МРНТИ 18.41.91

Эльвира Абдрахманова[1], Тамара Джумалиева[1]
[1]Казахская национальная консерватория имени Курмангазы

ЯПОНСКАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ПРЕДСТАВИТЕЛИ И ВЕДУЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ

Аннотация

Статья посвящена современной японской композиторской школе середины XX-начала XXI века, занявшей одно из лидирующих мест в мировой музыкальной культуре. В ней доминирует стремление дать целостное и глубокое представление о среде и исторических культурных реалиях, в которых формировались композиторы этой генерации, представляющие два типа композиторов – «традиционалистов» – Дан Икума, Хасакава Фумио, Акира Ифукубэ, Нобуо Тэрахара и «западников» – Тору Такэмицу, Макото Морой, Акира Юяма, Юдзи Такахаши, Рио Нода, получивших образование во Франции, Германии, США, России, что обусловило своеобразие процесса развития академической музыки в Японии. Для авторов было важно, с одной стороны, рассмотреть ведущие тенденции современной профессиональной японской музыки на фоне раскрытия одной из основополагающих проблем музыкального искусства – взаимодействие национальных и общекультурных традиций, в частности, европейских – Эрик Сати, Оливье Мессиан, Карлхайнц Штокхаузен, Янис Ксенакис, Кшиштоф Пендерецкий, и американских – Эдгар Варез, Джон Кейдж, Аарон Копленд. С другой, показать сложный, многоступенчатый, но перспективный путь, потребовавший со стороны композиторов, как «авангардистов», так и «традиционалистов», изменить свои позиции, прийти к единому решению, позволившему начать строить новую музыкальную историю.

Ключевые слова: японская композиторская школа, японские композиторы, Дан Икума, Хасакава Фумио, Акира Ифукубэ, Нобуо Тэрахара, Тору Такэмицу, Макото Морой, Акира Юяма, Юдзи Такахаши, Рио Нода.

Эльвира Абдрахманова[1], Тамара Джумалиева[1]
[1]Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

XX ҒАСЫРДЫҢ ЕКІНШІ ЖАРТЫСЫ МЕН XXI ҒАСЫРДЫҢ БАСЫНДАҒЫ ЖАПОН КОМПОЗИТОРЛЫҚ МЕКТЕБІ: ӨКІЛДЕР ЖӘНЕ ЖЕТЕКШІ ТЕНДЕНЦИЯЛАР

Аннотация

Бұл мақала XX ғасырдың ортасы мен XXI-ші ғасырдың басындағы заманауи Жапондық композиторлар мектебіне арналған. Бұл мектеп әлемдік музыка қауымдастығында жетекші орындардың бірін иеленді. Онда қоршаған орта мен тарихи мәдени шындық туралы тұтас және терең түсінік беруге ұмтылыс басым болған, сол уақытта осы буынның композиторлары қалыптасты. Оларды екіге бөлуге болады: «Дәстүрлі» – Дан Икума, Хасакава Фумио, Акира Ифукубэ, Нобуо Тэрахара, «Еуропалықтар» – Тору Такэмицу, Макото Морой, Акира Юаяма, Юдзи Такахаши, Рио Нода, олар Францияда, Германияда, АҚШ және Ресейде білім алған. Бұл Жапониядағы академиялық музыканың дамуына өзіндік ерекшеліктерге алып келді. Бір жағынан авторлар үшін музыкалық өнердің іргелі мәселелерін ашу мен қоса, қазіргі Жапон музыкасының жетекші бағыттарын қарастыру маңызды болды. Олардың ішінде ұлттық және жалпы мәдени дәстүрлер, атап айтқанда еуропалықтардың өзара әрекеттесуі: Эрик Сати, Оливье Мессиан, Карлхайнц Штокхаузен, Янис Ксенакис, Кшиштоф Пендерецкий, және американдық Эдгар Варез, Джон Кейдж, Аарон Копленд. Екінші жағынан күрделі, көп салалы, бірақ болашағы зор жолды көрсетеді. Осы жол композиторлардың өз ұстанымдарын өзгертуді, ортақ шешімге келуді талап етеді. Соның арқасында олар жаңа музыка тарихын құруға мүмкіндік ашты.

Түйін сөздер: жапон композиторлар мектебі, жапон композиторлары, Дан Икума, Хасакава Фумио, Акира Ифукубэ, Нобуо Тэрахара, Тору Такэмицу, Макото Морой, Акира Юяма, Юдзи Такахаши, Рио Нода.

