

ТРИБУНА

МОЛОДОГО ЖУРНАЛИСТА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГАЗЕТА СТУДЕНТОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ



ВЫХОДИТ С 1998 ГОДА

№6 /221/ СЕНТЯБРЬ 2023

tribuna.mosconsrv.ru



Фото Полины Капица

НОВЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР

В галерее ГРАУНД Солянка в продолжение фестиваля «Свет Фест» прошел концерт «Внутренний свет» с музыкой современных композиторов. Концерт был реализован средствами инструментального театра «НИТЬ» авторского проекта композитора *Александры Кобриной*.

Александра отчасти продолжает линию, найденную Маурисио Кагелем. Однако в отличие от немецкого автора, она подчиняет все происходящее на сцене драматическим законам. «НИТЬ» воплощает концепцию «безмолвной оперы», где текстовый нарратив полностью замещается музыкой. Может ли музыкант-инструменталист стать актером, доступны ли ему те же возможности, что и актеру в драматическом театре – эти и другие вопросы составляют основной вектор творческих поисков коллектива.

Большая часть работ, представленных на «Свет Фесте», рассматривает свет как физический процесс на примере фотографий, инсталляций и видеоматериалов. Для Александры свет интересен как явление метафорическое и поэтическое. Программа концерта «Внутренний свет» объединила весьма разнородную по генезису музыку, однако связанную общей художественной идеей.

Открыла вечер пьеса *Sunrise*, редко звучащий в России поздний опус Артура Лурье в исполнении потрясающей флейтистки Марии Корякиной. Импрессионистичное соло флейты хорошо дополнило спектральное трио *Ins Licht* Георга Фридриха Хааса (*Феодосия Миронова, Александра Кобрина, Андрей Забавников*). Так первая половина концерта образовала своеобразный микроцикл, живописующий движение от появления света до погружения и пребывания в нем.

Сердцевиной вечера стал «Счастливый Принц» Оскара Уайльда на музыку Александры Кобриной и в ее постановке. Сочинение было избавлено от текстового нарратива, однако отчасти присутствовавшего в виде субтитров. Сказка есть воплощение высокой простоты: это история о подлинной любви и безвозмездном самопожертвовании во благо страждущих. Главные герои – навеки прикованная к месту статуя Счастливого Принца и одинокая в своей свободе Ласточка – изображены с помощью тембров кларнета (*Игнат Красиков*) и флейты (*Мария Урыбина*). Немного тесное пространство ГРАУНД Солянки и соответствующая ему лапидарность постановки создали совершенно особую, камерно-чуткую атмосферу, в которой только и дозволено звучать этой сказке.

Каждый исполнитель проявлял искреннее участие по отношению к своему герою и всему происходящему, что чувствовалось как на уровне целого, так и в деталях. Фабула решена музыкальными средствами. Так, партия Ласточки пронизана импрессионистическими мотивами в духе Дебюсси, что одновременно вносит восточный колорит (ведь Ласточка изначально держала путь в Египет) и отсылает ко времени Оскара Уайльда, с которым композитор посещал одни и те же кружки Парижа. В свою очередь, в партии Принца присутствует своеобразный лейтмотив «страдания», неоднократно звучащий по мере развития сюжета и представляющий собой один из самых ярких фрагментов постановки. Другие герои также смотрелись весьма эффектно: от беззаботно общающихся горожан (*Мария Корякина, Алексей Крохин*) до изнемогающей от тяжелой работы швеи (*Александра Кобрина*) и ее больного ребенка (*Мария Корякина*).

Особое музыкальное решение было найдено и для финальной сцены. Здесь, окруженные полной темнотой, на пьедестале остаются сердце Принца (мундштук кларнета) и труп Ласточки (флейта). Именно эти сакральные предметы представляют наивысшую ценность у Уайльда, и именно они «источают свет» в постановке Александры – будто из них, подобно высеченной в камне эпитафии, звучит строго-возвышенный дуэт в стиле средневекового органа. Если с технической точки зрения в постановке удалось и не все (что не есть зорно, а скорее нормально для молодого коллектива!), то общее впечатление и долгое приятное послевкусие не оставили публику равнодушной.

Ярким контрастом интимному нерву сказки стала *Luci II*, поздняя пьеса Франко Донатони, своим движением напоминающая конструктивистские *regretium mobile* начала XX века (исполнители: *Вероника Карчемкина и Алексей Крохин*). А замыкала программу сценическая премьера «*Фимбулвинтер*» Александры Кобриной (*Мария Корякина, Игнат Красиков, Ксения Мельник, Алексей Крохин*). Пьеса стала своеобразным «конспектом» музыки всего вечера – ледяной мрак постепенно сменяет здесь животворящий свет.

«НИТЬ» видится весьма интересным и перспективным проектом. Это единственный в Москве коллектив, специализирующийся на инструментальном театре.

Феликс Канатбаев
II курс НКФ, музыковедение

КОНЦЕРТНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ



КАТАСТРОФЫ ПРОСТРАНСТВА

Вселенская боль и ужасы, скрежет зубный и крики о безысходности, дисгармония сфер мироздания, мелькающие огни, напоминающие звезды, заполнили все концертное пространство, окутанное темно-зеленой холодной дымкой... Какими выдалась две музыкальные премьеры, рассказывает наш корреспондент.

