



*Жанрово-стильовий фонд у сучасних
модифікаціях*

УДК 78.03 : 782.6.082.2 (520)

Андрей Желтоног

**СТИЛЕВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ СОНАТЫ
В ЯПОНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ**

Эволюция современной японской музыки отмечена её глубинными взаимодействиями с разными национальными компонентами межкультурного коммуникативного процесса: 1) с музыкой стран дальневосточного региона; 2) музыкальной культурой западноевропейской цивилизации; 3) музыкальными традициями славянских стран. Изучение влияния европейского искусства на развитие японской классической музыки открывает богатство стилевых взаимодействий в современном композиторском творчестве. Многие сочинения японских авторов опубликованы, но, тем не менее, малоизвестны отечественным музыкантам. С этой точки зрения рассмотрение особенностей развития фортепианной музыки Японии, обусловленных синтезом национальной культуры и западноевропейских художественных традиций, представляется одной из актуальных задач отечественного музыкознания. **Цель** представленной работы – выявить разнообразие стилевых трактовок жанра сонаты в контексте фортепианного творчества японских композиторов XX ст. Анализ Сонаты для фортепиано известного японского композитора и педагога Акиры Миёси расширит информацию как о стиле композитора, так и об интерпретации жанра сонаты в японской фортепианной музыке.

В украинском музыковедении вопросы специфики японской фортепианной музыки как в композиторском, так и в исполнительском творчестве пока не нашли отражения. Они не были удостоены внимания и российских исследователей, которые, тем не менее, изучали своеобразие японской традиционной музыки, её этно-инструментария, фольклора (Н. Григорович, М. Есипова, С. Лупинос, В. Сисаури и др.), а также творчество отдельных японских композиторов (М. Дубровская, Е. Снежкова). Некоторые работы западных – англоязычных – авторов, связанные с изучением истории «проникновения» фортепиано в японскую музыкальную культуру, творчества отдельных композиторов, акцентировали как характерную черту японской музыки синтез стилевых элементов [8; 9]. Рассмотрение фортепианных сонат в творчестве отдельных японских композиторов (А. Миёси, А. Ясиро), представленное в работе К. Мураками [8], сосредоточено в большей мере на рекомендациях к их художественному исполнению, чем на трансформациях жанровых особенностей с учётом композиторского стиля.

Обращение композитора – представителя любой национальной школы – к жанру сонаты свидетельствует о наличии особого концептуального подхода к организации музыкального материала, развитию художественных образов. В японской фортепианной музыке, испытавшей влияние культуры западноевропейской цивилизации, сформировалась тенденция к воплощению музыкальных идей посредством чёткой структурной логики сонаты, основанной на диалектике музыкального мышления (тезис, антитезис, сопоставление, конфликт, гармонизация). Несомненно, тенденция сложилась в процессе художественного синтеза национальных традиций с европейскими жанрово-стилистическими нормами, откристаллизовавшимися в сфере инструментальной музыки. Дифференциация авторских стилей в творчестве японских композиторов обусловлена степенью идентификации национальных традиций, способами «внедрения» японских элементов в апробированные музыкальные структуры, в частности, в жанровую модель фортепианной сонаты.

Отметим, что жанр сонаты не является типичным для японских композиторов, предпочитающих жанры прелюдии, концертной пьесы, баллады, сюиты и др., генетически связанные с фольклорными музыкальными традициями и обогащающие фортепианное искус-

ство эффектами колористических звучаний, оригинальными жанровыми находками, разнообразием стилевых сочетаний. Долгое время традиционная музыка в Японии была связана с культурами Китая, Кореи и других стран дальневосточного региона; ей присущи такие особенности музыкального языка, как ладовая пентатоника, звукоподражательная природа художественной экспрессии; монодийность, медитативность как композиционно-эстетические характеристики музыкального мышления и др. Информационно-семантическое музыкальное поле, объединяющее разные культуры дальневосточной цивилизации, обладало не менее устойчивой структурой, чем национальное, более конкретное, но «меньшее» по масштабу [3, с. 18].

