

УДК 78.011.26:78(52)|(045)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/103-21>**Георгій КУРБАНОВ,***orcid.org/0000-0002-4913-5104*

доктор мистецтвознавства,

старший викладач кафедри звукорежисури

Київського національного університету театру кіно і телебачення імені Івана Карпенко-Карого

(Київ, Україна) 2722806@gmail.com

СУЧАСНА РОК МУЗИКА ТА ЯПОНСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

У статті досліджено процеси жанрово-стильової адаптації та трансформації американо-європейської рок-музики в контексті музичних і загальнокультурних традицій Японії. В умовах сучасної глобалізації мистецького простору явища крос-культурної взаємодії в музичному мистецтві набувають особливої актуальності, стимулюючи появу гібридних композиційних та стилістичних моделей. **Метою** розвідки є виявлення та системний аналіз музично-виражальних засобів і специфічних рис японського національного мистецтва, які детермінують творчість хеві-метал гурту «Онмьо-За» та формують його унікальну звукову парадигму. **Методологічна база** ґрунтується на комплексний підхід, що охоплює методи історико-культурного, музично-теоретичного, жанрово-стильового та інтонаційного аналізу. На матеріалі концептуальних альбомів та окремих композицій гурту проаналізовано механізми реценції інокультурних музичних елементів. Цей процес екстраполюється на специфіку японського художнього мислення – здатність до асиміляції стандартів західного хард-року та геві-металу з подальшою їх модифікацією в системі національних естетичних координат. **Результати дослідження.** Доведено, що творчість гурту «Онмьо-За» є репрезентативним прикладом синтезу традиційних японських та американо-європейських музичних засад. З'ясовано, що іманентно японське начало функціонує на кількох рівнях музичної тканини. На концентрисному (образно-семантичному) рівні воно розкривається через звернення до національного фольклору та міфологічних сюжетів. На музично-мовному (інтонаційному) рівні фіксується органічне поєднання жорсткої ритміки та важких гітарних рифів із національною пентатонікою, специфічними ладо-гармонічними структурами, колористичними тембрами традиційних інструментів і характерними автентичними вокальними техніками. **Висновки.** Результати дослідження засвідчують, що індивідуальний стиль гурту «Онмьо-За» постає не як копійлива форма, а як цілісний музичний феномен, де органічно втілено ідіоми японської національної музичної традиції, успішно інтегровані в глобальний контекст сучасної рок-культури.

Ключові слова: музичне мистецтво, японська музична традиція, рок-культура, геві-метал, крос-культурна взаємодія, музичний синтез, інтонаційний простір, Онмьо-За, J-Rock.

Georgy KURBANOV,*orcid.org/0000-0002-4913-5104*

Doctor of Arts,

Senior Lecturer at the Department of Sound Engineering

I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television

(Kyiv, Ukraine) 2722806@gmail.com

CONTEMPORARY ROCK MUSIC AND JAPANESE MUSICAL ART

The article explores the processes of genre-stylistic adaptation and transformation of American-European rock music within the context of the musical and general cultural traditions of Japan. Under the conditions of modern globalization of the artistic space, phenomena of cross-cultural interaction in musical art acquire particular relevance, stimulating the emergence of hybrid compositional and stylistic models. **The aim of the research** is to identify and systematically analyze the musical-expressive means and specific features of Japanese national art that determine the work of the heavy metal band "Onmyo-Za" and form its unique sound paradigm. **The methodological basis** relies on a comprehensive approach encompassing methods of historical-cultural, musical-theoretical, genre-stylistic, and intonational analysis. Based on the material of the band's conceptual albums and individual compositions, the mechanisms of reception of foreign-cultural musical elements are analyzed. This process is extrapolated to the specifics of Japanese artistic thinking – the ability to assimilate the standards of Western hard rock and heavy metal with their subsequent modification within the system of national aesthetic coordinates. **Research results.** It is proven that the work of the "Onmyo-Za" band is a representative example of the synthesis of traditional Japanese and American-European musical principles. It has been established that the immanent Japanese essence functions on several levels of the musical texture. At the content-related (figurative-semantic) level, it is revealed through references to national folklore and mythological plots. At the musical-linguistic (intonational) level, there is an organic combination of hard rhythm and heavy guitar riffs with national pentatonics, specific modal-harmonic structures, coloristic timbres of traditional instruments, and characteristic authentic vocal

techniques. Conclusions. The research results demonstrate that the individual style of the "Onmyo-Za" band emerges not as a compilatory form, but as a holistic musical phenomenon, which organically embodies the idioms of the Japanese national musical tradition successfully integrated into the global context of contemporary rock culture.

Key words: musical art, Japanese musical tradition, rock culture, heavy metal, cross-cultural interaction, musical synthesis, intonational space, Onmyo-Za, J-Rock.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У сучасному музичному просторі процеси глобалізації та транскультурації призводять до інтенсивного діалогу між різними художніми традиціями. Одним із найяскравіших наслідків такої взаємодії є експансія американо-європейської рок-культури на Схід та її подальша асиміляція в неєвропейських культурах. Японське музичне мистецтво, маючи глибоке історичне коріння та специфічну філософсько-естетичну базу, продемонструвало унікальну здатність не лише абсорбувати західні стилістичні моделі (зокрема хард-рок та геві-метал), а й трансформувати їх, створюючи самобутні гібридні жанри (феномен J-Rock). Проте, виникає вагома наукова проблема: попри колосальну популярність таких крос-культурних явищ, механізми органічного поєднання на перший погляд антагоністичних елементів – агресивної експресії західного металу та витонченої, споглядальної природи японського традиційного мистецтва – залишаються недостатньо вивченими з позицій академічного музикознавства. Розуміння цих механізмів є ключовим для досягнення шляхів розвитку сучасної музичної культури в умовах глобалізації. Актуальність обраної теми зумовлена об'єктивною потребою сучасного музикознавства в осмисленні новітніх жанрово-стильових утворень, що виникають на перетині різних цивілізаційних парадигм. Сьогодні японська рок-музика часто розглядається дослідниками переважно як феномен масової культури або соціології молодіжних субкультур. Натомість суто музикознавчий, інтонаційно-структурний та семантичний аналіз її виражальних засобів залишається на маргінесі науки. Дослідження творчості гурту «Onmyo-Za», який є сталонним репрезентантом стилю «*uōkaī heavy metal*» (геві-метал, заснований на японській міфології), є напрочуд актуальним. Це дозволяє на конкретному емпіричному матеріалі простежити, як ідентичність національної музичної мови (ладові структури, темброва специфіка, вокальна артикуляція) здатна не лише зберігатися, але й домінувати в межах жорстко регламентованого західного жанру.