В ушедшем концертном сезоне филармонический абонемент «Другое пространство. Continuo» завершился поистине историческими премьерами. Впервые в России на сцене Московской филармонии прозвучали «Реквием» Дьёрдя Лигети и «Сферы» Алексея Сусоева.

Исполнение «Реквиема» Лигети, знакового в истории музыки XX века сочинения, было приурочено к 100-летию со дня рождения композитора, ярчайшего представителя послевоенного европейского авангарда. В этом произведении Лигети воплотил свои переживания по поводу ужасов Второй мировой войны: вся его семья погибла в фашистских концлагерях. Заслуживает огромной похвалы, что инструментальные и хоровые коллективы взяли на себя ответственность исполнить такое масштабное произведение, которое представляют большую сложность из-за так называемой «микрполифонии» – визитной карточки композиторского метода Лигети. Пару «Реквиему» составила другая премьера, причем мировая – «Сферы» известного отечественного композитора Алексея Сусоева, сочиненные по заказу Московской филармонии.

Оба произведения потребовали грандиозного состава – более двухсот исполнителей. В концерте приняли участие Российский национальный молодежный симфонический оркестр (РНМСО), Госкапелла России имени А.А. Юрлова, Госхор имени А.В. Свешникова, солисты – *Македа Монне* (сопрано), *Полина Панина* (меццо-сопрано), *Юрий Фаворин* (фортепиано) и *Андрей Волосовский* (перкуссия). Дирижировал этим огромным составом *Филипп Чижевский*.

В фойе Московской филармонии перед концертом царил большой ажиотаж: огромное количество публики стало соучастником большого события. Надо сказать, что публика состояла не только из меломанов, не пропускающих исполнение современной музыки, существенную ее часть составила интеллектуальная элита – профессора и композиторы музыкальных учебных заведений, в том числе и Московской консерватории (Л.В. Кириллина, М.И. Катунян, Ф.К. Караев и многие другие), а также студенты.

Концертный вечер состоял из двух отделений, где в первом прозвучали «Сферы», а во втором – «Реквием». Концерт вел *Ярослав Тимофеев*, сказавший перед началом каждого из произведений довольно большую, но необходимую вступительную речь. «Сегодняшняя программа напрямую связана с категорией пространства, – отметил ведущий, – Любые пространства, которые человек выстраивает в своем воображении, так или иначе являются проекцией реальности, пусть и видоизмененной. И сегодня будет звучать музыка, связанная с катастрофами этого реального пространства».

«Сферы» были написаны не просто по заказу Филармонии, но вообще специально для нее, а именно – для самого Концертного зала имени Чайковского. «Он выстроен в квазисферической форме, что, возможно, и подсказало композитору такое название – Сферы», – отметил ведущий. Таким образом, сам зал выступил в своеобразной роли акустического «инструмента».

С точки зрения жанра, произведение Сусоева – двойной концерт для фортепиано, вибратона и большого симфонического оркестра. Композитор не мыслил эту музыку как программную, однако черты программности все же присутствуют. Выразилось это, например, в «говорящих» ремарках партии, которая ими очень богата: «янтарный клоч трубы» или «ледяной дождь фортепиано и струнных».

Обратил на себя внимание и необычный состав оркестра. Помимо традиционных инструментов были задействованы 8 велосипедов, 120 смартфонов и детские неваляшки. Все эти «инструменты» были призваны создать нетривиальное звучание, с которым наш слух почти не встречается в академическом звуковом пространстве.

«Сферы» начались резким тутти, где и солисты, и оркестр составили единое целое. Шум крутящихся колес велосипедов, треск неваляшек и повторяющиеся музыкальные паттерны родили в воображении замкнутый круг, а лучше сказать – сферу. Затем последовал более спокойный раздел медитативного характера. Таким противопоставлением «громко-тихо» был задан ритм музыкальной формы. Отметим также, что в первые минуты публика была в недоумении, поскольку в программе был заявлен двойной концерт, а на деле принципа концертности не оказалось. Алексей Сусоев, видимо, решил выйти за рамки традиционного представления о жанре.

Завершение произведения произвело на слушателей большое впечатление: постепенно исполнители закрывали на пюпитрах свои партии и, спускаясь со сцены, расходились по периметру зала в строго заданном направлении – одни шли направо, другие налево. На сцене остались только два человека – солисты. Важно также отметить, что оркестранты двигались, держа в руках смартфоны с включенными фонариками. В конечном счете зал погрузился в полную темноту, а взору публики предстал звездный ореол, что опять-таки связано с концепцией сочинения.

*Никита Зятиков,
V курс НКФ музыковедение*



Фото пресс-службы
Московской
филармонии

Концертные впечатления

Духовная музыка или массовая песня?

18 апреля уже второй раз в рамках юбилейного проекта «Рахманинов – 150» в Концертном зале «Зарядье» прозвучало «Всенощное бдение». Ожидалось по меньшей мере грандиозное исполнение усилиями огромного сборного коллектива, но что-то пошло не так...

