

Татьяна Цареградская

ТОРУ ТАКЕМИЦУ: МЕЖДУ ЖИВОПИСЬЮ И МУЗЫКОЙ

«Но когда я слышу звук, может быть, из-за того, что я человек визуальный, я всегда что-то вижу. И когда я смотрю, я всегда слышу. Это не изолированные области опыта, они всегда одновременны, будоражат воображение. У людей взаимодействие между видимым и слышимым очень тесное»

Toru Takemitsu. *Confronting Silence*

Уникальность Тору Такемицу¹ сложилась из многих составляющих: национальная идентичность японца и общемировые артистические пристрастия, включающие особую любовь к современной французской музыке (Дебюсси, Мессиа́н)²; нетиповое музыкальное образование (Такемицу считал себя самоучкой), в основе которого лежали джаз и французский шансон, живой интерес к авангарду. Первые опыты композиции были связаны с киномузыкой, в которой композитор и далее работал все свои сорок творческих лет. Любовь к поэзии и живописи XX века также характерны для интересов Такемицу, а меланхолический темперамент и склонность к мистике наложили отпечаток почти на все его сочинения — недаром его прозвали Lento-композитор.

Он не считал себя, подобно Мессиа́ну или Саариахо, синестетиком, но имел такую же склонность черпать творческие идеи из живописи. Возможно, что к этому его подталкивала существующая в Японии культура созерцания прекрасного — природы, садов, произведений искусства. Недаром композитор нередко говорил о влиянии садового искусства на свою музыку и посвятил идее сада несколько произведений. Сад, особенно в Японии, — это визуальный стимул огромной значимости, и нам представляется важным оценить его воздействие на Такемицу. Обратимся к трактовке им садов как к идее, опосредующей видение и слышание мира.

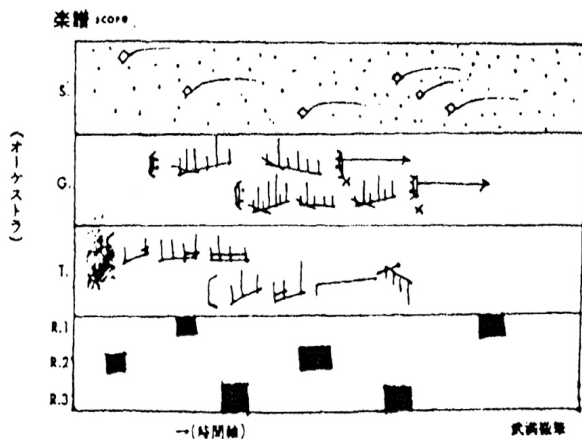
¹ «Открытие» Т. Такемицу принадлежит И.Ф. Стравинскому, который во время своего визита в Токио услышал и высоко оценил в 1958 году Реквием для струнных. Исполнение «Ноябрьских шагов» (November steps) 1967 года, заказанных Нью-Йоркским симфоническим оркестром, утвердило Такемицу в качестве одного из самых оригинальных мастеров современности.

² Кроме того, на Такемицу оказали воздействие Веберн, Варез и Кейдж.

Сад и музыка

Первым опытом воплощения идеи сада в музыке стала «Дуга» (Arc) для фортепиано и оркестра (1963): «Для “Дуги” я разделил оркестр на четыре инструментальных группы, а именно: деревянные духовые, струнные, медь и ударные. Каждой группе предназначалась своя роль. Солирующее фортепиано получило роль наблюдателя, прогуливающегося по саду. Как расте-

ния и песок существуют в саду согласно их собственному времени, меняясь вместе с климатом и временем года, а весь сад изменяется в зависимости от освещения в то или иное время суток, так изменяются и музыкальные аспекты в этой пьесе» [12, с. 95]. Для наглядности Такемицу иллюстрирует сказанное схемой, представляющей пространство, разделенное горизонтальными линиями на четыре слоя:



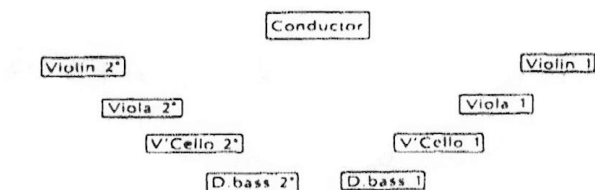
Он комментирует ее следующим образом: «I. Трава и цветы: группа неопределенных, быстро меняющихся форм, в основном сольных. Эти сольные партии осуществляются в гетероциклическом времени. II. Деревья: меняются не так быстро, как трава и цветы. Эта группа, однако же, построена как неопределенный, постепенно изменяющийся мобиль. III. Камни: неизменны, за исключением тех случаев, когда они могут наблюдаться с разных точек зрения. Они зафиксированы как стабильные формы определенного вида, имеющие лишь тембровое варьирование. IV. Песок и земля: стабильные

и устойчивые, существуют в едином темпе. Это метагалактика, их роль выполняют ударные» [Там же, с. 96]. Таким образом, четыре элемента японского сада, иерархически выстроенные, отражаются в фактурных оркестровых слоях, с которыми взаимодействует фортепиано. Эти слои сосуществуют в одновременности и расположены горизонтально. Связь с концепцией сада здесь имеет лишь самый общий контур: элементы фактуры разбиты на группы соответственно принципу «стабильные — мобильные».

