



Флейта Сякухати (она же Сякухачи, Шакухачи, Shakuhachi) существует уже много сотен лет, но только сравнительно недавно о её существовании узнали на Западе, в основном благодаря включению музыки сякухати в современные композиции.

Я долго искал инструмент, на котором я мог бы исполнять медитативную музыку. После нескольких лет поисков и проб я, наконец, остановился на этом инструменте, как наиболее отвечающем моим запросам и интересам.

Эта страница является началом давней задумки донести древнее японское искусство игры на бамбуковой флейте до русских ценителей этнической и медитативной музыки. Идея сайта появилась довольно случайно. На своём сайте, посвящённом Шоу Дао, я выставил небольшую заметку о музыке и вибрациях, упомянув флейту сякухати. В течение нескольких месяцев я получил больше отзывов на эту заметку, чем на весь сайт за несколько лет его существования. Меня заинтересовало подобное внимание. Путём очень несложных тыков в интернете я набрёл на немалое количество ресурсов по этнической музыке и был приятно удивлён количеством энтузиастов, поддерживающих народные традиции. Полное отсутствие какой-либо русскоязычной информации о сякухати и побудило меня создать мой сайт и учебник. Это даст любителям хоть какие-то базовые знания о флейте, а я благодаря этому нахожу всё больше новых друзей!

Сайт находится в стадии разработки, и будет периодически пополняться новыми материалами.

В МИРЕ СЯКУХАТИ



ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

ИСТОРИЯ ИНСТРУМЕНТА

НЕМНОГО О ШКОЛАХ И НАПРАВЛЕНИЯХ

ИЗГОТОВЛЕНИЕ ПРОСТОЙ СЯКУХАТИ ИЗ ВОДОПРОВОДНОЙ ТРУБЫ

УХОД ЗА СЯКУХАТИ

ИМЕЮЩАЯСЯ ЛИТЕРАТУРА И ВИДЕО

ГДЕ МОЖНО НАУЧИТЬСЯ ИГРАТЬ

ТВОРЧЕСТВО ВОКРУГ СЯКУХАТИ

ПРИМЕРЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ



ДУНОВЕНИЕ ГАРМОНИИ



Забыв о времени давно, спокойная вода
Нашла свой путь издалека куда-то вникуда.
Даруя жизнь всему вокруг, не требуя наград,
Она текла, чтоб просто течь, не ведая преград
"Вода и камень"

День медленно подходил к концу. Уставшее солнце лениво катилось по абсолютно безоблачному небосклону, а лёгкий ветерок шаловливо игрался с бамбуковыми колокольчиками на крыльце дома. Поток воздуха, рассекаясь пополам на краю бамбуковой флейты сякухати, издал протяжный звук, наполняя комнату и музыканта необычной вибрацией. Вибрация чувствовалась везде - в кончиках пальцев, в позвоночнике, в ногах... Медитативное произведение, которое я играл, состояло всего из нескольких нот, каждая из которых вытягивалась, казалось бы, в вечность. Сознание при этом отключается, и в мире вокруг не остаётся ничего, кроме звука. Вытягивая очередную ноту, я на секунду задумался, какая нота будет следующей и...

- Стоп, стоп, стоп. Где находится твоё сознание? – Моя учительница просто ошеломила меня подобным вопросом. Я не раз слышал от неё, что каждая нота, выдуваемая игроком, является отражением всей его жизни и сознания, что наблюдательный слушатель может по одному звуку определить состояние музыканта, подобно тому, как доктор ставит диагноз по кардиограмме. Неужели мимолётная мысль могла настолько изменить звучание?

- Твоё сознание стремится вперёд. – Продолжала, между тем, она. – Ты как бы пытаешься поскорее избавиться от настоящего. Если тебе скучно в настоящем, людям вокруг тоже будет скучно слушать тебя. Музыка не может исходить от разума, она не подвластна логике. Слушай звук. Просто слушай. Ты не можешь слушать и думать одновременно.

Моё увлечение музыкой началось давно. Началось именно с увлечения. Поиграв несколько лет на аккордеоне в школе, я был вынужден бросить его из-за сильных головных болей, которыми страдал почти ежедневно. Но, спустя более 10 лет занятий Йогой и Кун Фу, я почувствовал внутреннюю тягу к чему-то гармоничному, ещё не понимая до конца природы этого стремления.

«Возвращение к прекрасному» началось у меня с момента, когда я увидел у знакомого американца блок-флейту, или *recorder*, на которой он немножко ещё неумело создавал какие-то звуки. Инструмент представлял собой небольших размеров деревянную флейту, которая разбиралась на 2 части и укладывалась в специальный футляр. По сравнению с размерами аккордеона это было именно то, что я искал. Этот божественный инструмент я мог бы без труда носить с собой и играть тогда, когда к этому возникала тяга. Но мечта осуществилась только через пару лет, когда я приехал в США. Купив блок-флейту, я играл на ней соло или подыгрывал музыке на лазерных дисках, и музыка уносила сознание в далёкое беззаботное детство, оставляя проблемы и тревоги за пределами досягаемости.

Шло время, и глубокое увлечение боевыми искусствами переросло в стиль жизни. Проводя медитации, я пытался использовать свою флейту для озвучивания, но звонкий и немного резковатый звук явно не отвечал моим потребностям. И поиски продолжились... Следующим выбором стала китайская поперечная флейта, часто используемая в традиционной китайской музыке. Освоив её, я опять же нашёл звук немного резковатым, который скорее пробуждал сознание, чем успокаивал его. Я попробовал ещё несколько

различных флейт, попутно спрашивая совета у любителей медитативной музыки. И все советы постепенно сводились к одному...

Найденный мной на интернете короткий музыкальный отрывок назывался «Время стояло неподвижно» в исполнении Райли Ли. Я слушал его снова и снова. Создавалось впечатление, что динамики колонок расширились и накрыли меня с обеих сторон, как половинки раковины закрывают моллюска. Казалось, что остановилось не только время, но и сознание, и дыхание. Не выдержав, я заказал этот диск из Центра Спокойствия в Австралии. Не удивительно, что пометка на диске предупреждала: «Не для прослушивания во время езды на машине!»

Музыка флейты сякухати полностью захватила моё воображение. Не случайно именно эта флейта используется при создании множества медитативных произведений. Некоторое время я колебался: меня страшил неизвестный звукоряд, иероглифо-подобные ноты и абсолютно новые музыкальные традиции японской музыки. Но тяга к познанию и стремление к прекрасному пересилили, и я взялся за изготовление собственной сякухати. Потратив полдня времени и примерно \$2 на материалы, я соорудил славную флейту. Всего лишь за месяц ежедневных занятий мне удалось создать некое подобие звука. Позже, купив настоящую флейту и немного поиграв по книгам, я понял, что без учителя освоить музыкальные традиции мне просто не удастся...

- Я рада, что ты смог, наконец, купить себе хороший инструмент.- Прокомментировала моя учительница, осматривая очередную приобретённую мной флейту времён, наверное, Второй Мировой. Старые флейты, в отличие от новых, имеют более глубокий и приятный звук. Время немного изнашивает их, закругля углы и придавая им особое неповторимое звучание. Не случайно ведь ведущие флейтисты мира, которым любой изготовитель сделает флейту бесплатно, лишь бы он на ней играл, предпочитают старые инструменты, зачастую потресканные, и неоднократно аккуратно починенные...

- Хорошо, ты запомнил ноты, - одобрительно кивнула учительница после того, как я закончил играть 10-минутное произведение.

- Да, мне понятна механика исполнения. Остаётся всего лишь поработать над качеством звука, - ответил я.

- Всего лишь? – за её откровенной улыбкой виднелись десятилетия практики. – Может, ты окажешься способнее, чем я, и тебе понадобится не более 10 лет, чтобы чего-то добиться...

Сякухати относится к продольным флейтам открытого типа. У неё нет свистка, как, например, у блок-флейты, а есть только ребро скошенного края, на которое игрок направляет струю воздуха. От силы, направления и диаметра этой струи зависит качество и тембр звука. Сам игрок является второй половиной флейты. Настроение музыканта, степень усталости, самочувствие – всё это находит отражение в качестве играемой мелодии. Сама флейта имеет очень простое устройство. Что может быть проще абсолютно пустой трубки, открытой с обеих сторон, имеющей немного скошенный край с одной стороны и 5 дырок сбоку? Именно эта простота делает инструмент чрезвычайно сложным для освоения, но, в награду за это, диапазон тембра производимого звука несравним ни с одной из существующих флейт. Поэтому сякухати стала ежедневным инструментом Дзэн-буддистов. Это были и протяжные медитативные мелодии под равномерный стук *Сиси-Одоси*, очищающие сознание, и весёлый «Облачный лев», играемый в качестве послеобеденного развлечения в храме, и исполненное благодарности «Возвращение миски», когда кто-то из жителей деревни приносил в подаяние миску с рисом странствующему *Комусо*...

Звуковые колебания применялись в качестве метода достижения гармонии с древнейших времён и до наших дней во всех культурах и у всех народностей мира. Распевание мантр, звуковые медитации, журчащие фонтаны, шум океанического прибоя, протяжное пение молитв и завораживающее монотонное пение танцующего шамана – всё это находило поклонников и притягивало к себе людей испокон веков.

Любой звук представляет собой определённые вибрации. Мелодия - это набор вибраций. Как известно из физики, любое тело имеет собственную частоту вибраций. Наши эмоции - тоже вибрации, но гораздо более сложные по составу и разнообразные по частоте и амплитуде. Желание слушать разную музыку в разное время, обычно называемое настроением, - это стремление сгармонизировать свои внутренние вибрации с музыкальными. Человек, научившись подбирать музыку, соответствующую его настроению, получает наслаждение. Но, научившись изменять себя в соответствии с окружающим миром, достигает полной гармонии, всегда и во всём он видит прекрасное, а Вселенная наполняет его силой и бесконечным знанием. Вселенная, с виду хаотичная, находится в полной гармонии. Мир живёт по закону постоянного изменения, и единственно, кто нарушает этот закон, - это мы. Наделённые способностью логически мыслить, мы теряем связь с окружающей средой, за что и платим болезнями, недомоганием и несчастными случаями. Окружающий мир находится в гармонии, и, если мы сможем понять алгоритм изменения мира, мы сможем настроить себя на ту же волну и слиться с окружающим. Именно эту цель преследуют боевые искусства, музыка, медитация и прочие методы достижения гармонии.

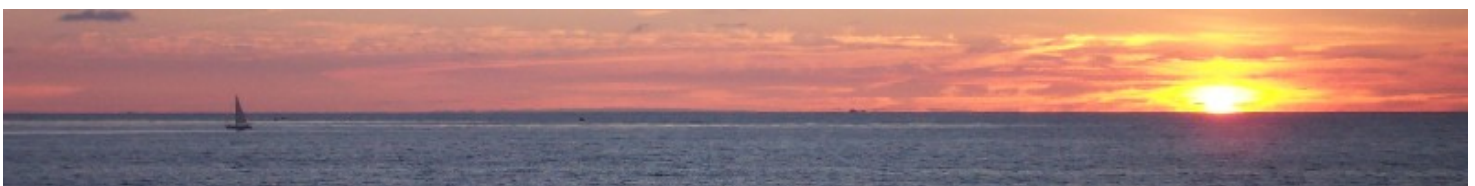
По имеющимся данным, Сякухати была перенесена из Китая последователями учения Фуке, и сама флейта была успешно принята Дзен-буддистами для создания и игры медитативной музыки. Существовало несколько разновидностей инструмента. В 6-10 веках нашей эры прослеживается распространённость 6-дырочной Сякухати, после чего её популярность пропала. В 13-м веке гвардия «блуждающих» буддистских монахов использовала 5-дырочную Сякухати, очень близкую по конструкции к современному варианту, а к 17-му веку буддисты играли на флейте, которая сохранилась до наших дней. Основная заслуга в модификации инструмента принадлежала Комусо – странствующим монахам, выходцам из элитных слоёв самураев. Комусо получили исключительную свободу передвижения и игры на флейте. Но голове они носили корзину, полностью закрывающую лицо, что символизировало отрешение от внешнего мира. По легенде, запрет на ношение оружия побудил Комусо изменить конструкцию флейты; инструмент стали делать из прочной толстой корневой части бамбука, и флейта, помимо музыкального применения, стала ещё и грозным оружием в руках смиренных монахов. В 18-м веке Комусо по имени Куросава Кинко собрал и объединил 36 буддистских музыкальных произведений, что и составило стандартный репертуар школы Кинко, известный как *Хон Киоку* (оригинальные, или первоначальные, отрывки).

Название Сякухати происходит от чисел японской системы измерений, обозначающих 1,8 фута (54,5 см). Такова длина традиционной флейты. Инструменты длиной 1,3 и 2,3 фута широко применяются в концертной музыке, 1,6-футовая флейта хорошо подходит для народной японской музыки; 3 и 3,2-футовая флейта также существует, хотя встречается не так часто и в основном только для игры медленных медитативных произведений. Несмотря на простоту конструкции, Сякухати создаёт очень приятный глубокий звук, резонируя в определённых местах бамбукового ствола и, по легенде, соединяя в себе все звуки Вселенной. Но это, в свою очередь, требует наличия определённого навыка у музыканта. Постигание искусства игры может с лёгкостью стать проектом на всю жизнь, поэтому не удивительно, что всё меньше и меньше японцев тратят время на освоение древних музыкальных традиций.

Существует много различных классических типов музыки, исполняемой на Сякухати в Японии. Стиль Кинко, характерен живописностью звука и многообразием переливов и концентрируется на исполнении буддистской и медитативной музыки. Школы Кинко и Маян придерживаются старинных традиций буддистов, причём первая требует от учеников предварительного обучения игре на Кото и Сямисен, двух струнных японских инструментах, а вторая начинает обучение буддистской музыке почти с самого начала. Направление До Киоку отличается большим разнообразием техник и звуковых переливов. Школа Тозан является довольно молодой. Она сыграла большую роль в выживании Сякухати благодаря включению флейты в западную музыку, наводнившую Японию в 19-м веке. Тозан придаёт большое значение переборам звуков, в то время, как Кинко и До Киоку отдают предпочтение переливам тембра звука. Одним из современных направлений является Сан Киоку – сочетание игры на флейте с Кото и Сямисен.

Игра на Сякухати оказывает огромный эффект на организм исполнителя. Для правильной игры человек принимает вертикальное положение сидя или стоя и использует глубокое нижнее диафрагмальное дыхание, какое также используется при проведении цигуна и праноям, что, само по себе, способно нейтрализовать стресс, накопленный за день... Большинство эмоционально-психических проблем современного человека связано не с высокими скоростями и передовыми технологиями, а с нашей реакцией на них, с потерянной способностью наслаждаться мелочами, которые составляют основу каждого дня жизни. Музыка, в наших понятиях, представляет собой что-то гармоничное и часто вовлекает эмоциональный компонент. Любая мелодия имеет определённый ритм и скорость исполнения, что, в свою очередь, создаёт иллюзию времени, определённые точки отсчёта в прошлом, настоящем и будущем, а также вызывает у слушателя, адаптировавшегося к ритму сочетания звуков и пауз, ожидание очередного перелива нот... Медитация с Сякухати, в свою очередь, не привязывается ко времени, не имеет определённого ритма и представляет собой некоторое подобие хаоса. Основной упор делается на состояние сознания в настоящий момент, не заботясь о том, что произойдёт в следующий момент, и не переживая о том, что произошло секунду назад. Исполнитель, удалив эмоции, переживания, отбросив все проблемы, становится спокойным наблюдателем течения реки времени, добываясь только гармонии души и тела в настоящем. В музыке практически нет симметрии и повторений, как нет двух одинаковых моментов в жизни, пространство и время как бы застывают в бесконечном мгновении между прошлым и будущим, а музыкант становится наблюдателем и творцом ВЕЧНОГО СЕЙЧАС. Только сам исполнитель знает, как близок он к гармонии. Это музыка для игры, а не для слушания. Опыт игры не имеет значения. Напротив, лучших результатов достигнет тот, кто сумеет остаться новичком, кто сможет позволить себе спокойно созерцать окружающее. Река жизни течёт, всё изменяется, и, сохранив в себе способность наблюдать и спокойно удивляться, человек навсегда останется начинающим. Сознание новичка – это сознание Дзэн. Игра на Сякухати помогает развить его в себе, и повседневная жизнь станет гармоничней и счастливей...

День медленно подходил к концу. Уставшее солнце лениво катилось по небосклону, подкатываясь туда, где небо без чётких границ переходило в океан... Взгляд застыл на горизонте. Я много раз видел закат, но ЭТОТ закат я видел впервые, и через несколько мгновений он накроется пеленой прошлого. Это и есть то, что называется СЕЙЧАС, то, что является жизнью, то, что люди часто упускают в погоне за смыслом бытия...



КРАТКАЯ ИСТОРИЯ СЯКУХАТИ



Эта статья написана М. Каратыгиной. Я скопировал её отсюда - <http://ru-jp.org/karatygina01.htm>

Сякухати (кит. чи-ба) - продольная бамбуковая флейта, пришедшая в Японию из Китая в период Нара (710-784). Существует около двадцати разновидностей сякухати. Стандартная длина - 1,8 японских футов (54,5 см) определила само название инструмента, так как "сяку" - значит "фут", а "хати" - "восемь". По мнению некоторых исследователей, сякухати ведет свое происхождение от египетского инструмента саби, проделавшего долгий путь в Китай через Ближний Восток и Индию.

Первоначально инструмент имел 6 отверстий (5 впереди и 1 - позади). Позднее, видимо, по образцу пришедшей также из Китая в период Муромати (1338-1573) продольной флейты сяо, модифицированной в Японии и ставшей известной как хитоёгири (досл. "одно колено бамбука"), она приняла современный вид с 5-ю пальцевыми отверстиями. Их величина, обеспечивающая возможность многообразной техники полузакрытий, а также иная, нежели у китайского прототипа, форма амбушюра, позволяющая широко варьировать угол подачи воздуха, делают инструмент способным к продуцированию звуков любой высоты в пределах более чем 2-х октавного диапазона, извлечению одного и того же по высоте звука в разных аппликатурных позициях (что, как правило, полностью изменяет его окраску), свободному получению микротоновых интервалов, приемам портаменто, глиссандо и др.

Сякухати изготавливается из нижней части ствола бамбука. Средний диаметр трубки - 4-5 см, и внутри трубка почти цилиндрическая. Длина варьируется в зависимости от строя ансамбля кото и сямисэна. Разница в 3 см дает разницу в высоте звучания на полтона. Стандартная длина в 1,8 японских футов (54,5 см) используется для сякухати, играющей сольные композиции, а звук "открытого инструмента" считается стандартной высотой. На инструменте можно продуцировать все 12 тонов хроматической гаммы, использовать разнообразную аппликатуру, частичное закрывание отверстия, контролируя угол, под которым инструмент помещается между губами и полостью рта. Имеет значение и угол среза трубки на томконце, что берется в рот, это позволяет добиваться тончайших эффектов в интонации, недоступных западной флейте.

Вместе с изысканнейшими изменениями интонации и множеством типов портаменто специальное передувание на самом конце амбушюра дает красочный звуковой эффект (в виде шороха, шелеста). Конечно, основной характерный звук сякухати поражает мягкостью и густотой тембра. Для улучшения качества звучания мастера осторожно покрывают изнутри бамбуковую трубку лаком, как и флейту, используемую в гагаку, в театре Но.

Трудно говорить о наличии фиксированной формы в композициях для сякухати. Это скорее свободно выстроенные в ряд мелодические попевки, свободно перебираемые по желанию исполнителя. Весьма характерным признаком музыки для сякухати является свобода ритма.

Пьесы стиля хонкёку секты Фукэ (сохранилось 30-40 пьес) несут в себе идеи дзэн-буддизма. Хонкёку школы Кинко использует репертуар фукэ сякухати, но придает манере их исполнения большой артистизм.

Почтиодновременно с появлением сякухати в Японии зарождается представление о сакральности музыки, исполняемой на флейте. Предание связывает ее чудотворную силу с именем принца Сётоку Тайси (548-

622). Выдающийся государственный деятель, престолонаследник, активный проповедник буддизма, автор исторических сочинений и первых комментариев к буддийским сутрам, он стал одной из самых авторитетных фигур в японской истории. Так, в письменных источниках раннего средневековья говорилось, что, когда принц Сётоку по дороге в храм на склоне горы играл на сякухати, на звуки флейты спустились небесные феи и танцевали. Сякухати из храма Хорюдзи, находящаяся ныне в постоянной экспозиции Токийского национального музея, считается тем уникальным инструментом принца Сётоку, с которого начался путь сакральной флейты в Японии. Сякухати упоминается также в связи с именем буддийского священника Эннина (794-864), который изучал буддизм в танском Китае. Он ввел аккомпанемент сякухати во время чтений сутры, посвященной Будде Амида. По его мнению, голос флейты не только украшал молитву, но с большей проникновенностью и чистотой выражал ее суть.

"Гэндзи моногатари" свидетельствует, что музицирование на сякухати, в том числе и в составе различных ансамблей, было распространено в кругах хэйанской придворной аристократии. Вплоть до этого времени под сякухати, по-видимому подразумевается инструмент, соответствующий китайскому прототипу.

Новый этап в формировании традиции сакральной флейты связан с одной из самых выдающихся личностей периода Муромати Иккю Содзюном (1394-1481). Поэт, живописец, каллиграф, религиозный реформатор, эксцентричный философ и проповедник, в конце жизни настоятель крупнейшего столичного храма Дайтокудзи, он оказал воздействие практически на все области культурной жизни своего времени: от чайной церемонии и дзэнского сада до театра Но и музыки сякухати.

Звук, по его мнению, играл большую роль в чайной церемонии: шум закипающей воды в котелке, постукивание венчика при взбивании чая, бульканье воды, - все было призвано создавать ощущение гармонии, чистоты, почтения, тишины. Та же атмосфера сопутствовала и игре на сякухати, когда человеческое дыхание из глубины души, проходя через простую бамбуковую трубку, становилось дыханием самой жизни. При этом дзэнскому сознанию, которое стремилось к достижению недвойственности восприятия, в принципе противоречило разделение мира звуков на музыкальные и немзыкальные, подобно тому как во время чайной церемонии все звуковое окружение образует совершенную по красоте симфонию (через много веков после Иккю композитор и ученик дзэнского наставника Судзуки Джон Кейдж скажет: "И в шипении жарящейся яичницы можно услышать музыку миров"), так и в звуке сякухати "шумовая" часть звукового спектра является не менее важным компонентом звучания, чем та, которая ассоциируется с высотным-определенным тоном. И хотя только при определенных исполнительских приемах она выходит на первый план, ее постоянное присутствие не только осознается музыкантом, но и непрерывно контролируется им. Причем сложность процессов, происходящих в этой области звучания (в диапазоне от почти белого шума до узкополосной зоны, способной формировать отчетливо воспринимаемый контрапункт к основной мелодической линии), безусловно подчиняющихся художественной воле настоящего мастера, имеет аналоги, пожалуй, лишь в новейших композициях, основанных на технике гранулярного синтеза. И у каждого мастера, а особенно у представителей разных исполнительских школ, эта часть звуковой палитры совершенно различна, несет на себеповторимый отпечаток исполнительской индивидуальности. Однако следует отметить, что при столь изощренной дифференцированности слухового восприятия, необходимой для исполнения и слушания музыки сякухати, весь звучащий комплекс осознается как неделимое целое, так же как именно недвойственность восприятия мира, согласно буддийским представлениям, наделяет человека знанием всех вещей.

В собрании стихов, написанных в классическом китайском стиле "Кёунсю" ("Собрание безумных облаков"), пронизанном образами звука и музыки сякухати, философией звука как средства пробуждения сознания, Иккю пишет о сякухати как о чистом голосе вселенной: "Играя на сякухати, видишь невидимые сферы, во всей вселенной только одна песня" [1].

Также именно Иккю, размышлявший о пробуждающей сознание универсальной музыке сякухати, ввел в японскую литературу имя китайского монаха Пухуа, достигшего просветления благодаря вслушиванию в звук маленького ручного колокольчика и позднее соотнесенного первоисточком сакральной традиции сякухати.

Примерно с начала XVII в. получили хождение различные истории о преподобном Иккю и флейте сякухати. Одна из них рассказывала, как Иккю вместе с другим монахом Итиросо удалился из Киото и поселился в хижине в Удзи. Там они срезали бамбук, сделали сякухати и играли. Согласно иной версии, некий монах по имени Роан жил в уединении, но дружил и общался с Иккю. Поклоняясь сякухати, он нарек себя Фукуэдося (следующий по пути ветра и отверстий) и был первымкомусо (букв. "монах небытия и пустоты"). В третьем варианте опять речь шла о Роане, близком друге Иккю. "Открыв, как следовать пути Пухуа с его колокольчиком, он использовал сякухати. Одним дуновением извлекая звук, он достиг просветления и присвоил себе имя Фукуэдося. Иккю присоединился к нему". Флейта, на которой, по преданию, играл наставник, стала национальной реликвией и находится в храме Хосюньин в Киото.

Первые сведения о странствующих монахах, играющих на флейтах, относятся к первой половине XVI в. Они именовались монахами комосо (комосо), то есть "монахи соломенной циновки". В поэтическом творчестве XVI в. мелодии неразлучного с флейтой странника уподоблялись ветру среди весенних цветов, напоминая о бренности жизни, а прозвище комосо стало записываться иероглифами "ко" - пустота, небытие, "мо" - иллюзия, "со" - монах.

К сожалению, сведения о том, как выглядела флейта комосо и к какой разновидности сякухати относилась, противоречивы. До недавнего времени считалось, что это была флейта хитоёгири (см. выше). С другой стороны, в "Боро-но тэтэ" ("Записи монаха Боро") (1628 г.) флейта комосо описана как сякухати с 5-ю пальцевыми отверстиями и 3-мя коленами бамбука. Также в пособии для музыкантов "Кандэн кохицу", автором которого является Бан Кокэй (1733-1806), приведено изображение комосо с довольно длинной изогнутой флейтой, что не характерно для хитоёгири. Однако, не видно и узлов бамбука. Крупнейший специалист по истории традиционных инструментов Камисанго считает, что инструменты монахов комосо, будучи самодельными, не имели стандартов ни по форме, ни по звуковому диапазону.

XVII в. в истории японской культуры стал новым этапом в истории сакральной флейты, подготовленным всем предшествующим ходом истории. Среди комосо выделилась группа самураев, идентифицирующая себя с дзэнской традицией секты Риндзай (кит. Линь-цзы). Члены новой секты стали называться комосо, а сама она Фукуэ-сю. В соответствии с традицией было предьявлено письменное изложение истории секты под названием "Кётаку дэнки" ("Хроника передачи колокольчика пустоты"), автором которой считался дзэнский наставник и мастер игры на сякухати Тонва (XVII в.). Согласно "Кётаку дэнки", основателем Фукуэ-сю был чань-буддист Пухуа, который жил в Китае в эпоху Тан (VII-IX вв.) и общался со знаменитым наставником Линь-цзы, о чем свидетельствует один из наиболее фундаментальных текстов школы чань (яп. дзэн) "Линь-цзы лу".

Монах Чжан Бо смог воспринять невыразимую словами преобразующую суть колокольчика Пухуа и повторить его на флейте. Он подумал, что полая флейта рождает звук, подобный звону колокольчика и назвал мелодию "Кётаку" ("Колокольчик пустоты"). Но обучить исполнению данной мелодии обычным путем оказалось невозможным. Она передавалась в процессе чаньской практики как тайна откровения "от сердца к сердцу".

Чжан Бо передал открывшееся его сердцу тайное знание другому Чжану, тот - следующему. Через последовательный ряд, состоявший из шестнадцати Чжанов, мелодия пришла к некоему Чжан Цаню, жившему в XIII в. Чжан Цань не был озабочен передачей сокровенной мелодии и предавался длительной сидячей медитации, время от времени переходя из храма в храм. В одном из них он повстречался с

приехавшим в Китай японским монахом Какусином Хатто Дзэндзи (1207-1298) и неожиданно осуществил передачу мелодии. На этом завершилась, по-видимому, полностью придуманная автором китайская страница истории "Колокольчика Пустоты".

В Японии Какусин стал первым патриархом дзэнской секты Фукэ, получившей название от японской транскрипции имени Пухуа. Из Китая он вернулся в сопровождении четырех китайских светских музыкантов, но на родине обрел истинного преемника, соотечественника Китику. Китику принадлежит открытие еще двух мелодий, обладающих духовной сущностью.

Так в "Кётаку Дэнки" объясняется зарождение традиции странствовать и формирование канонического духовного музыкального репертуара, названного Хонкёку ("Главные мелодии").

Повседневная деятельность комусо была сконцентрирована вокруг игры на сякухати. Утром настоятель обычно играл мелодию "Какурэйсэй". Это была пьеса пробуждения, с которой начинался день. Монахи собирались вокруг алтаря и исполняли мелодию "Тёка" ("Утренняя песнь"), после чего начинались их дневные службы. В течение дня они чередовали игру на сякухати, сидячую медитацию дзадзэн, занятия воинскими искусствами и схиму нищенствования. Вечером, перед тем как снова приступить к дзадзэн, звучала пьеса "Банка" ("Вечерняя песнь"). Эзотерическая практика ночью включала исполнение двух музыкальных произведений: "Синъя" ("Глубокая ночь") и "Рэйбо" ("Поклонение колокольчику"). От каждого монаха требовали, чтобы он не менее трех дней в месяц ходил просить подаяние. Во время последнего из перечисленных послушаний - странствия ради милостыни - играли такие мелодии, как "Тори" ("Проход"), "Кадодзукэ" ("Перекресток") и "Хатигаэси" ("Возвращение чаши" - здесь имелась в виду чаша для подаяния). Когда в пути встречались два комусо, они должны были воспроизвести "Ёбитакэ". Это был своеобразный призыв, исполняемый на сякухати, который означал "Зов бамбука". В ответ на приветствие нужно было сыграть "Укэтакэ", смысл которого - "принять и подхватить бамбук". По дороге, желая остановиться в одном из храмов своего ордена, рассеянных по всей стране, они играли пьесу "Хиракимон" ("Отворение врат") для того, чтобы их пропустили на ночь.

Все ритуальные пьесы, моления о подаянии, исполняемые на сякухати, даже те произведения, которые, кажется, более походили на развлечения монахов, были частью дзэнской практики, называемой суйдзэн (суй - "дуть, играть на духовом инструменте").

Таким образом, классические пьесы в сольного репертуара сякухати в жанре хонкёку стали, пожалуй, наиболее непосредственным музыкальным выражением философии, эстетики и практики дзэн-буддизма, что не могло не определить уникальность произведений этого жанра. С другой стороны, будучи непохожей ни на одну другую традицию в японской музыке, традиция хонкёку вобрала в себя в той или иной форме практически весь колоссальный теоретический и практический опыт, накопленный к тому времени японским музыкальным искусством.

Поначалу может показаться, что это замечание не применимо к метроритмической стороне организации хонкёку, так как известно, что традицию отличает свободная организация временного пространства, в отличие от большинства других жанров японской музыки, которым, как правило, свойственна четкая метрическая структурированность. Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что это не так. Более того, восприятие тех или иных ритмических архетипов подчас оказывается абсолютно необходимым для осознания структуры композиции хонкёку и семантической роли идентичных попевок. Это покажется не столь удивительным, если вспомнить, что зарождение традиции соотносится с имитацией флейтой звучания колокольчика. Таким образом, звучание сякухати оказывается глубоко связанным с музыкой перкуссионного характера (в первую очередь, в многочисленных версиях "Рэйбо", так же "Сокаку Рэйбо" и "Коку Рэйбо"). И перкуссионная компонента действительно присутствует в музыке сякухати, так как каждый звук артикулируется ударом пальца по определенному отверстию, что создает в момент начала звука сложно организованный тон (в каком-то смысле подобный звуку gong-

chimes), включающий в себя гулкий звук пальцевого удара, несмотря на его динамическую слабость, отчетливо воспринимаемый в условиях хорошей акустики и на инструментах высокого качества. [2]

При этом для хонкёку характерен прием многократного артикулированного повторения одного звука, который изначально в пьесах класса "Рэйбо" собственно и служил задачам имитации звучания колокольчика [3]. ритмическая организация такого рода повторений, как правило, является отражением ритмических структур музыки ударных инструментов в буддийских церемониях, которая, в свою очередь, имеет корни в музыкальных культурах Индии, Китая и Тибета (в музыке gong-chimes японских храмов встречаются построения, абсолютно аналогичные тибетским) и др. Причем в музыке хонкёку они могут присутствовать как в своей естественной форме, так и в сильно замедленном, как бы растянутом во времени, искусственно увеличенном виде - так же как в процессе медитации на зрительный объект маленькое пламя светильника расширяется, поглощая все зримое пространство.

Но от простых повторений звука эти же принципы организации перешли и на повторение мелодических попевок, что, в свою очередь, нашло отражение и на макроуровне, структурировании разделов формы. Особенно примечательна в этом отношении композиция "Sokaku Reibo" (Tsuru-no sugomori) школы Кинко. Ее практически 40-минутная композиция, объединившая образы двух наиболее известных пьес сякухати - медитацию на звук колокольчика Пухуа и образ журавлиной четы, строящей гнездо - подчинена нескольким структурно-ритмическим принципам организации, среди которых одной из наиболее ярких является структура ритмического диминуирования (так называемого пин-понгового ритма), характерного, как известно, для ритмов ударных, сопровождающих буддийские церемонии [4].

Причем само это объединение, когда курлыкание журавля превращается в биения колокольчика, а из них, в свою очередь, рождается мелодия, напоминающая о светской музыке гайкёку, как правило, ассоциирующейся с любовной тематикой, миром человеческих чувств - трансформирующаяся, в свою очередь, снова в звучание колокольчика, является, на наш взгляд, одним из величайших выражений дзэнской идеи о единстве всего сущего [5]. Этому принципу подчинены как повторения одного звука, так и достаточно больших фрагментов, постепенное сжатие которых приводит к переходу материала в новое качество, рождению нового мелодического образования.

Но если говорить об имитации трансцендентного звука колокольчика, то следует отметить, что эти задачи могли выполнять не только артикуляционные приемы, но и особенности динамического развертывания звука. Вообще хонкёку обладают чрезвычайно выразительным динамическим рельефом. Помимо приема сильной акцентации начала звука и постепенного его затухания, используется особая техника дыхания [6] и движений головы [7], создающие эффект амплитудного и высотного модулирования звука, аналогичный биениям, возникающим внутри сложного тона gong-chimes [8].

Таким образом, даже непрерывно тянущийся звук сякухати может быть ритмически структурированным. Кроме того, мастера сякухати, особенно при игре на инструментах больших размеров, могут продуцировать тон с разнообразными внутренними биениями (от редких до фрулатообразных) - см., например, композиции "Хонсирабэ", "Санъя" в исполнении Кохатирио Мията.

Если ритмические структуры, связанные со сферой храмовой музыки, могут присутствовать в достаточно узнаваемом виде, то принципы метроритмической организации светской музыки, восходящие, в первую очередь, к теории и практике гагаку, базирующейся в основном на бинарном (инь-ян) архетипе: ритмические циклы из 32-х и 16-ти единиц, часто имеющие кратное двум число повторений, чередование "правых" и "левых" долей (по значению аналогичное чередованию сильных и слабых долей в европейской системе, но различающееся не по степени акцентированности, а чисто семантически), оказали влияние на структурообразование относительно крупных разделов формы, что, в определенном смысле, естественно, так как время развертывания ритмических циклов, например, в музыке гагаку, как правило, чрезвычайно продолжительно. В этом отношении, на наш взгляд, показательная структура известнейшей пьесы, в

прошлом тайной композиции школы Кинко "Sika-no tone" - "Отдаленный зов оленя". К сожалению, детальный разбор ее формы выходит за рамки данного очерка.

Тоновно-интонационная структура пьес хонкёку представляется одной из наиболее сложно организованных систем в мировой музыкальной культуре. Особенную сложность для исследования создает то обстоятельство, что дзэнский тип сознания - с одной стороны, не привязанный ни к одной из музыкально-теоретических систем, а, с другой стороны, открытый для восприятия любого музыкального явления - обусловил создание практически в каждой композиции по сути дела индивидуальной звуковой системы, переплавлявшей различные принципы тоновой организации в качественно новое единство.

Среди наиболее крупных явлений японской музыки, повлиявших на формирование тоновой системы хонкёку, следует назвать теорию и музыкальную практику буддийских песнопений сёмё, теорию и практику гагаку, позднее традиции дзи-ута, сокёку. По-видимому, и такое значительное явление, как хэйкэ-бива сыграло свою роль в формировании комплекса приемов, связанных с резкими шумовыми акцентами, свободой интонирования, эффектами глиссандо, звукоподражанием, виртуозными техническими приемами [9].

Подавляющее большинство хонкёку базируется на древнейшем японской пентатонном структурно-интонационном архетипе, введение которого в музыку высокой традиции, а также его теоретическое осмысление - заслуга музыкантов, теоретиков и композиторов гагаку. Ими же, по-видимому, была разработана и теоретическая база, позволившая комбинировать элементы китайских и японских интонационных структур, а также использовать их различные транспозиции на основе китайской системы 12-ти тонов ("люй-люй"). Также в музыкальной практике гагаку был детально разработан микроинтервальный уровень развертывания мелодической линии, в первую очередь, в партии солирующего хитирики - инструмента гобойного типа, который обеспечивает большую свободу интонирования, что имело большое значение для традиции хонкёку, тем более что для непосредственных предшественников японской сякухати, китайских чи-ба и сяо, практически не характерно использование микротоновости.

Наиболее глубокое влияние на музыку сякухати оказала теория и практика буддийских песнопений сёмё. Сёмё впитало в себя влияние музыкальных культур Индии, Тибета, Китая и др.

С музыкой сякухати сёмё объединяет прежде всего значимость отдельно взятого тона, наличие, по крайней мере, трех уровней развертывания музыкальной композиции: полифония одного звука - изменение в составе его звукового спектра, микротоновый уровень развертывания и макротоновый. Причем, естественно, что все три измерения взаимообуславливают друг друга, находясь в постоянном сложном взаимодействии [10].

В сёмё была детально разработана система приемов звуковой нюансировки, которая во многом нашла свое отражение в музыке хонкёку. Так же, что немаловажно, в этой традиции существует и наглядный способ их письменной фиксации (аналогичной существующей ныне в Тибете и имеющей, по-видимому, индийское происхождение), которая графически показывает процессы, происходящие со звуком, и, в несколько измененном виде, используется для записи хонкёку (в наибольшей степени в школе Мэйан).

XVII-XVIII вв. - время увеличения популярности сякухати в городской среде. Разработанность игровой техники обеспечила возможность воспроизведения на сякухати музыки практически любых жанров. Она стала использоваться для исполнения народных песен (миньё), в светском ансамблевом музицировании, к XIX в., окончательно вытеснив смычковый инструмент коку из наиболее распространенного ансамбля того времени санкёку (кото, сямисэн, сякухати). Партии сякухати в этих ансамблях исполнялась, как правило, музыкантами Кинко-рю, и в настоящее время обучение сякухати в этой школе начинается именно с прохождения этого репертуара, носящего название гайкёку (букв. "пьесы извне").

Это не могло не оказать влияние и на традицию хонкёку: многие композиции, например, "Kumoi-jishi" ("Облачный лев") Кинко-рю, "Tsuru-no sugomori" Тодзан-рю носят на себе явный отпечаток музыки гайкёку. Появление пьес этого репертуара в традиции сякухати имело большое значение для развития техники исполнения быстрой, четко ритмизованной музыки.

В период Мэйдзи секта Фукэ была запрещена (в 1871 г.), а ее члены приобрели статус светских музыкантов. Тогда же были основаны наиболее известные школы игры на сякухати: Кинко, Тодзан, Мэйан, - в наше время являющиеся основными репрезентаторами традиции. Сохранившиеся пьесы, исполнявшиеся монахами Фукэ-сю, составляют репертуар школы Кимпо.

В XX в. сякухати участвует в исполнении практически всех видов и жанров музыки: японской классической, народной, популярной, джазовой, музыки западного стиля, авангарда, в ансамблях с инструментами других мировых музыкальных культур. В настоящее время, помимо Японии, традиция получила распространение в США, странах Европы (особенно Германии), России, Австралии и др. Традиция сякухати оказала большое влияние на современное музыкальное искусство.

Изготовление сякухати

Для изготовления сякухати [11] используется комлевая [12] часть бамбука сорта мадакэ (*Phyllostachys bambusoides*). Ввиду технологической сложности процесса и уникальности каждого бамбукового ствола изготовление сякухати практически не поддается механизации, все операции выполняются вручную на основе многовековой традиции изготовления [13].

Напомним, что дерево не использовалось ни для одной из разновидностей японских флейт - еще одно подтверждение глубинной связи любой музыкальной культуры с пространством и особенностями среды ее возникновения и существования. Так же невозможность при фабричном изготовлении индивидуальной настройки каждого инструмента обуславливает их меньший динамический диапазон (отсутствие мощного форте и неубедительность пиано), более тихое звучание в целом и затрудненность извлечения тонов. Так же следует упомянуть "американскую" технологию изготовления сякухати, используемую Монти Левинсоном, при которой внутренность подготовленного отрезка ствола мадакэ (не комлевого) заполняется специальной смесью на основе особых смол, после чего высверливается в соответствии с разработанными Монти Левинсоном стандартами. Хотя в этом случае с большим трудом можно говорить о "бамбуковом" инструменте, звучание этих флейт отличается силой и полнотой и весьма близко к традиционному инструменту. Среди недостатков можно отметить некоторую жесткость звука, создающую затруднения при игре в традиционном стиле Кинко и ансамблевой музыке гайкёку, требующих чрезвычайной мягкости звука, а также меньшую по сравнению с традиционными инструментами пластичность (податливость) в области тонкого контроля звуковых красок.

Естественно, при этом каждый инструмент обладает неповторимой индивидуальностью, хотя всегда есть характерные черты, присущие инструментам одного мастера. Некоторые исполнители (например, Кэйдзан Нигтун) занимаются изготовлением инструментов самостоятельно, что обеспечивает наибольшую гармонию исполнительской индивидуальности и возможностей и специфики инструмента.

Один из наиболее ярких примеров такого рода - это творчество Нисимура Коку. Один из наиболее значительных мастеров современности, он не ведет публичной концертной деятельности равно как и не выпускает записей (его ученики и поклонники выпустили компакт-диск на основе единственной записи игры мастера) ввиду их несовместимости с изначальной сутью игры на сякухати, заключающейся в медитации суйдзэн. Его игру можно услышать на семинарах, посвященных сякухати и проходящих в разных странах мира, и на открытых занятиях с многочисленными учениками. Мастер самостоятельно изготавливает флейты для себя и своих учеников, называя их не сякухати, а кётаку. Его ученики говорят об

этой форме как об изначально использовавшейся в практике комусо, отмечая, что современная сякухати претерпела существенные изменения в связи с изменениями музыкальной эстетики, в том числе и под влиянием западной музыки. Кётаку действительно существенно отличается от обычной сякухати. В основном это инструменты большой длины, звукоизвлечение на которых требует очень строго контролируемого "нитяного" дыхания, тогда как сякухати требует достаточно интенсивной подачи воздуха.

В целом же наиболее существенно различаются сякухати двух основных исполнительских школ: Кинко и Тодзан. Внешние различия касаются формы роговой врезки в верхней части сякухати. В инструменте школы Тодзан ее нижняя часть образует полукруг, тогда как в школе Кинко она имеет трапециевидную форму. Что касается звучания, то инструменты школы Тодзан обеспечивают извлечение сильного (как правило, они звучат громче, чем флейты школы Кинко), насыщенного "трубного" звука, тогда как сякухати Кинко-рю способствует извлечению очень мягкого, гибкого звука, создающего ощущение (по выражению исполнителей) струящейся воды.

Сам процесс изготовления сякухати состоит в общих чертах из следующих стадий. Вначале выбранный ствол бамбука выкапывается из земли вместе с несколькими сантиметрами корневых отростков. После очистки он прогревается на слабом огне, что обеспечивает выделение натуральных масел, при этом зеленый цвет бамбука меняется на светло-коричневый. После этого бамбук высушивается под прямыми лучами солнца в течение недели. Все эти процедуры совершаются зимой, когда солнечный свет не столь интенсивен. После сушки бамбук отставляется в темном месте на срок от трех до шести лет (этот срок может быть много больше, например, инструмент Кохэя Симидзу, ведущего класс сякухати в Московской консерватории, изготовлен из бамбука, выдерживавшегося в течение трехсот лет).

После этого отсекается корневая часть бамбука необходимой длины и вновь подвергается прогреванию для придания оптимальной для обработки формы, после чего заготовка разрезается на две части, внутри которых удаляются внутренние перегородки и зачищается канал (а также высверливаются игровые отверстия). Из другого отрезка бамбука вытачивается соединительная муфта, а из рога изготавливается рассекающий воздух утагути. Для настройки инструмента канал покрывается изнутри смесью, состоящей из лака (уруси) и чрезвычайно мелкого песка (тоноко). Завершает процесс покрытие стенок канала несколькими слоями лака

Основные разновидности сякухати

Гагаку сякухати - наиболее ранняя, пришедшая из Китая разновидность инструмента. Использовалась в составе оркестра гагаку. Имеет шесть игровых отверстий. Несколько превосходно сохранившихся образцов гагаку сякухати имеются в знаменитой императорской сокровищнице Сёсо-ин в Наре.

Тэмпуку - изготавливается из длинного тонкого отрезка бамбука, имеет пять игровых отверстий [14]. От классической сякухати ее отличает несколько иная форма отверстия. Получила распространение в Сацума (современная префектура Кагосима) в XII-XV вв. В настоящее время в префектуре Кагосима имеются несколько музыкантов, сохранивших традицию исполнения на тэмпуку.

Хитоёгири сякухати (либо просто хитоёгири), как указывает ее название, изготавливается из одного колена бамбука (hito - один, yo - колено, giri - озвонченное kiri, срезать), имеет пять игровых отверстий. В период Муромати были распространены хитоёгири разной длины. С конца XVI в. основной стала считаться разновидность инструмента в тоне о:сики. Со второй половины XVII в. хитоёгири начинает выходить из употребления, и, несмотря на усилия по возрождению традиции, предпринимавшиеся в начале XIX в., в настоящее время исполнительство на хитоёгири в живой практике не сохранилось.

Фукэ сякухати - непосредственный предшественник современной сякухати. В течение большей части

периода Эдо была исключительной принадлежностью монахов комусо дзэнской секты Фукэ, поэтому часто упоминается каккомусо сякухати. Со времен распространения комусо сякухати отличительной чертой инструмента стал тяжелый широкий конец, образуемый корневой частью бамбукового ствола. Также как тэмпуку и хитоёгири, имеет пять игровых отверстий.

Экспериментальные сякухати XX в. включают инструменты с семью и девятью отверстиями, а также так называемое "чудовище" - продольную флейту с ротовым отверстием сякухати и клапанным механизмом западной флейты.

----- 8< -----

Примечания

[1] Позднее эта тема получила развитие в своде основных принципов учения Фукэ-сю "Хонсоку". В частности, там говорилось: "Сякухати - это инструмент Закона (Дхармы) и в ней заложены бесчисленные значения. Сякухати сделана из трех колен бамбука и разделена на две части. Три колена - это Небо, Земля, Человек. Четыре верхних отверстия - солнце, одно нижнее - луна, пять отверстий - это также пять элементов. В целом сякухати - источник всех вещей. Если человек играет на сякухати, все вещи приходят к нему. Его разум, область света и область тьмы становятся одним". Раздел, посвященный сякухати, завершался словами: "одной бамбуковой трубкой повернуть колесо Закона".

[2] В современной музыке некоторые исполнители используют пальцевые удары отдельно без подачи воздуха для получения высотно-определенных звуков перкуссионного характера, но при этом, как правило, используется микрофонное усиление.

[3] Каждая эталонная пьеса хонкёку в настоящее время распространена во многих вариантах, часто в версиях разных школ, чуть ли не диаметрально противоположных друг другу (к примеру, "Tsugu-no sugomori" - ("Журавлиное гнездо" - в версиях школ Кинко, Мэйан и Годзан), образуя тем самым целое семейство пьес, объединенных, как правило, наличием общих интонационных структур, либо наиболее характерными техническими приемами.

[4] Чисто технически это объединение, в частности, мотивировано тем, что прием "коро-коро", применяющийся в "Журавлином гнезде" для имитации голосов птиц, будучи применен в иных аппликатурных позициях, создает эффект, близкий дробному звону маленького колокольчика.

[5] В каком-то смысле, литературным аналогом этого музыкального шедевра является заключительный эпизод повести Германа Гессе "Сидхардха".

[6] Подобная дыхательная техника, наиболее характерная для произведений Кимпо-рю, включающих наиболее старые по происхождению композиции, связанные с практикой Фукэ-сю, аналогичная техника дыхания присутствует и в традиции китайской сяо, что, возможно, подтверждает версию о преемственности использования этих двух инструментов в практике странствующих монахов (см. выше).

[7] Эта техника, используемая почти непрерывно при игре хонкёку, породила поговорку об обучении игре на сякухати "агофури саннэн" ("три года трясти подбородком"). Смысл этих движений в изменении угла подачи воздуха, что обеспечивает изменение высоты тона (в некоторых позициях в пределах кварты) и его тембрового состава.