К родоначальникам жанра сонаты в японской музыке следует отнести известных композиторов Сабуро Морои (1903–1977) и Кисиро Хирао (1907–1953), которые получили музыкальное образование в Европе и определили процесс формирования основных направлений, связанных с влиянием стилей ведущих европейских музыкальных школ – немецкой и французской [8, с. 23]. Следуя строгому нравственному *credo*, японские музыканты, получавшие или совершенствовавшие образование за пределами Японии, непременно возвращаются на родину, передают полученные в столицах мировой культуры знания молодому поколению японских учеников. Именно таковым был творческий путь известных японских композиторов: С. Морои, К. Хирао, К. Ямады, Н. Тэрахары, Я. Акутагавы, Т. Такемицу, А. Миёси, А. Ясиро и др.

Сабуро Морои учился в Высшей школе музыки в Берлине (*Hochschule für Musik*) с 1932 по 1935 гг. Сочиняя музыку, которая воплощала влияния немецкой традиции, он мастерски использовал классическую форму сонатного *Allegro* [9, с. 24]. Морои особенно восхищался творчеством Бетховена и Брамса, использовал как образец для подражания свойственное им видение структуры сонатной формы. Музыкальный язык последователей Морои – композиторов Ёсиро Ирино и Минао Сибаты – характеризуется взаимодействием национальных элементов (пентатоники) с двенадцатитоновой техникой Арнольда Шёнберга.

В то же время (первая половина XX ст.) складывалась музыкальная карьера Кисиро Хирао, который обучался в Токио (у Сатуро Ону-

мы), а затем – в Париже (1931–1936). Предпочитая форму классической сонаты, он сочинял как для фортепиано, так и камерную музыку для деревянных духовых инструментов в сопровождении фортепиано: наиболее известны Сонатина для флейты и фортепиано, Соната для гобоя и фортепиано, а также Соната для фортепиано [9, с. 27]. В первой части Сонаты для фортепиано Хирао использует близкий японской национальной музыке звукоряд (пентатоника без третьей и шестой ступеней), имитирует в фортепианной фактуре уникальные звучания *yamatogoto*, японского струнного инструмента [9, с. 28]. По возвращении в Японию он был удостоен первой премии в конкурсе, проведённом Новым симфоническим оркестром в 1937 г., за своё симфоническое произведение *Kodai Sanka*, в котором влияние французской музыки сочетается с элементами традиционного японского стиля.

Подобный стилевой симбиоз свойственен и музыке Томодзиро Икеноучи (1906–1991) – первого из японских студентов Парижской консерватории (1927–1936). Будучи родом из семьи поэтов хайку, он интересовался французской поэзией, создавал произведения в стиле французского импрессионизма [9, с. 28]. Последователем художественных концепций Икеноучи стал и ныне живущий известный японский музыкант-исполнитель, педагог и композитор Акира Миёси (1933 г. р.). Написанная им в 1958 г. Соната для фортепиано постоянно привлекает внимание концертирующих пианистов. Акира Миёси начал занятия музыкой в возрасте четырёх лет, позже учился композиции у Козабуро Хираи и Томодзиро Икеноучи, целеустремлённо изучал французскую литературу в Токийском университете. Обучался композиции в Парижской консерватории (1955–58 гг.), после вернулся в Японию, в 1960 г. закончил университет. Стал профессором композиции в Toho Gakuen School of Music в Токио, а с 1974 по 1995 г. Миёси был президентом (ректором) этого учебного заведения [8, с. 23].

Наброски *Сонаты для фортепиано* Миёси сделал ещё во время обучения в Париже, а закончил её после возвращения в Японию в 1958 г. Премьера состоялась в исполнении Хироси Тамуры 24 апреля 1958 г., издание (Ongakuno Tomosha) датировано 1964 г. [8, с. 24]. Несомненно, в её концепции прослеживается влияние неоклассицизма, характерное для французской музыки XX ст. (Д. Мийо, Ф. Пу-

ленк, А. Онеггер и др.), обращение к старинным французским и итальянским сонатам, использование жанрово-стилевых норм музыки барокко.

