

На правах рукописи



МАКСИМОВА АНАСТАСИЯ МИХАЙЛОВНА

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ЯМАДЫ КОСАКУ
И СТАНОВЛЕНИЕ ЯПОНСКОГО СИМФОНИЗМА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск – 2018

Работа выполнена на кафедре этномузыкознания федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Научный руководитель:

Дубровская Марина Юозефовна
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная
консерватория имени М.И. Глинки»,
заведующий кафедрой этномузыкознания

Официальные оппоненты:

Юнусова Виолетта Николаевна
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Московская государственная
консерватория имени П.И. Чайковского»,
профессор кафедры истории зарубежной музыки

Коробейников Сергей Савельевич
кандидат искусствоведения, доцент,
ГАОУ ВО НСО «Новосибирский государственный
театральный институт», доцент кафедры истории
театра, литературы и музыки

Ведущая организация:

ГБОУ ВО «Московский государственный
институт музыки имени А.Г. Шнитке»

Защита состоится «16» мая 2018 года в 17 часов на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» по адресу: 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» <http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан «___» _____ 2018 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент



Новикова
Ольга Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Процессы становления национального симфонизма и инструментализма в Японии первой трети XX столетия представляют несомненный научный интерес для музыковедения в силу неисследованности судьбоносных явлений в данной области раннего композиторского творчества этой страны. Возникновение академической японской инструментальной музыки датируется в работе концом XIX в. – первыми годами XX в.; начало становления национального симфонизма – 1910-ми гг., в контексте интенсивного формирования национальной композиторской школы. При условии, что первыми авторами камерно-инструментальных сочинений в Японии считаются Кода Нобу (1870-1946) и Таки Рэнтаро (1879-1903), возникновение национального симфонизма в японской и российской науке однозначно связывается с именем Ямады Косаку (1886-1965) – «выдающейся исторической личности, фигуры яркой и неординарной»¹.

Основоположник японской композиторской школы Ямада Косаку первым проявил интерес к жанрам оркестровой музыки. Ему принадлежат первые образцы симфонии, симфонической поэмы и симфонической версии произведения традиционного музыкального наследия – *нагаута*². Своим творчеством в области не только симфонической, но и, в целом, инструментальной музыки³ Ямада наметил основные направления поисков и обозначил круг жанров, наиболее актуальных для следующих поколений японских композиторов. При этом главной его заслугой автор полагает поиски, направленные на создание национального типа симфонизма.

Определение «японского варианта» жанрово-стилевых исканий в сфере становления национального инструментализма предоставляет возможности дополнить отечественную теорию развития композиторского профессионализма в XX столетии в странах Востока. Поскольку «феномен симфонизма является индикатором важнейших процессов, происходящих на разных стадиях развития академических культур всех народов мира»⁴, не вызывает сомнений актуальность изучения симфонического, и инструментального – фортепианного – наследия Ямады Косаку, еще не подвергавшегося музыковедческому анализу.

Степень разработанности проблемы. Процессы становления жанров японского композиторского творчества протекали в первой половине XX века. Однако исследование условий, этапов и форм кристаллизации инструментального наследия первых национальных композиторов заинтересовало научный мир, насколько известно, только с 1990-х гг. И в первую очередь это связано со сферой фортепианной музыки⁵. Однако в японской науке проблемы возникновения и становления японского симфонизма до настоящего времени не нашли соответствующего научного отклика⁶. Имеет место лишь подборка фактических данных, содержащаяся в «Каталоге оркестровых работ японских композиторов» (Токио,

¹ Дубровская М.Ю. Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы / М. Ю. Дубровская. – Новосибирск : НГК, 2004 – С. 179.

²С яп. «нага» – долгий, длинный, «ута» – песня. Нагаута – пение в сопровождении сямисэна – концертный жанр лирической природы, к которому относят около 100 циклических композиций.

³ЯмадаКосакувошел в историю музыки Японии также как основатель японской фортепианной музыки и автор первых струнных квартетов.

⁴ Скурко Е.Р. Башкирская академическая музыка: Традиции и современность. – Уфа :Гилем, 2005.–С. 134.

⁵Фортепианное творчество японских композиторов XX столетия является объектом исследования таких ученых, как Д.У. Гарретт и К. Мураками.

⁶Первым опытом фактологического описания нескольких созданных Ямадой Косаку оркестровых сочинений можно считать вступительную статью Гото Нобуко к тому ПСС сочинений композитора (1989-1999). В 2006 г. были опубликованы краткие комментарии Морихидэ Катаямы к изданному CD-диску симфонических сочинений Ямады Косаку.

1994)⁷. Но и в этом объемном справочном издании парадоксальным образом вообще отсутствует информация о таком этапном по значению в японской симфонической музыке сочинении, как Симфоническая Нагаута «Цурукамэ» Ямады Косаку (1934)⁸.

Остается в целом не раскрытой в японском музыковедении проблематика теоретических аспектов возникновения национального симфонизма, инструментальной музыки. В западных энциклопедических изданиях возможно почерпнуть лишь информацию справочного характера, содержащуюся в отдельных статьях, посвященных композиторским персоналиям. Единственную попытку краткого исторического экскурса в проблематику возникновения японского симфонизма в контексте творчества Ямады Косаку содержат докторская диссертация и монография М. Дубровской, где справедливо указывается на первопроходческую функцию композитора.

Цель работы – изучение и выявление на материале симфонического и фортепианного творчества Ямады Косаку специфики исторических и теоретических аспектов становления национального симфонизма в контексте инструментальной культуры Японии 1900-1930-х гг.

Поставленная цель определила следующие **задачи**:

- проследить и уточнить хронологию, условия и мотивацию создания Ямадой Косаку первых образцов национального симфонизма и сочинений для фортепиано; очертить место и значение этой части его наследия в становлении японского академического инструментализма;

- выявить образно-смысловую направленность и жанрово-стилевые ориентиры оркестровых и фортепианных сочинений Ямады Косаку в аспекте эволюции его композиторского стиля;

- охарактеризовать направленность творческих исканий, становление методов и форм воплощения Ямадой национально-характерного на пути обретения им мастерства симфониста;

- определить периодизацию инструментального творчества Ямады Косаку в контексте этапов формирования и развития инструментального / симфонического творчества японских композиторов 1910-1940-х гг.

Объектом исследования стали ранние инструментальные сочинения основоположника национальной композиторской школы Ямады Косаку в контексте становления японского симфонизма в 1910-1930 гг.

Предмет исследования – особенности и динамика формирования симфонического и фортепианного творчества Ямады Косаку в жанрово-стилевых, языковых, образно-смысловых и формообразующих аспектах.

Методологическую базу исследования составляют апробированные в российском гуманитарном знании подходы: принцип историзма, когда каждое явление рассматривается в историческом контексте в плане поиска генетических ключей к пониманию музыкально-художественных процессов; комплексный метод, предусматривающий изучение анализируемых явлений с историко-культурных и структурно-теоретических позиций; системный метод, обусловивший рассмотрение симфонических сочинений Ямады

⁷Orchestral Works by Japanese Composers: 1912-1992 (Каталог оркестровых работ японских композиторов: 1912-1992) / Автор-составитель Нарасаки Ёси. — Токио :Shunjusha Edition, 1994.

⁸Сведения о наличии в его творческом портфеле данного произведения удалось почерпнуть из статьи самого композитора («Осю кокёгаку-но хисигата тэки сусэй (Фигурально описываемое положение дел в европейской симфонии: ситуация ромба) // Ямада Косаку тэсаку дзэнсю (Полное собрание литературных сочинений Ямады Косаку). В 3-х тт. Т. 1. – Токио, 2001. – С. 76-88) и буклета к диску симфонических сочинений композитора (Katayama M. Kosaka Yamada (1886 — 1965) Nagauta Symphony «Tsurukame» (1934), Sinfonia «Inno Meiji» (1921), Choreographic Symphony «Maria Magdalena» (1916)) (Ямада Косаку (1886 — 1965) (Катаяма М. Симфоническая Нагаута «Цурукамэ» (1934), Симфония «Инно Мэйдзи» (1921), Хореографическая симфония «Мария Магдалина» (1916)). — Токио, 2006 — 24 с.).

Косаку в ракурсах европейского, национального и авторского стилей; методология изучения МНКШ Востока⁹ на материале симфонизма композиторских школ национальных республик Российской Федерации, Центральной Азии, Дальнего Востока и конкретно Японии.