[8] Амплитудное и высотное модулирование тона, помимо чисто музыкальных, несло на себе отпечаток ритмов природы, человеческого организма и служило показателем способности музыканта достичь состояния "фу-ни" ("не-два"). Понятие "овладеть сякухати" означало "отрешиться от всех органов чувств

и превратить свое сознание в подобие куска дерева, когда этот кусок дерева неожиданно вздрагивает и производит шум, в тот самый момент вы чувствуете себя львом, свободно гуляющим, где ему вздумается, так как ничто не может его потревожить, в этот момент вы чувствуете абсолютный покой, вот и все".

[9] Глубокую связь этих двух традиций, на наш взгляд, ярко демонстрирует сочинение одного из крупнейших композиторов XX в. Тору Такэмицу для бива и сякухати "November steps", органично сочетающее авангардную технику композиции с традиционной исполнительской техникой.

[10] Например, в композиции школы Кинко "KokuReibo" один из наиболее значимых тонов произведения, подвергаясь микроинтонационному варьированию, обнаруживает тенденции к повышению, что впоследствии приводит к изменению модуса пьесы.

[11] Имеется в виду основная современная разновидность инструмента.

[12] Хотя, естественно, бамбук, берущийся для изготовления сякухати, должен отвечать определенным критериям, ввиду чего поиск подходящего ствола часто занимает очень много времени. Также известно, что бамбуковая роща представляет собой единый организм, продолжительность жизни которого для мадакэ составляет примерно 120 лет. Так, в 1965 г. произошло резкое сокращение численности мадакэ (с 70% до 50% от общего количества произрастающего бамбука) в результате окончания жизненных циклов ряда крупных бамбуковых рощ. Поэтому, хотя большинство мастеров предпочитает самостоятельно находить материал для изготовления сякухати, в результате сокращения численности мадакэ многие из них оказались вынуждены прибегать к услугам поставщиков, что, естественно, обернулось снижением качества материала.

[13] В XX в. появились инструменты, изготавливаемые из твердых сортов дерева (например, клена) фабричным способом. Ввиду своей относительной дешевизны они часто используются начинающими исполнителями. Их отличает высокая степень точности настройки и стабильность звука. Как бы то ни было, звук деревянных инструментов отличается от бамбукового. Для них характерен менее глубокий, более простой по звуковому составу и вместе с тем более "чистый" тон, более близкий скорее звуковой эстетике европейской музыки (в которой флейты традиционно изготавливаются из дерева). Звучание деревянного инструмента, как правило, кажется "выше" его бамбукового аналога, особенно это касается низких разновидностей сякухати.

[14] Тэмпуку соответствует китайской продольной флейте сяо.

Маргарита Коротыгина



Изготовление сякухати из ПВХ (ПолиХлорВиниловой) водопроводной трубки

Широкое распространение всё больше и больше получают инструменты, изготовленные из полимерных материалов. ПВХ труба очень хорошо подходит для этой цели, как дешёвый и доступный материал. Возможно применение других материалов, включая дерево и бамбук, используя приведённые ниже размеры.

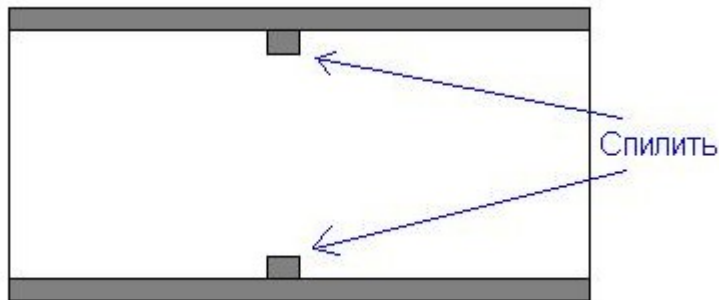
ВНИМАНИЕ: Глубина вырезки изменена с 2-3мм на 3-4мм. Первично данные были взяты из руководства по изготовлению пластиковой сякухати, но удобство игры и промеры вырезки профессиональных флейт побудили меня изменить цифру.

Для изготовления флейты тональности **D (PE)** понадобится:

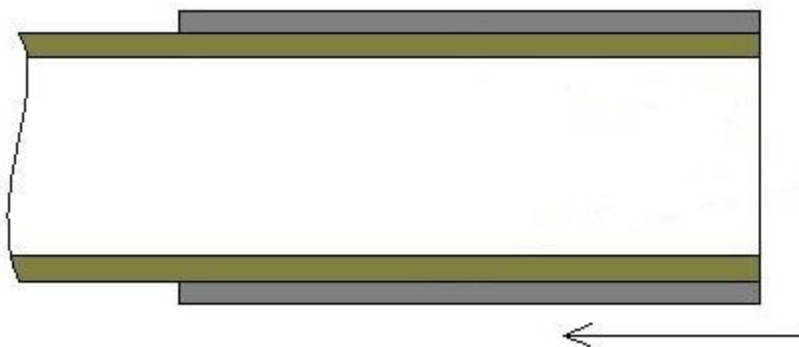
1. 54,5 см ПВХ или другой полимерной трубы с внутренним диаметром примерно 20мм и толщиной примерно 3мм. Применение водопроводной трубы рекомендуется по причине того, что применяемый полимер является более очищенным по сравнению с трубами для других целей. Для первого раза трубку стоит взять немного длиннее на случай, если придётся доводить мундштук (см. ниже)
2. Соединительная муфта для труб данного диаметра. Такая муфта с трением одевается сверху на трубу, длина её обычно где-то 4-5см. Муфта нужна для того, чтобы утолщить стенку флейты со стороны мундштука до 6-7мм.
3. Дрель со сверлами 9,5 и 10мм
4. Ножовка по металлу
5. Плоский и круглый напильник или надфиль
6. Наждачная шкурка разной зернистости
7. ПВХ клей или эпокситка
8. Нож, деревянный молоток, карандаш, липкая лента, нитка
9. Деревянная палка немного меньшего диаметра, чем внутренности трубки (типа ручки от метлы или швабры)
10. Настраечный тюнер или другой настроенный инструмент

Первые шаги

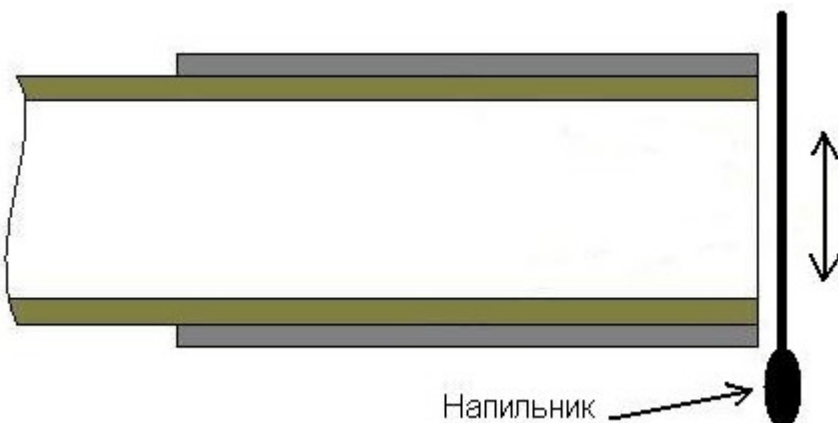
Итак, разберёмся с основными принципами изготовления сякухати. Начав с этого, вы можете изготовить для себя нормально функционирующий инструмент.



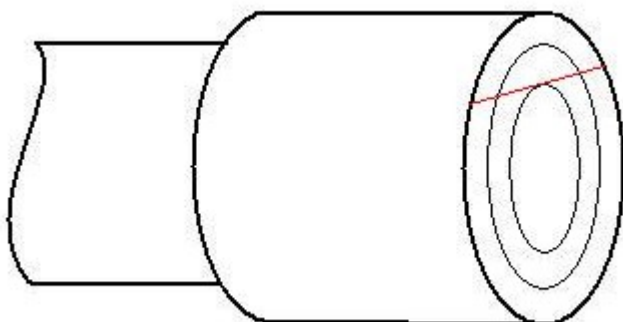
1. Удалить стопор внутри соединительной муфты. Многие руководства советуют распилить её пополам и использовать половину. Я нашёл более удобным использовать цельную муфту.



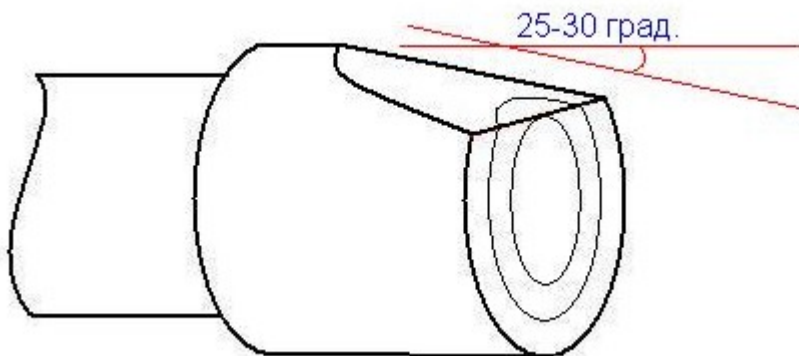
2. Намазать клеем муфту внутри и насадить её на конец трубки. Возможно, придётся использовать киянку для этой цели. Дать клею достаточно время для затвердевания.



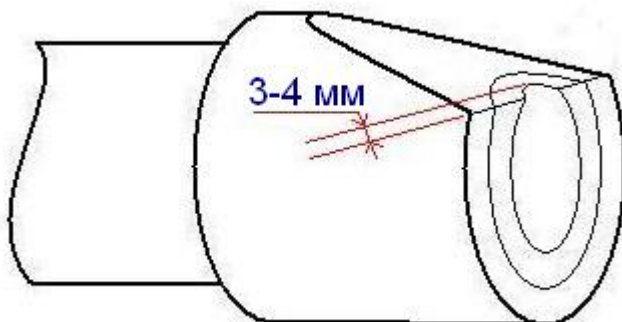
3. Зашлифовать торец до получения ровной поверхности.



4. Нарисовать карандашом линию на торце по касательной к окружности внутреннего диаметра трубки.



5. Отпилить по этой линии под углом 25-30 град. к продольной оси трубки. Вся процедура можно выполнить на наждаке или при помощи грубого напильника.



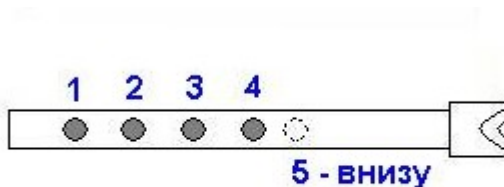
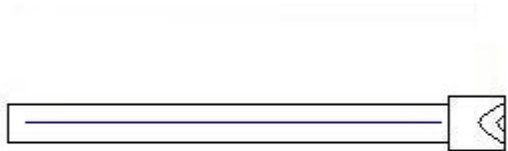
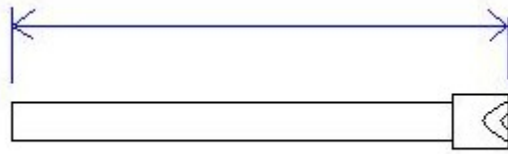
6. Дошлифовать скос напильником до получения выемки глубиной 3-4 мм. Если вы перестарались и выемка получилась больше, не отчаивайтесь, а просто немного дошлифуйте торец, таким образом уменьшая глубину выемки.



7. Напильником закруглите противоположный край мундштука. Эта часть трубки будет упираться в подбородок. Степень закругления зависит от анатомических особенностей лица и личных предпочтений. Можно для начала не сильно закрулять край, а довести его позднее, после первого привыкания к инструменту. Естественно, все поверхности необходимо очень хорошо зашлифовать, заусеницы подрезать надфилем или ножом.



7а. В некоторых источниках мундштук советуют сделать скошенным с закруглённым краем, как показано на рисунке. Именно такой вариант применял я для своей первой флейты.



8. Отмерить необходимую длину и обрезать трубку, зашлифовать торец. Длина трубки в разных источниках варьирует от 535 до 545мм. На этом этапе стоит немного остановиться и научиться извлекать хоть какой-то звук из флейты, приёмы чего описаны в [разделе о звуке](#). Сякухати без отверстий должна извлекать ноту *PE*, или *D*. Укорочение флейты приводит к повышению тональности.

9. При помощи липкой ленты наклеить нитку по верхней поверхности флейты, разметить отверстия. Нитка нужна для того, чтобы расположить отверстия по линии. Вместо этого можно просто начертить линию карандашом при помощи линейки. Варианты разметки приведены ниже. Для 3-го отверстия рекомендуется сверло 9.5мм, для остальных - 10мм, но это не обязательно, т.к. в любом случае предстоит настройка. При сверлении внутрь флейты стоит вставить деревянную палку, чтобы предохранить противоположную стенку от случайного срыва сверла.

10. Отверстия лучше начинать сверлить снизу (1-5). После просверливания очередного отверстия его стоит сразу настроить, растачивая при помощи круглого надфиля. Соответствие отверстий нотам можно найти ниже. При настройке учитывается два принципа:

- Чем ближе отверстие к мундштуку, тем выше звучание флейты при его открытии
- Чем больше диаметр отверстия, тем выше звучание флейты при его открытии

Если отверстие получилось очень большим, его можно попробовать уменьшить наложением ПХВ клея на стенку отверстия (теоретически из источника, сам не пробовал).



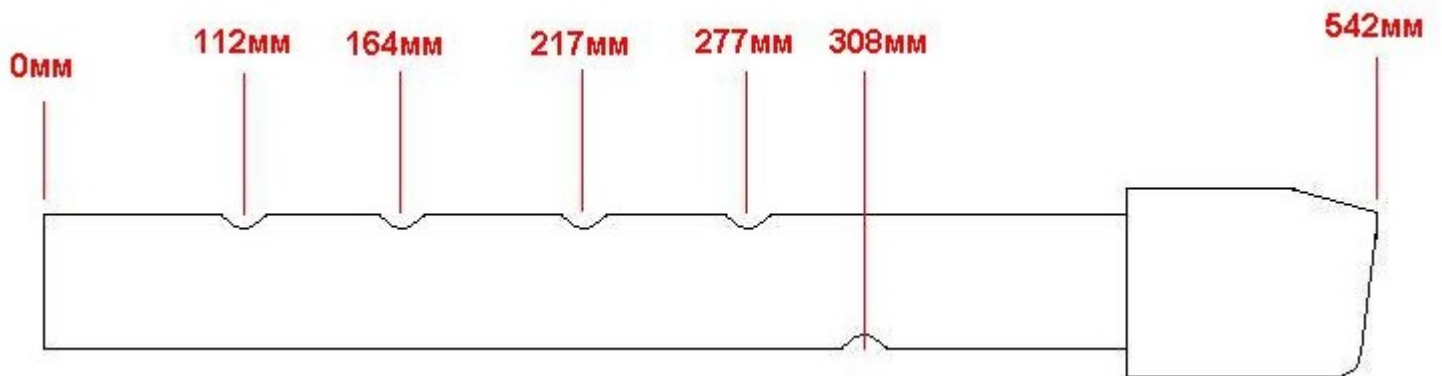
11. Снять ножом маленькую фасочку по краю отверстий, зашлифовать мелкой шкуркой.

ПРИЯТНОЙ ИГРЫ!

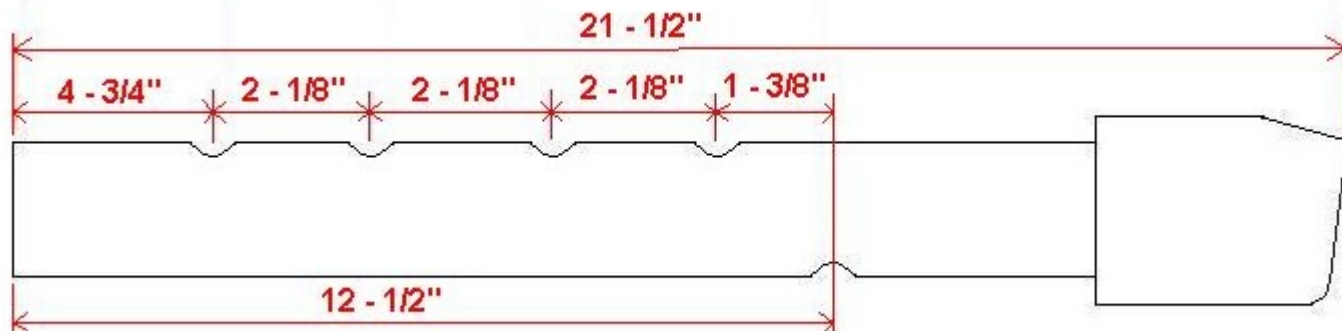
Варианты промеров флейты из разных источников

В разных руководствах имеются немного отличающиеся друг от друга данные. С другой стороны, все сякухати немного отличаются друг от друга. Главное - это настройка отверстий при помощи тюнера или хорошо настроенного инструмента.

1. Миллиметровые промеры, взятые с сайта в интернете.



2. Дюймовые промеры из книги о сякухати



1" - 1 дюйм = 25,4мм (британские и американские единицы отличаются десятичными долями)

Другие тональности

Очень широко применяются флейты других длин. В то время, как 1.8 (54,5см) флейта является стандартом, и это была единственная флейта странствующих *комусо*, флейты 1.6 и 2.0 получили большое распространение. 1.6, настроенная на **E (Ми)** получила распространение в игре народной музыки, 2.0 часто применяется для медитативных произведений благодаря своему глубокому низкому тону.

1. Флейта 1.6, настроенная на E (Ми)



2. Флейта 2.0, настроенная на C (До)

...В разработке...

Соответствие отверстий нотам

Попробуем разобраться в соответствии нот отверстиям флейты. Это мы сделаем на примере флейты 1,8, т.е. тональности D. В схеме **X** - закрытое отверстие, **O** - открытое. Данная таблица применима для настройки флейты и не отражает всю гамму проигрываемых на сякухати звуков.

Отверстия	Ре(D)	Фа(F)	Соль(G)	Ля(A)	До(C)	Ре(D)
5(заднее)	X	X	X	X	X	O
4	X	X	X	X	O	O
3	X	X	X	O	O	O
2	X	X	O	O	X	O
1	X	O	O	O	X	O

Все закрытые отверстия играют Ре, все открытые Ре на октаву выше. Получить верхнее Ре можно при всех закрытых при передувании.

Немного вариаций

Разобравшись с основой и, вероятно, уже попробовав свои силы, кто-то может захотеть попробовать улучшить или изменить звук, добиться получения тембровых оттенков и стабильности звука. Ниже приведены некоторые варианты, почерпнутые из различных источников.

Кривизна ствола

...В разработке...

Съёмный мундштук

...В разработке...

Расчёт длины флейты и отверстий

Приводимые ниже формулы помогут в расчётах положения отверстий в зависимости от длины флейты. С увеличением длины флейты понижается её тональность, и наоборот. Положение отверстий пропорционально длине флейты и может быть высчитано по формуле.

- Расстояние снизу до Отв.1 = $12 * [\text{Длина флейты}] / 54,5 \text{ см}$**
Расстояние между отверстиями = $5,4 * [\text{Длина флейты}] / 54,5 \text{ см}$
Расстояние от Отв. 4 до Отв. 5 = $3,6 * [\text{Длина флейты}] / 54,5 \text{ см}$
 Нумерация отверстий указана выше в пункте 10. Эти формулы взяты мной из книги "Blowing Zen" (см. [литературу](#))

- Следующая формула взята мной из интернета с [сайта, посвящённого изготовлению сякухати](#).
Длина = $16 * [\text{Внутренний диаметр трубки}]^{6/5}$, где ^ - значок "в степени"
Внутренний диаметр трубки = $(\text{Длина} / 16)^{5/6}$
Диаметр пальцевых отверстий = $(\text{Длина} / 16)^{2/3}$ или
Диаметр = $[\text{Внутренний диаметр трубки}]^{4/5}$

Для вычислений можно использовать калькулятор Windows, переведя его в "Scientific Mode"

Пример: Введите $(545/16) [x^y] (5/6)$ в калькулятор, и Вы получите оптимальный диаметр для флейты 1.8 в миллиметрах
 $(545 / 16)^{(5 / 6)} = 18.9189531$

- Ещё один набор формул для вычисления

$$\text{Bore} = \frac{\text{Length}^{5/6}}{\pi^2}$$

$$\text{Hole} = \frac{\text{Length}^{2/3}}{2\pi}$$

$$\text{Length} = \text{Bore}^{6/5} \pi^{12/5}$$

Bore - внутренний диаметр трубки

Hole - диаметр пальцевых отверстий

Length - длина трубки

Число Пи - оно и в Африке Пи... 3,14

Следующие таблицы дают представление о соотношении длины флейты и её тональности.

Размерность сякухати														
1.3	1.4	1.5	1.6	1.7	1.8	1.9	2.0	2.1	2.2	2.3	2.4	2.5	2.6	2.7
Нотная система														
G	F#	F	E	E♭	D	C#	C	B	B♭	A	G#	G		
Длина флейты в сантиметрах														
40	45	50	55	60	65	70	75	80						

Стандартная сякухати - 1,8 в тональности D

Далее рассмотрим таблицу промеров длин и положения отверстий в зависимости от тональности флейты. Это взято с интернета, мной не опробовано. Размеры даны в см.

Длина и тональность	5-е отв	4-е отв	3-е отв	2-е отв	1-е отв	Длина
1,3(G)	15.9	18.7	23.0	26.9	30.9	40.2
1,4(G♭)	16.9	20.0	24.5	28.7	32.9	42.7
1,5(F)	18.1	21.3	26.1	30.5	35.0	45.4
1,6(E)	19.3	22.7	27.8	32.5	37.2	48.3
1,7(E♭)	20.6	24.2	29.6	34.6	39.6	51.3

1,8(D)*	22.0	25.8	31.5	36.8	42.1	54.5
1,9(ДЬ)	23.5	27.5	33.5	39.1	44.8	57.9
2,0(С)	25.0	29.3	35.7	41.6	47.6	61.5
2,1	26.7	31.2	38.0	44.3	50.6	65.3
2,2(В)	28.4	33.2	40.4	47.1	53.7	69.4
2,3(А)	30.3	35.4	43.0	50.0	57.1	73.7
2,4(АЬ)	32.3	37.6	45.7	53.2	60.7	78.2

(*) 1,8 - традиционный размер, от которого сякухати и получила своё название

7-дырочная сякухати

...В разработке...

Гибриды

...В разработке...

УХОД ЗА ФЛЕЙТОЙ



Уход за флейтой зависит от материала, из которого она изготовлена. Пластмассовая флейта очень неприхотлива, не требует особого ухода. Следует бережно относиться к её звукопроизводящей части, оберегая край от повреждений. Также во время и после игры нужно протирать флейту внутри, удаляя конденсат.

Другое дело - уход за бамбуковой флейтой. Бамбук - материал очень прочный на излом, и он хорошо переносит влагу. Но сухой воздух, перегрев и резкая смена температур могут легко привести к его расколу вдоль волокон.

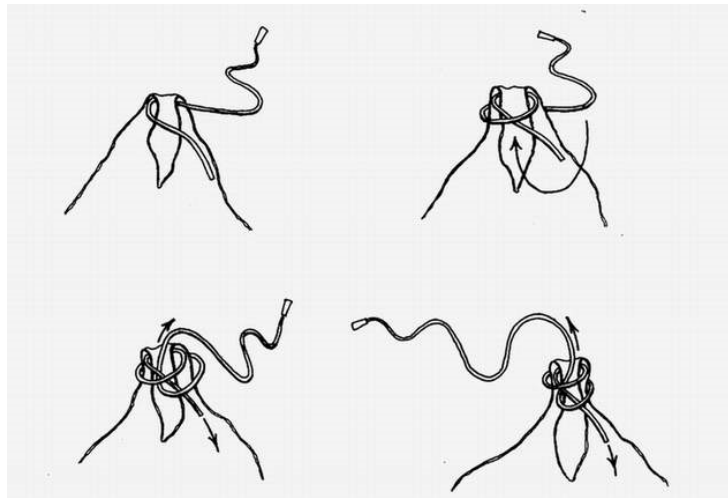
Разберём основные принципы ухода за бамбуковой флейтой.



- Всегда нужно хранить инструмент во влагонепроницаемом футляре. Для хранения изготавливают специальные длинные мешки с полиэтиленовой прослойкой. Можно хранить в любом подходящем для этой цели футляре. По совету других музыкантов, я всегда храню свои флейты в специально изготовленном и плотно закрываемом полиэтиленовом пакете, независимо от того, в чём она будет находиться.
- При транспортировке флейты её следует поместить в твёрдый контейнер. Если его нет, то разборные флейты нужно разбирать, чтобы избежать возможности перелома.
- **НИКОГДА** не оставляйте флейту лежать на солнце или возле отопительных приборов.
- Периодически советуют смазывать флейту снаружи. Мнения по этому поводу расходятся, поэтому я придерживаюсь идеи лёгкой смазки примерно раз в несколько месяцев. **Смазывать нужно только внешнюю часть**, никогда не смазывать внутри. Подойдёт любое растительное масло, но наиболее удобным является ореховое благодаря своей способности твердеть и не создавать на флейте масляную грязь. Смазывать нужно после игры. На ладонь капнуть 1-2 капли масла, хорошо растереть ладони одна о другую, потом тщательно руками растереть флейту. Подобная смазка предохраняет бамбук от потери влаги и придаёт блеск.
- Периодически нужно протирать флейту внутри, чтобы избавиться от конденсата. Некоторые авторы рекомендуют делать это по окончании каждой игры, другие же советуют оставлять конденсат внутри флейты, как дополнительную меру по предохранению бамбука от пересыхания во время хранения.

Для протирания существует специальная тряпочка *цуютоси*- квадратный кусок мягкой ткани, размером 40x40 или 50x50 см. К одному углу привязывается толстая нить примерно 50-60см длиной с грузиком на конце. Традиционный узел для завязки представлен на рисунке слева (щёлкнуть мышкой для просмотра). Грузик пропускается внутрь флейты со стороны мундштука.

Следует подкладывать большой палец и через него перегибать нить, чтобы предохранить край флейты от повреждения. **НИКОГДА** не перегибайте нить через звукопроизводящий край!



- Обязательно нужно защищать мундштук. Для этой цели существует защитный колпачёк, который изготавливается специально для каждой флейты. Также для транспортировки существует специальная пробка, которая затыкается в отверстие мундштука и защищает край от повреждения при случайном ударе.

- Некоторые изготовители советуют для дополнительной защиты флейты от пересыхания в жаркое время внутрь положить увлажнитель. Изготовить увлажнитель можно из обычной резиновой губки или купить в магазине духовых инструментов. Хранить флейту нужно в плотно закрытом пластиковом пакете. Кусочек губки следует намочить и положить внутрь полиэтиленового мешка вместе с флейтой таким образом, чтобы губка не касалась флейты. Однако многие сэнсэи не рекомендуют так оставлять флейты на хранение. Кусок губки, высохнув, начинает отбирать влагу у флейты, что может привести к трещине в бамбуке.
- Я встречал мастеров, которые держали флейты в специальном шкафчике, в котором также стоял стакан с водой.
- При пересыхании флейты у неё могут появиться трещины, немного расширяться имеющиеся трещины, а также ослабнуть место соединения. Для увлажнения флейты её можно положить на несколько дней в пластмассовый герметический контейнер, в который нужно поставить ёмкость с водой. Флейта не должна касаться воды. Испарений будет вполне достаточно, чтобы увлажнить флейту "естественным" способом. Этим способом я "вылечил" две своих флейты, которые буквально распадались в месте соединения.
- Если флейта долго лежит в полиэтиленовом мешке без игры, то я, по совету некоторых сэнсэев, "продуваю" её. Я открываю мешок и вдуваю несколько выдохов. Влага выдыхаемого воздуха оседает на флейте, увлажняя её поверхность. Так я поступаю со всеми своими флейтами, на которых по какой-то причине долго не играю.

Наиболее надёжным методом предохранения флейты от раскола является её обвязка. Для обвязки применяют толстую полимерную нить толщиной 0,5-0,8мм чёрного или коричневого цвета. Некоторые авторы применяют для этой цели толстую рыболовную леску. Обвязка также является наиболее надёжным (и, практически, единственным в наше время) методом починки трещин в бамбуке.

Существует три основных метода обвязки.



1 Традиционная ратановая обвязка. На внешней поверхности флейты прорезается кольцевой паз шириной 6-8мм и глубиной в зависимости от имеющегося материала. Дно паза промазывается клеем или эпокситкой, на который накладывается обмотка из полимерной нити. Глубина намотки должна оставить место для ратановой нити. Ратановая нить - это нитеподобная стружка примерно 0,5 мм шириной, нарезаемая из внешнего слоя бамбука, применяемая для маскировки обмотки. Эта нить наматывается на клею поверх полимерной нити. Законченная обмотка должна находиться на одном уровне с поверхностью флейты. Ратановая обмотка является наиболее эстетичной, но и наиболее трудоёмкой. Кроме того, глубокая борозда может немного ослаблять бамбук, поэтому обычно применяется только при реставрации трещин.



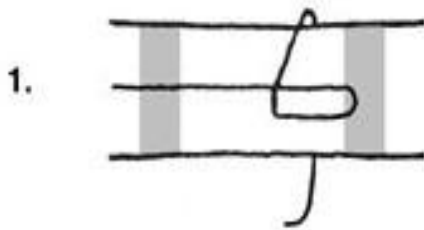
2 Погружённая обвязка выполняется чёрной или коричневой полимерной нитью 0,5-1мм. Для этого по поверхности флейты пропиливается борозда 6-8 мм шириной и глубиной, равной толщине нити. Применяется для починки или предохранения в местах, где наличие выступающей части может помешать движению пальцев (щёлкнуть по фото для просмотра).



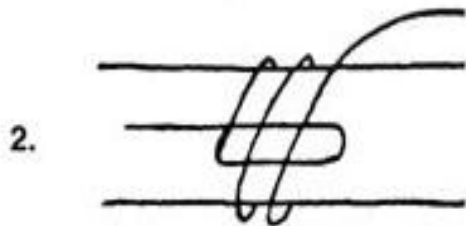
3 Внешняя обвязка - самая простая в исполнении. Также, она не требует повреждения поверхности флейты и применяется для профилактики раскалывания бамбука. На схеме слева показана последовательность обвязки (щёлкнуть мышкой для просмотра). Наилучшую защиту даёт обвязка в 9-10 местах, как показано на схеме.

Схема и фотографии взяты с сайта Монти Левенсона <http://www.shakuhachi.com> - одного из ведущих изготовителей и мастеров по починке сякухати в США - с его личного разрешения.

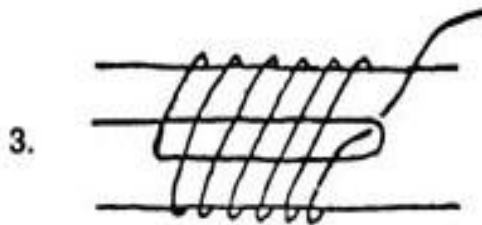
Мне довелось играть на флейтах возрастом более 100 лет, прекрасно сохранившихся и имеющих исключительную акустику. Некоторые из них растрескались со временем, но, аккуратно починенные, приобрели прежнюю музыкальность. Аккуратное отношение к флейте обеспечит её долговечность.



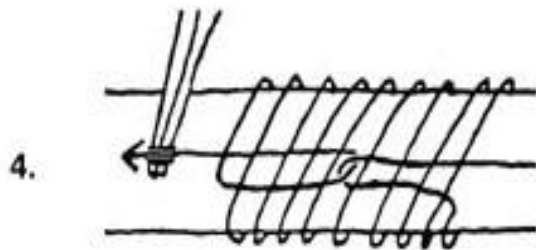
Примотать концы изолянтной



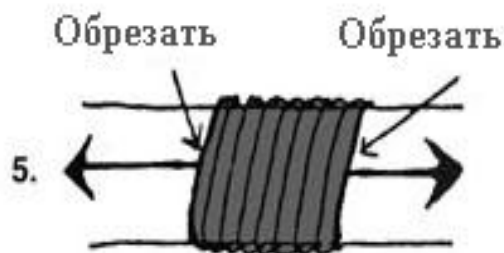
Обмотать 12 раз вокруг



Просунуть конец нити в петлю

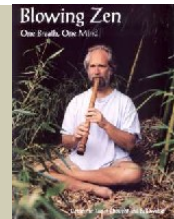


**Используя плоскогубцы,
протянуть нить под обмотку**



Хорошо натянуть оба конца нити. Поджать обмотку с обеих сторон, чтобы бамбук не просвечивал. Обрезать оба конца лезвием. Возможно скрепить обмотку клеем для предотвращения ослабления и смещения.

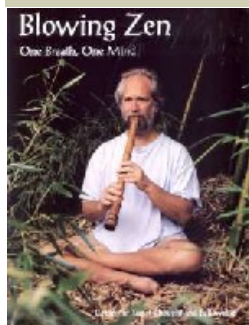
КНИГИ И ВИДЕО



До сих пор я не нашёл ни одной книги на русском языке, посвящённой сякухати. Вероятно, что-то из книг, со временем, можно будет перевести на русский язык. А пока что я постараюсь выложить на этом сайте многое из того, что я почерпнул из книг, видео и интернетовских источников в перемешку с тем, что я узнал от учителей и других музыкантов.

В основном, книги и видео я заказываю с сайта [Монти Левенсона](#), одного из ведущих изготовителей сякухати в США. Тут перечислены только те издания, которые я лично прочитал. Большинство из них имеются в моей библиотеке, за исключением тех, на отсутствие которых я указал.

КНИГИ



Carl Abbott, "Blowing Zen: One Breath, One Mind"

Книга основателя даосского центра в Северной Калифорнии, много лет практикующего боевые искусства, йогу и игру на сякухати. Это была моя первая книга-самоучитель, которую я использовал до того, как нашёл учительницу и приступил к формальному обучению. Доступно описывает основные техники игры, также подробно описывает изготовление флейты из бабмука и из пластиковой водопроводной трубы. По этому руководству я успешно сделал флейту, на которой учился играть. К книге прилагается аудио кассета со всеми уроками.

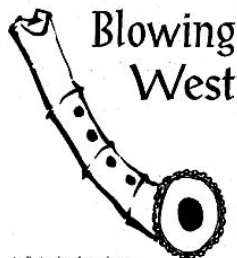


Carl Abbott, "Blowing Zen II"

Продолжение первого тома книги. Фактически, это набор нот школы Кинко. Я покрутил эту книгу в руках и решил не покупать. Весь набор нот Кинко у меня уже есть.

This booklet carries on where "Blowing Zen" left off. It contains musical scores for additional Han Kyo, San Kyo and Japanese folk music.

Center for Third Thought and Fellowship

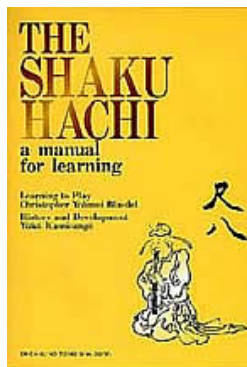


Carl Abbott, "Blowing West"

Ещё одна книга, которой я не смог найти применение. Автор переложил отрывки из целого ряда западных произведений (Чайковский, Моцарт, Бетховен и т.п.) на ноты Кинко. Я не любитель западной классической музыки, поэтому эта книга у меня тоже не задержалась.

A collection of symphony and opera themes, sonatas, concertos, minuets, and more, in Shakuhachi notation.

Center for Third Thought and Fellowship



Christopher Yohmei Blasdel, "The Shakuhachi: A Manual for Learning"

Вторая из моих книг. Намного подробнее, чем предыдущая книга, затрагивает историю сякухати и движения Комусо. Имеет большой набор упражнений для отработки и музыки в западной и японской нотной системе. Прилагается лазерный диск с записью всех упражнений.

Сейчас уже имеется следующее издание этой книги, но его я ещё не приобрёл.



Masayuki Koga, "Shakuhachi: Japanese Bamboo Flute"

Эту книгу мне порекомендовала учительница. Она по ней когда-то занималась сама, и её она рекомендует своим ученикам. Кого является основателем американского института японской культуры и профессиональным игроком на сякухати. Его книга имеет очень удобный расклад от простых мелодий к сложным, базовые и продвинутые техники. Прилагается лазерный диск с записью всех упражнений, который, однако, не показывает многих микротехник, определяющих какой-то конкретный стиль игры.



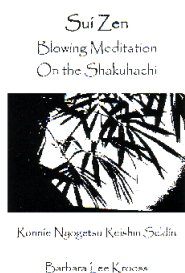
Masayuki Koga, "Extract of the Master Techniques for Shakuhachi"

Продолжение первой книги того же автора. Автор детально разбирает основные составляющие качественной игры, дыхание, положение тела, языка и т.п. Всё то, что, по его мнению, поможет стать хорошим игроком. Книга ни в коей мере не заменяет учителя, но является неплохой шпаргалкой с советами, которым сэнсэи уделяют немало внимания на уроках. Во второй части подробно разбирается Кинко версия произведения "Shika-no-Tone". Книга сопровождается диск с записью произведения



Yokoyama Katsuya, "Shakuhachi. Koten Honkyoku"

Книга главы школы Докиёку с описанием основных правил игры и нотных обозначений. К книге прилагается ноты репертуара этой школы, а также диски с записью сэнсэя. Ноти и диски можно не покупать или купить отдельно.



Ronnie Nyogetsu Seldin, "Sui Zen. Blowing Meditation on the Shakuhachi"

Это небольшая книжница Дай Шихана школы Кинко и стиля Ниодо, в которой собраны краткие описания всех произведений в репертуаре Ниодо с указанием храма, из которого они вышли, а также с описанием значения каждого произведения и его смысловой составляющей. Идёт в комплекте с 5-ю дисками записи Рони Селдина. На дисках записан весь репертуар Ниодо.



John Kaizan Neptune, "Shakuhachi"

Книга прославленного мастера школы Тозан, описывающая базовые техники, нотную запись и принципы игры в Тозан. Фактически - это то, чем книга Масаюки Кога является для Кинко.



"Annals of the International Shakuhachi Society"

2-томное издание, включающее в себя сборник статей разных сэнсэев о различных школах, принципах игры, философских взглядах на сякухати, комусо и т.п. Разбирается нотная запись в разных школах, история сякухати, кютаку. Ужелено немало времени сэнсэю Ватасуми и его философии. Ну и многое другое. Очень познавательные книги.

Riley K. Lee, "Yearning for the Bell: A Study of Transmission in the Shakuhachi Honkyoku Tradition"

Тезисы докторской диссертации Райли Ли на тему истории и развития традиционной буддистской музыки для сякухати. Диссертацию можно скачать бесплатно с сайта [Райли Ли](#).



KINKO SHAKUHACHI One Maker's Approach

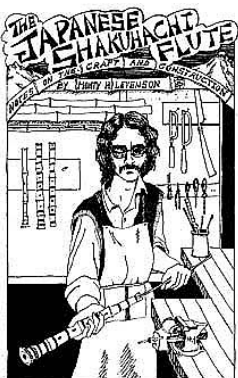


Shakuhachi Master Craftsman
Yoneda Chikamitsu

Elmer Takeo Kudo

Elmer Takeo Kudo, "KINKO SHAKUHACHI. One Master's Approach"

В книге мастер по изготовлению сякухати рассказывает о том, как делается и настраивается флейта. В отличие от книги Абботта, тут не уделяется время вычислениям и схемам. Подход этого мастера намного более интуитивный. Тут явно работает художник по флейтам, а не просто деревообработчик.



Monty Levenson, "The Japanese Shakuhachi Flute"

Эта рукописная книжечка была написана Монти Левенсоном в 70-х. Тогда у Монти не было ещё метода литья каналов, и книжка рассказывает о традиционном подходе к изготовлению сякухати.



A Trek Into the Heart
of Shakuhachi Darkness

Empire to Sound:
Exploring
the
Acoustical Physics
of the
Shakuhachi Flute



Monty H. Levenson

Monty Levenson, "Stalking the Wild Bore"

Ещё одна книга Монти. В ней он проводит анализ акустики флейты и её зависимости от конфигурации канала.

ВИДЕО/DVD



Bruce Huebner "Kinko Shakuhachi (Vol. 1)"

Обучающее видео, подробно рассказывающее и показывающее базовые техники игры. Очень хорошо для начинающих



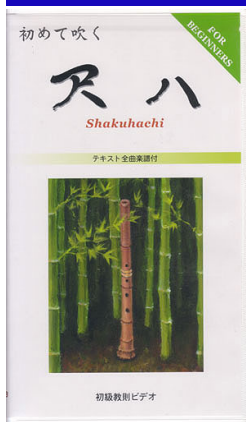
Bruce Huebner "Kinko Shakuhachi and Jiuta Ensemble (Vol. 2)"

Обучающее видео, посвящённое игре на сякухати в ансамбле с кото и сямисен.



Bruce Huebner "How to Play Kinko Shakuhachi Honkyoku (Vol. 3)"

Более продвинутое видео, затрагивающее игру в стиле Кинко. Рекомендуется для тех, кто уже постиг создание звуков и освоился в нотной грамоте сякухати. Очень подробно разбираются произведения Хи-Фу-Ми и Акита Сугагаки школы Кинко. Запись нот Миура Киндо прилагается.



Zenyoji Keisuke "Shakuhachi Introductory Video"

Видео, заказанное мной с сайта Mejiro в Японии в комплекте с деревянной "Mon" сякухати. Базовое видео, дающее только самые азы игры и предназначенное для абсолютных новичков. Разбирается игра нескольких простых произведений, прилагаются ноты.



Bruce Huebner & Jonathan Katz, "Jazz Shakuhachi"

Это видео посвящено принципам синтеза сякухати и джаза. Музыканты подробно разбирают соответствие нот сякухати западным аккордам. Также проводится анализ звукорядов традиционной японской музыки и последовательностей аккордов в джазовых композициях.

ГДЕ МОЖНО НАУЧИТЬСЯ ИГРАТЬ НА СЯКУХАТИ



Безусловно, на этом сайте я попытаюсь дать достаточно информации для того, чтобы интересующийся человек смог научиться азам игры на сякухати. Однако сложность техники игры и огромное количество игровых приёмов требует наличие учителя у всех, кто хочет освоить игру на профессиональном уровне.

В настоящее время Российские ресурсы сякухати весьма ограничены. Хочется верить, что эта замечательная традиция будет постепенно распространяться на территории стран СНГ.

Если Вы находитесь в США, Канаде, Австралии или Японии, то найти учителя не составит большого труда. Пришлите мне e-mail, и я смогу дать какие-то рекомендации. На территории России мне известны пока следующие источники:

- **АЛЕКСАНДР ИВАШИН** (Москва) - дипломированный учитель школы Кинко. Преподаёт в классе сякухати при Московской Государственной консерватории, а также через интернет при помощи Скайпа (Skype). Играет на сякухати с 1998-го года. Обучается у нескольких сэнсэев. Диплом первой степени Александр получил от мастера Кохэя Семидзу школы «Котику-кай» в традиции Кинко-рю.
Телефон: 8-903-009-02-40
Skype: midare72
ICQ: 406-585-605
- **ВАМБОУВАУ** (Москва) - занимается изготовлением инструментов из бамбука, в том числе и Сякухати, ученические Jinashi, а так же флейты Сякухати из корневого бамбука и Хотику. Ведёт школу по Сякухати для начинающих в московском клубе «ИНБИ». В задачи школы входит изучение основ звукоизвлечения, игра простых мелодий: японских, китайских, русских, а так же различные интуитивные и нетрадиционные способы познания флейты Сякухати.
Телефон: 8-926-551-57-66 (Bamboo)
WWW: <http://bambooway-ru.livejournal.com/>
E-mail: bambooway.ru@gmail.com
- **СЕРГЕЙ ЕМЕЛЬЯНОВ** (Москва) - изготавливает и обучает игре на разнообразных бамбуковых флейтах.
Телефон: 416-91-81
- **[НА ФОРУМЕ СЯКУХАТИ](http://shakuhachi.ru/forum/)** (<http://shakuhachi.ru/forum/>) всегда есть возможность узнать об учителях или задать интересующие вопросы.

Если у вас есть информация об изготовителях, музыкантах или учителях сякухати на территории стран СНГ, я охотно размещу её на сайте.

ТВОРЧЕСТВО ВОКРУГ СЯКУХАТИ



Данный раздел я хочу посвятить различным аспектам творчества, связанным с сякухати. Это может быть как музыка, так и литература, живопись и всевозможные виды декоративно-прикладного искусства..

Раздел только начат, поэтому имеющиеся несколько ссылок я свалю в кучу, а когда наберётся некоторое их количество, я разделю ссылки по категориям.

1. Алексей Караковский - "[Флейта сякухати](http://www.lito.ru/text/222)" (<http://www.lito.ru/text/222>). Интересный рассказ не только о флейте, но и о жизни.

МУЗЫКА СЯКУХАТИ



В этом разделе я буду выкладывать отрывки произведений, исполняемых на сякухати соло или в сопровождении других инструментов.

Последнее добавленное:

- 28 апреля 2005 - "Сакура" и "Незума Гаруми" в разделе "Народное"
- 14 апреля 2005 - "Медитативная флейта"

1. Классика - Котэн Хонкиёку

Это чисто медитативная музыка Дзэн буддистов. Эта музыка не имеет размерностей и ритма. Она создана для медитации и придания сознанию определённого настроения. Этой музыке порядка 600-700 лет, она не имеет авторских прав и может исполняться беспрепятственно любым музыкантом.

- **Киорэй** - самое знаменитое произведение в мире сякухати. По современным источникам, оно является первым произведением из всех написанных для сякухати. Его учат одним из первых, но правильное исполнение, пожалуй, займёт больше времени, чем какое-либо другое. Многие игроки, включая меня, играют Киорэй на длинной флейте на ночь перед сном. Написан Киорэй в дань Фуке, основателю Фуке-Сю Дзэн Буддистской секты, который, по данным истории, ходил с деревянным колокольчиком, звук которого предназначался для очищения сознания и успокоения мыслей.
 - [Отрывок](#) 1,2МВ
 - [Весь Киорэй](#) - 5,1МВ

2. Кинко Хонкиёку

Это произведения в стиле Кинко. Отличаются характерным "кинко" стилем исполнения

- **"Облачный лев"** - очень ритмичное произведение, исполняемое часто в Дзэн храмах, как послеобеденное развлечение.
Отрывок 701КВ в исполнении Кохачиро Мията
- **"Далёкий крик касули"** - одно из очень популярных произведений. Японское Министерство Просвещения использует его в учебниках по музыке. Произведение описывает глубокую осень, и самец касули криком зовёт самку. Может исполняться соло или дуэтом. Этот отрывок исполняется мастером Сугавара на [пластмассовой флейте "Ю"](#). 955КВ

3. Современное медитативное (Хонкиёку)

Эти произведения относительно молоды, хотя они несут в себе основополагающие принципы Дзэн Буддизма.

- ["Прорулка при луне"](#) - это типичное выражение противоречий бытия. Человек вышел пройтись по саду ночью при ярком лунном свете, и это произведение - отражение его эмоций. С одной стороны, - это искренняя радость и наслаждение тем, что он видит, с другой, - безудержная скорбь по тому, что он умрёт и больше никогда этого не увидит. В этом произведении отражается Дзэн Буддистский коан "Я хочу жить вечно, я умру". Отрывок исполняется моей учительницей. 1,1МВ

4. Японское народное, или во поле сакура стояла

Это японская музыка стиля *Миньё*, или просто народная. Многие произведения отличаются ритмичностью, живостью темпа и быстрыми переборами (трели).

- ["Сакура"](#) - самое оно, японское. Сякухати и кото, - 728 КВ
- ["Оиваке"](#) - отрывок в исполнении Масаюки Кога с обучающего диска, - 374КВ.
- ["Незума Гаруми"](#) - квартет. Над этим произведением я сейчас работаю с трио ["Гай Чикю Кай"](#). 2МВ

5. Сякухати в современной обработке

Это направление стало очень популярно в последнее время. Благодаря ему популярность сякухати, как инструмента, резко возросла, и люди Запада узнали о существовании этой флейты. Благодаря этой музыке я нашёл для себя сякухати.

- Диск **"Дзэн - искусство расслабления"** стал одним из моих любимых. Я сам часто наигрываю эту музыку. В сочетании с шумом дождя она навеивает неопишное меланхолическое настроение.
 - ["Сердце рассвета"](#) - 389КВ
 - ["Умиротворённая прогулка"](#) - 531КВ
- Диск **"Восточный ветер"** в исполнении Уттара-Куру. Я недавно его нашёл, но очень быстро полюбил эту музыку. Удачное сочетание сякухати, тайко барабанов и электроники.
 - ["Крылья орла"](#) - 316КВ
 - ["Неюки"](#) - 438КВ
- Диск **"Спасение Дзэн"**. На сякухати ту играет Масаказу Йошизава, учитель моей учительницы, виртуозный игрок на ряде инструментов. Маса является профессиональным музыкантом, исполнителем музыки к фильмам "Парк Юрского периода", "Малыш каратэ", "Нинзи-черепашки" и ещё ряда, перечисление которых может занять целую страницу.
 - ["Отвечено тишиной"](#) - 455КВ
 - ["Вечное спокойствие"](#) - 292КВ
- Диск **"Искусство Дзэн"** в исполнении Масаказу Йошизавы
 - ["Цветок"](#) - 1,2МВ
- Диск **"Медитативная флейта"** в исполнении Кифу Мицухаси с другими игроками сякухати и другими инструментами.
 - ["Дождь на острове Йогасима"](#) - очень красивое и немного меланхолическое трио - 474 КВ
 - ["Песня Айи"](#) - красивое сочетание сякухати, гитары и синтезатора - 604 КВ

6. Творчество Райли Ли

Этого человека я выношу в отдельный раздел. Именно с его произведения началось моё увлечение сякухати, описанное в [Прологе](#), и именно с произведения, стоящего номером 1 в списке. Райли был первым неапонцем, получившим звание Гранд Мастера. В настоящее время Райли живёт в Австралии и играет все типы музыки уже более 30-ти лет. Перед его мастерством я снимаю шляпу...