Первое исполнение «Всенощного бдения» Рахманинова состоялось более века назад, 10 марта 1915 года, в Большом зале Благородного собрания в Москве. Пел Синодальный хор под управлением Н.М. Данилина. Желавших присутствовать на премьере было настолько много, что пришлось распахнуть окна – чтобы музыка была слышна и тем, кому не удалось попасть в зал. Успех был очень велик.

Концертное исполнение духовной музыки всегда наводит на размышление о проблеме авторского и канонического. Насколько велика степень композиторской свободы в области духовной музыки – тем более, когда к этой области обращается светский композитор? Рахманинов под влиянием Кастальского подошел к этой проблеме с позиции нового направления духовной музыки.

Композитор обращается к подлинным церковным распевам (знаменному, греческому, киевскому), но он далек от простой гармонизации: распевы становятся интонационной основой для сложно переплетенной многоголосной фактуры. Это стержень, соединяющий все аспекты музыкального языка – а язык здесь, в сущности, абсолютно современный. С точки зрения стиля Всенощная становится точкой, в которой сходятся три вектора: традиционный церковный распев, поиски «нового канона» в духовной музыке того времени и собственные композиторские устремления Рахманинова. Поэтому его Всенощная действительно во многих отношениях крайне трудна, в начале XX века лишь немногие хоры могли подступиться к ней. А последующие исторические события крайне затруднили ее сценическое распространение. Зато в наше время к «Всенощному бдению» стали обращаться самые разные хоровые коллективы, и его можно слышать относительно часто.

Нынешнее исполнение громко окрестили исторической реконструкцией премьеры 1915 года, потому что вопреки сложившейся практике верхние голоса пели не женщины, а мальчики – так, как это было при Рахманинове. Отличалось от привычного и количество участников: организаторы собрали



9 хоровых коллективов из разных городов и даже стран. «Хоровая сборная» насчитывала 310 человек – от множества людей на сцене немного рябило в глазах.

Концертный зал тоже был переполнен. Длительные, почти ритуальные выходы на сцену и уходы со сцены нескольких сотен человек поддерживались массивными аплодисментами. Восторг и умиление публики возрастали на протяжении вечера: сначала после самого исполнения, потом после биса (повтор последнего песнопения «Взбранной воеводе») и в кульминации: после выхода на сцену всех дирижеров и речи Георгия Сафонова – главного дирижера и художественного руководителя проекта.

Речь была, что называется, пламенной: о трудности условий исполнения, о подвиге мальчиков, о смене поколений... И, конечно, о грандиозности действия. «Девять коллективов не смогли приехать. Мы надеемся, что, если будет такое же желание услышать это великое

произведение, а это вершина Московской Синодальной школы, вершина творчества Рахманинова как духовного композитора, то при вашей поддержке мы соберем на этой сцене, возможно, и тысячный хор, который исполнит это произведение» – заверил зрителей Георгий Сафонов.

Возникает лишь один вопрос: зачем? Ради историчности? Нет, поскольку количество людей на сцене, наоборот, противоречит заявленной историчности – такой огромный состав просто не мог быть на премьере. Или, может быть, ради особенно хорошего исполнения? К большому сожалению, тоже нет. Количество и качество – все-таки разные категории.

Добиться стройности, ровного звучания и рахманиновских хоровых красок от такого сложно составленного хора даже если и возможно, то только при условии большого количества репетиций. Но это просто нереально с такой географической разбросанностью коллективов. О многом говорит то, что некоторые хоры прибыли на общую репетицию лишь в день выступления. В результате главную изюминку – хор мальчиков (с которыми, к слову, провели большую работу и которые пели достойно) – местами просто не было слышно из-за несбалансированности звука, а солисты вынуждены были петь в микрофон, что далеко не всегда помогало перекрыть звучание хора.

В связи с этим хочется вернуться к тому самому, ныне реконструируемому исполнению «Всенощного бдения» и привести слова самого Рахманинова: «Не могу не признаться, что первое исполнение ее московским Синодальным хором дало мне час счастливейшего наслаждения... Всенощная трудна во многих отношениях: она предъявляет большие требования к вокальным возможностям и технике исполнителей. Тем не менее, великопленные синодальные певчие воспроизвели все эффекты, какие мне воображались, и временами даже превосходили идеальную звуковую картину, рисовавшуюся у меня в мыслях, когда я сочинял произведение». Трудно представить более положительную композиторскую оценку. И, пожалуй, стремление к такому качеству исполнения могло бы стать настоящей, подлинной историчностью, о которой так много говорилось.

Дана Денисова,
V курс НКФ, музыковедение

КОНЦЕРТНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

СЮРПРИЗ КАПЕЛЛЫ

14 апреля в Камерном зале Филармонии прошел концерт «Рахманинов. 150 лет со дня рождения». Музыку С.В. Рахманинова исполняли солисты оркестра Государственной академической симфонической капеллы России. Это был очень необычный концерт, как для слушателей, так и для самих артистов, которые выступали в камерном зале впервые.

