

**Минао Сибата и Альфред Шнитке:  
композиторы-«шестидесятники»<sup>1</sup>**

Данная статья посвящена рассмотрению музыкального творчества японского композитора, музыковеда и критика Минао Сибата (1916–1996) в сравнении с творчеством хорошо известного в России Альфреда Шнитке (1934–1998). Музыкальная биография и композиционный стиль Сибата развивались параллельно Шнитке, которого можно отнести к так называемым «шестидесятникам» в СССР.

Культуролог Алексей Юрчак в своей книге «Это было навсегда, пока не кончилось» пишет о «шестидесятниках», что большинство из них «оказалось в состоянии двойственного отношения к действительности, в котором приверженность коммунистическим идеалам всё больше смешивалась с критикой советской системы» [5, с. 257]. Если мы заменим это двойственное отношение к советской действительности на отношение к действительности истории музыки, в системе которой преобладает западное наследие с его большой, почти безраздельной властью в качестве канона, то определение Юрчака применимо к Сибата и Шнитке. Можно сказать, что они оба – «шестидесятники» в истории западной музыки. Они изучали сначала западную классику, потом – новую западную, додекафонию и сериализм. Однако в 1960-х гг. оба начали постепенно сомневаться в западном наследии и пришли к новому стилю композиции, в котором они использовали наследие не как канон, а как некий материал для своих сочинений.

Мы рассмотрим их первые, после прихода к новому стилю, большие произведения: Симфонию «Струи уходящей реки... они непрерывны» Сибата (1974–1975) и Первую симфонию Шнитке (1969–1972). Два композитора не были знакомы друг с другом, по крайней

---

<sup>1</sup> Автор выражает признательность Кристине Эренчиновой за оказанную помощь в тщательной проверке грамматики русского языка.

мере, в то время когда они писали эти произведения<sup>1</sup>. Однако у этих произведений много общего. В данной статье мы подробно рассмотрим данные сходства. Целью нашего исследования является представление Сибата и Шнитке как «шестидесятников», которые одновременно являются приверженцами и критиками истории западной музыки.

\* \* \*

Минао Сибата родился в Токио в 1916 году. Несмотря на то, что он жил в Японии, его с раннего возраста обучали западной музыке. Основываясь на автобиографии композитора [9], ниже приведём часть его ранней биографии. В детстве его мать Нами обучила его основам игры на фортепиано, в том числе «Экспромту» № 3 В-dur, Op. 142-3 Франца Шуберта. Его отец, Юдзи, был химиком, во время своего обучения в Европе ходил в оперу и слушал такие шедевры, как «Тангейзер» Рихарда Вагнера и «Кармен» Жоржа Бизе. Минао в детстве часто слушал, как отец пел фразы из этих опер. Он также слушал записи различных западных классических произведений на граммофоне, купленном отцом.

В 1923 году Сибата поступил в начальную школу Гё:сэй, находящуюся в ведении французского католического монастыря, в которой он изучал французский язык и музыку у французских монахов. А у американского пианиста, работающего в Японии, он лично учился играть на фортепиано произведения разных композиторов, в том числе Моцарта, Гуммеля, Шуберта, Шумана, Грига, Бетховена, Шопена и т.п. В 1933 году он поступил в школу старшей ступени Сэйдзё: на естественно-научный курс. В то же время он начал получать частные уроки игры на виолончели у японского виолончелиста и композитора Фумио Судзуки (брата известного скрипача и педагога Синъити Судзуки). В следующем году состоялась японская премьера Шестой симфонии Густава Малера под руководством немецкого дири-

---

<sup>1</sup> В 1976 году, в эссе о Г.М.Кремере, Сибата упомянул Шнитке один раз, и только по имени [14, с. 214]. Однако позже Сибата писал: «<...> первым произведением Шнитке, с которым мы познакомились, был его Третий скрипичный концерт (1978), записанный Гидоном Кремером для Eurodisc в 1979 году» [8, с. 1]. Насколько автору известно, в сочинениях Шнитке нет никаких упоминаний о Сибата.

жёра Клауса Прингсхайма<sup>1</sup>, которая вдохновила Сибата на принятие решения стать музыкантом.