Соната состоит из трёх частей; две крайние написаны в традиционных формах: первая часть – сонатное аллегро, третья – в форме рондо. Необычна вторая (медленная) часть, созданная в форме «арки» и имеющая центральное значение для всей композиции. Детальный анализ Сонаты обнаруживает тонкое вплетение атональных фрагментов (в духе фортепианной стилистики А. Веберна) в необарочные формы, которые повлияли и на творчество таких непохожих композиторов, как А. Шёнберг, М. Рeger, И. Стравинский, Б. Барток. Подобный стилистический симбиоз обретает оригинальную трактовку в данном произведении, взаимодействуя с изящными внедрениями японских элементов-символов в художественную структуру современной сонаты. Метафорой к звукообразам Сонаты для фортепиано А. Миёси (дискография Tomiko Tahara) может послужить португальское озвучивание термина «барокко» – «жемчужина неправильной формы».

Структура первой части стандартна: экспозиция, содержащая оппозицию двух тем, разработка, её драматизирующая и включающая эпизод «Grave», а также традиционная реприза. В экспозиции первая тема (главная), представлена в начальном построении из восьми тактов. Несмотря на структурный лаконизм, её значение трудно переоценить: во-первых, эмоциональная подача свидетельствует о появлении «героя» произведения, во-вторых, семантическое наполнение темы ассоциируется с символом «простоты» (simplicity), которая представляет ключевое понятие традиционной японской музыки, искусства и культуры в целом. Исследователь К. Мураками, ссылаясь на теоретические положения Дж. Т. Бринкмана [7], именно так и расшифровывает значение этого символа-аллюзии [8, с. 23–25].

Три начальных звука мелодии (E – Ges – F) конструируют мотив, многократно используемый композитором на протяжении всей сонаты. Это генеральная интонация, своего рода мелодический императив, исполняющий роль *лейтмотива* в произведении. В конце главной темы в её первом проведении звучит фигура из трёх повторяющихся звуков – «символ простоты» – всего японского – символ, который, как

«глоток воды»), стал важным жестом японской традиционной музыки, дзен-философии и дзен-культуры, этическим и эстетическим постулатом национального творчества. Как отмечает исследователь К. Мураками [8, с. 25], идея простоты лежит в основе мироощущения всего бытия японцев: в представлениях о еде, дизайне помещений, озеленений, оформлении садов из камней и др.

Дальнейшая последовательность из семи нот (E, Ges, F, B, Des, A, C) экспонирует неполную серию, функционирующую как принцип организации этого раздела, а её дальнейшие инверсии создают эффект действия в атональной сфере связующей партии. Разворачиваясь на протяжении 57 из 96 тактов экспозиции, переходное построение – связующая – становится её нетрадиционным моментом. Впервые Миёси вводит новый ритмический мотив, сочетающий восьмые ноты с точкой и шестнадцатые, затем излагает его в уменьшении и обращении, используя, таким образом, барочные полифонические принципы композиции, реализующиеся в различных формах контрапункта.

Вторая тема – побочная – имеет обозначение «Andante» и техникой экспонирования подобна первой теме, хотя контраст между ними подчёркнут не только темповыми соотношениями («аллегро – анданте»). Четыре фразы с двумя почти точно повторяемыми тактами и развивающий материал приводят к эпизоду, обозначенному, как отмечает К. Мураками [8, с. 28], ремаркой «стоически» (a stoic). Стоицизм – один из древних философско-этических постулатов западной культуры, воплощающий непоколебимость в исполнении долга. Этот музыкальный образ, как и фраза «простоты», наполняет экспозицию особым, символическим, смыслом.

Заметим, что, если общим мелодическим направлением в изложении первой темы является восходящее (секунда, септима), то вторая тема «спускается», используя экспрессию диссонирующих интервалов (главным образом – малой ноты), на протяжении всего своего развёртывания. Расширяется также фактура изложения за счёт наращивания третьего голоса (в отличие от оригинальных двух, экспонированных в первой теме). «Разбухание» структурного пласта требует от пианиста постоянного внимания к интонированию каждой линии независимых голосов, что можно сравнить с методикой исполнения трёхголосных инвенций И. С. Баха [8, с. 30].

