

ФЛЕЙТИСТ

Выпуск № 2

ГОРБУНОВА / АНЗАРОКОВ

КУПРОВСКАЯ / ПЕТРОВА

АВДЕЕВ / ИЛЬИЧЁВА

253

Musical score for flutes I, II, III, and IV, measures 253-256. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with rests.

Bass

mp

E. Org.

mp

257

Musical score for flutes I, II, and III, measures 257-260. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with rests.



АССОЦИАЦИЯ ФЛЕЙТИСТОВ

*Gjalma Julha
Invento*



Арина Шваренок
Главный редактор



Василий Данилин
Графический редактор



Владимир Дудин
Музыковед,
музыкальный критик



Андрей Бауман
Литературный редактор



Ирина Некипелова
Технический редактор

<i>ФРИДРИХ ЛЮДВИГ ДЮЛОН</i>	<i>- 6</i>
<i>СЯКУХАТИ - НЕ ТОЛЬКО ГОЛОС ЯПОНСКОЙ МУЗЫКИ</i>	<i>-10</i>
<i>“Я СТАЛ ИЗБЕГАТЬ ДЛИННОТ”</i>	<i>- 12</i>
<i>THE PERCEPTUAL PRESENT</i>	<i>- 16</i>
<i>“ЗАБЫТАЯ МЕЛОДИЯ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ”</i>	<i>- 20</i>
<i>О НЕКОТОРЫХ ТЕХНИЧЕСКИХ ПРИЕМАХ</i>	<i>- 24</i>
<i>“ПУТЬ УЧИТЕЛЯ - ЭТО ПУТЬ САМОРАЗВИТИЯ”</i>	<i>- 28</i>
<i>ЭДИСОН ДЕНИСОВ. СОНАТА ДЛЯ ДВУХ ФЛЕЙТ</i>	<i>- 34</i>
<i>MURAMATSU</i>	<i>- 36</i>



Павел Покидышев



Hendrick ter Brugghen



Слепой флейтист

Фридрих Людвиг Дюлон

Фридрих Людвиг Дюлон родился 14 августа 1769 года в Ораниенбурге, недалеко от Берлина. Он провел большую часть своей юности в Штендале, городке примерно в 100 километрах к западу от Берлина, но все еще находившемся в культурной орбите прусской столицы. Придворная музыкальная жизнь сформировала его творческую и исполнительскую манеру.

Фридрих ослеп еще в младенчестве. Вот как он описывает это в автобиографии: *Первым примечательным случаем моей жизни, который произошел примерно через шесть недель после того, как я родился, была потеря зрения. В слезных путях развиваются небольшие абсцессы — состояние, часто встречающееся у детей и*

само по себе не являющееся серьезной проблемой, насколько я слышал от известных докторов. Беспокойство родителей побудило их обратиться к врачу. К моему несчастью, не проявив необходимой осторожности (как это слишком часто бывает с нами, простыми смертными), они оставили меня в руках человека, так мало разбиравшегося в медицине, что для него и меня было бы лучше, если бы он вообще ничего о ней не знал. Вместо внутреннего лекарства он прописал различные мази, которые нужно было наносить на глаза, и тем самым усугубил болезнь. Неизбежным результатом этого стало то, что наконец глаза полностью закрылись, а девять дней спустя, когда я снова открыл их в первый раз, обнаружилось, что они ужасно повреждены»

Слепота не помешала Фридриху развить интерес к музыке. В девять лет он услышал слепого флейтиста Джозефа Винтера. Это событие изменило жизнь Дюлона. «Когда я его услышал, — говорит он, — мне показалось, что я слышу музыку ангелов». Игра Винтера вдохновила Дюлона на изучение флейтового искусства. Отец Фридриха хоть и служил чиновником, но был страстным любителем игры на флейте и ради собственного развлечения разучивал флейтовые концерты Кванца. Слушая отца, Фридрих выучивал музыку наизусть. Уже через год он играл камерные произведения, концерты Телемана и Кванца, а параллельно изучал и композицию.

Дюлон обладал удивительной памятью. В автобиографии он пишет, что ему понадобился всего час, дабы выучить наизусть один из флейтовых концертов Кванца. Первое выступление Дюлона состоялось в Берлине, когда ему было 12 лет. Вскоре после этого началась серия концертных туров: в течение следующих почти 30 лет флейтист побывал во множестве городов по всей Европе.

Путешествие подарило Дюлону возможность встретиться со многими выдающимися музыкантами того времени.

В январе 1783 года он посетил Гамбург вместе с отцом и там встретил Карла Филиппа Эммануила Баха. 13-летний флейтист записал в автобиографии: «Каждое чувство человеческого сердца было в его распоряжении, и перед силой его благородного гения слушатель, выражаясь словами Шубарта, должен был “трепетать от восторга”. Сам же Бах был поражен талантами юноши. Существует мнение, что написание Гамбургской сонаты Баха вдохновил Фридрих Дюлон,

однако документального подтверждения этому нет.

В 1790 году Дюлон посетил Франкфурт, где несколько виртуозов дали концерты в рамках празднования коронации Леопольда II как императора Священной Римской империи.

Немецкий журнал процитировал объявление о концерте, которое музыкант дал во Франкфурте: «Посланник Полигимнии, кроткий и честный юноша Фридрих Людвиг Дюлон, чьи глаза Судьба затмила темной ночью, но взамен излила в его грудь небесное чувство, покоряющий все сердца своим видом и очаровывающий каждое ухо игрой на флейте, сейчас в нашем городе».

Моцарт мог слышать игру Дюлона во Франкфурте, но у него был еще шанс услышать его и увидеть, как тот влияет на публику, через год в Вене. Вероятно, воспользовавшись знакомствами, приобретенными во Франкфурте, Дюлон в начале 1791 года отправился в Вену, где дал по крайней мере два публичных концерта. Его выступление в Бургтеатре включало в себя три симфонии — Шенка, Гайдна и Диттерсдорфа — «с трубами и барабанами». Невестка Моцарта Алоизия Ланге исполнила арии Саккини и Паизиелло. Дюлон сыграл два концерта, один из них — Кванца. Такая программа, надо полагать, звучала в Вене в 1791 году очень старомодно, но Дюлон, очевидно, по-прежнему был верен музыкальным традициям родной Пруссии и вкусам своего детства. Дюлон дал второй концерт через три недели, в пригороде Вены — Видене, в доме немецкой оперной труппы Эмануэля Шиканедера. Он разделил сцену с певцами из труппы. Жозефа Хофер, другая невестка Моцарта, которая позже, в том же году, исполнила на той же сцене роль Царицы ночи, —

спела арию из оперы Пуньяни, а Франц Герль, первый Зарастро, — арию из оперы Шенка. Возможно, концерт Дюлона в Видене подсказал Моцарту определенные черты характера Тамино?



Слепой виртуоз был юношей, удивительно похожим на Тамино по возрасту, внешности и характеру. Дюлону тогда был 21 год; говорят, что Тамино 20 лет. Три дамы находят Тамино «очаровательным юношей, нежным и прекрасным»; объявление о франкфуртском концерте Дюлона 1790 года описывало его как «нежного, честного юношу». Когда Тамино теряет от страха сознание и лежит с закрытыми глазами, три дамы могут полюбоваться им с близкого расстояния; точно так же зрители восхищались слепым Дюлоном. И это не единственное место в опере, где Тамино не видит. Его победа над метафорической слепотой — одна из главных тем произведения. В начале оперы он слеп к истине. Он молод, незрел, Царица ночи легко обманывает его. Перед храмом Зарастро он понимает, что духовно слеп, окружен ночью, и в отчаянии кричит: «О вечная ночь! Когда

ты исчезнешь? Когда глаза мои вновь узрят свет?» Тамино играет на флейте, пока они с Паминой проходят сквозь огонь и воду в свет истины и разума. Волшебная флейта помогает ему прорваться сквозь тьму, окружающую его, точно так же, как флейта Дюлона помогла ему справиться с физической слепотой.

«Волшебная флейта» достигла сцены в 1791 году, а Дюлон уже отправился в очередное путешествие. Он прибыл в Петербург в конце 1792-го. Здесь он взял передышку в своих бесконечных странствиях, поступив на службу к великому князю Александру Павловичу. О деятельности Дюлона в России известно немного, за исключением того, что, помимо службы у великого князя, Фридрих Людвиг давал публичные концерты, в программу которых включал произведения собственного сочинения. Он пробыл в России всего около двух лет и покинул Петербург в начале 1795 года, вернувшись в Германию.

Примерно в это же самое время он договорился с лейпцигской музыкальной издательской фирмой Breitkopf & Härtel о публикации собственных произведений. Для путешествующих виртуозов XVIII века типичной тенденцией было избегать публикации музыки, которую они сочиняли для своих концертов, или, по крайней мере, максимально ограничивать ее распространение. От XVIII столетия дошло гораздо больше симфоний, чем концертов, отчасти потому, что последние нередко тщательно охранялись исполнителями, которые их написали, или теми, для кого они были написаны. Дюлон, похоже, не разрешал публиковать ни одного своего произведения до 1800 года, когда набор из трех дуэтов для флейты и скрипки был выставлен на продажу компанией

Breitkopf & Härtel. Затем последовала серия публикаций, выпущенных этой фирмой. Появление музыки Дюлона в печати могло означать конец наиболее активной части его карьеры странствующего виртуоза. После 1800 года Фридрих Людвиг дал относительно немного концертов, и, похоже, они были ограничены Германией.

Музыка Дюлона малоизвестна. В современных изданиях опубликовано всего три дуэта для двух флейт. Остальное доступно только в немногих сохранившихся экземплярах изданий, выпущенных Breitkopf & Härtel в начале XIX века.

Опус дуэтов 6 № 2 Ре мажор для флейты и виолы
Опус дуэтов 6 № 2 Соль мажор для флейты и виолы
Опус дуэтов 6 № 3 Ре минор для флейты
Опус дуэта 5 № 1 для двух флейт
Опус дуэта 5 № 2 для двух флейт
Опус дуэта 5 № 3 для двух флейт
Три опуса дуэтов 6 для флейты и виолы

Дуэты Дюлона — это живые дивертисменты, в которых два игрока вступают в остроумный, веселый диалог. В дуэтах для двух флейт партии более или менее одинаковы по характеру. Дюлон любит передавать мелодический материал между голосами, часто повторяя мелодию целиком. Особенно эффектно получается, когда это происходит быстро, как это часто бывает в дуэтах для двух флейт.

