

## СТИЛЕВЫЕ ОРИЕНТИРЫ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ ТОРУ ТАКЕМИЦУ

### ORIENTĂRILE STILISTICE ȘI PARTICULARITĂȚILE ESTETICE ALE MUZICII DE PIAN A LUI TORU TAKEMITSU

#### STYLE ORIENTATIONS AND AESTHETIC FEATURES OF TORU TAKEMITSU`S PIANO MUSIC

**СТАНИСЛАВ ГУМИНЮК<sup>1</sup>,**

преподаватель, магистр музыкального искусства,  
Институт искусств Киевского университета имени Б. Гринченко, Украина

CZU[780.8:780.616.433]:782.6

78.01

8.071.1(510)

*В статье затрагиваются вопросы определения компонентов музыкальной эстетики и стиля Тору Такемицу. Обзор фортепианного творчества подается в контексте авторских комментариев и эссе. Подчеркивается множественность стилистических контекстов творчества композитора, в числе которых, наряду со стилистикой О. Мессиаена, эстетикой тишины Дж. Кейджа, присутствуют философия и художественные феномены японской культуры.*

**Ключевые слова:** Тору Такемицу, фортепианная музыка, эстетика стиля композитора, авторские комментарии, программность, японский концепт *Ma*

*Articolul abordează probleme referitoare la componentele muzicale estetice și de stil ale compozitorului japonez Toru Takemitsu. Trecerea în revistă a creației pianistice este reflectată în contextul comentariilor de autor și ale eseurilor. Se evidențiază, de asemenea, multitudinea contextelor stilistice ale creației compozitorului, printre care, alături de stilistica compozitorului francez O. Messiaen și liniștea estetică a compozitorului american John Cage, sunt prezente filosofia și fenomenele artistice ale culturii japoneze.*

**Cuvinte-cheie:** Toru Takemitsu, muzica de pian, estetica stilului compozitorului, comentariile de autor, muzică cu program, conceptul japonez *Ma*

*The article presents some problems concerning the style and musical aesthetic features of the Japanese composer Takemitsu. The piano music heritage of Toru Takemitsu is analysed in the context of his musicological and literal essays. Emphasis is also laid on a multitude of stylistic contexts of the composer's creation, among which, alongside of the stylistics of the French*

1 E-mail: stanislavguminiuk@gmail.com

composer O. Messiaen and the aesthetic „silence” of the American composer John Cage, are present the philosophy and artistic phenomena of the Japanese culture.

**Keywords:** Toru Takemitsu, piano music, aesthetics of the composer's style, author's commentaries, programme music, Japanese Ma-concept

### Введение

«Противостояние тишине путем произнесения звука есть не что иное, как подтверждение нашего собственного существования» [1 с. 17], – говорил Тору Такемицу (1930-1996) – выдающийся японский композитор, творчество которого является титульным феноменом и олицетворением поэтики японской музыкальной культуры XX века. Его популярность как на Западе, так и в Японии во многом объясняется спецификой набора стилевых компонентов, которые составляют его творческую индивидуальность. Интонационная настройка на эстетические константы восточной философии в сочетании с музыкальным интересом композитора к искусству музыкального импрессионизма и авангарда образует уникальное стилевое звучание его особенного и поэтического музыкального мира. Можно с уверенностью утверждать, что истоки искусства Такемицу не могут быть классифицированы ни как исключительно западные или восточные, напротив, его творчество основывается на уникальном сплаве многочисленных влияний.

