

В. И. Сисаури

Церемониальная  
музыка

Китай  
и Япония

ИССЛЕДОВАНИЯ



АЗИАТИКА

В. И. Сисаури

ЦЕРЕМОНИАЛЬНАЯ МУЗЫКА  
КИТАЯ И ЯПОНИИ

雅樂

Филологический факультет  
Санкт-Петербургского государственного университета  
Издательство  
Санкт-Петербургского государственного университета  
Санкт-Петербург  
2008

Научные редакторы:  
д-р искусствоведения *К. Ф. Самосюк*,  
канд. филол. наук *Ю. В. Козлов*

Рецензенты:  
канд. истор. наук *К. Г. Маранджян*,  
канд. филол. наук *А. Г. Сторожук*

**Сисаури В. И.**

С34 Церемониальная музыка Китая и Японии / Под ред. К. Ф. Самосюка, Ю. В. Козлова. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Издательство СПбГУ, 2008. — 292 с.; ил.

ISBN 978-5-8465-0798-2 (Филол. фак. СПбГУ)

ISBN 978-5-288-04586-2 (Изд-во СПбГУ)

Монография посвящена церемониальной музыке Китая и Японии, дошедшей до нашего времени как японская классическая музыка гагаку. В книге излагается история возникновения этой музыки, анализируется ее структура, рассматриваются вопросы, относящиеся к характеру музыки древних эпох, а также исследуются проблемы культурных связей и музыкальных влияний между различными странами Древнего мира. В книге представлены философские взгляды, связанные с дальневосточной культурой и эстетикой. Большая часть использованных материалов, тексты, помещенные в приложении, переведены на русский язык впервые.

**ББК 81.2Яп**

На обложке — фрагмент иконы  
«Встреча праведника в Чистой земле Будды Амитабхи».  
XIII век. Государственный Эрмитаж

## ВВЕДЕНИЕ

Книга посвящена истории музыки *гагаку* («совершенная музыка»), которая представляет собой один из выдающихся памятников культуры Древней Японии. Первоначально она вместе с танцами и пантомимой входила в состав театрально-музыкального искусства, которое развивалось в Японии начиная с VII в., но с течением времени хореография большинства произведений была забыта, и *гагаку* превратилась в жанр чисто инструментальной музыки. Термин этот может употребляться и в значении более широком, охватывая все музыкальные жанры, возникшие в Японии между VII в. и XII в. В этом смысле *гагаку* означает целую эпоху в развитии музыкальной культуры страны.

С первых шагов изучения *гагаку* становится ясным, что исследование должно идти в двух направлениях: музыкально-аналитическом и историческом. Только при обращении к историческим источникам можно объяснить особенности структуры *гагаку*, а музыкальный анализ, результаты которого подтверждают или опровергают исторические свидетельства, способствует правильному пониманию развития изучаемого предмета.

Изучение истории *гагаку* сразу приводит к необходимости обратиться к периоду ее возникновения и развития в Китае. Японская *гагаку* является ответвлением музыкальной культуры, зародившейся в Китае в середине I тыс. до н. э. и получившей распространение в других странах, в частности в Корее, и, в свою очередь, испытывавшей различные влияния. По своему значению в истории музыки *гагаку* можно сравнить с такими явлениями, как европейская средневековая полифония или *макам* народов Ближнего и Среднего Востока.

В силу ряда исторических причин эта музыка сохранилась до настоящего времени только в Японии. В средние века канонизированный репертуар *гагаку* исполнялся во время торжественных церемоний императорского дома; эта музыка приобрела черты сакральности и поэтому из поколения в поколение сохранялась в репертуаре придворных музыкантов и в крупнейших буддийских храмах. В последние десяти-

летия гастроли музыкантов *гагаку* за границей вызвали живой интерес к этому уникальному явлению.

Значение изучения истории *гагаку* не ограничивается рамками японской музыки. Она является ценным материалом для понимания древнекитайской музыки, а вопросы влияния на китайскую музыку культуры соседних стран необычайно расширяют область исторического исследования.

Однако вопросами изучения истории музыки и ее структуры дело не ограничивается. На ранних этапах развития «совершенная музыка» не обладала эстетической ценностью; ее создание преследовало политические цели, а профессиональные проблемы музыки разрабатывались в области натурфилософии. «Совершенная музыка» являлась выраженными в звуках символами космоса, она указывала путь правильного управления страной. В дальнейшем музыка постепенно переходила в эстетическую категорию; этот процесс можно проследить по сохранившимся письменным источникам. Ценный материал для представления об эстетической системе *гагаку* дают, в частности, образцы японской повествовательной прозы X–XI вв.

Сказанное выше определило характер исследования и композицию предлагаемой книги: музыка *гагаку* характеризуется в ней с исторической, музыкально-аналитической и философско-эстетической точек зрения. Работа делится на три части. Первая посвящена истории возникновения «совершенной музыки» в Китае и ее развитию до конца эпохи Тан (618–907 гг.), вторая — истории проникновения континентальной музыки в Японию и ее развитию до конца эпохи Хэйан (794–1185 гг.). В третьей рассматриваются вопросы музыкальной философии в Китае и Японии. В качестве приложений даются переводы китайских и японских текстов: главы о музыке из «Цэ линь» («Собрание экзаменационных тем») Бо Цзюйи (772–846 гг.), отрывок о «полевых играх», написанный Оэ Масафуса (1041–1111 гг.) и полный перевод шестого свитка о музыке из сборника рассказов «Кокон тёмондзю» («Знаменитые истории древности и современности»), созданного Татибана Нарисуэ в 1354 г. Кроме того, в приложении дается список упомянутых в книге произведений *гагаку*, комментарии к которым в большинстве случаев составлены на основе данных «Кёкунсё» («Поучения») — трактата о музыке, принадлежащего кисти Кома Тикадзанэ (1177–1242 гг.), а также указатели музыкальных терминов *гагаку* и имен музыкантов *гагаку*.

## Часть 1

# КИТАЙСКАЯ ЦЕРЕМОНИАЛЬНАЯ МУЗЫКА ЯЮЕ И ЕЕ РАЗВИТИЕ ДО КОНЦА ЭПОХИ ТАН (618—907 гг.)

## Глава 1

### ДРЕВНЕЙШИЕ КИТАЙСКИЕ ОБРЯДЫ

Японская музыка *гагаку* представляет собой результат длительного развития. Первые упоминания о ней в японских исторических источниках относятся к середине I тыс. н. э. Это самые древние образцы профессиональной музыки, дошедшие до нашего времени. Но период развития *гагаку* в Японии является последним этапом ее истории, начало которой лежит в Китае и, хотя и не теряется в невообразимой глубине веков, как утверждает китайская традиция, но отстоит от времени проникновения в Японию приблизительно на тысячелетие, т. е. датируется серединой I тыс. до н. э. Эта многовековая история была сложной: музыка прошла этап становления в Китае, распространилась в других странах Восточной Азии и подверглась огромному влиянию со стороны западных культур. Приступая к исследованию *гагаку*, необходимо первым делом обратиться к ее континентальным истокам.

В китайских классических книгах часто говорится о «совершенной музыке» *яюэ*, создание которой конфуцианская традиция связывает с именами легендарных правителей глубокой древности Фу Си, Хуан-ди и Шуня<sup>1</sup>; первый из них создал двенадцать трубок *люй-люй*, второй — идеальные музыкальные инструменты (струнные щипковые *цин* и *сэ*), и третий — совершенные произведения (в частности, танец «Шао»).

---

<sup>1</sup> По традиционной версии император Фу Си правил с 2852 по 2738 г. до н. э., император Хуан-ди — с 2697 по 2597 г. до н. э. и император Шунь — с 2255 по 2208 г. до н. э.

Эта музыка являлась якобы отражением совершенной гармонии, которая царила в Китае в глубокой древности, но затем с упадком нравов была забыта, и вместо нее повсеместно распространилась низкая музыка. Конфуций (551—479 гг. до н. э.), стремясь возродить высокие идеалы прошлого, восстановил древнюю музыку.

Как часто происходит в подобных случаях, обращение к историческим данным заставляет подвергнуть сомнению положения традиционной версии и прежде всего ее хронологию.

Постараемся ответить на вопрос, какой была китайская музыка наиболее удаленных эпох.

Китайское царство Шан-Инь (XVI—XI вв. до н. э.), последняя столица которого находилась в северо-восточной части современной провинции Хэнань, стояло на довольно высокой ступени развития. В XI в. до н. э. нашествие племен, культурный уровень которых был более низким, положило конец этой династии и явилось началом эпохи правления династии Западная Чжоу (XI—VIII вв. до н. э.). В конце этого периода племена Чжоу продвинулись далее на восток, с этого времени династия получила название Восточная Чжоу и продолжала свое существование до 256 г. до н. э.

Какую роль выполняла музыка на этом этапе развития китайского общества?

В древнем Китае отсутствовал пантеон антропоморфных богов. В эпоху Инь возникла концепция верховного владыки — *ди* (владыка) или, в более поздний период, *шанди* (верховный владыка), а к началу Чжоу — *тянь* (небо). Торжественные приношения Небу и Земле осуществлялись на всей территории древнего Китая, а кроме того, в различных районах выполнялись обряды, посвященные многочисленным духам локального характера. Колдуны и шаманы играли в некоторых культах значительную роль.

В наиболее древних мифических персонажах отчетливы черты анимизма и тотемизма. Фу Си и его сестра и жена Нюйва, которая создала человеческий род, починила небосвод и очистила землю от чудовищ, были существами с человеческой головой и змеиным хвостом, Шэньнун — человеком с головой быка, а отец Юя, спасшего страну от потопа, мог превращаться в дракона или медведя.

Согласно «Ле-цзы», «у Паоси (Фу Си), Нюйва, Шэньнуна и Сяхоу (Юя) было змеиное туловище, человеческое лицо, бычья голова и хвост тигра. Они не были похожи на людей, но обладали святыми добродетелями»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ле-цзы цзи ши / Ян Боцзюн [= Комментарии к «Ле-цзы», составленные Ян Боцзюном]. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1985. С. 83—84. «Ле-цзы» был обнаружен в эпоху Цзинь (265—419 гг.), и его авторство приписывалось Ле Юйкоу из царства Чжэн (V—IV вв. до н. э.), но возможно, что текст был не найден, а создан в эпоху Цзинь.

Эти мифические персонажи являлись также культурными героями: Фу Си изобрел письменность и восемь триграмм (комбинации прерывистой и сплошной черт), явившихся основой 64 гексаграмм, древнейшим пластом «Ицзина» («Книги перемен»), научил людей охотиться и ловить рыбу; Шэньнун — возделывать землю и использовать лекарственный сок растений; а Хуан-ди — шелководству и, кроме того, приручил диких животных.

В конце эпохи Чжоу и в эпоху Ранней династии Хань (206 г. до н. э. — 8 г. н. э.) эти персонажи были представлены как исторические лица, образцы добродетели. Конфуцианцы для обоснования своего учения часто обращались к героям древнейших времен, по возможности освобождая их от мифологических черт.

Многие из древних обрядов были близки к шаманским. Во время засухи танцовщица-шаманка, вызывая дождь, танцевала до изнеможения, а если при этом не достигала желаемого результата, то ее приносили в жертву и сжигали. Подобная участь ожидала и духа засухи, которого топили в реке<sup>1</sup>. В Юе, усмирители вод потопа, усматривают колдуна, который приносил себя в жертву Желтой реке<sup>2</sup>. Выражение *юйбу* (шаги Юя), сохранившееся до наших дней, обозначает ковыляющую походку, которой подражают колдуны, приступая к выполнению обряда.

Древнейшие обряды завершались достижением транса. Марсель Гранэ пишет об одной церемонии, происходившей от древнего народного праздника: «Она состояла из танцев в масках, и участники приходили в возбуждение, возрастающее до достижения экстаза»<sup>3</sup>. Он пишет о других обрядах: «Танцы в масках под громкий треск барабанов приводили к состоянию экстаза и одержимости»<sup>4</sup>.

Даже в более поздних государственных церемониях, от Ранней Хань до Тан (618–907 гг.), можно разглядеть следы магических и шаманских обрядов, в которых существенную роль играло появление разнообразных духов. В «Хань шу» («Истории Ранней династии Хань») рассказывается о церемонии в Храме предков, которая относится к концу правления императора Гао-цзу (206–194 гг. до н. э.): «Когда великий жрец (*тайцзу*) встречал духов на пороге храма, исполняли произведение “Цзячжи”. Оно похоже на древнюю музыку нисхождения духов»<sup>5</sup>. Подобная музы-

<sup>1</sup> Granet M.: 1) La civilisation chinoise: La vie publique et la vie privée. Paris: Albin Michel, 1948. P. 226–227; 2) Danses et légendes de la Chine ancienne: 2 vol. Paris: Edition d'aujourd'hui, 1982. Vol. 1. P. 316; Vol. 2. P. 455.

<sup>2</sup> Danses et légendes... Vol. 2. P. 466–467, 551–554.

<sup>3</sup> Ibid. Vol. 1. P. 327–328.

<sup>4</sup> Ibid. P. 333.

<sup>5</sup> Хань шу [= История Ранней династии Хань]: В 12 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1962. Т. 4. С. 1043. История создана Бань Гу в I в. н. э.



ка упомянута также в «Суй шу» («История династии Суй») в отрывке, посвященном церемонии, выполнявшейся в 560 г.: «Когда встречали и провожали духов, исполняли “Чжаося”»<sup>1</sup>. А о церемонии 564 г. сказано: «Когда нисходят духи, исполняется “Туншао”»<sup>2</sup>. В начале эпохи Тан во время государственных церемоний было предписано исполнять 12 песнопений хэ, а в царствование Сюань-цзуна (712–756 гг.) их число было увеличено до 15. Из них песнопение «Юй» исполнялось во время нисхождения небесного духа, песнопение «Шунь» — во время появления духа Земли, а песнопение «Юн» — духов людей<sup>3</sup>.

С магическими обрядами были тесно связаны танцы, создание которых приписывается древнейшим правителям. В эпоху Чжоу существовал танец «Шао», созданный якобы императором Шунем, почитаемым конфуцианцами как образец совершенной добродетели. Его исполняли во время наиболее важных обрядов: в день Нового года, когда молились о мире, или весной об обильном урожае, или летом о дожде, а также во время жертвоприношений Небу и Земле. Исполнение его приводило к нисхождению духа, танцующий сам становился божеством, воплощением духа, нисходящего на землю<sup>4</sup>.

Обряды выполнялись в сопровождении музыкальных инструментов. В «Шицзине» («Книге песен») содержится одно из древнейших упоминаний государственной церемонии<sup>5</sup>, в котором говорится о колоколах и барабанах. К ним добавлялись литофоны (каменные гонги). Музыкальным инструментам, которые использовались во время выполнения обрядов, приписывались магические свойства. Например, Хуба, легендарный музыкант, играя на цитре *цин*, заставлял танцевать птиц и прыгать из воды рыб<sup>6</sup>. Когда Куй, министр императора Шуня, играл на музыкальных инструментах, являлись духи предков, птицы взлетали и звери танцевали<sup>7</sup>. Когда Шунь ударял камень о камень (т. е. играл на литофоне), звери пускались в пляс<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Суй шу [= История династии Суй]: В 6 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1973. Т. 2. С. 308. История создана Вэй Чжэном.

<sup>2</sup> Суй шу. Т. 2. С. 309.

<sup>3</sup> Синь Тан шу [= Новая история династии Тан]: В 20 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1975. Т. 2. С. 464–465. История создана Оуян Сю и Сун Ци.

<sup>4</sup> *Таки Рёити*. Тоё онгаку рон [= Восточная музыка]. Токио, 1944. С. 88.

<sup>5</sup> Шицзин, II, IV, 5. «Шицзин» — древнейшая антология китайской поэзии, содержащая свыше трехсот стихотворений, гимнов и песен. По преданию, была составлена Конфуцием.

<sup>6</sup> Ле-цзы... С. 175.

<sup>7</sup> Ши-цзи [= Исторические записки]: В 10 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1972. Т. 1. С. 82. Сочинение создано Сыма Цянем (II–I вв. до н. э.).

<sup>8</sup> Хань шу. Т. 4. С. 1037.

В третьей части настоящей книги приводятся легенды о чудодейственной игре на цитре *цин*, которая могла вызывать внеочередное наступление того или иного времени года.

Таким образом, музыка была неотделимой частью магических обрядов. Танцы играли в них значительную роль, они были проявлением духов, которым посвящались обряды. Музыка и музыкальные инструменты обладали магической силой.

Невозможно ответить на вопрос, какой была музыка, которая исполнялась во время древнейших обрядов. Письменные источники, составленные и переработанные в гораздо более позднее время, не дают исчерпывающего ответа на этот вопрос. Изредка, однако, в них встречаются указания, позволяющие считать, что обряды представляли собой достаточно примитивные действия. Чжуан-цзы, характеризуя «золотой век», еще не знавший ни церемоний, ни музыки, пишет, что «люди развлекались, ударяя себя руками по животу»<sup>1</sup>.

В «Ли-цзи» («Книга установлений»), одной из канонических конфуцианских книг, описывается крайне несложная музыка, исполнявшаяся во время древних обрядов: «палкой из обожженной глины били в глиняные барабаны и верили, что так должным образом выражают почтение духам»<sup>2</sup>.

В XX в. археологи обнаружили музыкальные инструменты, относящиеся к эпохе Шан-Инь, но они очень просты и не соответствуют уровню мышления, отраженному в создании такого феномена, как «совершенная музыка».

## Глава 2

# РИТУАЛ И МУЗЫКА В УЧЕНИИ КОНФУЦИЯ

«Совершенная музыка» была продуктом иного типа мышления, нежели описанные выше обряды. Создание ее было долгим; оно было обусловлено развитием политической и научной мысли.

---

<sup>1</sup> Чжуан-цзы цзи ши / Го Цинфань [= Комментарии к «Чжуан-цзы», собранные Го Цинфанем]: В 4 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1969. Т. 2. С. 341. Книга «Чжуан-цзы» названа по имени философа, приверженца даосизма, датами жизни которого традиционно считаются 369–286 гг. до н. э.

<sup>2</sup> Li Ki ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies / Texte chinois avec une double traduction en français et en latin par S. Couvreur: 2 vol. Ho Kien Fou: Imprimerie de la mission catholique, 1913. Vol. 1. P. 502–503.

Первоначальная концепция этой музыки вытекала из основ морально-политического учения Конфуция. В период распада родовой идеологии и междоусобной борьбы племенных союзов философ провозгласил идею совершенного государства, подобного большой семье, т. е. призывал к объединению Китая под властью одного правителя. В силу традиционализма древнего мышления он формально ратовал за возвращение к древнему укладу, к золотому веку, когда в Поднебесной якобы царила совершенная гармония.

Основой разумного общества Конфуций объявил долг и соблюдение незыблемой гармонии (в политическом и социальном смысле — иерархии). Идеальной личностью предстал муж, выполняющий долг, прежде всего по отношению к родителям и государю, и подавляющий в себе эмоциональную природу ради торжества долга и справедливости. Основным качеством идеальной личности явилось «человеколюбие» (*жэнь*), которое возвышало ее над толпой и которое противопоставлялось эгоизму и низким инстинктам<sup>1</sup>.

Камнем преткновения для проведения в жизнь учения являлась для Конфуция эмоциональная природа человека. Он предпринял грандиозную попытку ее регламентации, направления в определенное русло. Рассматривая деятельность философа в этой области, можно сказать, что он стремился искоренить всю старую идеологию, всю систему мышления родового строя: он скептически относился к гаданию на стеблях тысячелистника — практике, существовавшей как во время его жизни, так и много позже; он редактировал, т. е. «выправлял», мифы, путем различных толкований, превращая фантастические существа в образы идеальных, но вполне реальных правителей древности<sup>2</sup>; он редактировал «Шицзин», причем из исторических источников становится ясной направленность этой работы: «В древности песен “Шицзина” было более трех тысяч. Когда появился Конфуций, он отбросил

<sup>1</sup> *Алексеев В. М.* Китайская литература: Избр. труды. М.: Наука, 1978. С. 433. Нельзя понимать термин *жэнь* в смысле альтруизма вообще. В. М. Алексеев писал по этому поводу: «В тысячный раз спрашиваю себя: что Конфуций разумел под *айжэнь*-ством? Слово “человеколюбие” звучит только юмично. По всему видно, что он именно не любил людей, презирал их и его *жэнь* — суровый отбор некоторых» (*Алексеев В. М.* Наука о Востоке: Статьи и документы. М.: Наука, 1982. С. 341).

<sup>2</sup> Например, согласно мифологии, император Хуан-ди имел четыре лица. Конфуций толковал этот образ так: Хуан-ди послал четырех чиновников в четырех направлениях управлять прилегающими землями (*Юань Кэ.* Мифы древнего Китая. М., 1965. С. 16–17). Существо с одной ногой, Куй, превратилось в чиновника, ведающего музыкой при Шуне. Иероглиф *цзу* имеет два значения: «нога» и «достаточно», это позволило философу толковать выражение «Куй — одноногий» как «подобных Кую — и одного достаточно» (там же. С. 17).

повторения и оставил те песни, которые могли быть полезны для обрядов и принципов долга»<sup>1</sup>.

Регламентации подвергались все проявления человеческих отношений. В «Хань шу» сказано, что должны быть отрегулированы «страсть мужчин и женщин с помощью церемонии бракосочетания, отношения между старшими и младшими с помощью церемонии приношений, скорбь по умершим с помощью траурных церемоний, почтение и уважение с помощью церемоний визитов к правителю»<sup>2</sup>.

В основе «выправления» эмоциональной природы лежало положение о том, что человек не обладает никакими врожденными эмоциями, последние возникают от соприкосновения с внешними объектами, и в зависимости от того, каковы эти объекты, формирование эмоций происходит в том или ином направлении.

В «Ши-цзи» («Исторические записки») эта мысль изложена следующим образом: «Человек от рождения не обладает никакими страстями, такова природа, полученная им от Неба. Страсти зарождаются от ощущений, возникающих от соприкосновения с внешними предметами. В зависимости от того, каковы внешние предметы, формируются хорошие или дурные страсти»<sup>3</sup>.

Зародившись в человеке, эмоции выражаются в звуках.

«Музыка берет начало в звуках, которые суть результат реакций человеческого сердца на различные предметы. Вот почему, если сердце охвачено печалью, голос слабеет и замирает; если сердце радостно, голос разносится повсюду; если в сердце царит гнев, голос груб и необуздан; если в сердце уважение, голос искренен и честен; если в сердце любовь, голос гармоничен и нежен. Шесть указанных проявлений не являются естественными, чувства формируются от соприкосновения с различными предметами и затем получают выражение»<sup>4</sup>.

В древних текстах под словом «музыка» (*юэ*) понимаются различные и часто противоположные явления. Отражение человеческих эмоций составило первое понятие музыки. Кроме того, в конфуцианстве возникло представление о музыке как о какой-то внешней силе, которая способна влиять на чувства человека и изменять их.

Конфуцианцы боролись с непосредственным выражением человеческих чувств, считая их выражением архаического мышления, которое мешало им установить совершенное общество. Другими словами, они

---

<sup>1</sup> Ши-цзи. Т. 6. С. 1936.

<sup>2</sup> Хань шу. Т. 4. С. 1027–1028.

<sup>3</sup> Ши-цзи. Т. 4. С. 1186.

<sup>4</sup> Там же. С. 1179.

пытались исправить музыку как спонтанное проявление эмоций с помощью музыки как высшей силы.

Конфуцию приписываются слова: «Чтобы изменить нравы и преобразовать обычаи, нет ничего лучше музыки»<sup>1</sup>.

В древнекитайской литературе неоднократно говорится о музыке как средстве регулировать чувства. Например: «Музыка — это регулирующий принцип, который дан Небом и Землей, образец равновесия и гармонии; человеческие чувства не могут избежать ее воздействия»<sup>2</sup>.

Кроме этого, «музыка доставляла наслаждение совершенным мудрецам. Она облагораживала человеческие сердца. Музыка углубляла чувства, изменяла нравы и обычаи»<sup>3</sup>.

Идея «совершенной музыки» возникла, по-видимому, на основе наблюдений над магическими обрядами. Конфуцианцы установили связь между внешней формой этих обрядов и выраженным в них мировоззрением, которое они называли эмоциями, и вывели заключение, что форма обрядов не вторична, а первична по отношению к эмоциям, что их образует именно форма. Магические обряды часто бывали «дикими», оргиастическими, и, как рассказывается об одном осеннем празднике, на котором присутствовал Конфуций, «все жители этой местности были как будто охвачены безумием»<sup>4</sup>. Конфуцианцы хотели истребить подобные эмоции и заменить их умеренными, разумными, упорядоченными, необходимыми для создания государства, основанного на новых рационалистических началах. В «Ли-цзи» конфуцианский ритуал сравнивается с плотиной, которая сдерживает человеческие чувства и воплощает разум, управляющий людьми и обществом<sup>5</sup>.

Речь, таким образом, шла о формировании нового типа мышления. Однако разработка вопросов, как и почему функционируют ритуал и музыка, была полностью определена нормами магического мышления, того самого, которое конфуцианство старалось искоренить. В совершенной музыке Конфуций видел ту же самую силу, которая стояла за магическими обрядами. Воздействием этой силы на людей можно было управлять с помощью определенных действий. Фигуру шамана или колдуна, выполняющего магический обряд, заменила в новом ритуале фигура ученого-конфуцианца или просвещенного правителя, но само существо ритуала осталось тем же. Как колдун обращается к опреде-

---

<sup>1</sup> Сяо цзин [= Книга о сыновней почтительности]. Шанхай: Сыбу цункань цзинбу, [б. г.]. Гл. 12.

<sup>2</sup> Ши-цзи. Т. 4. С. 1200.

<sup>3</sup> Там же. С. 1206.

<sup>4</sup> Li Ki... P. 190.

<sup>5</sup> Ibid. P. 400–402.

ленному духу и молит его выполнить ту или иную просьбу, так и конфуцианец, выполняя ритуал и исполняя музыку, добивается необходимого воздействия на людей. В китайской музыкальной философии необходимо различать два значения музыки и ритуала: как скрытой силы и как конкретных ритуала и музыки, которые исполняются во дворце правителя. Связь между этими феноменами целиком объясняется механизмом магического обряда. Если музыка, исполняемая в стране, правильна, тогда высшая музыка воздействует в нужном для общего порядка направлении, в стране царит мир, и народ спокоен; если же конкретная музыка извращена, тогда стоящая за ней сила действует в противоположном направлении, страна охвачена беспорядком, народ бунтует. Нетрудно разглядеть в этом положении механизм влияния на духов путем обряда, выполняемого шаманом или колдуном: в зависимости от того, правильно или неправильно выполняет колдун обряд, дух умиротворен или рассержен, исполняет обращаемые к нему просьбы или не только не исполняет их, но даже карает колдуна и народ.

В свете сказанного становятся понятными положения о необходимости управления эмоциями: «Народ обладает кровью, дыханием, сердцем и способностью мыслить, но не обладает чувствами печали или радости, веселья или гнева. Последние зарождаются от ощущений, и тогда формируются движения души. Вот почему, если звуки коротки и обрывисты, мысли народа печальны; если звуки широки, гармоничны и неторопливы, народ доволен и радостен; если звуки суровы, злы и жестоки, тогда народ строптив и упрям; если звуки умеренны, бесстрастны, честны и искренни, тогда народ почтителен и полон уважения; когда звуки свободны, обильны и гармоничны, народ полон любви; когда звуки необузданны, порочны и праздны, тогда народ развратен и склонен к беспорядкам. Древние цари считали подобные беспорядки злом, поэтому они отрегулировали голоса од и песен “Шицзина”, привели в порядок мысли, ритуал и церемонии»<sup>1</sup>.

В другом отрывке основная мысль изложена с некоторыми вариантами: «Человек обладает энергией Неба и Земли, *Инь* и *Ян*<sup>2</sup>, чувствами веселья и гнева, печали и радости. Небо дарует человеку эти чувства, но не может ими управлять. Мудрец может управлять ими, но не может

<sup>1</sup> Хань шу. Т. 4. С. 1037. См. также: Ши-цзи. Т. 4. С. 1179, 1208, 1220.

<sup>2</sup> *Инь* и *Ян* — основные понятия древнекитайской философии. *Инь* — сила тьмы (женское, отрицательное, пассивное начало в природе), *Ян* — сила света (мужское, положительное, активное начало). Китайская натурфилософия объясняла все явления, процесс изменчивости и развития природы как результат взаимодействия этих двух противоположных сил.

их уничтожить. Поэтому он, взяв за основу гармонию Неба и Земли, создает ритуал и музыку. С помощью ритуала и музыки прокладывают путь к духам, устанавливают людские законы, выпрямляют характеры и страсти, управляют всем на свете»<sup>1</sup>.

В классических текстах часто трудно разграничить понятия ритуала и музыки. Неразрывно связанные, они представляли собой два аспекта некоего феномена, который проявлялся в них по-разному, но вел к одному — к обеспечению в стране мира и общественного порядка.

В «Ши-цзи» говорится: «Музыка символизирует добродетель, церемонии препятствуют безнравственности»<sup>2</sup>.

В «Сюнь-цзы» это положение расширено: «Музыка — это гармония, которую нельзя изменять. Ритуал — это порядок, который нельзя преобразовывать. Музыка объединяет подобное, церемонии различают различное. Музыка и ритуал вместе управляют человеческими сердцами. Выразить сущность реальных вещей, исчерпать возможные изменения — такова способность музыки; создать искренность и уничтожить притворство — такова задача ритуала»<sup>3</sup>.

Являясь наиболее совершенными средствами воздействия на человеческие сердца, ритуал и музыка входят, наряду с наказаниями, в государственную систему поддержания порядка и спокойствия.

В «Луньюе» («Суждения и беседы») об этом говорится так: «Если имена не соответствуют сути, слова неправильны. Если слова неправильны, действия не выполняются. Если действия не выполняются, церемонии и музыка не процветают. Если церемонии и музыка не процветают, наказания не достигают своего назначения. Если наказания не достигают своего назначения, народ не спокоен»<sup>4</sup>.

Там же сказано: «Если правители любят церемонии, народ не осмеливается быть непочтительным; если правители любят принципы долга, народ не осмеливается выражать свое недовольство; если правители любят честность, народ не осмеливается не быть искренним»<sup>5</sup>.

Мы видим, что в первом отрывке речь идет о церемониях и музыке, а во втором — о церемониях, принципах долга и честности. Очевидно,

<sup>1</sup> Хань шу. Т. 4. С. 1027.

<sup>2</sup> Ши-цзи. Т. 4. С. 1200.

<sup>3</sup> Сюнь-цзы: В 4 т. Шанхай: Чжунхуа шуцзюй, [1936]. Гл. 14. С. 3а. Памятник состоит из 32 глав, большинство которых было написано самим Сюнь-цзы (ок. 313 — ок. 238 гг. до н. э.).

<sup>4</sup> Луньюй шуцжэн / Ян Шуда [= «Луньюй» с комментариями Ян Шуда]. Пекин: Кэсюэ чубаньшэ, 1955. С. 221–222 (XIII, 3). Памятник представляет собой запись высказываний Конфуция, сделанную его учениками.

<sup>5</sup> Луньюй... С. 222–224 (XIII, 4).

что смысл в обоих случаях параллелен, и музыка, таким образом, воплощает указанные принципы.

Итак, музыка и ритуал являлись средством государственного управления. Создание «совершенной музыки» было правительственным делом, речь шла не об улучшении индивидуального характера, а об изменении чувств всего народа.

Музыка, которая должна была формировать человеческие эмоции в направлении, нужном для торжества идеалов совершенной гармонии и справедливости, была обозначена как *юэ*. Слово *юэ*, которое обычно переводится как «музыка», в древнем Китае охватывало широкий круг явлений. По содержанию этот термин равнялся термину *лэ* (радость) и обозначал все, что доставляло человеку наслаждение. Само слово *юэ* пишется, а в древности и произносилось, как *лэ*: по-видимому, эти понятия были близкими, если не идентичными.

Но и сам термин *лэ* был далеко не однозначен. В «Луньюе» сказано: «Песнь “Гуань цзюй”<sup>1</sup> доставляет радость (*лэ*), но не развращает, “печалит, но не доводит до отчаяния”<sup>2</sup>.

В данном отрывке *лэ* противопоставляется печали (*ай*) и может быть переведен как «радость». Но в другом отрывке той же книги значение этого слова иное: «Есть три полезных наслаждения (*лэ*) и три наслаждения (*лэ*) вредных. Полезные наслаждения суть следующие: наслаждение от разумного следования принципам церемонии и музыки, наслаждение от рассказов о деяниях достойных людей и наслаждение от дружбы с многими мудрецами. Вредные наслаждения суть следующие: наслаждение от роскоши, наслаждение от непомерных развлечений и наслаждение от пиров»<sup>3</sup>.

Слово *лэ* обозначало все, что доставляло человеку наслаждение, в том числе и вредное. Понятие музыки, несомненно, первоначально было близко смыслу слова *лэ*. В узком смысле под музыкой понималось то, что воспринималось человеческим слухом.

В «Луньюе» сказано: «Говорят: “церемонии”, говорят: “церемонии”. Но разве это значит только подношения яшмы и шелка? Говорят: “музыка”, говорят: “музыка”. Но разве это значит только колокола и барабаны?»<sup>4</sup>

В данном отрывке слово «музыка» приближается к современному его значению, т. е. музыка, исполняемая на музыкальных инструментах.

<sup>1</sup> Шицзин. Кн. I. Песня I.

<sup>2</sup> Луньюю... С. 55 (III, 20).

<sup>3</sup> Там же. С. 309–310 (XVI, 5).

<sup>4</sup> Там же. С. 330 (XVII, 11).



Что же касается первого иероглифа (я) в слове *яюэ*, то он в современном языке значит «элегантный, изящный», но в древности он имел другое значение и объяснялся иероглифами *гу* (древний) и *чжэнь* (правильный)<sup>1</sup>. Для конфуцианцев слово «древний» тоже имело значение «правильный», так как именно в древности видели они торжество гармонии, правильного порядка вещей. Никакой эстетической цели создатели *яюэ* перед собой не ставили, и об «изящной» музыке речи не было.

Таким образом, *яюэ* — это совершенная, правильная музыка (шире — искусство). Конфуцианцы настаивали на том, что они лишь восстанавливают древний порядок вещей, но Мо-цзы, нападая на них, утверждал, что в эпоху совершенных правителей музыка не использовалась<sup>2</sup>.

Можно предположить, что само название *яюэ* позднего происхождения и что его создали конфуцианцы. В «Мо-цзы» содержится рассказ: «Мо-цзы спросил у конфуцианца: “Для чего создали музыку?” Конфуцианец ответил: “Чтобы с помощью музыки создать радость”<sup>3</sup>. Мо-цзы сказал: “Ты не ответил на мой вопрос. Если я спрошу, для чего строят дом, и ты мне ответишь: чтобы зимой укрыться от холода, летом от жары, для того чтобы мужчины и женщины жили отдельно друг от друга, — тогда ты ответишь на мой вопрос, для чего строят дом. А сейчас я спросил тебя, для чего создали музыку, и ты мне отвечаешь, чтобы с помощью музыки создать радость. Это все равно, что ответить: “Дом строят для постройки дома”»<sup>4</sup>.

История эта основана на двух значениях слова *лэ*, в которых его использует конфуцианец. Мо-цзы понимает (или делает вид, что понимает) его в одном, что лишает ответ конфуцианца всякого смысла. Однако Мо-цзы мог пользоваться этой уловкой. Можно предположить, что второй смысл слова не был всегда в обиходе, что это термин, изобретенный конфуцианцами в определенную эпоху, который во времена Мо-цзы еще не был распространен, и его использование было ограни-

<sup>1</sup> Бохутун дэлунь [= Дискуссия о добродетели в зале Белого тигра]: В 2 т. Шанхай, 1937 (Лянцзин ибянь. 10–11). Т. 1. С. 23. «Бохутун дэлунь» (или «Бохутун») — книга, составленная Бань Гу на основании дискуссии, состоявшейся в 79 г. н. э. в Палате Белого тигра, одном из дворцовых помещений. Дискуссия была посвящена изучению старых литературных памятников.

<sup>2</sup> Мо-цзы; Мо-цзы писюань [= «Мо-цзы» и критика «Мо-цзы»] // Чжунго цзысюэ минчжу цзичэн. 080. Тайбэй, [б. г.]. С. 37–38. Книга, названная по имени философа и политического деятеля Мо-цзы (479–400 гг. до н. э.), была создана его последователями. Книга в окончательном виде сложилась в III–II вв. до н. э.

<sup>3</sup> То есть эмоции или даже правильные эмоции.

<sup>4</sup> Мо-цзы... С. 360–361.

чено определенными кругами. В этом случае Мо-цзы мог сделать вид, что не знает его, иначе он был бы обвинен в незнании собственного языка.

Конфуций сформулировал принцип гармонии, на котором должно основываться разумное общество, и в самом широком смысле выдвинул идею совершенной музыки, которая должна регулировать эмоциональную природу человека в соответствии с требованиями этого общества.

### Глава 3

## РАННИЕ ФОРМЫ «СОВЕРШЕННОЙ МУЗЫКИ»

Профессионально-музыкальными проблемами «совершенной музыки» Конфуций не занимался. В сборнике его высказываний «Луньюе» не упоминаются ни звукоряд *люй-люй*, ни «пять голосов» (*ушэн*) — основные теоретические принципы музыкальной организации *яюэ*. Очевидно, музыкальные концепции в той форме, в какой они зафиксированы в «Ши-цзи» и «Ли-цзи»<sup>1</sup>, относятся к более позднему времени, чем упоминания о музыке в «Луньюе». Невозможно представить себе, что подразумевал Конфуций под музыкой в узком смысле, как и то, в какой форме его предписания были воплощены в его время.

Изучение древних китайских инструментов позволяет до некоторой степени представить себе ранние формы «совершенной музыки».

Одной из характерных черт оркестра китайской церемониальной музыки (как и оркестра японской *гагаку*) является сочетание в нем нескольких пластов, которые соответствуют различным этапам развития музыкального мышления. Эти пласты представлены группами инструментов, объединенных общностью функций. Когда историческая эволюция приводила к включению в состав оркестра новой группы инструментов, это никак не отражалось на функциях старой группы, равно как и последняя не оказывала влияния на новую. К этой особенности музыкального мышления, проявившейся в структуре китайского и японского оркестра, мы должны будем в дальнейшем вернуться. В Китае наиболее древний пласт оркестра церемониальной музыки составляло некоторое число довольно простых по конструкции инструментов, например, резонирующий ящик *чжу* или инструмент в форме лежаще-

<sup>1</sup> Посвященная музыке 24-я глава «Ши-цзи» практически идентична 19-й главе «Ли-цзи».

го тигра *юй*<sup>1</sup>. На спине последнего было 27 зубьев; исполнитель ударял по голове фигурки расщепленной палкой и затем проводил ею по зубьям, отчего возникал характерный треск. Кроме того, использовались бамбуковая трубка *чунду*, которой ударяли по земле<sup>2</sup>, погремушка *сян*<sup>3</sup>, *фуно* (кожаный мешок, наполненный отрубями, ударяя по которому отмечали разделы произведения)<sup>4</sup>. К этой же группе принадлежат колокола, литофоны и барабаны — инструменты, более сложные по конструкции. Их древнее происхождение подтверждается многими историческими документами. Описание перечисленных инструментов содержится в довольно поздних источниках, но, исходя из их функции, можно сделать вывод об их более древнем по сравнению с другими происхождении.

Большинство этих инструментов использовалось для обозначения начала, конца или внутренних разделов музыки. Например, в «Ши-цзи» сказано: «Звуки барабана *вэнь* начинают музыку, кончают ее звуки колокола *у*, последовательность различных эпизодов отмечается звуками *сян*, а с помощью погремушки *я* регулируют скорость исполнения танцев»<sup>5</sup>.

В «Цзю Тан шу» («Старая история династии Тан») сказано, что исполнение музыки начинается звуками резонирующего ящика *чжу*, кончается звуками «тигра» *юй*, начало и конец разделов отмечается звуками погремушки *сян* и кожаного мешка с отрубями *фуно*; в этой же функции могут употребляться и другие инструменты, такие как цитра *чжу*<sup>6</sup>. Но этот последний инструмент не использовался так, как в более поздние эпохи: на нем не исполняли определенных мелодических структур, а употребляли его как примитивный ударный. Таким же образом использовался струнный инструмент *цин*, сыгравший впоследствии исключительную роль в становлении церемониальной музыки: «Ударяют [по цитре *цин*] бамбуковой палкой, отмечая таким образом разделы музыки»<sup>7</sup>.

Описание исполнения песнопений *хэ* в «Синь Тан шу» («Новая история династии Тан») позволяет уточнить функции инструментов: «Седьмое песнопение, *Тайхэ*, предназначено для сопровождения дей-

<sup>1</sup> Цзю Тан шу [= Старая история династии Тан]: В 16 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1975. Т. 4. С. 1075. Составлена в 945 г. Лю Сюем и другими.

<sup>2</sup> Там же. С. 1075.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 1079.

<sup>5</sup> Ши-цзи. Т. 4. С. 1222.

<sup>6</sup> Цзю Тан шу. Т. 4. С. 1076.

<sup>7</sup> Там же. С. 1075.

ствий императора [...] Оно исполняется, когда император переступает через порог, когда он садится на трон, когда он поднимается и спускается по лестнице до момента возвращения к себе. Во дворце, когда император собирается покинуть свои покои, ударяют в колокол *хуанчжун*, ему отвечают пять колоколов, находящихся справа, и исполняется это произведение. Когда церемония окончена и император поднимается, чтобы покинуть зал, ударяют в колокол *жуйбинь*, ему отвечают пять колоколов с левой стороны, и затем исполняется это произведение»<sup>1</sup>.

Двенадцатое песнопение было предназначено для того, чтобы таким же образом аккомпанировать действиям наследника трона<sup>2</sup>.

Большое значение имело расположение инструментов в зале для проведения церемоний. В эпоху Суй (581–618 гг.) во время исполнения храмовых песнопений *дэнгэ* колокол был установлен в восточной стороне зала, а литофон — в западной<sup>3</sup>. В эпоху Тан расположение инструментов подчинялось предписаниям более сложным и варьировалось в зависимости от церемоний, но колокола и барабаны всегда располагались по сторонам света или знакам зодиака<sup>4</sup>.

По-видимому, и в использовании описанной группы инструментов необходимо различать два последовательных этапа. Расположение музыкальных инструментов в зале, символизирующее части света или зодиакальные созвездия, было нововведением, возможным лишь на определенной стадии научного мышления. Но использование инструментов, звуки которых сопровождали движения участников, относится, должно быть, к более раннему времени.

В узком смысле ритуал состоял из определенных движений, поднимания и опускания головы и т. д. Нельзя сказать, что инструменты, которые должны были следовать за движениями участников, выполняли музыкально-ритмическую функцию.

Мы предполагаем, что описанные принципы представляют собой наиболее древние попытки организации церемониальной музыки<sup>5</sup>, введения какого-то порядка в существующие обряды в то время, когда

---

<sup>1</sup> Синь Тан шу [= Новая история династии Тан]: В 20 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1975. Т. 4. С. 465–466.

<sup>2</sup> Там же. С. 466.

<sup>3</sup> Суй шу. Т. 2. С. 357.

<sup>4</sup> Цзю Тан шу. Т. 2. С. 462–463.

<sup>5</sup> Речь в источниках идет только о колоколах, барабанах, литофонах, резонирующем ящике *чжу* и «тигре» *юй*, т. е., тех инструментах, которые использовались в церемониях до введения в музыку акустической модели. Что касается струнных и духовых инструментов, источники не уточняют их положения в зале.

никаких принципов ладовой организации (определенных звукорядов) не существовало.

Идея «совершенной музыки» конфуцианцев оставалась для их противников непонятной. Нельзя упускать из виду, что древние трактаты свидетельствуют об ожесточенной идеологической и политической борьбе, страстных дебатах, обвинениях и оправданиях. Легко было нападать на конфуцианскую идею «совершенной музыки» и высмеивать ее, так как она оставалась весьма расплывчатой.

Чжуан-цзы, систематически выступавший против конфуцианства, сообщает в высшей степени интересные данные о новой музыке: «Хромать и ползать значит человеколюбие, топтать и становиться на цыпочки означает долг»<sup>1</sup>. О церемониях и музыке он пишет: «...наклоны и повороты»<sup>2</sup> или: «...делать бессмысленные жесты означает музыку, наклоняться и скрещивать руки — ритуал»<sup>3</sup>.

Чжуан-цзы высмеивает ритуал и музыку, как Лев Толстой в «Войне и мире» — исполнение оперы, уделяя внимание главным образом жестам и движениям певцов: «Люди стали махать руками, а в руках у них было что-то вроде кинжалов; потом прибежали еще какие-то люди и стали тащить прочь ту девицу, которая прежде была в белом, а теперь в голубом платье. Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже ее утащили, и за кулисами ударили три раза во что-то железное, и все стали на колена и запели молитву. [...] Царь замахал правой рукой, и, видимо робея, дурно пропел что-то и сел на малиновый трон. Девушка, бывшая сначала в белом, потом в голубом, теперь была одета в одной рубашке, с распущенными волосами, и стояла около трона. Она о чем-то горестно пела, обращаясь к царице; но царь строго махнул рукой, и с боков вышли мужчины с голыми ногами и женщины с голыми ногами и стали танцевать все вместе»<sup>4</sup>. Как и Лев Толстой, Чжуан-цзы точно описывает внешний аспект явления. То, на что он не обращает внимания, это музыка в высшем, философском смысле, но он объективен в характеристике существующих форм. Подобные упоминания в «Чжуан-цзы» очень важны для понимания истории «совершенной» музыки. Философ дает представление о наиболее ранних формах *яюэ*. То, что Чжуан-цзы описывает как разнообразные жесты, было, по-видимому, подобием танцев, каким-то образом упорядоченных. Эти жесты (или танцы) сопровождалась звуками музыкальных инструментов, расположение ко-

<sup>1</sup> Чжуан-цзы... С. 336.

<sup>2</sup> Там же. С. 321.

<sup>3</sup> Там же. С. 336.

<sup>4</sup> Толстой Л. Н. Война и мир. / Собр. соч. в 22 т. М.: Худ. лит., 1978–1985. Т. V. С. 340–341.

торых в зале отражало некую идею порядка. В описании Чжуан-цзы ничего не соответствует «совершенной музыке» в той форме, в какой она была создана в эпоху Хань. Здесь нет никаких указаний на музыку в современном смысле слова — как на композицию, основанную на определенных звукорядах, — равно как и на использование каких бы то ни было музыкальных инструментов.

Конфуцианская концепция музыки была в дальнейшем разработана Сюнь-цзы (ок. 313 — ок. 238 г. до н. э.). Глава «Юэ лунь» («Трактат о музыке») труда, носящего его имя, содержит первое дошедшее до нашего времени систематическое изложение конфуцианской идеи, представленной в форме полемики с противниками, в частности с последователями Мо-цзы. Здесь нет необходимости останавливаться на содержании главы: оно было усвоено и разработано далее в «Ши-цзи» и «Хань шу», которые мы цитировали. Но важно отметить, что философ, не находя в древних источниках аргументов, на которых он мог бы основать свою защиту, вынужден прибегать к голословным утверждениям. Он говорит: «Мо-цзы ошибается, утверждая, что совершенные правители не использовали музыку и что ее ввели в практику конфуцианцы»<sup>1</sup>, или: «Музыку создали древние правители, а Мо-цзы это отрицает»<sup>2</sup>, — положения, ни на чем не основанные, но тем не менее впоследствии использованные конфуцианцами, которые создали разработанную «генеалогию» и для «совершенной музыки», и для употребляемых в ней инструментов.

#### Глава 4

## СОЗДАНИЕ АКУСТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ ЛЮЙ-ЛЮЙ И ЕЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В МУЗЫКЕ

Теоретические принципы, положенные в основу при создании музыкального аспекта *яюэ*, восходили к системе двенадцати трубок *люй-люй*, по китайской традиции — изобретению легендарного императора Хуан-ди<sup>3</sup>.

В 25-й главе «Ши-цзи» обозначен круг явлений, в сфере которого разрабатывались принципы *люй-люй*<sup>4</sup>: вместе с системами семи светил

<sup>1</sup> Сюнь-цзы. Гл. 14. С. 2–2а.

<sup>2</sup> Там же. С. 1а.

<sup>3</sup> Хань шу. Т. 4. С. 959.

<sup>4</sup> Ши-цзи. Т. 4. С. 1243.

(Солнце, Луна, Пять планет), 28 зодиакальных созвездий и календарем двенадцать трубок *люй-люй* рассматривались как выражение отношений Неба и Земли, Пяти элементов (земля, вода, огонь, металл, дерево, из которых, по китайской натурфилософии, состоят все объекты материального мира) и восьми направлений (теория ветров, дующих с восьми главных направлений, т. е. частей света).

Все эти вопросы разрабатывались в философском течении, первоначально не имеющем отношения к конфуцианству, — в русле философии, сложившейся вокруг «Ицзина». Древнейший слой этой книги состоит из 64 гексаграмм и афоризмов к ним. На определенном этапе к этому тексту стали составлять комментарии, что привело к возникновению «Ши» («Десять крыльев»), свода древнекитайской философии<sup>1</sup>.

Важнейшими отделами ицзиновской науки были учения о «Двух силах» (*Инь — Ян*) и «Пяти элементах» (*усин*).

В литературе, сложившейся вокруг «Ицзина», сформировалось направление, в котором книга рассматривалась как система символов и чисел. Сами числа имели не только абсолютное (количественное) значение, но и являлись определенными символами<sup>2</sup>. Среди разнообразных числовых комбинаций и магических квадратов, символизировавших различные явления, был выработан числовой круг (см. рис. 1), отражающий круговорот двенадцати месяцев: 81, 76, 72, 68, 64, 60, 57, 54, 51, 48, 45, 42 (от 11-го месяца до 10-го)<sup>3</sup>.

Он делится на два отрезка: один, от 12-го месяца до 4-го, представляет собой убывающую арифметическую прогрессию с показателем 4, а второй, от 4-го месяца до 10-го, — убывающую арифметическую прогрессию с показателем 3. Только между 11-м и 12-м месяцами от-

<sup>1</sup> Исследователь книги Ю. К. Щуцкий писал о «Сици чжуань» («Большом комментарии»): «В этой энциклопедии ицзинизма мы находим и онтологию (учение о материальной субстанции мира), и космологию (учение о силах тьмы и света, их ритмическом чередовании, порождающем всю жизнь космоса, о ряде космических сил, производящих рост растений, и т. п.), и гносеологию (учение о соотношении слова и познаваемого образа как его содержания и т. п.) и “Историю культуры” (учение о развитии культурных институтов с точки зрения понятий “Книги Перемен”) и т. п.» (*Щуцкий Ю. К. Китайская классическая «Книга Перемен»*. М., 1960. С. 107).

<sup>2</sup> В «Ши» сказано: «В древности, когда совершенномудрые создавали [учение о] Переменах, они глубоко вникли в ясность духов и породили оракул на тысячелистнике. [Числом] “3” [они обозначили] Небо и [числом] “2” — Землю и основали [оракул] на счислении» (*Щуцкий Ю. К. Указ. соч.* С. 105).

<sup>3</sup> *Granet M. La pensée chinoise*. Paris, 1934. P. 215; *Needham J. Science and Civilization in China*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962. Vol. 4. Part 1. P. 171–176.

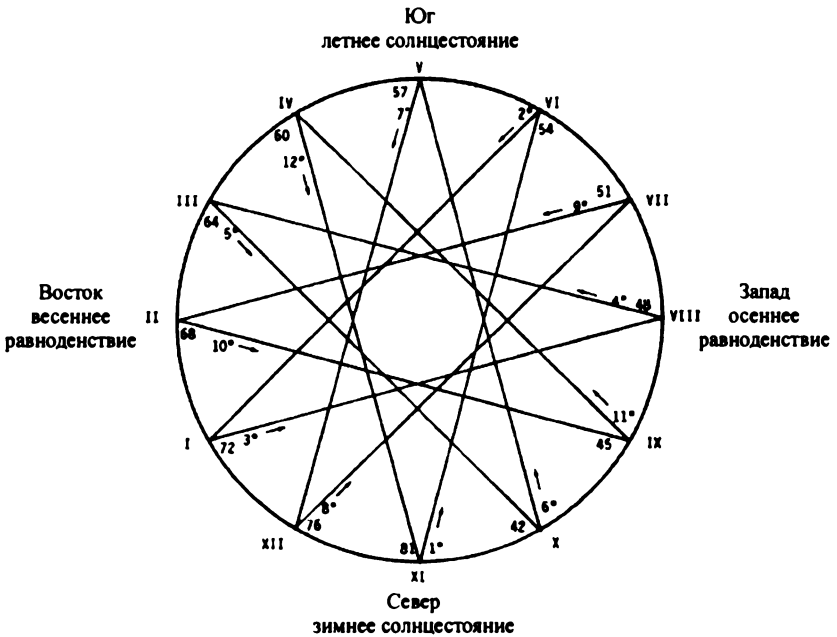


Рис. 1. Числовой круг трубок лой-лой.

Римскими цифрами обозначены месяцы, арабскими — их числовые символы, цифры от 1' до 12' отражают последовательность трубок лой-лой.

ношение равно 5. Заметим, что смена показателя приходится на точку летнего солнцестояния, а если предположить, что подобным образом иезуиты хотели отметить и зимнее солнцестояние, то будет понятной смена показателя от 5 к 4.

Следующий этап организации этого символического круга подчинен числу 8, что являлось отражением «восьми направлений». Порядок следования чисел при этом был такой: 81, 54, 72, 48, 64, 42, 57, 76, 51, 68, 45, 60, (81). Здесь главную роль играют отношения между символами. В первой половине ряда (от 81 до 57) отношения между нечетными и четными символами равны 3 : 2 (81 : 54; 72 : 48; 64 : 42), а между четными и нечетными — 3 : 4 (54 : 72; 48 : 64; 42 : 57). Эти отношения точно или с небольшими допущениями выдержаны во всем ряду, но во второй его половине (от 57 до 60) пропорции 3 : 2 соответствуют отношениям между четными и нечетными (76 : 51; 68 : 45), а пропорции 3 : 4 — отношениям между нечетными и четными (57 : 76; 51 : 68; 45 : 60). Таким образом, обе половины ряда противоположны по содержанию, основой обеих являются одни и те же пропорции, но в разных частях



они меняются местами. Смена направлений приходится на точки летнего солнцестояния (5-й месяц, 57) и зимнего (11-й месяц, 81).

Перед нами стройное абстрактное построение, выражающее ритмическое чередование противоположных сил *Инь* и *Ян* в картине круговорота двенадцати месяцев. Если рассмотреть все пропорции, равные 3 : 2, то в них на первом месте стоят символы от 11-го месяца до 4-го, когда прибывает солнечная энергия и свет вытесняет тьму. Пропорции, равные 3 : 4, образуют противоположную картину: на первом месте стоят символы от 6-го месяца до 10-го, когда тьма поглощает свет.

Числовые символы этого круга были положены в основу при создании системы двенадцати трубок *люй-люй*. К какому времени можно отнести ее возникновение?

Ю. К. Щуцкий считал, что философская интерпретация «Ицзина» возникла много позже смерти Конфуция, так как мышление, зафиксированное в «Десяти крыльях», более развито, нежели мышление, представленное в «Луньюе», и в порядке гипотезы отнес «Десять крыльев» к периоду не ранее V в. до н. э.<sup>1</sup> Возникновение же взаимосвязанных систем Пяти планет и Пяти элементов датируется началом IV — концом III в. до н. э.<sup>2</sup> Таким образом, возникновение системы *люй-люй* не может датироваться ранее V—III вв. до н. э.

Конфуций не интересовался «Книгой Перемен», которая в его время была гадательной книгой<sup>3</sup>, и, естественно, ничего не мог знать о ее философской интерпретации, сложившейся после его смерти. К тому же система *люй-люй*, по-видимому, первоначально не имела никакого отношения к музыке. Двенадцать трубок представляли собой некую универсальную модель. В 21-й главе «Хань шу» говорится, что трубки были символами двенадцати циклических знаков. Первая трубка, *хуанчжун* (желтый колокол), являлась эталоном разнообразных систем: мер длины, объема, веса и т. д.<sup>4</sup> Важно отметить, что и Сыма Цянь и Бань

<sup>1</sup> Щуцкий Ю. К. Указ. соч. С. 112.

<sup>2</sup> Невский Н. А. Тангутская филология: В 2 т. М., 1960. Т. 1. С. 57.

<sup>3</sup> Щуцкий Ю. К. Указ. соч. С. 138. Го Можо считал, что Конфуций даже не видел «Ицзина»: *Го Можо*. Цинтун шидай [= Бронзовый век]. Пекин, 1966. С. 33–34.

<sup>4</sup> В «Хань шу» сказано: «Меры длины суть следующие: *фэнь* (3,2 мм), *цунь* (3,2 см), *чи* (0,32 м), *чжан* (3,2 м), *инь* (32 м). Они служат для измерения длинного и короткого. Они основываются на длине трубки *хуанчжун*. Раскладывают обычное просо, черное просо и клейкое просо, которое входит в трубку, в одну линию шириной в одно зерно. Общая длина, разделенная на 24 отрезка, соответствует длине *хуанчжун*. Каждая часть равняется *фэню*, десять *фэней* составляют *цунь*, десять *цуней* — *чи*, десять *чи* — *чжан*, десять *чжанов* — *инь*. Таковы пять мер» (Хань шу. Т. 4. С. 966). Таким же образом устанавливались меры объема и веса (там же. С. 967–972).

Гу (как и все последующие авторы династийных хроник) рассматривали принципы люй-люй не в главах, посвященных музыке, но в разделах, толкующих вопросы календаря, мер и весов и т. д.<sup>1</sup>

Однако акустически люй-люй давал звукоряд: *ре — ля — ми — си — фа диез — до диез — соль диез — ре диез — ля диез — фа — до — соль*. По числу Пяти элементов из него были выделены пять первых звуков, что привело к образованию бесполутоновой пентатоники: *ре — ля — ми — си — фа диез* — звукоряда, легшего в основу созданной впоследствии «совершенной музыки» *яюэ*.

Неизвестно, когда начали использовать эти звукоряды в музыкальной практике. О системе люй-люй и пяти музыкальных тонах упоминается в трактате «Мэн-цзы», названном по имени знаменитого философа (371–288 гг. до н. э.), на основании чего можно предположить, что в отдельных случаях, в тех или иных княжествах, предпринимались попытки воплотить в жизнь на основе достижений науки завет Конфуция<sup>2</sup>. Но в общегосударственном масштабе создание *яюэ* произошло, по-видимому, только в эпоху Ранней Ханьской династии.

В 221 г. до н. э. различные княжества были объединены в единую империю под властью Цинь Ши хуан-ди, но циньские правители недолго были у власти, и в 206 г. до н. э. их сменили представители династии Хань.

В этот период конфуцианство стало государственной доктриной империи. В рамках ханьской филологии происходило формирование конфуцианства как особого философского направления, в котором первоначальное морально-политическое учение было дополнено путем включения положений иных систем, прежде всего ицзинистики.

---

<sup>1</sup> Трудной для объяснения является проблема древних наборов колоколов и литофонов, обнаруженных археологами в XX в. Неизвестно, были ли наборы действительно музыкальными инструментами, а также каким образом и в какой музыке они использовались. Можно предположить, что, как и акустическая модель двенадцати трубок, они являлись порождением немusических систем, определивших их размеры. То, что при различных размерах колоколов они давали определенный звукоряд, являлось лишь следствием, как и звукоряд двенадцати трубок.

<sup>2</sup> Точно датировать памятники древнейшей китайской литературы невозможно. Книги, названные именами различных философов («Мэн-цзы», «Чжуан-цзы», «Мо-цзы» и пр.), как и сборник высказываний Конфуция, были созданы не самими философами, а их учениками и последователями на основании устной традиции. Даты жизни философов обозначают, таким образом, лишь период, ранее которого эти памятники не могли быть созданы. Кроме того, древнейшие классические памятники в более поздние эпохи подвергались редактированию. Поэтому можно предполагать, что упоминание люй-люй в «Мэн-цзы» относится не ко времени жизни философа, а является позднейшей интерполяцией. Это, естественно, относится и к другим памятникам древней литературы.

Ю. К. Щуцкий указывал, что «Книга Перемен» была усвоена конфуцианцами между 213 и 168 г. до н. э.<sup>1</sup>

В эпоху Хань началась активная деятельность конфуцианцев по толкованию и редактированию древних книг, установлению правильных отношений между трубками *люй-люй*, уточнению мер длины, объема и веса.<sup>2</sup> Благодаря этой практической работе стало возможным поставить на «научную» основу общие положения Конфуция о «совершенной музыке».

Около 112 г. до н. э. была учреждена Музыкальная палата (Юэфу), задачей которой было создание музыки для храмовых церемоний и императорского ритуала, а также музыки к народным текстам. Эта музыка создавалась на основе пятиступенной модели ицинистики, которая являлась отражением совершенного порядка вещей и вечной гармонии. Ее пять звуков символизировали Пять элементов, одни из них относились к ряду *Ян*, другие — к *Инь*. В чередовании звуков получал воплощение основной тезис китайской натурфилософии, зафиксированный в «Десяти крыльях»: «То *Инь*, то *Ян* — это и зовется Путем»<sup>3</sup>. Основная же цель «совершенной музыки» заключалась именно в том, адресуясь к низшей (эмоциональной) природе человека, она должна была нести в сознание народа идеи добродетели, гармонии, выполнения долга.

В «Ши-цзи» мероприятия по созданию музыки облечены в форму рассказов о деяниях древности: «Тогда совершенномудрые установили основные принципы отношений между отцом и сыном, правителем и подданным. Когда основные принципы были установлены правильно, в Поднебесной воцарилась устойчивость. Когда в Поднебесной воцарилась устойчивость, установили правильные отношения между трубками *люй-люй*, привели в гармонию Пять звуков и стали петь под струнный аккомпанемент гимны “Шицзина”»<sup>4</sup>. Кроме того, «...тогда установили школы различных ступеней в зависимости от способностей, в которых обучали правильному исполнению, чтобы таким образом достичь добродетели»<sup>5</sup>.

В «Хань шу» же прямо указано, что эти мероприятия имели место в деятельности Юэфу: «...была упорядочена система *люй-люй*, со звуками *люй-люй* согласовали настройку восьми видов инструментов и создали девятнадцать песнопений»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Щуцкий Ю. К. Указ. соч. С. 139.

<sup>2</sup> Хань шу. Т. 4. С. 972.

<sup>3</sup> Щуцкий Ю. К. Указ. соч. С. 7.

<sup>4</sup> Ши-цзи. Т. 4. С. 1223.

<sup>5</sup> Там же. С. 1208.

<sup>6</sup> Хань шу. Т. 4. С. 1045.

На пении под струнный аккомпанемент, о котором говорит Сыма Цянь, необходимо остановиться особо, это очень важное звено рассматриваемого процесса. Струнные инструменты были известны в Китае с давних пор. Среди них был *цин*, который часто упоминается в древних источниках и образцы которого обнаружены археологами. До создания «совершенной музыки» он использовался наравне с другими струнными как ударный инструмент. Но при создании *яюэ*, которая основывалась на использовании *люй-люй*, *цин* стали применять в новой функции: его струны настраивались по первым звукам *люй-люй*, и на нем стали исполнять мелодическую линию.