Дюлон уделял большое внимание тональной архитектуре целого, но не всегда успешно. В его музыке преобладают четырехтактные фразы, куда при необходимости вносится ритмическое разнообразие. Гармоническое содержание большинства произведений Дюлона можно охарактеризовать как очень мягкое, приятное, консонансное. Однако его тональному плану иногда не хватает разнообразия, необходимого для выдерживания длинных фраз; иногда даже виртуозная фигура не может замаскировать гармоническую статичность.

Со стороны критиков Дюлон не заслужил особой похвалы. Благоприятный отзыв о дуэтах был лишь в «Общей музыкальной газете», однако его следует рассматривать с определенным подозрением, поскольку это издание вряд ли можно считать беспристрастным источником, оно принадлежало издательству Breitkopf & Härtel, которое публиковало произведения Дюлона.

Впрочем, как исполнитель слепой флейтист удаивался не только аплодисментов, но и стихов, по большей части не очень искусных, однако ярко выражающих реакцию людей. Самое удачное стихотворение принадлежит выдающемуся поэту Фридриху Даниелю Шубарту, автору известного трактата «Идеи к эстетике музыкального искусства»:

*Добрый Дюлон, не жалуйся,
Что ночь разрушила твой
взгляд.
Бог дал тебе глубокое чувство
сердца
И волшебство твоей флейты.*

Немногие музыканты XVIII века вызвали у слушателей такой поэтический энтузиазм, как Дюлон. Ясно одно: он не был рядовым музыкантом. Даже необычайная виртуозность не может объяснить того, как он влиял на публику, взывая к наиболее глубоким чувствам слушателя и вкусам своего времени.

Сякухати — не только голос японской музыки

В 1904 году, будучи в самом расцвете сил, великий русский художник-баталист Василий Верещагин оказался в самой гуще событий — началась Русско-японская война. Видимо, непосредственно перед войной он побывал в Японии и успел сделать несколько миниатюр. Среди них — «Японский нищий».



Верещагин был поистине выдающимся художником, который «схватывал» самые пронзительные краски окружающего мира, но он был явно не специалистом по



Кота Масаюки — Сякухати. Японская бамбуковая флейта

Японии; впрочем, в этой миниатюре он вольно или невольно запечатлел одну из ключевых музыкальных и духовных идей Страны восходящего солнца.

На картине изображен не нищий, а буддийский монах. Он относится к дзен-буддистской школе Фукэ, некогда распространенной в Японии. Главным отличием монахов этой школы (комусо) от прочих было исполнение не священных сутр, а мелодий на флейте сякухати во время медитаций. По сути, то была духовная инструментальная музыка – сродни хоральным обработкам для европейского органа. Поскольку под видом анонимных монахов комусо начали скрываться различные преступники и шпионы, школу Фукэ закрыли. Из-за того, что секреты музицирования на флейте передавались устно, от учителя к ученику, под угрозой исчезновения оказалась вся музыкальная традиция. Но нашелся один исполнитель, который создал нотацию для флейты и стал собирать традиционные пьесы. Благодаря этому традиционная музыка оказалась спасена.

Сейчас флейта используется не только буддийскими монахами, но и японскими и европейскими композиторами, а также учителями музыки в японских школах. Помимо этого, *сякухати* часто включают в состав ансамблей — вместе с другими национальными музыкальными инструментами, например с японской цитрой *кото*, однако применение *сякухати* не ограничивается передачей сугубо восточного колорита: она фигурирует в значительном количестве партитур западных кинокомпозиторов, в том числе в «Парке юрского периода».

В России *сякухати* также активно используется: в Петербурге существует профессиональный ансамбль «Два бамбука», пропагандирующий этот инструмент. При Московской консерватории проходит Международный фестиваль «Душа Японии», в рамках которого можно услышать инструмент в аутентичном исполнении в ансамбле с другими национальными японскими музыкальными инструментами. На русском языке доступно несколько пособий для тех, кого заинтересовала флейта, в частности «Руководство для начинающих» Кэйсукэ Дзэнъёджи, «Сякухати. Японская бамбуковая флейта» Масаюки Коги и «Сякухати. Зеркало сознания». Также во «ВКонтакте» есть группа, посвященная исполнению музыки на флейте *сякухати*, с более чем 16 тысячами подписчиков. Словом, инструмент не просто существует, а живет и развивается в самых разных направлениях, привлекая к себе широкий круг слушателей.

Евгений Авдеев
музыковед, музыкальный критик



Фукэ - японская шеола дзэн-буддизма, просуществовавшая с XIII века до последней четверти XIX века, когда она была закрыта. В настоящее время продолжает существовать через небольшую группу монахов.

Комусо - в переводе с японского «монахи пустоты».

Куросава Кинко (1710-1771) - японский музыкант. Виртуоз игры на бамбуковой флейте *сякухати*. Основатель и первый глава школы Кинко. Происходил родом из провинции Тикудзэн. Занимался сбором мелодий для флейты и возрождением традиционного музыкального наследия Японии. Его имя стало титулом, который носили последующие главы его музыкальной школы.



Петербургский дуэт «Два бамбука» исполняет традиционную японскую музыку на бамбуковых флейтах *сякухати* и *зентаку*.

https://vk.com/dva_bambuka



Музыка *сякухати* / Shakuhachi music
https://vk.com/shakuhachi_music

"Я стал избегать длиннот"



Довлет Анзаров - композитор, основатель Международного молодежного центра музыкального искусства, советник ректора Санкт-Петербургской Консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова по концертной деятельности.

Как сочинялась ваша новая «мелодия для флейты»?

Я верю в знаки. Получилось так, что заказ на эту музыку поступил в тот момент, когда мой ребенок начал заниматься на флейте. Она стала занимать значительное место в нашей жизни, и шанс написать музыку для флейтового ансамбля показался мне очень естественным и органичным. Получить заказ поработать в таком жанре было приятно. В последние годы я меньше сочиняю, потому что нахожусь в том положении и возрасте, когда не могу писать «просто так». Мне была нужна мотивация. Все это стало еще и прекрасным поводом показать, как я чувствую музыку сегодня и себя в ее контексте.

А почему решили отдать сына на флейту?

Думаю, сегодня флейта становится чрезвычайно востребованным инструментом. Неспроста возникла и активно работает Ассоциация флейтистов. По роду деятельности, организовывая сборные выступления оркестров, музыкантов из разных коллективов, создавая подобие фестивальных оркестров, я часто сталкиваюсь с большой проблемой: качество исполнителей на духовых

инструментах. Потому эта ниша сегодня востребована. Среди флейтистов, конечно, немало хороших исполнителей, но их значительно меньше, чем пианистов. Это остро ощущается, особенно в «пиковые» периоды. Так что флейта в ближайшее время будет перспективным инструментом. А сын мой станет тем, кем захочет. Моя задача — показать ему разные направления. Все же я из семьи потомственных музыкантов. Мой отец — музыкант и композитор, а также очень известный в нашей республике оперный певец, окончил Ленинградскую консерваторию. Его брат был хоровым дирижером и певцом, окончил Саратовскую консерваторию. Моя двоюродная сестра — тоже оперная певица. Эту традицию можно сравнить с тем, что происходит в Италии, где тот, кто делал много лет пиццу, передает секреты мастерства из поколения в поколение. Так и мы поем все время. Как говорил мой любимый Михаил Жванецкий, своему ребенку надо пожелать иметь совесть и быть кем хочешь. Моя задача такая же.

То есть ваше сочинение получается дидактическим?

Погружаясь в этот увлекательный процесс сочинения, ты параллельно пытаешься осознать то, как сам сегодня чувствуешь музыку. Я стал ощущать наш

музыкальный мир немного по-другому. Свой отпечаток наложила моя вторая профессия — музыкальное продюсирование, а это история динамичная, лаконичная. Я стал избегать длиннот. Сегодня важно концентрированное высказывание. Если же глубже погружаться в тему, то, на мой взгляд, мы сегодня оказались в такой культурологической ситуации, когда вообще очень сложно сказать, что можно, а чего нельзя, какая музыка актуальна, какая — нет. В консерватории профессора говорили нам, как правильно, а как — нет. Сегодня я чувствую ситуацию невероятного стилистического разнообразия, музыка движется в самых разных направлениях. Это отличительная черта эпохи, чего не наблюдалось ни в один из предыдущих исторических периодов. Это удивительно. Моя пьеса для четырех флейт, бас-гитары и органа написана в стиле откровенного минимализма. В последнее время мне близко именно это направление, я так ощущаю сегодня музыку. Раньше в ней было больше национального, этнического. Сегодня это сохраняется, но стремительные перемены в моей жизни и вокруг не могут не отражаться на музыке. Она состоит из коротких мотивов, быстрых высказываний, стремительно меняющегося материала. Мне очень интересно, как это будет звучать, любопытно услышать.

Стремитесь к простоте языка?

Да, и эта новая простота мне интересна. Раньше писать просто нам было немножко стыдно. Болезнь многих молодых композиторов заключается в том, что им кажется: чем сложнее, тем лучше; хотят максимально показать, на что способны. Другой вопрос, если в этом есть внутренняя потребность. Чертой современных композиторов является и доведение чего бы то ни было до крайней степени. Передо мной никогда не стояло такой концептуальной задачи.

Сегодня вообще много всего

обрушилось на нас, бедных. Вы говорите про лаконизм, но у нас появилось неожиданно так много времени...

