

**Остроухова Н.** «*Я схожа сама на себе...*» Штрихи до портрета головного художника Одеської опери Наталії Михайлівни Бевзенко-Зінкіної.

Стаття присвячена пам'яті головного художника Одеського національного академічного театру опери та балету Наталії Михайлівни Бевзенко-Зінкіної та її внеску в історію театру.

Ключові слова: сценограф, театральний художник, декорація, сценографічний образ, простір сцени, оперний театр, сценічне мистецтво.

**Ostroukhova N.** «*I look like myself...*» Touches to the portrait of the art director of Odessa National academic theater of opera and ballet Natalia Mykhailovna Bevzenko-Zinkina.

The article is written in memory of the art director of Odessa National academic theater of opera and ballet Natalia Mykhailovna Bevzenko-Zinkina and her contribution to the history of the theater.

Key words: scene-designer, stage designer, stage scenery, scenographic image, scene space, opera house, scenery art.



УДК 78.03+786.2

*А. Желтоног*

## СТАНОВЛЕНИЕ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ В ЯПОНИИ: ИСТОРИКО-ГЕНЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

*Изучение историко-генетических корней фортепианной музыки Японии раскрывает глубинные смыслы взаимодействия национальных и инонациональных музыкальных культур — восточноазиатской и западноевропейской.*

**Ключевые слова:** японская фортепианная музыка, историко-генетические корни, взаимодействие музыкальных традиций, интерстилевой контекст.

Осмысление диффузных процессов в развитии музыкального искусства актуализирует изучение конкретных национальных музыкальных традиций, их идентичности, целостности, открытости, что приводит к признанию статуса «диалога культур» (М. М. Бахтин) как одного из основных принципов функционирования современного художественного творчества. Расширение информативного поля об эволюции фортепианной музыки в Японии за последние 150 лет значительно пополнит представления о «японском чуде», которое реали-

зовывалось не только в экономике (машиностроение, электроника, кибернетика), но и в музыкальном искусстве. В фортепианном творчестве крупнейших японских композиторов — К. Ямады, Т. Такемицу, А. Миёси и др., на плечи которых легла беспрецедентная по новизне и дерзости задача — соединить воедино два типа музыкальных традиций, есть немало шедевров, достойных включения в репертуар современных украинских музыкантов. Изучение фортепианного наследия представителей японской композиторской школы актуально как для музыковедов-историков, так и для исполнителей-пианистов.

*Цель статьи* — выявить особенности становления и развития японской фортепианной музыки в рамках взаимодействия национальных и европейских музыкальных традиций.

Изучением японской фортепианной музыки пока детально не занимались представители украинского музыковедения (за исключением автора данной работы) [4]. Они не были в центре внимания и российских исследователей, которые, тем не менее, изучали своеобразие японской традиционной музыки, ее этно-инструментария, фольклора (Н. Григорович, М. Есипова, С. Лупинос, В. Сисаури и др.), а также творчество отдельных японских композиторов (М. Дубровская, Е. Снежкова). Показательно обращение к истории взаимоотношений японской и европейской музыки исследователя Н. Клобуковой (Голубинской) [5], которая отмечает изначальные противоречия сопоставляемых культур и соответствующих стереотипов музыкального восприятия.

Некоторые работы западных — англоязычных авторов, связанные с изучением истории «проникновения» фортепиано в японскую музыкальную культуру, творчества отдельных композиторов, в том числе М. К. Fukui [10], справедливо акцентируют как характерную черту японской музыки синтез стилевых элементов. В работе W. V. Bailey и J. U. Garrett [8] осуществлена периодизация процесса развития японской фортепианной музыки (шесть периодов за сто лет), которая, однако, представляет чрезмерно подчеркнутое совпадение с периодами исторических событий в Японии на рубеже XIX—XX ст. Систематизация материалов по данным вопросам не увенчалась, к сожалению, глубиной их анализа.

