

Рало Анна Алексеевна

**"ЗОЛОТОЙ ВЕК" КСИЛОФОНА В США (ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)**

В статье обобщены разрозненные данные, накопленные отечественными и зарубежными исследователями, относящиеся к истории возникновения звуковысотных ударных инструментов. Рассмотрен ареал распространения предшественников американского ксилофона. Показана конструкторская деятельность Д. Дегана. Прослеживаются предпосылки возникновения и заката "золотого века" ксилофона в США. Освещена деятельность ведущих ксилофонистов Америки.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2015/6-1/48.html](http://www.gramota.net/materials/3/2015/6-1/48.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2015. № 6 (56): в 2-х ч. Ч. I. С. 163-166. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2015/6-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2015/6-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

**“THE THIRD SECTOR” AS A RESOURCE FOR DENATIONALIZATION  
AND DIVERSIFICATION OF STATE SOCIAL SERVICES**

**Pushkareva Tat'yana Vital'evna**, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor  
*Russian State Social University*  
ap-bib@yandex.ru

The article presents the basic results of the systemic study of Moscow non-commercial organizations (NCO) on child care and family support conducted by the Department of Family and Youth Policy of Moscow in 2012. The following goals were set: the statistical analysis of non-commercial organizations; studying the assortment of social services provided by the non-commercial organizations; studying the forms of the cooperation and interaction of the non-commercial organizations with the public authorities. Relying on the survey results of the officials of 250 non-commercial organizations the author concludes that this segment is ready to implement the changes projected in social policy – the denationalization and diversification of state social services.

*Key words and phrases:* non-commercial organizations; social policy; social service; social sphere; denationalization of social services.

УДК 789.6

**Искусствоведение**

*В статье обобщены разрозненные данные, накопленные отечественными и зарубежными исследователями, относящиеся к истории возникновения звуковысотных ударных инструментов. Рассмотрен ареал распространения предшественников американского ксилофона. Показана конструкторская деятельность Д. Дегана. Прослеживаются предпосылки возникновения и заката «золотого века» ксилофона в США. Освещена деятельность ведущих ксилофонистов Америки.*

*Ключевые слова и фразы:* ксилофон; фонограф; исполнительство; конструкция; звуковысотные ударные инструменты.

**Рало Анна Алексеевна**

*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова*  
aaoopera@mail.ru

**«ЗОЛОТОЙ ВЕК» КСИЛОФОНА В США (ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)<sup>©</sup>**

В исполнительском музыковедении принято считать, что конец XIX века и первая половина XX столетия – «золотой век» ксилофона в США. Это яркое явление в музыкальном исполнительстве охватывает период с 1890 до 1940 гг. Однако теоретические труды, направленные на осмысление данного явления в области сольной исполнительской практики игры на ксилофоне в Америке, крайне малочисленны. В музыковедении господствовало мнение, что «исполнительство на этом инструменте не может претендовать на серьезное исследование, так как ксилофон использовался, главным образом, в жанрах легкой музыки и регтайма, а эта музыка, по убеждению консервативных блюстителей морали, отрицательно сказывалась на нравах молодежи» [4, р. 3].

В нашей стране исследования в данном направлении отсутствуют вовсе, хотя американский тип конструкции ксилофона занял ведущее положение в педагогической и исполнительской практике. Тем самым определяется актуальность темы. Цель работы состоит в выявлении разнородных предпосылок, обусловивших возникновение феномена указанного «золотого века» и его окончания.

Существует ряд версий, связанных с появлением деревянных ударных инструментов с определенной высотой звука на Американском континенте. Как утверждает К. Купинский: «Родина ксилофона – Африка, острова Тихого океана и Малайский полуостров» [1, с. 3]. А В. Котонский в своем «Лексиконе» пишет, что «ксилофон не имеет европейских корней и тесно связан с культурами Африки, Азии (Индокитай) и Центральной Америки, часто под названием маримба» [6, с. 80]. Такого рода скудная информация характерна для многих исследований, она не дает полезной пищи для анализа миграционных процессов данной конструкции инструмента.

«Нынешние деревянные ударные инструменты берут свои истоки из азиатских земель. В ходе истории они проникали в разных формах в Африку и Америку» [5, S. 8]. Согласно данному описанию, можно проследить маршрут распространения ксилофона: Азия – Африка – Америка.