Это правда, и это лишь подчеркивает ощущение музыки, времени, стиля и того, как должен выглядеть общий звуковой контекст — они у всех разные. На творческий вопрос «что правильно?» нет ответа. Раньше ответы были более очевидны. И это причина тупика творческого процесса для некоторых композиторов, но и объект невероятного интереса. Если беглым взглядом окинуть филармонический концертный репертуар, то видно, в каком разном положении находятся Европа, Россия, Америка. В Зале Булеза в Берлине мы услышим одну музыку, в Америке — совершенно другую. Это невероятно. Но есть очень интересные авторы и в странах Латинской Америки или в Австралии, чье творчество не попадало в сферу интересов российских концертных залов. И это удивительно. Есть, например, необыкновенный австралийский композитор Роберт Дэвидсон — у него невероятная музыка с уклоном в минимализм, не похожая ни на что. Он работает внутри контекста своего континента. Мы находимся в мире, где все переплетается, где легко перебраться из точки А в точку Б...

Ой, вот с этим в данный момент невозможно согласиться...

Если исключить пандемическую реальность с закрытыми границами, то проще, чем раньше. Во всяком случае, мы двигались в этом направлении. При этом мы видим, что континент Австралия находился и тогда в определенной изоляции, и мы не знаем, что происходит там, а там своя жизнь интересная, потрясающая. Я лишь хочу подчеркнуть, насколько мы по-разному ощущаем актуальность стилистическую и в целом звуковую.

Все уже слишком изменилось. Думаю, это повлияет и на композиторскую мысль. На смену шорохам, скрежетам,

пискам, отсутствию мелодии может прийти обратное — полнота фактуры, вернется музыка, которая принесет ощущение полнокровности бытия.

На мой взгляд, сегодня не приходится говорить о том, что что-то уйдет, а что-то вернется. Все будет сосуществовать одновременно. Можно делать все что хочешь. Лет 15–20 назад, хотя мне кажется, что это было вчера, присутствовало ощущение конфликта, но эпоха сильно изменилась, а прекрасные профессора старшего поколения привыкли рассуждать в категориях «правильно/неправильно». Невозможно отрицать, что вокруг нас существует огромное количество разных пластов, направлений. В XVIII–XIX веках между прикладной и элитарной музыкой разница была не столь глобальной. Сегодня в филармонии звучат лишь произведения прошлого, но музыку Шостаковича и Прокофьева там могут считать «современной», хотя это давно классика XX века, ей скоро будет 100 лет. Это совсем не то, чем живет нынешнее поколение людей. Мы приходим в филармонию как в музей — смотреть на то, что было актуальным давно. Публика готова воспринимать только то, что было написано давно. Раньше так не было. Даже если заглянуть не столь далеко. Не говоря о том, что Моцарт, Бетховен или Бах писали на заказ и это тут же исполнялось и воспринималось слушателями как современная музыка. Понятно, что они были новаторами, но не было такого разрыва между тем, что они пишут, и слушателями. Однако я знаю, почему так строится репертуар большинства филармоний в стране: директора ориентируются на рынок. Какие сегодня правила игры для бюджетных культурных организаций? Есть госзадание по заполняемости зала и сборам. Конечно, это не может не коснуться культурной политики. Современная музыка стала в большинстве — и даже в Европе — уделом маленьких, камерных площадок, а где-то откровенным андеграундом в залах на 50–

200 мест. В полторатысячных залах филармонии или Мариинки сложно на регулярной основе собирать публику, готовую платить за то, чтобы слушать новую музыку. Люди хотят слушать то, к чему привыкли. Они приходят наслаждаться и отдыхать. В этом тоже проблема. Они приходят не сопереживать. «Ой, прекрасно сходила, отдохнула...» — говорит подруга подруге. Это ужасно. В театре должны не только отдыхать, но и заниматься сложным



мыслительным и духовным процессом сопереживания. К чему мы хотим приучить нашу аудиторию? Должна произойти определенная реформа, на которую надо отважиться. Это риски, причем с полным осознанием, что будет обрыв, дырка, после которой должен произойти резкий скачок вверх. Решиться на это сложно, поскольку можно не встретить понимания учредителей. У меня есть объяснение того, почему так происходит. Я и сам работаю в театрально-концертном учреждении, знаю, как строится изнутри процесс.

Ректор консерватории в вашем лице получил хорошего советника?

Первое, с чего я хотел бы начать, — роль консерватории в моей жизни. Она судьбоносная. Здесь учился мой отец — в Ленинградской тогда консерватории.

Ленинградская и Петербургская... разница между ними велика.

Я понимаю, о чем вы. Когда отец после долгого перерыва снова оказался в Петербурге, у здания консерватории, он подошел к зданию и погладил, произнеся: «Моя консерватория»...

Да, ее тогда можно было погладить...

Что бы ни происходило с тех пор, а происходило разное, она оставалась местом, имевшим огромное значение для моего отца. Туда всегда хочется возвращаться. Я учился там, работал в Театре Консерватории — и вернулся, ощутив небывало теплое чувство. Мне не всегда было сладко в консерватории, когда я учился. Были вещи, которых я не понимал, события, которых не понимал. Почему я пошел сюда работать и заниматься тем, чем занимаюсь? Я закончил работать в Театре Консерватории в 2010 году, а в 2012-м открыл свой бизнес. У моего бизнеса была конкретная задача: помочь молодым музыкантам избежать тех проблем, с которыми сталкивался я сам. Я — молодой музыкант, у меня еще нет денег, но мне откуда-то нужно было достать оркестр, заплатить им, чтобы записать свою музыку. Это неправильная и даже абсурдная ситуация. Мы, студенты, обращались к оркестру, который не буду называть, но не самый лучший в Петербурге. Руководство оркестра назвало совершенно неподъемную для студента стоимость. Мы пытались скидываться, а на что скидывались? Чтобы с одного дубля, без репетиций не очень хороший оркестр склеил нам музыку, не очень-то желая ее играть?! Моя программа помощи заключалась в следующем: арендовать Малый зал Филармонии, сделать билетный концерт, обеспечить публику. Да, оркестр по-прежнему стоил денег для клиентов моего

бизнеса, но билетные деньги возвращались, оптимизируя расходы. Любому музыканту надо дать построить мостик для перехода в практическую плоскость. Мы попытались помочь молодым людям, организовывая концерты, съемки, получая некий продукт, а не просто склейку маленького сочинения плохим оркестром. На концерты приходил слушатель. Начинаящий композитор понимал, для кого написал музыку. Сыграть плохо этот оркестр уже не мог, потому что играли для публики. Продавались билеты, затраты окупались. Кому-то еще и заработать удавалось. Так было с музыкантами, оркестрами, дирижерами. Этим мы занимаемся постоянно в Международном молодежном центре музыкального искусства. Сейчас наша работа стала чуть-чуть заметней уже на государственном уровне.

Пример слияния малого бизнеса с госструктурой?

Не совсем. Все-таки в консерваторию я пошел как частное лицо. Другое дело, что опыт, полученный в бизнесе, мне теперь хотелось бы применить в условиях государственной организации. Я хочу попробовать приложить свои умения, чтобы концертная практика у студентов не ограничивалась маленькими залами библиотек с тремя слушателями, а была возможность попасть на большую сцену — для понимания того, чем они занимаются, для чего и для кого работают. Это моя главная задача. Вспомним время, когда я учился. Мы пишем музыку — ее нигде не исполняют: в первый раз, во второй и в третий. И дальше возникает вопрос: а зачем вообще этим заниматься? Я не берусь рассуждать о перспективности того или иного молодого композитора, исполнителя. Моя задача — работать с любым музыкантом, кто ко мне обратился. Многие и шанса-то не получают. А сцену попробовать должны все — для этого же мы и учимся.

Владимир Дудин

the perceptual present

для 4-х флейт, бас гитары и электрооргана

The Perceptual Present

Довлет АНЗАРКОВ

$\text{♩} = 180$

5 сентября 2001 года произошло примечательное событие: в немецком городке Хальберштадте началось исполнение самой (на сегодняшний момент) медленной пьесы, принадлежащей американскому авангардисту Джону Кейджу, — Organ/ASLSP (As SLoW aS Possible). Перформанс стартовал с паузы, которая продлилась 17 месяцев, а первый аккорд вступил 5 февраля 2003 года и сменился 5 июля 2005 года. Завершится исполнение 5 сентября 2640 года. Несложно догадаться, что человеческому восприятию весьма сложно объединить столь разрозненные звуки в единое музыкальное полотно. Именно поэтому опус Кейджа является идеальным воплощением философского понятия the perceptual present. Если попробовать применить это понятие к музыке (с учетом слуха как дистантной рецепции) и сильно его упростить, то его суть будет в следующем: человек может воспринять музыкальное произведение как целое лишь при условии определенной интенсивности материала. Конечно, пьесу Кейджа мы не дослушаем. Однако у нас есть гораздо более компактный и наглядный образец работы этого принципа — одноименная пьеса петербургского композитора



13
I
II
III
IV
адыгского происхождения Довлета Анзарокова.

Когда мы впервые слышим основную, семнадцатизвучную тему опуса The Perceptual Present, мы не опознаём ее как тему музыкального сочинения. Тем не менее это полноценная тема: впоследствии она прозвучит в «выделенном» виде, в том числе в увеличении и обращении — характерных полифонических приемах; она с самого начала определяет звуковой состав всей музыкальной ткани, и, наконец, эта тема в дальнейшем вновь будет разъята на элементы, чередование и сочетание которых претворится в вибрирующий фактурный фон.

20
I
II
III
IV
Итак, пьеса The Perceptual Present начинается с одиночных нот, разделенных паузами различной длины, разбросанных по партиям четырех флейт. Перед нами четырехголосный гокет (квадруплекс) — средневековый способ музицирования, когда мелодическая линия, рассеченная на отдельные ноты или мотивы, распределяется между голосами так, что в момент передачи мотива следующему голосу первоначальный обязательно паузирует.

В гокетной технике есть ритмическая особенность: временное несовпадение в мелодических линиях приводит к «неправильной» расстановке внутритактовых акцентов, к образованию безударности. В пьесе The Perceptual Present мы видим подобный принцип: звуковая ткань разрознена настолько, что метрическая основа утрачивается, а точнее, не успевает аудиально сформироваться в первой трети опуса. Она становится очевидной в момент появления мелодии-темы, мелодии-паттерна, которая стабилизирует обманчиво хаотичный ритмический поток гокетной фактуры.

