

Гумінюк С. П.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,
Інститут мистецтв Київського університету імені Б. Грінченка

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧИСТЬ ТОРУ ТАКЕМІЦУ В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ РЕЗОНАНСІВ З КУЛЬТУРОЮ ЯПОНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ТА КОМПОЗИТОРСЬКИХ ШКІЛ ЗАХОДУ: НА ПРИКЛАДІ ЕСКІЗУ ДОЩОВОГО ДЕРЕВА II ДЛЯ ФОРТЕПІАНО

[520:4:73]78.071.1 :780.616.432
ID ORCID 0000-0002-4756-4263
DOI 10.33625/2409-2347-2019-3-80-86

Гумінюк С. П. Фортепіанна творчість Тору Такеміцу в контексті стильових резонансів з культурою японської традиції та композиторських шкіл Заходу: на прикладі Ескізу дощового дерева II для фортепіано. У статті порушуються питання визначення компонентів музичної естетики та стилю Тору Такеміцу. Підкреслюється множинність стильових контекстів творчості композитора, в числі яких, поряд зі стилістикою О. Мессіана, естетикою тиші Дж. Кейджа та авангардними відкриттями візуальних мистецтв, присутні філософія та художні феномени японської культури. Культурна традиція Сходу з її давнім спадком філософії дзен, вишуканою ментальністю та художньою культурою як фундамент світогляду композитора знаходить своє віддзеркалення в його погляді на природу та тимчасовість сенсів і у свою чергу резонує з естетикою звуку й тиші Джона Кейджа. Авторська концепція нотного тексту композитора перегукується з французькою традицією нотозапису. Ескіз дощового дерева II як приклад поєднання візуального, словесного й музичного розглядається крізь призму синтезу різних традицій, перетворених в індивідуальному композиторському методі.

Ключові слова: Тору Такеміцу, фортепіанна музика, естетика стилю композитора, авангард, японська культура, авторські коментарі, Ескіз дощового дерева II.

Гумінюк С. П. Фортепианное творчество Тору Такемитсу в контексте стильовых резонансов с культурой японской традиции и композиторских школ Запада: на примере Эскиза дождевого дерева II для фортепиано. В статье затрагиваются вопросы определения компонентов музыкальной эстетики и стиля Тору Такемитсу. Подчеркивается множественность стилистических контекстов творчества композитора, в числе которых, наряду со стилистикой О. Мессиаена, эстетикой тишины Дж. Кейджа и авангардными открытиями визуальных искусств, присутствуют философия и художественные феномены японской культуры. Культурная традиция Востока с ее давним наследием философии дзэн, изысканной ментальностью и художественной культурой как фундамент мировоззрения композитора находит свое отражение в его взгляде на природу и временность смыслов, в свою очередь резонируя с эстетикой звука и тишины Джона Кейджа. Авторская концепция нотного текста композитора перекликается с французской традицией нотной записи. Эскиз дождевого дерева II как пример сочетания визуального, словесного и музыкального рассматривается сквозь призму синтеза различных традиций, преобразованных в индивидуальном композиторском методе.

Ключевые слова: Тору Такемитсу, фортепианная музыка, эстетика стиля композитора, авангард, японская культура, авторские комментарии, Эскиз дождевого дерева II.

Guminiuk S. Resonances of Japanese cultural tradition and Western composer schools' style in Toru Takemitsu's piano works (illustrated by Rain Tree Sketch II for piano). Toru Takemitsu's works represent a titular phenomenon and embodiment of the poetics of Japanese musical culture of the 20th century. Esthetic tuning to the constants of oriental philosophy combined with the composer's interest in the art of impressionism and avant-garde creates a unique style of the sounding of his musical world, and it is based on the synthesis of occidental and oriental traditions. Among the sources of studying Takemitsu's works, a five-volume collection of the composer's literary legacy published in the Japanese language takes center stage. An analysis of Confronting Silence: Selected Writings, a collection of the composer's literary

works allows to clearly outline the artistic and esthetic context of his musical world.

Scholars studying Toru Takemitsu's works emphasize a substantial range of influences that could be seen in his esthetic, compositional and mode-harmonious principles and in his composing method. This is the captivation with French musical culture, in particular, works of Erik Satie, Claude Debussy and Olivier Messiaen with their neat orchestral and textural spatiality, experiments with rhythm, absence of an expressed ethnic belonging of thematism, images of nature, contemplativeness and harmonious colorfulness of artificial modes, poetics of silence, slowed flow of John Cage's musical time, rarefaction and timbre differentiation of Anton Webern's musical vertical, captivation with oriental musical culture from the traditional music playing to the works of Yasuji Kiyose and Fumio Hayasaka.

When studying Toru Takemitsu's piano works, one can identify specifics of the composer's style preferences in any particular period, trace dynamics of developing his music composing style, feel national mentality with its quietness, simplicity, asceticism, nonchalance, tranquility of soul and sensitivity toward nature that comes from Zen Buddhism.

The list of works is dominated by program titles: visual references, chimeric images of sketch titles often supplemented with references to a tribute to the artiste. For Takemitsu, programicity is not a concrete graphic program but a narrative setting, an impulse point for an interpreter similar to the title of Debussy's *Préludes*. When studying relations between music and visual arts, surrealist poetry and modern painting art, as well as esthetics of Japanese garden, Takemitsu implemented these ideas in his music in which the combination of visual images rich in their colors with spatial effects of the absence of the sense of time is the cornerstone.