Существовало два вида *циня* — пятиструнный и семиструнный. В «Цзю Тан шу» сказано: «*Цинь* был создан Фу Си. *Цинь* запрещает дурные мысли. Звучание его соответствует летнему солнцестоянию, это начало движения энергии *Инь*. *Цинь* предохраняет человеческие сердца от порочных стремлений. Пять его струн настраиваются по Пяти звукам. У-ван<sup>1</sup> добавил [две струны], и их стало семь»<sup>2</sup>. Создание семиструнного инструмента не привело к изменению настройки по пяти звукам *люй-люй*, он продолжал настраиваться, как и пятиструнный: две новые настраивались в унисон с первыми.

Первый китайский словарь «Шо взнь», составленный около 100 г. н. э., приписывает создание инструмента Шэньуну, а другие источники — Нюйва или Шуню<sup>3</sup>. Во всех случаях *цин* является созданием совершенномудрых правителей глубокой древности и входит в число изобретений, на которых зиждется китайская цивилизация.

В «*Цинь цао*» («Мелодии для *циня*»), принадлежащем кисти Цай Юна (133–192 гг.), содержится интерпретация инструмента в духе космологических и социальных символов: «Длина *циня* равна трем *чи*, шести *цуням* и шести *фэням*<sup>4</sup>, это символ 366-ти дней года. Его ширина равна шести *цуням*, это символ шести частей света<sup>5</sup>. [...] Его передняя часть широка, задняя узка, они символизируют благородных и низких. Верхняя поверхность круга, нижняя квадратна, они символизируют Небо и Землю. Пять струн соответствуют Пяти элементам»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> У-ван (1121–1116 гг. до н. э.) — основатель династии Чжоу.

<sup>2</sup> Цзю Тан шу. Т. 4. С. 1075.

<sup>3</sup> Цит. по: Тайгэнсё [= Трактат Тоёхара]: В 4 т. / Под ред. Масамунэ Ацуо. Токио, 1933. (Нихон котэн дзэнсю). Т. 3. С. 861–862. Трактат составлен в 1511 г. придворным музыкантом Тоёхара Мунэаки.

<sup>4</sup> Что в общей сложности равняется 366 *фэням*.

<sup>5</sup> Небо, Земля, Юг, Восток, Запад и Север, или зенит, надир и четыре части света.

<sup>6</sup> Тайгэнсё. Т. 3. С. 860.

В моральном аспекте *цинь* трактовался как инструмент, внушающий людям законы добродетели и запрещающий злые деяния. *Цинь* символизировал мужа, *сэ* (другой струнный инструмент) — жену, и «взаимное согласие» *циня* и *сэ* (т. е. их дуэт) должно было означать согласие в семье. По этим причинам конфуцианцами предписывалось обязательное обучение игре на *цине* для постижения принципов правильного поведения<sup>1</sup>.

Струнные инструменты, настраивавшиеся по звукам *люй-люй*, на первых порах являлись своего рода камертоном, определявшим интонирование вокальной линии. Использование этих инструментов было необходимым звеном между абстрактными акустическими моделями и их практическим использованием в музыке. В «Тайгэнсё» («Трактат Тоёхара») сказано, что *цинь* создал император Ян (Шэньнун) и с его помощью установил Пять звуков<sup>2</sup>. Воспроизведение голосом звуков этих инструментов и называлось правильным исполнением.

В конфуцианской литературе часто говорилось о пении под струнный инструмент. Например: «В древности Шунь создал пятиструнный *цинь* и пел под его аккомпанемент оду «Южный ветер»<sup>3</sup>»<sup>4</sup>. По Сыма Цяню, Конфуций, отобрав 305 песен «Шицзина», «пел их под струнный аккомпанемент, пытаясь привести в соответствие со звуками [древних] од и гимнов»<sup>5</sup>. О пении под струнный аккомпанемент как о нововведении конфуцианцев говорит и их ярый противник Мо-цзы: «Конфуций использует пение под струнный аккомпанемент и танцы под барабан для привлечения учеников»<sup>6</sup>. О том, что при этом струнные настраивались по звукам *люй-люй*, свидетельствует отрывок из «Чжуан-цзы», в котором приводятся слова, якобы принадлежащие Конфуцию: «...пение должно соответствовать звукам *люй-люй*»<sup>7</sup>.

Струнные инструменты были наиболее удобны для означенной цели из-за легкости настройки, но, естественно, по звукам *люй-люй* настраивались и духовые инструменты, причем, по-видимому, и здесь в роли

<sup>1</sup> *Танабэ Хисао*. Тоё онгаку рон [= Восточная музыка]. Токио, 1930. С. 120–123. (Тоё си кодза. Вып. 13).

<sup>2</sup> Тайгэнсё. Т. 3. С. 861.

<sup>3</sup> Стихотворение, посвященное южному ветру, который символизирует доброту и благородство справедливого правителя, а также заботу родителей о детях. Традиция приписывает создание стихотворения императору Шуню.

<sup>4</sup> Ши-цзи. Т. 4. С. 1197.

<sup>5</sup> Там же. Т. 6. С. 1936.

<sup>6</sup> Мо-цзы... С. 274–275.

<sup>7</sup> Чжуан-цзы... Т. 4. С. 953.

камертона использовался *цинь*. Как кажется, именно в этом смысле надо понимать указание «Цзю Тан шу»: «С помощью *циня* согласовывали духовые инструменты со струнными»<sup>1</sup>.

Таким образом, создание китайской *яюэ*, основывающейся на системе фиксированных музыкальных тонов, имело место в период с V в. до н. э. (время жизни Конфуция) по II–I вв. до н. э. (деятельность ханьской Юэфу). Ни один из факторов, приведший к созданию этой музыки, а, следовательно, и сама музыка не могли иметь места на более ранних этапах развития общества, в системе магического сознания. Это относится и к морально-политическому учению Конфуция, и к комплексу ицизиновской науки с ее довольно высокими достижениями в области математики, астрономии, и к производной от нее системе двенадцати трубок. Это справедливо и по отношению к инструментам типа *цинь*. К. Закс писал, что на первобытных этапах развития общества многострунные хордофоны отсутствуют<sup>2</sup>. Без совокупности же этих явлений появление «совершенной музыки» невозможно, о чем писали еще составители трактата «Мэн-цзы»: «Без шести *люй*<sup>3</sup> даже слух такого музыканта, как Куан<sup>4</sup>, не может сделать правильными пять музыкальных тонов»<sup>5</sup>.

## Глава 5

# МУЗЫКА В ПЕРИОД МАГИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

Если музыкальная система, основанная на использовании фиксированных тонов, отсутствует на ранних этапах развития общества, то, естественно, возникает вопрос: существует ли на этом этапе феномен музыки и чем он определяется? На наш взгляд, этим феноменом является тембр.

Музыкальное понятие тембра является одним из неопределяемых; обозначение его как «окраска звука» не может считаться удовлетвори-

<sup>1</sup> Цзю Тан шу. Т. 4. С. 1075.

<sup>2</sup> Sachs C. The History of Musical Instruments. London, 1964. P. 63–64.

<sup>3</sup> В китайской литературе система *люй-люй* часто обозначалась как «шесть *люй*» или просто *люй*, что везде имело значение двенадцати трубок (тонов).

<sup>4</sup> Куан (Ши Куан) — легендарный музыкант древности; его игра на *цине* приводила к выпадению дождя и способствовала более быстрому созреванию злаков.

<sup>5</sup> Мэн-цзы шисыцзюань [= Мэн-цзы в четырнадцать главах]. Шанхай: Сыбу цункань, 1938. Т. 7. С. 55.

тельным, так как звука без какой-либо окраски не существует. Исследование тембров чрезвычайно затруднено: в этой области нет никаких научных критериев, и характеристика тембра не идет дальше субъективных оценок. Представление же о музыкальных тембрах легко может быть получено из сравнения тембровых характеристик европейской, индийской, арабской музыки и т. д. Наиболее разительно тембровые отличия музыкальных культур проявляются при сравнении вокальной музыки. Тембр — это первое, на что реагирует слушатель-иностранец, и часто факт неприятия (обычно молниеносного) иной музыкальной культуры заключается в неприятии именно ее тембров. Отзыв Г. Берлиоза о китайской музыке относится прежде всего к этой характеристике. Г. Берлиоз писал: «Ничего более странного, чем голос китайцев, не поражало моего слуха: представьте себе звуки носовые, гортанные, стонущие, отвратительные, которые я сравнил бы, не слишком преувеличивая, со звуками, которые издают собаки, когда после долгого сна они, зевая, с усилием потягиваются»<sup>1</sup>.

И еще о вокальном исполнении китайцами «знаменитой легенды их страны»: «Я не буду и пытаться описать вам это тьякканье шакалов, эти хрипы умирающих, это бормотание индюков»<sup>2</sup>.

Первые слушатели китайской музыки изощрялись в подобных сравнениях. В. М. Алексеев приводит мнение известного бытописателя Китая Д. Волла, который выражает свое впечатление от китайской музыки таким образом: «...подобно кошкам, пытающимся петь басом из хриплых глоток»<sup>3</sup>.

Сразу же бросается в глаза, что тембр иной музыкальной культуры определяется как нечеловеческий и сравнивается с «голосами» животных. В этом отношении такой профессионал, как Берлиоз, ничем не отличается от неподготовленного слушателя, который, в зависимости от степени своей непосредственности, заливается хохотом или слушает этот «ужас», стиснув зубы. Китайцы платят европейцам той же монетой («Почему этот мужчина рычит, как тигр?» — при слушании «Аиды», или при любительском исполнении арии Гремина: «...слушатели чуть не попадали под стол, лица их были красны, и, задыхаясь, они только и могли выговорить: “Тигр, бык...”»<sup>4</sup>). Дело, конечно, не ограничивается восприятием иностранной музыки европейцами и китайцами.

<sup>1</sup> *Berlioz H. Les soirées de l'orchestre / Texte établi par L. Guichard. Paris: Gründ, 1968. P. 315–316.*

<sup>2</sup> *Ibid. P. 318.*

<sup>3</sup> *Алексеев В. М. Китайская народная картина. М., 1966. С. 85.*

<sup>4</sup> *Там же. С. 64.*

Исследование ритуального комплекса первобытных народов приводит к мысли, что особая тембровая организация музыки возникает в определенных условиях и обусловлена архаическим типом мышления.

В первобытном обществе магия является основным способом реагирования на все явления окружающего мира. Дж. Фрезер писал, что в основе системы магического мышления лежат два принципа: а) любое действие вызывает подобный себе результат, б) явления или предметы, хоть раз находившиеся в контакте, продолжают влиять друг на друга даже после того, как этот контакт прекратился. Первый принцип приводит к практике имитирования явления для его достижения (дождь, удачная охота и т. д.), второй — к магическим действиям, направленным на предмет, который был когда-то в контакте с человеком, что должно оказать влияние и на самого человека. Область применения этих принципов не ограничена жизнью человека, она охватывает все проявления живой и неживой природы, т. е. два эти принципа являются универсальными для регулирования всех процессов, входящих в кругозор первобытного общества<sup>1</sup>. Формой выражения этого типа мышления является ритуал, практическая магия, которая разделяется на два направления: предписания позитивного характера, направленные на достижение определенных результатов одним из указанных способов, и предписания негативного характера, запрещающие действия, которые приводят к нежелательному результату.

Принципы магического мышления прослеживаются и в форме шаманского обряда, хотя шаманство само по себе, как и некоторые другие из рассматриваемых здесь обрядов, — явление более позднее по сравнению с чистым магическим мышлением. Цель шаманского обряда — достижение контакта с духом, которому этот обряд посвящен, и достигается он вхождением в транс. Однако шаманский обряд — не спиритический сеанс, на котором участники терпеливо ждут явления какого-нибудь духа, цель в нем всегда точно определена, и сама форма ритуала подчинена основному принципу магического мышления: подобное производит подобное. Для достижения контакта с духом шаман долго готовится к выполнению обряда: надевает маску, воспроизводящую черты духа, изменяет голос в зависимости от того, как, по его представлениям и по представлению всего племени, должен говорить этот дух.

Изменение голоса является характерным признаком описанных шаманских обрядов. В. Богораз пишет о массовом (поголовном) шаманстве, которое ему приходилось наблюдать: «Огромный чукотский шатер, почти наглухо закрытый от света, нарочно для праздника наполнялся

<sup>1</sup> Frazer J. G. The Golden Bough. London, 1924. P. 11–12.



дымом от полупогасшего костра. Стук бубнов, бешеные крики и взвизгивания, то человеческие, то прямо звериные, смотря по тому, какой дух имелся в виду, звучали внушительно»<sup>1</sup>.

В отдельных случаях шаман может подражать конкретным звукам, например, голосам животных, в иных же, когда призывается безгласное существо (рыба, дух умершего и т. д.), выполняющий обряд стремится добиться впечатления неестественности.

Исследователи описывают церемонию принесения жертвы в первобытном племени *ведда* на Цейлоне, в которой выполняющий обряд (*дугганав* или *капурале*) призывает духа умершего (*яку*): «*Яку* вселяется в *дугганав* и, говоря его устами, хриплым гортанным голосом заявляет, что он удовлетворен жертвой и что он будет помогать своим родственникам в охоте»<sup>2</sup>. Или: «Держа в обеих руках половинки кокоса, он [*дугганав*, в которого вселился *яку*. — В. С.] стал подходить к каждому из нас по очереди и, положив нам руки на плечи, хриплым и задыхающимся голосом *яку* обещал нам успех на охоте и защиту от диких зверей»<sup>3</sup>. Или обряд изгнания духа из больного: под непрерывающиеся удары барабана *капурале* плясал и время от времени «пронзительно свистел в небольшую флейту, которую держал в левой руке. При этом он неустанно произносил гнусавым голосом заклинания, которыми он вызывал духов»<sup>4</sup>.

Отмечено, что чукотские, корякские и ненецкие шаманы владеют искусством чрево вещания, которое позволяет им виртуозно пользоваться самыми разнообразными тембрами. В. Богораз пишет: «Чукотское чрево вещание, вероятно благодаря условиям спального помещения, развилось до такого совершенства, что превосходит умение самых известных европейских венстрилоквистов. Звуки начинаются где-то далеко в вышине, постепенно приближаются, проносятся сквозь стены, как буря, уходят в землю и замирают в ее глубине. Являются самые разнообразные голоса, звериные, птичьи, мушьи. Приходит, например, эхо и предлагает повторить любой звук, справляется даже с французскими и английскими фразами, совершенно чуждыми для шамана. Хлопнешь в ладоши, а эхо чмокает — голосом, конечно, но удивительно похоже и, разумеется, совсем другим голосом и не в том углу, где сидит шаман и все время поколачивает в бубен: “Вот, мол, я!”»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Богораз В.* К психологии шаманства у народов Северо-Восточной Азии: (Отдельный оттиск из Этнографического обозрения. Кн. 84–85). М., 1910. С. 8.

<sup>2</sup> *Мерварт А. М.* Индийский народный театр // Восточный театр. Л., 1929. С. 22–23.

<sup>3</sup> Там же. С. 26.

<sup>4</sup> Там же. С. 29–31.

<sup>5</sup> *Богораз В.* Указ. соч. С. 25.

Музыкальные инструменты, используемые в первобытных обществах, часто служат для изменения тембров голоса. «Шаман пользуется бубном как резонатором и при помощи его старается отклонить волны звуков вправо и влево. Через некоторое время уже исчезает возможность ориентироваться в темноте, и кажется, будто голос шамана перемещается из угла в угол, снизу вверх и обратно. Тогда начинается чревоущание»<sup>1</sup>.

Кроме того, огромное количество инструментов на первобытных этапах развития общества применялось в магических целях из-за «неестественных», обычно грубых и «страшных» звуков, из них извлекаемых. Эти музыкальные инструменты могли быть как очень примитивными, так и довольно сложными (флейты). Приведем пример гуделок, распространенных у многих народов. К веревке привязывается камень или какой-нибудь тяжелый предмет. При раскручивании его над головой раздается резкий свист — «голос», но голос, не похожий на человеческие голоса, голос другого мира. Это может быть голос умершего предка, духа и т. д. Само извлечение звука означает при этом контакт с этим духом. Страшный звук может отогнать злого духа, т. е. перед нами случай оградительного магического действия<sup>2</sup>.

Как уже говорилось, шаман владеет не одним, а несколькими тембрами. Выделение основного связано, по-видимому, с выделением из сонма духов и божеств верховного божества или тотема. Большинство обрядов начинает посвящаться этому духу-покровителю, тембровая характеристика этого духа становится господствующей. Тембровая система основана не на прямом подражании звукам различных существ, а на тембрах стилизованных. К тому же большинство обрядов посвящено безгласным духам, в них должен быть употреблен тембр, который воспринимается всем коллективом как тембр именно этого духа.

Эти условные тембры и являются эмбрионом музыкального искусства. Всякое искусство условно, художественный импульс выражается при помощи установленных для этого условных средств. Можно предполагать, что изменение тембров в магических обрядах и является первичной формой музыки. Поэтическая форма, произнесенная обычным голосом, не содержит музыкального феномена, но произнесенная в каком-либо условном тембре, она становится явлением музыкального порядка.

<sup>1</sup> Богораз В. Указ. соч. С. 24–25.

<sup>2</sup> Sachs C. The History of Musical Instruments. P. 37–38.

Среди образцов первобытной музыки встречаются и такие, в которых наличествует один только тембр. Н. А. Невский писал об айнах: «Их песни не обязательно состоят из слов — большинство их бессловесны; это лишь замысловатые голосовые модуляции, производимые в глубине горла с некоторым участием губ. Эти песни, не поддающиеся никакой регистрации на бумаге, по-айнски носят название *синоцця*, т. е. усладные напевы»<sup>1</sup>.

Выводя феномен тембровых изменений и тембровой системы из основ магического мировоззрения, необходимо сказать, что в первобытный период нет немагического исполнения музыки. Об этом пишет В. Богораз: «Бубен, помимо призыва духов, служит также как музыкальный инструмент. Желая развлечься, чукча берется за бубен и начинает пение. Впрочем, простое и бесцельное пение постепенно растет и переходит в шаманское действие даже у неопытных людей»<sup>2</sup>.

Тембровые изменения голоса в ряде случаев приводят к появлению интонированного звука, который можно назвать «тембровым тоном». (Это легко проверить эмпирически). В системе первобытного мышления этот тон не имеет значения, как не имеет значения высота тона архаических инструментов, поскольку дело не в том, что флейта, к примеру, издает определенный звук, а в том, что она вообще издает звук, подает «голос».

При использовании набора инструментов или флейт с несколькими отверстиями спонтанно возникают какие-то комбинации звуков. Вряд ли их можно принимать за эмбрионы музыкальных систем, основанных на использовании фиксированных тонов. Во-первых, они нестабильны, варьируются при изготовлении каждого нового инструмента, во-вторых, они не оказывают влияния на формирование музыкальных систем последующих эпох, которые, как было показано выше, складываются в другой системе мышления, являются отражением универсальных символических концепций, совершенно нового, по сравнению с первобытным, типа мышления. Если бы в первобытной музыке не было никакой музыкальной характеристики, то не возникли бы предпосылки введения в комплекс первобытного искусства абстрактных акустических моделей в последующий период. В обоих случаях музыкальный феномен лежит в области использования условного звука, но сначала это изменение тембров, теснейшим образом связанное с теми или иными конкретными представлениями (какими бы фантастическими они нам ни казались), а затем — это система определенных тонов, абстрагиро-

<sup>1</sup> *Невский Н. А.* Айнский фольклор. М., 1972. С. 12.

<sup>2</sup> *Богораз В.* Указ. соч. С. 35.

ванная от их конкретного извлечения, выражающая универсальные концепции.

Являются ли эти положения справедливыми для древнекитайской музыки?

Согласно китайским легендам, многие музыкальные инструменты были созданы, чтобы имитировать голоса животных. Ньюва сотворила духовой орган *шэн*, чтобы подражать пению фениксов<sup>1</sup>. В варианте легенды пению фениксов подражал, играя на флейте, Линлунь, министр при императоре Хуан-ди<sup>2</sup>. Есть другой вариант легенды о возникновении флейты: ее создали для подражания пению драконов<sup>3</sup>. Интересно, что одно из названий флейты, используемой до сих пор в музыке *гагаку*, указывает на эту легенду: она называется «флейта дракона» (*рютэки*). Среди различных легенд о происхождении *били*, инструмента с двойной тростью, есть одна, по которой его создал Чжан Цянь, знаменитый путешественник эпохи Хань, который, играя на нем, имитировал крики обезьян на рассвете<sup>4</sup>. По-видимому, в этих легендах отразились древние представления о природе инструментов. Марсель Гранэ, приводя легенду о борьбе императора Хуан-ди со своим министром и соперником Чию, сообщает: «Император приказал дуть в трубы (рога), подражая крику дракона, чтобы отбить Чию»<sup>5</sup>. Он же обращается к древнему танцу Фанфэна, который жил в эпоху Юя и был им принесен в жертву. Во время исполнения танца «дули в трубку бамбука длиной в три пяди, подражая мычанию»<sup>6</sup>. Мычание же было не чем иным, как голосом этого персонажа. М. Гранэ пишет: «Деревянные и глиняные изображения Фанфэна представляют дракона с ушами быка. [...] Мычание и уши быка указывают ясно на природу Фанфэна: скорее бык, чем дракон»<sup>7</sup>. Таким образом, бамбуковая трубка выражала голос Фанфэна подобно тому, как звуки инструментов, о которых говорилось выше, выражают голоса различных божеств и духов. При описании еще одного танца ученый говорит, что барабан сообщает божеству голос и душу<sup>8</sup>. Приведенные примеры совпадают с тем, что было сказано о музыке в первобытных обществах.

<sup>1</sup> Кёкунсё [= Поучения] / Под ред. Уэки Юкиёси // Кодай посэй гэйдзюцу рон / Под ред. Хаясия Тацусабуру. Токио, 1973. С. 154–155. (Нихон сисо тайкэй. Т. 23); Тайгэнсё. Т. 3. С. 385–386. Трактат «Поучения» был создан флейтистом Кома Тикадзанэ (1177–1242 гг.).

<sup>2</sup> Кёкунсё. С. 155; Тайгэнсё. Т. 2. С. 499.

<sup>3</sup> Кёкунсё. С. 155; Тайгэнсё. Т. 2. С. 501.

<sup>4</sup> Тайгэнсё. Т. 2. С. 608.

<sup>5</sup> Granet M. Danses et légendes... Vol. 1. P. 353.

<sup>6</sup> Ibid. P. 149, 353.

<sup>7</sup> Ibid. P. 348.

<sup>8</sup> Ibid. Vol. 2. P. 578.

В «Ши-цзи» содержится следующий отрывок: «Те, кто знают голоса (*шэн*), но не знают нот (*инь*), не отличаются от животных. Те, кто знают ноты (*инь*), но не знают музыки (*юэ*), — люди обычные. И только [мудрый] правитель может знать музыку»<sup>1</sup>.

Под музыкой здесь понимается вся совокупность добродетелей, доступная лишь мудрейшим. Противопоставление же музыки, в которой используются ноты, и музыки, в которой используются только голоса, представляется нам оппозицией музыки, основанной на использовании акустических моделей, и музыки, ей предшествующей. Аналогия с животными позволяет считать, что в данном случае имелись в виду именно условные тембры<sup>2</sup>. В исторических источниках часто повторяется, что музыка должна была голоса привести в гармонию. Например, в «Ши-цзи» сказано: «Таким образом с помощью ритуала исправляли намерения народа, а с помощью музыки приводили в гармонию голоса»<sup>3</sup>; «С помощью церемоний приводят в порядок человеческие сердца, с помощью музыки приводят в гармонию голоса народа»<sup>4</sup>.

Приведение голосов в гармонию осуществлялось при помощи *люй-люй* или музыкальных инструментов. В «Ши-цзи» говорится: «*Люй-люй* приводит голоса в гармонию»<sup>5</sup>.

В «Хань шу» же сказано, что, когда песни «поются отдельно, без сопровождения струнных и духовых инструментов, голоса людей звучат беспорядочно»<sup>6</sup>.

Трактовка слова *шэн* как условного тембра помогает понять некоторые факты из истории древней китайской музыки.

Тембровая система является неотъемлемым качеством музыки, введенные в нее акустические модели или нет. Та или иная оценка тембра

<sup>1</sup> Ши-цзи. Т. 4. С. 1184.

<sup>2</sup> В китайской «музыкаведческой» литературе слова *инь* (букв. «звук») и *шэн* (букв. «голос») употребляются в разных смыслах. Они имеют специальное значение в выражениях *баинь* (восемь звуков) и *ушэн* (пять голосов). *Баинь* используется для обозначения восьми видов инструментов, по классификации, указывающей на материал, из которого они сделаны: металл, камень, нитки, бамбук, тыква, глина, кожа, дерево. *Ушэн* имеет значение пяти последовательно взятых звуков *люй-люй*, т. е. бесполутонового пятиступенного звукоряда. Однако для этой цели применялся и иероглиф *инь*. В приводимой цитате из «Мэн-цзы» (см. прим. 97) пять музыкальных тонов обозначены как *уинь*. Терминологическая нестабильность понятия музыкального тона зафиксирована и в памятнике японской литературы «Кокон тёмондзю» (см. приложение 3, № 230), где пять первых ступеней обозначены как «звук», а две дополнительных, расширяющих пятиступенный звукоряд до семиступенного, — как «голос».

<sup>3</sup> Ши-цзи. Т. 4. С. 1179.

<sup>4</sup> Там же. С. 1186.

<sup>5</sup> Там же. Т. 1. С. 39.

<sup>6</sup> Хань шу. Т. 4. С. 1043.

зависит, прежде всего, от субъективных привязанностей, от привычки к той или иной системе, слышанной с детства. Из «Хань шу» известно, что первый император династии Хань Гао-цзу приказал исполнять стихи своей наложницы Тан Шань в чуском голосе, т. е. в тембровой системе царства Чу, из которого он был родом, чем, по-видимому, и объяснялась его приверженность к этому голосу. И только после его смерти, в 193 г. до н. э., императорским повелением к этому произведению были добавлены музыкальные (духовые) инструменты<sup>1</sup>. Как настраивались эти инструменты и как они сочетались с вокальной линией — остается неизвестным, но определенно можно сказать, что до 193 г. до н. э. исполнение стихов ограничивалось только использованием тембровой системы царства Чу.

Голоса различных царств могли вызывать отрицательную реакцию.

В «Луньюе» содержится высказывание Конфуция: «Я не люблю чжэнский голос, потому что он нарушает истинную музыку»<sup>2</sup>.

Говоря о различных мероприятиях по устройству государства, он считал, что «необходимо исключить чжэнский голос и удалить льстецов, потому что первый сладострастен, а вторые опасны»<sup>3</sup>.

По нашему мнению, под «чжэнским голосом» имелась в виду тембровая система одного из древнейших царств Китая — Чжэн. Чем не угодила эта тембровая система философу — неизвестно; вполне вероятно, что уроженец другого княжества, Конфуций не принимал тембров Чжэн по той же причине, по которой Берлиоз сравнил китайскую музыку с тьякньем шакалов. Ставя целью прежде всего формирование моральных принципов, Конфуций объявил этот голос сладострастным. Так или иначе, чжэнский голос стал среди конфуцианцев притчей во языцех, и его вместе с некоторыми другими голосами неоднократно пытались искоренить.

В эпоху Хань голоса царств Чжэн, Сун, Вэй и Чжао расценивались как сладострастные, и их запрещалось использовать при жертвоприношениях<sup>4</sup>. Но подобные запрещения ни к чему не приводили, и музыка по-прежнему исполнялась в «порочной» тембровой системе.

Сын императора Цзин-ди (156–149 гг. до н. э.) Сянь-ван изложил принципы «совершенной музыки» *яюэ* и преподнес их императору У-ди (140–86 гг. до н. э.), который передал их в Музыкальную палату. Музыканты в течение нескольких лет соотносили с этими принципами числа, но не смогли ввести эту музыку в обиход, поскольку везде, даже в хра-

<sup>1</sup> Хань шу. Т. 4. С. 143.

<sup>2</sup> Луньюй... С. 333–334 (XVII, 18).

<sup>3</sup> Там же. С. 276–281 (XV, 10).

<sup>4</sup> Хань шу. Т. 4. С. 1042.

ме во время жертвоприношений, не использовали правильных голосов и вся музыка исполнялась в чжэнском голосе<sup>1</sup>. В правление императора Ай-ди (6 г. до н. э. — 1 г. н. э.) «порочные» чжэнский и вэйский голоса настолько распространились, что был издан указ о реорганизации Музыкальной палаты с целью их уничтожения<sup>2</sup>.

Все неудачи по искоренению «порочных» и установлению «правильных» тембров проистекали, по-видимому, из весьма абстрактного характера обозначения последних. Для осуществления заветов Конфуция надо было разрабатывать законы вокализации, подачи звука и т. п. Но на что при этом конкретно ориентироваться, видимо, оставалось неясным. Обращение к истории европейской музыки помогает уяснить этот вопрос. В Европе тоже имело место установление особой тембровой системы — в практике использования пения кастратов в Сикстинской капелле. Несмотря на то что это явление имело место в системе сознания не магического, а религиозного, сама установка аналогична установкам магического мышления, в котором ритуал должен имитировать желаемое явление. В Италии за основу был взят немзыкальный момент: необходимо было ввести в музыку необычную характеристику, которая создала бы представление об ангельских существах. Основополагающими явились такие характеристики, как бестелесность, бесплотность. Для воплощения установки требовалась хирургическая операция, что только подчеркивает неестественность созданного таким образом музыкального тембра. Европейцы, в противоположность китайцам, твердо знали, чего хотели добиться, и добились весьма решительным способом.

Введение акустической модели в синкретический комплекс первобытной музыки должно быть признано поистине поворотным моментом в истории музыкальной культуры. Отсюда начинается развитие музыки, основанной на комбинации звуков, имеющих фиксированное положение. Развитие этого феномена в комплексе поэзии и хореографии приводит в конце концов к музыке как совершенно самостоятельному виду искусства, который в Китае получил обозначение *иньюэ* (искусство нот), может быть, самое точное обозначение музыки в современном смысле слова. В дальнейшем этот феномен приводит к формированию различных стилей, направлений, но все они объединены использованием системы фиксированных тонов.

Введение акустической модели в комплекс искусства приводит и к решительному перелому в области ритма. Чередование ударных и без-

<sup>1</sup> Хань шу. Т. 4. С. 1070.

<sup>2</sup> Там же. С. 1072–1074.

ударных или долгих и кратких слогов, возникновение поэтических структур создают ритмичность текста независимо от того, оформлен ли он специфически музыкальными средствами или нет. Применение в архаическом обряде условных тембров ничего в данной области не меняет. Другое дело — ритмическая организация после введения в комплекс искусства акустической модели. Начнем с того, что на этой стадии развития мышления становится возможным измерять различные временные отрезки, появляются календари; годы, месяцы, дни начинают делиться на равные части. С другой стороны, каждый отдельно взятый звук акустической системы, имеющий только ему присущую высоту звучания и этим отличающийся от всех прочих звуков, в силу своей изолированности получает возможность быть измеренным во времени. Четкий переход от звука к звуку, что может иметь место только на стадии использования в музыке акустических систем, образует определенные временные границы звучания данного звука, и получившаяся таким образом длительность может быть осознана и измерена. Отсюда открывается возможность дробления некоей длительности на различные отрезки и их комбинирования.

## Глава 6

# КИТАЙСКАЯ МУЗЫКА В ЭПОХУ ХАНЬ (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.)

В эпоху Хань завершился длительный процесс разработки музыкальной теории, и была создана музыка, в основе которой лежала система определенных звукорядов. С этого времени начинается новый период в истории китайской музыки. При дворе ханьских правителей была установлена музыка двух родов: храмовая церемониальная музыка (*яюэ*) и дворцовая церемониальная музыка (*сююэ*). В ту же эпоху были созданы первые образцы иноземной музыки (*хуюэ*), которая получила большое развитие в последующую эпоху. С точки зрения музыкального стиля между ними не было различия: произведения всех трех жанров создавались на основе одних и тех же законов.

Церемонии, посвященные Небу и Земле, а также духам предков, всегда составляли важный элемент государственного правления. Император являлся верховным жрецом и сам выполнял жертвоприношения, посвященные Небу. Палата, в ведении которой находилось проведение церемоний, существовала в эпоху Чжоу (она называлась Дачжунбо) и



в эпоху Цинь (Фэнчан). В эпоху Хань было аналогичное учреждение, Тайчан, которое подразделялось на отделения главного жреца, главного придворного врача, управляющего императорскими житницами и ведающего среди прочего откармливанием скота для жертвоприношений, а также главного музыканта (*тайюэ*)<sup>1</sup>.

Попытки восстановления церемоний древних царств и установления государственного ритуала, предпринятые в период династии Цинь, были продолжены ханьскими правителями. Во время правления первого императора династии Хань Гао-цзу ученому-конфуцианцу Шусунь Туну было приказано обработать циньский ритуал для новой династии. Однако при императоре Вэнь-ди (179–157 гг. до н. э.), увлекавшемся даосизмом, на государственные церемонии не обращали должного внимания, и только в правление У-ди они были установлены во всей полноте<sup>2</sup>. Тогда в рамках формирования храмового ритуала и была воплощена конфуцианская идея «совершенной музыки». Ее сочинение приписывается Ли Яньняню (ок. 140–87 гг. до н. э.), зятю императора У-ди. Он славился своими музыкальными способностями, и ему первому принадлежит заслуга создания музыки для жертвоприношений *цзяо*<sup>3</sup>. Император, которому нравились произведения музыканта, назначил его главным капельмейстером (*се люйлан*)<sup>4</sup>, в обязанности которого входили упорядочение системы *люй-люй*, управление исполнением музыки и обучение молодых музыкантов. В 109 г. он явился к императору и представил свое музыкальное сочинение.

«Император похвалил произведение и передал его на обсуждение сановников. Он сказал: “Народ все еще сопровождает жертвоприношения танцами под барабан, а Мы ныне, совершая жертвоприношения *цзяо*, не имеем музыки. Разве это правильно?” Вельможи ответили ему: “В древности жертвоприношения Небу и Земле всегда сопровождалась музыкой, и духам Неба и Земли оказывали таким образом почести, им полагающиеся”. Один из придворных сказал: “Однажды великий император [Фу Си] попросил богиню Сунюй поиграть на пятидесятиструнной цитре *сэ*. Звуки инструмента были так печальны, что император не мог их вынести. Он разбил цитру пополам и таким образом сделал два

<sup>1</sup> *Кисибэ Сигэо*. Тодай онгаку-но рэкиситэки кэнкю: Гакусэйхэн [= Исследование истории музыки эпохи Тан: Музыкальные организации]: В 2 т. Токио: Токё дайгаку, 1960–1961. Т. 1. С. 16–17.

<sup>2</sup> Ши-цзи. Т. 4. С. 1159–1161.

<sup>3</sup> *Цзяо* — жертвоприношения верховному Властителю Небес, духу Великого Единого и пяти императорам древности.

<sup>4</sup> Тун дянь [= Исторический свод] // Вань ю вэнкю. 2-я серия / Под ред. Ван Юньу. Шанхай, 1935. С. 148. Свод был создан Ду Ю (735–812 гг.) в период 766–801 гг.

двадцатипятиструнных инструмента”. После этого по случаю победы над Наньюэ<sup>1</sup> совершили жертвоприношения великому духу Тайи и духу Земли, и тогда впервые были исполнены музыка и танцы. Было набрано много мальчиков для пения, сделаны двадцатипятиструнные цитры и цитры *кунхоу*<sup>2</sup>. С этого времени при жертвоприношениях стала исполняться музыка<sup>3</sup>.

Церемониальная музыка состояла из песен (*дэнгэ*) и танцев в сопровождении музыкальных инструментов (*юэсюань*). Некоторые танцы приписывались древним императорам: «Юньмэнь» — Хуан-ди, «Дасянь» — Яо, «Дашао» — Шуню, «Дася» — Юю. Они входили в группу гражданских танцев (*вэнью*), а в группу военных танцев (*юу*) входили «Даху» и «Дау», созданные якобы в эпохи, соответственно, Инь и Чжоу. Традиция предписывала следующий порядок исполнения танцев в ходе жертвоприношений: если император получил власть от предшественника в силу законного престолонаследования, первым исполнялся гражданский танец, а затем военный, если же император захватил престол в результате военной кампании, порядок был противоположным<sup>4</sup>. Танцовщики гражданских танцев держали в руках флейту *юэ* и фазаньи перья, а военных — красные щиты и яшмовые копья. Танцы исполнялись во дворе императорского дворца, 64 танцовщика выстраивались в восемь рядов (*баи*). Песнопения исполнялись в дворцовом зале. В эпоху Хань тексты к ним были созданы знаменитым поэтом Сыма Сянжу (179–118 гг. до н. э.) и другими придворными поэтами. Созданная музыка была символом императорской власти, и при смене правления избирались и сочинялись новые танцы и песни.

В эпоху правления императора У-ди было создано 19 песнопений; император приказал Ли Яньняню установить порядок их исполнения и сочинить к ним сопровождение<sup>5</sup>. Музыка основывалась на пятиступенном бесполутоновом звукоряде, т. е. пяти первых звуках *люй-люй*. Голоса и инструменты образовывали унисон, который развивался равномерно, каждый звук занимал одинаковый промежуток времени (такт).

Инструменты оркестра церемониальной музыки делились на две группы, соответствующие различным стадиям исторического развития.

<sup>1</sup> Страна, располагавшаяся на территории современных китайских провинций Гуандун, Гуанси и северной части Вьетнама.

<sup>2</sup> *Кунхоу* — двадцатитрехструнная цитра.

<sup>3</sup> Ши-цзи. Т. 1. С. 472.

<sup>4</sup> Юэфу ши цзи [= Собрание песен юэфу]: В 4 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1979. Т. 3. С. 753.

<sup>5</sup> Ши-цзи. Т. 4. С. 1177.

Первую группу составляли инструменты, о которых было сказано, — это наиболее древние инструменты китайской музыки; вторую группу — струнные и духовые, которые настраивались по ступеням *люй-люй*, что соответствовало более позднему этапу развития музыки. Традиционно музыкальные инструменты делились на восемь классов (*баинь* — «восемь звуков») согласно материалу, из которого они были сделаны: металл, камень, шелковые нити, бамбук, тыква, горшечная глина, кожа и дерево.

Первый класс был представлен колоколами, изолированными или составлявшими наборы.

Изолированными или в наборах были также каменные гонги *цин*.

Довольно развитым был класс инструментов из шелковых нитей: пятиструнный и семиструнный *цинь*; двадцатипятиструнный *сэ*; двенадцати-, тринадцати- и шестнадцатиструнная цитра *чжэн*; *чжу*, обычно с тринадцатью струнами. *Чжэн* был, по-видимому, исконно китайским инструментом, который в эпоху Цинь был распространен на западе империи. Возможно, из-за географического положения района, в котором он использовался, его считали инструментом иноземным<sup>1</sup>. Так, Танабэ Хисао утверждает, что инструмент проник в Китай с запада, конструкция его подверглась изменениям, и он стал походить на китайскую цитру *сэ*<sup>2</sup>. Несмотря на возможное иноземное происхождение, *чжэн* использовался как автохтонный инструмент.

Флейты *юэ*, *ди* и *чи*, а также флейта Пана *сяо* входили в класс инструментов из бамбука.

Духовые органы *шэн* и более крупный *юй* представляли инструменты из тыквы.

Группа инструментов из горшечной глины состояла из окарины *сюань* и амфоры *фоу*.

Инструменты из кожи: различные барабаны и упомянутый кожаный мешок с отрубями *футо*.

И наконец, уже описанные деревянные инструменты: резонирующий ящик *чжу* и фигурка в виде тигра *юй*.

Те же самые принципы «совершенной музыки» *юэ* были применены для создания дворцовой церемониальной и военной музыки.

Дворцовая церемониальная музыка называлась *сюэ*. Исходя из значения первого иероглифа, это название можно понять как «народная (или вульгарная) музыка». Однако было бы ошибочным подразу-

<sup>1</sup> *Хаяси Кэндзо*. Сёсоин гакки-но кэнкю [= Музыкальные инструменты из хранилища Сёсоин]. Токио: Кадзама сёбо, 1964. С. 67.

<sup>2</sup> *Танабэ Хисао*. Нихон онгаку кова [= Японская музыка]. Токио, 1926. С. 328.

мевать под этим музыку, которая первоначально была распространена в народе и потом стала исполняться в императорском дворце. *Суюэ*, как и *яюэ*, была церемониальной музыкой, обе создавались одними и теми же музыкантами, которые основывались в своих произведениях на одинаковых принципах, но *суюэ* исполнялась не в храмах, а в императорском дворце, и название ее нужно понимать как «светская музыка».

Поэты, состоящие на службе в Музыкальной палате, не только создавали тексты для священных песнопений, но также должны были собирать и обрабатывать народные тексты. Музыка же к ним создавал все тот же главный капельмейстер Ли Яньнянь.

«Светская музыка», создаваемая в Музыкальной палате, состояла из песен *сянхэгэ*, которые были очень популярны в эпоху Хань в северных областях империи. Первоначально они исполнялись без какого-либо аккомпанемента, и их называли *тугэ* (песни без аккомпанемента); речь шла скорее о фольклорных текстах, которые пелись вне системы фиксированных тонов. В Музыкальной палате к ним была создана музыка на основе пяти тонов, их стали петь в сопровождении струнных, духовых и ударных инструментов, а кроме того, к ним была сочинена хореография. В этой форме они стали называться *дацюй*. Пятнадцать таких текстов сохранились в «Сун шу» («Истории династии Сун»)<sup>1</sup>.

Хотя храмовая и дворцовая музыка основывались на одних и тех же принципах композиции, последняя была менее консервативна. В ней использовались производные лады (*дяо*) от основного (*цзюнь*). В исторических источниках упоминаются три лада, используемых в музыке *сянхэгэ*: *пиндяо*, *циндяо*, *сэдяо*<sup>2</sup>, и объясняется принцип их образования: «В ладе *сэдяо* в качестве тоники используется *гун* (первая ступень пятиступенного звукоряда); в *циндяо* — *шан* (вторая ступень пятиступенного звукоряда), и в *пиндяо* — *цзюэ* (третья ступень)<sup>3</sup>.

В репертуаре Музыкальной палаты существовали также песни под аккомпанемент одного только *циня*, музыка которых основывалась на тех же трех ладах<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Сун шу [= История династии Сун]: В 8 т. Пекин: Чжунхуа шицзюй, 1974. Т. 2. С. 616–623. История составлена Шэнь Юэ ок. 500 г.

<sup>2</sup> Там же. С. 603.

<sup>3</sup> Вэй шу [= История династии Вэй]: В 8 т. Пекин: Чжунхуа шицзюй, 1974. Т. 8. С. 2835–2936; Юэфу ши цзи. Т. 2. С. 635. «Вэй шу» составлена Вэй Шоу приблизительно в 556 г.

<sup>4</sup> Сун шу. Т. 2. С. 608–616.

Кроме того, во дворце исполнялись «народные» танцы<sup>1</sup>, музыка к которым была создана музыкантами Палаты.

Таким образом, первыми образцами церемониальной музыки были вокальные или танцевальные произведения, но в эпоху Хань возникли и произведения чисто инструментальной музыки, это были сочинения для солирующего *циня*. К концу Поздней династии Хань (25–220 гг.) относится создание двух пьес: «Гуанлинсань» («Бегство из Гуанлина») и «Хуцзя шибапай» («Восемнадцать тактов, сыгранных на варварской флейте»). Автор первой пьесы неизвестен. Название ее указывает на эпизод из жизни Ван Лина, соратника основателя ханьской династии Гао-цзу. Пьесе была суждена долгая судьба, она упоминается в китайских и японских источниках более позднего периода вплоть до XI в. Существует легенда о том, что ее знал один из наиболее известных исполнителей на *цине* Цзи Кан (223–262 гг.), замечательный поэт, один из Семи мудрецов Бамбуковой рощи (общества поэтов и музыкантов, друзей Цзи Кана, увлекавшихся даосизмом). По обвинению в государственной измене он был казнен. По преданию, перед казнью он сыграл «Бегство из Гуанлина» и сказал: «Юань Сяони [шуриин Цзи Кана] просил научить его этому произведению, но я отказал ему. А теперь оно умрет вместе со мной»<sup>2</sup>.

Пьеса «Хуцзя шибапай» была создана, согласно традиции, Цай Янь, дочерью знаменитого музыканта Цай Юна (133–192 гг.). Во время беспорядков, царивших в конце эпохи Хань, Цай Янь была захвачена в плен гуннами, у которых она провела двенадцать лет. Возвратившись в Китай, она создала названную пьесу<sup>3</sup>.

Таково в общих чертах направление, в котором развивалась музыка в эпоху Хань. Создавая храмовую и дворцовую музыку, китайцы заложили основу своего национального музыкального искусства. И *яюэ*, и *суюэ* основывались на бесполутоновых пятиступенных звукорядах, исполнялись на исконно китайских инструментах и сохраняли свой характер и в дальнейшие эпохи, несмотря на иноземное влияние.

В эпоху Хань продолжалась работа в области акустики. Пропорции, на которых основывались размеры трубок *люй-люй*, не могли обеспечить точного повторения начального звука. В I в. до н. э. Цзин Фан (77–37 гг.

<sup>1</sup> Юэфу ши цзи. Т. 3. С. 766.

<sup>2</sup> Цзинь шу [= История династии Цзинь]: В 10 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1974. Т. 5. С. 1374; *Gulik R. H. van. Hsi Kan and his Poetical Essay on the Lute // Monumenta Nipponika Monographs. Tokyo: Sophia University, 1941. P. 20.* «Цзинь шу» составлена в 635 г.

<sup>3</sup> Ян Иньлин. Чжунго гудай иньюэ шигао [= История древнекитайской музыки]: В 4 т. Тайбэй: Чжунго иньюэ шуцзюй, 1986. Т. 1. С. 122–124.

до н. э.) рассчитал систему в шестьдесят трубок для его достижения<sup>1</sup>. В дальнейшем подобные опыты были продолжены Хэ Чэнтянем (370–447 гг.), который уточнил расчеты<sup>2</sup>, и Цянь Лэчжи, который в V в. создал гамму в триста шестьдесят ступеней<sup>3</sup>. Подобные опыты не имели, конечно, большого практического значения. Но Цзин Фан, кроме того, улучшил конструкцию музыкальных инструментов и унифицировал их настройку с помощью созданного им музыкального инструмента *чжунь*<sup>4</sup>. Этот инструмент был включен в состав оркестра церемониальной музыки. В «Цзю Тан шу» сказано: «[*Чжунь*] походит на *сэ*, у него тринадцать струн, это не что иное как *чжэнь*»<sup>5</sup>. Цзин Фаном была также усовершенствована флейта. В «Суй шу» сказано: «Цзин Фан установил пять нот (*ушэн*), сделал семь отверстий в флейте и согласовал их с семью голосами»<sup>6</sup>. Эта флейта использовалась в оркестре храмовой музыки. В дальнейшем ее конструкция была усовершенствована Сюнь Сюем (ум. в 289 г.)<sup>7</sup>.

## Глава 7

# ПРОНИКНОВЕНИЕ В КИТАЙ МУЗЫКИ ЗАПАДНОГО КРАЯ

Во время династии Хань империя расширила свои границы и захватила много новых территорий. Иноземная («варварская») музыка (*хуюэ*) начинает проникать в Китай после того, как установились первые контакты между империей и Западным краем (Сиюй)<sup>8</sup>. В то время это название обозначало районы, путь к которым пролегал через Тянь-Шань, затем понятие значительно расширилось и стало включать страны от Ирана и Индии до Византии. С Западным краем китайцы познакомились во II в. до н. э., когда в 139 г. до н. э. император У-ди направил посольство во главе с Чжан Цянем на запад к юэчжи, чтобы привлечь их на

<sup>1</sup> Ян Иньлин. Указ. соч. С. 133–134.

<sup>2</sup> Там же. С. 170–172.

<sup>3</sup> Там же. С. 170.

<sup>4</sup> Needham J. Op. cit. Vol. 4. Part 1. P. 189, 213, 218–219.

<sup>5</sup> Цзю Тан шу. Т. 4. С. 1076.

<sup>6</sup> Суй шу. Т. 2. С. 375.

<sup>7</sup> Ян Иньлин. Указ. соч. Т. 1. С. 172–177.

<sup>8</sup> Музыкальным связям Китая и Западного края посвящена статья: Рифтин Б. Л. Из истории культурных связей Средней Азии и Китая (II в. до н. э. — VIII в. н. э.) // Народы Азии и Африки: (Проблемы востоковедения). 1960. № 5. С. 119–132.

свою сторону в борьбе против гуннов. Ранее юэчжи жили на территории от Дуньхуана до Ганьчжоу. В 176–174 гг. до н. э. они были разбиты своими вассалами, гуннами, и после этого разделились на больших и малых. Большие, составлявшие основную массу племен, переселились на запад, где совершали нападения на Бактрию и Парфию. Кушаны, создавшие в I в. до н. э. мощное царство, были одной из ветвей больших юэчжи. Малые же во II в. до н. э., не продвигаясь далеко на запад, обосновались в районе Наньшаня<sup>1</sup>. Чжан Цянь, направляясь к юэчжи, попал в плен к гуннам. Ему удалось бежать от них только через десять лет, он добрался до Ферганы и Бактрианы, но, так и не заключив союза с юэчжи, вернулся в Китай в 126 г. до н. э., а в 115 г. до н. э. отправился к усуням (жившим на территории от Лобнора до Алтая). Чжан Цянь опять посетил Фергану, затем Согдиану и оазисы Средней Азии, но и на этот раз он не нашел союзников против гуннов. Однако благодаря ему китайцы получили подробные сведения о странах, которые он посетил, а также о других, более удаленных. С этого времени начали развиваться экономические и культурные связи между Китаем и Западным краем. Шелковый путь связал Китай с Римской империей. В первые века н. э. через Кушанское царство в Китай проникает буддизм.

Первыми образцами музыки Западного края, с которыми познакомились китайцы в эпоху Хань, были пьесы военной музыки. В Китае она делилась на два вида: *гучуй* и *хэнчуй*. Первая исполнялась на флейтах Пана *пайся* и флейтах *цзя* во время императорских процессий. Можно предположить, что она была заимствована у народностей, живших на севере Китая. В исторических источниках упоминается некий Бань И, который из-за военных беспорядков в конце династии Цинь отправился на север, где занялся разведением скота и разбогател; там же он научился этой музыке<sup>2</sup>. Что же касается *хэнчуй*, она была создана во время правления императора У-ди уже упоминавшимся Ли Яньнянем. Чжан Цянь, возвратившись из Западного края, где он научился играть на роге, исполнял при дворе иноземную пьесу «Хуйхэ-доулэ»<sup>3</sup>, вдохновившись которой, Ли Яньнянь создал 28 произведений. Они назывались «новыми голосами» и составили военную музыку в собственном значении слова, исполнявшуюся на рогах и барабанах. Со временем оба вида военной музыки слились в один, который обозначался как *гучуй*. В «Тун дьянь» («Исторический свод») сказано:

<sup>1</sup> Крюков М. В., Переломов Л. С., Софронов М. В., Чебоксаров Н. Н. Древние китайцы в эпоху централизованных империй. М.: Наука, 1983. С. 56–57.

<sup>2</sup> Юэфу ши цзи. Т. 1. С. 223.

<sup>3</sup> Цзинь шу. Т. 3. С. 715.

«Музыка северных ди<sup>1</sup> всегда исполняется всадниками. Музыка гучуй являлась прежде всего музыкой военных походов и тоже исполнялась всадниками. Поэтому с эпохи Хань музыкой северных ди стало заведовать Управление военной музыки Гучуйшу»<sup>2</sup>.

Упомянутое управление было организовано в эпоху Поздней династии Хань, и музыке были обучены войска на границах империи. В период правления императора Хэ-ди (89–106 г.) всем командующим было предписано исполнять эту музыку в гарнизонах. После эпох Вэй (220–265 гг.) и Цзинь (265–420 гг.) из 28 пьес, созданных Ли Яньнянем, в репертуаре осталось всего лишь десять<sup>3</sup>.

В то же время в Китай проникает с Запада искусство жонглеров, иллюзионистов и фокусников. Первое парфянское посольство, прибывшее в Китай между 111 и 105 г. до н. э., преподнесло императору страусиные яйца и ловких фокусников, уроженцев Александрии<sup>4</sup>. В 120 г. в Китай прибыло посольство из страны Шань, которая, по-видимому, располагалась на территории восточной части современной Бирмы, и поднесло в дар императору фокусников, которые могли изменять различные предметы, изрыгать огонь, отделять свои конечности, переставлять головы быков лошадям, жонглировать с помощью ног десятью шарами. Фокусники, которые, вероятно, прибыли морским путем в район Бенгальского залива и добрались до Бирмы, говорили о себе: «Мы родом из Хай-си»<sup>5</sup>. Хай-си было обозначением Сирии, Финикии, Палестины и Египта<sup>6</sup>.

В эпоху Хань в Китай из Западного края проникли музыкальные инструменты: первыми из них были лютня *пила* и арфа *шукунхоу*, напоминающая ассирийскую. На первых порах этим и ограничивалось знакомство китайцев с западной музыкой.

Владычество династии Хань продолжалось до III в. Войны, разразившиеся в конце этой эпохи, привели к распаду империи на три царства. В конце III в. она была воссоединена под властью династии Цзинь, но

---

<sup>1</sup> Ди — некитайские народности Северо-Востока. В эпохи Цинь и Хань общее название некитайских народов Севера.

<sup>2</sup> Тун дьянь. С. 763.

<sup>3</sup> Цзинь шу. Т. 3. С. 715–716.

<sup>4</sup> Ши-цзи. Т. 10. С. 3173.

<sup>5</sup> Хоу Хань шу [= История Поздней династии Хань]: В 18 т. Пекин: Чжунхуа шуцзуй, 1965. Т. 14. С. 2851. История составлена в 445 г. Фань Е.

<sup>6</sup> Об идентификации географических названий, как и об александрийских фокусниках вообще, см.: *Вельгус В. А.* Известия о странах и народах Африки и морские связи в бассейнах Тихого и Индийского океанов: (Китайские источники ранее XI в.). М.: Наука, 1978. С. 104–116.



ненадолго; наступил период гражданских войн, чем воспользовались «пять северных племен», т. е. кочевники, и захватили северные области. Страна была разделена на две части: южную, где продолжали править китайские династии, и северную, где обосновались завоеватели. В 439 г. династия Северная Вэй (или Тоба-Вэй, 386–534 гг.) объединила север Китая и установила столицу в Лояне. И только в 589 г. Китай вновь объединился под властью династии Суй (581–618 гг.).

Во время этих войн и частых смен династий церемониальная храмовая и дворцовая музыка чуть было полностью не утратилась. Дворцовая церемониальная музыка сохранилась в Лянчжоу (на территории современной провинции Ганьсу) и к югу от Янцзы, куда она проникла в период Шести династий (ок. 222–589 гг.)<sup>1</sup>.

В IV и V вв., в эпоху политической раздробленности Китая, процесс проникновения иноземной музыки значительно усилился. «Варварские» правители, утвердившиеся на севере страны, любили музыку Центральной Азии, привозили оттуда в свои владения музыкантов и оказывали им при дворе радушный прием.

Длительный процесс проникновения и заимствования западной музыки в Китае подразделяется на несколько этапов. На первом из них трудно говорить о влиянии со стороны западных культур на китайскую музыку, это был период знакомства с образцами иноземной музыки. Исторические документы дают возможность судить только о музыке, исполнявшейся в императорском дворце; было ли иноземное искусство распространено в китайской среде вне дворца — остается неизвестным, так как императорские хроники этого не касались, но, скорее всего, на этот вопрос нужно ответить отрицательно. Это было профессиональное искусство, сохраняемое в ограниченной среде служащих Музыкальной палаты. Об их социальном положении в эпохи Хань и Вэй ничего неизвестно. В эпохи же Цзинь и Суй они являлись государственными рабами и набирались из семей преступников (в Музыкальную палату посылались жены и дети казненных). Только для церемониальной храмовой музыки (именно для танцев в восемь рядов) учеников набирали из крестьянских семей<sup>2</sup>. Музыканты же иноземной музыки, которая распространялась в Китае с IV в., были, как правило, пленниками, захваченными во время военных кампаний. Они исполняли произведения своей родины на музыкальных инструментах, привезенных с собой или сделанных ими самими в точном соответствии с образцами, так же, как они играли их у себя в стране. Обучали

<sup>1</sup> Суй шу. Т. 2. С. 377.

<sup>2</sup> Кисибэ Сигэо. Тодай онгаку... Т. 1. С. 19.

они этой музыке только своих детей; обучение производилось исключительно устным путем, и если случалось, что исполнитель умирал, не оставив учеников, с его смертью утрачивались и хранимые им в памяти пьесы. Произведения, исполняемые в каждой группе музыкантов, составляли в репертуаре Музыкальной палаты особый отдел, китайский или иноземный.

Музыка, которая была заимствована из западных стран, делилась на две главные ветви: иранскую и индийскую. Первая уже в IV–V вв. проникла в Западный край из Сасанидской Персии и Согда и распространилась в районах, которые ныне получили наименование Великого шелкового пути, делившегося на южный и северный отрезки. «Шелковый путь» — караванные торговые дороги, соединявшие Китай с Западным краем. Культурным центром южного отрезка был Хотан, крупнейший центр буддийской учености первых веков нашей эры, тесно связанный с индийскими центрами буддизма и буддийского искусства. Индийская музыка стала известна в Западном крае как музыка буддийских ритуалов и получила повсеместное распространение в оазисах, лежащих как вдоль северного, так и вдоль южного путей, и особенно в Куче (Цюцы) в IV–V вв., где была известна и иранская музыка<sup>1</sup>. Произошел ли их синтез или они существовали отдельно друг от друга — на этот вопрос ответить трудно. Кроме того, в музыкальном искусстве Кучи присутствовали, по-видимому, и эллинистические элементы, проникшие в составе индийской или иранской музыки или независимо от них.

С исторической точки зрения наличие греческих влияний в этой области не может удивлять: она входила в состав Греко-Бактрийского царства, основанного в середине III в. до н. э. Затем на бактрийских землях располагалось, в частности, возникшее в первые века нашей эры Кушанское царство, из которого буддизм распространился в Китай, Корею и Японию, куда вместе с кушанским искусством проникли элементы греческой культуры.

Западная музыка проникала в Китай через район Лянчжоу в начале V в. В «Вэй шу» сказано: «После покорения Лянчжоу, откуда привезли актеров, музыкальные инструменты и костюмы, установились отношения с Западным краем»<sup>2</sup>.

Захват Лянчжоу привел к появлению в Музыкальной палате нескольких иноземных отделов, а также к возрождению отдела китайской музыки. В Лянчжоу была популярна дворцовая церемониальная музыка

<sup>1</sup> Кисибэ Сигэо. Тодай онгаку... Т. 1. С. 12–13.

<sup>2</sup> Вэй шу. Т. 8. С. 2828.

(сянхэзэ) эпохи Хань, исчезнувшая в остальных частях северного Китая, которая стала называться *циншан*. Древние историки подчеркивают, что эта музыка возникла в эпоху Хань<sup>1</sup> и что в ней сохранился подлинный характер национальной музыки<sup>2</sup>. Тексты вокальных произведений были избраны из древней поэзии и из стихотворений «трех предков династии Вэй», т. е. Цао Цао, основателя династии, его сына Цао Пэя (император Вэнь-ди, 220–227 гг.) и его внука Цао Жуя (император Мин-ди, 227–240 гг.), которые были известны своим поэтическим талантом<sup>3</sup>. В репертуаре отдела музыки *циншан* сохранились четыре танца эпохи Хань: «Биу» (танец с барабаном), «Доу» (танец с колокольчиком), «Цзинью» (танец с полотном)<sup>4</sup> и «Фуу» (танец с мухогонкой)<sup>5</sup>.

Иностранцы же отделы были представлены музыкой Силяна, государства, существовавшего около 400–420 гг. в западной части нынешней провинции Ганьсу (*силян-цзи*), музыкой Кучи (*цюцы-цзи*) и музыкой Индии (*тяньчжу-цзи*).

«Отдел музыки Силяна возник после вторжения в Лянчжоу Люй Гуана<sup>6</sup> и Цзюйцюй Мэнсюня<sup>7</sup> в конце периода правления семьи Фу<sup>8</sup>. Музыку эту создали, взяв за основу музыку Кучи и изменив ее. Ее называли искусством эпох Цинь и Хань. Когда император Тай-у-ди династии [Северная] Вэй<sup>9</sup> захватил западную часть бассейна Желтой реки, он усвоил эту музыку и назвал ее силянской»<sup>10</sup>.

Эта музыка, должно быть, включала элементы китайской музыки (для «варварских» правителей она представляла музыку китайских

<sup>1</sup> Суй шу. Т. 2. С. 377.

<sup>2</sup> Сун шу. Т. 3. С. 377, 603. Поскольку произведения древней национальной музыки сохранились также на юге Китая, некоторые источники сообщают, что это была музыка Южных династий (Цзю Тан шу. Т. 4. С. 1062).

<sup>3</sup> Суй шу. Т. 2. С. 377; Тун дьянь. С. 761.

<sup>4</sup> Танец отражает следующий исторический эпизод. Против империи Цинь боролись главы многих домов, среди которых был Лю Бан, основатель династии Хань. В 206 г. против Лю Бана был составлен заговор, Сян Чжуан намеревался убить его. Во время пира он начал танцевать с мечом, но его дядя Сян-бо стал танцевать вместе с ним и защищал Лю Бана, становясь между ним и племянником. Полотно, которое держал в руках танцовщик «Цзинью», символизирует длинные рукава одежды Сян-бо.

<sup>5</sup> В «Суй шу» сказано, что это были танцы эпох Хань и Вэй (Суй шу. Т. 2. С. 377).

<sup>6</sup> Люй Гуан — правитель династии Поздняя Лян (351–403 гг.).

<sup>7</sup> Цзюйцюй Мэнсюнь — правитель династии Северная Лян (401–439 гг.).

<sup>8</sup> Фу — правители династии Ранняя Цинь (351–394 гг.).

<sup>9</sup> Тай-у-ди (424–452 гг.) — император династии Северная Вэй (386–535 гг.).

<sup>10</sup> Суй шу. Т. 2. С. 378.

династий Цинь и Хань) и музыки Западного края, в частности музыки Кучи. Таким образом, в этом отделе произошел синтез старой китайской музыки и мелодий западных варваров, цяней<sup>1</sup>.

Отдел музыки Кучи был создан приблизительно в то же время.

«Отдел музыки Кучи был создан в эпоху, когда Люй Гуан разрушил Кучу [в 384 г.] и захватил ее мелодии. После смерти Люй Гуана эта музыка исчезла. Победа поздней династии Вэй<sup>2</sup> над Китаем привела к возрождению этой музыки»<sup>3</sup>.

Отдел индийской музыки также ведет свое происхождение от захвата в середине IV в. Лянчжоу правителем династии Поздняя Лян (314–376 гг.) Чжан Чжунхуа, который взял в плен индийских музыкантов, находившихся в том районе<sup>4</sup>.