27
I
II
III
С первыми звуками пьесы в сознании слушателя рождаются различные ассоциации и догадки: что же мы слышим? серию? Высокая степень индивидуализированности, максимальное избегание подобия мелодии, повторных структур, постепенного движения и иных традиционных очертаний мелодики, «искусственный модус», единый интонационный материал и по горизонтали, и по вертикали, серия как источник мотивного материала — все эти признаки характерны для серийной музыки. Или это точечная музыка (пуантилизм), когда функцию музыкального события выполняют отдельные музыкальные тоны? Гокетный принцип изложения и близость к сериальному мышлению вполне характерны для данного течения (см. сочинения целого ряда композиторов XX века: Антона

Веберна, Витольда Лютославского («Три поэмы Анри Мишо»), Игоря Стравинского (Mouvements, балет «Агон») и пр.). С другой стороны, в первой трети сочинения градус музыкальной событийности недостаточен для того, чтобы можно было наделять появляющиеся разрозненные звуки концентрированной смысловой нагрузкой, «сверхплотным временем микрокосмоса»¹. Скорее это свойственное минимализму восприятие звука как первоэлемента, свободного от аффектов и системных связей. Едва намеченная философия минимализма вскоре подтверждается и материально: звуки, изначально разорванные длинными паузами и регистрами (далее эти паузы пропорционально сокращаются вдвое с каждым новым условным квадратом), сжимаются, скапливаются, сгущаются, возникает ощущение повторности, постепенно из них кристаллизуются некие паттерны, начало и окончание которых мы приспособляемся слышать. Но вся эта индивидуализированная, разрозненная материя, уже приковавшая наше внимание, мгновенно становится фоном с появлением главного паттерна, главной темы пьесы, в ней собирается вся звуковая суть, реализуя заложенный в названии принцип восприятия; искомой же «интенсивностью материала» становится в данном случае наконец оформленная из уже многократно слышанных нами звуков мелодическая линия.

Впервые осознавая тему (такт 116: в партии первой флейты она изложена крупными длительностями, legato), мы слышим ее как будто уже в полифоническом увеличении, настолько рельефно она проступает из общей фактуры, однако это лишь иллюзия сопоставления с долгим следованием восьмых длительностей, разорванных паузами. Удивительная особенность темы — ритм не имеет в ней никакого значения; по сути, она аритмична, поскольку может предстать (и предстает) в любом ритмическом оформлении. Дальше — трансформации и перестановки. Мелодический материал транспонируется, «играет в полифонию» — мы слышим «тему» и «ответ», обращения темы, мотивную работу. С развитием темы нарастает и драматическое напряжение. В кульминационном проведении темы происходит интересная вещь — к ней прирастает секундовый ход протяженных длительностей (такты 200–204). Вроде бы простая и невзрачная интонационная последовательность — обыкновенная секунда — постепенно начинает своими повторениями на фоне уже откровенно репетитивных фигураций (конечно, производных от основного тематического материала) отвлекать на себя все внимание слушателя (излюбленный прием композитора — вычленять элементы не просто не

¹ Теория современной композиции. М., 2007. С. 466.

главные, но на первый взгляд не имеющие потенциала развития, тем самым выявляя семантическую важность практически любого материала). Повторяясь от разных звуков и все более обнаруживая ладовую основу пьесы (до минор), эта фигура готовит нас к явно новому и важному разделу произведения. Он характеризуется появлением двух новых инструментов (электроорган и бас-гитара), которые призваны усилить драматизм, придав повторяющимся кратким структурам флейтовой фактуры гармоническую и регистровую основу, как бы органную педаль, и вместе с ней свежий импульс развертывания. Эта краска знаменует наступление драматической кульминации пьесы. Итак, развивая материал длительное время и только в последнее проведение темы прибавляя к ней двузвучный секундный элемент, композитор именно его оставляет в качестве главного до самого конца, в том числе основывая на нем и кульминацию, подчеркивая важность и драматизм, заключенные в лаконичной простоте.

Пьеса *The Perceptual Present* сочетает в себе элементы разных композиторских техник — от гокета до серийного письма, она написана предельно конкретными, вполне отслеживаемыми техническими средствами. В то же время техника не становится для автора ограничительным фактором, и он не следует ей строго: серия оборачивается паттерном, искусственный модус — до минором, а пуантилизм превращается в минимализм. Вместе с тем — и в этом главная ценность сочинения Довлета Анзарокова — эмоционально-драматическое содержание опуса явно превалирует над техническим устройством музыки, что не всегда характерно для композиторских техник XX века, опирающихся на достаточно инструктивные принципы развития.

Екатерина Ильичева
музыковед





"Забытая мелодия для флейты"

Редакция журнала не смогла обойти вниманием юбилей поистине петербургского композитора Андрея Павловича Петрова - автора музыки культовых отечественных кинофильмов, экранная жизнь которых продолжается во многом благодаря его музыке. Владимир Дудин побеседовал с дочерью композитора, вице-президентом Фонда Андрея Петрова и соавтором произведений отца Ольгой Петровой.

Папа был вашим учителем?

Разумеется, но не в прямом смысле, то есть не занимался со мной, не давал советы и не исправлял. Он был учителем в высоком смысле слова, как человек, к мнению которого хочется прислушиваться и который является образцом во многих смыслах. Папа никогда особенно не занимался моим воспитанием. Он мог не помнить, в каком классе я учусь — в пятом или уже шестом, не знал, какие у меня оценки, какая успеваемость. Но когда я занялась композицией, он радовался и гордился, однако никогда не вмешивался в процесс сочинения. Только если я сама просила совета у папы, он его охотно давал, и всегда в очень уважительной манере. Я чувствовала себя с ним почти на равных даже на самой ранней стадии, в самом младшем возрасте, причем без какого-либо снисхождения с его стороны, что «ну это так, ерунда». Нет, он относился ко мне очень серьезно.

Вопрос о вашем поступлении в музыкальную школу, вероятно, был предрешен?

Да, это как бы само собой подразумевалось, практически все дети музыкантов занимаются музыкой.

Но не флейтой?

Нет, фортепиано. Однако занималась без особого энтузиазма. Помню, мама ставила мне будильник, но я переводила стрелки, чтобы чуть-чуть сократить время пребывания за инструментом. А когда дело было совсем плохо, мама прибегала к помощи папы, которому было достаточно просто строго посмотреть на меня, ничего не говоря, — и проблема мгновенно решалась. Поскольку я немного сочиняла, то в восьмой класс поступила в школу-десятилетку при консерватории, на теоретико-композиторское отделение (тогда такое еще существовало, сейчас его, к большому сожалению, нет). Курс фортепиано там оказался облегченный, но все остальное — очень интересным. С такими предметами, как сольфеджио, мне всегда было легко, потому что слух был от природы. Но вот с отсиживанием определенного количества времени за роялем непрерывно возникали сложности.

А был какой-то параллельный образ папы как художника, артиста?

Такой образ, конечно же, рисовался, но в разное время разный. В детстве я

восхищалась его киномузыкой, особенно песнями из «Человека-амфибии», которые распевали абсолютно все. В более позднем, юношеском возрасте, в период максимализма и отрицания всего, что только можно, он мне казался слишком демократичным, в чем-то даже слишком примитивным. Мне было интересней что-нибудь сложное, авангардное. Хотя я отдавала должное его музыке. Став постарше, помудрее, поняла, что в его такой видимой легкости и простоте, ощущаемых даже в серьезной музыке, кроются очень большой смысл и глубина.

Парадоксальность и феномен музыки Андрея Павловича заключаются еще и в том, что у его творчества две стороны. С одной была знакома вся страна, с другой — академической — очень немногие. И та, вторая сторона до сих пор остается в тени.

Я думаю, это участь многих композиторов, работающих в разных жанрах. Песню из фильма «Мимино» знают, наверное, все, но симфоний Канчели большинство все-таки не слышало. Очень значительный сейчас разрыв между академической музыкой и так называемой легкой. И папа частенько с тоской вспоминал, что во времена Верди арии из его опер напевали толпы на улице.

Но ведь это была не просто форма хорошего заработка, он сочинял песенные шедевры, это была его страсть. Его песни тоже пелись всеми и вливались в память навсегда.

Он действительно очень серьезно относился к песенному жанру, к музыке для кино, особенно если это были фильмы таких режиссеров, как Данелия, Рязанов, Герман, Храбровицкий, Мельников. Были, конечно, более проходные фильмы, к которым и музыка писалась немножечко спустя рукава, но они и не вошли в историю его киномузыки как значимые события. Кинематограф дал папе толчок в мир. Если бы он писал только симфоническую музыку, оперы и балеты, такой судьбы у него не было бы, это понятно.

В фильме «Забятая мелодия для флейты» тембр этого инструмента символизирует и душу, и экзистенцию, поражая своей универсальностью применения, амбивалентностью.

Да, она действительно как из нутра идущий голос. Флейта — один из главнейших инструментов. Я очень люблю ее. В моем «Источнике» использован такой состав: сопрано, флейта, гитара и струнный оркестр, где флейта играет очень важную роль, с ее соло все начинается, им все и заканчивается. Кроме того, у меня есть два сочинения для квартета флейт, квартета контрабасов и голоса: «Душистый горошек» и «Гонио» (это название села, откуда родом мой муж), второе написано на грузинском языке. Моя дочь Манана исполняла и записала на диск оба этих сочинения. А сын Петр — участник квартета контрабасов.

Флейта ведь звучит и в вальсе из «Берегись автомобиля», также вызывая разные ассоциации.

Флейта зазвучала в этом знаменитом вальсе уже после того, как фильм вышел на экраны. В кино главную мелодию играет аккордеон. Как только вальс вышел на сцену за рамками фильма, папа сам сделал другую оркестровку, где солирует флейта. С тех пор мало кто помнит, что в фильме звучит не флейта.

Опусы Андрея Петрова обсуждались дома?