Elvira Abdrakhmanova[1], Tamara Jumalieva[1]
[1]Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

JAPANESE COMPOSITION SCHOOL OF THE LATE 20th – EARLY 21st CENTURIES: REPRESENTATIVES AND LEADING TENDENCIES

Abstract

This article focuses on the modern Japanese compositional school of the mid-twentieth and early twenty-first centuries, which has taken one of the leading places in the global music community. The article is focused on a complete and deep understanding of the environment and historical cultural realities in which composers of this generation were formed, representing two types of "traditionalist" composers - Dan Ikuma, Hasakawa Fumio, Akira Ifukube and Nobuo Terahara, and "Westerners" - Toru Takemitsu, Makoto Moroi, Akira Yuyama, Yuji Takahashi and Rio Noda, who studied in France, Germany, the USA and Russia, which determined the originality of development of academic music in Japan. On the one hand, it was important for the authors to consider the leading tendencies of contemporary professional Japanese music against the background of one of the fundamental problems of musical art, namely the interaction of national and cultural traditions, in particular European – Erik Satie Satie, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Krzysztof Penderecki, and American – Edgard Varese, John Cage, Aaron Copeland. On the other hand, to show the complex, multi-stage, but promising path that required from composers, both "avant-garde" and "traditionalists", to change their positions, to come to a unified decision that would allow them to start building a new musical history.

Keywords: Japanese composer school, Japanese composers, Dan Ikuma, Hasakawa Fumio, Akira Ifukube, Nobuo Terahara, Toru Takemitsu, Makoto Moroi, Akira Yuyama, Yuji Takahashi, Rio Noda.

Япония является одной из самых развитых стран в современном мире, как в экономической, так и культурной сферах. Несмотря на то, что становление и развитие профессиональной музыки приходится на конец XIX-начало XX века, композиторская школа этой страны заняла достойное место на мировой музыкальной арене. Последнее было обусловлено многими причинами разного порядка, в числе которых, прежде всего, художественные завоевания композиторов в академической музыке. Японская композиторская школа середины XX-начала XXI века многочисленна и разнообразна по составу, основу которой составляет целая когорта талантливейших творцов, способствовавших ее прогрессу и лидирующему месту, занимаемому на сегодняшний день. Среди них: Мацудаира Ёрицунэ (1907-2001), Акира Ифукубэ (1914-2006), Дан Икума (1924-2001), Акира Юяма (1924-2001), Симаока Юдзуру (1926-2021), Ирино Иосиро Ёсиро (1921-1980), Тосиро Маюдзуми (1929-1997), Тору Такэмицу (1930-1996), Макото Морой (1930-2013), Имада Масару (1932), Акиро Миоси (1933-2013), Маки Исии (1936-2003), Такахаси Юдзи (1938), Рио Нода (1948), Дзё Хисаиси (1950), Миюки Накадзима (1952), Такаси Ёсимацу (1953), Тосио Хосокава (1955), Хироми Яно (1955), Ягисава Сатоши (1975). Выделим, во-первых, особенность, которая была типичной для художественной интеллигенции разных стран, в том числе и для Японии, – это постоянное образование различных художественных групп, кружков, экспериментальных мастерских, содружеств, творческих объединений и ассоциаций, где представлялись и обсуждались образцы

авангардной музыки. Примером подобного объединения в Европе служит дрезденская группа художников-экспрессионистов «Мост» (1905), и мюнхенская «Синий всадник» (1911), «Шестерка французских композиторов» (1914-1923) и «Аркейская школа» (1923-1925). Во-вторых, универсальность таланта японских творцов, которые выступали как композиторы, дирижеры, пианисты, педагоги, музыкальные писатели, теоретики и общественные деятели. Впрочем, универсальность творческой деятельности типична для многих выдающихся современных творцов: А. Шёнберга, Н. Пиццетти, Дж. Ф. Малишьеро, Ф. Пуленка, О Мессиана, П. Булеза, Л. Бернстайна.

Представители данного поколения, многие из которых были учениками основателей японской композиторской школы, продолжают традиции, заложенные этими ервопроходцами. Прежде всего, назовем имя Ямады Косаку (1886-1965), выдающегося композитора, дирижера, музыкального писателя, теоретика, педагога, просветителя, организатора новых форм музыкальной жизни в Японии. Именно Я. Косаку, которого называли «японским Глинкой», стоявшего у истоков формирования национальной композиторской школы в Японии, является ее основоположником. В наследии этого композитора: шесть опер («Аладдина и Паломид» (1913), «Падшая с неба», «Чёрные корабли» (1939), «Рассвет» (1940), симфонии (1914), симфонические поэмы, сюиты «Бонно-Кору» (1931) и «Рассвет на Востоке» (1941), камерно-инструментальные произведения, хоры и песни. Кроме того, Я. Косаку занимался просветительской деятельностью, он был пропагандистом произведений японских композиторов, организатором концертов, на которых звучала не только классическая, но и молодая японская академическая музыка. Уже в 1918 году композитор впервые выступал в США, а в тридцатых годах завоевал международную известность, гастролируя в разных странах, в том числе в СССР. Большой вклад в становление и развитие национального композиторского творчества внесли современники Я. Косаку – Тэйити Окано (1878-1941), Таки Рэнтаро (1879-1903), Мотоори Нагаё (1885-1945), Нобутоки Киёси (1887-1965), Накаяма Симпэй (1887-1952), Ясудзи Киёсэ (1900-1981), Хирота Рютаро (1892-1952), Нарита Тамэдзо (1893-1945), Комацу Косукэ (1884 -1966), Янада Тэй (1886-1959), Фудзии Киёми (1889-1944), Тамэдзо Нарита (1893-1945), Сабуро Морой (1903-1977), Хасимото Кунихико (1904-1949).

