

Мрибуна молодого журналиста

№8(79)

ноябрь

2007



Приложение к газете Московской консерватории «Российский музыкант»

Х Ф Е С Т И В А Л « E A R L Y M U S I C »

«CONCERTO PALATINO»

Знаковым событием прошедшего фестиваля стало выступление интернационального коллектива «Concerto Palatino» (худ. руководители Б.Дики и Ш.Тюет), состоявшееся 8 октября в московском Римско-католическом соборе. Солировал в концерте бас Гарри ван дер Камп (Нидерланды).

«Concerto Palatino» был основан более 15 лет назад. Помимо сольной деятельности ансамбль участвовал в записях музыки под руководством Ж.Савалья, М.Сузуки. Гарри ван дер Камп также имеет обширную дискографию; в разные годы певец выступал с Н.Арнонкурмом, Г.Леонхардтом, Э.Лоуренсом-Кингом...

В рамках фестиваля «Earlymusic» состоялся первый приезд коллектива в Россию. Консорт солирующих корнетов и тромбонов поддерживали в качестве basso continuo теорба и орган. Название ансамбля апеллирует к болонскому духовому ансамблю, существовавшему более 200 лет назад.

Музыкантами была представлена интереснейшая программа «De Profundis»: духовная

В этом году юбилейный фестиваль старинной музыки, проходивший с 16 сентября по 8 октября в Санкт-Петербурге и Москве, порадовал нас концертами ведущих коллективов и солистов в области аутентичного исполнительства: французских «Le Poëte Harmonique» и «Organum», петербургских «Солистов Екатерины Великой», контраптенора М.Чанса, прославленного каталонца Ж.Савалья. Роскошным подарком Санкт-петербургской публике явился концерт нидерландского клавесиниста Г.Леонхардта.



музыка для баса и духовых инструментов, 1580–1650), большая часть которой звучала в Москве впервые. Произведения сочинились композиторами именно в расчете на низкий тембр тромбонов и солирующего баса. Подобные ансамбли были распространены в Германии в XVII веке. Значительную часть концерта и составляли произведения немецких авторов того времени: интрады Л.Хасслера, мотеты Г.Шютца, Т.Зеле и других авторов. Другую тембровую грань являла музыка итальянских композиторов с преобладанием серебряного тембра корнета.

Особенного внимания заслуживает прекрасный певец Гарри ван дер Камп. Ему удалось совместить, казалось бы, невероятную для баса виртуозность с эмоциональной насыщенностью музыкального текста.

Несомненным плюсом концерта было удачное расположение исполнителей на хорах Римско-католического собора. К сожалению, предыдущие московские концерты юбилейного фестиваля были практически провальными с точки зрения акустики. Звук едва ли «долетал» дальше 5–6 рядов, коих в соборе не менее 20, растворяясь в первых рядах. Однако «Concerto Palatino» удалось так органично использовать акустику собора, что слушатель оказывался как бы внутри звучания инструментов и голоса, улавливая сложное тончайшее имитации и эхо-обертонны. Очевидно, что композиторы прекрасно знали специфику пространства католического храма и использовали в полной мере ее возможности.

Остается только сожалеть о том, что остался неприглашенным к такому событию: не каждый день услышишь в Москве исполнителей такого высокого уровня, тем более на корнетах и барочных тромбонах! Зал костела был заполнен только на треть, и это после аншлаговых концертов несколькими днями ранее... Надеюсь, первое знакомство московской публики с этим ансамблем перерастет со временем в прочную взаимную дружбу.

*Софья Гандилян,
студентка IV курса*

«О ВРЕМЕНИ, МГНОВЕНЦЕ» И О МИРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ

В столице с особым трепетом ожидали приезда мировой знаменитости, испанского «патриарха виолы да гамба» Жорди Савалья.

6 октября в Римско-католическом кафедральном соборе прошел концерт ансамбля «Nesreipon XXI», созданного и возглавляемого Жорди Савальем. В 2002 году этот коллектив участвовал в V фестивале «Earlymusic». На этот раз испанские музыканты привезли в Москву программу с загадочным и поэтичным подзаголовком «О времени и мгновении», которая является концертной версией диска с одноименным названием, выпущенного пару лет назад.

