

К ИЗУЧЕНИЮ СОЗДАНИЯ ЯПОНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В статье рассмотрены факторы воздействия русского композиторского наследия, в частности, сочинений А. Н. Скрябина, на становление фортепианной музыки японских композиторов. Предлагается периодизация процессов создания японской фортепианной литературы. На материале фортепианного творчества Ямада Косаку прослеживается путь обретения основоположником японской композиторской школы национальной самобытности.

Ключевые слова: японская композиторская школа, русская музыка, жанровая система композиторского творчества, фортепианная литература, национальный композиторский стиль.

Одной из активно развивающихся областей современной японистики становится исследование исторических процессов взаимодействия японской и российской культур, в частности, в сфере музыкального искусства. Показательно, что значительная часть трудов подобной направленности осуществлена в самой Японии, причем, в последнее десятилетие¹. Явный интерес японского научного сообщества к данной проблематике демонстрирует и недавно защищенная в г. Москве кандидатская диссертация г-жи Мория Риса на тему «Взаимопроникновение двух музыкальных культур в XX – начале XXI веков: Япония – Россия» [Мория, 2010].

В российском музыкальном японоведении проблематика контактов музыкальных культур России и Японии разрабатывается с 1990-х гг. в трудах М. В. Есиповой [1990; 2001] и М. Ю. Дубровской [2004; 2008; 2009; 2010].

Ранее автором настоящей статьи уже доказывалось значение для первых этапов формирования японского композиторского творчества наследия русской композиторской школы, ее творческих исканий, приведших к становлению национально-самобытного стиля. Репрезентативным музыкальным материалом для рассмотрения процесса служили преимущественно романсы и песни первых японских композиторов, созданные в 1910–1920-е гг., сохранившие непревзойденную актуальность и в наши дни в качестве музыкальной составляющей имиджа Японии. Это способствовало выявлению истинного значения творческой деятельности основоположника японской композиторской школы Ямада Косаку (1886–1965), создателя японской музыкальной классики в камерно-вокальных, оперных, симфонических и инструментальных жанрах.

В ходе проводимых автором статьи в настоящее время исследований по определению «японского пути» освоения модели музыкальной культуры европейского типа данная позиция нашла дополнительное подтверждение: выявленные факты показывают, что именно обращение к «русскому опыту» помогло японским музыкантам XX в. в решении проблем самоидентификации, поисков национального композиторского стиля.

¹ См., например, работы С. Миядзава, М. Ватанабэ, С. Кумадзава, Х. Ямамото, Р. Уэно, К. Хатта, К. Савада, К. Сиракура и мн. др.

Тем не менее, научная аргументация такого принципиально важного факта, как выбор в качестве идеального образца успешного овладения жанровой системой европейского композиторского творчества – русской композиторской школы – должна была найти подтверждение и с «японской стороны», что и было осуществлено в упомянутом диссертационном исследовании Р. Мория [2010. С. 17, 39, 217].

Однако и до настоящего времени далеко не все подробности процесса японских заимствований опыта российского композиторского творчества исследованы и описаны в специальной литературе. Эта ситуация характеризует, в частности, абсолютно неразработанную в науке тему становления японской фортепианной музыки. В силу этого в настоящей статье при анализе русско-японских взаимодействий в сфере фортепианной музыки закономерно уделяется место проблематике первичного описания начального периода создания японской музыкальной литературы для фортепиано.

Приступая к рассмотрению предмета, в первую очередь, обратим внимание на необходимость восполнить отсутствие в литературе даже предварительной периодизации процесса. Проведенные исследования позволяют нам предложить свою периодизацию начального – первого – периода становления японской фортепианной музыки, «объединившего» эпохи Мэйдзи и Тайсё. Этот временной отрезок, ограниченный приблизительно тридцатью годами – с 1897 по 1928 – может быть подразделен на три этапа. Первый этап предлагаем отсчитывать с 1897 г., когда профессор Токийской музыкальной школы (東京音楽学校) Кода Нобу сочинила первую в Японии фортепианную сонату. Начало второго этапа логично начинается 1900 г., так как именно в 1900 и 1903 гг. первым японским композитором Таки Рэнтаро были написаны две показательные для развития фортепианной литературы Японии и его собственного стиля пьесы для фортепиано: «Менуэт» и «Урами». Наконец, третий – *классический* – этап, на наш взгляд, обнимает 1911–1928 гг. Он напрямую связан с фортепианным творчеством Ямада Косаку, который, развивая в обозначенный период фортепианную линию своего наследия и японской композиторской музыки в целом, в дальнейшем почти не интересовался этими жанрами, открывая другие горизонты своей творческой деятельности.