Камерный вечер состоял из двух отделений. В первом прозвучали Струнный квартет №1 и Соната для виолончели и фортепиано, соч. 19, а во втором – камерно-инструментальная и камерно-вокальная музыка в переложении для деревянных духовых инструментов и камерного ансамбля. При переложении романсов аранжировщик учитывал тембровые особенности каждого инструмента, поэтому звучание сочинений оказалось очень гармоничным.

Концерт открылся исполнением Струнного квартета №1 в двух частях, который бесподобно сыграли Андрей Кудрявцев (скрипка), Павел Мартыненко (скрипка), Серафима Венрицева (альт) и Евгений Аврушкин (виолончель). В этом сочинении, написанном юным Рахманиновым, ощущалась традиция русской квартетной школы, начало которой положили А.Г. Рубинштейн, А.П. Бородин и П.И. Чайковский. Квартет пронизан утонченной лирикой и духом интимной камерности. Артисты прекрасно справились с ансамблем, не побоюсь сравнить их со знаменитым Квартетом имени Бородина.

Виолончельная соната также, на мой взгляд, была сыграна прекрасно. Ее в концерте исполняли Евгений Аврушкин и Татьяна Полянская (фортепиано). Надо отметить, что для солиста оркестра выходить на сцену с сольным номером весьма волнительный процесс. Но несмотря на это Евгений держался очень уверенно и был на высоте.

Первое отделение вызвало у слушателей разные эмоции. После Квартета зал несколько заскучал. Безусловно, ценители камерно-инструментальной музыки были приятно удивлены, а вот у другой части публики в какой-то момент стало ощущаться отсутствие интереса к происходящему. И произошло это не по причине плохого исполнения, а потому что слушатель вообще стал меньше любить спокойную философскую музыку.

Гораздо более эффектно прошло второе отделение, в котором звучали известные сочинения Рахманинова. Сам состав, заявленный в программе, оказался интригующим. Открыв брошюрку, мы увидели очень интересное инструментальное решение в аранжировках: большинство вещей было написано для сольного деревянного духового инструмента с камерным ансамблем (струнный квартет и фортепиано). Ожидание необычного звучания известных сочинений захватывало дух.

Аранжировщик Виктор Мурашев очень внимательно подошел к стилю композитора, подчеркнув особенности каждого сочинения. Порадовало переложение романса «Уж ты, нива моя, нивушка». Здесь он учел не только рахманиновский замысел в подражании народной лирике, но и особенности протяжных народных песен. Например, струнные у него пели в унисон. Надо отдать должное и мастерству артистов. Каждый из них исполнял не просто мелодию, но подразумевал под ней слова. Текст романсов хорошо угадывался, что доставляло еще больше удовольствия от прослушивания.

А эффект интриги, на мой взгляд, удался. Сюрприз Государственной симфонической капеллы состоялся.

Дарья Шагеева,
V курс НКФ, музыковедение

ПРОКОФЬЕВ И ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

26 апреля в музее С.С. Прокофьева Российского национального музея музыки состоялась презентация новой книги известного музыковеда Марины Раку «Время Сергея Прокофьева. Музыка. Люди. Замыслы». Мероприятие приурочили к 132-й годовщине со дня рождения С.С. Прокофьева. Книга о взаимоотношениях композитора с драматическим театром вышла еще летом в издательстве СЛОВО/SLOVO и стала участницей Международной ярмарки интеллектуальной литературы Non/fiction – 2023.

Формат презентации оказался столь же оригинальным, сколь и личность Прокофьева. Марина Григорьевна Раку – человек театра, заведующая музыкальной частью театра «Мастерская Петра Фоменко», поэтому музыкально-театральный вечер с самого начала обещал быть занимательным. Помимо собственного совсем небезынского рассказа исследователя о книге, со своеобразными устными рецензиями выступали друзья М. Раку. Гвоздем мероприятия стали музыкальные иллюстрации к презентации от коллег по театру. Стоит отметить, что современные технологии позволили снабдить книгу не просто нотными примерами, а звучащими зарисовками – в каждом экземпляре изображено около ста QR-кодов, считав которые, читатель сможет и прослушать нужный музыкальный фрагмент.

Свои впечатления о книге высказал доктор искусствоведения Л.О. Акоюн, сделав акцент на масштабном замысле и его осуществлении. Его поддержал кандидат искусствоведения, доцент А.В. Наумов, который охарактеризовал книгу как целостную биографию Прокофьева за определенный период – время активной работы композитора в области драматического театра. Творческому союзу Прокофьев – Мейерхольд посвятил свое рецензионное выступление искусствовед В.А. Щербakov.

Сама Марина Григорьевна тоже немало рассказывала о своей книге. Основной ее посыл – неразрывная связь Сергея Прокофьева с советским театром 1930-х годов. Более всего привлекла бесконечная влюбленность, с которой исследователь говорила о своем герое. Марина Григорьевна также объяснила, почему книга вышла такой объемной. Ведь из всех планов и задумок композитора сцену увидели всего два проекта: «Египетские ночи» в постановке Таирова и «Гамлет» Шекспира в режиссуре Радлова. Музыку Прокофьев написал к еще нескольким спектаклям, среди которых пушкинские «Евгений Онегин» и «Борис Годунов», но обстоятельства помешали их осуществлению.