Что касается «времени», то программа концерта обещала впечатляющую перспективу — от раннего Средневековья до современности. Да и широта географического и стиливого пространства, охватившего идеи программы, поражала воображение. Согласно концепции Савалья и его коллектива, в концерте должны сосуществовать и уживаться музыка Испании и Франции, традиционные инструментальные композиции Афганистана, Греции и Марокко, еврейская колыбельная и сефардский романс, сочинения Тарквинио Мерулы, Дю Байи, Марена Маре и Тобиаса Юма и даже самих участников ансамбля, Арианны и Феррана Савалья.

Стремление подчеркнуть родство испанской и марокканской, еврейской и греческой музыки, поставив их рядом, объяснимо,

ведь история Испании неразрывно связана с историей этих народов и ее культура обрела свой неповторимый облик в многовековом взаимодействии с ними. Саваль удачно отмечал близость этих культур, сопоставляя темы традиционных песен, «кочевавшие» из одной земли в другую. Быть может, именно желанием «увидеть единство во множестве» было продиктовано и решение музыкантов демонстрировать образцы традиционной музыки разных стран единым инструментальным составом, притом европейского типа: виола да гамба и лира, готическая арфа, теорба. Единственное исключение составляли ударные: тамбурин и дарбука — как известно, инструменты, универсальные для Ближнего Востока и Европы эпохи Средневековья и Возрождения.

Но не все так просто. Странными показались названия некоторых композиций: «традиционная греческая музыка» или «традиционная бретонская музыка», к сожалению, не получившие комментариев ни в программе концерта, ни из уст самих музыкантов. А ведь понятие «традиционное» в музыке включает в себя целый комплекс — от философии и религии до среды бытования, особенностей музыкального языка, инструментария, исполнительской манеры. И стоит ли в таком случае переступать эту тонкую грань между своим и иным?..

Разумеется, музыкант такого уровня, как Саваль, может позво-

лит себе порой причуды и безумства, соединение несоединимого, вплоть до авангардистского эпатажа. Но парадокс в том, что ощущение от слышимого были далеки от шока, недоумения и других крайних эмоций, обуревающих слушателей авангардных перформансов. Наоборот, все звучащее, будь то



На фото: Монсеррат Фигейрас, Жорди Саваль, Арианна Саваль, Ферран Саваль и Педро Эстедил

афганистанская, каталанская музыка или мюзет Марена Маре, подавалось «под одним соусом» и было «приправлено одними специями»: одинаковые импровизационные пассажи, предсказуемая орнаментация, однообразные ритмические остинато... Рафинированный и даже куртуазный стиль исполнения композиций заставил напрочь забыть о заявленной ранее россыпи «традиционных музиков». Сладостное пение Монсеррат Фигейрас, подходящее для лег-

комысленной канцонетты Тарквинио Мерулы, оказалось чужеродным для восточных композиций. Не совсем уместной была и почти эстрадная манера пения Феррана Савалья (вокал и теорба), которому гораздо больше подошла бы в качестве сопровождения не теорба, а акустическая гитара.

Этот усаждающий слух звуковой поток, надо признаться,

действовал на большую часть публики благостно, о чем можно было судить по бурным аплодисментам, сопровождавшим каждую композицию. Однако акустика костела сыграла с музыкантами злую шутку: под сводами католического собора музыка, предназначенная для уютных дворцовых комнат или для звучания на пленэре, утопала в собственных отголосках, блуждала среди монументальных колонн и террас, превращаясь в

гул и эхо. Этой музыке гораздо уютнее было бы в камерном зале. Прозвучи она в удачной акустике, впечатление от услышанного, наверное, было бы иным.

Программа московского концерта — не единственный эксперимент подобного рода в карьере Жорди Савалья. В 2006 году увидел свет диск «Восток — Запад», ставший плодом творческого сотрудничества музыканта с исполнителями на традиционных инструментах из Афганистана, Греции, Израиля, Марокко. Но есть существенная разница между московским концертом и проектом «Восток — Запад». Там композиции разных стран прозвучали в интерпретации традиционных исполнителей и на соответствующих инструментах, что позволило создать более верное представление о той или иной музыкальной культуре. Здесь предлагалась иная концепция, которую можно было бы обозначить «Восток и Запад глазами и ушами европейца», — идея, безусловно, входящая в моду, судя по воодушевлению слушателей. Жаль, что мастеру Саваль ради ее воплощения свернул с генерального пути своего творчества, именуемого «аутентизм». Это понятие, каким бы затертым нам сегодня ни казалось, остается актуальным для еще живых традиционных культур, и оно немисливо без попытки воссоздания традиции в ее цельности. Ведь мода — мгновение, а истинно лишь то, что проверено временем...