В 1936 году Сибата поступил в Токийский университет на кафедру ботаники факультета естественных наук. Он стал виолончелистом в университетском оркестре и играл Симфонии № 5 и № 8 Людвиг ван Бетховена и Симфонию № 2 Иоганнеса Брамса. Он также состоял в хоре школы Сэйдзё: в качестве выпускника и выступал с Реквиемом Джузеппе Верди, Симфонией № 9 Бетховена и Мессой № 6 Es-dur Шуберта и др. под руководством Йозефа Розенштока, дирижёра польского происхождения, бессменного дирижёра Нового симфонического оркестра (ныне Симфонический оркестр NHK), ведущего оркестра Японии. В 1937 году Сибата начал серьёзно изучать теорию западной музыки, учился у японского композитора Мидори Хосокава, профессора композиции Токийской школы музыки, учившегося в Венском университете музыки и исполнительского искусства у австрийского композитора Франца Шмидта.

После окончания факультета естественных наук в марте 1939 г., Сибата поступил в аспирантуру, однако вскоре бросил учёбу и начал работать в ботаническом отделе Токийского музея науки (ныне Национальный музей природы и науки) в Уэно в декабре того же года. Потому что он опасался идти путём профессионального музыканта, беспокоясь о том, что западная музыка может быть изгнана из Японии<sup>2</sup>. Однако у него оставалось желание стать композитором. Поэтому одновременно с началом работы в ботаническом отделе Сибата начал изучать западную гармонию, контрапункт, анализ музыкальных произведений и композицию у композитора Сабуро Морой, который учился в Берлинской высшей школе музыки (ныне Берлинский университет искусств) у немецкого композитора Лео Шраттенхольца. В 1941 году Сибата ушёл из Музея науки и вновь поступил в Токийский университет на кафедру эстетики и истории искусств филологического факультета. В то же время он посещал курсы католического священника, преподававшего григорианское пение, и слушал григорианское пение на воскресных мессах в соборе Большой семинарии в Токио. Таким образом, можно сказать, что Сибата вырос и впитал в

---

<sup>1</sup> Клаус Прингсхайм был учеником Малера и преподавал в Токийской школе музыки (ныне музыкальный факультет Токийского университета искусств).

<sup>2</sup> В Японии до и во время Второй мировой войны многие негативно относились к искусству, особенно к западному. Его считали бесполезным и даже вредным.

себя столько западного музыкального наследия, сколько ему было доступно в Японии.

После окончания университета в 1943 году Сибата работал в студии научного фильма Рикэн, писал музыку для военных учебных фильмов «Кидзю:» [«Пулемёт»] и «Данган» [«Пуля»] и др. В следующем году он сменил работу и работал клерком в Японской ассоциации музыкальной культуры, государственной организации, образованной в результате слияния разных музыкальных организаций во время Второй мировой войны.

После войны он начал работать в качестве композитора. Как педагог, в 1948 году вместе с Хидэкадзу Ёсида, знаменитым музыкальным критиком, и Хидэо Сайто, дирижёром и педагогом, который впоследствии стал учителем Сэйдзи Одзава, Сибата участвовал в учреждении музыкальной школы для детей, которая позже превратилась в институт музыки То:хо: гакуэн, где преподавал сольфеджио и историю музыки. Помимо этого он преподавал и в других университетах, включая Токийский университет искусств и Токийский университет. Сибата много писал в качестве музыкального критика, теоретика и музыковеда. Он активно изучал не только классику, но и западную музыку XX века, в том числе произведения Новой венской школы, Белы Бартока, Игоря Стравинского, Оливье Мессиана, *musique concrète* (конкретная музыка) Пьера Шеффера и алеаторику Джона Кейджа и представил их в своих письменных работах и на радио, а также включил их в свои собственные музыкальные произведения. Сибата скончался от рака печени в 1996 году.

Творческую историю Сибаты можно разделить на пять этапов [7, с. 23–24; 17, с. 27–29]:

- период обучения (1934–40), когда он писал небольшие пьесы под руководством Хосокава и Морой;
- первый период (1941–51), который сам Сибата называл своим «упражнением в истории западной музыки» [15, с. 39], когда он писал произведения в стилях позднего романтизма и импрессионизма;
- второй период (1951–61), когда он сочинял произведения с использованием додекафонных и сериальных методов и методов конкретной музыки;
- третий период (1963–73), когда он в своё творчество ввёл

такие современные западные техники композиции, как алеаторику, графическую нотацию, электронную музыку и т.п.;

- четвёртый период (1973– ), когда он начал сочинять theater pieces (театральные пьесы).