Мета ж статті полягає у виявленні, систематизації та комплексному аналізі музично-виражальних засобів і специфічних рис японського національного мистецтва, які детермінують творчість

геві-метал гурту «Onmyo-Za» та формують його унікальну крос-культурну звукову парадигму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій Науковий дискурс щодо проблематики дослідження спирається на кілька векторів. Загальнотеоретичні питання рок-музики та її соціокультурного функціонування розкрито у фундаментальних працях західних і вітчизняних музикознавців (С. Фріт, В. Сиров, Т. Чередниченко та ін.). Специфіку японської традиційної музики, її ладової організації та естетики досконало вивчено у працях музичних японістів і сходознавців (С. Коїдзумі, Д. Мальм, В. Сісаурі). Окремі аспекти феномену J-Rock та його візуально-сценічної складової (Visual Kei) висвітлювалися в роботах культурологів (М. Маклеод, К. Стівенс). Їхні праці становлять **наукове підґрунтя** дослідження. Попри наявність ґрунтовної бази, вітчизняне та європейське музикознавство досі не має комплексних праць, присвячених детальному жанрово-стильовому та інтонаційному аналізу творчості гурту «Onmyo-Za». Недостатньо розкритою залишається проблема композиційного та ладогармонічного синтезу європейського металу та японської пентатоніки, що потребує спеціального наукового фокуса.

Завдання статті. Охарактеризувати історико-культурні передумови та специфіку адаптації західної рок-музики (зокрема жанрів хард-рок та геві-метал) у соціокультурному просторі Японії. Дослідити образно-семантичну (контенсивну) складову творчості гурту «Onmyo-Za», виявивши її глибинний зв'язок із японською міфологією, фольклором, класичною поезією та літературою. Виявити механізми тембрового та структурного синтезу виражальних засобів західної рок-музики (важкі гітарні рифи, жорстка ритміка) з колористичними елементами традиційного японського музикування і специфічними автентичними вокальними техніками.

Наукова новизна дослідження. Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в межах українського музикознавства **вперше**: здійснено комплексний музично-теоретичний та інтонаційний аналіз творчості японського гурту «Onmyo-Za» як цілісного мистецького феномену; доведено та науково обґрунтовано наявність органічного синтезу американо-європейських жанро-

вих моделей геві-металу з ідіомами традиційної японської музики на рівні ладогармонічної організації, тембрової палітри та формотворення; введено до наукового обігу специфічні приклади культурної рефракції, де західні гітарні рифи структурно підпорядковуються національній звуковисотної системі (пентатоніці та традиційним японським ладам, таким як *міяко-бусі* чи *мінайо*); набуло подальшого розвитку розуміння процесів крос-культурної взаємодії в сучасному музичному мистецтві, зокрема механізмів збереження національної ідентичності в умовах глобалізованих музичних жанрів.

Виклад основного матеріалу. Рок-музика є надзвичайно вагомим складником масштабного феномену, що сформувався у другій половині XX століття, – рок-культури, яка репрезентувала розмаїття соціальних, політичних, духовних, естетичних та художніх аспектів.

З огляду на те, що від самого початку рок зароджувався та розвивався в межах західної культури, європейсько-американська рок-музика є ґрунтовно дослідженою в діяхронічному та синхронічному вимірах. На Далекому Сході цей напрям виник шляхом запозичення значно пізніше, тому на сьогодні він усе ще не отримав комплексного висвітлення як із цієї причини, так і через очевидний західноцентризм більшості музикознавчих досліджень. Японська рок-музика (J-Rock), залишаючись своєрідною «білою плямою» на мапі музичного мистецтва, становить вкрай цінний матеріал із погляду вияву в ній не лише ознак сучасної західної культури, а й характерних рис традиційної культури Японії.

Значний вплив на формування J-Rock (яп. ジェイロック) справили такі музичні напрями, як джаз, альтернативний рок і метал. Однією з виражених рис J-Rock можна назвати експерименти зі звучанням та еkleктичне поєднання різних стильових векторів. Вплив таких важких напрямів, як метал і гардкор, виявляється у використанні більшістю гуртів більш «уваженого» (зниженого) гітарного строю в тон $\$Es\$$ (мі-бемоль), аніж це зазвичай прийнято на інших національних рок-сценах. Японський народ завжди вирізнявся високою здатністю до рецепції здобутків інших народів і, пропускаючи чужорідні елементи крізь призму національного світосприйняття, створювати якісно нові феномени. Цю тенденцію можна спостерігати не лише в побуті чи технологіях, а й у царині культури, літератури, музики та релігії.

Синтез суто японських елементів і західної рок-музики у творчості гурту «Onmyo-Za», стисло розглянуті у цій статті, цілком укладається в кон-

цепцію етно-року. Утім, таке накладання запозиченої традиції на глибинно національне підґрунтя постає не даниною моді, а внутрішньою потребою самого японського менталітету. J-Rock як малодосліджене явище викликає значний інтерес у музикознавців, а зазначений синтез Заходу і Сходу лише посилює науковий інтерес до цього напрямку. У житті давньояпонського суспільства, як і, мабуть, будь-якого іншого, значення пісні, що супроводжувала працю, ритуал і дозвілля, було надзвичайно вагомим. Визначну роль у хліборобській (аграрній) обрядовості та супровідних піснях відігравало давнє народне повір'я *котодама-но сінко* (言霊の信仰 – «віра в душу слова», тобто в його магічну силу).