Музыковед М. Дубровская в своей диссертации «Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Я. Косаку», исследуя творческий путь и метод композитора, четко отмечает шесть основных векторов музыкально-стилевых истоков, оказавших огромное воздействие на творчество японского композитора, относящиеся к разным национальным композиторским школам. Среди них: 1) австро-немецкая композиторская культура и музыкальный фольклор; 2) стиль европейского романтизма в лице Ф. Шопена, Ф. Листа и Р. Шумана; 3) стилистика русской композиторской школы, русской народной песенности; 4) музыкальная стилистика французской композиторской школы; 5) традиции итальянской оперной школы; 6) элементы стилистики североамериканского джаза [1, с.45]. Концепция, выдвинутая М. Дубровской, на наш взгляд, является универсальной и приемлемой для профессиональной музыки следующих периодов, на которую мы будем опираться, естественно, внося коррективы, отражающие конкретные изменения, происходящие в процессе развития современной японской музыки.

Сердцевину многочисленной композиторской школы данного периода составляет плеяда творцов, которые, если брать за основу музыкально-стилевые истоки, условно делятся на «композиторов-традиционалистов» – Д. Икума, Х. Фумио, А. Ифукубэ, Н. Тэрахара, и «композиторов-западников» – Т. Такэмицу, М. Морой, А. Юаяма, Р. Нода, И. Ирино, Т. Ичиянеги, М. Исии. Следует сказать, что творчество японских композиторов получило широкое признание в мировом музыкальном сообществе, их произведения звучат в исполнении прославленных исполнителей. Неслучайно в статье «Памяти Тору Такэмицу», А. Акопян пишет: «О нём, – уже давно говорили как о единственном японце –

и, более того, чуть ли не единственном уроженце Азии, – сумевшем занять место на самых вершинах современного музыкального Олимпа» [2, с. 221].

Речь идет о сочинениях, созданных в разных жанрах, обогативших музыкальное искусство шедеврами, принесших мировую известность и международные награды японским композиторам данного периода. Среди них: оперы – «Юдзуру» Д. Икумы (1952), «Звезды Пифагора» М. Морой (1959), симфонические произведения – Симфония М. Морой (1968), Симфония №6 «Хиросима» для сопрано, нохкан, шинобуэ и оркестра Дан Икумы (1985), «Сад духа» для симфонического оркестра Т. Такэмицу (1994), «The End of the World» («Конец света») Дзё Хисаиси (2016), «Cyber Bird» Т. Ёсимацу (1993); фортепианная музыка – Соната для фортепиано Т. Ёсимацу (1955), Сборник из 48 пьес «Вселенная фортепиано» А. Юаямы (1998), фантазии для фортепиано «Созвездие звука» А. Юямы, (2009), «Девять фортепианных Прелюдий» Т. Ёсимацу (1997-2001); камерно-инструментальные произведения – «Секстет» Р. Ноды (1980), «Like a Water Buffalo» (1985), «Le double de Paganini» (1986), For Sofia Gubaidulina» Ю. Такахаши (2001), Фантазия и фуга для органа М. Морой (1978), «Dream Colored Mobile» для саксофона, гобоя, виолончели, арфы и струнного квартета Т.Ёсимацу (1993), «Пути» для трубы памяти В. Лютославского Т. Такэмицу (1994); хоровые произведения – кантата «Дайте воды» Х. Хикару (1958), «Камерные кантаты» №1 и №2 М. Морой (1959), «Пять эпиграмм» М. Морой (1962), «Река Тикуго» для смешанного хора, фортепиано и оркестра, Дан Икумы (1968); вокальные произведения– «Песни трех цветов Дан Икумы (1955), музыка для детей: – «Шесть песен для детей» на текст Хакушу Китахара Дан Икумы (1945), «Симфоническая сюита для детей» (1961), фортепианный цикл «Мир сладостей» (1974) и фортепианная сюита «Мир детей» А. Юямы (1977); музыка для народных инструментов: «Каприччио» для трёх кото А. Юямы, «Симфония Киосо» для народных инструментов и оркестра М. Морой (1973), «Sui-Gen-Fu» для сякухати и 13 ген (1989), «Nabari» для 17 ген (1992), «Bird Dream Dance» для ансамбля гагаку Т. Ёсимацу (1997) и «Sei-Gen-Fu» для шо и 20 ген Т. Ёстимацу (2006); музыка к кинофильмам: «Посвящение Великому Будде» Д. Икумы (1952), «Последняя война» Д. Икумы (1961) – «Под стук трамвайных колес» Т. Такэмицу (1970), «Навсикая из Долины ветров» (1984) и «Куклы» (2002) Дзё Хисаиси.