Повествование постоянно сопровождалось музыкой. Марина Раку – работник театра, поэтому на презентацию собственной книги пригласила музыкантов и артистов «Мастерской Петра Фоменко». С большим интересом публика прослушала первую и четвертую песни Офелии в исполнении актрисы «Мастерской Петра Фоменко» Серафимы Огаревой и сцену Онегина, только получившего письмо Татьяны в интерпретации ее коллеги Вениамина Краснянского. Музыкальное сопровождение осуществляло трио в составе Евы Бреннер (флейта), Евгения Rogозинского (альт) и самой Марины Раку (фортепиано). Главной идеей музыкальных иллюстраций стал необычный диалог: вокальные партии озвучивались голосами драматических актеров в противовес академическому музыкальному исполнению.

В завершение презентации зрителям предоставилась возможность услышать, хотя и в записи, полный симфонический оркестр, на фоне которого актеры разыграли сцену Клеопатры из «Египетских ночей».

Софья Игнатенко,
V курс НКФ, музыковедение



За творческой беседой

Искусство слышать между звуками

9 июня – день рождения *Натана Львовича Фишмана (1909–1986)*, выдающегося ученого, основоположника русской бетховенианы, пианиста и педагога. О фортепианных принципах своего отца рассказывает его дочь, преподаватель по классу фортепиано МГИМ им. А.Г.Шнитке Юлия Натановна Юшина.

– *Юлия Натановна, расскажите о годах учения Вашего отца.*

– Сначала мой отец учился в Бакинской консерватории в классе Матвея Пресмана. Сам Пресман – ученик Зверева (как и Рахманинов, Скрябин – это были «зверята») и Сафонова. В 1927 году, когда отец окончил Консерваторию, Пресман порекомендовал ему продолжить обучение либо в Москве у Феликса Блуменфельда, либо в Ленинграде у Леонида Николаева. И он поступил в Ленинградскую консерваторию к Николаеву.

Из класса Николаева вышли Софроницкий, Юдина, Шостакович, Перельман. Николаевская школа оказала на отца огромное влияние, он руководствовался ее принципами на протяжении всей своей педагогической деятельности. Уже будучи в Москве, работая в Мерзляковском училище, где он долгие годы преподавал фортепиано и концертмейстерское искусство, он продолжал ее традиции.

– *Чему прежде всего уделял внимание Натан Львович в занятиях с учениками?*

– Работе над звуком. Вся система занятий сводилась к тому, чтобы научить слышать звук, понимать его живую сущность, управлять им. Он говорил, что процесс исполнения происходит так: вижу – слышу – играю. А потом, когда уже выучил наизусть: слышу – играю. Обратите внимание: сначала слышу, потом играю!

– *Как это – научить слышать?*

– Отец всегда начинал с самого малого. Сначала он учил слышать движение одного звука. На первом уроке объяснял ученикам, что рояль – инструмент ударный, и самая большая проблема в игре на рояле – проблема легато. Рояль, казалось бы, не может дать *crescendo* или *diminuendo* на одном звуке, в отличие от голоса или струнных, духовых. Об этом, конечно, многие говорят. Но на самом деле, если взять звук из глубины клавиши и отпустить его, то можно услышать, как он растет, угасает, а потом может тянуться еще бесконечно долго. Если очень хорошо прислушаться, можно услышать даже как он вибрирует. То есть, нужно слушать звук не только в момент его взятия, но, самое главное, в момент его продолжения. Это энергетика живого, отпущенного звука.

Дальше – соединение двух звуков. Температура делит клавиатуру рояля на равные полутона, но расстояние даже внутри полутона наполнено множеством других звуков. Отец учил слушать натяжение интервала, слышать расстояние внутри него и как бы расширять его. Не только он, конечно. Берлин вообще не продолжал заниматься с учениками, пока они не начинали слышать расстояние между двумя звуками. Если ведения звука нет, то будет пустая игра без всякой звуковой осмысленности.