Полифоническая фактура сонаты является весьма сложной: композитор использует технику мотивного развития, сочетающуюся с переплетением самостоятельных музыкальных линий. Идея такого развития ассоциируется с музыкальным построением, фрагмент которого является основой для уникальных трансформаций, в том числе, и секвенционного типа. В качестве исходного музыкального тезиса используется мотив главной темы, излагаемый четвертями и «перебивающийся» ритмическим рисунком из восьмых длительностей, которые распределяются между двумя голосами (подобно тому, как это происходит в гокете) [8, с. 24]. Техника гокета вновь актуализируется в музыкальной практике XX ст. – через композиционные принципы необарокко, серийности, пуантилизма (А. Веберн и др.)¹.

В разработке первой части образность драматизируется, развитие приводит к эпизоду с пометкой «Grave» (178–183 гг.), который представляет собой хорал на основе первой темы. Реприза заканчивается четырьмя тактами, построенными на интонациях темы-символа «простоты», обрамляющих первую часть и создающих дополнительную смысловую арку-реминисценцию в сонатной форме.

Вторая часть написана в сложной трёхчастной форме с зеркальной репризой (А В С В' А'), которая также может быть трактована как «форма арки». Разделы А и В состоят из двух повторяющихся секций, в репризе сокращённых вдвое. Средняя секция (С) имеет темповое обозначение «Presto», а внешние части воспроизводятся в темпе *Andante*. Основная тема второй части происходит от лейтмотива из первой части, исполняемого *tenuto*. Согласно функциональным признакам лейтмотива, он появляется в важнейших композиционных разделах сонаты: в начале второй части выступает как движущая сила (мелодическая линия в басу) многоголосной фактуры (левая рука пиан-

¹ Напомним, что суть техники гокета – в том, что мелодическая линия рассекается на отдельные звуки или группы звуков, которые распределяются по разным голосам, отчего исполнение становится прерывистым, как бы заикающимся. Начальные формы гокетирования встречаются в музыкальных культурах Азии и Африки, именно отсюда гокет, по всей вероятности, проник в музыку западных стран. В европейской средневековой музыке гокет зародился на рубеже XII–XIII вв. во Франции (школа Нотр-Дам, Париж), использовался в изоритмическом мотете, французской *chasse* и др.

ниста), хотя и записывается композитором с учётом энгармонической замены (Ges как Fis). Композитор цитирует первую тему – лейтмотив – почти точно: исполнителю необходимо воспроизвести лёгкое прикосновение, такое же, как в финале Второй сонаты Ф. Шопена. Виртуозная игра на очень высокой скорости с великолепной координацией обеих рук, акустическая педализация – таковы требования, выдвигаемые перед пианистом: «гибкие запястья и локти, сильные пальцы необходимы для освоения этого раздела» [8, с. 9]. Кроме того, отметим ещё один важный для стиля барокко признак: наличие многократно повторяемых своего рода каденций – «вдалбливающих» вертикальных мотивов.

В финале Сонаты для фортепиано Миёси использует тематические находки предыдущих частей, в частности, простую музыкальную линию, напоминающую тему-лейтмотив из первой части, который, однако, изменён в связи с фактурным размыванием иерархии мелодии и аккомпанемента. Тенденцию к созданию «формы арки» во всей сонате демонстрирует и экстраполяция мелодии из второй части. Полифактурная обработка материала, каскады пассажей, быстро меняющих свою направленность, сложный метроритм (5/4, 7/4, 6/5) требуют от пианиста как энергии, так и гибкости в исполнении мотивных конфигураций в разных регистрах. На фоне широко используемых приёмов полиритмии в партии правой руки излагается тема непрерывного танца со смешанным метром (5/8, 7/8). Хотя мелодия постоянно излагается в скрипичном ключе, левая рука воссоздаёт рельефную акцентированную линию, которая исполняется с механической точностью: пианист должен «держаться» стабильный темп, в то время как музыкальный образ становится всё более динамичным и драматичным. Исполнительский план заключительного рондо вызывает ассоциации с финалом Седьмой сонаты С. Прокофьева.

Целостность звукового воплощения Сонаты для фортепиано Акиры Миёси позволяет неазиатским пианистам и слушателям осознать «контраст и взаимодействие» восточных и западных культурных идиом, углубиться в истоки японских традиций, воссозданных в контексте современных звукообразов мирового музыкального искусства. Композитор применяет реминисцентный метод экспонирования и развития, словно призывая исполнителя и слушателя «заглянуть»

в глубины культурных событий, происходивших в Японии последних 120 лет [8, с. 68].