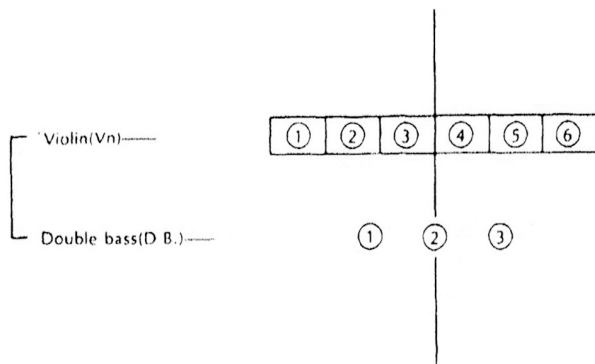
Один из факторов, символизирующих сад — пространственное распо-

ложение оркестра. Особое внимание рассадке музыкантов Такемицу уделил уже в пьесе 1964 года «Дорийский горизонт» (Dorian Horizon). Струнный оркестр разделен надвое: группа

из восьми исполнителей — 2 скрипки, 2 альты, 2 виолончели и 2 контрабаса — высажены перед дирижером полукругом строго симметрично центральной оси:



Поодаль в два ряда высажены скрипки (их 6) и контрабасы (3):



«В таком расположении, — пишет композитор, — динамика становится ключевой частью музыки, поскольку форте имеет совершенно разный смысл в зависимости от того, слышно ли оно издали или вблизи» [Там же, с. 116]. Говоря о природе своих оркестровых звучаний, об их уникальности, о своем специфическом отношении, он применяет именно «садовую» метафору: «Например, мы можем себе представить оркестр как сад, особенно “сад для прогулок”, популярный в Японии ландшафтный сад, с его разнообразием открывающихся видов, объединенных

общей гармонией, подчиняющей себе индивидуальные детали. В таком саду все сияет при солнечном свете, темнеет во время облачности, меняет окраску в дождь и изменяет форму, когда дует ветер. Вот каким я хочу видеть мой оркестр. Я хочу наделять оркестр особой выразительностью, как я ее понимаю, хочу создать свой собственный многократно приближенный музыкальный сад, который продолжает отражать большой мир» [Там же, с. 114].

Следующая «садовая» композиция — «Дождливый сад» (Garden Rain, 1974). П. Берг [4] указывает,

что в 1974 году композитор в одной из лекций, прочитанной в США, проводил параллели между структурой этой пьесы и японским «садом камней». Похоже, что именно здесь образ сада переходит границы метафоры, становясь конструктивным принципом, определенно очерчивающим устройство самой пьесы. Если попытаться интерпретировать происходящее в «Дождливом саде», то самым подходящим аналогом будет, как нам представляется, «Момент-форм», предложенная Штокхаузеном.

Пьеса написана для ансамбля медных духовых и представляет собой своеобразный «хорал», где чередуются между собой протяженные звучания и общие (генеральные) паузы. Число пауз легко различимо: их 17, и они рассекают своим «молчащим веществом» звучащие секции (моменты)¹. Поскольку метр отсутствует, композитор прибегает к приблизительному хронометражу, указывая протяженность цифрами: «Номера (цифры — Т.Ц.) означают время (темп), и каждый номер исполняется в относительном времени. Желательно играть эту пьесу так медленно, как только возможно. Например, в ц. 6 должно играть более 6 секунд»². Легко заметить, что все паузы примерно одинаковы по продолжительности и представляют собой промежуток от 1,5 до 4 секунд звучания. Звучащие «моменты» могут быть разделены на несколько основных типов: 1) статические протяженные комплек-

сы из двух или более аккордов, близких по своему звуковысотному составу и имеющих в основе мотив, условно именуемый «вздохом» (Пример 1).

Слегка варьированные повторы таких комплексов длятся до середины пьесы, ц. 1—9. Затем их сменяют подвижные короткие «задыхающиеся» мотивы на выдержанном басу (ц. 10—14).

Особую роль играет изложенный в ц. 15, наиболее протяженный, непрерывный музыкальный фрагмент, в котором соединены вместе несколько типов фактурных рисунков, что условно можно уподобить соединению на одном пространстве сада разных групп растений. Подавляющее большинство «моментов» имеют характерное завершение, обозначенное композитором как «*dying away*», — то есть полное замирание звука. Последние моменты обозначают краткое возвращение к исходным фактурным «хоральным» рисункам (может быть, это возвращение из сада?). Возникает явственный контур «прогулки» и созерцания различных видов. Разъединенность моментов созерцания образует нечто подобное мессиановским «взглядам»: один взгляд — один момент. «Прогулка» по саду образует специфический вид «Момент-форм», которую, впрочем, можно также уподобить документальному видовому кино: последовательность эпизодов со сменой видов легко укладывается в такую же схему.

То, как концепт сада может непосредственно переходить в живо-

¹ Исследователи указывают, что своим происхождением эти общие паузы обязаны японской концепции «ма» — напряженной экзистенциальной тишине, сопровождающей остановки в движении [См.: 6].

² Предисловие к партитуре.

PHOTOCOPIE INTERDITE
même partielle
constituerait une contrefaçon

dedicated to the Philip Jones Brass Ensemble.

Garden rain for brass ensemble

Hours are leaves of life
and I am their gardener. . . (Susan Morrison, Age 11, Australia)

Toru Takemitsu

Nearly stationary (J. Cage)

* 6 10 1.5 4 8

1st Group

Trumpet in C (PPPP) dying away (d.a.)

Trumpet in C (PPPP) dying away (d.a.)

Horn in E (PPPP) dying away (d.a.)

Trumpet in C (PPPP) dying away (d.a.)

Tuba with mute (PPPP) dying away (d.a.)

Trumpet in C (PPPP) dying away (d.a.)

2nd Group

Trumpet in C

Trumpet in C

Trumpet in C

Trumpet in C

Baritone

Notes: dying away (d.a.), open, Bouché, with mute

* Numbers indicate time (tempo) and each number is played relatively. This piece is desirable to play as slow as possible. For example in (6), it must be played longer than six seconds.