- Диск **"Спокойствие из центра"** не рекомендуется для прослушивания при езде в машине. Его завораживающая музыка может иметь гипнотический характер. Рекомендую слушать на свой риск...
 - ["Время стояло неподвижно"](#) - с этого произведения начался я, как игрок на Сякухати. 2,5МВ.. Слушать на свой риск!
 - Ещё один отрывок из ["Время стояло неподвижно"](#) - исполнение на диджериду. Именно этот диск начал моё увлечение диджериду... 961КВ
 - ["Fretlessly"](#) - ближайший перевод получается "Невзволнованно" или "Необеспокоенно". Хотя сочетание гитары и сякухати наталкивает на мысль, что это слово может относиться к гитарному ладу ("fret"), тогда перевод получится "Безладовость". 237КВ
 - ["Мутгабурра"](#) - интересное сочетание сякухати и диджериду - 932КВ
- Диск **"Орёл и Океан"** - свободное творчество, синтез сякухати и электрогитары.
 - ["Ночной полёт"](#) - 738КВ
 - ["В единстве с движением"](#) - 517КВ

ШКОЛА ИГРЫ НА СЯКУХАТИ



Сякухати - инструмент очень непростой. Простота конструкции флейты обманчива, и обучение игре на этом инструменте требует много терпения и усидчивости. На освоение основ игры уйдут месяцы, а достижение мастерства потребует десятилетий. Поэтому сякухати может легко стать проектом на всю жизнь.

Кусок бамбука, из которого сделана сякухати, является только половиной флейты. Второй половиной является сам играющий. Настроение, самочувствие, степень усталости, - всё это отражается на игре. Постигание игры на сякухати - это, прежде всего, познание себя. Не случайно именно сякухати стала медитативным инструментом Дзэн буддистов.

Изучение свойств инструмента тоже необходимо для успешной игры. Нет двух одинаковых сякухати, как нет двух одинаковых людей. Сякухати изготовлена из куска бамбука, имеющего свою кривизну, размер, плотность... Поэтому требуется некоторое время, чтобы привыкнуть к конкретному инструменту, понять его характер, лёгкие и тяжёлые качества, уступчивость и упрямость. Иногда могут потребоваться годы, чтобы раскрыть потенциал инструмента... Но, проявив терпение, его обладатель услышит нечто большее, чем просто звук, нечто, пронзающее тело насквозь, резонирующее в каждой клетке организма, окутывающее вокруг мягким и тёплым и, наоборот, рассекающее, как меч, и выставляющее внутреннее и сокровенное на всеобщее обозрение. Сякухати нельзя обмануть. Как зеркало, этот кусок бамбука отражает внутреннее состояние игрока, а опытный слушатель даже по одному звуку скажет многое о музыканте, как доктор может поставить диагноз по кардиограмме.

ВНИМАНИЕ: Обновлён список Видео уроков и Аудио файлов. Его можно найти в [ПРИЛОЖЕНИИ](#)

Часть 1. Знакомство с инструментом и первые шаги

Первая часть посвящена знакомству с сякухати, как с инструментом, основам техники игры и базовой орнаментации. Часть материала позаимствована из книги Масаюки Кога с личного разрешения Кога-сэнсэя. Цель первой части - научить практикующегося энтузиаста играть несложные мелодии. И хотя заочно без непосредственного контакта с учителем это сделать чрезвычайно сложно, я приложил усилия, чтобы помочь добиться максимального результата.

1. Самые азы - с чего начинается Сякухати

1. Знакомство
2. Современные разновидности флейты: джинаши, джиари, хотику
3. Создание звука (ВИДЕО)
4. Базовые ноты (mp3)
5. Упражнения для отработки базовых нот
6. Верхний регистр. Правила регистров (mp3)
7. Упражнения для отработки нот верхнего регистра
8. Музыка сякухати, виды, строй
9. Основные принципы игры, дыхание, внутренний настрой
10. ВИДЕО уроки по материалу первого раздела

2. Основы музыкальной грамоты в игре на Сякухати

1. Ритм и размерности
2. Немного практики (mp3)
3. Промежуточные ноты и полутона; "Сильные" и "слабые" ноты (ВИДЕО)
4. Ещё чуть-чуть практики (mp3)

3. За пределами привычного

1. Несколько слов о том, что же в сякухати есть такого "сякухатного"
2. Виды нотной записи для сякухати в разных школах
3. Подробнее о длинных тонах
4. Модуляция звука
5. Примеры упражнений для развития управления звуком
6. Базовая орнаментация
7. Ещё раз о типах дыхания во время игры
8. Немного о музыкальных прогрессиях в японской музыке
9. Практика на примере лёгких японских мелодий (MP3)
10. Разбор некоторых произведений Миньё

4. Приложение к Части 1

1. Аппликатура сякухати
2. Обучающие музыкальные и видео клипы
3. Отрывки произведений, исполняемых на сякухати

На этом мы завершим первую часть. Изложенного материала должно быть достаточно для того, чтобы суметь сыграть несколько несложных мелодий, а также чтобы подобрать, сыграть и записать нотами понравившиеся мотивы. Если это - ваша цель, то тут можно и остановиться. Тем же, кто отважится шагнуть дальше, предстоит оставить позади все познания в музыкальной теории и в нотной грамоте.

Часть 2. Традиция Сякухати

В первой части мы разобрали самые базовые техники игры на сякухати. Теперь пришло время поговорить о традиционной музыке для сякухати - **хонкёку**. Сразу оговорюсь, что я не собираюсь тут рассматривать гайкёку, синкёку, энка (enka), джаз, блюз и прочие музыкальные жанры, в которых сякухати стала применяться после запрета движения комусо и закрытия секты Фукэ в конце 19-го века. Не исключено, что в дальнейшем этому будет посвящён отдельный раздел, но это выходит за рамки моего основного курса обучения у моего сэнсэя.

Также я постараюсь развеять миф о необходимости изучения каких-либо музыкальных жанров для успешного изучения хонкёку. Но самое главное, что я хочу донести до читателя, - это то, что многовековая традиция сякухати развивалась в огромном множестве храмов, и поэтому сам стиль игры, подход к обучению, последовательность обучения, репертуар и т.п. очень сильно отличаются не только в разных школах, но и, порой, в разных направлениях одной и той же школы. Если у вас есть учитель, то вам необходимо следовать его наставлениям и не применять ничего из предоставленного тут материала без согласования со своим учителем!

1. Мой Путь в сякухати

Это небольшая **автобиографическая заметка** о моём становлении в качестве игрока сякухати с самого начала до сегодняшнего дня.

2. Котен Хонкёку в записи Ниодо

- **Что такое Котэн**
- **Краткая биография сэнсэя Ниодо (Jin Nyodo)**
- Особенности нотной записи Ниодо
- **Разбор пьесы "Кю Choshi" (ВИДЕО)**
- **Разбор пьесы "Sashi"**

3. Храм Мёан (Меян) и его современный репертуар Тайзан Ха

- Немного о храме, его наставниках и реформе
- **Особенности игры и нотной записи пьес Тайзан Ха**
- **Разбор пьесы "Хи Фу Ми"**

4. Школа Докиёку

- Сэнсэй Ватазуми Досо
- Сэнсэй Йокояма Кацую
- Особенности игры и нотной записи в Докиёку

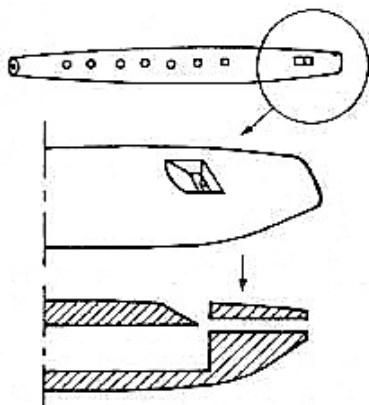
- Разбор пьесы "Honshirabe"

Часть 1. Знакомство с инструментом и первые шаги

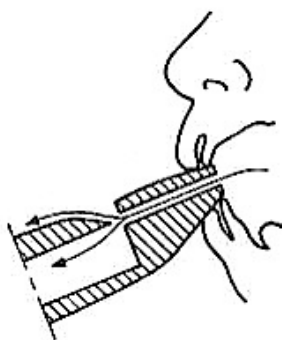
ЗНАКОМСТВО С СЯКУХАТИ



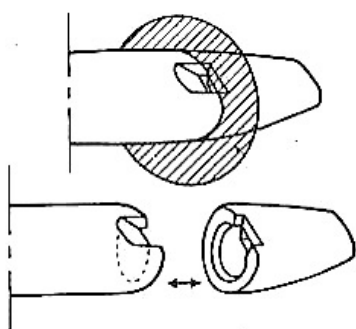
Давайте попробуем разобраться, что же такое флейта сякухати. Сякухати относится к продольным флейтам открытого типа. К такому же типу также относятся южноамериканская *Кена*, турецкая и египетская *Нэй*, флейта североамериканских индейцев *Хопи* (не путать с распространённой североамериканской флейтой-свистком) и ещё ряд инструментов, немного отличающихся по конструкции мундштука, но действующих по одному и тому же принципу.



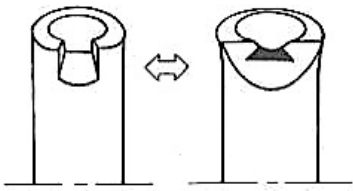
Многие знакомы с флейтой закрытого, или свисткового, типа. Закрытые флейты представляют собой удлинённый свисток с проделанными в нём по бокам отверстиями. На этом принципе построено огромное множество инструментов, яркими представителями которых можно назвать блокфлейту, или *recorder*, окарину, свистковую флейту североамериканских индейцев, а также всевозможные свистульки. На рисунке слева изображена упрощённая схема флейты закрытого типа, а также её продольный разрез через свистковую часть.



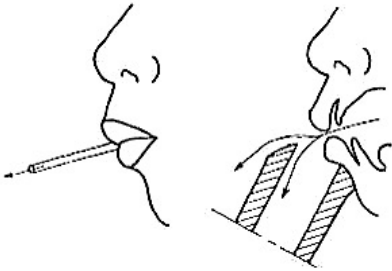
Теперь разберёмся, каким образом флейта создаёт звук. Обратите внимание, что скошенная часть свистка находится как раз напротив щелевого отверстия, через которое играющий выдувает воздух. Поток воздуха, рассекаясь пополам на скосе, создаёт свистящий звук. Естественно, что тембр этого звука зависит от деталей устройства свистка, формы ствола флейты и ещё многих факторов, но это всё находится за пределами данной главы. Основное, что нужно понять из данной схемы, - это то, что существует узкая щель, подающая воздух на скошенный край флейты.



Теперь представим, что мы взяли пилу и отпилили верхнюю часть свистка, как показано на схеме слева. Всё, что при этом остаётся, - это открытая трубка со скошенным краем



При помощи напильника немного видоизменим форму скошенного края, сделав простой скос и немного закруглив край. Тёмная трапецевидная вставка применяется для предохранения бамбука от размокания от влаги выдыхаемого воздуха.



Поскольку мы отпилили верхушку свистка, нам нужно её каким-то образом воспроизвести. Путём тренировки и расслабления губ мы добиваемся стабильной и, по возможности, параллельной струи воздуха, выходящей из маленького отверстия между губами. Струя воздуха направляется на скошенный край, а нижняя губа закрывает торцовое отверстие трубки. Если вы сравните схему слева со схемой свистка, приведенной вверху, то обнаружите, что они практически идентичны, с тем отличием, что роль воздугонаправляющей части свистка являются губы музыканта.

Кто-то может спросить: а зачем столько возиться с изготовлением, а затем с изучением игры на сякухати, когда свистковые флейты могут звучать сами по себе? Ответ кроется в способности управлять громкостью и тембром звука на сякухати. Именно способность воспроизводить звук от громкого до едва уловимого, от кристально чистого, даже режущего слух, до ветренного, напоминающего порыв ветра в трубе разыгравшегося камина, заставляет людей тратить десятилетия на освоение этого божественного инструмента.

Схемы взяты из методички, прилагаемой к купленной мной пластмассовой сякухати у [Music ON](http://www.musicon.co.jp/syakuhati.htm) (<http://www.musicon.co.jp/syakuhati.htm>) компании в Японии

РАЗНОВИДНОСТИ СЯКУХАТИ



В данном разделе я не собираюсь вдаваться в глубокие рассуждения. Я всего лишь хочу дать базовые понятия о различных видах флейт.

Сякухати - довольно обобщающее название. Собственно, термин "СЯКУХАТИ" происходит от японской системы мер. 1 СЯКУ = 30.3 см, 1 СУН = 3.03 см. Длина сякухати равна 1 СЯКУ и 8 (яп. хати) СУН, т.е. 54.54 см. Такое таинственное название сякухати обозначает всего лишь длину 1.8 японского фута. Поэтому в общении среди игроков на сякухати используются более конкретные названия инструмента, например:

РОКСУН = 1.6 (року = 6)

НИСЯКУ = 2.0 (яп. НИ СЯКУ, т.е. 2 сяку)

(НИСЯКУ) ЙОНСУН = 2.4 (ЙОН = 4, а 2.4 - это одна из стандартных размерностей флейты. Поэтому слово НИСЯКУ часто опускают)

Использование конкретного инструмента зависит от школы, стиля и вида музыки. Более длинные инструменты используют для медитативных произведений Хонкиёку, а более короткие - для ансамблевой музыки. Немало ансамблевой музыки написано для флейты 1.6, хотя мне приходилось играть в трио, сочетающее 1.3, 1.8 и 2.4.

Флейта 1.8 считается стандартом в сегодняшней традиции сякухати (хотя она и не всегда была таковой). Храм Меян, насколько я знаю от сэнсэя, использует только 1.8, а репертуар Меян состоит только их медитативных произведений.



По типу вставки Утагучи флейты делятся преимущественно на "Кинко" стиль и "Тозан" стиль, по именам школ. На фото слева представлены оба типа.

Левая флейта имеет округлую вставку стиля Тозан

Правая флейта - трапецевидную вставку Кинко

Сама форма вставки, скорее, - дань традиции. На качество звука форма не влияет (я могу ошибаться, но это насколько я понял из разговоров с сэнсэями)

Один из способов классификации флейт - разделение их на СЭЙРИТСУКАН и СЭЙСУНКАН. Флейта 1.8 настроена на европейскую ноту Ре, 1.6 - на Ми, 2.0 - на До. Соответственно, 1.7 даст нам Ре-диез (Ми-бемоль), а 1.9 - До-диез (Ре-бемоль). Т.е. в идеале, пропорция составляет 1 СУН на каждый полутон. Это табличный стандарт.

В реальности же, чем больше длина флейты отличается от 1.8, тем больше несоответствие между длиной и тональностью. Отсюда и возникло два типа флейт.

Сэйритсукан исходит из тональности флейты. Нисяку Йонсун (2.4) может быть 2.3 в действительности, но тональность будет соответствовать стандарту, принятому для 2.4

Сэйсункан, напротив, исходит из длины. 2.1 сэйсункан будет длиной 2.1. При этом, скорее всего, тональность флейты не будет Си (В)

Большинство современных флейт делается сэйритсукан, т.е. в тон. Хотя можно встретить медитативные флейты сэйсункан, настроенные сами на себя. Именно такова моя 2.1, изготовленная мастером Такехару.

Ещё один вид классификации флейт - по наличию пасты ДЖИ в канале. Традиционно различают два типа флейт: Джинаши и Джиари. Для достижения более чистого звучания и баланса между нотами изготовитель "доводит" канал до идеального состояния при помощи удаления лишнего бамбука и путём добавления пасты Джи (субстанция, напоминающая гипс). Также существуют флейты без добавления пасты, в которых канал обрабатывается только посредством удаления бамбука.

Джинаши флейты имеют более "бамбуковое" звучание, поэтому нередко предпочитают людьми, использующими флейты только для медитации и медитативной музыки. Джиари, с другой стороны, хорошо отбалансированы и настроены, поэтому используются для игры в оркестре. Некоторые джиари флейты могут быть довольно тяжёлыми из-за обилия пасты. Очень ценятся отбалансированные флейты с минимальным содержанием Джи.

Отдельной категорией выделены флейты Хотуки. Используются хотуки обычно для медитативной соло музыки. Можно выделить несколько отличий хотуки от сякухати

1. Канал. У сякухати канал имеет, упрощённо говоря, двояко-конусную форму, типа "песочных часов". Он посрепенно сужается от утагучи к первому отверстию, а потом расширяется. Хотя конусом назвать канал можно только очень приближённо, т.к. форма достигается путём долгой и кропотливой ручной подгонки. Изнутри канал сякухати покрыт лаком Уруши и отполирован до блеска.
Хотуки имеет естественный канал, не обработанный до конца, часто сохраняются остатки перегородок внутри бамбука.
2. Сякухати, как правило, имеет вставку Утагучи. Скос в более современных флейтах делают острее, чем достигается более громкий чистый звук, подходящий для игры в оркестре. На более старых сякухати скос нередко более тупой, а вырез утагучи меньше.
Хотуки не имеет вставки в утагучи, вырез обычно очень неглубокий, а скос имеет очень тупой угол.
3. Сякухати при всех вариантах длин не сильно отличаются друг от друга по диаметру. На фото в верхнем правом углу выложены сякухати от 1.6 до 2.7. При этом флейта 1.6 даже немного толще, чем 2.7.
Хотуки флейты нередко изготавливают 7-8 см в диаметре
4. Современные Сякухати по конструкции делают из 2-х частей. Это помогает достичь наибольшего соответствия идеальной форме и получить более удобный доступ к внутренности канала. При разрезании нередко удаляется часть ствола для изменения длины флейты. А иногда даже флейта может быть изготовлена из разных стволов.
Хотуки всегда делается цельной из одного куска

Материал моего сайта посвящён сякухати 1.8, настроенной на ноту Ре (D) и стандартный японский "сякухатный" звукоряд. Музыку по приводимым нотам можно вполне играть на любой флейте, но это не будет соответствовать описанию и указанным западным тональностям.

СОЗДАНИЕ ЗВУКА НА СЯКУХАТИ



ВНИМАНИЕ: Добавлен **видео-урок** по созданию звука на сякухати

Основа основ в сякухати - извлечение звука. Это процесс занимает довольно продолжительное время, столько, сколько человек играет на флейте. В становлении звука я могу условно выделить несколько фаз, продолжительность которых очень индивидуально для каждого человека.

- Фаза создания звука. Взяв флейту в руки, новичёк, как правило, может создать только шум. Это вполне нормально даже для тех, кто имеет опыт игры на других инструментах, включая поперечные флейты. Не удивительно, механизм звукоизвлечения на сякухати отличается от прочих инструментов.
Если не бросать практику, то спустя некоторое время появляется звук. Звук будет очень неровный, часто прерываться, исчезать. Не всегда получится выдуть нужную ноту. Тем не менее, это будет звук.
- Стабилизация звука наступает позже, если не прекратить работать со звуком. В этой фазе игрок свободно играет мелодии, может импровизировать. Но флейта нередко звучит довольно однотонно, без вариаций тембра и громкости.
Наибольшую трудность представляют сильно "согнутые" ноты, поэтому не следует ожидать того, что все ноты будут играть одинаково. Более того, одной из особенностей музыки сякухати является индивидуальная выразительность разных нот. Об этом и о "сгибании" нот мы поговорим в последующих разделах.
- После того, как звук сформирован, начинается его полировка, а вместе с ней и микротона.
Сякухати отличается тем, что создание микротонов и "сгибание" нот является обязательным элементом в игре. Но этом этапе понадобится некоторое время, чтобы не просто удержать звук, а согнуть и разогнуть его, не потеряв при этом.
- Чувствуя себя уверенно в звукоизвлечении, игрок учится не только менять высоту звучания ноты, но и громкость и тембр. Тональность, громкость и тембр - три основных параметра, с которыми игроку приходится постоянно работать, меняя их даже на протяжении одной ноты, как вместе, так и по-отдельности.
- Развитие специфических звуков. Помимо обычного звука, в игре на сякухати присутствуют специальные звуки, типа "мурайки", при помощи которых достигается особая выразительность музыки.
- Отработка качества звука. Фактически, это возвращение к фазе №1. Пройдя все этапы работы со звуком, игрок продолжает работать над звукоизвлечением. Упражнение длинных тонов как раз и предназначено для отработки звука.

Понятно, что деление на фазы чисто условное. Для перехода к следующей фазе не требуется завершения предыдущей. Напротив, отработка каждой фазы продолжается в течение всей сякухатной карьеры, даже если она продлится всю жизнь. Но, с другой стороны, невозможно научиться сгибать звук, не добившись его стабильности, а работа с громкостью напрямую связана со сгибанием-разгибанием нот. Поэтому ограничения существуют сами по себе. Все ограничения могут быть очень просто устранены практикой... Заметьте, я не написал "легко". Я написал "просто" ;-)

При игре на сякухати учитывается несколько факторов:

1. Форма полости рта и губ
2. Направление потока воздуха
3. Положение инструмента
4. Дыхание
5. Передув
6. Работа со звуком

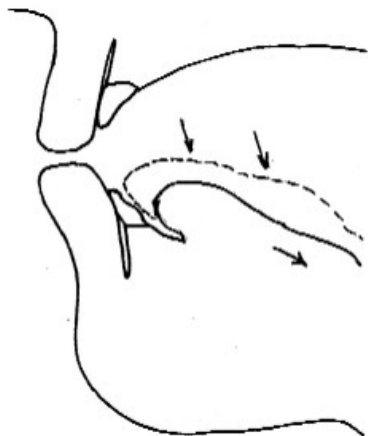
Упражнения по развитию звука

Если опросить 100 сэнсэев, то можно получить 100 разных советов по звукоизвлечению. Приводимые ниже принципы весьма относительны и являются всего лишь отправной точкой для начинающих. В дальнейшем Вам предстоит самостоятельная работа по нахождению того положения, которое подойдет только Вам. Это во многом зависит от анатомических и функциональных особенностей каждого человека. Какизакаи-сэнсэй вообще не уделяет внимания форме амбушюра. Он говорит, что звук должен стать целью, а не форма.

Мои первые познания о звукоизвлечении я получил из книги Масаюки Кога, картинки из которой я использовал при создании этого сайта (с личного разрешения Кога-сэнсэя). Дальнейшее развитие моего звука проходило под влиянием Мери Лу Брандвейн и Масаказу Йошизавы. Впоследствии, школа Йокоямы Кацуя оказала доминирующее влияние посредством обучения у Питера Хилла, Райли Ли и, с недавнего времени, у Каору Какизакаи. Все три являются учениками Йокояма-сэнсэя и Дай Шиханами школы Докиёку. Мой основной сэнсэй, Дай Шихан Билл Шозан Шульц, также поддерживает метод Йокояма-сэнсэя.

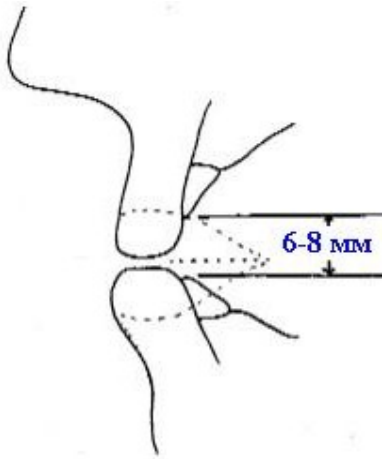
1. Форма полости рта и губ

Базовые принципы и упражнения



Положение языка играет важную роль в выдувании качественного звука. Питер Хилл советует вспомнить положение языка в момент, когда во рту находится очень горячая картофелина. Язык уплощается, ложится на дно полости рта, а его кончик отходит назад от нижних зубов. Дно полости рта опускается, а мягкое нёбо поднимается. При этом диаметр гортани и размер полости рта несколько увеличивается. Как правило, более низкие тона требуют более сильного раскрытия гортани, что делает игру на длинных флейтах более трудной задачей и не рекомендуется для новичков. С другой стороны, игра на длинной флейте хорошо тренирует горловые мышцы, делая игру на обычной флейте настоящим отдыхом и удовольствием.

Поднимание языка или его заворачивание делает звук слишком слабым и ветренным. Хотя есть много музыкальных произведений, в которых именно такой звук необходим для выражения настроения в отдельных фразах. Об этом мы поговорим чуть позже.



Разные авторы дают разные советы по постановке формы рта. Масаюки Кога советует поставить края верхних и нижних зубов на одну вертикальную линию, как показано на рисунке, с расстоянием между ними, в среднем, 7мм. Для этого нижняя челюсть сдвигается немного вперёд. Мери Лу, наоборот, сдвигает нижнюю челюсть немного назад. Как уже писалось выше, это зависит от индивидуальных анатомических особенностей. Правильное положение вырабатывается [упражнением длинных тонов](#).

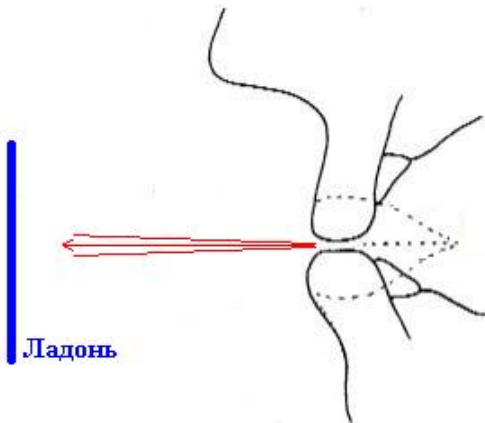
В последнее время я стал меньше внимания уделять положению челюсти, а больше рациональному положению губ и направлению потока воздуха, как меня учил Питер Хилл.



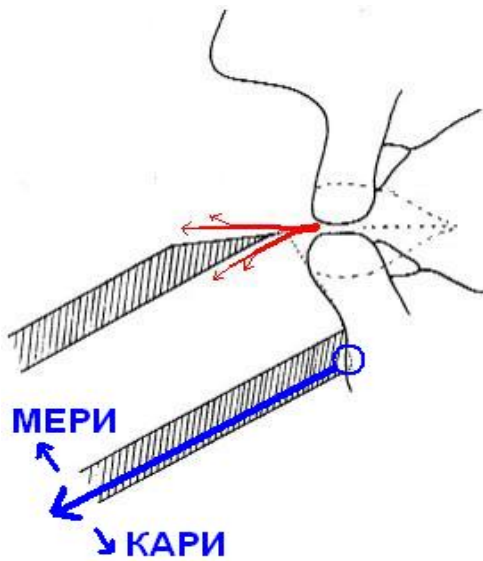
Упражнение 1. Губы расслаблены. Используя диафрагмальное (нижнее) дыхание, наберите воздуха и выдувайте воздух тонкой струйкой через небольшую щелку между губами. Вертикальная величина просвета не более 3 мм. При увеличении просвета звук приобретает "воздушность", а также вы быстро выдуете весь запас воздуха. Просвет должен быть примерно посередине губ.



Это схема из книги Кога-сэнсэя. Но понятие правильно - неправильно оченьотносительно. Немало сэнсэев сдвигают флейту немного в сторону при игре. Естественно, не к уголку рта, но не точно по центру. Может, на 1/3-1/2 ширины утагучи. Я это наблюдал и у Питера Хилла, и у Райли Ли, и у Какизакаи. Важно найти то наиболее приближенное к центру положение флейты, которое производит желаемый звук.



Упражнение 2. Поставьте руку перед собой на уровне рта, держа голову прямо. Направьте поток воздуха на руку. Следите за тем, чтобы губы не напрягались. Добейтесь того, чтобы на всём протяжении одного цикла упражнения (т.е. одного длинного выдоха) воздух выходил равномерно, без рывков, за счёт сокращения мышц живота и диафрагмы, скорость потока не менялась, а также просвет между губами оставался постоянным.



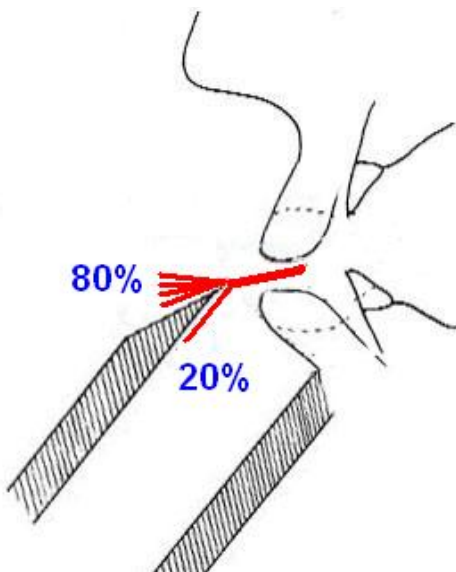
На схеме синим цветом я указал

- кружок - точка контакта с подбородком, она же ось вращения при сгибании-разгибании флейты
- длинная стрелка - направление флейты
- МЕРИ - "сгибание флейты" - приведение флейты ближе к горизонтальному положению вращением вокруг оси на подбородке
- КАРИ - "разгибание флейты" - приведение флейты ближе к вертикальному положению

Упражнение 3. ВНИМАНИЕ: вот тут начинаются сильные расхождения методов. Сначала - то, что я изучал раньше. Это же советует Кога-сэнсэй в своей книге

Возьмите сякухати и установите её край на подбородок. Выемчатый край должен находиться примерно в 7-8мм от просвета между губами. При этом поток воздуха должен рассеиваться пополам. Вам придётся немного потрудиться, чтобы найти нужное положение инструмента. Точка упора подбородка является осью, вокруг которой флейту можно немного поворачивать вверх и вниз в поисках звука. Эти упражнения следует вначале выполнять перед зеркалом, и только после появления устойчивого чувства правильного положения можно продолжать отрабатывать, полагаясь на это чувство.

Этому методу я обучался у Питера Хилла и Каору Какизакаи. Извиняюсь за рисунок, который я на скорую руку сделал в фотопше из верхнего рисунка. Попробую объяснить детали.



1. Поток воздуха подаётся так, чтобы 80% выходило наружу, а только 20% попадало внутрь. Это достигается "овертикализацией" флейты, или позицией *кари*. При этом контакт на подбородке остаётся
2. В позиции *кари* край флейты, утагучи, отдаляется от губ. Это повышает тональность ноты и открывает вход в канал флейты сверху. Для избежания изменения тональности и для закрывания канала нижняя губа выдвигается вперёд с потоком воздуха. Приближение губы к утагучи снижает высоту получаемого звука. Верхняя губа меняет свой угол для направления потока воздуха на утагучи.
3. Края губы расслаблены, "натяжение" регулируется круговой мышцей рта

Положение флейты КАРИ значительно облегчает игру согнутых нот. Если же флейта изначально сильно "согнута" в позицию МЕРИ то ещё больше согнуть её может быть трудно.

Формируем звук



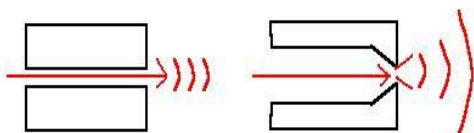
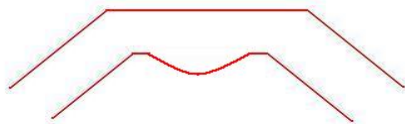
Теперь попробуем разобраться с некоторыми деталями воспроизведения звука. Как уже писалось, этот вопрос каждый решает для себя сам. Можно описать технику, приёмы, но необходимо найти то положение, при котором звук приобретёт желаемую окраску. Я привожу здесь технику, полученную мной от Питера Хилла. Питер является учеником знаменитого Йокояма Кацуя и победителем всеяпонского конкурса игроков на сякухати. Рекомендации других музыкантов являются не менее ценными и полезными, хотя практически все будут немного отличаться, отражая индивидуальные особенности музыканта.

1. Уголки рта немного опускаются. Это придаёт лицу несколько печальное выражение. Для просмотра увеличенной фотографии щёлкните по ней мышкой.



2. При выдувании воздуха нижняя губа немного выдвигается вперёд. При этом верхняя губа как бы является направляющей плоскостью, оставаясь ровной, а нижняя формирует небольшой канал, по которому выходит воздух.

Одной из частых ошибок начинающих является напряжение краёв губ. Нужно добиться такого их положения, чтобы сами губы, особенно нижняя, были расслабленными. Необходимое напряжение задаётся круговой мышцей рта и сосредоточено в зоне, ограниченной складками вокруг рта. Выполняя это упражнение перед зеркалом, вы должны увидеть блеск внутренней влажной части нижней губы.



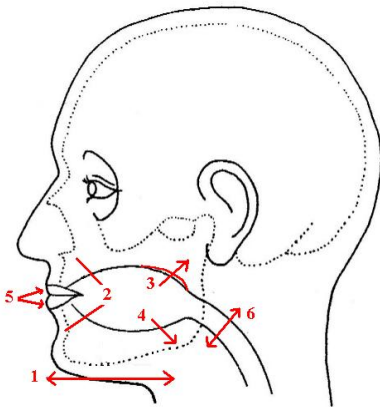
Рассмотрим принципы, лежащие в основе положения губ.

При расслабленности губ, верхняя и нижняя губы формируют канал, через который проходит воздух. По законам физики, воздух, выйдя из цилиндрического канала, продолжает свой ход в заданном направлении, сохраняя форму цилиндрического потока, как изображено на левой части схемы.

Если играющий напрягает края губ при игре, то они приобретают форму, соответствующую правой части схемы. При этом воздух, выходя через полученное точечное отверстие, начинает расходиться круговой волной, приводя к возникновению шипящего звука и большим потерям воздуха при попытках играть.

Многие авторы, напротив, советуют немного растянуть уголки рта, как бы растягивая рот в улыбке. Это вполне приемлемое положение, также применяемое многими ведущими музыкантами. Вам следует поэкспериментировать с разными формами рта, найдя наиболее удобное положение губ, языка и нижней челюсти, а после этого практиковать [длинные тона](#), добиваясь наиболее желаемого звучания.

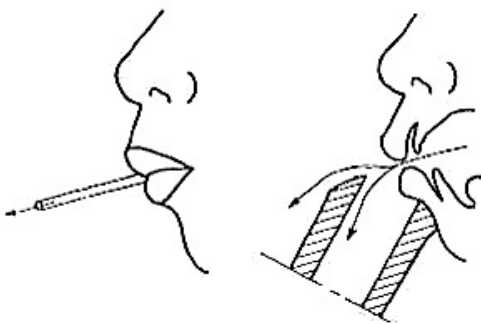




Обобщим всё сказанное в одной схеме (слева, щёлкнуть мышкой для просмотра):

1. Положение челюсти. Масаюки Кога выдвигает её вперёд, Мэри Лу Брандвейн, наоборот, советует сдвинуть назад. Это полностью зависит от индивидуальной анатомии. Упражнение длинных тонов поможет найти нужное положение.
2. Немного напрягается круговая мышца рта, уголки рта опускаются. Отрабатывать у зеркала.
3. Мягкое нёбо поднимается
4. Язык уплощается и опускается. При всём этом полость рта внутри приобретает округлое очертание. Это напоминает ощущение, когда во рту находится горячая картофелина.
5. Края губ должны быть расслаблены.
6. Гортань должна быть максимально расширена для свободного прохода воздуха.

2. Направление потока воздуха



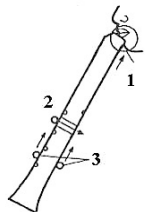
Как мы уже разбирали во [вступительной части](#), сякухати представляет собой свисток без верхней направляющей части. Поэтому задачей музыканта является воспроизвести узкий направленный поток воздуха и направить его на скошенный край флейты. Край должен рассекал поток воздуха 80/20. При этом 80% проходит поверх флейты, а 20% - внутрь.

При расслабленных губах, раз поставив губы в нужное положение, изменение угла потока добивается передне-задним смещением челюсти. Этот этап напоминает езду на одноколёсном велосипеде: поначалу звук будет всё время пропадать, а поток воздуха соскакивать то на одну, то на другую сторону. Это всего лишь вопрос практики.

3. Положение инструмента



Традиционно сякухати держится двумя руками, как это показано на рисунке справа (щёлкнуть по рисунку для просмотра). Правая рука работает с нижней частью флейты, а левая - с верхней. Положение спины и головы - вертикальное. Плечи и шея расслаблены. Традиционное положение для игры - стоя с одной ногой немного впереди или сидя на стопах. В любом случае положение должно быть комфортно, не затруднять дыхание и давать возможность играющему легко манипулировать флейтой, получая требуемые едва уловимые вариации звука.



Нижняя схема слева показывает расположение точек опоры.

1. Подбородок. Эта точка также является поворотной для изгибания нот и нахождения нужного звучания.
2. Средний палец левой руки является только немного стабилизирующим, и ведущего

значения не имеет. Располагается он на верхней поверхности флейты между 3-м и 4-м отверстиями снизу. В разборных флейтах это как раз место стыка 2-х половин. Безымянный палец закрывает 3-е отверстие, указательный - 4-е, а большой закрывает 5-е, которое находится на обратной стороне флейты.

3. Большой и средний пальцы правой руки несут ответственность за удержание нижнего конца флейты. Располагаются они напротив друг друга в промежутке между 1-м и 2-м отверстиями снизу. Безымянный палец закрывает 1-е отверстие, а указательный - 2-е. При этом нужно следить, чтобы при удержании флейты не происходило чрезмерного напряжения в кистях, о чём будут свидетельствовать болезненные ощущения в кистях. Мизинцы обеих кистей никакой функции обычно не выполняют. Иногда их применяют для дополнительного поддержания флейты. Функциональную нагрузку мезинец несёт при игре на флейтах длиной 2,7-3,0 фута, когда средний палец левой руки исполнителя просто не в состоянии достать до нужного отверстия.

4. Дыхание

Одной из особенностей игры на сякухати является тренировка дыхательного аппарата. Дыханию придаётся огромное значение даже с той позиции, что сякухати является основным инструментом для медитации Дзэн буддистов. Нижнее, или диафрагмальное, дыхание успокаивает сознание и расслабляет мышцы, что необходимо для успешного создания звука на этом инструменте. Вертикальное положение тела благоприятствует правильному дыханию.

Способ дыхания также влияет на качество звука. Грудное дыхание поддается ритмическим ударам сердца и делает звучание флейты несколько пульсирующим.

Я не ставлю своей задачей описывать технику дыхания. Подробное описание можно найти в любой книге по цигун или йоге.

5. Передув

Сякухати имеет всего 5 отверстий, отвечающих за одну октаву. Для игры нот двух следующих октав необходим передув. Достигается он за счёт уменьшения отверстия между губами, усиления скорости потока воздуха и изменения положения языка во рту. В этом разделе я не буду вдаваться в подробности техники передува. Этому будет посвящён отдельный урок.

6. Работа со звуком

Эта слишком большая тема для беглого описания. Вся игра на сякухати сводится к работе со звуком. Изгибания тона, вариации тембра и громкости, микротона - всё это является "визитной карточкой" сякухати. Этому будет посвящено несколько уроков и... порядка 10-15 лет Вашей жизни.

А пока

ЖЕЛАЮ УСПЕХА!

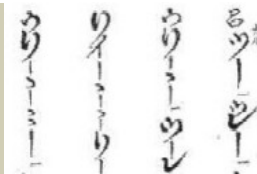
Упражнения по развитию звука

Одним из наиболее важных упражнений является упражнение **длинных тонов**. Масаюки Кога говорит, что тот, кто играет длинные тона 5 минут каждый день, станет мастером. Для этого упражнения следует или находиться в темноте, что лучше, или просто закрыть глаза. Возьмите в руки флейту, закройте все отверстия и выдуйте самую низкую ноту строя (**PO**). Дыхание должно быть равномерное диафрагмальное. Немного изменяя положение губ, наклон инструмента, позицию нижней челюсти, скорость потока воздуха и прочие факторы, нужно найти наиболее благоприятное для игры положение инструмента и форму рта. Задача играющего состоит в слушании звука, его малейших колебаний. Следует отмечать и запоминать положение губ и инструмента при разных вариациях в тембре и громкости.

Кроме того, наблюдательный игрок заметит, что звучание флейты меняется с её разогревом, а также оно зависит от состояния игрока на момент игры: его усталости, настроения, самочувствия и т.п.

Постепенно нужно подключать другие ноты к игре, но каждую ноту в этом упражнении нужно отрабатывать отдельно. В дальнейшем мы обсудим упражнения по развитию звука более детально.

СЯКУХАТИ Базовые ноты



Этот раздел предстоит пройти всем, кто хочет освоить игру на сякухати в свете национальных традиций Японии. Если основная Ваша цель - всего лишь научиться создавать какое-то подобие звука и поэкспериментировать с флейтой, то предыдущих уроков будет вполне достаточно. Но если же у Вас есть в планах изучить техники изгибания нот и орнаментацию, то без этого урока Вам это не удастся. Весь дальнейший материал будет излагаться с использованием японских нот и терминов.

Нотное обозначение в сякухати относится не к конкретным звукам, а к аппликатуре. Каждый значёк обозначает определённое положение пальцев, и это положение будет создавать разные тональности на флейтах разной длины. Стандартная длина сякухати, как я уже писал, равна 1,8 японских футов. Как правило, ансамблевые произведения имеют указание в самом начале, на флейте какой длины играется данная партия. Очень часто произведения с кото исполняются на флейте 1,6 в тональности Е, а медитативные произведения играют на флейте 2,0, 2,1, 2.4, 2.7, а иногда на 3.0 или 3.1.

Я не ставлю сейчас целью описать флейты Хотуку. Эта тема огромна и сама по себе заслуживает отдельного проекта.

Итак, начнём с пяти основных нот сякухати.

Обозначение (Катакана)	口	ウ	レ	チ	リ	口
Произношение	(Оцу) РО	ЦУ	РЭ	ЧИ	РИ	РО (Кан)
Тональность на 1,8	D (Ре)	F (Фа)	G (Соль)	A (Ля)	C (До)	D (Ре)
Аппликатура Отверстия нумеруем снизу: 1, 2, 3, 4 5-е отверстие отделено чертой, оно находится на обратной стороне флейты						
Примечания	Нижняя октава - оцу 乙					кан 甲 Передув

- 1 В данной и в дальнейши схемах я буду придерживаться следующих обозначений:
 ● 2 1 - открытое отверстие, палец полностью поднимается
 ● 2 2 - закрытое отверстие, герметичность обязательна
 ● 3 3 - "затенённое" отверстие, частичное перекрытие на 1/3...1/2. Находится опытным путём
 ● 4 4 - отверстие закрыто на 3/4. Два последние пункта мы будем разбирать в дальнейшем.

На схеме вы видите маленькие точки возле отверстий 2, 4 и 5. Эти точки обозначают отверстия, играющие роль в создании акцента или повторения конкретной ноты. Так, если нужно повторить ноту Цу,

то указательный палец правой руки, закрывающий второе отверстие, на долю секунды поднимается и опять закрывает отверстие. Создаётся отчётливый скачок звука, отделяющий одну ноту от другой. Это называется *осу* или *оси*. Другие техники акцента мы разберём в последующих главах.

ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ, что указанные техники акцентирования нот принадлежат школе Кинко, с которой я начинал изучение сякухати. В школах Меян, Тозан и Докиёку акцентирование проводится по-другому. Кроме того, сами ноты, описанные здесь, принадлежат школе Кинко. Это мы разберём в соответствующих главах.

Обратим внимание на следующие детали:

乙 呂

Значёк *оцу* (левый) или *рио* (правый) применяются для обозначения нижней октавы флейты. Обычно один из этих значков рисуется рядом с нотой. Последующие ноты играют в той же октаве, пока не встретится переход на другую октаву.

甲

Значёк *кан* обозначает верхнюю октаву. Аналогично нижней, все ноты играют в верхней октаве, пока не встретится переход. Добивается звучание за счёт передувания, чему будет посвящена отдельная глава.

大 甲

Дай кан - это третья октава, её звучание достигается сильным передуванием. Обозначается двумя значками вместе.

В разных источниках можно встретить немного отличающуюся аппликатуру. Я описываю ту, с которой я начинал, и которая описана в книге сэнсэя Масаюки Кога (школа Кинко). Периодически я буду приводить альтернативные пальцовки на некоторые ноты. Часто альтернативы применяются для изменения тембра звучания в соответствии с настроением произведения.

Кроме того, альтернативные аппликатуры будут затронуты при разборе нот и традиций разных школ.

Нота *Ро* нижнего регистра является одной из сложных, особенно для начинающих. Но важность этой ноты для игры на сякухати в целом тяжело переоценить. Поэтому я советую уделить этому звуку особое внимание.

Следующий отрывок даёт возможность прослушать базовые ноты нижнего и верхнего регистров. Первые пять нот отрывка

РО-ЦУ-РЕ-ЧИ-РИ, после чего идёт **РО** верхнего (**кан**) регистра.

СЯКУХАТИ

Упражнения для базовых нот



Итак, подойдя к этому разделу, вы уже должны знать **пять базовых нот** сякухати для нижней октавы. Теперь начнём отработку этих нот. Практику можно условно разделить на несколько этапов.

1. Настрой.

Сесть в тихом и желательном уединённом месте. Хорошо помогает закрыть глаза. Расслабиться, настроиться на игру. Может понадобится несколько минут, чтобы настроил своё сознание на игру. Спину держать ровной, мышцы шеи и плеч расслаблены. Дыхание ровное, расслабленное, диафрагмальное.

2. Длинные тона

Это упражнение описано в **разделе о звуке**. Разные школы советуют делать его по-разному. Одни рекомендуют начинать с ноты **РО**, как наиболее сложной, другие, наоборот, с той, которую легче всего играть (это определит практика).

Длинные тона нужно выполнять или с закрытыми глазами, или в темноте для достижения максимального эффекта. Вот несколько направлений, в которых стоит развиваться при выполнении упражнения:

- Следует добиться очень чистого звучания каждого звука при очень слабом потоке воздуха. При этом потери воздуха минимальны. Постепенно наращивать силу выдоха и, соответственно, силу звука, но при этом стараться сохранить чёткость тона.
- Выдувать звук максимальной громкости.
- Выдувать звук, постепенно меняя положение и форму губ, позицию нижней челюсти, языка, округлость полости рта, направление и силу потока и т.д. Сдвиги должны быть микроскопическими, т.к. самая малость приводит к очень сильным изменениям в звуке.
- Прodelывать перечисленные этапы для каждой ноты. Положение губ и форма рта будет меняться для каждой ноты на какие-то микронные доли, но именно эти доли будут иметь решающее значение для качества звука. Именно это упражнение помогает отработать каждую ноту по-отдельности.

3. Сочетания нот

Этим этапом завершается материал данного урока. Упражнение развивает координацию пальцев, а также помогает получить первичные навыки в чтении японских нот. Обратите внимание, что ноты для сякухати записываются стандартными знаками Котоканы и располагаются столбиками сверху вниз и справа налево. Ноты скомпонованы во фразы из 4-х нот. Перед каждой фразой нужно сделать вдох, потом отчётливо сыграть, после чего перейти к следующей фразе вниз по столбцу или влево, если фраза была нижней. Можно проигрывать каждую фразу по несколько раз, добиваясь скоординированного движения пальцев.

8	7	6	5	4	3	2	1
㇀	㇁	㇂	㇃	㇄	㇅	㇆	㇇
㇈	㇉	㇊	㇋	㇌	㇍	㇎	㇏

テ ロ	ロ レ	リ レ	リ テ	ウ レ	レ ウ	リ テ	ロ ウ
レ ウ テ ウ	ウ ロ レ テ	テ リ ロ ウ	レ テ リ ウ	レ ウ ロ テ	レ ウ テ リ	レ テ リ レ	レ テ ウ ロ
ウ レ ウ ロ	テ リ ウ ロ	ウ テ ロ レ	ロ テ リ レ	リ レ テ ウ	テ リ レ ロ	レ テ レ ウ	リ レ ウ テ

Теперь рассмотрим ещё одну деталь.

Этот значёк, *оси*, обозначает повторение предыдущей ноты и ставится вместо неё. Размер значка меньше размера нот. При повторении ноты акцентирующий палец немного приподнимается на долю секунды, а потом опять закрывает отверстие. Акцентирующий палец на каждую ноту обозначен в **базовых нотах** маленькой чёрной точкой. При этом никаких движений губами или языком не производится. Акцент нот в сякухати производится исключительно за счёт пальцев за исключением некоторых видов орнаментации.

Не забывайте, что используемая тут артикуляция принадлежит школе Кинко. О других школах мы поговорим позже.

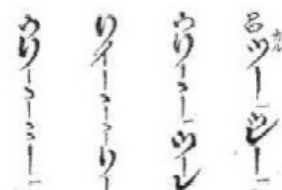
Попробуем проиграть несколько упражнений с повторением:

8	7	6	5	4	3	2	1
レ ウ テ レ	レ ウ レ レ	ロ ウ レ レ	ロ レ レ レ	リ テ ウ レ	リ レ レ レ	ウ レ レ レ	レ レ レ レ

Используя приведенные упражнения, как образец, легко самому составить импровизированные упражнения для самостоятельной практики.