A vivid example of combining the visual, the lingual and the musical is *Rain Tree Sketch II*. This piece was inspired by the work of the outstanding Japanese writer Kenzaburō Ōe, *Women Listening to the "Rain Tree"*.

In Japanese world perception, the universe and everything existing in it are distinguishable for being cyclic and temporaneous. The transitional state between cycles is similar to the state of rain. By depicting in his work the state of a richly sprinkled tree and water drops, the composer implemented the Japanese model of world perception at semantic level.

It is worth noting that cultural tradition of the Orient with its ancient legacy of Zen philosophy and exquisite mentality and artistic culture became the foundation of the composer's worldview. In Takemitsu's works, esthetics of sound and silence are the reflection of Zen philosophy in its view of nature and temporaneity of senses. The author's concept of *Rain Tree Sketch II*'s notation echoes with the French tradition of musical notation. The author's comments before the notation explain his arsenal of performance means. Despite the composer's strict instructions as regards performance, this music is also distinguishable for the freedom of performance in interpreting unfixed and relative nuances of dynamics and agogics. At the same time, Takemitsu's notation seems very transparent and improvisational because of the large number of pauses and the series of short melodic waves running through the entire musical staff.

Rain Tree Sketch II is dedicated to the memory of Olivier Messiaen, and this tribute was a symbolic act of paying last respects to the composer. This program resonates with the Japanese concept of *Ma*. *Rain Tree Sketch II* reflects Takemitsu's new approach to the understanding of musical fabric, the process of musical intoning and *Ma* as the "silence between notes that make music".

The form of Rain Tree Sketch II mirrors the structural principles of organization in national poetry and in garden landscaping. Takemitsu consistently adheres to the principle of repetition, which for him, as well as in the “dramaturgy” of Japanese garden, means the sign of inevitable closure that sort of symbolizes the arrival to the point of destination or return to the method of repetition. It is worth supplementing the analysis of Rain Tree Sketch II with a methodology of the theory of rows, which could significantly clarify Takemitsu’s principles of intoning and composing. On the one hand, the composer limits himself by the whole structuralism of a musical composition, and on the other hand, he limits the performer by detailed comments and remarks as regards dynamics, articulation, metro rhythm, pedaling, and image-emotional content of thematism. It simultaneously helps the performer learn an exotic (in terms of its melodic-harmonious colorfulness) text of a work and regulates, in all senses, the structure of performer’s interpretation. The composer’s music is not just a mix of oriental and occidental musical elements but the result of a systematic construction of the environment in which these traditions can meet. Keywords: Toru Takemitsu, piano music, esthetics of the composer style, avant-garde, Japanese culture, author’s comments, Rain Tree Sketch II.

Постановка проблеми. Тору Такеміцу (1930–1996) — видатний японський композитор, творчість якого є титульним феноменом і уособленням поетики японської музичної культури ХХ століття. Його популярність як на Заході, так і в Японії пояснюється специфікою стильових компонентів, котрі складають його творчу індивідуальність. Естетичне налаштування на константи східної філософії в поєднанні з інтересом композитора до мистецтва імпресіонізму й авангарду утворюють унікальне стильове звучання його музичного світу. При цьому витoki мистецтва Такеміцу не можуть бути класифіковані ні як виключно західні, ані східні, навпаки, його творчість ґрунтується на їх синтезі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед джерел дослідження творчості Такеміцу центральне місце посідає виданий японською мовою п’ятитомник літературної спадщини композитора, на сторінках якої сповнені глибоких уявлень і вільного духу критики судження Такеміцу вказують шляхи осягнення його творчості. Загалом композитор за життя видав близько двадцяти книг та низку статей і нарисів, багато з яких вийшли англійською мовою та є у відкритому доступі. Навіть побіжний аналіз однієї з таких монографічних збірок Такеміцу дозволяє досить рельєфно окреслити той художньо-естетичний контекст музичного світу композитора, який є невід’ємною часткою тексту його музичної творчості. Книга *Confronting Silence: Selected Writings* («Супроти тиші: вибрані твори») [10] — перша збірка літературних творів композитора, що видана за рік до його смерті професором Каліфорнійського університету Гленом Глазоу (Glenn Glasow) та куратором Музею східного мистецтва у Сан-Франциско Йошико Какудо (Yoshiko Kakudo). Збірка побудована як дайджест статей Такеміцу різного характеру та жанрового спрямування — двадцять два літературні фрагменти (записи зі щоденника композитора, уривки лекцій, статті про сучасників, що написані протягом 1960–1993 рр.) охоплюють широке коло творчих постатей, художніх інтересів, естетичних, композиційних та виконавських принципів митця.

Зв’язок із науковими завданнями. Дослідники творчості Т. Такеміцу (серед найбільш цікавих робіт вирізняються статті вітчизняних музикознавців Т. Цареградської та Л. Морозової) підкреслюють значне коло впливів, які можна побачити в його естетичних, композиційних, ладо-гармонічних принципах, у його композиторському методі. Насамперед це захоплення французькою музичною культурою, зокрема творчістю Е. Саті, К. Дебюссі та О. Мессіана з їх ошатною оркестровкою, фактурною просторовістю, експериментами в області ритму, відсутністю вираженої етнічної приналежності тематизму, образами природи, споглядальністю і гармонічним колоритом штучних ладів. Чи не вирішальне значення для кола творчих координат Такеміцу відіграла також поетика тиші, уповільнена течія музичного часу Дж. Кейджа, розрідженість та темброва диференціація музичної вертикалі А. Веберна, а також захоплення східною музичною культурою від традиційного музикування до творчості Ясудзі Кійосе (1900–1981), Фуміо Хаясака (1914–1955). Пітер Бьорт висловлює думку, що саме з Кейджа Такеміцу розвинув ідею тиші як «пленум, а не вакуум», а концепція музики складається з властивостей тембру, а не музичного синтаксису. «Звук у західній музиці розгортається горизонтально, — пише Такеміцу, — на відміну від звуку сякухачі, який виростає вертикально, на кшталт дерева» [10, с. 87] (тут і далі переклад мій. — С. Г.).