Рассмотрение модификаций стиля в фортепианном творчестве японских композиторов XX ст. позволяет сделать **выводы**.

1. Стилиевые особенности творчества японских композиторов первой половины XX ст. определяются основополагающим влиянием немецкой или французской музыки, которое в трактовке жанра сонаты сочетается с традиционным японским стилем, характеризующимся внедрением соответствующих элементов музыкального языка (пентатоники, имитаций национальных инструментов) в ткань фортепианных сочинений (сонатные концепции С. Морои, К. Хирао).

2. Структурная логика Сонаты для фортепиано Акиры Миёси демонстрирует современный универсальный стиль (вторая половина XX ст.), комбинирующий западноевропейские, японские и другие элементы, а также основанный на стилистике и композиционных принципах музыкального постмодерна (неоклассика, небарокко, атональность, пуантилизм и др.). Знаками постмодернистской эстетики в конструировании смысловой оппозиции сонатной формы выступает система музыкальных символов-аллюзий.

Изучение трактовок фортепианных жанров в творчестве японских композиторов представляется перспективным. Автор считает, что, если дверь в японскую музыку будет приоткрыта, то каждый пианист захочет пройти через неё.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Есипова М. Музыка Японии в исторических взаимодействиях [Текст] / М. Есипова // Музыкальная академия. — 2001. — № 2. — С. 156–165.

2. Желтоног А. Этноцивилизационные корни японской фортепианной музыки [Текст] / А. Желтоног // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. — Харків : ХДАДМ, 2012. — № 12. — С. 138–141.

3. Каяк А. Б. Взаимодействие музыкальных культур: принципы, механизмы, результаты [Текст] : автореф. дис. ... д-ра культурол. наук : 24.00.01 / А. Б. Каяк. — М., 2011. — 36 с.

4. Лупинос С. Ладовое мышление японцев [Текст] / С. Лупинос // Культура Дальнего Востока. — Владивосток : Дальнаука, 1992. — С. 145–158.

5. Сусаури В. Церемониальная музыка Китая и Японии [Текст] / В. Сусаури. — СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2008. — 290 с.
6. Bailey, W. B. *Japanese piano compositions of the last hundred years: a history of piano music in Japan and a complete list of Japanese piano compositions* [Text] : Thesis/dissertation : Manuscript Archival Material / W. B. Bailey, J. U. Garrett. — Rice University, 2001. — 313 p.
7. Brinkman, John T. *Simplicity: A Distinctive Quality of Japanese Spirituality (Asian Thought and Culture)* [Text] / John T. Brinkman. — New York : Peter Lang Pub Inc. — 1996. — 275 p.
8. Murakami Kazuo. *Japanese piano sonatas: a discussion and performance guide* [Text] : Theses and Dissertations (DMA) / Kazuo Murakami / Graduate College University of Iowa. — Iowa, 2011. — 80 p.
9. Fukui Masa Kitagawa. *Japanese piano music, 1940–1973: a meeting of eastern and western traditions* [Text] : Thesis (D.M.A.) / Masa Kitagawa Fukui / University Microfilms International, University of Maryland : College Park, 1981. — 164 p.

УДК 781.2 : 780.616.432

Наталья Рябуха

**ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ А. ШНИТКЕ
КАК КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ
СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

Творчество Альфреда Гарриевича Шнитке стало знаковым с точки зрения осознания концепции мира звуковых образов всего XX ст. Не случайно именно этому композитору принадлежит идея введения в музыкальный лексикон термина «*полистилистика*», обоснованная им в докладе на Международном музыкальном конгрессе 1971 г. [12, с. 327–331], обозначающего один из ярчайших феноменов музыкальной классики XX в. Музыкальный мир А. Шнитке – уникальный и многогранный, передающий с помощью индивидуально-стилевых средств *звукощущение современной эпохи*. Каждое из его произведений, словно музыкальный документ, отражает «*поэзию мысли*», яркую индивидуальность автора, воссоздаёт сложную ат-