*Ксения Ноговицына,
студентка IV курса*

СОКРОВЕННЫЙ МИР ЖЕМЧУЖИНА ВОСТОКА

6 октября в Конференц-зале в рамках IX Международного музыкального фестиваля «Душа Японии» состоялась встреча с исполнительницей на японской лютне сямисэн Ямао Мая. Несмотря на свой молодой возраст, она в совершенстве владеет двумя разными традициями игры на сямисэне: *нагаута-сямисэн* и *окинава-сансин*. Сямисэн и сансин — два различных вида лютни сямисэн.

Один из этих инструментов — *сансин* — инструмент из королевства Рюкю, которое осталось обособленным до захвата его Японией в XIX веке. После этого Рюкю было переименовано в Окинаву, а сансин стал достоянием общепонской музыкальной культуры. Сам инструмент, как и его название, родственен китайской лютне *саньцэн*, на верхнюю дека которой тоже натягивается змеиная кожа.

Другой — *сямисэн* — классический инструмент музыки *санкёку*. Термин *санкёку* означает одновременно и определенный инструментальный ансамбль (в него входит *кото*, *сякухати* и *сямисэн*), и репертуар для него. В каком-то смысле звук сямисэна — сдержанный, собранный, терпкий — один из важнейших тембров, создающих музыкальный облик японской культуры. Для слушателей сямисэн не столь необычен, как сансин. Однако услышать игру на сямисэне в традиции *нагаута* мне довелось впервые. К слову, *нагаута* — это вокально-инструментальный вид исполнительства, в котором специфическое пение часто граничит с декламацией.

В этот вечер слушатели были буквально зачарованы красивым тембром голоса Ямао Мая. Она пела почти всегда в малой октаве и, как бы играя, мгновенно меняла оттенки и сам способ вокаль-

ного звукоизвлечения. Ямао Мая готова была музицировать для весьма немногочисленных слушателей с полной отдачей. Наверное, именно от таких теплых камерных встреч остается неповторимое ощущение паразитического близкого контакта с музыкой и исполнителем. Я испытала огромную радость от соприкосновения с богатым и сокровенным миром японской культуры.

*Анастасия Новоселова,
студентка IV курса*

Очень приятно, что фестиваль «Душа Японии» на сей раз потянул своим присутствием ведущих педагогов и основателей движения японской классической музыки в Москве. Я говорю о г-же Кэйко Ивахори, г-не Кохэй Симидзу и г-не Хикару Саваи.

На концертах фестиваля обычно выступают известные музыканты из разных городов Японии, но именно этих участников организаторы ожидали с особым нетерпением. Г-н Хикару Саваи — действующий глава школы Тадао Саваи Сокеку-Ии, а г-жа Кэйко Ивахори является одним из крупнейших педагогов этого учебного заведения. Под ее руководством в московском отделении школы «выросли» все музыканты-исполнители на японских классических инструментах — шитре *кото* и лютне сямисэн. В этот приезд «сэнэси» (по-японски — *учитель*) радовали зрителей слаженным и высоко профессиональным исполнением, а студентов — занятиями. Их личное участие дало новый импульс для самостоятельной работы, столь необходимый при обучении на таком расстоянии.

Г-жа Кэйко Ивахори приехала не одна, а с двумя исполнителями на флейте *сякухати* — Окада Митиаки и Найки Акира — и группой музыкантов школы

Тадао Саваи. Гости представили несколько программ. Совместно с ансамблем японской музыки при Московской консерватории «Wa-On» они приняли участие в концерте классической японской музыки *хогаку*, объединив выступления киотоского и московского отделений школы Тадао Саваи.

В этот вечер в Рахманиновском зале прозвучали сочинения современных японских композиторов, в том числе Сиро Сига, Мияги Митио, Фунагава Тосио. По традиции г-жа Кэйко Ивахори исполнила на кото виртуозную сольную пьесу своего учителя Тадао Саваи — «Futatsu-no hensokuoku» («Двойные вариации на темы японских народных песен»). Завершила концерт общая монументальная пьеса Сакамото Цутумо «Henkyoku Genroku Hanami Odori» — Вариации на тему сцены из спектакля *кабуки* «Гэнроку ханами одори» («Танец любования цветами в стиле эпохи Гэнроку»).