Творчий доробок Такеміцу обширний та своєрідний у своїх жанрових пріоритетах. Митець є автором музики для кіно, симфонічних партитур, оригінальних камерно-інструментальних композицій, численних творів для фортепіано соло. Уже самі назви творів, посвяти, художні симпатії та незвичайні інструментальні поєднання допомагають нам сформулювати уявлення, як він чув і сприймав світ: «*November steps*» для біві, сякухачі й оркестру (1967), «*Зграя птахів опускається на п’ятикутний сад*» для оркестру (1977), «*Дощове дерево*» для двох маримб та вібрафону (1981), «*Я чую, як дримає вода*» для флейт та оркестру (1987), «*З мене струмує те, що ви називаєте Часом*» для п’яти перкусіоністів та оркестру (1990). Серед його знакових фортепіанних опусів слід назвати *Romance* (1948–1949), *Uninterrupted rests* (1952–1959), *Piano distance* (1961), *For Away* (1973), *Les Yeux Close: В пам’ять Шузо Такігучі* (1979), *Rain Tree Sketch* (1982), *Les Yeux Close II* (1988), *Litany: Пам’яті Майкла Вайнера* (1989), *Rain Tree Sketch II: Пам’яті Олів’є Мессіана* (1992).

Мета статті. Вивчаючи фортепіанний доробок Такеміцу, можна виявити специфіку стильових уподобань композитора в той чи інший період, простежити динаміку становлення його композиторського стилю, відчутти національну ментальність з її тишею, простотою, аскетизмом, безтурботністю, спокоєм душі й чутливістю до природи, що походить від дзен-буддизму.

«Я не створюю музику за допомогою використання звуків, я співпрацюю з ними; однак відчуваю, що ще недостатньо опанував мову мого

співавтора» [9, с. 27], підкреслював Такеміцу. Композитор говорив, що західна музика схожа на стіни та картини: на стінки, що розділяють кімнати, й на картини, що обмежені рамками. Західна традиція, обмежена стандартами й правилами, передбачає поняття «музичний твір». Музика Такеміцу схожа на фусуму (розсувні двері) і какеджику (звисаюча фотографія) в традиційних японських помешканнях. Ми можемо розширити приміщення шляхом руху фусуму, а какеджику розширює естетичні почуття глядачів у гармонії з ікебаною, квітковою композицією. Західна музика йде до єдиної ноти, але музика Такеміцу дає універсальне розкриття цієї однієї ноти.

Як наочно показує перелік творів композитора, в ньому переважають програмні назви: химерні образи назв-замальовок часто доповнені посиланнями на присвяту митцю. «Щоби знайти відповідний заголовок для композиції, я рухаюсь між звуком і словом. Деякі з моїх назв дивні; критики вважають, що вони є просто результатом поетичної примхи. Але коли я визначаю назву, це не просто натяк на настрої — це позначення опису музичної конструкції» [10, с. 97]. Програмність для Такеміцу — це не конкретно-графічна програма, а наративна установка, точка-імпульс для інтерпретатора, подібно до назви Прелюдій у Дебюссі. Такеміцу говорив: «Я не намагався докладно пояснити свої твори. Це непотрібно, тому що музика повністю говорить сама за себе. Якби я включив програмні нотатки, це перешкоджало б реальному процесу прослуховування, яке мало виконуватися лише слухом. Занадто багато пояснень може змінити і навіть обмежити напрямок руху музики. Це може навіть зашкодити процесу створення образів, викликаних музичним потенціалом, який може вийти далеко за рамки того, на що композитор міг очікувати. Істотно, що критики зацікавлені в коментарях та ремарках композитора (тому що це їх справа)... але я, як і раніше, хочу, щоб музика сприймалась насамперед слухом» [9, с. 41].

Тору Такеміцу залишив значну літературну спадщину: статті, есе та інтерв'ю композитора (у виданні японською мовою — це п'ятитомник, англійською — декілька збірок вибраних статей та нарисів) висвітлюють музичну філософію автора, його захоплення мистецтвом ХХ століття. Межа, яку він проводив між усіма формами вираження (словесними, візуальними та музичними) і постійно досліджував, — дуже тонка. Його композиторська творчість сповнена візуальних посилок. Він написав нариси про художників Джаспера Джонса, Оділона Редона та Ісаму Ногучі, танцюриста Мерса Каннінгема та композитора Джона Кейджа та ін. У всіх цих матеріалах Такеміцу часто звертається до проблем сучасного (зокрема візуального) мистецтва, яке було для нього великим джерелом натхнення. Такеміцу підкреслював, що «людські очі та вуха розташовані на одному рівні не випадково: якщо ми віримо в існування Бога, Бог створив нас саме так. Тут згадується фраза Франсіса Понжа: “Всесвіт існує в цьому маленькому просторі між очима та вухами. Але коли я чую звук — я завжди маю його візуальний

образ. І коли я бачу — я завжди чую. Ці сторони сприйняття нероздільні, синхронні та активізують уяву”» [10, с. 102]. Досліджуючи зв'язки між музикою і візуальним мистецтвом, сюрреалістичну поезію (зокрема Шузо Такігучі) й сучасний живопис (насамперед мистецтво Пауля Клеє, Оділона Редона, Кагаку Мураками), так само, як і естетику японського саду, Такеміцу втілює ці ідеї у своїй музиці. Він установив свою власну філософію і музичну мову, де комбінація візуальних образів, багатих своїми фарбами, разом із просторовими ефектами відсутності почуття часу, стала наріжним каменем його музики.