Нет, у нас не принято было обсуждать то, над чем папа работал, и он никогда не показывал заранее наброски. Мама допускалась на репетиции — и уже только там давала ему советы, к которым папа, как правило, прислушивался. А вот после премьеры он мог сказать с юмором: «Ну, не правда ли, гениально?» Но всерьез, как событие — «мой опус», «я вложил столько сил» — таких разговоров в семье не было. Папа сочинял за плотно закрытыми дверями, куда вход был запрещен. Когда писались большие, серьезные сочинения, он уезжал в Дом творчества в Репино и

там закрывался в уединении на месяц. Даже звонили мы ему условно, потому что к телефону во время работы он не подходил. Тогда не существовало мобильных, только городские телефоны, и надо было дважды позвонить и сбросить — и лишь на третий раз он снимал трубку. Отвлекаться он не мог, ему надо было держать внутри себя творческое состояние.

А когда он стал замечать ваше творчество? Как-то его характеризовал?

Он довольно хорошо относился к моим работам и частенько меня подталкивал, если у меня возникал творческий застой. «Ну, напиши это, вот есть такой пианист, попробуй, напиши для него...» или «Вот отличный сюжет...». Все время давал какие-то импульсы. А в консерватории я училась у Бориса Ивановича Тищенко.

Какое сочинение папа оценил выше всего?

Пожалуй, ему нравилось многое. Но, наверное, особым образом «Источник» — одно из ранних моих сочинений, сюжет для которого взят из Песни песней; в нем, кстати, солирует флейта. Еще из раннего — моя первая работа в драматическом театре — музыка к спектаклю «Вишневый сад» в Театре Ленсовета, с Алисой Фрейндлих в роли Раневской. Там основную тему тоже играет флейта. Опера «Винни-Пух» ему очень нравилась, балет «Гадкий утенок», написанный в соавторстве с двумя другими композиторами (он шел в МАЛЕГОТе). Папа к большинству моих сочинений относился очень хорошо, но, естественно, иногда высказывал какие-то замечания, пожелания, однако всегда чрезвычайно деликатно!

Вы верите в понятие «петербургский композитор»?

Существует, конечно, понятие «петербургская школа», подразумевающее определенную композиторскую технику. Но мое восприятие понятия «петербургский композитор» скорее относится к области содержания, глубины

— больше, чем к техническому аспекту. Образ Петербурга ни на что не похож... «самый отвлеченный и умышленный город на всем земном шаре», как писал Достоевский... и этот образ порой встречается в музыке петербургских композиторов. Это интеллигентность, странность, неагрессивность и, пожалуй, все-таки нетехнологичность, парадоксальность, нелогичность.

А как у папы это проявлялось?

Интеллигентность? В абсолютно уважительном отношении ко всем, к разным людям, вне зависимости от их положения, возраста, состояния, образования. По воспоминаниям, Николай Андреевич Римский-Корсаков, завидя своего студента, мог перейти на другую сторону улицы только для того, чтобы с ним поздороваться. Вот и у Андрея Павловича Петрова было уважение ко всем — от уборщицы до высоких чинов. И в каком-то смысле, наверное, такое же отношение было и к слушателям. Думаю, он старался, чтобы его музыка, в том числе и серьезная, обращалась ко всем, чтобы ее поняли и почувствовали и консерваторская профессура, и простые любители музыки. Когда папа был председателем Союза композиторов, он умел всех объединить, примирить, если возникали конфликты. И атмосфера в доме на Большой Морской была живой и легкой; несмотря на сложности 90-х, ему удавалось поддерживать людей, держать в тонусе и вдохновении.

Как Андрей Павлович относился к своим внукам?

Он их очень любил. Хотя, как и любой мужчина, не очень умел долго играть и проводить с ними время. Но был всегда очень нежным.

А Манану он застал поющей?

Застал, но не в мюзиклах. Когда она дебютировала в «Чикаго», его уже не было с нами. Он был в совершенном восторге, когда она исполнила его цикл «Пять веселых песен для детей». Это его раннее

сочинение, сложная музыка, написанная для профессиональных певиц. Премьеру пела Татьяна Мелентьева. Манана исполняла этот цикл в Малом зале Филармонии, и он был потрясен. Наверное, именно тогда папа открыл для себя «внучку — поющую актрису». Такое же сильное впечатление он получил, когда Манана спела романс «Это было у моря» из фильма «Ключ от спальни» на его 75-летнем юбилее, устроенном на ступенях Михайловского дворца. Он потом рассказывал мне с гордостью, как к нему подошел Александр Белинский со словами: «Я потрясен Мананой... Как она пела!» Она с детства отличалась артистизмом, пела на всех домашних концертах. Кроме нее дома никто и не пел. Если Манана — вся нараспашку, то мой сын — более углубленный, вещь в себе, он играет на контрабасе и бас-гитаре, работает в оркестре филармонии и в ансамбле MarimbaMix. Папа специально для него написал пьесу «Я шагаю по Бродвею» для контрабаса и фортепиано.



Как изменилась судьба Санкт-Петербургской детской музыкальной школы после того, как она получила имя Андрея Петрова?

Педагоги говорят, что это стало для них импульсом к обновлению, возникли новые идеи, цели, все пошло на пользу. Наш фонд (Фонд Андрея Петрова) вместе со школой много лет проводит конкурс «Бывает всё на свете хорошо». В школе работают настоящие энтузиасты! Поначалу это был просто детский композиторский конкурс, а позже мы стали его расширять, добавив исполнительскую номинацию, в которой участвуют и солисты, и ансамбли, и хоры. В обязательную программу входит что-нибудь из наследия Андрея Павловича плюс сочинение кого-либо из композиторов XX–XXI веков, чтобы дети играли не только музыку Гайдна и Моцарта, а и знакомились с более современными произведениями. Конкурс развивается, привлекая все больше участников; на него приезжают юные композиторы и исполнители из разных городов. И я думаю, что отличительная черта нашего конкурса — возможность для его лауреатов сыграть с настоящим, взрослым, профессиональным оркестром, а для победителей-композиторов — невероятный шанс услышать свое сочинение в исполнении оркестра. Особенно когда это происходит еще и в зале капеллы! А в финале гала-концерта обычно появляется детский сводный хор — человек 200 — и в сопровождении оркестра поет несколько песен Андрея Павловича, среди которых всегда, до кома в горле, песня «Погаснет звезда».

Владимир Дудин

О некоторых технических приемах

Сегодня музыканту требуется быстро включаться в процесс работы над произведением. Не всегда удается в коллективах — оркестрах, театрах — уделять достаточное время кропотливому изучению текста. Между тем сам объем работы подразумевает комфортное владением инструментом. Любая проблема, любой недочет в постановке или базисных навыках исполнителя могут привести не только к потере качества исполнения произведения, но и к значительному ухудшению здоровья музыканта.

Зачастую умение читать с листа и гибкое владение интонацией оказываются куда важнее, чем богатый на краски звук и виртуозность. Именно гибкость, вариативность и, как следствие, контроль над инструментом и над своим телом — приоритетный навык в современной исполнительской практике. В задачу преподавателя входит поиск способов и приемов, которые помогут ученику, будущему исполнителю, в достаточной мере подготовиться к трудностям в профессиональной деятельности.

Репертуар современного исполнителя включает в себя все эпохи и все стили. Сейчас невозможно говорить о какой-то моде и превалировании некоего стиля над другими. В одном и том же концерте могут быть произведения, между созданием которых прошли сотни лет. На практике это означает, что тембр, фразировка, динамика, штрихи — все подчинено разным правилам. Каждый стиль характеризуется собственным методом звукоизвлечения, и переход от одного стиля к другому порой вызывает

определенные трудности у исполнителя. Если мы обратимся к современной академической музыке, то обнаружим, что в одном и том же произведении автор может использовать различные стилистические приемы. Это острая техническая проблема для исполнителя: быстрая смена «красок»; длительность самого произведения; богатое фактурное изложение, сложное сочетание инструментов в ансамбле, как тембровое, так и ритмическое.

Современная академическая музыка содержит в себе все формы и приемы предыдущих эпох и стилей. Она развивает (иначе ее просто не исполнить) именно то, что нужно современному исполнителю: гибкость аппарата, безупречное владение звуком и интонацией, абсолютный контроль над собственным телом, свободное ориентирование в музыкальном материале. И, пожалуй, главное — ощущение того, что именно ты сам(а) исполняешь музыку, а инструмент лишь средство.

Педагоги часто сталкиваются с ситуацией, когда инструмент начинает менять ученика. Вместо того чтобы разобраться в принципах работы и устройстве флейты, ребенок буквально ломает собственный организм, подстраиваясь под нее. Современная академическая музыка дает очень важный опыт исполнителю — ощущение свободы, а инструмент (флейта, например) лишь еще одно средство выразительности.

Вот ряд технических приемов, которые помогут флейтисту добиться необходимого результата.

Двойные ноты и аккорды: управление скоростью воздуха

Одна из самых распространенных проблем на начальном этапе обучения — слабый контроль над скоростью и количеством используемого воздуха.

Почему нота сорвалась? Всё просто — недостаточно скорости. И что делает ученик? Начинает дуть сильнее! В результате получается зажатый, сдавленный звук. При этом совсем не гарантировано попадание в ноту. Подобное происходит потому, что ученик не ощущает границ и не знает способа управлять скоростью воздушного потока. Тут-то и поможет прием с двойной нотой: играть одновременно основной тон и его обертон через октаву. По сути, нужно научиться играть не «правильно», а осознанно, контролируя весь процесс. Самое забавное в этой ситуации, что у ученика сразу не получится играть «неправильно». Он будет поначалу чисто и уверенно попадать в основной тон. И лишь спустя какое-то время сумеет «разрушить» его. Причем вариантов этого приема несколько. Например, основной тон — вниз, и с постепенным увеличением скорости потребуются «въезжать» в верхний октавный обертон; соответственно, сложнее будет «съехать» вниз с верхнего обертона на нижний тон, а в последующем варианте упражнения — научиться брать интервал.

Аккорды в этом случае — лишь усложненный вариант двойного тона. Тогда добавляется сложная аппликатура и увеличивается контроль над количеством воздуха в потоке.