Кроме того, в Китай проникала музыка Центральной Азии. Музыка Самарканда стала известна в Китае, когда У-ди, император династии Северная Чжоу (561–577 гг.), взял в жены принцессу из северных ди. В свите ее были актеры из западных жунов<sup>5</sup>. Жунами китайцы называли тюркские племена, жившие на Западе. В «Цю Тан шу» сказано, что в свите принцессы также находились музыканты из Кучи, Кашгара (Шулэ), Бухары (Аньго) и Самарканда (Канго) и что таким образом музыка этих стран стала известна в Китае<sup>6</sup>.

Отделы музыки Кашгара, Бухары и корейского царства Когурё были созданы в середине VI в.<sup>7</sup> «Суй шу» упоминает также музыку тюрков, двух корейских царств Пэкче и Силла, музыку страны Фунань (располагавшейся на территории современного Таиланда) и музыку, которая может быть была музыкой Японии<sup>8</sup>.

Основными течениями иноземной музыки была музыка Восточного Туркестана и Центральной Азии. Музыка корейских царств и страны Фунань не обладала такой оригинальностью, как западная. Корейская музыка с первых веков н. э. развивалась под влиянием китайской и

<sup>1</sup> Цю Тан шу. Т. 4. С. 1068.

<sup>2</sup> Поздняя династия Вэй — династия Западная Вэй (535–555 гг.).

<sup>3</sup> Суй шу. Т. 2. С. 378–379.

<sup>4</sup> Там же. С. 379.

<sup>5</sup> Там же. С. 379.

<sup>6</sup> Цю Тан шу. Т. 4. С. 1069.

<sup>7</sup> Суй шу. Т. 2. С. 380.

<sup>8</sup> Там же. С. 377. Проблема «музыки Японии» крайне сложна. В некоторых изданиях хроники страна обозначена иероглифом *туй* и ее идентификация остается неясной. В цитируемом нами издании хроники страна обозначена как *во* (Япония). Возможно, что музыка Японии была исполняема в Китае, но возникает вопрос, что это была за музыка. Проблема эта изучается в: Goodrich L., *Chuic 'i T'ung-tsu*. Foreign Music in the Court of Sui Wên-ti // Journal of the American Oriental Society. 1949. N 69. P. 148–149.

практически от нее не отличалась. Музыка стран Юго-Восточной Азии подвергалась влиянию индийской музыки, которая проникала в Китай через Восточный Туркестан.

## Глава 8

# КИТАЙСКАЯ МУЗЫКА В ЭПОХИ СУЙ (581—618 гг.) И ТАН (618—907 гг.)

С объединением Китая под властью династии Суй начинается период расцвета музыкальной культуры Китая, вершина которого приходится на эпоху правления танского императора Сюань-цзуна (712—756 гг.).

Продолжая традиции китайских династий, суйские правители учредили при своем дворе церемониальную музыку, храмовую и дворцовую. До объединения Китая эти два вида существовали при дворе южных династий и отличались друг от друга незначительно. Когда же в период правления первого суйского императора Вэнь-ди (581—605 гг.) в репертуар дворцовой музыки вошли иноземные пьесы, различия между двумя видами церемониальной музыки стали разительны<sup>1</sup>.

Дворцовая, т. е. светская *суюэ*, исполнялась во время ритуальных пиршеств, отчего происходит ее второе название *яньюэ* (застольная музыка), но она, как и храмовая, находилась в ведении Управления обрядов.

В самом начале существования династии, в эпоху правления императора Вэнь-ди, началась работа по восстановлению церемониальной храмовой музыки, что имело политическое значение: захватившие власть правители показывали, что они верны древней традиции, заветам великих мудрецов. Музыка, игравшая большую роль в государственной идеологии, была средством признания законности новых династий, с ее помощью император подтверждал свое право на небесный мандат на управление страной. Поэтому одной из первых задач императора была реформа церемониальной музыки, что называлось обычно восстановлением высоких идеалов древности. Музыканты уточняли расчеты двенадцати трубок *люй-люй*, избирали военные и гражданские танцы, а также тексты для песнопений, составляли оркестр. В то время при суйском дворе служил музыкант Вань Баочан. Его биография свидетельствует о той роли, которую играла церемониальная музыка в идеологии государства.

<sup>1</sup> Сянь Тан шу. Т. 2. С. 473.

Вань родился в Южном Китае. Он был буддийским монахом. Во время объединения страны под властью Суй был взят в плен и отправлен в столицу новой династии. Его музыкальная одаренность была необыкновенна. Он мог исполнять музыку палочками для еды на чашках и тарелках и, варьируя размеры посуды, устанавливал правильные соотношения между звуками гаммы. В начале эры под девизом правления Кайхуан (589—600 гг.) придворным музыкантам во главе с Чжэн И было велено восстановить церемониальную музыку. Вань, музыкант, не имеющий высокого ранга, каждый раз приглашался для обсуждения, но Чжэн И не следовал его советам. Когда же последний исполнил созданную им музыку, император спросил у Вань Баочана, что он о ней думает. Тот ответил: «Это музыка погибающего царства. Разве подобает государю слушать такую музыку?» Его слова не понравились императору. Тогда Вань Баочан объяснил, что голоса музыки были грустные, злые, порочные и распущенные, это не звуки возвышенной и правильной музыки. Он попросил разрешения рассчитать размеры двенадцати трубок с помощью *шуйчи*<sup>1</sup> и таким образом настроить музыкальные инструменты. Получив согласие императора, Вань создал многочисленные музыкальные инструменты. Их настройка была на две ступени *люй-люй* ниже, чем настройка, установленная Чжэн И. Кроме того, Вань составил трактат о музыке в 64 свитках, в которых излагались вопросы восьми видов музыкальных инструментов, принципы звукорядов и т. д. Он создал 84 лада, рассчитал круг *люй-люй* до 144 ступени и получил, благодаря различным изменениям, 1800 тембров.

Музыканты, чье образование основывалось на принципах *сюань-гун*<sup>2</sup>, изложенных в «Чжоу ли» («Церемонии эпохи Чжоу»)<sup>3</sup>, и музыкальной теории эпох Хань и Вэй, ничего не понимая в трактате Вань Баочана, издевались над автором, но решили, тем не менее, испытать его и приказали создать музыку. Без колебаний он принялся сочинять. Не оставалось никаких сомнений в его таланте, и присутствующие не могли сдерживать восхищения. Ничто не могло превзойти качества инструментов, созданных Ванем. Тембры их были простыми и утонченными. Однако чиновники Музыкальной палаты, желавшие удалить его от

---

<sup>1</sup> Инструмент для расчета трубок *люй-люй*. Считается, что это изобретение Вань Баочана.

<sup>2</sup> Разделение октавы на 14 ступеней, которое датируется эпохой Цинь и началом эпохи Хань. В этой гамме первые семь ступеней *люй-люй* делились на два равных интервала.

<sup>3</sup> Книга содержит детальное описание государственного устройства в эпоху Чжоу. Возможно, она была составлена в период правления Вань Мана (I в. н. э.).

двора, оклеветали Вань Баочана. Кроме того, главный церемониймейстер при дворе наследника престола Су Куй, считая себя знатоком музыкального искусства, завидовал ему. Отец Су Куя, Су Вэй, был крупным сановником. Поэтому все музыканты встали на сторону Куя, который, горя ненавистью к Баочану, однажды в присутствии многих придворных спросил его, откуда он заимствовал принципы своей музыки. Вань ответил: «Мне передали законы мои учителя, сказав мне, что это музыка, которую передали им бодхисаттвы царства Будды, и что император будет, без сомнения, доволен». Су Вэй пришел в негодование: «Все это является музыкой четырех варваров и не должно быть музыкой нашей империи!» Так он покончил с этим делом.

Когда Вань Баочан слушал церемониальную музыку, созданную чиновниками Музыкальной палаты, он горько зарыдал, и когда его спросили, почему он плачет, он ответил: «Голоса музыки порочны, злы и печальны. Скоро империя погибнет в резне».

В то время страна процветала, и все решили, что его слова бессмысленны, но его предсказание сбылось в конце эры Да-е (605–617 гг.), когда династия пала. Перед смертью Вань Баочан сжег все, что написал, за исключением нескольких фрагментов<sup>1</sup>.

Эта история наглядно показывает, что храмовая церемониальная музыка сохраняла все свое политическое значение для империи. Обсуждение велось в терминах, восходящих к глубокой древности: о порочных голосах, о музыке погибающего царства и т. д. Какие бы партийные интересы ни скрывались за использованием подобной фразеологии, целью восстановления храмовой музыки всегда было приближение к идеалам древности, поэтому эта музыка оставалась наиболее консервативным жанром.

Что касается церемониальной дворцовой музыки, она делилась на музыку китайскую и иноземную.

В эпоху правления Вэнь-ди установили семь отделов (*цибуюэ*) Музыкальной палаты: сяньская музыка (*сянь-цзи*), музыка *циншан*, корейского царства Когурё (*гаоли-цзи*), Индии (*тяньчжу-цзи*), Бухары (*аньго-цзи*), Кучи (*цюцы-цзи*) и музыка, названная *вэнькан*. Последняя состояла из одного-единственного танца, который происходил из дома Юй Ляна, главы Военного ведомства в эпоху Цзинь. После его смерти возник танец, исполнители которого в масках изображали Ляна. Название танцу дало его посмертное имя (Вэнь Кан). Танец всегда исполнялся в конце программы и поэтому назывался также *либи* (конец церемонии)<sup>2</sup>. Обычно исполнение музыки состояло из семи частей, каждая из

<sup>1</sup> Суй шу. Т. 6. С. 1783–1785.

<sup>2</sup> Там же. Т. 2. С. 380.

которых представляла произведение из какого-либо отдела. *Циншан*, как считали, являлась исконной китайской музыкой, близкой к древнему идеалу. Император Вэнь-ди очень ценил «правильные китайские мелодии» и в 597 г. создал особое ведомство для этой музыки<sup>1</sup>.

В противоположность своему предшественнику император Ян-ди (605—617 гг.) предпочитал иноземную музыку. В его царствование Музыкальная палата была реорганизована, она состояла ныне из девяти отделов (*цзюбюэ*): к предыдущим добавилось еще два — музыка Самарканда (*каньго-цзи*) и Кашгара (*шулэ-цзи*). Никто не заботился о восстановлении «совершенной музыки», отдел музыки *циншан* был в конце концов закрыт, и при дворе процветала иноземная музыка, репертуар которой расширился за счет произведений, созданных Бай Минда, музыкантом не китайского происхождения. Император, большой поклонник его таланта, назначил его главным придворным музыкантом (*юэчжэн*)<sup>2</sup>.

Кроме заимствования различных произведений, влияние иноземной музыки проявилось в двух областях: инструментария и теории. Музыкальные инструменты, проникшие в Китай, были довольно многочисленны: духовые (флейты и инструмент с двойной тростью *били*), лютни (*пина* и *усянь*), арфа *шукунхоу*, барабаны и некоторые другие.

Происхождение их представляет большой интерес; исследование этого вопроса уточняет проблему культурных связей Китая с другими странами.

Предполагается, что лютня проникла в Китай в эпоху Хань, но сведения о ней довольно неопределенны. В то время существовала *цинъпина* (цинъюнская лютня), или *цинъханьцзы* (цинъюнско-ханъюнская лютня), которая, вероятно, происходила от барабана со струнами<sup>3</sup>. Каков был этот барабан по конструкции, остается неизвестным. В эпоху Цинъю лютня считалась скорее инструментом китайской «народной» музыки, чем иноземным инструментом<sup>4</sup>. В начале эпохи Тан, в период правления императрицы У Цзэ-тянь (У-хоу, 690—705 гг.), в древней гробнице нашли музыкальный инструмент, похожий на изображенный на картине, представляющей Семь мудрецов Бамбуковой рощи и среди них Жуанъю Сяня, который играл на лютне; поэтому инструмент был назван его именем (*жуанъюсянь*)<sup>5</sup>, но известно, что ранее он назывался *цинъханьцзы*.<sup>6</sup> Этот инструмент употреблялся в музыке

<sup>1</sup> *Кисибэ Сигэо*. Тодай онгаку... Т. 2. С. 201.

<sup>2</sup> Там же. Т. 1. С. 44.

<sup>3</sup> Цзю Тан шу. Т. 4. С. 1076; Тун дянъю. С. 753.

<sup>4</sup> *Кисибэ Сигэо*. Тодай онгаку... Т. 1. С. 11.

<sup>5</sup> Цзю Тан шу. Т. 4. С. 1076.

<sup>6</sup> Тун дянъю. С. 761.





Рис. 2а. Музыканты оркестра западной музыки. Стенная живопись, эпоха Тан (фрагменты). Исторический музей провинции Шаньси

Слева направо сидят: исполнители на медных тарелках *тунба*, духовом органе *юй*, лютне *pipa*; стоят: певец, исполнители на ударном инструменте *пайбань* (род кастаньет) и флейте

*циншан*<sup>1</sup>. В эпоху Шести династий (222–589 гг.) два инструмента типа лютни проникли в Китай: четырехструнный инструмент *pipa*, который происходит от персидской лютни, и пятиструнный инструмент *усянь*, который происходит от индийской<sup>2</sup>. Г. Дж. Фармер указывает, что *pipa*

<sup>1</sup> Кисибэ Сигэо пишет, что в «Суй шу» не делалось различия между *pipой* и *жуаньсянем* (Кисибэ Сигэо. Бива-но энгэн [= Происхождение пипы] // Тодай-но гакки [= Музыкальные инструменты эпохи Тан]. Токио, 1968. С. 131.

<sup>2</sup> Хаяси Кэндзо. Гагаку: Когакуфу-но кайдокү [= Гагаку: Расшифровка древних партитур]. Токио, 1969. С. 58–59. (Тоё онгаку сэнсю. Т. X); Кисибэ Сигэо. Бива-но энгэн. С. 135–143.



Рис. 26. Музыканты оркестра западной музыки

Слева направо сидят: исполнители на вертикальной арфе *кунхоу*, цитре *чжэнь*, духовом инструменте *били*; стоят: певец и исполнитель на флейте Пана *сяо*

была заимствована в период 560–578 гг., когда некий музыкант из Кучи прибыл ко двору китайского императора. Он играл на персидской лютне *бэробэт*, которая в Китае стала называться *пина*<sup>1</sup>.

Арфа *шукунхоу* была заимствована из Западного края в начале эпохи Хань. В тот же период в Китае существовал другой инструмент, *кунхоу*, который, согласно историческим источникам, был создан во время правления ханьского У-ди для исполнения музыки жертвоприношений. Древние историки утверждают, что он был похож на *цин*, но в действительности он был близок к *сэ*. Играли на нем плектром, как на *пине*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Farmer H. G. Studies in Oriental Musical Instruments. 2nd series. Glasgow: The Civic Press, 1939. P. 4.

<sup>2</sup> Тун джянь. С. 753.

В противоположность *шукунхоу* (вертикальная арфа) этот инструмент стали называть *вокунхоу* (горизонтальная арфа). *Шукунхоу* был инструментом того же типа, что и ассирийская арфа. В «Тун дянь» сказано, что это инструмент варварский (иноземный) и что он был заимствован китайцами в эпоху Хань, император Лин-ди (168–188 гг.) любил его<sup>1</sup>, а в «Суй шу» — что он проник в Китай из Западного края и не является древним китайским инструментом<sup>2</sup>. Впоследствии *шукунхоу* входил в состав оркестров музыки Кучи, Кашгара, Турфана; кроме того, арфа *кунхоу*, упомянутая в составе оркестра Бухары, была, по-видимому, именно этим инструментом<sup>3</sup>.

Третья арфа была *фэншоу кунхоу* (арфа с головой феникса), инструмент индийского происхождения, проникший в Китай в период династии Северная Вэй. Кроме Индии, он был распространен в Гандхаре, на территории вдоль северного пути через Тянь-Шань и в Китае<sup>4</sup>. Она упомянута в описании оркестра индийской музыки<sup>5</sup>.

В китайской музыке использовалось несколько флейт, из которых две (*чи* и *ди*) были исконно китайскими. В эпоху Хань в Китай проникла иноземная флейта (*хэнди*); по-видимому, ее усовершенствовал Цзинь Фан<sup>6</sup>, но в оркестре церемониальной храмовой музыки она не использовалась. Что касается флейты из оркестров музыки Западного края, она, по-видимому, индийского происхождения<sup>7</sup>.

Флейта *сяо* была китайским инструментом, но она использовалась и при исполнении западной музыки.

Иноземным инструментом, варварский характер которого всегда подчеркивался в китайских источниках, был инструмент с двойной тростью *били*, проникший в Китай с запада. «Цзю Тан шу» характеризует его так: «*Били*. Его истинное название — “свирель скорби”. К нам проник от северных варваров ху. Его звуки полны скорби. Рассказывают, что варвары ху, играя на нем, пугают лошадей Срединной земли [Китая]»<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Тун дянь. С. 753.

<sup>2</sup> Суй шу. Т. 2. С. 378.

<sup>3</sup> *Кисибэ Сигэо*. Бива-но энгэн. С. 131.

<sup>4</sup> *Кисибэ Сигэо*. Тодай гакки-но кокусай сэй [= Музыкальные инструменты из разных стран в эпоху Тан] // Тодай-но гакки [= Музыкальные инструменты эпохи Тан]. Токио, 1968. С. 33.

<sup>5</sup> Суй шу. Т. 2. С. 379. Инструмент этот упомянут и в оркестре корейской музыки, но *Кисибэ Сигэо* считает, что это ошибка (*Кисибэ Сигэо*. Куго-но энгэн [= Происхождение кунхоу] // Тодай-но гакки [= Музыкальные инструменты эпохи Тан]. Токио, 1968. С. 191–192.

<sup>6</sup> Тун дянь. С. 754.

<sup>7</sup> *Кисибэ Сигэо*. Тодай гакки-но кокусай сэй. С. 34.

<sup>8</sup> Цзю Тан шу. Т. 4. С. 1075.

В «Тун дянь» сказано: «Первоначальное название *били* означало “печальная свирель”. Он проник в Китай из страны ху, его звучание полно скорби. Конфуцианцы говорят, что ху играли на роге и пугали китайских лошадей. Они делали трость из камыша, а трубку из бамбука»<sup>1</sup>.

Первые упоминания в Китае нескольких разновидностей этого инструмента (большой, малый и двойной *били*) относятся в конце эпохи Шести династий<sup>2</sup>. Он проник в Китай после покорения Кучи<sup>3</sup>. По-видимому, его название было также заимствовано китайцами, для написания его использовались различные иероглифы, среди которых были и означающие «печальная свирель».

Хаяси Кэндзо предполагает, что этот инструмент пришел из Западной Азии<sup>4</sup>. Но возможно, что он происходит от греческого двойного авлоса<sup>5</sup>, который был распространен во многих странах древности. Греческий двойной авлос проник в арабские страны, затем в северную Индию<sup>6</sup>. Некоторые данные свидетельствуют о связях между ним и сходным инструментом Юго-Восточной Азии. При игре на этом инструменте, которая требовала очень сильной подачи воздуха, греки надевали кожаную повязку с двумя отверстиями для рта, которая закрывала щеки и завязывалась на затылке. Сходная повязка применялась на Яве, как показывает иконография I тыс. н. э.<sup>7</sup>

В Китае использование инструментов, различных по своему происхождению, было строго разграничено.

В храмовой церемониальной музыке применялись инструменты, исключительно китайские по происхождению: колокола, литофоны, окарина, барабаны, цитры, духовой орган и т. д.<sup>8</sup>

В оркестре музыки *циншан* тоже использовались только китайские инструменты: колокола, литофоны, цитры, флейты и духовой орган. Лютня в этом оркестре была также исконно китайской: это была *цин-пинга* (лютня эпохи Цинь); национальной по происхождению была и горизонтальная арфа *кунхоу*<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Тун дянь. С. 754.

<sup>2</sup> Хаяси Кэндзо. Гагаку: Когакуфу-но кайдокю. С. 63.

<sup>3</sup> Ян Иньлин. Указ. соч. Т. 1. С. 168.

<sup>4</sup> Хаяси Кэндзо. Сёсоин гакки-но кэнкю. С. 67.

<sup>5</sup> Кисибэ Сигэо указывает на связи между двойным авлосом и двойным *били*, который использовался в музыке Бухары (*Кисибэ Сигэо*. Тодай гакки-но кокусай сэй. С. 36).

<sup>6</sup> Sachs C. The History of Musical Instruments. P. 92, 154.

<sup>7</sup> Ibid. P. 138–139.

<sup>8</sup> Суй шу. Т. 2. С. 375–376; Синь Тан шу. Т. 2. С. 462–463.

<sup>9</sup> Суй шу. Т. 2. С. 378; Цзю Тан шу. Т. 4. С. 1067; Синь Тан шу. Т. 2. С. 470.

В оркестрах же «варварской музыки» использовались иноземные инструменты и за редким исключением китайские<sup>1</sup> — так, в оркестрах музыки Кучи и Кореи применяли духовой орган, а кроме того, в составе иноземных оркестров были флейты *ди* и *чи*.

В оркестре музыки Силяна были представлены инструменты как музыки *циншан*, так и музыки Кучи.

Значительным было влияние на китайскую музыкальную теорию со стороны западных культур.

Как уже говорилось, система ладов китайской музыки основывалась на двенадцатиступенной гамме *люй-люй*, представляющей собой последовательность восходящих квинт и нисходящих кварт. Пять последовательно взятых нот *люй-люй*, т. е. *ушэн*, образовывали другую гамму, называемую *цзюнь* (например, *ре — ля — ми — си — фа диез* или *ре — ми — фа диез — ля — си*), которая могла быть организована от любой из двенадцати ступеней. Китайские теоретики разработали также структуру семиступенной гаммы, в которой *цзюнь* расширялся путем продолжения до седьмой ступени *люй-люй*: *ре — ля — ми — си — фа диез — до диез — соль диез* или *ре — ми — фа диез — соль диез — ля — си — до диез*. Естественно, и в этом случае любая из двенадцати ступеней могла служить основой.

Китайцы узнали о системе производных ладов, заимствовав музыку Кучи. В «Суй шу» сказано: «Раньше, в эпоху императора У-ди [561–579 гг.] династии Чжоу, в Китай в свите тюркской принцессы прибыл человек родом из Кучи, по имени Сучжипо. Он хорошо играл на варварской лютне (*хупина*). Слушая его игру, поняли, что он применял семь ладов (*дяо*), созданные на основе одного *цзюня*. Его спросили об этом, и он ответил: “Мой отец жил в Западном крае, его называли ‘тот, кто познал музыку’. Искусство это передавалось в течение многих поколений. Лады эти семи видов”. После этого изучили систему семи ладов, проанализировали ее и исправили семь голосов»<sup>2</sup>.

Сама идея образования производных ладов не была совершенно неизвестной китайцам, они уже образовывали три производных лада, которые в эпоху Хань применяли в музыке *сяньхэзэ*. Но в эпоху Суй имело место влияние системы, гораздо более разработанной. Трудно определенно сказать, каково было происхождение системы производных ладов, с которой китайцы познакомились благодаря Сучжипо. Хаяси Кэндзо считает, что влияние индийской музыки было решающим

<sup>1</sup> Суй шу. Т. 2. С. 379–380.

<sup>2</sup> Там же. С. 345–346.

и что даже китайские названия производных ладов были заимствованы из санскрита<sup>1</sup>. Г. Дж. Фармер придерживается иной точки зрения, а именно, что китайская система 84 ладов возникла под влиянием аналогичной системы персидской музыки, хотя наиболее древние данные о последней датируются всего лишь XII в.<sup>2</sup> Так или иначе, китайцы начали образовывать производные лады на основе одного *цзюня*, что дало 84 *дяо*. Из них в эпоху Тан в музыке *яньюэ* использовались 28, образованные от первой, второй, третьей и шестой ступеней семи *цзюней*, с основными звуками *ре, ре диэз, фа, соль, ля, ля диэз, до*<sup>3</sup>. Как эти теоретические достижения применялись на практике, а также другие вопросы, связанные с влиянием культур Западного края, будет уточнено во второй части, после характеристики музыкальной структуры *гагаку*.

В эпоху Тан Китай достигает вершины своего могущества: в результате военных кампаний 639–640 и 647–648 гг. китайцы присоединили к своей империи бассейн реки Тарим, а в дальнейшем их власть распространилась до территорий современного Афганистана. Эпоха Тан является также блистательным периодом в истории культуры и искусств, в частности, в истории музыки.

История музыки эпохи Тан делится на три периода: 1) с начала династии до эпохи правления императора Сюань-цзуна (712–756 гг.); 2) период царствования Сюань-цзуна; 3) от конца царствования Сюань-цзуна до конца эпохи Тан.

Первый период является естественным продолжением эпохи Суй; ни в структуре Музыкальной палаты, ни в стиле различных отделов особых изменений не произошло.

Династия Тан наследовала от Суй церемониальную храмовую музыку. В начале своего правления император Тай-цзун (627–650 гг.) поручил Цзу Сяосуню и Чжан Вэньшоу провести ее большую реформу и создать «совершенную музыку» династии. Музыканты исследовали храмовую музыку Северных и Южных династий и разрабатывали положения теории о семи нотах, двенадцати трубках и 84 ладах. Созданная в правление Тай-цзуна грандиозная храмовая музыка в дальнейшем особенно не развивалась, хотя каждый император прибавлял к ней новое произведение для церемонии жертвоприношений. В исторических источниках эпохи Тан упомянуто двадцать музыкальных пьес (*хэ*) хра-

<sup>1</sup> *Хяеси Кэндзо*: 1) Гагаку: Когакуфу-но кайдоку. С. 57; 2) Гагаку-но дэнтю [= Традиция гагаку] // Гагаку: Отё-но кютэй гэйно [= Гагаку: Дворцовое искусство эпох Нара и Хэйан]. Токио: Хэйбонся, 1970. С. 49–50. (Нихон-но кютэн гэйно. Т. 2).

<sup>2</sup> *Farmer H. G. Op. cit.* P. 5.

<sup>3</sup> Синь Тан шу. Т. 2. С. 473; *Хяеси Кэндзо*. Гагаку: Когакуфу-но кайдоку. С. 43.

мовой музыки. Инструменты, которые использовались в ней, были исключительно китайского происхождения<sup>1</sup>.

В эпоху Тан приток иностранных музыкальных элементов почти полностью прекратился, и начался период перерабатывания заимствований и создания нового стиля, в котором соединились бы китайские и некитайские традиции.

Музыка *яньюэ* достигла в эпоху Тан вершины своего развития. В противоположность храмовой музыке, которая не подвергалась изменениям, более того, традиционный характер которой всячески восхвалялся и к которой не прилагались какие-либо эстетические критерии, *яньюэ* следовала музыкальной эволюции эпохи. Поначалу и в этой области наблюдается естественное продолжение предыдущего периода.

В эпоху Тан система девяти отделов Музыкальной палаты расширилась, так как в 642 г. был создан десятый отдел — музыки Турфана (*гаочан-цзи*). Китайцы ознакомились с музыкой Турфана в эпоху Западной Вэй: «Династия Западная Вэй установила отношения с Турфаном, и в это время появились в Китае тамошние артисты. Император Тайцзун покорил Турфан и полностью забрал его музыку»<sup>2</sup>.

Как и в эпоху Суй, в эпоху Тан предпочтение отдавалось иноземной, а не китайской музыке. Циншанская музыка была представлена в Музыкальной палате, и ее репертуар был довольно разнообразным, в эпоху правления императрицы У Цзэ-тянь он включал 63 произведения. Но эта «правильная музыка эпохи Хань» не могла соперничать в популярности с иноземной. В исторических источниках сказано: «После установления столицы в Чанъани [618 г.] в дворце не ценили древнего искусства, и оно больше не сохранялось»<sup>3</sup>.

Иноземная же музыка пользовалась большим успехом. Индийские по происхождению танцы, драматичные, приближающиеся по характеру к театральным сценам, контрастировали с абстрактными китайскими. Среднеазиатские танцы были очень динамичными, танцоры из Самарканда, например, «крутились быстро, как ветер»<sup>4</sup>. Цитированные исторические источники содержат детальное описание ярких костюмов исполнителей: платья, вышитые разными цветами, сапоги и пояса из красной или черной кожи.

Столь же экзотичным было звучание «варварских» инструментов, особенно духовых, в частности *били*, партии которых отличались большим мелодическим разнообразием.

---

<sup>1</sup> Синь Тан шу. Т. 2. С. 462–463.

<sup>2</sup> Цзю Тан шу. Т. 4. С. 1069.

<sup>3</sup> Там же. С. 1068.

<sup>4</sup> Там же. С. 1071.

Иноземные музыканты Ань Чину, Вань Чантун и Бай Минда занимали высокие должности в Музыкальной палате и создали много новых произведений иноземной музыки.

В это время начали создавать музыку, в которой объединялись китайские и некитайские элементы, что выразилось, в частности, в трех «больших танцах»: «Цидэу» («Семь добродетелей»), «Цзюгунъю» («Девять заслуг») и «Шанъюанью» («Великий принцип»).

Первый из них восхвалял семь добродетелей воина и правителя. Он назывался также «Цинь-ван почжэнь» («Цинь-ван разбивает вражеский лагерь») и представлял подвиг Цинь-вана, будущего императора Тай-цзуна, разбившего самозванца Лю Учжоу.

Танец «Девять заслуг» отличался предельно абстрактным содержанием, в нем прославлялось управление силами природы (вода, огонь, металл, дерево, земля и растения) и управление государством (исправление нравов, обеспечение интересов и зажиточной жизни населения). В правление Сюань-цзуна «Семь добродетелей» исполнялся как военный танец, а «Девять заслуг» — как гражданский.

«Великий принцип» третьего танца представлял собой жизненный эфир (*юаньци*).

Подобные танцы продолжали создавать до конца эпохи Тан, их в общей сложности насчитывалось более десяти. Некоторые произведения дворцовой музыки исполнялись в храмах при жертвоприношениях, среди них «Семь добродетелей» и «Девять заслуг». Произведения музыки *яньюэ*, в которой сочетались элементы китайской и иноземной музыки, при исполнении в храмах подвергались изменениям: танцовщики меняли костюмы, и в оркестре использовали только исконно китайские инструменты<sup>1</sup>.

Музыкальная программа состояла из произведений всех десяти отделов, из каждого выбиралось хотя бы одно произведение. Вместо *вэнькан* стали исполнять музыку *яньюэ-цзи*, но последняя открывала программу, в то время как первая ее завершала. *Яньюэ-цзи* состояла из одного крупного произведения в четырех частях; это были танцы, подобные трем «большим танцам». Оркестр включал китайские и иноземные инструменты, а также инструменты храмовой музыки (колокола и литофоны), что было необычным для дворцовой музыки.

Военная музыка была очень пышной. Она исполнялась во время императорских выездов и по функции не отличалась от церемониальной музыки.

<sup>1</sup> Тун джянь. С. 740, 762.



Эпоха правления Сюань-цзуна явилась периодом расцвета не только музыки, но и вообще искусства. Именно этот период имеется обычно в виду, когда говорят о музыкальной культуре Тан. Сюань-цзун чрезвычайно расширил сферу дворцовой музыки и создал новые музыкальные ведомства.

В начале династии Тан все произведения, исполняемые во дворце, находились в ведении Музыкальной палаты (Тайюэшу), относящейся к Палате обрядов. Исключение составляла военная музыка, которой ведало другое ведомство (Гучуйшу) той же Палаты обрядов<sup>1</sup>. Однако во время правления Сюань-цзуна дворцовая церемониальная и иноземная музыка получили такое развитие, что для них организовали новые ведомства: две придворные школы актеров и музыкантов (Цзяофан) и Академию грушевого сада (Лиюань).

Сам император был прекрасным музыкантом, композитором и танцовщиком. При нем дворцовая музыка перестала быть только церемониальной и начала исполняться во время пиров и праздников, не имеющих официального характера. Она становилась чисто светским искусством. Император желал, чтобы музыка на пирах и праздниках исполнялась не только мужчинами, но и женщинами, что противоречило конфуцианским предписаниям, по которым женщинам не полагалось принимать участия в исполнении музыки; поэтому обучать женщин в Палате обрядов, в которой блюлись древние традиции, было невозможно. Кроме того, исполнять музыку для развлечений музыкантам Палаты обрядов казалось профанацией древней традиции.

Первая женская школа, организованная в императорском дворце в период под девизом правления У-дэ (618–626 гг.), была Нэйцзяофан (Придворная школа для женщин)<sup>2</sup>, в дальнейшем название ее несколько раз менялось. По сравнению с музыкальным ведомством Палаты обрядов эта школа не имела большого значения, но в начале VIII в. ее значительно расширили.

Кроме того, две школы Цзяофан, левая и правая, были организованы в 714 г. вне дворца. Это были независимые ведомства, не входящие в компетенцию Палаты обрядов, в них обучали иноземной музыке, некоторым произведениям *яньюэ* и искусству фокусников, иллюзионистов и жонглеров (*саньюэ*), ставшему очень популярным. В школах насчитывалось 3000 музыкантш (педагогов и учениц), но главная роль в музыкальных представлениях отводилась исполнительницам из школы Нэйцзяофан: они танцевали наиболее трудные

<sup>1</sup> Ян Иньлин. Указ. соч. Т. 2. С. 45; *Кисибэ Сигэо*. Тодай онгаку... Т. 1. С. 17, 25.

<sup>2</sup> Ян Иньлин. Указ. соч. Т. 2. С. 46; *Кисибэ Сигэо*. Тодай онгаку... Т. 1. С. 46–48.

партии, в то время как представительницы других школ составляли кордебалет.

Такие же школы (левая и правая) были созданы в восточной столице — Лояне.

Академия грушевого сада была основана во время правления Сюаньцзуна, возможно, около 714 г.<sup>1</sup> Император приказал поместить в нее 300 учеников, которые предварительно получили образование в Палате обрядов, и сам обучал их своим любимым произведениям. В период между 742 и 752 г. в Академии насчитывалось несколько сотен музыкантов.

Сама музыка, исполнявшаяся во дворце, подвергалась разнообразным реформам. В целом музыкальное развитие шло по линии создания стиля, в котором сочетались китайские и некитайские элементы. В Академии грушевого сада культивировались музыка *циншан* и китаизированная иноземная музыка, которая называлась *фацю* (правильная музыка), это были песни и танцы в сопровождении оркестра<sup>2</sup>.

Для торжественных дворцовых церемоний Сюаньцзун приказал создать два отдела: музыки *либуцзи* (музыка, исполняемая стоя) и *цзобуцзи* (музыка, исполняемая сидя). Первая насчитывала восемь произведений, это была музыка крупных форм, число танцоров достигало ста сорока. Характер танцев в целом соответствовал древнему разделению на танцы военные и гражданские. Два произведения, «Аньюэ» («Музыка спокойствия») и «Тайпиньюэ» («Музыка великого мира»), обнаруживали близость к искусству Западного края.

«Аньюэ» был военным танцем, созданным во время правления императора У-ди (561—579 гг.) династии Северная Чжоу (557—589 гг.). В нем изображалась крепость. Танец исполнялся 80 танцовщиками в масках, изображавших собачьи морды, с большими звериными ушами и распущенными волосами.

Танец «Тайпиньюэ» назывался также «Уфан шицзы у» («Танец пяти львов»). Он исполнялся пятью группами артистов, в каждой из которых двадцать человек, покрытых шкурой, изображали льва, а два танцовщика — дрессировщиков. Содержанием танца было приручение царей зверей. За этими группами следовали 140 певцов, которые, хлопая в ладоши, пели «Песню великого мира».

Прочие танцы *либуцзи* были китайского происхождения. В двух из них прославлялись военные подвиги танских императоров. Об одном уже говорилось, это был «Цинь-ван почжэнь», или «Цидэу». Второй, «Дадинь-

<sup>1</sup> *Кисибэ Сигэо*. Тодай онгаку... Т. 1. С. 451—454.

<sup>2</sup> *Ян Иньлин*. Указ. соч. Т. 2. С. 46—48.

юэ» («Великое умиротворение»), был создан в 661 г. и прославлял победу императора Гао-цзуна (650–684 гг.) над корейским царством Когурё.

Остальные произведения были гражданскими танцами, созданными в эпоху Тан.

Отдел *цзобуцзи* насчитывал шесть произведений, которые исполнялись гораздо меньшим составом. Среди них были произведения *либуцзи*, которые были переработаны в соответствии с характером второго отдела. Например, «Цинь-ван почжэнь», входивший в многочастную пьесу «Яньюэ» («Пиршественная музыка»), исполнялся на этот раз всего четверьмя танцовщиками. Кроме того, в этом отделе было произведение «Сяо почжэнь юэ» («Малый разгром вражеского лагеря»), созданное во время правления Сюань-цзуна, — это был камерный вариант большого военного танца. Остальные произведения были гражданскими танцами, в большинстве случаев выражающими пожелания долголетия и благополучия.

Оркестр и того, и другого отдела состоял из некоторых китайских и более многочисленных иноземных инструментов. Оркестр музыки, исполняемой стоя, включал духовые (*шэн*, *сяо*, *хэнди*, *били*, раковина *бэй*), струнные (*шукунхоу*, *пина*, *усянь*) и многочисленные ударные (металлические тарелки *тунба*, семь видов барабанов). В оркестре музыки, исполняемой сидя, барабанов не использовали. При исполнении некоторых произведений обоих отделов применяли инструменты храмовой музыки (гонги, литофоны и колокола), большинство произведений обоих отделов было вокальными<sup>1</sup>.

В 754 г. названия произведений были изменены и была установлена система 28 ладов дворцовой музыки. К этому времени из северо-западных районов империи — Лянчжоу, Ичжоу и Ганьчжоу — в столицу проникла музыка, которая стала называться *хубу синьшэн* (новые голоса варварских отделов). Император приказал сочинить произведения, в которых бы соединялись эти «новые голоса» и *фацю* в ладе *даодяо* (один из ладов дворцовой музыки эпохи Тан)<sup>2</sup>.

Кроме оркестровой музыки, в этот период развивалась музыка для сольных инструментов, в частности для цитры *цинь*, которая стала очень популярна в аристократических кругах, особенно во второй половине эпохи Тан. Однако официальные источники не сообщают данных об этой музыке. В «Цзю Тан шу» сказано: «Мастера игры на *цине* сохраняли древнюю музыку Чу<sup>3</sup> и Хань, но мы о ней не говорим, так как она

<sup>1</sup> *Кисибэ Сигэо*. Тодай онгаку-но... Т. 2. С. 393.

<sup>2</sup> Синь Тан шу. Т. 2. С. 476–477.

<sup>3</sup> Чу — одно из царств древнего Китая.

не исполнялась ни в императорском дворце, ни во время жертвоприношений»<sup>1</sup>.

Конец правления императора Сюань-цзуна ознаменовался страшными потрясениями китайского общества, связанными с мятежом Ань Лушаня, который зимой 755/756 гг. двинулся во главе армии на столицы Чанъань и Лоян и захватил их. Император спасся бегством в Чэнду. Только в 763 г. императору Су-цзуну удалось освободить столицы от мятежников.

Мятеж Ань Лушаня привел к резкому перелому в развитии музыкального искусства. Придворные музыканты, как и музыканты школ Цзяофан и Академии грушевого сада, погибли или были вынуждены покинуть столицы. Репертуар музыки десяти отделов — *либуцзи*, *цзобуцзи*, «правильной музыки» *фацю* — был в значительной степени утрачен, и традиции блистательного музыкального искусства оказались почти полностью потерянными. В конце эпохи Тан дворцовая музыка была до некоторой степени восстановлена, но она так и не достигла того блеска, которым отличалась в период правления Сюань-цзуна.

Во вторую половину эпохи Тан музыкальный стиль не был столь пышен, как при Сюань-цзуне, стали популярны более камерные жанры. Кроме мятежа Ань Лушаня, для этого были и другие причины. Музыка все более распространялась в аристократической среде; начиная с периода правления Сюань-цзуна ее развитие не ограничивалось профессиональными группами придворных музыкантов. В частных домах не могли исполнять музыку с таким размахом, как это делалось при торжественных дворцовых церемониях, и в стиле «музыки, исполняемой стоя», предпочитали более камерные «музыку, исполняемую сидя», и «правильную музыку». Особенно популярной в аристократической среде в конце эпохи Тан стала музыка для солирующего *циня* или камерных ансамблей.

В то время были предприняты некоторые попытки реставрации пышного стиля эпохи. В 788 г., в период правления императора Дэ-цзуна (780—805 гг.), исполнялась музыка десяти отделов, а в правление императора И-цзуна (860—874 гг.) насчитывалось 500 музыкантов этого жанра, в то время как ранее их число не превышало двухсот. Но вряд ли при этом удалось действительно восстановить эту музыку в ее первоначальном виде: невозможно предполагать, что музыканты хранили в памяти произведения, которые в течение столь долгого времени не исполнялись<sup>2</sup>. Для дворцовых пиршеств сочинили новую музыку,

<sup>1</sup> Цзю Тан шу. Т. 4. С. 1068.

<sup>2</sup> Кисибэ Сигэо. Тодай онгаку... Т. 1. С. 89.

которая отличалась более скромными масштабами, чем прежняя. Было создано более десяти танцев, а произведения, сочиненные в период правления Сюань-цзуна, с тех пор не исполнялись.

Однако нельзя видеть в музыке второй половины эпохи Тан одни лишь признаки упадка. Если даже искусство предшествующего периода в его полном размахе и не было восстановлено, была создана новая музыка, которая отвечала новым вкусам.

Нет никакой возможности судить о самой музыке этого периода. В самом Китае не осталось достаточного числа документов, но анализ японской *гагаку* помогает нам до некоторой степени прояснить положение только до начала IX в., когда завершился период заимствования японцами произведений континентального искусства.

В начале IX в. музыкальные ведомства были восстановлены, вновь начали свою деятельность школы Цзяофан, правая и левая, в которых до конца эпохи Тан (и позже) обучали музыке, исполнявшейся во дворце<sup>1</sup>. Но Академия грушевого сада так и не обрела вновь своего значения.

Мятеж Ань Лушаня, являясь причиной упадка музыкальной культуры, способствовал ее распространению среди горожан. Актеры и музыканты были вынуждены искать средства к существованию в домах сановников, театрах и даже домах терпимости. Стало очень популярным искусство жонглеров, представления включали в себя танцы и театральные комические сценки; во второй половине Тан актеры устраивали представления в домах богатых чиновников, как в столицах, так и в провинции, а также в храмах.

---

<sup>1</sup> *Кисибэ Сигэо*. *Тодай онгаку...* Т. 1. С. 285.

## Часть 2

# ЦЕРЕМОНИАЛЬНАЯ МУЗЫКА ГАГАКУ В ЯПОНИИ. ЕЕ ИСТОРИЯ ДО КОНЦА ЭПОХИ ХЭЙАН (794—1185 гг.)

## Глава 1

### ОБРЯДЫ ДРЕВНЕЙ ЯПОНИИ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

История японской музыки с древнейших времен до эпохи Хэйан (794—1185 гг.) представляет собой вариант перехода к музыке, основанной на системе фиксированных звукорядов, не в силу причин внутреннего развития, как в Китае, но благодаря заимствованию. В самой Японии акустические системы в рамках натурфилософии не разрабатывались, и музыка, основанная на их использовании, не создавалась. Японцы получили такую музыку в готовом виде из стран континента. Начиная с V—VI вв. на японские острова проникает китайская и корейская музыка, составившая ядро дворцовой музыки *гагаку*. Усвоение ее структуры — звукорядов, принципов композиции и т. д. — было усвоением совершенно нового, не известного до того времени феномена. С типологической точки зрения японская музыка, которая существовала до проникновения *гагаку*, относится к заимствованной музыке так же, как архаическая китайская музыка к «совершенной», созданной в русле конфуцианства и натурфилософии. В Японии переход от одной системы к другой был тем более очевиден, что речь шла о музыке заимствованной. В дальнейшем в Японии имел место такой же процесс создания национальной музыки, основанной на фиксированных звукорядах, как и в Китае, но вместо акустических моделей здесь использовали заимствованные музыкальные структуры (звукоряды, мелодические обороты).

Мировоззрение древнейшей Японии до проникновения иноземной культуры было сложным, с многочисленными локальными вариантами, оно включало в себя элементы анимизма, шаманизма, культа природы, героев и предков. Впоследствии это мировоззрение получило название синтоизма (от *синто* «путь богов»). Обряды были средством установления связи между человеком и различными духами (*ками*), населявшими материальный мир: деревья, реки, скалы и пр. Земледельцы выполняли различные действия: праздники поля, мотыги, посадки риса, обряды против засухи и т. п. Зимой, когда убывала солнечная энергия, японцы жгли костры, чтобы поддержать жизнь слабеющего светила. В практике подобных обрядов сложилась определенная система образов, возникли обращения к духам, которые превратились впоследствии в синтоистские молитвословия *норито*. В них наметилось чередование пяти- и семисложных синтагм, что приняло окончательную форму в песнях (*ута*), составивших в VIII в. поэтическую антологию «Манъёсю» («Собрание мириад листьев»).

Упомянутые произведения вместе со сборником мифов «Кодзики» («Старых дел записи») явились первыми образцами письменной литературы в Японии, но в системе древнего мировоззрения они имели магическое значение. Японцы верили в «душу» слова (*котадама*) и в то, что произнесение слова могло повлечь за собой счастье или несчастье.

Музыка в древнейшей Японии была теснейшим образом связана с обрядами, из которых с течением времени выделились песни и танцы *кагура*. Традиция возводит историю *кагура* к пляске богини Амэ-но Удзумэ, которая исполнялась по следующему поводу. Богиня солнца Аматэрасу, верховное божество японского пантеона, разгневанная на своего брата Сусаноо, удалилась в Небесный грот и закрыла за собой дверь. Мир погрузился во тьму, явились злые духи. Чтобы выманить Аматэрасу из грота, т. е. вернуть миру солнце, богиня Амэ-но Удзумэ исполнила магический обряд, описание которого существует в нескольких вариантах. Приводим вариант из «Кодзики»: «Богиня Амэ-но Удзумэ подвязала рукава своего платья лозой плюща с небесной горы Кагуяма, вплела в волосы ветви небесного кустарника *масаки*, привязала к запястьям листья бамбука *саса* с той же горы. Перед входом в Небесный грот она поставила чан вверх дном, взобралась на него и стала топтать его ногами, производя сильный грохот. И вошел в нее дух. Тогда она грудь свою обнажила и юбку до тайного места спустила. Долина Неба сотряслась, восемь мириад богов расхохотались»<sup>1</sup>. Удивленная их хохотом, Аматэрасу приоткрыла дверь грота и была выведена наружу.

<sup>1</sup> Кодзики [= Старых дел записи] / Под ред. Курано Кэндзи. Токио, 1968. С. 83. (Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 1). Памятник составлен в 712 г.

Очевидно, что в мифе рассказано о магическом обряде, исполнявшемся во время солнечного затмения<sup>1</sup>. Очень близкими к нему были похоронные обряды. В древности японцы погребали мертвых в горных пещерах. Песни и танцы, исполняемые во время похоронных обрядов, имели целью возвратить в мир душу умершего, как пляска Амэ-но Удзумэ возвращает в мир богиню Аматаэрасу<sup>2</sup>. В лице Амэ-но Удзумэ можно видеть и знахарку, которая с помощью танца излечивает больных и возвращает жизнь умирающим<sup>3</sup>.

Сведения о японских похоронных обрядах проникли в китайские династийные хроники. В «Хоу Хань шу» («История Поздней династии Хань») сказано, что в течение десяти дней родня умершего стонет и плачет, не пьет спиртного, исполняет музыку, поет и танцует<sup>4</sup>. Японские источники также сообщают о песнях и плясках, исполняемых во время похоронного обряда. В «Нихон сёки» («Анналы Японии») рассказано, как, узнав о смерти императора Тэмму (686 г.), главы кланов явились в императорский дворец и исполняли песни и танцы<sup>5</sup>. В эпоху правления императрицы Дзито, вдовы императора Тэмму, во время поминальных обрядов по императору исполнялась музыка: в 1-й год правления императрицы (687 г.) музыканты Палаты песен и танцев (Утамаи-но дзукаса) играли музыку,<sup>6</sup> а во 2-м году (688 г.) исполняли танец «Татафу-си»<sup>7</sup>.

С похоронным ритуалом был тесно связан обряд *тинконсай* (*тама-сидзумэ-но мацури*, или *тамафури-но мацури*, обряд умиротворения души); его выполняла женщина из клана Сарумэ, которая плясала на опрокинутом чане. Сходство обряда с пляской Амэ-но Удзумэ бросается в глаза. Он выполнялся в императорском дворце в 11-м месяце перед церемонией вкушения риса (приношения богам нового урожая) и должен был обеспечить здоровье императору, защищая его от смерти.

---

<sup>1</sup> Этот миф о солнечном затмении напоминает мифы народности мяо и других этнических групп Юго-Восточной Азии (Japan: Its Land, People and Culture / Compiled by Japanese Nationale Commission for Unesco. Tokyo: Ministry of Education, 1958. P. 112).

<sup>2</sup> Мотоори Норинага. Кодзики дэн [= Комментарии к «Старых дел записям»] // Мотоори Норинага дзэнсю [= Полное собрание сочинений Мотоори Норинага]: В 10 т. Токио, 1968. Т. 10. С. 75–76.

<sup>3</sup> *Haguenaer Ch.* La danse rituelle dans la cérémonie du Chinkonsai // *Etudes choisies*: 3 vol. Leyde: Brill. 1976–1977. Vol. 2. P. 85–87.

<sup>4</sup> Хоу Хань шу [= История Поздней династии Хань]: В 18 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1965. Т. 14. С. 2821.

<sup>5</sup> Нихон сёки [= Анналы Японии]: В 2 т. / Под ред. Сакамото Таро, Иэнага Сабуро, Иноуэ Мицусادا и Оно Сусуму. Токио, 1967. Т. 2. С. 482–483. (Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 67–68). Анналы составлены в 720 г.

<sup>6</sup> Нихон сёки. Т. 2. С. 488–489.

<sup>7</sup> Там же. С. 492–493.



Через несколько дней такой же обряд выполнялся во дворце наследника престола. Исторические источники сообщают, что он выполнялся, в частности, для успокоения души императора Тэмму<sup>1</sup>.

О происхождении клана Сарумэ повествует следующий миф.

Богиня Аматаэрасу послала на Землю своего потомка Ниниги, но неизвестный грозный бог, обитавший на перекрестке восьми небесных дорог, преградил ему путь. Восемьдесят мириад богов были посланы, чтобы узнать его имя и намерение, но возвратились ни с чем. Тогда к нему послали Амэ-но Удзумэ, которая выполнила магический обряд: обнажила грудь и опустила юбку ниже пупа, встала перед богом и начала смеяться; после чего бог сказал, что его зовут Сарутахико и что он, узнав о сошествии на Землю потомка Аматаэрасу, вышел ему навстречу. Он был готов освободить путь, но попросил, чтобы Амэ-но Удзумэ сопровождала его в провинцию Исэ. Амэ-но Удзумэ вернулась на Небо и доложила об этом, после чего Ниниги спустился на Землю. Амэ-но Удзумэ, следуя просьбе бога Сарутахико, отправилась к нему. На прощанье Ниниги сказал ей: «Ты должна создать клан, который будет носить имя бога, открывшегося тебе». Вот почему она создала клан и назвала его Сарумэ-но кими<sup>2</sup>. Поэтому всех членов этого клана, мужчин и женщин, называют господами (*кими*)<sup>3</sup>.

Этот миф содержится также в «Когосюи» («Дополнение к рассказам о древности») <sup>4</sup>, где сказано, что *кагури* исполняли представители клана Сарумэ-но кими<sup>5</sup>, а еще — что обряд *тинконсай* выполнялся потомками богини Амэ-но Удзумэ<sup>6</sup>. Это, в свою очередь, указывает на близость *кагура* к *тинконсай*.

В исторических источниках сохранились названия нескольких танцев и песен, исполнявшихся во время различных обрядов.

Одним из самых важных обрядов был *ниинамэ-сай* (*синдзё-э*), вкушение нового риса. Он обставлялся особенно торжественно в начале правления императора, в этом случае он назывался *онамэ-мацури* или *дайджё-сай* (первинки начала царствования). Во время этой церемонии исполняли танцы «Кумэ-маи», «Киси-маи», «Госэти», «Ямато-маи» и песни: «Та-ута» и *фудзоку*. Некоторые из них связаны с именами легендарных или исторических правителей.

<sup>1</sup> Нихон сёки. Т. 2. С. 473.

<sup>2</sup> Общей частью имени бога и названия клана является слово *сару* (обезьяна).

<sup>3</sup> Нихон сёки. Т. 1. С. 147–149.

<sup>4</sup> Когосюи [= Дополнения к рассказам о древности]. Токио, 1900. С. 5–6. (Гунсё руйдзю. 2-е изд. Т. 16). Памятник составлен Имибэ Хиронара в 802 г.

<sup>5</sup> Когосюи. С. 8.

<sup>6</sup> Там же. С. 11.

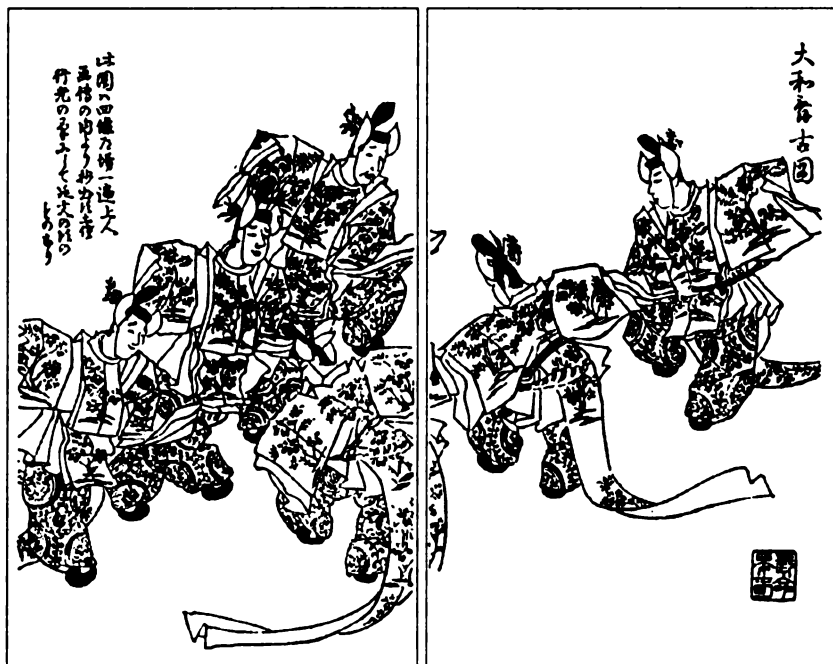


Рис. 3. Танец «Ямато-май». Древний рисунок. Прорисовка

Происхождение танца «Кумэ-май» объясняется мифом о военном походе первого японского императора Дзимму (по традиционной версии 660–585 гг. до н. э.) на Восток. Два брата Укаси жили в Уда (местечко в провинции Нара). Старший, не имея возможности собрать войска, чтобы противостоять императору, решил устроить ему западню, но младший брат выдал его, и злоумышленник был казнен. На пире вслед за этим пели песню, в которой рассказывалось об этих событиях. Она называлась «Кумэ-ута» («Песнь Кумэ»). Кумэ было именем клана, который в древности охранял императорский дворец<sup>1</sup>.

Возможно, что «Киси-май» был корейского происхождения, и, видимо, он был заимствован в первые века нашей эры. Традиция утверждает, что он был впервые исполнен после возвращения императрицы Дзингу (201–269 гг.) из Кореи, куда она отправилась в военный поход. Киси было именем клана корейского происхождения, члены которого были писцами и толмачами.

<sup>1</sup> Нихон сёки. Т. 1. С. 196–199; Кодзики. С. 155–157.

«Госэти» исполнялся на следующий день после церемонии вкушения риса<sup>1</sup>. Легенда рассказывает, что однажды император Тэмму, находясь во дворце в горах Ёсино, играл на цитре *кото*, на звуки которой спустилась танцующая небожительница. Танцуя, она пять раз взмахнула руками, отчего и происходит название танца («Пять частей»).

Другие песни и танцы были связаны с земледельческими обрядами, например «Та-у та» («Полевая песнь»), или представляли собой произведения той или иной провинции, как «Ямато-май» («Танец провинции Ямато»). Оба произведения исполнялись во время церемонии вкушения риса<sup>2</sup>. Песни, происходившие из различных провинций, носили общее название *фудзоку*.

Первые литературно-исторические памятники Японии описывают древний танец племени хаято. Он упомянут в части, посвященной зре богов. Жили два брата Хоносусори и Хикохоходэми, старший был рыбаком, младший охотником. Младший попросил у брата поменяться орудиями их ремесла, но, отправившись удить, уронил крючок в море. Спустившись на дно, он нашел крючок и женился на дочери морского царя. Когда он решил возвратиться на Землю, тесть дал ему две яшмы: одна вызывала прилив, другая его отгоняла. Вернувшись домой, Хикохоходэми возвратил было брату крючок, но тот в гневе не хотел его принять. Тогда младший вытащил яшму, вызывающую прилив, и все вокруг наполнила вода. В страхе Хоносусори попросил брата сохранить ему жизнь и пообещал стать его рабом. В «Нихон сёки» излагается четыре варианта этого мифа, в третьем из них Хоносусори пообещал, что его потомки до двадцать четвертого колена будут у Хикохоходэми *вадзахито* (шут). *Вадзахито*, или *вадзаогихито*, значит «тот, кто производит комические действия». Но *вадза* (*вадзаоги*) могло иметь и значение магического акта. Так, в «Нихон сёки» о танце Амэ-но Удзумэ говорится, что она выполняла *вадзаоги*<sup>3</sup>. Четвертый вариант мифа содержит описание танца хаято: «Старший брат остался в одной набедренной повязке. Он намазал ладони и лицо красной глиной и сказал брату: “Тело у них, как у меня сейчас, будет выпачкано. Они навсегда станут твоими *вадзаогихито*”. Он принялся ходить, высоко поднимая ноги, подражая тонушему. Сначала, показывая, что вода стала заливать его ступни, он поднялся на цыпочки; когда она дошла до колен, он стал высоко поднимать ноги; когда вода достигла

<sup>1</sup> Энги сики [= Церемонии эпохи Энги]: В 3 т. / Под ред. Куронта Кацуми. Токио, 1955. Т. 1. С. 155–156. (Синтэй дзохо юкиси тайсэй. 2-я серия. Т. 8–10). Памятник составлен в Х в.

<sup>2</sup> Энги сики. Т. 1. С. 155.

<sup>3</sup> Нихон сёки. Т. 1. С. 113.

бедер, он стал хвататься за бедра; вода поднялась до подмышек, он сложил руки на груди; вода покрыла все тело до шеи, он поднял руки и стал ими размахивать. Танец этот сохранился до наших дней, его никогда не забывали»<sup>1</sup>.

Племя хаято выразило покорность императору Японии только в эпоху Нара (710–784 гг.), и представители этого племени исполняли свои песни и пляски при дворе<sup>2</sup>.

В древних памятниках рассказывается об обрядах на горе Цукуба, которые завершались брачными игрищами: молодые люди водили хороводы вокруг костров и пели песни, которые назывались *утагаки* (песенный плетень)<sup>3</sup>.

В синтоистских церемониях важную роль играл цикл *адзума-асоби* (песни и пляски восточных областей Японии; *адзума* значит «восток»). Его главными частями были танец «Суруга-маи» и песня «Мотомэ-го-ута».

Во время различных церемоний исполнялась музыка *кудзу-но со*. Кудзу — название района в горах Ёсино (провинция Ямато), жители которого не имели никаких связей с другими областями страны и поэтому, как утверждала традиция, хранили в неприкосновенности древние обычаи. После установления императорской власти исполнение при дворе музыки (песен или плясок) какой-либо области имело символическое значение: оно являлось выражением покорности государю. Жители Кудзу приезжали специально ко двору для исполнения своей музыки, но со временем первоначальный смысл исполнения утратился, и придворные музыканты сменили уроженцев гор<sup>4</sup>. Эта музыка прочно вошла в дворцовый репертуар и в эпоху Хэйан (794–1185 гг.) исполнялась во время многих праздников.

<sup>1</sup> Нихон сёки. Т. 1. С. 184–185.

<sup>2</sup> Рё-но гигэ [= Комментарий к Своду законов «Тайхорё»] / Под ред. Курита Кацуми // Синкю гунсё руйдзи. 2-я серия. Токио, 1959. Т. 2. С. 56. Комментарии были составлены в 813 г. под руководством, как предполагается, Киёхара Нацуно.

<sup>3</sup> Кодзики. С. 325–327; Манъёсю [= Собрание мириад листьев]: В 4 т. / Под ред. Какаги Итиносукэ, Гоми Томохидэ и Оно Сусуму. Токио, 1957. Т. 2. С. 395. (Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 4–7); Фудоки [= Записи о провинциях и их нравах] / Под ред. Акимото Китиро. Токио, 1958. С. 40–41. (Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 2). Антология «Манъёсю» составлена во второй половине VIII в., «Фудоки» — в VIII в. Указанным обрядам посвящена статья: *Невский Н. А.* Роль танцев и обрядовых игрищ *утагаки* для полового подбора и заключения браков // Петербургское востоковедение. Вып. 8. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1996. С. 274–280.

<sup>4</sup> *Камисанго Юко.* Кютэй гёдзи то гагаку [= Придворные церемонии и гагаку] // Гагаку: Отё-но кютэй гэйно [= Гагаку: Дворцовое искусство эпох Нара и Хэйан]. Токио: Хэйбонся, 1970. С. 226–227. (Нихон-но котэн гэйно. Т. 2).

Мы ничего не знаем о древней японской музыке в узком значении слова. В версии «Кодзики» танец Амэ-но Удзумэ шел под чтение молитв: «Бог Амэ-но Коянэ провозгласил *норито*»<sup>1</sup>. Особую роль играл в обряде перевернутый чан. В древнейших японских обрядах шаман вскакивал на бочку или на деревянный чан и топтал его ногами, а сам подобный предмет символизировал обрабатываемое поле. Пережитки этого обычая обнаруживаются и в обрядах, исполняемых в XX в.<sup>2</sup> Можно предполагать, что в танце богиня чан тоже символизировал поле, а грохот, который производила богиня, воспринимался как голос духа поля.

Одним из обозначений обряда в целом было слово *асоби*. В современном языке оно означает «развлечение, приятное времяпрепровождение», но в древности смысл его был «обряд, церемония». Этот смысл явно проявляется из сравнения мифов, описывающих смерть Амэ-но Вакахико (Молодого господина Небес). В «Нихон сёки» сказано: «В течение восьми дней и восьми ночей стенали, плакали, скорбели и пели»<sup>3</sup>, а в «Кодзики»: «В течение восьми дней и восьми ночей выполняли *асоби*»<sup>4</sup>.

Слово *ками-асоби* (развлечение богов) обозначало обряд, посвященный тому или иному духу, но и *асоби* имело тот же смысл. *Ками-асоби* близко по значению *камукура* (местонахождение божества), от которого происходит слово *кагура*<sup>5</sup>.