Одной из центральных проблем специфики японской музыки является факт сосуществования в рамках одной культуры двух типов музыкального профессионализма — устного (традиционного) и письменного (композиторского). В статье российского японове-

да М. Есиповой, наряду с описанием заимствований японской музыки явлений из разных дальневосточных европейских стран и их освоения (с IV в. до наших дней), отмечено, что в современной музыкальной культуре Японии, помимо «уникальных явлений» на фоне этнотрадиций, сформировался пласт *музыкальной культуры европейского типа* (композиторская музыка и исполнительство, разновидности коммерческой и эстрадной музыки, различные музыкальные институты) и др. [3, с. 156–160]. Характеризуя японскую фортепианную музыку как процесс развертывания «пласта» композиторского и исполнительского творчества, считаем возможным выделение в нем *трех* исторических этапов, синхронизируемых с развитием в стране музыкальной культуры европейского типа:

- *первый* этап — начальный, обозначает проникновение в традиционную этнокультуру Японии западной музыки и клавишных инструментов — фортепиано — с 1549 г. — до конца эпохи Эдо (1603–1868 гг.);

- *второй* этап — глобально отразившийся на системе музыкального образования — с наступления эпохи Мэйдзи (1878–1912 гг.), эпоха Тайсё (1912–1926), перв. пол. эпохи Сёва (1926–1989) — до середины XX века;

- *третий* этап — современный, послевоенный, характеризующий творческий диалог и интеграцию восточных и западных компонентов в сфере фортепианной музыки — со втор. пол. XX — до нач. XXI вв. (втор. пол. эпохи Сёва, эпоха Хэйсэй, с 1989 г. до настоящего времени).

Известно, что европейское музыкальное искусство, основы которого связаны с утверждением христианского вероучения, на протяжении многих столетий влияло на ход развития мирового искусства. Процесс распространения этико-эстетических норм европейского музыкального искусства соответствовал периодам экспансии христианства в зоны иных религиозно-культурных регионов. Влияние западноевропейской музыки на этномызыку юго-восточной азиатской цивилизации началось уже с середины XVI века: у Японии были торгово-экономические отношения с несколькими европейскими странами, в первую очередь с Португалией и Испанией, посредством чего западная классическая музыка проникала на острова. Необходимо выделить дату — 1549 г., когда испанский торговец и миссионер Франциск Ксавьер «высадился» в Японии, представил клавишный инструмент в качестве подарка и показал, как он был использован в

католической мессе [8, с. 15]. Примерно в это же время произошло «первое знакомство» с христианством и сопровождающими литургию музыкальными клавишными инструментами жителей Китая, Индонезии, Филиппин и др., стран, находившихся под влиянием буддизма, синтоизма и конфуцианства. Историческая необходимость таких контактов была обусловлена поисками европейскими мореплавателями альтернативных путей к богатствам азиатского Востока, поскольку турки во второй половине XV в. перекрыли торговые выгодные караванные маршруты в арабские страны.

Японские правители во главе с Иэсью Токугава (эпоха Эдо) замечают, что деятельность миссионеров часто предшествует колониальной экспансии, как это произошло, например, в Филиппинах [8, с. 25]. Чтобы избежать этой участи, династия Токугава в 1639 г. начинает осуществлять политику изоляции Японии по отношению к почти что всем западным странам (была разрешена лишь торговля с китайцами и голландцами в г. Нагасаки), которая приостанавливает влияние христианства, западной культуры и искусства примерно на 250 лет, т. е. практически положила начало «абсолютному уединению японцев» [8, с. 21]. Тем не менее, в эпоху Эдо развивался внутренний рынок, процветала традиционная культура, происходило становление японского духа, национальной идеи: это золотой век литературы, театра (кабуки, но), поэзии.

Традиционная музыка известна необычными инструментами вроде «поющих колодцев», «поющих чаш» (флейты сякухати, рютеки, лютня сямисен — сангэн, инструменты оркестра гагаку, цитра кото, барабан тайко и др.), была основана на интервалах человеческого дыхания, а не математического расчета. Естественно, что фортепиано с элементами темперированного строя было для Японии инструментом инонациональным.