* * Dynamics are generally very soft except for special indication, and entry always soft without accent. Crescendos, if not so long, to be played very delicately. Please care about (to make) balance throughout.

* * * Horn is transposed

© 1974 Éditions SALABERT
Paris, France

E.A.S. 17973p

Tous droits réservés
pour tous pays.

Пример 1. «Дожливый сад» (Garden Rain, 1974)

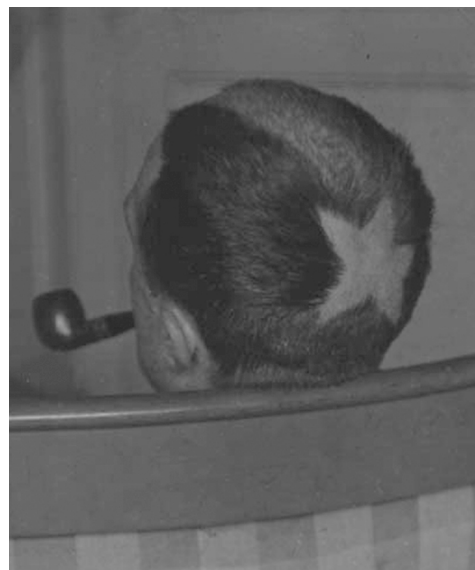
писный эскиз, а дальше воплощаться в музыкальное сочинение, демонстрирует пьеса 1977 года «Стая опускается в пятиугольный сад» (*A Flock descends into a pentagonal garden*). Это одно из известнейших и самых проникновенных сочинений Такемицу имеет весьма своеобразную историю.

Источником композиционной идеи стал фотоснимок, на котором был изображен художник Марсель Дюшан. Появление этой странной фотографии отмечает тот момент в карьере артиста, когда он особенно решительно эпатировал публику, создавая весьма скандальные арт-продукты. В 1917 году, только что приехав в США, Дюшан выпустил рекламный фотоснимок, на котором он был пятикратно изображен благодаря особой системе зеркал. «Пятикратный портрет Марселя Дюшана» отражает многоликость художника, черта, которую он продолжал периодически, на протяжении своей карьеры подчеркивать. Он идентифицировал себя то с женщиной (скандально известная Эррос Селави — *Rose Sélavy*, игра слов, дающая при произнесении вслух на французском словосочетание «Эрос — это жизнь»), то с преступником (намек на то, что он был игроком), то фотографировался с пятиугольной тонзурой. Этот портрет создан фотографом, другом художника Мэном Рэем (*Man Ray*). Мы видим затылок с «рисунком»



«Марсель Дюшан вокруг стола» (1917)

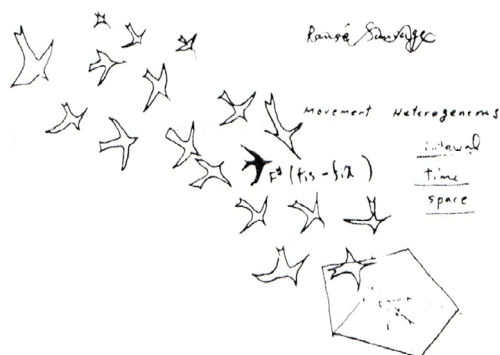
кометы со звездой. Мотивация такого портрета неизвестна, но тонзура и комета со звездой имеют множественные толкования¹. Именно эта фотогра-



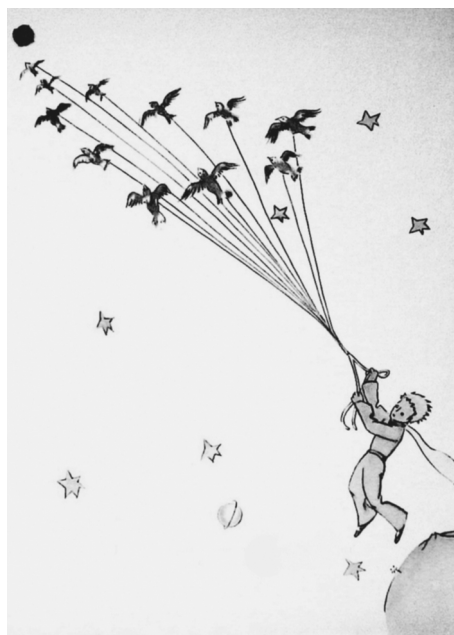
Мэн Рей «Портрет Марселя Дюшана / Тонзура» (1919)

¹ Тонзура исторически обозначала целибат или того, кто отрешается от мира (Дюшан символически порвал свои связи с миром в 1921 году). Не исключено, что звезда имеет отношение к дюшановскому уже упомянутому женскому alter ego, придуманному им в 1920-м, поскольку пятиконечная звезда с римских времен трактовалась как «звезда Венеры» и символ женственности. По материалам сайта <http://www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/01-03.html>.

фия Дюшана вызвала бурную реакцию Такемицу: «В ночь после того как я увидел эту фотографию, я видел во сне пятиугольный сад. Вниз в него слетались белые птицы, ведомые единственной черной птицей. Мне редко снятся сны, вероятно, поэтому впечатление было очень сильным. Когда я проснулся, этот пейзаж показался очень музыкальным, и я захотел превратить его в композицию.<...> Этот как бы детский рисунок есть мое впечатление от сна. Когда я нарисовал это, я припомнил старую джазовую песенку “Пока, черный дрозд” (Bye, bye, blackbird):



Около черной птицы в центре нота Fis. <...> Нота Fis должна стать центром музыки.<...> Среди разных возможных названий я в конце концов выбрал “Стая спускается в пятиугольный сад”, что проставляло акцент на действии, которое совершают птицы. Через это название я хотел показать визуальное пространство» [12, с. 97—98]. Рисунок Такемицу возобновляет идею кометы: с неба на землю устремляется поток птиц, больше похожих на звезды и немного напоминающих рисунки Сент-Экзюпери.