Сибата говорил, что театральные пьесы – это «<...> музыка театральная, алеаторическая, в которой разные материалы соединяются по собственному образу композитора, импровизационно» [16, с. 88]. Театральные пьесы Сибата основаны на традиционных японских сюжетах, а их исполнение осуществляется по воле исполнителей. В качестве примера приведём его первую театральную пьесу «Ойвакэбуси-ко:» [«Про народные песни “Ойвакэбуси”»] (1973) для смешанного хора и сякухати (бамбуковая флейта). Здесь композитор представил разные материалы для исполнения:

- хор поёт несколько японских народных песен, таких как «Ойвакэбуси»;

- женские голоса вразнобой декламируют текст из книги «Дзокугаку сэрицу-ко:» [«Про мелодии японской музыки»] (1895), написанной Уэхара Рокусиро (1848–1913)<sup>1</sup>, одновременно с ними мужские голоса выкрикивают протесты;

- сякухати исполняет мелодии «Ойвакэбуси».

Во время исполнения дирижёр должен импровизировать на месте и указывать каждому исполнителю какой материал сейчас ставить, показывая символ на веере. По инструкции дирижёра голоса и сякухати исполняют, декламируют или кричат. Возможно также, чтобы все исполнители импровизировали без дирижёра. Женские голоса находятся на сцене, а мужские поют, расхаживая снаружи или внутри зрительного зала. Исполнитель сякухати свободно передвигается по сцене. Из-за такого импровизационного формата продолжительность представления театральной пьесы каждый раз меняется.

Театральные пьесы Сибата можно охарактеризовать «гибридностью», «многослойностью и многозначительностью, приобретаемой при расположении одновременно (т.е. вертикально – *М.Н.*) или на оси времени (т.е. горизонтально – *М.Н.*)» [17, с. 4]. Действительно, цитаты и коллажи можно найти в большинстве его театральных пьес.

---

<sup>1</sup> Уэхара Рокусиро был музыкальным теоретиком и исполнителем сякухати и критиковал в вышеупомянутой книге японскую народную музыку за её вульгарность.

Сибата пришёл к подобной композиции театральных пьес, так как чувствовал, что существуют ограничения в создании музыки при использовании только додекафонных и сериальных методов. Он пишет: «<...> сейчас я сильнее, чем раньше, чувствую, что аккуратно написанная нотами музыка, как произведения Шёнберга и Мессиана, ушла далеко от нас, как и музыка барокко, классической и романтической эпох. Мы попрощались с ними много лет назад <...>. Короче говоря, я считаю и чувствую, что жизнь западной музыки, которая состоит из схемы макроскопического плана, зависит исключительно от равномерно темперированного строя на двенадцать полутонов и гармонично существует в рамках сцены, уже закончилась» [13, с. 410]. Из этой цитаты следует, во-первых, что Сибата пришёл к пониманию додекафонной музыки как одной из разновидностей классики. Во-вторых, было выяснено, что он поставил под сомнение саму природу прежней западной музыки, которая опиралась на ноты и сцену.

Основываясь на этом, в 1975 году Сибата завершил Симфонию «Струи уходящей реки... они непрерывны» для оркестра, смешанного хора и вокальных солистов<sup>1</sup>. Она состоит из восьми частей, первые пять из которых являются первым отделом, а с шестой по восьмую — вторым. Во второй части и во втором отделе хор и вокальный ансамбль поют или декламируют текст из эссе «Хо:дзё:ки» (1212), написанного японским поэтом Камо-но Тёмэй (1155?–1216), первое предложение которого является названием этой симфонии<sup>2</sup>.

По признанию композитора, шестая и седьмая части написаны в форме театральной пьесы [10, с. 2], где каждый исполнитель по-разному представляет данные композитором материалы. Голоса поют или декламируют, прогуливаясь по залу.

Непосредственным поводом для написания Симфонии «Струи уходящей реки...» послужило то, что газета Тю:нити симбун попросила композитора написать музыку в честь 50-летия эпохи Сё:ва (1926–1989). Сибата в ответ на этот заказ в симфонии воспроизвёл

---

<sup>1</sup> Премьера симфонии состоялась в г. Нагоя 7 ноября 1975 года при участии Филармонического оркестра Нагоя под руководством Тадаси Мори и Филармонического хора Токио под руководством Нобуаки Танака и т. п. [10, с. 2].

