

ТРАДИЦИОННАЯ  
ЯПОНСКАЯ  
МУЗЫКА





ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

М. В. ЕСИПОВА

ТРАДИЦИОННАЯ  
ЯПОНСКАЯ  
МУЗЫКА

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ



РУКОПИСНЫЕ ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕЙ РУСИ  
МОСКВА  
2012

УДК 78/03  
ББК 85.31  
Е 83

Рецензенты:

член-корреспондент РАН, доктор исторических наук *С. А. Арутюнов*,  
доктор искусствоведения *Л. О. Акопян*

Энциклопедическая редакция автора

Е 83 **Есипова М. В.**

Традиционная японская музыка. Энциклопедия. — М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. — 296 с., ил. (*Вклейка в конце книги.*)

ISBN 978-5-9551-0613-7

Это первое в России монографическое исследование традиционной музыки Японии создано в формате энциклопедии. Свыше 200 статей основного корпуса книги представляют все основные виды и жанры японской придворной, буддийской храмовой и духовной музыки, музыке основных видов традиционного театра, жанры городской музыки высокой традиции, музыкальные инструменты, музыкально-теоретические термины и понятия, имена основоположников основных музыкальных и музыкально-театральных традиций. Книга предназначена как специалистам — музыковедам, востоковедам, искусствоведам, этнологам, культурологам, переводчикам, лингвистам, так и широким кругам любителей музыкального искусства и культуры Японии.

**ББК 85.31**

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 978-5-9551-0613-7

© М. В. Есипова, 2012  
© Издательство «Рукописные памятники Древней Руси», 2012

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ .....	7
НАЗВАНИЯ ДИНАСТИЙ И ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕРИОДОВ .....	9
ОЧЕРК СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИОННОЙ ЯПОНСКОЙ МУЗЫКИ .....	11
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ .....	55
АЛФАВИТНАЯ ЧАСТЬ (А—Я) .....	57
БИБЛИОГРАФИЯ .....	255
СЛОВНИК .....	273
УКАЗАТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ И МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ .....	277



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Энциклопедия «Японская традиционная музыка» – первое отечественное монографическое исследование музыки «Страны восходящего солнца» и первое комплексное исследование отдельной азиатской музыкальной культуры в формате энциклопедии. Свыше 250 статей основного корпуса книги представляют все основные виды и жанры японской придворной, буддийской храмовой и духовной музыки, основные жанры традиционного музыкального театра, городской музыки высокой традиции, японские музыкальные инструменты, традиционные названия музыкантов-исполнителей и названия ансамблей, музыкально-теоретические термины и понятия, персоны основоположников главных музыкальных и театральных традиций; в энциклопедию также включены статьи о музыкальной коллекции Императорской сокровищницы Сёсоин и о японском государственном гимне «Кими га ё ва...» (сфера японского музыкального фольклора, музыкальные традиции островов Рюкю, а также формы неотрадиционной музыки затрагиваются лишь в необходимых случаях). Энциклопедия содержит около 60 иллюстраций и свыше 30 нотных примеров – в японской и европейской нотации. Книга сочетает в себе черты энциклопедического жанра и научного труда. Из около 1400 национальных музыкальных и музыкально-театральных терминов, встречающихся в тексте, больше половины вводятся в научный русскоязычный обиход впервые, а значения терминов, встречающихся в японско-русских словарях, существенно дополняются и уточняются.

Книгу открывает «Очерк становления и развития японской традиционной музыки», за которым следует основной корпус статей, расположенных в порядке русского алфавита (А–Я). Дополнительный научный аппарат книги представляют: Указатель музыкальных терминов – японских, айнских, китайских и корейских, встречающихся в тексте (около 1160), Словник (свыше 250 «черных слов»), Библиография (включает свыше 380 работ общего характера; сюда не входят позиции пристатейной библиографии).