В древнейшую эпоху в японской музыке не было никаких следов определенных структур, имеющих фиксированное звуковысотное положение. В «Тайгэнсё» сказано: «Сукэтада говорил: “В древних *кагура* музыкальных ладов не было. Недавно в столице, взяв за основу *итикоцу-тё*<sup>6</sup>, создали музыкальный лад для *кагура*”»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Кодзики. С. 81–83.

<sup>2</sup> А. Е. Глускина пишет о сельскохозяйственных обрядах в различных частях Японии: «Любопытно, что в некоторых местах барабан — *тайко* употребляется не только как музыкальный инструмент, а является символом земледельческого поля, и в этих случаях удары веткой священного дерева *сакаки* о барабан символизируют *та-ути* — обработку поля» (Глускина А. Е. Заметки о японской литературе и театре: Древность и Средневековье. М.: Наука, 1979. С. 237–238). Иногда на барабан взбираются участники обряда (там же. С. 241).

<sup>3</sup> Нихон сёки. Т. 1. С. 136.

<sup>4</sup> Кодзики. С. 117.

<sup>5</sup> Хонда Ясудзи. Мацури то кагура [= Церемонии и кагура] // Кагура: Кодай-но кабу то мацури [= Кагура: Древние песни, пляски и обряды]. Токио: Хэйбонса, 1969. Т. 1. С. 59. (Нихон-но ютэн гэйно).

<sup>6</sup> *Итикоцу-тё* — лад инструментальной гагаку.

<sup>7</sup> Тайгэнсё [= Трактат Тоёхара]: В 4 т. / Под ред. Масамунэ Ацуо. Токио, 1933. С. 1117. (Нихон котэн дзэнсю. Т. 3).

Оно Сукэтада<sup>1</sup> жил на рубеже XI и XII вв.; на основании приведенной записи можно утверждать, что песни и пляски, теснейшим образом связанные с национальным культом, не подвергались никакому влиянию со стороны заимствованной китайской музыки и приблизительно до XI в. продолжали исполняться вне системы фиксированных звукорядов.

Слово *ута* (песня) часто встречается в древних источниках. Прежде всего оно имело значение поэтической структуры, основанной на чередовании пяти и семи слогов, а слово *утау* (петь) значило чтение стихов, что отличалось от пения в нашем понимании. По-видимому, поэтому Мотоори Норинага толковал последний иероглиф в цитированном отрывке из «Нихон сёки»: «стенали, плакали, скорбели и пели» не как «пели», а как «вспоминали с тоской» (*синобу*)<sup>2</sup>.

Танабэ Хисао пишет, что до знакомства с китайской музыкой у японцев не было признаков ладовой системы, и только в ходе усвоения музыки континента японцы узнали, что такое звукоряды; чередование пяти- и семисложных синтагм в так называемых песнях относилось целиком к области языка и поэзии, но никак не может быть признано музыкально-ритмическим; в первобытной Японии не было музыкальных инструментов, если не считать некоторых примитивных ударных<sup>3</sup>.

Все сказанное типологически соответствует положению в Китае до создания «совершенной музыки».

Древнейшие формы продолжали свое существование и после усвоения заимствованной музыки. В дневнике министра Фудзивара Мунэтада (1062–1141 гг.) рассказывается о полевых играх (*дэнгаку*) в храме в Удзи в 1133 г., во время которых играли на флейтах и барабанах, но эти инструменты использовались как источник неорганизованного звучания, и не было никаких признаков определенных структур, ни мелодических, ни ритмических. Исполнители беспорядочно дули и стучали в инструменты, производя ужасный шум<sup>4</sup>.

Кроме того, до нас дошло описание полевых игр в столице в 1096 г.<sup>5</sup>, из которого можно заключить, что в то время сохранялись не только древнейшие музыкальные формы, но и сама система архаического

<sup>1</sup> Мы следуем мнению Мотоори Норинага, который приписывал это высказывание Оно Сукэтада (1046–1110): Мотоори Норинага дзэнсю. Т. 1. С. 337.

<sup>2</sup> Там же. Т. 10. С. 76.

<sup>3</sup> Танабэ Хисао. Нихон онгаку кова [= Японская музыка]. Токио, 1926. С. 65–67, 82–83.

<sup>4</sup> Тююки [= Записки правого министра Нака-но микадо]: В 7 т. 2-е изд. Токио, 1975. Т. 7. С. 42. (Дзёхо сирё тайсэй. Т. 9–15).

<sup>5</sup> Оэ Масафуса. Ракуё дэнгаку ки («О полевых играх в столице»). См. приложение 2. Также: Тююки. Т. 1. С. 360–367.

мышления. Во второй половине отрывка речь идет об играх во дворце, в которых можно усмотреть развлекательные действия, но его первая половина наводит на мысль, что полевые игры переросли в нечто вроде массового шаманства: игры продолжались несколько дней и ночей без перерыва, жители столицы были подобны безумным, они напоминали одержимых лисами или участников обряда встречи духов. Это очень интересное свидетельство о мировоззрении той эпохи, т. е. самого конца эпохи Хэйан. Давно были заимствованы и усвоены буддизм и конфуцианское учение, но древнейшие магические обряды сохраняли значение, психология японцев во многом по-прежнему регулировалась магическими верованиями, и исполнение древних обрядов могло привести к случаям, близким к поголовному шаманству.

До проникновения иноземной музыки в Японии не было развитого инструментария. Все музыкальные инструменты эпох Нара и Хэйан были заимствованы с музыкой *гагаку*, так же как и их названия. В древнем японском языке было только два слова, которые обозначали музыкальные инструменты: *фуэ* (флейта или вообще духовой инструмент) и *кото* (цитра или вообще струнный инструмент).

Известно, что существовали древние примитивные инструменты, свистульки из глины или камня, которые назывались *фуэ* и которые после заимствования *гагаку* вышли из употребления. Флейты, используемые в эпохи Нара и Хэйан, были континентального происхождения. Так называемая японская флейта (*вабуэ*), или флейта *кагура* (*кагурабуэ*), была совершенно идентична по конструкции заимствованным инструментам.

Но что касается цитры *кото*, здесь положение более сложное. Согласно древним источникам, этот инструмент существовал в Японии задолго до проникновения иноземной музыки. Он упомянут в первых литературно-исторических памятниках, в частности в «Кодзики», в части, посвященной деяниям богов. Речь идет о *норигото* (говорящее *кото*). Богу Оокунинуси не удалось получить от бога Сусаноо разрешения взять в жены его дочь Сусэрибимэ. Тогда Оокунинуси посадил девицу себе на спину, взял волшебный меч, лук со стрелами, говорящее *кото* и пустился в путь. Но *кото* задело за ветку дерева, и звук его был таков, что Сусаноо проснулся<sup>1</sup>.

*Кото* упомянуто в «Хитати-фудоки» («Описание провинции Хитати и ее нравов»), где приводится легенда, относящаяся ко времени правления императора Суйдзин (97–30 г. до н. э.). Чтобы усмирить разбойников, живших на востоке страны, туда послали некоего Такэкасима. Он прибыл на остров Аба. Разбойники скрылись в пещерах, и не было

<sup>1</sup> Кодзики. С. 98.

возможности выманить их оттуда. Такэкаси́ма решил пуститься на хитрость. Он надел красивое платье, приказал построить в ряд корабли, связать плоты, раскрыть на берегу множество шелковых зонтов и поднять флаги, которые развевались, играя цветами радуги. Зазвучали небесные *кото* и небесные флейты<sup>1</sup>, которым вторил шум волн. В течение семи дней и семи ночей исполняли музыку, пели и танцевали. Разбойники, очарованные пением и великолепными танцами, вышли со своими семьями из пещер<sup>2</sup>.

В «Нихон сёки» содержится описание обряда, выполненного императрицей Дзингу во 2-м месяце 9-го года правления императора Тюай (т. е. в 200 г.), после смерти императора. Во время обряда императрица приказала Такэсиути Сукунэ<sup>3</sup> играть на *кото*<sup>4</sup>.

Кроме того, *кото* упомянуто также в части «Хидзэн-фудоки» («Описание провинции Хидзэн и ее нравов»), которая рассказывает об обрядах на горе Кисима: «Каждую весну и каждую осень жители окрестных мест поднимаются на горы, неся с собой вино и *кото*. Взавшись за руки, они любуются видом, пьют вино, поют и танцуют»<sup>5</sup>.

Инструмент упоминается в части «Нихон сёки», относящейся к правлению императора Ингё (412–453 гг.), откуда видно, что он использовался не только в магических обрядах: «Зимой 7-го года правления императора [418 г.], в 1-й день (день лошади) 12-го месяца, был устроен пир по поводу сооружения нового дома. Император сам играл на *кото*. Императрица поднялась и танцевала. В восхищении она велела позвать дочь Сотокоси-но ирацумэ и велела ей танцевать»<sup>6</sup>.

Археологи нашли остатки *кото*, относящиеся к периоду III–VI вв., а изображения инструмента встречаются среди похоронной скульптуры *ханива*, которая датируется концом V — началом VI в.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> В тексте: *амэ-но торигото* и *амэ-но торибузэ*. Смысл *тори* (птица) в этом контексте ясен.

<sup>2</sup> Фудоки. С. 60–61.

<sup>3</sup> Такэсиути Сукунэ — личность, по-видимому, легендарная, он, должно быть, был медиумом.

<sup>4</sup> Нихон сёки. Т. 1. С. 330; Тайгэнсё. Т. 3. С. 874. Согласно «Тайгэнсё», речь шла о *кагура*, которые до того времени исполнялись только богами и которые в то время были впервые исполнены на земле. Императрица Дзингу, принимая на себя управление страной, начала исполнять *кагура*, чтобы испросить совета богов (Тайгэнсё. Т. 3. С. 1126). В «Кодзики» сказано, что подобный обряд исполнялся при жизни императора им самим и императрицей (Кодзики. С. 229).

<sup>5</sup> Фудоки. С. 515.

<sup>6</sup> Нихон сёки. Т. 1. С. 440; Тайгэнсё. Т. 3. С. 874.

<sup>7</sup> *Хаяси Кэндзо*. Сёин гаки-но кэнкю [= Музыкальные инструменты из хранилища Сёин]. Токио: Кадзама сёбо, 1964. С. 286.





Рис. 4. Исполнитель на ямаготото

Китайская хроника «Суй шу» повествует, что при исполнении музыки японцы используют *фуэ* и пятиструнное *кото*<sup>1</sup>.

В «Мумёсё» («Записки без названия») Камо Тёмэй (1155–1216 гг.) есть отрывок, посвященный происхождению японского *кото* (*ямаготото* или *вагон*): «Говорят, что *ямаготото* возникло следующим образом: первоначально в *кагура* использовали шесть луков, но натягивать их было трудно, и поэтому создали *кото*. Древние тексты провинции Кадзуса рассказывают об этих шести луках, а в комментарии говорится, что они использовались при исполнении *ми-кагура*<sup>2</sup>»<sup>3</sup>.

Сходное утверждение содержится в «Рёдзин хисё» («Тайное собрание песен, красота которых заставляла кружиться пыль с балок»), созданном императором Го-сиракава (1155–1158 гг.)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Суй шу. [= История династии Суй]: В 6 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1973. Т. 6. С. 1826–1827.

<sup>2</sup> *Ми-кагура* — *кагура*, исполняемые во дворце.

<sup>3</sup> Мумёсё [= Записки без названия]. Токио, 1973. С. 408. (Нихон гагаку тайкэй. Т. 3); Тайгэнсё. Т. 3. С. 855.

<sup>4</sup> Синтэй Рёдзин хисё [= Тайное собрание песен, красота которых заставляла кружиться пыль с балок, новое исправленное издание] / Под ред. Сасаки Нобуцуна. Токио: Иванами сётэн, 1980. С. 181.

В литературе эпохи Хэйан упоминается об обычае звенеть тетивой луков, чтобы отогнать злых духов, это называлось «бить по тетиве» (*ируути*)<sup>1</sup>. Обычай, должно быть, древний, и возможно, с этой же целью луки использовали при выполнении магических обрядов. Но трудно представить, что подобное использование луков могло привести к созданию музыкального инструмента. Хаяси Кэндзо пишет, что если даже луки и употреблялись в древнейших обрядах, к *кото* они никакого отношения не имели<sup>2</sup>. Тем не менее даже из этого объяснения явствует, что *кото* в Японии считался древним инструментом и происхождение его связывалось с магической практикой; он существовал в период III–VI вв., а затем в эпоху Асука (593–710 гг.) под влиянием корейского инструмента был усовершенствован<sup>3</sup>.

Однако это мнение не является общепринятым.

Конакамура Киёнори отвергает версию о японском происхождении *яматогото*, так же как и «японской флейты» *вабуэ*<sup>4</sup>.

Мы уже приводили утверждение Курта Закса, что многострунные хордофоны отсутствуют на ранних ступенях развития общества, и наличие *кото* с несколькими струнами в древнейшей Японии было бы исключением из этого правила. Поэтому вопрос нужно решить в пользу заимствования инструмента из стран континента, находившихся на более высокой ступени развития.

В «Кодзики» и «Нихон сёки» сохранилась легенда, указывающая на иноземное происхождение *кото*, а именно — о его создании из обломков корабля, называемого Карано. «Кодзики» относит это событие к годам правления императора Нинтоку (313–378 гг.), а «Нихон сёки» — императора Онин (270–310 гг.). Связь между кораблем и музыкальным инструментом может быть понята как указание на иноземное происхождение последнего, но, кроме того, в «Нихон сёки» определенно указано, что *кото* было сделано корейскими плотниками.

«Осенью 31-го года правления императора [300 г.] в 8-м месяце император обратился к придворным: “Государственный корабль,<sup>5</sup> Ка-

<sup>1</sup> Усучо-моногатари [= Повесть о дупле]: В 3 т. / Под ред. Коно Тама. Токио, 1961–1962 / в серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 10–12. Т. 2. С. 257; Т. 3. С. 340; Гэндзи-моногатари [= Повесть о Гэндзи]: В 5 т. / Под ред. Ямагиси Токухэй. Токио, 1958. Т. 1. С. 147–148. (Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 14–18).

<sup>2</sup> Хаяси Кэндзо. Сёсоин гакки-но кэнкю. С. 298–299.

<sup>3</sup> Там же. С. 284–301.

<sup>4</sup> Конакамура Киёнори. Кабу онгаку рякуси [= Краткая история японской музыки, песен и танцев]. 9-е изд. Токио: Иванами бункю, 1984. С. 21. Хаяси Кэндзо пишет, что японская флейта была автохтонным инструментом, на который оказал влияние корейский инструмент: Хаяси Кэндзо. Сёсоин гакки-но кэнкю. С. 291–292.

<sup>5</sup> Корабль японских наместников на юге Кореи.

рано, мы получили в дань от провинции Идзу. Ныне он обветшал и пришел в негодность. Но мы долго пользовались им, и нам не должно забывать о его службе. Нужно найти какое-то средство сохранить его название для потомков”. Услышав о воле императора, придворные приказали собрать доски от корабля и сжечь их, чтобы получить соль, которой набралось пятьсот корзин. Их послали во все провинции с приказом построить корабли. Так построили пятьсот кораблей, которые собрались в бухте Муко<sup>1</sup>. В то время в бухте находились чиновники корейского царства Силла, явившиеся с данью. В части города, где они жили, возник пожар, распространился до бухты, и многие корабли сгорели. В поджоге обвинили корейских чиновников. Когда эта весть дошла до царя Силла, его охватил страх, и он тотчас же обложил данью искусных плотников. Это были предки Ина-бэ<sup>2</sup>. Оказалось, что, когда жгли остатки корабля Карано, чтобы собрать соль, много досок не сгорело. Это нашли странным, и их доставили императору. Император пришел в удивление и велел плотникам сделать из них *кото*. Звучание этого инструмента было великолепным и разносилось далеко вокруг»<sup>3</sup>.

Некоторые дополнительные данные заставляют склониться к точке зрения, что *кото* было инструментом заимствованным. *Ямаготото*, сохранившееся до наших дней, относится к эпохе Хэйан (794–1185 гг.), это был шестиструнный инструмент, он использовался в различных жанрах японской музыки *вагаку*, созданной во второй половине Хэйан: *кагура*, *адзума-асоби*, *ямато-ута* и некоторых других. Во всех этих жанрах он настраивался по звукам бесполутоновых пятиступенных ладов. Какую форму имел более древний инструмент, настраивался ли он по ступеням определенного лада и какого именно, — остается неизвестным, и разумеется, мы не должны судить о более раннем этапе по состоянию и настройке хэйанского образца. Мы вернемся к проблеме, как сочеталась указанная настройка *ямаготото* со звукорядами, которые использовались в партиях других инструментов и вокальной линии, в главе, посвященной музыке *вагаку*, а сейчас остановимся на одной особенности. Техника игры на *ямаготото*, которой пользуются при исполнении указанных жанров, крайне примитивна. Музыкант проводит пальцами по всем струнам сверху вниз и снизу вверх медленно или быстро, этими глиссандо и ограничивается функция инструмента, ни-

<sup>1</sup> Находится в устье реки Муко, близ городов Амагасаки и Нисиномия.

<sup>2</sup> Корпорация плотников, зависящих от местного управления. Ина — название места, расположенного в северо-восточной части современного города Амагасаки.

<sup>3</sup> Нихон сёки. Т. 1. С. 376–378; Тайгэнсё. Т. 3. С. 874. В варианте «Кодзики» корейцы не упомянуты (Кодзики. С. 283; Тайгэнсё. Т. 3. С. 873–874).

каких комбинаций отдельных звуков не допускается. Такое суммарное извлечение звуков позволяет отнести *яматогото* к категории архаических инструментов, использовавшихся как источник нерасчлененного звучания.

Чтобы связать воедино противоречивые данные, можно предложить следующее объяснение происхождения японского *кото*. Оно было иностранного происхождения и было заимствовано несколькими веками ранее проникновения *гагаку* с ее развитым инструментарием; заимствование его является свидетельством наиболее ранних контактов между Японией и континентом, относящихся к музыке. Но это заимствование имело особенности, целиком проистекающие из характера древнейшего мышления. Ввозя первые *кото*, японцы не научились играть на нем и начали использовать их по-своему, примитивным образом, в обрядах.

Как большинство музыкальных инструментов на ранних этапах развития общества, *кото*, будучи источником таинственных и необычных звуков, рассматривалось как магический предмет. В древнем языке было слово *санива*, которое имело несколько значений:

- 1) место, где призывают духов;
- 2) лицо, обладающее даром медиума;
- 3) лицо, играющее на *кото* во время (похоронных) обрядов;
- 4) лицо, играющее на *кото* во время исполнения *кагура*.

В последующие эпохи *кото*, используемое в синтоистских обрядах, называлось *микото* (священное *кото*). Для написания приставки употребляли иероглиф «божество». Так же обозначалась и флейта<sup>1</sup>. Эти два инструмента стали обязательным атрибутом синтоистских обрядов. В сопровождении их шел обряд *тинконсай*<sup>2</sup>; на *кото* играли во время обрядов в синтоистских храмах в Охарано, Хираоки и Хирано<sup>3</sup>. На *кото* и флейте играли и при исполнении других жанров. Так, при исполнении музыки хаято двое играли на *кото*, один на флейте, двое хлопали в ладоши, двое пели и двое танцевали<sup>4</sup>. Непременный атрибут обрядов, *кото* упоминалось в легендах и изображалось в скульптуре *ханива*.

Заслуживает внимания, что в дальнейшем, в период усвоения континентальной музыки, подготовка исполнителей на этом инструменте,

---

<sup>1</sup> Руйдзю сандай яку [= Декреты трех правлений, сгруппированные тематически]: В 2 т. / Под ред. Куроита Кацуми. Токио, 1959. Т. 1. С. 177–178. (Синтэй дзохо кокуси тайкэй. 2-я серия. Т. 6–7).

<sup>2</sup> Энги сики. Т. 1. С. 14; Гокэ-сидай [= Церемонии года, записи семьи Оэ]. Токио, 1929. С. 298–300. (Дзотэй кодзицу сосё. Т. 17).

<sup>3</sup> Там же. С. 15, 18, 22.

<sup>4</sup> Там же. Т. 3. С. 717–718.

принимающих участие в синтоистских обрядах, происходила в Министерстве божественных дел, т. е. синтоистского культа, а не в Музыкальном департаменте, который существовал в эпоху Нара и в котором наряду с иноземной культивировалась музыка национальной традиции. Другими словами, *яматогото* считался не столько музыкальным инструментом, сколько особым атрибутом священных обрядов. Например, в 4-й день 12-го месяца 773 г. был издан указ, предписывающий Министерству божественных дел подготовить двух исполнителей на *кото*. В 25-й день 10-го месяца 799 г. аналогичный указ был издан относительно исполнителей на флейте. В 21-й день 3-го месяца 874 г. указ предписывал тому же министерству подготовить исполнителя на *кото*, а в 855 г. был издан подобный указ относительно музыкантов в храме Исэ<sup>1</sup>.

Все сказанное позволяет утверждать, что *кото* в древнейших обрядах использовалось скорее как священный атрибут, чем как музыкальный инструмент, функция которого была очень важной: благодаря ему можно было получить милость богов. Такая функция инструмента вместе с примитивной техникой игры на нем полностью соответствуют уровню мышления японцев до периода приобщения к континентальной цивилизации.

## Глава 2

# ПРОНИКНОВЕНИЕ КОНТИНЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ЯПОНИЮ

Континентальная музыка начала проникать в Японию в V–VI вв. В этот период страна приобщалась к культуре Китая и Кореи, а через них — Индии и других стран.

«Нихон сёки» рассказывает о первом исполнении континентальной музыки, которое имело место в год смерти императора Ингё (460 г. согласно хронике или 453 г. согласно китайским историческим источникам). Узнав о смерти императора, царь Силла приказал послать в Японию 80 музыкантов.

«Они высадились в бухте Нанива<sup>2</sup>. Все недели траурные одежды и оказывали почести покойному императору. Они достали различные музыкальные инструменты. Из бухты Нанива отправились в столицу.

<sup>1</sup> Руйдзю сандай яку. Т. 1. С. 177–178.

<sup>2</sup> В провинции Сэтцу, ныне префектура Осака.

Одни плакали, другое пели и плясали. Наконец, они прибыли во дворец и дошли до императорской усыпальницы»<sup>1</sup>.

Японские ученые не склонны придавать большое значение приведенной записи, так как, если и доверять хронике, составленной почти три века спустя после указанного события, это было лишь единичное исполнение, которое не могло существенно воздействовать на культуру Японии<sup>2</sup>. Но, по-видимому, любое первое исполнение континентальной музыки (было ли оно на несколько десятилетий раньше или позже описанного события) в стране, которая не имела никакого понятия о системе звукорядов, разработанных ритмических структурах и т. д., не могло оказать большого влияния.

К 467 г. та же хроника относит следующее событие: «Осенью, в 7-м месяце, прибыл беженец из корейского царства Пэкче (яп. — Кудара). Он сказал, что его зовут Куисин и что он родился в китайском царстве У<sup>3</sup> (яп. — Курэ). После этого Сакатэ Якатамаро играл на цитре из У (*курэкто*)»<sup>4</sup>.

Неизвестно, какой инструмент имелся в виду в непосредственно следующей за этой записи хронике, где говорится, что во дворце императора играли на *кото*<sup>5</sup>.

В 555 г. в Японию из корейского царства Пэкче прибыла большая группа ученых, среди которых было четверо музыкантов<sup>6</sup>.

Все первые исполнения континентальной музыки самими иностранцами носили случайный характер, такими же случайными были приезды отдельных музыкантов и ввоз тех или иных музыкальных инструментов. Но уже к 612 г. «Нихон сёки» относит государственное мероприятие, направленное непосредственно на насаждение иноземного искусства в Японии. Страной правил тогда принц Сётоку (574–622 гг.), ревнитель китайской цивилизации и буддизма. При его жизни в Японии начали возводить буддийские монастыри и храмы, при них находились музыканты, которые исполняли континентальную музыку во время служб и обучали учеников. Признавая огромную роль буддизма в распространении континентальной музыки, некоторые японские музыковеды начинают ее историю с даты проникновения в Японию буддизма, т. е. с 552 г. по традиционной версии, или с

<sup>1</sup> Нихон сёки. Т. 1. С. 448–449.

<sup>2</sup> *Танабэ Хисао*. Гагаку то гигаку [= Музыка гагаку и пантомима гигаку]. Токио, 1931. С. 8.

<sup>3</sup> У — область в юго-восточной части Китая, где в III в. существовало царство У.

<sup>4</sup> Нихон сёки. Т. 1. С. 486–487.

<sup>5</sup> Там же. С. 488–489.

<sup>6</sup> Там же. Т. 2. С. 109.

538 г., если следовать наиболее распространенному в настоящее время мнению<sup>1</sup>.

В 612 г. «из Пэкче прибыл некто по имени Мимаси. Он сказал, что учился искусству пантомимы *гигаку* и танцев в царстве У. Его поселили в Сакураи и приказали собрать туда молодых людей, чтобы он обучил их пантомиме и танцам. Затем двое из его учеников Мано Обитодэси и Имаки Аябито-саймон, выучившись у него, исполняли танцы»<sup>2</sup>.

«Сётоку-тайси дэнряку» («Краткая биография принца Сётоку») содержит ценный материал по истории японской музыки: «Танцы и пантомима ныне исполняются во всех храмах. В свое время принц Сётоку сделал доклад императору: “Надо издать указ, приказывающий всем семьям посылать своих сыновей, младших братьев и прочих молодых родственников учиться играть на барабане из Курэ. Кроме того, нужно приказать, чтобы повсюду обучали танцам под барабан”. Эти люди явились предками талантливых музыкантов наших дней. Принц Сётоку все время им покровительствовал. Он говорил: “Во время храмовых служб нужно исполнять музыку всех стран. Нужно собрать тех, кто не обучался этому искусству, равно как и тех, кто обучался, но не овладел им полностью, и сделать музыку их наследственной профессией. Этим людям нужно освободить от налогов и оброков. Извольте приказать первому министру подготовить закон об освобождении их от налогов”»<sup>3</sup>.

По-видимому, в течение VII в. в Японии обосновалось много иностранных музыкантов. «Нихон сёки» все чаще упоминает об исполнении иноземной музыки при дворе. Записи под 674 и 682 гг. кратки: «играли разную музыку»<sup>4</sup> или просто «музыку»<sup>5</sup>. Под 684 г. запись более определена: «исполняли музыку Когурё, Пэкче и Силла (яп. — Кома, Кудара и Сираги)»<sup>6</sup>. В 693 и 694 гг. при дворе исполняли песни и пляски китайцы<sup>7</sup>. Приезжие артисты стали служить в первых музыкальных ведомствах при дворе японских правителей. В конце VII в. было, по-видимому, создано музыкальное профессиональное учреждение, но сведения о нем очень неопределенны. В 686 г. император приказал: «Пусть все певцы и певицы, а также исполнители на флейте передадут

<sup>1</sup> *Иба Такаси*. Нихон онгаку си [= История японской музыки]. Токио, 1942. С. 10.

<sup>2</sup> Нихон сёки. Т. 2. С. 198–199.

<sup>3</sup> Сётоку-тайси дэнряку [= Краткая биография принца Сётоку] // Дзёку гунсё руйдзю. Ч. 189. Токио, 1903. С. 27.

<sup>4</sup> Нихон сёки. Т. 2. С. 414–415.

<sup>5</sup> Там же. С. 444–445.

<sup>6</sup> Там же. С. 456–457.

<sup>7</sup> Там же. С. 519, 524–525.

свое искусство моим детям и внукам, пусть они обучат их петь и играть на флейте»<sup>1</sup>, — речь явно шла о профессиональных музыкантах. Может быть, имелся в виду Департамент песен и танцев (Утамаи-но дзукаса), упомянутый в «Нихон сёки» в записях, относящихся к 687 г.<sup>2</sup>

Процесс заимствования иноземной музыки, начавшийся в V в., получил завершение в искусстве эпохи Нара (710–784 гг.). Эта эпоха, названная по наименованию первой столицы, где располагался императорский двор, открывает новый период в истории Японии. В это время завершился длительный переход от первобытно-общинного строя к раннефеодальному, что получило отражение в Своде законов «Тайхорё», опубликованном в 702 г.; было установлено централизованное государство с императором во главе; государственной религией был объявлен буддизм, а также завершился длительный процесс приобщения страны к дальневосточной цивилизации.

К этому времени, а именно в 701 г., был учрежден Музыкальный департамент Ута-дзукаса (Ута-рё, впоследствии Гагаку-рё), о котором сохранились подробные данные. Для написания его названия использовались иероглифы *gagaku* (кит. *яюэ*). Кроме того, был организован Департамент военной музыки (Косуйси)<sup>3</sup>. В целом музыкальные учреждения следовали структуре аналогичных китайских департаментов.

В организации Ута-дзукаса отразилась особенность музыкальной культуры в эпоху Нара: наличие в ней двух направлений — национального и иностранного. Департамент был организован следующим образом: кроме главы, двух его секретарей и двух писцов в штате состояли музыканты исконно японской и иноземной традиций. К первой группе относились четверо учителей пения (двое из них обучали своему искусству придворных певцов, двое других должны были выбирать и обучать певцов для участия в императорских шествиях), тридцать певцов, сто певиц, четверо учителей различных танцев и их ученики, учителя игры на флейте и их ученики. Они были музыкантами японской традиции и должны были исполнять музыку во время дворцовых обрядов<sup>4</sup>. Неясно, принимали ли эти музыканты участие в исполнении син-

<sup>1</sup> Нихон сёки. Т. 2. С. 471.

<sup>2</sup> Там же. С. 488–489.

<sup>3</sup> Рё-но гигэ. С. 40–41, 44.

<sup>4</sup> *Конакамура Киёнори*. Указ. соч. С. 30. Может быть, это отделение Ута-дзукаса упомянуто в «Манъёсю» во вступлении к стихотворениям № 1011 и 1012: они «были созданы зимой, 12-го дня 12-го месяца 8-го года периода Тэмпё [736 г.], когда сыновья чиновников Управления песен и танцев (Утамаи-докуро) собрались в доме Фудзии Хоронари и сочиняли стихотворения во время поэтического состязания» (Манъёсю. Т. 2. С. 172–173).



тоистских церемоний и каково было разделение функций между ними и музыкантами Министерства божественных дел. В эпоху Нара две ветви музыкального искусства существовали достаточно независимо друг от друга, заимствованная музыка не использовалась во время синтоистских церемоний. Но японские танцы исполнялись во время буддийских служб, что, по-видимому, было связано со стремлением японских буддистов, устанавливающих ритуал, показать, что и Япония входит в число народов, исповедующих истинную веру. Впоследствии для исполнения национальной музыки было организовано специальное управление, Оута-докоро. Время его основания остается неизвестным, впервые оно упомянуто в «Монтоку тэнно дзицуруку» («Правдивая история правления императора Монтоку»), в отрывке, который описывает события 7-го года правления (816 г.)<sup>1</sup>. В «Сёку Нихонги» («Продолжение анналов Японии») говорится, что в 25-й день 11-го месяца 1-го года Тэнъо (791 г.) во время пира музыкантами Ута-дзукаса исполнялась музыка и песни *оута*<sup>2</sup>. Основываясь на этом тексте, Иба Такаси предполагает, что управление Оута-докоро было организовано в эту эпоху<sup>3</sup>. Департамент Ута-дзукаса оставался главным музыкальным ведомством на всем протяжении эпох Нара и Хэйан. Он несколько раз упоминается в хрониках, например, в «Сёку Нихонги» в 728, 741 и в 787 гг.<sup>4</sup>

В «Нихон коки» («Последующие хроники Японии») сказано, что в 805 г. число певиц уменьшили до 30 (до того времени их было 50)<sup>5</sup>, а в 21-й день 3-го месяца 809 г. ведомство Ута-дзукаса было реорганизовано. Отныне в нем состояло четверо учителей национальных песен и танцев и два учителя игры на флейте<sup>6</sup>. Таким образом, отделение национальной музыки сильно сократилось, вместо 130 певцов в 701 г. в нем состояло всего четыре музыканта в 809 г. Причины сокращения остаются неизвестными; возможно, что в то время уже был основан

<sup>1</sup> Монтоку тэнно дзицуруку [= Правдивая история правления императора Монтоку] / Под ред. Куроита Кацуми. Токио, 1953. С. 22. (Синтэй дзохо кокуси тайкэй. Т. 1). Посвященная истории правления императора Монтоку (850–858 гг.), история составлена в 879 г.

<sup>2</sup> Сёку Нихонги [= Продолжение анналов Японии]: В 2 т. / Под ред. Куроита Кацуми. Токио, 1955. Т. 2. С. 477. (Синтэй дзохо кокуси тайкэй. 1-я серия. Т. 3–4). История завершена в 797 г.

<sup>3</sup> Иба Такаси. Нихон онгаку гайрон [= Введение в историю японской музыки]. Токио, 1928. С. 544.

<sup>4</sup> Сёку Нихонги. Т. 1. С. 112, 165; Т. 2. С. 523.

<sup>5</sup> Нихон коки [= Последующие хроники Японии] / Под ред. Куроита Кацуми. Токио, 1953. С. 48. (Синтэй дзохо кокуси тайкэй. 1-я серия. Т. 5). История завершена в 840 г.

<sup>6</sup> Нихон коки. С. 83.

департамент Оута-дзукаса и часть музыкантов была переведена туда. Конакамура Киёнори считает, однако, что сокращение музыкантов национальной традиции свидетельствует об упадке этой музыки и о распространении континентальной<sup>1</sup>.

Кроме национального отдела в Ута-дзукаса существовали отделы музыки иноземной. Заимствованной из стран континента музыке японцы присвоили наименование *гагаку*, «совершенная музыка» (кит. *яюэ*), но без всяких на то оснований. Китайская храмовая *яюэ* была музыкой древних национальных культов, которая не имела отношения ни к древнейшим верованиям японцев, ни к буддизму, ставшему их государственной религией. У китайцев не было никаких причин исполнять эту музыку для чужестранцев, а у японцев — заимствовать ее. В Японию из Китая проникла церемониальная дворцовая музыка, в составе которой была и иноземная музыка.

В репертуаре Музыкальной палаты эпохи Нара была представлена музыка многих стран. В Своде законов «Тайхорё» упомянуты отделы танской музыки (*тогаку*), музыки Когурё (*комагаку*), Силла (*сипрагигаку*) и пантомимы *гигаку*<sup>2</sup>. Как показывают наименования отделений в Ута-дзукаса, в начале эпохи Нара репертуар иноземной музыки состоял из китайских и корейских произведений, но постепенно, с развитием связей молодого государства с другими странами, он расширился. В 3-й день 1-го месяца 728 г. ко двору императора Сёму прибыло посольство из Бохая — государства, образованного в 712 г. маньчжурско-тунгутскими племенами на территории, куда входили часть современной Маньчжурии и часть Северной Кореи, и просуществовавшего до 928 г.<sup>3</sup> С этим посещением было каким-то образом связано несколько музыкальных пьес, которые в эпоху Нара составили особый отдел музыки страны Бохай (*боккайгаку*).

В «Сёку Нихонги» среди записей, относящихся к 731 г., упоминается музыка *торагаку*<sup>4</sup>. Где располагалась страна, которая дала название этой музыке, — неизвестно. Существует несколько предположений относительно ее местонахождения: исследователи локализуют ее на территории современного Таиланда, или в Южном Китае, или в Восточном Туркестане<sup>5</sup>, но ни одна из этих гипотез не является убедительной.

<sup>1</sup> Конакамура Киёнори. Указ. соч. С. 32.

<sup>2</sup> Рё-но гигэ. С. 40–41.

<sup>3</sup> Сёку Нихонги. Т. 1. С. 111.

<sup>4</sup> Там же. С. 126.

<sup>5</sup> Кисибэ Сигэо. Гагаку-но гэнрю [= Происхождение гагаку] // Отё-но кютэй гэйно. Токио: Хэйбонса, 1970. С. 11.

Проникновению в Японию иноземной музыки способствовало установление ее связей с другими буддийскими странами. В репертуаре гагаку эпохи Нара существовала также музыка страны Линьи — страны на территории современного Вьетнама<sup>1</sup>. По традиции, ее передали в Японию индийский брахман Бодхисена (яп. Бодайсэна) из клана Бхара (ум. в 760 г.) и проповедник, которого по-японски звали Буттэцу; они прибыли из страны Линьи в 736 г.<sup>2</sup> Восемь произведений составили отделение страны Линьи (*ринъюгаку*)<sup>3</sup>.

Таким образом, в эпоху Нара репертуар гагаку делился на отделы, соответствующие различным странам, из которых были заимствованы произведения: *тогаку* (музыка страны Тан), *комагаку* (музыка Когурё), *кударагаку* (музыка Пэкче), *сирагигаку* (музыка Силла), *ринъюгаку* (музыка Линьи), *боккайгаку* (музыка Бохая), *торагаку* (происхождение неизвестно), пантомима *гигаку*, которая называлась также *курэгаку* (музыка юго-восточного китайского царства У). Кроме того, в Японию проникло искусство *саньюэ* (яп. *сангаку*) — искусство фокусников и жонглеров.

Одним из важнейших событий эпохи Нара было открытие глаз Великого Будды (т. е. церемония освящения статуи) в храме Тодай-дзи, которое состоялось в 752 г. Строительство храма началось во время правления императора Сёму (724–749 гг.), главный храм комплекса был посвящен Будде Вайрочана (Великий светильник). По приказу того же императора была отлита огромная для того времени статуя Будды, установленная в храме. Пышная церемония открывания глаз Будды имела религиозное и политическое значение; во время нее музыканты Ута-дзукаса исполняли большую программу. В «Сёку Нихонги» сказано, что для церемонии «была собрана музыка всех отделов Ута-дзукаса и музыка всех храмов». Кроме того, принцы и вассалы всех возрастов исполняли «Оута-маи» («Великая песнь и танец»), «Кумэ-маи» и «Та-тафуси»<sup>4</sup>. «Тодай ёроку» («Основные документы, относящиеся к храму Тодай-дзи») уточняет, что на церемонии открывания глаз Великого Будды кроме национальных танцев исполнялись музыка *тогаку*<sup>5</sup>, *сай-*

<sup>1</sup> Яманэ Гиндзи. Онгаку-но рэкиси [= История музыки]. Токио, 1970. С. 101–102.

<sup>2</sup> Бодхисена — лицо историческое, он упомянут в «Сёку Нихонги» в 736 г., во 2-й день 2-го месяца (Сёку Нихонги. Т. 1. С. 141). Что касается Буттэцу, его существование оспаривается (*Кисибэ Сигэо*. Гагаку-но гэнрю. С. 10–11).

<sup>3</sup> Гэнко сякусё [= Записки, составленные в период Гэнко]. Токио, 1900. С. 890–891. (Кокуси тайкэй. Т. 14). См. также: Тодай ёроку [= Основные записки, относящиеся к храму Тодай] / Под ред. Итисима Кэнтики. Токио, 1906. С. 44–46. (Дзокудзоку гунсё руйдзю. Т. 11).

<sup>4</sup> Сёку Нихонги. Т. 1. С. 214.

<sup>5</sup> «Тодай ёроку» различает древнюю китайскую музыку и музыку среднего периода.

гаку, ринъюгаку, торагаку, комагаку. В исполнении музыки принимали участие танцовщицы<sup>1</sup>.

Таким образом, в указанный период в Японии исполнялась музыка практически всех стран Восточной и Юго-Восточной Азии.

Китайской музыке в репертуаре *гагаку* принадлежало главное место. В отделе танской музыки насчитывалось наибольшее число произведений. В Японию проникла китайская музыкальная теория, ставшая основой музыкального образования не только для музыкантов этого отдела, но, по-видимому, и всех других. В 735 г. ученый и государственный деятель Киби Макиби, ездивший в Китай в составе посольства, привез в страну множество книг, среди которых был трактат «Юэшу яолу» («Записки о музыке»), составленный императрицей У Цзэ-тянь, в десяти свитках, в котором, в частности, объяснялась система 28 ладов, использовавшихся в эпоху Тан (до нашего времени сохранились только пятый, шестой и седьмой свитки)<sup>2</sup>.

Некоторые разделы репертуара *гагаку* представляли собой варианты одного и того же стиля. Задолго до проникновения в Японию китайская музыка была заимствована корейцами, и произведения, составившие в Ута-дзюкаса отделения корейских царств, представляли собой разновидность стиля китайской музыки<sup>3</sup>. О музыке Бохая ничего не известно, кроме названия нескольких произведений этого отдела. Но географическое положение этого государства наводит на мысль, что и в этом случае речь шла о местном варианте усвоенной китайской музыки.

Музыка Линьи, по-видимому, развивалась под влиянием индийской. В «Кёкунсё» («Поучения») сказано, что сама страна Линьи — это Индия<sup>4</sup>. Но ни Бодхисена, ни Буттэцу, которые познакомили японцев с музыкой этой страны, не были профессиональными музыкантами, и они, по-видимому, передали только общую идею танцев. Вполне вероятно, что музыка к этим танцам была создана уже в Японии<sup>5</sup>.

Вместе с заимствованной из самого Китая музыкой в Японию проникло искусство Западного края.

В репертуаре *гагаку* было несколько произведений, происходящих

<sup>1</sup> Тодай ёроку. С. 42.

<sup>2</sup> Сёку Нихонги. Т. 1. С. 137.

<sup>3</sup> Кисибэ Сигэо предполагает, что в основе корейской музыки лежала китайская дворцовая музыка: *Кисибэ Сигэо*. Гагаку-но гэнрю. С. 15–16.

<sup>4</sup> Кёкунсё [= Поучения] / Под ред. Уэки Юкиёси // Кодай тосэй гэйдзюцу рон / Под ред. Хаясия Тацусабуру. Токио, 1973. Т. 23. С. 27–28. (Нихон сисо тайкю).

<sup>5</sup> *Оги Мицую*. Ринъюгаку ю [= О музыке Линьи] // Кодай бунгаку [= Cultura Antiqua]. Киото, 1982. Август. С. 11.

из Индии. Некоторые из них были связаны с буддийскими легендами: «Босацу», «Карёбин», «Мандзюраку». Произведение «Сандзю хадзинраку», по преданию, было впервые исполнено во время рождения Будды Шакьямуни. Из Индии были заимствованы такие произведения, как «Ама», «Бато», «Байро хадзинраку» (или «Байро»), «Согоко». Из Западного края проник «Гэндзёраку». Танец «Кондзю» («Коиндзю») изображал пьяного варвара.

Некитайскими по происхождению были, за исключением одной, пьесы-пантомимы *гигаку*. В Японию этот жанр проник из юго-восточного китайского царства У. Исторические источники указывают на девять произведений пантомимы. Пять из них были индийского происхождения. Среди персонажей были волшебная птица индийской мифологии Гаруда, она изображалась в пьесе, носившей ее имя, — «Карора» («Гаруда»). Пьеса «Конго» («Носитель молнии») была посвящена божеству, охраняющему вход в монастырь и сокрушающему всех противников учения Будды. Тот же персонаж был представлен в пьесе «Рикиси» («Силач»), которая изображала стражника у ворот буддийского храма, танцовщик выступал в костюме «носителя молнии». Пьеса «Барамон» («Брахман») представляла индийского священнослужителя, а в «Тайко» («Круглый сирота») изображалось почитание Будды стариком (или старухой). Пьеса «Суйко» представляла пьяного варвара, другая пьеса изображала принца страны У. «Сиси» («Лев») был танцем льва, происхождение его неясно. Только одна пьеса, «Конрон» («Куньлунь»), была вдохновлена китайскими легендами о магах, которые живут на горе Куньлунь.

Оркестр пантомимы состоял из флейты, медных тарелок *добёси* и барабанов. Среди оркестров китайской *яньюэ* эпох Суй и Тан только оркестр музыки Самарканда имел такой же состав (флейта, медные тарелки и два барабана)<sup>1</sup>. Однако отсутствие исторических данных не позволяет судить, было ли это сходство случайным или нет.

К эпохе Нара относятся первые попытки создания так называемой японской музыки (*вагаку* или *хогаку*). Уже упоминались танцы, которые исполнялись на церемонии открывания глаз Великого Будды. Источники сохранили и некоторые другие наименования «японской музыки» той эпохи. Содержание этих танцев было связано с древними легендами, с этой точки зрения подобные произведения по праву могут быть названы японскими и противопоставлены пьесам заимствованной музыки. Иное дело, если мы обратимся к структурным музыкальным и хореографическим аспектам этих произведений. Танабэ Хисао писал,

<sup>1</sup> Суй шу. Т. 2. С. 379–380; Цзю Тан шу. Т. 4. С. 1071; Синь Тан шу. Т. 2. С. 470.

что танец «Кумэ-маи» копировал китайские образцы: инструменты были китайскими, лад был китайским, одежда танцоров совершенно отличалась от древнеяпонской и была китайской, хореография была в стиле танцев *гагаку*<sup>1</sup>. Аналогичную характеристику он дал танцу «Госэти»<sup>2</sup>. Таким образом, создатели «японской музыки» в эпоху Нара копировали не только музыкальные структуры, но и хореографию и костюмы заимствованных произведений. Иначе и не могло быть. Музыкальный процесс находился в руках иноземных музыкантов, которым и было поручено создание «японской музыки», и ничего удивительного, что создатели целиком шли по пути имитации существующих образцов.

В истории *гагаку* эпоха Нара была периодом заимствования и обучения новому искусству.

На основании факта заимствования китайской музыки нельзя ставить знака равенства между музыкальной культурой, процветающей в столице танских правителей, и заимствованной музыкой эпохи Нара. В Японию проникало далеко не все, что было в Китае и Корее, далеко не в полном объеме и, по-видимому, не лучшего качества. Трудно сказать, кем были первые музыканты, прибывшие из стран континента, но вряд ли это были знаменитые исполнители, композиторы, теоретики, блиставшие талантами у себя на родине и решившие по каким-то причинам покинуть свои земли ради полуварварской страны. Скорее всего, это были ремесленники средней руки, владевшие основами теории и композиции и обучавшие этому учеников.

Но нельзя быть несправедливыми к первым носителям великой музыкальной культуры континента, обосновавшимся в Японии. Они должны были играть на нескольких инструментах, обучать различным дисциплинам своих учеников и обеспечивать исполнение музыки на официальных торжествах. Заслугой этих пионеров является то, что они заложили основу профессионального музыкального обучения в Японии, фундамент всей ее традиционной музыки.

*Гагаку* была для японцев совершенно новым явлением не только по своему конкретному содержанию, но и по самому типу мышления, заложенному в ней. Эта музыка была заимствована по причинам политического и престижного характера, связана с пропагандой буддизма и с желанием установить в Японии сложный императорский церемониал, не уступающий китайскому. Усвоение этого искусства стало возможным после длительного этапа правительственного насаждения, в течение которого молодые японцы направлялись на выучку к иностранцам.

<sup>1</sup> *Танабэ Хисао*. Нихон онгаку юва. С. 78–81.

<sup>2</sup> *Танабэ Хисао*. Гагаку то гигаку. С. 12–13.

В эпоху Нара отношение японского общества к *гагаку* было ограничено только восприятием и подражанием, но не подлинным творчеством. Национальное творчество стало возможным только после овладения всей музыкальной информацией, которая проникла в Японию в оболочке *гагаку*: основами музыкальной теории, игры на музыкальных инструментах и т. д.

Таким образом совершился перелом в музыкальной культуре Японии, связанный с заимствованием музыки, имеющей фиксированную звуковысотную организацию.

Вместе с усвоением континентальной культуры в Японии изменилось само понятие музыки. В эпоху Хэйан инструментальная музыка называлась *кангэн* (духовые и струнные инструменты), а исполнение музыки — *кангэн-но асоби* (развлечение через посредство духовых и струнных инструментов). Если сравнить последнее выражение с китайским *иньюэ* (яп. *онгаку*), то окажется, что они очень близки друг другу. Китайское слово *юэ* включало в себя смысл «радость, удовольствие», что близко к японскому *асоби*, а абстрактному китайскому *инь* (звук) соответствует более конкретное *кангэн*.

### Глава 3

## ИСТОРИЯ ГАГАКУ В ЭПОХУ ХЭЙАН (784—1185 гг.)

В 794 г. японский императорский двор обосновался в новой столице, Хэйанкё (Столица мира и покоя, впоследствии Киото). С этого времени начинается новая эпоха в истории Японии — эпоха Хэйан. В то время произошли глубокие изменения в музыкальной культуре.

С IX в. история японской музыки перестает быть анонимной: до нас дошли имена профессиональных музыкантов и аристократов, сыгравших большую роль в развитии японской музыки. Музыканты получали образование в Ута-дзукаса, или их посылали в Китай учиться искусству у знаменитых мастеров. Среди первых из них был Ото Киёками (ум. в 839 г.), который стал известен благодаря своему искусству игры на духовых инструментах и произведения которого сохранились до сего времени в репертуаре *гагаку*: «Дзёвараку», «Сётэнраку» («Итирораку»), «Сэйдзёраку», «Кансюраку», «Сёсюраку», «Дзюсуйраку», «Кайсэйраку» и др. После обучения в Китае он стал учителем императора Ниммё (809–849 гг.) и Ванибэ Отамаро (798–864 гг.). Последний тоже совер-

шенствовался в Китае и оставил несколько сочинений, среди которых «Тэндзинраку», «Иккинраку», «Касёраку». Своим мастерством славился танцовщик Овари Хамануси, доживший до очень преклонного возраста. Был известен своим музыкальным талантом сын императора Камму, Ясуё, глава Ута-дзукаса, который получил фамилию Ёсиминэ (ум. в 830 г. в возрасте 46 лет).

В период правления императора Ниммё (833—850 гг.), который сам был замечательным музыкантом, была произведена реформа гагаку. По приказу императора японскими музыкантами были обработаны старые и созданы новые пьесы.

Произведения «Ама», по преданию заимствованное из Индии, и «Кондзю», пришедшее из Западного края, были обработаны Ото Киёками<sup>1</sup>. Произведение «Сэйгайха», которое, по всем данным, происходило из Западного края, подверглось переработке: музыку создал Ванибэ Отамаро вместе с Ото Киёками и флейтистом Цунзё Отоуо (о котором не сохранилось каких-либо сведений), а хореографию — Ёсиминэ Ясуё. Слова песни *эй*, которая исполнялась в середине танца, сочинил известный поэт Оно Такамура (802—852 гг.)<sup>2</sup>. Заимствованная в начале IX в. пьеса «Сюндэнка» в ладе *тайсики-тё* по приказанию императора Ниммё была перенесена в лад *со-дзё*. По другой версии, музыку к ней создал Ванибэ Отамаро<sup>3</sup>.

Для праздника Великого вкушения риса император повелел создать новые произведения: «Дзюсуйраку», музыка которого была сочинена Киёками и Кэммоцу Райкити (данных о нем не сохранилось), а хореография — Хамануси; «Канампу», о котором известно, что хореографию к нему создал Хамануси; «Одэнраку» (музыка Киёками и хореография Хамануси).

Репертуар заимствованной музыки был разделен на два отдела: музыка левой стороны, в которую вошли прежние *тогаку*, *ринъюгаку*, *торагаку*, и музыка правой стороны, в которой была представлена музыка Кореи и Бохая. Танцовщики первого отдела выступали в красных костюмах, второго — в зеленых. Первый отдел назывался также *тогаку*, а второй — *камагаку*. Пантомима *гигаку* к тому времени вышла из моды, некоторое время она сохранялась в храмах, но и там вскоре была забыта.

Состав оркестра гагаку был значительно сокращен. Из всех инструментов, проникших в Японию в эпоху Нара, отныне использовали духовой орган *сё*, поперечные флейты *рютэки* (которые назывались также

<sup>1</sup> Кёкунсё. С. 29—31, 71.

<sup>2</sup> Там же. С. 57.

<sup>3</sup> Там же. С. 60.





Рис. 5. Музыканты гагаку. Рисунки Фудзивара Митинори, в монастыре Синдзэй (ум. в 1159 г.). Прорисовка

Исполнители на: арфе *куго* (а), четырехструнной люте *биwa* (б), пятиструнной люте *гогэн* (в), шитре *со* (г), ударном инструменте *хокё* (д), духовом органе *сё* (е), продольной флейте *сякухати* (ж), поперечной флейте *ёкобуэ* (з), флейте Пана *сё* (и), духовом инструменте с двойной тростью *хитирики* (к), барабане-погремушке *кэйроко* (л), различных барабанах (м, н, о)

отэки или ёкобуэ) и комабуэ (отличавшиеся от первых только размером и звучавшие на тон выше), инструмент с двойной тростью *хитирики*<sup>1</sup>, тринадцатиструнную цитру *со*, четырехструнную лютню *бива*, барабаны *тайко*, *какко* и *сан-но цудзуми*, гонг *сёко*. Но состав оркестра не был строго установлен; из литературных источников эпохи Хэйан известно, что продолжали использоваться такие духовые инструменты, как продольная флейта *сякухати* и большой *хитирики*. Но флейты *макумо* и *ти*, арфа *куго*, медные тарелки *добёси*, разнообразные ударные инструменты, а именно: *хокё* (кит. *фансян*, рама с подвесными медными пластинами), различные барабаны, барабан-погремушка *кэйрока*, которые использовались в эпоху Нара, в Хэйан вышли из употребления. Ныне при исполнении музыки *тогаку* используют флейту *рютэки* и барабан *какко*, а при исполнении *комагаку* — флейту *комабуэ* и барабан *сан-но цудзуми*; трудно сказать, когда было установлено это разграничение.

В эпоху Нара в репертуаре была группа произведений, которая ведет свое происхождение от музыки *чиншан* эпох Суй и Тан, это были вокальные пьесы в сопровождении оркестра. В IX в. вокальная партия была сокращена и эти произведения превратились в чисто инструментальные пьесы.

В результате всех изменений была создана новая модель *гагаку*, в которой сочетались различные по происхождению элементы музыки эпохи Нара. Возможно, что японские музыканты вдохновлялись при этом музыкой, созданной в Китае в правление Сюань-цзуна, в которой были объединены китайский и иноземный стили.

Вторая половина эпохи Хэйан считается золотым веком японской культуры и искусства. Музыка при этом отводилась значительная роль. Жизнь императорского дворца была отмечена многочисленными церемониями, следующими друг за другом в течение всего года. Во время официальных торжеств исполнение музыки было поручено музыкантам палаты Ута-дзукаса, которая была переведена в новую столицу<sup>2</sup>. Было также создано женское музыкальное ведомство, Найкёбо (точная дата организации неизвестна); музыкантши должны были исполнять музыку во время дворцовых пиршеств и песни и пляски во время новогодних песенных шествий *тока*<sup>3</sup>. В 948 г. была организована еще одна Музыкальная палата, Гакусю (впоследствии Кёто-гакусю — «Гакусю в

<sup>1</sup> *Хитирики* проник в Японию в двух разновидностях: большой и малый. Большой к концу эпохи Хэйан вышел из употребления, а малый стал называться просто *хитирики*.

<sup>2</sup> Энци сики. Т. 2. С. 530—532.

<sup>3</sup> *Ямада Ёсио*. Гэндзи-моногатари-но онгаку [= Музыка в Повести о Гэндзи]. Токио: Хобункан, 1934. С. 21—22.



Рис. 6. Танцы «Хоёраку» (вверху) и «Кондзю» (внизу). Рисунок Фудзивара Митинори. Прорисовка

Киото»), и функции Ута-дзукаса были ограничены административными вопросами<sup>1</sup>. Кроме того, в крупных храмах содержались группы музыкантов, исполнявших музыку во время религиозных церемоний. Музыканты различных храмов упомянуты, в частности, в описании второго открывания глаз Великого Будды в храме Тодай-дзи. В 855 г. голова статуи отвалилась, и восстановленная скульптура была в 861 г. освящена второй раз. Во время этой церемонии исполнялась музыка музыкантами самого Тодай-дзи, а также храмов Ямасина-дэра (Кокуфу-дзи), Ганго-дзи, Дайан-дзи, Якуси-дзи и Хорю-дзи<sup>2</sup>.

В старой столице Нара тоже было организовано Гакусо (Нанто-гакусо — «Гакусо в южной столице»), в нем служили музы-

канты буддийского храма Кофуку-дзи и синтоистского храма Касуга. Музыканты храма Ситэнно-дзи (или Тэнно-дзи) в Сэтцу (ныне в городе Осака) образовали Ситэннодзи-гакусо. В этих палатах обосновались известные семьи музыкантов. Семья Кома специализировалась в исполнении танцев левой стороны, семья Оно — правой. Музыканты Кома служили в Нанто-гакусо, а когда танцы левой стороны должны были исполняться при дворе, они приезжали в столицу. Один из них, флейтист и танцовщик Кома Тикадзанэ (1177–1242 гг.), составил в 1233 г. музыкальный трактат «Кёкунсё» («Поучения»), а другой представитель семьи, Кома Асакацу (1270–1322 гг.), написал «Дзоку кёкунсё» («Продолжение Поучений»). Известны были также семьи музыкантов Тоёхара и Абэ. Тоёхара Мунэаки, знаменитый своим искусством игры на духовом органе, составил в 1512 г. трактат «Тайгэнсё» («Трактат Тоёхара»), а Абэ Суэнао, мастер игры на *хитирики*, — в 1690 г. трактат «Гаккароку» («Записи о семьях музыкантов»).

<sup>1</sup> Ямада Ёсио. Указ. соч. С. 16.

<sup>2</sup> Тодай ёроку. С. 57. Описание исполняемой музыки в храме в начале 861 г. см. там же: С. 50–59.



Рис. 7. Исполнение танцев. Древнее изображение. Фрагмент

Музыканты палат принимали участие также в исполнении синтоистских обрядов во дворце и крупнейших святилищах. «Энги сики» упоминает певцов и певиц, но ничего не сообщает об инструменталистах<sup>1</sup>.

В 1-м месяце во дворце проводились различные пиры и праздники<sup>2</sup>. В первый день года император принимал поздравления и давал пир своим подданным. Во время пира за дверями зала исполняли в сопровождении флейты песню «Кудзу-но со». Затем исполнялась музыкальная программа. Музыканты исполняли произведения *гагаку*, находясь за воротами, затем входили во двор и играли стоя во время всего концерта. Музыка, исполняемая стоя, называлась *татисаку*. Программа открывалась *тёси* (небольшими вступлениями к произведениям) в ладе *со-дзё* (весенний лад); войдя во двор, играли пьесы «Сюндэнка», «Мандзайраку», «Хокутэйраку», «Тикю», «Энгираку» и «Тёгэйси». «Мандзайраку» («Многие лета») исполнялось в особенно торжественных случаях. Танец прославлял мудрое правление древних императоров;

<sup>1</sup> Энги сики. Т. 2. С. 531.

<sup>2</sup> Об исполнении музыки во время церемоний см.: *Камисанго Юко*. Указ. соч. С. 225–240.



Рис. 8. Танец «Одай хадзинраку».  
Рисунок Фудзивара Митинори.  
Прорисовка

рика) («Цветы персика и сливы»), а также «Мандзайраку», «Одай хайдзираку», «Гёкудзю готэйка».

В середине месяца проводились песенные шествия, *тока* (пляски и песни), которые происходили от китайского обычая в день Нового года устраивать процессии с песнями и танцами. Сначала для этого во дворец приглашали жителей столицы, известных своим певческим искусством, которые и исполняли поздравительные песни в ночь на 14-й или 15-й день. Затем *тока* превратились в ритуальный концерт и были разделены на мужские (в 14-й день) и женские (в 16-й). Первые были в последний раз исполнены в 983 г. На женских же *тока* исполнялась песня «Кудзу-но со», затем музыканты левой и правой стороны играли по одному произведению из своего репертуара, и завершалось представление женскими танцами. Но кроме ритуального концерта аристократы разгуливали по улицам, украсив одежды ватой, и пели песни *сайбара*<sup>1</sup>.

Музыка сопровождала также соревнования по борьбе *сумаи* (в 7-м месяце), по стрельбе из лука и скачки. Если побеждали борцы левой

легенда гласила, что в Китае в эпоху мудрых правителей ко двору прилетали фениксы и пели эту пьесу. Начало года по лунному календарю соответствовало первому месяцу весны, поэтому в программу концерта включалось произведение, посвященное этому времени года: в танце «Сюндэнка» изображалась прогулка в весеннем саду и любование цветами.

В 7-й день проводился Праздник белых лошадей, который основывался на древнем веровании японцев, что увидеть в начале 1-го месяца белого коня значит оградить себя от несчастий в течение всего года. В тот день играли музыке «Кудзу-но со», а танцовщицы из Найкёбо исполняли пять танцев: «весенние» произведения «Кисюнраку» («Благостная весна») и «То-

<sup>1</sup> Гэндзи-моногатари. Т. 2. С. 389–390.

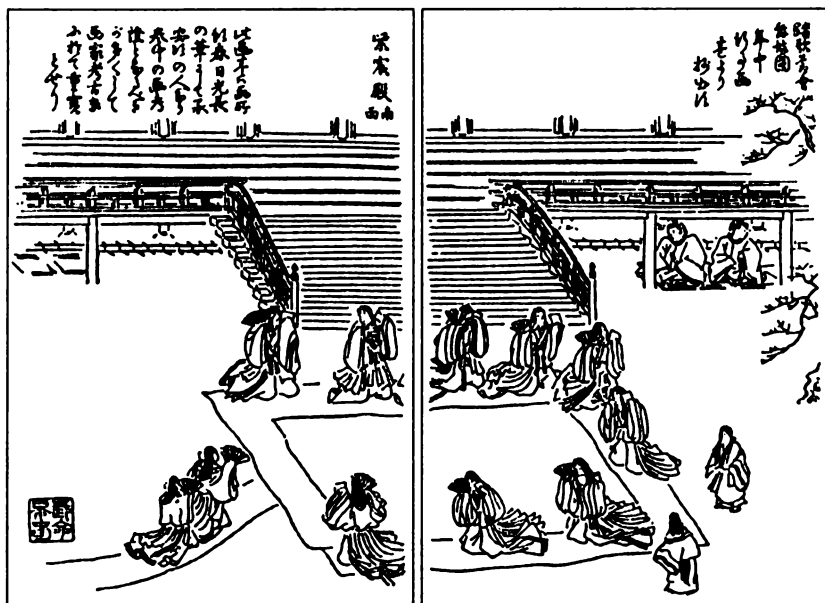


Рис. 9. Исполнение женщинами танцев из представления бугаку. Прорисовка фрагмента старинного свитка

стороны, танцевали «Бато», если правой — «Насори». В источниках упоминаются и другие танцы<sup>1</sup>. Борьба могла проводиться и в другие дни, но музыкальная программа оставалась той же. Во время соревнований по стрельбе из лука в 1-м месяце всегда исполнялись «Насори» и «Ранрё»<sup>2</sup>.

Разнообразные пиры устраивались во время сезонных праздников. Пир 3-го дня 3-го месяца, который стал проводиться во дворце с начала эпохи Хэйан, но затем утратил свой официальный характер, сопровождался исполнением различных прозведений, в числе которых обязательно было «Торика» («Цветы сливы и персика»). В том же месяце проводился пир по поводу любования цветами вишни, не имевший твердо установленной музыкальной программы. В «Гэндзи-могатари» сообщается, что на этом празднике играли «Сюнъодэн» («Весеннее пение соловья») и «Рюказн» («Парк, где растут ивы и цветы») <sup>3</sup>.

Праздник хризантем (9-й день 9-го месяца) сопровождался исполнением музыки «Кудзу-но со» и женскими танцами.