Но, английский исследователь Джеймс Бледс вносит тень сомнения в достоверность миграционного пути: «Очень интересно наблюдать за развитием инструмента в Африке, где <...> можно найти самые ранние виды ксилофонов. Самый лучший <...> из них называется “амбира”, состоящий из <...> тычков в порядке, при котором <...> высокие тона расположены слева» [2, р. 72]. «Клавиатура» такого «ксилофона» вызывает удивление, потому что на инструментах азиатской конструкции с левой стороны извлекались звуки нижнего регистра.

Название «ксилофон» получило распространение на Севере американского континента. Но еще столетие назад «этот тип испанского инструмента стал национальным в таких странах, как Гватемала» [3, р. 11],

и он носил название «маримба». Следовательно, испанский инструмент получил распространение сначала в Центральной Америке, в частности, в Гватемале, а затем – и в США.

Но Иисус Уртадо пишет: «В один прекрасный день Себастьян заключил сделку с ребенком майя. Он дал мальчику свои игрушки в обмен на небольшой музыкальный инструмент, который майя называл маримбой, и полагал, что он из Африки. Инструмент состоял из 12 деревянных пластин» [Цит. по: 7, р. 25].

Из вышеизложенного следует, что на сегодняшний день нет единого мнения среди исследователей в вопросе бытования и распространения в мире предшественников двухрядного ксилофона. Но все единодушно во мнении, что американская конструкция берет начало от гватемальской маримбы.

В мировой музыкальной культуре XIX–XX веков ярко прослеживается тенденция к техническому усовершенствованию старых моделей инструментов и появлению новых конструкций. Поэтому духовой и ударный инструментарий претерпел значительные изменения.

Одним из конструкторов-новаторов в США конца XIX века стал Джон Деган – человек широчайшего научного кругозора, который внес значительный вклад в область изобретения и производства ударных инструментов. В 1883 г. он запустил в действие крупнейшую в мире Чикагскую фабрику по производству ударных инструментов. Десять лет спустя Деган стал выпускать ксилофоны. Эти ранние конструкции представляли собой диатонический ряд пластин и еще не имели резонаторов.

Д. Деган продолжил эксперименты и с 1903 г. стал выпускать в США первые двухрядные ксилофоны. В своей новой конструкции изобретатель использовал принцип расположения фортепианной клавиатуры для размещения пластин, а под каждой из них расположил трубчатый резонатор. Итак, Деган создал звуковысотный деревянный ударный инструмент, получивший известность как американский ксилофон, в котором были воплощены последние достижения в науке и технике того времени.

Первые двухрядные инструменты обладали диапазоном в три октавы, но уже через несколько лет он вырос до трех с половиной, а затем и до четырех октав. Ксилофон Д. Дегана был адаптирован как для игры сидя (что удобно при работе в оркестре), так и стоя.

С 1910 г. ведущие фирмы по производству ударных «Деган» и «Лииди» стали выпускать ксилофоны с диапазоном более четырех октав. Эти конструкции получили название маримба-ксилофон (или ксилоримба).

Каждому, кто приобретал инструмент фирмы «Деган», предоставлялось бесплатное пособие (самоучитель) по практическому курсу обучения игре. Этот маркетинговый прием, несомненно, способствовал популяризации ксилофона. В итоге, «каждый американец, если не мог позволить себе фортепиано, обязательно имел дома ксилофон» [4, р. 18].

Некоторые музыканты (не только пианисты) хотели овладеть техникой игры на ксилофоне по материальным соображениям. Так, Эдвард Герхард в интервью говорил: «Профессионально я начал работать еще с 17 лет. Я играл в группе “сенаторов” с 1930 г. около трех лет на ударной установке. Мы работали с 9 вечера до 1 ночи, и я получал \$ 3,00 за каждый концерт. За сольное выступление на маримбе я бы мог получать \$ 8,00, при этом, обычно, необходимо было исполнить две или, по крайней мере, три пьесы» [Цит. по: Ibidem, р. 46].

Пожалуй, одним из основных факторов, который способствовал появлению «золотого века» ксилофона в Америке стало изобретение фонографа Томасом Эдисоном в 1877 г. 19 февраля 1878 г. новое устройство было запатентовано как прибор для механической записи звука и его воспроизведения. Но фонограф пока очень плохо воспроизводил многие музыкальные инструменты в силу акустического процесса записи, который использовался вплоть до 1925 г. Сама же технология фиксации звука занимала очень много времени. Джордж Гамильтон Грин вспоминает: «Запись для фонографа, как правило, ограничена тремя или четырьмя минутами. Проблема состояла в том, что музыкант, который делает запись, не слышит ее до тех пор, пока не будет закончен весь процесс. Я делал целых три дубля в день, хотя можно было бы и больше. Только лишь после тестовых прослушиваний можно было определить их качество» [8, р. 82].