Поскольку в сферу научных интересов автора входит изучение аспектов становления в Японии жанровой системы композиторского творчества, предметом настоящей статьи стало рассмотрение данного процесса на материале фортепианного творчества ее основоположника – Ямада Косаку. Именно с творческой деятельностью К. Ямада как выдающегося композитора и пианиста связано возникновение классической японской фортепианной литературы. Именно он явился родоначальником большинства жанров фортепианной музыки, в которых японские композиторы работают до настоящего времени (поэма, программная пьеса, прелюдия, концертная фантазия, баллада, вариации, программный фортепианный цикл).

Чутье и безупречный художественный вкус, отличавшие молодого К. Ямада уже в период творческого формирования, обусловили его готовность к восприятию высочайших достижений русского композиторского искусства Серебряного века, в первую очередь, его корифея – А. Н. Скрябина. Новизна, художественное совершенство и привлекательность модели подвигли японского композитора на путь интенсивных жанрово-стилистических исканий, увенчавшийся созданием, в числе других основных жанров системы композиторского творчества, японской фортепианной музыки.

Как можно судить по высказываниям К. Ямада (см.: [Без, 1939]), композитор переживал в период 1912–1913 гг. – времени обучения в Берлинской Высшей музыкальной школе – острый и динамичный процесс поиска своего пути в творчестве. Отсюда сомнения в точности и глубине собственного постижения европейской («западной») композиторской традиции и, что принципиально, самой нужности и перспективности «писать ... согласно западным канонам», что было явно стимулировано его осознанным стремлением «сбросить оковы» уже освоенной модели – немецкой композиторской музыки.

В истории музыкального искусства XIX в. подобные опасения уже питали дискуссии по проблемам формирующихся новых национальных композиторских школ Европы, становления высшего музыкального образования в европейских государствах, например Венгрии. В российской публицистике за полвека до К. Ямада сходными тревогами по поводу «мертвящего воздействия германского музыкального академизма» делился с читателями крупнейший музыкальный критик А. Н. Серов (речь шла, как известно, о создании первых в России

консерваторий), а еще ранее М. И. Глинка так и не решился написать первую русскую симфонию, ибо она получалась «на немецкий лад».

Возвращаясь к К. Ямада, подчеркнем, что не случайно стимулом «освобождения» стало для него чрезвычайно неординарное, новаторское по мысли и средствам выражения творчество А. Н. Скрябина. Его наследие К. Ямада до конца своих дней ставил превыше всей композиторской музыки. Подтверждением тому служит недавно полностью опубликованное, довольно обширное эпистолярное и музыкально-публицистическое наследие Ямада Косаку, в котором раскрывается пиетет автора по отношению к России и русской музыкальной культуре, имевшей принципиальное значение для формирования его композиторского облика [Полное собрание..., 2001].

Обращаясь к фактической предыстории этого исторического выбора К. Ямада, укажем, что в период, предшествовавший его недельному пребыванию в Москве в конце 1913 г., где он слушал фортепианные произведения А. Н. Скрябина в авторском исполнении и был ими очарован, молодой японский композитор уже пытался в процессе учебы в Берлине писать фортепианную музыку. Работал он, что вполне логично, в типичных для немецкого классико-романтического стиля жанрах: сонаты (ми мажор и соль мажор, две сонатины написаны им в 1911 г.) и программной пьесы (например, «Hochzeitklänge» – «Звучание свадьбы», 1913). Обращает на себя внимание немецкое название пьесы (Ямада с юности свободно владел немецким языком, обучаясь на нем не только в Берлине, но еще и в Токийской музыкальной школе). Как показали наши изыскания, отголоски этого предпочтения К. Ямада имели место даже в 1934 г., когда он создал свою последнюю программную пьесу «Frühlingstraum» («Весенняя мечта») (см.: [Ямада Косаку, 1991]).