Особую значимость для описания процессов проникновения западной музыки в культуру Японии (Глава I) имели труды Т. Куросавы, М. Катаямы, Х. Танабэ. Целесообразным стало привлечение данных о функционировании традиционной инструментальной музыки Японии в период Мэйдзи в работах К. Тоётака, Н. Тэраути, К. Сигэо. Не менее важными для концепции работы стали позиции крупнейшего современного издателя музыки Ямады Косаку – Н. Гото, музыковедов-востоковедов У. Мольма, В. Адриаанца, Т. Крейга и Р. Кинга, Р. Гарфиаса, Л. Ландэ, Л. Пиккена. Погружению в сущностные черты традиционно-профессионального музыкального наследия Японии рассматриваемого периода способствовали подходы российских музыковедов-японистов М. Дубровской, М. Есиповой, О. Жуковой, Н. Клобуковой, Н. Чабовской. Опорой в осознании специфики музыкально-художественных, театральных и эстетических традиций Японии явились исследования Н. Анариной, Л. Гришелевой, М. Дубровской, Н. Иофан, С. Лупиноса, В. Сисаури.

Поскольку исследование этапов освоения национальной композиторской школой жанровых моделей непреложно связано с проблемой периодизации этих процессов¹⁰, в диссертации (Глава II) были учтены подходы российских ученых: Н. Головневой (этапы становления композиторского творчества Якутии), М. Дрожжиной (системный анализ явления МНКШ Востока), С. Закржевской (периодизация развития композиторского творчества в культурах Евразии), Е. Карелиной (становление национальной композиторской школы Тывы), Т. Лесковой (комплексное исследование дальневосточного композиторского фольклоризма), Л. Пыльневой (системный анализ становления МНКШ на примере сибирских автономий РФ), Е. Скурко (обобщение научной информации по симфонизму композиторов МНКШ на материале национальных автономий РФ), Е. Снежковой (симфоническое наследие корифея японского композиторского творчества второй половины XX в. Т. Такэмицу), В. Юнусовой (магистральные пути развития композиторского творчества стран Востока и российского музыкального востоковедения), казахстанских ученых – У. Джумаковой, М. Кокишевой, В. Недлиной (исследования эволюции музыкальной культуры Казахстана новейшего периода), узбекистанского исследователя Н. Янов-Яновской (проблемы становления симфонической музыки в Узбекистане), китайских и корейских музыковедов: Бэк Хи Сук, Бянь Мэн, Ван Ин, Дай Юй, Сюй Бо, Хан Бо Ён (некоторые аспекты инструментального творчества китайских и корейских композиторов).

Полезными для проблематики диссертации (Глава II) оказались также разработки периодизаций симфонического творчества композиторов СССР в трудах М. Арановского, И. Вызго-Ивановой, развития симфонической музыки XX века в культурах Востока в работах Н. Ахунджановой, В. Виноградовой, В. Гальцевой, Т. Гафурбекова, Т. Головянц, О. Дадашевой, Бянь Мэн, Ло Ши, Пак Кён Хва.

Для характеристики становления фортепианного наследия Ямады Косаку (Глава III) ценность представили результаты исследований российских и зарубежных музыковедов: А. Варламовой (черты становления фортепианного искусства Якутии), М. Дубровской (вопросы периодизации японской фортепианной музыки), А. Желтоног, американских ученых Д. У. Гарретт и К. Мураками (некоторые аспекты развития японской фортепианной музыки).

⁹Аббревиатура понятия «молодые национальные композиторские школы Востока», введенного в научный обиход М. Н. Дрожжиной.

¹⁰Насколько известно, японских ученых данная проблематика не интересовала.

Выявлению специфики развертывания инструментального творчества Ямады способствовали результаты исследований других жанров его творческой деятельности М. Дубровской, работы этого же автора в сфере осмысления общих процессов формирования композиторского творчества в Японии.

Изучение инструментального наследия Ямады Косаку обусловило необходимость осмысления на новом материале проблемы «композитор – фольклор» (Глава IV). Для характеристики взаимодействия этих двух генетически различных систем в конкретных композиторских сочинениях, а также эволюции композиторской работы в данном направлении были учтены позиции А. Абдинурова, Е. Алкон, Т. Батаговой, Н. Гавриловой, В. Глинского, Г. Головинского, С. Гончаренко, Е. Долинской, И. Земцовского, Л. Ивановой, М. Кокишевой, М. Кумской, А. Малкуш, И. Молкина, Л. Скафтымова, Н. Шахназаровой, И. Цыбиковой-Данзын, Е. Мэй, Ф. Нельсона и Н. Осборна, Ван Ина, Данг Нгок Занг Куан, Ли Ын Кёна, Ли Юнока, У На, Цинь Тянь, Та Куанг Донг, Фан Динь Тан, Чан Тху Бак Ха. Особенно ценным источником стала статья самого Ямады Косаку, где автор высказывает любопытные суждения о европейском и русском симфонизме.

Так как в диссертации сочетаются музыкально-исторический и музыкально-теоретический ракурсы исследования, в ней использовались аналитические подходы отечественного музыкознания: теория жанра симфонии, симфонической поэмы и фортепианной транскрипции И. Аппалоновой, М. Арановского, Б. Бородина, Г. Еременко, О. Соколова, методы науки о музыке Н. Гуляницкой, А. Зися, Ю. Кона, В. Медушевского, А. Милки, М. Тараканова, Б. Ярустовского, в том числе, репрезентированные в трудах новосибирских музыковедов: трактовка жанра транскрипции в творчестве сибирских композиторов С. Гончаренко, жанровый и структурно-синтаксический анализ А. Молчанова.

Магистральные аспекты направленности российско-японского диалога в музыкальном искусстве XX в., в котором активное участие принимал Ямада Косаку, рассматриваются в опоре на работы М. Дубровской, В. Молодякова, Р. Мория, К. Симонова, Ю. Холмина, М. Якубова.

Изучение музыкальных явлений художественной культуры, динамики их развития и взаимодействия неизменно связано с погружением в историко-социальные процессы, протекавшие в Японии рассматриваемого периода. В силу этого, в работе были задействованы такие труды, как «История Японии: сборник исторических произведений», «История Японии (1868-1998)», публикации Н. Клобуковой, Луи Фредерика, А. Мещерякова, Тоямы Сигэки, У Ген Ира, Г. Шнеерсона, программа-конспект «История внеевропейских музыкальных культур» (редактор-составитель и один из авторов В. Юнусова), справочник «Япония» Дж. Матсуэ.

Базисом для соотнесения этих явлений с общим культурным, художественным и литературным контекстом рассматриваемой эпохи в Японии стали работы культурологов и филологов Т. Бычковой, Л. Гришелевой и Н. Чегодарь, А. Глускиной, А. Долина, Д. Кина, А. Мамонова, Г. Свиридова, немецкого музыковеда И. Сючю, североамериканского японоведа У. Мольма. Значительным подспорьем в атрибуции явлений японской ментальности, эстетических категорий, нашедших отражение в духовном содержании сочинений Ямады Косаку явились книги Т. Григорьевой, Л. Ермаковой, А. Самозванцева, переводы А. Долиным японской поэзии.

Обнаруженные в процессе изучения оркестрового творчества Ямады Косаку параллели с образцами симфонических сочинений западноевропейских и русских композиторов вызвали также необходимость интерпретации работ российских музыковедов А. Альшванга, Л. Ивановой, С. Шлифштейна, Г. Крауклис, Г. Ерёмченко, посвященных общим вопросам

европейского музыкального искусства XIX – XX вв.

Выявленные учеными типологические особенности воплощения ряда структурно-языковых моделей в произведениях национальных композиторов союзных республик СССР и РФ позволили интерпретировать наиболее плодотворные выводы при анализе симфонических сочинений Ямады Косаку. В этой связи были задействованы труды С. Галицкой, А. Плаховой, связанные с теоретическими аспектами монодии, многоголосия – С. Гончаренко, И. Жордания; поднимающие вопросы тематического развертывания – Н. Кадыровой, А. Штерна; изучения отдельных элементов музыкального языка – А. Лашкевич, модальности и лада – М. Лебедь, Пэн Чэн, жанра – О. Соколова, Е. Соловьевой (Кириковой), структуры музыкального текста – Л. Акопян.

В ходе аналитического разбора оркестрового письма симфонических сочинений Ямады Косаку автор использовал подходы, отраженные в работах А. Карса, Е. Назайкинского, Ю. Фортунатова, Д. Штерна.

Положения, выносимые на защиту:

- Предложенная в диссертации периодизация начальных этапов формирования симфонического творчества японских композиторов позволила аргументировать основополагающую роль в этом процессе Ямады Косаку, чьи первые образцы жанров симфонической и фортепианной музыки заложили фундамент для работы последующих поколений композиторов Японии в сфере национального инструментализма.

- Первым приоритетным направлением на начальном этапе обретения композиторского мастерства для Ямады Косаку явилась необходимость освоения главных жанровых моделей симфонического творчества ведущих европейских композиторских школ; вторым стал процесс наполнения уже освоенной жанровой модели национальной тематикой, образностью и принципами развития.

- Симфоническая Нагаута – вершинное достижение Ямады Косаку на пути освоения и переосмысления японских национальных моделей посредством совмещения в данном сочинении двух исторически сложившихся уровней художественного мышления.

- Фортепианные сочинения Ямады Косаку послужили основой для выработки музыкально-языковых средств, которые впоследствии были применены в практике сочинения симфонических опусов композитора.