Заметим, что знакомство европейцев с японской традиционной музыкой на этом этапе (да и впоследствии) обнаружило резкое расхождение стереотипов художественной перцепции, сложившейся в лоне двух различных культур: японские вокальные, инструментальные жанры характеризовались слушателями-миссионерами как «вой», «скрежет» и другие средства «пытки» для уха европейца [5, с. 217–220]. Исследователь Н. Ф. Клобукова отмечает глубокие семантические различия музыкального языка, порождавшие этот «конфликт восприятия», приводит в подтверждение многочисленные воспоминания известных деятелей гуманитарной сферы, ком-

позиторов, их дневниковые записи, доказывая наличие изначальной «пропасти» между этими музыкальными культурами. К чести миссионеров, заметим, что в данном звуковом конфликте страдали обе стороны. В 1583 г. падре Аллесандро Валиньяно, сыгравший одну из важнейших ролей в истории контактов двух цивилизаций, написал: «наша вокальная и инструментальная музыка ранит их уши, а та музыка, которой наслаждаются они, подвергает изошренной попытке наш слух» [5, с. 217].

Среди факторов, обусловивших «конфликт восприятия», безусловно, различия ладовой и ритмической организации западной и восточной музыки, такие характерные свойства музыкального языка последней, как ладовая пентатоника, звукоподражательная природа художественной экспрессии, монодийность, медитативность как композиционно-эстетические характеристики музыкального мышления и др. Аргументированными представляются пояснения тембровых предпочтений в японской традиционной музыке, приведенные В. Сисаури, который пишет: «тембр — это первое, на что реагирует слушатель-иностранец, и часто факт неприятия иной музыкальной культуры заключается в неприятии именно ее тембров» [6, с. 30]. Подражание акустическим особенностям голосов и шумов природы (животных, птиц, цикад, кузнечиков и т. п.), звучанию музыкальных этноинструментов (струнных, духовых, ударных) придает японской музыке неповторимый колорит.

Так, *первый* этап взаимодействия восточных и западных музыкальных традиций — стихийный, отчасти точечный, характеризовался непосредственным интересом японцев к клавишным инструментам (фортепиано) и непониманием, недооценкой европейцами форм восточного музицирования.

Наступление эпохи Мэйдзи (1878–1912 гг.) стимулирует развитие коммуникативных процессов во всех сферах деятельности: искусство островного государства динамично взаимодействует с лидерскими направлениями европейской музыкальной культуры. Правительство эпохи Мэйдзи — «просвещённое правление» — ввело новую политическо-государственную доктрину, которая обеспечивала защиту Японии, ее возможность открыто конкурировать с ведущими странами Запада и США. Система образования была реформирована в соответствии с западными принципами, введены новшества в музыкальное воспитание, а в 1879 г. основан комитет «исследований музыки», возглавляемый просветителем Сюдзи Идзава [9, с. 29]. По-

сле окончания Токийского университета Сюдзи Идзава увлекся западной классической музыкой: отправился в Соединенные Штаты и, исследовав заморскую систему обучения, обозначил перспективы музыкального образования в своей стране. При проведении реформы преследовались три основные цели:

- внедрение в национальную программу начального, среднего и университетского образования музыкальных учебных курсов;
- совершенствование системы подготовки учителей-музыкантов;
- создание новых правил сочинения музыки (из восточных и западных элементов).

Совместно с Лютером Мейсоном, который был назначен министром музыкального образования, правительство приглашало на работу зарубежных музыкантов, были созданы новые учебные материалы, в том числе «Книга песен» для начальной школы под названием «Шока» [9, с. 31]: в большинстве песен использовались оригинальные западные мелодии с добавлением текстов на японском языке, вызывающие чувства патриотизма — песни зазвучали по всей Японии. В рамках учебных реформ было решено, что все школы должны иметь в своем распоряжении *фортепиано и орган*, поскольку они были основными в западной образовательной системе.