<sup>2</sup> Первое предложение на японском языке — «Юкукава-но нагарэ-ва таэдзу-ситэ сикамо мото-но мидзу-ни аразду» («Струи уходящей реки... они непрерывны; но они — всё не те же, прежние воды»). Это означает, что всё в мире постоянно меняется и ничто не остаётся неизменным.

хронику полувека в Японии, используя множественные прошлые музыкальные наследия и свои собственные произведения. Он пишет о замысле симфонии: «<...> когда я оглядываюсь на историю восприятия западной музыки в Японии за последние полвека, это был период, когда история западной музыки была прозрачным фоном, период, когда мы впитывали жадно и торопливо всё западное наследие от классики до авангарда, мы как бы старались догнать и обогнать Запад. Этот период также совпадает с моей личной историей с 10 до 60 лет. Поэтому я решил выразить всё это явление в виде симфонии в восьми частях» [10, с. 2]. Однако отметим, что эта идея, замысел *метамузыки*, состоящей из цитат музыкальных произведений, созданных в разные периоды времени разными композиторами, включая его самого, возникла у Сибата ещё до получения заказа на симфонию.

Таким образом, Сибата в раннем возрасте изучал западную классику, затем писал музыку с помощью додекафонии и сериализма, но почувствовал предел их возможностей и выделил собственный стиль композиции, основанный на цитатах из наследия прошлого и настоящего.

По аналогичному пути пошёл и Альфред Шнитке. Он родился в Энгельсе в 1934 году, столице Автономной Социалистической Советской Республики Немцев Поволжья, в семье отца – еврея и матери — поволжской немки. С 1946 по 1948 гг. Альфред с семьей жил в Вене в связи с работой его отца, который работал переводчиком в газете на немецком языке, издаваемой советскими оккупационными властями. Там он получил первое музыкальное образование, частные уроки игры на фортепиано [2, с. 28]. В Вене он также слушал музыку Моцарта и Шуберта, о которых позже сказал, что они оказали на него влияние не только своей прекрасной музыкой, но и тем, что связаны с его воспоминаниями о детстве [2, с. 36]. В 1948 году семья вернулась в СССР, с 1953 года он учился в Московской консерватории, а в 1961 году после окончания аспирантуры консерватории начал преподавать там же. Именно в этот период он частным образом изучал анализ классической музыки у ученика Антона Веберна, Филиппа Гершковича, который анализировал произведения И.С.Баха, Моцарта и Бетховена в Москве [6, р. 87–88].

Творчество Шнитке можно разделить на три периода: «1) до 1963 г. – малое использование новых техник, 2) 1963–1967 гг. – интенсивное применение додекафонии, сериализма и др., 3) с 1968-го

<...> – свободная техника» [3, с. 23–24]. Свободная техника глубоко связана с идеей полистилистики, в основе которой «лежит принцип свободного оперирования чужими стилями, при котором тот или иной стиль становится средством, а в целом достигается стилевая многослойность произведения» [1, с. 152]. Здесь используется как средство любой вид музыки, будь то западная классика, авангард или популярная музыка.

Основываясь на беседе Александра Ивашкина со Шнитке мы выяснили, что полистилистика Шнитке была мотивирована его чувством, что он достиг предела сочинения с помощью только авангарда, сериализма [2, с. 48]. Он также говорит: «И в 1968 году я решил, что можно сопоставлять стили в шокирующем контрасте, – в первый раз я это сделал во Второй скрипичной сонате. И почувствовал какое-то освобождение. И в это же время я стал думать о Первой симфонии, которой занимался четыре года, пока в 1972 году её не закончил, где эти стилевые сопоставления, быть может, в максимальной степени проведены» [2, с. 47].

Так, Шнитке и Сибата сначала изучали западную старую музыку, а затем применили новые западные техники такие, как додекафония и сериализм, и после этого установили свой собственный приём композиции, используя все прежние стили и техники как некое средство. Симфония «Струи уходящей реки...» Сибата и Первая симфония Шнитке – первые оркестровые произведения на новом этапе у обоих композиторов.

\* \* \*

Обе симфонии включают в себя музыку разных времён и стилей.