СЯКУХАТИ

Ноты верхнего регистра. Правило регистров.



В этой главе мы продолжим знакомство с базовыми нотами сякухати, но в этот раз речь пойдёт о верхнем регистре. Третий, самый верхний, регистр заслуживает отдельного разговора и будет разбираться в последующих разделах.

Ноты верхнего регистра выдуваются посредством передуха. Просвет между губами при этом немного уменьшается, а скорость потока воздуха увеличивается. Какизакаи сэнсэй советует не трогать амбушюр. Вместо этого он достигает изменения регистра положением языка: из крайнего нижнего положения язык перемещается близко к нёбу, уменьшая объём полости рта.

Заметим также, что значок **РИ** ㇿ применяется исключительно в нижнем регистре. Для соответствующей тональности верхнего регистра применяется значёк **ХИ**. Если вам встретится в нотах значёк **РИ**, то это автоматически обозначает нижний регистр, даже если нет никаких обозначений перехода.

В разных источниках можно найти различные аппликатуры, особенно для нот верхних регистров. Отличия могут быть от лёгких вариаций в положении пальцев, до полностью отличающихся значений нот, что делает чтение музыки невозможным без знания конкретных особенностей данной школы. Я привожу здесь то, чему я научился в самом начале и в чём уверен, но в дальнейшем я укажу возможные варианты аппликатур для каждой ноты в разных школах. Часто альтернативные аппликатуры применяются для изменения тембра звука, что соответствует настроению произведения. Иногда применение альтернативной аппликатуры диктуется особенностями конкретной флейты. Информация будет постепенно пополняться по мере того, как я сам буду получать новые знания от учителей. Как и в случае с нотами нижнего регистра, указанный акцент соответствует школе Кинко. При разборе произведений других школ акценты будут выставлены по-другому.

Обозначение (Катакана)	ロ	ウ	レ	テ	ヒ	ヘ
Произношение	РО (1)	ЦУ	РЭ	ЧИ	ХИ (2)	ГО-НО-ХИ (3)
Тональность на 1,8	D (Ре)	F (Фа)	G (Соль)	A (Ля)	C (До)	D (Ре)
Аппликатура Отверстия нумеруем снизу: 1, 2, 3, 4 5-е отверстие отделено чертой, оно находится на обратной стороне флейты						
Примечания	Верхняя октава - кан 甲					3-я октава дай кан 大甲


(1) Обратим внимание на аппликатуру **РО**. Ряд авторов приводят её в таком же виде, как и **РО** нижнего регистра, в то время, как другие авторы советуют "дать течь" пятому отверстию, т.е. немного приоткрыть его сверху, как показано на схеме, или снизу. Мои теперешние сэнсэй рекомендуют вместо 5-го давать "течь" 4-му отверстию, если в этом есть необходимость. Это помогает создать более чёткий и устойчивый звук. Особенно эта техника полезна при быстрых перепрыгиваниях между нотам нижнего регистра (**РО**, **ЦУ** или **РЭ**) и **РО** верхнего регистра.

Также эта нота может быть сыграна аппликатурой **ГО-НО-ХИ (И)**, но в нижнем регистре, при этом отверстия 1 и 2, как правило, закрыты, а сама нота играет слабо.

Ещё несколько аппликатур мы рассмотрим при разборе произведений, где эти ноты встречаются.

В последующих уроках мы рассмотрим "сильные" и "слабые" ноты. На этом этапе вам следует запомнить, что **РО** обоих регистров собственной аппликатурой играет "сильно", т.е звук должен быть очень сильным и "звучным". Аппликатура **ГО-НО-ХИ (или И)** в нижнем регистре выдувает ту же тональность, что и **РО** регистра **кан**, но звук при этом должен получаться ветренным, или "грязным".

(2) Аппликатура для **ХИ** имеет несколько аппликатур. Наиболее часто встречаются вариации с открытым или с закрытым 2-м отверстием, как показано в таблице. **ХИ** играет на октаву выше **РИ**. Это сильная нота. В Кинко записи современных произведений **ХИ** используется, как правило, только в *кан*, но в музыке Котэн Хонкиёку я иногда встречаю **ХИ** в нижнем регистре. Тут необходимо знать стиль автора конкретных нот.

(3) **ГО-НО-ХИ**, она же нота **И**  - нота третьей октавы, играет с закрытым первым отверстием и открытыми остальными. При этом акцент на ноте делается за счёт быстрого закрывания и открывания 5-го отверстия. Некоторые авторы рекомендуют одновременно с этим открывать первое отверстие. Другой вариант исполнения этой ноты - с закрытым 1-м и 2-м отверстиями. Акцент на 5-м отверстии.

ГО-НО-ХИ (И) может встречаться в обоих регистрах. При этом нота *оцу* регистра играет слабо, по тональности совпадает с **РО кан**. В верхнем же регистре это - очень сильная нота, по тональности - на октаву выше **РО кан**.

Тут, пожалуй, самое время рассказать о ещё нескольких обозначениях, встречающихся в нотах. Речь идёт о цифрах. Многие ноты верхнего регистра имеют в написании цифру или несколько, дающие представление о распальцовке. Также, цифры постоянно встречаются среди нот, указывая на какие-то нестандартные действия пальцами. В нотах встречаются цифры с 1 по 5, обозначающие номер отверстия.

 **ИТИ** - один

 **НИ** - два

 **САН** - три

 **СИ** - четыре

 **ГО** - пять

Знание этих цифр пригодится в дальнейшем при изучении музыкальных произведений.

Теперь прослушаем базовые ноты нижнего и верхнего регистров. Последовательность **(оцу)РО-ЦУ-РЕ-ЧИ-РИ---**(кан)**РО-ЦУ-РЕ-ЧИ-ХИ**

[Прослушать](#)

Правила регистров

В прошлый раз мы разобрали, что регистры в нотах сякухати обозначаются значками. Для нижнего - это **Оцу** (или **Рио**), для верхнего - **Кан**. Ноты **Дай Кан**, третьего регистра, имеют свои собственные обозначения, поэтому третий регистр в нотной записи, как правило, не обозначается.

Правило перехода между регистрами. Если в нотах встречается сочетание **РИ-РО**, то в этом случае автоматически происходит переход на верхний регистр. Если по мелодии после **РИ** следует **РО** нижнего регистра, то рядом с нотой **РО** ставится соответствующий значок, а если значка нет, то музыкант переходит на верхний регистр. Для возврата обратно на нижний регистр должен встретиться или соответствующий значёк, или переход **РО(кан)-РИ**. Встретившаяся **РИ** тоже означает игру в нижнем регистре. Некоторые авторы применяют **У** только в нижнем регистре (об **У** мы поговорим в дальнейшем).

Данная тема станет более понятна при рассмотрении конкретных музыкальных произведений.

СЯКУХАТИ

Музыка, виды, строй



В этом разделе мы начнём разговор об особенностях музыкальных традиций сякухати. Целью сегодня является только знакомство с видами и звукорядами, используемыми в японской музыке. Но в дальнейшем отдельный раздел будет посвящён более подробному анализу структуры звукорядов и принципы построения прогрессий в музыке сякухати, что будет очень полезным для всех желающих импровизировать в "японском стиле".

Если взять стандартную сякухати длиной 1.8 сяку и использовать только основные ноты, то получается следующее:

D (Ре) - F (Фа) - G (Соль) - A (Ля) - C (До) - D (Ре)

Нижнее **D** выдувается при всех закрытых отверстиях, верхнее **D** - при всех открытых. Верхние октавы выдуваются за счёт передувания, о котором пойдёт речь в другой главе.

Музыкальные специалисты наших дней пользуются теорией Коисуми Фумио, которая делит всю японскую музыку на *тетракорды*, состоящие из 3-х нот. Базовые ноты тетракордов составляют скелет для промежуточных тонов. В японской музыке выделяют четыре вида тетракордов (из книги К. Бласдел):

1. Миньё состоит из базовых нот

D (Ре) - F (Фа) - G (Соль), A (Ля) - C (До) - D (Ре)

Данный тетракорд не вовлекает никаких промежуточных нот кроме основных тонов сякухати. Применяется он для игры народной музыки и детских песенок. Также этот звукоряд известен под названием *ИНАКА БУСИ*, деревенская музыка. Этот звукоряд считается режимом ЙО (или Ян в китайской традиции) - более ярким, открытым, жизнерадостным.

2. Мияко Буси наиболее характеризует современную музыку и используется в игре на сякухати, кото, сямисене и биве. Мияко Буси относится к режиму ИН (кит. Инь) и имеет более тёмный и мрачный настрой, применяемый в классике Хонкиёку и Санкиёку. Именно этому звукоряду я посвящаю отдельный раздел. Его составные ноты:

D (Ре) - E♭ (Ми-бемоль) - G (Соль), A (Ля) - B♭ (Си-бемоль) - D (Ре)

3. Рицу является фундаментом для китайской и корейской музыки, используется в музыке гагаку и сёмийо. Составляющие этого тетракорда:

D (Ре) - E (Ми) - G (Соль), A (Ля) - B (Си) - D (Ре)

4. Рюкйю тетракорд найден только на Окинаве, но его распространённость в Азии, например в Индонезии, предполагают, что это сочетание вошло в Японию из юго-восточной Азии.

Составные этого тетракорда:

D (Ре) - F# (Фа-диез) - G (Соль), A (Ля) - C# (До-диез) - D (Ре)

Также это сочетание найдено в некоторых современных произведениях для сякухати.

Начальная и конечная нота тетракорда остаётся неизменной, меняются промежуточные тона, придавая гамме особую окраску.

Масаюки Кога выделяет следующие виды и направления в японской музыке:

1. **Доё** - детские песни. Обычно имеют относительно простую аппликатуру и хорошо подходят для начинающих.
2. **Миньё** - народная музыка. Большинство песен этого репертуара мелодичны и ритмичны, что также делает их подходящими для начинающих.
3. **Синкиёку** - относительно новые произведения, написанные в период с 1900-1950.
4. **Гендаи кийёку** - современная музыка.

5. **Санкиёку** - произведения, написанные для трио сякухати, кото и сямисен. Изначально сякухати не являлась частью Санкиёку, но об этом мы поговорим позже. В начале 20-го века классика санкиёку изжила себя из-за ограниченности нотных прошеесий, допустимых жёсткими рамками классической музыки (о чём мы поговорим в разделе о прогрессиях). Именно поэтому на смену пришла более гибкая и адаптируемая Синкиёку.
6. **Котэн Хонкиёку** - классические произведения для сякухати, написанные для Дзэн медитации. Большинство из них соло, и лишь некоторые играют дуэтом из двух сякухати. Слово Котэн относится только к классическому репертуару сякухатной музыки, зародившейся в Дзэн буддистских храмах Японии. И сегодня люди импровизируют и сочиняют Хонкиёку, но это уже не считается Котэн.
7. **Хонкиёку** - свободное творчество в хонкиёку, вид медитативного творчества адептов Дзэн. Практикуется, как правило, после освоения классических произведений.

ПРИНЦИПЫ ИГРЫ НА СЯКУХАТИ



Сякухати пришла в современный мир от Дзэн буддистов, поэтому многое в музыке сякухати сохранило свои особенные традиции, придающие музыке своеобразный "сякухативский" неповторимый оттенок.

До недавнего времени сякухати являлась исключительно инструментом для медитации Дзэн буддистов. Контроль за звуком, дыханием и состоянием сознания во время игры считался намного важнее, чем технические элементы в исполнении произведений. Поэтому классические произведения *котэн хонкиёку* отличаются простотой сочетания нот. С другой стороны, медитативные произведения обязательно имеют длинные паузы между фразами. Пауза необходима для полноценного дыхания и для созерцания тишины. Тишина является не менее важной, чем звук, а иногда даже превосходит его по

важности. Дыхание должно быть равномерным и диафрагмальным. Описание диафрагмального дыхания можно найти во многих книгах по йоге или цигун.

Ключём к изучению сякухати является слушание. Очень часто люди в современном мире слушают, но не слышат. Выдувая звук, игрок ощущает вибрации. Эти вибрации хорошо ощущаются кончиками пальцев и перепонками ушей. Но ведь звук на пути до ушей касается губ, щёк, он распространяется на шею и дальше. Можем ли мы ощутить этот звук щекой? Можем ли мы различить звук, создаваемый в моменты усталости, болезни, расстроенных чувств или радости? Можем ли мы по желанию вложить в одиночный звук всю свою жизнь, все свои радости и печали, горести и сомнения, беззаботность и счастье, вложить так, чтобы вызвать резонанс в самой глубинке сознания слушателя? Ведь это и есть то, что отличает "живую", тёплую музыку от механической, пусть даже виртуозной, но холодной и безжизненной... Сякухати как раз и концентрируется на оживлении музыки и отражению себя в каждом звуке.

Техническая сторона игры начинается с изучения базовых нот. Детские и народные мелодии, построенные на основных нотах, помогают в развитии техники игры. Постепенно подключаются промежуточные ноты, усложняя игру.

1. Необходимо хорошо проработать тональность каждой отдельной ноты. В начале следует применять тюнер для определения правильности выдуваемой ноты, т.к. даже небольшой наклон флейты или изменение напора воздуха изменяет тональность. Упражнение длинных тонов, [описанное в разделе о звуке](#), помогает в отработке правильного положения флейты.
2. Ритм произведения является второй важной составляющей. Как правило, ритмичность зависит от типа произведения. Медитативные произведения *Котэн Хонкийоку* обычно играют очень медленно, вдумчиво и имеют относительно длинные паузы между фразами. Самые ранние произведения вообще не имеют размерности и играют на усмотрение исполнителя. Трио Санкийоку обычно начинается медленно, ускоряется в середине и заканчивается, опять же, медленно. Народные произведения варьируют по скорости и ритму. Незнание западными учениками японского фолка привело к тому, что часто вместо японской народной музыки используются западные народные мелодии, столь знакомые их слуху. Это помогает концентрироваться на технике игры, а не на запоминании мелодий.
3. Громкость игры играет важное значение для медитативных произведений. Поскольку эти произведения не имеют ритма в привычном для нас смысле, сила звука определяется нотами. Ряд нот в сякухати считаются "сильными" и всегда играют громко и сильно (относительно слабых нот), остальные всегда играют тихо, в чём отражается "Инь-Ян" принцип восточной философии. Периодически встречаются "сильные" ноты с пометкой играть очень тихо. С другой стороны, в ряде современных произведений все ноты проигрываются громко. Также существуют альтернативные аппликатуры на одну ноту, позволяющие или играть ноту тихо и ветренно, или громко и пронзительно. Обычно альтернативные или нестандартные аппликатуры помечены в нотах.
4. Орнаментация - важный и необходимый составной компонент музыки сякухати. Вид орнаментации зависит от конкретной школы. Например, школа Кинко отличается обилием орнаментации, в то время, как Меян сводит её к минимуму, концентрируясь исключительно на звуке.

Принцип "От простого к сложному" применим к любому процессу обучения, в том числе, к сякухати. Сначала изучаются ноты произведения, потом достигается его ритмичность. После этого добавляется орнаментация и вариации громкости. Японцы считают, чтобы разучить произведение, нужно сыграть его 1000 раз. Единственно, отсчёт начинается с момента, когда произведение имеет отработанными вышеупомянутые пункты и играет музыкантом по памяти. Каждое произведение проходит несколько этапов в разучивании:

1. Произведение хорошо играется по нотам.
2. Произведение разучено и правильно играется по памяти.
3. Музыкант уже не может играть произведение НЕправильно.
4. В игру вкладывается индивидуальность исполнителя.

Моя первая учительница периодически спрашивала меня, что каждое произведение значило для меня? Чтобы правильно сыграть, нужно пережить то, что выражает музыка. Что я чувствую, что я переживаю в момент, когда я его играю? Это приходит тогда, когда играющий уже не задумывается о технике игры. После этого начинается отсчёт 1000 раз.

Независимо от уровня разученности произведения, слушание и созерцание остаются основой игры на флейте. Даже добившись идеального исполнения, музыкант снова и снова возвращается к основному - качеству звука. Звук, не техника игры, является основой сякухати, поэтому именно со звуком приходится работать всю жизнь. Совершенствование в звуке является стержнем сякухати и не заканчивается никогда.

Микротона являются "приправой" в игре на сякухати. Питер Хилл как-то дал мне такое сравнение: "...Представь себе дымок, поднимающийся от тлеющей палочки. В комнате нет ветра, но ты видишь лёгкие и едва уловимые отклонения дыма, улавливающие колебания воздуха, которых ты не чувствуешь. Твой звук должен течь, как этот дымок, колебания звука должны быть почти неуловимыми..." Многие виды орнаментации выполняются так, что если их слышно, то это уже слишком много. Но если их не слышно, то это уже слишком мало. Второй вариант предпочтительнее. Иногда звука уже нет, остаётся только движение флейты или пальцев, обозначающие то, что сознание игрока не упустило орнамент. И этого бывает вполне достаточно.

СЯКУХАТИ

Ритм, счёт и размерность



Японская музыка, за исключением медитативных произведений, очень ритмична. Медитативные произведения тоже имеют свой собственный ритм, но только не в привычной для нас форме. В данном разделе мы разберём запись ритма, применяемую в народных и ансамблевых произведениях.

Я столкнулся с тремя основными видами записи ритма в нотах. Ритм в школе Кинко записывается при помощи точек и линий, проходящих через середину нот. Точки ставятся справа и слева от нот. Тозан использует вертикальные линии справа от нот для указания их размерности. Существует также горизонтальная запись, в которой ноты записываются по горизонтали, а размерность определяется горизонтальными линиями под нотами. Последняя запись нередко применяется при записи ансамблевых произведений с другими инструментами, использующими горизонтальную нотную запись. Примеры нотной записи мы рассмотрим в соответствующих разделах.

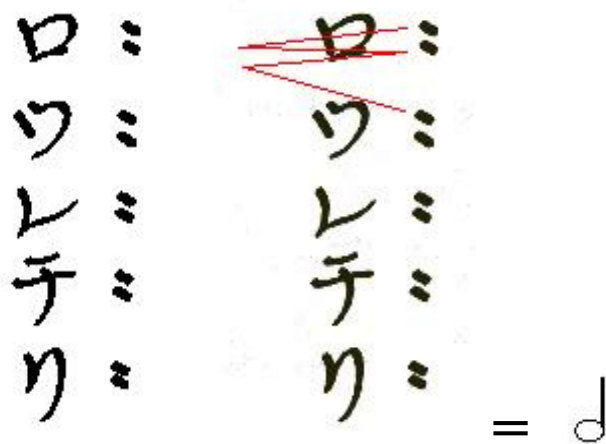
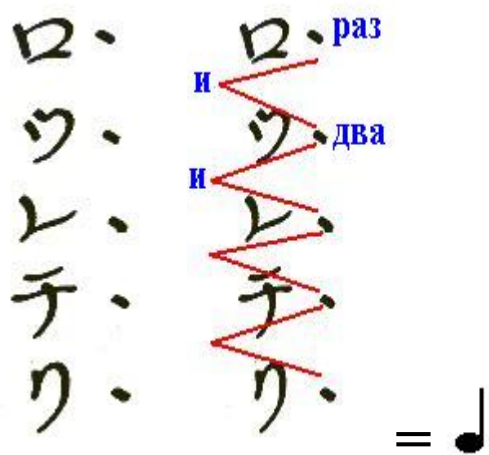
Попробуем разобраться с записью Кинко



Положение точек справа и слева можно сравнить с крайними позициями маятника механического метронома. Счёт тактов, или *бит*, ведётся от точки к точке. Точки справа являются началом нижнего полубита, а точки слева - началом верхнего. Один полный цикл маятника, от правой точки обратно к правой, является полным тактом и соответствует четвертной ноте западных нот.

Обучение ритмов сякухати начинают с распевания нот под равномерные хлопки ладонями по коленям. На нижний бит хлопает правая ладонь, на верхний - левая.

Рассмотрим несколько примеров.



На схеме вверху написан звукоряд сякухати Ро-Цу-Ре-Чи-Ри в размерности одного такта. Отсутствие точек слева предполагает их наличие, т.к. на каждый нижний бит всегда есть верхний. Звучание ноты продолжается до встречи со следующей точкой. Один бит по продолжительности равен четвертной ноте западной нотации. Теперь попробуем воспроизвести ритм.

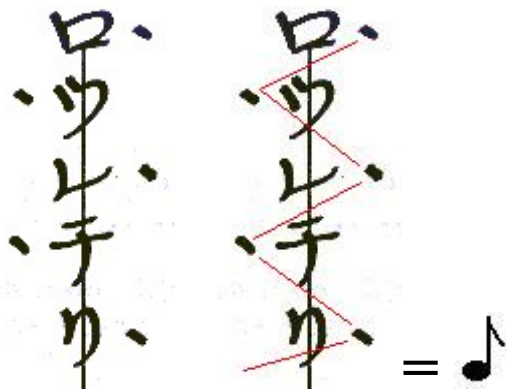
- **РАЗ...** - притопнули правой стопой, одновременно началась нота РО.
- **..и...** - мы на левой стороне, притопнули левой стопой. Т.к. точки нет, мы не останавливаемся.
- **ДВА...** - снова на правой, топнули правой стопой и начали ноту ЦУ
- **...и...** снова на левой, не останавливаемся
- **РАЗ...** - топнули правой и начали РЕ

Продолжаем в том же духе. Сначала разучивать нужно медленно, постепенно доведя такт до размерности 1/4

Данный пример демонстрирует размерность 2 такта. По продолжительности каждая нота равна половинной ноте западной нотации. Счёт РАЗ-и-ДВА-и.. приходится на каждую ноту. Как и в предыдущем примере, левые точки отсутствуют, но предполагается их наличие. Красная линия на схеме вверху показывает, что первая нота РО тянется на хлопок справа, слева, опять справа и снова слева, не прерываясь, до встречи с отметкой такта ноты ЦУ.



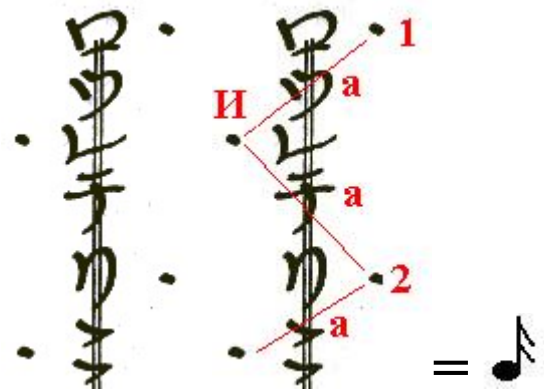
Следующий пример демонстрирует ноты в 3 бита, или размерности 3/4 западной нотации, и 4 бита, 4/4. Размерность в 3/4 обозначается в западной нотации половинной нотой (2/4) с точкой справа, увеличивающей звучание ноты на половину её размерности.



Теперь мы разберём использование линии. Одиночная линия, проведённая через ноты вертикально, обозначает размерность половины такта, или 1/8 западной ноты. В данном примере

- на правый хлопок "РАЗ..." играется нота РО
- на счёт "...и..." и левый хлопок играется ЦУ
- "...ДВА..." начинает РЕ
- "...и..." начинает ЧИ
- Следующий "РАЗ..." играет РИ

И так далее в том же духе.



Эта схема демонстрирует 1/4 такта (1/16 нота), и обозначается двумя вертикальными линиями. Попробуем изобразить хлопками ладоней:

- **РАЗ...** - хлопок правой, РО
- **...а...** - подняли правую, ЦУ
- **...И...** - хлопок левой, РЕ
- **...а...** - подняли левую, ЧИ
- **ДВА...** - хлопок правой, РИ
- **...а...** - подняли правую, акцент РИ на 5-м отверстии (описано в [базовых тонах](#) и [упражнениях](#))

1/32 нота, имеющая в западной системе три флажка, записывается, как 1/8 такта с тремя вертикальными линиями. Применяется при игре очень быстрой музыки.

Данные в [упражнениях](#) примеры вы можете распечатать, добавить размерность и практиковаться. Надеюсь, всё описанное выше не вызывает особых затруднений. Начинайте разучивание очень медленно, постепенно наращивая скорость.

Более интересным является сочетание разных размерностей в одной фразе. Разберём несколько примеров.



В приведенном выше отрывке сочетаются полтора такта ноты РО и полбита ноты ЦУ. То, что линия не



Данный отрывок изображает ноты РО в два с половиной такта, ЦУ в полтакта и РЕ в один такт. Играем:

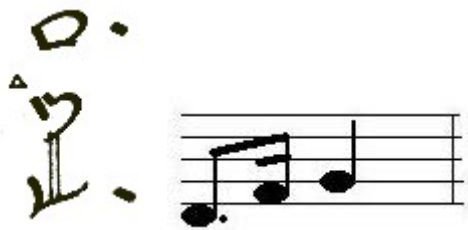
- **"РАЗ-и-ДВА-и-РАЗ..."** на РО

проходит насквозь через ноту РЕ предполагает, что это нота продолжительностью в один такт. Играем:

- "РАЗ-и-ДВА..." играем РО
- "...и.." играем ЦУ
- "РАЗ-и.." играем РЕ

Правые схемы показывают варианты, как данные ноты будут выглядеть в западной нотации.

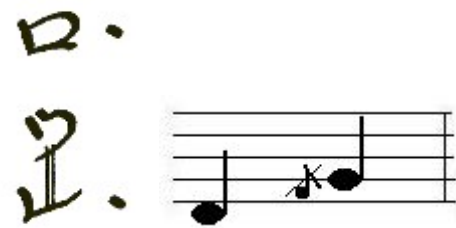
- "...и" на ЦУ
- "...ДВА-и.." на РЕ



Данная схема показывает 3/4 такта ноты РО, 1/4 ноты ЦУ и 1 такт ноты РЕ. Играем этот отрывок следующим образом:

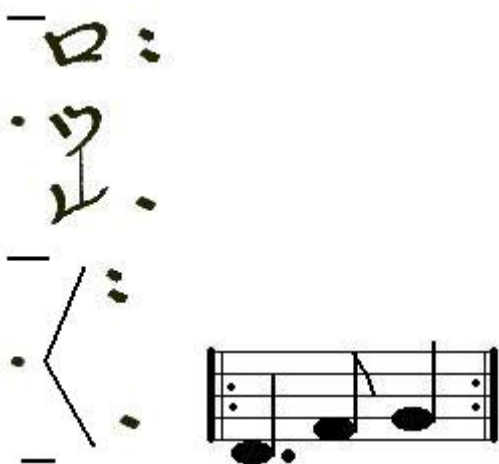
- "РАЗ-а-И..." играет РО
- "...а..." играет ЦУ
- "ДВА-и..." играет РЕ

Обратите внимание на пустой треугольник слева между РО и ЦУ. Он вставлен для того, чтобы акцентировать внимание игрока на размерности последующей ноты в 1/4 такта. Через пустую метку звук проходит без остановки. Многие авторы ставят эту метку треугольной слева и круглой справа, при этом они выполняют одну и ту же функцию. Эта размерность очень часто применяется в традиционной музыке.



Данный отрывок очень похож на предыдущий (слева), но с той разницей, что у него отсутствует пустая метка. В данном случае ЦУ является добавочной нотой, и не принимает участия в счёте. Это ноты проигрываются очень быстро перед основной нотой. РО и РЕ в данном отрывке играют по одному такту.

Эта нота применяется очень часто в медитативной музыке, являясь частью орнаментации.



Пустой кружок по центру вместо ноты является паузой. Отметки по бокам указывают на её продолжительность. Указана пауза в 4 такта, или 4/4 (целой) размерности.



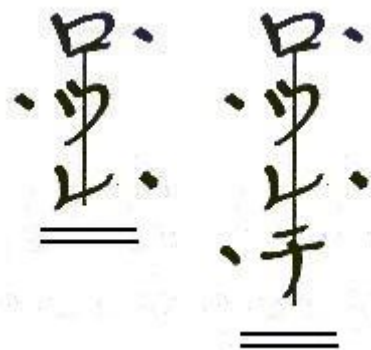
В данном отрывке обратите внимание на две вещи:

1. Горизонтальные прямые линии слева от нот. Эти линии обозначают места, где играющему предлагается сделать вдох. Ноты между двумя отметками вдоха называются *фразой*. Обычно в традиционной музыке фразы различны по длине. Некоторые фразы, в соответствии с настроением произведения, не следует разделять. При этом часто требуется сделать глубокий вдох перед началом игры фразы, чтобы воздуха хватило проиграть её полностью.
2. Ломанная линия нижней половины отрывка является знаком повторения предыдущей фразы. Другим обозначением повторения является горизонтальная линия с двумя точками (схема справа). Если нужно повторно проиграть отрывок, то подобные метки ставят в начале и в конце отрывка, при этом точки обращены "внутрь" отрывка, т.е. друг к другу. Знак повторения в конце произведения указывает на повторное проигрывание с самого начала. Применяется в ритмичной музыке.



- "РАЗ-и-ДВА..." играем РО
- "..и.." пауза в 1/2 такта, или 1/8 западной нотации
- "РАЗ-и.." играем РЕ

Паузы применяются в ритмической музыке, где они участвуют в счёте. Медитативная музыка играется фразами, между которыми вставляются промежутки тишины. Тишина в Дзэн музыке является не менее, если не более, важной, чем звук.



Заканчивается произведение двумя горизонтальными

Обратите внимание на цифру "3" и соединяющую дугу. Данная схема изображает триплет - три ноты, проигрываемые на один такт. Тактовые метки ставятся только возле первой ноты.

линиями. Все песни останавливаются на нижнем полубите. Рассмотрим примеры: Левая схема показывает ноту РЕ, которая начинается на нижний полубит (её точка находится справа), затем проходит, не останавливаясь, через отметку верхнего полубита (мы уже разбирали, что если нота не прерывается, то отметка верхнего полубита не ставится). Заканчивается звучание опять справа, хотя точки там уже нет, а есть линии, обозначающие конец произведения. Итак, длительность РЕ в левом отрывке - один полный такт.

Правый отрывок заканчивается нотой ЧИ, которая всего лишь половина такта, т.к. счёт опять таки заканчивается справа. Если произведение должно закончить звучать на верхнем полубите, т.е. слева, то после последней ноты ставится пауза, на которой счёт возвращается вправо.

Я описал здесь наиболее часто встречаемые типы музыкальной размерности. Это является основой, остальные сочетания строятся по такому же типу. Многие станут более понятны при разучивании конкретных музыкальных произведений.

Повторюсь, что медитативная музыка имеет не размерности, а свой особый ритм. В таких произведениях применяются другие методы записи длины фраз, что мы разберём в соответствующих разделах.

НЕМНОГО ПРАКТИКИ



Теперь мы начнём обработку некоторых мелодий. Заметим, что в традиционном методе обучения сякухати нет отработки гамм, столь привычных западным музыкантам. Вероятно, это связано с историей сякухати и её предназначением для медитации. Японская медитативная музыка не имеет ритма и мелодии, - осиновых компонентов западной музыки. Поэтому многие учителя сегодня начинают обучение с лёгких народных песенок.

Традиционные японские мелодии, столь привычные уху японца, могут стать камнем преткновения для человека Запада. Некоторые учителя не начинают обучение нового произведения, пока ученик не сможет это произведение с лёгкостью насвистывать или напеть. Некоторые авторы учебников для западного ученика переложили некоторые привычные мелодии на ноты сякухати. Мы тоже затронем их в последующих главах.

Здесь мы рассмотрим несколько очень простых японских мелодий, использующих только базовые ноты. В этой главе мы изучим музыку без орнамента Кинко, но в последующих главах мы вернёмся к ним для изучения дополнительного материала на уже привычных произведениях.

Произведения намеренно исполняются в медленном темпе для обучающих целей.

1. ХИНОМАРУ

Без этого произведения, наверное, не обходится ни один учебник. Это "Японский Флаг". Как мы уже разбирали, ноты читаются сверху вниз столбиками справа налево. Для удобства столбики разделены вертикальной чертой. Это часто применяется в современной музыке. Теперь вспомним некоторые моменты, которые я обозначил цифрами в нотах.



1. Значок **оу** **o** указывает а то, что нота **ЦУ** начинается в нижнем регистре. Последующие ноты сохраняют регистр до указания на его смену. Короткие чёрточки по бокам от нот являются отметками такта. Можно **для начала** качать нижний конц флейты из стороны в сторону на 10-15 см в такт меткам (хотя меня за это сэнсэй ругают!!) Звук ноты начинается точно на отметке, т.е. при достижении флейтой крайнего бокового положения.
2. Значок **> оси** указывает на повторение предыдущей ноты. При этом проводится артикуляция пальцем, как это описано при описании **базовых нот**.
3. Нота **РЭ** играется на полный такт, т.к. отметка такта у следующей ноты, **ЧИ**, находится с той же стороны. Это мы разбирали в **ритмах и размерностях**. Определите размерность других нот.
4. Горизонтальная черта - это отметка дыхания. Она отделет фразы, подобно вертикальной черте в западной музыке. Здесь предлагается сделать вдох.
5. Возле ноты **РО** не стоит отметок верхнего регистра. Но, т.к. **РО** следует за **РИ**, то, **по правилу регистров**, предполагается, что **РО** по умолчанию играется в верхнем регистре **кан**, если не имеется указания на нижний регистр. Это же справедливо для певой ноты **РО** во втором столбце.
6. Нота **ЦУ** имеет только одну отметку такта. Это означает, что игра её начинается на этой отметке и заканчивается тоже справа, т.е. нота имеет длительность один такт. Заканчивается произведение двумя горизонтальными линиями.

Ну а теперь можно **прослушать** произведение. После некоторой практики очень полезно играть его вместе с записью, чтобы полностью добиться совпадения звука и ритма.

Это очень лёгкая мелодия, которая легко играется и легко запоминается. В дальнейшем, эта песенка может стать одной из разминочных перед игрой серьёзных произведений. Играется относительно быстро и игриво. Обратим внимание на несколько пунктов:

(*) - прежде всего, не забываем, что **РИ-РО** сочетание всегда является переходом на верхний регистр за исключением случаев, когда переход к нижнему **РО** обозначен в нотах.



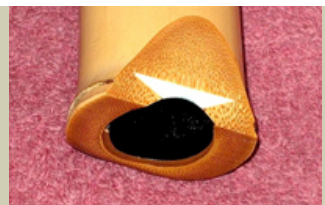
1. Не забываем дышать в указанных местах
2. Нота РЭ здесь имеет длину в 2 такта, что в 4 раза длиннее каждой из предыдущих нот данного столбца (все предыдущие всего половина такта)
3. ЦУ имеет длину в 3/4 такта, а РЭ - всего 1/4. Это один из случаев, описанных в [размерностях](#). Наличие пустого треугольника слева обозначает воображаемую отметку 1/2-й такта, на которой нет остановки. Такая пустая отметка может быть и справа в виде пустого кружочка. Эти отметки отличают 3/4-1/4 ноты от добавочной ноты.
4. ЦУ после РИ также берётся в верхнем регистре по тому же правилу регистров.

Теперь [прослушаем](#) произведение.

Ноты взяты из учебника Масаюки Кога с личного разрешения сэнсэя и модифицированы автором сайта исключительно для учебных целей.

СЯКУХАТИ

Полутона и промежуточные ноты
Понятие о сильных и слабых тонах



В этом разделе мы рассмотрим оставшиеся ноты и полутона верхнего и нижнего регистров. Изучив этот раздел, вы будете способны воспроизвести полный хроматический строй на сякухати в двух октавах. Естественно, это далеко от предела возможностей флейты, но достаточно для игры довольно широкого репертуара. Мы не будем здесь касаться третьего регистра, но в приложении будет изложена наиболее полная аппликатура с возможными альтернативными пальцовками для некоторых нот.

В разделе [ВИДЕО](#) имеется видео-урок об игре мэри нот.

Для начала определимся с некоторыми обозначениями:

↓ Малый наклон. При этом голова немного наклоняется вперёд, угол между подбородком и флейтой изменяется (ближе к прямому). Обычно соответствует **ЧУ МЭРИ**.

⇓ Большой наклон. Голова сильно наклоняется вперёд, угол приближен к прямому. Свободный, нижний конец флейты поднимается немного вверх. Соответствует **МЭРИ** или **ДАЙ МЭРИ**. Этот и предыдущий символ мы будем употреблять только в таблице аппликатуры. В нотах они не используются.

ㄗ **ЧУ МЭРИ** (или **малое МЭРИ**) - занижение тональности ноты на 1/2 тона. Обычно относится только к нотам ЦУ и РЭ, которые имеют разрыв с предыдущей нотой в полтора тона.

ㄘ **МЭРИ** - занижение тональности ноты на 1 тон у ЦУ или РИ и на 1/2 тона у РЭ, РО и ЧИ. Применение этих обозначений станет понятным из таблицы.

ㄙ **ДАЙ МЭРИ** (или **большое МЭРИ**) - занижение тона у РО на целый тон. Применяется у РО нижнего регистра и является одной из самых сложных нот. Часто обозначается только верхним значком. *Чу мэри, мэри и дай мэри* значки ставятся рядом с нотой, безразлично, с какой стороны. Ноту РО можно нередко увидеть со значком внутри.

○ Открытое отверстие

● Закрытое отверстие

◐ Отверстие на 3/4 закрыто

◑ Отверстие закрыто на половину

◒ "Затенённое" отверстие. При этом палец немного приоткрывает отверстие, создавая угол 25-30 градусов, при этом не отрываясь от поверхности флейты.

Теперь разберёмся с нотами. Здесь я привожу наиболее ходовые варианты аппликатур, которые я изучал в самом начале. Аппликатур очень много, причём, они часто немного отличаются в разных школах. Даже внутри школы Кинко аппликатуры немного отличаются у разных сэнсэев.

На нотах произведений Котэн нередко в комментариях указаны аппликатуры отдельных нот.

Начнём с нижнего регистра.

НИЖНИЙ (ОЦУ) РЕГИСТР

Обозначение	ㄙ	ㄘ	ㄗ	ㄘ	ㄗ	ㄘ	ㄙ	ㄘ	ㄗ	ㄘ	ㄗ	ㄘ	ㄗ
-------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Произношение	РО ДАЙ МЭРИ	РО НО МЭРИ	РО	ЦУ НО МЭРИ	ЦУ ЧУ МЭРИ	ЦУ	РЭ НО МЭРИ	РЭ	У	ЧИ	РИ НО МЭРИ	РИ ЧУ МЭРИ	РИ
Тональность на 1,8	С (До)	До диез	Д (Ре)	Ре диез	Е (Ми)	Ф (Фа)	Фа диез	Г (Соль)	Соль диез	А (Ля)	Ля диез	В (Си)	С (До)
Аппликатура													
Отверстия нумеруем снизу: 1, 2, 3, 4 5-е отверстие отделено чертой, оно находится на обратной стороне флейты													
Наклон	⇓	↓		⇓	↓		↓		↓		⇓	↓	
Примечания	1			2					3				
Сила звука	-	-	О	-	-	О	-	О	-	О	-	-	О

Рассмотрим некоторые особенности

1. **РО ДАЙ МЭРИ** играется при всех закрытых отверстиях и сильном наклоне головы вперёд. Производимая нота До является "грязной" и никогда не звучит звонко. Часто этот звук применяется в медитативной музыке, о которой мы будем говорить в дальнейшем. На флейтах хорошего качества можно выдуть даже Си, но музыка на это не рассчитана.
2. **ЦУ НО МЭРИ** тоже играется с сильным наклоном головы, но первое отверстие немного приоткрывается. Более сильный наклон играет ноту РО. Это очень часто применяется в музыке для "сползания" вниз на полтона, когда отчётливый переход с ноты на ноту не нужен. Орнаментации мы будем разбирать отдельно.
3. Нота **У** применяется во многих школах только в нижнем регистре. В нотах Ниодо **У** есть и в *кан*, но его тональность равна Соль (G). Иногда в ансамблевой музыке вместо **У** в нижнем регистре играют **ЧИ НО МЭРИ**, как и в верхнем. В школе Тозан **У** в обычной музыке не применяется, а имеется только в Хонкиёку. Об этом мы поговорим в других разделах.

Обратите внимание на графу "Сила звука". Дело в том, что по умолчанию основные ноты (**РО, ЦУ, РЭ, ЧИ, РИ**) играются громко и звонко (я тут обозначил это "О"), а промежуточные (МЭРИ, ЧУ МЭРИ, ДАЙ МЭРИ и У) играются ветренно, "грязно" (обозначается "-"). В этом просматривается Инь-Ян сочетание медитативной музыки.

ВЕРХНИЙ (КАН) РЕГИСТР

Обозначение													
-------------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Произношение	РО НО МЭРИ	РО	ГО НО ХИ	ЦУ НО МЭРИ	ЦУ ЧУ МЭРИ	ЦУ	РЭ НО МЭРИ	РЭ	ЧИ НО МЭРИ	ЧИ	ХИ НО МЭРИ	ХИ ЧУ МЭРИ	ХИ	ГО НО ХИ НО МЭРИ	ГО НО ХИ
Тональность на 1,8	До диез	Рe	Рe	Ре диез	Е Ми	Ф Фа	Фа диез	Г Соль	Соль диез	А Ля	Ля диез	В Си	С До	До диез	Рe
Аппликатура	●	●	○	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	◐	○
Отверстия нумеруем снизу: 1, 2, 3, 4	●	●	○	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○
5-е отверстие отделено чертой, оно находится на обратной стороне флейты	●	●	○	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○
Наклон	↓			↓↓	↓		↓		↓		↓↓	↓		↓	
Примечания	1	2	3						4				5	6	7
Сила звука	-	0	-	-	-	0	-	0	-	0	-	-	0	-	0

Теперь разберём некоторые особенности второго регистра

- РО НО МЭРИ**, как и в нижнем регистре, играет до-диез (ре-бемоль). Голова наклоняется вперёд. Как и в нижнем регистре, **МЭРИ** ноты играют ветренно. Тональности до-диез и ре имеют по 4-5 вариантов пальцовок каждая, другие **МЭРИ** ноты также имеют альтернативные аппликатуры. Их мы будем разбирать отдельно. В музыке Хонкиёку можно нередко встретить **РО ДАЙ МЭРИ** в кан. Тональность этой ноты будет такой же, как и **РИ**.
- Нота **РО**, как мы уже разбирали ранее, может играть со всеми отверстиями закрытыми чистым передувом. Однако ряд учителей советует немного приоткрыть 5-е или 4-е отверстие. Это облегчает передув.
- Здесь, для разнообразия, я привожу альтернативную пальцовку тональности ре - **ГО НО ХИ** регистра **ОЦУ**. Не смотря на то, что эта нота является первым тоном второго регистра, **ГО НО ХИ** относится к оцу регистру, а **РО** той же тональности - к кан. Это нужно просто запомнить.
ВНИМАНИЕ: тональность ре в исполнении **РО** выдувается громко и чисто, а в исполнении **ГО НО ХИ** - ветренно и грязно. Как я уже писал, **ГО НО ХИ** можно часто встретить, как **И**.
- ЧИ НО МЭРИ** - нота, на одну октаву выше ноты **оцу У**. Играется эта нота слабо, но по тембру она более чистая, чем **У**. Поэтому в ряде ансамблевых и народных произведений **ЧИ НО МЭРИ** играют в обоих регистрах, а в Хонкиёку, как правило, эту тональность в нижнем регистре играет **У**.
- Нота **ХИ** - верхняя альтернативы ноты **РИ**, я её встречал только в верхнем регистре. Играется звонко и чисто, в то время, как **МЭРИ** и **ЧУ МЭРИ** варианты играют ветренно с мэри. 2-е отверстие может быть закрытым как в этой, так и в двух последующих нотах.
- ГО НО ХИ НО МЭРИ** применяется в обоих регистрах, играется ветренно. Наряду с **РО НО МЭРИ**, это одна из пальцовок до-диез, о чём я писал выше. Если в записи применяется **И**, то эта нота будет **И НО МЭРИ**.
- ГО НО ХИ**, как и предыдущая, применяется в обоих регистрах. **ВНИМАНИЕ:** **ГО НО ХИ** в оцу всегда играется ветренно, в кан - звонко и громко.

Остальные звуки играют так же, как и в нижнем регистре. Отработку промежуточных звуков следует проводить с тюнером. Заметим, что на разных флейтах ноты будут немного отличаться звучанием,

поэтому угол наклона флейты на одной и той же ноте может отличаться от угла наклона другой флейты на той же ноте. Чувство звука приходит с опытом. Практикуйтесь, практикуйтесь и практикуйтесь...

ЕЩЁ НЕМНОГО ПРАКТИКИ



Этой главой мы завершим самый начальный этап в обучении - знакомство с инструментом. Вы уже должны быть способны наигрывать простые мелодии, а также разбираться с нотами этих произведений.

Очень полезной практикой может послужить самостоятельная запись знакомых мелодий. Для этого мелодия подбирается на слух и записывается нотами. Запись лучше делать карандашом, т.к. ошибки неизбежны.

А пока мы разберём ещё несколько несложных мелодий. В записях произведения намеренно сыграны в замедленном темпе с обучающей целью.

Ноты взяты из учебника Масаюки Кога с личного разрешения сэнсэя и модифицированы автором сайта исключительно для учебных целей.

ОМАНО ОЯКО



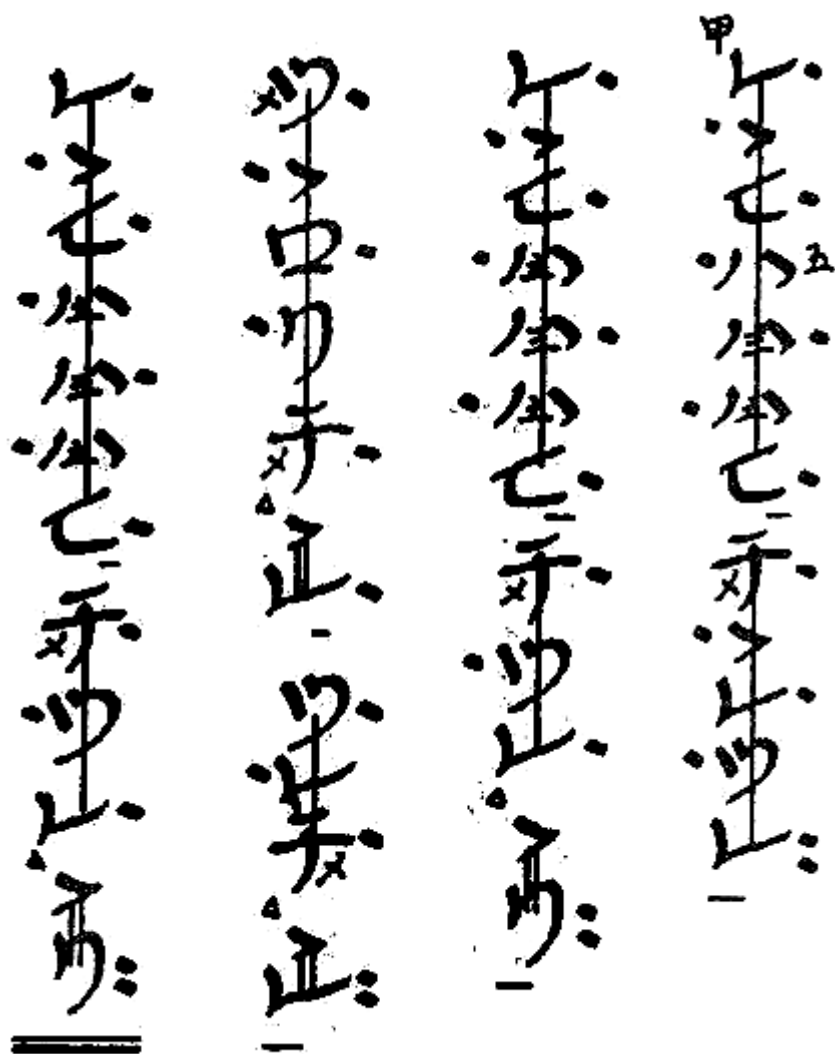
КУЦУГАНАРУ





り：ほりちわんちほりよんちまじし
り：まわろんわろり：わろりちまじし
し：まわんちわんちわんちわんちわんち
わ：わんちほりりちほりし

い.は.ち.う.あ.ら.ま.り.し.て.
||
い.は.ち.う.あ.ら.ま.り.し.て.
い.は.ち.う.あ.ら.ま.り.し.て.
い.は.ち.う.あ.ら.ま.り.し.て.
い.は.ち.う.あ.ら.ま.り.し.て.



Вот мы и подошли к концу вступительной части в обучении сякухати. До сих пор мы только делали первые шаги в изучении инструмента, учились извлекать звук и выполнять простейшую орнаментацию. Описанные в этой и в предыдущей практической главе мелодии не отражают специфику сякухати и могут быть сыграны практически на любом инструменте с диапазоном, сходным с сякухати.

Начиная со следующего раздела, мы начнём разбираться со спецификой флейты и с характерными для сякухати техниками исполнения мелодий. Всё это постепенно подведёт нас к тому, для чего сякухати и была создана, - к исполнению медитативной музыки Хонкиёку.

СЯКУХАТИ

Что же в ней "сякухатного"?



Итак, мы уже изучили две главы, посвящённые самым началам игры на сякухати. К этому моменту у вас должно было быть достаточно времени, чтобы ознакомиться с инструментом. Теперь мы займёмся изучением сякухати с позиции японской традиции.