В книге использованы принципы, принятые в отечественной энциклопедической практике. После названия статьи («черного слова») следуют его фонетические варианты, затем в скобках – транскрипция ромадзи (общепринятой японской латиницей), этимология слова или буквальное значение иероглифов. Далее следуют

дефинитивная, затем описательная и историческая части статьи. Завершается статья списком литературы (*Лит.*), посвященной конкретно означенной теме, в хронологическом порядке на русском и на других языках, затем через точку с запятой приводятся номера работ из списка Библиографии, который помещен после алфавитной части книги. В «Очерке становления и развития японской традиционной музыки» и в алфавитной части книги курсивом (при первом появлении) выделены термины и имена, статьи о которых присутствуют в энциклопедическом корпусе книги.

Японские слова, имена и фамилии переданы в соответствии с русской транскрипцией по системе Е. Д. Поливанова (обозначения долготы слогов в основном тексте книги не обозначены, но они – посредством двоеточия после гласной – введены в Словнике и в Указателе музыкальных и музыкально-театральных терминов).

В тексте статей мы следуем традиционным японским правилам передачи имен: на первом месте фамилия, на втором – имя. В библиографии – и в пристатейной, и в общей – имена пишутся в соответствии с европейскими правилами: фамилия, затем инициал. Названия музыкально-театральных жанров пишутся с заглавной буквы (театр Но, театр Кабуки и т. д.). Косая черта в Алфавитной части используется двояко: через косую пишутся: а) «онное» и «кунное» чтения иероглифа (например, ва / Ямато), б) транскрипция и транслитерация японского термина (например, биндзасара / бинсасара). Японские и китайские исторические периоды и правящие династии в тексте не датируются, поскольку в начале книги приведен их список с датировкой. Иллюстрации Алфавитной части, подпись под которыми помечена «звездочкой» (\*), можно увидеть в цветном варианте на вклейке в конце книги.

Автор выражает искреннюю признательность всем своим коллегам – рецензентам, сотрудникам сектора искусства Азии и Африки Государственного института искусствознания (ГИИ) за ценные замечания, способствовавшие совершенствованию текста книги, старшему научному сотруднику ГИИ Е.И. Кононенко также за помощь в сканировании ряда иллюстраций, японскому музыковеду Р. Мория за исправление написания некоторых терминов в Указателе, переводчику-японисту А.И. Леонову за дружескую помощь.



## НАЗВАНИЯ ДИНАСТИЙ И ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕРИОДОВ

### КИТАЙ

Династия/период	Годы правления
Ся	2205–1766 до н. э.
Шан	ок. 1766–1122 до н. э.
Чжоу	1122–256 до н. э.
Период Весны и Осени	722–481 до н. э.
Период Воюющих царств	403–221 до н. э.
Цинь	221–206 до н. э.
Хань	
Западная Хань	206 до н. э. – 23 н. э.
Восточная Хань	25–220
Эра Трёх царств	220–280
Цзинь	
Западная Цзинь	226–316
Восточная Цзинь	317–420
Северные и Южные династии	420–589
Суй	581–618
Тан	618–907
Эра Пяти династий	907–960
Сун	
Северная Сун	960–1127
Южная Сун	1127–1279
Юань	1279–1368
Мин	1368–1644
Цин	1644–1911

## ЯПОНИЯ

Период	Датировка
Дзёмон	6 тыс. (или 12 тыс.) до н. э. – ок. 300–250 до н. э.
Яёй	ок. 300–250 до н. э. – ок. 250–300 н. э.
Кофун	ок. 300–250 – ок. 550
Асука	552–645
Нара	710–764 [794]
Хэйан	
ранний	794–897
поздний (Фудзивара)	897–1185 [1192]
Камакура	[1185] 1192–1333 [1338]
Муромати	[1333] 1338–1573
Момояма	1573–1603
Токугава (Эдо)	1603–1868 [1867]
Мэйдзи	1868–1912
Тайсё	1912–1926
Сёва	1926–1989
Хэйсэй	1989–