По словам Сибаты о Симфонии «Струи уходящей реки...», в восьми частях нет ни одной части, которая не содержала бы цитаты [13, с. 238]. Он пишет: «Первый отдел (по пятую часть) я выразил в своего рода метамузыкальной форме, поскольку отдел в основном затрагивает истории музыки и моей личной истории» [10, с. 2]. Фактически, стиль каждой части сам по себе является цитатой из западной музыки. И пять частей в целом как бы повторяют историю западной музыки. По словам композитора, первая часть (*Adagio*) – «старомодное введение»; вторая часть (*Allegro*) создана «по образцу первой части ранней классической или, скорее, предклассической симфонии, или *симфонии* (классической, т.е. более совершенной – *М.Н.*)»; третья



часть – скерцо («Allegretto grottesco в стиле Малера») с трио, состоящим из коллажа; четвёртая часть (Adagio cantabile) «в стиле близком к романтизму или позднему романтизму»; о пятой части (Adagio, Allegro, Senza tempo) композитор пишет, что её первая половина представлена в почти строгой додекафонии, стиле, с которым Япония познакомилась в период сразу после Второй мировой войны. Вторая половина, раздел senza tempo, имеет чёткий импровизационный характер и состоит из разных тембров, которые почти все берут свои истоки в 1960-х годах и позже [13, с. 239–240; 10, с. 2–3].

В Симфонии «Струи уходящей реки...» также много цитат из мотивов. Особенно примечательно трио из третьей части, обозначенное в партитуре как «Коллаж». Материалом для него служит музыка, которую Сибата ассоциирует с 1930-ми годами [10, с. 2]: песня «Баллада о Мэкки-Ноже» из написанной немецким драматургом Бертольтом Брехтом и композитором Куртом Вайлем пьесы «Трёхгрошовая опера», которая была переложена и поставлена в Японии; песни из западных фильмов, показанных в Японии, немецкой музыкальной кинокомедии «Конгресс танцует», французских фильмов «Свободу нам!», «Под крышами Парижа» и «Сола»; французская песня «Фру Фру» и венгерская песня «Мрачное воскресенье»; французская песня «Ça s'est Paris» [«Это Париж»] из одноименного ревю, исполняемая в Японии на сцене Такарадзука ревю<sup>1</sup> с японским переводом текста; две другие песни из спектаклей Такарадзука ревю; песня «Тайрэй хо:сюку сё:ка», написанная в Японии в 1928 году в честь восшествия на престол императора Сё:ва (слова Сэйити Такада, музыка Кинси Хираока) часто исполняемая в начальных школах. Сибата также цитировал палиндромное японское пятистишие танка, к которому сочинял мелодию<sup>2</sup>. В голосах все эти материалы композитор цитировал на языке оригинала за исключением песни «Ça s'est Paris», цитированной с японским текстом, а песни «Ты не знаешь, как любить» из фильма «Сола», «Фру Фру» и «Мрачное воскресенье» были цитированы без текста. Инструменты также присутствуют в коллаже: например, когда голоса поют танка, музыканты исполняют музыку «Это должно быть кусочек рая» из «Конгресс танцует» (прим. 1).

---

<sup>1</sup> Такарадзука ревю – театральная компания, основанная в Японии в 1914 году, ставит ревю и мюзиклы с участием только девушек.

<sup>2</sup> Для этой танка Сибата создал мелодию так, чтобы её можно было играть одинаково с обоих направлений и использовал и мелодию из песни, которую он сочинил ранее [13, с. 240].

Пример 1. Сибата М. Симфония «Струи уходящей реки...», III часть, трио, тт. 75–83<sup>1</sup>

75

Mezzo Soprano 1

Contralto 1

Baritone 1

Organo elettrico

Cassa chiara

V-ni I 2

V-le

V-celli

80

Mezzo 1

B.1

Org.-e.

C.-c.

V-ni I 2

V-le

V-c.

Lyrics (Mezzo Soprano 1): な[na] が[ga] き[ki] よ[yo] の[no] と[to] お[o]

Lyrics (B.1): の[no] ね[ne] ぶ[bu] り[ri] の[no] み[mi] な[na] め[me] ざ[za] め[me] な[na]

Lyrics (Mezzo 1): な[na]

<sup>1</sup> Данные ноты были не опубликованы. Они были любезно представлены автору вдовой композитора, Сумико Сибата из личного архива.