Антуан де Сент-Экзюпери.
Иллюстрация к повести
«Маленький принц»

Неизвестно, мог ли Такемицу знать рисунок Сент-Экзюпери, но визуализированный образ «небесного путешествия» к мистическому саду кажется вполне адекватным названию.

В процесс построения пьесы включаются как метафорические, так и визуально-конструктивные факторы. Символизм, связанный с числом «пять» (пятиугольный сад), подробно разъясняет сам Такемицу в своей статье: «Все звуки гармоний и поля основаны на числе “пять”. Я тут же подумал о пентатонной шкале Африки и Востока, или черных клавишах фортепиано <...>, где центральный звук — это fis. На немецком fis звучит как английское fix, и с таким намерением

я использовал фа-диез как центр» [Там же, с. 102—103]. И далее: «Пять гармонических полей аналогичны пятиугольному саду» [Там же, с. 104]. Визуальная метафора «пятиугольности» включает выбор пятизвучковой шкалы. Если же говорить о формообразовании в этой пьесе, то оно организовано еще более наглядно в русле «садовых» идей, чем «Дождливый сад». Вся пьеса разделена композитором на «взгляды» (моменты), обозначенные буквами от А до М (всего 14)¹. Способ изложения сочетает в себе статику отдельных «взглядов» и некоторую общую динамическую волну, которая все-таки придает завершенность этой «прогулке». Способ размежевания «взглядов» может быть различным: если в «Дождливом саду» это систематически было связано с угасанием звука и генеральной паузой, то здесь их строгий параллелизм отсутствует. Разграничение «взглядов» происходит при помощи разнообразных приемов, таких, как остановки на длинном звуке, паузы, замедления, угасания. Несколько раз возникают и генеральные паузы (Пример 2).

В результате возникает последование из неравных по величине «взглядов» (здесь также приходит на ум ксенакисовский термин «музыкальное событие»), между которыми нет отчетливой причинно-следственной связи, и конструкция целого опирается исключительно на звуковысотную общность материала (гармоническое поле октатоники, формируемое несколькими пентатониками).

Это и было задачей композитора: «В моей музыке нет такого развития, как в сонате; вместо этого сменяются воображаемые пейзажи» [Там же, с. 106]. Саморефлексия композитора определенно указывает на важность визуального источника в его творческом мышлении, но визуальный стимул ведет дальше к метафорическим и символическим идеям.

Композитор в мире живописи

Такемицу чутко отзывался на стихию живописного во всем его объеме: от средневековых японских гравюр до авангардистских опытов Марселя Дюшана; особенно близким ему представлялось направление сюрреализма, как европейского, так и японского. Супруга композитора Асака Такемицу так характеризовала увлечение композитора: «Тору был чрезвычайно увлечен искусством и легко заводил знакомство с художниками и артистами. И он был страстным любителем художественных выставок, любил посещать их больше, чем концерты» [5, с. 18]. Она также уточняет, что Такемицу любил именно выставки современного искусства, а не музейную живопись. Особенно сильно «резонировали» в его творчестве швейцарец Пауль Клее, француз Одилон Редон, каталонец Жоан Миро.

Клее ассоциативно связывался у Такемицу с музыкой Мессиана: «Когда я впервые услышал Мессиана, я остро почувствовал Клее» [Там же, с. 30]. Это ощущение формировалось на основе присущей обоим «прозрачности и чистоты» [12, с. 52]. Живопись Клее вызыва-

¹Первый взгляд не имеет буквенного обозначения, поэтому обозначим его как «О».

The image shows a handwritten musical score for Toru Takemitsu's piece "A Flock Descends into a Pentagonal Garden" (1977). The score is written on multiple staves, likely for woodwinds and percussion. Key features include:

- Woodwinds:** Staves for oboe and clarinet, with dynamic markings such as *pp*, *mf*, *p*, and *sub.p*. Performance instructions include "change to oboe" and "change to clarinet".
- Percussion:** Staves for "Tam-tam (L)", "Gran cassa", "Vikramana", and "Almglocken". Dynamics include *pp* and *p*. A "straight mtrc" instruction is present.
- Other markings:** "d2 c.s.", "Mib", "Fa", "Mi", and "ca. rall." are scattered throughout the score.
- Bottom of page:** A time signature change from 10/8 to 3/4, and the initials "GP" are written.

Пример 2. «Стая опускается в пятиугольный сад»
(A Flock descends into a pentagonal garden, 1977)

ла к жизни пьесу «Все в сумерках» (*All in Twilight*, 1987) в четырех частях.

Само название пьесы есть уже интерпретация: у Клее нет картины с таким названием, но есть две работы, где упоминаются сумерки. Это «Тропики в сумерках» и «Цветы в сумерках». В этих небольших, камерных по своей сути картинах мы находим то, что особенно отличало Клее от других: он (как и фовисты) восхищался рисунками детей, которые творили, будучи свободными от каких бы то ни было моделей. В этих своих картинах он также стремился к такой же «ненаученной» простоте. И в этих «наивных» картинках мы можем уловить стремление уподобиться детскому рисунку, который выражает себя непосредственно и безыскусно. Однако внешняя безыскусность отнюдь не означала отсутствия скрытой сложности и глубины.