Исследователи творчества Т. Такемицу (здесь представлены преимущественно англоязычные источники, а также отдельные статьи отечественных музыковедов, в частности Т. Цареградской и Л. Морозовой) подчеркивают значительный круг влияний, которые можно увидеть в его эстетических, композиционных, ладогармонических принципах. Прежде всего это линия интересов к французской музыкальной культуре, которая в дальнейшем сосредоточилась на творчестве Э. Сати, К. Дебюсси и О. Мессиаена. Эта ветвь французской композиторской школы захватывала Такемицу изысканной оркестровкой и фактурной пространственностью, экспериментами в области ритма и лада, отсутствием выраженной этнической принадлежности тематизма, установкой на созерцательность и статику, интересом к природе и колоритом мессиаановских ладов. Едва ли не решающее значение для широкого круга творческих интересов Такемицу сыграла также поэтика тишины, замедленное течение музыкального времени Дж. Кейджа<sup>1</sup>, разреженность и тембровая дифференциация музыкальной вертикали А. Веберна, а также увлечение восточной музыкальной культурой от традиционного музицирования к творчеству Ясудзи Киёси (Yasuji Kiyose (1900-1981)), и Фумио Хаясака (Fumio Hayasaka (1914-1955)). Питер Бёрт высказывает мнение, что именно из Кейджа Такемицу развил идею тишины как «пленум, а не вакуум», а концепция музыки состоит из свойств тембра, а не музыкального синтаксиса. «Звук в западной музыке разворачивается горизонтально, – пишет Такемицу, – в отличие от звука сякухачи (японская флейта), который вырастает вертикально, наподобие дерева» [1 с. 87].

### Обзор фортепианного творчества Тору Такемицу

Творчество Такемицу обширное и своеобразное в своих жанровых приоритетах. Композитор является автором музыки для кино, симфонических партитур, оригинальных камерно-инструментальных сочинений, многочисленных произведений для фортепиано соло. Уже сами

1 Интересно, что как и Джон Кейдж, Такемицу не получил систематического музыкального образования и все секреты композиторской профессии приобретал самостоятельно. И это не единственная параллель между этими гениями. Новаии Кейджа вдохновили Такемицу к написанию музыки для подготовленного фортепиано (музыка для двух подготовленных фортепиано и клавесина к фильму *The Pitfall* (1962)). Также вслед за своим американским кумиром, композитор, например, указывал нетипичное пространственное размещение музыкантов в традиционных инструментальных складах. И Кейдж, и Такемицу эстетизировали тишину, пустоту, новую простоту, японский сад и медитацию.

названия произведений, посвящения, художественные симпатии и необычные инструментальные сочетания помогают нам сформировать представление, как он слышал и воспринимал мир: Ноябрьские шаги для бивы, сякухати и оркестра (1967), Стая птиц опускается на пятиугольный сад для оркестра (1977), Дождевое дерево для двух маримбы и виброфона (1981), Я слышу как дремлет вода для флейт и оркестра (1987), Из меня струится то, что вы называете временем для пяти перкуссионистов и оркестра (1990).

К фортепиано соло Такемицу обращался на протяжении всей творческой жизни. Среди его знаковых фортепианных опусов следует назвать *Romance* (1948-1949), *Un interrupted rests* (1952-1959), *Piano distance* (1961), *For Away* (1973), *Les Yeux Close: В память Шузо Такигучи* (1979), *Rain Tree Sketch* (1982), *Les Yeux Close II* (1988), *Litany Памяти Майкла Вайнера* (1989), *Rain Tree Sketch II: Памяти Оливье Мессуана* (1992). Изучая его фортепианное наследие, можно выявить специфику стилевых предпочтений композитора в тот или иной период, проследить динамику становления его композиторского стиля.

### **Стилевые особенности и эстетика фортепианной музыки композитора**

Творчество Такемицу в целом, как и его фортепианная часть, пронизано национальной ментальностью с ее тишиной, простотой, аскетизмом, беспечностью, спокойствием души и чувствительностью к природе, что происходит от дзен-буддизма и коренится в глубоких истоках собственно японской культуры. Поэзия, искусство, каллиграфия, стрельба из лука, фехтование, традиционная музыка, икебана, архитектура садов, чайная церемония и др. Во всем присутствует дух дзен. Слова Такемицу подтверждают его музыкальную концепцию и источник его творческой энергии: «я не создаю музыку посредством использования звуков, я сотрудничаю с ними, однако чувствую, что еще недостаточно овладел языком моего соавтора» [2 с. 27].

Композитор говорил, что западная музыка похожа на стены и картины: на стенки, разделяющие комнаты и на картины, ограниченные рамками. Западная традиция, ограничена стандартами и правилами, предусматривает понятие «музыкальное произведение». Музыка Такемицу похожа на фусуму (так называют раздвижные двери) и какеджику (свисающая фотография) в традиционных японских домах. Мы можем расширить помещение путем движения фусумы, а какеджику расширяет эстетическое восприятие в гармонии с икебаной, цветочной композицией. Западная музыка идет к единой ноте, но музыка Такемицу дает универсальное раскрытие этой одной ноты.