Первые записи «Северной компании Фонограф» были предназначены для использования в игровых автоматах, которые располагались в тавернах и фонограф-салонах. Производители проигрывателей не были готовы тратить свои деньги на «плохое» звучание. А наиболее качественная звукозапись получалась именно при игре на ксилофоне: короткие и громкие звуки оставляли четкую звуковую дорожку. Различие между фактическим и воспроизводимым звучанием было настолько незначительным, что для демонстрации технических достижений фонографа пригласили ксилофониста Льюиса Ф. Чиха, известного под псевдонимом «Сеньор Фриское». Известный музыкант продемонстрировал «магические» свойства нового устройства. На сцене он начал играть виртуозную пьесу одновременно с воспроизведением фонограммы, постепенно поднимая руки так, чтобы палочки не дотрагивались до пластин. При этом звучание не прекращалось и было настолько качественным, что человеческое ухо едва могло отличить оригинальный звук от воспроизводимого фонографом.

Наиболее значительный вклад в развитие музыкального исполнительства в первой половине XX века в Америке внес Джордж Гамильтон Грин. Он вошел в историю игры на ударных инструментах как пионер, придавший ксилофону «благородный статус». Грин разработал личный технический стиль, обладавший непревзойденной свободой и простотой, а импровизационное мастерство музыканта обеспечило живой интерес к его исполнительству.

Джордж Грин создал обширный репертуар для ксилофона из собственных произведений и оригинальных композиций, которые включали в себя популярные песни, рэгтайм, танцевальную музыку. Этот музыкант опубликовал многочисленные переложения скрипичных и фортепианных произведений. Большое количество пластинок и записей на радио, нотные публикации и методические разработки, вклад в создание новых моделей звуковысотных ударных инструментов сделали его одним из немногих знаковых художников в мире перкуссии.

В начале XX века ксилофонисты выступали в качестве солистов в различных ансамблях, как правило, в дуэте с фортепиано. Очень популярным было трио с фортепиано и с одним духовым инструментом, чаще всего с саксофоном. Существовали и другие «инновационные» ансамбли, количество которых доходило до девяти музыкантов. Из их числа, в первую очередь, следует отметить знаменитый оркестр Эрла Фуллера, который работал в ресторане на 48-й улице в Нью-Йорке. Он создал необычную инструментальную комбинацию, где импровизационную, виртуозную линию в регтайм-соло и танцевальных мелодиях поручил ксилофонисту Джорджу Грину.

После 1920-х гг. стали создаваться ансамбли ударных инструментов, где функции музыкантов распределялись следующим образом: на одной маримбе играли двое или трое музыкантов, а ксилофонист выступал в качестве солиста. В зависимости от ситуации к такому ансамблю могли присоединяться саксофонисты, исполнители на медных духовых инструментах и ударной установке. Так бывало тогда, когда приходилось играть на улице. Гарри Брейер рассказывал: «В оркестре флотилии у нас имелась своего рода группа маримбы, нас было трое. Один из – Джо Грин, брат Джорджа Гамильтона Грина, другой – Билли Дорн, он был хорошо известен в те дни. И... в оркестре “Jazzarimba” существовала группа маримбы. <...> У нас была одна большая маримба, насколько я помню. Иногда мы трое играли на одном инструменте, но вы знаете, порой не хватало диапазона» [Цит. по: 4, р. 42].

Не оставили без внимания ксилофон и духовые оркестры. Каждый коллектив желал видеть такого рода солиста. В частности, Джон Филипп Суза еще с 1892 г. включал ксилофонные соло в программы своего оркестра. В этом коллективе в разное время работали – Чарльз П. Лоу, Джордж Грин, Джозеф Хеней и многие другие известные ксилофонисты того времени.