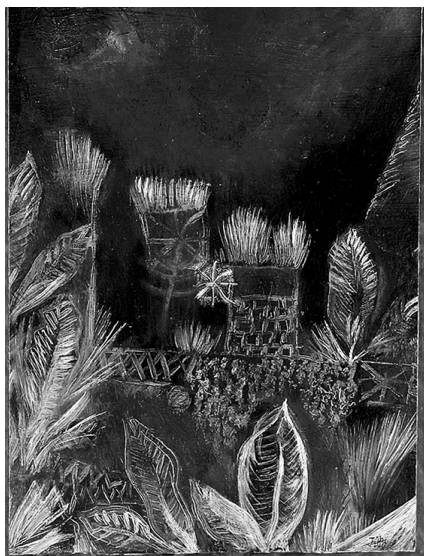
В работе «Цветы в сумерках», написанной за шесть месяцев до кончины, появляются танцующие условные цветы, повинующиеся периодичному внутреннему ритму. В картине просматриваются шесть варьирующихся вертикалей, дающих ощущение некоей «процессии»

цветов, развертывающейся слева направо, и еще удивительное сочетание холодных и теплых красок, формирующих достаточно терпкую «диссонантную» красочную среду.

В этих картинах есть также следы постоянных экспериментов Клее с техниками письма и экспрессией цвета. Он в процессе поисков, часто нарушая традиционные правила рисования краской и кистью, применял разбрызгиватели и тряпки. Сохраняя приверженность традиционному холсту, он также рисовал на других материалах: картоне, мешковине, тканях. Две «сумеречных» картины также выполнены в экспериментальных техниках: цветы нарисованы на двух наклеенных друг на друга кусках джута, причем один из кусков наклеен несколько наискосок, отчего возникает эффект движения «внутрь», а тропики нарисованы на картоне, покрытом белой грунтовкой. Представляется, что именно эта просвечивающая грунтовка придает работе такой волшебно-сияющий вид. Но, в целом, использование особого вида покрытия можно уподобить неординарности исходного материала в музыке — то есть индивидуальности тембра.



Пауль Клее «Цветы в сумерках» (1940)



Пауль Клее «Тропики в сумерках» (1921)

Для своей пьесы Такемицу выбрал звучание гитары. Как он воспринимал ее тембр?

Исследователи утверждают, что гитара как инструмент в Японии не была

чем-то экзотическим: ее история насчитывает несколько столетий, почти сразу с того времени, когда на островах осели иезуитские миссионеры [См. подробнее: 8]. Гитара звучала в аристократических домах, и это тем понятнее, что есть немалое сходство ее с традиционными инструментами сямисеном и кото. В целом образ «гитарного звука» в такой сольной пьесе вызывает ассоциации с интимным, полумимпровизационным музицированием. Поэтому наиболее яркой становится ассоциация «сумерек» и еще одной важнейшей метафоры в творчестве Такемицу — сновидений. Нечто неясное, трудноуловимое сообщает пьесе атмосферу зачарованности. Тем не менее, четырехчастный цикл имеет черты сходства с небольшой сюитой: в пьесах опознаются жанровые модели. Особенно это касается второй и четвертой частей, где можно услышать ассиметричный пятичетвертной вальс:

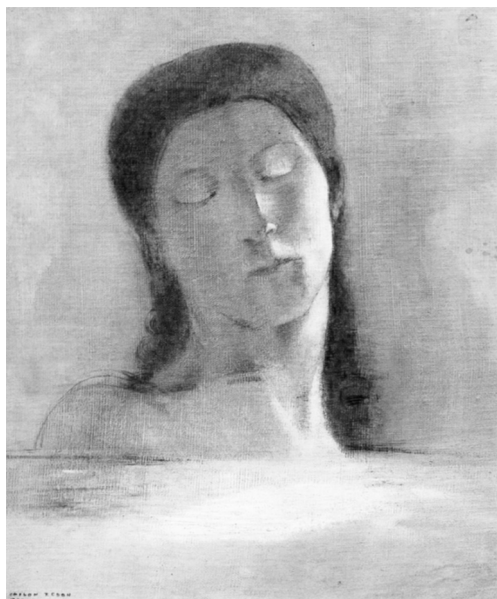
(5) = G
 ♩. = 68 Dark
 (2+3)

Пример 3. «Все в сумерках» (All in Twilight, 1987)

Простота тонального письма и фактуры подкрепляет впечатление того, что в Клее Такемицу черпал скорее общее настроение «наива», таинственности и искренности непосредственного музицирования; признаков каких-то особых композиционных приемов, связанных с переводом изобразительного ряда в музыку, мы не находим.

Другим «культовым» художником для Такемицу был *Одilon Редон*, которому он посвятил специальную статью¹: «Когда я думаю об Одилоне Редоне, почему-то я всегда представляю себе дерево, одинокое дерево, безымянное, стоящее в жизненном поле где-то на границе между светом и тьмой, но ясно очерченное в моем сознании. Может, это потому, что дерево часто изображено у Редона в черной серии. Но это не единственное из возможных соображений, поскольку мои чувства и мысли о многих его работах так напоминают мне то, что я думаю о деревьях, их несравненной нежности и суровости — как свет и тьма, небо и земля, жизнь и смерть. Будучи живыми феноменами, деревья соединяют подобные вещи, это то, что я вижу в картинах Редона постоянно, как продолжающийся процесс» [12, с. 71].

Картину Редона «С закрытыми глазами» (1890) Такемицу впервые увидел в Художественном Институте Чикаго в 1968 году, с тем, чтобы позднее позаимствовать это название для трех сочинений: фортепианных пьес 1979 и 1988 годов и части оркестро-



Одilon Редон «С закрытыми глазами» (1890)

вого произведения «Видения» (1990). Эту тему художник разрабатывал неоднократно, как в черно-белом варианте, так и в цвете. Считая черный цвет «цветом сущности» и «носителем духа», используя градации темного и светлого для воплощения смысла за пределами изображаемого, он создает целое, видимое лишь через его символический фрагмент. Неясный образ лишь частично выступает из какого-то смутного, похожего на море, фона и лишен какой-либо временной и пространственной определенности. С закрытыми глазами, фигура обращена внутрь себя, как будто желая отсечь внешнее во имя концентрации на невидимом мире внутреннего, психики. Тема отрешенности и таинственной

¹ «Redon fantasy» в сб.: *Takemitsu T. Confronting Silence: Selected Writings* [12].