- В процессе выявления путей симфонических и, в целом, инструментальных исканий Ямады Косаку на пути к обретению им собственного композиторского стиля определились ориентиры его инструментализма, где помимо западноевропейских влияний были выявлены аллюзии на творчество А. Скрябина, С. Рахманинова, советских композиторов как в оркестровой музыке, так и в сфере фортепианного творчества.

Научная новизна результатов заключается в том, что данная диссертация является первым исследованием в отечественном музыкознании, посвященным изучению становления японского инструментализма, а именно, такой основополагающей его части, как симфоническое и фортепианное творчество Ямады Косаку. В этой связи впервые исследован генезис и воссозданы исторические условия формирования национального симфонизма в Японии; выявлено первенство воздействия на симфоническое творчество композитора русского композиторского инструментализма начала XX века в области тематизма, фактуры, стилистики, драматургии и формообразования; определено кардинальное значение фортепианного творчества Ямады Косаку для выработки образно-содержательных и музыкально-языковых средств в сфере симфонизма; обоснован и описан феномен трансплантации в контексте симфонических исканий Ямады Косаку; предложена периодизация первых этапов формирования японского национального симфонизма;

обоснована самобытность путей симфонических исканий основоположника японской композиторской школы.

Достоверность результатов исследования. Для решения поставленных в работе задач автор использовал обширный корпус научных публикаций по разным вопросам – музыкального востоковедения, японоведения, истории и теории музыки XX века, теории становления МНКШ Востока, истории и теории национального симфонического и фортепианного творчества народов Востока, что позволило сформировать надежную методологическую базу диссертации. Степень достоверности исследования подтверждается опорой на репрезентативный материал: широкий круг инструментальных – оркестровых и фортепианных – сочинений Ямады Косаку в их сравнительно-сопоставительном анализе.

Апробация работы. Диссертация выполнена на кафедре этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры. Результаты отдельных аспектов исследования были обобщены и представлены в докладах и сообщениях на конференциях и 16 статьях в научных журналах и музыковедческих сборниках, в их числе – три статьи в научных рецензируемых изданиях, входящих в Перечень ВАК.

Положения отдельных разделов диссертации были изложены автором на Международных конференциях: II Международная (VI Всероссийская) научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Искусство глазами молодых» (Красноярск, 2010); III Международная заочная научно-практическая конференция «Восток и Запад: история, общество, культура» (Красноярск, 2014); Шестой международный симпозиум по японоведению и преподаванию японского языка «Актуальные проблемы изучения Японии и японского языка» (Новосибирск, 2014); Международная научно-практическая конференция «Россия и Япония: история, теория, практика и современные перспективы культурного сотрудничества» (Новосибирск, 2015), Международная научная конференция «Музыка. Театр. Кино», посвященная Году кино в России (Новосибирск, 2016).

Теоретическая значимость работы состоит в том, что ее материалы и результаты могут способствовать дальнейшему осмыслению творческого наследия Ямады Косаку в сфере инструментальной музыки, раскрытию проблемы национального в творчестве композитора; содействовать дальнейшему развитию отечественной музыкальной японистики; разработке теории формирования и развития национальных композиторских школ стран Дальнего Востока.

Практическое значение исследования состоит в углублении научного знания в сфере отечественного музыкального востоковедения и японистики. Материал диссертации может быть полезен для курсов истории зарубежной музыки.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует п. 4. «История музыки стран Востока»; п. 7 «Общая теория музыкального искусства»; п. 8 «Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин: мелодика, ритмика, гармония, полифония (контрапункт), теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение: оркестровка и теория оркестровых стилей, история теоретических учений»; п. 9 «История и теория музыкальных жанров».

Структура диссертации обусловлена ее целью и задачами. Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Списка литературы (199 наименований: 172 на русском и 27 на английском, немецком и японском языках) и восьми Приложений в виде хронологической таблицы, четырех аналитических очерков, обзора литературно-художественных процессов Японии соответствующего периода, нотных примеров, фотографии.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** излагаются обоснование и актуальность избранной темы, характеризуется степень изученности проблемы, обозначаются объект и предмет, определяются цель и задачи работы, выявляется научная новизна, раскрывается практическая и теоретическая значимость исследования, его методологическая основа, формулируются защищаемые положения, очерчивается структура диссертации. Большое внимание уделяется значению творческой деятельности Ямады Косаку для процессов становления японской композиторской школы.

Основная задача **Главы I – «Зарождение оркестровой музыки европейского типа в Японии эпохи Мэйдзи (1868-1912)»** – состоит в определении контекста формирования японского композиторского инструментализма. **Раздел I.1 – «Культурно-историческая ситуация в мэйдзийской Японии»** – посвящён рассмотрению магистральных направлений музыкально-исторического развития страны в эпоху Мэйдзи, времени рождения первых японских композиторов, эпохи, определившей дальнейший ход и формы развития художественной культуры страны. Внимание фокусируется на знаковых тенденциях рассматриваемого периода. В целях сохранения независимости Японии за чрезвычайно короткий срок осмыслила и освоила достижения Запада в ключевых сферах общественной и культурной жизни. Преобразования Мэйдзи в области искусства происходили под знаком ломки устоявшихся традиций, эстетических воззрений, религиозного пиетета. В подобных условиях задачей первостепенной важности выступила необходимость сохранения национальных традиций своей культуры. Этому способствовала постепенно сформировавшаяся политика государственной поддержки сфер традиционного искусства. Роль своеобразного полигона для отработки путей взаимодействия с западной музыкой выполнило традиционное музыкальное наследие Японии. В результате к последнему десятилетию Мэйдзи в структуру музыкального пространства страны вошло композиторское творчество европейской модели, которое было достаточно оперативно адаптировано в новых условиях.

Традиционные формы инструментального музицирования (в том числе вокально-инструментального), выступавшие для первых японских композиторов источником неповторимых национально-самобытных творческих импульсов, становятся предметом исследования в **разделе 1.2. «Традиционная инструментальная музыка Японии в эпоху Мэйдзи как контекст формирования национального композиторского инструментализма»**. В ходе описания основных форм традиционного исполнительства отмечается, что общим курсом развития музыкального искусства в этот период явился постепенный процесс демократизации традиционных жанров: их содержания, условий их функционирования и исполнения. Характеризуется большой подъем профессиональной традиционной художественной культуры в целом, что вписывается в охранительную государственную политику Японии для придания ей статуса «страны – произведения искусства»¹¹. Однако не все жанры были актуализированы в новой эпохе: так, была ликвидирована система поддержки слепых музыкантов – традиционных исполнителей-инструменталистов. Позднее, на волне растущего в 1930-е годы национализма, инструментальная музыка сямисэна и кото стала почитаться как подчеркивающая самобытность японской традиции: эту тенденцию первым интерпретировал в своем оркестровом творчестве Ямада Косаку. Тогда же впервые была открыта для публики придворная оркестровая музыка *гагаку*, природа которой стала импульсом к созданию

¹¹ Молодяков, В. «Образ Японии» в Европе и России второй половины XIX — начала XX века / В. Молодяков. — М.-Токио : Институт востоковедения РАН, 1996. — 182 с.

сочинений для симфонического оркестра выдающихся композиторов первой половины XX века: Коноэ Хидемаро, Мацудайра Ёрицунэ и др. Особое внимание обращается на вокально-инструментальный жанр *нагаута*; анализируются особенности его формообразования. Чрезвычайно распространенный в городской среде с конца XIX в., востребованный в разных сферах традиционно-профессионального искусства, жанр оказал прямое воздействие на японское композиторское творчество: в 1934 году Ямада Косаку создает уникальное по своей природе сочинение – Симфоническую Нагаута «Цурукамэ», где традиционный музыкальный текст соплагается с композиторским.

В заключении раздела содержатся выводы о том, что несмотря на отразившиеся на всей социальной структуре японского общества преобразования Мэйдзи, традиционные формы музицирования продолжали развиваться в сложившихся рамках. Это сообщило в дальнейшем развитию японского симфонизма особый колорит, проявившийся в обращении японских композиторов к эстетике традиционных жанров инструментальной музыки и опоре на принципы их развертывания.

Раздел 1.3. «Новые тенденции в музыкальной культуре Японии последней трети XIX в. Маршевость как знак эпохи Мэйдзи» посвящен феноменам военной музыки и роли военных оркестров, выполнивших одну из важнейших функций в процессе приобщения японцев к оркестровым звукообразам, новому инструментальному исполнительству и в целом типологическим особенностям данной сферы музыкальной культуры Запада. В мэйдзийской Японии распространение военных оркестров было согласовано с общим правительственным курсом, направленным на поощрение освоения европейской музыки. Как показано, исполнительство подобного рода стимулировало становление национального композиторского инструментализма.