Голос, фрулато, хрулато, вистл: количество воздуха и общий контроль над потоком

В процессе исполнения крупной фразы, которое предполагает использование всего объема взятого воздуха, случается, что часть нот не озвучена и как бы

выпадает из общей линии музыкальной фразы либо, напротив, слабые, проходящие звуки вдруг начинают превалировать над главной темой. (Здесь не рассматривается ситуация, когда подобное задумано композитором.) Этому есть несколько причин. Звукоряд на флейте меняется путем увеличения или уменьшения длины (объема) тела флейты. Соответственно, на какую-то ноту необходимо больше воздуха (при сохранении динамики), чем на другую. Неверная реализация штриха также является причиной «затухания» или резкого «пика» в звуке. В физическом же плане происходит попросту «неестественное», скачкообразное изменение в колебании флейтового тела. [1, с. 219]

Устранить подобную проблему поможет более совершенный и более отзывчивый инструмент — собственный голос! Это очень распространенный и очень интересный прием в современной музыке: игра с пением одновременно. Тут вариантов великое множество: петь и играть одну и ту же ноту; петь одну ноту — играть другую (что сложнее); играть одну ноту — петь мелодию. В интервальном варианте подобной техники тренируются также слух исполнителя и его интонационный навык. Кроме того, явственно будут ощущаться провалы в звуковедении. Этот прием невозможно исполнить при зажатом амбушюре, зажатом горле и стиснутых зубах. Ученик научится ощущать объем необходимого ему воздуха.

Полезен, но менее эффективен (однако не менее интересен) прием фрулато и хрулато: к игре добавляется мягкий или жесткий звук «Р».

Куда более значим вистл (свист), когда при минимальном количестве воздуха — и при достаточной скорости — на флейте получается создать обертон. Интересен этот прием тем, что можно точно почувствовать момент возникновения

¹ Алдошина, И.А. - Музыкальная акустика.

звука. Если оставить нормальную скорость и пытаться воспроизвести основной тон как бы из ничего, из тишины (сведя к минимуму паразитический шум от струи воздуха), то получится уникальный опыт: исполнитель сумеет поймать мгновение рождения звука. Возникновение звука окажется сперва внезапным и резким, но затем, когда появятся точность и больший контроль над управлением потоком воздуха, будет доступен потрясающий эффект — «зарождение звука из пустоты».

Вершиной же мастерства в данной технике станет взятие вистла на динамике форте. Это будет означать высочайший контроль и раздельное управление скоростью и количеством используемого воздуха.

Управляемое вибрато и динамика: общий контроль над постановкой и дыханием

Следующий прием призван развить у исполнителя навык управления звуком в художественных целях. Вибрато и динамика — одни из самых мощных средств выразительности. Причем характеристикой вибрато является не только скорость колебания, интонационное или динамическое вибрато, но и полное его отсутствие. Создать глубокий и тембрально насыщенный «ровный» звук — эта задача не так проста, как может показаться на первый взгляд. Тут помогут практика и наработанные навыки, связанные с вистлом.

Весьма органичной для восприятия следует считать прямую зависимость скорости вибрации от динамики звука: чем громче звук, тем быстрее колебания. Собственно, и ключевое упражнение основано на постепенном крещендо с увеличением (тоже постепенным) скорости вибрации, а после достижения пика (максимально возможного для конкретного исполнителя) следует

постепенное диминуэндо с замедлением вибрации, где итог — ровный звук, уходящий в тишину.

Таким же образом надо научиться сознательно «разрушать» интонацию. Чем-то подобное упражнение похоже на настройку у струнных инструментов. Флейта — очень нестабильный инструмент в том, что касается интонации. Современная академическая музыка научилась использовать эту особенность во благо, в качестве еще одного художественного приема. Тут так же действует принцип из примера с двойными нотами: если научиться сознательно, по собственному желанию играть «фальшиво», то и выстроить интервал «чисто» не составит большой проблемы.

Современная подача музыкального материала часто использует резкие перепады в динамике, иногда требуя от исполнителя создавать совсем «немузыкальные» звуки. Способность быстро и без существенных физических затрат реагировать на изменения в динамике — крайне важный навык для сегодняшнего музыканта. Марио Кароли, известный современный исполнитель, описывая состояние музыканта в подобных экстремальных ситуациях, приводил пример с управлением автомобилем: «Всё, что мы делаем, — это сидим в кресле и поочередно нажимаем на педали: газ или тормоз. Мы сидим удобно, расслабленно, без тени напряжения, и направляем автомобиль туда, куда нам надо. Если же мы зажаты, резки в движениях — это плохо для нас кончится...» И тут нужно акцентировать внимание на следующем: «плохо для нас кончится» относится не только к тому, что исполнитель не сумеет сыграть так, как задумал автор, — при большой нагрузке на организм зажимы в теле могут перейти в хронические заболевания, травмы мышц и т. п.

Сложные ритмы: навык чтения с листа, вычленение главного в тексте

Репертуар современного музыканта не ограничивается «каноничным» набором сольных произведений, классическим набором оркестровых партий и ансамблей. Нотного материала становится очень много. Это и переложения, и аранжировки, новые постановки, а так же исполнение «непопулярных» произведений известных авторов, открытие забытых или неизвестных широкой публике композиторов. Ко всему вышеперечисленному прибавляется смешение всевозможных жанров. И исполнитель должен самостоятельно разбираться в особенностях того или иного стиля, направления.

В данной ситуации наиболее важна практика. И чем сложнее будет материал для разбора, чем он необычнее и чем его больше, тем лучше. Ученик не обязан доводить произведение до уровня, приемлемого для исполнения, но перестать бояться сложных обозначений, внушительного количества знаков, сложных ритмов, научиться видеть важное в тексте и отличать это важное от эффектного приема — необходимо.

Иные приемы: пение, танец, шумовые эффекты. Свобода исполнителя и ощущение инструментальности флейты

Уже с начала прошлого столетия стало происходить размывание границ между исполнителем и актером. Теперь же умение быть на сцене (в том числе в составе большого коллектива) — обязательный профессиональный навык.

Существует множество прикладных жанров в музыке, например танец или песня. Очень полезно для музыканта умение двигаться, а если речь идет о танце, то и умение танцевать; не менее важна способность спеть или рассказать текст песни (арии и т. д.). Тогда исполнитель будет полностью погружен в суть происходящего, а не в его техническую составляющую.

Если у исполнителя (актера) нет сомнения в том, что и для чего он делает, то у слушателя (тут уместнее сказать: зрителя) возникает полное доверие к происходящему. Все вышеописанные приемы — лишь средство для достижения определенного результата, а не самоцель. Музыканты учат и учатся владеть инструментом, играть «чисто», ритмично, звучать богатым тембром и развитой техникой, чтобы донести свои чувства и переживания, мысли и идеи композитора до окружающих. Они изучают всё это, чтобы суметь создать Красоту.

Василий Данилин



фото Данилина В.

"Путь учителя — это путь саморазвития"

Заслуженный работник культуры РФ, преподаватель Лицея искусств "Санкт-Петербург" **Светлана Юрьевна Горбунова** - о педагогике, восприятии флейты, современных детях и амбициях их родителей.

Светлана Юрьевна, сколько лет вы уже в педагогике?

Я преподаю уже около 40 лет.

Это впечатляет! За 40 лет в стране и мире произошло столько изменений... А сегодня мы и вовсе сосуществуем с цифровой реальностью. Педагогика тоже менялась?

Конечно, со временем в той или иной степени меняемся и мы сами, и окружающая нас реальность. Это факт. Однако касаясь педагогики я бы выделила два вопроса: что меняется, а что остается неизменным?

Среди изменений можно найти как плюсы, так и минусы. Я работаю с самой младшей возрастной категорией: дошкольники и школьники. Говоря об изменениях, могу отметить многократно возросшую нагрузку на детей во внешкольные часы. Часто от родителей я слышу, что ребенок делает уроки чуть ли не ночью, и это — в младших и средних классах! Прогулки с друзьями на свежем воздухе с подвижными играми, к сожалению, уже не являются обыденной реальностью, скорее исключением. Как итог — забота о физическом, психологическом развитии ребенка целиком ложится на плечи родителей, а без умного планирования, без помощи

родителей ребенку сложно успешно справляться с этими нагрузками.

Что касается плюсов, тут всё очевидно: сейчас есть возможность знакомиться с опытом российских и зарубежных коллег, видеть и слышать выступления как великих исполнителей, так и юных музыкантов, доступны методические материалы и ноты, стало возможным приобретение качественных инструментов, причем широкого ценового диапазона. Все это и многое другое влияет на уровень обучения на всех его этапах.

Теперь о неизменном. А неизменно то, что главная задача педагога на начальном этапе — «разглядеть» ребенка, заинтересовать его и вовлечь в творческий процесс, раскрыть и развить его данные. Об этом важно помнить педагогу, и все новые возможности, как говорится, ему в помощь!

Насколько велика роль родителей в процессе образования, когда ребенок начинает втягиваться или, наоборот, вы замечаете, что перспектив у него мало?

В последние годы я отмечаю все большую вовлеченность родителей школьников в образовательный процесс. Во многом это связано с необходимостью

решения организационных вопросов, о чем я говорила выше. Однако для меня важны и другие моменты. Приоритеты семьи, отношение родителей и других членов семьи к труду, ответственности, их общий культурный уровень, психологическая атмосфера в семье — все это имеет колоссальное значение для успешного обучения.

Что касается перспектив, то, конечно, по-настоящему они вырисовываются только в процессе работы с ребенком. Замечательно, когда есть возможность поработать в подготовительном классе. Игра на духовых инструментах, в частности на флейте, — непростое дело, в ходе которого одновременно решается несколько задач. Не все дети справляются с этим одинаково хорошо. Иногда приходится признать, что приспособиться к флейте не получается, хотя такие ситуации в моей практике встречались нечасто. В такой момент очень важна адекватная реакция со стороны родителей. Любящий своего ребенка и доверяющий педагогу родитель воспримет такую информацию без обид и комплексов, рассмотрит эту ситуацию как возможность попробовать другие варианты. А если ребенок достигает успехов в процессе обучения, то со временем родитель становится ценным «членом команды» — наряду с преподавателем и концертмейстером.

Много сегодня таких ответственных родителей?