В конце XIX и начале XX века в США отсутствовало профессиональное обучение игре на ксилофоне. С одной стороны, тот, кто хотел овладеть игрой на инструменте «для себя», мог воспользоваться практическими инструкциями, которые продавались вместе с инструментом. Другой путь, по которому шли музыканты, – копирование исполнительских приемов игры друг у друга. Г. Брейер в своем интервью вспоминает: «У меня были записи импровизаций на ксилофоне Джорджа Гамильтона, сделанные в 1919-1920 гг. Я слушал эти записи много раз, и когда занимался на инструменте, старался подражать ему и копировать его стиль игры» [Ibidem, р. 41].

В начале XX века в Америке был и ряд музыкантов-педагогов, которые иммигрировали из Европы. Так, например, Авраам Хильдебранд, солист оркестра Эрла Фуллера, поведал молодому Массеру, что «он учился в Вашингтоне у бесспорно величайшего учителя в мире – у Филиппа Розенцвейга, родом из Варшавы» [Цит. по: 3, р. 7].

Зачастую, учителями игры на ксилофоне становились ударники, работавшие в профессиональных театрах или оркестрах. Эдвард Герхард рассказывал: «Я начал заниматься с Джо Солтмантом <...> Джо был, прежде всего, барабанщик и перкуссионист театра» [Цит. по: 4, р. 46-47].

В первой половине XX века появляются заметки профессиональных исполнителей о методах игры на ксилофоне. В апреле 1917 г. Джордж Грин написал статью для Нью-Йоркского музыкального журнала *The Knocker*, где высказал свои мысли о современном состоянии методики обучения игре на ксилофоне. В частности, он отмечает: «Насколько я знаю, на сегодняшний день, не существует прогрессивных методик для игры на ксилофоне. Моя идея заключается в изучении скрипичного репертуара, методов преодоления технических трудностей, системы упражнений, которые направлены на преодоление препятствий... Арпеджио и ломанные арпеджио на практике имеют первостепенное значение... Для проигрывания соло очень важно иметь точное знание фразировки и музыкальной интерпретации. Техника имеет первостепенное значение, но сама по себе не сделает солиста» [Цит. по: 8, р. 68].

В течение последующих десяти лет Джордж Грин создал методический цикл, состоящий из пятидесяти уроков. В них представлен метод игры гамм, аккордов, двойных нот, форшлагов, а также примеры импровизаций в стиле регтайм. Работы Грина стали отправной точкой в развитии методики обучения игре на ксилофоне, что, несомненно, отразилось на дальнейшей эволюции исполнительства на звуковысотных клавишных ударных инструментах в США.

Сольный репертуар ксилофонистов был достаточно разнообразным. В него входили: во-первых, классически ориентированные соло, такие как «Полет шмеля» Н. Римского-Корсакова, «Весенняя песня» Ф. Мендельсона, «Прелюдия до-диез минор» С. Рахманинова, «Рондо» В. Моцарта, «Полонез» из «Евгения Онегина» П. Чайковского, «Венгерские танцы № 1 и № 3» И. Брамса, «Легенда» Г. Венявского, «Ралсодия № 2» Ф. Листа и многие другие; во-вторых, произведения, написанные специально для ксилофона в «классическом» стиле, такие как «Концертный вальс» и «Каприз ор. 14» Джорджа Грина, *Dizzy Fingers* Зез Конфрея; в-третьих, латиноамериканская, гавайская и популярная европейская танцевальная музыка (польки, вальсы), которая была неотъемлемой частью сольных выступлений.

В начале 1930-х гг. в Америке бурными темпами начинает развиваться радио. И если сравнить его возможности с четырехминутной записью фонографа, то потенциал трансляций был просто безграничен. Более того, изобретенный в 1925 г. процесс электрической звукозаписи, несоизмеримо улучшил качество грампластинок. Вместе с тем, технический прогресс нанес сокрушительный удар по преобладанию ксилофона. Теперь уже все голоса, инструменты и целые коллективы можно было записывать и транслировать с приемлемым качеством звука. И ксилофон, не имевший ранее серьезных конкурентов, стал лишь одним из инструментов, претендующих на выпуск грампластинки.

С приходом «Великой депрессии» 1930-х гг. в США были закрыты большинство маленьких ресторанчиков и питейных заведений, к 1933 г. звукозаписывающие компании «фрунули» одна за другой, и наступил конец «золотого века» ксилофона в Америке. Уже к 1940 г. музыка из 1920-х гг. и эра ксилофона уходят навсегда.