Как наглядно показывает перечень произведений (в том числе фортепианных) композитора в нем преобладают программные названия: причудливые образы названий-зарисовок часто дополнены ссылками на посвящение художнику. Композитор говорил: «Чтобы найти подходящий заголовок к сочинению, я двигаюсь между звуком и словом. Некоторые из моих названий странные; критики считают, что это просто результат поэтической прихоти. Но когда я определяю название, это не просто намек на настроение – это обозначение описания музыкальной конструкции» [1 с. 97]. Парадокс заключается в том, что, говоря об антипатии к программности, Такемицу постоянно ее использует. Но это не конкретно-графическая программа, а нарративная установка – точка-импульс для интерпретатора, подобно названиям Прелюдий Дебюсси.

Такемицу говорил: «Я не пытался подробно объяснить свои произведения. Это не нужно, потому что музыка полностью говорит сама за себя. Если бы я включил программные заметки, это препятствовало бы реальному процессу прослушивания, которое должно выполняться только слухом. Слишком много объяснений может изменить и даже ограничить направление движения музыки. Это может даже помешать созданию образов, вызванных музыкальным потенциалом, который может выйти далеко за рамки того, что композитор мог ожидать. Существенно, что критики заинтересованы в комментариях и ремарках композитора (потому что это их дело) ... но я по-прежнему хочу, чтобы музыка воспринималась прежде всего слухом» [2 с. 41].

Учитывая последнюю цитату следует отметить, что Тору Такемицу, как и многие композиторы-современники, оставил значительное литературное наследие. Статьи, эссе и интервью композитора (в издании на японском языке – это пятитомник, на английском – несколько сборников избранных статей и очерков) освещают музыкальную философию автора, его увлечение искусством XX века. Граница, которую он проводил между всеми формами выражения (словесными, визуальными и музыкальными) и постоянно исследовал – очень тонкая. Его композиторское творчество полно визуальных ссылок. Он написал очерки о художниках Джаспере Джонсе, Одилоне Редоне и Исаму Ногучи, танцоре Мерсе Каннингеме и композиторе Джоне Кейдже и др. Во всех этих работах Такемицу часто обращается к проблемам современного (в частности визуального) искусства, которое было для него большим источником вдохновения. Такемицу подчеркивал, что «Человеческие глаза и уши расположены на одном уровне не случайно, – если мы верим в существование Бога, Бог создал нас именно так. Здесь вспоминается фраза Франсиса Понжа «Вселенная существует в этом маленьком пространстве между глазами и ушами. Но когда я слышу звук – я всегда имею его визуальный образ. И когда я вижу – я всегда слышу. Эти стороны восприятия неразделимы, синхронные и активизируют воображение» [1 с. 102]. Исследуя связи между музыкой и визуальным искусством, сюрреалистическую поэзию (в частности Шузо Такигучи) и современную живопись (прежде всего искусство Пауля Клее, Одилона Редона, Кагаку Мураками), так же, как и эстетику японского сада, Такемицу воплотил эти идеи в своей музыке. Он установил свою собственную философию и музыкальный язык, где комбинация визуальных образов, богатых своими красками, пространственными эффектами, отсутствие ощущения времени – стали краеугольным камнем его музыки.

Следует отметить, что культурная традиция Востока с ее давним наследием философии Дзэн, изысканной ментальностью и художественной культурой стала фундаментом мировоззрения композитора. Эстетика звука и тишины у Такемицу является отражением философии Дзэн в ее взгляде на природу и временности смыслов. Эта концепция проявляется в музыке композитора на многих уровнях, поэтому знание сущности японской культуры необходимо для ясного и глубокого понимания его музыки. В разговоре с Сейджи Озава, Такемицу подчеркивал свое духовное родство с японской культурой и говорил: «В моем случае, когда я вижу природу и пейзаж, я вдохновляюсь ими. Только тогда я чувствую, что мои музыкальные чувства исходят изнутри. Это должны быть именно японские деревья и горы. Я не знаю почему (и это кажется странным), но могу писать музыку только тогда, когда нахожусь в Японии. Выезжая за границу с нотной бумагой под рукой, я не могу ничего сделать» [2 с. 67].