Концерт был отмечен нашим телевидением — помимо собственно съемки у сэсэев брали интервью представители каналов «Культура» и «НТВ». Среди прочих был задан вопрос о разнице между японскими и российскими учениками. Немного подумав, Кэйко-сэнсей, изобразив жестами непосредственность и темперамент, ответила, что в отличие от более строгих японцев русские ученики больше переживают и сочувствуют исполняемой музыке...

Публика, пришедшая в этот вечер на концерт, тепло и искренне приветствовала всех его участников. Любители японской музыки преподнесли гостям цветы и ушли совершенно умиротворенные.

*Марина Вавилова,
студентка IV курса*



Высокий мужчина плотного телосложения с черными кудрями и густой бородой походил на персидского воина, подобно тем, которые изображены на барельефах дворца империи Ахеменидов в Персеполе. На встрече со студентами Московской консерватории Хабиби рассказал о происхождении дафа и познакомил с разнообразными приемами игры.

Оказалось, что даф — древнейший инструмент, насчитывающий многотысячелетнюю историю. С виду он напоминает обычный бубен: деревянный обруч диаметром около 40 см, обтянутый с одной стороны кожей, к которому могут прикрепляться небольшие колоды. Вместе с тем, его истоки обнаруживаются в Древнем Шумере, Египте и Ассирии, причем исполнителями оказывались преимущественно женщины. В Иране этот инструмент использовался и во время народных праздников, и в дворцовых мероприятиях, а также участвовал в религиозных культах — мадеистских, позже суфийских. В Средние века даф и некоторые другие ближневосточные инструменты распространились в Испании, а затем по всей Европе. В настоящее время даф под различными названиями известен также в Азербайджане, Армении, Грузии, Узбекистане, Таджикистане и других странах.

Путь Масуда Хабиби к старинному инструменту был долгим и непростым. Хабиби родился в Керманче (курдской провинции Ирана) в 1962 году, с детства занимался музыкой. В 12 лет начал учиться игре на фортепиано и немало в этом преуспел. Уже в 1978 году его пригласили на работу в качестве пианиста на радио Керманчи, а в 1988-м — на радио Тегерана и в телевизионную организацию. В это же время он приступил к активному освоению дафа.

В совершенстве овладев техникой, музыкант написал несколько практических руководств и самоучителей. Путем напряженного труда он развил свой уникальный способ игры на иранском бубне и создал для него собственную нотацию, благодаря чему этот инструмент стал более доступен для начинающих.

Важным достижением мастера Хабиби является усовершенствование структуры инструмента с помощью замены натуральной кожи на пластик. Новый даф очень удобен, так как в отличие от классического инструмента, поверхность которого перед игрой необходимо разогреть, не меняет высоты и качества звучания в различных климатических условиях.

Выдающийся дафист постоянно гастролирует по Ирану, Европе, Азии и Северной Америке, принимает участие в сольных и ансамблевых записях. На его счету по крайней мере 80 музыкальных композиций для кинофильмов и более 150 аудиопрограмм. Недаром фамилия музыканта в переводе с арабского означает *дорогой*. Действительно, для многих почитателей восточного искусства он стал дорогим и любимым, постоянно открывающим сокровища иранской музыки.

*Анна Козытник,
студентка IV курса*

И «ТЕОРЕТИК ТОЖЕ МУЗЫКАНТ». ОТКЛИК

В сентябрьском номере «Трибуны» прошел материал К.Новоговицкой «Теоретик тоже музыкант», вызвавший недоумение не только в студенческих кругах, но и среди педагогов и профессоров межфакультетской кафедры фортепиано. Автор «эссе» предлагает предоставить студентам-музыковедам свободу в выборе основного инструмента, в игре на котором он будет совершенствоваться в течение пяти лет обучения, а фортепиано с третьего курса «перевести в разряд факультативных дисциплин». По мнению автора, «фортепианоцентризм» не дает возможности самовыражения для студентов, ранее занимавшихся на других инструментах, «фортепиано с его громоздкой механикой отделяет исполнителя от источника звука», лишая тем самым возможности полного единения с исполняемым произведением, а завышенные требования преподавателей (полифония «помногоголосней», а пьеса «отрасценденнее») лишь способствуют развитию комплекса исполнительской несостоятельности. Наш отклик — попытка взглянуть на проблему с другой стороны.