Першими писемними пам'ятками Японії, що виникли в добу Нара (710–794 рр.), є «Кодзікі» («Записи про справи старовини», 712 р.), історична хроніка «Ніхонгі» («Хроніки Японії», 720 р.), історико-географічні та етно-топографічні описи «Фудокі» («Записи про звичаї та землі», 713–733 рр.) і перша літературна пам'ятка писемної поезії «Ман'юсю» («Збірка десяти тисяч листків», друга половина VIII ст.).

Пісні з «Кодзікі» та «Ніхонгі», які визначають як зразки архаїчної давньояпонської поезії, також заслуговують на особливу увагу. Первинна назва цих пісень – *моногатарі-но ута* (物語の歌 – «пісні в повістуваннях»). Посеред *моногатарі-но ута*, вкраплених у прозаїчну розповідну тканину та пов'язаних із нею, трапляються любовні, бенкетні й військові пісні, а також пісні, пов'язані з полюванням, ритуалом чи голосінням. Це пісні різного обсягу, з несталим метром та нефіксованою строфікою. У текстах хронік можна натрапити як на *катаута* (片歌 – «тривірші»), *танка* (短歌 – «п'ятивірші») чи *седока* (旋頭歌 – «шестивірші»), так і на *тьока* або *натаута* (長歌 / 長唄 – «довгі пісні»).

У піснях «Кодзікі» застосовано прийоми та художні засоби народної поезії: паралелізми, повтори, ритмічні приспиви (рефрени), епітети, порівняння; рідше спостерігаються гіперболи та алегорії; часто використовуються асонанси й алітерації. Загальновідомо, що в японській поезії рима як поетичний прийом відсутня, однак через силабічний характер віршування та особливості японської мови в піснях можуть виникати спорядичні рими – як внутрішні, так і зовнішні (Ткаченко, 2024: 120).

У віршах і піснях антології «Ман'юсю» відображено різноманітні аспекти життя тогочасної Японії: природу, побут, звичаї, традиції та обряди, а також історичні події. Широкі хронологічні межі

«Ман'юсю» дають змогу простежити літературні процеси, що зумовили формування певної художньої системи та сприяли становленню канонічної поетики. До VIII століття ліричні теми кожної з пір року, конкретні образи, сувір'я та специфічна «сезонна естетика» остаточно визначилися й надалі почали відігравати важливу роль у розвитку японської пейзажної лірики. Основними віруваннями та символічними образами для весни стали легкий туман, зелена верба, соловейко, цвітіння сливи й вишні; для літа – зозуля, квіти унохана, помаранчі, цикади; для осені – квіти хагі, багряне листя клена, тужливий клич оленя, крики диких гусей, квакання жаб, рисове поле, роса, вітер; для зими – сніг; а для пізньої зими, як і для ранньої весни, – цвіт сливи. Більшість таких «сезонних образів» згодом перетворилася на канонічні мотиви річного циклу в японському мистецтві. Посівши провідне місце на початковому етапі історії японської літератури, лірична поезія значною мірою визначила характер і подальший вектор розвитку літературного процесу (Levine, 1975: 197). Як і в історії музики, доба Хейан вважається періодом розквіту придворної літератури – як прози, так і поезії. Оскільки коло зацікавлень досліджуваного нами J-Rock гурту значною мірою спирається на здобутки та сам дух доби Хейан, ми вважаємо за доцільне докладніше зупинитися на розвитку літератури й музики цього історичного періоду.

Музика гагаку є найвагомішим явищем для подальшого культурного поступу Японії. Основу гагаку становила ритуальна музика Китаю та Кореї, однак зі змінення змістовим наповненням: це був уже не ритуальний акт на честь богів, Конфуція чи правителя, а придворно-церемоніальна музика, що виконувалася під час прийомів і бенкетів в імператорських палацах.

Інструментарій *гагаку* складається з духових інструментів (*сьо* – губний орган, *хітірікі* – флейта з подвійною тростиною, *рютекі* – поперечна флейта із сімома отворами, *кагурабуе* – флейта та *комабуе* – флейта), струнно-щипкових інструментів (*со* або *гакусю* – 13-струнна цитра, попередниця *кото*; *вагон* або *яматогото* – 6-струнна цитра меншого розміру; *біва* або *такубіва* – 4-струнна люття) та ударних інструментів (п'ять барабанів різних розмірів і конфігурацій: *дадайко*, *тайко*, *сьоко*, *какко* та *сан-но-цудзумі*). Духові *хітірікі*, *рютекі*, *кагурабуе* та *комабуе* ведуть основну мелодичну лінію, тоді як виконавці на барабанах *какко* і *сан-но-цудзумі* перебирають на себе функції диригента.

Одним із найважливіших напрямів традиційної музики Японії є музика театру Но, що має назву

ногаку. Вона складається з трьох форм: сольного співу акторів, співу чоловічого хору та музики інструментального ансамблю. Мелодику сольного та хорового співу – *йокьоку* – можна порівняти з речитативним співом західноєвропейської опери, однак вона вирізняється більшою мелізматичністю. Метроритмічна організація *йокьоку* є доволі складною. *Йокьоку*, що виконуються поза зв'язком із метричною структурою, називаються *хьосі-авадзу* (*hyōshi-awazu*), а ті, що мають чітку метроритмічну організацію, – *хьосі-ай* (*hyōshi-ai*). Виконання *йокьоку* має відсторонений і приглушений характер, що створює відчуття ірреальності того, що відбувається на сцені. Коротко оглядаючи подальший музичний розвиток, слід зазначити, що в період Камакура, коли буддійська ідеологія була переосмислена для потреб самурайського стану, музика звільнилася від пишної витонченості, ставши простішою за формою та демократичнішою за змістом. На початку XVII століття міжусобні війни припинив новий сьоґун – Токугава Ієясу, який завершив процес об'єднання Японії.