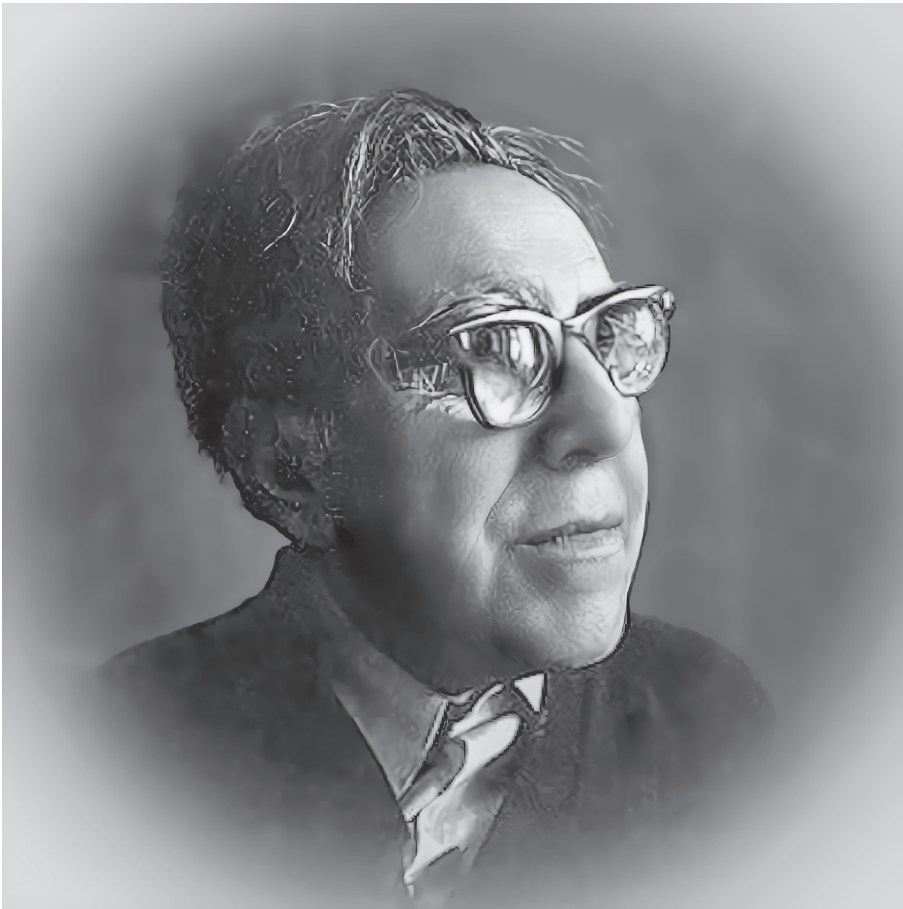
И потом уже ведение мелодии. Отец всегда приводил определение мелодии Курта: *«Мелодия – это звук, текущий через разные вершины, и в своем течении образующий музыкальную мысль»*. Получается, что если звук «текущий», то он должен откуда-то вытекать и во что-то вливаться. В его плавном течении не может быть никакого перерыва. И сама по себе выразительность мелодии заключается не во внешней, а во внутренней, интонационной, выразительности. И это приводит к подлинному результату.

Но эти принципы не сводятся только к одному движению мелодии. Вся фактуру нужно было вот так проинтонировать, выучить каждую деталь.

– *С чего начиналась такая работа?*

– Прежде всего нужно было научиться работать над полифонией. Вот четырехголосная fuga Баха. Сначала проинтонировать каждый голос, уметь его спеть, сыграть наизусть... От начала до конца. Потом соединять пары голосов. Предлагалось учить это таким образом: два голоса играть двумя руками, потом один голос играть выпукло, а второй совсем тихо, потом наоборот... Потом уже так, как написано – одной рукой.

Потом так же – три голоса. И только после этого проходила вся fuga целиком. Здесь тоже свои задачи: например, сыграть фугу так, чтобы от начала до конца выпукло провести линию только одного голоса, а остальные – тихо. Или сыграть наизусть фугу только с тремя голосами,



ЗА ТВОРЧЕСКОЙ БЕСЕДОЙ

а отец играл бы четвертый на втором рояле. При этом течение звука не должно прерываться ни в одном голосе. Это очень трудно и до конца, наверное, ни у кого не получится (разве что у Гульда), но дает колоссальное развитие мышления и слухового контроля.

И не забывать о вертикали. Отец говорил, что правильное определение полифонии – движение голосов по горизонтали, которые в процессе образуют гармоническую вертикаль. Нужно обязательно контролировать слухом возникающие созвучия: в двухголосии – интервалы, начиная с трехголосия – аккорды. В полифонической фактуре очень часто появляются задержанные ноты, которые переокрашиваются другими звуками. Это невероятно красиво, и это нужно услышать, полюбоваться этим. Почему Бах – основа основ? В процессе горизонтального движения образуется такая вертикаль, за что Бетховен назвал Баха *праотцом гармонии*.

– А как с другими типами фактуры?

– Полифония дает начало настоящей работе над любой другой фактурой. В трехплановой фактуре – например, песне без слов Мендельсона или ноктюрне Шопена – задача была так же проинтонировать все: мелодию, бас, аккомпанемент. Научиться художественно соединять их в разных комбинациях, и все это провести внутренним слухом. Отец говорил, что мелодия – это королева, как в шахматах. Она может делать все, что угодно. Бас – это король. Он делает мало движений, но эти движения так важны, что в конце концов решают судьбу партии.

Или вот еще. Как-то раз он сказал мне: *«Ты знаешь, я тоже музыкальный человек. Представляешь, как я могу сейчас спеть Арию Ленского? Красиво-красиво! Только меня даже в первом ряду никто не услышит, понимаешь? Для того, чтобы спеть, нужен голос»*. Мелодическую линию должна петь певица с поставленным голосом, чтобы ее голос без всякого микрофона долетал до четвертого яруса. Мелодия должна быть просто на небе. А бас должен быть внизу... И вот так выстраивается пространство, заполненное всеми обертонами и красотой фактуры.

Все это – кропотливейшая работа над деталями. Почему потом все вместе звучит так красиво? Потому что там внутри происходят такие вещи.

– Не мешает ли такая подробная работа слышать целостную картину?