<sup>1</sup> Гокю-сидай. С. 255, 257.

<sup>2</sup> Там же. С. 92.

<sup>3</sup> Гэндзи-могатари. Т. 1. С. 304.



Рис. 10. Маска актера *бугаку*, танец «Ранрёо»; рис. 11. Маска актера *бугаку*, танец «Насори». Национальный музей в г. Нара

Пышные праздники устраивались при дворе по случаю дней рождений императора, императрицы и отрекшихся от престола государей, которые торжественно отмечались раз в десять лет начиная с сороковой годовщины. В них, естественно, принимали участие музыканты Утадзукаса, но гвоздем программы было исполнение детьми и внуками юбиляра таких танцев, как: «Ранрёо», «Насори», «Мандзайраку», «Кондзю» или «Сэйгайха».

При официальных посещениях императором своих родителей, сопровождавшихся пирами, музыканты левой и правой сторон попеременно исполняли от шести до десяти танцев, иногда их число доходило до шестнадцати. В концертах принимали участие и аристократы, танцевавшие или игравшие на различных инструментах. Со времени правления императора Итидзё (986–1011 гг.) сами императоры играли перед родителями на флейте.

В эпоху Хэйан музыка *гагаку* часто звучала и во время буддийских служб. В «Гокэ-сидай» («Церемонии года, записи семьи Оэ») сохрани-



Рис. 12. Танец «Сиси» («Лев»). Рисунок Фудзивара Митинори, в монастыре Синдзэй (ум. в 1159 г.). Прорисовка

лось описание посещения императором Сиракава в 1-й день 10-го месяца 1083 г. храма Хоссэ<sup>1</sup>. Многие произведения, исполненные во время службы, являлись ее важными компонентами. Перед началом церемонии исполнялся танец «Эмбу», который, по поверью, отгонял злых духов. Входящим в храм монахам предшествовали два танцовщика, которые, поднявшись на сцену, совершали обряд приветствия и исполняли танец «Сиси» (рис. 12). Во время службы исполнялись также танцы «Босацу», «Карёбин» и «Котё». Два из них были буддийского характера: «Босацу» представлял бодхисаттву, а «Карёбин» — волшебную птицу индийской мифологии *калавинка*, прилетевшую к монахам во время выполнения службы. Танцовщики появлялись с приношениями и цветами, передавали их монахам, а затем исполняли свои танцы.

После окончания службы исполнялась довольно большая программа: «Ама», «Ни-но май», «Мандзайраку», «Сандзю хадзинраку», «Тайхэйраку», «Согоко», «Тагюраку», «Ранрёо», «Тикю», «Китоку» и «Ринга».

Пышный ритуал буддийских обрядов в эпоху Хэйан привел к появлению различных утонченных форм использования музыки, например чтения сутр под аккомпанемент цитры *кото*, как об этом свидетельствует «Уцухо-моногатари»<sup>2</sup>.

Буддийские церемонии в императорском дворце обязательно сопровождались исполнением музыки. В 1-м месяце, с 8-го по 14-й день, проводилось чтение сутры «Конкомёкё» («Сутра золотого блеска»), что должно было обеспечить мир в государстве. В первый и последний день церемонии перед чтением сутры исполнялись танцы, а кроме того, играли музыку, когда монахи входили или выходили из зала<sup>3</sup>. Сохранилось предание, что в 845 г. во время подобной церемонии знаменитый Овари Хамануси, в возрасте 103 лет, танцевал «Вафураку».

<sup>1</sup> Гоку-сидай. С. 385–389.

<sup>2</sup> Уцухо-моногатари. Т. 1. С. 370–371; Т. 2. С. 280.

<sup>3</sup> Энги сики. Т. 2. С. 531.



Музыканты Ута-дзукаса принимали участие и в чтении сутр и других церемониях в храмах старой столицы Нара: Тодай-дзи, Сайсай-дзи, Дайан-дзи<sup>1</sup>.

Аристократы стали играть в истории музыки столь же значительную, если не бóльшую роль, как и профессионалы. В хэйанском обществе начинает цениться музыкальный талант. Например, о Фудзивара Садатоси (807–867 гг.), который был послан в Китай, где учился игре на лютне *бива* (кит. *пипа*) у известного музыканта Лю Эрлана (по другим источникам, его учителем был Лянь Чэнью), в исторических источниках сказано: «Садатоси не блистал никакими другими талантами, но поскольку он прекрасно играл на *бива*, он в период трех царствований занимал [высокие] должности»<sup>2</sup>.

О Ёсиминэ Нагамацу (ум. в 879 г. в возрасте 66 лет) говорится: «У Нагамацу не было никаких других талантов, но он хорошо играл на цитре *кин*, поэтому его послали в Китай в составе посольства»<sup>3</sup>.

В большинстве случаев речь не шла о крупном музыкальном даровании — все аристократы должны были играть на нескольких инструментах, петь и танцевать. Военным, в частности, вменялось в обязанность исполнение музыки. Известно, что в 19-й день 4-го месяца 833 г. чины Левого личной императорской охраны (*саконъэфу*) исполняли музыку, а в 21-й день чины Левого дворцовой стражи (*саэмон-фу*) и Левого императорского эскорта (*сахээфу*) исполняли *курэгаку*<sup>4</sup>. Кроме того, в 1-й день 4-го месяца 861 г. служащие Правой и Левого императорской охраны исполняли музыку<sup>5</sup>.

Литература эпохи Хэйан содержит ценную музыкальную информацию — это относится прежде всего к двум крупнейшим произведениям эпохи «Уцухо-моногатари» и «Гэндзи-моногатари». Оба романа свидетельствуют о необычайном распространении музыки в аристократическом обществе.

Часто аристократы носили с собой духовые инструменты. Вот описание импровизированного исполнения песни *сайбара*<sup>6</sup> «Кацураги» из

<sup>1</sup> Энги сики. Т. 2. С. 531.

<sup>2</sup> Нихон сандай дзицуруку [= Правдивые записи о трех периодах правления]: В 2 т. / Под ред. Куронита Кацуми. Токио, 1954. Т. 1. С. 222. (Синтэй дзохо кокуси тайкэй. 2-я серия. Т. 3–4). Хроника повествует о правлении трех императоров: Сэйва (858–875 гг.), Ёдзэй (875–884 гг.) и Коку (884–887 гг.).

<sup>3</sup> Нихон сандай дзицуруку. Т. 2. С. 463.

<sup>4</sup> Сёку Нихон коки [=Продолжение последующих анналов Японии] / Под ред. Куронита Кацуми. Токио, 1956. С. 10. (Синтэй дзохо кокуси тайкэй. 1-я серия. Т. 6).

<sup>5</sup> Нихон сандай дзицуруку. Т. 1. С. 74.

<sup>6</sup> Вокально-инструментальный жанр японской музыки, см. главу 7 настоящей части.

«Гэндзи-моногатари». Отрывок относится к эпизоду, когда придворные явились в буддийский монастырь, где герой провел некоторое время после тяжелой болезни: «То-но тюдзё достал флейту, которую он носил за пазухой, и заиграл на ней. Сайтю-бэн, тихонько отбивая веером такт, запел: “К западу от храма Тоёхара...” [...] Один из прислужников играл на *хитирики*, другой был искусен в игре на духовом органе. Монах Содзу принес цитру *кин*»<sup>1</sup>.

В другом отрывке описывается визит придворного к даме: «Придворный не спеша вошел в сад, сел в галерее неподалеку от ворот и некоторое время молча смотрел на луну. [...] Он достал из-за пазухи флейту и начал то наигрывать на ней, то напевать *сайбара* “Асукаи”»: “У источника Асукаи мой прият... Как приятна тень...” Послышалось, как в доме кто-то настраивает цитру, так чудесно звучащую. Это была дама, которая принялась в ладе *рицу* мягко вторить мелодии “Асукаи”»<sup>2</sup>.

Однажды Гэндзи и То-но тюдзё возвращались домой в экипаже; вытащив из-за пазухи флейты, они по дороге играли на них<sup>3</sup>.

Отправляясь в ссылку в Сума, Гэндзи берет свою цитру и часто коротает время, играя на ней: «Зимой, во время метели, он глядел на небо, так отличающееся от того, которое он оставил, и развлекался игрой на цитре. Он просил Ёсикиё петь, а Тайбу играть на флейте»<sup>4</sup>.

Поехав к Нюдо, Гэндзи часто вместе с хозяином исполнял музыку<sup>5</sup>.

Чрезвычайно популярным стало исполнение музыки небольшой группой инструментов, особенно струнных. Для таких ансамблей, насколько можно судить, не существовало специальной литературы, состав группы не был определенным, каждый брался за свой любимый инструмент и исполнял без особых изменений партию так, как ее исполняли в составе полного оркестра; иногда исполнение сопровождалось пением.

Музыкальная культура была ограничена кругом аристократов, проживающих в столице. Поезжая в провинцию, чиновники создавали в своих домах островки утонченной музыкальной культуры, чуждой остальной части населения. В «Гэндзи-моногатари» содержится эпизод исполнения принцем произведения «Корё» (т. е. китайского произведения «Гуанлинсань») в период, когда он находился в ссылке: «Когда

<sup>1</sup> Гэндзи-моногатари. Т. 1. С. 199.

<sup>2</sup> Там же. С. 75–76.

<sup>3</sup> Там же. С. 241.

<sup>4</sup> Там же. Т. 2. С. 45.

<sup>5</sup> Там же. С. 70–72.

Гэндзи, полностью отдаваясь своему несравненному искусству, играл «Корё», девица из соседнего дома, должно быть, внимательно прислушивалась к великолепным звукам, так гармонично сочетавшимся с шумом ветра в вершинах сосен и рокотом моря. Даже обитатели бедных хижин, которые не могли и понять, что такое эти звуки, медленно тянулись к дому принца и, стоя на ветру, простудились»<sup>1</sup>.

Аристократы обязательно должны были играть на нескольких музыкальных инструментах. Они учились у музыкантов из Ута-дзукаса их искусству. В «Гэндзи-моноготари» повествуется, как аристократы перед дворцовыми праздниками приглашали к себе знаменитых инструменталистов и танцовщиков и, запершись с ними, совершенствовали свое искусство. Это не было потерянным временем: за удачное исполнение музыки можно было получить внеочередное повышение в чине<sup>2</sup>.

Детей обучали играть на нескольких музыкальных инструментах с раннего детства. Гэндзи в возрасте шести лет изумлял всех своим искусством игры на струнных и духовых<sup>3</sup>. Сначала его обучили играть на цитре *кин*, затем на флейте, лютне и цитре *со*<sup>4</sup>.

Гэндзи не был единственным, получившим музыкальное образование в детстве. Сын То-но тюдзё принимал участие в концерте в возрасте восьми лет и так хорошо играл на духовом органе и пел *сайбара* «Такасаго», что Гэндзи в восторге пожаловал ему одежду с собственного плеча<sup>5</sup>. Накатада, герой «Уцухо-моноготари», научился играть на духовом органе, флейте, цитрах *со* и *вагон* в раннем детстве<sup>6</sup>. Его мать училась музыке в течение трех лет начиная с четырехлетнего возраста, а Накатада начинает учить свою дочь в шесть-семь лет<sup>7</sup>. В «Уцухо-моноготари» рассказывается, как по случаю празднования дня рождения императрицы принц Мияко в девять лет танцевал «Ракусон», а принц Изяко, того же возраста, — «Ранрё»<sup>8</sup>.

Почти все герои «Гэндзи-моноготари» являются прекрасными музыкантами. Сам принц особенно замечательно играл на *кото*<sup>9</sup>, его друг

<sup>1</sup> Гэндзи-моноготари. Т. 2. С. 70.

<sup>2</sup> Там же. Т. 1. С. 273–274. Этот обычай подтверждается многими эпизодами из «Уцухо-моноготари», например: Т. 1. С. 380; Т. 2. С. 204; Т. 3. С. 524.

<sup>3</sup> Гэндзи-моноготари. Т. 1. С. 43.

<sup>4</sup> Там же. Т. 2. С. 186.

<sup>5</sup> Там же. Т. 1. С. 407–408.

<sup>6</sup> Уцухо-моноготари. Т. 1. С. 101–102.

<sup>7</sup> Там же. Т. 3. С. 421.

<sup>8</sup> Там же. Т. 2. С. 45.

<sup>9</sup> Гэндзи-моноготари. Т. 1. С. 308; Т. 2. С. 70.

То-но тюдзё славился искусством игры на японской цитре<sup>1</sup>. Жена Гэндзи, Акаси, мастерски играет на *кото*, и каждый раз, когда на страницах романа о ней заходит речь, упоминается о ее даровании. Суэцуму-хана, одна из многочисленных привязанностей любвеобильного героя, проводит все дни, играя на *кото*<sup>2</sup>, а другая дама, Гэн-но найси, столь изумительно играла на лютне, что выступала наравне с мужчинами перед императором<sup>3</sup>.

В романе выражена точка зрения, что профессиональные музыканты не способны достичь вершин артистизма, чего могут добиться только аристократы: «Молодые люди из благородных домов отличаются от профессиональных танцовщиков в исполнении танцевальных фигур и движениях рук. Нельзя отрицать, что и в наше время среди последних есть знаменитые мастера, но они не могут с такой свободой выразить все очарование танцев»<sup>4</sup>.

Репертуар *гагаку* был сравнительно невелик: как уже говорилось, в списке Танабэ Хисао всего 114 произведений, хотя в исторических источниках встречаются названия, им не упомянутые. Это число увеличивается, если добавить варианты некоторых произведений в разных ладах. Но на основе каждого произведения могли быть образованы особые варианты, которые объединялись под названием «тайные произведения» (*хикёку*), чрезвычайно ценимые в хэйанском обществе. Это могли быть пьесы для солирующих инструментов. Кроме того, тайными могли быть варианты различных известных произведений, отличающиеся от распространенной версии какими-то особыми нюансами исполнения. Тайно могла передаваться не только музыка, но и хореография.

Множество произведений в эпоху Хэйан было засекречено. История тайной версии *сайбара* «Соно кома» («Этот конь») из «Кокон тёмондзю» («Знаменитые истории древности и современности») наглядно показывает сложные перипетии существования музыкальных произведений, связанные с их засекречиванием<sup>5</sup>.

Созданию секретных вариантов способствовал тот факт, что музыка от учителя к ученику передавалась устно: нотная запись, хотя и существовала, была несовершенной, и музыкант, получив ноты, не мог без помощи наставника выучить произведение. К тому же и ноты хранились в большой тайне<sup>6</sup>. Ученик полностью зависел от настроения своего

<sup>1</sup> Гэндзи-моноготари. Т. 3. С. 17.

<sup>2</sup> Там же. Т. 1. С. 236.

<sup>3</sup> Там же. С. 292–293.

<sup>4</sup> Там же. С. 274.

<sup>5</sup> См. приложение 3. № 245.

<sup>6</sup> См., например, отрывок № 255 из «Кокон тёмондзю» (приложение 3).

педагога, как показывает история Минамото Ёриёси, который учился игре на флейте у Таматэ Нобутика<sup>1</sup>.

Тайные произведения были своеобразной собственностью музыканта. Они сохранялись в семье или в узком кругу ближайших друзей. Передача их от одного лица к другому свидетельствовала об узах глубокой дружбы между двумя музыкантами, которые давали при этом клятву, что никто другой никогда не узнает этих произведений. Тайная традиция, сохраняемая музыкантами, устанавливала связь между ними и знаменитыми исполнителями прошлого. Произведения засекречивались не из-за их особых музыкальных достоинств, а в силу стремления ограничить знакомство с ними рамками одной школы. Но это часто приводило к полной утрате произведений.

Стремление узнать тайные произведения иногда заставляло музыкантов рисковать своим положением и даже жизнью. Так, Тоёхара Токиаки отправился вслед за Минамото Ёсимицу, самовольно покинувшим столицу, в надежде узнать тайное произведение, которому его обучил отец Токиаки<sup>2</sup>. Отказ передать их мог привести к трагическим последствиям: хранитель традиции был убит своим родственником из-за того, что отказался передать ему тайные произведения. Речь идет об Оно Сукэтада (1046–1110 гг.), известном исполнителе музыки *кагура*. Он был внуком Масасукэ, который передал ему тайную традицию произведений «Кондзю» и «Сайсоро». Сукэтада обучил ей императора Хорикава. В 1088 г. Сукэтада исполнял «Сайсоро» и был удостоен высочайшей похвалы. Он был убит Ямамура Масацура, который тоже был внуком Масасукэ по матери и которому Сукэтада отказался передать тайные произведения. Этих произведений не знал и сын убитого, Тадаката, которому стоило больших трудов их восстановить<sup>3</sup>.

Существовали и другие причины хранения в тайне музыкальных произведений. Японцы эпохи Хэйан ценили в музыке оригинальность, что часто давало им возможность блеснуть при дворе необыкновенным исполнением музыки или танца. В девятой главе «Уцухо-моногатари» рассказывается, как крупному сановнику Масаёри была поручена подготовка праздника по случаю шестидесятилетия императрицы. Он пригласил профессиональных танцовщиков, чтобы обучить танцам детей, которые должны были принять участие в торжестве. Но ему хотелось, чтобы двое его малолетних сыновей превзошли других мальчиков, и он

<sup>1</sup> См. отрывок № 264 из «Кокон тёмондзю» (приложение 3).

<sup>2</sup> См. отрывок № 255 из «Кокон тёмондзю» (приложение 3).

<sup>3</sup> См. отрывок № 269 из «Кокон тёмондзю» (приложение 3).

вынудил известных своим музыкальным талантом аристократов Накаёри и Юкимаса обучить их секретной традиции.

Музыкальный талант был капиталом, который опытные придворные ловко использовали для достижения своих целей. Репутация аристократа повышалась, если становилось известно о том, что он владел тайной традицией. В «Уцухо-моногатари» есть эпизод, когда Канэмаса разговаривает с императором о своем сыне, Накатада, и под видом скромного отрицания талантов последнего сразу же упоминает о тайной традиции, которую тот унаследовал от своего деда, знаменитого музыканта: «Я не думаю, что можно говорить об особом музыкальном таланте. Его обучили искусству, которым владел его дед, поэтому он, должно быть, знает одно-два тайных произведения, — это все»<sup>1</sup>.

Если тайная традиция сохранялась строго, аристократы старались отдать в жены музыканту свою дочь, чтобы хотя бы их внуки узнали ее. Так, жена Масаёри мечтает о браке между своей дочерью и Накатада: «Если отдать ее ему в жены, он научит детей играть на *кото*. Говорят, он не хочет учить даже принцев»<sup>2</sup>.

Сам император не может придумать ничего другого, как отдать в жены Накатада свою дочь, надеясь, что хотя бы его потомки таким образом смогут приобщиться к тайнам<sup>3</sup>.

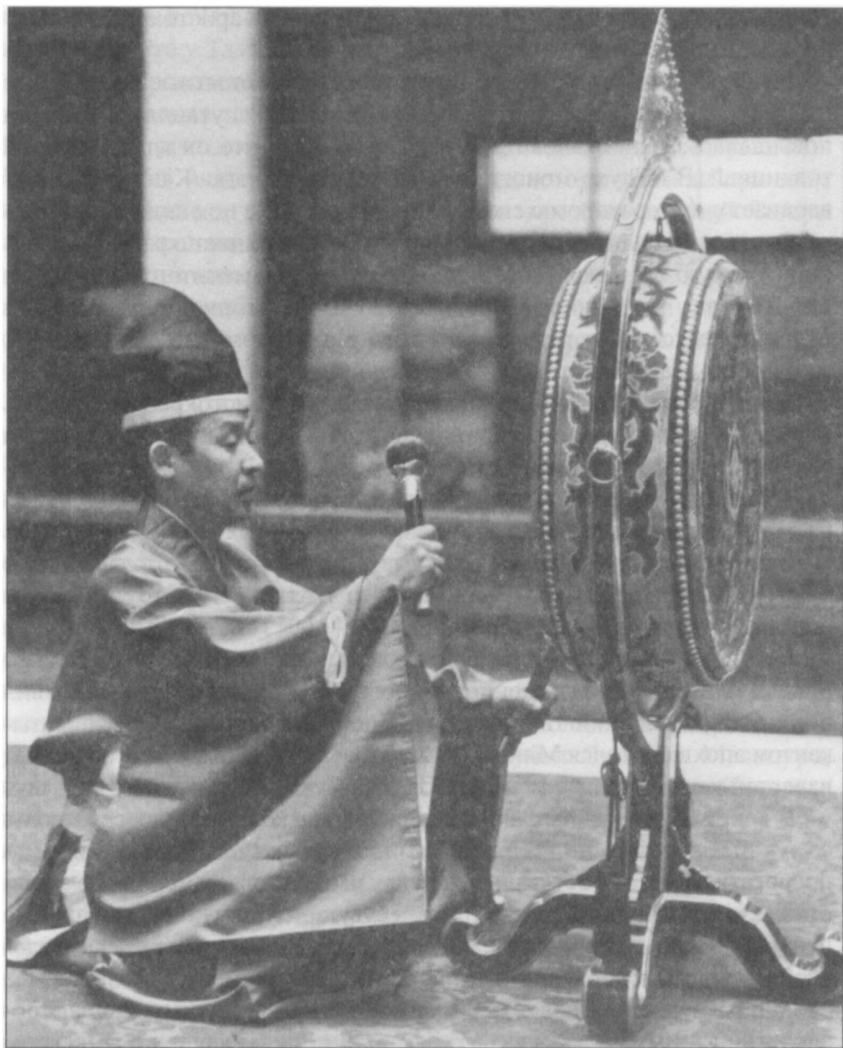
В литературе эпохи Хэйан редко говорится о композиторах, создавших то или иное произведение; наибольшим почетом пользовался исполнитель, хранящий тайную традицию. Самым выдающимся музыкантом эпохи считался Минамото Хиромаса (918–980 гг.), который был известен как исполнитель на нескольких музыкальных инструментах.

В конце XII в. власть фактически перешла ко второму сословию — самурайскому. Это не положило конца музыке *гагаку*. Номинально прерогативы власти оставались в руках императора, и при дворе существовал музыкальный уклад предшествующей эпохи. Музыкальные центры эпохи Хэйан продолжали свою деятельность. Во время междоусобной войны годов Онин (1467–1478 гг.) императорская столица была сильно разрушена, и почти все музыканты Кёто-гакусо погибли. Впоследствии в императорскую Музыкальную палату были переведены музыканты из Нанто-гакусо и Ситэннодзи-гакусо.

<sup>1</sup> Уцухо-моногатари. Т. 1. С. 104.

<sup>2</sup> Там же. Т. 2. С. 225.

<sup>3</sup> Там же. Т. 2. С. 225–226.



*Рис. 13. Исполнитель на барабане тайко*

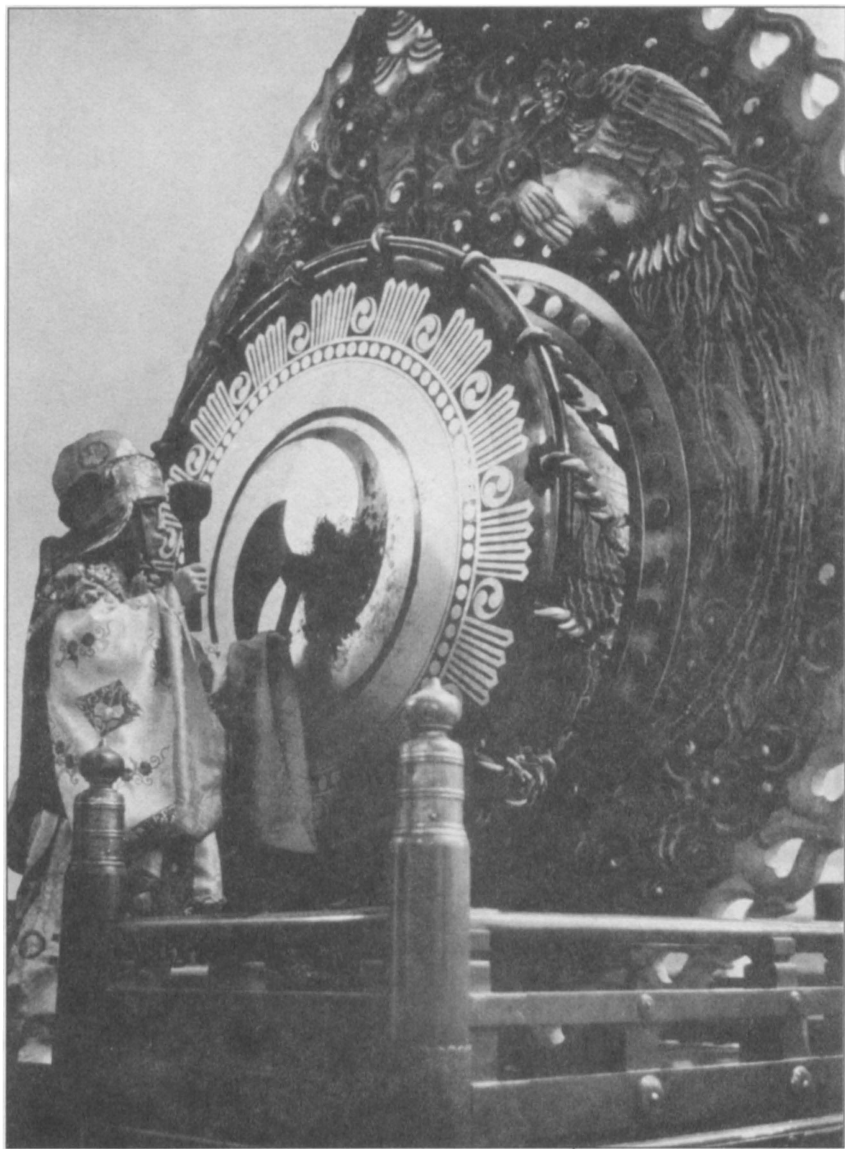
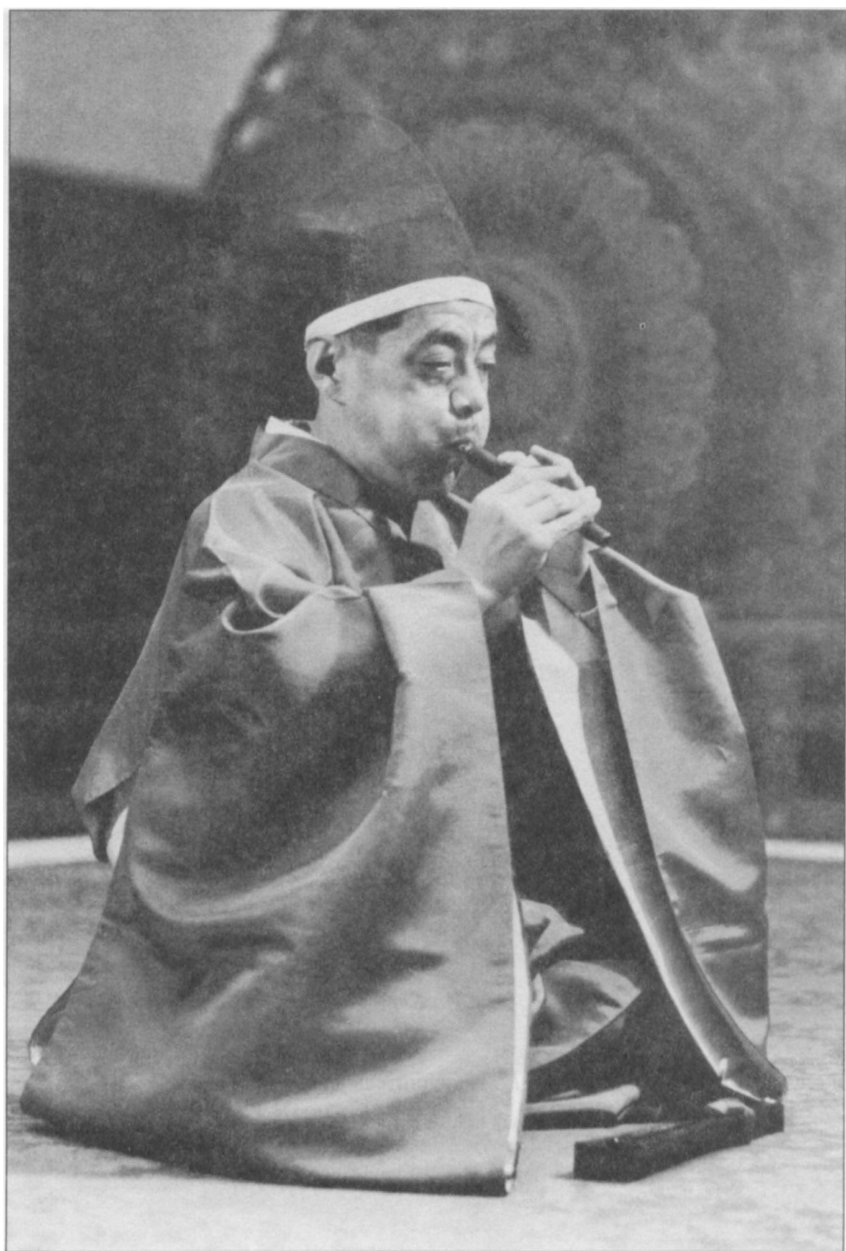


Рис. 14. Исполнитель на «большом барабане» одайко





*Рис. 15. Исполнитель на духовом органе сё*



*Рис. 16. Исполнитель на хитирики*



*Рис. 17. Исполнитель на бива*



*Рис. 18. Исполнитель на флейте рютэки*

## Глава 4

## СТРУКТУРА ГАГАКУ, ЕЕ СВЯЗЬ С ДРУГИМИ МУЗЫКАЛЬНЫМИ КУЛЬТУРАМИ

В главе предпринимается попытка исторического анализа музыкальной структуры *гагаку*. На первый взгляд она кажется невозможной. В распоряжении исследователя имеется только современный музыкальный материал. Расшифровки Хаяси Кэндзо и других исследователей рукописей эпох Нара и Хэйан содержат ценные данные, но их все-таки слишком мало, чтобы составить достаточно полное представление о состоянии музыки в тот период. Однако анализ современной *гагаку* показывает, что в ее структуре сохранились элементы, которые относятся к различным этапам развития, и если при этом нельзя установить точной хронологии, то проблему можно решить, выявляя стадиальность в развитии музыки. Следующим шагом будет попытка объяснить происхождение выделенных элементов<sup>1</sup>.

Современный репертуар *гагаку* делится на *кангэн* (инструментальная музыка) и *бугаку* (танцевальная музыка), которая с точки зрения музыкальной структуры представляет собой упрощенный вариант первой. Поэтому в данной главе мы ограничиваемся анализом *кангэн*.

Традиционно функции инструментов в *кангэн* определяются следующим образом: основная мелодическая линия исполняется на *хитирики*; партия флейты *рютэки* представляет ее вариант; духовому органу поручено гармоническое сопровождение, струнные (*цитра со* и лютя

<sup>1</sup> Насколько нам известно, ни в одной японской музыковедческой работе музыкальная структура *гагаку* не анализируется под принятым нами углом зрения. Японские специалисты, как правило, рассматривают *гагаку* как монолитное явление и характеризуют ее с помощью категорий традиционной теории, заимствованной из Китая. Однако теоретическая мысль часто удалялась от живой музыкальной практики, и в ряде случаев очевиден разрыв между теоретическими достижениями и отражением их в структуре *гагаку*. Поэтому анализ ее с точки зрения традиционной теории не может быть удовлетворительным. Хаяси Кэндзо, справедливо считая, что современная *гагаку* значительно отличается от музыки эпохи Нара, прибегает к древним рукописям для выявления первоначальной структуры. Но он не сравнивает древние формы с современными и не рассматривает их в их развитии. В 1968 г. была опубликована книга: Масумото Кикико. Гагаку: Дэнто онгаку-э-но атараси апуроти [= Гагаку: Новый подход к традиционной музыке]. Токио, 1968, — в которой внимание автора сосредоточено на анализе музыкальной структуры. Книга содержит ценный материал, но в ряде случаев исследовательница опирается на данные традиционной теории, например, в определении звукорядов, и не касается проблем исторической эволюции.

бива) и ударные организуют метр<sup>1</sup>. Такое понимание справедливо для современного состояния гагаку, но для реконструкции древней модели этой музыки от него необходимо отказаться.

Тип оркестрового многоголосия, представленного в кангэн, можно определить как гетерофонию. Общее представление о ней может дать отрывок из произведения «Этэнраку» в ладе хё-дзё (см. пример 1).

Партии всех инструментов связаны между собой и развиваются в русле общего для них движения. Этот тип многоголосия достаточно развит: партии хитирики и рютэки в некоторых произведениях значительно отличаются друг от друга, на особых формулах строится партия со, в партиях бива и духового органа представлены последовательности аккордов.

Как с исторической, так и с конструктивной точки зрения основное значение в структуре гагаку принадлежало унисону, который можно реконструировать, мысленно соединяя верхние звуки аккордов бива, основные (нижний и верхний) звуки фигураций со и нижние звуки аккордов сё. Эта линия, выделяемая в современной структуре достаточно искусственно (в настоящее время унисон строго не выдерживается), определяет движение всех прочих партий. Линия эта развивается равномерно, один ее звук занимает один такт, что напоминает cantus planus европейской средневековой полифонии.

В настоящее время в музыке гагаку используются шесть ладов, которые восходят к китайской ладовой системе. Обозначение рицу-рё является японским произношением китайского люй-люй, слова кин и тё соответствуют китайским цзюнь и дяо. Из 28 ладов китайской музыки японцы оставили только шесть.

Японские музыковеды приводят эти ладовые звукоряды<sup>2</sup>:

итикоцу-тё: ре — ми — фа диез — соль — ля — си — до;

со-дзё: соль — ля — си — до — ре — ми — фа;

тайсики-тё: ми — фа диез — соль диез — ля — си — до диез — ре;

хё-дзё: ми — фа диез — соль — ля — си — до диез — ре;

осики-тё: ля — си — до — ре — ми — фа диез — соль;

бансики-тё: си — до диез — ре — ми — фа диез — соль диез — ля.

Звукоряды делятся на две группы — рё (первые три) и рицу (вторые три). Хаяси Кэндзо отмечает их тождество с европейскими ладами —

<sup>1</sup> Танабэ Хисао. Нихон онгаку юва. С. 95; Масумото Кикико. Указ. соч. С. 23.

<sup>2</sup> Танабэ Хисао. Нихон онгаку кова. С. 95; Масумото Кикико. Указ. соч. С. 132; Сандзё Сётаро. Нихон онгаку-но тэси-но ханаси [= О японских музыкальных ладах]. Токио, 1932. С. 131–132; Осида Ёсихиса. Гагаку кансё [= Оценка гагаку]. Токио, 1969. С. 26.

Музыкальный фрагмент, состоящий из семи стaves. Инструменты и их нотация:

- Сё**: Верхний став с нотами, цифрами 3 и 8, и пунктирными линиями.
- Рютэки**: Второй став с нотами.
- Хитирики**: Третий став с нотами.
- Со**: Четвертый став с нотами.
- Бива**: Пятый став с нотами.
- Сёко**: Шестой став с нотами.
- Какко Тайко**: Седьмой став с нотами.

Музыкальный фрагмент, состоящий из семи стaves, продолжение первого фрагмента. Инструменты и их нотация:

- Сё**: Верхний став с нотами, цифрами 3 и 8, и пунктирными линиями.
- Рютэки**: Второй став с нотами.
- Хитирики**: Третий став с нотами.
- Со**: Четвертый став с нотами.
- Бива**: Пятый став с нотами.
- Сёко**: Шестой став с нотами.
- Какко Тайко**: Седьмой став с нотами.

Пример 1 (начало)

The image displays a musical score for Gagaku, divided into two systems. Each system consists of five staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are vocal lines with a soprano clef and a key signature of one sharp. The fourth staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one sharp. The fifth staff is a piano accompaniment line with a bass clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'v' (forte) and 'p' (piano). The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a key signature change to one sharp and a time signature change to 3/4. The score concludes with a final cadence.

Пример 1 (окончание)



миксолидийским (*рё*) и дорийским (*рицу*)<sup>1</sup>. Внутри каждой группы звукоряды идентичны друг другу.

Такое определение звукорядов является наиболее распространенным, но не общепринятым. Иба Такаси считает лады группы *рё* семиступенными с двумя дополнительными звуками (например, *итикоцу-тё: ре — ми — фа диез — соль — (соль диез) — ля — си — до — (до диез) — ре*), а группы *рицу* — шестиступенными с одним дополнительным звуком (например, *хё-дзё: ми — фа диез — (соль) — ля — си — до диез — ре — ми*). Внутри каждой группы звукоряды идентичны друг другу<sup>2</sup>. Э. Гарих-Шнайдер пишет, что звукоряды *гагаку* пятиступенные, идентичные друг другу в обеих группах, но что их ступени могут быть разнообразно альтерированы<sup>3</sup>. Последнее замечание делает предложенную интерпретацию достаточно неясной.

Отсутствие единой точки зрения проистекает оттого, что исследователи стремятся выработать звукоряд, который мог бы быть приложен к партиям всех инструментов оркестра. В таком случае надо было бы признать, что звукоряды *гагаку* являются хроматическими или приближаются к ним, что никак не соответствует действительному положению.

В противоположность этому Гамо Мицуко отмечает, что партия каждого инструмента оркестра *гагаку* основана на особом звукоряде, что совпадает с нашей точкой зрения, но ее определение ладов отличается от нашего<sup>4</sup>.

На наш взгляд, своеобразие структуры музыки *кангэн* заключается в сочетании в ней двух пластов, каждый из которых основывается на особых принципах ладовой, мелодической, ритмической и архитекто-

<sup>1</sup> Хаяси Кэндзо. Гагаку: Когакуфу-но кайдокю [= Гагаку: Расшифровка древних партитур]. Токио. 1969. С. 56. (Тоё онгаку сэню. Т. X). В китайской теории отношение того или иного лада к противоположным группам внутри *люй-люй* определялось положением его устоя: двенадцать ступеней делились на две группы, олицетворяющих противоположные силы *Инь* и *Ян*, использование их в качестве тоники приводило к аналогичной оппозиции ладов. В японской же теории противопоставление групп *рицу* и *рё* определяется как оппозиция ладовых структур.

<sup>2</sup> Иба Такаси. Нихон онгаку гайрон. С. 84. Его точке зрения следует В. Мальм: *Malm W. P. Japanese Music and Musical Instruments*. Vermont; Tokyo, 1970. P. 101.

<sup>3</sup> *Harich-Schneider E.*: 1) *The Present Condition of Japanese Court Music // The Musical Quarterly*. 1953. N 1. P. 53; 2) *A Survey of the Remains of Japanese Court Music: (Gagaku) // Ethos*. Stockholm, 1951. N 3-4. P. 112; 3) *History of Japanese Music*. London; Oxford: Oxford University Press, 1973. P. 134-138.

<sup>4</sup> Гамо Мицуко. Гакури [= Музыкальная теория] // Гагаку: Отё-но кютэй гэйно [= Гагаку: Дворцовое искусство эпох Нара и Хэйан]. Токио: Хэйбонся, 1970. С. 140-147. (Нихон-но котэн гэйно. Т. 2).

нической организации. К первому из них принадлежат партии струнных инструментов, духового органа и ударных, а ко второму — партии *хитирики* и флейты.

Начнем анализ с группы инструментов, образующих унисон. Звукоряды, лежащие в основе этого унисона, неоднородны. Четыре из них: *итикоцу-тё*, *хё-дзё*, *осики-тё* и *бансики-тё* — пятиступенные бесполутоновые, образованные на основе одного звукоряда *ре — ми — фа диез — ля — си* (т. е. последовательность квинт от звука *ре*) с устоями *ре*, *ми*, *ля* и *си* для каждого из четырех ладов. Этот архезвукоряд совпадает с *итикоцу-тё*. В унисоне этих ладов появляются звуки *до диез* и *соль диез*, которые расширяют исходный звукоряд до семиступенного путем продолжения последовательности квинт. Тенденция к расширению проявляется в партии духового органа несколько больше, чем у струнных. Появление проходящих звуков в одной или двух партиях (например, *бива* и нижний звук *сё*) «корректируется» звуками пятиступенного звукоряда в партии *со*.

На каком основании мы считаем лад унисона пятиступенным с двумя проходящими звуками, а не семиступенным? Такое понимание подтверждается анализом структуры произведений *ватасимоно*. *Ватасимоно*, «произведения, переведенные (в другой лад)», объединяют разноладовые варианты одного произведения. В Китае существовал обычай исполнения одних и тех же произведений каждый месяц на новой высоте по соответствию каждого звука *люй-люй* определенному месяцу. От этого и произошла практика создания *ватасимоно*<sup>1</sup>. Неизвестно, как в Китае осуществлялось подобное изменение, но японские *ватасимоно* не являются транспозицией в европейском смысле слова, так как перенесение из одного лада в другой сопровождается существенными изменениями партий *хитирики* и *рютэки* (с традиционной точки зрения — главных мелодических инструментов). Но один элемент переносится из лада в лад точно, и этим элементом является унисонная линия, выделенная нами из формы *кангэн*<sup>2</sup>. Ниже приводится *ватасимоно* — отрывок из произведения «Этэнраку» в ладах *хё-дзё* (а) и *бансики-тё* (б) — партия *хитирики* и унисонная линия (см. пример 2).

За исключением 12-го такта, где вместо I ступени пентатонического лада оригинала употреблена V ступень, и проходящего звука в 6-м такте варианта (б), унисоны точно соответствуют друг другу, если рассматривать эту линию как пятиступенную. Интервальное соотношение

<sup>1</sup> *Танабэ Хисао*. Нихон онгаку юва. С. 278–289.

<sup>2</sup> Есть несколько примеров довольно точной транспозиции линий духовых инструментов, но произведения эти были созданы после эпохи Хэйан.

a)

b)

Пример 2

между ступенями может быть нарушено, что является естественным при пятиступенном строении.

Главными ступенями унисона являются тоника и квинта от нее (четвертая ступень). Одна из этих двух ступеней образует в *кангэн* органный пункт всего произведения — нижний звук партии *бива*. На этих же ступенях оканчиваются 8- или 16-тактовые отрезки унисона, что дает, так сказать, полную (остановка на тонике) и половинную (на квинте) каденцию.

В звукоряде пятого лада, *со-дзэ*, отражена попытка выйти за пределы архезвукоряда, лежащего в основе ладов *гагаку*. Этот лад не упоминается в документах VIII в., что позволяет датировать его появление эпохой Хэйан<sup>1</sup>. В репертуаре *гагаку* очень мало оригинальных произведений в этом ладе; в списке произведений, приведенном Танабэ Хисао, из 114 произведений только пять созданы в ладе *со-дзэ*<sup>2</sup>, остальные произведения в этом ладе — *ватасимоно*. Тоникой этого звукоряда является звук *соль*, не встречающийся ни среди пяти основных звуков исходного лада, ни среди двух проходящих звуков. Казалось бы естественным при создании нового звукоряда перенести структуру одного из существующих ладов на новую высоту, но этого не произошло — создание *со-дзэ* шло по пути введения нового звука (устоя!) в прочную ладотональную систему, зафиксированную в первых четырех ладах.

Рассматривая произведения этого лада, мы обнаруживаем, что звук *соль* используется в них чрезвычайно редко, он появляется в начале произведения и в конце крупных разделов формы как символ тоники, а все произведение разворачивается на основе архезвукоряда, как бы вопреки существующему устою. Особенно ярко это проявляется в *ватасимоно*: в партии струнных первой ступени оригинала соответствует звук *соль*, но в партии *сё* в большинстве случаев его сопровождает аккорд с нижним звуком *фа диез*. В «Бутокураку» в ладе *со-дзэ*, варианте от *итикоцу-тё*, звук *соль* появляется в партии духового органа только в последней трети произведения. Развитие унисона тяготеет к устойчивому архезвукоряду и всячески избегает употребления чужеродного элемента.

Анализ *со-дзэ* показывает, что ладовая система *гагаку* имеет прочное звуковысотное положение. Древние японцы не имели абстрактного представления лада и его структуры, для них использовавшиеся в практике лады были крепко связаны с конкретным первоначальным звукорядом, выйти за пределы которого они не могли. Попытки расширения этой системы привели к компромиссному результату.

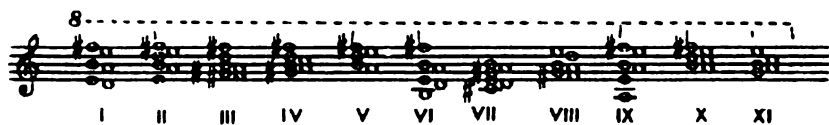
<sup>1</sup> Хаяси Кэндзо. Гагаку: Когакуфу-но кайдокю. С. 60, 294.

<sup>2</sup> Танабэ Хисао. Нихон онгаку юва. С. 486–527.

Эти пять ладов образуют ладовую систему *гагаку*, восходящую к китайской теории. *Ватасимоно* были возможны только между этими пятью ладами.

Звукоряд шестого лада, *тайсики-тё*, практически совпадает с *хё-дзё*, имеющим с ним общую тонику (*ми*). Здесь можно указать на несколько более отчетливо выраженную тенденцию к расширению пятиступенного лада по сравнению с предыдущими ладами. В произведениях этого лада часты каденции на второй ступени. Кроме того, в произведении «Тёгэйси» встречается заключение фразы даже на звуке *до диэз*, т. е. шестой ступени семиступенного звукоряда, звуке, для первых четырех ладов проходящем. Танабэ Хисао пишет, что этот лад не был исконно китайским, он проник в церемониальную музыку с произведениями из стран Юго-Восточной Азии или области Восточного Туркестана<sup>1</sup>.

Перейдем к анализу аккордов *сё*. Их анализ представляет значительный интерес, так как ни в одной музыкальной культуре древнего периода мы не встречаем случая гармонического сопровождения пяти- и шестизвучными аккордами. В партии *сё* используются 11 аккордов (см. пример 3).



Пример 3

Насчет принципов их организации нет единого мнения. Такано Киёси делит их на консонирующие (1, 2, 6, 9, 11) и диссонирующие (3, 4, 5, 7, 8, 10) и говорит, что разрешение диссонирующих в консонирующие происходит так же, как в европейской музыке<sup>2</sup>. При этом остается непонятным, почему аккорд 5 является диссонирующим, если он состоит из тех же звуков, что и консонирующие 1, 2 и 6.

Танабэ Хисао делит аккорды на три группы: совершенные консонансы (1, 2, 9), несовершенные консонансы (5, 6, 11) и диссонансы (3, 4, 7, 8, 10). По его мнению, показателем совершенного консонанса является наличие в его составе четырех гармонических звуков:  $mi^2$ ,  $ly^2$ ,  $si^2$ ,  $mi^3$ ; несовершенного — трех:  $mi^2$ ,  $ly^2$ ,  $si^2$  или  $ly^2$ ,  $si^2$ ,  $mi^3$ . Его точка зрения уязвима по следующей причине: почему консонирующие

<sup>1</sup> Танабэ Хисао. Нихон онгаку кова. С. 530.

<sup>2</sup> Takano Kiyossi. Contributo alla storia della musica giapponese // La rassegna musicale. Firenze, 1939. N 3-4. P. 168.

<sup>3</sup> Танабэ Хисао. Гагаку то гигаку. С. 29-31.

аккорды являются таковыми в ладах *итикоцу-тё* и *со-дзё*, если тонические звуки этих ладов не входят в состав выделенных Танабэ Хисао гармонических звуков?

Хаяси Кэндзо высказывается против подобных концепций, считая их данью европейской теории. Он пишет, что древние китайцы не знали никакой гармонии в европейском смысле слова, для них единственным консонирующим интервалом была чистая квинта, т. е. одна ячейка *люй-люй*<sup>1</sup>.

Два отрывка из древних трактатов объясняют принцип их организации.

1. «Кингаку тайи сё» («Основы науки о цитре»), созданный Огю Сорай (1666–1728 гг.), указывает: «Аккорды органа *сё* и аккорды струн *со* основаны на чистых квинтах и чистых квартрах»<sup>2</sup>.

2. «Гаккёкуко» («О музыкальных произведениях»), созданный Таясу Мунэтакэ (1715–1771 гг.), содержит схему аккордов *сё*, которая полностью объясняет принцип их образования:

- 1) *ре — ля — ми — си — фа диез — (до диез — соль диез);*
- 2) *ре — ля — ми — си — фа диез — (до диез — соль диез);*
- 3) *ре — ля — (ми) — си — фа диез — (до диез) — соль диез;*
- 4) *ре — ля — (ми) — си — фа диез — (до диез) — соль диез;*
- 5) *ре — ля — ми — си — фа диез — (до диез — соль диез);*
- 6) *ре — ля — ми — си — фа диез — (до диез — соль диез);*
- 7) *ре — ля — ми — си — (фа диез) — до диез — соль диез;*
- 8) *соль — ре — ля — ми — си — фа диез — (до диез);*
- 9) *ля — ми — си — фа диез — (до диез — соль диез — ре диез);*
- 10) *до — (соль) — ре — ля — ми — си — фа диез*<sup>3</sup>.

Отсюда видно, что аккорды духового органа состоят из ряда квинт, который мыслился непрерывным. Ряд этот ограничен семью звуками, т. е. является семиступенным звукорядом *кин*. Первые семь аккордов являются обращениями одного и того же комплекса. Существует лишь одно расхождение схемы Таясу Мунэтакэ с современной системой аккордов. Ныне употребляющийся аккорд 4 выходит за пределы одного *кин*. Он состоит из восьми квинт (от *до* до *соль диеза*) или из десяти (от *соль диеза* до *фа диеза*). Хаяси Кэндзо считает, что в практике произошла ошибочная замена звука *до диез* звуком *до*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Хаяси Кэндзо. Гагаку: Когакуфу-но кайдоку. С. 388.

<sup>2</sup> Цит. по: Хаяси Кэндзо. Гагаку: Когакуфу-но кайдоку. С. 380.

<sup>3</sup> Там же. С. 380–381.

<sup>4</sup> Хаяси Кэндзо. Гагаку: Когакуфу-но кайдоку. С. 390.

В схеме Таясу Мунэтакэ отсутствует аккорд 11. Его происхождение подтверждает положение о более позднем, по сравнению с другими ладами *гагаку*, создании лада *со-дзё*. Аккорд 11 был образован от восьмого снятием нижнего звука, для того чтобы в системе аккордов устой *со-дзё* имел свое аккордовое сопровождение. Аккорд 8 называется *дзю*, а 11 — *мата дзю* (второй *дзю*). Появление одиннадцатого не исключило, однако, использования восьмого аккорда как соответствующего первой ступени унисона в произведениях этого лада.

Из этой схемы становится ясным, что никакого разрешения одних аккордов в другие быть не может, поскольку все они практически являются обращениями одного и того же комплекса. Кроме того, все они первоначально считались консонирующими, так как состояли только из гармонических интервалов.

Таким образом, гармонической функции в европейском смысле слова аккорды *сё* не выполняли. Что же понимали под гармонией китайские теоретики? Для них гармония, видимо, заключалась в одновременном звучании всех звуков лада, а поскольку теория того времени манипулировала семиступенными звукорядами, то ряд квинт был ограничен семью ступенями.

По теоретическим законам аккорды *сё* должны были сопровождать все звуки унисонной линии так, чтобы их нижний звук совпадал со звуком унисона и чтобы в вертикали постоянно присутствовали все звуки лада. Ортодоксальное следование теории должно было привести к системе 84 аккордов (12 комплексов *кин* с семью обращениями). В практике все эти аккорды не употреблялись, как не употреблялись и 84 производных лада; за основу были взяты обращения одного *кин* и к ним добавлены четыре других аккорда, которые включали звуки, отсутствующие в составе основного *кин*.

Но, как уже было сказано, в практике семиступенные звукоряды так и не были полностью усвоены. Прочное положение пятиступенных звукорядов привело к тому, что семь ступеней аккордов *сё* в ряде случаев были сокращены до пяти. На духовом органе невозможно извлечь более шести звуков, поэтому один из семи звуков должен был быть пропущен. В практике пропускалось более одного звука, и пропуски заменялись октавными удвоениями. Так возникли аккорды, состоящие из пяти или из четырех звуков (аккорд 9 с двумя удвоениями), они включали звуки только пятиступенных звукорядов.

Произошла дифференциация функций пяти- и семиступенных аккордов. Все комплексы делятся на две группы: (а) 1, 2, 6, 9, 11 и (б) 3, 4, 5, 7, 8, 10. Аккорды первой группы (а) состоят из пяти ступеней и соответствуют пяти звукам унисона, они употребляются в заключении

фраз (каденциях). Аккорд 1 соответствует тонике *итикоцу-тё* и квинте *со-дзё*; аккорд 2 — тонике *хё-дзё* и квинте *осики-тё*; аккорд 9 — тонике *осики-тё* и квинте *итикоцу-тё*; аккорд 6 — тонике *бансики-тё* и квинте *хё-дзё*, аккорд 11 — тонике *со-дзё*. Аккорды первой группы употребляются также внутри фраз, но аккорды второй группы (6) никогда не употребляются в каденциях.

Итак, система аккордов духового органа находится в тесной связи с системой звукорядов.

Подробный анализ партий *бива* и *со* приводит к более сложной картине ладовой организации этого пласта *гагаку*. Произведения в двух ладах, *итикоцу-тё* и *бансики-тё*, вполне соответствуют сказанному. Партия цитры основывается соответственно на звукорядах *ре — ми — фа диез — ля — си* и *си — ре — ми — фа диез — ля*. В партии *бива*, кроме того, появляются дополнительные *до диез* и *соль диез*. Но в других ладах положение более сложное.

Произведения в *хё-дзё* делятся на две группы. В первой из них, более многочисленной, партия цитры основана на звукоряде *ми — фа диез — ля — си — ре*. Во второй группе («Ринга», «Сюнъёрю», «Яханраку», «Байро», «Мандзайраку») звукоряд иной, а именно: *ми — соль — ля — си — ре*. Каждый раз, когда в партии цитры появляется *соль*, этот звук «корректируется» звуком *фа диез* в партии *сё*. Пентатоническая структура звукоряда партии цитры и здесь строго соблюдается, дополнительных нот не встречается. Итак, мы имеем два лада:

*хё-дзё* А: *ми — фа диез — ля — си — ре*;

*хё-дзё* Б: *ми — соль — ля — си — ре*.

Что касается лютни, то в ее партии наблюдается другая особенность. Здесь употребляется нормативный лад в пять ступеней, но дополнительными звуками являются *до диез* и *соль*, хотя также встречается *соль диез*.

*Тайсики-тё* подобен *хё-дзё*. С традиционной точки зрения это два различных лада, так как *хё-дзё* относится к группе *рицу*, а *тайсики-тё* — к *рё*. Но в большинстве случаев они не отличаются друг от друга. Структура унисона одинакова, партия цитры основана на том же звукоряде *хё-дзё* А; иными словами, перед нами один и тот же лад под двумя названиями (*тайсики-тё* А = *хё-дзё* А). Однако некоторые произведения этого лада представляют интересные варианты.

В первом варианте (*тайсики-тё* Б) в партии цитры представлена гамма *ми — фа диез — соль диез — си — до диез* («Сонин сандай», «Тёкоси», «Тагюраку», «Сохохи»).

Во втором варианте (*тайсики-тё* В) партия цитры основывается на звукоряде *ми — фа диез — соль диез — си — ре* («Сэньюга»).



Третий вариант партии цитры (*тайсики-тё* Г) — *ми — фа диез — ля — си — до диез* («Гаккаэн»).

Во всех произведениях этого лада в партии *бива* нормативный лад с дополнительными *до диез* и *соль диез*, но в «Гаккаэн» встречается также звук *соль*.

В «Сонин сандай» звуки *до диез* и *соль диез* не «скорректированы», т. е. они представлены в одно и то же время во всех трех партиях. В других произведениях *тайсики-тё* Б они то «исправлены», то нет. Пятиступенная структура в партии цитры строго сохраняется.

Вероятно, в древности существовало более двух ладов с тоникой *ми*. Сиба Сукэхиро приводит настройку цитры *со* под названием *косики-тё*, которая совпадает со звукорядом *тайсики-тё* Б: *ми — фа диез — соль диез — си — до диез*<sup>1</sup>. Очевидно, что лад под таким названием существовал в древности.

Произведения в *осики-тё* разделяются на три группы:

*осики-тё* А: *ля — до — ре — ми — соль*;

*осики-тё* Б: *ля — си — до диез — ми — фа диез*;

*осики-тё* В: *ля — до — ре — ми — фа диез*.

Первый вариант представлен в «Дзюсуйраку», «Сэнсюраку», «Кайсэйраку», «Сэйгайха», в части *ха* произведения «Сайораку», в части *ха* произведения «Тори», в «Ёгураку» и в части *кю* произведения «Согако». Звуки *до* и *соль* «скорректированы», соответственно, звуками *си* и *фа диез* в партии органа. *Бива* настраивается следующим образом: *ля — до — ми — ля* и использует одновременно нормативный звукоряд *кин* и звукоряд партии цитры.

Вторая группа представлена двумя произведениями: частью *кю* произведения «Тори» и «Хэйбанраку». *Бива* использует гамму *осики-тё* Б с дополнительными *соль диез* и *ре диез*.

Нужно обратить внимание на часть *кю* произведения «Тори», поскольку линия нижних нот органа *сё* основана, как и партия цитры, на звукоряде *ля — си — до диез — ми — фа диез*. Этот лад не является производным от исходного *итикоцу-тё*, но представляет собой *кин*, образованный от звука *ля*. В «Хэйбанраку» в партии органа встречаются также аккорды с нижними звуками *ре* и *до диез*.

Относительно этих произведений мы располагаем некоторыми историческими данными. Шестой свиток «Кёкунсё» открывается списком произведений в шести ладах, в том числе перечислены восемь произведений в ладе *осики-тё*. Далее следует подробное описание произведе-

<sup>1</sup> Shiba Sukehiro. Gagaku: Japanese Classical Court Music. Tokyo, 1956. Vol. 1. P. 4.

дений, причем два из них, «Рэнгэраку» и «Дзюсуйраку», имеют специальную помету: лад *суй-тё*<sup>1</sup>. По-видимому, этот лад представлял собой вариант *осики-тё*. Сиба Сукэхио указывает, что лад части *кю* произведения «Тори» и «Хэйбанраку» — *суй-тё*, а Масумото Кикико и Танабэ Хисао указывают, что лад последней пьесы — *осики-тё*<sup>2</sup>. Первоначально эти два лада должны были отличаться друг от друга. В настоящее время слово *суй-тё* употребляется для обозначения настройки струнных инструментов. На основе настройки цитры нужно признать, что *осики-тё* и *суй-тё* — два различных лада: первый — *ля — си — ре — ми — фа диез*, второй — *ля — си — до диез — ми — фа диез*. Лютня тоже настраивается в этих ладах различно: в *осики-тё* — *ля — до — ми — ля*, а в *суй-тё* — *ля — си — ми — ля*<sup>3</sup>.

Третий вариант этого лада представлен единственной пьесой: частью *ха* произведения «Кисюнраку». В партии *бива* присутствуют *до* и *соль*, а также *до диез*.

Отметим, что в трех вариантах партия цитры основана на звукорядах, отличных от архезвукоряда (*итикоцу-тё*). Пентатоническая структура партии этого инструмента, как всегда, строго выдержана.

В ладе *со-дзё* партия цитры основана на звукоряде *соль — ля — си — ре — ми*. В партии *бива* используются *соль* и *фа диез*, а также *до диез* как дополнительный звук.

Таким образом, ладовая организация в партиях струнных инструментов и духового органа отличается сложностью; в них представлены звукоряды в двух вариантах (пяти- и семиступенном), а также под одним названием оказываются объединенными лады различных структур.

Партии же духовых инструментов, *хитирики* и *рютэки*, образующих второй пласт структуры *гагаку*, значительно отличаются от партий струнных и духового органа. В то же время они значительно разнятся и друг от друга, поэтому целесообразно рассматривать их отдельно.

Мелодическая линия *хитирики* достаточно разнообразна. В некоторых произведениях, например «Этэнраку» в ладе *хё-дзё*, она развивается на основе пятиступенного бесполутонового звукоряда. Линия *хитирики* в этом произведении основывается на мелодии одной из песен китайской дворцовой церемониальной музыки<sup>4</sup>. Мы не будем останавливаться на подобных пьесах и сосредоточим внимание на тех харак-

<sup>1</sup> Кёкунсё. С. 110, 125.

<sup>2</sup> Масумото Кикико. Указ. соч. С. 166, 169; Танабэ Хисао. Нихон онгаку кова. С. 519.

<sup>3</sup> Shiba Sukehiro. Op. cit. P. 4–5.

<sup>4</sup> Танабэ Хисао. Нихон онгаку кова. С. 516–517.

терных чертах мелодической линии, которые обнаруживают полное отличие от принципов китайской музыки.

В линии *хитирики* обращают на себя внимание два мелодических оборота: нисходящий трихорд, состоящий из большой терции и малой секунды, и оборот типа группетто с увеличенной секундой сверху<sup>1</sup> и малой секундой снизу. Трихорд присутствует в *гагаку* в двух звуковысотных положениях: *ми — до — си* и *ля — фа — ми*<sup>2</sup>, группетто — в трех, с основным звуком на *до*, *соль* и *фа*. Группетто часто располагаются на средних звуках трихорда, а трихорды, как правило, окружены звуками бесполутонового пятиступенного звукоряда струнных. Организация мелодического материала в партии *хитирики*, таким образом, довольно сложна, но элементы ее легко выявляются аналитически.

Эти два оборота являются характернейшими для мелодической линии *хитирики*. Ниже приводятся примеры их сопряжения: 1) «Сэйгайха» в ладе *бансики-тё*, 2) «Хэйбанраку» в ладе *осики-тё*, 3) «Тёгэйси» в ладе *тайсики-тё* (см. пример 4).



Пример 4

<sup>1</sup> В расшифровках японскими музыковедами произведений *гагаку* (в европейской нотации) верхний интервал группетто записан как большая терция. В традиционной нотации интервалы не отражаются, так как она основана на фиксации пальцевых позиций. Техника игры на *хитирики* позволяет в одной позиции путем усиления и ослабления воздушной струны изменять высоту звука до целого тона. Верхний звук группетто получается именно таким образом, так что здесь возможны и большая и увеличенная секунды. В грамофонной записи этот интервал звучит как состоящий из полутора тонов. Так же его записывает Б. И. Тищенко, любезно предоставивший мне рукописи своих расшифровок некоторых произведений *гагаку*.

<sup>2</sup> В некоторых произведениях встречается трихорд в третьем звуковысотном положении: *ре — си бемоль — ля*.

Организация же этого материала происходит под влиянием унисона. Звуки пятиступенного архезвукоряда являются опорными точками линии *хитирики*. Трихорды в своих крайних звуках совпадают со звуками этого звукоряда, группетто располагаются на малую секунду от основных звуков унисонной линии, в которые они разрешаются.

Мелодические построения в партии этого инструмента завершаются на одном из основных звуков пятиступенного звукоряда, совпадая с членением на фразы и периоды. Завершение периода обычно совпадает с концом периода унисона. Развитие мелодической линии *хитирики* довольно свободно внутри периода, но обязательно завершается на одной из главных ступеней лада<sup>1</sup>.