Необходимо отметить, во-первых, важный факт, связанный с обучением большинства представителей данного периода в музыкальных консерваториях, университетах, а также частным образом, во Франции – Т. Такэмицу, Ю. Такахаши, в Германии – М. Морой, Ю. Такахаши, в России– Х. Фумио, А. Ифукубэ, Н. Тэрахара, в США – Р. Нода, что, естественно, отразилось на творческом методе и стиле композиторов, а шире – обусловило «ускоренный пусть развития» (термин Г. Гачева) профессиональной музыки в Японии. Во-вторых, среди имен творцов, которые были кумирами, «великими учителями» современных японских композиторов, а произведения явились «моделями» для подражания, – К. Дебюсси, Э. Сати, А. Онеггер, Д. Мийо, О. Мессиан, А. Шёнберг, А. Веберн, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис, Э. Варез, Дж. Кейдж, А. Копленд, С. Барбер, Л. Бернстайн, Л. Берио. С одной стороны, большинство из них являются основоположниками новых течений и композиторских техник, с другой – представителями другой музыкальной культуры, которые проявляли интерес к культуре Востока, тяготели к органичному синтезу музыкальных традиций Запада и Востока, созданию так называемого «единого культурного пространства». В-третьих, стадия подражания и экспериментаторства, присущая творчеству японских авангардистов, сменяется увлечением неоромантизмом, минимализмом и новым взглядом на родные корни.

Сошлемся на комментарии известного российского музыковеда И. Нестьева, автора исследований, учебников по истории музыки, публикаций, посвященных как русской, советской, так и зарубежной музыкальной культуре. В статье «Токио 1974», опубликованной в журнале «Советская музыка», рассуждая на тему «азиатского музыкального авангарда», ученый не просто констатирует своеобразие сложившейся ситуации, но и дает оценку этому процессу. «К середине 60-х гг. музыка Японии, – пишет критик, – быстро освоив все современные средства, включая додекафонию, сериализм,

сонористику и электронные комбинации звуков, вышла в первую шеренгу западного «поставангарда» [3, с. 124]. Следует также привести мнение А. Алпатовой, полагающей, что возникновению «азиатского музыкального авангарда» способствовал активный интерес японских композиторов к архаической и традиционной музыке [4, с.155]. Подтверждением тому служат следующие произведения: «Непрерывная пауза» (1952) для фортепиано с нерегулярной метрикой без тактовых черт, схожая по манере письма с произведениями А. Шёнберга, А. Веберна и «Камерный концерт» для тринадцати струнных инструментов, основанном на применении оригинальных темброво-звуковых сочетаний и их комбинаций Т. Такэмицу, «Партита для флейты» (1952), в которой используется додекафонная техника, насыщенная сложной ритмикой и тонкими динамическими нюансами и «Четыре авангардные композиции» для традиционных японских инструментов М. Морой, серия экспериментальных пьес Ю. Такахаси, который одним из первых среди японских композиторов, стал сочинять стохастическую музыку (термин Я. Ксенакиса), базирующуюся на законах вероятностей и законах больших чисел.

Заострим также внимание на таком сложном вопросе, который музыковеды нередко оставляют за границами исследования. Это – специфичность самой музыки авангардных композиторов, в том числе и японских, которые стремились выйти за рамки чисто музыкального творчества, и вопреки сложившимся понятиям в искусстве, дать иные представления о таких понятиях, как цель искусства, музыка, звук, мелодия, произведение, красота. Напомним, что мышление современного композитора освобождено от власти мажоро-минора, поскольку доминирует расширенное толкование тональности, с включением в нее всех звуков двенадцатиступенного звукоряда. Композиторы обращаются и к принципам политональности, широко используя средства линеарной полифонии. Опираясь на модальные лады, они разрабатывают новые приемы звуковысотной организации, в которых, то приближаются к принципам атонализма, то оперируют случайным. Поэтому музыка современных композиторов непривычна на слух, жесткая, «рваная», она не имеет привычной нашему слуху мелодичности, сложна для консервативного восприятия, не укладывается в академические рамки, ориентирована на особую современную аудиторию, имеюшую «Новые уши»[1].