Важным моментом в этом процессе стало производство (1885 г.) японского фортепиано: после изучения технологии импортированных инструментов из США, Токаруша Ямаха (1851–1916) начал производство первой линии пианино *Yamaha*, ныне широко известных во всем мире [9, с. 34]. Для того, чтобы японские учащиеся лучше понимали западную классическую музыку, в 1888 г. комитет «исследований музыки» был преобразован в Музыкальную школу Токио [9, с. 36], первую японскую академию музыки. Среди первых выпускников музыкальной школы в Токио была Нобу Кода (1870–1946), одним из наиболее талантливых ее студентов — прекрасный пианист, первый исполнитель фортепианной музыки Л. Бетховена в Японии, известный композитор в стилях западной музыки — Рентаро Таки (1879–1903). Им создано несколько фортепианных произведений (Менуэт Кан), а также «Школа песни» в сопровождении фортепиано [8, с. 19], однако, из-за болезни он прекратил учебу в Германии и рано умер — в возрасте 23 лет.

Продолжать обучение за рубежом считалось важным аспектом японского музыкального образования: большинство музыкантов отправлялись на учебу в Германию или Францию. Каждый музы-

кант, который учился в другой стране, возвращался на родину и чрезвычайно влиял на развитие музыки в Японии. Именно таковым был творческий путь известных японских композиторов: Сабуро Морои, Кисио Хирао, Томодзиро Икеноучи, Ямада Косаку, Фудзии Киёми, Нобутоки Киёси, Хирота Рютаро и др., сочинявших музыку в европейских стилях. Их *credo* — передача знаний, полученных в столицах мировой музыкальной культуры, молодым японским музыкантам.

В эпохи Тайсё и Сёва (перв. пол. XX ст.) развитию основных тенденций музыкального искусства в Японии препятствовали экспансионистские действия правительства, разрушительное токийское землетрясение Канто (1923), взрывы ядерных бомб (Хиросима и Нагасаки, 1945 г.), которые ставили Страну восходящего солнца на грань апокалипсиса. В этот период на передний план выдвигается творчество Я. Косаку (1886–1965), «японского Глинки», который стал основоположником национальной композиторской школы [2]. Талантливый, энциклопедически образованный композитор и пианист гастролировал за океаном (концерты в Карнеги-холл), в СССР, во многих городах Европы. Критик Фунаяма Такаси передает общественный резонанс по поводу концертов Ямады Косаку: «Первый японец, представивший музыку своей страны за океаном и в Европе, Ямада Косаку считал «знакомство европейцев с особенными чувствами японской музыки» миссией своей жизни» (цит. по: [2, прилож., с. 640]). После посещения СССР Ямада приобрел большой вес в мировом музыкальном искусстве, стоял у истоков зарождения контактов россиян и японцев в сфере музыкальной культуры: дирижер и пианист, он постоянно исполнял произведения русских авторов (особенно боготворил А. Скрябина), устраивал гастроли музыкантам из России у себя на родине.

Фортепианные сочинения Ямада Косаку (специализировался в Германии как композитор и пианист, где ему привили интерес к музыке европейского генозиса) сочетают романтическую программность, цикличность с основами традиционного японского искусства. Названия его произведений вызывают определенные звуковые ассоциации (поэма «Колокольчики на рассвете», 1916, «Искренние слезы», 1916; «Весенняя мечта», 1934 и др.), аналогии с живописными картинами природы (пьесы цикла «Мияки-но сики» — «Четыре времени года в Киото», 1918), портретными зарисовками («Она и он», 1914; «Дети и дядюшки», 1916); «привязкой к местности» («Эдо»

из «Трех маленьких японских танцев», 1913; пьеса «Незабываемый вечер в Москве», 1917; «Записки из Кранфорда», 1918).

Кроме тяготения к цикличности, в фортепианном творчестве композитора наблюдается увлечение крупными формами: соната для скрипки и фортепиано, две сонаты для фортепиано, программные и непрограммные одночастные поэмы, вариационные циклы (Вариации на тему романа Таки Рентаро «Кодзё-но цуки», Парафраз на собственную тему «Каратати-но хана» — «Цветок каратати»). В фортепианных сочинениях Ямада Косаку демонстрировал эффектный виртуозный пианизм листовского типа, что обусловило их популярность в исполнительской практике.