Каких-либо характерных отличий мелодической линии *хитирики* в различных ладах не наблюдается. Для развития мелодической линии имеет значение, на какой ступени унисона должна завершиться фраза, развитие же внутри нее совершенно одинаково во всех ладах. Лады китайской музыки диктовали лишь некоторые ограничения в использовании той или иной мелодической формулы. Главенствующее положение в этих ладах принадлежало устою и квинте от него, и мелодические обороты, нарушающие устойчивое положение этих ступеней, в линии *хитирики* не встречаются. Так, в произведениях лада *бансикитё* отсутствуют второй трихорд и группетто с основным звуком на *фа*, так как этот звук нарушал устойчивое положение ближайшей к тонике ступени *фа диэз*.

Оба трихорда в сопряженном виде в инструментальной *гагаку* почти не встречаются, обычно один из них окружается звуками бесполутоновой гаммы, отчего малые секунды звучат особенно рельефно и создают точки большого ладового напряжения. К тому же разрешение их часто всячески оттягивается то введением группетто, то свободным построением.

В *ватасимоно* именно мелодическая линия духовых инструментов претерпевала значительные изменения, практически она создавалась заново — этим подтверждается положение, что исторически главное значение отдавалось унисонной линии, которая должна была быть перенесена в новый лад максимально точно, в то время как линия *хитирики*, будучи второстепенной, допускала любые варианты.

Анализ *ватасимоно* показывает, что мелодические обороты *хитирики* имеют прочное звуковысотное положение. В *ватасимоно* эта

---

<sup>1</sup> Такая организация совпадает с принципом аккордов духового органа: свободное использование пяти- и семиступенных аккордов внутри периода и обязательное завершение его пятиступенным аккордом.

особенность линии *хитирики* и новое звуковысотное положение унисона входили в противоречие. Кроме того, при пятиступенном бесполутоновом характере унисона изменение интервальных соотношений между отдельными ступенями при перенесении в другой лад не играло роли; соотношение устоя и квинты от него, главных ступеней лада, не нарушалось: во всех ладах это первая и четвертая ступени. Поэтому произведения можно было переносить во все другие лады, при этом фразы всегда оканчивались на первой и четвертой ступенях, дающих квинту. Изменение интервальных соотношений между прочими ступенями в системе пятиступенного мышления значения не имело. В партии же *хитирики* интервальные соотношения играли огромную роль. Перенесение мелодической линии на новую высоту так, чтобы она сохраняла точки соотношения с унисоном (основное правило сочетания этих линий), привело бы к деформации интервальных отношений и, таким образом, мелодического содержания партии *хитирики*. Это привело к практике создания новой мелодической линии, состоящей из тех же оборотов, но в новом их сочетании, которые создают вариант мелодического оформления унисона.

В линии *хитирики* не получили отражения тенденции к расширению пятиступенных ладов до семиступенных. Отличия мелодической линии в *хэ-дзэ* и *тайсики-тё* слышны только в каденциях, заключениях мелодических фраз на тех ступенях, которые диктовались унисоном. В *со-дзэ* так же избегается звук устоя, как и в партии духового органа, и везде, где употреблен аккорд 8, в партии *хитирики* — звук *фа*. Обороты *хитирики* образовывали свой вариант расширения пятиступенного звукоряда, отличающийся от семиступенных ладов, которые стремилась ввести в практику китайская теория.

Хотя сопряжение двух трихордов — явление в *гагаку* крайне редкое, можно предполагать, что именно эти два трихорда образовывали первоначально звукоряд этой линии, который был осложнен, с одной стороны, влиянием унисона, а с другой — введением мелодической формулы группетто.

Партия *рютэки* более разнообразна по своему содержанию. В некоторых произведениях она основывается на звуках пятиступенных звукорядов с характерными квинтовыми ходами, в других она приближается к партии *хитирики*. Часто она образует вариант мелодической линии, значительно отличающийся от *хитирики* в тех пределах, которые вытекали из связи всех партий с унисоном. Как правило, в ней отсутствуют мелодические обороты *хитирики*, группетто совсем не встречаются, трихорды — очень редко. В партии флейты этим формулам обычно соответствуют основанные на семиступенных звукорядах обороты,

имеющие несколько вариантов. В целом мелодическую линию *рютэки* можно определить как семиступенный вариант линии *хитирики*.

Сочетание всех линий приводит к политональности в структуре *гагаку*. Унисон, формулы *хитирики* и *рютэки* принадлежат к различным ладовым структурам. Однако нам кажется, что эта полиладовость лишь доказывает устойчивость пятиступенного ладового мышления японцев той эпохи. Соединяя унисон с различными мелодическими формулами духовых инструментов, они выделяли в этих формулах пять главных звуков, которые должны были совпадать со ступенями унисона. Важнейшее значение имели при этом две ступени: тоника и квинта лада. Все остальные ступени были второстепенными, и допускались не только различные варианты расширения пятиступенной гаммы, но и их одновременное звучание.

В области временной организации в произведениях *кангэн* наблюдается подобное сочетание двух пластов. Основная метрическая сетка создается партиями ударных и струнных. Сетка эта строго симметрична и членится на отрезки в четыре или восемь тактов. Сильная доля каждого такта отмечается ударом гонга *сёко* и аккордов *бива*. Метр внутри такта организован ритмически стереотипными формулами цитры и двумя видами тремоло барабана *какко*. Последовательности в четыре или восемь тактов отмечаются формулой «большого барабана» *тайко*.

Размеры в *гагаку* в основном четырехдольные (*хаябёси*) и восьмидольные (*нобэбёси*). В сравнительно небольшой группе представлен смешанный размер  $4/4 + 8/4$  (*тадабёси*). В храме Тэнно-дзи при исполнении трех произведений *кангэн* — «Байро», «Бато» и «Гэндзёраку» — в форме *бугаку* (без струнных) применяется его вариант *ятарабёси*:  $4/4 + 6/4$ .

Таким образом, основным признаком этой метрической сетки (за исключением смешанных размеров) является ее симметричность.

Архитектонические принципы вытекают из особенностей метроритмической организации. Ячейкой формы являются предложения в восемь или шестнадцать тактов, два таких предложения в некоторых случаях можно объединить в период. Архитектонические схемы в *гагаку* довольно просты, наиболее типичными являются двухчастные и трехчастные формы, простые и репризные.

На эту строгую сетку накладываются различные ритмические формулы *хитирики* и *рютэки*. Главное, что отличает временную организацию духовых от партий ударных и струнных, — это свободное развитие материала, в котором можно различить тенденцию выйти за рамки определенной схемы. Этому в значительной степени способствует ха-

рактически звукоизвлечения *хитирики* — нечеткая атака, постоянные глissандо от звука к звуку, что создает впечатление особой гибкости и текучести, свободной от четкой ритмической организации. К этому необходимо добавить специфические принципы фразировки на этом инструменте. Вся линия ведется фортиссимо, невозможность динамических оттенков в значительной степени компенсируется фразировкой. Принципы ее совершенно отличаются от европейских. Исполнитель берет воздух не в конце мелодической фразы, а в самой ее середине, часто отделяя заключительный звук от всего предшествующего построения, так что этот звук производит впечатление не столько конца, сколько начала нового построения, что способствует созданию впечатления «бесконечной линии». Половинные ноты в линии *хитирики* обычно делятся на две четверти, целые — на две половинные, акцент после цезуры приходится на второй из этих звуков, т. е. постоянно происходит смещение акцентов с сильной доли на слабую. Кроме этого, очень часты расширения или сжатия мелодических фраз, единое построение занимает пять, шесть, семь, девять или десять тактов. В сочетании с симметричными структурами, порученными струнным и ударным, эти расширения очень динамизируют форму.

Наряду с этим в некоторых произведениях проявляется тенденция к созданию асимметричных форм. Наиболее типично расширение второй половины произведения по сравнению с первой. Иногда это простое повторение второй части; например, в «Бутокураку» в ладе *итикоцу-тё* представлена схема ABCDCD. Встречаются произведения, состоящие из пяти или семи предложений. «Дзюсуяраку» в ладе *осики-тё* делится на две части, первая состоит из двух предложений, вторая — из трех, после чего следует небольшая кода (такое заключительное построение характерно для всех произведений). Часть *ха* произведения «Кондзю» в ладе *итикоцу-тё* состоит из семи восьмитактных предложений. Первые два образуют симметричный период, третье же предложение состоит из пяти тактов, четвертое — из одиннадцати. В сумме это составляет шестнадцатитактный период, но членение его на два предложения асимметрично. Эти два предложения к тому же повторены, после чего следует заключительное предложение и обычная кода.

Иногда произведение вообще очень трудно поддается какому-либо членению, совершенно асимметричное построение мелодических линий духовых контрастирует с общей для всех произведений четкой метрической сеткой ударных и струнных, например «Сэйгайха» в ладе *бансики-тё*.

Таким образом, анализ музыкальной структуры *гагаку* обнаруживает наличие в ней гетерогенных элементов в областях звуковысотной,

ритмической и архитектурной. Поскольку исторические источники свидетельствуют о различных влияниях на *гагаку*, естественно возникает вопрос: нельзя ли уточнить исторические данные на музыкальном материале и объяснить происхождение тех или иных музыкальных элементов?

Проблема связей с китайской музыкой стоит здесь на первом месте.

В Китае в период 1736–1796 гг. на основании древних документов были восстановлены храмовые гимны<sup>1</sup>. Сравнивая их структуру с унисоном *гагаку*, мы замечаем безусловное родство, существующее между ними. Гимны основываются исключительно на пятиступенных звукорядах. Принципы их метрической организации также аналогичны структуре *гагаку*: каждый звук занимает одинаковый промежуток времени, один такт. Принципы этой организации восходят к древнейшим формам китайской поэзии, которые использовались в храмовой церемониальной музыке. Их строфа состояла из четырех строк, в каждой строке было четыре слова, что в силу моносиллабического характера китайского языка равнялось четырем слогам. В музыке каждому слову был отведен равный промежуток времени, что привело на уровне строфы к периоду в шестнадцать тактов, делящихся на два предложения по восемь тактов или четыре фразы по четыре такта.

В *гагаку* китайские по происхождению элементы сохраняются в партиях китайских по происхождению инструментов. Исключением является только *бива*, инструмент персидского происхождения. Она была включена в группу китайских инструментов, по-видимому, оттого, что ее настройка основывалась на тех же принципах, что и настройка последних. Персидская лютня настраивалась следующим образом: *ля — ре — соль — до*<sup>2</sup>, т. е. мы обнаруживаем те же квинты и кварты, что и в китайской музыке. Вполне возможно, что уподоблению персидской лютни китайским инструментам способствовало и то, что до ее проникновения в самом Китае существовали инструменты, близкие ей по конструкции, и таким образом она стала использоваться как разновидность последних. Унисон струнных и духового органа, выделенный нами в структуре *гагаку*, восходит, таким образом, к церемониальной храмовой музыке Китая.

Принимая во внимание, что в Японию проникла только дворцовая церемониальная музыка, можно утверждать, что подобный унисон

<sup>1</sup> Courant M. Essai historique sur la musique classique des Chinois // Encyclopédie de la Musique / A. Lavignac. Paris, 1921. Vol. 1. P. 103–106; Reinhardt K. Chinesische Musik. Eisenach; Kassel, 1956. S. 147–151, 178–182.

<sup>2</sup> The Encyclopedia of Islam. London; Leiden, 1936. P. 750.



являлся основой структуры и этого жанра. Мы уже приводили утверждение «Синь Тан шу» о том, что в китайской музыке не было отличия между храмовой и дворцовой музыкой до эпохи Суй, и только в правление императора Вэнь-ди (598–605 гг.) произошло их разделение<sup>1</sup>. Анализ *гагаку* показывает, что, несмотря на их разделение, принципы организации партий инструментов китайского происхождения оставались одинаковыми для обоих видов. Мы находим подтверждение сказанному в расшифровках древних произведений, сделанных Хаяси Кэндзо<sup>2</sup>. Речь идет о нотах для *бива* и лютни *гогэн* (кит. *усянь*), которые датируются эпохой Нара. Вполне возможно, что это лишь копии китайских нот. Функции *гогэн* совершенно совпадают с функцией *бива*. Кроме того, Хаяси Кэндзо расшифровал ноты, обнаруженные среди рукописей пещерного монастыря в Дуньхуане. Большинство из них представляют собой ноты для *пипы*, другие — для духового органа, барабана и флейты. Основные принципы организации во всех этих партиях идентичны тем, на которых основана современная музыка *гагаку*. Мы находим в них такой же унисон, который развивается целыми нотами. Дополнительные ноты в партиях лютен, которые расширяют пятиступенные звукоряды до семиступенных, «корректируются» в линии нижних звуков духового органа, которые представляют собой основные звуки пятиступенного звукоряда<sup>3</sup>. Все эти записи имеют отношение к дворцовой музыке эпохи Тан<sup>4</sup>. Духовые инструменты китайской дворцовой музыки исполняли мелодически и ритмически более свободный вариант унисона, не используя, однако, формул иноземных стилей.

Современный репертуар *гагаку* содержит несколько пьес китайской дворцовой музыки. Это переложения для оркестра вокальных произведений китайской музыки (*тогаку*), сделанные в эпоху Нара. Во время реформы *гагаку* в IX в. вокальная партия была поручена *хитирики*, который стал главным мелодическим инструментом *гагаку* (о чем ниже). Специфические мелодические формулы этого инструмента проникли

<sup>1</sup> Синь Тан шу. Т. 2. С. 473.

<sup>2</sup> Хаяси Кэндзо. Гагаку: Когакуфу-но кайдоку. С. 96, 100–101, 103–104, 228–235.

<sup>3</sup> Там же. С. 100–101, 103–104.

<sup>4</sup> Транскрипции древних рукописей, опубликованных Л. Пикеном (*Picken L. E. R., Wolpert R. F. Mouth-organ and luth parts of Togaku and their interpretations // Musica Asiatica. Vol. III / Ed. by L. Picken. Oxford: Oxford University Press, 1981; Music from the Tang Court / Ed. by L. Picken. Vol. 1–2. Cambridge: Cambridge University Press, 1981–1985*), подтверждают наше понимание структуры *гагаку*. Например, в транскрипции части *ха* произведения «Кондзю» (*Picken L. E. R., Wolpert R. F. Op. cit. P. 91*) в партиях *сё* и *бива* встречаются звуки диатонического звукоряда, в то время как партия *со* основана на пятиступенном звукоряде.

в музыку этих пьес, и трудно сказать, в какой степени дошедшие до нашего времени пьесы соответствуют своим вокальным прототипам. Однако две пьесы привлекают наше внимание: «Бутокураку» в ладе *итикоцу-тё* и «Этэнраку» в ладе *хё-дзё*. В первой из них партия *хитирики* совершенно лишена трихордов и группетто и развивается на основе звукоряда *ре — ми — фа диез — ля — си*. Во второй пьесе мелодия основывается на звукоряде *ми — фа диез — ля — си — ре*, и только в средней части появляются звуки *до* и *соль*. Ритмическое и архитектурное членение мелодической линии совершенно совпадает с членением унисона, хотя ритмическая организация первой гораздо более свободна, в ней комбинируются звуки различной длительности, что в унисоне отсутствует.

Таким образом, из анализа *гагаку* явствует, что в практике семиступенные звукоряды полностью не использовались. Это должно быть справедливо и в отношении китайской церемониальной музыки, так как невероятно, чтобы семиступенные лады, проникшие из Китая, претерпели усечение в Японии.

Китайская музыкальная система подверглась в Японии изменению. Японцы были знакомы с китайской системой 28 музыкальных ладов. Они не использовали тех же самых названий, что китайцы, для обозначения ступеней *рицу-рё*. Единственным исключением явилось наименование «желтого колокола» (яп. *осики-тё*), но и оно не соответствовало первой ступени, как в Китае. Первая ступень называлась *итикоцу-тё*, и так же назывался лад, тоникой которого являлась эта ступень.

В эпоху Нара японцы использовали только восемь ладов; в этом не было никакой закономерности, причина заключалась в том, что в Японию проникли произведения только в этих ладах. Вот эти лады в их традиционной форме:

*сада-тё*: *ре — ми — фа диез — соль диез — ля — си — до диез*;  
*тайсики-тё*: *ми — фа диез — соль диез — ля — си — до диез — ре*;  
*бансики-тё*: *си — до диез — ре — ми — фа диез — соль диез — ля*;  
*тайсо-каку*: *фа диез — соль диез — ля — си — до диез — ре — ми*;  
*хё-дзё*: *ми — фа диез — соль — ля — си — до диез — ре*;  
*итикоцу-тё*: *ре — ми — фа диез — соль — ля — си — до*;  
*осики-тё*: *ля — си — до — ре — ми — фа диез — соль — ля*;  
*осики-каку*: *ми — фа диез — соль — ля — си — до — ре*.  
 В эпоху Хэйан к ним добавились два:  
*со-дзё*: *соль — ля — си — до — ре — ми — фа*;  
*суй-тё*: *ля — си — до диез — ре — ми — фа диез — соль*.

В конце этой эпохи использовали только шесть ладов, которые используются ныне<sup>1</sup>.

В трактате «Рюмэйсё» («Пение дракона»), составленном Омива Мотомаса в 1113 г., приводятся девять дополнительных ладов<sup>2</sup>. Соответствия между главными и дополнительными ладами остаются неясными. Дополнительные имеют ту же тонику, что и главные, но из этого правила есть исключения. Например, *до-тё* с тоникой *соль* является дополнительным для *хё-дзё* с тоникой *ми*.

Анализ произведений дает возможность уточнить общие данные документов. Различные лады, имеющие одинаковую тонику, были объединены под одним названием, однако первоначальные звукоряды сохранились в партии цитры.

Унификация ладов приводила к необходимости создания нового унисона для произведений, лад которых был изменен. В большинстве случаев дело решалось в пользу производных ладов от *итикоцу-тё*. Осталось только одно произведение, «Тори» в ладе *суй-тё* (*осики-тё* Б), унисон которого строится на основе другого *кин*. Может быть, ролью этого *кин* в системе ладов объясняется особенность тонического аккорда *осики-тё* (аккорд 9) — это единственный четырехступенный аккорд в системе комплексов духового органа. Тонический аккорд этого лада должен был бы состоять из пяти нот архезвукоряда, как и другие тонические лады, но эта гамма не совпадала с ладом *суй-тё* (*ля — си — до диез — ми — фа диез*). Японцы вышли из создавшегося положения, сохранив в аккорде только общие для обоих ладов звуки. Возможно, именно поэтому аккорд 5 (*ля — си — ре — ми — фа диез*) не употреблялся как тонический для *осики-тё*, так как содержал *ре*, диссонанс для лада *суй-тё*.

Система ладов *гагаку* сформировалась не в сфере теоретической мысли, но в практической деятельности музыкантов. В музыкальной теории японцы не создали ничего нового. Уровень теоретической мысли был, как кажется, сравнительно низким по сравнению с китайским. Это положение со всей наглядностью проявилось при создании лада *со-дзё*.

Чем было продиктовано его создание? Китайская музыкальная теория изобиловала различными символическими системами, в которых ступени ладов интерпретировались в космологическом и социальном

<sup>1</sup> *Хяси Кэндзо*. Гагаку-но дэнто [= Традиция гагаку] // Гагаку: Отё-но кютэй гэйно [= Гагаку: Дворцовое искусство эпох Нара и Хэйан] Токио: Хэйбонса, 1970. С. 49–50. (Нихон-но котэн гэйно. Т. 2).

<sup>2</sup> Рюмэйсё [= Пение дракона]. Токио, 1977. С. 311. (Синтэй дзохо кокуси тайкэй. Гл. 342. Т. 15).

духе. Эти философские интерпретации проникли в Японию, где была сделана попытка создания аналогичной системы на основе ладов, реально используемых в *гагаку*. Но в силу ограниченного числа используемых на практике ладов необходимо было создать систему с минимальным числом элементов. Основные символические системы насчитывали в своем составе не меньше пяти элементов: стихий, частей света (включая центр), времен года (включая *додзё* — 18 дней в июле, соответствующих наиболее жаркому времени года). Первые четыре лада не могли обеспечить полных соответствий. *Итикоцу-тё* соответствовал первым элементам различных систем: он олицетворял землю, центр, *додзё*. *Осики-тё* символизировал огонь, юг, лето; *хё-дзё* — металл, запад, осень; *бансики-тё* — воду, север и зиму. Необходимость пятого лада была очевидна, тем более что пятая ступень архезвукоряда не была использована в качестве тоники. Но использование этого звука как тоники в системе означенного архезвукоряда наталкивалось на непреодолимое препятствие: этот звук не имел квинты. Не обладая абстрактным представлением о ладе, японские музыканты не могли транспонировать какую-либо из существующих структур на новую высоту; поэтому они ввели новую тонику в устойчивую систему звукорядов, что привело к весьма компромиссному результату.

Касаясь проблем уровня музыкального мышления и его конкретного характера, приведем еще один пример.

В музыке *умаи* (танцы правой стороны) используются три звукоряда: *кома-итикоцу-тё* (тоника *ми*), *кома-хё-дзё* (тоника *фа диез*) и *кома-со-дзё* (тоника *ля*). Происхождение этих ладов являлось следствием использования в музыке *умаи* флейты *комабуэ* (корейская флейта) — она меньшего размера, чем *рютэки*, и звучит на тон выше, что и привело к транспозиции ладов *кангэн* на новую высоту. Любопытно, что ни *кома-итикоцу-тё*, ни *кома-со-дзё* не стали называться *хё-дзё* или *осики-тё*, с которыми они имеют одну и ту же тонику. Названия ладов *умаи* можно перевести как «*итикоцу-тё*, сыгранный на флейте *комабуэ*» и т. д. Они указывают на прочные отношения между ладами и инструментом, на котором эти лады исполняются.

Постараемся ответить на вопрос, откуда могли быть заимствованы мелодические обороты *хитирики* и *рютэки*. Наличие в трихордах и группетто *хитирики* малой и увеличенной секунд указывает на некий тайское происхождение этих формул.

В индийском трактате «Гиталамкара», созданном Бхаратой (время жизни неизвестно, предположительно это первые вв. н. э.), содержится звукоряд, состоящий из двух трихордов (малая секунда и большая секунда), соединенных промежуточной большой секундой: *до — ре бе-*

моль — фа — соль — ля бемоль<sup>1</sup>. Этот звукоряд был распространен и в музыке Индонезии<sup>2</sup>.

С исторической точки зрения вполне допустимо, что эта формула проникла в Японию из Индии или из стран Юго-Восточной Азии. Но история миграции хитирики наводит на мысль о более далеких истоках.

Трихорды этого инструмента идентичны по своей структуре трихордам древнегреческой музыки, на основе которых возникли энгармонические тетра хорды, состоящие из большой секунды и двух интервалов в четверть тона. Разделение малой секунды на две четверти тона произошло в греческой музыке довольно поздно<sup>3</sup>. Эти трихорды и тетра хорды были строго нисходящими. В греческой музыке тетра хорды диапазоном в кварту употреблялись изолированно друг от друга. Их сопряжение явилось в дальнейшем основой для создания различных теоретических систем.

Большая совершенная система древнегреческой музыки включала четыре тетра хорда дорийского наклонения:

- 1) ля<sup>1</sup> — соль<sup>1</sup> — фа<sup>1</sup> — ми<sup>1</sup>;
- 2) ми<sup>1</sup> — ре<sup>1</sup> — до<sup>1</sup> — си;
- 3) ля — соль — фа — ми;
- 4) ми — ре — до — си + ля.

Эта система основывалась на более древней дорийской системе, которая насчитывала только два тетра хорда в диапазоне от ми<sup>1</sup> до ми.

Третья система включала тетра хорды, идентичные по структуре вышеприведенным, но на другой высоте:

- 1) ре<sup>1</sup> — до<sup>1</sup> — си бемоль — ля;
- 2) ля — соль — фа — ми;
- 3) ми — ре — до — си + ля.

Трихорды хитирики вписываются в основные тетра хорды вышеприведенных систем: ми — (ре) — до — си, ля — (соль) — фа — ми.<sup>4</sup> Кроме

<sup>1</sup> Le Gotlāmākāra // L'ouvrage original de Bharata sur la musique / Edition critique, traduction française et introduction par Alain Daniélou et N. B. Bratt. Pondichery, 1959. P. 171; Daniélou A. India // Enciclopedia délia musica: Ricordi. Milano, 1964. Vol. 2. P. 455.

<sup>2</sup> Daniélou A. Indocina // Enciclopedia délia musica: Ricordi. Milano, 1964. Vol. 2. P. 469.

<sup>3</sup> Sachs C. The Rise of Music in the Ancient World, East and West. London: J. M. Deut & Sons. 1944. P. 207.

<sup>4</sup> В третью систему входит и третий трихорд (ре — си бемоль — ля), который изредка встречается в гагаку, хотя, вероятно, это совпадение случайное. Возможно, этот трихорд появился в японской музыке в конце эпохи Хэйан, после того, как японцы стали точно транспонировать трихорды хитирики в музыке вагаку.

того, до нас дошел строй древнегреческого двойного авлоса: *ми — до — си — ля — фа — ми*<sup>1</sup>, который представляет собой не что иное, как два трихорда *хитирики* в сопряженном виде.

Родство с греческой музыкой объясняет и нисходящее направление трихордов *хитирики*, и их изолированность друг от друга, и их фиксированное звуковысотное положение. История миграции этого инструмента через Восточный Туркестан в Китай и Японию подтверждает гипотезу о греческом происхождении его мелодических формул.

Обучение игре на инструментах *гагаку* до сих пор происходит со слуха. Прежде чем взять в руки инструмент, ученик должен «сдать» учителю всю мелодическую линию изучаемого произведения с мельчайшими нюансами исполнения, фразировки, различными украшениями, которую он распевает на слоги, не имеющие значения, отбивая метр рукой по полу и колену. Лишь после того, как эта линия совершенно усвоена, ученик обучался игре непосредственно на инструменте<sup>2</sup>. В том, что эта методика применялась в древности, убеждает нас система нотной записи, применявшейся в *гагаку*. Она основана на фиксации мнемонических слогов, на которые ученик распевает партию инструмента. Справа от этой строки особыми знаками записывается метр, слева — пальцевые позиции. Эта система записи была заимствована из Китая. Выше говорилось о том, что иноземные произведения китайской дворцовой музыки первоначально сохранялись в группе музыкантов, уроженцев данной страны. Если же они учили китайцев, то процесс обучения должен был быть аналогичен указанному. А это способствовало сохранению мелодического содержания музыки той страны, из которой пришел инструмент.

Для японских музыкантов трихорды *хитирики* были не частью звукоряда, но независимыми друг от друга формулами. *Хитирики* по конструкции несколько отличался от авлоса, у него было девять отверстий, и особая техника позволяла извлекать все звуки хроматической гаммы от *фа*<sup>1</sup> до *си бемоля*<sup>2</sup>. Несмотря на это, наиболее характерными для него оборотами оставались трихорды его греческого прототипа<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Reinach T. La musique grecque. Paris: Payot, 1926. P. 16.

<sup>2</sup> Harich-Schneider E. The Present Condition... P. 52–54.

<sup>3</sup> К. Закс обратил внимание на сходство между греческой и японской музыкой, он отметил, что в них использовались трихорды одинаковой структуры. Но он опирался не на музыку *гагаку*, а на более поздние японские жанры, которые основывались на национальных гаммах, оформившихся в эпоху Хэйан. К. Закс высказал предположение, что трихорды были азиатского происхождения и что они распространились на запад, в Грецию, и на восток, в Японию (Sachs C. The Rise of Music... P. 208–209). Свою гипотезу К. Закс подкреплял тем, что указанные трихорды встречаются в музыке индийской,

Вторая мелодическая фигура, группетто, появилась в гагаку, вероятнее всего, под влиянием музыки стран Ближнего Востока. Греческий авлос был заимствован арабами и стал называться *замр*<sup>1</sup>. В музыке народов Ближнего Востока группетто встречается в двух формах: с увеличенной или большой секундой сверху. Мы указывали, что в расшифровках произведений гагаку японскими музыкантами верхний интервал обозначается как большая секунда. Возможно, что эта формула проникла в Японию в двух вариантах. Как и в случае с трихордами, влияние иноземной культуры ограничилось усвоением изолированной мелодической формулы. Нужно отметить не только мелодическую, но и ритмическую близость группетто к музыке Ближнего Востока.

Выявить связь мелодических оборотов *рютэки* с какой-нибудь культурой гораздо сложнее из-за отсутствия в них характерных интервалов, таких как увеличенная секунда, а также из-за невозможности сравнить их с живой музыкой стран Древнего мира. Можно с уверенностью сказать, что их происхождение не связано с китайской храмовой музыкой эпохи Тан. Расшифровки Хаяси Кэндзо произведений этого жанра не обнаруживают формул, какими изобилует партия флейты в современной гагаку. Китайская музыка основывалась на пятиступенных звукорядах, тогда как в партии флейты мы видим свободное использование семиступенных звукорядов с некоторыми проходящими хроматическими нотами.

Несколько типичных для этого инструмента формул мы обнаруживаем в расшифровках произведений пантомимы *гигаку*, сделанных Хаяси Кэндзо<sup>2</sup>, что указывает, по-видимому, на их некитайское происхождение. Обнаруженные формулы не исчерпывают всего содержания партии флейты. Но в нашем распоряжении нет другого материала для изучения вопроса.

Музыка гагаку, таким образом, дает возможность сделать некоторые заключения о музыке китайской и иноземной в эпохи Суй и Тан. Каждая из них основывалась на собственной системе (различные отделы иноземной музыки могли в большей или меньшей степени отличаться друг от друга). И в Китае, и в Японии разнородные структуры объединялись в единое целое достаточно механически. Различные по происхождению элементы сохранялись в партиях инструментов того же происхождения. Напомним о практике исполнения в эпоху Тан произ-

---

корейской и монгольской (ibid. P. 126–127). Мы же считаем, что распространение этих структур было связано с миграцией греческого инструмента с двойной тростью и музыки, на нем исполняемой.

<sup>1</sup> Грубер Р. История музыкальной культуры. Т. 1. Ч. 1. М.; Л., 1941. С. 192.

<sup>2</sup> Хаяси Кэндзо. Гагаку: Когакуфу-но кайдокю. С. 114, 116, 346.

ведений дворцовой церемониальной музыки «Семь добродетелей» и «Девять заслуг» в храмах, при котором из состава оркестра исключались иноземные инструменты. На основании анализа гагаку становится ясным, что при этом из структуры произведений устранялись чужеродные мелодические и ритмические обороты, «снимались» иноземные наложения. Поскольку в оркестрах китайской дворцовой музыки было больше инструментов, чем в современном оркестре гагаку, возможно, в китайской музыке насчитывалось гораздо больше оборотов, проникших из других стран.

В заключение главы дадим краткую характеристику современных жанров гагаку.

В эпоху Хэйан почти все произведения исполнялись полным оркестром. Иногда в силу обстоятельств (например, отсутствие музыканта, игравшего на каком-либо инструменте) из оркестра исключались некоторые партии, но это носило случайный характер. С течением времени хореография многих произведений была забыта, и они превратились в пьесы чисто инструментальные (*кангэн*), которые составили основу отдела *тогаку*. Танцевальные же пьесы (*бугаку* — «танцевальная музыка») были разделены на две группы: «танцы левой стороны» (*самаи*), которые относились к *тогаку*, и «танцы правой стороны» (*умаи*), которые относились к *комагаку*. *Самаи* исполняются всеми инструментами *кангэн*, кроме струнных, а *умаи* — только на *хитирики*, *комабуэ* и ударных. Трудно определить, к какому времени относится установление такого состава оркестра для танцев, но оно имело место довольно поздно. Известно, что в эпоху Хэйан использовали цитру *со* и при исполнении *комагаку*<sup>1</sup>. В настоящее время сохранился обычай исполнять некоторые произведения *тогаку* в двух вариантах, *кангэн* и *бугаку*, во втором случае из оркестра механически исключаются струнные и может изменяться темп согласно хореографии. К каким бы то ни было другим изменениям структуры эти оркестровые варианты не приводят.

Произведения гагаку делились на большие, средние и малые, но принципы, положенные в основу этой классификации, остаются неясными.

В древности было несколько многочастных произведений. Два произведения, имевшие самостоятельные названия, «Сэйгайха» и «Риндай», исполнялись, как правило, вместе. Произведение «Тайхэйраку» состоит из трех частей, каждая из которых имеет особое название: «Тёкоси», «Бусёраку» и «Гаккаэн». Обычно же части цикла обозначают

<sup>1</sup> Хаяси Кэндзо. Гагаку: Когакуфу-но кайдокю. С. 320.



ются словами *дзэ* (вступление), *ха* (разлом) и *кю* (прорыв). Объединение произведений в цикл проистекало, по-видимому, из хореографических сюжетов, во всяком случае музыкального контраста между частями циклических произведений нет. С течением времени хореография многих произведений была забыта, с ее утратой их цикличность распалась, отдельные части стали исполняться разрозненно.

Вариантами *кангэн* являются два так называемых жанра: *ватасимоно* и *нокоригаку*. Первый из них был уже охарактеризован. Вторым, *нокоригаку* (от *нокору* — «оставаться»), тоже является производным от некоторых произведений, оригинальных пьес в этом жанре создано не было. Состоит этот вариант из трех частей. В первой части произведение исполняется полностью всеми инструментами оркестра. Вторая и третья части архитектурно совершенно идентичны первой, и только состав оркестра в них постепенно сокращается. В начале второй части прекращают свою партию ударные, в середине — духовой орган и в конце — флейта. Третья часть исполняется *хитирики* и струнными, однако *хитирики* уже не ведет непрерывной линии: он вступает с отдельными фразами в местах, точно соответствующих их положению при полном исполнении. Паузы между отдельными фразами становятся все длиннее, сами фразы — короче, и в середине третьей части *хитирики* умолкает совершенно. Через два-три такта прекращает свою партию *бива*, и все произведение завершается большим соло цитры. Партия этого инструмента в финале *нокоригаку* насыщена оригинальными формулами, которые вне этого жанра встречаются довольно редко.

Кроме основного репертуара в *гагаку* были различные вспомогательные небольшие композиции: вступления, открывающие программу или предваряющие исполнение отдельных произведений, интермеццо и заключения. В настоящее время перед отдельными произведениями *кангэн* исполняются *нэтори* (проба звука), а перед танцами — *тёси* (лад) или *нютё* (вступление в лад), которые призваны настроить слушателей на восприятие того или иного лада. Чтобы представить функции других композиций, необходимо учитывать обстановку исполнения *гагаку*. Произведения исполняются на сценической площадке в особом зале дворца или перед храмом. Возле нее — место для оркестра. Перед началом представления музыканты и танцовщики находятся в особом помещении. Оркестранты начинают исполнять вступительную композицию, находясь за сценой; играя, они выходят и занимают свои места. Далее музыканты исполняют музыку для выхода на сцену (*рандзё*), во время которой танцовщики выходят из помещения и поднимаются на сцену. В «танцах правой стороны» эта

музыка называется *кома-рандзё*, в «танцах левой стороны» — *сингаку-рандзё*. Во время ухода танцовщиков со сцены тоже исполняются аналогичные композиции. Музыка исполняется на флейтах и барабанах, но в некоторых случаях вступления более развернуты и исполняются на *хитирики*, *рютэки* и *какко*. В этих композициях инструменты могут вступать не вместе, а через некоторые промежутки времени один за другим, что приводит к элементам имитационной полифонии, — этот прием называется *оibuки* (от *оу* — «гнать», *фуку* — «играть на духовом инструменте»). Музыка эта очень проста и не содержит ярких мелодических оборотов.

Разделение танцевального репертуара на *самаи* и *умаи* привело к особой композиции — «Эмбу», танцу, который исполняется в начале программы; он представлял собой обряд изгнания злых духов. Китайская традиция связывает этот танец с именем У-вана эпохи Чжоу, который собирался напасть на иньского Чжоу-вана и молился в Муе (неподалеку от столицы Шан) духам о победе. Первая часть «Эмбу» представляет собой молитву духу Неба, вторая — духу Земли, третья — духам предков<sup>1</sup>. При его исполнении музыканты располагаются слева и справа от сценической площадки. В первой части на сцену поднимается танцовщик и исполняет небольшой танец левой стороны под аккомпанемент *сингаку-рандзё*. Аккомпанирующие ему исполнители на флейте и ударных находятся слева от сцены. Во второй части с правой стороны на сцену поднимается танцовщик, и под аккомпанемент *кома-рандзё* (музыканты находятся справа) исполняется небольшой танец правой стороны. В третьей части танцовщики исполняют свои танцы одновременно, и одновременно же каждая группа музыкантов вновь исполняет *сингаку-рандзё* и *кома-рандзё*. Для японской традиционной музыки ни имитационная, ни контрастная полифония не характерны. В *гагаку* подобные опыты ограничены вспомогательной музыкой выходов, проходов и т. д. Подобные построения возникали, по-видимому, не из чисто музыкальных предпосылок, но скорее символических или хореографических. В последовательном вступлении инструментов в *оibuки* отражался порядок выхода исполнителей на сцену.

Трудно сказать, что стремились изобразить создатели танца «Эмбу», — возможно, заимствование музыки справа и слева и объединение «музыки обеих сторон» в Японии. Подобными концепциями они могли руководствоваться при создании композиций, столь отличающихся от всего строя традиционной музыки.

---

<sup>1</sup> Кёкунсё. С. 11.

Описанная структура гагаку, оставаясь внешне неизменной, на протяжении эпохи Хэйан претерпела значительную внутреннюю эволюцию: на первое место в ней выдвинулась линия *хитирики*, на основе которой в возникших во второй половине эпохи Хэйан жанрах национальной музыки была создана вокальная партия. Как это произошло?

*Хитирики* проник в Японию позже прочих инструментов оркестра гагаку. Хаяси Кэндзо пишет, что это было в эпоху Нара<sup>1</sup>, а филолог Коно Тама в комментариях к «Уцухо-моногатари» указывает, что *хитирики* был заимствован в начале эпохи Хэйан<sup>2</sup>. Как и в Китае, отношение к этому инструменту в Японии было достаточно отрицательным. Резкий звук, ограниченный диапазон, чрезвычайно сложная техника игры не способствовали его распространению в аристократической среде. В «Тайгэнсё» приведен список знаменитых музыкантов эпохи Хэйан, среди них — императоры, императрицы, принцы, сановники, известные своим искусством игры на различных инструментах: *со*, *яматогото*, *бива*, *сё*, — и только семья профессионального музыканта Оиси Томикадо была известна своим мастерством игры на *хитирики*<sup>3</sup>. Если даже этот список не вполне отвечает реальному положению, он все-таки указывает на отношение аристократов к этому инструменту.

Сэй-сёнагон в своих записках «Макура-но соси» («Записки у изголовья»), начало XI в.) посвятила ему уничижительные строки: «Звуки *хитирики* страшно громкие; если сравнить их с осенними насекомыми, то более всего они похожи на стрекотание кузнечика *куцувамуси*<sup>4</sup>, слушать вблизи его невозможно. Особенно ужасно, когда на *хитирики* играют плохо. Во время праздника Камо, когда музыкантов еще не видишь, вдруг услышишь флейту и подумаешь: “Как приятны ее звуки! Подобны мягкому свету”, — как ни с того ни с сего вступит *хитирики*, и тебя охватывает такое чувство, что волосы, тщательно уложенные в прическу, вот-вот станут дыбом»<sup>5</sup>.

Неизвестно, оказали ли на суждение Сэй-сёнагон влияние китайские тексты о «варварской свирели», звуки которой пугали китайских лошадей, или здесь проявилось личное мнение писательницы. Очевидно, она не была одинока в своем отношении к *хитирики*.

<sup>1</sup> Хаяси Кэндзо. Гагаку: Когакуфу-но кайдокю. С. 63.

<sup>2</sup> Уцухо-моногатари. Т. 2. С. 506, 544.

<sup>3</sup> Тайгэнсё. Т. 4. С. 1408–1410.

<sup>4</sup> Кузнечик японский продолговатый.

<sup>5</sup> Макура-но соси [= Записки у изголовья] / Под ред. Икэда Кикан и Кисигами Синдзи // Макура-но соси; Мурасаки-сикибу никки [= Записки у изголовья; Дневник Мурасаки-сикибу]. Токио, 1970. С. 251. (Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 19).

При этом во вторую половину эпохи Хэйан имел место на первый взгляд парадоксальный процесс: этот «варварский инструмент» выдвинулся на первое место в структуре *гагаку*, стал важнейшим мелодическим инструментом и вытеснил практически все остальные в «японской музыке» (*вагаку*). Причин здесь, по-видимому, было несколько, и они теснейшим образом связаны между собой. Обратимся прежде всего к относительно небольшой группе (31 пьеса) вокальных произведений *тогаку* эпохи Нара, вокальная партия которых в VIII в. была сокращена. Самым важным при переработке этих произведений в инструментальный жанр было, очевидно, нахождение инструментального эквивалента вокальной партии. Темп исполнения *гагаку* очень медленный, поэтому струнные и флейта не могли стать инструментами, способными вести протяженную линию крупной формы: струнные из-за отрывистого звука, флейта — из-за довольно слабого звучания. Для ведения этой линии был выбран *хитирики*. Его тембр, вызывающий столь отрицательную реакцию, стал важнейшим конструктивно-динамическим элементом формы. Этот тембр, от которого «волосы становились дыбом», явился источником энергии, способным держать слушателей в длительном и напряженном внимании.

В «Тайгэнсё» сказано: «Музыка возникает в человеческом сердце. Есть восемь видов инструментов, а именно: инструменты из металла, из камня, из шелковых нитей, из бамбука, из тыквы, из глины, из кожи и из дерева. Инструменты из тыквы и бамбука, которые были привезены в нашу страну, суть *сё*, *фуэ* и *хитирики*.

Звуки духового органа, по форме напоминающего феникса, спокойно плывут над звуками прочих инструментов, в них гармонично сочетаются твердость и нежность. Его трубки снабжены язычками. Но звуки *сё* сердца не трогают.

По сравнению с прочими инструментами мелодия, исполненная на *рютэки*, звучит великолепно. *Кагурабуэ* и *комабуэ* отличаются от нее только размерами. Но когда флейта играет вместе с другими инструментами, ее звуки тонут в общей массе — это является недостатком *сё* и *фуэ*. Флейты с их простой трубкой не могут полностью выразить ни глубину многочисленных музыкальных произведений, ни очарование в оркестровом ансамбле. Звуки их далеки.

Какому инструменту дано превзойти достоинства *хитирики*? Он передает пение птицы *калавинка*, это — проповедь святого учения в звуках *хитирики*. Но этот инструмент является не только источником звуков, это сам принц Гаруда<sup>1</sup>, который превратился в *хитирики* и таким

<sup>1</sup> *Гаруда* — волшебная птица индийской мифологии; кроме того, это персонификация Шивы, Брахмы и бодхисаттвы Маньджушри.

образом слился с *калавинка*. Когда, взяв в обе руки *хитирики*, играют на нем, через его трубку постигают Небо, а через Небо — его трубку. По тонкости и глубине *хитирики* превосходит все прочие инструменты»<sup>1</sup>.

Высокую оценку инструмента в этом отрывке нельзя приписывать профессиональному предпочтению автора: Мунзаки был известным исполнителем не на *хитирики*, а на духовом органе. Тем не менее он пишет о превосходстве *хитирики* над другими духовыми по причинам динамического преимущества и экспрессивности исполняемой линии. Звуки флейты слабы и не могут возвыситься над звуковой массой оркестра, в то время как *хитирики* превосходил звучание всех прочих инструментов и невольно воспринимался слушателями как наиболее важный инструмент оркестра. Звучание *сё* считалось холодным, не затрагивающим сердца. Мелодия же *хитирики* была чрезвычайно экспрессивна. Напомним, что инструмент назывался «свирель скорби», его звучание ассоциировалось с меланхолическими эмоциями, печалью, с горестными настроениями.

Сохранились рассказы о том, как искусные исполнители на *хитирики* заставляли слушателей преодолеть нелюбовь к нему, например, историю о Мотиэда, который своим проникновенным исполнением исторг слезы восторга у *содзё* (высокий буддийский сан) Сига. Перед концертом исполнителя на *хитирики* Мотиэда предупредили, чтобы он ни в коем случае не играл на своем инструменте, так как священнослужитель не любил последнего. Но Мотиэда не внял приказанию, и игра его была столь великолепна, что привела Сига в восхищение<sup>2</sup>.

Таким образом, в эпоху Хэйан отношение к *хитирики* изменилось. Поначалу на нем играли только профессионалы. Отношение же аристократов было сдержанным, и, по-видимому, часто его партия из оркестра исключалась. Поскольку его мелодические формулы не использовались в партиях других инструментов, они оставались в тени. Стиль китайской музыки был господствующим. Но когда *хитирики* стал популярен, публика должна была быть поражена оригинальностью его мелодического содержания.

*Хитирики* начали использовать в музыке *кагура* и *адзума-асоби* приблизительно с годов Энги (901–923)<sup>3</sup>. Среди его формул наиболее важную роль играли трихорды, и именно на их базе сформировался стиль *вагаку* в период X–XII вв.

<sup>1</sup> Тайгэнсё. Т. 2. С. 608.

<sup>2</sup> «Кююн тёмондзю», № 251 (см. приложение 3), также: Тайгэнсё. Т. 2. С. 621–622.

<sup>3</sup> *Конакамура Киёнори*. Указ. соч. С. 39.

## Глава 5

СОЗДАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ  
ВАГАКУ

Как было сказано, в эпоху Нара заимствованная музыка и музыка национальная практически не соприкасались. Древние японские обряды сохраняли свое магическое значение в эпохи Нара и Хэйан; их эффективность обеспечивалась максимально точным воспроизведением, по этой причине они сохраняли древнюю форму. В эпоху Нара во время дворцовых церемоний синтоистского характера стали исполнять так называемые японские танцы, которые были созданы по образцу заимствованной музыки, но поскольку их сюжеты были связаны с национальными легендами или историческими эпизодами, они противопоставлялись произведениям *гагаку*.

В 830 г. император Ниммё приказал сочинить для церемонии Великого вкушения риса новые произведения — это были «Дзюсуйраку», «Канампу» и «Одэнраку». Для исполнения первого перед дворцом Буракутэн устроили подобие взморья, по двору, как по морю, двигались лодки, танцовщики изображали сбор водорослей. Во втором изображалась бухта Канан. «Одэнраку» был танцем отвлеченного характера. Все три произведения создавались в стиле *гагаку*, их содержание не было связано с национальными легендами, — так пьесы иноземного стиля впервые прозвучали во время национальных обрядов.

К IX в. относятся попытки упорядочить национальные обряды. В «Тююки» сказано: «В древних нотах *кагура* говорится, что в прежние времена, в годы Дзёган [859–877], в день праздника богов, император приказал выбрать несколько песен *кагура*»<sup>1</sup>.

Однако остается неясным, относились ли эти попытки к музыкальному аспекту обрядов, стали ли их исполнять в сопровождении музыкальных инструментов и создали ли к ним музыку.

Более определенные данные относятся к жанру *сайбара*. Эти песни впервые упомянуты в «Нихон сандай дзицуроку», в главе, относящейся к событиям 859 г. (2-й месяц, 23-й день). Там сказано, что принцесса Хирои, умершая в том году в преклонном возрасте, была в молодости искусной исполнительницей песен *сайбара*<sup>2</sup>. Из этого следует, что *сайбара* были известны при дворе не позднее начала IX в.

<sup>1</sup> Тююки. Т. 3. С. 427.

<sup>2</sup> Нихон сандай дзицуроку. Т. 1. С. 39.

В «Рёдзин хисё кудэнсю» («Собрание сведений, передаваемых устно, дополнение к “Рёдзин хисё”») указывается, что *сайбара* происходят от песен возниц, привозивших в столицу подать из различных провинций<sup>1</sup>. Эта точка зрения основана на значении иероглифов, которые использованы для написания слова *сайбара* и которые означают «пришпоривать лошадь». В цикле *кагура* содержатся две песни, которые называются *косайбари* и *осайбари* (малая и большая *сайбари*) — наименования, которые пишутся другими иероглифами. Хотя этимология названия остается неясной, можно предполагать, что *сайбара* близко по значению наименованиям указанных песен<sup>2</sup>. Оба слова, должно быть, указывают на древние японские песни.

Существует точка зрения, что слово происходит от названия пьесы *гагаку* «Сайбараку»<sup>3</sup>. Яманэ Гиндзи сближает слово *сайбара* с тибетским, которое означает «любовные песни различных районов», говоря, что по смыслу это более соответствует содержанию японских песен, чем песни возниц<sup>4</sup>. Мы не можем входить в обсуждение всех приведенных точек зрения. Японское происхождение песен не подвергается сомнению, и трудно представить, что для их обозначения использовали название иноземной музыки. Скорее всего, совпадение слов *сайбара* и *Сайбараку* случайное, но оно дало повод использовать иероглифы второго слова для транскрибирования первого. Песни национальной традиции, *сайбара* не имели отношения к обрядам, не были связаны с национальными церемониями, поэтому они были подвержены изменениям моды.

В аристократических кругах к этим фольклорным текстам стали сочинять музыку. Первые *сайбара* были просто вокальными вариантами пьес *гагаку*. Хаяси Кэндзо пишет: «С древнейших времен сохранилось множество данных, указывающих, что песни *сайбара* пелись на мелодии произведений *тогаку* и *комагаку*»<sup>5</sup>. Он приводит 25 названий пьес инструментальной музыки, на мелодии которых распевались *сайбара*, это составляет более трети всех *сайбара*, которых насчитывается 65<sup>6</sup>.

Обычай петь тексты *сайбара* на мелодии инструментальных произведений *гагаку*, возможно, и был источником этого жанра. В произве-

<sup>1</sup> Синтэй Рёдзин хисё. С. 91.

<sup>2</sup> Кодай каёси [= Собрание песен древних эпох] / Под ред. Цурихаси Ютаки и Коноиси Дзюнъити. Токио, 1957. С. 257–268. (Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 3).

<sup>3</sup> Тайгэнсё. Т. 3. С. 1208.

<sup>4</sup> Яманэ Гиндзи. Указ. соч. С. 118.

<sup>5</sup> Хаяси Кэндзо. Гагаку: Когакуфу-но кайдоку. С. 54.

<sup>6</sup> Там же. С. 480–481.

дениях хэйанской литературы, как и в более поздней, часто говорится о *сёга*, пении мелодий инструментальных произведений. Обычай был связан с методом обучения, о котором говорилось выше, но *сёга* пелись не только учениками перед педагогом, но и известными музыкантами во время публичных исполнений<sup>1</sup>. Можно предположить, что при этом исполнители использовали какие-то тексты.

Оригинальная же музыка *сайбара* была создана не ранее X в. В «Рёдзин хисё кудэнсю» сказано: «Музыка *сайбара* подвергалась различным изменениям, имевшим место после периодов Кампё [889–898 гг.] и Энтё [923–931 гг.]. Произведения *сайбара* созданы в ладах *рицу* и *рё*. Но разве эти лады окончательно сформировались в эпоху Кампё?»<sup>2</sup>

В «Тайгэнсё» же сказано, что музыка *сайбара* была создана в X в.: «Ноты для флейты музыки *сайбара* были написаны Фудзивара Тадафуса, который следовал указу святого правителя<sup>3</sup>, изданному в эпоху Энги [901–923 гг.], а ноты для цитры и лютни — главным помощником главы Ведомства дворцовых служб Нобуаки, вторым сыном Минамото Хиромаса»<sup>4</sup>.

Кроме того, мы располагаем опосредованными данными, которые помогают уточнить период создания этого жанра. В «Уцухо-моногатари», созданном во второй половине X в., названия пьес *сайбара* встречаются очень редко; например, упомянуты «Вага изэ», «Исэ-но уми», «Соно кома»<sup>5</sup>. В «Гэндзи-моногатари» (начало XI в.) встречаются наименования более двадцати пьес этого жанра, и почти все они упомянуты несколько раз. Это позволяет предполагать, что сочинение большинства пьес имело место после создания «Уцухо-моногатари».

Но многие вопросы, относящиеся к созданию этой музыки, остаются неясными. Для каких инструментов создал музыку Фудзивара Тадафуса? Поскольку *фуэ* могло обозначать как флейту, так и любой духовой инструмент, нельзя с точностью утверждать, что именно имелось в виду в данном случае. Также остается неясным, была ли музыка, созданная Нобуаки, идентична современной.

В эпоху Хэйан музыка *вагаку* делилась на два направления. Первое было создано Минамото Масадзанэ (920–993 гг.) по прозвищу Итидзё или Така-но дзукаса. Во многих трактатах говорится, что он первый

<sup>1</sup> Уцухо-моногатари. Т. 1. С. 105; Т. 3. С. 504; Гэндзи-моногатари. Т. 2. С. 381; Т. 3. С. 350; «Кюкон тёмондзю», № 235 и 254 (см. приложение 3).

<sup>2</sup> Синтэй Рёдзин хисё. С. 139.

<sup>3</sup> Император Дайго (897–930 гг.).

<sup>4</sup> Тайгэнсё. Т. 3. С. 1208.

<sup>5</sup> Уцухо-моногатари. Т. 1. С. 416; Т. 2. С. 285; Т. 3. С. 134.



ввел систему *рицу-рё* в музыку *сайбара*<sup>1</sup>. Второе направление было создано принцем Ацуми (893–967 гг.).

Во второй половине эпохи Хэйан возникает новый жанр «японской музыки» — *роэй*, песни на китайские стихи, которые впоследствии были переведены на японский. Этот жанр, возникший в аристократической среде, не имел никакого отношения к древней японской традиции. Но с музыкальной точки зрения *роэй* входит в состав *вагаку* и стилистически не отличается от других ее жанров. В ту же эпоху стали очень популярны «модные песни» *имаё*, тексты к которым состояли из восьми стихов в пять и семь слогов.

Что касается музыки *кагура*, по некоторым источникам она начала исполняться во дворце Найсидокоро (или Уммэйси, в котором хранилось зеркало императора, одна из регалий императорской власти), начиная с периода Кампё (889–898 гг.), но Конакамура Киёнори считает, что это ошибка<sup>2</sup>.

Окончательно эта музыка оформилась в XI в. Начиная с 1002 г. песни и пляски *кагура* исполнялись регулярно в 12-м месяце один раз в два года во дворце Найсидокоро<sup>3</sup>, а начиная с периода Дзёхо (1074–1077 гг.) — каждый год. В начале XI в. цикл состоял из 100 пьес, потом его сократили до 50. В наше время он насчитывает 15<sup>4</sup>. Песни и пляски, исполнявшиеся во дворце, получили название *ми-кагура*. Мы уже цитировали высказывание Оно Сукэтада, что древние *кагура* не имели ладов и что лад этой музыки сформировался на основе *итикоцу-тё*. В «Тайгэнсё» утверждается, что первоначально ладом *кагура* был *хё-дзё*, который впоследствии был изменен на *итикоцу-тё*<sup>5</sup>. Прочие же *кагура*, начиная с эпохи Камакура (1185–1333 гг.), стали называться *сато-кагура* (от *сато* — «деревня», т. е. то, что лежало за пределами дворца) — они представляют, может быть, более древнюю традицию. Это танцы жриц, которые исполняются в сопровождении *кото*, флейты и большого барабана *тайко*<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Кодай каёси. С. 268.

<sup>2</sup> Конакамура Киёнори. Указ. соч. С. 67.

<sup>3</sup> Эта дата указана в сочинении: Кохон итидай ёки [= Важные записи каждого правления]. Токио, 1918 / в серии: Кайтэй сисэки сюрэн. Т. 14. С. 160. Книга составлена в конце эпохи Камакура (1185–1333 гг.) неизвестным автором. Она описывает период от истоков до правления императора Ханадзона (1308 – 1318 гг.). Описания *кагура* содержатся в «Тююки» (Т. 3. С. 424–427) и «Гокэ-сидай» (С. 344–350).

<sup>4</sup> *Сибя Сужэхито*. Госэнфу-ни ёру гагаку софу [= Партитуры гагаку в европейской нотации]: В 3 т. Токио: Каваигакуфу, 1968–1971. Т. 1. С. 2.

<sup>5</sup> Тайгэнсё. Т. 4. С. 1477.

<sup>6</sup> *Сибата Минору*. Сато-но кагура [= Деревенские кагура] // Кагура: Кодай-но кабу то мацури [= Кагура: Древние песни, пляски и обряды]. Токио: Хэйбонся, 1969. С. 235–237. (Нихон-но котэн гэйно. Т. 1).

*Адзума-асоби* начали исполнять во дворце приблизительно с IX в., но только в период Энги была проведена реформа, в результате которой они приняли окончательный вид<sup>1</sup>.

Музыкальный анализ произведений *вагаку* позволяет прояснить процесс, который привел к формированию национального стиля.

Шесть пьес *сайбара*, сохранившиеся до нашего времени, делятся на две группы: произведения в ладе *хё-дзё* («Исэ-но уми» и «Коромогаэ») и *со-дзё* («Мусирода», «Анатото», «Минойяма», «Ямасиро»). Выбор этих двух ладов имел символическое значение: первый олицетворял осень, второй — весну. Противопоставление этих времен года было одной из любимых поэтических тем. Заимствованный из китайской поэзии, этот мотив присутствовал уже в «Манъёсю» (№ 16, стихотворение принцессы Нукада, первое японское произведение на эту тему) и стал особенно популярен в эпоху Хэйан.

В *сайбара* пению аккомпанируют на *хитирики*, *рютэки*, *сё*, *кото*, *бива* и ударном инструменте *сякубёси*. Вокальная линия отличается от партии *хитирики* очень незначительно.

Лад *хё-дзё* в *сайбара* был организован на основе двух трихордов *хитирики* в том же самом звуковысотном положении, в каком они представлены в инструментальной *гагаку*. Употреблявшиеся в инструментальной музыке отдельно друг от друга, формулы *хитирики* в *сайбара* присутствовали в сопряженном виде и давали следующий нисходящий лад: *ми — до — си — ля — фа — ми*. В восходящем движении трихорды не употребляются, и восходящая кварта *си — ми* заполняется звуком *ре* (восходящая кварта второго трихорда в сохранившихся до нашего времени *сайбара* не встречается).

В целом ладовая структура этих произведений не отличается от инструментальных пьес. В линии духового органа употребляются *фа диез* и *до диез* вместо *фа* и *до* в партии *хитирики*. Одновременное звучание этих звуков было совершенно в стиле *гагаку*.

Организация *сайбара* в ладе *со-дзё* гораздо более сложна и довольно неустойчива. Тоникой этого лада является *соль*, что приводит к изменению звуковысотного положения трихордов. Основным трихордом здесь является *до — ля бемоль — соль*, восходящая кварта которого заполняется звуком *си бемоль*. Уровень музыкального мышления, зафиксированный в создании *сайбара* лада *со-дзё*, более высок по сравнению с созданием того же лада в инструментальной *гагаку*: на этот раз создатели вокального жанра точно транспонировали трихорд *хитирики* на новую высоту. При этом, однако, возникла проблема сопряжения двух трихордов.

<sup>1</sup> *Конакамура Киёнори*. Указ. соч. С. 79; Кодай каёси. С. 274.

В ладе *хё-дзё* такой проблемы не возникало, трихорды были использованы в том же самом звуковысотном положении, что и в инструментальной *гагаку*. Но в *со-дзё*, изменив положение главного трихорда, музыканты очутились перед двумя возможностями его продолжения:

- 1) *до* — *ля бемоль* — *соль* + *соль* — *ми бемоль* — *ре*;
- 2) *до* — *ля бемоль* — *соль* + *фа* — *ре бемоль* — *до*.

В *сайбара* представлены оба варианта. «Мусирода» и «Анатото» основаны на звукоряде *соль* — *фа* — *ре бемоль* — *до* — *ля бемоль* — *соль*, «Минойама» — на *соль* — *ми бемоль* — *ре* — *до* — *ля бемоль* — *соль*. В «Ямасиро» лад тот же, что и в «Минойама», но встречается также трихорд *фа* — *ре бемоль* — *до* в усеченном виде: *фа* — *ре бемоль*.

Из-за подобной неустойчивости может показаться, что произведения в *со-дзё* предшествовали *сайбара* в *хё-дзё*. В «Гэндзи-моногатари» содержится эпизод, в котором изложено подобное мнение, это разговор между Гэндзи и Югири о музыке: «Что касается музыкальных ладов и произведений в них, то лад *рё*, может быть, более древний, а лад *рицу* появился позже»<sup>1</sup>. Здесь лад *рё* означает *со-дзё*, а *рицу* — *хё-дзё*. Герои романа не говорят именно о *сайбара*, но их разговор ограничен ладами осенним и весенним, что позволяет предполагать, что речь идет о музыке *вагаку*.

Вряд ли «весенние» *сайбара* возникли ранее «осенних». И те, и другие создавались, по-видимому, приблизительно в одно и то же время, но организация прозведений в *хё-дзё* была очень близка к ладу инструментальной музыки, тогда как в *со-дзё* мы видим попытку отойти от принципов этой ладовой системы.

Избранные в качестве главных, трихорды *хитирики* вытеснили все другие мелодические формулы инструментальной музыки. В партии этого инструмента в *вагаку* не встречаются группетто, которые в *гагаку* играли довольно значительную роль. Партия *рютэки* максимально приближена к главной партии, и только в «Исэ-но уми» и «Коромогаз» два раза встречаются формулы, типичные для этого инструмента в *гагаку*. Структура в *сайбара* тяготеет к унисону, партии всех инструментов максимально приближаются к линии *хитирики* и голоса.

Партия духового органа подверглась в *вагаку* радикальному изменению, из инструмента гармонического он превратился в мелодический, на котором исполняется одnogолосная линия, очень близкая к основной. Только партии *со* и *бива* сохраняют характерные для них

<sup>1</sup> Гэндзи-моногатари. Т. 3. С. 351.

структуры. Звукоряды, используемые в этих инструментах в *сайбара хё-дзё*, те же, что и в этом ладе инструментальной музыки, партия *со* основана на пятиступенном ладе *ми — фа диез — ля — си — ре*, который у *бива* расширен за счет дополнительных *соль диеза* (или *соль*) и *до диеза*.

Во второй группе *сайбара* для струнных инструментов был создан новый лад. В партии *со* используются *соль — си бемоль — до — ре — фа* («Анатото», «Ямасиро», «Мусирода») и *соль — ля — до — ре — фа* («Минояма»), которые у *бива* расширены.

В структуре *сайбара* зафиксирован интересный момент в развитии музыкального мышления. Постепенно формируется абстрактное понимание лада. Если в *гагаку* определенные лады и мелодические формулы были неразрывно связаны с тем или иным инструментом, и было практически невозможно передать их другому, то в *сайбара* линия *хитирики* не только явилась определяющей для вокальной линии (аналогию этому мы видели в древнем Китае в период введения абстрактных акустических моделей в практику), но и подчинила себе партии двух других духовых инструментов. Таким образом, лад, сформированный на основе элементов, связанных с *хитирики*, до некоторой степени обособился от этого инструмента. Но это справедливо только для духовых, на партии струнных это не распространялось. Для них тоже нужно было создать новый звукоряд для *сайбара* в *со-дзё*, что и было сделано, однако старые принципы партий этих инструментов оказались сильнее, чем тенденции, проявившиеся в духовых: они по-прежнему основаны на бесполутоновом пятиступенном звукоряде, как и унисонная линия *гагаку*, ведущая свое начало от китайской храмовой музыки.