Говоря о характере такой музыки, следует подчеркнуть, что она лишена пафоса, чувственности, но имеет очарование случайности, некой непредсказуемости. Для того, чтобы понять произведения современных композиторов, следует принять, что ее надо слушать неоднократно. Примечательно, что Дж. Кейдж, обращаясь к слушателю, дает следующий дельный совет: «Если что-то кажется вам скучным через 2 минуты, попробуйте послушать 4 минуты. Если все еще скучно — попробуйте 8 минут, потом 16, 32 и так далее. И вы постепенно почувствуете, что это вовсе не скучно, а очень интересно» [5]. Тем не менее, налицо динамика посещения аудиторией концертов современной музыки, о которой рассказывает в своем интервью композитор, пианист и дирижер Д. Хисаиси. «Если на концерты приходили только близкие, даже если вместе собралось целых пять композиторов. Я сталкивался с этим всю свою юность, и думал, что теперь мне предстоит вернуться к этому. А сейчас на наши концерты по всему миру приходит огромное количество слушателей». Более того, он высказывает интересную мысль: «Чем больше разной музыки получится услышать, тем «веселее» поможет нам избавить от «аллергии» на современную музыку [6].

Отметим влияние великого композитора-изобретателя (термин А. Шёнберга) на японских композиторов, которое связано как с новаторскими идеями, так и с тем, что его творческая мысль была направлена к Востоку. В своих сочинениях Кейдж использует наряду с типичными для европейских оркестров инструментами, нетрадиционные – ветряное стекло, различные инструменты, играющие под водой, свистки, сирены, листья и ветви, предметы повседневного быта, а также восточные инструменты – индейские,

[1] В начале XX века Э. Сати выдвигает лозунг «Да здравствуют новые уши!», подхваченный затем Дж. Кейджем и другими американскими композиторами.

индийские мексиканские, африканские, японские, китайские, турецкие, пишет пьесы для японского инструмента сё[2]. Кроме того, Дж. Кейдж привлекала идея пустоты, молчание – как важная составляющая медитации, являющаяся одной из центральных идей философии дзэн-буддизма. Суть идеи последнего – через молчание ума и отсутствие мыслей и эмоций ищущий способен достичь просветления и прикоснуться к истине, разрушить причинно-следственные связи, в сетях которых он находится. В своих статьях и лекциях Кейдж отмечает, что композиторы его поколения стояли перед дилеммой: продолжать линию, идущую от А. Шёнберга, или – от И. Стравинского. На этом важном перепутье Дж. Кейдж, отличавшийся парадоксальностью мышления, выбирает для себя третий путь, в котором обнаруживается тесная связь с Востоком, увлечение, одновременно с тенденциями, характерными для нового музыкального искусства, дзен буддизмом. По единодушному мнению исследователей творчества Кейджа, в его глубоком интересе к восточной философии и культуре, обнаруживается общая для людей XX века попытка найти какую-то незыблемую внутреннюю основу, чтобы выжить в потоках информации и новых технологий» [7, с. 59].

Необходимо также подчеркнуть сильное воздействие представителей французской композиторской школы – Э. Сати, К. Дебюсси, М. Равеля, так как импрессионизм был наиболее близок для японцев, а также О. Мессиана, которого отличает особое пристрастие к японскому искусству. Сошлемся на следующие рассуждения мэтра современной французской музыки: «Японское искусство статично, и я, в свою очередь, сочиняю статическую, неподвижную музыку, потому что я верю в невидимое, в сокрытое. Я верю в бесконечность. И сейчас Восток и его жители намного ближе к этому «сокрытому», и поэтому-то их музыка неподвижна. Музыка, написанная мной, верующим человеком, тоже статична. Это без сомнения объясняет мою тягу к Японии».

Наряду со сторонниками авангардного направления, функционировала другая группа японских композиторов, которые оставались верными своей национальной традиции. В своих произведениях они широко использовали сюжеты из истории, современной жизни своего народа, цитаты народных песен и танцев, аутентичные инструменты. Появление такой тенденции, в определенной степени обусловлено влиянием знаменитых русских композиторов и педагогов Петербургской и Московской консерваторий. Так в классе у А. Черепнина, который в 30-х годах преподавал композицию в Саппоро, занимались Х. Фумио и А. Ифукубэ, а у А. Хачатуряна в Москве – Н. Тэрахара. По словам японских композиторов, А. Черепнин, которого они называли «отцом национального направления», прививал им особое отношение к народной музыке, к использованию национального тематизма. В этом плане интересно отношение большинства японских композиторов к народной музыкальной культуре, которой изначально не придавалось должного значения. На наш взгляд, высказывание, которое принадлежит Т. Такэмицу: «Я хочу плавать в море, в котором нет ни Востока, ни Запада», точно раскрывает смысл такой позиции. Понимание и пересмотр роли национальных традиций для этого современного художника достаточно своеобразно, в частности, через призму взглядов Дж. Кейджа и К. Дебюсси. Освещая вопрос национального начала в творчестве, Т. Такэмицу пишет: «Благодаря французскому обучению получилось, что он встретил Японию через фильтр: Франции, где возник энтузиазм по отношению к восточному экзотизму, в частности, по примеру Дебюсси. Такэмицу увидел Восток через зеркало Запада» [8, с.15].