Вопрос авторской концепции нотного текста Тору Такемицу как прежде японского композитора не может стоять в стороне от собственно национальных традиций нотной записи фольклорной музыки. Поэтому, следует вспомнить, что, например, пьесы для сякухати (японская флейта, для которой Такемицу написал значительное количество произведений) записывались в виде каллиграфически выполненной табулатуры с использованием составов катаканы<sup>1</sup> для указания аппликатуры и словесных инструкций с дополнительными линиями, точками и другими обозначениями, которые носят уточняющий характер и касаются варьирования высоты звука, его продолжительности и динамики. При этом какой-либо строгой унификации в их использовании не существует даже в пределах одной школы, что существенно затрудняет чтение текста без разъяснений того, кто его записал [3].

Кстати понятие уртекста в традиции музыки для сякухати не существует, поскольку такие нотные тексты практически не печатаются. Сам текст носит преимущественно вспомогатель-

1 Катакана, японская слоговая азбука кана, ее знаки происходят от составных частей китайских иероглифов. Сегодня используется преимущественно для записи заимствованных слов европейского происхождения, иностранных имен (страны, имена и т. д.), и терминов, эквиваленты которых отсутствуют в японском языке.

ный, мнемонический характер, а реальная передача опыта исполнительской интерпретации осуществляется непосредственно от учителя к ученику.

В нотации для сякухати (например, *November steps* для бивы, сякухати и оркестра, 1967), Такемицу пытался детализировано расписать способы и приемы игры на этом инструменте, в свою очередь пополняя палитру приемов звукоизвлечения на академической флейте (пение во время игры, микротоновая музыка, мультифоны и тому подобное). Зато в фортепианных произведениях композитор следует французской традиции нотозаписи: отказ от указания размера, произвольное количество долей в такте в соответствии с размерами музыкальной фразы, широкое применение ремарок, указывающие на характер музыки, частые изменения темпов с указанием метронома и агогических отметок, фиксация педалей в произведении специальными метками, так называемыми французскими лигами в басах и даже сценография и освещения (в том числе в Эскиз дождевого дерева для трех ударных или трех клавишных инструментов и др.) и др. Обращают на себя внимание обширные авторские комментарии перед нотным текстом произведений, в которых композитор разъясняет свой арсенал исполнительских средств; исполнительские краски Такемицу воплощает в конкретных подробных обозначениях: сильные, умеренные и мягкие акценты; длинные, средние и короткие паузы. Несмотря на строгие композиторские инструкции исполнения, тем не менее этой музыке присуща исполнительская свобода в толковании нефиксированных и относительных нюансов динамики и агогики. При этом нотная запись Такемицу кажется очень прозрачной и импровизационной.

Тору Такемицу в течении всей жизни интересовался художественным искусством. В его композиторском творчестве мы постоянно находим изящные рефлексии на стихию визуального. Среди предпочтений композитора особый резонанс вызывает фигура Пауля Клее, искусство которого ассоциировалось у Такемицу с музыкой Мессиаана: «когда я впервые услышал Мессиаана, я остро почувствовал Клее», говорил он [4 с. 30].

С глубоким уважением и почтением Такемицу пишет о Мессиаане в своих воспоминаниях: «Копия партитуры Оливье Мессиаана, которую я получил случайно от Тоши Итиянаги в 1950 году, оказала большое влияние на мое музыкальное развитие. Я все еще восхищаюсь какой-то загадочной силой этой музыки. <...> У меня остались бесчисленные воспоминания об этом человеке. Воистину, он был моим духовным наставником. Когда мне пришлось написать сочинение для того же инструментального состава, что и его Квартет на конец времени, я посетил Мессиаана в Нью-Йорке и рассказал о намерении написать такое произведение, он рассказал анекдоты, связанные с собственной работой над Квартетом, сделал много интересных рекомендаций. Когда он играл на фортепиано, комментируя свою инструментовку, – это звучало как оркестр. Каждый из его пальцев, казалось, извлекал другой инструментальный звук. Среди многих вещей, которые я узнал из его музыки – концепция цвета и времени – будут незабываемыми» [1 с. 141]. Посвящение памяти Мессиаана Эскиза дождевого дерева II для фортепиано Тору Такемицу было достаточно символическим актом воздания почестей композитору. Данная программа резонирует с японским концептом «Ма».