Феномен маршевости оценивается в качестве явления новой музыкальной культуры Японии западного типа, который приобрел символическое значение, став олицетворением всего музыкального мира эпохи Мэйдзи в восприятии ее современников. Военная маршевая музыка составляла основу репертуара военных оркестров, создателями и композиторами в которых были приглашенные из Европы и США музыканты. При довольно широком круге жанров, в которых они работали, существенный объем занимали марши и сочинения, написанные в подобном духе. Поскольку после Реставрации Мэйдзи любая европейская музыка становилась своеобразным символом новой социальной элиты, закономерно, что марши также приобрели привилегированный статус. В этой связи первые японские композиторы в своем творчестве также воплотили магистральную музыкальную «интонацию» эпохи. Большинство из них родились и сформировались именно в эпоху Мэйдзи (Таки Рэнтаро, Хирота Рютаро, Нобутоки Киёси и др.). Ямада Косаку также был одним из тех, для кого марш, шире – маршевость – приобрели особое значение, став одним из средств художественного выражения, что было им воплощено во второй симфонии «Хвалебный гимн Мэйдзи» и ряде фортепианных сочинений.

Далее в исследовании рассматриваются примеры проявления маршевости в других сочинениях Ямады Косаку: цикле фортепианных вариаций, написанных на мелодию романса Р. Таки «Кодзё-но цуки» («Луна над развалинами замка»), первой симфонии – «Победный клич и Мир». В вариациях маршевость предстает в форме лирических воспоминаний о былой славе страны; в симфонии – посредством цитирования мелодии государственного гимна Японии – «Кими-га ё» («Тысячелетнее счастливое правление»).

В Разделе 1.4. «Деятельность иностранных композиторов в эпоху Мэйдзи» сформулированы результаты и значение для развития инструментальной музыки Японии деятельности первых зарубежных музыкантов – немцев, французов, англичан, американцев.

Данная проблематика до настоящего времени интересует музыковедов (исследования С. Айзенштадта, М. Дубровской, А. Желтоног, Н. Клобуковой, Р. Мория, И. Сючю).

Основными сферами работы иностранных музыкантов в Японии были преподавание и просвещение, композиция занимала небольшое место среди других видов их деятельности. В качестве педагогов иностранные музыканты обучали японцев музыкальной грамоте и исполнительству на европейских, в первую очередь, духовых инструментах. Число иностранных деятелей музыкальной культуры, прибывших в начале эпохи Мэйдзи с различными политическими целями, было довольно большим: Дж. У. Фэнтон, Ф. Эккерт, Л. Мезон, Ч. Лерок, Р. Диттрих, Г. Веркмейстер, Й. Ласка, К. Фогт, Э. Путчер и другие. Их просветительская работа осуществлялась в сфере военных оркестров посредством расширения их репертуара – включения наряду с военной музыкой сочинений корифеев европейского симфонизма (В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Вагнера, А. Брукнера и др.). Исполнительская деятельность иностранных музыкантов заключалась, в основном, в ознакомлении японцев с образцами западноевропейского инструментализма посредством гастрольных поездок звезд «первой величины» (в период с конца XIX века и до начала 1940-х годов Японию посетили Ф. Шаляпин, Л. Сирота, Л. Крейцер, Э. Римини, Г. Веркмайстер и др.).

Композиция для зарубежных музыкантов не стала приоритетом: необходимость сочинять музыку была вызвана нехваткой учебного материала. Однако, благодаря иностранцам в Японии появились музыкальные школы, стали регулярными концерты камерно-инструментальной и симфонической музыки, в целом, национальная музыкальная культура обогатилась новым для нее типом художественного творчества.

Глава 2 – «Вопросы формирования японского симфонизма в эпохи Тайсё и Сёва (1912-е–1940-е гг.) – посвящена теоретическим вопросам становления симфонизма в Японии: периодизации, типологии, особенностям формирования и становления. В разделе 2.1 – «Теоретические проблемы периодизации» – совершена попытка всестороннего рассмотрения типологических этапов становления японского симфонизма. В силу отсутствия в японском музыкознании полноценной методологии анализа феноменов становления композиторской школы был использован сложившийся методологический аппарат советско-российского музыкознания с целью выработки подходов к анализу процессов периодизации и жанрового становления японского симфонизма.

В культурах бывшего советского Востока – республик Центральной Азии, Кавказа и восточных автономий России – процесс овладения симфоническими жанрами, согласно разработанным классификациям (Т. Вызго, И. Вызго-Ивановой, Н. Головневой, У. Джумаковой, М. Дрожжиной, С. Закржевской, Л. Пыльневой, Е. Скурко, Н. Янов-Яновской), начинался уже с начального периода становления композиторской школы. При этом первые инструментальные сочинения, в частности, симфонические, принадлежали приезжим композиторам. Интересовавшая их жанровая сфера концентрировалась в области рапсодии, сюиты и симфонической картины. В сфере камерно-инструментальной музыки это были жанры, в основном, вариаций, обработок, транскрипций, пьес. В Японии первые инструментальные сочинения также принадлежали перу композиторов-иностранцев. Основу жанровой сферы составляли пьесы, попури, танцы и сюиты для инструментальных ансамблей (как правило, для фортепиано и камерных ансамблей с его участием), сонаты для отдельных инструментов. Образцы оркестровой музыки создавались лишь в исключительных случаях и не претендовали на высокую художественную ценность.

В бывших республиках СССР и автономиях РФ инациональные музыканты ставили своей задачей соединить национальный (этнографический) материал с западноевропейскими

жанрами, формами и принципами развития. В Японии, напротив, большинство иностранных композиторов пытались уйти от решения проблемы синтеза национального японского и европейского. Это было связано с некоторым их пренебрежением по отношению к японской традиционной музыке, как не способной соперничать с европейской по своему художественному уровню (по И. Сючю). В их задачи не входило создание национальной композиторской школы в Японии, а только обучение и просвещение японцев. В свете этого очевидны причины отсутствия попыток зарубежных музыкантов осваивать в Японии симфонические жанры. Их деятельность, таким образом, обозначена в качестве подготовительного этапа становления инструментального творчества национальных композиторов.

Известно, что первый период развития симфонизма в восточных автономиях РСФСР связан с зарождением предпосылок жанровой его разновидности, осуществлявшегося в русле фольклорного направления, соотносимого с принципом этнографизма (по С. Закржевской). В диссертации показано, что первые японские симфонические сочинения, принадлежащие Ямаде Косаку, напротив, были созданы в опоре на опыт западноевропейского симфонизма и, вследствие этого, не опирались на столь мощную национальную основу. В своих ранних оркестровых произведениях композитор использовал приемы работы с материалом и основные закономерности формообразования, которые сложились в рамках австро-немецкой симфонической школы. Стремление наполнить свои сочинения почвенными японскими тематикой, ладоинтонационностью и принципами формообразования последовательно реализовывалось композитором по нарастающей в каждом следующем произведении.

Второй период развития симфонической музыки в творчестве композиторов МНКШ связан с расширением жанровой сферы – охватом симфонической поэмы и собственно симфонии, где последняя, как правило, все еще принадлежит творчеству инациональных авторов. В Японии, напротив, усилиями Ямады Косаку симфония и симфоническая поэма уже на первом этапе были включены в жанровую палитру композиторского творчества. При этом оркестровое творчество Ямады Косаку все же вписывается в общую типологию процессов становления национальной симфонической школы. Это касается формирования национальных типов «жанрового» симфонизма, для которого характерны некоторая условность жанровых градаций, дедрамматизация сонатного *allegro* в симфониях, развитие тенденций индивидуализации лирики и драматики и такие ответвления, как лирико-жанровый, жанрово-эпический и героико-эпический симфонизм (по Е. Скурко).

Третий период развития композиторского творчества в восточных культурах бывшего СССР характеризуется одновременной работой старого и нового поколений композиторов. Завершается процесс освоения жанровых моделей европейского типа и снижается уровень влияния инационального опыта. Те же процессы наблюдаются на третьем этапе становления японской симфонической школы. Но Ямада Косаку фактически предвосхитил указанный этап. Типичный принцип направленности творческой деятельности пионеров МНКШ, обычно «регулируемый» обращением к логике исторического чередования стилевых потоков европейского композиторского творчества, также имел место в Японии, что проявилось в эволюции ямадовского симфонизма. Он один и первый прошел через все музыкально-исторические этапы: от классицизма через романтизм (в 1-й симфонии) – к импрессионизму и экспрессионизму (в симфонических поэмах и 2-й симфонии), в конце симфонических исканий – к композиторскому фольклоризму. В этой связи показательна жанровая иерархия в творчестве представителей МНКШ среднеазиатских республик советского Востока: сюита – поэма – увертюра – концерт – симфония. Ямада Косаку пошел собственным путем: от симфонии к жанрам сюитного типа.