Япония была не только интересной, рациональной и самобытной страной, но и второй державой мира по экономической и технической мощи, что, естественно, прослеживается и в культуре, в частности, в появлении и такой тенденции, как увлечение композиторами таким специфическим и новым направлением как электронная музыка[3]. В 1956 году Т. Такэмицу представляет «Relief statique» и «Vocalism A I», затем «Водную музыку» для

---

[2] Сё – духовой язычковый музыкальный инструмент, то есть губной орган, который распространен в Японии, Китае и Корее.

[3] Электронная музыка – это музыка, созданная с использованием электромузыкальных инструментов и электронных технологий, а в конце XX века применением компьютерных технологий.

магнитной плёнки (1960), «Cross Talk» для двух бандонеонов и магнитной плёнки (1968), «Спектральную песнь» для скрипки, гитары и оркестра (1995), «Дождевое дерево», для двух маримб и вибрафона (1981), М. Морой – «Четыре авангардные композиции». Как справедливо считает К. Штокхаузен, электронная музыка включает в себя большие возможности для творца, широкий спектр стилей и жанров – от единичных экспериментов авангардистов до широко тиражируемой прикладной музыки. Напомним, что автор экспериментальных электронных произведений («Микстура» для пяти оркестровых групп, синусоидальных генераторов и четырех кольцевых модуляторов, «Спираль» для солистов и коротковолнового приёмника, «Сириус» для сопрано, баса, трубы, бас-кларнета и электронной музыки), с 1951 по 1996 год участвовал в работе Международных Дармштадтских летних курсов Новой музыки, сотрудничал с Кёльнской Студией электронной музыки, был основателем «Кёльнских курсов Новой музыки» и руководителем Кёльнской студии электронной музыки. Не меньшее влияние на японских композиторов оказал Я. Ксенакис, занимавшийся не только творческой, педагогической деятельностью, но и исследовательской деятельностью. В Париже он создает «Центр исследований музыки, математики и автоматики», затем разрабатывает компьютер (UPIC) с графическим вводом, который позволял буквально рисовать музыку: форму волны, и поведение всей картины в целом [9, с.83].

Подчеркнем оперативность японских музыкантов, так как уже в 1955 году в Токио появилась первая и хорошо оснащенная студия электронной музыки, при активном содействии государственной радиокорпорации Эн-эйч-кэй, во многом способствующей ее техническому прогрессу. Вполне понятно, что по многим параметрам, она была схожа со студией Кёльна, которая с 1951 года начала трансляции электронной музыки. Кстати, М. Морой был несколько лет сотрудником в этой немецкой музыкально-электронной студии. Кроме того, совместно с композитором М. Тосиро и Институтом Музыки XX века, он проводит в Японии с 1957 по 1963 годы Международные летние фестивали современной музыки. Примечательно, что приезд К. Штокхаузена в 1966 году в Японию, посещение им студии, создание «Телемузыки I» и «Соло», способствовали периоду интенсивного развития и возросшего авторитета этой студии. В 70-х годах создается коллектив «Звуковой ковчег», который организовала пианистка Ака Такахаши, объединивший исполнителей произведений композиторов европейского и азиатского музыкального авангарда. На 80-е годы приходится проведение в Йокогаме Международного фестиваля Новой музыки, названный «Новый слух», на котором впервые представлена целая серия новых произведений современных авторов.

Большое значение имело изучение радиотехники, шумовых эффектов, коллекций звукозаписей, проводимые композиторами различные эксперименты в сфере звука, результаты которых были претворены в конкретных произведениях. И. Нестьев, анализируя сонорно-шумовые пьесы японских композиторов, пишет: «Многие новейшие партитуры уже ничем не отличались от авангардных европейских новинок: те же загадочные заглавия («Стенограммы», «Эктоплазма», «Хронопластик», «Криптограммы», «Алпотропии»), те же лихорадочные метания от поствебернианаства к алеаторике, к произвольной игре сонорными пятнами и буйными электронными звукошумами». Одновременно он высказывает серьезные замечания, подчеркивая, что «...многие здравомыслящие музыканты с горечью заговорили о полной нивелировке национального стиля новой музыки, о его пагубном поглощении обезличивающим поставангардным потоком» [3, с.127]. Намного жестче мнение современного польского композитора К. Мейера, который в интервью для казахстанской «Новой музыкальной газеты», сказал: «Сейчас нужно сочинять скорее простую музыку, чем сложную. Надоели все эти сложные системы записи, нотации, техники и композиции. В данный момент нет контакта между слушателем и композитором. Сейчас в Европе все меньше интересной музыки. И французский, и немецкий композиторы пишут одинаковую музыку. Я думаю, что выход в народной музыке. Это лицо каждого народа, каждого композитора. И если будет идти все также, я уверен, что Европейская музыка, которой более 6000 лет, скоро дойдет до кризиса» [10, с.17].