В рассматриваемый ранний период его творчества единственная попытка создания сочинений с японским колоритом проявилась в написании программного фортепианного цикла «Die kleine japanische Tanzweisen» («Маленькие японские плясовые напевы») – сюиты из трех пьес 1913 г.: «さらし» («Сараси»), «お江戸日本橋» («О-Эдо нихон басы») и «かつぼれ» («Каппорэ»). Очевидно, что здесь доминировал принцип обработки фольклорного произведения, как известно, вполне типичный для начального этапа становления молодых национальных композиторских школ (МНКШ) Востока.

Однако после возвращения молодого композитора в Японию в начале 1914 г. в его жанрово-стилистических исканиях наступает заметный перелом. Последний был, как признавал сам К. Ямада, инициирован глобальным воздействием на его творческое кредо музыки А. Н. Скрябина, в первую очередь, фортепианной. Это весьма отличает жанрово-стилистическую эволюцию музыки К. Ямада от известных примеров становления фортепианной литературы в МНКШ Востока.

Скрябинский контекст, на наш взгляд, ясно читается уже в некоторых из семи поэм программного фортепианного цикла «彼と彼女» («Он и она», 1914). Он носит довлеющий характер в многочисленных фортепианных миниатюрах *Petit-poème* (с фр. – «Маленькие поэмы»), которые К. Ямада написал в 1916–1917 гг. и сам же исполнил. В этих сочинениях (что, в целом, признается и японскими музыковедами) он демонстрирует глубокое погружение не только в харизматичный стиль А. Н. Скрябина, но и в особенный скрябинский пианизм.

В 1917 г. композитор аранжировал для голоса и фортепиано и опубликовал романс Таки Рэнтаро «古城のつき» («Луна над развалинами замка»), на материале которого в дальнейшем создает эффектную фортепианную фантазию. В том же году кроме названных сочинений им создаются программные фортепианные произведения, ряд которых написан по мотивам классического японского романа «Гэндзи-моногатари» Мурасаки Сикибу.

При этом в четвертой пьесе «Легенды из “Гэндзи”», а также в фортепианной версии хореодрамы «青い炎» («Голубое пламя», 1916) продолжает ясно читаться скрябинский контекст. Дальнейшее погружение в него позволяет японскому композитору как бы перевоплотиться в стилизованный облик А. Н. Скрябина: об этом свидетельствуют тематизм и фортепианная фактура двух поэм К. Ямада, написанных в 1917 г. Они имеют следующие программные названия: «Поэма-ноктюрн “Пассион”» и «Незабываемый вечер в Москве». Здесь на непосредственное влияние музыки А. Н. Скрябина указывал и сам К. Ямада – в рукописи сочинения в подзаголовках фигурирует ремарка «Поэмы по Скрябину» [Ямада Косаку, 1991. С. 105–109].

Представляется, что в действительности поле взаимодействия творческих фигур А. Н. Скрябина и К. Ямада значительно более широко и объемно, чем это выявляется из анализа музыкальных текстов названных сочинений. Речь здесь следует вести о близости мировосприятия и натур двух художников – представителей таких разных культур, а именно: дионисийстве, праздничности, присущих им обоим. Сближало позиции русского и японского композиторов и целеполагание в творчестве: эстетство, величие идей, необузданность фантазии, творение «искусства будущего», стремление к синтезу в искусстве и пр. Наконец, отметим сходство творческого видения двух композиторов-современников: глубоко личностное отражение действительности, примат лирического, изящество и элегантность музыкального выражения.

Подчеркнем в этой связи, что скрябинское в фортепианном наследии Ямада Косаку проявляет себя сквозь призму романтического. Особенно близкой творческому облику японского композитора оказывается «высшая утонченность» скрябинского выражения (отсюда путь к импрессионистическим зарисовкам в музыке Ямада). Корреспондирует воззрениям последнего и миниатюризмом, эскизность творений А. Н. Скрябина: большая часть сочинений для фортепиано, написанных К. Ямада, отвечает этому качеству.