Яскравим прикладом поєднання візуального, словесного й музичного є *Ескіз дощового дерева II* — останній твір для фортепіано соло Тору Такеміцу, написаний спеціально для концерту «Пам'яті Олів'є Мессіана» в рамках Міжнародних музичних тижнів в Орлеані (Франція) та вперше виконаний Аленом Невьо 24 жовтня 1992 року. Віддаючи шану своєму кумиру та духовному вчителю, Такеміцу звернувся знов до теми «Дощового дерева». Такеміцу досить рано познайомився з музикою Мессіана, чий вплив помітний уже в ранніх роботах Такеміцу — наприклад, на той час, коли він написав *Lento in Due Movimenti* (1950), він уже почув 8 Прелюдій Мессіана. Такеміцу писав про вплив творчості Олів'є Мессіана: «Серед багатьох речей, яких я навчився, слухаючи його музику, найбільш важливими є концепція і розуміння кольору, а також відчуття форми часу <...> Перш за все це чуттєве розмаїття, що стосується колірної сприйняття музики і звучності. І я подумав: “Ось, це те, що я так довго шукав”» [3]. Такеміцу і Мессіан співпрацювали, і між ними встановився тісний зв'язок. Сам Мессіан наступним чином пояснював свій потяг до японського мистецтва: «Японське мистецтво статичне, і я, у свою чергу, складаю статичну, нерухому музику, тому що я вірю в невидиме, в приховане. Я вірю в нескінченність. І зараз Схід і його жителі набагато ближчі до цього “прихованого”, й тому їх музика нерухома. Музика, написана мною, віруючою людиною, теж статична. Це, поза сумнівом, пояснює мою тягу до Японії» [2]. І музиці Мессіана, і музиці Такеміцу притаманні такі характеристики, як статичність, медитативність, відсутність відчуття розвитку в якомусь певному напрямку. Серед робіт Такеміцу *Quatrain* (1975) характеризується найбільш сильним впливом Мессіана. Такеміцу навіть відвідав його в Нью-Йорку та взяв приватний урок композиції. Після занять Мессіан виконав для Такеміцу на роялі свій Квартет, а Такеміцу попросив дозволу використовувати для свого твору ті ж інструменти, які використовуються в цьому творі Мессіана.

Ескіз дощового дерева II Тору Такеміцу відкриває цікаві контексти у зв'язку з історією творчого спілкування з Кензабуро Ое. Образ дощового дерева у творчості Такеміцу був натхненний роботами видатного японського письменника. Цикл оповідань «Жінки, що слухають “Дощове дерево”» (1982) видатного японського письменника, нобелівського лауреата Кендзабу-

ро Ое складається з взаємопов'язаних частин, об'єднаних метафорою дощового дерева, темою подолання особливої вразливості та глибокої особистої кризи людини на середині життєвого шляху. У серії з п'яти оповідань, зібраних під назвою «Жінки, що слухають “Дощове дерево”», тема спасіння, що виникає внаслідок відчаю, символічно втілюється у величезному Дощовому дереві, що стікає краплями вологи з листя як фантастичний образ відновлення. Дощове дерево стоїть поряд із психіатричною лікарнею, де панує глибока темрява, і мешканці лікарні тільки завдяки точному падінню крапель можуть виявити його присутність. Образ Дощового дерева функціонує як метафора. Але замість розквіту та символу відродження воно сприймається як дерево сліз, як свідок страждань. Тексти оповідань вирізняються поліфонічністю драматургії, що дозволяє взаємодіяти та багатогранно перетинатися декільком пластам реальності й вигадки. Фортепіанні п'єси Такеміцу згадуються Ое в самому тексті циклу (до речі, звідси й походить процес слухання в його назві), а також в оповіданнях циклу «Прокинься, нова людино!». Такеміцу і Ое відгукнулися на твори один одного, написавши музику та оповідання. Фрагменти нотного тексту «*Дощового дерева*» Такеміцу було використано для оформлення першого видання твору Ое. *Ескіз дощового дерева* Такеміцу написав після прочитання уривка «Розумне дощове дерево»: «Коли вночі йде дощ, дощове дерево дозволяє крапелькам води падати до наступного дня, тому що воно зберігає воду у своєму великому щільному шарі листя. Усі інші дерева швидко висихають, водночас дощове дерево утримує воду. Це розумне дерево» [9, с. 63].