Так нужно ли все-таки музыковеду владеть (и по возможности свободно) фортепиано, уметь читать партитуры? Думается, что нужно. А иначе зачем даже в му-

зыкальных школах для учащихся на духовых или струнных инструментах с третьего класса вводится предмет «общее фортепиано»? Без ощущения и знания фортепианной клавиатуры, его тембра, регистров и т.д. невозможно «по-настоящему» предмет сольфеджио, который сопровождает музыканта на всех ступенях музыкального образования. Навыки игры на фортепиано, помимо расширения общего кругозора, открывают новые горизонты для самовыражения (а вдруг у ребенка обнаружится композиторский талант?). Недаром великие музыканты-струнники блистательно владеют фортепиано (вспомним хотя бы М.Ростроповича, Ю.Баншета, Э.Грача).

Одна из ипостасей деятельности теоретика — педагогика. А как рассказывать о музыке, не умея показать, проиллюстрировать то, о чем говорится в лекции или на уроке? При всем уважении к другим инструментам нельзя забывать об объективных вехах: как, к примеру, на скрипке или баяне изобразить «ключевые» фрагменты симфоний Малера, Брукнера, Рахманинова? Униформальность фортепиано — возможность исполнить на нем практически любую музыку — делает его незаменимым для историков и теоретиков музыки, и преподавателей

музыковеду необходимо хотя бы в какой-то мере уметь управлять Его Величеством Роялем, который лишь один в состоянии озвучить все богатство оркестровой палитры, передать красоту разных тембров (включая скрипку, кларнет, валторну, кроме, пожалуй, лишь барабана, хотя, я думаю, и тут со мной многие поспорят), полноту гармонии, разнообразие фактуры... Великие педагоги-музыковеды (Ю.Н.Холопов, В.П.Френев, Е.В.Назайкинский и многие другие) великолепно владели фортепиано, что делало каждую их лекцию настоящим событием в жизни студентов. Но, конечно, чтобы играть, нужно трудиться.

Межфакультетская кафедра фортепиано в настоящее время — это созвездие великих имен. Многие преподаватели, будучи пианистами с большой буквы, прекрасно понимают специфику профессии «теоретика» и проблемы, с которыми приходится сталкиваться на протяжении всего периода обучения. Перед музыковедом не ставят цель стать концертующим музыкантом, но дают возможность вкусить радость от участия в концерте. На кафедре царит творческая и демократическая атмосфера, а экзакционная программа всегда выбирается совместными усилия-

ями педагога и студента. Никакой педагог (а речь идет не о «циновниках» от музыки, которым нужно выполнить и даже «перевыполнить» план пятилетки) не станет «мучить» несчастного студента «Трансцендентными этюдами» Листа или «Искусством футу» Баха. Можно играть даже инвенции, были бы только увлечение и радость от общения с инструментом. Получилось что-то — вырастают крылья, и родной инструмент становится во сто крат милее. «Не могу, не хочу, не получаю!!!» — и студента никто не терпит.

Конечно, если кто-то вдруг решит играть на тромбоне или контрабасе, разумеется, он может заняться своим хобби. Главное, чтобы было время, желание и... не страдала бы от этого специальность. Другой вопрос — стоит ли пять лет играть на каком-либо инструменте, если нет никаких перспектив исполнительской деятельности? Фортепиано таких задач не ставит. Но... не занимаясь на нем, не рискуем ли мы потерять чувство живой музыки? Ведь «теоретик тоже музыкант»!

*Ольга Геро
и Светлана Костяева,
студентки V курса ИТФ*

От редакции

Полемика в газете всегда интересна. Право на собственный взгляд, пусть спорный, дис-

куссионный, на возможность высказаться без оглядки, с надеждой на последующее обсуждение — очень важное качество свободной прессы. В проблемной публикации К.Новоговицкой изначально мерцало подобное приглашение к размышлению, обсуждению, и последовавший отклик показал, что приглашение было не напрасным.

Основной пафос несколько ироничного эссе К.Новоговицкой — это борьба за право музыковеду избирать любой факультативный инструмент, не только «клавирный» (орган, клавиес), именно *факультативный*, особенно если это связано с исследовательской музыкально-ведческой работой. В его основе, в частности, — желание студентки совершенствоваться в аутентичном скрипичном исполнительстве (интерес к нему в современной культуре огромен), в котором ей было отказано. То, что читатели восприняли публикацию как направленную *против* обязательного фортепиано, — недоразумение, обусловленное, видимо, недостаточно продуманной аргументацией, в чем можно усмотреть определенный «прокол» молодого журналиста.

Редакция благодарит авторов и читателей обеих публикаций, приглашает всех еще раз их перечитать и, если возникнет потребность, высказаться и продолжить полемику.