Важно отметить, что от А. Н. Скрябина К. Ямада воспринял саму идею «поэмности» как формы высказывания. Жанр инструментальной поэмы стал для японского композитора одним из наиболее притягательных, причем не только в фортепианном, но и в симфоническом творчестве, разворачивавшихся почти синхронно. Творческий подход К. Ямада к освоению этого жанра характеризует следующая примечательная подробность: японскому композитору принадлежит, по всей вероятности, прерогатива создания в фортепианной музыке именно «маленькой поэмы» (*Petit-poème*), так как у ее прототипа – творчества А. Н. Скрябина – все поэмы, и фортепианные, и оркестровые, весьма значительны по масштабам.

Но и в поэме-миниатюре К. Ямада, как и А. Н. Скрябин, мог концентрировать внимание на развитии внутреннего психологического действия, а не сюжета. Таковыми выступают его *Petit-poème*. Собственно, и программные названия других его поэм, за редким исключением, дают пищу не для сюжетного раскрытия, а для возникновений ассоциативных связей в духовных мирах исполнителя и слушателя – например, «Первые слезы», «Сказочная мечта», «Колокольчики на рассвете» (1916), «Маленький цветок камелии» (1917), «Весенняя мечта» (1934), программные циклы «Юный центавр» (1915), «Дети и дядюшки» (1916), «Дневник Кранфорда» (1918).

Со скрябиновским стилем сближает фортепианную музыку К. Ямада и расширенное понимание последним тональности, вплоть до атональности: в пятнадцати *Petit-poème* он, как и А. Н. Скрябин, начиная с ор. 56, перестает ставить ключевые знаки. В названных ранее фортепианных сочинениях японского композитора находим немало близких скрябинским явлений письма: колористическую гармонию и красочную трактовку регистра как часть стиля; интеграцию вертикали и горизонтали в тематизме; переход горизонтали в вертикаль и обратно, регистрово-сплоченную фактуру, единонаправленное движение голосов; избегание четных метров в пользу трехдольности; сложные полиритмические наслоения, характерные *rubato* и пр.

Вместе с тем в процессе анализа музыкального текста упомянутых фортепианных сочинений К. Ямада, удалось выявить черты индивидуальности его манеры в сравнении со скрябинской. Это авторское прочтение, творческое развитие наследия кумира снимает с японского композитора возможные подозрения в эпигонстве. Так, доминирующая в творчестве Ямада К. сдержанность в выражении эмоций суживает их диапазон и ставит заслон претворению в его наследии, например, скрябинской экзатичности, высокой трагедийности и пафоса героики. Знаменитая скрябинская «полетность» развития музыкального материала в сочинениях К. Ямада стремится к уравновешенности и ограничивается преимущественными медленными темпами, как в *Petit-poème* № 10-а. Важно отметить, что, за исключением *Petit-poème* № 10-в (написанной в 1917 г., когда композитор постепенно начинает высвобождаться из-под влияния скрябинского стиля), национальную японскую характерность ладоинтонационности большинство «проскрябинских» сочинений Ямада Косаку не демонстрируют. Однако в них японскому композитору удается достичь органичности проникновения в стиль

А. Н. Скрябина, счастливо избегая «искусственности». Здесь «чужое» становится «своим» по духу, доминирует, сохраняя весь спектр своей специфики.

В качестве единственного, но весьма интересного опыта воплощения образности и пианизма другого корифея русского Серебряного века, С. В. Рахманинова, в фортепианном творчестве К. Ямада назовем уже упоминавшуюся его поэму «Колокольчики на рассвете». Она отличается яркой звукоизобразительностью, стимулированной знаковым признаком рахманиновских текстов: «колокольностью» фактуры.

Но в первую очередь, конечно же, гений А. Н. Скрябина, которого К. Ямада считал «единственным пророком музыки экстатической», «достигшим самого высокого уровня», а его музыку – «настоящим искусством», – действительно помог японскому композитору освободиться от немецкого академизма, обрести индивидуальность и нащупать собственный путь в поисках национального стиля японской композиторской школы.

Первыми шагами в данном направлении можно признать выполненные им в 1916 г. переложения для фортепиано известных традиционных инструментальных мелодий – «六段» («Рокудан»), «春雨» («Харусамэ») и др., а также ранее упоминавшиеся Вариации на тему романса Таки Рэнтаро (1917).