## ОЧЕРК СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИОННОЙ ЯПОНСКОЙ МУЗЫКИ

Традиционная музыкальная культура Японии, одной из высокоразвитых стран современности – а именно японской музыке высокой традиции и классическим формам городской музыки (хогаку) в основном посвящена эта книга, – исторически принадлежит к самым молодым ответвлениям музыкальной цивилизации Восточной Азии. Ее отличает явная сегрегация видов и жанров, развивавшихся изолированно друг от друга, что было связано со строгой общественной иерархией, характерной для той или иной эпохи (в XVII веке, например, за каждым сословием был официально закреплен определенный пласт музыки), и с регулирующей ролью государства в ее развитии, чем, в свою очередь, обусловлена жесткая канонизация форм и средств музыкальной выразительности внутри каждого «пласта» музыки (свойственные этим «пластам» музыкальные системы, особые типы звукоизвлечения и вокализации и т. п.).

Специфической и уникальной характеристикой японской культуры является удивительная сохранность видов музыки, как проникших в Японию из древних континентальных культур, так и возникших в разные исторические эпохи в самой Японии, и их параллельное существование вплоть до нашего времени. Причин тому – несколько.

Во-первых, специфику воспроизводства японской музыкальной культуры с древних времен (по крайней мере, с V–VI веков) определила ориентация на древнеиндийскую ведическую форму передачи, наследованную буддизмом, пришедшую вместе с ним и укрепившуюся во всех без исключения музыкальных традициях Японии. Японские буддисты, в том числе и при непосредственной помощи индийских учителей, приехавших в Японию, освоили систему сакрализованных знаний, в частности и в области музыки, восходящих к ведическим истокам. И конкретные традиционные японские методики освоения мелодико-ритмического материала восходят к древнеиндийским. Наиболее ярко это проявилось в буддийских песнопениях *сёмё*, от которых тянутся нити практически ко всем вокальным жанрам японской традиционной музыки (после освоения основных композиционных структурных единиц запоминание всей композиции происходит путем после-

довательного их наращивания – а, ав, авс, авсd и т. д.; это китайская методика, основанная на индийской брахманской, которая выглядела несколько иначе: ab, bc, cd и т. д.). Но главным для японских традиционных музыкантов всегда было не столько заучивание музыкальных текстов наизусть, путем повторения за учителем (а обучение, как правило, занимало очень много лет), а, как и в древней ведической традиции, – «воспроизводство [...] личности учителя – новое духовное рождение от него ученика» (цит.: Семенцов В. С. Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагаватгиты // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1988. С. 8). Это духовное, как бы отеческое родство учителя и ученика, в частности, нашло проявление в традиционном присвоении учеником сценического имени учителя (особенно в области музыкально-театрального искусства). Отсюда и осмысление минимальных, с точки зрения европейского исследователя, но эстетически, музыкально оправданных изменений в исполнительской практике как рождения новой исполнительской школы внутри той или иной традиции.

В области обучения придворной музыке (*гагаку*) эта ситуация была усугублена тем, что передача традиции шла исключительно от отца к сыну, и сохранность гагаку во времени была обусловлена существованием семейных «династий» профессиональных музыкантов – *гакунинов*. Специфический способ заучивания композиции гагаку путем поочередной координации партий различных инструментов друг с другом, как бы дающих друг другу «коммуникационные сигналы», на которые реагируют рефлекторно, не только делал ненужным статус дирижера (темп определял исполнитель на барабане *какко*), но позволял на основе одной-двух партий «регенерировать» всю метrorитмическую сторону композиции, а при условии знания исполнителем на духовых инструментах основной мелодической линии (а партии духовых сначала заучивались посредством сольфеджирования) или, по крайней мере, ее каркаса – и полностью всю композицию. Поэтому есть основания утверждать, что исполняемые ныне композиции гагаку (включая синтоистские придворные представления *Микагура*) сохранили свой подлинный древний облик, по крайней мере, начиная с эпохи Токугава, а может быть и с более ранних времен.

С устным «духовным», иногда суггестивным принципом обучения связан и исключительно мнемонический характер нотаций всех видов японской музыки (за исключением древней иероглифической нотации 12-ступенного строя *дзюнирицу*), как заимствованных у континентальных культур, так и созданных в самой Японии. (Правда тому есть и еще одно объяснение: начиная с древних времен в Японии, как и в Китае и в Древней Индии, музыкантами становились, как правило, слепые; с одной стороны, так общество решало проблему их трудоустройства, а с другой – еще в древности было замечено, что слепые обладают совершенно особым чувством музыкального пространства.)