В других жанрах *вагаку* инструменты менее многочисленны. В *роэй* они ограничены *хитирики*, *рютэки* и *сё*; в *адзума-асоби*, «Ямато-ута», «Кумэ-маи» и *кагура* — *хитирики* и флейтой. Очевидно, японские музыканты, не видя возможности преодолеть противоречия между духовыми инструментами (с которыми совпадает вокальная партия) и струнными, пришли к решению сначала исключить последние из состава оркестра *вагаку*, а потом сократили и духовой орган.

Ладовая организация во всех жанрах «японской музыки» основана на трихордах *хитирики*. Два нисходящих трихорда образуют в *кагура* лад *вагаку*: *ре — си бемоль — ля — соль — ми бемоль — ре*, с восходящим вариантом: *ре — фа — соль — ля — до — ре*.

В последующие эпохи этот лад воспринимался как исконно японский. В «Цурэдзурэгуса» («Записки от скуки») Кэнко-хоси (Ёсида Кэнко, 1283–1350 гг.) замечает: «Лад *рё* распространен у китайцев, но у них

нет лада *рицу*. У нас распространен *рицу*, но нет *рё*»<sup>1</sup>. Под ладом *рицу* здесь понимается лад *кагура*.

Танабэ Хисао объясняет его возникновение следующим образом. Два пятиступенных лада были заимствованы из Китая: *рё* (*ре — ми — фа диез — ля — си*) и *рицу* (*ля — си — ре — ми — фа диез*). В Японии первый воспринимался как «рациональный», второй — как «эмоциональный». *Рицу* стал очень популярен и подвергся изменениям: в восходящем движении вторая и четвертая ступени повысились на полтона, а в нисходящем — понизились опять же на полтона, что и привело к ладу *кагура*<sup>2</sup>.

Анализ вокальных жанров показывает, что процесс формирования национального лада был иным — это произошло не в сфере теоретических изысканий, но практически, и с самого начала основой этого лада были триорды *хитирики*.

Использование струнных инструментов в *сайбара* привело еще к одному противоречию. Их формулы в *гагаку* были ритмически очень определенными, вместе с формулами ударных они создавали ритмическую сетку. Но такая определенность входила в противоречие с линией духовых инструментов. Японские композиторы *вагаку* сразу же отказались от ударных инструментальной музыки с их структурами в четыре, восемь и шестнадцать тактов, но не могли отказаться от использования струнных, унисон которых продолжал оставаться важнейшим конструктивным фактором музыки. Еще в «Гэндзи-моногатари», созданном в начале XI в., говорилось, что надо было сочетать с цитрой звуки других инструментов<sup>3</sup>.

По-видимому, впоследствии ритмически определенные формулы струнных воспринимались как препятствие для свободного развития, и исключив их из оркестра, сняли и это противоречие. Мелодическая линия стала очень гибкой, и только в танцевальных частях *кагура* использовались определенные ритмические структуры.

В жанрах *вагаку* японцы постепенно освободились от симметричных, определенных ритмических и архитектурных структур заимствованной *гагаку*, что соответствовало новым музыкальным вкусам. В «Гэндзи-моногатари» содержится следующий отрывок: «Музыка *адзума-асоби* более близка нам и приятна для слуха, чем помпезная музыка корейских и китайских земель. Никакой напыщенности в звуках духовых инструментов, которые смешиваются с шумом волн и ветра в вершинах

<sup>1</sup> Цурэдзурэгуса [= Записки от скуки] / Под ред. Нисю Минору // Ходзэки; Цурэдзурэгуса. Токио, 1970. С. 253. (Нихон котэн бунгаку тайкюй. Т. 30).

<sup>2</sup> Танабэ Хисао. Нихон онгаку кова. С. 248–259.

<sup>3</sup> Гэндзи-моногатари. Т. 3. С. 351.

сосен; их мелодия отлична от корейских и китайских и проникает в сердце. Никакой напыщенности и в ритме, который совпадает со звуками японской цитры и не отмечается ударами большого барабана. Все просто, изысканно, глубоко по чувству»<sup>1</sup>.

Из «Гэндзи-моногатари» мы узнаем, что часто вместо ударного *сякубёси* при исполнении *вагаку* использовался веер, например в описании исполнения *сайбара* в буддийском храме, где Гэндзи находился после болезни<sup>2</sup>. Из этого же произведения становится ясно, что очень ценилось как можно более мягкое исполнение на ударных: «Духовые инструменты звучали чарующе, создавая ни с чем не сравнимое впечатление. На некоторое время инструменты замолкли, То-но тюдзё тихо, чтобы не мешать пению, отбивал ритм, а Югири запел: “цветы хаги”»<sup>3</sup>.

Или: «Ударные аккомпанировали другим инструментам тихо, почти неслышно»<sup>4</sup>.

Общая эволюция стиля *вагаку* во второй половине эпохи Хэйан характеризуется, таким образом, двумя моментами:

1) музыкальная структура все больше и больше ограничивается трихордами *хитирики*, которые вытесняют мелодические формулы других инструментов;

2) аккомпанирующие инструменты становятся все более малочисленными, а мелодическая линия — одноголосной.

Однако, как мы уже говорили, в *кагура* и других жанрах «японской музыки» использовался *яматогото*, настройка которого не имела никакого отношения к основному ладу. В *кагура* и «Кумэ-маи» это *ре — ми — соль — ля — си*, в *адзума-асоби* и «Ямато-ута» — *ля — си — до диез — ми — фа*. Хаяси Кэндзо пишет, что в партии этого инструмента использовалось более десяти звукорядов, но все они были китайскими по происхождению, бесполутоновыми пятиступенными<sup>5</sup>. Почему формулы *яматогото*, основанные на совершенно ином ладе, не были вытеснены *хитирики*?

В данном случае мы опять встречаемся с механическим решением проблемы соединения элементов, принадлежащих к различным ладовым системам. В *кагура* и прочих жанрах *вагаку* для такого подхода были особые причины. Несмотря на то что все развитие музыкального мышления вело к новому ладу и достижению унисона, *яматогото*, как

<sup>1</sup> Гэндзи-моногатари. Т. 3. С. 331.

<sup>2</sup> Там же. Т. 1. С. 199.

<sup>3</sup> Там же. Т. 2. С. 289.

<sup>4</sup> Там же. С. 155.

<sup>5</sup> Хаяси Кэндзо. Гагаку: Когакуфу-но кайдоку. С. 529–534, 541.

священный атрибут обрядов и как инструмент, использование которого было продиктовано традицией, не мог быть исключен из музыкальной структуры, что привело к сохранению его ладов и примитивной технике исполнения, о которой говорилось выше.

В заключение ответим на вопрос: почему музыка, созданная японцами во второй половине эпохи Хэйан, основанная на трихордах *хитирики*, которые являются таким же заимствованным элементом, как и все прочие элементы *гагаку*, почему эта музыка считается национальной?

Стиль китайской музыки представлял собой систему, в которой все элементы были согласованы между собой. Японцы не могли выйти из нее, не разрушив ее. В противоположность этому, трихорды *хитирики* были изолированными элементами, и выбрав их для *вагаку*, японские музыканты создали новую систему, совершенно оригинальную, заложив таким образом основу для развития национальной музыки в собственном смысле слова.

## Часть 3

# ФИЛОСОФСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ МУЗЫКИ В КИТАЕ И ЯПОНИИ

## Глава 1

### КИТАЙСКИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИЕ КОНЦЕПЦИИ (конфуцианство, натурфилософия, мифы и легенды)

Музыкально-философские концепции в Китае до эпохи Тан представляли собой комплекс разнородных элементов. Музыкальная мысль обращалась к конфуцианскому учению, к естественным наукам, к древнейшим легендам и мифам, к даосской философии и к буддизму.

В первой части книги говорилось о музыкальных воззрениях конфуцианства. Официально эти идеи сохраняли свое господство на протяжении всего существования империи. Церемониальная храмовая музыка исполнялась вплоть до начала XX в. Однако возникшие в глубокой древности концепции изменялись и постепенно теряли свое прежнее значение.

Вопрос об эстетике музыки является одним из сложнейших при изучении древних музыкальных культур. Чем дальше отстоит от нас изучаемый период, тем трудности возрастают или становятся непреодолимыми. В этом свете особую ценность для истории китайской музыки приобретает текст, который проливает свет на данный вопрос. Это три главы из «Цзэ линь» («Собрание экзаменационных тем») Бо Цзюйи (772–846 гг.), одного из выдающихся поэтов эпохи Тан<sup>1</sup>. В твор-

---

<sup>1</sup> См. приложение 1.



честве Бо Цзюйи музыка занимает большое место. В одном из своих стихотворений поэт признался, что у него три друга: цитра, вино и стихи<sup>1</sup>. Главы из «Цэ линь» не являются, однако, поэтическим текстом, выражением личных вкусов поэта, — это сочинение посвящено проблемам политическим, проблемам государственного управления и использования для этого музыки и ритуала. В предисловии Бо Цзюйи рассказывает о создании произведения: оно представляет собой сочинения, которые поэт писал, готовясь к государственным экзаменам на высшую ученую степень *цзиньши*.

Государственные экзамены ставили целью выявление наиболее способных кандидатов для службы в аппарате управления. Классические книги являлись основой образования; кандидат прежде всего должен был показать глубокое знание канонических текстов и уметь сделать из них выборку по тому или иному вопросу. Однако, если бы Бо Цзюйи изложил только общеизвестные положения древних сочинений, его произведение не вышло бы за рамки школьной работы. Но главы из «Цэ линь» содержат и нечто неортодоксальное, что является выражением нового мировоззрения и что обнаруживает кризис конфуцианской музыкальной идеологии в эпоху Тан.

После изложения общих положений о музыке Бо Цзюйи излагает собственную точку зрения на предмет. Со времени провозглашения Конфуцием идеи о «совершенной музыке» до момента написания «Цэ линь» прошло около тысячи трехсот лет, и естественно, идеология не могла оставаться неизменной. Стало ясно, что управление народом осуществляется не ритуалом и музыкой, а разумной политикой, выполняемой огромным административным аппаратом, в котором и Бо Цзюйи стремился занять свое место. Целью правильного управления было обеспечение мира и порядка в стране, необходимым условием для этого являлись довольство и спокойствие народа. Как утверждали классические книги, это достигалось с помощью ритуала и музыки, и предпринимались их различные реформы для более эффективного воздействия на народ. Поэт идет дальше в своих рассуждениях: вместо бесконечных реформ музыки и ритуала для достижения мира и порядка нужно улучшать само правление. Положения о дозволенных изменениях в рамках соответствия высшим принципам музыки и ритуала в ходе рассуждения приводят к возможности вообще исключить музыку и ритуал из системы управления.

Эта мысль означает переворот в мировоззрении, кризис древних конфуцианских концепций музыки. История империи показывала, что

<sup>1</sup> Бо Цзюйи цзи [= Собрание сочинений Бо Цзюйи]: В 4 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1985. Т. 2. С. 665.

музыка не обладает никакими средствами влиять на жизнь человека и что сложный аппарат ритуальной музыки является не более чем рудиментом древнейшего мышления, теряющего свое значение. Отсюда открывается новая перспектива интерпретации музыки в эстетическом или философском плане, в котором ритуальные элементы и образы могут играть значительную роль, но исполнение музыки уже не является жизненно необходимой церемонией.

Вряд ли текст Бо Цзюйи был еретическим: сочинение предназначалось для государственных экзаменов, и если бы поэт предполагал, что заключенные в нем идеи могут повредить его карьере, он бы никогда их не высказал. Таким образом, он выразил в нем не только свои личные соображения, но тенденции, которые были более или менее отчетливо выражены в идеологии эпохи.

Сохранился еще один текст, показывающий, что Бо Цзюйи не был одинок в своем отношении к древней музыке. Он содержится в «Кё-кунсё», в котором цитируется «Тан хуйяо» («Свод установлений династии Тан»), составленный Ван Пу. В нем речь идет о произведении «Юйшу хоутинхуа» («Яшмовые деревья и цветы заднего двора»), пьесе музыки *циншан*, которая исполнялась в эпоху Тан и проникла в Японию (где название ее произносилось «Гёкудзю готэйка»). Оно было создано во время правления последнего императора южной династии Чэнь (583–589 гг.) Хоу-чжу (583–589 гг.). Он часто устраивал пиры, на которых присутствовали его наложницы, и заставлял приглашенных, среди которых были люди, известные своей распушенностью, сочинять стихи. Те, которые ему особенно нравились, он заставлял положить на музыку. Затем они исполнялись смешанным хором, в котором были и мужчины, и женщины. Все это являло прискорбное зрелище.

Первый танский император Гао-цзу (618–627 гг.) не предпринимал никаких реформ церемониальной музыки, и при дворе продолжали исполняться произведения, заимствованные от династии Суй. Но император Тай-цзун (627–650 гг.) в первый же год своего правления приказал ведающему обрядами в храме предков Цзу Сяосуню произвести реформу музыки. В 628 г. музыка была исполнена.

«Придворный историограф Ду Янь сказал:

— Расцвет и упадок прежних династий были, без всякого сомнения, обусловлены музыкой. Династию Чэнь привела к гибели музыка «Юйшу хоутинхуа», а династию Ци<sup>1</sup> — пьеса «Баньлюй» («Спутник»). Когда, путешествуя в каких-либо краях, услышишь эти произведения, невоз-

<sup>1</sup> Одна из южных династий, существовала в период 479–502 гг.

можно не горевать и не плакать. Это то, что называется “звуками погибающего царства”. Когда вникнешь во все подобные дела, ясно понимаешь, что судьбы царств зависели от музыки.

Император на это возразил:

— Это не так. Звуки и голоса могут влиять на человека, таков закон природы. Поэтому, когда человек слышит веселую музыку, он радуется, а когда горестную, печалится. Но чувства печали и радости рождаются в человеческом сердце, а не возникают в музыке. Правление, которое ведет страну к гибели, неминуемо заставляет народ страдать; это создает чувство страдания в сердцах, и когда люди слышат музыку, они горюют. Ведь печаль и гнев музыкальных голосов заставляют печалиться и веселых людей. До нашего времени дошли оба произведения: “Юйшу хоутинхуа” и “Баньлюй”. Мы будем исполнять их при справедливом правлении. Известно, что при справедливом правлении исполнение музыки никогда не причиняет скорби.

Правый помощник первого министра Вэй Чжэн выступил вперед и сказал:

— Древние повторяли: «Говорят: “церемонии”, говорят: “церемонии”. Но разве это значит только подношения яшмы и шелка? Говорят: “музыка”, говорят: “музыка”. Но разве это только колокола и барабаны?»<sup>1</sup> Музыка — это гармония в человеческом обществе, она не определяется музыкальными ладами. Император полностью это постиг»<sup>2</sup>.

Содержание приведенного отрывка совпадает с мыслями, высказанными Бо Цзюйи. Речь Тай-цзуна кажется удивительно рационалистической для своего времени. Несправедливое правление огорчает подданных и формирует мрачные чувства, а не музыка. Произведения, которые при несправедливом правлении вызывали скорбь, при справедливом не вызывают печальных эмоций и не провоцируют падения государства.

Музыкальное произведение вне общей идеологической системы теряет все свое значение. Музыка, исполнение которой в древности якобы приводило к крушению династий или к процветанию империи, в новых условиях не обладает более подобной способностью; танцы «Шао», «У» и др., исполнение которых ранее обеспечивало мир в государстве, уже не выполняют магической функции и являются не более чем концертными номерами.

<sup>1</sup> Луной шучжэн / Ян Шуда [= «Луной» с комментариями Ян Шуда]. Пекин: Кэсюэ чубаньшэ, 1955. С. 330 (XVII, 11).

<sup>2</sup> Кёкунсё [= Поучения] / Под ред. Уэки Юкиёси // Кодай тосэй гэйдзюцу рон / Под ред. Хаясия Тацусабуо. Токио, 1973. С. 50. (Нихон сисо тайкэй. Т. 23).

Бо Цзюйи не ратовал за полное уничтожение ритуала и музыки. «Цэ линь» предназначался для узкой группы государственных чиновников. «Совершенную музыку», идея которой в сознании китайцев давно слилась с идеей императорской власти, конечно же, нельзя было отменить; но в кругу ученых конфуцианцев, призванных управлять народом, нужно было полностью отдать себе отчет, что музыка уже не имеет магической силы и того значения, которые придавали ей ранние конфуцианцы.

Теоретические же положения «совершенной музыки», приведшие к созданию системы двенадцати трубок *люй-люй*, определили в дальнейшем интерпретацию и других элементов китайской музыки в натурфилософском духе.

Древние китайцы видели в круговороте года картину взаимодействия космических сил *Инь* и *Ян*. Год начинался в момент зимнего солнцестояния (в 11-м месяце), которому соответствуют север и подземные Желтые источники — страна мертвых, расположенная внизу, под замерзшей землей<sup>1</sup>. В 11-м месяце сила света *Ян* находится в Желтых источниках. С севера начинает дуть ветер Гуан-мо («протяженный ветер»), несущий зимний холод<sup>2</sup>. Сила света, находясь под землей, на огромном («протяженном») пространстве полностью подчинена силе тьмы; уступая ей место, сила света скрывается в пустоте (Сюй, созвездие в северной части неба). В то же время 11-й месяц — начало нового цикла: с этого времени сила тьмы начинает уменьшаться, в то время как сила света — возрастать и расширяться.

Космологические концепции древних китайцев в большинстве случаев основывались на наблюдениях над годичным циклом органической, и особенно растительной, жизни; множество деталей было связано с возделыванием земли. Так, чтобы выразить идею начала, китайцы прибегли к образу зерна, которое падает в Желтые источники (т. е. в землю), знаменуя начало сельскохозяйственного процесса.

Созвездие Цянью (Воловод) символизирует вола, который служил для возделывания земли. Этот образ связан с посевом и посадкой растений, это символ 12-го месяца, месяца прорастания.

Под влиянием северо-восточного ветра Гяофэнь растения в 1-м месяце начинают прорастать. Во 2-м месяце под влиянием восточного ветра Мин-шу солнце льет свет на все сущее, заставляя его расцветать. Сила света возрастает до 4-го месяца, после чего она начинает убывать.

<sup>1</sup> Granet M. La pensée chinoise. Paris, 1934. P. 115.

<sup>2</sup> Теория восьми ветров содержится в «Ши-ци»: Ши-ци [= Исторические записки]: В 10 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1972. Т. 4. С. 1243–1248.

С помощью подобных символов китайцы завершали картину круговорота двенадцати месяцев. Восемь ветров, двадцать восемь зодиакальных созвездий китайского неба, календарь — все эти системы были связаны между собой, каждая из них воспроизводила картину движения от рождения к смерти.

Ступени *люй-люй* олицетворяли этапы этой эволюции. Первая из них, соответствующая 11-му месяцу и календарному знаку Крысы, называлась *хуанчжун* (желтый колокол) и была интерпретирована следующим образом: «*Хуанчжун* (желтый колокол): желтый — это цвет центра<sup>1</sup>, это цвет одежд императора. *Чжун* (колокол) — это зерно. Символ центральной части неба — цифра “пять”, она определяет число музыкальных нот. Среди нот самой главной является *гун*. Ничто не может превзойти Пять нот. Символом центральной части Земли является цифра “шесть”, это число ступеней *люй*<sup>2</sup>. *Люй* имеет форму и цвет. Среди цветов наиболее важным является желтый. Никакие краски не могут превзойти Пять цветов. Влияние силы *Ян* приводит к тому, что зерно падает в Желтые источники и порождает все сущее. Это начало Шести стихий природы<sup>3</sup>. Порождающий дух, так же как и *люй*, соответствующий желтому цвету, ясно проявляются в ноте *гун*. С помощью мужской энергии (цифра “девять”) *гун* притягивает женскую энергию (цифра “шесть”). Он меняется, движется, не остается на одном месте, проходит по *лю-суй*<sup>4</sup>. *Хуан-чжун* возникает в знаке Крысы и соответствует 11-му месяцу»<sup>5</sup>.

Подобная интерпретация двенадцати трубок давала детальную картину взаимодействия сил *Инь* и *Ян* и развития сельскохозяйственного цикла. Размеры трубок тоже имели символическое значение. Первые из них были предметом специального толкования. Они символизировали пути неба, земли и человека. Кроме того, первые две трубки символизировали линии триграмм (и гексаграмм) «Ицзина», сплошную и прерывистую.

<sup>1</sup> В древнем Китае система Пяти цветов (желтый, красный, синий, белый и черный) соответствовала Пяти планетам и Пяти стихиям. Желтый цвет символизировал планету Сатурн и землю. В системе Пяти частей света (центр, юг, запад, север и восток) этот цвет соответствовал центральному положению.

<sup>2</sup> Двенадцать трубок делились на две половины, символизирующие силы *Инь* и *Ян*. «Шесть *люй*» имело значение полной системы *люй-люй*.

<sup>3</sup> *Лю ци*: пасмурное небо, ясное небо, ветер, дождь, тьма и свет, или: холод, тепло, сухость, влажность, ветер и огонь.

<sup>4</sup> *Лю-суй*: шесть черт гексаграмм «Ицзина», или: зенит, надир и четыре части света.

<sup>5</sup> Хань шу [= История Ранней династии Хань]: В 12 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1962. Т. 4. С. 959.

«11-й месяц: это первая [нижняя] линия триграммы или гексаграммы *цян*<sup>1</sup>. Сила *Ян* скрывается под землей, начинает проявляться и создает цифру “один”. Все сущее прорастает и приходит в движение. Колокол (*чжун*) находится в области Великой силы *Инь* и поэтому *хуанчжун* (желтый колокол) являет путь Неба. [...]

6-й месяц: это первая прерывистая [женская] линия триграммы *кунь*<sup>2</sup>. Сила *Инь* принимает ношу Великой силы *Ян*, продолжает питать и смягчать ее, порождает и заставляет расти все сущее, уплотняет его под знаком Овна [в 8-м месяце], делает зерно твердым, сильным и большим. Поэтому *линчжун*<sup>3</sup> представляет путь Земли. [...]

1-й месяц: все сущее растет и выходит из земли наружу под знаком Тигра. Человек способствует этому росту: он помогает этому развитию благодаря принципу гуманности и своему долгу, способствует тому, чтобы дела и предметы достигли своей нормы. [...] Длина трубки равняется восьми *кунам*<sup>4</sup>, что символизирует восемь триграмм. С помощью восьми триграмм Фу Си привел в порядок Небо и Землю, проложил путь к духам, классифицировал характер всего сущего»<sup>5</sup>.

Система Пяти нот также была интерпретирована таким образом, что давала полную картину развития сил *Инь* и *Ян* в круговороте года.

«*Шан* — это закон. Растения возникают и зреют, это соответствует закону.

*Цзюэ* — это прикосновение. Зерна касаются земли и прорастают, ростки напоминают рога<sup>6</sup>.

*Гун* — это центр. Он находится в середине. Он легко проникает повсюду и дарует жизнь. Это основа остальных четырех нот.

*Чжи* — это благополучие. Растения становятся пышными, разрастаются и несут благополучие.

*Юй* — это свод. Собирают урожай и убирают его в амбары. Зерна скрыты под сводами»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Первая триграмма «Ицзина» символизирует мужскую субстанцию Вселенной, небо, солнце, северо-запад, весну, отца, мужа, правителя. *Цян* является также названием первой гексаграммы «Ицзина» и означает «творение».

<sup>2</sup> Название восьмой (или седьмой) триграммы, которая символизирует женскую субстанцию Вселенной, землю, луну, юго-восток, мать, жену, вассала. *Кунь* также название второй гексаграммы, которая означает «осуществление».

<sup>3</sup> Название второй трубки *люй-люй* (по квинтовому кругу) или восьмой (при расположении в хроматическом порядке).

<sup>4</sup> *Кун* равняется 3,2 см.

<sup>5</sup> Хань шу. Т. 4. С. 961.

<sup>6</sup> Первое значение иероглифа *цзюэ* – «рог».

<sup>7</sup> Хань шу. Т. 4. С. 958.

В «Фэнсутун и» («Об обычаях и нравах») интерпретация Пяти нот практически идентична приведенной<sup>1</sup>, но существует и другое толкование, зафиксированное в «Бохутуне»:

«Цзюэ означает “нести”». Сила *Ян* приходит в движение и несется.

*Чжи* означает “останавливаться”. Сила *Инь* останавливается.

*Шан* означает “расширяться”. Сила *Ян* проявляется и расширяется, а сила *Инь* начинает опускаться.

*Юй* означает “поворачивать назад”. Сила *Инь* поворачивает вверх, а *Ян* — вниз.

*Гун* означает “содержать”, т. е. “заключать в себе”, и представляет все четыре времени года<sup>2</sup>.

Также были установлены соответствия между Пятью нотами и Пятью стихиями: «*Шан* соответствует металлу, *цзюэ* — дереву, *гун* — земле, *чжи* — огню и *юй* — воде»<sup>3</sup>.

Музыкальные инструменты тоже были интерпретированы в подобном духе. Восемь видов инструментов сравнивались с восемью триграммами и различными символическими системами, с ними связанными.

Окарина (*сюань*) представляла шестую триграмму (*кань*) и одновременно воду, север, второго сына. Бамбуковая флейта (*гуань*) — седьмую (в другой системе — третью) триграмму, *гэнь*, и вместе с ней гору, северо-восток, зиму и младшего сына. Барабан (*гу*) был символом четвертой триграммы (*чжэн*) и грома, востока, лета, старшего сына. Струнные уподоблялись третьей триграмме (*ли*) и, таким образом, огню, солнцу, югу, второй дочери. Колокол (*чжун*) — второй (или восьмой) триграмме (*дуй*): озеру, осени, западу, младшей дочери. Резонирующий ящик *чжу* и фигурка в виде тигра *юй* ассоциировались с первой триграммой (*цян*), они представляли мужскую субстанцию вселенной, небо, солнце, северо-запад, весну, отца, мужа и правителя<sup>4</sup>.

Таким образом, ансамбль музыкальных инструментов рассматривался как символ взаимодействия космических сил *Инь* и *Ян* и роста растений.

Духовой орган (*шэн*) был символом Нового года: «*Шэн* — это звучание Нового года, это зарождение всего сущего. Он насчитывает три-

<sup>1</sup> Фэнсутун и цзюэ ши [= Об обычаях и нравах] / Под ред. и с коммент. У Шупина. Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь, 1980. С. 222–224. Книга составлена Ин Шао в Позднюю династию Хань.

<sup>2</sup> Бохутун дэлунь [= Дискуссия о добродетели в зале Белого тигра]: В 2 т. Шанхай, 1937. С. 16. (Лянцзин ибянь. 10–11).

<sup>3</sup> Фэнсутун... С. 222–224; Бохутун... С. 16.

<sup>4</sup> Бохутун... С. 16.

надцать трубок и по форме похож на феникса»<sup>1</sup>. Инструмент был символом тепла: «Это звучание начала весны: тепло порождает все сущее»<sup>2</sup>. Кроме того: «Шэн — это рождение. Он символизирует все, что пускает росток в глубине земли, и все, что рождается»<sup>3</sup>.

О флейте юэ говорится: «Звуки ее выражают весеннее равноденствие. Все оживает, возбуждается и приходит в движение»<sup>4</sup>.

Резонирующий ящик чжу был символом начала лета. «Чжу является образом множества. Звуки его выражают начало лета. Все сущее созревает в своем множестве»<sup>5</sup>.

Звучание циня рассматривалось как символ середины лета, символ первого движения силы Инь<sup>6</sup>.

Окарина (сюань) — «это сумерки. Звуки ее являются выражением начала осени. Это сумерки всего сущего»<sup>7</sup>. В «Бохутуне» сказано, что «окарина представляет 11-й месяц, это сумерки. Сила Инь находится в Желтых источниках, где она гниет и пускает росток»<sup>8</sup>.

В «Цзю Тан шу» аналогичный символ начала осени приписывается колоколу (чжун): «Чжун — это зерно. Это звучание начала осени: зерна всего сущего созревают»<sup>9</sup>. В «Фэнсутуне» сказано, что чжун соответствует осеннему равноденствию<sup>10</sup>.

Цин, набор каменных гонгов, символизирует зиму: «Цин — это твердость. Это звучание начала зимы, все сущее становится твердым и прочным»<sup>11</sup>.

Барабан (зу) соотносился с серединой зимы. «Барабан — это движение. Это звучание середины зимы. Все сущее накапливает силу Ян и приходит в движение»<sup>12</sup>.

Были установлены соответствия между восемью видами инструментов и восемью частями света: духовой орган соответствует северу,

---

<sup>1</sup> «Шо вэнь», цит. по: Тайгэнсэ [= Трактат Тоёхара]: В 4 т. / Под ред. Масамунэ Ацуо. Токио, 1933. С. 6. (Нихон котэн дзэнсю. Т. 1). «Шо вэнь» — первый китайский словарь, составленный ок. 100 г.

<sup>2</sup> Цзю Тан шу. Т. 4. С. 1074.

<sup>3</sup> «Шимин», цит. по: Тайгэнсэ. Т. 1. С. 5. «Шимин» — словарь, составленный Лю Си в эпоху Поздней династи Хань.

<sup>4</sup> Цзю Тан шу. Т. 4. С. 1074.

<sup>5</sup> Там же. С. 1075.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Цзю Тан шу. Т. 4. С. 1077.

<sup>8</sup> Бохутун... С. 16–17.

<sup>9</sup> Цзю Тан шу. Т. 4. С. 1077.

<sup>10</sup> Фэнсутун... С. 233.

<sup>11</sup> Цзю Тан шу. Т. 4. С. 1078.

<sup>12</sup> Там же. С. 1078.



резонирующий ящик — северо-востоку, барабан — востоку, флейта Пана — юго-востоку, *цин* — югу, окарина — юго-западу, колокол — западу, каменный гонг — северо-западу<sup>1</sup>.

Кроме того, существовали параллели между музыкальными элементами и социальными и моральными категориями, разработанными конфуцианцами по аналогии с космологическими системами. Ступени гаммы соответствовали пяти качествам человека (*уши*): *шан* — плавной речи, *цзюэ* — приветливой наружности, *гун* — четкой мысли, *чжи* — ясному взгляду, *юй* — острому слуху, а по системе соответствий с пятью добродетелями (*учан*) *шан* символизировал долг, *цзюэ* — человечность, *гун* — искренность, *чжи* — благопристойность, *юй* — мудрость<sup>2</sup>. Одновременно *шан* являлся олицетворением министра, *цзюэ* — народа, *гун* — правителя, *чжи* — дел и *юй* — предметов<sup>3</sup>.

Музыкальные инструменты были также интерпретированы конфуцианцами в моральном смысле. *Цин* рассматривался как инструмент, способный внушать добродетель. Например: «*Цин* — это запрещение. Благодаря ему запрещают и останавливают порочные и злые деяния, и делают человеческое сердце справедливым»<sup>4</sup>.

В эпоху Поздней династии Хань представление о влиянии музыки на человека получило большое развитие. Например: «Нет человека, который, услышав ноту *цзюэ*, не почувствовал бы жалости и глубокой любви. Нет человека, который, услышав *чжи*, не радовался бы, не предложил бы угощения, не испытал бы наслаждения от совершения благодеяний. Нет никого, кто, услышав *шан*, не стал бы тверд, решителен и не выполнил бы своего долга. Нет никого, кто, услышав *юй*, не стал бы глубоко размышлять, не позволил бы своей мысли унести далеко, не задумался бы о будущем. Нет никого, кто, услышав ноту *гун*, не стал бы мягок и кроток, великодушен и благодетелен»<sup>5</sup>.

В «Фэнсутуне» сказано: «Нота *гун* делает человека добрым и великодушным. Нота *шан* — справедливым, прямым, любящим долг. *Цзюэ* — благопристойным и любящим церемонии. *Чжи* — сострадающим и любвеобильным. *Юй* — добрым, заботливым и любящим [совершать] благодеяния»<sup>6</sup>.

Звуки музыкальных инструментов могут таким же образом создавать в человеческой душе правильные чувства.

<sup>1</sup> Бохутун... С. 17.

<sup>2</sup> Фэнсутун... С. 222–225.

<sup>3</sup> Ши-цзи. Т. 4. С. 1181.

<sup>4</sup> Бохутун... С. 17.

<sup>5</sup> Там же. С. 13.

<sup>6</sup> Фэнсутун... С. 225.

«Длительные звуки колокола служат призывом, призыв приводит к решимости, решимость — к военным делам. Благородный муж, слушая звуки колокола, думает об офицерах и военных чиновниках. Звуки каменного гонга чисты, они рождают возможность различать добро и зло, а это рождает самопожертвование. Благородный муж, слушая звуки каменного гонга, думает о чиновниках, погибших на поле брани за наши земли. Звуки струнных печальны, печаль приводит к бескорыстию, бескорыстие — к проявлению воли. Благородный муж, слушая *цин* и *сэ*, думает о чиновниках, верных своему долгу. Звуки духовых инструментов распространяются во все стороны; они создают стремление собраться вместе, а это приводит к появлению сборищ. Благородный муж, слушая звуки духовых органов, флейты Пана и флейты *гуань*, думает о чиновниках, которые обучают народ. Звуки барабанов *гу* и *пи* рождают шум, шум — движение, движение бросает людей вперед. Благородный муж, слушая барабаны пехоты и конницы, думает о чиновниках, которые ведут войска и командуют ими»<sup>1</sup>.

В «Фэнсутуне» говорится о нарушениях, которые может произвести негармоничная музыка в социальной жизни: «Если *гун* настроен неправильно, правитель высокомерен. Если *шан* неправилен, подданные порочны. Если *цзюэ* плохо настроен, народ жалуется. Если *чжи* звучит слишком низко, дела запутаны. Если *юй* фальшив, предметы находятся в беспорядке»<sup>2</sup>.

Интерпретации музыкальных элементов в различных источниках не вполне совпадают, а иногда и значительно отличаются друг от друга. В этом нет ничего удивительного. Символическое значение не является имманентным для музыкальных систем, оно не присуще им изначально. В Китае натурфилософия определила структуру звукоряда *люй-люй* и пентатонической гаммы, но детальная символическая интерпретация музыкальных элементов — явление более позднее. Она имела дело с более широким кругом явлений (не только со звукорядами, но и инструментами) и осуществлялась в общем русле, но различными авторами, что приводило к появлению различных вариантов.

Китайскую философско-символическую систему отличает одна особенность: она имеет дело исключительно с обособленными элементами, в частности со ступенями лада. В то же время очевидно, что отдельная нота не создает музыку и что музыка основывается на комбинации различных нот. Почему же в китайских системах рассматривались только отдельные ноты?

<sup>1</sup> Ши-цзи. Т. 4. С. 1224–1225.

<sup>2</sup> Фэнсутун... С. 225.

Китайская музыкальная философия оформилась в рамках акустики, а в этой области не было никаких комбинаций отдельных элементов. Музыка, основываясь на акустических системах, наследовала их философскую интерпретацию. Кроме того, в эпоху Хань музыкальная теория оперировала только двумя структурами: *люй-люй* (двенадцать звуков) и Пять нот (пентатоническая гамма). *Люй-люй* был единственным двенадцатиступенным звукорядом, не существовало второго подобного звукоряда, который мог бы быть ему противопоставлен. Пятиступенные звукоряды могли быть образованы от любого звука *люй-люй*, но структурно они были совершенно идентичны друг другу, а так как философская интерпретация строится на оппозиции каких-либо элементов, то одинаковая структура звукорядов не открывала возможностей для построения философской системы. Что касается производных ладов, то они в эпоху Хань только начинали использоваться. Таким образом, лишь отдельные ноты могли быть противопоставлены друг другу и интерпретированы различным образом.

Поэтому отдельная нота часто заменяла целое произведение, и в легендах исполнение единственной ноты могло привести к чудесным явлениям.

Иностранные музыкальные инструменты никогда не входили в круг явлений, которыми занималась философия, и не только в эпоху Хань, когда заимствования были малочисленны, но даже в эпоху Тан, когда иноземная музыка стала очень популярной. Философия продолжала иметь дело только с проблемами «совершенной музыки». Национальные и иноземные инструменты всегда противопоставлялись друг другу, иностранный характер последних всегда подчеркивался, и философские построения ограничивались только исконно китайскими инструментами.

Как конфуцианская идея «совершенной музыки», так и ее интерпретация в космологическом смысле отличались чрезвычайно отвлеченным характером. Музыка была феноменом совершенно новым, который надо было ввести в область распространенных идей, сделать из него явление культуры. Конфуцианцы прибегли к своему излюбленному способу и обратились к древности. Как Сюнь-цзы приписывал создание музыки правителям древности, так авторы «Ши-цзи» и «Хань шу» создавали генеалогию музыкальных элементов. Например: «Хуанди послал Линлуня<sup>1</sup> на запад империи в горы Куньлунь, чтобы он взял там бамбук, растущий в долине Цзе. Линлунь нашел ствол бамбука одной и той же толщины, срезал коленце и подул в трубку. Так создал

<sup>1</sup> Министр в эпоху правления Хуан-ди.

он ноту *гун* лада *хуанчжун* (желтый колокол). Внимая пению фениксов, он создал двенадцать трубок. Было шесть песен самцов и шесть — самок. Он выбрал одну из трубок, которая совпадала по тону с *гуном* желтого колокола, и от этой ноты он смог создать остальные. Так был изобретен *люй-люй*»<sup>1</sup>.

Систематическое изложение происхождения музыкальных инструментов содержится в «Фэнсутуне». Создание большинства из них приписывалось легендарным правителям древности. О флейте *гуань* рассказывается, что в эпоху правления императора Шуня к нему явилась Сиванму, богиня фей, живущая в горах Куньлунь, и преподнесла трубку из белой яшмы, — это и была флейта. Цитра *сэ* была создана Фу Си. Колокол был впервые сделан Чуем, ремесленником, который жил во времена правления Хуан-ди или Шуня. Цитра *цин* была создана Шэньнуном. Шунь играл на пятиструнном *цине*, пел оду «Южный ветер», и в империи царил покой. Свирель *хуан* создала Нюйва, а *сяо* — Шунь<sup>2</sup>. О происхождении некоторых инструментов «Фэнсутун» ничего не сообщает (например, о флейте *юэ* и глиняном барабане *фоу*) или указывает, что происхождение их неизвестно (например, барабан *гу*).

В классических текстах создание какого-либо инструмента приписывается различным персонажам, а иногда одна и та же легенда используется для объяснения нескольких случаев. Например, создание флейты приписывается тому же Линлуню, который якобы создал двенадцать трубок: «Император Хуан-ди приказал Линлуню срезать бамбук, который рос в долинах гор Куньлунь. Линлунь срезал его, сделал из него флейту и создал музыку фениксов»<sup>3</sup>.

Другой вариант легенды объясняет создание духового органа *шэн*: «*Шэн* был изготовлен Нюйва. Девятнадцать фениксов пели на морском берегу на разные голоса. Нюйва услышала их, срезала бамбук в долине Цзе, сделала из него *шэн* и назвала его трубками феникса»<sup>4</sup>.

Таким же образом была создана родословная музыкальных произведений, в частности ритуальных танцев «Сяньчи», «Уин», «Шао», «Ся». «Фэнсутун» приписывает их тем или иным правителям древности: «Сяньчи» — Хуан-ди, «Уин» — императору Ку, «Шао» — Шуню, а «Ся» — Юю. Содержание этих танцев была представлено в конфуцианском духе; например, «Шао» представлял собой размышление о пути предков<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Хань шу. Т. 4. С. 959.

<sup>2</sup> Фэнсутун... С. 226–250.

<sup>3</sup> Кёкунсё. С. 155; Тайгэнсё. Т. 4. С. 499.

<sup>4</sup> Кёкунсё. С. 153–154; Тайгэнсё. Т. 2. С. 385–386.

<sup>5</sup> Фэнсутун... С. 217.

Используя мифы, конфуцианцы часто привносили в рациональное учение чуждые ему элементы.

В «Фэнсутуне» содержится отрывок о влиянии музыки на природу: «Если весной настроить струну *гун*<sup>1</sup> в осенний лад, все травы неминуемо завянут. Если осенью настроить *гун* в весенний лад, все растения неминуемо рацветут. Если летом настроить *гун* в зимний лад, неминуемо польет дождь. Если зимой настроить *гун* в летний лад, неминуемо грянет гром»<sup>2</sup>.

Влияние музыки было не только благостным, ее исполнение могло привести и к катастрофам.

В «Фэнсутуне» содержится легенда об исполнении легендарным музыкантом Ши Куаном ноты *цзюэ* перед Пин-гуном, правителем княжества Цзинь в 558–532 гг. до н. э.

«Когда Ши Куан исполнил перед цзиньским Пин-гуном чистую ноту *чжи*, с юга прилетели две стаи по восемь черных журавлей<sup>3</sup> и сели на крышу галереи дома. Ши Куан исполнил ту же ноту во второй раз, и журавли выстроились в ряд. Когда он исполнил ту же ноту в третий раз, птицы, вытянув шеи, закричали и, расправив крылья, начали танцевать. Когда Ши Куан исполнил ноты *гун* и *шан*, в небе раздался гром. Пин-гун был в восхищении, все придворные были обрадованы. Пин-гун взял кубок, поднялся со своего места, приблизился к Ши Куану и провозгласил тост за его здоровье. Потом он вернулся на свое место и спросил:

— Может ли чистая нота *чжи* вызвать несчастье?

— Нет, несчастье может вызвать чистая нота *цзюэ*, — ответил Ши Куан.

— Можно ли услышать чистую ноту *цзюэ*? — спросил Пин-гун.

— Это невозможно, — возразил Ши Куан. — В древности император Хуан-ди вместо слона запряг в колесницу дракона. Бифан<sup>4</sup> сел рядом с императором и правил колесницей. Чи Ю<sup>5</sup> сел перед ними. Фэнбо<sup>6</sup> несся перед колесницей, сметая все на своем пути, а Юй-ши<sup>7</sup> смывал

<sup>1</sup> *Гун* является обозначением первой ступени пятиступенного звукоряда и первой струны *циня*.

<sup>2</sup> Фэнсутун... С. 225.

<sup>3</sup> Китайцы считали, что в возрасте тысячи лет журавли становятся серыми, а в возрасте трех тысяч лет — черными.

<sup>4</sup> Божество огня и пожаров.

<sup>5</sup> Мифический князь и волшебник, воевавший против Хуан-ди и превращавшийся в туман над озером.

<sup>6</sup> «Князь ветров», божество ветра.

<sup>7</sup> Бог дождя.

все дождем. За колесницей бежали тигры и волки и ползли змеи. Все духи и божества собрались на вершине горы Тай<sup>1</sup>, и император исполнил чистую ноту *цзюэ*. Но в настоящее время добродетель правителей и принцев не столь сильна, и ее недостаточно, чтобы позволить им слышать ноту *цзюэ*. Если вы ее услышите, вас ждет поражение.

— Я уже стар, — возразил на это Пин-гун, — и люблю слушать разные ноты. Я прошу тебя исполнить мое желание и сыграть ноту *цзюэ*.

Ши Куан не мог отказаться. Он ударил по струне, и на северо-западе показались облака. Он сыграл эту ноту второй раз — и налетел страшный ураган, хлынул потоками дождь, в зале разорвалась занавесь, треснули подносы и сосуды для жертвоприношений, с крыш стала падать черепица. Все разбежались кто куда. Страшно напуганный Пин-гун упал ничком в простенке между покоем и галереей. Нестерпимая боль охватила его. В княжестве Цзинь наступила большая засуха, и земля в течение трех лет оставалась бесплодной<sup>2</sup>.

Различные элементы музыкальной теории и философии, вместе с мифологическими заимствованиями, были обобщены в официальной историографической литературе в виде определения музыки, содержащегося, в частности, в «Хань шу»: «Музыка — это то, чем святые приводили в движение Небо и Землю, прокладывали путь к духам, успокаивали народ и создавали [правильные] эмоции»<sup>3</sup>.

Это определение было распространено не только в Китае, в составе императорской хроники оно проникло и в другие страны, в частности в Японию, о чем будет сказано ниже.

## Глава 2

# КИТАЙСКИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИЕ КОНЦЕПЦИИ (даосизм и буддизм)

Как философское учение даосизм есть учение о Великом Пути (*дао*), сущность которого может быть постигнута интуитивно. Добродетель (*дэ*) является проявлением этого *дао*. Ни Лао-цзы, ни Чжуан-цзы не

<sup>1</sup> Находится в современной провинции Шаньдун. С древних времен принадлежит к числу самых почитаемых священных гор.

<sup>2</sup> Фэнсутун... С. 230–231.

<sup>3</sup> Хань шу. Т. 4. С. 1039.

только не интересовались социальными вопросами, они их презирали и призывали покинуть этот мир, чтобы обрести единение с *дао*. Нельзя сказать, что Лао-цзы и его последователи отрицали значение музыки (как это делал, например, Мо-цзы), они отвергали ее, как отвергали всю деятельность человека, обращенную на социальную пользу. В «Даодэ цзин» («Книга о Пути и добродетели») сказано: «Пять цветов делают человека слепым, Пять нот делают человека глухим»<sup>1</sup>, т. е. слепым и глухим к истине, которая находится за материальными проявлениями, каковыми являются цвета и ноты. За различными цветами скрывается единственный Цвет, так же как за различными нотами — единственная Нота.

Чжуан-цзы считал, что деятельность конфуцианцев приводит страну к несчастьям. Высший путь лежит в Природе, и его истоки остаются для человека неизвестными. Когда пытаются усовершенствовать порядок вещей, используя различные изобретения, как, например, крюк, отвес, циркуль и угольник, — портят естественный порядок. Природа вещей такова, что кривое должно быть кривым без использования крюка, прямое прямым без использования отвеса, круглое должно быть круглым без использования циркуля, и квадратное — квадратным без угольника<sup>2</sup>.

В древности люди жили в невежестве и спокойствии.

«Потом явились мудрецы, которые исправляли обычаи страны с помощью ритуала и музыки, успокаивали сердца народа с помощью музыкальных инструментов, заставляя народ приподниматься на цыпочках, пропагандируя принципы человеколюбия и долга. Народ начал топтать ногами, приподниматься на цыпочках, любить мудрость и спорить, бороться за выгоду и не мог остановиться. Это — вина мудрецов»<sup>3</sup>.

«Сгибаться и наклоняться, совершая церемонии и исполняя музыку, принимать любезный вид, следуя принципам человеколюбия и долга, и таким образом успокаивать сердце народа — все это значит уничтожить его врожденный характер»<sup>4</sup>.

Чжуан-цзы обвиняет мудрецов (т. е. конфуцианцев) в том, что они с помощью принципов человеколюбия и долга разрушили Путь и добродетель<sup>5</sup>. И чтобы возвратиться к золотому веку, он советует совершен-

<sup>1</sup> Лао-цзы цзяоши / Чжу Цяньчжи [= Лао-цзы с комментариями Чжу Цяньчжи]. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1987. С. 45.

<sup>2</sup> Чжуан-цзы цзи ши / Го Цинфань [= Комментарии к «Чжуан-цзы», собранные Го Цинфанем]: В 4 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1969. С. 321.

<sup>3</sup> Там же. С. 341.

<sup>4</sup> Чжуан-цзы... С. 321.

<sup>5</sup> Там же. С. 321.

но отказаться от культуры. Что касается музыки, то необходимо уничтожить шесть *люй*, сжечь духовой орган *юй* и цитру *сэ*, заткнуть уши Ши Куану, — тогда страна вновь обретет свой слух»<sup>1</sup>.

Таким образом, последователи даосизма не интересовались созданной конфуцианцами музыкой, а значит, и не могли внести свой вклад в ее развитие, ни в техническом, ни в философском плане.

В период между II в. и V в. даосизм становится религией, в которой соединились весьма разнородные элементы. В это время возникает теория бессмертия, развиваются алхимия, искусство гадания, магия и теогония, и все это объединяется под общим наименованием даосизма. В этот период возник огромный пантеон даосских богов, включающий в себя даосских святых, мифологических персонажей, легендарных правителей древности и даже исторических личностей, часто тех же самых, которых конфуцианцы использовали для своих целей.

В «Ле-цзы» содержится легенда о Ши Вэне, которая очень близка к истории Ши Куана, рассказанной в «Фэнсутуне».

«Когда-то, играя на *цине*, Хуба заставлял птиц танцевать, а рыб выпрыгивать из воды. Музыкант из царства Чжэн по имени Ши Вэнь услышал об этом; он покинул свой дом и отправился к Ши Сяну, чтобы перенять у него его искусство. Три года он оставался у Ши Сяна, пытаясь настроить инструмент и не приступая к игре на нем. Тогда Ши Сян сказал: “Ты можешь возвратиться домой”. Ши Вэнь отодвинул от себя *цин* и воскликнул: “Дело не в том, что я не могу настроить инструмент. Дело не в том, что я не могу играть произведения. То, что пытаюсь постичь, это не струны, то, к чему я стремлюсь, это не лады. Истина не доходит до моего сердца и не проявляется в звуках инструмента — вот почему я не могу шевельнуть руками и привести в движение струны. Дайте мне еще немного времени, вы будете судить, когда я возвращусь”.

Через некоторое время он вновь появился у Ши Сяна. Тот спросил: “Как ты теперь играешь на *цине*”. Ши Вэнь ответил: “Я достиг того, к чему стремился. Прошу позволения показать это”. Стояла весна, но он взял ноту *наньлюй*<sup>2</sup> на струне *шан*<sup>3</sup>, и подул свежий ветер, созрели фрукты на деревьях и семена трав, и наступила осень. Он взял ноту *цзячжун*<sup>4</sup> на струне *цзюэ*<sup>5</sup>, и тихо подул теплый ветер, зацвели цветы и деревья. Наступило лето. Он взял ноту *хуанчжун*<sup>6</sup> на стру-

<sup>1</sup> Чжуан-цзы... С. 353.

<sup>2</sup> Название ступени *люй-люй*, соответствующее 8-му месяцу.

<sup>3</sup> Название второй ступени пентатонической гаммы и второй струны *циня*.

<sup>4</sup> Название ступени *люй-люй*, соответствующей 2-му месяцу.

<sup>5</sup> Название третьей ступени пентатонической гаммы и третьей струны *циня*.

<sup>6</sup> Название ступени *люй-люй*, соответствующей 11-му месяцу.



не юй<sup>1</sup>, пошел снег, и град покрыл землю, реки и пруды замерзли. Наступила зима. Он взял ноту *жуйбинь*<sup>2</sup> на струне *чжи*<sup>3</sup> — засияло солнце, и лед растаял. В конце концов он ударил по струне *гун*<sup>4</sup>, добавил к ней звуки других струн, подул благодатный ветер, высоко в небе показались облака, выпала благоуханная роса и забили ключи. Ши Сян положил руку на сердце, вскочил на ноги и воскликнул: «Поистине, твоя игра чудесна! Никто не смог бы сравняться с исполнением чистой ноты *цзюэ* Ши Куаном, ни с игрой на флейте Цзоу Яня! Но и они, один с *цинем* под мышкой, другой со своей флейтой, последовали бы за тобой!»<sup>5</sup>

Даосизм интерпретировал те же самые произведения, использовал те же самые инструменты и те же самые легенды, что и конфуцианство. Он, однако, придал музыке новое эмоциональное содержание. Конфуцианство, которое начиная с эпохи Хань стало государственной доктриной и в духе которого происходило образование всех ученых, не отвечало эмоциональным потребностям человека. Правильные эмоции конфуцианства были всегда обращены к жизни социальной. Даже когда человек остается один, когда он вынужден покинуть службу и поселиться в горной деревушке, он и тогда должен следовать моральным предписаниям. Так, о пьесе для *циня* «Цао» сказано, что это произведение помогает перенести тяжелое положение даже тогда, когда есть причины «быть раздраженным, возмутиться и пасть духом; благодаря ему не робеют, не испытывают страха, находят удовлетворение в понятии Пути, остаются верным моральным принципам»<sup>6</sup>.

Конфуцианство не оставляло места для эмоциональной жизни, эту лакуну заполнил даосизм (и позже буддизм), что создало особый дуализм в сознании ученых, конфуцианцев по образованию и приверженцев даосизма по мировосприятию.

В эпоху Хань музыка больше не ограничивалась ритуальной, «совершенной музыкой». В этот период начали создаваться произведения для солирующих инструментов, которые каждый мог исполнять у себя, при этом исполнитель мог ассоциировать их как с конфуцианскими, так и с даосскими идеями. Интерпретация мифов, которую содержат даосские источники, позволяла истолковывать музыкальные произведения,

<sup>1</sup> Название пятой ступени пентатонической гаммы и пятой струны *циня*.

<sup>2</sup> Название ступени *люй-люй*, соответствующей 5-му месяцу.

<sup>3</sup> Название четвертой ступени пентатонической гаммы и четвертой струны *циня*.

<sup>4</sup> Название первой ступени пентатонической гаммы и первой струны *циня*.

<sup>5</sup> Ле-цзы цзи ши / Ян Боцзюн [= Комментарии к «Ле-цзы», составленные Ян Боцзюном]. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1985. С. 175–177.

<sup>6</sup> Фэнсутун... С. 236.

которые были созданы в рамках конфуцианства, в даосском духе. Музыка, как комбинация нот, является феноменом абстрактным, который сам по себе не вызывает никаких ни ассоциаций, ни эмоций, пока не возникает его смысловая, философская или символическая интерпретация. Одно и то же произведение в различных системах связывается с различными комплексами идей.

В конфуцианской литературе *цин* являлся символом «совершенной музыки». Впоследствии приверженцы даосизма стали рассматривать этот инструмент как наиболее совершенно выражающий идеи их учения. Так он представлен в оде Ци Кана, где *цин* является инструментом даосской музыки, который помогает исполнителю взлететь вплоть до пределов Неба и раствориться во Вселенной. Музыкант оставляет земную жизнь и освобождается от всех уз<sup>1</sup>. Там же упомянуты песни императора Шуня, которые возвышают душу и наполняют сердце страстной печалью<sup>2</sup>. Мы уже говорили, что даосская традиция связывает произведение для цитры «Гуанлинсань» с именем Ци Кана. Кроме приведенной легенды, существует другая, по которой поэт узнал это произведение от мага: «Однажды Кан путешествовал в местности, лежащей к западу от реки Лоу. Вечером он остановился в гостинице Хуан-ян. Он вытащил *цин* и начал играть. В полночь в его комнате появился незнакомец. Он похвалил игру Кана: “Да, это действительно древний стиль”. Оба принялись обсуждать вопросы музыки. Незнакомец был красноречив. Он сел за *цин* и начал играть. Это была пьеса “Гуанлинсань”. Звучание инструмента и красота музыки были невообразимыми. Незнакомец обучил Кана этому произведению, но заставил его поклясться несколько раз, что он никому не передаст этого произведения. Он не назвал ни своей фамилии, ни имени»<sup>3</sup>.

Даосские концепции образуют второй слой китайской музыкальной философии. Третьим были буддийские воззрения.

В начальный период своей истории буддизм относился к музыке отрицательно, монахам не только запрещалось петь и танцевать, но даже слушать музыку и смотреть на танцы, так же как пользоваться предметами роскоши: благовониями, украшениями и т. д.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Gulik R. H. van. Hsi Kan and his Poetical Essay on the Lute // Monumenta Nipponica Monographes. Tokyo: Sophia University, 1941. P. 61–62.

<sup>2</sup> Ibid. P. 65.

<sup>3</sup> Цзинь шу [= История династии Цзинь]: В 10 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1974. Т. 5. С. 1374.

<sup>4</sup> Thomas E. J. Life of Buddha as Legend and History. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., Brodway House, 1975. P. 179–180.

Однако к моменту своего бурного роста в Китае буддизм насчитывал почти тысячу лет развития, включал много элементов, заимствованных из культур различных стран, и музыка играла в его ритуале большую роль. В сутрах, посвященных описанию Чистой земли Будды Амитабхи, говорится, что музыка звучит там постоянно. Источником ее являются не только музыкальные инструменты, которые звучат в небе сами по себе, но также реки, волны которых источают сладкий аромат и прекрасные звуки, дерево Просветления, звучание которого разносится ветром до беспредельных миров. В Чистой земле поют птицы. Все эти звуки указывают Путь, они ведут к Просветлению, и слушающие их размышляют о Будде, о Законе и об Общине<sup>1</sup>.

Подобные описания в сутрах явились основой буддийской иконографии, в частности в иконах и в стенных росписях на сюжет «Чистой земли», например из знаменитых пещер Могао близ города Дуньхуан (провинция Ганьсу). Они были основаны в 366 г. и просуществовали до начала XX в. В росписях, начиная с VI в., изображали сцены Чистых земель Будд Амитабхи, Бхайшаджьягуру, Майтрейи, Шакьямуни.

В центре композиции изображался дворец, в котором на троне восседает Будда, окруженный бодхисаттвами. Перед ними устроена площадка для танцев, по обеим сторонам которой располагаются музыканты, играющие на различных инструментах. В более сложных композициях число площадок увеличено до трех. Различные музыкальные инструменты летают в небе.

Кроме того, на стенах пещер изображены процессии бодхисаттв Маньджушри и Самантабhadра, перед которыми выступают исполнители на лютях, духовых и ударных инструментах. Изображенные музыкальные инструменты являются инструментами десяти отделов китайской музыки. Костюмы и украшения танцовщиков и музыкантов суть индийские. Судя по жестам, исполняемые танцы индийского происхождения<sup>2</sup>. Так в китайской живописи эпохи Тан в картинах с изображением оркестра мы видим конкретные детали, упомянутые в сутрах.

Переводы сутр на китайский язык осуществлялись в течение долгого времени, начиная с эпохи Хань до Суй и Тан; некоторые из них переводились несколько раз. При переводе одних и тех же названий музыкальных инструментов переводчики, которые, естественно, не придерживались единых принципов перевода, обычно использовали

<sup>1</sup> The Sacred Books of the East / Ed. by F. M. Müller, transl. by various oriental scholars. Oxford, 1894. Vol. XLIX. Part II. P. 30, 44, 50, 95–97.

<sup>2</sup> *Кисибэ Сигэо*. Тонкога-ни араварэта онгаку сирё [= Данные о музыке в живописи Дуньхуана] // *Тодай-но гакки* [= Музыкальные инструменты эпохи Тан]. Токио, 1968. С. 219.

названия различных китайских или иноземных по происхождению инструментов, давно известных в Китае. Например, индийская *вина* в сутрах переводилась как *кунхоу*, *цинъ*, *сэ*, *чжэнь*, *пиша* и др., а для обозначения немногих духовых инструментов, которые упоминаются в сутрах, китайцы прибегали к названиям рога *цзюэ*, флейты Пана *сяо*, флейт *гуань* и *ди*, духового органа *шэн* или инструмента с двойной тростью *били*<sup>1</sup>.

Переводчики сутр не заботились о терминологической точности, и в нашу задачу не входит исследование проблемы соответствия названий инструментов в источниках и их переводах. Но простое упоминание того или иного инструмента в сутрах приводило к его интерпретации в буддийском духе. Так возникал сложный комплекс толкований. *Цинъ*, который был инструментом конфуцианской музыки и который впоследствии был трактован как инструмент даосский, был к тому же интерпретирован в буддийском духе. Кроме того, были музыкальные инструменты, являвшиеся символом Закона, например *санкха* (раковина)<sup>2</sup>. Вначале раковину использовали для оглашения приказов командующего войску. Буддисты сохранили этот смысл и использовали звук раковины, разносящийся по всей земле, как символ распространения Учения. Раковина символизировала Закон, который должен звучать в ушах, как раковина<sup>3</sup>. В таком же смысле был интерпретирован и барабан: он являлся аллегорией Закона<sup>4</sup>.

Одним из символов самого Будды стала *калавинка*, волшебная птица с человеческой головой, обладающая удивительным голосом. По индийской мифологии, птица эта якобы обитает в снежных горах, а в буддийском каноне сказано, что *калавинка* живет в раю<sup>5</sup>. Часто звучание музыкальных инструментов сравнивалось с ее пением.

Буддисты часто исполняли музыку во время служб и даже приравнивали музицирование к религиозной практике. В «Лотосовой сутре» сказано, что благодаря исполнению музыки можно достичь Просветления<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> *Хаяси Кэндзо*. Буттэн-ни араварэта гакки, онгаку, буё [= Исследования в области музыкальных инструментов, музыки и танцев, упомянутых в буддийском каноне] // *Тодай-но гакки*. С. 72, 74.

<sup>2</sup> Там же. С. 72.

<sup>3</sup> *Saunders E. Mudrā: A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture*. New York: Bollingen Foundation, 1960. P. 150–151.

<sup>4</sup> *Хаяси Кэндзо*. Буттэн-ни араварэта... С. 76.

<sup>5</sup> *Schaffer E. H. The Golden Peaches of Samarkand: A Study of Tang Exotics*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1963. P. 103–104.

<sup>6</sup> *Хоккюкё* [= Лотосовая сутра] / Под ред. Сакамото Юкио и Ивамоторо Ютака: В 3 т. Токио: Иванами сётэн, 1990. Т. 1. С. 116, 320; Т. 2. С. 18, 142, 154.

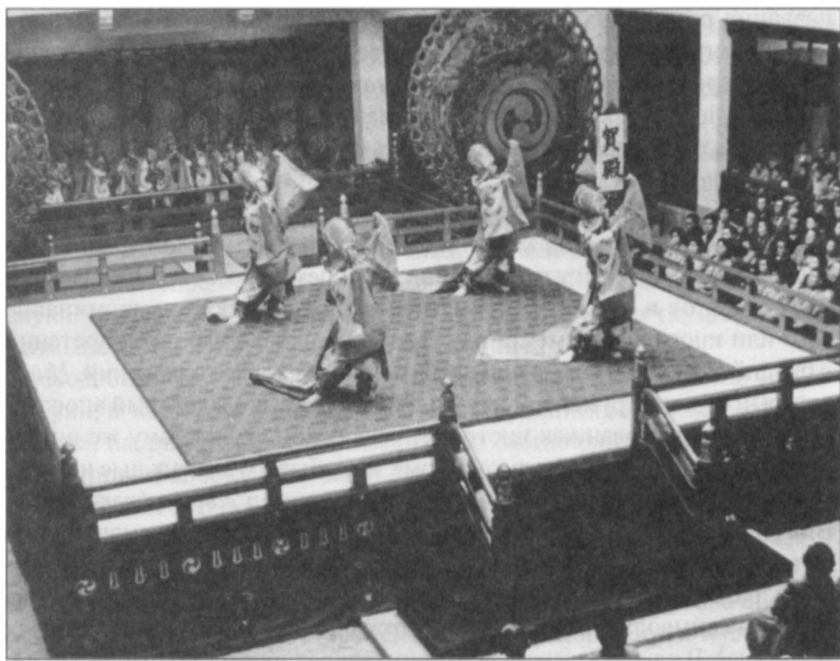


Рис. 19. Представление *бугаку*

Буддисты в рассуждениях прибегали к музыкальным образам. В «Да Тан сиюй цзи» («Записки о Западном крае Великой Тан»), описании путешествия Сюань-цзана<sup>1</sup> VII в., в десятой главе содержится рассказ о человеке, жившем в восточной части древней Индии. Этот человек происходил из родовитой и богатой семьи. Услышав проповедь Будды, он принял монашество.