В разделе 2.2 – «Процессы становления японского симфонизма в дальневосточном контексте» – сравниваются процессы, проходившие в странах-соседях Японии – Китае и Корее – в целях выявления особенностей собственно японского пути в контексте реалий МНКШ ДВ. В отличие от «соседей», Япония не подвергалась иностранной аннексии, не была колонизирована, ее самобытная национальная культура не была насильственно подавлена, хотя и находилась под сильным давлением со стороны США и европейских стран. Между тем, рост националистических идей в 1930-1940-е годы оставил заметный след в истории развития японской музыкальной культуры. В это время развитие композиторского творчества вступало в период зрелости, но тематика и содержание созданных в тот период произведений не отличаются особым разнообразием (к примеру, Ямада Косаку создает в 1944 году на патриотическом подъеме симфоническую поэму «Камикадзе»). В отличие от ситуации в композиторском творчестве Китая и Кореи стилистический плюрализм ранних симфонических сочинений Ямады был возможен лишь потому, что в начале века композиторская музыкальная культура Японии не была подчинена какой-либо идеологии. В этом, по мысли автора диссертации, заключается корень своеобразия путей становления и развития японского симфонизма: в Китае необходимость ориентации на достижения советского симфонизма санкционировалась «сверху», в Корее таким ориентиром стало музыкальное искусство и музыкальные вкусы Японии, в то время как сама Япония в своих предпочтениях была свободна.

Уникальность «японского пути» заключается и в том, что более десяти лет в сфере симфонизма/инструментализма работал лишь Ямада Косаку. Главной задачей для него на тот момент выступала необходимость освоения западноевропейской жанровой системы и способов работы с материалом. Поэтому вполне закономерным становится присвоение данному периоду – до 1920-х гг. – статуса первого этапа становления японского национального симфонизма. Второй этап знаменуется второй половиной 1920-х годов, когда молодые японские композиторы начинают проявлять интерес к жанрам симфонической музыки. К 1930-м годам список японских композиторов-симфонистов становится довольно внушительным (С. Окума, М. Сугахара, Х. Коноэ, Н. Ямамото, М. Мияги и др.). К этому времени жанровый спектр японской симфонической музыки расширяется: в ее орбиту входят жанры сюиты, рапсодии, вариации и др. Переход на новый уровень развития национального симфонизма был генерирован творческими достижениями Ямады, наметившими пути к адаптации национальной японской образности и тематизма в условиях логики мышления композиторского творчества европейской модели. Третий период становления определяется в связи с выходом японской композиторской школы в 1960-х годах на мировой музыкальный уровень.

В разделе 2.3 – «Оркестровые сочинения Ямады Косаку: жанрово-стилистический аспект» – выясняются условия, сподвигнувшие композитора к созданию его симфонических полотен, вскрывается вектор его исканий.

Оркестровая музыка создавалась Ямадой Косаку в течение 12 лет со значительными временными перерывами. Пик активности приходился на период 1912-1916 годов – времени окончания Берлинской Высшей музыкальной школы, знакомства с творчеством А. Скрябина, создания им первого японского симфонического оркестра и открытия в Императорском театре первого публичного симфонического фестиваля японской филармонии. Обучаясь в Германии, композитор закономерно перенял преимущественный интерес немецких композиторов к симфоническому и фортепианному творчеству. Его первая симфония «*Катидоки-то хэйва*» (англ. – «Triumph and Peace», с яп. «Победный клич и Мир»), законченная 8 ноября 1912 года, знаменует рождение японской композиторской оркестровой музыки. Его создание было

вызвано осознанной необходимостью для композитора освоить сонатно-симфонический цикл как жанровую модель, что несомненно ему удалось, несмотря на недостаточный ещё уровень композиторского мастерства.

В последующие 10 лет Ямада Косаку пишет симфоническую поэму «Мадара-но хана» («Цветы мандалы», 1913), Увертюру, симфоническую сюиту «Ниппон» («Япония»), симфоническую Прелюдию к «Кими-га ё», симфоническую поэму «Курай Тобира» («Темная дверь», 1913), симфонию «Инно Мэйдзи» («Хвалебный гимн Мэйдзи», 1921), а в последующие годы Коронационную прелюдию для оркестра и хора (1925)¹², Симфоническую Нагаута «Цурукамэ» («Журавль и черепаха», 1934), оркестровую сюиту «Камикадзе» (1944), сюиту «Музыка синтоистских празднеств» (1954)¹³. После 1916 года интерес Ямады к оркестровой музыке в целом снижается: это может быть связано с активизацией его концертной и общественной деятельности, а также с творческим успехом композитора в 1930-е годы в работе с другими жанрами – музыки со словом, где ему удалось убедительнее отразить национально-характерное.

Начиная с 1923 года, круг молодых японских композиторов, работающих в симфонических жанрах, пополняется именами Окума Сатору и Сугахара Мэйро. Уже с 1927 года появляются сочинения Оки Масао, Икэноути Томодзиро. Это поколение японских авторов обратилось к жанрам фантазии, увертюры, сюиты и др. Целью созданных в тот период произведений сразу выступала попытка соединения европейских форм с японской тематикой в плане содержания, то есть традиционной мифологии, фольклора, преданий, сказок. Это было стимулировано появлением националистических тенденций в общественном сознании японцев начала эпохи Сёва (предвоенные и военные годы), что выразилось в повороте к собственно национальной тематике и образности в музыкальном искусстве. Ко второй половине 1930-х годов число японских композиторов-симфонистов становится довольно внушительным, при этом они пишут не только симфонии, но и сюиты, увертюры, симфонические картины, рапсодии, фантазии. Это Кисио Хирао, Сабуро Морои, Сэйдзи Хосокава, Фумио Хаясака, Тэйдзи Мияхара.

Таким образом, творчество Ямады Косаку воплощает собой первый этап становления японского симфонизма. «Перешагнув» через сюитно-рапсодический этап – начальный для МНКШ стран советского Востока, он обращается непосредственно к симфонии – жанру, первые образцы которого в МНКШ бывшего СССР появились лишь на втором этапе, порой – на третьем. Особое место в наследии Ямады занимает жанр симфонической поэмы, выступивший в качестве необходимой ступени в процессе постижения онтологических качеств жанра симфонии. Это наглядно прослеживается при сравнении первой и второй симфоний: «TriumphandPeace» знаменует освоением жанра с точки зрения его конструктивных законов, «InnoMaiji» — являет собой первый образец наиболее удачного воплощения национально-характерного в жанре симфонии. Образцом при создании двух симфонических поэм для японского композитора выступил творческий опыт Ф. Листа и Р. Штрауса.

Глава 3 – «Фортепианные сочинения Ямады Косаку в контексте становления и развития японского симфонизма» – посвящена рассмотрению эволюции творчества композитора в области фортепианной музыки и ее роли в процессе становления японского национального симфонизма. В разделе **3.1. –«Фортепианное наследие Ямады Косаку:**

¹² К оркестровым сочинениям композитора следует также отнести музыку к кинофильмам «Рэймэй» (1927) и «Арасики цути» (1937).

¹³ Данные оркестровые сочинения, как и Симфоническая Нагаута «Цурукамэ», не вошли в ПСС композитора и отсутствуют в фондах библиотек РФ.

жанрово-стилистический аспект» –сообщается о позиции ученого из США Д. У. Гарретт, которая процесс проникновения западной фортепианной культуры в японскую сравнивает с «переливанием», объясняя это тем, что первые японские композиторы переняли западноевропейский опыт, сохраняя при этом свою культурную самобытность, в результате чего произошли преобразования заимствованных музыкальных форм. Важным здесь становится рассмотрение ею деятельности таких выдающихся музыкантов «новой» японской культуры, как Кода Нобу – первой известной японской пианистки, преподавателя класса фортепиано Токийской музыкальной школы, пропагандистки европейского музыкального искусства, а также Таки Рэнтаро – предшественника Ямады Косаку, талантливого композитора и пианиста. Н. Кода принадлежит первое известное в Японии камерно-инструментальное сочинение, написанное в западном стиле – Соната для скрипки (1897). Р. Таки – автор «Menuetto» – первой написанной в Японии фортепианной пьесы (1900). Поскольку во времена учебы Ямады Косаку среди учителей Токийской музыкальной школы не было профилирующего специалиста по композиции, его ранние фортепианные работы, по всей вероятности, не выходили за рамки канонов западноевропейской музыки XVIII-XIX веков. Но стремление найти свое собственное творческое «я» уже на начальном этапе, как считается, проявилось в написанных им в период с 1910 по 1912 годы сонатах для фортепиано¹⁴.

Между первой созданной в Японии пьесой Таки и первой Сонатой для фортепиано Ямады разница 11 лет, но в последней просматривается определенный уровень композиторского мастерства, в частности, в широком использовании контрапунктических возможностей, организации структуры и содержания¹⁵. М. Дубровская указывает на изначальную приверженность композитора к классико-романтическому стилю и жанрам. Вполне очевидно, что в данных инструментальных сочинениях наглядно обнаруживаются типичные для европейского генезиса принципы формообразования и образно-тематического профиля.