реальности невидимого и неслышимого вызывает к жизни сравнение с активной тишиной и прозрачным спокойствием в большинстве сочинений Такемицу.

Описывая свой опыт, Редон писал, что он хотел поставить «логику видимого на службу невидимому» [9]. Анализируя повторяющиеся темы молчания и закрытых глаз в работах Редона, исследователь пишет: «Молчание здесь ассоциируется не с пессимизмом или страхом, а с ощущением духовного самопознания и опыта. Тишина уничтожает вторжение объективного окружающего мира, устанавливая царство неопишуемого состояния погружения в мысли, которое стремится пробудить идеалистическое искусство Редона... И тишина, и закрытые глаза указывают на то, что Редона волнует сознание, а не объективный мир [12, с. 158—159]. Возникает параллель между музыкальным произведением, содержанием которого становится тишина, и визуальным изображением с закрытыми глазами; каждое из них стремится отобразить более глубокие слои бытия, чем реально существующий окружающий мир.

Такемицу откликается на полотна Редона двумя пьесами: «С закрытыми глазами I» и «С закрытыми глазами II»¹. Здесь музыка Такемицу так же часто балансирует на грани между звуком и тишиной, музыкальные построения специфическим образом на-

чинаются тихо и мягко и постепенно уходят в неслышимое. В «Закрытых глазах II» (1988) постоянно используется прием завершения фразы тихими нежными звучаниями, завершающимися растворением в тишине. Отсутствие четко слышимых окончаний в таких жестях создает эффект внедрения окружающей тишины в музыку. Поскольку построения такого типа употребляются постоянно, развитие идет не за счет динамических факторов формы, но за счет экспрессивности самих звуковых построений. Каждая фраза в «Закрытых глазах» — это игра резонансов, усиленная выдержанными нотами и открытой педалью (это нередко наводит на ассоциации с фортепианной музыкой Фелдмана, которого Такемицу очень ценил и памяти которого посвятил свою замечательную пьесу «Плетение в сумерках»). Музыка в этом смысле апеллирует к трансцендентному — самодвижение звука исчерпывается, растворяясь в тишине. Трансцендентные качества музыки Такемицу соотносятся с одним главным, о котором многие говорят, что тишина внутри искусства — это движение к абсолютности бытия, описанное религиозными мистиками, она отражает облако незнаемого, стоящее за известным и пелену тишины, стоящую за речью. Октатоника, используемая Такемицу, вполне соответствует мессиановскому описанию ладов ограниченной транспозиции как «трансцендентного звучания», внеземного, без

¹ Сравнение Редона с одиноко стоящим деревом, которое проводит Такемицу в статье, ставит вопрос о том, нет ли связи полотен художника и таких пьес композитора как «Музыка деревьев», «Дерево дождя», «Набросок для дерева дождя» и «Набросок для дерева дождя II».

начала и конца, без иерархии тонов внутри. Особенно выразительна пьеса «С закрытыми глазами II», наполненная тихими звонами в высочайшем регистре,

открытым пространством между крайними октавами, глухими неразборчивыми «дребезжаниями» басов, резонирующей открытой правой педалью:

to Peter Serkin

Les yeux clos II
for piano

Toru Takemitsu

©1990, Schott Japan Company Ltd.

Пример 4. «С закрытыми глазами II» (Les Yeux Clos II, 1988)

Хрупкая потусторонность усиливается применением некоторых специфических гармонических приемов; П. Берт находит в этой пьесе гармонии, встречающиеся у Р. Вагнера и А. Берга. Одна из них — это знаменитый «тристанов аккорд», данный в оригинальной вагнеровской позиции:



«Потусторонний» колорит вполне сообразуется с выбором Такемицу атональных языковых средств — в этом он явно подхватывает эстафету Скрябина и нововенцев.

Резонанс между Редоном и Такемицу возникает в точке соприкосновения «невозможного»: художник пишет портрет, в котором основной акцент делается на том, что стоит за пределами видимого, на том трансцендентном мире, который символизирует фигура с закрытыми глазами, предельно обобщенная и условная; композитор подхватывает этот образ тем, что как бы «дорисовывает» его, наполняя пространство звуками «иного мира», которые и в самом деле порой напоминают скрябинский, берговский или мессиановский «запредел».

Жоан Миро

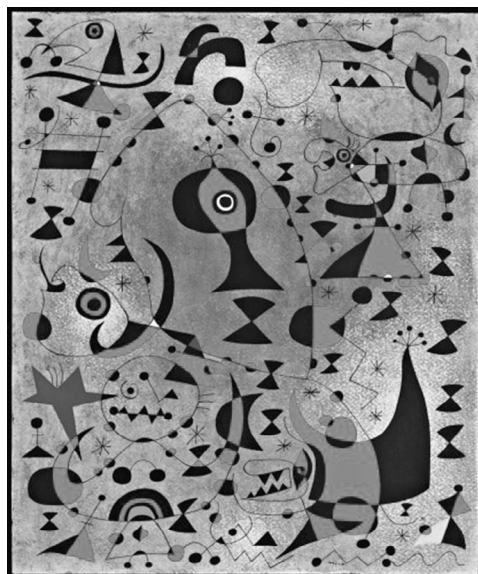
Такемицу встретился с Жоаном Миро на Всемирной выставке в Токио в 1970 году. Такемицу писал: «Я был глубоко восхищен этим художником — таким простым, сердечным — почти таким же, как каталонский климат» [10]. Миро послужил источником вдохновения для таких композиций Такемицу, как «Стих, радуга, пальма» для гитары, гобоя д'амур и оркестра (Vers, Arc-en-ciel, Palma 1984); «Равноденствие» для гитары Equinox (1993) и последнее, незавершенное, произведение композитора «Как скульптура Миро» для флейты, арфы и оркестра (Comme la sculpture de Miro).