Родители, как и дети, очень разные. Кто-то спокоен, когда ребенок, учащий в музыкальной школе, находится при деле, занимается музыкой, и им этого достаточно. Кто-то очень чутко следит за всеми успехами, неудачами, оценками. Есть родители амбициозные, нацеленные на результат. Так же как и с детьми, необходимо найти контакт и с разными родителями. Хорошо, когда педагогу удастся наладить взаимодействие с родителями ребенка, донести до них особенности творческого процесса. В

результате родители лучше понимают тонкости музыкального обучения, а их вовлеченность, заинтересованность и ответственность возрастают.

Существует понятие «гениальный ученик»?

Говорить о «гении», о «гениальности» непросто. Гений — это такой уникальный, неповторимый комплекс свойств, который очень редко встречается в жизни и которым обладают единицы. Что касается нашей музыкальной специфики, то очень многое должно совпасть, чтобы можно было сказать: тот или иной ученик — талант или, если хотите, гений. Это и природные данные (слух, ритм, память, исполнительский аппарат), и совместимость с инструментом, и физическая форма, и выносливость, и трудолюбие, и эмоциональная наполненность, и музыкальность, и наличие образного мышления, и психологическая устойчивость, и артистизм... Список можно продолжать. И если педагогу встречается ребенок с таким комплексом данных, это огромная удача. Но и огромная ответственность — грамотно и бережно «распорядиться» таким богатством, не поддавшись искушению активно эксплуатировать данные ученика.

А как у вас складывалась учеба?

Учеба складывалась у меня замечательно! Она доставляла мне удовольствие и в детстве, и позже, во время обучения в училище у Евгения Сергеевича Матвеева, и в консерватории — в классе Станислава Васильевича Пошехова. Я училась у чутких и талантливых преподавателей, у замечательных музыкантов. Могу с уверенностью сказать: мне повезло с учителями!

Когда у вас возникло решение стать педагогом? Был некий переломный момент?

Решение посвятить себя педагогической деятельности было не каким-то



поступком, а логическим продолжением — я начала преподавать, когда еще сама училась. И меня, молодого тогда преподавателя, прекрасно приняла школа: и коллектив, и дети, и родители. Потому как такового «переломного» момента не было. Скорее были моменты, укрепляющие в мысли о правильности выбранного направления. Это моменты, когда ты чувствуешь, что ты нужен, что все получается.

А вы не думали об исполнительской карьере?

Конечно, учась на оркестровом отделении, я, как и многие другие, видела себя в оркестре. Но успехи в работе с детьми мягко развернули меня в сторону преподавания. Среди моих учеников есть успешные профессиональные музыканты, которые служат в оркестрах Мариинского и Михайловского театров. Кто-то выбрал другую профессию, однако и среди них есть те, кто играет на флейте до сих пор — для себя. У меня было несколько случаев, когда ребята покупали себе шикарные флейты после того, как оканчивали школу. Поступая в технические вузы, становясь математиками и программистами, они с большим удовольствием играли в институтских оркестрах. Для меня ценно то, что они сохраняют любовь к музыке на всю жизнь. Все это дает мне право думать, что, выбрав свой путь, я поступила правильно.

Вы сказали, что пришли в педагогику еще студенткой. Прекрасно, когда педагог развивает свое призвание. Однако не так мало случаев, когда в педагоги идут неудавшиеся солисты с фрустрированными амбициями, которые отражаются на отношении к ученикам.

Конечно, в педагогике все решает человеческий фактор. Есть множество примеров различных подходов в общении с учениками — от демократичных до авторитарных, которые приносили прекрасные

результаты. И здоровые амбиции — это неплохо. Но! Все это имеет право на существование, если во главу угла поставлены интересы самого ребенка и первой задачей является его успешное и гармоничное развитие. А если ребенок лишь инструмент для удовлетворения педагогических или родительских амбиций, то, по моему мнению, такая работа и такие отношения не имеют долгосрочной перспективы.

За годы преподавания у вас наверняка выработалась какая-то беспроегрешная педагогическая стратегия, умение терпеть, добиваться результатов?

Конечно, у меня есть определенные методические наработки и принципы. Но путь учителя — это путь саморазвития, путь непрерывного поиска и сомнений.

Я уже говорила, что сейчас многое доступно педагогам: и зарубежный опыт, и пособия, и сборники, и видеоресурсы. Это все обогащает и делает интереснее процесс обучения. Однако когда мы говорим о детях, только начинающих свое музыкальное образование, перед педагогом встает проблема: как всю эту полезную информацию переработать, чтобы она стала понятна и полезна маленьким? На начальном этапе обучение — игра. Иногда урок становится своего рода театральным спектаклем, в котором у педагога ведущая роль. Дети требуют постоянного внимания, глаза в глаза, ни на минуту нельзя потерять контакт с ребенком. Поэтому скажу так: терпение, чуткость, интуиция, доброжелательность, фантазия, артистичность, уважение к личности ребенка наряду с требовательностью — вот главные инструменты в руках педагога, который занимается с детьми. И важно не забывать, что работа учителя сродни работе врача, где важно «не навредить».

Как вы смотрите на раннее развитие флейтистов?

За последние годы очень изменились

инструменты для начинающих. Если раньше в качестве альтернативы поперечной флейте, зачастую не подходящей в силу своих габаритов ребенку первого года обучения, мы могли предложить только блокфлейту, то сейчас есть другие варианты. Это и флейты с изогнутой головкой, и флейты-«капельки», которые я предлагаю детям с семи лет и которые подходят даже миниатюрным деткам.

Как вы считаете, изменились ли требования к флейтовой игре за эти 40 лет?

Думаю, в последнее время изменилось само восприятие флейты. Значительно возрос уровень технической оснащенности даже самых юных исполнителей, чему, конечно, поспособствовала возможность приобретения качественных инструментов. Но дело не только в этом. Безусловно, флейта была и остается инструментом оркестровым, ансамблевым. Но все чаще флейту можно услышать в качестве сольного инструмента. Интересно, что в конкурсную программу XVI Международного конкурса имени П. И. Чайковского (2019) была включена номинация «Духовые инструменты».

Говоря о возросшей популярности флейты, не могу не сказать про исключительно важный фестиваль «Виртуозы флейты», который с 2016 года проводится в Мариинском театре по инициативе замечательного музыканта, флейтиста Дениса Лупачёва. На этом фестивале все любители музыки могут насладиться интересной программой и выступлениями выдающихся мастеров современности. Мастер-классы, которые проводятся в рамках фестиваля, представляют особенный интерес как для учащихся всех уровней, так и для педагогов. Кроме того, есть возможность познакомиться с инструментами ведущих фирм-производителей.

Ну а что касается современных требований к флейтовой игре, могу сказать, что интересно составленная программа, красивый, разнообразный звук, виртуозная и эмоционально наполненная игра и, конечно, яркая личность исполнителя всегда будут притягивать слушателей!

Владимир Дудин



SONATE
pour deux flûtes
1
Edison DENISOV
(1996)

Эдисон Денисов

Соната для двух флейт (1996)

Флейта занимает привилегированное положение в творчестве Эдисона Денисова (1929-1996). «Для меня флейта – один из самых выразительных и богатых по своим возможностям инструментов, говорил он. – Вероятно поэтому я написал столько музыки для этого инструмента... В сочинениях для оркестра я поручаю чаще всего флейте самые важные страницы партитуры. /.../ Флейта привлекает меня не столько своими техническими возможностями, сколько своей выразительностью, особенно в низком регистре. Флейта обладает удивительной особенностью говорить очень важные вещи вполголоса.»

Соната для двух флейт, написанная за три недели в мае 1996 года – одно из последних сочинений Эдисона Денисова. Она создана по просьбе флейтиста Андраша Адорьяна, с которым Денисов сотрудничал и раньше. Для него же в 1990 году были написаны Вариации на тему Моцарта для восьми флейт, а в 1995 году – Концерт для флейты и арфы с оркестром.

В Сонате отразились основные стиливые и композиционные принципы Денисова. Так, интонационную основу музыкального материала составляют многочисленные варианты денисовской монограммы E-D-Es – Ми-Ре-Ми бемоль (обращения, ракоходы, транспозиции).

Форма первой части – трёхчастная, с очевидной репризой, что свидетельствует о классичности мышления Денисова. Она открывается денисовской монограммой у первой флейты (Ля-Си бемоль-Ля бемоль – ракоход в обращении), которая тут же имитируется у второй флейты (Фа-Ми-Фа диез – ракоход). На этой полифонической «игре» основаны первый и третий разделы 1-й части.

Оба голоса развиваются в одной тесситуре, а потому один из приёмов работы с тембром заключается в

постоянном балансировании между двумя полюсами, один из которых – это полифонический диалог, широко использующий имитации, а также точные каноны, а на другом полюсе происходит слияние двух тембров, создающее видимость (а скорее – слышимость) утолщённого, как бы расщеплённого голоса.

В центральном эпизоде на первый план выходит характерная для Денисова «тема ветра». Это хроматические закрученные пассажи (исполнители нарекли их ласковым термином «эдисончики»), зачастую переходящие в трели, своего рода арабески, заполняющие звуковое пространство. Причём точное выигрывание каждой ноты не так важно, как важны вершины, определяющие экспрессивные точки пассажей.

В кульминации оба голоса поднимаются в крайне верхний регистр, и здесь в первый и единственный раз появляется нюанс forte.

В заключении первой части, после «репризы», звуковая материя как бы свёртывается в клубок, когда многочисленные мелодические линии постепенно сводятся к одной точке – ноте Ре, предварительно долго покругившись вокруг неё. То есть развитие сонорного пространства тесно связано с эволюцией формы: в начале оба стремятся к расширению, в конце – к свёртыванию.

Во 2-й части мы имеем дело с одним из многочисленных примеров, когда музыка Денисова производит впечатление спонтанности и квази импровизационности, на самом деле будучи чётко организованной. Материал этой части – серийный. Звуки серии (a-b-g-as-fis-h-c-es-cis-d-f-e) постепенно заполняют всё большую звуковую амплитуду, вливаясь при этом в

репетиционные ритмические фигурации двух флейт. Единицей измерения здесь является одна тридцать-вторая, распростиаясь и на паузы, а ритмические группы постоянно варьируются. Они организованы согласно своей собственной – ритмической – серии.