В течение времени и сама флейта, и связанные с ней традиции, претерпевали множество изменений. В настоящее время выделились четыре основные концепции:

1. Флейты класса сякухати. Они сделаны по определённым стандартам для игры традиционной японской классической музыки. О них и пойдёт речь.
2. Флейты того же класса, но в современной музыке, джазовых импровизациях и даже в оркестре. Они сделаны по стандартам сякухати, но в них большое внимание уделяется яркому громкому звуку и максимально точной настройке на западный звукоряд.
3. Флейты хотику (хочику), на которых исполняется только медитативная музыка
4. Экспериментальные флейты, гибриды и, соответственно, экспериментальные авторские музицирования.

В [предыдущей главе](#) я кратко описал разные виды флейт. На данный момент меня интересуют только традиционные сякухати в свете традиций японской музыки, т.е. пункт 1.

Давайте попробуем определиться, что же в сякухати есть такого, что делает из неё "сякухати"? Сякухати, прежде всего, - инструмент "окраски звука". Именно звук, его тембр, громкость, переливы и собственная гармония, а не нотная грамота, определяют сякухати. Один из моих сэнсэев в начале обучения сказал, что мне предстоит сделать выбор, хочу ли я следовать путём музыкальности или путём звука. Я выбрал звук. В музыкальности тоже нет ничего плохого, но меня интересует Котэн Хонкиёку, а это не музыка. Сэнсэй сказал, что по исследованиям учёных, Хонкиёку обрабатывается в мозгу тем же полушарием, что и речь. Но если на сякухати играть музыку, то обработка происходит на другой стороне, ответственной за искусство.

Я попробую выделить некоторые отличительные черты, присущие игре хонкиёку на сякухати:

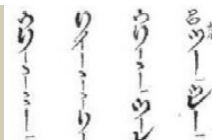
1. В музыке сякухати не бывает однотонных однотипных нот. Длинные ноты всегда изменяются переливами тембра и громкости. Также нередко в некоторых школах присутствует вибрато.
2. Абсолютно идентичные ноты и фразы никогда не играют одинаково, особенно, если следуют друг за другом. Тут как бы присутствует концепция ИН-ЙО (кит. ИНЬ-ЯН), или свет и его отражение. Рамки традиции дают некоторую свободу действий в исполнении фраз. Это приводит к тому, что произведение не будет сыграно одинаково повторно.
3. Ещё одно выражение концепции противоположностей выражено в том, что ноты в сякухати делятся на "сильные" и "слабые". Сильные по умолчанию играют громко, а слабые - тихо и ветрено. Но иногда сильные исполняются слабо, а слабые - сильно.
4. В определённых случаях ноты, которые очень тяжело сыграть громко, нарочно играют громко. Это - проявление концепции САВАРИ в музыке сякухати. По сути, савари - это выполнение действия сложнее, чем оно могло бы быть выполнено. В Биве, например, савари выражается недотягиванием струн. Игроку придётся больше работать и полагаться на слух. В Кото также приходится дотягивать ноты нажатием рукой на струны. Ещё одно проявление савари в отношении сякухати - то, что отверстия сякухати настроены на музыкальный звукоряд ЙО, а вся классическая музыка исполняется в режиме ИН. Безусловно, можно сместить отверстия и играть в нужном звукоряде, но савари предполагает не совершенствование инструмента для выполнения нужных задач, а совершенствование возможностей человека по адаптации к новым условиям.
5. Наличие пауз, пустоты, или МА - очень характерно как для музыки, так и для всей японской культуры. Паузы даже более важны, чем сами звуки.

6. Асимметрия также присуща всей японской культуре. В Хонкиёку, медитативной музыке Дзэн буддистов, вообще нет симметричных и повторяющихся частей.
7. Несовершенство присуще и хонкиёку, и каллиграфии, и ещё многим видам искусства. Звук может теряться, истощаться, как чернило на кисти мастера каллиграфии. Тем не менее, даже лёгкая тень исполнения с искренними намерениями намного более приемлема, чем чистая, но механическая игра
8. Принцип Ваби-Саби также характерен для всей японской культуры. В сякухати он выражен "грязным" немзыкальным, несовершенным звуком. Особенно это прослеживается у исполнителей Котэн Хонкиёку (например, в школах Меян или Докиёку). Ваби-Саби можно попробовать выразить фразой: "Ничто не вечно, ничто не закончено, ничто не совершенно"
9. ...

Я намеренно оставил последнюю строку открытой, это МА. Я написал только то, что сразу вспомнилось. Если подумаю о чём-то ещё, допишу. Далее я буду ссылаться на эти принципы при объяснении материала уроков.

СЯКУХАТИ

Разновидности нотной записи



В этой главе мы сделаем небольшой обзор видов и способов нотной записи в практике сякухати. Как уже было сказано выше, ноты в сякухати записываются значками катаканы - японской слоговой азбуки. Данный вид записи уникален для сякухати и не применяется для других инструментов. Собственно, ноты записывают не тональность, как в западных нотах, а аппликатуру и действия музыканта. Одна и та же

нота на флейтах разной длины будет исполняться одинаково, но звучать на разной высоте. Поэтому в ансамблевых произведениях обязательно указывается длина флейты, для которой писалась музыка.

До определённого момента традиции сякухати существовали и передавались исключительно в устной форме от учителя к ученику. Поскольку произведения имели сугубо медитативно-ритуальный смысл, то практикующий проводил много времени совершенствуя малое число пьес, иногда посвящая всю жизнь одной из них.

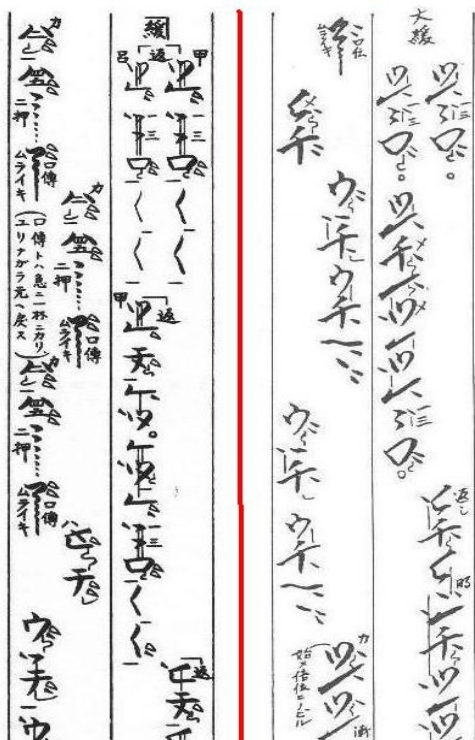
Мы не будем вдаваться в историю школ, т.к. этому будет отведена отдельная глава. Отметим только, что огромное количество стилей и школ привело к большим вариациям в нотной записи, иногда совершенно непонятным для представителей других школ. Даже в пределах одной школы зачастую используются разные обозначения, а иногда одни и те же обозначения могут интерпретироваться по-разному. Давайте рассмотрим несколько наиболее применяемых видов нот.

Прежде всего, разделим все ноты на две большие категории: ноты ритмичные и неритмичные. Ритмичная запись применяется для записи ансамблевых и народных произведений, т.е. в любых случаях, где во время игры музыки возможен счёт раз-и-два-и-... и т.п.

Неритмичная, наоборот, не приемлет счёта, не имеет обозначенного ритма и размерности. Ритмовые отметки могут только указывать на относительную длину нот, а между фразами вставляются паузы, или МА. Продолжительность МА определяется играющим интуитивно и зависит от внутреннего настроения, характера произведения и т. п.

РИТМИЧНАЯ ЗАПИСЬ наиболее часто представлена нотами школ Кинко или Тозан. На сегодня эти две школы являются ведущими в исполнении ансамблевой музыки. Также имеется немало современных композиций, записанных тем или иным образом. Ритмичная запись в большинстве случаев выполнена традиционным способом: вертикальными столбиками, расположенными справа налево. Однако, довольно нередко можно увидеть горизонтальную запись, если партия сякухати вписана в ноты вместе с другими инструментами, ноты которых пишут горизонтально.

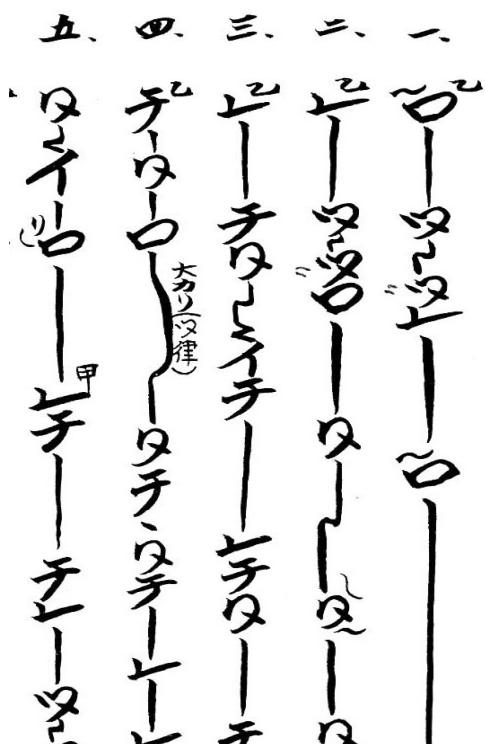
Картинки кликабельны.

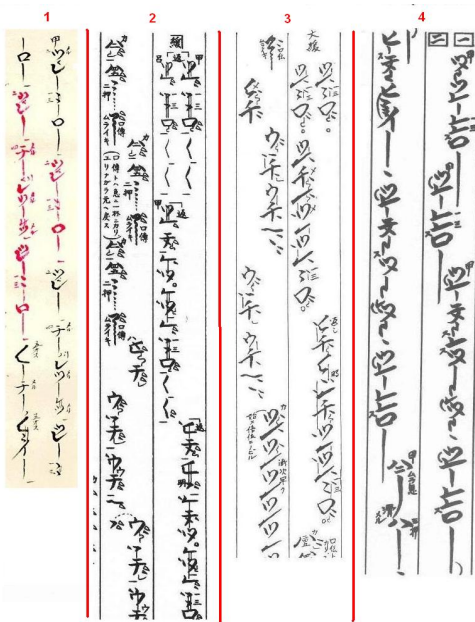


Для начала посмотрим на Хонкиёку произведение в записи Кинко. Обе эти версии принадлежат к Кинко, но немного отличаются по стилю записи. На картинке представлено одно и то же произведение. Тактовые отметки в произведениях Хонкиёку просто указывают на относительную продолжительность нот.

Докиёку - современная школа, созданная в 50-х годах и возглавляемая сегодня учеником Ватазуми Досо мастером Йокояма Кацуя. Школа содержит репертуар из классических Дзэнских произведений, стиль исполнения которых немного модифицирован в свете учения Ватазуми сэнсэя. О Пути Ватазуми у нас пойдёт отдельный разговор. Нотная запись в этой школе выполнена учеником Йокояма Кацуя, прекрасным мастером игры и мастером каллиграфии Фуруя Теруо.

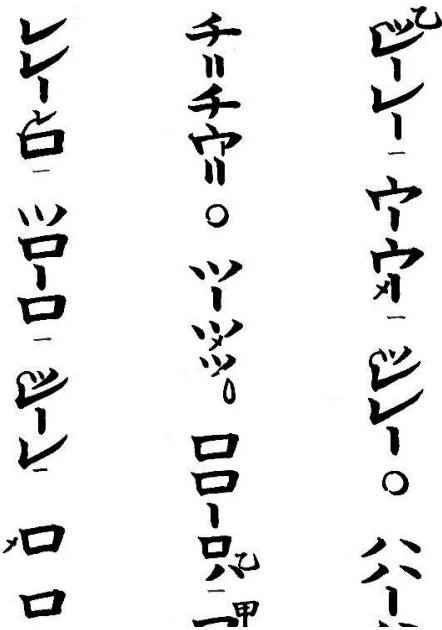
Вертикальные линии в нотной записи обозначают относительную продолжительность нот, а их отклонения вправо и влево - "сгибание-разгибание" звука в мэри и кари. Стиля игры Докиёку я коснусь отдельно, т.к. в настоящее время три из моих сэнсэев имеют степень *Дай Шихан* в школе Докиёку и обучают меня именно этому стилю.



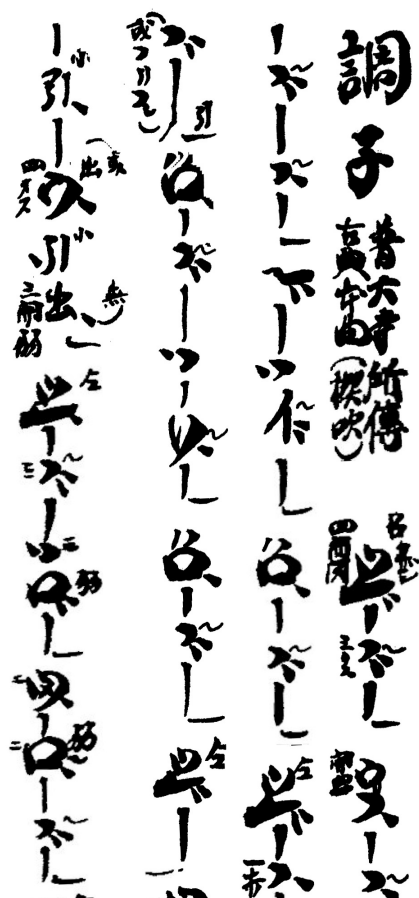


Для примера, посмотрим на ноты Shika-no-Tone, или "Далёкий крик оленя". Это классический дуэт, в котором две флейты перекликаются, как два потерявшихся оленя. Здесь представлены 4 варианта записи начала произведения:

- 1 - Запись в исполнении современного мастера Рони Селдина.
- 2 и 3 - Кинко версии, которые мы уже видели выше
- 4 - Докиёку запись в исполнении Фуруя Тэруо



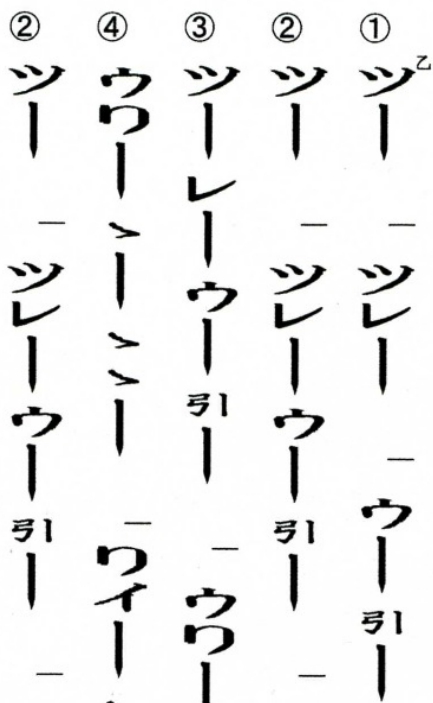
Данный пример иллюстрирует простоту и незамысловатость записи Меян. Здесь приведён пример нот из официального издания набора нот Меян, также известного, как Тайзан-Ха. Тем не менее, существует немало вариантов записи меяновских произведений. Тем более, что храм Меян существовал не как отдельное учреждение, а имел несколько филиалов в разных районах Японии. Мой основной сэнсэй сегодня обучает стилю Меян, поэтому мы коснёмся этих произведений более подробно.



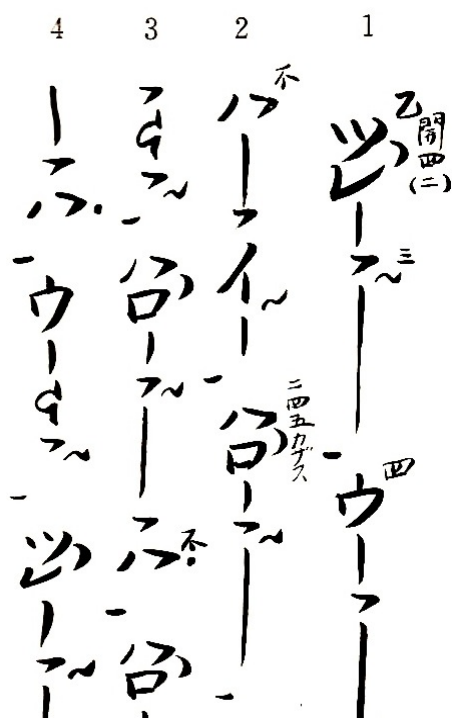
Бывший Кинковец Джин Ниодо узнал от своего учителя, Миура Киндо, о том, что Кинко стиль несколько утратил свою Дзэнскую сущность из-за влияния Гайкиёку. Поэтому он отправился в путешествие по монастырям и храмам, где он собрал все имеющиеся медитативные произведения, какие только смог найти. Старые мастера постепенно покидали нас, поэтому задача его была не только трудной, но и ещё имела временной лимит. Ниодо собрал, по некоторым данным, порядка 200 произведений. 49 из них изданы в официальном наборе Котэн Хонкиёку.

Ниодо был превосходным каллиграфом, и его ноты являются произведениями искусства сами по себе. Кроме нот, Ниодо написал очень много комментариев к каждому произведению, в котором указал особенности исполнения, а также дзэнскую сущность каждой пьесы. Он старался максимально сохранить произведения в том виде, в каком они исполнялись в храмах, в которых они зародились.

Репертуар Ниодо является сегодня одним из краеугольных камней в Котэн Хонкиёку. С репертуара Ниодо я начал обучение Хонкиёку, его я изучаю и сейчас.

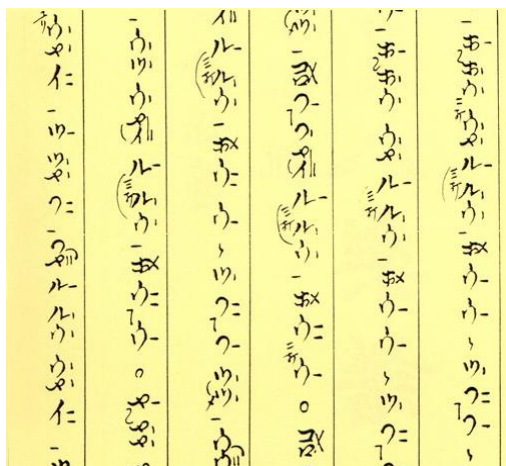


Один из ведущих мастеров сегодня, Йошио Курагаши, переписал некоторые произведения записи Ниодо в более "чистый" формат компьютерной вёрстки. Пока что эти ноты применяются, по-видимому, только сэнсэем Курагаши.



Сэнсэй Такаши Токуяма - ученик стиля Меян. Его называют современным Ниодо. Он проделал примерно ту же работу, что и Ниодо, собрав имеющиеся произведения из разных храмов в одну коллекцию. Однако, я не слышал, чтобы кто-то обучал стилю Токуямы, кроме самого сэнсэя Токуяма. Ноты Токуямы, в отличие от нот Ниодо, имеют комментарии на английском языке. Но, как сказал мой сэнсэй, похоже на то, что Токуяма подвёл все произведения под один стиль исполнения.

Школа Chikuho школа сильно отличается от всех других своей нотной записью. Данная запись встречается довольно редко. Один из моих сэнсэев, Райли Ли, получил один из своих дипломов в школе Чикухо. По его утверждению, ноты этой школы более полно отражают суть игры на сякухати, но у меня пока не было возможности познакомиться с этим поближе. Одно из произведений этой школы, изученных с Райли, я учил по "переведённым нотам", написанным в стиле Докиёку. Если мне удастся больше узнать об этой школе, я непременно напишу.



Очень тяжело, если возможно вообще, описать все имеющиеся школы. Я изложил те, с которыми мне приходится сталкиваться постоянно. Мне приходилось играть несколько стилей. Я начинал с Кинко, но "съехал" в Хонкиёку записи Ниодо. Далее, с уходом от нас сэнсэя Йошизавы я потерял связь с Кинко. У меня осталось 3 сэнсэя из Докиёку, один из Меян, который также имеет степень Дай Шихан в школе Тозан. Вот на этих трёх стилях, по-видимому, я пока и остановлюсь.

Практика длинных тонов РО-БУКИ



В одном из предыдущих уроков я начал разговор о практике длинных тонов. Это одно из основных и наиболее важных упражнений в практике сякухати. Сегодня я хочу уделить этому упражнению отдельный урок.

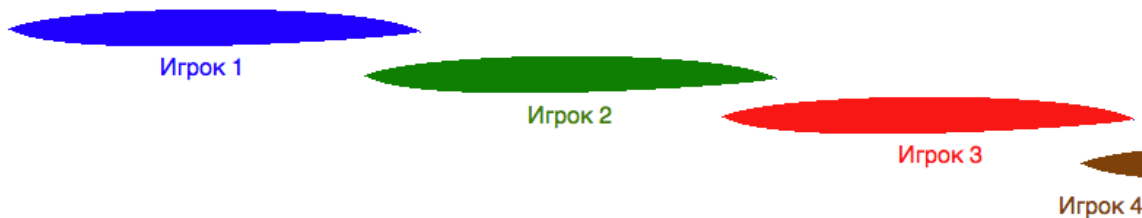
По сути, РО-БУКИ - это выдувание самой нижней ноты основного звукоряда, ОЦУ-но-РО. Просто игра не заменяет упражнение РО-БУКИ. Это не просто разогрев флейты, это самостоятельное упражнение, которое нужно выполнять с максимальным вниманием. Я привожу рекомендации, которые я получил от своих сэнсэев.

1. С упражнения РО-БУКИ должно начинаться каждое занятие. Сэнсэи советуют посвятить этой практике 10-15 минут
2. Упражнение лучше проводить в темноте или просто закрыть глаза. Очень важно слушать свои звуки
3. РО-БУКИ проводится с дыханием кио-суи, т.е. с простым выдохом, не концентрируясь на дыхательных формах. У некоторых мастеров (в частности, у Джона Нептуна) можно встретить рекомендации по включению саса-буки, мурайки и т.п. в длинные тона. Это всё возможно. Только необходимо помнить, что это уже будет отработка саса-буки и мурайки. Эти упражнения будут дополнением, но не заменой ро-буки.
4. РО-БУКИ использует ровный выдох, никакое вибрато не допустимо
5. На всём продолжении выдувается только одна нота. Никаких орнаментов и акцентов не делается ни в начале, ни в конце звучания ноты. Очень важен переход от ноты к МА и наоборот, а орнаментация не позволяет этого делать. Наблюдение за переходом - часть практики Суй-Дзэн
6. Нота выдувается максимально долго, на сколько хватает дыхания.
7. Нота выдувается максимально сильно, но **не в ущерб качеству звука**. Для начала лучше играть тише, но отыскать то положение, в котором нота будет устойчивой, и постепенно наращивать силу. Обратный путь может привести к развитию нерациональных, но устойчивых привычек.

8. Одно из важных условий - сохранение высоты звука даже тогда, когда звук становится очень тихим в конце. Для этого флейта "разгибается" в позицию кари. Этот приём мы разберём в видео уроке.

Это всё, что касается самого упражнения. Это просто игра РО. Игра и слушание, поиск звука, улавливание вибраций. Вибрации дошли до ушей.. но они ещё раньше дошли до щёк. Улавливают ли щёки эти вибрации? Насколько хорошо кожа шеи чувствует эти вибрации? Насколько отличаются вибрации при разных состояниях сознания? Насколько сильно отличаются вибрации, создаваемые полностью расслабленным игроком от вибраций в расстройстве, болезни, при усталости? Эти упражнения наблюдения являются основой практики суй-дзэн.

Какизакаи сэнсэй каждый урок начинает с практики ро-буки. Групповой урок он тоже начинает с практики ро-буки, но в несколько иной манере исполнения. Упражнение выполняется в два этапа. Сначала вся группа дует РО вместе. Получается такое огромное вибрирующее гудение в тональности РО. Вторая часть - это последовательное РО, выдуваемое каждым игроком по-отдельности с небольшим перекрытием друг друга. С началом затухания звука следующий игрок перенимает эстафету. Примерно вот так:



Упражнение помогает не только отработать РО, но и научиться контролировать соотношение момента вдоха и начала звука, продолжительность необходимой задержки выдоха, а также при этом слушать звучание ноты в исполнении кого-то.

В следующей главе мы поговорим о модуляции звука. А сейчас предлагаю всем прерваться и потратить 5 минут на практику РО! Крепкого всем звука!

МОДУЛЯЦИЯ ЗВУКА при игре на Сякухати



Этим уроком мы открываем новый раздел в изучении сякухати - модуляцию звука. Это основное, что делает сякухати знаменитым и неповторимым инструментом.

Я не ставлю целью описать тут все возможные варианты управления звуком на сякухати. Эти техники, порой, очень сильно отличаются в разных школах и у разных мастеров, как и техники звукоизвлечения или орнаментации. Поэтому нерационально будет говорить о "правильном" исполнении в абсолютном понимании этого слова. Скорее, "правильность" заключена в рамках каждой школы. В этой главе мы рассмотрим основные принципы и наиболее часто встречаемые виды управления звуком. В дальнейшем, при рассмотрении отдельных произведений управлению звуком будет уделено достойное внимание.

В скором времени по теме модуляции звука будет записано обучающее видео.

Общие положения

- Увеличение расстояния от края флейты до губ повышает тон, а уменьшение - занижает
- Наклон головы вперед и "огоризонталивание" флейты понижает тональность (**мэри**), а выпрямление головы и "овертикаливание" флейты (**кари**) повышает.
- Увеличение просвета между губами (амбушюр) понижает тон и делает звук ветреным, а уменьшение - повышает тон и очищает звук
- Увеличение напора воздуха повышает тональность и громкость, а уменьшение - снижает и ослабляет
- Раскрытие горла и опускание языка на дно рта (такое же ощущение, как будто во рту находится горячая картошка) углубляет и очищает звучание, а закрытие и поднятие языка - уплощает и "загрязняет"

Теперь приведём несколько примеров комбинаций из перечисленных закономерностей в действии.

1. Очень важно помнить, что желание выдуть громкий звук на сякухати повышает его тональность. Поэтому повышение напора воздуха и, соответственно, громкости, сочетаем с наклоном головы **мэри**, что приближает край флейты к губам. Степень приближения подбирается экспериментально

с таким расчётом, чтобы нейтрализовать повышение тональности. При ослаблении напора воздуха возвращаем флейту в прежнее положение. Это нам пригодится далее.

2. Ветренный звук получается некоторым увеличением просвета между губами. Как правило, это используется в промежуточных нотах.
3. Для получения тихого и чистого звука применяем лёгкий напор струи воздуха и приближение флейты к губам. При этом занижение тона компенсируется разгибанием (**кари**) флейты и уменьшением просвета между губами.

Несомненно, каждый человек имеет свои анатомические особенности. Поэтому главное - понять собственные закономерности в создании звука. Приведённое описание может явиться только стартовой точкой в долгом процессе совершенствования звука. **Очень часто отработку следует проводить с тюнером, чтобы следить за получаемой высотой звука.** Это особенно важно, если человек пытается изучать сякухати самостоятельно. Естественно, что флейта должна быть настроена. Игра с тюнером в данном случае поможет найти более правильный наклон флейты.

Упражнение: Отрабатывая долгие тона, пробуйте изменять тембр звука от ветреного до чистого и даже режущего слух и обратно, используя описанные правила. Чистый звук в сякухати находится на слиянии двух регистров, и часто при правильном исполнении удаётся выдуть 2 звука одновременно: основной и на октаву выше.

Теперь отложите на несколько секунд флейту. Произнесите звуки А, И, Э, У, О. Заметьте, как меняется конфигурация полости рта при разных звуках. Теперь возьмите флейту и выдуйте нижнее **РО**.

Упражнение: Выдувая долгие ноты, меняйте конфигурацию полости рта в соответствии с гласными звуками алфавита. При этом форма губ не меняется, **изменяется только полость рта внутри.** Наблюдайте за качеством звука в разных случаях. Естественно, никаких звуков горлом производить не нужно.

Запомните, что в сякухати нет неправильного звука, есть только несвоевременное применение звука. Любой звук, какой бы хриплый он не был, нужно изучить, знать, как он производится и уметь выдуть при необходимости придать соответствующий настрой произведению.

"Сгибание" звука

В этом упражнении просто меняем угол флейты относительно рта: голова наклоняется немного вперёд, нижний конец флейты немного приподнимается. Как результат - высота звука понижается. Добейтесь того, чтобы на каждом отверстии снижать звук минимум на один тон, а на промежуточных (мэри) нотах - до следующей ноты вниз.

Упражнение:

Проводим сгибание

РО -> РО ДАЙ МЭРИ -> РО

ЦУ -> ЦУ-но-МЭРИ (можно до РО) -> ЦУ

РЭ -> ЦУ -> РЭ

ЧИ -> РЭ -> ЧИ

Сгибаем от промежуточных нот:

ЦУ-но-МЭРИ -> РО -> ЦУ-но-МЭРИ

У -> РЭ -> У

РИ-но-МЭРИ -> ЧИ -> РИ-но-МЭРИ

Проделайте упражнение в ОЦУ и КАН. Обратите внимание, что средняя нота тут играет не сменой пальцев, а сгибанием. Например, в комбинации РЭ -> ЦУ -> РЭ положение пальцев остаётся РЭ, но за счёт изменения угла наклона флейты высота звучания ноты опускается до тональности ЦУ. Также заметим, что это делается только с целью упражнения. В реальной игре пальцы часто немного помогают, слегка прикрывая отверстия. Так, в приведенном тут примере при сгибании ноты РЭ до тональности ЦУ может частично закрываться 2-е отверстие. А в Докиёку даже есть специальные ноты (в данном случае - нота с открытым 2-м отверстием, играемая в позиции мэри и имеющая тональность ЦУ)

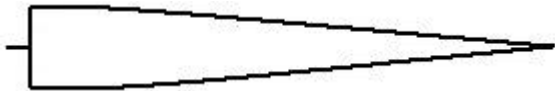
Цель данного упражнения - научиться сгибать звук. А альтернативные ноты мы будем рассматривать в соответствующих разделах.

Управление громкостью, формы звука

Существует много различных "форм" звука, мы рассмотрим в этом разделе только шесть из наиболее употребляемых. Остальные будут затронуты при рассмотрении произведений, в которых они применяются.



КИОСУИ - самый базовый метод дыхания. По сути, это просто обычный выдох, на пути которого появилась флейта. Самое "дзэнское" произведение Киорэй исполняется в этом стиле. Есть вдох, лёгкая *не силовая* задержка и спокойный выдох. Многие произведения Меян исполняются в стиле Киосуи. Этот же выдох многие мастера применяют для игры длинных тонов.



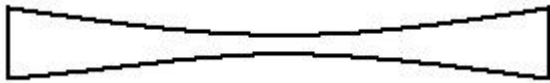
КУСАБИ-БУКИ начинается громко, но постепенно затихает к концу. Очень много произведений Котэн играют в стиле Кусаби-Буки. Это можно сравнить с ударом по колоколу: громкий первый звук, затихающий к концу.



САСА-БУКИ, дыхание бамбукового листа, называется так из-за сходства очертания графического представления звука с бамбуковым листом. Саса-Буки применяется во многих произведениях хонкиёку, гайкиёку, в школах Тозан, Докиёку, а также при игре народной музыки. При исполнении Саса-Буки звук начинается тихо, его громкость нарастает до максимума к примерно 1/3 длительности ноты, а затем постепенно затихает к концу. Очень важно при исполнении этих техник помнить о повышении тональности при нарастании громкости и о понижении при затихании. Поэтому, используя приведённые выше примеры, это необходимо компенсировать, чтобы удержать тональность на одной высоте. Хорошо для этой цели применять тюнер. Как правило, эта техника применяется только на сильных нотах.



САНКАКУ-БУКИ - это техника, обратная кусаби-буки. При выполнении этого дыхания игра начинается тихо и заканчивается громко. В школе Докиёку встречается даже в таком простом произведении, как Хи-Фу-Ми. Нередко эта техника сочетается с МУРАЙКИ, о котором пойдёт разговор в одном из последующих



уроков.

ЦУЗУМИ-БУКИ - дыхание, по форме напоминающее "песочные часы". Эта техника ности то же название, что и японский барабан в форме песочных часов.

КОМИ-БУКИ исполняется так, как оно выглядит на рисунке. Эта техника состоит из ряда импульсных выдохов, затихающих к концу, как ёлочка. Коми-буки применяется очень широко в школе Незаса-ха, но встречается в некоторых пьесах других школ, включая Хонширабе школы Докиёку. Важно помнить, что

1. выдох проводится за счёт сокращения диафрагмы, мышцы горла при этом не принимают никакого участия
2. между выдохами вдоха нет, техника вовлекает только серию усиленных и ослабленных выдоха.

Соединим всё вместе

Это просто время для упражнений. Райли Ли сказал, что особых упражнений в игре на сякухати нет. Берём любое произведение хонкиёку и находим внутри несколько десятков прекрасных упражнений. Этим мы и займёмся при разборе отдельных пьес. А сейчас попробуем для примера:

1. Начинаем дуть саса-буки в нормальной позиции
2. Одновременно с наращиванием громкости ноты немного меняем наклон флейты в сторону мэри. Слушаем, чтобы нота оставалась на одной высоте.
3. При затихании звука "распрямляем" наклон флейты и даже переводим в позицию кари. Опять же, это нужно для удержания высоты звука, поэтому угол наклона определяется исключительно на слух.
4. В крайней степени кари флейта не просто разгибается, а как бы немного сдвигается в сторону. Это позволяет сохранять контакт с флейтой и, вместе с тем, получить позицию кари. Этот приём будет подробно рассмотрен на видео.

При исполнении приёма Кусаби-Буки Йошизава сэнсэй учил меня начинать звук немного в позиции мэри. Например, стандартные входы ХА-РО и У-РИ уже построены таким образом, что ноты ХА и У играют в позиции мэри, что создаёт удобные условия для исполнения кусаби-буки, т.к. звук начинается на высоте своей громкости. Это тоже будет затронуто в видео уроке.

Всем хорошей практики и крепкого РО! А мы продолжим упражнения [на следующем уроке](#)

ОТРАБОТКА УПРАВЛЕНИЯ ЗВУКОМ



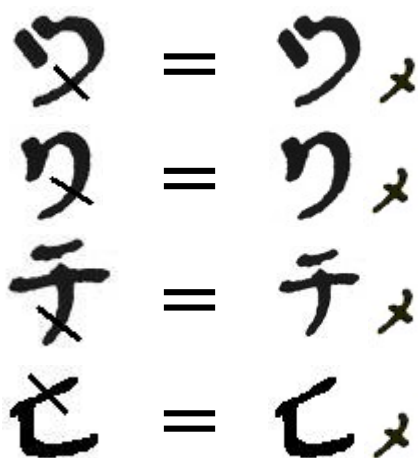
На [прошлом уроке](#) мы затронули вопросы модуляции звука при игре на сякухати и рассмотрели несколько примеров. В этой главе я хочу описать упражнения для развития "гибкости" звука. Упражнения в этом варианте получены мной от Какизакаи сэнсэя. Упражнения, приводимые здесь, базируются на техниках КАМУРИ и МЭРИ. Это очень хорошие упражнения, им я также отведу место на видео.

КАМУРИ								
ОСИ КАМУРИ	ЦЕЛЫЙ ТОН						ПОЛУТОН	
ウ — ~ —	ロ — ~ —	リ — ~ —	テ — ~ —	レ — ~ —	ウ — ~ —	ロ — ~ —	ウ — ~ —	ウ — ~ —
ЗВУЧАНИЕ ВЕРХНИХ ФРАЗ ПО ВЫСОТЕ НОТ ПРИРАВНИВАЕТСЯ К ФРАЗАМ НИЖНЕГО РЯДА								
ウ — ウ	ロ — リ	リ — リ	テ — レ	レ — ウ	ウ — ウ	ロ — ロ	ウ — レ	ウ — ロ

レ ウ 	ロ 	リ 	レ テ 	レ 	ウ 	ロ 	ウ 	ウ
1	2	3	4	5	6	7	8	9

Теперь рассмотрим эту таблицу. Девять фраз верхнего ряда представляют собой выдувание нот и проведения приёма КАМУРИ. Этот приём заключается в сгибании звука и быстром его разгибании. В зависимости от ноты, сгибание проводится на целый тон или на полутон. Нижний ряд дан для сравнения. Допустим, во фразе №2 с нотой РО Камури выполняется быстрым сгибанием до тональности РИ и быстрым возвратом обратно. Для контроля играем нижнюю фразу "РО---РИ-РО---". Камури на своей глубине должно звучать на той же высоте, что и РИ, но отличаться по тембру. Также поступаем с остальными фразами: нижний ряд нам нужен для контроля глубины сгибания. Также очень важно помнить, что возврат должен вернуть звук к первоначальной ноте, т.к. нередко после глубокого МЭРИ флейта норовит остаться немного "заМЕРИной"

Обратите внимание на написание Мери нот. Таким образом они записаны в нотах Докиёку, а также во многих других изданиях:



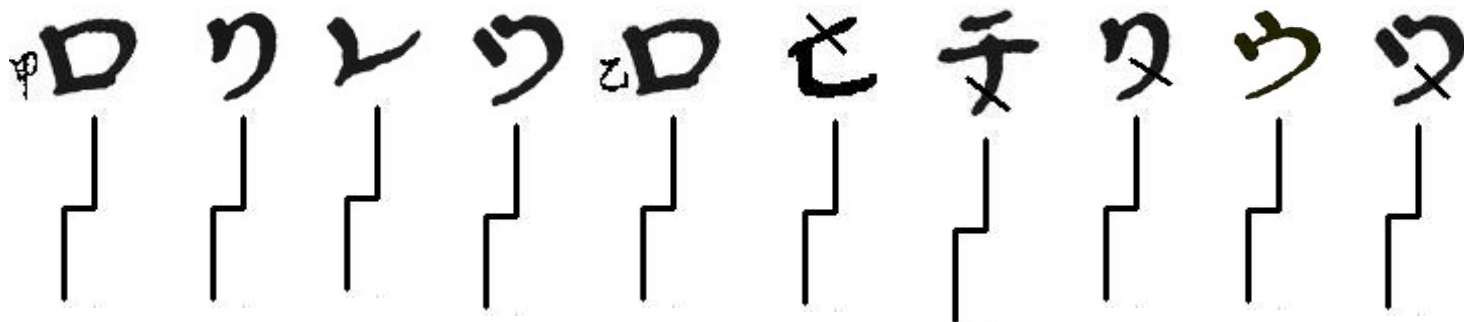
1. По сути, Оси Камури - это то же Камури на ноте У (№8), но выполняемое после повтора У (Оси). При повторе акцент проводится 4-м пальцем.
2. При сгибании РО в Кан сгибаем до тональности РИ. Никакой помощи пальцами тут нет, только сгибание
3. РИ сгибаем до РИ-но-МЭРИ. При этом одновременно со сгибанием можно (и нужно) немного прикрыть 4-е отверстие. Главное не забыть открыть во время возврата
4. ЧИ сгибается до РЭ. Во время сгиба слегка прикрываем 3-е отверстие. Некоторые сэнсэи советуют 3-е и 2-е
5. РЭ сгибается до ЦУ. Прикрываем 2-е отверстие
6. РО нижнего регистра сгибается до РО-дай-МЭРИ. При исполнении этой ноты, как и при сгибании РО в Кан, помощи от пальцев нет. РО-дай-МЭРИ должна звучать на октаву ниже РИ. Поэтому сэнсэй нередко заставляет играть РИ в этом упражнении перед Камури

7. У сгибается до высоты звучания РЭ, т.е. всего на полутон. Как правило, помощи пальцев в этом случае не требуется
8. ЦУ-но-МЭРИ сгибается до РО. Это одна из ведущих комбинаций в музыке Котэн Хонкиёку. Вообще, Йокояма сэнсэй требует исполнения ЦУ-но-МЭРИ немного ниже, чем табличный западный эквивалент этой ноты. Т.е. ЦУ-но-МЭРИ на флейте 1.8 играется в музыке Котэн Хонкиёку немного ниже, чем Ми-бемоль. Вообще, с этого урока мы начнём постепенно менять стереотип восприятия Хонкиёку в сторону японской традиции. Таблицы соответствия западным нотам хороши только для игры с современными инструментами, но не для Хонкиёку.

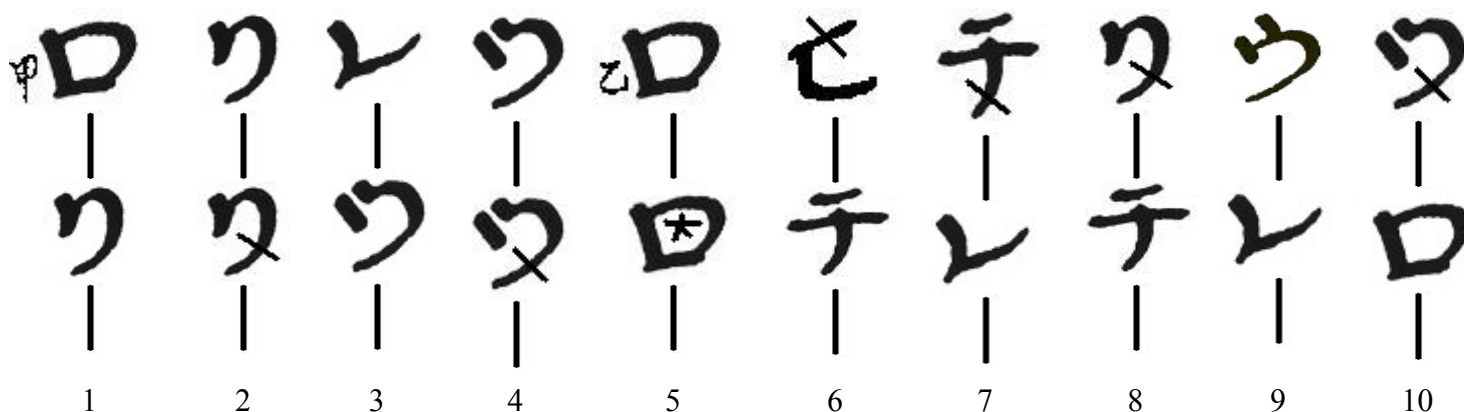
МЭРИ



ЦЕЛЫЙ ТОН

ПОЛУТОН



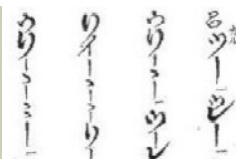
ЗВУЧАНИЕ ВЕРХНИХ ФРАЗ ПО ВЫСОТЕ НОТ ПРИРАВНИВАЕТСЯ К ФРАЗАМ НИЖНЕГО РЯДА



Данная таблица, фактически, является продолжением предыдущей. Отличие в том, что после сгибания нет возврата к предыдущей ноте. Зиг-заг на вертикальной линии обозначает сгиб в МЭРИ. Так этот приём обозначается в Докиёку. В нотах других школ можно встретить знак  МЭРИ или  ХИКУ

СЯКУХАТИ

Базовая Орнаментация



На этом уроке мы начнём разбирать ещё одну важную составную музыки сякухати - орнаментацию. Вместе с модуляцией она является неременной частью игры, а также служит ведущим элементом в определении принадлежности игрока к конкретной школе (при условии, что игрок не исполняет произведение, специфичное только для конкретной школы). Некоторые виды орнаментации вполне выполнимы на других духовых инструментах и широко применяются в западной музыке, а некоторые специфичны для сякухати, и их выполнение возможно только на ней.

Целью данного урока является ознакомление с наиболее употребимыми приёмами игры на сякухати. Данное описание не является стандартом и не претендует на звание истины. Это связано с тем, что исторически традиция сякухати развивалась во множестве храмов Японии и в течение сотен лет переносилась и перемешивалась усилиями бродячих монахов. Поэтому мы не можем говорить о "правильном" исполнении того или иного орнамента. "Правильность" исполнения заключена в пределах конкретной линии в конкретной школе. Причём ученик, освоив знания, предоставленные учителем, мог отойти от линии учителя и создать свою собственную школу. Поэтому в рамках данной главы мы затронем только наиболее общепринятые орнаменты и приёмы, а при рассмотрении произведений разных школ мы будем разбирать подробнее, что именно мастер хотел выразить данной нотной записью. Все описанные тут техники будут продемонстрированы на видео.

1. Приёмы игры нот



Это обозначение мы уже разбирали при игре [базовых упражнений](#). **ОСИ (ОСУ)** - повторение предыдущей ноты при помощи быстрого поднятия акцентного пальца и опускания на место. Для каждой ноты пальца обозначены в [базовых нотах](#) чёрной точкой возле отверстия. **Очень важно запомнить, что языковый или горловой акцент на ноты, или "ту-ту-ту", применяемое в западных инструментах (блокфлейта и подобные ей), в игре на сякухати не применяется.** Исключения могут составлять некоторые произведения, в которых конкретно указано использование данного приёма.

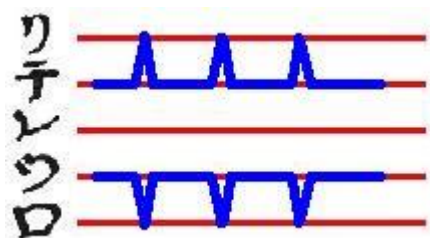
Ещё важно запомнить то, что акцентные пальцы в разных школах разные. Я начинал писать этот сайт под влиянием Кинко школы. Но, сейчас, покинув Кинко, я больше так не играю. Акцентные пальцы мы разберём подробнее при рассмотрении конкретных школ. А пока, можно

отметить, что
в Меян это № 2, 3, 4, 5
в Докиёку - № 1, 2, 3, 4, 5
в Тозан - № 2, 3, 4, 5 (как и в Меян)

Значёк **РУ** обозначает приём противоположный **ОСИ**. Выполняется лёгким и быстрым закрыванием отверстия на мгновение расслабленным пальцем. Во многих стилях выполняется только на первом (снизу) отверстии. Этот и предыдущий приёмы важны для акцентирования нот при игре.


В Докиёку РУ имеет совершенно другое значение. А в Меян кроме РУ имеются другие обозначения удара по первому отверстию, в зависимости от текущей ноты. Это мы разберём отдельной темой.

Посмотрим на схему слева:





Высота звучания каждой из пяти основных нот обозначена линией. На ноте **ЧИ** выполняется **ОСУ**. При этом 4-е отверстие открывается на мгновение, и сразу закрывается. Тональность в это мгновение прыгает вверх к **РИ**.

На ноте **ЦУ** выполняется **РУ** - кратковременное закрытие первого отверстия, в результате чего звучание падает вниз до **РО**. Оба приёма обозначены 3 раза. Эта схема дана только для иллюстрации, при игре же 1-й и 4-й пальцы не делают акцент одновременно.

Знак Катаканы ХЭ -  - применяется для обозначения приёма **НАЯСИ (NAYASHI)**. При проведении этого приёма флейта сгибается в положение мэри, после чего разгибается до первоначальной ноты. При проведении этого приёма происходит не только изменение высоты звучания ноты, но и тембра. Звук становится очень "грязным", ветренным. Слева, как пример, приведена фраза из горячо любимого произведения "Киорэй", в котором Наяси применяется несколько раз.

Наяси очень напоминает приём **КАМУРИ**, но выполняется медленнее, чем камури.

ФУРИ -  - техника очень быстрого си неглубокого гибания и разгибания ноты. Фраза слева обозначает вход ХА-РО, при этом РО выдерживается на один бит. Потом идёт уже знакомое нам ОСУ, и после этого РО продолжается ещё 2 такта. Рядом с ОСУ нарисовано ФУРИ. Сразу же после ОСУ флейта слегка быстро сгибается и возвращается в предыдущее положение, как бы делая небольшой "нырок"

КАМУРИ -  - приём, сходный с предыдущими двумя. Его я использовал при описании [урока](#) по управлению звуком. Камури очень широко применяется в школе Докиёку и будет более подробно описан в соответствующем разделе. Здесь же я его привожу для демонстрации различий между сходными техниками сгибания звука. Не забывайте, что исполнение техник может сильно зависеть от школы. Тут я привожу вариант исполнения Котэн Хонкиёку записи Ниодо, Меян Тайзан Ха и Докиёку, т.е. то, чему я обучаюсь у сэнсэев.

НАЯСИ - техника глубокая и относительно медленная

ФУРИ - техника быстрая и поверхностная

В более ранней версии моего сайта я описывал стандартные переходы между нотами. Описанные переходы были взяты из школы Кинко, и я решил не включать их в новую версию сайта. Переходы настолько специфичны для каждой школы, что описание их я помещу в описание техник конкретных школ.

2. Начало фразы

Фраза - это отрывок произведения, расположенный между отметками дыхания. Для каждой школы существуют свои правила начала фразы, поэтому в нотах обычно не указывают то, что выполняется по умолчанию. В нотах Ниодо, напротив, обозначен каждый орнамент, поскольку его ноты - сборная библиотека произведений разных храмов, часто имеющих не очень много общего.



АТАРИ - один из наиболее распространённых приёмов входа во фразу. Как правило, Атари выполняется в соответствии с правилами конкретной школы. В некоторых изданиях нот, например Ниодо, возле нот нередко указано, каким пальцем выполняется Атари. В примере слева возле ноты У стоит цифра 4. Это обозначает Атари 4-м пальцем. Однако, и тут всё зависит от конкретной школы. Способ выполнения Атари в разных школах отличается. Атари Докиёку и Кинко выполняются совершенно по-разному. По сути, Атари - это быстрое открытие и закрытие ноты в самом начале игры, создающее характерный звуковой орнамент.

Это обозначения отверстий 1, 2, 3, 4 и 5. Расположение цифры рядом с нотой совсем не обязательно значит Атари. Это может быть совсем другая техника. При рассмотрении произведений я буду описывать каждую ноту в отдельности.