Одна из доминирующих и плодотворных тенденций в современной японской музыке состоит в стремлении не ограничиваться пространством западной цивилизации, умении выйти из него, в прогрессивной и плодотворной тенденции соединить культурные традиции, тембровом экспериментировании. Во-первых, отметим стремление композиторов объединить тембры, полученные в сфере современной сонорной техники, которой присущи жесткость звучания, широкое использование кластеров, соединенных со сложной полиритмикой и линеарными наложениями, с национальными тембрами. Во-вторых, сочетание тембров аутентичных бамбуковых флейт и лютней с тембрами большого европейского или камерного оркестра. В-третьих, сентенцию к имитации европейскими инструментами народных – сакухати, бивы и сямисена**.** В-четвертых, тягу к применению нового инструментария, в частности, саксофона, для которого европейские творцы пишут произведения с момента его изобретения А. Саксом, с середины 40-х годов XIX века. Напомним, что внедрение саксофона в академическую и популярную музыку Японии приходится на XX век, которое состоялось, при поддержке профессиональных музыкантов, получивших образование во Франции, Германии, США, Канаде, появлении первоклассных японских саксофонистов, выдерживающих конкуренцию с европейскими, американскими, таких как Араты Сакагучи, Ясунобу Мацуура (тенор-саксофонист), Риа Нода, Сатори Ода, Кенто Саита...

Подобная тенденция, но на примере литературы, изучалась известным филологом Д. Лихачевым, который считал, что культурные явления «...пересаживаются, трансплантируются на новую почву и здесь продолжают самостоятельную жизнь в новых условиях и иногда в новых формах, подобно тому, как пересаженное растение начинает жить и расти в новой обстановке» [11, с. 21]. Более того, как пишет Гэ Мэн, один из исследователей процесса появления саксофона в Китае, высшие музыкальные заведения дальневосточных стран открыли класс специализации по саксофону, что способствовало воспитанию профессиональных национальных исполнителей, а также активизации деятельности композиторов в этой сфере [12, с.51]. В творчестве японских композиторов, создаются произведения для этого инструмента, приобретшие мировую известность – «Дивертисмент для саксофона-альта и маримбы» (1968) А. Юямы, «Скетч» для квартета саксофонов, «Пульс 72», «Импровизации», «Mai», «Hana», «Фоникс» Р. Ноды, «Соната «Пушистая птица» для саксофона-альта и фортепиано» и Концерт «Кибер-птица» («Птица-робот») Т. Ёсимацу, «Арфа Ариона» для квартета саксофонистов, «Mystic Quest», Концерт для саксофона-альта, саксофона-сопрано и квинтета деревянных духовых инструментов С. Ягасавы и другие.

В завершении проведем сравнение и отметим разницу в процессе формирования новых национальных школ Японии, Испании и Латинской Америки (Бразилия и Мексика). Музыкальные лидеры этих стран – М. де Фалья, Э. Вилла-Лобос, К. Чавес, создавая свои музыкальные шедевры – «Любовь-волшебница», «Бразильские бахианы», «Лошадиная сила», опирались на опыт, накопленный как в классической музыке, так и в народной сокровищнице, собирая и исследуя фольклор, претворяя его элементы в своей композиторской практике. Фактически мы видим повторение перспективного пути, по которому прошли в XIX веке русская, чешская, норвежская композиторские школы. Знаменательно, что в японской музыке со временем заметно ослабевает влияние авангардной музыки, как европейской, так и американской традиции. Более того, в творчестве композиторов «западного типа», которые обращаются к претворению принципов, типичных для неоромантизма, минимализма, и даже сторонники крайних форм «авангарда», налицо стилевой сдвиг. Главное в этом процессе – появление осознания изменения закрепившегося отношения к музыке и острой необходимости возвращения к классическим истокам. Подобная метаморфоза не является исключением: напомним возвращение таких знаменитых европейских композиторов-экспериментаторов, фактически классиков авангардной музыки, как Э. Сати, Д. Лигети, К. Пендерецкий, к истокам классической музыки. Тем самым, современные японские композиторы данной генерации – «традиционная школа» и «школа западного типа», изначально избравшие разный вектор

развития академической музыки, затем поменяв японский подход к музыке, пришли к одному знаменателю. В частности, к следующему твердому убеждению: используя художественные достижения классического музыкального искусства, глубоко опираясь на народную культуру и оставаясь корнями на родной почве, приравняв национальную традицию с передовым искусством Запада, строить новую перспективную музыкальную историю.