Парадоксальным, но чрезвычайно убедительным претворением К. Ямада типичных черт фольклорного произведения (унисонность) выступает авторская мелодия вступительного и заключительного разделов колоритной «Японской баллады» (1917). Проведение этой эпически-неспешной темы с некоторыми признаками русского песенного фольклора контрастирует с тематизмом явно японского ладоинтонационного профиля в развернутой средней части, что придает сочинению неповторимый облик.

Уже в 1918 г. творческий портфель К. Ямада пополняется серией программных пьес, навеянных реалиями родной речи, сказки, природы, в которых находит место национальная характерность мелоса: цикл «Японские приветствия», пьесы «鶴亀» («Суру камэ»), «Четыре времени года в Киото»; в 1921 г. создаются шесть пьес фортепианного цикла «桃太郎の夢» («Сон о Момотаро»); в 1924 г. композитором издан сборник «Японские песни», содержащий три народные песни в обработке для скрипки (существует версия и для фортепиано).

Наконец, в 1928 г. Ямада создает самое успешное и известное из национально-характерных сочинений для фортепиано – виртуозную фантазию на тему собственного романса «からたちの花» («Каратати-но хана»), которая – в силу яркой японской образности, мастерской лепки формы, тонкой динамической палитры и изысканной фактуры – до настоящего времени остается в репертуаре концертирующих пианистов, и не только японских.

Таким образом, посредством временного погружения в один из новаторских стилей современного композиторского творчества – скрябинский – Ямада Косаку удалось найти свое творческое «я». В процессе создания классических образцов отечественной фортепианной литературы он заложил основы образно-семантических и музыкально-языковых параметров национального стиля японской композиторской школы.

Список литературы

Без И. Ниппонский Глинка: в гостях у композитора Ямада Косаку. 1939 // Русское слово. Харбин, 23 июня 1939 г.

Дубровская М. Ю. Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы (последняя четверть XIX – первая половина XX в.). Новосибирск, 2004. 572 с.

Дубровская М. Ю. Ямада Косаку и русская композиторская культура // Отечественная музыка как историко-культурное и художественное явление: Сб. материалов всерос. науч. конф. Новосибирск, 2008. С. 185–195.

Дубровская М. Ю. Японская композиторская школа в контексте мирового композиторского опыта // Творчество композиторов Якутии в контексте развития национальных композиторских школ: Материалы всерос. науч. конф. (г. Якутск, 25 апреля 2008 г.) / Сост., отв. ред. Т. В. Павлова-Борисова. Якутск, 2009. С. 10–24.

Дубровская М. Ю. Японская симфония или японская опера: к вопросу специфики формирования жанровой системы японского композиторского творчества // Актуальные проблемы

изучения Японии и японского языка: Материалы Второго сибирского симпозиума 26–28 марта 2010 г. Новосибирск, 2010. С. 67–70.

Есипова М. Музыка Японии в исторических взаимодействиях // Музыкальная академия. 2001. № 2. С. 156–165.

Есипова М. Современная музыкальная культура Японии (в аспекте взаимодействия «Запад – Восток»). М., 1990. 25 с.

Мория Риса. Взаимопроникновение двух музыкальных культур в XX – начале XXI в.: Япония – Россия: Дис. ... канд. искусствовед. М., 2010. 268 с.

山田耕筰著作全, 東京, 2001 (*Полное собрание* литературных сочинений Ямады Косаку) / Под ред. Гото Нобуко, Дан Икума, Гояма Кадзуюки: В 3 т. Токио, 2001. Т. 1. 643 с.)

山田耕筰作品全集, ピアノミュージック, 1991 (*Ямада Косаку.* Полное собрание сочинений) // Ред.-сост. Гото Нобуко: В 8 т. Токио: Пиано музик, 1991. Т. 4. 274 с.)

Материал поступил в редколлегию 10.02.2011

Marina Yu. Dubrovskaya

TO STUDY OF CREATION A JAPANESE PIANO LITERATURE

The article is devoted to factors of influence Russian composer heritage, in particular A. N. Scriabin's compositions, on becoming a piano-music by Japanese composers. It is proposed division into periods process creating a Japanese piano literature. At the piano works Kosaku Yamada traced way finding the founder of Japanese school of composition of national identity.

Keywords: Japanese school of composition, Russian music, the genre system of composition activity, piano literature, the national musical style.