У 1980-х роках творчість Тору Такеміцу здобула світове визнання і популярність. Саме в цей період композитор створив три п'єси, поєднані спорідненою назвою «Дощове дерево»: «*Дощове дерево* для трьох ударних (дві маримби та вібрафон) або трьох клавішних інструментів» (1981) (трив. 12–13 хв.); *Ескіз дощового дерева для фортепіано соло* (1982), присвята Морісу Фльоре (3 хв.); *Ескіз дощового дерева II для фортепіано соло*, присвята Олів'є Мессіану (5 хв.). Такеміцу були особливо близькі поняття «дощу» та «дерева». Він дуже часто використовував ці слова в назвах своїх творів. В японському світосприйнятті всесвіт та все суще вирізняються циклічністю та тимчасовістю. Перехідний стан між циклами подібний до стану дощу. Зображуючи у творі стан рясно зрошеного дерева та крапель води, композитор утілює японську модель світосприйняття на семантичному рівні.

Слід зазначити, що культурна традиція Сходу з її давнім спадком філософії дзен і вишуканою ментальністю та художньою культурою стала фундаментом світогляду композитора. Естетика звуку й тиші у Такеміцу є відображенням філософії дзен у її погляді на природу та тимчасовість сенсів. Ця концепція проявляється в музиці композитора на багатьох рівнях, тому знання сутності японської культури необхідне для ясного та глибокого розуміння його музики. У розмові з Сей-

джі Озава Такеміцу підкреслював свою духовну спорідненість з японською культурою та говорив: «У моєму випадку, коли я бачу природу і пейзаж, я надихаюся ними. Тільки тоді я відчуваю, що мої музичні почуття виходять зсередини. Це мають бути саме японські дерева й гори. Я не знаю чому (і це здається дивним), але можу писати музику лише тоді, коли перебуваю в Японії. Виїжджаючи за кордон з нотним папером під рукою, я не можу нічого створити» [11, с. 67].

Авторська концепція нотного тексту *Ескізу дощового дерева II* перегукується з французькою традицією нотозапису: відмова від зазначення розміру, довільна кількість долей у такті відповідно до розмірів музичної фрази, широке застосування ремарок, що вказують на характер музики, часті зміни темпів з указаним метрономом та агогічні позначки, фіксація педалей у творі спеціальними позначками й так званими французькими лігами в басах і навіть сценографія та освітлення (зокрема в «*Дощовому дереві*» для трьох ударних або трьох клавішних інструментів та ін.) тощо. Звертають на себе увагу розлогі авторські коментарі перед нотним текстом творів, у яких композитор роз'яснює свій арсенал виконавських засобів. Виконавські фарби Такеміцу втілює в конкретних докладних позначеннях: сильні, помірні й м'які акценти; довгі, середні й короткі паузи. Незважаючи на строгі композиторські інструкції щодо виконання, цій музиці притаманна також виконавська свобода в тлумаченні нефіксованих та відносних нюансів динаміки та агогіки. При цьому нотний запис Такеміцу видається дуже прозорим та імпровізаційним через велику кількість пауз та серії коротких мелодичних хвиль через весь нотний стан.

Семантичне поле *Ескізу дощового дерева II* доволі багатозарове та має різні виміри виразності. З одного боку, це може бути один із лейтмотивів-монограм творчості Такеміцу, — **a-d-cis**, — який поряд із мотивом «SEA» («Море» — **Es-E-A**) зустрічається в багатьох творах композитора. На думку Л. Морозової, «пізній період творчості дослідники зазвичай датують 1974–1996 роками і називають його “The Sea of Tonality” (“Море тональності”)». Це англійське визначення належить самому Такеміцу і, безумовно, вказує на зв'язок написаних у цей час творів з водною символікою <...> Біографи композитора вказують, що “SEA” є ще й монограмою композиторського прізвища (ці три літери присутні в ньому в ракохідному варіанті)» [2, с. 150]. Нотна послідовність «SEA» являє собою висхідний мотив із трьох звуків, що складається з малої секунди й чистої кварта, проте у своєму основному виді цей мотив практично не вживається. Більш того, якщо він зрідка і зустрічається в такому варіанті, композитор немов навмисно його маскує — наприклад, у четвертому такті фортепіанної п'єси *Rain Tree Sketch* (*Ескіз дощового дерева*) проводить цю монограму з енгармонічною заміною першого звуку — в нотному тексті вказано *re diez* замість *mi бемоля*. Найчастіше ж мотив «SEA» звучить у транспозиції та упізнається лише за своєю інтервальною будовою [5, с. 177].

З іншого боку, більш смислотворчим семантичним елементом *Ескізу дощового дерева II*, на нашу думку та за численними указаннями композитора, можна вважати концепт «Ма» як «тишу між примітками, які роблять музику». «Ма» (間) — це японське слово, яке можна перекласти як «розрив», «простір», «пауза» або «простір між двома структурними частинами». Просторова концепція поступово прогресує через інтервали просторового позначення. У японській мові «Ма», слово для простору, пропонує інтервал. Краще за все описати це як свідомість місця, а не в сенсі замкненої тривимірної сутності, а швидше як одночасне усвідомлення форми та неформи, що впливає з посилення бачення. «Ма» — це не те, що створюється композиційними елементами; це відбувається в уяві людини, що переживає ці елементи. Тому «Ма» можна визначити як досвід. «Ма» також описується як «пустота, повна можливостей, як обіцянка, ще не виконана» і як «тиша між примітками, які роблять музику». Таким чином, Ескіз є тим музичним простором, «Ма» між Такеміцу та Мессіаном (до речі, у Мессіана також є «ескізи» та візуальні образи в програмних творах).