Устойчивой передаче традиции способствовали и сформировавшиеся в начале периода Муромати и существовавшие до конца периода Эдо гильдии музыкантов. Как и в ремесленных цеховых объединениях (дза), получавших покровительство феодалов, число членов гильдий ограничивалось, а не входящим в гильдии запрещалось заниматься данной профессией.

Во-вторых, эстафетная сохранность традиций была обусловлена конфуцианской концепцией творчества, выраженной словами самого Конфуция: «Я передаю [излагаю], но не создаю; я верю в древность и люблю ее» («Лунь юй»), и свойственным древнекитайской и восточноазиатской культуре в целом стремлением воспроизвести «античность», «золотой век», то есть постоянным обращением к прошлому. А с конфуцианством японцы ознакомились уже к IV–V векам (см.: *Радуль-Затуловский Я. Б.* Конфуцианство и его распространение в Японии. М.; Л., 1947. С. 195). И хотя ритуальные «религиозные» формы конфуцианства не прижились в Японии, этическая сторона этого учения оказала существенное воздействие на национальную психологию, а подкреплены эти позиции были японским неоконфуцианством XVII века, ставшим тогда официальной государственной идеологией.

И, наконец, третья причина кроется в особом «архаичном» отношении к музыке, которая издревле в древних государствах Восточной и Юго-Восточной Азии считалась и лучшим подарком (вместе с оркестрантами и их музыкальными инструментами), и главным трофеем. Доставшееся японцам в наследство от древнекитайской культуры осмысление музыки как порождения дао, а самой музыкальной «материи» как результата различных соотношений «частиц» ци («внутренних», образующихся голосом, пением, и «внешних» – предметных, инструментальных), то есть «овеществление» музыки, с течением времени напластовалось на присущее древней японской культуре (как и культурам Северной Азии) отношение к музыке как к продукту, как к объекту собственности, который передается по наследству, как к семейной реликвии. Наличие в Японии древней, эзотерического характера категории музыки *хикёку* – «тайных мелодий / композиций», доступных немногим посвященным – практически во всех пластах японской придворной и традиционной музыки при всей схожести этого понятия с традицией буддийской эзотерики, возможно, имеет совершенно иные корни. Она может быть генетически связана с характерными и ныне для многих народов Северной Азии, так называемыми личными песнями, где главными являются не слова, а именно напев. «Личные песни» этими народами и в XX веке рассматривались как семейная святыня: они передавались по наследству, их можно было подарить детям, родственникам, друзьям (см.: *Шейкин Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири. М., 2002). Более того, у энцев, например, и ныне существует представление, что не только каждый человек, но и животное

и любой предмет имеют «свой» напев. Существуют и определенные запреты на исполнение чужих «личных» песен.

Наиболее ранними (из известных ныне) подобными эзотерическими жанрами в Японии являются синтоистские молитвословия-заклинания-восхваления *норито*, сохранившиеся тексты которых (а возможно и мелодика) восходят к эпохе родового строя (см.: Норито. Сэммё / Пер. со старояпон., иссл. и коммент. Л. М. Ермаковой. Серия: Памятники письменности Востока ХСVII. М., 1991). Их исполнение было прерогативой определенных жреческих родов.

Немаловажным фактором для формирования подобного осмысления музыки следует считать и сохранившееся с глубокой древности отношение к музыкальному инструменту как к магическому объекту, а к его звучанию как к магическому действию (инструментам приписывались способность отгонять злых духов и связанная с этим способность излечивать больных и т. п.). Подобное отношение свойственно и японцам, и многим народам Северной Азии, также как и интерпретация любых звуков в качестве примет или предсказаний, в Японии, вероятно, послужившая основой практики гадания по случайно услышанным мелодиям.