Список литературы

1. Дубровская М. Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Ямады Косаку // Автореферат дис. докт. иск. – Новосибирск, 2005 – 60 с.
2. Акопян Л. О. Памяти Тору Такэмицу // Л. О. Акопян // Муз. акад. 1997 – №3, с. 221-223.
3. Нестьев Нестьев И. В. Токио // Советская музыка. – 1974. – № 10, с. 123-130.
4. Алпатова А. Азиатский музыкальный авангард: образы архаики в творчестве Х. Маседы и Т. Такэмицу // Музыкальная академия. 2010. № 2, с. 154-158.
5. 100 лет со дня рождения Джона Кейджа URL: http://www.lokatme.ru/mag/experience/experience-interview/178805-john-cage-100year [Дата последнего обращения 6. 02.2023].
6. Композитор, дирижёр, творец: интервью с Хисаиси Дзё. https://konnichiwa.ru/4017/ [Дата последнего обращения: 06.02.2023].
7. Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество. Ки1в.: «Музична Украіна», 2012. – 226с.
8. Снежкова Е. А. Творчество Такэмицу Тору в контексте национальной музыкальной культ8уры Японии: на примере инструментальных сочинений. Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения – Новосибирск, 2007. – 30с.
9. Ксенакис Янис. Музыка, сочиняемая с помощью компьютера // 100 композиторов XX века (перевод с немецкого Е. Розовской). – Челябинск, Издательство «Урал LTD»,1999. с. 83.
10. Абдинуров А. Кшиштоф Мейер «Новой музыкальной газете» // Новая музыкальная газета, 2000, №9-11, с.17.
11. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков. – М., 1973. с. 21.
12. Гэ Мэн. К вопросу о развитии саксофонного искусства в Китае в XX – начале XXI века / Гэ Мэн // Искусство и культура. – № 3(15). – 2014. – с.48-54.

References (transliterated)

1. Dubrovskaâ M. Formirovanie âponskoj kompozitorskoj školy i tvorčeskaâ deâtel’nost’ Âmady Kosaku // Avtoreferat dis. dokt. isk. – Novosibirsk, 2005 – 60 p.
2. Akopân L. O. Pamâti Toru Takèmicu // L. O. Akopân // Muz. akad. 1997 – №3, pp. 221-223.
3. Nest’ev Nest’ev I. V. Tokio // Sovetskaâ muzyka. – 1974. – № 10, pp. 123-130.
4. Alpatova A. Aziatskij muzykal’nyj avangard: obrazy arhaiki v tvorčestve H. Masedy i T. Takèmicu // Muzykal’naâ akademiâ. 2010. № 2, pp. 154-158.
5. 100 let so dnâ roždeniâ Džona Kejdža URL: http://www.lokatme.ru/mag/experience/experience-interview/178805-john-cage-100year [Data poslednego obraŝeniâ 6. 02.2023].
6. Kompozitor, dirižër, tvorec: interv’û s Hisaisi Dzë. https://konnichiwa.ru/4017/ [Data poslednego obraŝeniâ: 06.02.2023].
7. Grigorenko E. Džon Kejdž. Tvorčestvo. Ki1v.: «Muzična Ukraina», 2012. – 226 p.
8. Snežkova E. A. Tvorčestvo Takèmicu Toru v kontekste nacional’noj muzykal’noj kul’t8ury Âponii: na primere instrumental’nyh sočinenij. Avtoreferat na soiskanie učenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniâ – Novosibirsk, 2007. – 30 p.
9. Ksenakis Ânis. Muzyka, sočinâemaâ s pomoŝ’û komp’ûtera // 100 kompozitorov HH veka (perevod s nemeckogo E. Rozovskoj). – Čelâbinsk, Izdatel’stvo «Ural LTD»,1999. p. 83.
10. Abdinurov A. Kšištof Mejer «Novoj muzykal’noj gazete» // Novaâ muzykal’naâ gazeta, 2000, № 9-11. p.17.
11. Lihačev D.S. Razvitie russkoj literatury H-XVII vekov. – M., 1973. p. 21.
12. Gè Mèn. K voprosu o razvitii saksofonnogo iskusstva v Kitae v HH – načale HHI veka / Gè Mèn // Iskusstvo i kul’tura. – № 3(15). – 2014. – pp. 48-54.

Сведения об авторах:

Абдрахманова Эльвира Сергеевна – магистрант второго года обучения Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Научный руководитель – Т. К. Джумалиева.
Джумалиева Тамара Кажгалиевна – профессор кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, кандидат искусствоведения.

Авторлар туралы мәлімет:
Абдрахманова Эльвира Сергеевна – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының екінші оқу жылының магистранты. Ғылыми жетекшісі – Т. К. Джумалиева.
Джумалиева Тамара Қажғалиқызы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының профессоры, өнертану кандидаты.

Information about the authors:
Elvira Abdrakhmanova – a second-year masters student of the Kurmangazy Kazakh National Conservatoire. Scientific adviser – T. K. Jumaliyeva.
Tamara Jumaliyeva – Professor of the Department of Musicology and Composition of the Kurmangazy Kazakh National Conservatoire, Candidate of Art History.