«Ма» часто перекладають як «негативний простір». Однак якщо бути точним, цей термін позначає область, у якій можуть одночасно співіснувати явища різного роду. Коли ми ведемо діалог з іншою людиною, нам хочеться вірити, що вона зрозуміє наші слова і вловить саме той сенс, який ми в них вклали. Насправді ж таке відбувається далеко не завжди. Якщо ви скажете: «Я голодний», ваш співрозмовник може сприйняти це як нову інформацію, команду погодувати вас, а то й зовсім як вираз сумніву в його гостинності, якщо не зовсім інакше. Концепція «Ма» полягає в можливості абстрагуватися від усього зайвого, щоби привести до ладу свої думки й розібратися з непорозумінням. Оформлення простору «Ма» зводиться до створення моментів спокою і усвідомлення реальності [1].

Згадуючи, що *Ескіз дощового дерева II* присвячений пам'яті Олів'є Мессіана, слід зауважити: ця посвята була досить символічним актом віддання останньої шани композитору. Дана програма резонує з японським концептом «Ма». З глибокою шанною та повагою Такеміцу пише про Мессіана у своїх спогадах: «Копія партитури Олів'є Мессіана, яку я отримав досить випадково від Тоші Ітіянагі 1950 року, мала великий вплив на мій музичний розвиток. Я все ще захоплююсь якоюсь загадковою силою цієї музики <...> У мене залишились незлічені спогади про цю людину. Воістину він був моїм духовним наставником. Більш ніж десять років тому, коли мені довелося написати твір для того ж інструментального складу, як його Квартет на кінець часу, я відвідав Мессіана в Нью-Йорку. Коли я розказав про намір написати такий твір, він розказав анекдоти, пов'язані з власною роботою над Квартетом, зробив багато цікавих рекомендацій. Коли він грав на фортепіано, коментуючи свою інструментовку, — це звучало як оркестр.

Кожен з його пальців, здавалося, видобував інший інструментальний звук. Серед багатьох речей, які я дізнався з його музики, концепція кольору та часу — будуть незабутніми» [10, с. 141]. *Ескіз дощового дерева II* відображає новий підхід Такеміцу до розуміння музичної тканини, процесу музичного інтонування та «Ма» як «тиші між примітками, які роблять музику».

Форма *Ескізу дощового дерева II* наближається до досить традиційних репризних моделей. Проте класичні схеми, запозичені з європейського композиторського досвіду, Такеміцу перелаштовує у своєму творі, віддзеркалюючи властиві йому як японському митцю структурні принципи організації в національній поезії та у садово-ландшафтному мистецтві. При цьому Такеміцу досить послідовно дотримується принципу повторення, котре для нього, як і в «драматургії» японського саду, є ознакою неминучого закриття, що ніби символізує прибуття в пункт призначення або повернення в спосіб повторення: «Ви йдете в далечінь, аж раптом опиняєтесь вдома, не помітивши повернення» [5, с. 57–58].

Слід зазначити, що для аналізу музики Такеміцу дослідники творчості композитора застосовують здебільшого методику теорії рядів, запропоновану американськими вченими Мілтоном Беббітом та Аланом Фортом, яка перегукується з деякими ідеями Болеслава Яворського (теорія ладового ритму) та гемітонічною системою аналізу музики Холопових. Тож з огляду на вищенаведений аналіз першої побудови *Ескізу дощового дерева II* варто його доповнити елементами з аналітичної методики теорії рядів, яка значно прояснює інтонаційні та композиційні принципи Такеміцу. За теорією рядів, головний конструктивний елемент твору — поспівка **a-d-cis** — позначається цифровим виразом 015, у якому відображено нижній звук як нульову позначку та інші інтервальні висотності відповідно нього. При цьому цей інтервальний малюнок може будуватися від будь-якої музичної висоти. Навіть побіжний аналіз музичної фактури твору показує, що цей трихорд пронизує всю партитуру та зустрічається в горизонтальному та вертикальному варіантах.

Мініатюра чітко розділяється на чотири фрагменти, перший та останній із яких є ідентичні, тобто репризні. Другий та третій фрагменти твору послідовно сприймаються як новий тематизм та завершена композиційна структура: **1 розділ (11 тт.) — 2 розділ (7 тт.) — 3 розділ (15 тт.) — 4 розділ (11 тт.) — кода (2 тт.)**. Слід зауважити, що кількість тактів визначена без урахування пунктирних тактових ризик, хоча деякі з таких складних тактів налічують три внутрішні, а деякі з тактів п'єси заповнені виключно паузами. Композитор користується широкою палітрою темпових змін, уповільнень, фермат тощо. Головні тематичні ідеї твору інтонаційно споріднені та пов'язані між собою спільними мелодичними поспівками або кадансами. Тематичні комплекси всіх розділів пов'язані з першою мелодичною побудовою і подаються в подальшому варіативно: в різному темпі, фактурі або частково. Такий тип

повторності (варіативного характеру) композитор постійно комбінує з принципом повтору на рівні музичних фраз, речень та розділів. Використовуючи принцип повтору як принцип розвитку, Такеміцу зазначав, що «в моїй музиці немає такого розвитку, як у сонаті; натомість у ній змінюють один одного уявні пейзажі» [10, с. 106].