Теперь попробуем разобрать один из вариантов техники АТАРИ. При всей кажущейся простоте эта техника, тем не менее, представляет некоторые трудности для выполнения у начинающих. Попробуем представить графически движение пальца, начало дыхания и высоту производимого звука. Красная линия на схеме обозначает момент, в который акцентирующий палец поднят, и отверстие открыто.



Итак, начинаем игру с закрытым акцентным отверстием. Потом палец на мгновение поднимается и опять опускается, возвращаясь к начальному положению.

Дыхание начинается слабо, как бы разгоняясь и не производя звука. Звук начинается в момент, когда отверстие открыто.

Производимый звук начинается при открытом отверстии и при закрытии отверстия падает до нужной ноты.

Добавочные ноты - неотъемлемый элемент музыки сякухати. Мы разбирали в разделе о [ритмах](#), что добавочные ноты обозначаются двойной вертикальной чертой. Это справедливо для ритмичной музыки. В Хонкиёку же эти линии могут отсутствовать. Сами же добавочные ноты Хонкиёку могут быть несколько длиннее, порядка 1 сек. продолжительностью. Часто добавочные ноты могут быть не обозначены, оставая это на долю устной передачи традиции.



В сочетании **ЦУ-РЭ** слева оба обозначения равносильны по значению. Проводим АТАРИ на 4-м отверстии и играем **ЦУ**. Открываем отверстие 2 и переходим к **РЭ** без акцента. Опять же, это один из примеров. В разных школах это проводится по-разному.

РО-ДАЙ-МЭРИ -> РО. Начинаем играть **РО-ДАЙ-МЭРИ** в нижнем регистре. Иногда проводится акцент АТАРИ на 4-м отверстии. Разгибаем до **РО** безо всякого акцента. Звук из ветренного и "грязного" становится чистым, каким **РО** и играется. Слева обозначены способы обозначения данного приёма.



Левая схема также может иметь двойную вертикальную линию, как писалось выше, но для простоты изложения мы её будем упускать. Правая схема демонстрирует ещё одно применение значка, рассмотренного выше в разделе ФУРИ. Тактовые отметки и вертикальная линия могут взаимозаменяться или сочетаться. Это сочетание применяется довольно часто в музыке Котэн Хонкиёку.

У-РИ. Очень частый приём.

Начинаем играть **У** БЕЗ АТАРИ

Переходим к **РИ** с акцентом на 5-м отверстии.



На видео я продемонстрирую также исполнение ХА - РО, САН-но-У - ХИ и ещё нескольких приёмов в пределах моих скромных возможностей.


3. Окончание фразы

Нередко фразы в Хонкиёку имеют особое окончание. Это придаёт музыке особую форму, как закорючка при каллиграфическом письме. В некоторых нотах имеются обозначения, в других же это оставлено на долю устной передачи или на усмотрение играющего. Как и все предыдущие тахники, окончание фраз очень специфично для разных школ.



Знакомое нам **ХИКУ**. В самом конце длинного тона, или на последние 1/2 или 1/4 такта, звук сгибается на полтона вниз, после чего звук обрезается. Загибание линии влево указывает на понижение звука.



ОТОСИ  можно встретить вместо **ХИКУ**. Линия при этом не загибается или вообще не применяется. Техника применения - как **ХИКУ**, только тональность делает как бы попытку разогнуться назад до прежней ноты, но глохнет на полпути. Такой своеобразный звуковой крючок.



В Докиёку изменения тональности передаются перегибами линии. Загиб влево обозначает понижение звука, вправо - повышение.



ФУРИ в самом конце играет лёгким мэри-кари, после чего звук затихает. Фактически, эта техника очень похожа на **Отоси**




СУРИ также должно быть знакомо всем. В данном случае стягивание пальца создаёт едва уловимый прыжок звука вверх в самом конце фразы.


Обозначается несколькими способами:

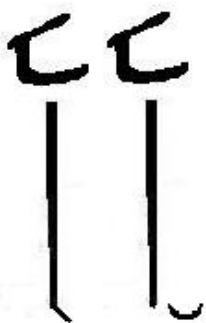
- Загибание линии вправо (повышение звука). Иногда рядом с загибом нарисована маленькая нота, которая получится в результате, в данном примере - это **ГО-НО ХИ** (

) или **И** ()

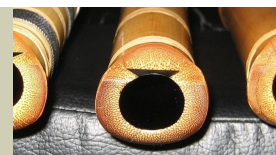
- Маленький крючок, представляющий графически подъём тона. Часто рядом ставится цифра (1-5), обозначающая номер отверстия, на котором выполняется

приём. В данном случае - это 5 ()

- Значёк **СУРИ** (или просто **СУ** - ), зачастую с указанием номера пальца, как в предыдущем примере.



ВИДЫ ДЫХАНИЯ ПРИ ИГРЕ НА СЯКУХАТИ



Дыхательные техники при игре на сякухати очень разнообразны. В разделе ["Модуляции звука"](#) мы начали разговор об управлении дыханием, сегодня мы продолжим этот разговор.

Прежде всего, коснёмся понятия "холодное" и "тёплое" дыхание. Сэнсэй Какизакаи уделяет немало внимания этой теме почти на каждом уроке. Представим себе, что мы на морозе, руки замёрзли. Мы подносим их ко рту и пытаемся согреть тёплым воздухом изо рта. При этом слышится шум выдоха в виде некоего "ХАААААаааааа". Чем медленнее выдох, тем теплее выдыхаемый воздух. Это будет "тёплое" дыхание, или "ХАКУ".

Дыхание "ХУКУ", наоборот, охлаждает. Взяв в руки горячую картофелину из костра, мы дуем на неё, чтобы охладить. При этом отверстие между губами сужается, а выдох с шумом "ффффффффффффффффф" вылетает изо рта, как поток воды из пожарного шланга.

Начало звука при игре часто находится в "тёплом" диапазоне, но очень быстро "охлаждается", принимая характерный сякухатный тембр.



МУРАЙКИ - это одна из наиболее важных техник в Хонкиёку. Разные мастера исполняют мурайки по-разному. Но главное то, что мурайки - это сильное распылённое дыхание, создающее "грязный" шумящий звук. Какизакаи сэнсэй со свойственным ему чувством юмора сравнил мурайки с огневой атакой Годзиллы из одноимённого японского фильма. При этом он (сэнсэй, а не Годзилла) советует уменьшить внутренний объём полости рта при помощи приподнимания языка. Также амбушюр немного увеличивается, увеличивая поток воздуха. Мурайки - это не та техника, которую делают аккуратно и осторожно. Это сильный и часто не сильно контролируемый выдох, в который играющий вкладывает все свои эмоции. Хороший пример мурайки можно услышать в произведении "Шика-но-Тонэ".

На картинке слева - ~~комусо~~ Годзилла из японского фильма, выдувающий ~~мурайки~~ поток огня :)

СОРАЙКИ - это одно из названий техники, похожей на мурайки, но выполняемой практически без звука. При этом играемые ноты похожи на сухие листья, подхваченные порывом ветра. От звука остаётся только шум, очертание нот. Эта техника под другими названиями встречается в разных школах. Пример такого дыхания можно слышать дважды в произведении "Тамукэ".

СЯКУХАТИ

Прогрессии нот звукоряда Мияко Буси



Все, кто когда-либо слышал японскую классическую музыку, без труда смогут её отличить от любой другой музыки. Тем не менее, импровизировать в "японском стиле" получилось не сразу. Музыка постоянно уходила в сторону, не оставляя в себе ни следа японского.

Один из моих сэнсэев имеет степень Дай Шихан в школе Тозан. Как я узнал позднее, для получения ещё степени "подмастера" требуется обязательное знание звукоряда и прогрессий, т.е. именно того, что и делает музыку "японской". К нему я и обратился с этим вопросом.

Итак, мы уже вкратце коснулись [типов звукоряда](#) в японской музыке. Сегодня поговорим только о Мияко Буси (Буши), известного также, как звукоряд ИН. Мияко Буси является основой для всего классического репертуара Гайкиёку.

Давайте рассмотрим следующую таблицу:

	テ 調		ロ 調		レ 調		リ 調		ウ 調	
	ВВЕРХ	ВНИЗ	ВВЕРХ	ВНИЗ	ВВЕРХ	ВНИЗ	ВВЕРХ	ВНИЗ	ВВЕРХ	ВНИЗ
6	テ	テ	ロ	ロ	レ	レ	リ	リ	ウ	ウ
5	レ	ウ	リ	リ _メ	ウ	ウ _メ	リ _メ	テ _メ	ウ _メ	ロ _メ
4	ウ _メ	ウ _メ	テ	テ	ロ	ロ	レ	レ	リ	リ
3	ロ	ロ	レ	レ	リ	リ	ウ	ウ	リ _メ	リ _メ
2	リ _メ	リ _メ	ウ _メ	ウ _メ	テ _メ	テ _メ	ロ _メ	ロ _メ	レ _メ	レ _メ
1	テ	テ	ロ	ロ	レ	レ	リ	リ	ウ	ウ

В таблице приведены пять ведущих звукорядов режима Мияко Буси: Чи-Чо, Ро-Чо, Рэ-Чо, Ри-Чо и Цу-Чо. Сначала разберёмся с самим звукорядом.

- Прежде всего, вы заметили, что каждый ключ имеет колонки "ВВЕРХ" и "ВНИЗ". ВВЕРХ - это игра нот от низких к высоким (повышаем высоту звука), ВНИЗ - наоборот. Если вы сравните ноты правой и левой части для каждого ключа, они будут идентичны, кроме нот в 5-й строке. Это является одним из ключевых моментов. Связано это с тем, что продвижение по звукоряду вверх как бы символизирует восход, подъём. Поэтому нота взята из шкалы ЙО, или Инака Буси.

Продвижение же вниз символизирует закат, затухание и выражается игрой более "мрачной" музыки, какую и представляет звукоряд Мияко Буси.

- Исходная таблица была мной немного упрощена. Так, во 2-м ряду ключа РЭ-ЧО вместо ЧИ-но-МЭРИ часто будет употребляться У, во втором ряду ключа РИ-ЧО вместо РО-но-МЭРИ часто применяют И-но-МЭРИ и т.п.
- Вторая октава просто продублирует первую.
- Звукоряд РЭ-ЧО является одним из ведущих в Хонкиёку. Это легко проследить в произведениях, начинающихся на "цу-РЭ...У.....". Другой очень популярный звукоряд выражается в произведениях, начинающихся на "ХА-РО". Как вы догадались, это РО-ЧО.

Теперь несколько слов о Гайкиёку:

Произведения гайкиёку построены не на гармонии, а на прогрессии нот в звукоряде. А это значит, что для каждой ноты предопределено её место, она может играть только там, а не где попало. Нота может играть только

- следующая нота вверх по звукоряду
- следующая нота вниз по звукоряду
- предыдущие два варианта, но со сдвигом в октаву (допустим, после ОЦУ РО может играться КАН ЦУ-но-МЭРИ и т.п.)
- переходить из одного звукоряда в другой на один вправо или влево по таблице на 1-й и на 4-й ноте; допустим, нота РО присутствует в РО-ЧО (№1) и в РЭ-ЧО (№4). При попадании на эту ноту можно перейти из одного звукоряда в другой и наоборот.

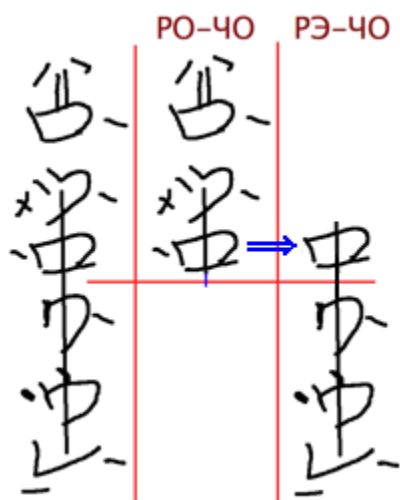
Ниже представлена таблица, отображающая переходы между ключами.

	チ 調	ロ 調	レ 調	リ 調	ウ 調
	ВВЕРХ	ВВЕРХ	ВВЕРХ	ВВЕРХ	ВВЕРХ
6	チ	ロ	レ	リ	ウ
5	レ	リ	ウ	リ _メ	ウ _メ
4	ウ _メ	チ	ロ	レ	リ
3	ロ	レ	リ	ウ	リ _メ
2	リ _メ	ウ _メ	チ _メ	ロ _メ	レ _メ
1	チ	ロ	レ	リ	ウ

Каждая прогрессия разделёна на 2 триады, которые я встречал под названиями тетракорды и трайкорды. Второе название, ИМХО, более соответствует, т.к. нот всего три. Если посмотреть на нижние ноты двух триад в одной прогрессии (ряды №1 и №4), то они составляют чистую квинту. Эти ноты являются опорными нотами данной прогрессии. Важность этих нот в том, что:

1. Чистая квинта представляет собой идеальный консонанс. Это сочетание очень часто употребляется при игре ансамблевой музыки в качестве опорных или завершающих аккордов.
2. Игра в заданном ключе может начинаться на ноте 1 или 4, т.е. на одной из опорных (не считая входную добавочную ноту).
3. Переход к соседней прогрессии осуществляется с 4-й или на 4-ю ноту, т.е. с опорной на опорную. Это я пометил на рисунке.

Рассмотрим пример:



На картинке я нарисовал несколько нот. проследим их динамику:

1. ХА-РО явно относится к звукоряду РО-ЧО. Сочетание ХА (= РИ) - РО также присутствует и в РЭ-ЧО, но сочетание ХА - РО - ЦУ-но-МЭРИ при проходе вверх - только в РО-ЧО.
2. После ХА-РО мы продвигаемся по шкале РО-ЧО к следующей ноте, т.е. ЦУ-но-МЭРИ. От ЦУ-но-МЭРИ автор произведения решил спуститься вниз. Если не менять ключ, то в РО-ЧО нота вниз после ЦУ-но-МЭРИ будет РО.
3. После РО, если мы будем продвигаться вниз в том же ключе, должно быть РИ-но-МЭРИ. Но тут автор решил сменить ключ, т.к. нота РО есть в следующем звукоряде справа в таблице - РЭ-ЧО. Тут прошёл переход, и автор смело спускается по нотам звукоряда РЭ-ЧО, как они записаны в таблице: РО-РИ-У-РЭ (нота У, как вы знаете, имеет ту же тональность, что и ЧИ-но-МЭРИ).
4. Итак, что мы получили: начали в ключе РО-ЧО, на ноте РО на пути вниз по звукоряду перешли из РО-ЧО в РЭ-ЧО, где и продолжили спуск. В итоге мы получили первые несколько нот произведения "Куроками". Обратите внимание, что нота РО является нижней опорной (№1) в РО-ЧО, а также верхней опорной (№4) в РЭ-ЧО, т.е. переход происходит с 1-й ноты на 4-ю

Этот принцип построения мелодии имеет существенный недостаток: количество комбинаций нот в прогрессиях довольно ограничено. Поэтому музыка Гайкиёку изжила себя к началу 20-го века, когда на смену пришла современная музыка Синкиёку.

СЯКУХАТИ

Отработка орнаментации в игре японских народных мелодий.

Наверное, наиболее просто отработать орнаментацию в игре простых народных мелодий. Именно с них я начинал свои занятия с учительницей, с них же начинается обучение в учебниках сякухати. Желательно прослушать эти мелодии достаточное количество раз, чтобы не задумываться о мотиве. Безусловно, можно отработать эти приёмы и в игре русской народной музыки. В этом музыканту предоставляется полная свобода действий.

Игру народных японских мелодий мы уже начали [в одном из прошлых уроков](#). Этот урок мы откроем той же мелодией Хиномару, но на этот раз внимание будет уделено исполнению орнаментации по школе Кинко. Предполагается, что у читателя уже есть прочное знание материала предыдущих уроков.

1. ХИНОМАРУ



Посмотрим на знакомые нам ноты. В данных нотах имеется 4 фразы - 4 набора нот, разделённых короткой горизонтальной чертой, или отметкой дыхания. Разберём игру по фразам:

1. ЦУ-ЦУ-РЭ-РЭ-ЧИ-ЧИ-РЭ

- Первое ЦУ, как первая нота фразы, обязательно начинается с АТАРИ. Можно сыграть вход РО-ЦУ, где РО - добавочная нота - играется с сильным выдохом и шумно
- Второе ЦУ - ОСИ (артикуляция) 2-м пальцем
- Переход к РЭ осуществляется безо всякой артикуляции или орнаментации, а просто открывается 2-е отверстие
- Второе РЭ артикулируется 4-м пальцем
- При переходе к ЧИ проводится артикуляция на 4-м отверстии одновременно с открытием 3-го
- Второе ЧИ артикулируется 4-м пальцем
- Переход вниз к РЭ не обозначается ничем. Просто закрывается 3-е отверстие

2. ЧИ-ЧИ-РИ-РИ-РО-РО-РИ

- Первое ЧИ можно начинать с АТАРИ, а можно со входа РЭ-ЧИ
- Артикуляция на 4
- РИ обозначается артикуляцией 5-го отверстия
- Артикуляция на 5
- РО (не забываем, что это кан регистр) не обозначается никак. Просто закрываются все отверстия
- Второе РО артикулируется на 2-м отверстии
- Переход от РО вниз к РИ проходит с кратковременным открытием всех отверстий и закрытием 1, 2 и 5

3. РО-РО-РИ-РИ-ЧИ-ЦУ-РЭ

- РО начинаем с АТАРИ или с входа ХА-РО. Поскольку до него фраза

окончилась на РИ, то, по правилу регистров, РО играется в КАН.

- Акцент на 2
- РИ опять же обозначается кратковременным открытием всех отверстий
- Акцент на 5
- Переход к ЧИ от РИ обозначается техникой СУРИ стягиванием 5-го пальца
- ЦУ после ЧИ не обозначается ничем, просто закрываются отверстия 2 и 3
- РЭ не обозначается ничем, а просто открывается отверстие 2

4. РИ-РИ-ЧИ-ЦУ-РЭ-ЧИ-ЦУ

- РИ в начале фразы обозначаем АТАРИ на 5-м или входом У-РИ
- Акцент на 5
- СУРИ-переход к ЧИ
- ЦУ не обозначается, закрываем 2 и 3
- РЭ не обозначается
- ЧИ с акцентом на 4-м
- ЦУ после ЧИ не обозначается

Это произведение стоит проиграть достаточное количество раз, чтобы наработать координацию в работе пальцев. Со временем орнаментация становится привычной, и играющий не задумывается над её выполнением. Кроме отработки приёмов игры, эти коротенькие мелодии хороши для разогрева перед более серьёзной игрой. Обычно их играют на более коротких флейтах.

[Прилагаемая запись](#) сделана немного более отчётливо и более механически для наглядной демонстрации.

2. ЮЯКЭ-КОЯКЭ

Это тоже хорошо знакомая мелодия из прошлого урока. Правила такие же, как и при игре Хиномару. Мы остановимся на новых деталях



- Перечитаем правила игры, написанные для Хиномару. Обозначим места в нотах слева, к которым относятся пункты тех правил.
- Не забываем каждую фразу начинать с АТАРИ. Произведение начинаем АТАРИ на 5-м или входом У-РИ
- Никакого акцента при переходе РИ-РО, и акцент всеми пальцами при переходе РО-РИ
- РО-ЦУ играем с акцентом 2-го пальца
- ЦУ-РО играем также с акцентом 2-го пальца, т.е. на мгновение отверстия 1 и 2 остаются открытыми, потом оба закрываются.
- Переход РИ-ЦУ подчиняется правилу регистров, как и РИ-РО. При этом никакого акцента не делается.
- Под номером 3 ЦУ-РЭ-ЦУ не забываем, что даже при короткой ноте РЭ выполняется СУРИ при переходе к ЦУ.
- Переход от ЦУ вниз к РИ проходит с открыванием всех отверстий.
- Обратите внимание на самый левый столбец. В верхней фразе подряд идёт несколько сочетаний РИ-

ЧИ и РЭ-ЦУ. На них на всех выполняется СУРИ.

3. OUMANO OYAKO



Приведенные ноты содержат 4 фразы. Начинаем с ЧИ регистра ОЦУ. Возможен вход АТАРИ или РЭ-ЧИ.

- Не забываем правила перехода РИ-РО и РО-РИ как в плане смены регистров, так и в отношении орнаментации.
- Не пропускаем СУРИ
- Последняя фраза содержит 16-е ноты, или ноты в 1/4 такта.

[Послушать](#)

4. KUTSUGANARU



Этот отрывок уже более сложный из-за наличия нот в 1/4 такта в перемешку с 3/4-1/4 тактовыми нотами. Если это вызывает затруднения, обратитесь к уроку о [ритмах и размерностях](#).

- Не забываем, что даже на таких нотах присутствует АТАРИ, ОСИ и СУРИ. Это очень хороший отрывок для отработки координации пальцев, но достаточно простой из-за отсутствия промежуточных (МЭРИ) нот.

- Обратите внимание, что отметки дыхания есть отчётливые и жирные, а есть чуть короче и тоньше. Это необязательные отметки. Если при игре у играющего достаточно воздуха, то в этих местах лучше не прерываться, но если нужно прерваться, то делать это стоит в указанных местах.

- Из предыдущего вытекает, что, если мы прерываемся на необязательной отметке, то за ней идёт новая фраза, и вход в неё подчиняется правилам входа: АТАРИ или добавочная нота. Допустим, РИ-РО не имеет ОСИ при переходе, но, если сделать остановку, то вход в РО будет с АТАРИ или ХА-РО.

Послушать (в разработке)

5. SUNAYAMA



Это ещё одно хорошее произведение для отработки координации. Мелодия китайского происхождения, очень весёлая и радостная. В отличие от предыдущих, начинается в регистре КАН.

- Правый столбец внизу - добавочная, необязательная отметка о дыхании между ЧИ и РЭ. Это как раз случай, упомянутый выше: если играть без остановки, то переход ЧИ-РЭ не акцентируется, а если прерваться, то РЭ начинается с АТАРИ. Аналогично в среднем столбце внизу в сочетании ЦУ-РЭ.

- Правый столбец внизу: РЭ-ЦУ-РО-РИ-РО. Играется по всем правилам орнаментации со всеми акцентами и СУРИ. Аналогично в левом столбце внизу, последние 5 нот отрывка.

Послушать (в разраб

МИНЬЁ

Это, проще говоря, народные мелодии.

1. Кайгара Буси

Это знаменитая народная песенка из приморского городка Кетака.

Из нот я вырезал барабаны, сямисен и вокал, оставив только сякухати. На этой партии мы и остановимся в данной главе.

Kaigara Bushi 貝 殻 節 <島根県>

(本調子)

♩ = 108

$\frac{2}{4}$

松本稜葉子 作詞

尺	ハ	チ	リ	ロ	ツ	レ	チ	レ	ツ	ロ	リ	ロ	チ	リ	ロ	ツ
レ	チ	レ	ツ	ロ	リ	ロ	ロ	リ	ロ	ロ	ツ	レ	チ	レ	ツ	
ロ	ツ	レ	チ	ロ	ツ	レ	チ	レ	ツ	ロ	。	。	。	。	。	。
$\frac{2}{4}$	レ	チ	ロ	ツ	レ	チ	レ	ツ	ロ	リ	チ	リ	ロ	ツ	ロ	。
ロ	ロ	ツ	レ	チ	レ	ツ	ロ	レ	チ	レ	レ	チ	チ	ツ	ロ	リ
ロ	ロ	チ	リ	ロ	ツ	レ	チ	レ	ツ	ロ	リ	ロ	ロ			
チ	リ	ロ	ツ	レ	チ	レ	ツ	ロ	リ	ロ	ロ	：	：			

Первое, что бросается в глаза, - это горизонтальное расположение нот. Также сильно сказывается влияние западных нот. Такая система нередко применяется при комбинированной записи сякухати и других инструментов. Ноты вверху кликабельны.

Начинается нотная запись с указания ритма - 108 бит в миуту, при этом каждый бит - это четвертная нота. В первой строке, сразу за словом "Сякухати" (указание партии флейты в многоголосой записи) стоит размер такта - 2/4.

Ноты используются Кинковской линии, поэтому, в принципе, не должно быть ничего нового. Если возникают вопросы, стоит обратиться к материалам прошлых уроков. Но запись ритма и продолжительности нот существенно отличается от привычной кинковской, хотя и не является сложной. Попробуем разобраться:

- Нота без какого-либо подчёркивания - четвертная, один полный бит
- Нота, подчёркнутая одной линией - восьмая, половина бита. В западной записи такая нота имела бы один флажок.
- Нота, подчёркнутая двумя линиями - 1/16-я, на западе - нота с двумя флажками.
- Точка справа от ноты увеличивает её продолжительность на половину её длины
- Кружочек - это пауза, продолжительность которой определяется так же, как и продолжительность нот.
- Последняя закорючка в четвёртой строке - повтор предыдущей ноты.
- Обратите внимание на размерность 3/4 в последнем такте 3-й строки. Далее размерность опять меняется на 2/4.

Теперь разберём некоторые фразы.

Первая фраза композиции

乙チ リ ロツ

Значёк **ОЦУ** отсылает нас в нижний регистр. **ЧИ** длится один бит, **РИ** - полбита, **РО** и **ЦУ** - четверть бита

Бит 1		Бит 2	
Раз..	..и..	Два..	..и..
ЧИ		РИ	РО-ЦУ

Вторая фраза

レ・ チ

В ней, как видно, присутствует нота с точкой. **РЭ** длится полтора бита, а **ЧИ** - всего лишь полбита.

Бит 1		Бит 2	
Раз..	..и..	Два..	..и..
РЭ		ЧИ	

Последняя фраза второго ряда

レ・チレツ

Нота РЭ тут длится $1/8 + 1/16$ (т.е. $3/16$), а ЧИ - всего лишь $1/16$ -ю. В сумме получается $4/16$, или $1/4$. Вторую четверть всего такта делят между собой по $1/8$ -й РЭ и ЦУ.

Бит 1		Бит 2	
Раз...	...и...	Два...	...и...
РЭ	ЧИ	РЭ	ЦУ

В остальном я не вижу никаких сложностей. Прилагаемая запись (скоро будет), надеюсь, поможет разобраться. Орнаментация кинковская, подробно описанная в предыдущих главах.

УДАЧИ!

Аппликатура СЯКУХАТИ

В этом разделе я попробую объединить возможные варианты проигрывания нот на сякухати. Естественно, что приводимая таблица является далеко не полной. Кроме того, в связи со значительными вариациями звучания традиционных сякухати аппликатура может существенно отличаться. Поэтому каждую флейту стоит сверить с тюнером или хорошо настроенным инструментом.

ВНИМАНИЕ! Аппликатура сякухати очень нестандартизирована и варьирует от школы к школе. При самостоятельном изучении произведений настоятельно рекомендуется ознакомиться с аппlikатурой, применяемой автором нот. Ноты одного и того же произведения могут немного отличаться в разных школах, причём возможны вариации как в аранжировке произведения (т.е. немного разная последовательность нот), так и в обозначении одного и того же тона в разных школах.

Повторим применяемые обозначения:

↓ Малый наклон. При этом голова немного наклоняется вперёд, угол между подбородком и флейтой изменяется (ближе к прямому). Обычно соответствует **ЧУ МЭРИ**.

↓↓ Большой наклон. Голова сильно наклоняется вперёд, угол приближен к прямому. Свободный, нижний конец флейты поднимается немного вверх. Соответствует **МЭРИ** или **ДАЙ МЭРИ**. Этот и предыдущий символ мы будем употреблять только в таблице аппликатуры. В нотах они не используются.

↑ Малый передув. Соответствует **КАРИ**.

↑↑ Большой передув. Соответствует **ДАЙ КАРИ**.

中 **ЧУ МЭРИ** (или **малое МЭРИ**) - занижение тональности ноты на 1/2 тона. Обычно относится только к нотам ЦУ и РЭ, которые имеют разрыв с предыдущей нотой в полтора тона.

メ **МЭРИ** - занижение тональности ноты на 1 тон у ЦУ или РИ и на 1/2 тона у РЭ, РО и ЧИ. Применение этих обозначений станет понятным из таблицы.

大 **ДАЙ МЭРИ** (или **большое МЭРИ**) - занижение тона у РО на целый тон. Применяется у РО нижнего регистра и является одной из самых сложных нот. Часто обозначается только верхним значком. *Чу мэри*, *мэри* и *дай мэри* значки ставятся рядом с нотой, безразлично, с какой стороны. Ноту РО можно нередко увидеть со значком внутри.


カ **КАРИ** - завышение тональности. При этом подбородок поднимается вверх, а конец флейты опускается вниз.

大カ **ДАЙ КАРИ** - сильный передув. Поток воздуха проходит практически перпендикулярно оси флейты.

- Открытое отверстие
- Закрытое отверстие
- ◐ Отверстие на 3/4 закрыто
- ◑ Отверстие закрыто на половину
- ◒ "Затенённое" отверстие. При этом палец немного приоткрывает отверстие, создавая угол 25-30 градусов, при этом не отрываясь от поверхности флейты.

НИЖНИЙ (ОЦУ) РЕГИСТР																			
Тон	С До	До диез	D Ре	Ре диез	E Ми	F Фа	Фа диез	G Соль	Соль диез	A Ля	Ля диез	B Си	С До						
НОТА	口 交	口メ	口	メウ	中ウ	ウ	メ レ	中 レ	レ	ウ	メ チ	チ	メ リ	メ カ チ	中 リ	リ	口 交	口 交	口 交
	РО ДАЙ МЭРИ	РО НО МЭРИ	РО	ЦУ НО МЭРИ	ЦУ ЧУ МЭРИ	ЦУ	РЭ НО МЭРИ	РЭ ЧУ МЭРИ	РЭ	У	ЧИ НО МЭРИ	ЧИ	РИ НО МЭРИ	ЧИ ДАЙ КАРИ	РИ ЧУ МЭРИ	РИ	ГО НО ХИ НО ДАЙ МЭРИ	ХА	РО ДАЙ МЭРИ
(5)	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
(4)	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
(3)	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
(2)	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
(1)	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Накл он	↓	↓		↓	↓		↓	↓		↓	↓		↓	↑	↓		↓	↓	↓
При м.	1			2			3			4			5					6	
Сила	-	-	!	-	-	!	-	-	!	-	-	!	-	!	-	!	-	-	-

Рассмотрим некоторые особенности

- РО ДАЙ МЭРИ** играется при всех закрытых отверстиях и сильном наклоне головы вперёд. Производимая нота **До** является "грязной" и никогда не звучит звонко. Часто этот звук применяется в медитативной музыке, о которой мы будем говорить в дальнейшем. На флейтах хорошего качества можно выдуть даже **Си**, но музыка на это не рассчитана.
- ЦУ НО МЭРИ** тоже играется с сильным наклоном головы, но первое отверстие немного приоткрывается. Более сильный наклон играет ноту **РО**. Это очень часто применяется в музыке для "сползания" вниз на полтона, когда отчётливый переход с ноты на ноту не нужен. Орнаментации мы будем разбирать отдельно.
- РЭ НО МЭРИ** и **РЭ ЧУ МЭРИ** немного отличаются в разных школах. Некоторые авторы применяют их так, как написано в данной таблице, некоторые - только **РЭ НО МЭРИ**, играющую **Фа-диез**.
- В школе Кинко нота **У** применяется только в нижнем регистре, а **ЧИ НО МЭРИ** - только в верхнем. Некоторые авторы, однако, применяют **У** также в **КАН** регистре, но она имеет тональность **Соль** (не Соль-диез). Школа Тозан не имеет ноты **У**, применяя **ЧИ НО МЭРИ** в обоих регистрах.
- ЧИ ДАЙ КАРИ** играет **Ля-диез** сильным передувом в позиции **КАРИ**. Применяется нечасто.
- ХА**, часто имеет обозначение 2-4-5 (), но часто опущено. Применяется очень часто, как входная нота в сочетании **ХА-РО**.

9. **САН НО У** играется с сильным передувом в позиции **КАРИ**. Эта нота всегда очень ветренная и "грязная". Применяется очень часто в качестве "входной" ноты во фразу в комбинации с **ХИ**. Классические входные ноты мы будем разбирать отдельной темой.
10. Нота **ХИ** - верхняя альтернативы ноты **РИ**, встречается только в верхнем регистре. Играется звонко и чисто, в то время, как **МЭРИ** и **ЧУ МЭРИ** варианты играют ветренно с наклоном головы.

Из **ДАЙ КАН**, третьего и самого верхнего регистра, как правило, в классической буддистской музыке применяются только несколько нот. Далеко не все ноты можно выдуть на любой флейте. Профессионалы, такие, как Джон Нептун, играют все 3 регистра в джазовой музыке, для чего флейта должна быть очень хорошего качества, а также техника игры доведена до профессионализма. Лично я нахожу 2 с половиной октавы вполне достаточными для практически любой импровизации.

ТРЕТИЙ (ДАЙ КАН) РЕГИСТР

Тон	До диез	D Ре				Ре диез			E Ми	
НОТА	ㄨ ㄜ	ㄜ	イ	ㄨ	ㄨ	ㄨ	ㄨ	ㄨ	ㄨ	
	ГО НО ХИ НО МЭРИ	ГО НО ХИ	И	ГО НО ХА	ЙОН ГО НО ХА	А	НИ НО ХА	САН НО ХА	НИ ЙОН ГО НО ХА	ЙОН НО ХА
(5)	●	○	●	○	●	●	●	○	○	
(4)	○	○	●	○	●	●	●	○	●	
(3)	○	○	●	●	●	○	○	●	○	
(2)	○	○	●	●	●	○	●	○	○	
(1)	●	●	●	●	●	●	●	●	●	
Наклон	↓		↓	↓	↑	↑	↑	↑	↑	
Прим.	1	2							3	
Сила	-	!	!	-	-	-	!	!	!	!

Тон	F Фа	Фа диез	G Соль	Соль диез	A Ля	Ля диез	B Си	C До	До диез	D Ре	Ре диез	E Ми
НОТА	ㄨ	ㄨ	ㄨ	ㄨ	ㄨ	ㄨ	ㄨ	ㄨ	ㄨ	ㄨ	ㄨ	ㄨ
	ЦУ НО ДАЙ МЭРИ	РЭ НО МЭРИ	РЭ	ЧИ НО МЭРИ	ЧИ	ХИ НО МЭРИ	ХИ ЧУ МЭРИ	ХИ	ПИ НО МЭРИ	ПИ	ТА	ЙОН
(5)	●	●	●	●	○	○	○	●	●	●	●	○
(4)	●	●	●	○	○	○	●	●	○	○	○	●
(3)	●	●	●	●	○	○	○	●	●	○	○	●
(2)	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
(1)	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
Наклон	↓	↓		↓		↓	↑	↑		↓		
Прим.	4	5	6				7		8			
Сила	-	-	!	-	!	-	!	-	!	-	!	-

1. **ГО НО ХИ НО МЭРИ** применяется в обоих регистрах, играется ветренно. Наряду с **РО НО МЭРИ**, это одна из пальцовок до-диез, о чём я писал выше. Аналогичная нота **И НО МЭРИ** в этой таблице не указана.
2. Ноты **ГО НО ХИ** и **И**, как вы заметили, применяется в обоих регистрах с разницей в закрытии второго отверстия, хотя это варьирует у разных авторов. **ВНИМАНИЕ:** в нижнем регистре эти ноты всегда играют ветренно, в верхнем регистре - звонко и громко.
3. **ЙОН НО ХА** имеет несколько вариантов аппликатуры. Возможно закрытие только 4-го отверстия или закрытие 4-го и неполное закрытие 5-го.
4. С этого места описаны ноты, не найденные мной в традиционной музыке сякухати. Эти ноты, отмеченные в таблице голубым фоном, взяты мной из книги Джона Нептуна. Нептун - музыкант школы Тозан, а также профессиональный джазовый музыкант. Он провёл немало времени, изучая возможности сякухати и расширяя диапазон её возможностей. Эти ноты - результат подобных изысканий. Также стоит отметить, что далеко не каждая сякухати способна на игру этих нот. Достигается это сильным передувом.
5. Здесь я взял на себя ответственность изменить немного запись нот. Школа Тозан обозначает **МЭРИ** ноты изменением их размера, а не значком ✎, как это делает Кинко. Иногда это вызывает сильную путаницу. Чтобы этого избежать, я добавил обозначения так, как это делается по Кинко.
6. Возможный вариант аппликатуры - приоткрыть 4-е отверстие и немного нагнуть флейту в позицию **МЭРИ**.
7. Хотя это и **МЭРИ** нота, но Нептун советует играть её **КАРИ**.
8. Нет Аналогов.

Сам Нептун говорит, что эти ноты он нашёл на своей флейте. Каждая флейта немного отличается, и придётся немного поэкспериментировать, чтобы найти свою аппликатуру. Данная таблица предназначена только для того, чтобы показать, что игра 3-й октавы на сякухати возможна при желании.

Отработку звуков следует проводить с тюнером. Повторюсь, что на разных флейтах ноты будут немного отличаться звучанием, поэтому угол наклона флейты на одной и той же ноте может отличаться от угла наклона другой флейты на той же ноте. Иногда необходимо выбирать альтернативную аппликатуру для игры какой-то ноты на определённой флейте. Чувство звука приходит с опытом. Практикуйтесь, практикуйтесь и практикуйтесь...

Часть 2. Традиция Сякухати

Мой Путь в традиции Сякухати



В самом начале в очередной раз я хочу сказать, что я не мастер, у меня нет диплома учителя какой-либо школы сякухати. Мой сайт преследует единственную цель: поделиться информацией, которую я получаю от учителей. Я многократно писал, что подходы к обучению различны в разных школах, поэтому то, что я пишу тут, не будет всегда совпадать с тем, чему учат другие учителя. Я немного написал о себе [тут](#) (см. «Уголок музыканта»).

Сякухати я впервые услышал в конце 90-х, но побоялся за неё браться. В начале этого века, бороздя просторы зарождающегося тогда интернета, я нашёл всего 4 или 5 клипов записи сякухати. Записи Аоки Рэйбо и Ямагучи Горо я сразу отбросил, как не имеющие ничего общего с моими целями. К счастью, мне попался клип с диска, выпущенного центром Спокойствия в Австралии. Игра Райли Ли произвела на меня такое впечатление, что я решился на изучение.

Первый шаг в неизвестное

Это была просто проба сил. Заказав книгу Абботта и купив кусок ПВХ трубы, я смастерил себе флейту. До этого у меня уже был опыт флейтостроения поперечки, поэтому я смело взялся за дело. Конечный результат мне не понравился, и я немного изменил чертежи. Одна из таких флейт лежит у меня до сих пор возле компьютера. Она не нуждается в каком-то особом уходе, и с ней я могу быстро изобразить и записать какую-то мелодию, если она пришла в голову неожиданно (как это обычно и бывает).

Издав, наконец, первые звуки, я понял, что имею дело с минимум двумя неизвестными: настройка флейты и моя игра. И я решился купить бамбуковую флейту Монти Левенсона. Это знаменитый американский изготовитель флейт со стажем лет 40. Хорошие они или плохие я не знал, но они были настроены на стандартный звукоряд. Поэтому одну неизвестную можно было убрать, а для самостоятельного изучения это немаловажно. Так я дошёл до Куроками и упёрся в невидимую стену, не зная, как воспроизвести то, что я слышал в записи мастера. Это дало толчок следующему этапу...

В поисках сэнсэя...

Решение было принято. Я написал e-mail Райли Ли. С его помощью я вышел на админа международной рассылки сякухати, который, как оказалось, живёт в нашем городе, а через него на Мери Лу. После этого я, дописав мой новый опыт к уже написанной ранее и опубликованной в журнале статье, получил то, что прокатилось в интернете под названием "Дуновение гармонии".

Мери Лу начала обучение у сэнсэя Масаказу Йошизава более 20-ти лет назад. Примерно в это же время или чуть раньше она посвятила себя изучению Дзэн Буддизма. Поэтому с самого начала у неё я получил довольно сильный толчок в нужную сторону. По её же наставлению я пошёл в Дзэн Буддистский храм у нас в городе. Мэри Лу изучает школу Кинко, тем не менее, склоняясь больше к репертуару Ниодо. Первые пьесы я изучил с ней, она же предложила включить меня в состав трио Гай Чикю Кай. С моим вхождением в состав группы в 2005-м трио стало квартетом :-)

Я прозанимался с Мери Лу почти 4 года, изучая Миньё, некоторые произведения Кинко и Котэн Хонкёку в записи Ниодо. Но однажды она сказала мне: "Пришло время тебе начать заниматься у Маса-сэнсэя". Я поехал к сэнсэю, и это начало очередную страницу моего Пути...

Раз сэнсэй, два сэнсэй...

Ещё до того, как я поехал к Йошизава, вскоре после того, как я начал заниматься с Мери Лу, жизнь свела меня с Питером Хилл. Питер - человек очень неординарный и очень целеустремлённый. До того, как он начал изучение сякухати, Питер изучал в университете в Бейджине в Китае философию, боевые искусства, потом в течение нескольких лет путешествовал по Тибету. Раз услышав звук сякухати, Питер в течение нескольких месяцев переехал в Японию и начал обучение. Целеустремлённость Питера сделала его победителем всеяпонского конкурса сякухати. Насколько мне известно, он не только стал первым гайдзином-победителем, но и получил высший балл за историю конкурса. Питер начинал с Кинко и репертуара Ниодо с Курагаши-сэнсэем, но позднее стал учеником Йокояма Кацуя и Каору Какизакаи (ученика Йокояма-сэнсэя). После получения титула Дай Шихан в Докиёку, Питер обучает только этой школе. Кроме того, Питер живёт в Японии и собирает старые флейты знаменитых мастеров. Он - просто ходячая энциклопедия старинных сякухати, мастеров-изготовителей и стилей их флейт. С каждым приездом Питер привозит несколько десятков флейт, и до начала урока мы тратим 3-4 часа на продув каждой, сравнение звука и дискуссии. Питер научил меня тому, что нужно и можно услышать в звуке флейты и для чего хороша каждая флейта. Мои флейты, кроме пластиковой "Ю" и Левенсоновской, я купил при помощи Питера.

Йошизава вошёл в мою жизнь позже Питера. Йошизава стал моим сэнсэем с подачи Мери Лу. Это был очень интересный человек, профессиональный музыкант, посвятивший свою карьеру сякухати. Он обладал абсолютным слухом и идеально управлялся с непослушным звуком сякухати, придавая ему любую окраску так же легко, как мастер каллиграфии управляется с кистью. Йошизава-сэнсэй также был превосходным каллиграфом и суши-поваром. Но это в свободное время. Профессионально же его можно услышать в фильмах "Мемуары гейши", "Парк Юрского периода", "Малыш каратэ", "История Брюса Ли", "Затерянный мир" и ещё в нескольких десятках.

Примерно в одно время с Йошизаваой в мою жизнь вошёл Райли Ли. 1-2 раза в год он приезжает к нам с уроками и мастер-классами. С Райли я, как и с Питером, изучаю школу Докиёку.

Но в жизни происходят перемены, и неожиданный преждевременный уход сэнсэя Йошизава чуть не сделал трещину в моём обучении, ведь Питер и Райли приезжают к нам 1-2 раза в год. Но ничего в жизни не происходит напрасно...

Время перемен

За ужином с Райли Ли я встретил Билла Шульца. Как я узнал позже, Билл носит имя Шозан, присвоенное ему при получении титула Шихан в школе Тозан. Сейчас он Дай Шихан в школе Тозан. Однако, много лет назад Билл несколько охладил к музыке Тозан, хотя и до сих пор обучает тех, кто его об этом просит. Титул Дай Шихан, полученный Биллом также свидетельствует о том, что комиссия экзаменаторов в Японии присвоила титул Шихан минимум одному из учеников Билла. Это означает, что Билл передаёт учение без искажений.

Однако основное, на чём концентрируется Билл, - это Мёан. Много лет назад Биллу удалось официально войти в состав Мёан храма только благодаря уже имеющемуся титулу Шихан, и это, всего лишь, заняло около года. Обычно стать членом Мёан практически невозможно, особенно, для гайдзина. Билл очень трепетно относится к традиционному исполнению, передавая не только технику игры, но и дух пьесы. С Биллом очень легко общаться, но очень непросто сдать пьесу "на зачёт". Особенно, если речь идёт о традициях, которым он обучает. Билл не сильно афишируется в музыкальном мире, как и большинство мяновцев. Каждый год он проводит 1-2 месяца со своим учителем в Японии. Из фильмов с музыкой Билла я смотрел только "Последний самурай"

Совместными усилиями нам удалось наладить проезд Какизакаи-сэнсэя 2 раза в год с уроками и мастер-классами. Какизакаи - один из нескольких ведущих учеников Йокояма Кацуя, которым доверено сохранить и передать школу Докиёку. Какизакаи сэнсэй руководит отделением школы в Токио. Он же является одним из учителей Питера Хилл.

Итак, мой Путь в Сякухати связан с хонкёку. На сегодня мой основной сэнсэй - Билл Шозан, у которого я учусь традиции Тайзан Ха храма Мёан и, по особому запросу, немного Тозан. Кроме того, я изучаю традицию Докиёку стиля Йокояма Кацуя, и помогает мне в этом Какизакаи сэнсэй, а также, периодически, Райли Ли и Питер Хилл. Поэтому мой сайт будет посвящён преимущественно Котэн хонкёку из Мёан и Докиёку с позиции суй-дзэн.

КОТЭН ХОНКЁКУ



Наконец, мы подошли к тому, ради чего всё и начали. Мы подошли к классике Дзэн-буддистских произведений, известных, как Котэн Хонкёку. Древнейшие из сохранившихся произведений - Сан Котэн, или Котэн Санкёку - это три классических произведения: Киорэй, Мукаидзи и Коку, появились примерно 700 лет тому назад. Сохранилось более 150-ти этих произведений, разбросанных по Дзэн храмам в Японии.

Куросава Кинко в 18-м веке объединил чуть больше 3-х десятков этих произведений в единую школу, названную его именем, Кинко-рю. Впоследствии несколько произведений было добавлено, и в настоящее время 36 произведений считается основным репертуаром Кинко школы.

В 20 веке последователь школы Кинко Jin Nyodo повторил путь основателя: он проехал по тем же храмам, собрав их репертуар, и описал всё собранное в собственном наборе нот. Так появились знаменитые ноты Nyodo - один из краеугольных камней в мире сякухати. Об этом я более подробно опишу в главе биографии Ниодо.

Мы попробуем разобраться в том, что же является основой Хонкёку, а также изучить несколько произведений. К сожалению, выучить Хонкёку в традиционном исполнении без наличия живого учителя чрезвычайно сложно. Зато от игры можно получить довольно немало пользы и удовольствия.

Исполнение Хонкёку отличается от любой другой музыки. Попробуем перечислить основные моменты.

- Хонкёку не имеет ритма. Это медитативная музыка, и играть она должна в медитативном стиле. Некоторые произведения имеют тактовые отметки, которые всего лишь определяют относительную продолжительность нот. В некоторых школах, например, Докиёку, тактовых отметок вообще нет, а продолжительность нот определяется длиной вертикальной линии после ноты.
- Пауза (*МА*) после каждой фразы не менее, если не более, важна, чем сама фраза. В это время сознание погружается в НИЧТО.
- Очень много произведений Котэн играется в стиле *кусаби-буки*. Фраза начинается громкой нотой и постепенно затихает к концу. Особенности исполнения в разных школах мы разберём отдельно.
- Каждая нота играется в состоянии **ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС**. Ну нужно пытаться думать о следующей фразе, играя предыдущую.
- Ноты в сякухати не имеют ничего общего с западными нотами.

Последний пункт разберём подробно. Сэнсэй меня сразу предупредил, что в Хонкёку нельзя думать категориями западных нот. Хонкёку имеет немало нот, попадающих в промежутки

между полутонами, причём этому уделяется достаточно внимания, и в нотной записи делаются соответствующие пометки. Кроме того, ноты характеризуются их тембровой окраской. К примеру, ноты ЧИ-но-МЭРИ и У регистра ОЦУ имеют одинаковую высоту звучания, но совершенно отличаются по тембру. То же можно сказать и о таких парах, нот, как РО регистра КАН и ХА регистра ОЦУ или РЕ и У-ДАЙ-МЭРИ, или САН-но-У и ХИ-но-МЭРИ. Нотная запись произведений Котэн - это всего лишь общие очертания пьесы. Немало важных деталей не записаны и передаются устно от учителя к ученику.

СЭНСЭЙ JIN NYODO

Короткая история о великом игроке Сякухати



Эта статья была найдена на сайте <http://www.japanshakuhachi.com/jinnyodo.html> и переведена с личного разрешения хозяина сайта. Я начинал моё изучение пьес хонкёку с репертуара записи Ниодо и считаю, что он внёс неоценимый вклад в сохранение традиции сякухати.

От Дэвида Сойера, переводчика и хозяина упомянутого выше сайта:
Много информации, содержащейся в этой краткой статье, было взято из биографической статьи о Jin Nyodo из книги "Koten Honkyoku no Shãutaisei-sha Jin Nyodô no shakuhachi" Ed. Kamisangô Yûkô 1980. Имеющиеся японские слова были романизированы с некоторой степенью свободы в отношении правильной длины и произношения гласных и т.п. Некоторые названия Котэн Хонкёку не являются само-очевидными для непрофессионального переводчика и могут быть переведены по-другому (более правильно) по сравнению с тем, что написано тут. Я оставил романизацию в привычном виде для облегчения чтения. Эта статья предполагает наличие базовых знаний об истории сякухати [..у читателя..]. Я не имел намерение добавить, интерпретировать или приписать значимость какому-либо из японских источников, которые я использовал. Эта статья предназначена для того, чтобы другие энтузиасты сякухати получили удовольствие от истории о великом игроке.



