры, нужные для изготовления инструмента идеально подходящего для всех жанров музыки.

Команда "YAMAHA": дизайнер Шуничи Нивата и его помощники наладили серийное производство трубы Bb "Artist Series" YTR 9335 NYS.

Отличительные особенности модели:

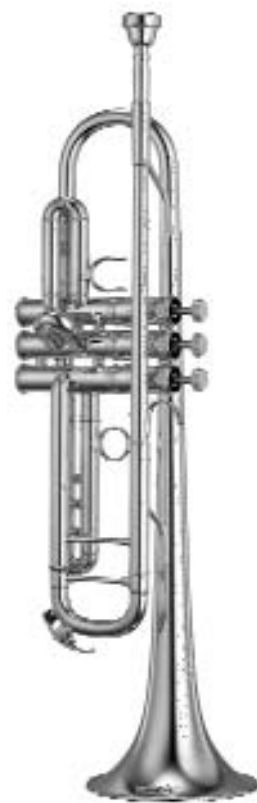
– Цельный раструб из "жёлтой" латуни с плоским ободом раструба (french bead wire) помогает создать богатый обертонами звук.

– Мундштучная трубка MB2 разработанная Бобом Мэлоуном на базе его знаменитой MC 2, характеризуется прекрасной интонацией и равномерным звучанием всех регистров;

– Новый дизайн винтов голосовой машинки рассчитан на максимальный комфорт;

– Тщательно выверенные соединения между мундштучной трубкой, голосовой машинкой и раструбом придают звуку более сокровенное звучание;

– Ювелирная точность подгонки ресивера к мундштучной трубке и мундштуку сводит к минимуму завихрения потоков воздуха.



Вся группа гобоев оркестра Римской Оперы приобрела гобои "Yamaha" YOB-831

Музыканты работали с Жаном-Батистом Корти и другими сотруд-



Группа гобоев оркестра Римской Оперы. Слева направо: Джанфранко Бартолато – регулятор, Лука Виньяли – концертмейстер, Фабио Северини – второй гобой.

никами "Yamaha Music Italia", а также с франкфуртским ателье по разработке академических инструментов. Необходимую регулировку инструментов произвел известный итальянский гобойный мастер из Модены г-н Марки.

*Материал предоставлен
Московским представительством
компании YAMAHA*

Спрашивайте журнал

Музыкальные Инструменты

В магазинах:

■ **НОТЫ**

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

■ **АВАЛЛОН**

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

■ **МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАГАЗИН СИМФОНИЯ**

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

■ **БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ**

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

■ **ЖИВОЙ ЗВУК**

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

■ **МУЗДЕТАЛЬ**

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

■ **ТОН-ЛАЙН**

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

■ **BAYLAND МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ**

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

■ **МИКСАРТ**

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

■ **МУЗЫКАЛЬНЫЙ САЛОН СИМФОНИЯ**

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

■ **МАГАЗИН "МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ"**

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

■ **СЕВЕРНАЯ ЛИРА**

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

■ **КЛАССИКА ПЕТЕРБУРГ**

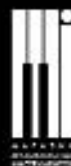
Санкт-Петербург, Инженерная улица, 7
тел.: (812) 313-41-78/46

■ **ООО “РОЯЛЬ”**

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

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


ooo "Классика Петербург"



Pearl Flutes
A Tradition of Innovation

Vandoren
PARIS

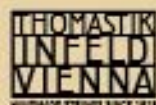
Schilke

 **YAMAHA**

Vasile Gliga

Otto Jos. Keler

Strunal



SAUTER
—Pianoforte manufaktur—

 **Bösendorfer**
THE TOUCHING SOUND

K. KAWAI

Hohner 

*Musik-
boutique*

**HIDRAU
MODEL** 

Wittner

K&M *stands for music*



Lakewood

*Guitarras
MADRIGAL*

PETERWOOD

*Icons
by classika ltd.*

Schaller
electronic

HIWATT

KLOTZ a-i-s
audio interface systems

STEPHI



D'Addario

Pearl



pro-mark

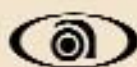


EVANS

istanbul
AGOP

 **Roland**

CASIO



 **PHONIC**

Corelli
*cordes pour violon, alto
violoncelle, contrabasse*

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



YAMAHA



New "Artist Series" Bb Trumpet YTR 9335 NYS

Новая модель трубы Bb "Artist Series" YTR 9335 NYS

Официальные дистрибьюторы YAMAHA в России:

Slami
Музыкальный Центр

www.slami.ru
info@slami.ru

мир музыки
Музыкальный Центр

Салон-магазин "Мир музыки"
Москва, Саловая Триумфальная, 16
Тел.: (495) 933-53-33
Магазины в регионах на сайте
www.mirm.ru

ООО "Рояль"

Санкт Петербург,
Галерная улица, 26
Тел.: (812) 571 9126,
факс: (812) 337-2102
royal ltd@yamahamusic.org

Музыкальный
Арсенал

625016, г. Тюмень,
ул. 30 лет Победы, 62
Тел.: (3452) 363-363,
факс: (3452) 335-679
arsenal@arsenalmusic.ru
www.arsenalmusic.ru