Сибата также опирается на свои ранние работы: хоровую, оркестровую и камерную музыку, а также музыку для кино. Например, в начале и репризе третьей части звучит мотив из музыки для вышеупомянутых фильмов 1943 года «Пулемёт» и «Пуля» [13, с. 240].

В свою очередь, Шнитке в Первой симфонии также использует разные музыкальные техники, стили и большое количество фрагментов из различных произведений. Композитор говорит, что в симфонии «есть как традиционно тональный язык, так и тональные нагромождения коллажного типа, есть додекафонные эпизоды, есть строго рассчитанные сериальные эпизоды» [4, с. 62]. Далее, по словам композитора [4, с. 63–65], первая часть (*Moderato*) – соната, а вторая часть (*Allgretto*) – скерцо, представляет собой гибрид рондо и двойных вариаций, теме типа *concerto grosso* в стиле барокко, противопоставляются некоторые додекафонные эпизоды.

Затем следует эпизод, завершённый каденционной игрой, который, как и театральная пьеса Сибата, обладает алеаторической структурой и включает в себя импровизацию. Третья часть (*Lento*) серийная. В первой и четвёртой частях есть коллажи, в которых цитируются произведения Гайдна, Бетховена, Шопена, Грига, Штрауса, Чайковского, и ритм финского бального танца «Летки-енки», который был популярен в СССР в 1960-х годах и даже получил несколько текстов на русском языке, а также григорианские мелодии и т.п.

Более того, Шнитке использует некоторые собственные ранние композиции. Например, барочная тема второй части взята из музыки к фильму Элема Климова 1965 года «Похождения зубного врача» (прим. 2).

Пример 2. Шнитке А.Г. Первая симфония, II часть, тт. 1–16<sup>1</sup>

**Allegretto** 1

**2**

<sup>1</sup> Schnittke A. G. Sinfonie Nr. 1. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1991. 214 с.

Можно заключить, что симфония «Струи уходящей реки...» Сибаты и Первая симфония Шнитке имеют одну и ту же концепцию воссоздания истории музыки в звуке. Оба композитора опираются на музыкальные стили и техники Запада, от классики до авангарда, одновременно используют *собственную* музыку, т.е. свои прошлые сочинения и популярную в каждой стране, в Японии и в СССР, музыку. Таким образом, в их произведениях сформирована музыкальная хроника каждой страны.

Как было отмечено нами выше, Сибата сочинил Симфонию «Струи уходящей реки...» как хронику для заказа газеты. Примечательно однако, что в следующем году он заявляет: «<...> у меня давно была идея создать метамузыку, включающую цитаты из старых стилей музыки и из моих собственных старых произведений, и эта идея пришла мне в голову не во время написания симфонии, а скорее она стала идеальной возможностью эту идею реализовать» [13, с. 240].

По поводу Первой симфонии Шнитке, можно утверждать, что он, как и Сибата, намеревался воссоздать своего рода хронику. Он пишет: «Сочиняя симфонию, я параллельно 4 года работал над музыкой к последнему фильму М.Ромма “Я верю” (“Мир сегодня”). Вместе со съёмочной группой я просмотрел тысячи метров документального материала. Постепенно они складывались во внешне хаотическую, но внутренне строго организованную хронику XX в., воплотившую в новом отражении гениальные гиперболы древних <...>. Симфония не имеет программы. <...>. Однако если бы в моём сознании не отпечаталась трагическая и прекрасная хроника нашего времени, я никогда бы не написал этой музыки» [3, с. 75].

К комментариям Сибата и Шнитке остаётся только добавить, что в обеих симфониях конец завершается началом: в случае Сибата, последние 44 такта финальной части симфонии являются прямым повторением всей первой части, а в случае Шнитке, после конца финала симфонии повторяется самое начало её первой части, следуя ремарке *da capo* в партитуре (эту идею подал Г.Н.Рождественский, дирижёр премьеры, которому посвящена эта симфония). Это напоминает нам знаменитый афоризм: «история повторяется».

Следует отметить ещё два момента. Во-первых, обе симфонии являются также личными музыкальными биографиями обоих композиторов. Во-вторых, схема этих биографий основана на наследии истории западной музыки, от классики до авангарда: стили большинства частей их симфоний опираются на западные музыкальные стили, более того, *симфония*, по её самой сути, имеет западное происхождение. Одновременно, и Сибата, и Шнитке вложили в свои симфонии западное наследие вместе со своей *собственной* музыкой, рассматривая его, критическим взглядом, как некий материал, средство для своих сочинений.