Детство в Аомори

Jin Nyodo родился 10-мая Meiji 24 (1892 г.) в префектуре Aomori район Tsugaru в Северной Японии. Город Хиросаки был старинным городом-замком, где мальчики с детства могли слышать звуки сякухати, доносящиеся из старых домов самураев. Jin Nyodo начал играть на сякухати примерно в 14 лет.

Его отец был самураем феодального поместья Tsugaru. Поместье Tsugaru было родиной Котэн Хонкёку школы Фукэ Nezasaha, появившейся в этом районе 300 лет до этого. Музыка сякухати и её изучение считались важной составной частью тренировки самурая. Сам Господин [..хозяин поместья..] играл на сякухати и рекомендовал всем своим подчинённым делать то же самое. Обучение было жёстким, и из этой школы вышло много хороших игроков.

В году Meiji 35 (1903) в Nezasaha было много великолепных мастеров-игроков. Первым учителем Джина был Sasamori Tatetoshi. В те дни обучение сякухати не было профессией. Мастерами-игроками были старые самураи. Не было никаких нот. Обучение довольно часто проводилось холодными ночами. Было всего 10 пьес, которые играли в пяти различных ключах на одной флейте: Hon-Choshi, Akebono Choshi, Kumoi-Choshi, Yugure-Choshi, Taikyoku Choshi. Репертуар играли обычно на флейте 2.0, но иногда встречались флейты другой длины.

Переезд в Токио

Юношей Джин услышал, что в Токио игроки сякухати играли с кото и сямисеном, что явилось открытием для него. Он начал играть гайкёку (ансамблевую музыку) и на момент окончания школы он играл по памяти 60-70 пьес, от Kurokami до Yaegoromo.

Он окончил школу в году Meiji 43 (1911) и поехал в Токио, посещая различных знаменитых сэнсэев. Он чувствовал себя подавленным, играя с прекрасно поставленными голосами токийских струнных мастеров. Он понял, что ему нужно, и правда, лучше понимать кото и сямисен, как инструменты, и он сам начал изучать кото и сямисен. Он попросил сэнсэя Shima (мужа и жену) переехать жить к нему, и он занимался с ними три года. Среди жанров, которые он изучил, были nagauta и hauta shamisen, а также классический ансамблевый репертуар.

К году Meiji 45 (1913) в возрасте 22 года Джин преподавал сякухати вместо сэнсэя Kawase Junsuke, который в тот момент был занят написанием нот и не уделял много времени преподаванию. Он (Джин) так преподавал в течение года. После этого он посетил много знаменитых мастеров по всей Японии, приобретая уверенность в себе, как в ансамблевом игроке. Он также в этот период записал ноты 280-ти пьес гайкёку, но они все сгорели при пожаре во время землетрясения в Канто год Taisho 1 (1924). До этого года печатание нот сякухати не было хорошо развито, и было очень важно, чтобы игроки сякухати могли записывать струнные пьесы со слуха, для того, чтобы добавить их в свой репертуар и стать хорошими учителями. Когда он (Джин) преподавал с использованием нот Кавасэ Chikuyusha, он часто делал на нотах массу пометок, особенно в части kaede, его продвнутые ученики делали это ещё больше. Как исполнитель, он существенно варьировал своё исполнение в зависимости от того, с кем он играл, а также, вероятно, из-за того, что он играл по памяти.

Отношение с Миура Киндо

В Токио Джин встретился с большим количеством хонкёку, и он делал заметки о стилях Миура Киндо, Араки Кодо и Кавасэ Дзюнсукэ. В конце концов, он решил изучать Кинко-рю хонкёку с Миура Киндо. Дважды в неделю в течение 12-ти лет он изучал 36 пьес Кинко хонкёку, а также другие пьесы. Миура Киндо дал ему чётко понять, что пьесы Кинко хонкёку изменили свою сущность из-за того, что на них повлияла гайкёку, и они утратили свой "вкус Дзэн". Джин был вдохновлён принести Дзэн обратно в Кинко хонкёку. Имя 'Nyodo', идеализированное имя Кинко, ему дал Киндо-сэнсэй, но другими иероглифами, по сравнению с его более поздним именем 'Nyodo'.

Ноты хонкёку Миура Киндо (Showa 3, 4, 1929-30) явились результатом сотрудничества Киндо и Ниодо. Киндо ценил Nyodo, и Nyodo появлялся на концертах Kindo-kai почти каждый раз, и публикации Kindo-kai часто упоминали Jin Nyodo, как исполнителя. На тех выступлениях игралась преимущественно гайкёку. Начиная с Showa 3, 4, он начал играть больше хонкёку на своих выступлениях. Он начал использовать имя Nyodo. С того момента и далее он ясно показал, что будет фокусироваться на передаче хонкёку, хотя он также продолжал обучать гайкёку.

За время своей жизни он не опубликовал никаких нот потому, что он ценил прямую передачу от учителя к ученику. В соответствии с современными данными, он давал рукописные ноты своим ученикам. После войны он начал использовать копии, но он редко давал ноты тем, кто не был его учеником.

Существовала ежемесячное издание *hogaku* под названием "Sankyoku". Начиная с Showa 1, Jin Nyodo часто видели в этом издании с рекламой его плодотворной концертной деятельности. Он ездил в поездки до двух месяцев за один раз, устраивая концерты и занятия и посещая и играя в святых местах и храмах. Также он добровольно помогал или играл музыку тем, кто в этом нуждался, включая тюрьмы и больницы. Он хотел обеспечить комфорт музыкой сякухати.

Начало исследования хонкёку

Обучение Jin Nyodo продемонстрировало стилистические различия между хонкёку из разных школ и регионов, и он заинтересовался историей музыки хонкёку. Считая исторические источники слабыми и ненадёжными, он решил провести своё собственное исследование.

Nyodo понимал, что много пьес хонкёку, звучащих в то время, удалились от Дхармы и были переделаны и подправлены различными авторами и учителями. Он хотел изучать хонкёку у самого корня каждой школы у знающего мастера. В возрасте 24 года он, как игрок сякухати, стремился к более широкому знанию.

Величина задачи была огромна, т.к. старые мастера хонкёку Фукэ умирали довольно быстро. Эти старые игроки играли хонкёку всю свою жизнь, и поэтому их не затронуло (не испортило) влияние гайкёку или западных стилей игры.

Nyodo был не женат, и его родители поддержали его исследование. Это было устрашающим мероприятием. Влияние ансамблевой музыки было на своей вершине подъёма. Старые игроки хонкёку были также недоверчивы к "иностранным" игрокам сякухати, пришедшим из других провинций. Никто из старых игроков не использовал ноты, и каждая пьеса должна была быть запомнена до того, как её можно было записать. Очевидно, Jin Nyodo был очень талантлив в быстром изучении и записи пьес.

Сбор и обучение

Jin Nyodo не был первым игроком-коллекционером: Kurosawa Kinko (35 пьес) и Higuchi Taizan (33 пьесы) были более ранними коллекционерами. Однако, они переняли из других школ намного меньше, и коллекция Nyodo (более 150-ти пьес) была необычной своим размером и точностью передачи оригинальных пьес из храмов. Takahashi Kouzan, вероятно, собрал больше пьес, но они, очевидно, не были записаны. Другие коллекционеры имели тенденцию систематизировать и модифицировать пьесы. Джин старался этого не делать. Он хотел передать каждую пьесу как можно ближе к тому, чему его научили. Его сын Nyosei говорит, что его отец не менял пьесы по-своему. Он даже пытался сохранить технику подачи воздуха, характерную для каждой пьесы. Он хотел избежать объединения различных стилей под одной крышей. Конечно, устная передача приведёт к некоторым изменениям на Пути, и метод игры Nyodo стал частью общей картины. Jin Nyodo не разделял принятого мнения, что хонкёку исходит от одной отдельно взятой личности. Он верил, что рост (развитие) человека в хонкёку должно быть позитивно принято, в зависимости от степени и метода и при условии, что человек прошёл необходимое полноценное обучение.

Jin Nyodo понимал, что хонкёку - это Дхарма. Однако, любая человеческая деятельность переплетена с искусством. Из хонкёку нельзя вырезать компонент искусства, оставив безыскусную практику. Таким образом, каждый должен решить, играть хонкёку в виде "низкого" или "высокого" искусства. Он (Джин) верил в самое высокое проявление искусства в котэн хонкёку.

Изучая Takiochi, Джин поехал к водопаду Asahi taki в Izu, где эта пьеса была создана. За Коку он поехал на гору Asama и в храм Коку. Ради Tsuru no Sugomori он поехал в Kagoshima и Hokkaido для изучения жизни журавлей. Для Shika no Tone он остановился на горе Kasuga в Nara. За Киорэем он поехал в Китай, где, предположительно, он был создан 1200 лет до этого. Путешествие Джина прошло по всему Китаю, Монголии и Тайваню, по концертным залам, храмам, святым местам и Конфуцианским храмам.

Джин создал новые произведения в стиле котэн хонкёку. В течение многих лет, с начала периода Meiji, пьесы котэн хонкёку сохранялись небольшой группой игроков-энтузиастов, но новые произведения не создавались. Считалось, что вся ценность заключалась в сохранении старых пьес и сущности суй-дзэн секты Фукэ. О создании новых пьес даже не думали. В секте

Фукэ утверждали, что суй-дзэн (дующая медитация) и суй-дэн (дующая передача) были более важными, чем здания храмов, буддистские образы или догмы, и были определённые музыкальные ограничения, за которые игрокам не следовало заходить.

Jin Nyodo создал Mujushin kyoku и Daiwagaku. Сольные произведения сякухати преимущественно создавались под влиянием западной музыки. Эти пьесы Jin Nyodo базировал на понятиях котэн хонкёку. Он использовал слово seikyoku (рождённые пьесы), а не sakkyoku (сочинённые пьесы), чтобы сохранить религиозный дух своих собственных пьес хонкёку.

Джин был плодотворным учителем, и он обучал по всей Японии. Его стремление передать разнообразие пьес хонкёку из различных источников было необычным для того времени и охотно принималось теми, кто у него учился. Его свобода учить так широко вероятно связана с тем, что свою сякухатную жизнь он начал с малого количества пьес Nezasaha, а также был частью Кинко-рю. Если бы он принадлежал к одному из сообществ, сохраняющих Дзэн секты Фукэ, у него не было бы возможности для такой активности и разнообразия. Ему также повезло с тем, что его семья поддержала его финансово. Ему не пришлось обучать или выступать ради денег. Он любил путешествовать и имел хорошее здоровье для такой активности. Его также поддерживали многочисленные высокопоставленные и богатые друзья. В его время было очень мало перехода игроков из одного жанра в другой. Jin Nyodo был очень необычным своей активностью, видным и успешным в большинстве жанров сякухати того времени.

7- и 9-дырочные сякухати

Jin Nyodo также исследовал и экспериментировал с многодырочными сякухати. Он использовал 7-дырочные сякухати во время своих концертных выступлений. Он также публиковал свой опыт игры на 7- и 9-дырочных сякухати в журнале "Sankyoku", включая новые аппликатуры. Он определил, что для игры хонкёку предпочтительнее 5-дырочные сякухати, а для игры санкёку и новых пьес, написанных в западном стиле, он предпочитал 7- и 9-дырочные флейты.

Коллекции пьес из храмов

Jin Nyodo перечислил 153 пьесы хонкёку. В зависимости от того, как их классифицировать, могло быть до 200 пьес. Лучше упоминать пьесы по принадлежности к храму, а не к школе, чтобы правильно классифицировать традиционные техники игры.

Далее следует список пьес хонкёку из храмов, собранные Nyodo. Подчёркнуто различие между собственными пьесами храма, ответвлениями и заимствованными из других храмов.

Nezasaha, также называемый **kinpo-ryû**. Город Hirosaki, префектура Aomori.

- Свои: Shirabe, Sagariha, Matsukaze, Sanya sugagaki, Shishi, Nagashi reibo, Torii, Kadotsuke, Nachigaeshi, Kokû

- Ключевые: komoi choshi, yugure choshi, taikyoku choshi, akebono choshi, hon choshi
- Заимствованы : Tsuru no sugomori, Reibo, Yugure, Shika no tone, Hifumi cho, Takiochi, Kyushu reibo

Futai-ken, префектура Miyagi-ken, Город Masuda cho

- Свои: Reibo (aka Sendai reibo, miyagi reibo, Mutsu reibo), Sanya (aka San-an, Akebono reibo)
- Заимствованы: Tsuru no sugomori

Shōgan-ken (Shō-an ken) Ханамаки in Oshu...север страны. Префектура Aomori

- Свои: Reibo (aka Oshu reibo, Mutsu reibo, Kitaguni reibo)
- Заимствованы: Tsuru no sugomori

Renpo-ken, префектура Fukushima, Kisen-ken Soma (Aomori)

- Свои: Tsuru no sugomori, Jinbo Sanya

Muōan-ji Echijo Shimoda, Префектура Niigata

- Свои: Sanya, Reibo
- Заимствованы: Akita Sanya

Kokūtai-ji в Etchu

- Свои: Horai, Sanya, Reibo

Ikkān-ryū, Токио

- Свои: Rokudan и другие

Kinko-ryū

36 пьес плюс Tsuki no Kyoku

Fudaiji Hamamatsu (названный Муōан-ryū после Meiji)

- Свои: Choshi, Shizu, Takiochi, Sanya, Reibo, Koto sugagaki, Akita, Tsuru no sugomori, Mukaiji, Kokū, Kyorei.
Эти 11 пьес называли Seien-ryū в Nagoya. Higuchi Taizan перенёс эти пьесы в Kyoto, где их назвали Муōан-ryū.
Кроме того, Taizan также перенёс 24 пьесы в Kyoto: Hifumi cho, Hachigaeshi, Kyushu Reibo, Zenya, Oshu-ryū, Shin-ya no kyoku, Kyotaku, Shika no tone, Sagariha, Ginryū Kokū, Dako no kyoku, Hokkyo Kokū, Monbiraki, Hōtaku, Reibo ryū, Korobi sugagaki, Chikushi reibo, Aji no kyoku, Akebono shirabe, sugomori, Kumoi no kyoku, Azuma jishi, Sakae jishi, Mutsu reibo

Ryûgenji в Izu

- Своё: Takiochi

Myûanji в Kyoto (также называемый **shinpo-ryû** или **Myûan-ryû**)

- Свои: Kyorei, Kokû, Mukaiji, Choshi, Tehodoki reibo, Reibo kyoku, Kitaguni reibo, Sagariha, Sankara sugagaki, Hachigaeshi, Shishi, Yoshino reibo, Rembo-ryû, Azuma no kyoku, Zangebun, Shokôbun, Ginryû Kokû, Sanya rinzetsu, Kaiko geon ritzu?, Sagari-on ritzu, Nidan sugagaki, Sakae jishi, Oborozukiyo, Godan rembo-ryû, Sandan sugagaki, Konome matsuri, Hime matsuri, Takiochi, Yume mushô sugagaki, Rokudan jishi, Sugadani (sugagaki, kanya?) reibo, Chô no kyoku, Kumoi netori, Sô Mukaiji, Sô Kokû, Sô Kyorei, Iyo rembo, Toppiki, Kusunokiko, Koakare no kyoku? (lord Kusunoki farewell to his son), Murasaki reibo, (38 пьес)

Itchokken (также называемый Meian-ryû) в Hakata, Kyushu

- Свои: Sashi, Ajikan, Kyushu reibo, Kokû reibo, Banshiki, Kumoi jishi, Azuma no kyoku,
- Заимствовано: Toppiki

Rinsei-ken

- Kurume Sashi

Fuzoku-ken

- Kokû reibo

Названия традиций хонкёку

Jin Nyodo следовал принципу названий стилей или традиций по имени храма. Возьмём, к примеру, Мёан-рю или Мёан хонкёку. Одни говорили, что "Мёан" обозначает все классические пьесы хонкёку, не принадлежащие Кинко-рю. Другие говорили, что Мёан-рю обозначает тех людей, которые играют пьесы Мёан из Киото. Третьи утверждали, что Мёан-рю относится к традиции Мёан-ха, имея в виду Муôан Куокаi. Четвёртые говорили, что только традиция Higuchi Taizan является Мёан-рю. Классические хонкёку Kyushu можно также назвать Мёан-рю.

Котэн хонкёку можно в общем назвать Мёан-рю со множеством подкатегорий. Вплоть до середины периода Tokugawa мир сякухати не имел никаких имён традиций. Во время Эдо Куросава Кинко увеличил количество своих учеников, а некоторые ученики Miachi Ikkan, который преподносил себя более лучшим игроком, чем Кинко, начали называть себя Ikkan-гуи для отличия от Кинко. Естественно, ученики Кинко начали называть себя Кинко-рю. Скорее всего, это и было началом возникновения имён традиций в мире сякухати.

По мере увеличения влияния традиции Кинко-рю (частично вследствие их расположения в столице, Эдо), её отпечаток распространился в провинции. Другие группы также стали называть свои традиции разными именами. Некоторые игроки в Киото начали называть себя Мёан-рю, чтобы отличаться от Кинко. Таким образом, имя Мёан-рю возникло для того, чтобы отличить другие хонкёку от Кинко.

Когда небольшая коллекция пьес передавалась или передвигалась географически каким-то учителем, названия традиций иногда менялись или они вливались в состав других традиций, или их пере-аранжировывали, затирая связи с оригинальным храмом. Jin Nyodo из уважения к истокам котэн пьес, решил, что удобнее всего будет называть пьесы по имени оригинального храма, чтобы сохранить исток.

У храмов Фукэ имелись великолепные традиции и стили искусства, но они не были названы именами. Например, Shōgan-ken, Futai-ken, Moyoan-ji, Kokūtai-ji, Kisen-ken, Renpo-ken, Ischo-ken. Исторические данные отличаются, но выглядит так, как будто было более 60-ти храмов Фукэ в Японии до конца периода Эдо и, возможно, даже вплоть до 90.

Взгляд на музыку Jin Nyodo: свободный перевод его собственных записей

Geifu - это стиль искусства или техника дутья. Если разбить на категории так много пьес котэн хонкёку, то будет 3 вида: спокойствие (sei), движение (Do), пустое дутьё (Kyosui).

Далее мы можем разделить на подкатегории: kyosui, kusabibuki, komibuki, sasabuki, susumibuki, soko-yuri, koteyuri (небольшое покачивание рук), karadayuri (полное вибрато), kankyu yuri (быстрое и медленное вибрато), kyukan yuri (скоростное и медленное), shō dai yuri (маленькое и большое вибрато), dai shō yuri (большое и маленькое вибрато), kyo jaku yuri (сильное и мягкое вибрато), jakkyō yuri (мягкое и сильное вибрато). Yuri-age (вибрато и подъём), kari-age, yuri-sage, suri-age, suri-sage, fuki-kiri (дуновение и обрыв), fuki-nuke (дуновение и соскальзывание), tobi-kiri (прыжок и обрыв), meri-komi, otōshi (падение капель.. капЕль?), meri-otoshi, atari, oshi-ro (толкание звука), sugi-iro (переходящий, продолжающий звук?), tsutsune (цилиндрический, ровный ? звук), tamane, tabane, koro ne, kara oto or kara ne, gion (симулирование звуков, более 35 видов), muraiki. (DS note: Я не пытаюсь тут дать какое-либо чёткое объяснение этой техники).

Имеет ли смысл изучать все эти техники? Даже одна техника из одной традиции может стать работой на всю жизнь. Если мы изучаем столько много традиций и пьес, кто-то может сказать, что это невозможно и что усилия бессмысленны. Это точка зрения - результат недостатка информации. Пьесы хонкёку - благословение с небес... почему мы не можем ими свободно наслаждаться? Люди могут создать искусство. Например, мы все едим приготовленную пищу, но обучение приготовлению пищи помогает приобрести опыт в еде.

Учителям нужно знать много разных пьес. Но если игра на сякухати для вас является хобби, вам не нужно играть так много пьес. Если вы удовлетворены от одной пьесы, то это

прекрасно, играйте только одну пьесу. Если вы получаете удовольствие от трёх пьес, играйте только три пьесы. Если вам нравится ИНЬ пьеса, играйте только ИНЬ. То же самое в отношении ЯН. Если вам нравятся только пьесы киосуи, играйте только их. Сделайте свой собственный выбор. Однако, даже для тех нескольких пьес вам нужен хороший учитель.

Кобо (Правило подъёма и падения)

Все пьесы котэн хонкёку имеют важные микро-модификации. Если пьеса не хорошая, она не будет передаваться долгое время. В этом смысле музыка всегда жива. Хорошие классические пьесы стары, но они всегда новые. Уделяйте внимание ежедневному обновлению и растите свои котэн хонкёку. Если вы упустите уход, по правилу подъёма и падения пьесы изменят своё качество и утратят свою ценность.

Человеческая жизнь коротка, а жизнь искусства - длинна. Искусство обновляется ежедневно. Если вы играете без обучения, просто копируя, то это не творчество. Есть даже люди, которые играют хонкёку совершенно не стройно, называя это "Дзэн" и "не-искусство". Они совсем не смущаются от этого. Да, я согласен, что хонкёку - это часть Дзэн, но даже Дзэн не может быть свободен от этой Вселенной и мира людей. Вселенная и мир людей - это одно огромное произведение искусства. Более того, пение Shōmyō и прочие техники, используемые в Дзэн сектах вместе с соответствующей атрибутикой, являются очень артистичными. Я не думаю, что можно утверждать, что суйдзэн и большинство Дзэн традиций должны быть неартистичными. Хотя я понимаю, что не стоит попадать в ловушки нерелигиозного искусства. Войдя в искусство хонкёку, можно выйти за его пределы.

Пьеса Jibun (моя пьеса)

Сегодня я слышу, как хонкёку называют "моя пьеса"... пьеса для себя. Музыка для себя. Эта идея стала доминирующей до такой степени, что успешные игроки играют пьесы так, как хотят. Но если так играют люди, не понимающие Вселенную, Мир и Путь искусства, то это очень эгоистично. Это невежественное, эгоистичное дутьё. Мне жаль, что события повернулись таким образом. Искусство имеет форму самовыражения, но иногда игроки неверно следуют этим путём, не получив достаточного обучения в этом искусстве. Таким образом, очень важно много заниматься с хорошим учителем и обучиться под присмотром. После этого вы получите ценные технические навыки. Избегайте самодостаточности, лени или гордыни. Следуйте установленному уставу. Этот путь искусства очень созидателен и вечен.

Geido (Путь искусства)

Секрет в Пути искусства лежит в ваби и саби. Это как видеть всю жизнь в единственном стебле цветка, как игрок, вы вкладываете всю жизненную силу в звук единственной ноты, и это выходит за пределы жизни и смерти. Это верно для любой восточной философии и искусства. Иногда это называют *кю* или *ми*. При помощи осязаемого вы участвуете в неосязаемом. При помощи видимого вы входите в невидимое. Это глубокая и высокая правда, трудно воспринимаемая неподготовленными людьми. Котэн хонкёку в практике сякухати -

это пример крайности в этом. Так что когда вы живёте в уединённом мире котэн хонкёку, в котором нет ничего, тогда ваша жизнь не имеет границ. Как Basho, Rikyû, Saigyô, вы живёте в Jakubaku (одиночестве).

"Осенний вечер. По этому пути никто не идёт
У подножья горы зимой,
Есть ли кто-то ещё, выносящий это одиночество?"

В противоположность западной культуре, которая аналитически пытается выразить высоту человеческого духа (экстраверты), восточная культура ищет небесный мир на этой спрятанной, невидимой арене ваби и саби. "Ива зелёная, цветы красные". Это суть творения. "У утки ноги короткие, у журавля ноги длинные". Мы хотим развивать ценности восточной культуры и познать удобства западной культуры. Всё опять сводится к единству.

Отрывок Мечты (написано в возрасте 61)

Вот, я изучил прекрасные техники в различных местах и набрался опыта в *suizen*, *chibuki* (детская игра) и *kyoso* (соревнование в игре). Я испытал мимолётную природу Мира и заботы людей, но после осмысливания я чувствую неполноту.

"Я знаю, что мир - всего лишь блекнущая мечта,
Но я не удивлён этим в моём сознании.
Творение должно быть этой несвершившейся мечтой.
Я хочу жить тихо и одиноко в этом мире несвершившейся мечты,
Подпитываемый Матерью-Землёй.
Люди выглядят занятыми,
И я думаю, что моя Хонкёку -
Это всего лишь одинокая мечта."

Последние годы

В свои последние годы жизни (Showa 37, 1963) Jin Nyodo приехал в США на 3 месяца.

В год Showa 39 (1965) у него случилось что-то, похожее на инсульт. Он почти поправился, но это случилось снова в Showa 40, и он остался в постели. Он больше не выезжал из Ichijo-an, но продолжал учить студентов, оставаясь в постели. В Showa 41 (1966) зима была очень холодной. Джин заболел воспалением лёгких и умер 18 января в возрасте 76 лет. Его похоронили в Arakawa, Токуо, на кладбище храма Jizo-ji.



Choshi

Существует довольно большое количество произведений, именуемых Choshi. Первоначальное значение было "Единство Земли и Неба", но впоследствии Choshi стало нарицательным именем для произведений, используемых в качестве разогрева перед основной игрой. Приводимая здесь Meianji версия Choshi из Киото являлась первым произведением, изучаемым в храме и называлась Hon Shirabe (hon = истинный, первоначальный; shirabe = вводное произведение).

Choshi состоит из двух частей. Первая очень сходна с Fudai-Ji Choshi, другой версией, которую мы разберём позже. Вторая же часть сильно отличается. Jin Nyodo, по нотам которого я занимаюсь с учительницей, выучил обе версии у Katsuura Shozan. Неизвестно, какая из версий Choshi более приближена к оригиналу. Некоторые считают, что первоначальная версия Choshi имела только первую, сходную часть, имеющую типичный формат *shirabe*, а вторая была добавлена позднее. Эта первая часть звучит, как самостоятельное произведение, и может быть сыграна без продолжения.

Choshi можно играть само по себе, а можно в качестве разогрева перед другими произведениями, чтобы прогреть флейту и расслабить сознание игрока и слушателя. Слово Choshi также обозначает "состояние" и является отражением внутреннего состояния игрока. Иногда Choshi используется для разогрева перед Коку. В настоящее время Choshi является произведением, исполняемым в унисон огромным количеством игроков на ежегодном фестивале сякухати в храме Meianji в Киото.

Choshi является обычно первым произведением, которое я играю вечером перед сном и утром перед тренировкой. Но играю я только первую его часть, которую мы и разберём тут. Всё произведение в полном формате лежит [тут](#).

В разделе [ВИДЕО](#) я добавил видео-урок об игре первой части этой пьесы.

Предлагаемая тут запись была сделана Jin Nyodo. Одно из отличий его нотной записи - это наличие полных инструкций о том, что нужно делать в каждом конкретном случае. Сложность заключается в непостоянстве применяемых обозначений. Вероятно, это было связано с различием обозначений в разных храмах, но самостоятельное изучение его записей довольно трудоёмко, а порой и невозможно без знающего учителя. Различные обозначения применяются даже в пределах одного произведения, а пометки к ним вызывают недоумения даже у коренных японцев, не знакомых с музыкой Хонкиёку.

Заметим, что Jin Nyodo не создал свой стиль. Он просто "заархивировал" произведения из тех же храмов, по которым ездил Куросава Кинко, но записал их в первоначальном виде, не приводя их к единому своду правил.


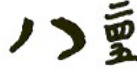
ПРИМЕЧАНИЕ: Данное описание делалось мной частично под влиянием Кинко школы, хотя и с осознанием того, что это не Кинко произведение. После урока, полученного мной у мастера школы Меян, откуда и пришло это произведение, я внёс некоторые изменения и дополнения в описании.
Редактировано 08.25.07

Отличия от Кинко:

- орнаментация очень мягкая, не выраженная, не кинковская
- отсутствует вибрато
- нет сгибания звука на МЭРИ нотах (МЭРИ-КОМИ)



5.

- **ХА-2-4-5**  или  играется без **ОСУ** довольно несильно. Это нота относится к нижнему регистру, что и обозначено слева
- **РО** - Нота верхнего регистра. Она играется в верхнем регистре по правилу регистров, которое мы изучали. Но, как я уже писал, записи Jin Nyodo отличаются повышенной, порой излишней, детальностью. **ХА-РО** описано в [орнаментации](#). При переходе от **ХА** к **РО** в Меян часто открывается на мгновение 3-е отверстие. При закрывании для **РО** нужно проследить, чтобы оно закрывалось первым, иначе страдает звук.
- **ОСУ** на ноте **РО** проводится 2-м пальцем по умолчанию. Сразу за ним следует **ФУРИ**.



6.

- **ЦУ-РЭ**, по указанию закорючки слева, проводится, как и в первой фразе, но в верхнем регистре, т.к. предыдущая нота была **РО** верхнего регистра.
- **ЦУ** играется в **КАРУ** - разогнутом состоянии. В нотах Nyodo это значит, что **ЦУ** играется само собой, т.е. не в **МЭРИ**. Часто в Хонкиёку **ЦУ** играется именно в виде **ЦУ-НО-МЭРИ**. Поэтому автор и посчитал необходимым напомнить, что играть стоит просто **ЦУ**. Из орнаментации Кинко вы знаете, что переход **РЭ-ЦУ** проводится с **СУРУ** (**СУРИ**). Тут это не обозначено и не проводится, т.к. Это Меян, а не Кинко.
- Переход **ЦУ-РЭ** проводится с **СУРУ**. Почитать об этом можно в [орнаментации](#).



7.

- Фраза начинается с **ЧИ-НО-МЭРИ**, обозначенного значками **МЭ-РУ**. Надпись **ЙОН-О-СУ** слева предлагает сделать акцент 4-м пальцем.
- **ОСУ** 4-м пальцем.
- У верхнего регистра, с кружочком. Акцент 4-м пальцем со сгибанием флейты. Тональность ноты **РЭ**. Обозначения слева от ноты говорят, что первое отверстие открыто, а 3-е затенено (**КА-ЗА-СИ**)

8. ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НА ДАННУЮ ФРАЗУ. ЕЁ ИСПОЛНЕНИЕ ИЗМЕНЕНО В СООТВЕТСТВИИ С ТРАДИЦИЕЙ МЕЯН.




- **ЦУ-НО-МЭРИ** играется с **НИ-О-СУ**, или акцентом 2-м пальцем. В отличие от предыдущей фразы, **МЭРИ** обозначено только значком **МЭ**.
- **ХИКУ** опускает звук сгибанием флейты до ноты **РО**. При этом не только сгибается флейта, но и немнооожко больше прикрывается 1-е отверстие. Держим некоторое время (вертикальная линия).
- Очень интересный момент. **ОСУ** 2-м пальцем. Одновременно концевая фаланга 1-го пальца разгибается, и первое отверстие оказывается просто затенённым, а не почти закрытым. При этом флейта не разгибается, а остаётся сильно согнутой, но 1-е отверстие открыто больше, чем в **ЦУ-НО-МЭРИ**. В результате получается та же высота звука, что и в **ЦУ-НО-МЭРИ**.

9.

- **ХА-РО** играется так же, как и во фразе 5. Но тут **ХА** не имеет цифр, хотя является тем же самым **ХА**. Вот это один из примеров разной записи, способной запутать.
- **ОСУ** и **ФУРИ**, как и в предыдущих фразах.
- Фраза заканчивается нотой **РИ**. **ОСУ** 5-м пальцем. Ноту не держим.

10. Эта фраза играется так же, как и предыдущая, но не заканчивается **РИ** в конце.

11. **ЦУ-РЭ** и больше ничего. Не забываем кусаби-буки. Закорявка слева вверху - ещё один способ сказать, что комбинация играется так же, как и в первой фразе, но тут исполняется в верхнем регистре (как в №6).

	<p>12. ЦУ-НО-МЭРИ начинается акцентом 2-м пальцем и заканчивается ХИКУ.</p>
	<p>13. Ещё одна разорванная фраза.</p> <ul style="list-style-type: none"> • ХА-РО такое же, как и в предыдущих фразах • Кусаби-буки. Фраза заканчивается РИ. • Сразу же исполняется ФУРИ, и нота не выдерживается.
	<p>14.</p> <ul style="list-style-type: none"> • У с акцентом 4-м пальцем. • ХИКУ, как фо фразе 2. • ОСУ 4-м пальцем с возвратом к предыдущей обозначенной ноте, т.е. к У. Ноту не держим.
	<p>15.</p> <ul style="list-style-type: none"> • ЦУ-РЭ тем же подходом, что и во фразе 1. • ОСУ 3-м пальцем. После него делаем ФУРИ. Держим ноту. • ОСУ 3-м пальцем. • РО простым закрытием отверстий. 2 маленькие закорючки рядом с РО - значёк YOWAKU- обозначают, что РО играетсЯ ОЧЕНЬ тихо, пианиссимо.



16.

- ЦУ-НО-МЭРИ играется с акцентом 2-м пальцем.
- Переход к РО играется с акцентом 2-м пальцем. РО здесь также играется тихо.
- Несмотря на то, что РО тихое, делается ОСУ и ФУРИ.

17.

- ЦУ-РЭ методом фразы №1.
- ОСУ 3-м пальцем, затем ФУРИ. Нота затухает к концу.

18.

- РО-ДАЙ-МЭРИ. Переход к РО в конце произведения или при завершении части произведения можно делать немного замедленно, но не смазанно и без акцента.
- РО играется тихо
- ОСУ 2-м, по умолчанию, пальцем. Звук, и без того тихий, затухает к концу фразы.

На этом заканчивается первая часть Choshi, которая может быть вполне самостоятельным произведением или разогревом перед более серьезной музыкой.

Удачи в освоении!

Sashi

Существует также несколько разновидностей этого произведения. Приводимая здесь версия принадлежит школе Itcho-Ken. Я сам играю это произведение в варианте Jin Nyodo, а он, в свою очередь, получил его от Saito Inokuma.

Название "Sashi" происходит от санскритского "Sa", что представляет смерть Будды, а также семья Kannon Bosatsu, буддистской Богини Милосердия, известную в Китае, как Kwan Yin. По легенде, эта музыка была найдена в основании статуи Будды. Также есть традиция, что на заре Просветления Sashi будет использовано для искупления всего живого в соответствии с откровениями Kannon Bosatsu.

За нотами произведения закреплены особые образы. Из трёх сильных нот звукоряда сякухати, РО представляет женщину, или основу всего. РЭ - мужчина, сильная нота, но имеет тенденцию сорваться на РО. РИ - ребёнок, обычно переходящий в РО, но иногда в РЭ.

Произведение начинается с ЦУ-РЭ, довольно обычного сочетания для Дзэн музыки, но играется в верхнем регистре. Поэтому начальная нота может легко сорваться. Поэтому нередко перед началом Sashi играется Take-No-Shirabe для очищения и разогрева бамбука.

Приводимая тут запись выполнена Jin Nyodo. Не стоит забывать, что данное произведение не относится к школе Кинко, и, как и большинство произведений из коллекции Nyodo, неподвластно стандартным кинковским приёмам орнаментации. [Тут](#) можно взять полную версию нот.

Обсуждение произведения можно провести [в моём ЖЖ](#)






1. Тем, кто уже знаком с Choshi, описанным ранее, будет несложно разобраться в записях Nyodo.






Начинается произведение в регистре **КАН** (甲)

- **ЦУ-РЭ** - довольно нередкое сочетание в Хонкиёку, но тут выполняется в верхнем регистре. Набор значков слева предлагает провести акцент 4-м пальцем на входе во фразу, как было описано в [орнаментации](#). Справа от фразы написано **КА-ZA-SHI**, что обозначает лёгкое прикрытие 1-го отверстия по типу **ЦУ ЧУ МЭРИ**, но без наклона флейты. Также начало фразы обозначается довольно сильным порывом воздуха. Всё это делает ноту **ЦУ** немного "грязной" и с заниженной тональностью. Акцента на **РЭ** нет.
- **МЭРУ** - сгибаем **РЭ** до **РЭ НО МЭРИ**.
- Зигзаг обозначает именно то, как он выглядит: разгибаем до **РЭ** (обозначенно **КАРУ** справа), затем сгибаем до **МЭРУ**, обозначенное **МЭРУ** слева, и снова разгибаем до **РЭ**, т.е **КАРУ**.
- Выдерживаем 4 такта.






Тут следует отметить некоторые правила, присущие нотам Nyodo:





1. Понятия **МЭ РУ** и **КАРУ** - относительные. Т.е. если играется **РЭ**, то **РЭ-НО-МЭРУ** будет браться относительно **РЭ**, т.е. нота сгибается. Если после **МЭРУ** следует **КАРУ**, то это разгиб относительно **МЭРУ**, а не относительно **РЭ**. Поэтому в данной фразе, например, **КА РУ** в 3-м пункте просто возвращает ноту к **РЭ**, а не разгибает собственно **РЭ**
2. Тактовые отметки в нотах всего лишь указывают на относительную длину нот. Длительность каждого такта игрок выбирает сам, в зависимости от настроения и прочих

	<p>факторов. Нередко в нотах указано, сколько примерно времени должно занимать всё произведение.</p> <p>3. Как мы уже разбирали, горизонтальная линия после фразы - отметка дыхания. Если эта линия нарисована правее от вертикальной, то это, собственно, дыхание, сопровождающееся паузой в игре (МА). Если же слева - то это необязательное дызание, которое, если позволяет объём лёгких, стоит пропустить. Если же дыхание необходимо, то оно должно быть быстрым и незаметным, не нарушающим течение фразы.</p>
	<p>2 Длинная фраза, которую нужно сыграть на одном выдохе.</p> <ul style="list-style-type: none"> • РИ-РИ с акцентом 5-м пальцемна обоих. • Сibaем до РИ-НО-МЭРИ и держим 2 такта • КАРУ-МЭРУ-КАРУ. Выдерживаем полтора такта в КАРУ, т.е. в РИ • Регистр КАН. Двойная ЧИ-НО-МЭРУ с акцентом 4-м пальцем. Между нотами нарисована двойная линия, поэтому первая нота - добавочная, не выдерживается. • У с кружочком, описанное в аппликатурах, имеет тональность РЭ. Надпись 4-О-СУ слева предлагает провести акцент 4-м пальцем. Значёк ХИКУ (引) - это другое обозначение МЭРУ, т.е. флейта должна быть согнута до тональности РЭ. Надпись справа - открыть первое отверстие и затенить (КАЗАСИ) третье.
	<p>3. Продолжаем в КАН.</p> <ul style="list-style-type: none"> • ЦУ-НО-МЭРИ с НИ-О-СУ (акцентом 2-м пальцем) 1 такт • РО с акцентом 2-м пальцем, ФУРИ • ОСУ (повторяем РО), ФУРИ. По умолчанию ОСУ проводится 2-м пальцем, если играет игрок Кинко. (Забегая намнооооого вперёд, в Докиёку, например, РО повторяют 1-м пальцем)
	<p>4</p> <ul style="list-style-type: none"> • ЦУ-НО-МЭРИ с акцентом 2-м пальцем 2 такта • РО с акцентом 2-м, ФУРИ. Держим полтора такта. • ОСУ 2-м • РИ-РИ. Первое РИ - добавочное. Второе - полтора такта. • ОСУ 5-м пальцем. ФУРИ.





	<p>5</p> <ul style="list-style-type: none"> • У-ДАЙ-МЭРИ - перегиб ноты У до тональности ноты РЭ. • КАРУ - полностью разгибаем У (до тональности ЧИ). При этом полностью открывается отверстие 3. Затем сгибаем опять, проводим вибрато (небольшие сгибания-разгибания флейты, приводящие к изменению высоты звука.) • Крючок в конце - полное разгибание ноты с затуханием в конце, этакий "звуковой хвостик" в тональности от У до ЧИ.
	<p>6</p> <ul style="list-style-type: none"> • У-РИ - стандартный вход. ГО-О-СУ слева от РИ предлагает сделать акцент 5-м пальцем на РИ. ФУРИ сразу после ОСУ. • ОСУ 5-м пальцем • Открываем 5-е отверстие для И, после чего проводим ФУРИ на И. Не забываем, что И в нижнем регистре - звук слабый и ветренный.
	<p>7</p> <ul style="list-style-type: none"> • ХА-РО. Стандартная фраза, никаких акцентов. ХА всегда ветренное, РО - сильное, 4 такта с САСА-БУКИ.
	<p>8</p> <ul style="list-style-type: none"> • ЦУ-РЭ как обычно. СУРИ после РЭ не обозначено, но применимо в Кинко, поэтому можно сыграть • РО с ФУРИ • Переход на РИ (тут двойное РИ) по правилу РО-РИ школы. • В конце фразы РИ немного затихает, что обозначено относительно тонкой вертикальной линией
	<p>9</p> <ul style="list-style-type: none"> • Первая часть фразы идентична фразе №5 • После разгибания перегиба переходим на РИ. Слева от РИ написано 5-О-СУ, т.е. акцент 5-м пальцем.

	<p>10</p> <ul style="list-style-type: none"> • Эта фраза начинается идентично предыдущей, т.е. как №5 • После разгибания сразу переходим к ЦУ-НО-МЭРИ нижнего регистра. Держим 2 такта. • Значёк ОСУ - повторение ноты. Справа от значка - 2 (" = ") предлагает сделать акцент 2-м пальцем. Немного закруглённая линия под ОСУ, а также значёк ХИКУ справа от неё обозначают одно и то же - сгибание ноты. Т.е. ЦУ-НО-МЭРИ сгибается ещё больше, т.е. до тональности РО. Как уже отмечалось, Ниодо имел обыкновение дублировать обозначения графически и надписью.
	<p>11</p> <ul style="list-style-type: none"> • Лёгкая фраза. ЦУ-РЭ 2 такта. 3-О-СУ и ФУРИ, ещё 2 такта РЭ.
	<p>12</p> <ul style="list-style-type: none"> • РИ, АТАРИ (ОСУ) 5 • Двойное У с ОСУ 4 • Вторая половина фразы повторяет фразу №5
	<p>13</p> <ul style="list-style-type: none"> • РИ с АТАРИ (ОСУ) 5, затем ФУРИ. Держим полтора такта. • ОСУ. Палец не указан, по умолчанию - 5. • И с ФУРИ. Иногда помогает при сгибании немного прикрыть 5-е отверстие. • ЦУ-НО-МЭРИ нижнего регистра 2 такта. • ОСУ по умолчанию 2-м пальцем, ХИКУ до тональности РО.
	<p>14</p> <ul style="list-style-type: none"> • РО-ДАЙ-МЭРИ (на 1.8 это тональность ноты ДО, на одну октаву ниже РИ). Кинко иногда выполняет АТАРИ 4-м пальцем • РО. Акцента нет, есть ФУРИ • ОСУ по умолчанию (Кинко - 2-й палец). ФУРИ

	<p>15</p> <ul style="list-style-type: none"> • ЦУ-РЭ "грязным" входом, как во фразе №1 • ОСУ 3, затем ФУРИ • ЦУ. По правилам Кинко можно сделать СУРИ, но в нотах этого нет. КА-РУ слева от ЦУ всего лишь напоминает, что ЦУ играется обычное, не согнутое. • ОСУ 3 и ФУРИ. Звук ослабевает к концу фразы.
	<p>16</p> <ul style="list-style-type: none"> • Повтор фразы 12
	<p>17</p> <ul style="list-style-type: none"> • Первая часть фразы 13
	<p>18</p> <ul style="list-style-type: none"> • ЦУ-РЭ "грязным" входом. • ОСУ 3 и ФУРИ. Держим РЭ 4 такта.
	<p>19</p> <ul style="list-style-type: none"> • Повтор фразы №6

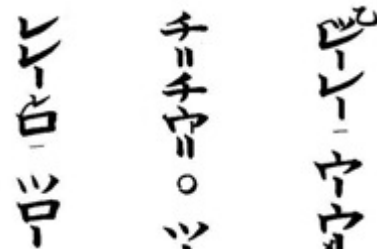
 <p>20</p>	<ul style="list-style-type: none"> • ХА-РО, держим РО 2 такта • ОСУ и ФУРИ, далее держим РО 4 такта • Конец первой -ерри- части. Небольшая пауза.
 <p>21</p>	<p>Начало второй части произведения. По структуре сильно напоминает первую часть, но не повторяет её. Данная фраза полностью идентична фразе №1. Играется так же.</p>
 <p>22</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Эта фраза почти полностью идентична фразе №2. Различие только в том, что вместо РИ-РИ играется РИ-но-МЭРИ - РИ.
 <p>23</p>	<ul style="list-style-type: none"> • ЦУ-НО-МЭРИ с акцентом 2-м пальцем 1 такт • РО с акцентом 2-м пальцем, ФУРИ. Держим 2 такта • ОСУ с ФУРИ, 2 такта.

	<p>24</p> <ul style="list-style-type: none"> • РИ-НО-МЭРИ - РИ • Далее идёт уже хорошо знакомое У-ДАЙ-МЭРИ (см. фразу №5)
	<p>25</p> <ul style="list-style-type: none"> • Повтор фразы №6
	<p>26</p> <ul style="list-style-type: none"> • Эта фраза уже встречалась (№18). Второе РЭ - всего 2 такта.
	<p>27</p> <ul style="list-style-type: none"> • Повтор фразы №6
	<p>28</p> <ul style="list-style-type: none"> • Повтор фразы №20 • Пауза

	<p>29</p> <ul style="list-style-type: none"> • ЦУ-РЭ, 2 такта • РО с ФУРИ, 2 такта • РИ-РИ, один такт • РЭ один такт. После РЭ - необязательное дыхание, которое желательно не делать, если есть возможность • РО 2 такта. Иероглиф справа-вверху от РО говорит о том, что РО играется очень тихо, пианиссимо. • ОСУ с ФУРИ. Ещё 2 такта тихого РО
	<p>30</p> <ul style="list-style-type: none"> • Повтор №26
	<p>31</p> <ul style="list-style-type: none"> • РИ-НО-МЭРИ. Слева от ноты обозначен удар 5-м пальцем на входе (ГО-О-СУ) • ЧИ. Слева написано КА-РУ, т.е. играется обычным, не МЭ-РУ. ФУРИ, держим ЧИ полтора такта. • ОСУ. После - необязательное дыхание. • После отметки дыхания - МЭРУ. Часто в нотах просто ставят МЭРУ. Это равносильно ХИКУ, т.е. предыдущая нота сгибается. • Знакомый зигзаг с обозначениями КАРУ и МЭРУ на углах. Разгибаем ЧИ до нормального, затем сгибаем опять и разгибаем. • ОСУ • ЦУ-НО-МЭРИ. Советую уделить достаточно внимания этому переходу. Переход с ЧИ на ЦУ-НО-МЭРИ должен быть очень естественным и плавным. • ОСУ • ХИКУ. Да, ЦУ-НО-МЭРИ сгибается ещё больше, чтобы получить тональность РО. • Наконец-то можно сделать вдох... :-)
	<p>32</p> <ul style="list-style-type: none"> • Повтор фразы №18

Удачи в освоении!

ОСНОВЫ ШКОЛЫ МЁАН (Тайзан Ха)



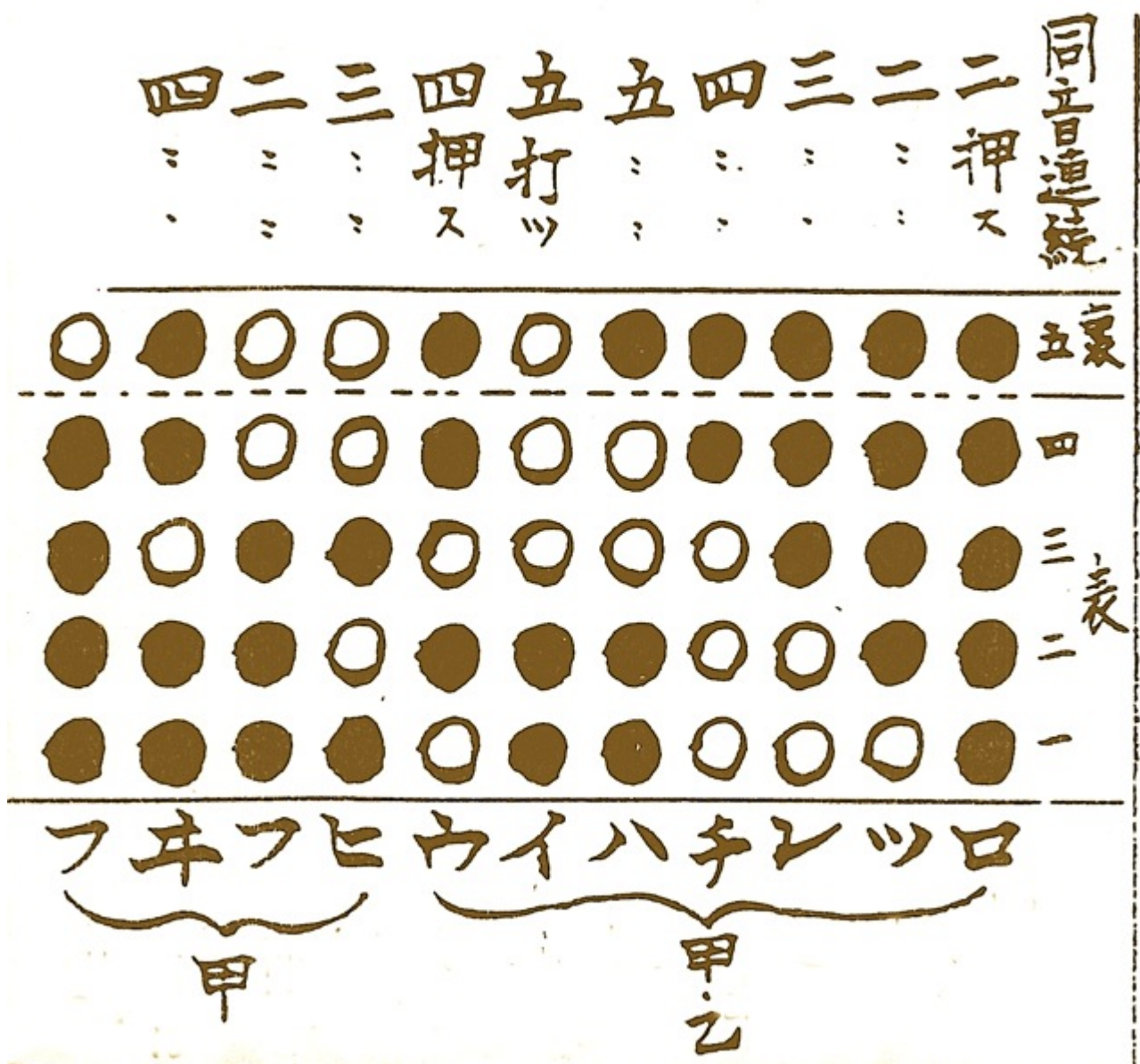
В этой главе мы начнём разбирать основы техники игры произведений храма Мёан репертуара Тайзан Ха. Сегодня этот репертуар является официальным для храма Мёан.