Із формуванням міцної централізованої влади та встановленням миру розпочинається період стрімкого розквіту світської культури і, водночас, її активної демократизації. Друга половина XIX століття позначається проникненням елементів європейської, а згодом і американської музики до Японії. Уже в середині XX століття в японському культурному просторі остаточно утвердилися та набули широкого розповсюдження різноманітні жанри масової музичної культури, зокрема поп- та рок-музика.

Історичним віхою в процесі становлення багатьох напрямів японської рок-музики став виступ американського гурту «Kiss» у Токіо 1977 року. Цей колектив належав до когорти найвідоміших рок-гуртів 1970–1980-х років, творчість якого балансувала на стику глем-року та металу. Вагому роль у здобутті ними надзвичайної популярності серед японської молоді відіграли видовищний грим, епатажний сценічний образ та яскраві театралізовані шоу.

Японську рок-музику (J-Rock) можна класифікувати за такими жанровими напрямками:

1. **Visual kei** (у перекладі – «візуальний стиль») – напрям, що походить від японського року, глем-металу та панк-року, характерною ознакою якого є особливий акцент на зовнішньому вигляді й сценічному образі виконавців.

2. **J-metal** – напрям, що об'єднує японські метал-гурти. Найбільшого поширення набули такі субжанри, як неокласичний павер-метал (*neoclassical power metal*). На відміну від пред-

ставників новітніх металевих напрямів (ню-метал, модерн-метал, альтернативний метал), які здебільшого тяжіють до естетики *visual kei*, гурти неокласичного павер-металу вирізняються більш європеїзованим звучанням. Найвизначнішими представниками цих жанрів є гурти «Concerto Moon» та «Galneryus».

3. **J-Ska** – стиль японської музики, що функціонує водночас як самостійний стильовий напрям і як субжанр J-punk. Для нього характерне органічне поєднання традиційних ямайських мотивів з елементами J-punk, J-Rock та джазу. Провідними колективами цього напрямку є «Muramasa☆» та повністю жіночий гурт «OreSkaBand».

4. **J-punk** – рух, що зародився в 1970-х роках на тлі популярності в Японії британського гурту «The Stranglers». У його текстах часто артикулюється соціально-політична проблематика.

Оскільки J-Rock є вагомим складником японської культури і, нарівні з J-pop, активно використовується в саундтреках до аніме, цей музичний жанр набув широкого розповсюдження серед прихильників японської анімації та японської культури загалом у всьому світі.

Музичні колективи, що працюють у жанрі J-Rock, здебільшого орієнтовані на внутрішню (локальну) аудиторію, тому в їхньому репертуарі домінують пісні японською мовою; гуртів, які виконують композиції англійською мовою, порівняно небагато.

Зупинимось докладніше на творчості гурту «Onmyo-Za», який працює в жанрі етнороку в синергії з гард-роком. Гурт «Onmyo-Za» було створено в Осакі 1999 року спочатку як квартет у складі: Мататабі (вокал, бас-гітара), Куронеко (вокал), Манекі (гітара) та Карукан (гітара).

Перший виступ гурту відбувся 20 червня в клубному залі «Osaka Brandnew». Спочатку колектив виступав без барабанщика, проте невдовзі це місце зайняв Тора (який залишив гурт у 2009 році). Наразі до складу гурту також входять сесійні (концертні) музиканти – Томотака Ісікава (ударні та перкусія) і клавішник Абе Масахіро. Початково «Onmyo-Za» був інді-гуртом – незалежним і самопродюсованим, однак завдяки яскравим виступам, високому виконавському рівню та невтомному ентузіазму музикантів у 2001 році ними зацікавилась професійна агенція, і, підписавши контракт із лейблом «King Records», «Onmyo-Za» набув статусу мажоритарного комерційного музичного колективу. У 2002 році гурт здійснив гастрольний тур усією Японією, а восени 2005 року дав три концерти за кордоном: у Бельгії, Франції та Німеччині. Попри те, що гурт було створено понад

10 років тому, «Onmyo-Za» і досі продовжує свою активну діяльність.

Сама назва колективу відображає сутність його творчості та мистецький вектор, якого дотримуються музиканти. «Onmyo-Za» (陰陽座) – це давнє читання ієрогліфів, що означає злиття інь та ян. Поєднання перших двох ієрогліфів – 陰陽 (онмьо) – також наділяє назву глибинним змістом. У добу Хейан у Японії жили *онмьодзі* (陰陽師) – духовні радники, віщуни та заклиначі злих духів.

На сьогодні «Onmyo-Za» є одним із найнезвичайніших колективів Японії, унікальним феноменом сучасної японської музики. Їхня творчість поєднує геві-метал західного походження з традиційними японськими мелодіями, а тексти являють собою описи сцен із давньояпонської міфології, написані мовою *кого* («давньою мовою»). У музичному арсеналі «Onmyo-Za» наявні масштабні епічні композиції, балади та танцювальні мелодії з ледь помітним відтінком фанку.

У текстах своїх пісень гурт «Onmyo-Za» використовує вирази, які вже давно вийшли з ужитку в сучасній Японії. І хоча це робить тексти доволі туманними та подекуди складними для сприйняття, колективу вдається майстерно відтворити дух класичної літератури й поезії давньої Японії. Зазвичай у композиціях «Onmyo-Za» міфологічна істота описується не прямо, а через сукупність ознак та властивостей, що з нею асоціюються. Наприклад, балада «Цукіхіме» (月姫) розкриває зміст однієї з найвідоміших японських казок – про «Принцесу Кагую» (かぐや姫).