Миро примыкал к направлению сюрреализма; главный идеолог этого течения Андре Бретон писал: «Миро — самый сюрреалистический из нас» [7]. К сюрреализму Такемицу тяготел с самого начала своей деятельности. Лидером сюрреализма в Японии стал Шузо Такигучи; жена Такемицу Асака описывала его первые встречи с этим художником. Такигучи писал об Андре Бретоне, сочинил стихотворную поэму «Расстояние фей»; впоследствии она легла в основу одной из первых композиций Такемицу. В одном из интервью Такемицу вспоминал: «Я был ошеломлен тем воздействием, которое на меня оказало «Расстояние фей». И я заключил, что буду сюрреалистом» [Цит по: 5].

В том, что Жоан Миро произвел глубокое впечатление на Такемицу, первопричиной была, вероятно, его неиссякаемая творческая способность.

Он мог вдохновиться чем угодно — нелепыми шляпками грибов или причудливыми формами тыквы. Его стиль получил название «биоморфной абстракции», поскольку его формы были закругленными, текучими и более органическими, чем геометрическими. Миро начал свою деятельность как кубист, исповедуя общие идеи с другим знаменитым каталонцем, Пабло Пикассо (считается, что именно Миро вдохновил Пикассо на создание «Герники»), но затем смодулировал в сюрреализм. Живопись для Миро была образом жизни: он мог лишать себя сна, желая удержать в памяти те галлюцинации, которые возникали из-за бессонницы.

Его абстракции — это образы реальных людей и животных, равно как и фантастические объекты. По его словам, «форма для меня никогда не бывает абстрактной; она всегда знак чего-то. Это всегда человек, птица или что-то еще. Форма не бывает для меня самоцелью» [7]. Свой опыт он описывает так: «Я начинаю рисовать, и пока я рисую, картина сама начинает утверждать себя под моей кистью. Пока я работаю, некая форма становится знаком женщины или птицы. Первая стадия — свободная, бессознательная <...>. Вторая стадия — внимательно выверенная. То, что я ищу, является неподвижным движением, то, что было бы равнозначно. Я думаю, это было бы описано термином “немая музыка”» [3]. Музыкальность картин Миро отмечал и Э. Ионеско: «Каждое из произведений Миро — это танцующий сад, поющий хор, опера, расцвеченная цветами,



Жоан Миро
«К радуге» (1941)

рождающимися в лучах света. Это мир — одновременно мимолетный и в то же время совершенно реальный. Сочность красок придает ему соответствующий акцент, содержательную выразительность. Чистейшую эмоциональность, немного ироничную, лишенную притворной слащавости. Этот дар — милость божия» [2].

Пьеса «Стих, радуга, пальма» (Vers, L'Arc-en-ciel, Palma) 1984 года представляет собой, по наблюдению П. Берта, последовательность разделов, схожую с конструкцией «Стая опускается на пятиугольный сад». Название кажется загадочным, но если посмотреть на подпись картины Миро «К радуге» (Vers l'arc-en-ciel), то мы увидим, что Такемицу воспользовался «вариацией» на диакритические знаки: он добавил запятую между словами

vers и arc-en-ciel, что тут же сделало грамматическую форму предлога vers существительным vers = стих, а традиционное музейное указание на место создания (Palma de Mallorca — место, где Миро провел свои последние годы) распалось на части и осталось одно только первое слово «пальма». В этих действиях Такемицу вполне читается сюрреалистический подход: разрушить связный смысл через фильтр абсурда и увидеть картину другими глазами, более соответствующими тому, что там изображено.

В том, как устроено это сочинение, действительно можно увидеть много общего с «Пятиугольным садом» — помимо фрагментарности формы можно отметить фрагментарность тематизма, его «клочковатость», как если бы тема привиделась композитору во сне.

Основной тематизм обладает пронзительной лиричностью, немного напоминающая и начальный наигрыш фагота из «Весны священной» Стравинского, и причудливый тематический контур начального построения из пьесы «Печальные птицы» Равеля:

Пример 5. «Стих, радуга, пальма» (Vers, L'Arc-en-ciel, Palma, 1984)

Это построение обладает многозначностью, необходимой для последующих вариантных преобразований. Оно многоэлементно, самостоятельностью могут обладать такие его части, как:

1. отдельный тон, то приближающийся, то затухающий;
2. нисходящий мотив, «падающий» контур которого идет параллельно *diminuendo*;
3. сложное опевание, нечто вроде мелизма, по основным своим контурным точкам напоминающее первый из наигрышей «Весны священной».

К этому основному мотиву могут еще в аддитивном порядке «крепиться» варьированные опевания опорного тона. Гармонический комплекс иного типа представляет собой квартаккорд, по существу, повторяющий натуральную настройку гитары. Неудивительно, что он и появляется в гитарной партии:

В целом можно сказать, что нечеткая, «расплывающаяся» структура пьесы, тем не менее, соответствует одночастному двойному концерту. Принцип концертности подчеркнут каденциями, которые звучат и у гобоя д'амур, и у гитары. Сюрреалистичность звучащего материала видится и в коротких тематических «жестах», наводящих на мысль об аналогии с «биоформами» Миро, и в слабой взаимосвязи фрагментов формы, и в импровизационности каденций. Пожалуй, в этой пьесе, как ни в какой другой, можно предположить «перевод» живописных абстрактных идей в музыкальную форму. Этому не противоречит и использование народной каталонской песни в качестве цитаты: в сюрреалистических полотнах видения и явь переплетаются так же спонтанно и непринужденно, как это происходит в пьесе Такемицу. Сам композитор так резюмировал свое использование народной песни: ««La Filadora», народная песня, которую я использовал в заключительной части композиции — это мой ответ

и знак моей признательности в отношении той наивности, которая присуща Миро» [11].