Как мы уже не раз упоминали, основой традиции Мёан является суй-дзэн, медитация с использованием игры на сякухати. В исполнении пьес Мёан нет ничего сценического, как, например, в Кинко или Тозан. Мой сэнсэй так описал исполнение пьес: "Представь, что ты находишься в храме. Вокруг - тишина и спокойствие. Рядом с тобой лежит больной человек, которому неприятен яркий свет, громкий звук, любая выраженная активность вокруг него. Сыграй на сякухати так, чтобы не потревожить этого человека".

Сэнсэй сравнил пьесы сякухати с шумом волн спокойного океана. Приходит волна, за ней ещё волна, и ещё. Они могут затихать и немного усиливаться. Когда звук от каждой волны сливается в одну цепь, то получается гипнотический завораживающий шум волн, который мы можем слушать часами...

Техника исполнения пьес в Мёан по умолчанию *киосуи* - естественное дыхание. "Взрывные" техники, а также саса-буки в Мёан не применяются.






Теперь давайте посмотрим на аппликатуры основных нот:



Сразу обратим внимание на то, что основные ноты Мёан не имеют ноты РИ. Вместо неё написана нота ХА, имеющая ту же аппликатуру, что и РИ в других школах. Также, в отличие от Кинко школы, например, нота ХА нижнего (оцу) и верхнего (кан) регистров обозначаются одинаково (в Кинко это нота РИ в оцу и нота ХИ в кан).

Следующей особенностью является то, что в Мёан, как и в большинстве старинных Котэн произведений, акцент нот проводится почти на всех отверстиях. РО и ЦУ акцентируются 2-м пальцем, РЭ - 3-м, ЧИ - 4-м, ХА - 5-м. Номера акцентирующих пальцев написаны в таблице вверху над нотами.

Одна из основных особенностей нотной записи в Мёан - это то, что ноты ЦУ и ЧИ без обозначений всегда играютс МЭРИ. Исключение составляет вход ЦУ-РЭ.

	<p>Данное обозначение представляет добавочную ноту. Стоит заметить, что ЦУ-РЭ - это один из стандартных входов в Мёан. Однако, в отличие от других школ, подобная орнаментация делается не всегда и не везде. Должно получиться как бы случайно, без установленных правил. В данном же случае конкретно указано, что нужно играть вход ЦУ-РЭ.</p>
	<p>Нота У в записи Мёан имеет три варианта:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Обычная У. Флейта слегка в позиции мэри, 1-е и 3-е отверстия затенены 2. При игре У с горизонтальной чертой флейта остаётся в позиции кари, а высота звучания достигается за счёт БОльшого перекрытия отверстий. 3. У с вертикальной чертой играется с открытыми 1-м и 3-м отверстиями, высота звука достигается только за счёт позиции мэри <p>Все три исполнения У играют ноты одинаковой тональности, но слегка отличающиеся по тембру.</p> <p>Эти же обозначения применяются и с нотами ЦУ и ЧИ. В произведении Чоши записи Ниодо можно увидеть ЧИ с вертикальной линией, хотя по моим наблюдениям, по-мёановски его играют только те, кто знаком с записью Мёан</p>
	<p>Знак МЭРИ <u>после ноты</u> предлагает согнуть ноту в МЭРИ. В данном примере ЦУ, по умолчанию, уже играется в МЭРИ. Поэтому мэри обозначает ещё БОльшее сгибание, т.е. ДАЙ МЭРИ. Сгибание проводится в самом конце ноты, как небольшой крючок (аналогичное действие у Ниодо обозначено знаком ХИКУ).</p>
	<p>Знак МЭРИ <u>сбоку</u> от ноты или линии обозначает, что весь бит играется в мэри. В данном примере фраза состоит из двух битов. Первый - это нота У, исполняемая в позиции кари. Второй бит - мэри в этой же ноте (т.е. получается нота У ДАЙ МЭРИ, по тональности равная ноте РЭ)</p>
	<p>Знак сверху ноты обозначает, что только начало играется по этому знаку. В данной фразе РО начинает играть в КАРИ (т.е. обычное РО, не МЭРИ) в самом начале, затем быстро сгибается в МЭРИ. Весь второй бит РО играется опять КАРИ (т.к. знак КАРИ нарисован сбоку от линии)</p>



В Мёан есть набор допустимых орнаментов, таких, как вход ЦУ-РЭ, У-ХА, ХА-И, ХА-РО и т.п. Их мы разберём при разборе пьес.

Исполняются они не очень выражено. Также эти орнаменты не являются "стандартными", т.е. вовсе не значит, что орнамент играется в каждом случае. Мой сэнсэй приветствует как бы "случайное" попадание орнамента в игру.

Приводимый в данном примере орнамент - ФУРИ на повторяющейся ноте. При повторе ноты РО-РО, РЭ-РЭ и т.п.) после акцента на второй ноте можно сыграть ФУРИ. Знак фури в данном примере дорисован мной, в нотах его нет, т.к. предполагается, что играющий знает правила :)

ПЬЕСА "ХИ ФУ МИ ЧЁ" ШКОЛЫ МЁАН (Тайзан Ха)

ハ
ク
ウ
シ
ヨ
ウ
シ
ヨ
ウ

チ
ニ
チ
ニ
チ
ニ
チ
ニ

チ
ニ
チ
ニ
チ
ニ
チ
ニ

一 二 三 調

Пьеса "Хи Фу Ми Чё" - первое произведение в репертуаре Тайзан Ха. На её примере мы разберём основы игры в этой школе. Иероглиф "Чё" в названии пьесы обозначает музыкальный звукоряд, а название "Хи Фу Ми" - "1, 2, 3" - символизирует первые шаги в обучении и знакомство с традицией Школы.


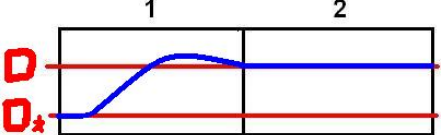



Пьеса пришла в храм Мёан с Хигучи Тайзаном, бывшим игроком Кинко, примерно в 1895-м году. Проведя реформу репертуара Мёан, Тайзан внёс эту пьесу в репертуар. Правда, кинковский оригинал раскололи на две пьесы: "Хи Фу Ми Чё" и "Хачигаеши но Ширабе". Тем не менее, эти две пьесы напечатаны на одном листе и, как правило, исполняются вместе.

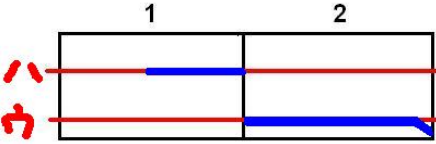

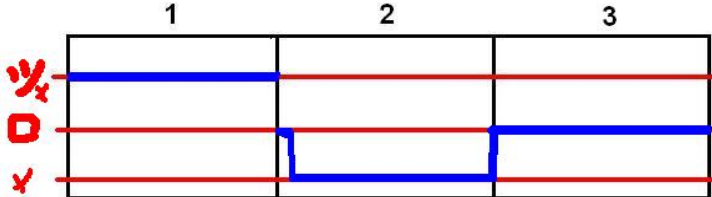




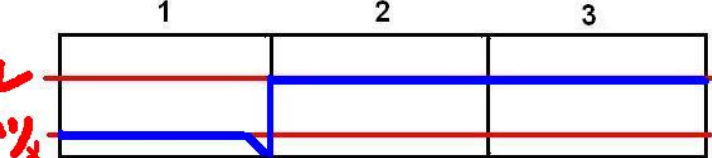
Как я уже писал, пьесы в Мёан исполняются в режиме киосуи, т.е. естественного выдоха. Орнаментация не выражена. Также следует помнить, что орнаментация в Мёан является не обязательной, а допустимой, приемлемой. Поэтому можно услышать варианты исполнения пьесы, отличающиеся друг от друга по виду и расположению орнаментов. Мой сэнсэй обучает строго по нотам, но при этом рассказывает, какие варианты встречаются, и как играет его сэнсэй. Произведение исполняется в регистре ОЦУ, создаёт атмосферу спокойствия и подготавливает игрока к более серьёзным пьесам.


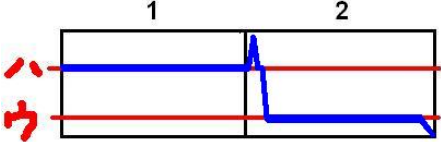


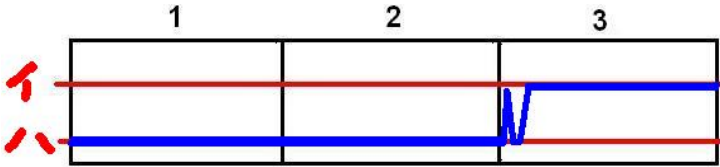





Эта пьеса будет разобрана на видео в недалёком будущем (ссылка будет здесь)






1. Первая фраза начинается в регистре ОЦУ с ноты ЦУ МЭРИ. Не забываем, что в Мёан ноты ЦУ и ЧИ по умолчанию играют МЭРИ.

	<p>Первый бит - ЦУ МЭРИ, второй бит (обозначен вертикальной линией) - ЦУ ДАЙ МЭРИ, т.е. примерно та же тональность, что и РО. Достигается это дополнительным наклоном и, при необходимости, дополнительным прикрыванием 1-го отверстия.</p>
	<p>2. РО ДАЙ МЭРИ получается при полном закрывании 1-го отверстия при том же положении флейты, какое было достигнуто в 1-й фразе. Т.е. второй бит первой фразы и первый бит второй фразы играют примерно при одном положении флейты.</p> <p>Второй бит фразы - это РО. Знак КАРИ рядом с вертикальной линией просто напоминает о том, что флейту нужно вернуть из позиции МЭРИ в нормальное положение. За фразой следует пауза в один бит.</p> <p>Теперь рассмотрим переход от РО ДАЙ МЭРИ к РО:</p>  <p>График представляет два бита второй фразы. Переход от РО ДАЙ МЭРИ начинается примерно с середины первого бита. К концу первого бита звук поднимается немного выше РО, после чего волнения стихают, и второй бит играет РО.</p>
	<p>3. Первый бит - нота У. При этом флейта не ставится в положение МЭРИ, а тональность достигается только за счёт закрытия отверстий (т.к. У имеет горизонтальную черту). На втором бите флейта сгибается в МЭРИ. При этом достигается тональность, близкая к ноте РЭ. Однако, в Мёан нет строгих правил, как в других школах, и при игре важна не тональность, а гармония в сочетании звуков.</p>
	<p>4. Эта фраза начинается со стандартного входа ЦУ-РЭ. Не забываем, что нота ЦУ в орнаменте играет обычная, НЕ МЭРИ. В исходном положении открыты отверстия 1 и 4, а 2, 3 и 5 закрыты. Одновременно с закрыванием 4-го отверстия начинаем играть ЦУ. Нота получается с чётким началом, но без выраженного орнамента. Эту особенность исполнения мы рассмотрим на видео.</p> <p>Нота РЭ длится 2 бита. Повтор ноты РЭ проводится акцентом на 3-м отверстии. Второе РЭ длится всего полбита, после чего закрываем 1-е и 2-е отверстия и переходим к РО, которое длится полтора бита.</p>
	<p>5. Пустая капля в начале фразы обозначает паузу в полбита. Вторые полбита занимает нота ХА, которая начинается без каких-либо орнаментов. Второй бит занимает нота У. Т.к. она имеет горизонтальную черту, играем её без МЭРИ. Знак МЭРИ после ноты У обозначает, что в самом конце фразы мы переходим в позицию МЭРИ, опуская тональность. Графически это выглядит примерно так</p>

	
	<p>6. Эта фраза длится 3 бита. Первый бит - ЦУ МЭРИ. Второй бит начинается РО, но сразу переходит к РО МЭРИ. Третий бит - обычная РО. Графически примерно так:</p> 
	<p>7. Эта фраза идентична фразе 5.</p>
	<p>8. Эта фраза почти идентична фразе 4. Отличие в том, что первая нота РЭ длится всего один бит.</p>
	<p>9. ЦУ МЭРИ, РО, РО, каждая по одному биту. Переход к РО без орнамента, повтор РО акцентом на 2-м отверстии. После повтора можно добавить маленькое ФУРИ.</p>
	<p>10. Эта фраза три бита. Первый - ЦУ МЭРИ. В самом конце бита скибаем ещё больше в позицию ДАЙ МЭРИ (тональность РО). После этого безо всяких орнаментов переходим к РЭ и держим её 2 бита.</p> 

	<p>11. Первый бит - нота ХА, которая начинается без всяких акцентов. Второй бит - ХА-У. Хотя этот отнамент не обозначен в нотах, акцентом 5-го отверстия мы создаём добавочную ХА в начале второго бита. У играет не в МЭРИ, но сгибается в МЭРИ в самом конце.</p> 
	<p>12. ЦУ-РЭ. Фраза начинается с открытым 4-м отверстием. Закрываем 4-е отверстие и одновременно начинаем ЦУ. Вход получается чистым, но без прыжков звука. РЭ играет 2 бита.</p>
	<p>13. ХА играет 2 бита. В начале 3-го бита делается акцент на 5-м отверстии, повторяя ХА, и сразу переходим к И.</p> 
	<p>14. Повтор фразы 12</p>
	<p>15. ХА-И. Фраза длиной в один бит. Хотя ноты ХА и И нарисованы, как полубитные, их длина играет примерно в соотношении 1:2, т.е. 1/3 бита на ХА, а 2/3 бита на И. Также, фразы 15-18 играют в более быстром ритме, чем остальная пьеса.</p>
	<p>16. Просто РЭ без акцентов. Длительность 2 бита.</p>
	<p>17. Нота И длиной в один бит. В отличие от обычной ноты И, эта играет более громко. Кроме того, закрыто только 2-е отверстие, что меняет немного тембр ноты.</p>
	<p>18. РЭ 2 бита. Последняя фраза "режима ускорения". Следующая фраза опять замедляется.</p>

	<p>19. ЦУ МЭРИ длиной в один бит. В самом конце сгибается в ДАЙ МЭРИ (тональность РО)</p>
	<p>20. Вход ЦУ-РЭ, как описывалось ранее, без выраженного акцента. РЭ играет один бит, повторяется акцентом на 3-м отверстии и выдерживается 3 бита. При повторе РЭ часто исполняется ФУРИ.</p>
	<p>Пьеса окончена.</p>

ХОНКИЁКУ

На этой странице я буду выставлять описание и ссылку на произведения из группы Хонкиёку - медитативных произведений Дзэн буддистов.

Каждое произведение имеет свою историю и свой смысл, вкладываемый в него. Но для каждого человека это может значить что-то своё, особенное.

Предлагаемые произвежения исполняются на флейте сякухати, почитать о которой можно [на моём сайте](#).

[Mukaiji](#)

[Koku](#)

[Kyorei](#)

[Kyo Choshi](#)

[Sashi](#)

[Akita Sugagaki](#) - 22 мая 2006

[Shika No Tone](#) - 23 июня 2006

[Tamuke](#) - 11 июля 2006

[Yori Dake / Uki Dake](#) - 30 июля 2006

[Tsuru No Sugomori](#) - 23 августа 2006

[Kumoi Jishi](#) - 23 сентября 2006

Мукаидзи (Mukaiji)

По легенде, это произведение было подарено Кичику во сне. Его сон был - туман, покрывающий поверхность воды, сквозь который доносился звук флейты... Собственно, это и есть название пьесы - "Флейта в тумане над морем". Очень красивое, а также одно из 3-х древнейших произведений для сякухати... MU обозначает туман, KAI - море, океан, CHI (Ji) - флейта. Это произведение было одним из любимых у комусо. Jin Nyodo сказал, что это одно из немногих классических произведений, которое можно играть на свадьбе. Остальные же больше подходят для похорон.

Основной мотив - это туманность, иллюзорность окружающего. Чтобы увидеть реальность, нужно смотреть сквозь туман.

Это одно из 3-х старейших произведений классики сякухати. Возраст - примерно 700 лет.

[Послушать исполнение на флейте 2.4 \(Рони Селдин\)](#) - 22МВ

[Вверх](#)

Коку (Koku)

В переводе Коку обозначает "Пустое небо" и выражает образ и ощущение колокола Фуке, звонящего в пустом небе. Это произведение является вторым из трёх древнейших. Как и Мукаидзи, оно было дано во сне монаху в 12-м веке. Во сне он увидел себя плывущим в лодке. Туман застилал луну, и звук флейты доносился откуда-то с неба.

Основной мотив Коку - бесконечный темп и эхо. Говорят, что Коку помогает человеку, играющему его, найти границы МУ, или "НИЧЕГО". Jin Nyodo писал, что если играть Коку, то все иллюзии потускнеют, поднимая спокойный дух, слитый с великой пустотой - Коку.

Так как Коку является очень старым произведением, то существует множество версий. Приводимая тут версия является, по мнению многих, наиболее приближенной к первоначальному Коку. Рони Селдин играет его на флейте 2.4 немного более 10-ти минут. Между первыми тремя фразами располагаются очень длинные отрезки МА - тишины. Это сделано специально. Звук представляет колокол в небе, и слушатель не должен знать, когда он ударит следующий раз...

[Послушать исполнение на флейте 2.4 \(Рони Селдин\) - 23.5 МВ](#)

[Вверх](#)

Киорэй (Kyorei)

Киорэй, "Пустой колокол", является самым древним и, пожалуй, самым уважаемым произведением в мире сякухати. Также Киорэй считается наиболее подходящим из всех хонкиёку для проведения дыхательной медитации *suizen*, и при игре его не проводятся какие-либо звивания головой (вибрато). Весь Киорэй играется в нижнем регистре, но заключительная часть может быть сыграна в верхнем, если игрок так захочет, в зависимости от обстоятельств и настроения.

Сочинённый, по некоторым источникам, в память о Фукэ, Киорэй претерпел немало изменений, передаваясь из поколения в поколения устно безо всяких записей. Приводимая тут версия считается более приближенной к оригиналу.

Как правило, Киорэй изучается одним из первых, но является последним, который игрок научится играть. Техническое исполнение очень простое, всё произведение состоит из 5-ти повторяющихся фраз. Но в этом и заключается его трудность: очень сложно научиться играть идеально простой звук, без орнаментаций. По одному звуку мастер может определить уровень духовного развития ученика. Именно о Киорэе я писал в предисловии на [своём сайте](#), именно его я часто играю далеко после полуночи, смотря на мерцающие огни спящего города.

Игра Киорэя напоминает состояние душевной обнажённости. За простым незамысловатым звуком ничего не может быть спрятано. Накрученную орнаментацию и быстрые переходы часто играть намного легче, чем протяжные незамысловатые звуки. Киорэй требует присутствия "ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС". Это особое произведение, сочетающее в себе необозримую трудность и невероятную простоту одновременно...

[Послушать мою учительницу на 1.8 - 5,1 МВ](#)

[Вверх](#)

Kyo Choshi

Существует довольно большое количество произведений, именуемых Choshi. Первоначальное значение было "Единство Земли и Неба", но впоследствии Choshi стало нарицательным именем для произведений, используемых в качестве разогрева перед основной игрой. Приводимая здесь Meianji версия Choshi из Киото являлась первым произведением, изучаемым в храме и называлась Hon Shirabe (hon = истинный, первоначальный; shirabe = вводное произведение).

Choshi состоит из двух частей. Первая очень сходна с Fudai-Ji Choshi, другой версией, которую мы послушаем позже. Вторая же часть сильно отличается. Jin Nyodo, по нотам которого я занимаюсь с учительницей, выучил обе версии у Katsuura Shozen. Неизвестно, какая из версий Choshi более приближена к оригиналу. Некоторые считают, что первоначальная версия Choshi имела только первую, сходную часть, имеющую типичный формат *shirabe*, а вторая была добавлена позднее. Эта первая часть звучит, как самостоятельное произведение, и может быть сыграна без продолжения.

Choshi можно играть само по себе, а можно в качестве разогрева перед другими произведениями, чтобы прогреть флейту и расслабить сознание игрока и слушателя. Слово Choshi также обозначает "состояние" и является отражением внутреннего состояния игрока. Иногда Choshi используется для разогрева перед Коку. В настоящее время Choshi является произведением, исполняемым в унисон огромным количеством игроков на ежегодном фестивале сякухати в храме Meianji в Киото.

Choshi является обычно первым произведением, которое я играю вечером перед сном и утром перед тренировкой. Но играю я только первую его часть. Прослушать все 11 МВ этого произведения в исполнении Рони Селдина можно [тут](#).

[Вверх](#)

Sashi

Существует также несколько разновидностей этого произведения. Приводимая здесь версия принадлежит школе Itcho-ken. Я сам играю это произведение в варианте Jin Nyodo, а он, в свою очередь, получил его от Saito Inokuma.

Название "Sashi" происходит от санскритского "Sa", что представляет смерть Будды, а также семя Kannon Bosatsu, буддистской Богини Милосердия, известную в Китае, как Kwan Yin. По легенде, эта музыка была найдена в основании статуи Будды. Также есть традиция, что на заре Просветления Sashi будет использовано для искупления всего живого в соответствии с откровениями Kannon Bosatsu.

За нотами произведения закреплены особые образы. Из трёх сильных нот звукоряда сякухати, РО представляет женщину, или основу всего. РЭ - мужчина, сильная нота, но имеет тенденцию сорваться на РО. РИ - ребёнок, обычно переходящий в РО, но иногда в РЭ.

Произведение начинается с ЦУ-РЭ, довольно обычного сочетания для Дзэн музыки, но играется в верхнем регистре. Поэтому начальная нота может легко сорваться. Поэтому нередко перед началом Sashi играется Take-No-Shirabe для очищения и разогрева бамбука.

[Послушать Sashi в исполнении Рони Селдина](#) - 14.3МВ

[Вверх](#)

Акита Сугагаки (Akita Sugagaki)

Среди музыки Хонкиёку существует ряд произведений *сугагаки*. В отношении музыки сякухати термин сугагаки обозначает НЕпринадлежность произведения к легенде секты Фукэ. Акита - это название префектуры на севере острова Хонсю.

Сугагаки отличаются от остальных Хонкиёку своей ритмичностью и мелодичностью, что предоставляет возможность играть их дуэтом. Также есть предположения, что произведение может иметь какое-то отношение к Сугагаки - сольному произведению на кото без вокала.

Считают, что данное произведение не имеет отношения к префектуре Акита, а название его, скорее, нацелено на сознание образа отдалённого прохладного места.

[Послушать Рони Селдина, исполняющего это произведение](#) - 24 МВ

[Вверх](#)

Сика-но-Тонэ (Shika No Tone)

Это произведение является одним из самых знаменитых в мире музыки сякухати. Популярность пьесы настолько сильна, что её даже включили в школьную программу Японии для обязательного прослушивания. Варианты исполнения очень сильно отличаются в разных школах. Приводимая тут версия школы Кинко была получена Куросавой Кинко 200 лет назад от монаха Иккеи (или Иккеиси) в Нагасаки. Яркость орнаментации отличает это произведение от большей части репертуара Кинко.

Популярность произведения послужила причиной того, что мастера часто используют его в целях демонстрации собственного стиля игры и орнаментации, что является данью традиции этой пьесы. По некоторым источникам, Сика-но-Тонэ являлось одним из опознавательных знаков монахов, помогавших выявить самозванцев и врагов. Каждая группировка Комусо имела свой собственный стиль исполнения этого произведения, и исполняемая орнаментация служила опознавательным ключём представителей группы.

С одной стороны, произведение переводится, как "Далёкий крик оленя", и собственно крик выражается среди музыки особой дыхательной техникой *МУРАЙКИ*. С другой стороны, произведение несёт настроение спокойствия и изолированности в осенней лесной глуши среди гор. Крик и плач потерявшегося оленя вдруг сменяется тихим всхлипыванием, которое, в свою очередь, опять переходит в истерический крик.

Ещё одной особенностью является то, что изначально пьеса была написана для двух сякухати в форме зов-отзыв, при которой второй игрок чередуется с первым, повторяет его фразы и начинает свою игру, немного перекрывая концовку предыдущей фразы началом своей.

Моя учительница называет это произведение терапевтическим. Чтобы его сыграть правильно, нужно собрать весть свой страх, злость, недовольство, обиду и разочарование и вложить в звучание каждой ноты.

Вот тут можно [послушать Сика-Но-Тонэ](#) в исполнении нашего сенсэя Масаказу Йошизавы - 16 МВ

[Вверх](#)

Тамукэ (Tamuke)

Тамукэ является одним из ярких представителей классики сякухати и принадлежит к школе Докиёку. Это было первым произведением этой школы, которое я начал изучать с одним из моих учителей. С самых первых звуков оно глубоко задело меня, ещё до того, как я узнал его значение.

Тамукэ зародилось в храме Fusai, ветви Мейян храма Киото. В переводе это название обозначает "Руки, сложенные вместе в молитве", а по сути является реквиемом, играемым в память об ушедших душах близких. Эта музыка оставляет след неопишуемой грусти и неподвижности в сердце человека.

Представим себе образ человека, который сидит и молится перед... перед чем? Перед неизвестностью? Любимый дорогой человек пересёк линию. С ним можно общаться, но сознание видит пустоту... Кажется, он войдёт в любую минуту, но он не входит. Он исчез с этой планеты... Рациональное сознание не может этого охватить, и молящийся сидит в состоянии уважения и к ушедшему, и к той неизвестности, куда он ушёл... Когда человек попадает в то состояние скорби по ушедшему, широкий спектр эмоций проходит через него: боль, злость, страх, страдание, надежда, ожидание, беспомощность, горечь... Тамукэ - это способ выразить эти эмоции, это способ донести их до близких...

В Японии большинство домов имеют Буддистский алтарь, где можно посидеть и пообщаться с ушедшими, сжечь благовония. Общение может проходить в форме распевания сутры, тихой беседы или просто молчаливых воспоминаний. Игрок сякухати может сесть и играть Тамукэ до тех пор, пока образ ушедшего не появится у него в сердце. Время не является частью этого мира, и, потерявшись в процессе, играющий воспринимает несколько часов, как одно мгновение. Он играет сякухати, выражая эмоции, которые он испытывает у ворот Смерти... он играет, вспоминая старые истории, как будто беседа с ушедшим о прошедших событиях... он играет, когда слёзы горя ручьями текут по его щекам, и когда волна счастья захватывает его, ощутив близкого человека рядом, зная, что он существует, хоть и в другом мире...

Тамукэ - это то, что играющий в него вложит. Это не просто печальная мелодия. Это нечто очень реальное, приносимое игроком из его собственной жизни. Его можно играть с чувством счастья или с чувством горести, это очень личное. Этому нельзя научить. Чтобы это сыграть, через это нужно пройти. Моя учительница сказала: "Если у тебя никогда не умирал близкий человек, ты не сможешь сыграть..."

Послушать в исполнении Йокояма Кацуя - 10.5 МВ ([Ссылка устарела](#))

[Вверх](#)

Yori Dake / Uke Dake

Обратимся немного к истории движения *комусо*. Обозначающее "монах пустоты", это слово стало символом отрешённости и уединения, столь присущего странствующим Дзэн монахам. Одной из традиций комусо было то, что им не полагалось разговаривать без надобности. Если они встречали друг друга за пределами храма, то приветствием служили особые ритуалы, одним из которых была игра короткого музыкального отрывка. Один играл Yori Dake, или "Зовущий бамбук", другой отвечал Uki Dake, или "Принимающий бамбук". После этого они проигрывали вторую часть вместе. Если после проигрывания первым монахом его вызова три раза второй монах не мог ответить, то он объявлялся самозванцем. В какой-то период времени даже было довольно суровое наказание за незаконное облачение в одежду комусо и неспособность при этом сыграть данное произведение. Это нередко позволяло выявить самураев, переодевшихся в монахов для выполнения своих задач.

Стиль исполнения данного отрывка сильно варьировал от школы к школе, поэтому по стилю игры можно было узнать, к какому храму принадлежал конкретный монах.

В качестве музыкального произведения сегодня исполняется Yori Dake три раза, Uki Dake один. Именно это [исполняет Рони Селдин на флейте 2.4](#) - 3,5МВ

[Вверх](#)

Tsuru no Sugomori

По данным литературы, существует порядка 13 версий этого произведения, которое получило популярность, по меньшей мере, с 1748-го года, в котором была зафиксирована его игра.

Название переводится, как "Журавлиное гнездо". Образ журавля символизирует долголетие и семейную привязанность. Активность этих птиц демонстрирует семейные ценности: любовь и самоотдачу. Японцы говорят, что журавль может проклевывать собственную грудь, чтобы накормить голодных птенцов. В соответствии с японским фольклором, крестьяне в горящем поле и аисты в ночи закрывают своих детей, жертвуя собой. Хотя произведение не имеет религиозного происхождения, благодаря идее самопожертвования ради спасения оно превосходно вписалось в репертуар буддистов.

Все версии произведения состоят из частей, представляющих разные этапы жизни птиц. Звук птиц успешно иммитируется рядом трельных приёмов, таких, как kogo-kogo (разновидность трели) и tamanae (трель языком). Произведение носит исключительно развлекательный характер и не является церемониальным.

Послушаем, как его играет Kohachiro Miyata (14.8 MB) ([Ссылка устарела](#))

[Вверх](#)

Kumoi Jishi - Облачный Лев

Это произведение было одним из первых, которые я начал изучать. Оно же было первым, которое мне пришлось играть в составе трио сякухати. Когда-то оно наводило на меня ужас тем, что на нескольких участках разные партии трио играют одну и ту же мелодию со сдвигом в 1/8 ноты, что довольно сильно сбивало меня с ритма. Но, спустя несколько лет, оно стало очень знакомым и приятным в игре. Каждый раз, играя его, я как бы вижу призрачный образ танцующего льва, иногда подмигивающего мне по старой памяти... Сейчас эта музыка является как бы визитной карточкой нашего квартета. Им мы открываем каждый свой концерт.

Kumoi Jishi принадлежит к группе произведений "hiru-kana" - "от полудня". Они не относятся к числу медитативных, играемых Дзэн монахами по утрам. Напротив, игривое настроение этой музыки предполагает исполнение её в минуты отдыха после обеда или в качестве развлечения для публики. Моя учительница называет эту пьесу "Послеобеденное развлечение в Дзэн храме", а Йошизава-сэнсэй назвал это "попса периода Эдо".

Существует несколько версий пьесы, и тут приводится классический вариант школы Кинко. Говорят, что "Облачного Льва" чуть было не потеряли в какой-то момент. Kawase Junsuke I во время путешествия услышал его в исполнении мастера кото Yoshizumi. Эту версию он запомнил и записал. С тех пор запись Kawase считается родоначальной. Эта пьеса, исполняемая на сякухати, не является музыкой, сопровождающей львиные танцы на фестивалях в Японии. Она направлена на воссоздание в душе играющего и слушающего радостно-игривого настроения танцующего льва.

Слово Kumoi относится к небу или небесам. Jishi, или Shishi, - это мистический зверь из Китая, который, по традиции, живёт на горе Seiryozan. Их обычно представляют собакоподобными львами или драконами. Львы эти обладают игривым характером и любят танцевать в облаках или среди цветов пеона, окруженные порхающими бабочками. Jishi имеют магическое свойство - они отгоняют злых духов. Бог

мудрости Monju-Bosatsu часто изображается едущим в небе на Jishi. Пара таких сторожевых собако-львов нередко встречается у входа в здания. У самца под лапой находится шар, у самки - щенок. Этим символизируется их покровительство Земле и семье.

Произведение может быть сыграно и в медленном вдумчивом темпе в дань уважения мудрости Будды, а может быть проиграно в быстром темпе, отражая образ игривого льва, гонящего бабочек среди цветов пеоны.

Послушать Kohachira Miyata (5.3 MB) ([Ссылка устарела](#))

[Вверх](#)

Полезные ссылки

Мои учителя



[Райли Ли \(Riley Lee\)](#)

С этого человека всё началось. Именно его диск с записью "Время стояло неподвижно", прослушав первым не-японцем, получившим в Японии звание Гранд Мастера (*Dai Shihan*) после многолетних поисков. Райли живёт в Австралии, но ездит повсюду миру с концертами и уроками. К нам он заезжает 1



[Мери Лу Брандвейн \(Mary Lu Brandwein\)](#)

Ученица [Масаказу Йошизавы](#) в музыке и Шарлотты Йоко Бекв Дзэн Буддизме, Мери Лу на протяжении многих лет преподавала Дзэн. Я начинал своё обучение регулярными уроками с ней.



[Питер Хилл \(Peter Hill\)](#)

Этот человек просто одержим музыкой сякухати. Случайно услышав звук флейты, путешествуя по Японии, случайно, он стал победителем всеяпонского фестиваля сякухати и получил право преподавать. Питер выискивает старые сякухати. Многие из них, протёртые от пыли и иногда починенные, являются ценными. Питер берёт уроки стиля Докиёку. Питер проводит много времени в Японии со своим сэнсэем, хотя сам не играет.



[Масаказу Йошизава \(Masakazu Yoshizawa\)](#)

Выше я указал, что это учитель моей первой учительницы. Виртуозный игрок с более, чем 40-летним опытом, он был исполнителем музыки к очень многим знаменитым фильмам, включая "Мемуары гейши", "Парусники", "Получивший". Он обладал абсолютным слухом и требовал идеального исполнения. Йошизава относился к музыке как к делу. Ученик или сыграл, или нет, без промежуточных вариантов. К огромному сожалению, Йошизава умер в 2008 году.



[Джон Нептун \(John Kaizan Neptune\)](#)

Просто виртуозный исполнитель. Кажется, что для него вообще нет ничего невозможного в музыке. Он живёт в Японии, где он обучился в школе Тозан, достиг уровня *шихан* (мастер), после чего занялся преподаванием. Последние 3 десятилетия он посвящает флейте 5-7 часов ежедневно.

Джон является не носителем традиционной японской школы, а, скорее, экспериментатором стиля. Он ищет новые звуки, от них того звука, который ему нужен.



[Билл Шульц \(Bill Shozan Schultz\)](#)

Это мой основной учитель в настоящее время. Первоначально Билл получил титул *Shihan* в школе Котэн в репертуаре Котэн в записи Ниодо. Также он неплохо знаком с Докиёку. Билл играет много лет, и его игра была для продолжения обучения у своего сэнсэя. В феврале 2009-го года Биллу присвоен титул *Dai Shihan*. Билл также известен по музыке к фильмам, таким, как "Последний самурай".



Каору Какизакаи (Kaoru Kakizakai)

Превосходный мастер игры на сякухати, ученик Йокояма Кацуя, Какизакаи сэнсэй передаёт искусство в США, где проводит индивидуальные и групповые уроки. Также он предоставляет обучение чер

Мои проекты в интернете



[Мой ЖЖ - Live Journal](#)



[Сайт моих музыкальных клипов](#)



[Моё присутствие в среде музыкантов](#)



[Некоторые из моих музыкальных видео](#)

Общение на темы Сякухати

- [ШАКУНАШИ.RU](#) - Это, на сегодня, основной форум общения русскоязычных сякухатников
- [ФОРУМ БЛОКФЛЕЙТИСТОВ](#) имеет [РАЗДЕЛ](#), посвящённый сякухати
- [АНГЛОЯЗЫЧНЫЙ ФОРУМ](#) сякухати. Это очень хороший ресурс и возможность пообщаться с сэнсэями для тех, кто дружит с английским языком.
- [РАССЫЛКА](#) на темы сякухати (внизу главной страницы). Подписавшись, вы получите возможность получать новости о работе сайта, а также задавать интересующие вопросы. С возникновением форума значимость рассылки намного уменьшилась. Тем не менее, я держу её, как запасной вариант и для объявления изменений на сайте.

Сайты о Сякухати



На настоящий момент практически все ссылки являются англоязычными. Хочется надеяться, что интерес к данному инструменту будет повышаться и в русскоязычной среде. Ссылки на любую информацию по данной теме я с удовольствием размещу на сайте.



- [ПУТЬ БАМБУКА](#) - сайт Бамбувея о сякухати, бансури и прочих бамбу-флейтах. Изготовление флейт на заказ. Также информация о занятиях для начинающих и вообще немало интересной информации о теме бамбусенсейств.
- [ПАН-АЗИАТСКИЙ АНСАМБЛЬ](#) возник как свободное объединение музыкантов для создания новой музыки, не связанной какими бы то ни было априорными концепциями или ограничениями. Основу ансамбля составили исполнители классической японской музыки. -

- [МЕЖДУНАРОДНАЯ АССОЦИАЦИЯ СЯКУХАТИ](#). Много информации об истории разных школ, репертуара, музыкальных произведений и биографии музыкантов.
- [ТАЙ ХЕЙ СЯКУХАТИ](#). Один из ведущих сайтов по продаже сякухати в США Монти Левенсона. Очень большой выбор учебников по сякухати, музыки, видео и всевозможной информации по сякухати и ряду других флейт со всего мира. Монти специализируется на изготовлении бамбуковых сякухати с литой внутренностью канала из набора эпоксидных смол.
- [МУДЦИЦУ СЯКУХАТИ](#) изготовителя Кена ЛаКоссэ. Кен изготавливает традиционные флейты
- [НАВА-ЧИН](#) - сайт, посвящённый сякухати и диджериду. В деталях разбирается акустика флейты, тонкости её изготовления, настройки, уход и починка. Имеются формулы и графики.
- [ЯПОНСКИЕ СЯКУХАТИ](#). Сайт нескольких изготовителей традиционных сякухати.
- [МЕДЗИРО](#) компания, продающая сякухати, включая недорогие деревянные инструменты, а также всё необходимое для их изготовления.
- [ПЛАСТМАССОВАЯ СЯКУХАТИ Ю](#) в Японии - недорогой аналог традиционной флейты. Сайт на японском.
- [СЯКУХАТИ Ю](#) в США
- [СОЛНЕЧНЫЙ ТРОСТНИК](#). Недорогие сякухати из бамбука и дерева, обучающая литература. Также большой выбор других инструментов: флейта американских индейцев, диджериду, бамбуковые и деревянные саксофоны и кларнеты и прочие бамбуковые флейты.
- [НИОГЕЦУ](#) - сайт Ронни Ниогецу Селдина, ученика Аоки Рэйбо
- [ПЕРИ ЯН](#) - музыкант и изготовитель. Продажа флейт, много полезных советов по игре и изготовлению. Есть недорогие флейты для новичков.
- [МУЗЫКА ОБЛАЧНЫХ РУК](#) Питера Росс - ученика Масаюки Кога и Накамура Акиказу. Есть флейты и диски с музыкой на продажу.
- [СЯКУ-ЛАГЕРЬ](#) в штате Колорадо - ежегодное мероприятие, проводимое на ферме среди колорадских гор. Участвуют ведущие мастера флейты.

Сайты о различных музыкальных инструментах и традициях


Флейты, окарины, струнные, язычковые, русскоязычные и не очень. Из них я черпаю очень много полезной информации.

- [ТИН ВИСТЛ](#). Первый русскоязычный сайт о вистлах. Имеется [ФОРУМ](#)
-  [ВАРГА](#). Русскоязычный сайт об акустических музыкальных инструментах: варгане, блок-флейте, пан-флейте, мандолине, бубне и им подобных. Очень интересно!
-  [ГАРМОНИКА](#). Русскоязычный сайт, в основном, посвящённый губной гармошке. Но, тем не менее, флейтовая тематика периодически на него просачивается в разделе о других инструментах. Также есть [ФОРУМ](#), в котором специальный раздел посвящён не-гармошке.
- [БЛОК ФЛЕЙТА](#). Русский обучающий сайт по блок-флейте. Также имеется [ФОРУМ](#).
- [РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОРУМ](#) - всё о музыке и музыкантах

- [ОБЕРТОН](#). Российский сайт этнической музыки: варган, горловое пение, диджериду. Есть [ФОРУМ](#)
- [САМОДЕЛКИН'S STORE](#) - российский сайт об изготовлении инструментов своими руками.
-  =>ПОЧТОЙ<=& - [МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭТНОМАГАЗИН](#) Данила Панфилова
- [МУЗДЕТАЛЬ](#) - магазин музыкальных инструментов. Имеется [ФОРУМ](#)
- [ЭТНО-ЛАЙФ](#) - Фестиваль этнической музыки, танца и культуры вообще.
- [ТА-MUSICA](#) - этническая музыка и музыкальные инструменты - МУЗЫКА ИСТОКА, МУЗЫКА ДЛЯ ЛЮДЕЙ
- [ЗАПИСКИ НАЧИНАЮЩЕГО ФЛЕЙТИСТА](#) - Сайт посвящён блок-флейте и игре на ней
-  ["МНОГО НЁБ"](#) - музыкальная группа и инструментальный магазин

Прочие полезные ресурсы

Вспомогательное оборудование, запись музыки, а также восточная философия и культура.

-  [ВОСТОЧНЫЙ ПОРТАЛ](#) - сайт, посвящённый Японии, Китаю, Корее и прочим странам восточного региона. Имеется [ФОРУМ](#)
- [МОСКОВСКИЙ БУДОКАН](#). Клуб Шотокан каратэ Михаила Степина. Имеется раздел по японской культуре. Также имеется [ФОРУМ](#)
- [ЯПОНСКАЯ КУХНЯ](#) - Японская кухня - продукты для суши а также для других блюд японской кухни. У нас есть рыба, рис, нори, имбирь, васаби, соевый соус.
- ...продолжение следует...

Обмен кнопками и ссылками



Если Вы хотите установить у себя кнопку сайта Сякухати, воспользуйтесь следующим кодом:

```
<a href="http://www.shaku-rus.com" target="_blank"></a>
```

[Сообщите об установке кнопки или ссылки по e-mail](#)

УГОЛОК МУЗЫКАНТА
Скучные наброски автобиографии



Итак, кратко обо мне... Нет, я не профессиональный музыкант. Когда-то ходил в класс на аккордеон несколько лет, на этом моё образование закончилось. Любимым предметом была математика, особая ненависть к литературе и истории. Поэтому особенно удивительно даже для меня то, что сейчас я уделяю много времени искусству, тем не менее, сохранив интерес к компьютерному программированию, искусственному интеллекту и логическим головоломкам. Я сочиняю музыку, пишу и публикую в интернете стихи и статьи на профессиональные темы, а также темы боевых искусств и философии. По профессии я доктор-стоматолог, но давно и успешно интересуюсь и изучаю разные виды массажа, восточные методы рефлексотерапии, НЛП, гипноз и смежные дисциплины. В начале 80-х проявил интерес к боевым искусствам, что, наверное, и привело меня к постижению прекрасного, как одного из методов достижения баланса. Сейчас регулярно тренируюсь и веду небольшую группу Йоги и Кун фу.



Сякухати - мой инструмент с 2002-го года. У меня их сейчас 10, не считая тех, которые я сделал сам (немного неуклюжие, но сыгравшие немалую роль в моём становлении на новом поприще). Каждая из флейт, как человек, имеет свой характер, и иногда требуется время и упорство, чтобы его раскрыть. Мои любимые на сегодняшний день - очень старая флейта мастера Сато Гешу и флейта 1.9 без имени. Пластиковая литая Сякухати, сфотографированная вверху, - просто великолепный инструмент. Дешёвая цена и неприхотливость делают его незаменимым для походов и поездок. В отличие от бамбуковых сестрёнок, пластмасса не раскаляется на солнце, не боится смены температуры и прочих воздействий. Пластмассовая флейта не позирует на фото слева.

На фото слева направо (щёлкнуть по фото для увеличения):

1. Флейта 1.3, доставшаяся мне после ухода сэнсэя Йошизавы. Флейта выточена из прессованного бамбука по той же технологии, по которой делают бамбуковую кухонную утварь. Эта флейта не боится растрескивания от высыхания.
2. Флейта Тозан 1,6 тональности Ми мастера Такехару. Толстый бамбук с приятным резонантным звуком.
3. Моя первая бамбуковая ученическая флейта от Монти Левенсона; 1,8 неразборная с литым стволом (т.е. внутренний канал отлит из смеси специальных эпоксидных смол. Я купил её в начале обучения, чтобы быть уверенным, что моя флейта будет настроена правильно. Очень многие игроки в США прошли этап флейты Левенсона.
4. Деревянная 1,8 флейта из Японии.
5. Суйкио 1.8. Современная флейта с очень сильным "ярким" звуком и большими отверстиями для пальцев. Хорошо подходит для игры яркой музыки.
6. Сато Гешу 1.8 - моя основная флейта на сегодняшний день. Старая, треснутая и починенная два раза. Флейта имеет очень хороший звук, хорошо настроена и лёгка в игре.
7. Безмянная флейта 1.9. Необычайно легка в игре и имеет красивый звук. Это моя вторая по частоте использования флейта. На ней хорошо исполнять Хонкиёку, хотя лёгкость игры и исполнения орнамента делает её пригодной для любой музыки.
8. Флейта 2.0. Неплохая флейта, которую я купил исключительно для игры в ансамбле. Я очень редко использую её в качестве сольного инструмента.
9. Флейта Такехару 2.1 тональности немного диэзее Си. Толстостенная и широко-канальная флейта, на которой очень хорошо исполнять полуночные произведения. Обычно я люблю играть на ней Киорэй после полуночи, после того, как попью чай.

Флейта американских индейцев. Она построена по принципу свистка и не требует никаких усилий для игры. Легка в освоении и производит очень приятный звук. Я иногда играю на ней и применяю при записи музыки. Основные её недостатки - всего 1 октава + 2 ноты второй и никаких вариаций тембра. Но красота звука и лёгкость игры компенсируют эти неудобства. У меня сейчас имеются *Em*, *Am*, иногда я играю на *F#m* и *Gm*, а недавно купил микрофлейту длиной с ладонь. В отличие от Сякухати, эта флейта не боится пересыхания и жаркого степного ветра.

Синтезатор "Ямаха" просто необходим для создания аккомпанемента при записи музыки. В роли аккомпанемента в ход удачно идут синтезированная арфа, кото, флейта Пана, барабаны Тайко, колокольчики разных видов и прочий вспомогательный ассортимент. Громоздкость даже такого "компактного" инструмента не позволяет просто захватить его с собой на берег океана. Поэтому в последнее время я обращаю внимание на более традиционные инструменты для аккомпанемента - гитару, небольшую арфу, гусли и им подобные.

Диджериду - великолепный инструмент для создания фона. Имеется австралийский эвкалиптовый и современный из пластика, который можно без особого сожаления бросить в багажник машины и взять с собой в поездку.

Губная гармошка - это, скорее, просто для разнообразия и развлечения с гостями.

Блок флейта, китайская Ди - прекрасные инструменты, на которых я с удовольствием играл, но, повстречавшись раз с Сякухати, вернуться к ним уже не смог.

Я формально изучаю с учителями Котэн Хонкиёку в записи Ниодо, репертуар школы Докиёку, а также немного музыки Миньё и Гайкиёку в традиции Кинко и Тозан. Тем не менее, я люблю подыгрывать под аккомпанемент, иногда делаю записи и обрабатываю их на компьютере. Играю под собственный аккомпанимент, созданный на Ямахе. Много сочетаю со звуками природы: океана, дождя, водопада, чирикания птиц или просто гудения ветра в листве деревьев. С 2005-го года я играю во

флейтовом квартете "Гай-Чику-Кай". Мы проводим бесплатные концерты в парках, библиотеках и буддистских храмах. В наш репертуар входит Хонкиёку, дуэты, трио и квартеты из школ Кинко и Тозан, музыка американских индейцев, а также несколько средневековых и ренессансных композиций.

Как со мной связаться? Просто...

1. Пошлите мне e-mail по адресу [komuso.sd \(at\) gmail \(dot\) com](mailto:komuso.sd@gmail.com)
2. Зайдите на форум одного из русскоязычных [ресурсов](#), и задайте мне вопрос. Я там бываю под именем *Komuso*.