Наряду с полистилистическими заимствованиями (Шуман, Шопен, Лист, Скрябин, Рахманинов) в фортепианных произведениях композитора проявляются чисто японские традиционные черты: пентатоничность оборотов, закругленность, плавность очертаний мелодической линии, придающие наследию композитора узнаваемый национальный облик. Самым важным для Ямады Косаку, по мнению М. Дубровской, «было претворение черт национального мировосприятия, характера, того несказанного, что определяется в японском языке понятием «мудо» [2, с. 28]. Именно на *втором* этапе взаимодействия двух музыкальных культур инструмент — фортепиано — становится «носителем» европейской традиции.

Творчество композиторов последующего поколения — втор. пол. XX ст. — Такэмицу Тору, Маюдзуми Тосиро, Мацудайра Ёрицунэ, Миёси Асиро и др. проходило в контексте интенсивного интерстилевого взаимодействия с европейской музыкой, а в конце столетия — и со славянской. По мнению Л. Акопяна, послевоенный этап развития «не только отражает особенности традиционного пантеистического мировосприятия японцев, но и обнаруживает черты общности с идеями европейского авангарда о сущности звука и тишины, о природе музыкального времени как категории статичной, многомерной и фрагментарной» [1, с. 221]. В фортепианном творчестве представителей японской композиторской школы продолжались фольклорные искания, сочетаемые с освоением авангардистских композиторских техник (серийности, алеаторики, сонористики, конкретной музыки, пуантилизма). В разнообразной фортепианной музыке одного из выдающихся композиторов XX в. Такэмицу Тору этническое начало проявлялось в звукоподражании народным инструментам, использовании пентатонических ладов,



особых ритмических и мелодических фигур. Метод прямого цитирования уступает место техникам создания общего национального колорита, народного «духа» (японского, филиппинского, русского, афроамериканского и др.).

К характерным чертам фортепианного творчества *третьего* периода следует отнести следующее: формирование арсенала средств воссоздания красочной звуковой палитры, ориентированной на звукотворчество, особенности *музыкальной* интерпретации *религиозных национальных традиций японцев — синто и др.* Проявлялись и *устремления* к воссозданию эстетически совершенной *простоты* изложения, идущей от традиций дзэн-буддизма, не приемлющих вычурности, манерности, воплощаемые в авторском почерке Такэмицу Тору. Миёси Акира, Ясиро Акио.

Композиторское фортепианное творчество этого периода осуществляется в условиях, максимально благоприятных для расцвета пианистических исполнительских традиций: в стране функционирует множество европеизированных симфонических оркестров, концертных залов, сценических площадок, потрясающих качеством акустического оборудования, студий аудио- и видеозаписи и, наконец, великолепных роялей, что обуславливает приоритетность гастролирования в Японии как для молодых, так и заслуживших мировое признание музыкантов. Заметим, что в огромном количестве сольных концертов «квота» пианистов-исполнителей из постсоветских стран непрерывно возрастает, как и их участие в специальном музыкальном образовании в Японии. В одном из центральных международных конкурсов пианистов в Хамамацу (Hamamatsu International Piano Competition), впервые проведённом в 1991 г., принимали активное участие многие молодые талантливые исполнители из стран СНГ, победителями конкурса были и украинские пианисты — Александр Гаврилюк, 2000 г., Алексей Горлач, 2006 г., а в конкурсе музыкантов в Сендае (Sendai International Music Competition) победителем 2010 г. стал харьковчанин Вадим Холоденко. Это позволяет говорить о пополнении *интерстилевого контекста японского фортепианного* творчества (в конце XX ст.) новым «славянским компонентом».

Таким образом, фортепианная музыка в Японии на протяжении своего развития демонстрировала различные формы диалогового взаимодействия с европейской культурой (жанрово-стилевые взаимовлияния, заимствования в сфере образования и др.). Не утрачивая

связей с национальными традициями, японские композиторы значительно расширили колористические и выразительные возможности инструмента фортепиано.