Звертаючись до перекладу пісні, варто зазначити, що в тексті безпосередньо не згадується ім'я принцеси, проте завдяки загальній популярності цього сюжету в японській культурі вжитих виразів цілком достатньо, аби слухач зрозумів контекст. У казці оповідається про дівчину на ім'я Кагуя-хіме, яку немовлям знайшли у стеблі паростка бамбука і яка вирізнялася неймовірною вродливістю. Чутки про її красу поширилися далеко за межі рідного краю, тож навіть імператор Японії закохався в неї та запропонував їй шлюб (The Official Onmyo-Za web-site).

Кагуя відмовилася виходити за нього заміж, як і за інших претендентів, пояснивши, що вона походить із Місячного Королівства і незабаром за нею прийдуть родичі.

Коли настав час повертатися, дівчина дуже засмутилася через розлучення з дорогими їй людьми. Вона передала імператорові прощального листа та еліксир життя як дарунок.

Отримавши лист від принцеси, імператор наказав віднести своє послання на найближчу до небес

гору і там спалити його, сподіваючись, що Кагуя отримає звістку. Разом із листом було спалено і еліксир безсмертя, оскільки імператор не хотів жити вічно без Кагуї. Легенда свідчить, що назва гори Фудзі походить від слова «безсмертя» (*фусі* або *фудзі* – 不死). Вважається також, що дим від багаття, в якому спалили послання імператора, і досі здіймається над горою.

Окрім прихованого сюжету, в текстах наявний ще один стійкий японський символ – нитка долі. Так звана «червона нитка долі» (*унмей-но акаї іто* – 運命の赤い糸) є популярним японським повір'ям, згідно з яким між мізинцями чоловіка та жінки, призначених одне одному, пролягає невидима червона нитка. Для цієї нитки не існує перешкод у вигляді обставин, часу чи відстані – вона скорочується доти, доки двоє не зустрінуться.

Не менш типовим є образ Місяця, що постійно зустрічається в японській народній та класичній поезії. Загальновідомо, що Місяць слугує своєрідним сакральним символом для японців. Не випадково в них існує давня традиція милування повнею (Levine, 1975: 200).

Звернімося до інших музичних композицій гурту. У рок-культурі окремої уваги заслуговує проблема визначення рок-альбому як особливого жанрового утворення. Альбом передбачає специфічний тип художньої комунікації – прослуховування аудіодиску. На відміну від академічної музики, де аудіозапис є лише засобом поширення музичного твору, альбом, зафіксований на носії, становить головну форму існування рок-музики. Відтак рок-альбоми часто поєднують ознаки камерного та концертного музикування.

У цьому контексті винятково важливої ролі набуває робота звукорежисера. Він створює об'ємну звукову сцену, художнє оздоблення, супроводжує перформанс, забезпечуючи повне занурення слухача в музичний простір. Від його майстерності багато в чому залежать успіх альбому, виразність і різноманітність звучання інструментів та вокалу, баланс планів, а також природність сприйняття музики. Рок-альбом є фіксацією єдиної, а відтак і ідеальної музичної концепції; будь-яка імпровізація, що виникає під час запису диску, стає частиною жорстко зафіксованого оригіналу. Жанр рок-альбому дає змогу використовувати всю палітру музичних жанрів і виражальних засобів, підпорядковуючи їх своїй специфіці. У новому контексті симфонічний оркестр, хор чи традиційні інструменти набувають значення складових єдиного цілого (Regev, 2013).

Цікаво, що звернення до жанру рок-альбому водночас поєднується з особливостями як народ-

ної, так і японської музичної культур: з давніх-давен у традиційній музиці Японії були поширені цикли та сюїти – як інструментальні, так і вокальні.

«Kumikyoku Kishi-bojin» (сюїта «Кісімодзін») – це альбом із репертуару японського рок-гурту «Onmyo-Za», що складається з 12 треків. За словами учасників колективу, ідея написати музичну композицію, яка відображала б сюжет легенди про Кісімодзін, виникла ще на етапі створення гурту, і цей інтерес зберігався впродовж дванадцяти років (гурт було сформовано в 1999 році, а сюїта «Кісімодзін» вийшла у світ у 2011 році). Аби збірка пісень сприймалася саме як цілісна сюїта, музиканти, за їхнім зізнанням, записували її як «одну велетенську пісню». Загальна тривалість звучання перевищує одну годину, а гітари налаштовані у зниженому строї (у тоні Es / мі-бемоль). У процесі запису альбому барабанщиком був Добасі Макото, а на клавішних грав Абе Масахіро. Пояснюючи вибір такого сюжету, лідер гурту Мататабі зазначив, що хотів за допомогою музики змінити людське суспільство, подібно до того, як головна героїня пісень, Кісімодзін, у ході наративу спрямовується на істинний шлях (The Official Onmyo-Za web-site).

Визначення «кумікьоку» (*kumikyoku*), дане авторами, означає «сюїта». Його можна порівняти з поняттям традиційної японської музики «куміута» (*kumiuta* – обидва терміни означають сюїти, де *kumi* – «зібрання, група», а *uta* – «пісня»). Проте, якщо традиційна сюїта-куміута зазвичай позбавлена єдиного сюжету, то кумікьоку має чітку сюжетну лінію, яка розвивається впродовж усіх частин, що й простежується в цьому творі.

Крім того, виходячи з наративної насиченості пісень, можна виокремити три образні групи: легендарно-демонічну, групу образів неспокійних блукаючих душ та групу синтоїстських заклинань, звернених до обожнених сил природи. Цікавою особливістю сюїти є те, що ще одним її ключовим елементом постає тональність ре мінор (*d-moll*), яка звучить практично в усіх композиціях.

Для кожної групи пісень характерні певні музично-виражальні засоби, зокрема відмінна від основної тональності у композиціях, що належать до групи молитовно-пантеїстичних образів (Ткаченко, 2024: 125).