Уже через год после создания второй фортепианной сонаты Ямада пишет свою первую симфонию, что вполне логично: освоив сонатный цикл, композитор почувствовал уверенность в возможности создания более крупной композиции. Косвенно это подтверждается сочинением «подготовительного» симфонического произведения – Увертюры D-dur (1912) – первой оркестровой пьесой в Японии, созданной японским автором. Увертюра явилась для Ямады Косаку неким «полигоном» для отработки формообразующих принципов, которые затем были воплощены им в симфонии. В этот начальный период своего симфонического творчества композитор отрабатывает мастерство посредством погружения в классицистские жанр-формы.

В период с 1912 по 1926 годы Ямада Косаку был ведущим композитором в области японского фортепианного сочинительства. При этом его творчество стимулировало следующее поколение японских композиторов в их обращении к фортепиано. Выдвигаются такие авторы, как Т. Мияхара, которому принадлежат две сонаты для фортепиано, Т. Го – автор пяти сонат, С. Морои, создавший фортепианный концерт *cis-moll*. Все последующее развитие фортепианного композиторского творчества в Японии носит крещендирующий характер. С началом периода Сёва (1928) наблюдается явное увеличение активности японской

¹⁴ Данные ранние фортепианные сочинения Ямады Косаку также не вошли в ПСС композитора и отсутствуют в фондах библиотек РФ.

¹⁵ Согласно описанию Д. У. Гарретт Первая соната (E-dur, 1911) состоит из двух частей и напоминает Балладу № 3 Шопена. Вторая соната (G-dur, 1912) состояла из трех частей, но последние две были утеряны. Сохранившаяся первая часть имеет немецкий подзаголовок "Sehr schnell" («Очень быстро»). В отличие от первой сонаты, ее структурно-композиционный и образный планы были выдержаны в классицистской манере.

композиторской молодежи в сфере инструментальной музыки. Создаваемые ими в это времяopus стали более оригинальными, стилистически индивидуальными, разнообразными и национально ориентированными. Начались активные эксперименты с новыми стилями и техниками, часто сочетаемые со звучанием японских традиционных инструментов или особенностями японского музыкального языка. Несмотря на некоторое запаздывание фортепианного творчества из-за еще недостаточно сформировавшейся исполнительской практики, в данной сфере шли активные поиски путей объединения особенностей японской традиционной музыки с заимствованными у западных композиторов приемами инструментального мышления и формами. Таким образом, к началу периода Сёва японские композиторы уже в полной мере переняли модель западноевропейского образца, сохраняя при этом свою культурную самобытность.

Раздел 3.2 – «Фортепианные сочинения Ямады Косаку как творческая лаборатория национального симфонизма: аналитический очерк» – содержит рассмотрение фортепианного наследия композитора, которое позволяет сделать вывод о большом разнообразии его жанров, содержания и средств воплощения. Здесь представлен широкий спектр различных сторон образности, сюжетов и стилевых явлений, которые возможно вычленил в три магистральных направления. Первое связано с воплощением европейских музыкальных стилей: классицистской жанрово-стилистической образности, ранних романтиков (Шумана) и импрессионистов (Дебюсси). Довольно часто в стилистике ямадовских фортепианных сочинений эти линии представлены в тесном синтезе. Их маркирование осуществляется через особенности гармонического, метро-ритмического и фактурного-тембрового планов.

Второе магистральное направление связывается со стилистикой русских авторов, в частности, Скрябина, чье влияние проявляется в извилистости ведущего мелодического голоса, его инструментальном характере, широком амбитусе и внезапных взлетах/падениях мелодии, в некоторой сегментированности изложения материала, связанной с долгими остановками и паузами, стремлении к виртуозности. Все это обнаруживается в мини-цикле «Посвящение Скрябину» (1917), состоящем из 2-х пьес. Обе пьесы цикла – «Вечерняя поэма» и «Незабываемые ночи Москвы» – целиком написаны в скрябинской стилистике, но в своеобразном преломлении собственно ямадовских представлений о России: тип пьес-впечатлений, напоенных мягкой лирикой.

Третье магистральное направление целиком посвящено поискам в сфере почвенно национальной тематики. Возможно, эти сочинения стали первыми «пробами пера», которые впоследствии привели Ямаду к созданию Симфонической Нагаута «Цурукамэ». В своих переложениях для фортепиано 1916-1918 годов – обработке классической пьесы для кото «Рокудан» (1916), Вариациях на тему песни Р. Таки «Кодзё-но Цуки» (1917), обработке классической пьесы нагаута «Цурукамэ» (1918) – композитор стремится в наиболее целостном виде сохранить первоисточник. В ходе рассмотрения названных сочинений выявлены определенные закономерности в работе Ямады с цитатным материалом. В пьесе «Рокудан» музыкальный текст канонической пьесы представлен практически в оригинальном виде. Изменения коснулись лишь тонального плана – a-moll вместо g-moll (условное определение высотного положения лада *хирадзёси*). Фактура сочинения акустически максимально приближена к звучанию оригинала, то же касается и мелизматики: характерным приемам звукоизвлечения на кото были найдены аналоги из амбитуса фортепианного исполнительства. Фактура пьесы построена таким образом, что воспроизводит скрытое в самом первоисточнике двухголосие. Творчески претворяя в вертикаль фортепианной фактуры японскую инструментальную монодию, композитор избирает адекватный принцип ее решения. Когда в

основе произведения лежит традиционная тема («Рокудан», «Цурукамэ»), Ямада следует логике горизонтали первоисточника. В результате, фактура «Рокудан» и «Цурукамэ» представляет собой горизонтальное соединение двух монодийных линий, вертикальный срез подчас выявляет диссонирующие сочетания, не подчиняющиеся логике системы европейской гармонии. Однако в вариациях на романс Р. Таки композитор использует в целом привычные гармонические последования, порой усложняя их напластованием аккордов и альтерациями.

Фортепианная пьеса Ямады Косаку «Рокудан» определена как *переложение*. Данный опыт удачно репрезентировал идею адаптации в системе композиторского творчества традиционного национального наследия. Исследование показало, что в 1931 году подобного рода попытка была успешно произведена Хидэмаро Коноэ в его переложении для смешанного оркестра классической пьесы гагаку «Этэнраку». Следовательно, этот путь работы с традиционным наследием оказался творчески воспринят композиторами – современниками Ямады – и имел своего продолжателя.

В 1913 году Ямада пишет сюиту для фортепиано «Drei Kleine Japanische Tanzweisen» («Три маленьких японских танца»), состоящую из 3-х частей, каждая из которых озаглавлена названием одной из традиционных японских песен: «*Сараси*», «*О-эдо-Нихонбаси*», «*Канторэ*». Характерно, что именно этот год ознаменовался для Ямады поисками собственного композиторского стиля сквозь призму национально-характерного, через обращение к традиционным ладовым структурам, технике монтажа и вариантно-вариационным принципам развития материала: были созданы две симфонические поэмы, в которых он сумел в разной степени воплотить обозначенные поиски. Вероятно, именно на материале фортепианной сюиты композитор отработывал способы их реализации в музыкальном материале, но в камерных масштабах. Примечательно то, что он сумел совместить здесь два способа мышления – национальный (модальный) и европейский (гармонический): все части сюиты как бы написаны в японских ладах, но при этом отчетливо ощущается гармоническая – вертикальная – их основа. В данном случае имеет место известный российской науке прием интеграции в вертикали ладовой структуры горизонтали. Подобный смелый опыт помог Ямаде Косаку в дальнейшем при написании симфонических поэм «Мадара-но Хана» и «Курай Тобира», где также обнаруживаются отсылки к модальным (ладовым) принципам организации как горизонтали, так и вертикали.

Исследование показало, что для Ямады фортепианная музыка стала сферой обретения сочинительского мастерства в русле работы с традиционным наследием. Здесь, как и во многих других его сочинениях, имеет место описанная М. Дубровской «передача самого духа или образа (*мудо*) традиционного фольклорного и профессионального музыкального искусства и японской художественной традиции в целом»¹⁶. Указанный цикл стал первой столь целенаправленной работой композитора с моделями традиционного японского музыкального искусства.

В год создания симфонии «Мэйдзи» (1921) Ямада пишет 2 фортепианных сочинения: Увертюру «Фавн» и многочастный цикл «Момотаро из сновидений». Увертюра представляет собой небольшую пьесу, каждая фраза которой насыщена необычными и весьма любопытными мелодико-гармоническими и ритмическими находками. По многим признакам данная миниатюра напоминает стилистику Скрябина, особенно его ранних инструментальных сочинений (Прелюдий ор. 11). Совершенно иным выступает фортепианный цикл «Момотаро из сновидений»: это 6-тичастная сюита. В цикле весьма интересно воплощена идея национального: за основу мелоса избран традиционный песенный детский фольклор, при

¹⁶ Дубровская, М. Ю. Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы / М. Ю. Дубровская. — Новосибирск : НГК, 2004. — С. 447.

сохранении его жанров. Здесь проявилось бережное отношение композитора к традиционному материалу, ставшее для Ямады впоследствии чертой его стиля. Примечательно, что в данном случае композитор в своей работе оказался близок к опыту русских «кучкистов».