– Нет, напротив. Отец всегда разграничивал интонационную выразительность и интонацию. С одной стороны – детальное прослушивание всей фактуры, а с другой – интерпретация. Но эти две вещи неразрывно связаны. Если хоть какая-то деталь упущена, общее не сложится. Он очень любил николаевское выражение – «остановить мгновение». Должно быть интонационное развитие всех элементов фактуры, чтобы ты пришел к образу, к которому хочешь – трагическому, лирическому, скерцозному...

Вообще, в звуках нужно что-то сказать. Нужно уметь и говорить на рояле, и петь на рояле. Нельзя просто играть ноты, нужно обязательно понять хотя бы со своей точки зрения, что хочет сказать автор. Мы никогда не услышим того, что сам композитор услышал внутри себя. Но мы можем попробовать погрузиться в то, что композитор нам оставил: нюансы, фактура, гармония, полифония – не просто так, а для чего-то. Как у Малера: все, что происходит в музыке, происходит не в звуках, а между звуками.

Для понимания общего отец был не против образных характеристик – это развивает ассоциативное мышление. Они могут быть любыми, какими хочешь, но только чтобы они помогали. В связи с этим вспоминаются слова Пастернака: «Всегда перед глазами души (а это и есть слух) какая-то модель, к которой надо приблизиться, вслушиваясь, совершенствуясь и отбирая. Оттого такой стук капель в *Des-dur*-ной прелюдии, оттого насккивает кавалерийский эскадрон на слушателя в *As-dur*-ном полонезе, оттого низвергаются водопады на горную дорогу в последней части *h-moll*-ной сонаты, оттого нечаянно распаивается окно в усадьбе во время ночной бури в середине тихого и безмятежного *F-dur*-ного ноктюрна...»

– А как Натан Львович работал над техникой?

– В неразрывной связи с художественной работой. Техника – это не только беглость; это все, что касается непосредственного воплощения художественных намерений в звуки. Работа над звуком – это тоже техника.

Но если говорить об аппарате, то это, конечно, точные концы пальцев, полная свобода и вес руки. Нужно полное погружение всем весом в дно рояля. Рахманинов говорил, что он спокоен тогда, когда палец вошел в клавиатуру, а вышел снизу – оттуда, с другой стороны. А концы пальцев – это концы всего тела. Тогда звук будет точным и свободным. Он будет *«раззваниваться»*.

– Были ли у Вашего отца какие-то любимые упражнения?

– Беззвучная игра. Суть заключается в том, чтобы внутренним слухом предслышать то, что происходит между звуками – и на мельчайшем, и на крупном уровнях. Если соединишь два звука: беззвучно нажать клавишу и мысленно представить звук, а потом, нажав другую клавишу (также беззвучно), перевести звук в другой. Это, кстати, развивает еще и ощущение пальцем дна клавиши. Если это не очень хорошо получалось, то он прибегал к упражнению с двойным нажатием: нажать сначала клавишу до половины, а потом опустить ее до конца. Тогда слышать рост звука становится легче.

А так, чтобы научиться слышать то, что играешь, нужно учить: 1. С нотами за роялем. 2. С нотами без рояля. 3. Без нот и без рояля. Только в голове. Целиком. Даже фуги Баха.

– Как играл сам Натан Львович?

– У него рояль звучал – я просто передать не могу – божественно! Николаев его очень любил. Он много занимался, и вообще был человеком очень трудолюбивым. Когда работал, параллельно самостоятельно изучал все теоретические дисциплины (гармонию, например, по Риману). А еще ему было интересно копаться в архивах, поэтому он пошел работать в Музей Глинки. Там ему и попала в руки та эскизная тетрадь Бетховена. А что было дальше – известно.

При всем этом, он был человеком большой скромности. Валентина Джозефовна Конен в своей памятной статье о моем отце абсолютно справедливо написала, что эпиграфом к его биографии можно поставить пастернаковские строчки:

Быть знаменитым некрасиво,
Не это подымает ввысь.
Не надо заводить архивы,
Над рукописями трястись.
Цель творчества – самоотдача,
А не шумиха, не успех.
Позорно, ничего не знача,
Быть притчей на устах у всех...

Японская музыка

Мой опыт в классе сямисэна

Мой интерес к японской культуре и, в частности, к традиционной музыке зародился несколько лет назад, но я не думала о том, чтобы заниматься этой музыкой профессионально, и не подозревала, что такая возможность есть, причем совсем рядом – в стенах Московской консерватории. Случайно узнав от однокурсников о существовании Научно-творческого центра «Музыкальные культуры мира», я стала ждать объявления о наборе новых учеников.

Набор был объявлен на несколько инструментов разных стран: китайских (окарина *сюнь*), индийских (барабаны *табла*) и японских (барабаны *тайко*, флейта *сякухати* и два струнных инструмента – *кото* и *сямисэн*). Я долго выбирала между двумя японскими струнными инструментами – цитрой *кото* и лютней *сямисэном*. На тринадцатиструнном *кото* звук извлекается щипком с помощью специальных накладных ногтей-плектров, а на трехструнном *сямисэне* – ударом широким плектром (*бати*) по одной или нескольким струнам. В итоге я выбрала *сямисэн*, он привлек меня ярким, характерным звуком. Сейчас планирую начать заниматься и на *кото* – чаще исполнители владеют обоими этими инструментами.