Цікаво також, що перший трек сюїти «Кісімодзін» – інструментальний вступ «Сюсю» («Плач», що нагадує музику театру кабукі) – можна почути ще раз згодом, як інтродукцію до останньої частини кумікьоку. У такий спосіб створюється архітектонічна арка, що об'єднує весь цикл. «Сюсю»

виступає своєрідним прологом від імені автора-оповідача, початком легенди, що розгортається перед нашими очима. Перший трек готує слухача до подальших подій: згодом у № 6, який має такий самий наративний тон, що й вступ, зазвучать подібні мелодичні ходи.

Виконуючи роль завершення циклу, композиція «Кіоку» («Корчі привидів») узагальнює, акумулює та концентрує мотиви й образи, що з'являлися раніше в циклі: вітер, гірські вершини, тремтливі квіти, блукаючі душі, їхній гнів, смуток, криваві сльози, мандри, демони, покинутий дитячий одяг як символ втрати дитини. Проте її тон дуже особистісний, відкритий та емоційний; це відчайдушна сповідь, вирвана з глибини серця, яка подекуди звучить навіть як крик чи скарга, що надає цій композиції ще більш суб'єктивного характеру.

Задля цього вокалістка гурту Куронеко співає напіввідкритим звуком: тридольний метр її партії звучить плинно, немовби поверх дводольної природи основного метру решти гурту. Її вокальне мовлення не підпорядковується загальному метро-ритму руху, а долає його, спрямовуючись уперед, що підкреслює щирість і відкритість емоційних переживань (Ткаченко, 2024: 120).

Отже, з одного боку, фінальна композиція підсумовує все те, що відбувалося впродовж циклу, а з іншого – завдяки відмінному від інших пісень звучанню, у ній розкривається нове образне трактування. Це дозволяє дійти висновку, що ця композиція є справжнім, істинним фіналом сюїти як у семантичному, так і в музично-драматургічному аспектах. Перед останнім дворазовим проведенням приспіву знову звучить тема з першої композиції, яка плавно перетікає у віртуозне гітарне соло. Заключний акорд фіналу є ще одним проведенням музичної теми інтродукції – оповідач завершує свою пісню.

Пісні сюїти-кумікьоку побудовані за принципом контрастного чергування композицій трьох різних образно-семантичних груп, утворюючи симетричну концентричну форму, що сприяє цілісності циклу та його внутрішній єдності.

Музичні засоби сюїти також спрямовані на об'єднання композицій в єдине ціле. Кожна з трьох виокремлених сюжетних груп має спільні виразні засоби, якими відрізняється від інших. Так, у першій групі, яку можна назвати групою плачу «неспокійних душ» (№ 1 «Плач», № 2 «Блукання», № 4 «Намасу», № 10 «Шлях», № 12 «Лемент привидів»), задіяні обидва солісти гурту – вони або виконують чоловічо-жіночий дует, або співають почергово (за винятком № 12, де солює лише вокалістка Куронеко).

Окрім того, для цих пісень характерні спеціальні прийоми вокальної фонації. Також у всіх серединних композиціях цієї групи звучить єдиний важкий риф (за винятком вступу № 1 та фіналу № 12). Крім того, останні пісні вирізняються включенням звучання клавішних, що вкотре підкреслює їхню роль у побудові аркової драматургії сюїти.

Друга група, образно визначена як група легендарно-демонічних образів, включає № 3 «Дитячий одяг», № 5 «Пісня демонічного творіння», № 8 «Кісімодзін», № 9 «Кінець болю», № 11 «Криваві сльози». Ці пісні переважно виконує лише вокалістка Куронеко, за винятком № 9, де обидва вокалісти співають почергово. Особливою рисою цієї групи є підвищена роль інструментального принципу й остинатності; величезного значення набувають ударні інструменти. Характерною рисою цієї групи є також включення речитативів хору або чоловічих виконавців гурту, які вступають у діалог із солісткою, причому хор виконує роль вступу (№ 5) або завершення (№ 11). Усе це нагадує риси театрального мистецтва. Проте загалом театральність є важливою якістю композицій цієї групи.

Тональний злам у № 11 також є не випадковим – ця композиція має важливе значення в драматургічному та семантичному планах: тут ми спостерігаємо трансформацію демоніці, яка раніше пожирала дітей, а тепер приходить до покаяння. З огляду на все вищесказане, цю композицію охарактеризовано як біфункціональну (Мазур, 2024).

До групи молитовно-пантеїстичної лірики входять № 6 «Місячне світло» та № 7 «Заклинання і гранатове дерево», які перебувають у центрі циклу і виконують роль своєрідної музичної інтерлюдії. Їх об'єднує спільний ліричний стан світлого смутку. Такий душевний стан, який простежується в цих композиціях, в Японії називають *моно но аваре* (物の哀れ – «сумнівна чарівність / печальна краса речей») – естетичний принцип, відповідно до якого емоційний відгук людини подібний до почуття зачарування чистою та прихованою красою речей і явищам, водночас у будь-якому такому відгуку завжди присутній відтінок безпричинної туги, зумовлений внутрішнім відчуттям ілюзорності й крихкості всього сущого. Тут домінує вокальна партія над інструментальною, переважає більш камерний інструментальний склад та приглушені ударні, відсутні рифи, а самі пісні ближчі до мелодійних композицій, аніж до рок-треків.

Ці пісні вирізняються не лише настроєм, а й тонально: якщо обидві групи демонічних та психологічних образів майже повністю написані в

ре-мінорі (*d-moll*), то ці дві композиції, що створюють крихкий образ японської природи, у якій заведено просити допомоги, хоч і звучать у мінорі, але вище – в соль-мінорі (*g-moll*) – і, до того ж, часто сприймаються тонально більш розмито, що підсилює відчуття крихкості, ніжності та певної ірреальності.