После 1921 года активность работы Ямады Косаку в области фортепианной музыки постепенно снижается. Композитором в этот период было написано всего семь сочинений, три из которых в 1928 году («Поэма», Прелюдия «Молитва», вариации на тему «Каратати-но хана» («Цветы дикого лимона»)); далее он работал в сфере фортепианной музыки крайне минимально. Все последующие сочинения создавались композитором в единичном варианте и со значительными временными перерывами: 1929 год – Прелюдия Es-dur, 1934 – пьеса «Весенняя мечта», 1937 – Прелюдия «Святое счастье», 1951 – Прелюдия g-moll. Итак, созданию Симфонической Нагаута «Цурукамэ» предшествовал долгий путь работы и поисков композитора в сфере фортепианных переложений и транскрипций. Процесс создания Симфонической Нагаута потребовал уже гораздо более радикального внедрения в проблему соположения двух миров – европейского и японского. После данного симфонического опуса Ямада Косаку более не работал с жанрами переложений и транскрипций в области фортепианной и, в целом, инструментальной музыки.

В Главе 4 – «Симфонические сочинения Ямады Косаку – путь к национальному самовыражению» – аналитически рассмотрены 5 центральных сочинений: первая симфония «Triumph and Peace», две симфонические поэмы «Мадара-но хана», «Курай Тобира», симфония «Мэйдзи» и Симфоническая Нагаута «Цурукамэ».

Целью Раздела 4.1 - «От Увертюры к Симфонической Нагаута: аналитический очерк» – является определение процессов становления и эволюции типологических и характерных черт симфонического стиля Ямады Косаку на конкретных образцах. Репрезентативность результатов аналитической работы достигается за счет применения таблиц с комментариями по каждому указанному сочинению. В качестве параметров были избраны следующие: стиль, драматургия, строение цикла (формообразование), проявления национально-характерного и оркестровка.

В результате аналитического рассмотрения названных симфонических сочинений Ямады предлагаются следующие выводы. Необходимость освоения базисных жанрово-стилевых моделей обусловила создание первой симфонии «Triumph and Peace» и первой симфонической поэмы «Мадара-но хана». Главным здесь для композитора было освоение жанр-формы. Наполнение модели национальной тематикой и соответствующим музыкальным содержанием в этих первых работах было делом второстепенной важности. Поскольку австро-немецкий импульс исчерпал себя в них, поиски национально-характерного проявились во второй симфонической поэме «Курай Тобира» и второй симфонии «Мэйдзи». Кульминацией исканий в этой области стала Симфоническая Нагаута «Цурукамэ».

Основная творческая работа композитора в данных сочинениях развернулась в сфере выработки тематизма, который отвечал бы особенностям японского художественного идеала, приемов его развития, выстраивания драматургии и формообразования. Здесь внимание Ямады фокусируется на почвенной программности – сюжетах истории, мифологии в контексте семантики традиционного музыкального наследия, современной японской поэзии. Другим ценным достижением становится обращение композитора к национальным ладовым структурам, что наиболее ярко проявилось в Симфонической Нагаута «Цурукамэ». Показательно органичное сочетание в музыкальном материале данного сочинения традиционной ладовости японского мелоса с европейской ладотональной системой. Тем самым Ямада Косаку фактически приходит к модальности.

Другим перспективным механизмом воплощения национального в японской музыке

представляется использование Ямадой принципа монтажности произведений традиционного японского искусства («принципа динамичности монтажа»), как одного из основополагающих в процессе формообразования. В роли *дана* выступают небольшие законченные построения-мотивы. Названный принцип проявляется на двух уровнях: как качество формообразования в структуре музыкального текста и как один из ведущих принципов формообразования на уровне целостного произведения. Наиболее яркое воплощение принцип монтажности находит во второй симфонической поэме «Курай тобира» и второй симфонии «Мэйдзи».

Одним из выдающихся достижений Ямады Косаку в процессе поисков национально-характерного следует полагать выработку и закрепление вариантно-вариационного метода развития тематизма. Начиная с первой симфонической поэмы этот принцип становится ведущим, в том числе и в его фортепианном творчестве. Это могло быть связано с самой природой мировосприятия композитора, ориентированной, в первую очередь, на созерцательность. В рассмотренных автором образцах симфонического и фортепианного творчества выявлено формирование характера этой типичной для композитора образности: превалирования созерцательного начала, преломленного сквозь призму личного отношения автора. Показателен избранный композитором тип авторского высказывания в виде воспоминаний, воплощенный в симфонии «Мэйдзи».

Особое внимание уделено Симфонической Нагаута «Цурукамэ», в которой самобытный звукообраз традиционно-профессионального вокально-инструментального искусства Японии сопоставлен со звучанием европейского симфонического оркестра, шире – монодийное музыкальное мышление и специфическая вертикаль одновременно сопоставляются с европейским многоголосием, интерпретированным оркестровой партитурой. Обоснованы причины того, что Ямада, являясь представителем японской культуры, лишь на закате своего симфонического творчества пришел к созданию столь уникального национально-ориентированного сочинения.

Первым фактором представляется то, что композитора с раннего детства, наряду с японской, окружала и западноевропейская музыка. Вторым – что он свое формирование в качестве композитора-профессионала прошел за границей, в Германии, некоторое время проведя в полной изоляции от своей национальной культуры и не имея возможности выезжать в Японию. Симфоническая Нагаута была написана в 1934 году, с разрывом более чем в десять лет с момента создания второй симфонии «Мэйдзи». Это, как следует полагать, было связано с тем, что традиционное направление японского музыкального искусства ревностно охраняло свои позиции от процессов модернизации, в то время как «западное» продолжало впитывать и развивать традиции европейского музыкального искусства. Тем не менее, в композиторской культуре подспудно шли процессы сближения традиционного японского и западного искусства. Вполне закономерно, что Ямада также не прошел мимо данной тенденции, однако основная причина лежит в плоскости его собственных композиторских исканий. М. Катаяма указывает, что в дни своего пребывания в Берлине композитор пытался написать инструментальное произведение в духе симфоний Бетховена. Но из писем композитора, приведенных в российской научной литературе, известно: Ямада чувствовал, что такая «чистая» инструментальная музыка не совсем близка японскому менталитету: более соответствует национальному мироощущению музыка со словом. Впоследствии композитор все более склоняется к сочинению музыки со словом. В камерно-вокальных сочинениях он начинает работать над проблемой создания мелодий, которые могут органично сочетаться с тональным ударением в японском языке. В дальнейшем композитор создаст первую национальную японскую оперу, в которой будет звучать японский язык и в мелосе которой будут совмещаться элементы национальной и западной музыкальной интонационности.

Именно на волне подобных исканий и была создана Симфоническая Нагаута.

Обращение к теме «Цурукамэ» не случайно: это синтоистская мифологема, которая нашла воплощение в различных областях художественного творчества и в повседневном быту японцев. В основу симфонического сочинения Ямады положена нагаута по мотивам и сюжету классической пьесы театра Но «Цурукамэ», сочиненная Кинэя Рокудзаемоном Х в 1851 году. В произведении композитора нагаута исполняется аутентичными музыкантами. Ямада несколько сократил оригинал, исключив из его музыкального текста целиком инструментальные фрагменты, исполняемые на сямисэнах. В результате материал традиционного пласта получился весьма концентрированным – исполнители нагаута поют, сопровождая себя на сямисэнах, практически непрерывно. Был также проанализирован вербальный текст «Цурукамэ», что позволило установить следующее: его структура отвечает теории *дзё-ха-кю*–принципу формообразования в традиционном искусстве Японии.

Так соединение в музыкальном материале «Цурукамэ» двух различных текстов– оригинального и композиторского – вписывается в систему эстетических и формальных установок традиционной японской культуры.

В Разделе 4.2 - «Симфоническая Нагаута и феномен трансплантации в инструментальном творчестве Ямады Косаку» – предлагается и разъясняется на материале инструментального творчества Ямады Косаку понятие *трансплантации*, которое осмысливается как обозначение одного из базисных элементов, присущих традиционному японскому феномену *эklekтики*.

Действие принципа трансплантации в контексте японского художественного творчества определено как перенесение элемента одной системы в другую с сохранением его онтологических качеств, что убедительно реализовано в Симфонической Нагаута «Цурукамэ». Само по себе обращение композитора к феноменам традиционного наследия отнюдь не редкость¹⁷: еще до «Цурукамэ» он создал несколько фортепианных произведений, в основе которых лежат сюжеты и музыкальный материал традиционного японского искусства («Рокудан», «Нотная тетрадь Гэндзи», «Цурукамэ»).