«Ма»<sup>1</sup> – это японское слово, которое можно перевести как «разрыв», «пространство», «пауза» или «пространство между двумя структурными частями». Пространственная концепция постепенно прогрессирует через интервалы пространственного обозначения. В японском языке, «ма», слово для пространства, предлагает интервал. Лучше всего описать как сознание места, но не в смысле замкнутой трехмерной сущности, а скорее, как одно-

1 «Ма» часто переводят как «негативное пространство». Однако, если быть точным, этот термин обозначает область, в которой могут одновременно сосуществовать явления разного рода. Концепция «Ма» заключается в возможности абстрагироваться от всего лишнего, чтобы привести в порядок свои мысли и разобраться с недоразумением. Оформление пространства «Ма» сводится к созданию моментов покоя и осознания реальности.

временное осознание формы и неформы. «Ма» – это не то, что создается композиционными элементами; это происходит в воображении человека, переживающего эти элементы. Поэтому «Ма» можно определить, как опыт. «Ма» также описывается как «пустота, полная возможностей, как обещание, которое еще не выполнено», и как «тишина между метками, которые делают музыку». Таким образом, Эскиз дождевого дерева II является тем музыкальным пространством, «Ма» между Такемицу и Мессианом (кстати, «эскизы» и визуальные образы в программных произведениях есть и у Мессиаана). При этом музыкальное произведение воспринимается как удивительно поэтическая картина, резонирует со стилистикой О. Мессиаана, эстетикой тишины Дж. Кейджа, философией и художественными феноменами японской культуры. Это произведение отражает новый подход Такемицу к пониманию музыкальной ткани, процесса музыкального интонирования и «Ма» как «тишины между примечаниями, которые делают музыку». Концепт «Ма» в японской культуре тесно связан с традицией театра «Но»<sup>1</sup>. Музыка в театре «Но» не течет непрерывно, а состоит из отдельных звуков, разделяемых большими паузами, причем ритм игры на инструментах может как совпадать с ритмом речи актера или хора, так и не совпадать.

В заключение нужно сказать, что музыка Тору Такемицу не требует объяснений, но для правильного и точного понимания исполнителем смыслов звука и тишины, музыка композитора должна быть понята должным образом, только тогда она раскрывает свое глубокое значение. Такемицу всегда утверждал, что его музыка не нуждается в оправдании или любом глубоком анализе. Его музыка не была результатом простого смешивания восточных и западных музыкальных элементов или планомерного конструирования. Текучесть звукового потока, который приобретает смысл и определяет свое направление в творчестве композитора, по мнению Такемицу, на самом деле существует вне усилий руки мастера, а сущность процесса музыкальной композиции заключается в создании среды, в которой звуки могут встретиться [2 с. 67].

#### Библиографические ссылки

1. TAKEMITSU, T. *Confronting Silence: Selected Writings*, trans., and ed. Yoshiko Kakudo and Glenn Glasow. Berkeley. USA: Fallen Leaf Press, 1995.
2. SAKAMOTO, H. *Toru Takemitsu: The Roots of His Creation*. USA, 124 p.
3. Катакана. В: *Википедия* [online]. Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Катакана>
4. CHAYAMA, Y. *The Influence of modern art on Toru Takemitsu`s works for piano*. USA: Univ. of Arizona, 2013, 181 p.

<sup>1</sup> Название «Но» происходит от *nō*, что означает «талант» или «мастерство» – существенно отличается от западной драмы. Вместо того, чтобы быть актерами или «действующими лицами» в западном смысле, исполнители – это просто рассказчики, которые используют свое появление и движения, чтобы предложить суть истории, а не сыграть ее. Образованные зрители очень хорошо знают сюжет рассказа и приходят в театр не для истории, а, чтобы оценить игру символами и изящными намеками, которые содержатся в словах и движениях.