Эффективное сближение западной и восточной музыкальных культур способствовало формированию японской национальной композиторской школы, трансформациям семантики как в японской, так и в европейской фортепианной музыке. Этим М. Есипова объясняет необычность сочинений американца Дж. Кейджа, немца К. Штокхаузена [3, с. 158], которая стала результатом их «вхождения» в дальневосточную философию и соответствующее музыкальное мышление.

Перспективным представляется изучение фортепианной музыки композиторов Страны восходящего солнца, созданной в конце XX ст.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акопян Л. О. Памяти Тору Такэмицу / Л. О. Акопян // Муз. акад. — 1997. — № 3. — С. 221–223.
2. Дубровская М. Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Ямады Косаку : Дис. ... докт. искусствоведения / М. Дубровская. — Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2005. — 616 с.
3. Есипова М. Музыка Японии в исторических взаимодействиях / М. Есипова // Музыкальная академия. — 2001. — № 2. — С. 156–165.
4. Желтоног А. Этноцивилизационные корни японской фортепианной музыки / А. Желтоног // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. — Харків : ХДАДМ, 2012. — № 12. — С. 138–141.
5. Клобукова (Голубинская) Н. Ф. Искусство или попытка звуком? О восприятии традиционной японской музыки / Н. Ф. Клобукова (Голубинская) // История и культура традиционной Японии 5. (Orientalia et Classica : Труды института восточных культур и античности : вып. XLIX). — СПб. : Гиперион, 2012. — С. 216–228.
6. Сисаури В. Церемониальная музыка Китая и Японии / В. Сисаури. — СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2008. — 290 с.
7. Снежкова Е. А. Творчество Такэмицу Тору в контексте национальной музыкальной культуры Японии (на примере инструментальных сочинений) : дис. ... канд. искусствоведения / Е. А. Снежкова. — Новосибирск, 2007. — 258 с.
8. 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 / W. B. Bailey, J. U. Garrett: Thesis/dissertation: Manuscript Archival Material. — Publisher: Rice University, 2001.

9. Murakami Kazuo. Japanese piano sonatas: a discussion and performance guide / Kazuo Murakami: Theses and Dissertations (DMA). Graduate College University of Iowa. — Iowa, 2011. — 80 p.

10. Fukui Masa Kitagawa. Japanese piano music, 1940–1973 : a meeting of eastern and western traditions / Masa Kitagawa Fukui: Thesis (D. M. A.). University Microfilms International, University of Maryland. — College Park, 1981.

*Желтоног А. Становлення фортепіанної музики в Японії: історико-генетичний аспект.* Вивчення історико-генетичних коренів фортепіанної музики Японії розкриває глибинні смисли взаємодії національних і інонаціональних музичних культур — східноазіатський і західноєвропейської.

Ключові слова: японська фортепіанна музика, історико-генетичні корені, взаємодія музичних традицій, інтерстильовий контекст.

*Zheltonoh A. Formation piano music in Japan: history-genetic aspect.* In Japan study of historical and genetic roots of piano music reveals the deep meanings of interaction between national and non-indigenous musical cultures — East Asian and Western.

Keywords: Japanese piano music, historical-genetic roots, interaction of musical traditions, interstyle context.



УДК 786.2+78.087.1

*Н. Язикова*

## **УКРАЇНЬСЬКА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА (ЕТЮДИ В. КОСЕНКА І А. ШТОГАРЕНКА)**

*Стаття надає короткий огляд розвитку жанру фортепіанного етюдів в українській фортепіанній музиці на прикладі етюдів В. Косенка (оп. 8, оп. 19) та «Етюдів-малюнків» А. Штогаренка.*

*Ключові слова: жанр, українська фортепіанна музика, етюд, фактурні елементи, тематизм, народний мелос, національна культура.*

Традиції європейської фортепіанної літератури не могли не створити відповідних передумов для серйозної розробки такого специфічного складного жанру, яким є фортепіанний етюд. Смісл його вивчення полягає в оволодінні технічними навичками фортепіанного виконавства. Ще у старовинних трактатах XV–XVI століть (К. Паумана, Дірути) ставилися проблеми педагогічного плану. Пізніше