Другая пьеса на тему Миро — «Равноденствие» (1993) была создана для гитариста Киеши Шомура и посвящена ему. В программе концерта Такемицу писал: «Равноденствие для гитары возникло под воздействием одноименной картины каталонского художника Жоана Миро (1967). Во время равноденствия длина дня и ночи одинакова, и название имеет некоторое отношение к музыкальным пропорциям и интервалике композиции, но не буквально. Эта пьеса — подарок к годовщине дебюта господина Киеши Шомура, который многое объяснил мне про гитару». П. Берт отмечает, что последние сочинения Такемицу «озарены улыбкой», как будто телесная слабость преодолелась все большим подъемом духа.

В пьесе как будто поселился «дух потустороннего»: заключительные триольные мотивы очень напоминают поздние скрябинские «Гирлянды»:

The image shows two staves of musical notation for guitar. The top staff covers measures 66 to 72. It begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. The music is marked with dynamics such as *p*, *espr. mf*, *p*, *poco mf*, and *p*. Performance instructions include *arm. p.o.*, *s.t.*, and *p.o.*. There are various fingering numbers (1-4) and articulation marks. The bottom staff covers measures 70 to 72. It starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. The music is marked with *piu p*, *pp*, and *mf*. Performance instructions include *s.t.*, *poco p.o. accel.*, and *in tempo*. It features a prominent triplet of eighth notes and other rhythmic patterns.

Пример 6. «Равноденствие» (Equinox, 1993)

Вся же пьеса строится, как заклинание, вокруг «мессиановского» мотива:

Позволим себе выдвинуть гипотезу: «равноденствие», то есть симметрия, относится к пониманию именно этого мотива. Его мелодический контур напоминает букву «М», в которой можно видеть столь любимую Мессианом неточную симметрию. Это тот самый загадочный мотив, который сам Мессиаан цитирует в своей «Технике моего музыкального языка» и который, по его словам, принадлежит

Мусоргскому. Такемицу не раз обращается к этой мессиановской «подписи»; встречается она и в «Стихе, радуге, пальме». В «Равноденствии» возникает сильный эффект символизации этого мотива. Если еще учесть соединение этого мотива с медленно вращающимся мотивом «гирлянды», то эффект ухода в бесконечность навстречу любимому сэнсею становится особенно отчетливым.

Переключка с картиной Миро выглядит здесь крайне условной: все тот же общий модус наивности и детскости. В этом модусе себя комфортно чувствовал и Мессиаан.

Каков же итог? Что происходит, когда Такемицу трансформирует свои визуальные импульсы, полученные от полотен любимых художников и от со-

зерцания природных пейзажей, в музыкальное произведение?»

Визуальные стимулы отражаются, как представляется, по-разному. Путь к музыке варьируется от нечеткого воздействия на подсознание композитора символических конструкций, имеющих лишь самое общее заданное направление (как это произошло в пьесе «Стая опускается на пятиугольный сад»), до вполне определенного «перевода» зрительных впечатлений в музыкальную форму («садовые» композиции, представляющие собой череду «музыкальных моментов — событий — кадров» и тем самым напо-

минающие «Момент-форм», или просто секционную форму с ясно различимыми границами этих кадров). «Общим полем» для живописи и музыки может оказаться метафора симметрии (в «Равноденствии») или «омузыкаливание» асимметричного биоформного жеста Миро в «Радуге, стихе, пальме». Такемицу — художник-интуит, его сенсорика обладает исключительной подвижностью, отзывчивостью, отзвуки живописи и краски музыки переплетались в его воображении так крепко и так органично, что трудно понять, где кончается одно и начинается другое.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010.
2. Ионеско Э. XX век. Специальный номер «Дань уважения Миро». 1972 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: www.joan-miro.ru
3. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999.
4. Burt P. The Music of Toru Takemitsu (Music in the Twentieth Century). N.Y.: Cambridge University Press, 2006.
5. Chayama Y. The Influence of modern art on Toru Takemitsu's works for piano: Diss. for DMA degree. Univ. of Arizona, 2013.
6. Chenette J.L. The concept of Ma and the music of Takemitsu [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://adminstaff.vassar.edu/jochenette/Takemitsu_essay_Chenette.pdf
7. Joan Miró. Biography [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://www.artheritageprogram.org/files/MIR_biography.pdf
8. Quinn D. Guitar music by japanese composers: Diss. for D.M. degree. Indiana University, 2003.
9. Redon O. The Graphic Works of Odilon Redon / Introduction and caption translations by Alfred Werner. Mineola, NY: Dover Publications, 2005.
10. Siddons J. Toru Takemitsu: a bio-bibliography. Westport, Conn: Greenwood Press, 2001.
11. Takemitsu. A Flock Descends into the Pentagonal. Garden. Far Calls. Coming, Far! Vers, L'Arc-en-Ciel, Palma. Dreamtime. Nostalgia: Booklet / Text by B. Conyngham [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.buywell.com/booklets/4810067.pdf>
12. Takemitsu T. Confronting Silence: Selected Writings. Lanham: Scarecrow Press, 1995.