Репетиции на одной ноте с постоянным варьированием ритма, создание «рваных ритмов» (по выражению самого композитора) с помощью пауз – ещё один характерный признак денисовского письма.

Развитие материала в этой части зиждется на постепенном отклонении от монополии тридцать-вторых длительностей и подключению излюбленных денисовских нерегулярных групп $5/4$, $7/8$, $9/8$. Параллельно с изменением в ритмической организации происходит эволюция высотности: сначала в репетиции всё больше внедряются скачки на широкие интервалы, затем появляются закрученные пассажи из первой части; всё это сопровождается существенным расширением диапазона и привнесением новых выразительных средств – трелей, фурулато.

Первоначальный материал возвращается в конце части, но он сильно трансформирован и хранит на себе следы событий, произошедших в центральном разделе: ритмические группы теряют регулярность и организованы $7/8$, два голоса излагаются не каноном, а одновременно. Заключительные такты являются синтезом финала 1-ой части (постепенное сужение материи вокруг ноты Re) и репетиций, характерных для 2-й части.

Третья часть по своей функции – это постлюдия, подводящая итог сказанному в двух предыдущих частях. В ней задействованы тематические элементы и тембровые приёмы из первой части, но их характеристики меняются таким образом, чтобы придать её роль коды сочинения. Кажущаяся спонтанность изложения усугубляется за счёт преувеличенной

повторности восходящего мотива «ми-фа-си бемоль», к которому постоянно возвращается то одна, то другая флейта, как к некоей идее-фикс. Эффект расщеплённого тембра усиливается благодаря сужению амплитуды, внутри которой происходит движение обоих голосов.

В целом в Сонате имеется своеобразный «тональный план», суть которого заключается в глобальном ходе от высотного центра «ля» (с которого начинаются все три части) к центру «ре», на котором все три части заканчиваются. Завершающая функция третьей части подчеркнута, в частности, усилением роли звука «ре», который становится здесь явным центром высотной системы, как бы притягивая к себе звуковую материю, причём не только в конце, но и на протяжении всей части. И, наконец, финальное созвучие – это эмблематическая денисовская ре-мажорная терция, «ре - фа диэз».

В заключение напомним о двух наиболее частых пожеланиях, которые Денисов высказывал при работе с исполнителями. Первое: максимально подчёркивать контрасты – как в нюансах, так и в способах звукоизвлечения. Обращать внимание на разницу между «*espressivo*», «*poco espressivo*», «*piu poco espressivo*», «*molto espressivo*». Второе пожелание, касающееся в основном медленных, медитативных частей, как 1-я и 3-я части Сонаты для двух флейт: «играйте так, как будто вы импровизируете», «как будто два инструмента просто тихо переговариваются между собой», создавая впечатление, будто музыка рождается непосредственно во время исполнения.

Екатерина Купровская
музыковед



The Muramatsu flute



Коичи Мурамацу, основатель японской компании Muramatsu, специализирующейся на производстве флейт, родился в 1898 году. В 1917-м, во время Первой мировой войны, 19-летний Коичи был призван в армию. Он играл на корнете в военном оркестре, но вскоре понял, что ему гораздо интереснее создавать музыкальные инструменты. Свою карьеру Коичи Мурамацу начал, ремонтируя вышедшие из строя инструменты военного оркестра.

В 1923 году он стал делать флейты. В то время в Японии насчитывалось всего лишь около 20 флейтистов, причем в это число входили как профессионалы, так и любители.

На изготовление первой флейты, выпущенной в 1924 году, ушло около тысячи часов. Через семь лет, в 1931-м, Коичи Мурамацу получил свой первый заказ.

В 1937 году он женился, а также начал сотрудничать с компанией Nippon Wind Instruments.

Вторая мировая война способствовала росту числа военных оркестров, в связи с этим повысился и спрос на флейты. В 1940 году коллектив Коичи Мурамацу состоял уже из 10 рабочих и производил от 70 до 80 флейт в месяц. В 1943-м японское правительство распорядилось весь имеющийся в стране металл отправлять на военные нужды, но компания Muramatsu продолжала изготавливать флейты — из материалов, которые успела запасти. Супруга Коичи, Хана Мурамацу, сама доставляла флейты заказчикам, нередко рискуя жизнью во время авианалетов.

После окончания войны спрос на флейты резко вырос. Масштабы производства расширились.

К 1956 году компания Muramatsu изготовила уже 10 тысяч флейт. На посвященную этому вечеринку собралось около 600 человек, среди которых было много известных японских и зарубежных музыкантов. Событие широко освещалось в средствах массовой информации.

В 1957 году компания была реорганизована и стала называться Muramatsu Flute Manufacturing Co., Ltd.

В 1960-м Коичи Мурамацу умер, и фирму возглавил его третий сын — Осаму.

В 1961 году была изготовлена первая полностью серебряная флейта ручной работы (первая кольцевая флейта с ключами японского производства). Ее серийный номер — № 1 — выгравирован на нынешних полностью серебряных и золотых флейтах.

В 1962 году компания начала делать альтовые флейты.

В 1963-м завод Nogata, построенный во время войны, сгорел. В связи с возведением нового завода была создана компания Muramatsu Musical Instrument Sales Co., Ltd.

В 1964 году завод переехал в Мацубатё (Токородзава, префектура Сайтама).

В 1965-м в Синдзюку (один из районов Токио) открылся розничный магазин, специализирующийся на флейтах Muramatsu. Примерно с этого времени гравированная эмблема компании превратилась в полукруглый рисунок нынешней флейты Muramatsu.

В 1972 году завод был перенесен в Михару (Токородзава).

К 1974-му фирмой было изготовлено уже 10 тысяч флейт ручной работы, включая полностью серебряные и золотые.

В 2006 году директором компании стал Акио Мурамацу, представитель третьего поколения семьи, призванием которой стало создание флейт.





Charles Bargue



David Teniers the Younger



Jean-Louis Ernest Meissonier



The Brothers Le Nain

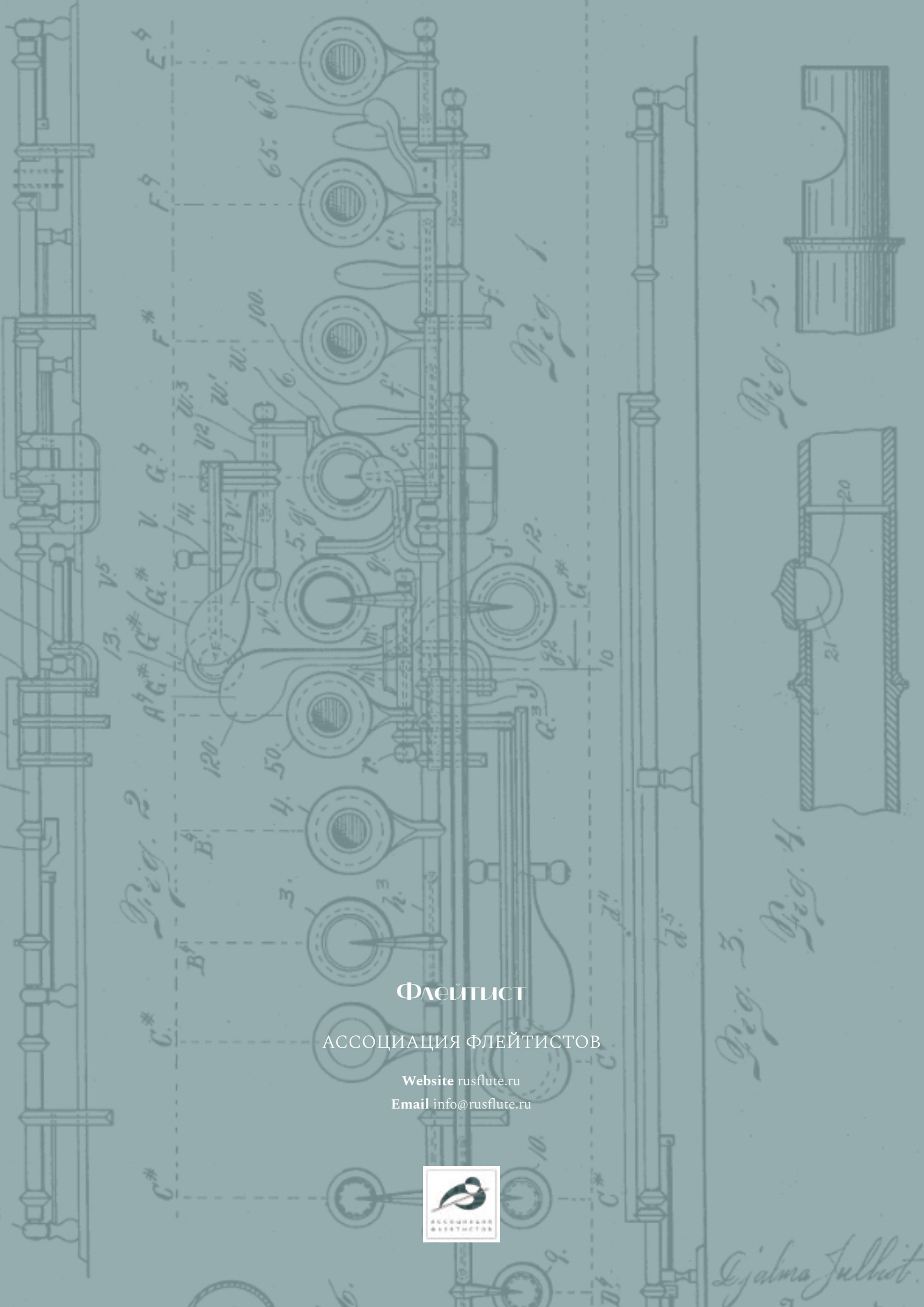


Fig. 1.
Fig. 2.
Fig. 3.
Fig. 4.
Fig. 5.

ФЛЕЙТИСТ

АССОЦИАЦИЯ ФЛЕЙТИСТОВ

Website rusflute.ru

Email info@rusflute.ru



Gjalma Juhlhot.