В 1995 году, за год до смерти, Сибата написал свою автобиографию, где упомянул, что для него «<...> эта автобиография и Симфония “Струи уходящей реки...” – два выражения одной и той же идеи в разных средствах: первое – письменная версия, второе – нотная» [9, с. 4]. Симфония, как и жизнь композитора Сибаты, основана на западной музыке. В этом отношении у Сибаты двойственная идентичность: он и японец, и западный человек. Именно западную музыку он познал в детстве. Она стала его музыкальным *родным* языком. Однако в то же время, его нельзя считать в полном смысле западным человеком, поскольку он вырос в Японии и был знаком и с японскими народными песнями. Он написал симфонию, задаваясь вопросом о евроцентризме в своей собственной музыкальной жизни.

В 1976 году, через год после завершения симфонии, он писал: «Долгое время, с самого детства, я изучал и слушал исключительно западную музыку. Однако в 1960-х годах я постепенно пришёл к убеждению, что мы напрасно изучаем только западную музыку. В течение этих десяти лет, моя композиция стала отражать эту идею» [13, с. 538]. Эта двойственная позиция к западной музыке т.е. двойственное отношение приверженности и критики, которое отметил Юрчак как характерное для «шестидесятников», было отражено в Симфонии «Струи уходящей реки...» Сибата. Используя слова Юрчака, мы можем утверждать, что Сибата оказался в состоянии двойственного отношения к действительности, в котором приверженность наследию истории музыки смешивалась с критикой её системы, где западная музыка имеет слишком большую силу.

То же самое можно сказать и о Шнитке, который родился в СССР в еврейской семье и рос сначала в Энгельсе, потом в Австрии, в Вене, и снова в СССР, в Москве. Он не раз говорил о неопределённости своей национальной идентичности. Как было отмечено нами выше, он чувствовал, что Моцарт и Шуберт глубоко связаны с его детством, проведённым в Вене. Он утверждал, что «<...> многое из того, что я написал, как-то связано с немецкой музыкой и с идущей из *немецкого* – логикой, хотя я специально и не хотел этого» (подчеркнуто А.Ивашкиным. – М.Н.) [2, с. 17]. Однако, попав в Германию, он начинает ощущать то, что отделяет его от немцев, там он понимает, что является русским композитором [2, с. 34]. Эта двойственная идентичность или двойное гражданство (действительно, в 1990 году, ему было предоставлено двойное гражданство, советское и немецкое) отразилось в его творчестве. В своих произведениях, включающих Первую симфонию, Шнитке смешивал русскую и западную музыку. Эту особенность в композиции Шнитке, заметил именно Сибата, написав в 1992 году в эссе о Шнитке, что «его уникальный стиль берёт корни в таком двойном гражданстве» [11, с. 60]<sup>1</sup>.

Шнитке искал похожих на него композиторов с двойным гражданством: «Я перебирал, кто в подобных ситуациях находился. <...> Но ни одной фигуры, которая бы на этом крючке повисла, я не нашёл в русской музыке» [2, с. 34]. Однако в далёкой стране Японии, Сибата находился в похожей ситуации с двойным музыкальным *гражданством*. Сибата, как и Шнитке, был носителем западной музыки, но не был западным человеком. Оба композитора впитали наследие западной музыки, но постепенно стали сомневаться в нём и использовать его как одно из средств. Симфония «Струи уходящей реки...» Сибата и Первая симфония Шнитке, как и их жизни, можно охарактеризовать двойственным отношением к западной музыке, к которой они относятся и как её приверженцы, и как её критики. В этом отношении они являются «шестидесятниками» истории западной музыки и отличаются от итальянского композитора Лучано Берлио с его Симфонией (1968/1969), который является *настоящим* носителем западной музыки.

Сибата предсказал, что в будущем западная музыка проникнет в мир, и в каждой стране в сочетании с местной музыкой возникнет но-

---

<sup>1</sup> Шнитке приезжал в Японию в 1992 году, чтобы получить четвёртую Императорскую премию и 30 октября состоялся памятный концерт, который Сибата посетил и написал об этом процитированное нами эссе.