Однако на раннем этапе композиторского творчества Японии (конец XIX – первые десятилетия XX веков) не существовало аналогов Симфонической Нагаута. Композиторский тематизм (музыкальный материал, сочиненный самим Ямадой Косаку) следует за партией традиционных исполнителей, как бы «исходя» из его музыкального текста. Вполне очевидно, что оркестр в данном случае выполняет функцию поддержки, служа своеобразным «фоном». Это подтверждается тем, что соотношение двух пластов партитуры выстраивается по тому же принципу, что и партии исполнителей нагаута: вокалистов и сямисэна. Их взаимодействие основывается на принципах традиционной фактуры нагаута, которые сродни «имитационной полифонии»: партия сямисэна повторяет партию исполнителей с некоторым отставанием (обычно, на одну долю). Однако оркестровая партия, как правило, повторяет только общий контур движения мелодии традиционных певцов. Оркестр частично заменяет партию сямисэнов. При этом композитор не идет по пути точного претворения имитационного принципа, оставляя за собой право свободы творческого решения.

Система данов, воплощенная в музыкальном тексте традиционного пласта, находит частичное отражение и в материале оркестровой партии. Обнаружено, что границы между данами, звучащими в партии традиционных певцов, подчеркиваются различными метроритмическими средствами в партии оркестра: остановками (паузы, выдержанные

¹⁷Еще до «Цурукамэ» Ямады Косаку в японском искусстве существовали подобные прецеденты, к примеру, Коноэ Хидэмаро создал оркестровую транскрипцию пьесы гагаку, а Комацу Косаку в своей первой опере обращался к сюжету классической драмы театра Но.

длительности), сменой темпа. Мелодико-гармоническая сторона оркестровой партии развивается по тонально-гармоническим законам. Характер тональных отклонений свидетельствует о преобладании плагальности, что было вызвано необходимостью органичного соединения традиционного музыкального текста, основанного на модальности, и композиторского, координирующегося тональными соотношениями. Смены гармонических функций в композиторском тексте определяются переменной опор в музыкальном материале певцов нагаута. Выбор тональности в партии оркестра напрямую зависит от высотного положения функционирующего в конкретный момент ладозвукоряда, становится основным в процессе взаимной координации двух музыкальных текстов.

Синхроническое взаимодействие в рассмотренном сочинении Ямады Косаку двух обозначенных типов музыкального мышления сродни диффузности. В результате этого типа взаимодействий произошло возникновение качественно нового тематического материала. В то же время, Ямаде удалось усмотреть в традиционной нагаута признаки тематического и ладоинтонационного развития, что потенцировало собственно симфоническое развитие музыкального материала. Именно это ему убедительно удалось продемонстрировать в данном сочинении. Типологически неповторимое совмещение в данном произведении двух исторически сложившихся уровней художественного мышления (канонического и динамического), элементов двух стадийно отличных композиционных структур, двух стилей, с сохранением сущностных свойств каждого феномена, является исторически первым и ярчайшим образцом функционирования механизма трансплантации в системе композиторского творчества японцев.

В **Заключении** диссертации подводятся итоги и намечаются перспективы. Проведенное исследование выявило решающее значение симфонического и фортепианного наследия Ямады Косаку для процесса формирования японского национального симфонизма и инструментализма в первые десятилетия XX века. Как подтверждение востребованности и в наши дни ранних симфонических и фортепианных сочинений Ямады эти опусы активно издаются и тиражируются, занимают почетное место в репертуаре современных оркестров и пианистов Японии, пропагандируются в зарубежных гастроях японских музыкантов.

Результаты представленного в диссертации анализа симфонического и фортепианного творчества Ямады Косаку в японском и дальневосточном контекстах позволяют определить основные направления творческих исканий композитора. Продуктивная работа Ямады в данной области, дополненная творчеством в жанрах фортепианной музыки, выполнила функцию успешного почина в его сочинительском труде, аккумулировала значение его ранних симфонических и фортепианных произведений как первого успеха в творческой деятельности не только Ямады-композитора, но и Ямады-пианиста и дирижера.

Следующим этапом исследований может стать дальнейшее изучение оркестрового и фортепианного творчества 1910-1940-х гг. японских композиторов-инструменталистов – современников и последователей Ямады Косаку. Это позволит определить общий вектор развития инструментальной составляющей в творчестве выдающихся композиторов Японии XX века. Ждет своего исследователя и интереснейшая балетная музыка, а также оперы и кантаты Ямады Косаку, до настоящего времени не подвергавшиеся изучению и научному осмыслению. Пока еще не доступны российскому и западному музыковедению и чрезвычайно познавательные музыкально-литературные сочинения Ямады, изданные в Японии в 1930-х годах и не переведенные на другие языки. Целостное рассмотрение творческого наследия корифея японского композиторского творчества Ямады Косаку позволит восполнить существующие пробелы в истории новой музыки Японии.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК:

1. Максимова А. М. Оркестровые сочинения Косаку Ямады и становление японского симфонизма // Музыка и время: ежемесячный научный журнал. – 2013. – Вып. 11. – С. 21-26 (1 п. л.).
2. Максимова А. М. Феномен трансплантации в системе японского художественного творчества (на примере Симфонической Нагаута «Цурукамэ») // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово, 2016. – № 34 (1). – С. 56-64 (0.5 п. л.).
3. Максимова А. М., Дубровская М. Ю. О японском опыте формирования жанровой системы композиторского творчества // Вестник музыкальной науки. – Новосибирск, 2018. – № 2 (20). – С. 5-9 (0.4 п. л.).

Другие публикации:

4. Максимова А. М. К проблеме становления молодых национальных композиторских школ в условиях Азиатского региона // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук : материалы межвузовской научной студенческой конференции – 2010 «Интеллектуальный потенциал», 19-20 мая 2010 г. – Новосибирск : НГАХА, 2010. – С. 21 (0.25 п. л.).
5. Максимова А. М. К проблеме становления симфонизма в условиях формирования молодых национальных композиторских школ (на примере Узбекистана и Японии) // Искусство глазами молодых : Материалы II Международной (VI Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Красноярск, 8 апреля 2010 г. – Красноярск : Красноярская государственная академия музыки и театра, 2010. – С. 153-157 (0.25 п. л.).
6. Максимова А. М. Симфоническая поэма в раннем творчестве Ямады Косаку // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук : тезисы межвузовской научной студенческой конференции «Интеллектуальный потенциал Сибири», Новосибирск, 23-24 мая 2012 г. – Новосибирск : НГАХА, 2012 г. – С. 9-10 (0.25 п. л.).
7. Максимова А. М. Значение иностранных музыкантов в формировании японского композиторского инструментализма // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: материалы межвузовской научной студенческой конференции – 2013 «Интеллектуальный потенциал», 2013 г. – Новосибирск : НГАХА, 2013 г. – С. 62 (0.25 п. л.).
8. Максимова А. М. Становление японского симфонизма в восточноазиатском контексте // Вестник музыкальной науки.– Новосибирск:НГК им. М.И. Глинки, 2013. – С. 123-129 (0.5 п. л.).
9. Максимова А. М. Становление японского симфонизма в межкультурном взаимодействии (на материале творчества Ямады Косаку) // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования : сборник научных трудов ОГИИ. – Вып. 14. – Оренбург, 2013 г. – С. 92-99 (0.5 п. л.).
10. Максимова А. М. Цурукамэ в истории культуры Японии // Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых : сб. материалов Всероссийской научно-практической конференции (21 – 22 октября 2014 г.). – Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2014. – С. 187-195 (0.3 п. л.).

11. Максимова А. М. Процессы становления раннего японского симфонизма в контексте тенденций азиатского композиторского фольклоризма // Актуальные проблемы изучения Японии и японского языка :материалы Шестого Международного симпозиума по японоведению и преподаванию японского языка (14-15 марта 2014 г.). – Новосибирск: НГПУ, 2014. – С. 31-40 (0.3 п. л.).
12. Максимова А. М. К вопросу влияний российского опыта на творчество Ямады Косаку // Диалог культур как фактор развития национального музыкального искусства: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, 28-29 апреля 2014. – Новосибирск :НГК им. М.И. Глинки, 2014. – С. 56-61 (0.7 п. л.).
13. Максимова А. М. Мифологема «Цурукамэ» и ее воплощение в творчестве основоположника японского инструментализма Ямады Косаку // Восток и Запад: история, общество, культура: сборник научных материалов III Международной заочной научно-практической конференции. – Красноярск :Краснояр. краев.научно-учебный центр кадров культуры, 2014. – С. 35-39 (0.7 п. л.).
14. Максимова А. М. К вопросу об истоках формирования композиторского фольклоризма в раннем симфоническом творчестве японских композиторов // Вестник музыкальной науки. – № 4 (10). – Новосибирск, 2015. – С. 41-47(0.3 п. л.)
15. Максимова А. М. «Этэнраку» и формирование композиторского фольклоризма в Японии // Вестник музыкальной науки. – № 1 (11). – Новосибирск, 2016. – С. 45-51 (0.9 п. л.).
16. Максимова А. М. Маршевость как знак эпохи Мэйдзи в творчестве Ямады Косаку // Вестник музыкальной науки. – № 4 (14). – Новосибирск, 2016. – С. 58-64 (0.6 п. л.).