Отже, прозорий образно-драматургічний розвиток і єдність виражальних музичних засобів усього циклу об'єднують дванадцять пісень куміькою в єдине ціле, втілюючи його в жанрі рок-альбому, який поєднує в собі типові риси рок-культури та національні особливості традиційної японської музики. Черпаючи натхнення з традиційних історій про духів і привидів (*кайдан*), а також із творів сучасних письменників і мангак, гурт «Onmyo-Za» створює музику, яка є водночас похмурою і прекрасною, такою, що надихає та водночас лякає. Ще одна характерна особливість виявляється у зовнішньому вигляді учасників колективу. На відміну від більшості представників J-Rock, які надають перевагу західному одягу, музиканти «Onmyo-Za» одягнені в традиційні костюми доби Хейан (VII–VIII століття) (Inoue, 2003: 150).

Композиції «Onmyo-Za» ґрунтуються на традиційній японській поезії та музиці: образах природи, легендарно-фантастичних мотивах (зокрема різноманітних демонах) і казкових сюжетах. У музичному відношенні тут використовуються ладові особливості японської музики (півтонова пентатоніка, *тентьо* – поєднання двох трихордів за допомогою спільного тону, лад кото) та традиційні жанри (*натаута*, *куміута*); а риси театру Но (не лише в музиці, а й у сценічній дії) є особливо вираженими у творчості колективу. Сюди ж варто віднести темброву палітру (імітацію тембрів народних інструментів та їхнє використання, передусім флейт) і тембр жіночого голосу (характерне японське вібрато, мовні інтонації). Водночас це важкий рок з усіма його притаманними атрибутами (риф-структура композицій, віртуозні гітарні соло, напруга, енергетика, драйв).

Висновки. Отже, творчість гурту «Onmyo-Za» є органічним синтезом характеристик західного року та японських музично-поетичних традицій, що сягають корінням у сиву давнину, що й формує неповторний художній образ цього колективу. Проведене дослідження специфіки розвитку японської рок-музики на прикладі творчості гурту «Onmyo-Za» дає змогу дійти низки ґрунтовних висновків щодо механізмів взаємодії традиційної національної культури та сучасних глобалізованих музичних жанрів. Отже, творчість колек-

тиву «Onmyo-Za» є глибоко органічним синтезом характеристик західного важкого року та японських музично-поетичних традицій, що сягають корінням у сиву давнину, що, власне, і формує неповторний художній образ цього гурту. Цей синтез розкривається на кількох взаємопов'язаних рівнях: літературно-поетичному, музично-стильовому, естетико-філософському та композиційно-драматургічному. Аналіз текстів пісень засвідчив, що гурт цілеспрямовано відроджує давню японську концепцію *котодама-но сінко* (віру в магічну силу слова). Використання архаїчної мови *кого*, запозичення поетичних прийомів із перших писемних пам'яток Японії («Кодзікі», «Ніхонгі», «Маньйосю») та звернення до класичної міфології створюють унікальний лінгвокультурний простір. Адаптуючи відомі фольклорні сюжети (як-от легенда про принцесу Кагую чи демоницю Кісі-модзін) до формату рок-композицій, музиканти не просто переказують стародавні міфи, а переосмислюють їх, наділяючи новим психологічним та семантичним навантаженням. В основі художнього методу «Onmyo-Za» лежить синергія контрастних звукових світів. З одного боку, це атрибутика західного геві-металу та гард-року (важкі остинатні рифи, віртуозні гітарні соло, насичена ритм-секція, висока енергетика та драйв). З іншого боку – глибинна інтеграція елементів традиційної японської музики. Це виявляється у використанні специфічних ладових структур (півтонова пентатоніка, звукоряди інструмента кото, прийом *тентьо*), імітації тембрів народних інструментів (зокрема флейт) та запозиченні виконавських технік театру Но і музики *tatapu*. Визначальну роль відіграє вокальна манера: поєднання речитативних елементів із характерним японським вібрато та специфічною фонацією створює ефект театралізації дійства. Важливим здобутком гурту є екстраполяція традиційного жанру японської сюїти (*куміута*) на сучасний формат концептуального рок-альбому (*куміькою*). На прикладі альбому-сюїти «Кісімодзін» доведено, що музиканти вибудовують складну симетричну концентричну форму, скріплену архітектонічними арками (повторення вступної теми у фіналі) та продуманим тональним планом. Використання різних тональностей (наприклад, домінування ре-мінору для демонічних образів та перехід у соль-мінор для молитовно-пантеїстичних) слугує потужним інструментом музичної драматургії, що об'єднує розрізнені треки в монументальне «єдине полотно». Творчість гурту не обмежується лише зовнішньою стилізацією (використання сценічних костюмів доби Хейан), а проникає на рівень кла-

сичних японських естетичних категорій. Включення до альбомів композицій, що відтворюють стан *моно но аваре* (світлого смутку, зачарування крихкою красою речей), дозволяє розширити емоційний діапазон важкої музики, додаючи їй камерності, тендітності та психологічної глибини. Підсумовуючи, можна стверджувати, що діяльність гурту «Onmyo-Za» репрезентує вдалу модель культурної асиміляції, за якої глобалізований жанр