Моей преподавательницей стала Марина Юрьевна Вавилова. Под ее руководством я сначала освоила базовые навыки: как правильно держать инструмент, как извлекать звук, и научилась читать нотацию – она представляет собой табулатуру с использованием арабских и японских обозначений цифр. Такая нотация читается сверху вниз и справа налево. К этому нужно было привыкнуть – сначала я, например, не сразу сообразила, что сами страницы тоже нужно ставить в порядке справа налево, а не как привычно нам. Постепенно я смогла исполнять сначала несложные упражнения, затем более развернутые пьесы и даже песни – вокальная партия в них записывается с помощью табулатуры *сямисэна*.

Я училась музицировать не только сольно, но и в ансамбле: сперва мы играли упражнения и пьесы в унисон, но быстро начали разучивать и ансамбли с двумя разными партиями. Кроме того, наши уроки были не просто отработкой исполнений и разучиванием тех или иных упражнений и произведений. Это было целое погружение в иную культуру. На них я узнала многое об особенностях японской музыкальной традиции, об истории японского класса в Московской консерватории и о многом другом. Я постепенно знакомилась с людьми Центра, преподавателями и студентами. Именно они создают там особую атмосферу, всегда приветливую и душевную. В огромной консерватории с ее безумным темпом жизни наш класс воспринимается как уголок спокойствия и уюта.

Одним из важных для меня событий стала моя первая репетиция в составе большого ансамбля. Мы репетировали пьесу под названием «Рокудан» (что означает «Пьеса в шести частях»), одну из классических пьес репертуара японской музыки, написанную музыкантом Яцухаси Кэнгё (1614–1685). В первый раз эту пьесу мы исполняли шестером, на трех *кото*, двух *сямисэнах* и одной флейте *сякухати*. Меня волновал момент не только знакомства с новыми музыкантами, но и проявления своих навыков. Однако с первого звука все волнение улетучилось, сознание словно погрузилось в объем звука и следовало за движением мелодии, целиком ею поглощенное. Так я познакомилась с совершенно новым ощущением музицирования, не испытываемым мною раньше, если так можно сказать, с новой реальностью.

В жизни теоретика постепенно уменьшается, если не исчезает совсем, значимость концертных выступлений в качестве исполнителя. Они становятся редкими и кажутся скорее помехой для основной и без того насыщенной деятельности музыковеда. Однако осознание того, что я смогу выступить на отчетном концерте, ни разу не внушило мне такой мысли: на подготовку к нему хотелось положить как можно больше сил и времени, чтобы суметь познакомить слушателя с частичкой этой музыки.

12 июня 2023 года состоялся отчетный концерт Научно-творческого центра «Музыкальные культуры мира». Его программа состояла из двух отделений: первое было посвя-

щено китайской музыке, второе – японской. Исполнители на японских струнных инструментах были одеты в настоящие кимоно. Кстати, процесс облачения в кимоно сложен и занимает до получаса. В этом одеянии ощущаешь себя по-другому, более величественно и спокойно.

В нашем отделении прозвучали самые разные ансамблевые номера: ансамбли флейт *сякухати*, барабанов *тайко*, *кото*, а также смешанные составы. Я приняла участие в трех первых номерах, это уже упомянутая пьеса «Рокудан», песня *Higashiyama* и ансамбль *Shin-Sanbaso*. Песню *Higashiyama* («Хигасияма»), написанную в XIX веке композитором Цуруокой Кэнгё, мы исполнили вдвоем с Мариной Юрьевной, сопровождая пение на двух *сямисэнах*. В тексте повествуется о неразделенной любви и о прекрасной весенней природе. Когда я только начала знакомиться с нотами этой песни, она поразила меня своей необычной красотой. Разучивать ее было сложно – непривычен был изощренный синкопированный ритм и секундовые наложения, возникающие между партиями голоса и *сямисэна*. Но после первых попыток исполнить даже ее начальные такты, эта проникновенная печальная песня сразу захватывала душу.

Название третьей пьесы *Shin-Sanbaso* переводится как «Новый танец Самбасо». Она написана современным японским композитором Яидзи Син'ити (1923–2015). В пьесе воплощен образ старца Самбасо, исполняющего танец-молитву о щедrom урожае. Этот образ восходит к герою одной из старейших пьес японского театра *Но* XIV века под названием «Окина». Энергичный ритм, частые смены темпа, необычные гармонические сочетания придают танцу причудливый и даже диковатый характер. Мы исполнили его в новой аранжировке для *сямисэнов* и ударных инструментов (*тайко*, *симэдайко* и *судзу*).

Обучение в центре «Музыкальные культуры мира» и непосредственное прикосновение к музыкальной традиции Японии помогло мне открыть для себя новый мир, новые ощущения и новую радость музицирования. Я была счастлива поделиться частью этого музыкального мира со слушателями, и, надеюсь, что в дальнейшем смогу продолжать открывать его не только для себя, но и для окружающих.

Арина Салтыкова,
III курс НКФ, музыковедение
Фото Маргариты Каратыгиной



М. Вавилова и А. Салтыкова