Побудова першого розділу презентує головний тематизм п'єси (**Celestially Light**, ♩ ~ 90). Перший фрагмент, подібний до музичного речення, складається з трьох тактів, де кожен такт є музичною фразою. Музично-тематичне ядро — перший такт — вирізняється характерною мелодичною поспівкою: **a-d-cis**, яка є генеральною інтонаційною ідеєю та джерелом різних комбінаційних варіантів подальшого тематизму п'єси. Примітним є гармонічний колорит та поліритмічна фактура викладу теми-ядра. У гармонізації мотиву визначальними є тяжіння до опори на мажорні та цілотнові звучання, які наближаються за характером до мессіанівських ладів з обмеженою транспозицією. У слуховому сприйнятті вертикалі домінують накладення «уявного» ре мажорного тризвуку з цілотновим (у своєму енгармонічному варіанті). З огляду на набір звуків, лад перших тактів утворює звукоряд ре мажору гармонічного. Чотириголосний виклад фактури дозволяє композитору паралельно зафіксувати чотири виміри ритмічної пульсації.

Друга фраза побудови повністю повторює першу, за винятком нового мелодичного повороту в кінці: **a-d-cis-fis**. Третя фраза (Темпо I ♩ ~ 72) — третій такт — сприймається як резюме та будується на обіграванні осьової мажорної терції **d-fis**. Мотив **fis-f-gis** проводиться двічі, другий раз — на октаву вище, що підсилює враження ферматування та завершення побудови. Звукоряд «уявного» ре мажору зазнає численних розщеплень принципів ладових маркерів **d-dis**, **f-fis**, **b-h** тощо та утворює лад, подібний до Третього ладу обмежених транспозицій за Мессіаном: **d-dis-f-fis-gis-a-b-h-c-cis**, який у свою чергу наближається до октатонічного ладу. Загальний колорит теми також визначає використання виключно високої теситури звучання (фактурний контур охоплює перші три октави рояля), динаміка — в межах від **p** до **mf**, помірний темп, де восьма дорівнює 90, та указання автора на характер виконання: **Celestially Light / Небесне світло**.

Другий розділ твору (**Slightly slower**) виписаний акордовими пластами у здебільшого восьмих тривалостях і звучить дуже статично. Якщо тематизм першої побудови поєднує пластичні рухливі фрази з ферматною статикою, то в цьому розділі переважають образи абсолютного спокою.

Композиція *Ескізу дощового дерева II* Тору Такеміцу, попри мініатюрний масштаб твору, дуже чітко й щільно структурована. Музична фактура п'єси являє собою щільний, насичений вихідними інтонаційними формулами процес, котрий повністю підпорядкований комбінаторним та музично-інтелектуальним ідеям композитора. При цьому музичний твір сприймається як напрочуд поетична картина, що резонує зі стилістикою

О. Мессіана, естетикою тиші Дж. Кейджа, філософією та мистецькими феноменами японської культури.

Перша тема твору — дуже рафінована й тендітна, завдяки розташуванню у високому регістрі та специфічним гармонічним фарбам (як було зазначено вище) відтворює композиторське втілення образу дощу. Вона дуже пластична та прозора у фактурному втіленні. Довершує відчуття легкості та мінливості музичної тканини постійне використання автором фермат та пауз на межах форми, які «зависають», неначе у тумані, — у самих високих нотах рояля. Крапельне звучання верхнього регістру асоціюється з краплями дощу, що його зронило листя дощового дерева. Наступний епізод, другий розділ твору (**Slightly slower**), асоціюється зі стовбуром дерева через дуже широку за охоптом вертикаль (близько п'яти октав). Безумовно, це дуже прямолінійна асоціація, проте ми постійно зустрічаємо в коментарях та есе Такеміцу його цікавість та захват стосовно до дерев як об'єктів флори та до певної міри філософських символів. Тож насичені акорди та хиткі хвилеподібні лігвані фрази в різних площинах вертикалі можуть бути трактовані виконавцем як музичний образ дерева та коливання його листків. Третій розділ (**Joyful**) зі своїм тяжінням до мажорного звучання, відсутністю фермат, крапельних нон-легато вносить в образну зміну в драматургію мініатюри. Пасторальність цієї теми напрочуд сонячна та привітна. Реприза відновлює тематику дощу. Вражає, що при всій витонченості образних нюансів кожного інтонаційного ракурсу п'єси, аналіз композиційної структури та організації фактури демонструє її абсолютну (до рівня математичного розрахунку) системність музичної мови, коли горизонталь першої теми перетворюється на вертикаль другої. З одного боку, композитор обмежує себе суцільним структуралізмом музичної композиції, з іншого боку — обмежує виконавця докладними коментарями та ремарками в області динаміки, артикуляції, метроритму, педалізації та образно-емоційного змісту тематизму. Це водночас допомагає виконавцю вивчити екзотичний за своїм мелодико-гармонічним колоритом текст твору й регламентує у всіх сенсах побудову виконавської інтерпретації.

Висновки. На завершення слід сказати, що музика Тору Такеміцу не вимагає пояснень, але для правильного й точного розуміння виконавцем сенсів звуку й тиші творчість композитора має бути осмислена належним чином, тільки тоді вона розкриває своє глибоке значення. Такеміцу підкреслював, що його музика не потребує виправдання або будь-якого глибокого аналізу. Водночас слід зазначити, що музика композитора не була результатом простого змішування східних і західних музичних елементів або планомірного конструювання. Плинність звукового потоку, який набуває сенсу та визначає свій напрямок у творчості, на думку Такеміцу, насправді існує попри зусилля руки майстра, а сутність процесу музичної композиції полягає у створенні середовища, в котрому звучання можуть зустрітись.