масової культури (рок-музика) не руйнує національну ідентичність, а навпаки – стає потужним інструментом для її збереження, актуалізації та популяризації. Трансформуючи спадщину давньо-японської літератури, театру та придворної музики крізь призму сучасного металу, «Onmyo-Za» створює самобутній напрям етно року, який доводить життєздатність та безперервність японської культурної традиції в реаліях ХХІ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондарчук А. Основні напрямки сучасної музики. Наука. Освіта. Молодь. 2017. Вип. 22. С. 61–62.
2. Воробійов О. С. Вплив західних музичних традицій на формування японської популярної музики. Сходознавство. Актуальність та перспективи. 2023. № 1. С. 190–192.
3. Жолудева Л. С. Становлення культури важкої музики в Японії крізь призму акультураційних процесів. Вісник Харківського національного університету. Серія: Культурологія. 2015. Вип. 50. С. 88–95.
4. Мазур О. В. Крос-культурний вплив у створенні музики: дослідження, як різні культурні елементи інтегруються в сучасні музичні твори, сприяючи глобальному культурному обміну. Міжнародний науковий журнал «Інтернаука». 2024. № 3. С. 65–69. DOI: <https://doi.org/10.25313/2520-2057-2024-3-9713>
5. Ткаченко Т. В., Деркач Л. А. Особливості музичної освіти в Японії. Теорія та методика навчання та виховання. 2024. Вип. 57. С. 119–127.
6. Томіленко В. Специфіка розвитку музики та кіно у країнах Південно-Східної Азії в останній чверті ХХ–ХХІ ст. Культура як феномен людського духу: зб. матеріалів доп. II Міжнародної Курсантсько – студентської наукової конференції. Харків: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2013. С. 167–169.
7. Covach J. R., Boone G. M. (Eds.). Understanding rock: Essays in musical analysis. Vol. 18. New York : Oxford University Press, 1997. 440 p.
8. Inoue Takako. ヴィジュアル系の時代: Seikyūsha, 2003. 277 p.
9. Levine M. H., Harig T. J. The role of rock: A review and critique of alternative perspectives on the impact of rock music. Popular Music & Society. 1975. Vol. 4. No. 4. P. 195–207. DOI: <https://doi.org/10.1080/03007767508591077>
10. Nguyen A. Cybercultures from the east: Japanese rock music fans in North America : Doctoral dissertation. Ottawa : Carleton University, 2007. 315 p.
11. Regev M. Pop-rock music: Aesthetic cosmopolitanism in late modernity. Cambridge : Polity Press, 2013. 288 p.
12. The Official Onmyo-Za web-site. URL: <http://www.onmyo-za.net/eng/index.html> (дата звернення: 17.06.2026).
13. “運命の赤い糸はきつとあるはず”. URL: <http://www.geocities.co.jp/Milkyway-Lynx/5368/> (дата звернення: 05.06.2026).

REFERENCES

1. Bondarchuk A. (2017) *Osnovni napriamky suchasnoi muzyky* [Main directions of modern music] Nauka. Osvita. Molod., Vyp. 22, pp. 61–62 [in Ukrainian].
2. Vorobiov O. S. (2023) *Vplyv zakhidnykh muzychnykh tradytsii na formuvannia yaponskoi populiarnoi muzyky* [The influence of Western musical traditions on the formation of Japanese popular music] Skhodoznnavstvo. Aktualnist ta perspektyvy, No. 1, pp. 190–192 [in Ukrainian].
3. Zholudieva L. S. (2015) *Stanovlennia kultury vazhkoi muzyky v Yaponii kriz pryizmu akulturatsiinykh protsesiv* [The formation of heavy music culture in Japan through the prism of acculturation processes] Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu. Serii: Kulturolohiia, Vyp. 50, pp. 88–95 [in Ukrainian].
4. Mazur O. V. (2024) *Kros-kulturnyi vplyv u stvorenni muzyky: doslidzhennia, yak rizni kulturni elementy intehruiutsia v suchasni muzychni tvory, spryiaiuuchy hlobalnomu kulturnomu obminu* (Cross-cultural influence in music) [Cross-cultural influence in music creation: a study of how different cultural elements integrate into modern musical works, promoting global cultural exchange (Cross-cultural influence in music)] Mizhnarodnyi naukovyi zhurnal «Internauka», No. 3, pp. 65–69. DOI: <https://doi.org/10.25313/2520-2057-2024-3-9713> [in Ukrainian].
5. Tkachenko T. V., Derkach L. A. (2024) *Osoblyvosti muzychnoi osvity v Yaponii* [Features of musical education in Japan] Teorii ta metodyka navchannia ta vykhovannia, Vyp. 57, pp. 119–127 [in Ukrainian].
6. Tomilenko V. (2013) *Spetsyfika rozvytku muzyky ta kino u krainakh Pivdenno-Skhidnoi Azii v ostannij chverti XX–XXI st.* [The specifics of the development of music and cinema in Southeast Asian countries in the last quarter of the 20th–21st centuries] Kultura yak fenomen liudskoho dukhu. Zbirnyk tez dopovidei II Mizhnarodnoi Kursantsko-studentskoi naukovoї konferentsii. Kharkiv, KhNU imeni V.N. Karazina, pp. 167–169 [in Ukrainian].
7. Covach J. R., Boone G. M. (Eds.) (1997) *Understanding rock: Essays in musical analysis*, Oxford University Press, Vol. 18, New York, 440 p.
8. Inoue Takako (2003) ヴィジュアル系の時代. [The era of Visual kei Seikyūsha], Tokyo, 277 p. [in Japanese].
9. Levine M. H., Harig T. J. (1975) *The role of rock: A review and critique of alternative perspectives on the impact of rock music*, Popular Music & Society, Vol. 4, No. 4, pp. 195–207. DOI: <https://doi.org/10.1080/03007767508591077>

10. Nguyen A. (2007) *Cybercultures from the east: Japanese rock music fans in North America* : Doctoral dissertation, Carleton University, Ottawa, 315 p.
11. Regev M. (2013) *Pop-rock music: Aesthetic cosmopolitanism in late modernity*, Polity Press, Cambridge, 288 p.
12. *The Official Onmyo-Za web-site*, URL: <http://www.onmyo-za.net/eng/index.html> (accessed: 17.06.2026).
13. “運命の赤い糸はきっとあるはず”. [There has to be a “red string of fate...”] URL: <http://www.geocities.co.jp/Milkyway-Lynx/5368/> (accessed: 05.06.2026) [in Japanese].

Дата першого надходження статті до видання: 28.08.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.09.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 16.10.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