Итак, традиционная музыка, сохраняющаяся (пусть даже несколько искусственно) в современной Японии, способна развернуть во времени историко-хронологический процесс своего развития, по крайней мере, начиная с периода Хэйан. Это позволяет проследить эволюцию японского музыкального мышления, его отражение в музыкальной теории, музыкальной эстетике и философии.

Японские ученые предложили следующую периодизацию истории японской традиционной музыки:

Период «местной» музыки (до середины VI в. н. э.)\*.

Период «интернациональной» музыки (середина VI – IX вв.): в VI веке шли активные заимствования музыки корейских царств, которые в это время, принадлежа в целом к китайской музыкальной цивилизации, все же являли собой «альтернативные» китайской традиции музыкальные культуры; в VI–VIII веках – китайской музыкальной культуры эпох Суй и Тан, а также индианизированной музыки Тямпа (кит. Линьби) – государства Юго-Восточной Азии и музыки маньчжуро-корейского государства Бохай (кор. Пархэ). Собственно японские шаманского характера музыкальные действия – *Кагура* (восходящие к древним ритуалам ками-мацури – букв. «поклонение божествам-ками», «увеселение ками»), *Адзума-асоби* и др. подвергались влиянию континентальной музыкальной традиции.

---

\* Этот период и начало второго периода будут подробно рассмотрены в данном Очерке; последующие три периода будут представлены более сжато, поскольку им посвящен основной энциклопедический корпус книги.

К концу этого периода японская придворная музыкальная культура в целом представляла собой ответвление танской культуры (то есть китайско-туркестанской).

Первый период национальной музыки (конец IX – XVI вв.). В конце IX–X веков происходит поворот интереса к национальным формам. Ки-но Цураюки создает антологию японских стихов / песен вака – «Кокинсю» («Кокин вака сю» – «Собрание старых и новых вака»), начинают создаваться собственно японские композиции придворной музыки гагаку. В рамках гагаку оформляется первая собственно японская музыкально-теоретическая система, в терминах которой несколько искусственно начинает рассматриваться и музыка буддийских песнопений сёмё; получает значительное развитие традиция сказов с сопровождением лютни *бива*. XIII–XIV века были отмечены проникновением элементов китайской культуры династии Сун, в первую очередь, чаньской / дзэнской ритуальной практики и шире – дзэнского мировоззрения. Крупнейшим достижением стало формирование новой музыкально-теоретической системы в рамках музыкальной драмы *Но* (Ногаку). Созданная *Дзэами Мотокиё* – второй по величию фигурой после Бхараты (автора древнеиндийского трактата «Натя шастра», II до н. э. – II в. н. э.) в области «восточного» музыкального театра – целостная самостоятельная система искусства *Но* выдвинула Японию в ряд уникальных культур мирового значения. Переосмысленный (точнее, переведенный из пространственного измерения в пространственно-временное) и обретший в философии *Дзэами* вселенский характер закон трехфазного развития *дзё-ха-кю*, положенный в основу *Ногаку* и подчинивший себе отныне все японские временные искусства, сравним по значимости с законом золотого сечения.

Второй период национальной музыки (конец XVI в. – 1868 г.), начинающийся с момента закрытия страны и прекращения всех внешних контактов, отмечен развитием собственно японских вокально-инструментальных и сольных инструментальных традиций цитровидного инструмента *кото*, вокально-инструментальных (главным образом) традиций вошедшего в практику нового лютневого инструмента *сямисэна*, дзэнской медитативной традиции исполнительства на продольной флейте *сякухати*, появлением новых жанров городского музыкального театра – «выросшей» из драмы *Но* кукольной музыкальной драмы *Дзёрури* и развивавшегося параллельно музыкального театра живого актера *Кабуки*.

В XVI веке, в связи с недолговременной деятельностью иезуитских миссионеров, в Японию проникает европейская католическая и светская музыка, существенного влияния на японскую не оказавшая, хотя некоторое ее воздействие обнаруживается в фольклорных вокальных жанрах. В XVII веке с возрождением конфуцианства в ученых кругах интеллигенции отмечено увлечение традицией музицирования на древнекитайском цитровидном инструменте *цине* (япон. *кин*, или *кин-но кото*) –