Сегодня в США очень редко можно услышать сольные выступления ксилофонистов. Как правило, данный инструмент сохранил свое распространение в учебной практике, а также в оперно-симфоническом оркестре. Многие произведения, написанные американскими композиторами для ксилофона в эпоху «золотого века», любимы публикой и сейчас, пользуются большой популярностью у студентов. Эти сочинения воспринимаются так хорошо потому, что в них есть какой-то «огонек» искренности, той близости к народным истокам, которая пришла к нам через сто лет, не утратив своей притягательности.

*Список литературы*

1. **Купинский К.** Школа игры на ксилофоне. М.: Музгиз, 1952. 209 с.
2. **Blades J.** Percussion Instruments and Their History / rev. Ed. Westport. Connecticut: The Bold Strummer, Ltd., 2005. 515 p.
3. **Clair Omar Musser** // Percussive Notes. 1999. № 37.
4. **Eyles R.** Ragtime and Novelty Xylophone Performance Practices. Washington, D.C., 1989. 147 p.
5. **Keune E., Ockert E.** Schlaginstrumente. Ein Schulwerk. Leipzig, 1982. Teil 4. 148 S.
6. **Kotonsky W.** Leksykon wspolczesnej perkusji. Krakow: PWM, 1999. 176 s.
7. **Lemus E.** Memorias de Jesús B. Hurtado. San Mateo, California: Percussive Arts Society / Odiseas Centroamericanas, 2012. 56 p.
8. **Lewis R.** Much More than Ragtime: The Musical Life of George Hamilton Green. South Carolina, 2009. 657 p.

**“GOLDEN AGE” OF XYLOPHONE IN THE USA (HISTORICAL ASPECT)**

**Ralo Anna Alekseevna**

*Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninoff  
aaoopera@mail.ru*

The article summarizes incomplete data collected by domestic and foreign researchers relating to the history of the occurrence of pitch percussion instruments. The areas of the distribution of the American xylophone predecessors are considered. The design activity of D. Degan is shown. The preconditions of the origin and decline of the “golden age” of xylophone in the United States are traced. The activity of the leading xylophonists of America is covered.

*Key words and phrases:* xylophone; phonograph; performance; design; pitch percussion instruments.

УДК 78.01

**Искусствоведение**

*В работе затрагивается вопрос существования различных творческих направлений в современной звукорежиссуре. В настоящее время звукорежиссура все активнее изучается с позиций музыковедения, но трудов, посвященных данной теме, в отечественной литературе нет. Есть лишь отдельные публикации, не имеющие четко обоснованной классификации, создание которой и является целью статьи. Автор излагает отличия творческих направлений по степени вмешательства звукорежиссером в музыкальный материал и предлагает собственную классификацию в соответствии с этим принципом.*

*Ключевые слова и фразы:* звукорежиссура; современная звукозапись; звукорежиссерский стиль; сведение фонограмм; стерео; сурраунд.

**Рахманова Надежда Николаевна**

*Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки  
Rakhmanovann@mail.ru*

**ТВОРЧЕСКИЕ НАПРАВЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЗВУКОРЕЖИССУРЕ<sup>©</sup>**

В настоящее время активно развивается творческая составляющая звукозаписи. Все чаще в статьях о звукорежиссуре затрагиваются вопросы креативного использования различных эффектов [8, с. 56] или микшерных консолей [7, с. 20], порой творчеству посвящаются даже целые разделы в статьях о приборах звуковой обработки [6]. Причем все чаще простор для самовыражения обнаруживается, казалось бы, в сугубо технических сферах. Так, например, Игорь Левин, главный исполнительный и технический директор компании *Antelope Audio*, в своем интервью журналу «Звукорежиссер» [Цит. по: 2, с. 41] говорит: «Я считаю, джиттер может быть использован творчески, как и дизайн – один из видов шума...».

С развитием технологий появилось множество различных способов записи и сведения фонограмм, и звукорежиссура из профессии сугубо прикладного характера превратилась в отдельную сферу музыкального творчества. В связи с этим особую значимость приобретают вопросы, связанные с обобщением накопленного опыта, выведением закономерностей развития творческой звукозаписи и рассмотрением ее как искусства интерпретации. И, если средствам художественной выразительности посвящены объемные труды: диссертации [5] и учебные пособия [1], то классификации творческих направлений в современной звукозаписи – лишь некоторые статьи, хотя тема эта нам кажется одной из наиболее важных.