вая музыка смешанной *крови*: «<...> так называемая западная часть мировой музыки будет по стилю более единообразной чем сегодня в любой точке Земли, т. е. мир будет иметь общий исторический стиль. С другой стороны, по-моему, в каждом месте будут появляться местные стили в сочетании с местным языком. И в этом отношении музыка будет становиться всё более многополюсной» [12, с. 249]. Эта новая музыка уже была достигнута двумя композиторами-«шестидесятниками», Сибата в Японии и Шнитке в СССР. Это произошло почти параллельно, хотя в то время они не знали друг о друге.

*Из письма японской исследовательницы Мэгуми Нитта  
Редактору альманаха:*

Дорогой Александр Иванович!

Говоря о драматических событиях последнего времени, со всей убеждённостью подтверждаю: да, я верю в силу искусства и людей России. Рада, что мы с Вами уже связаны, и можем продолжать общение (хотя таким счастьем, к сожалению, располагают не все в Японии). Очень надеюсь, что вскоре всё нормализуется на благо всего мира.

### *Литература*

1. Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг. Л., 1979. 287 с.
2. Ивашкин А. В. (сост.) Беседы с Альфредом Шнитке. М., 2015. 320 с.
3. Холопова В. Н., Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М., 1990. 350 с.
4. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. М., 2014. 101 с.
5. Юрчак А. В. Это было навсегда, пока не кончилось: Последнее советское поколение. М., 2014. 664 с.
6. Ivashkin A. V. Alfred Schnittke. London, 1996. 240 p.
7. Сано Кодзи. Сибата Минао-но кисэки [佐野光司。柴田南雄の軌跡] Следы Минао Сибата // Онгаку гэйдзюцу [音楽芸術] Музыкальное искусство. 1996. № 4. с. 22–25.
8. Сибата Минао. Аруфуреддо Сюнитокэ-сан [柴田南雄。アルフレッド・シュニトケ賛] Ода Альфреду Шнитке // Брошюра к концер-



ту в честь четвёртой Императорской премии. Токио, 30 октября 1992 года. с. 1.

9. Сибата Минао. Вага-онгаку, вага-дзинсэй [柴田南雄。わが音楽 わが人生] Моя музыка, моя жизнь. Токио, 1995. 414 с.

10. Сибата Минао. Комментарии к Симфонии «Струи уходящей реки... они непрерывны» // Брошюра к компакт-диску (fontec, FOCD2507). Токио, 1989. с. 2–6.

11. Сибата Минао. Онгаку ниси-хигаси [柴田南雄。音楽にしひがし] Музыка запад-восток. Токио, 1994. 301 с.

12. Сибата Минао. Онгаку-си то онгаку-рон [柴田南雄。音楽史と音楽論] История музыки и теория музыки. Токио, 2014. 304 с.

13. Сибата Минао. Тёсакусю: [柴田南雄。著作集] Избранные труды. Т. 2. Токио, 2015. 541 с.

14. Сибата Минао. Тёсакусю: [柴田南雄。著作集] Избранные труды. Т. 3. Токио, 2015. 478 с.

15. Сибата Минао, Хаяси Хикару, Токумару Ёсихико. Тэйдан — Кики, кангаэ, цукуру [柴田南雄、林光、徳丸吉彦。てい談 — きき、かんがえ、つくる] Беседы — Слушать, думать, создавать // Онгаку гэйдзюцу [音楽芸術] Музыкальное искусство. 1976. № 8. с. 30–41.

16. Сэндо Сакудзо. Хиссэй-но саккёкука Сибата Минао [仙道作三。畢生の作曲家 柴田南雄] Выдающийся композитор Минао Сибата. Мацудо, 2016. 116 с.

17. Токунага Такаси. Сибата Минао-но сиата:пи:су-ни окэру хайбуриддо-сэй-но токутё: — «Сугагути-гойвай» тоно руйдзи-тэн во тэгакари-ни ситэ [徳永崇。柴田南雄のシアターピースにおけるハイブリッド性の特徴 — 《氷口御祝》との類似点を手掛かりにして] Характеристика гибридности в театральных пьесах Минао Сибата — в сравнении с народной песней «Сугагути-гойвай». Диссертация доктора музыки / Университет искусств префектуры Айти. Айти, 2017. 128 с.