Література:

- Макграт Д. Японская концепция пространства может изменить ваше понимание мира [Текст] / Джеррольд Макграт ; the Quartz ; пер. Славы Солнцева // F/64 : журнал о фотографии, визуальной культуре и моде : вебсайт. — Электрон. дані. — 29.01.2018. — Режим доступу : <http://f64.space/yaonskaya-kontsepsiya-prostranstva-mozhet-izmenit-vashe-ponimanie-mira/> (дата звернення : 29.04.2019). — Назва з екрана. — Оригінал : McGrath J. The Japanese words for “space” could change your view of the world / Jerrold McGrath // Quartz. — January 18, 2018. — Режим доступу : <https://qz.com/1181019/the-japanese-words-for-space-could-change-your-view-of-the-world/>.
- Морозова Л. Символика воды в позднем творчестве Тору Такэмицу [Текст] / Любовь Морозова // Київське музикознавство. — 2012. — Вип. 43. — С. 149–157.
- Такэмицу, Тору. [Электронный ресурс] // Википедия : свободная энциклопедия : вебсайт. — Электрон. дані. — [Дата останньої редакції : 17.05.2019]. — Режим доступу : https://ru.wikipedia.org/wiki/Такэмицу,_Тору (дата звернення : 17.05.2019). — Назва з екрана.
- Цареградская Т. Тору Такемицу: между живописью и музыкой [Текст] / Татьяна Цареградская // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2014. — № 3. — С. 35–54.
- Burt P. The Music of Toru Takemitsu [Текст] / Peter Burt. — Cambridge University Press, GB., 2001. — 415 p.
- Chayama Y. The Influence of modern art on Toru Takemitsu's works for piano [Текст] / Yuri Chayama. — The University of Arizona, USA, 2013. — 181 p.
- Fukuchi H. The Pitch Content of Selected Piano Works of Toru Takemitsu [Текст] : Master's thesis / Hidetoshi Fukuchi. — Denton, Texas., 1998. — 166 p.
- Koозин Т. Octatonicism in Recent Solo Piano Works of Toru Takemitsu [Текст] / Timothy Koозин // Perspectives of New Music. — 1991. — Vol. 29, no. 1. — P. 124–140. DOI:10.2307/833071
- Sakamoto H. Toru Takemitsu: The Roots of His Creation [Текст] : a treatise / Haruyo Sakamoto. — Florida State University School of Music, USA, 2003. — 124 p.
- Takemitsu T. Confronting Silence: Selected Writings [Текст] / Toru Takemitsu ; trans. and ed. by Yoshiko Kakudo and Glenn Glasow. — Berkeley, USA : Gallen Leaf Press, 1995. — 178 p.
- Tomizono K. Three Diverse Works for Trumpet by Japanese Composers: a Study of the Lives and Works of Toru Takemitsu, Marcel Kentsubitsch, and Hisato Ozawa [Текст] : doctor's thesis / Kana Tomizono. — Norman, Oklahoma, USA, 2015. — 280 p.

References:

- McGrath, J. (2018, January 29). Yaonskaya kontsepsiya prostranstva mozhet izmenit' vashe ponimanie mira [The Japanese words for “space” could change your view of the world]. (S. Solntseva, trans). *F/64*. Retrieved from <http://f64.space/yaonskaya-kontsepsiya-prostranstva-mozhet-izmenit-vashe-ponimanie-mira/>. (The original source : McGrath, J. (2018, January 18). The Japanese words for “space” could change your view of the world. *Quartz*. Retrieved from <https://qz.com/1181019/the-japanese-words-for-space-could-change-your-view-of-the-world/>)
- Morozova, L. (2012). Simvolika vody v pozdnem tvorchestve Toru Takemitsu [The symbolism of water in the later works of Toru Takemitsu]. *Musicology of Kyiv*, 43, 149–157. (In Russian)
- Takemitsu, Toru. (2019, May 17). *Wikipedia*. Retrieved from https://ru.wikipedia.org/wiki/Такэмицу,_Тору. (In Russian)
- Tsaregradskaya, T. (2014). Toru Takemitsu: mezhdzhu zhivopis'yu i muzykoi [Toru Takemitsu: between painting and music]. *Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music*, 3, 35–54. (In Russian)
- Burt, P. (2001). *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge University Press, GB.
- Chayama, Y. (2013). *The Influence of modern art on Toru Takemitsu's works for piano*. The University of Arizona, USA.
- Fukuchi, H. (1998). The Pitch Content of Selected Piano Works of Toru Takemitsu. *Master's thesis*. Denton, Texas.
- Koозин, T. (1991). Octatonicism in Recent Solo Piano Works of Toru Takemitsu. *Perspectives of New Music*, 29(1), 124–140. DOI:10.2307/833071
- Sakamoto, H. (2003). *Toru Takemitsu: The Roots of His Creation*. A treatise. Florida State University School of Music, USA.
- Takemitsu, T. (1995). *Confronting Silence: Selected Writings*. (Y. Kakudo & G. Glasow, eds, trans). Berkeley, USA : Gallen Leaf Press.
- Tomizono, K. (2015). Three Diverse Works for Trumpet by Japanese Composers: a Study of the Lives and Works of Toru Takemitsu, Marcel Kentsubitsch, and Hisato Ozawa. *Doctor's thesis*. Norman, Oklahoma, USA.

22.05.2019