«Он с жаром изучал учение, не думал ни о чем другом, кроме достижения Просветления, и во время медитации шагал столь долго, что из ног начала сочиться кровь<sup>2</sup>. Тогда Будда сказал ему: “Ты настоящий последователь учения. Когда ты жил дома, играл ли ты на *цине*?” Вэнь ответил: “Да, играл”. Тогда Будда продолжал: “В таком случае я сравню учение с игрой на *цине*. Если струны слишком натянуты, музыка не соединяется с рифмами. Если же струны натянуты недостаточно, музыка не гармонирует с древними гимнами. Струны не должны быть ни

<sup>1</sup> Сюань-цзан (600–664 гг.) — буддийский монах, который отправился в Индию, в течение семнадцати лет изучал там буддийские сочинения и привез в Китай буддийские сутры на санскрите.

<sup>2</sup> Во время медитации, чтобы не заснуть, монахи спокойно ходили по келье.

слишком, ни слабо натянутыми — только тогда музыка гармонична. Познание учения подобно этому. Если слишком спешат, тело устает, и душа утомляется. Если же медлят, становятся равнодушными и воля слабеет”. Получив указания Будды, Вэнь строго им следовал и через некоторое время без труда достиг Просветления»<sup>1</sup>.

### Глава 3

## РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ КОНЦЕПЦИЙ В ЯПОНИИ В ЭПОХУ ХЭЙАН

Сложный комплекс философских и символических концепций вместе с самой музыкой проник в Японию. Синтоизм не оказал на развитие музыкальных идей никакого влияния. Японская музыкальная философская система представляет собой вариант китайской, все ее составляющие были заимствованы извне.

В начальный период проникновения в Японию континентальная музыка не могла вызвать у японцев каких-либо эстетических ассоциаций. Эта музыка использовала весьма ограниченное число элементов. Их интерпретация в китайской теории была детально разработана, но даже для того, чтобы усвоить эту систему, уже устоявшуюся в чуждой культуре, нужно было время. До наших дней не сохранилось никаких документов, касающихся эстетического восприятия музыки, относящихся к эпохе Нара, и очень мало — к эпохе Хэйан. Исторические документы такого рода относятся к началу эпохи Камакура (1185–1333 гг.). Но можно составить понятие о философской и эстетической системе музыки на основе повествовательной литературы эпохи Хэйан и прежде всего «Уцухо-моногатари» и «Гэндзи-моногатари». Эти два произведения содержат точную и обильную информацию. В то же время они позволяют проникнуть в атмосферу, в которой развивалась музыка, и сообщают многочисленные детали, о которых последующие трактаты умалчивают.

Особенно ценным для изучения музыкальной эстетики эпохи Хэйан является роман «Уцухо-моногатари» («Повесть о дупле»). Это произведение философско-религиозного характера, проповедующее истинность буддийского учения. Сюжет его близок к буддийской житийной литературе: в нем рассказывается о жизни бодхисаттвы, возрожденно-

<sup>1</sup> Да Тан сиюй цзи [= Записки о Западном крае Великой Тан]. Тайбэй: Дипин сянь: The Horizon Publication Co., 1978. С. 228–229.

го в Японии, чтобы указать людям Путь спасения: он должен играть на струнном инструменте *кото* (китайском *цине*) музыку Чистой земли Будды Амитабхи, обладающую силой вести живые существа к Просветлению. Оригинальность сюжета заключается в том, что бодхисаттва возрождается не в образе отшельника или священника, но в образе Накатада, сына аристократа Фудзивара Канэмаса, принадлежащего к самой верхушке хэйанского общества.

Повесть начинается с истории деда героя, Киёвара Тосикагэ, и его путешествия на Запад. Посланный в составе посольства в Китай, Тосикагэ был занесен бурей в неизвестную страну. Попав в преддверие буддийского рая, Тосикагэ получает тридцать *кото*, сделанных из волшебного дерева павлонии. Два *кото* обладают чудодейственными свойствами: от их звучания рушатся горы, приходят в движение звезды. Через некоторое время в сад, где молодой японец играет на *кото*, спускается небожительница и открывает музыканту его судьбу: благодаря ему музыка Чистой земли должна стать известной в Японии. Тосикагэ обучается этой музыке у семи сыновей небожительницы, которые, за различные провинности возрожденные на земле, живут в горах на запад от сада.

Однажды звуки музыки, исполняемой семьёю музыкантами и Тосикагэ, достигают обители Будды, который спускается к ним в сопровождении бодхисаттвы Маньджушри. Будда объявляет о прощении семи музыкантов, открывает Тосикагэ свою волю и добавляет, что один из его учителей возродится в Японии в лице его внука. Это и есть герой повести Накатада.

Вернувшись на родину, Тосикагэ передает свое искусство, составляющее семейную тайну, дочери. После смерти отца девица живет одна. Однажды к ней в дом проникает Фудзивара Канэмаса. Молодые люди полюбили друг друга, но Канэмаса больше не мог навещать возлюбленную: родители запретили ему отлучаться из дома. У дочери Тосикагэ родился сын. Дойдя до крайней степени нищеты, они покидают свое жилище и поселяются в глухом лесу, в дупле старого дерева (отчего и происходит название повести). Мать обучает Накатада музыке. Когда сыну было тринадцать лет, их нашел Канэмаса и увез с собой в столицу. Он дает сыну подобающее образование.

В то время в столице проживает важный сановник Минамото Масаёри. Он женат на дочери первого министра и на принцессе. Семья его огромна, сыновья занимают высокие посты, старшая дочь — жена императора Судзаку. По всей столице гремит слава о красоте его девятой дочери, Атэмия, и многие аристократы добиваются ее руки. Все их усилия, однако, остаются безуспешными, так как отец красавицы намерен выдать ее замуж за наследника престола.

Однажды император организует соревнование между Накатада и его другом Судзуси, тоже известным музыкантом. Канэмаса, желая успеха сыну, уговаривает жену дать ему одно из волшебных *кото*. Как только Накатада начинает играть на нем, происходит чудо: на землю, танцуя, спускаются небожители. Император отдает Накатада в жены свою дочь, и у них рождается дочь Инумия.

Масаёри удается-таки выдать Атэмия за наследника престола, который вскоре становится императором и, в свою очередь, объявляет наследником престола одного из сыновей Атэмия. Так Масаёри достигает вершины карьеры, а Атэмия становится матерью будущего императора.

Накатада обучает Инумия игре на *кото*. Он строит для этого башню, вход куда запрещен для всех, кроме него и его матери, которые обучают девочку музыке. В день выхода Инумия из башни семья дает концерт, на котором присутствуют отрeksiвшиеся от престола императоры Сага и Судзаку, Атэмия и вся знать столицы. Описанием чудес, сопровождающих исполнение музыки, завершается произведение.

Музыкальные темы «Уцухо-моногатари» основываются на положениях китайской философии. В частности, в Японии стало известным определение музыки из «Хань шу», уже приводимое нами: «Музыка — это то, чем святые приводили в движение Небо и Землю, прокладывали путь к духам, успокаивали народ и создавали [правильные] эмоции».

Этот отрывок часто воспроизводился в Японии. В предисловии к «Кокин вакасю» («Собрание старых и новых японских песен») Ки-но Цураюки писал о японской песне: «Без всяких усилий движет она Небом и Землю; пленяет даже богов и демонов, незримых нашему глазу; утончает союз мужчин и женщин; смягчает сердца суровых воинов...»<sup>1</sup>

Парадоксально, что Цураюки прилагает это определение не к заимствованной из Китая музыке, а к национальной поэзии, которая им же самим противопоставляется заимствованным стихам.

Определение из «Хань-шу» использовано и в «Рёдзин хисё»: «С помощью песни движут Небом и Землю, успокаивают жестоких богов, управляют государством и добиваются счастья народа»<sup>2</sup>.

На этой же цитате основан и следующий отрывок из «Гэндзи-моногатари», хотя вполне возможно усмотреть здесь непосредственное вли-

---

<sup>1</sup> Кокин вакасю [= Собрание старых и новых японских песен] / Под ред. Сэки Уэмэмото. Токио, 1958. С. 93. (Нихон кютэн бунгаку тайкэй. Т. 8); Перевод А. Е. Глускиной в изд.: Конрад Н. И. Японская литература в образцах и очерках. Л., 1927. С. 94.

<sup>2</sup> Синтэй Рёдзин хисё [= Тайное собрание песен, красота которых заставляла кружиться пыль с балок, новое исправленное издание] / Под ред. Сасаки Нобуцуна. Токио: Иванами сётэн, 1980. С. 91.



яние «Уцухо-моногатари»: «К изучению игры на *кото* нельзя относиться небрежно. Это искусство имеет многочисленные законы, и известно, что в давние времена те, кто изучил их надлежащим образом, могли приводить в движение Небо и Землю, смягчать богов и ужасных демонов. Они знали, как согласовать со звуками *кото* звуки других инструментов, как превратить в радость глубокую печаль, как возвысить низкого человека до благородного. В те времена, когда это искусство начало распространяться в нашей земле, были люди, которые изучили все эти законы, они проводили много времени в неизвестных странах и всеми силами старались проникнуть в секреты мастерства. Но обучение было трудным. Однако, когда они они играли на *кото*, луна и звезды, блистающие в небе, приходили в движение, сыпался снег и град, и в облаках грохотал гром»<sup>1</sup>.

Почти все эпизоды в «Уцухо-моногатари», посвященные исполнению музыки, основаны на подобных концепциях. Волшебные свойства *кото* проявляются сразу, как только Тосикагэ начинает играть на них: «Двадцать восемь из них звучали одинаково, от звуков же двух других начались обвалы в горах, земля разверзлась и поглотила семь гор»<sup>2</sup>.

Возвратившись на родину, Тосикагэ играет перед императором: «Тосикагэ взял *кото* под названием *сэ-та-фу* и начал тихонько играть одно из “больших произведений”. Звуки инструмента становились все громче, и вдруг черепица на крыше дворца стала крошиться и сыпаться вниз, как лепестки цветов. Он заиграл другое произведение — и, несмотря на то что была середина 6-го месяца, повалил снег, столь густой, что казался сплошным покрывалом»<sup>3</sup>.

Внеочередное наступление под влиянием музыки какого-либо времени года — один из часто повторяющихся мотивов китайских легенд. Черепица, падающая с крыши, появилась в этом эпизоде явно под влиянием описания игры Ши Куана перед Пин-гуном.

В то время, когда дочь Тосикагэ с малолетним Накатада жила в лесу, жители восточных провинций, горя жаждой мщения, двинулись на столицу. Они расположились недалеко от дерева, в дупле которого поселились мать с сыном. «Она достала *кото* под названием *нан-фу* и начала играть одно из переданных ей отцом произведений точно так, как когда-то играли его мастера с семи гор. При этих звуках стали падать огромные деревья, вершина горы обрушилась и погребла под собой

<sup>1</sup> Гэндзи-моногатари [= Повесть о Гэндзи]: В 5 т. / Под ред. Ямагиси Токухэй. Токио, 1958. Т. 3. С. 351. (Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 14–18).

<sup>2</sup> Уцухо-моногатари [= Повесть о дупле]: В 3 т. / Под ред. Коно Тама. Токио, 1961–1962. Т. 1. С. 42. (Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 10–12).

<sup>3</sup> Уцухо-моногатари. Т. 1. С. 52.

стоявших лагерем воинов»<sup>1</sup>. Во время соревнования между Накатада и Судзуси Канэмаса принес для сына этот же инструмент. «Накатада играл произведение, которому семь музыкантов обучили его деда. [...] И тогда в горах раздался гром, под землей загрохотало, поднялся ветер, по небу побежали облака, сместились луна и звезды. Точно камни, посыпались градины, загредел гром, засверкала молния. Снег толстым слоем покрыл землю и сразу же растаял. Накатада играл большие произведения семи музыкантов, ничего не пропуская. [...] С небес начали спускаться небожители. [...] Небожители еще раз исполнили танец и поднялись в небо»<sup>2</sup>. Узнав о рождении дочери, Накатада на *кото* под названием *рюкаку-фу* исполнил произведение «Хосё». «Вдруг свирепо задул ветер, и небо стало угрожающим»<sup>3</sup>. В период обучения Инумия, в ночь праздника Танабата, когда, по преданию, встречаются влюбленные Ткачиха и Пастух (звезды Вега и Альтаир), все остальное время года разделенные Млечным путем, мать Накатада решила показать внучке удивительные свойства волшебных инструментов и поиграть на *кото* под названием *хаси-фу*. Накатада и Инумия играли вместе с ней. Их игру тайком слушал Судзуси, притаившийся за оградой. «Неслышанные в мире звуки поднимались до самого неба. Казалось, что музыканты играют не только на *кото*, что еще звучит множество барабанов и духовых инструментов. Музыка была изумительно красива, и Судзуси казалось, что его душа возносится к небесам. Звезды сместились, загрохотал гром, засверкала молния. Судзуси в страхе не знал, что ему делать, но и уйти, не дослушав музыку до конца, он не мог. Он велел сопровождавшему его помощнику Лево́й дворцовой стражи обнажить меч, а сам продолжал слушать. Внимая дивной музыке, он чувствовал, как жизнь его удлиняется, и ему казалось, что он созерцает все великолепие мира. [...] Вдруг в вышине разлился яркий блеск, показалась луна, прямо над башней высоко в небе сверкнула молния, и раздался удар грома. Вокруг луны собрались звезды. Ветер принес с собой неведомые в мире благоухания. [...] Вокруг усадьбы все более и более распространялись редкостные ароматы. Трое музыкантов играли в покоех Накатада. Когда они смотрели вниз, в лунном сиянии сад казался усеянным жемчужинами росы. Звуки музыки были точно прозрачными. Поскольку госпожа играла на инструменте, который мог звучать громче, чем что бы то ни было, она не играла в полную силу, а только слегка касалась струн. Вокруг луны появились причудливые облака. Когда

---

<sup>1</sup> Уцухо-моногатари. Т. 1. С. 85.

<sup>2</sup> Там же. С. 379–380.

<sup>3</sup> Там же. Т. 2. С. 267–268.

звуки музыки становились громче, луна, звезды и облака приходили в движение, когда музыка затихала, в небесах воцарялся покой. Судзуси не мог послушаться. Казалось, что и яркая луна вникает дивным звукам»<sup>1</sup>.

Музыка Чистой земли способна влиять на людей и животных. Когда в лесу дочь Тосикагэ учила своего сына игре на *кото*, вокруг них собирались обезьяны и слушали музыку<sup>2</sup>. В тот день, когда родилась Инумия, Накатада, играя на *кото*, вызвал грозные явления. Он прекратил играть и попросил сестру за инструмент свою мать. «Госпожа вышла из-за полога, села за *кото* и заиграла. О ее игре можно рассказывать бесконечно. Звуки, извлекаемые Накатада, были настолько великолепными, что внушали трепет, от них изменялись цвет облаков и ветер. Что же касается игры его матери, то, услышав ее, больные и объятые скорбью забывали свою хворь и тоску, чувствовали облегчение и надежду, и жизнь представлялась им долгой. Жена Накатада, услышав эти звуки, почувствовала себя моложе, чем была до беременности, и, забыв о своих страданиях, — кто бы подумал, что она перенесла роды? — поднялась с постели»<sup>3</sup>.

В финальном эпизоде мать Накатада играет на *кото* под названием *хаси-фу*. «Среди всех *кото*, сделанных в неведомой земле, *хаси-фу* отличалось самым замечательным звучанием. Именно на этом инструменте семь мастеров с семи гор завещали Тосикагэ исполнять удивительную музыку, которой они его обучили. Госпожа сыграла только то произведение, которому Тосикагэ научился у первого учителя, — инструмент звучал громче и красивее, чем *хосоо-фу*. Загрохотал гром, сверкнула молния, земля заколыхалась, как при землетрясении. Слушатели перепугались, и ужас охватил их. Госпожа заиграла только на одной струне: вдруг вода в пруду и канавах поднялась на два *сун*<sup>4</sup> и потекла потоками по земле. Слушатели не могли прийти в себя от изумления. Она продолжала играть на одной струне, и все успокоились. Она заиграла на двух — все погрузилось в печаль, более сильную, чем раньше. Слушая эти звуки, глупые вдруг стали умными, гневные умиротворенными. Бурный ветер затих. Тяжелобольные неожиданно исцелились. И даже те, кто был прикован к постели, не могли не подняться, слушая эти дивную музыку. Казалось, что неприступные скалы, деревья, грозные духи, внемля звукам, проливают слезы»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Уцухо-моногатари. Т. 3. С. 479–480.

<sup>2</sup> Там же. Т. 1. С. 82–83.

<sup>3</sup> Там же. Т. 2. С. 268–269.

<sup>4</sup> Сун — мера длины, равная 3,03 см.

<sup>5</sup> Уцухо-моногатари. Т. 3. С. 518–520.

Все элементы, заимствованные из китайских легенд и мифов, были интерпретированы в буддийском духе. Музыка в «Уцухо-моногатари» является буддийским феноменом, это музыка Чистой земли Будды Амитабухи, которая ведет слушателей к Просветлению. Нельзя рассматривать музыку Чистой земли Западного мира в романе в плане эстетическом, ее слушание не ставит целью наслаждение красотой. Эта музыка имеет такую же чудодейственную силу, как святые мощи, как сутры, почитание которых было одним из важных элементов буддийской практики: чтение сутр защищало страну, избавляло от стихийных бедствий. Музыкальная тема здесь полностью подчинена теме деяний бодхисаттвы. Тосикагэ и Накатада явились в мир, чтобы указать японцам Путь к спасению. Сама музыка в романе является выражением буддийского учения. В предпоследней главе Накатада, приступая к обучению дочери, излагает основы игры на *кото*. Девочка должна выучить различные произведения и научиться сочетать музыку с разнообразными явлениями природы. Обучение подчинено выражению в музыке основной буддийской идеи изменчивости всего сущего. Накатада говорит: «Весной проникать мыслью в пение соловья, в горы, окутанные легкой дымкой, в ароматы цветов. В начале лета думать о крике кукушки поздней ночью, о блеске утренней зари, о роще звезд, сияющих на небе. Осенью — о дожде, о яркой луне, о насекомых, стрекозующих каждое на свой лад, о шуме ветра, о небе, виднеющемся сквозь багряные листья клена. Зимой — об изменчивых облаках, о птицах и зверях; глядя при блеске луны на покрытый снегом сад, представлять себе высокие горные пики, ощущать течение воды в глубине чистых прудов. Глубоко чувствующим сердцем и высокой мыслью объять самые разнообразные вещи. Следя за их изменениями, познать изменчивость всего сущего. И таким образом, благодаря музыке, проникнуть в суть тысячи вещей»<sup>1</sup>.

Буддийский характер музыки отчетливо проявляется в самом конце романа, в описании исполнения музыки по поводу окончания обучения Инумия: «Посыпался частый град, на небе неожиданно показались облака, звезды пришли в движение. Но небо не было устрашающим, облака были удивительно красивыми. Собравшиеся в передних покоях сидели очень тесно, и было душно и влажно, но вдруг повеяло прохладой. На душе у всех стало легко, жизнь представилась им бесконечной. Казалось, в звуках музыки было сосредоточено все благоденствие, которое могло быть на свете. Госпожа продолжала играть в том же самом ладе. Звуки становились все чище и чище и поднимались к небу. Сердца

<sup>1</sup> Уцухо-моногатари. Т. 3. С. 394–395.

слушающих сдвинула печаль. В небесах загрохотал гром, земля содрогнулась. Музыка можно было слышать далеко вокруг, в горах и лесах. Звуки стали более скорбными, и все, кто внимал им, вдруг осознали, что нет ничего постоянного в мире, и залились горькими слезами<sup>1</sup>. Музыка достигает императорского дворца. Слушая ее, император погружается в глубокую скорбь. Он размышляет о превращениях всего сущего, и слезы катятся по его щекам<sup>2</sup>.

Эти эпизоды составляют философский итог «Уцухо-моногатари». Музыка является подобием проповеди, наглядно являя идею непрочности земного существования.

Условия обучения музыке в повести подчеркивают ее буддийский характер. Здесь автор прибегает к элементам житийной литературы. Никто из семьи Тосикагэ не уходит в монастырь, но и сам Тосикагэ, и дочь его, и Накатада, и Инумия — все проходят период затворничества, в течение которого они учатся музыке. Тосикагэ обучается музыке в неизвестной стране, где он не видит никого, кроме своих учителей. Чтобы передать свое искусство дочери, он поселяется в большом доме в малонаселенной части столицы. Накатада изучает музыку в лесу, живя с матерью в дупле дерева. Когда Накатада решает учить музыке свою дочь, он отвозит ее в старую усадьбу своего деда, где девочка живет в одиночестве, не видя никого, кроме своих учителей. В течение этого периода герои соблюдают строгий пост. Тосикагэ питается росой с цветов и инеем с листьев клена. Живя в лесу, Накатада и его дочь едят только фрукты и коренья. Малолетняя Инумия, обучаясь музыке, ест только фрукты. Само уединение Накатада и его матери в старой усадьбе носит характер отшельничества. Оба они в конце повести говорят о своем желании уйти от мира, изучать сутры и посвятить себя служению Будде.

Под влиянием конфуцианства в повести появился мотив сыновней любви. Этот мотив появляется в самом начале произведения, когда Тосикагэ должен отправиться в Китай, и он сам и родители проливают горькие слезы<sup>3</sup>. На вершине горы, возле волшебной павлонии Тосикагэ рассказывает свою историю безжалостным *ашурам*, которые собираются пожрать его, и их особенно трогает рассказ о его родителях, которые страдают в разлуке с сыном, после чего они отпускают его с миром<sup>4</sup>. Возвратившись на родину, Тосикагэ узнает о смерти родителей

---

<sup>1</sup> Уцухо-моногатари. Т. 3. С. 514.

<sup>2</sup> Там же. С. 515.

<sup>3</sup> Уцухо-моногатари. Т. 1. С. 36.

<sup>4</sup> Там же. С. 40.

и в течение трех лет носит траур, как это предписывалось конфуцианцами<sup>1</sup>.

Его внук, Накатада, тоже является образцом сыновней добродетели. Высокие моральные качества были необходимы для овладения музыкальным искусством. Умирая, Тосикагэ передает дочери волшебные *кото* и говорит: «Когда у тебя будет ребенок, следи за его характером до десяти лет. Если будет он умен, сообразителен, душою совершенен, если будет внешне и внутренне превосходить окружающих, тогда передай их ему»<sup>2</sup>.

Здесь явно влияние конфуцианства, но заметно и различие между ним и идеями повести. По китайской традиции, музыка была созданием идеальных правителей древности, реальных личностей, как утверждали конфуцианцы. Обычный человек может полностью овладеть музыкой, только подражая в своем поведении высоким образцам. Путь, который ведет к этому, труден, но возможен, так как он не содержит ничего мистического: нужно только строго следовать всем предписаниям конфуцианства.

На первый взгляд, так же обстоит дело и в повести. Доказательством является добродетель Тосикагэ и Накатада. Но явны и отличия. В повести музыка Чистой земли является божественным откровением Будды. Ее исполнение не может быть доверено никому, кроме тех, кому открылась истина. Сам Будда велит Тосикагэ хранить искусство только в лоне семьи. Тосикагэ обучает музыке Чистой земли свою дочь, а она своего сына, тот — Инумия. Музыкальный дар семьи определен желанием Будды. Выброшенный на морской берег в неизвестной стране, Тосикагэ молит бодхисаттву Каннон о спасении, и тот переносит его не в Японию, как можно было бы ожидать, но далее на Запад, чтобы осуществился замысел Будды. Тема предопределенности отчетливо звучит в эпизоде появления Будды перед Тосикагэ, он объявляет, что внук Тосикагэ будет обладать огромным музыкальным талантом потому, что он сам будет не кем иным, как одним из семи небесных учителей деда»<sup>3</sup>

В этом отличие повести от конфуцианского учения, в ней музыкант является скорее медиумом, избранным Буддой. Музыка в повести должна доказать неограниченную мощь буддийского учения. Мотив избранничества преобладает над личными способностями. Чудесный дар Тосикагэ и его семьи проявляется только тогда, когда они начина-

---

<sup>1</sup> Уцухо-моногатари. Т. I. С. 50–51.

<sup>2</sup> Там же. С. 56.

<sup>3</sup> Уцухо-моногатари. Т. I. С. 48.



Рис. 20. Будда и бодхисаттвы в сопровождении небесных музыкантов встречают праведника в Чистой Земле Будды Амиды. Свиток на шелке, Камакура, XII–XIV вв

ют играть музыку Чистой земли на волшебных инструментах. Как ни был велик талант Накатада, когда речь шла об обычной, земной музыке, у него в игре на *кото* был соперник, Судзуси, один из лучших исполнителей на этом инструменте<sup>1</sup>. Успех Накатада в день соревнования был определен тем, что он играл на волшебном *кото*, полученном от матери.

Все инструменты, привезенные Тосикагэ из страны Будды, обладали мистическими свойствами, и их существование не зависело от человеческой воли. Вторая глава повести посвящена истории Тадакосо, которого оклеветала мачеха и который, не говоря никому ни слова, принял монашество. Его отец долго разыскивал его, но напрасно. Уверенный, что сына нет больше в живых, он решил сделать статую Будды из *кото*, подаренного ему Тосикагэ, на котором любил играть его сын. Он пригласил ремесленников, но сколько те ни бились, они ничего не смогли сделать, на *кото* не оставалось ни одной царапины. Неожиданно инструмент поднялся в воздух и исчез в облаках<sup>2</sup>. В последней главе повести рассказывается, что отрекшийся от трона император, слушая мать Накатада, исполнявшую музыку за занавесом, захотел увидеть инструмент, на котором она играла. Это было *хаси-фу*, красота которого превосходила все *кото*, когда-либо привезенные из Китая, и даже те, которые Тосикагэ преподнес в дар императору и сановникам. Император тронул одну струну, раздался удивительный по красоте звук. Но когда он тронул другую, никакого звука не последовало. «Страшный инструмент!» — подумал император и велел отнести его за занавес<sup>3</sup>.

В этом явно влияние концепций тайной музыки, которые, безусловно, способствовали практике засекречивания произведений, распространенной в эпоху Хэйан. Музыка обладала магической силой, которая могла привести и к катастрофическим последствиям, ее надо было хранить от недостойных, дабы по невежеству или злему умыслу они не могли вызвать несчастья. По тем же причинам хранили свою науку в тайне пифагорейцы, о которых пишет Плутарх: «Пифагорейцы не оставили письменных сочинений — они хотели запечатлеть воспитующие слова в памяти достойных, не прибегая к письму. Так поступали они даже тогда, когда речь шла о трудных или, как они выражались, таинственных геометрических доказательствах. Если что-то подобное сообщалось человеку недостойному, они говорили, что боги, несомненно,

<sup>1</sup> Уцухо-моногатари. Т. 1. С. 366.

<sup>2</sup> Там же. С. 154–155.

<sup>3</sup> Там же. Т. 3. С. 518.



накажут каким-нибудь большим и общим бедствием за этот грех и преступление»<sup>1</sup>.

Как источник сведений о музыкальной философии «Уцухо-моногатари» занимает особое место среди японских повестей эпохи Хэйан. Ни в одном из последующих произведений мы не найдем столь глубокой постановки музыкальных проблем. В «Гэндзи-моногатари» ничего не говорится о чудесах, связанных с музыкой, и хотя неоднократно упоминается о музыкальном мастерстве Гэндзи, как и некоторых других персонажей, оно не выходит за пределы человеческих возможностей. Однако в более поздних произведениях часто появляются мотивы «Уцухо-моногатари»: упоминается о чудесном музыкальном даре, полученном от небожителей, рассказывается о способности музыки влиять на людей и богов, но ничего не говорится о музыке, ведущей к Просветлению. Так религиозно-философское содержание «Уцухо-моногатари» уступает место рассказам о чудесах.

В повести «Ёва-но нэдзамэ» («Проснувшись ночью»), созданной неизвестным автором в середине XI в., описывается семья первого министра; отец учил детей музыке: сыновей — игре на флейте, старшую дочь — на лютне, младшую (героиню произведения) — на *кото*. Обе девицы были превосходными исполнительницами. Однажды в 15-ю ночь 8-го месяца, когда особенно красиво сияла полная луна, обе сестры, сидя на веранде и любуясь светилом, исполняли музыку. Героиня повести, которой тогда было тринадцать лет, играла особенно чарующе. Когда все заснули, перед ней во сне предстала небожительница. «Сегодня ночью прелестные звуки *кото* поднимались за облака, — сказала она, — поэтому я явилась сюда. В этом мире ты единственное существо, которому я могу передать свое искусство игры на лютне. В прошлых рождениях я дала клятву сделать это. Запомни эти пьесы, чтобы передать их правителю страны». Она обучила героиню множеству произведений, а ровно через год явилась ей снова и обучила еще пяти произведениям<sup>2</sup>.

Повесть сохранилась не полностью, и в дошедших до нашего времени свитках мотив небесной музыки, богатый возможностями и, безусловно, важный для дальнейшего повествования, более не появляется.

Большую роль играет музыка в произведении «Сагоромо-моногатари» («Повесть о Сагоромо»), созданном, по всей вероятности, дамой

<sup>1</sup> Плутарх. Избранные жизнеописания: В 2 т. / Пер. В. Алексеева. М., 1987. Т. 1. С. 150.

<sup>2</sup> Ёва-но нэдзамэ [= Проснувшись ночью] / Под ред. Сакакура Ацүёси. Токио, 1964. С. 46–48. (Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 78).

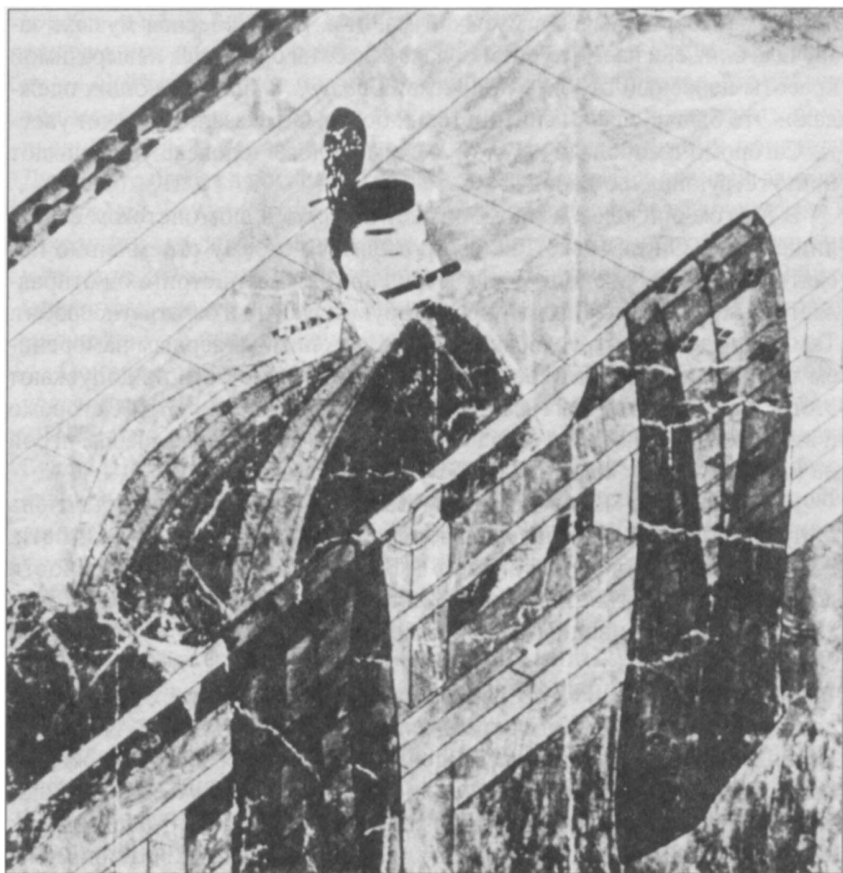


Рис. 21. Флейтист. Фрагмент свитка XII в.

Сэндзи (ум. в 1092 г.). Герой повести, Сагормо, среди прочих талантов наделен огромным музыкальным даром; и исполнение им музыки приводит к чудесным последствиям.

Однажды император вынудил его сыграть на флейте тайные произведения. «Звуки достигали облаков. Император и все, кто находился в девятирусном дворце, проливали слезы. Небо, с которого лил дождь, стало зловещим, — уж не явились ли привлеченные музыкой духи? [...] Чистые звуки флейты плыли ввысь. Вся небесная ширь удивительно изменилась, неожиданно потянуло холодом, сердца охватила печаль. Засверкала молния, показались необыкновенные облака. “Не глас ли это богов?” — подумали присутствующие. Звезды сияли так ярко, как луна. В вышине раздались несравненной красоты звуки различных

инструментов, сливаясь с музыкой флейты. [...] Небесная музыка зазвучала ближе, и на пурпурном облаке с высоты спустился невыразимой красоты небесный отрок, с прической *бидзура*, в благоухающих одеждах». Это был посланец синтоистских богов. Он сказал, что хочет увести Сагоромо с собой на небо, от чего молодого человека удерживают присутствующие во дворце<sup>1</sup>.

В другом эпизоде Сагоромо играет на *кото* в синтоистском святилище Камо. Он не может более противиться своему стремлению посвятить жизнь служению Будде. Перед принятием пострига он отправляется к жрице Камо Гэндзи-мия, которую страстно и безответно любит. Там он играет на цитре и возвращается в столицу с твердым намерением тот же час уйти в монастырь. Но синтоистские боги не допускают этого, и в частности бог Камо, который является во сне отцу Сагоромо и открывает ему замысел сына. «Он очаровал меня вчера вечером игрой на цитре, поэтому я явился к тебе», — сказал он<sup>2</sup>.

В дальнейшем мотив влияния музыки на людей и духов стал очень популярен в японской литературе, свидетельство чему, в частности, содержится в «Кокон тёмондзю» («Знаменитые истории древности и современности»), и не только в свитке о музыке, но и в других частях сборника. Приводим две истории, не вошедшие в музыкальный свиток.

«Однажды к Минамото Хиромаса проникли грабители. Хиромаса спрятался в подвале. Когда грабители ушли, забрав добро, Хиромаса поднялся в дом и осмотрел помещения. У него ничего не осталось, все было похищено, кроме одного-единственного *хитирики* в шкафчике. Хиромаса взял его и стал играть. Грабители услышали издали музыку, которая проникла в их сердца; не в силах справиться с охватившими их чувствами, вернулись к Хиромаса и сказали: “Услышав звуки *хитирики*, мы почувствовали возвышающую душу печаль, все злые намерения оставили нас, и мы должны вернуть все, что взяли”. С этими словами они оставили награбленное и удалились. В древности даже злоумышленники имели такую возвышенную душу»<sup>3</sup>.

В другой истории рассказывается о замечательном музыканте Ванибэ Мотитэру, попавшем к разбойникам. «Однажды Ванибэ Мотитэру, мастер игры на *хитирики*, плыл на корабле в южные провинции. На

<sup>1</sup> Сагоромо-моногатари [= Повесть о Сагоромо] / Под ред. Митани Эйити и Сэкинэ Ёсико. Токио, 1965. С. 45–46. (Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 79).

<sup>2</sup> Там же. С. 361.

<sup>3</sup> Кокон тёмондзю [= Знаменитые истории древности и современности]: / Под ред. Нагадзуми Ясука и Симата Исао. Токио, 1966. С. 346. (Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 84); Тайгэнсё. Т. 2. С. 616–617.

корабль напали пираты и собирались убить музыканта. “С давних пор я играю при дворе на *хитирики* и известен в мире, — сказал Мотитэру. — Сейчас я должен погибнуть напрасно от рук пиратов; это следствие моей кармы. Дайте мне немного времени, я хочу сыграть одну пьесу”. Пираты вложили мечи в ножны и разрешили ему поиграть. Думая, что играет в последний раз, Мотитэру, заливаясь слезами, заиграл *ринъдзёси*<sup>1</sup>. Безжалостные пираты тоже проливали слезы сочувствия и сохранили ему жизнь. Более того, они сопровождали его до бухты на юге острова Авадзи и оставили его там. Достигшие вершин в различных искусствах всегда способны на подобные свершения. Таких историй множество и в нынешние времена»<sup>2</sup>.

О нем же рассказывается, как однажды он отправился в Нара, чтобы участвовать в Соборе Нирваны (церемония, проводимая в 15-й день 2-го месяца в храмах секты Сингон и посвященная годовщине смерти Будды Шакьямуни). В пути Мотитэру обратил внимание на ярко сверкавшую Блестящую звезду (планету Венера), которая является проявлением бодхисаттвы Кокудзо (санскр. Акашагарбха). Исполненный глубочайшего благочестия, Мотитэру заиграл на *хитирики*, и звезда, приблизившись к нему, остановилась над его головой. Ее дух не спустился на землю, но явил себя музыканту<sup>3</sup>.

Кроме того, сохранилась история о Минамото Томаса, который своей игрой на *хитирики* вызвал дождь<sup>4</sup>. В ней функции музыки расширены до посредничества между людьми и богами.

О способности музыки влиять на духов и богов неоднократно рассказывается в шестом свитке «Кокон тёмондзю». Например, в отрывке № 266 повествуется, как дух, вселившийся в некую даму, под влиянием случайно исполнявшейся неподалеку песни покинул больную. Исполнение произведения «Госёраку» привело к появлению перед играющим духа известного китайского музыканта (№ 231). Музыкальное мастерство было способно привести духов в восхищение. Например, исполнение Мунэсукэ произведения «Ранрё» заставило божество явиться ему.

В отрывке № 265 рассказывается, как бог Фукудэн, желая послушать игру искусного музыканта, вселился в человека, жившего неподалеку, отчего тот сделался невменяем. Отец больного позвал соседа, который играл перед одержимым, пока инкогнито бога не раскрылось.

<sup>1</sup> Небольшое произведение, близкое по характеру к *нэтори* и *тёси*.

<sup>2</sup> Кокон тёмондзю. С. 314; Тайгэнсё. Т. 2. С. 611–612.

<sup>3</sup> Тайгэнсё. Т. 2. С. 613–614.

<sup>4</sup> «Кокон тёмондзю», № 250 (см. приложение 3); также: Тайгэнсё. Т. 2. С. 617.

Музыкальный талант был даром небес, и во время рождения великого музыканта Минамото Хиромаса в небе зазвучала таинственная музыка (№ 244).

Таким образом, в эпоху Хэйан получила распространение религиозная и мистическая интерпретация музыки как особого дара, способного влиять не только на людей, но и на духов и богов, в том числе на богов национальной религии. В первой половине Хэйан сверхъестественные свойства приписывались *кото*, что отражено в «Уцухо-моногатари». С развитием стиля *гагаку* и выдвиганием на первое место в структуре японских вокальных жанров *хитирики кото* отошло на второй план, и чудесные свойства стали приписываться другим инструментам, например, лютне (в повести «Ёва-но нэдзамэ») или *хитирики*.

#### Глава 4

## ЯПОНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА

### *Природа и музыка*

Китайские концепции, основанные на положениях натурфилософии и космологии, не разрабатывались в Японии в философском плане, но они явились основой эстетических установок, направленных на чувственное восприятие.

Повести эпохи Хэйан и прежде всего «Гэндзи-моногатари» показывают, как связь, которую японцы установили между ладами *гагаку* и временами года, воплощалась на практике.

В повести встречаются подобные замечания: «В императорском дворце исполнялись только произведения в ладе *со-дзё*, соответствующем времени года»<sup>1</sup>.

Или: «Как только на небе показалась луна, началось исполнение музыки. Были избраны наиболее искусные исполнители на духовых и струнных инструментах, которые в тот вечер ограничивались лютной и японской цитрой. Пьесы, избранные в соответствии со временем года, звучали удивительно и гармонично сочетались с шумом ветра, дующего с реки»<sup>2</sup>.

Из приведенных отрывков явствует, что произведения того или иного лада предписывалось исполнять в соответствующее время года. Подобные предписания выдерживались не из-за боязни катаклизмов:

<sup>1</sup> Гэндзи-моногатари. Т. 3. С. 165.

<sup>2</sup> Там же. Т. 2. С. 208.

в произведении Мурасаки-сикибу нет эпизодов о сверхъестественных последствиях исполнения музыки, хотя герои и сожалеют о давних временах, когда они имели место.

Лады соответствовали также времени суток. Так, описание одного праздника, во время которого исполнялись пьесы в *со-дзё*, завершается следующим замечанием: «Когда забрезжил рассвет, музыканты перестроили инструменты из лада *рё* в лад *рицу* и сыграли “Кисюнраку”»<sup>1</sup>. Во время концерта, описание которого завершает «Уцухо-моногатари», юная Инумия играет пьесу, лад которой определяется как «лад рассвета»<sup>2</sup>. Тонкости сочетания музыкального произведения с тем или другим временем года или временем суток составляли один из секретов мастерства. Возможно, это было связано с особыми нюансами исполнения. В «Гэндзи-моногатари» рассказывается об обучении Сан-но мия: «Гэндзи учил ее секретам мастерства: как должно меняться звучание инструмента в зависимости от времени года и как выбрать нужный лад, когда стоит жара или когда холодно»<sup>3</sup>.

Разделение репертуара согласно временам года было основано на концепциях китайской теории, но и в самой Японии были предпосылки для подобного явления.

Начиная с «Манъёсю», поэтические антологии включали разделы, в которых стихотворения были сгруппированы по временам года: весна, лето, осень, зима. Классическая японская поэзия первоначально была тесно связана с сельскохозяйственным циклом, с обрядами, которые его сопровождали, с брачными игрищами. Земледельцы обращали большое внимание на прилет птиц, на цветение растений — по этим признакам они определяли сроки полевых работ и т. д. Образы природы становились основой календарной поэзии, выросшей из обрядов, сопровождавших их хороводов, брачных игрищ, любовных обетов. Так возникла устойчивая система образов: весной — туманная дымка; летом — пение кукушки, стрекотание цикад, различные травы; осенью — красные листья клена, крик оленя, роса, луна; зимой — снег. Подобные образы употреблялись в любовных песнях, которые сопровождали времена года, в качестве метафор, сравнений, аллегорий для выражения чувств. Выбор образов природы в первой поэтической антологии оставался более или менее неизменным на всем протяжении эпохи Хэйан. Но постепенно они теряли связь с сельскохозяйственными работами и составили перечень тем, вызывающих восхищение и являющихся материалом для поэтической обработки.

<sup>1</sup> Гэндзи-моногатари. Т. 2. С. 397.

<sup>2</sup> Уцухо-моногатари. Т. 3. С. 521–522.

<sup>3</sup> Гэндзи-моногатари. Т. 3. С. 338.

Центральным моментом поэтической системы (или эстетики искусства, или, в более широком смысле, эстетики жизни) было *моно-но аварэ* («очарование вещей»), сложная категория, возникшая из многих компонентов. Японцы верили, что каждый объект, каждое явление природы и т. д. имеет свойственное только ему особое очарование, сущность, понимаемую в эстетическом смысле. По буддийским воззрениям эпохи Хэйан в каждом человеке и в каждом феномене таилась всемирная сущность Будды. Синтоизм же учил, что в каждом объекте живет его дух (*ками*). Если прибавить к этому стремление даосов проникнуть в тайны вселенной, мы получим все элементы, которые привели к понятию *моно-но аварэ*. Это сущность вещей, но скрытая, ее необходимо выявить. В каждом очаровании была некая часть, которая оставалась доступной только пониманию утонченного человека. Поэзия являлась одним из способов выявления глубинной сущности вещей, в частности жанр *танка*, короткого стихотворения в 31 слог, сочинению которых хэйанские аристократы отдавались со всей страстью. Императорские поэтические антологии состояли исключительно из этих стихотворений. Они были обязательной частью прозаических произведений. В императорском дворце и в частных домах то и дело устраивались состязания в сочинении *танка*. В конце концов стало невозможным проникнуть в сущность вещей и явлений, если не прибегать к поэтической системе, разработанной японской литературой.

Музыкальные концепции эпохи развивались на слиянии положений китайской теории и японской литературной традиции. Обратимся к отрывку из «Гэндзи-моноготари»: «Наступила ночь, стало прохладно. Глядя на луну, едва заметную в небесах, Гэндзи сказал: “Весенняя ночь с тусклым лунным светом неясна и туманна. Ей присуще особое очарование, но его невозможно сравнить с прелестью осенней ночи, когда стрекотание цикад примешивается к звукам музыки; нет ничего выше подобного наслаждения, которое невозможно выразить словами”. Югири на это ответил: “Когда осенью на небесах блистает луна, все предметы в ее сиянии становятся как будто прозрачными. *Кото* и флейта при этом звучат живо, сильно и свежо, и душа очищается. Это правда, но все время ты переводишь взгляд то на небеса, которые, кажется, прямо созданы для того, чтобы ими любоваться, то на капли росы, блещущие на цветах, — внимание рассеивается, наслаждение музыкой не может быть глубоким и полным. Разве можно сравнить осень с весной, когда музыка мягко сочетается с неясным и бледным сиянием луны сквозь дрожащую дымку, покрывающую небо? Как спокойно реют в воздухе звуки! В древние времена говорили, что женщины сожалеют

об уходящей весне<sup>1</sup>. Как это верно! И если нужно определить, когда музыкальные лады и образы природы наиболее тонко сочетаются, это, безусловно, будет весенняя ночь”»<sup>2</sup>.

Приведенный разговор героев повести раскрывает некоторые детали музыкальных концепций. Речь не идет о соответствии музыкальных ладов и времен года: естественно, что весной играли произведения в ладе *со-дзё*, а осенью — в *хё-дзё*. Герои обсуждают идеальные условия, которые обеспечивают наиболее совершенное сочетание между музыкой (в надлежащем ладу) и природой, атмосферой весенней или осенней ночи. Ассоциация того или иного лада и музыки в целом устанавливается благодаря созданию идеальной гармонии, которая влияет на все органы чувств, которая не ограничивается только произведением, но учитывает и благоухание растений, ночные шорохи, лунный блеск. Все это приводит к следующему высказыванию: «В зависимости от времени года слух по-разному воспринимает звуки струнных и духовых инструментов, краски цветов и пение птиц»<sup>3</sup>.

Восприятие музыкального произведения расширяется за счет окружающей обстановки, а также цитирования того или иного произведения, китайского (как в разговоре Гэндзи с Югири) или японского. Приведем описание исполнения музыки Гэндзи и отцом Акаси, когда герой, томясь в изгнании, тоскует по оставленным в столице дорогим его сердцу дамам: «Иногда исполнение музыки и не столь блистательно, но благодаря окружению и душевному настрою оно может показаться замечательным. Перед глазами музыкантов расстиралось безбрежное море, тень пышных деревьев, которые росли перед верандой, была столь прекрасна, что с ней не могли сравниться ни весенние цветущие вишни, ни осенние клены. Крики птицы *куина* [болотный пастушок] напоминали стук в дверь. Во всем чувствовалась печаль, так превосходно выраженная в строчке: “В вечерних сумерках стучит болотный пастушок, но никто не входит в мои ворота”»<sup>4</sup>.

В «Гэндзи-моногатари» нет ни одного описания исполнения музыки, в котором не упоминалось бы об окружающей обстановке. Мурасаки-сикибу рассказывает, как к звукам музыки примешивался шум ветра в

---

<sup>1</sup> Намек на «Комментарии Чжэн Сюаня к “Шицзину”»: «Под влиянием силы *Ян* женщины весной думают о мужчине, под влиянием силы *Инь* мужчины осенью думают о женщине» (Мао-ши Чжэн-цзянь пин-и / Хуань Чжо [= Комментарии Чжэн Сюаня к «Шицзину» / Под ред. Хуань Чжо]. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1985. С. 139).

<sup>2</sup> Гэндзи-моногатари. Т. 3. С. 348–349.

<sup>3</sup> Там же. С. 266–267. Редакторы после слова «слух» добавляют «и зрение», что отсутствует в рукописях и что, может быть, не так уж необходимо, принимая во внимание соответствие между зрительными и звуковыми образами, установленные китайской теорией.

<sup>4</sup> Гэндзи-моногатари. Т. 2. С. 71.



соснах или стрекотание насекомых, как в то время блистала луна, как кружили в воздухе снежинки и т. д.

Подобные описания содержатся и в «Уцухо-моногатари». Например, в семнадцатой главе Накатада говорит монаху Тадакосо: «Мне бы хотелось как-нибудь поздней осенью отправиться с вами в глухие горы, где бы нас никто не мог слышать, и там, когда листья опадают с деревьев и шум ветра наводит на душу уныние, внимать вашим заклинаниям, самому играя на *кото*»<sup>1</sup>.

В этом отрывке положение усложнено по сравнению с обычными требованиями подходящей обстановки для исполнения музыки: впечатление от заклинаний монаха должно быть усилено, с одной стороны, мрачной картиной осени, а с другой — звуками музыки.

Иногда герои повестей начинают играть то или иное произведение, чтобы выразить понимание «очарования вещей», их переполняющее. При анализе подобных отрывков нельзя забывать, что даже описание природы часто служит для выражения чувств героев. Приведем отрывок, в котором Отиба-но мия, незадолго до того овдовевшая, и Югири исполняют музыку: «На небе показалась луна. Слышались крики диких гусей, летящих по ясному небу. Казалось, что дама прислушивалась к ним с завистью. Дул ледяной ветер. Охваченная ощущением очарования вещей, дама тихонько заиграла на цитре *со*. Звуки были полны глубокого чувства. Сам Югири был взволнован. Теперь он не мог ее покинуть. Он взял лютню и начал с увлечением вторить даме, играющей “Воспоминание о любви мужа” (“Софурэн”))»<sup>2</sup>.

Вернемся к речи Накатада об обучении музыке и о необходимости согласовывать исполнение с явлениями природы. Все приводимые им примеры заимствованы из поэзии. Весенняя дымка воспевается в стихотворениях из «Маньёсю»<sup>3</sup>. В той же антологии встречается образ соловья, поющего в весенней дымке<sup>4</sup>. Несколько стихотворений посвящено пению кукушки ночью<sup>5</sup>. Выражение «роща звезд» заимствовано из стихотворения Какиномото Хитомаро, знаменитого поэта эпохи Нара<sup>6</sup>. Восприятие природы сквозь призму определенного числа литературных

<sup>1</sup> Уцухо-моногатари. Т. 3. С. 182.

<sup>2</sup> Гэндзи-моногатари. Т. 4. С. 62.

<sup>3</sup> Маньёсю [= Собрание мириад листьев]: В 4 т. / Под ред. Какаги Итиносюкэ, Гоми Томохидэ и Оно Сусуму. Токио, 1957. Кн. X. Стих. 1812–1818. (Нихон котэн бунгаку тайкю. Т. 4–7).

<sup>4</sup> Маньёсю. Кн. X. Стих. 1819–1821.

<sup>5</sup> Там же. Кн. X. Стих. 1932, 1938, 1943, 1952 и др.

<sup>6</sup> Там же. Кн. VII. Стих. 1068: «Вздывается волна из белых облаков. / Как в дальнем море, средь небесной вышины, / И вижу я: / Скрывается, плывя, / В лесу полночных звезд лады луны» (пер. А. Е. Глускиной).

образов приводило к устойчивым ассоциациям, которые переносились на музыкальные лады с их соответствиями тому или иному времени года. Подобные ассоциации были настолько стойкими, что слушание или исполнение музыки вызывало в памяти поток образов, связанных с каким-либо временем года. Эти ассоциации, смешиваясь с непосредственными ощущениями от обстановки, создавали утонченную гармонию, поскольку принцип соответствия времени года строго соблюдался. В противоположность этому исполнение весеннего произведения осенью привело бы к противоречию между избранным ладом и непосредственными ощущениями от окружения. Поэтому было бессмысленно слушать произведение в обстановке, отличной от предписанной. Так как число ладов японской *гагаку* было небольшим, каждый из них мог употребляться в различных функциях. Мы уже приводили отрывок из «Гэндзи-моногатари», в котором сказано, что на рассвете исполнялось произведение «Кисюнраку»<sup>1</sup>. Произведение это было в ладе *осики-тё*, который соответствовал лету. Поскольку описываемое празднество имело место весной, этот лад должен был входить в противоречие с весенним *со-дзё*. Таким образом, все зависело от настроения слушателей: воспринимать ли этот лад как летний или как утренний.

Устойчивые ассоциации связывали также те или иные произведения с определенным местом, особенно *сайбара*, в тексте которых оно могло упоминаться. Как и в случае с временами года, идеальным было исполнение этого произведения в указанном месте. В «Гэндзи-моногатари» сказано: «Хотя море провинции Исэ было далеко, Гэндзи попросил одного человека, обладающего красивым голосом, спеть “Море в Исэ” (“Исэ-но уми”)»<sup>2</sup>.

Музыка в эпоху Хэйан составляла часть общей эстетической системы, сложной по своим истокам. Чувственные переживания (непосредственное восприятие пейзажа, аромата цветов, шума ветра) дополнялось литературными образами, в которых подобные переживания получали изощренное в эстетическом плане выражение. Музыка полностью входила в эту систему. Любое произведение японского искусства требует особой атмосферы для своего восприятия. Музыкальное произведение, как и объект другого вида искусства, утончает реальное переживание, ведет к медитации, к схватыванию неуловимого элемента, который составляет сущность природы, т. е. к глубокому постижению мироздания.

---

<sup>1</sup> Гэндзи-моногатари. Т. 2. С. 397.

<sup>2</sup> Там же. С. 73.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Японская музыка *гагаку* оказывается гораздо более тесно связанной с общим музыкальным процессом, чем может показаться на первый взгляд. Это двоякая связь. Во-первых, «совершенная музыка» возникла в Китае как музыка, основанная на использовании фиксированных звукорядов. Если сравнить процесс создания *яюэ* с данными о музыкальных культурах других народов древности, то совпадений оказывается слишком много, чтобы объяснить их случайностью. Широко известно о связи музыкальных систем с космологическими и натурфилософскими концепциями (Вавилон, Греция, Индия), с числовой символикой (например, числовой космос пифагорейцев). Много общего и в оформлении музыкальных элементов этих систем. В большинстве случаев их звукоряды ограничены пятью или семью ступенями. Деление октавы на пять или семь интервалов лежит в основе даже наиболее «экзотических» звукорядов Юго-Восточной Азии. В них октава может делиться на пять равных интервалов (звукоряд *слендро* в музыке Камбоджи) или на семь равных интервалов (в сиамской музыке)<sup>1</sup>. Индийская система деления октавы на 22 *шрути* тоже восходит к семиступенному звукоряду<sup>2</sup>.

Сам музыкальный феномен «совершенной музыки» должен быть причислен к основным изобретениям цивилизации — письменности, календарю и т. п., что объясняет факт сходства древнейших музыкальных систем различных народов. Акустические системы, формирующиеся в сфере «точных» наук, обладают чертами сходства, вытекающими из объективности законов, положенных в их основу. Как совпадают календарно-астрономические системы у различных народов, так совпадают и акустические модели, на этих системах основанные.

Музыкальный же феномен в период, предшествующий использованию акустических моделей, определяется изменением тембров при произнесении текста в первобытном ритуале. Как отражение конкретных представлений различных народов, тембровые системы значительно

<sup>1</sup> Sachs C. The History of Musical Instruments. London, 1964. P. 237–238.

<sup>2</sup> Lachmann R. Musik des Orients. Breslau, 1929. S. 29–31.

отличаются друг от друга. Изменение тембровых характеристик в первобытном ритуале является эмбрионом музыки, той первичной формой искусственности (условности), без которой невозможно развитие музыкального искусства как специфической формы мышления. Условная тембровая система действует на всех этапах развития музыкального искусства, хотя с течением времени ее искусственность в рамках одной культуры стирается. Условный тембр можно считать универсальным феноменом музыкального искусства, в то время как феномен использования системы фиксированных тонов представляется явлением историческим. Мы выделяем тембр в качестве главной музыкальной характеристики первобытных обрядов по той причине, что изменение тембров в них всегда осознанно. Возникающие же при этом подобию систем, основывавшихся на использовании тонов, случайны, неосознанны и не имеют значения для дальнейшего развития музыкальной культуры.

Столь же характерной чертой древних культур было разделение музыки на высокую и низкую. Как правило, струнные рассматривались как инструменты высокой музыки. В арабской музыке лютя, как и лира в греческой, явилась инструментом, на основе которого в VII–VIII вв. была создана теория музыки<sup>1</sup>. Все это позволяет думать, что процесс, подобный возникновению *яюз*, имел место и в других странах Древнего мира.

Тогда становится сомнительным широко распространенный тезис о поступательном развитии музыки от двух до *n*-ного количества тонов<sup>2</sup>. Следуя этой концепции, мы должны были бы признать, что отличия между музыкой первобытных обществ и музыкой последующих периодов — чисто количественные, что музыкальный феномен с такой его характеристикой, как использование фиксированных тонов, присущ человечеству на всех этапах его развития. Рассмотрение же данных по истории китайской музыки в сочетании с материалами по другим музыкальным культурам древности позволяет говорить о смене самого типа музыкального мышления в означенный период.

История японской музыки являет собой форму перехода к музыке, основанной на фиксированных ладах, благодаря заимствованию китайской музыки. Этот процесс характеризуется различными этапами за-

---

<sup>1</sup> The Encyclopedia of Islam. Leiden; London., 1936. P. 750.

<sup>2</sup> Например: «Самые простые и, по-видимому, самые древние мелодии имели всего два близлежащих тона и разветвлялись в бесконечном повторении мотива, состоящего из этих тонов. С течением времени это ядро обрастало все большим количеством тонов, сверху и снизу» (*Sachs C. The Commonwealth of Art. New York: W. W. Norton and Company, 1946. P. 33–34*).

имствования и усвоения: от раннего заимствования цитры, которую японцы использовали скорее как священный атрибут, чем как музыкальный инструмент, до реформы заимствованной *гагаку* и создания национальных жанров.

«Японская музыка», поначалу слепое подражание китайским образцам, в конце эпохи Хэйан обретает свое оригинальное лицо.

С другой стороны, музыка Восточной Азии была непосредственно связана с культурами других стран древности. Этому способствовали движение караванов и пилигримов по Шелковому пути и распространение буддизма. Иноземное влияние на китайскую музыку шло по различным направлениям: влияние на теорию, проникновение разнообразного инструментария и отдельных произведений. Анализ музыкальной структуры *гагаку* позволяет во многом уточнить степень иноземного влияния.

Основное конструктивное значение в жанрах, возникших под иноземным влиянием, по-прежнему принадлежало принципам китайской храмовой музыки. Они оставались главенствующими на протяжении веков, несмотря на разнообразные западные влияния. Священные функции этой музыки, ее философская интерпретация, консервативность древнего стиля — все это препятствовало изменению фундаментальных принципов музыкальной структуры, общих и для храмовой, и для дворцовой музыки. Что же касается влияния теории, анализ *гагаку* позволяет уточнить, в какой степени теоретические достижения были усвоены на практике.

Чрезвычайно важной для понимания развития дальневосточной музыки является связь между музыкальными инструментами и присущими им мелодическими структурами. Проникновение первых в другую страну приводит к внедрению мелодических и ритмических формул, типичных для культуры, породившей эти инструменты. Когда речь идет об исконно китайских инструментах, они играют роль хранителей наиболее древних функций и моделей китайской музыки. Струнные инструменты, и особенно *цин*, которые были интерпретированы в философском плане и престиж которых превосходил все прочие инструменты, способствовали сохранению древних музыкальных структур, выработанных в Китае. Эти элементы в партиях струнных проникли в Японию, составив конструктивную основу *гагаку*.

История японской музыки обнаруживает еще один, может быть, более поразительный пример такого же рода: речь идет о *хитирики*, который происходил от греческого двойного авлоса и имел не менее длительную историю, чем китайский *цин*. Миграция инструмента до Китая и Японии, сохранение в исполнявшейся на нем музыке мелоди-

ческих структур, идущих от греческих, привели к распространению последних на огромной территории Азии. Внутренняя эволюция структуры *гагаку* в Японии привела к тому, что на первое место в ней выдвинулся именно *хитирики* с его мелодическими формулами; они же легли в основу японской музыки *вагаку*. Так объясняется сходство между элементами греческой и японской музыки.

До нашего времени дошли многочисленные документы о философии и эстетике дальневосточной музыки. В Китае философская разработка элементов акустической модели в духе натурфилософии предшествовала созданию музыкальных произведений. Символы натурфилософии внесли в музыкальное понимание модель, направленную на отражение космоса. В то же время философия часто обращалась к мифам и легендам (иногда модернизируя их) для подтверждения своих положений ссылками на древность. В последующие эпохи музыкальные концепции были обогащены благодаря влиянию даосизма и буддизма.

Китайская философская система музыки претерпела в Японии изменения. Особенное значение приобрело буддийское понимание музыки. Музыкальная теория в Японии не получила большого развития, поэтому научные положения, приведшие в Китае к возникновению «музыкального космоса», не эволюционировали. Но японцы создали свой музыкальный космос, менее рациональный, чем китайский, в высшей степени чувственный, в котором большую роль играли поэтические образы и непосредственные впечатления от природы, влияющие на исполнителя и слушателя во время концерта.

Бо Цзюйи

СОБРАНИЕ ЭКЗАМЕНАЦИОННЫХ ТЕМ  
 («ЛЕС ТЕМ» — «ЦЭ ЛИНЬ»)<sup>1</sup>  
 (Предисловие, главы 62—64)

### Предисловие

В начале эры правления Юань-хэ [806—820 гг.] я оставил должность сверщика текстов и вместе с Юань Вэйчжи<sup>2</sup> решил держать экзамен на степень *цзиньши*<sup>3</sup>. Выйдя в отставку, мы удалились в скит Хуаян. Там в течение нескольких месяцев я обдумывал дела современности и написал сочинения на семьдесят пять различных тем. Вэйчжи выдержал экзамены первым, я вторым. Из всех сочинений были использованы только одно-два. Отдав работе все свои силы, я не хотел предать забвению остальные. Я собрал все написанное, разделил на четыре части и назвал «Лес тем».

### Глава 62

### О ритуале и музыке

В о п р о с. — Какова цель ритуала и музыки? Как ритуал и музыка влияют на людей, если они исполняются должным образом? Как можно восстановить ритуал, если он пришел в упадок? Как предохранить музыку от распада?

О т в е т. — Ничто не может лучше ритуала выправить поведение человека и обеспечить покой в государстве. Ничто не может лучше музыки умиротворить людей и духов, усовершенствовать нравы и обы-

<sup>1</sup> Перевод выполнен по изданию: Бо Цзюйи цзи [= Собрание сочинений Бо Цзюйи]: В 4 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1985. Т. 4. С. 1287, 1362—1365.

<sup>2</sup> Юань Вэйчжи (779—831 гг.) — поэт.

<sup>3</sup> Высшая ученая степень в системе государственных экзаменов.

чаи. С помощью ритуала и музыки объединяют Небо и Землю, испрашивают совета у сил *Инь* и *Ян*. Нельзя упразднить ни ритуал, ни музыку. Почему? Ритуал определяет положение людей в обществе, но не может умиротворить их чувства. Музыка умиротворяет чувства людей, но не может определить их положение в обществе. Поэтому необходимо, чтобы ритуал содействовал музыке, а музыка — ритуалу: тогда люди умиротворены и между ними нет ненависти, они занимают подобающее им положение и между ними не возникает неурядиц. Древние правители установили и использовали ритуал вместе с музыкой, поэтому они с легкостью управляли Поднебесной. В древних трактатах сказано: «Все шесть канонических книг<sup>1</sup> учат, что нужно прежде всего использовать ритуал и музыку». Смуты и гибель династий в былые времена происходили от того, что правители не могли понять важности ритуала и музыки. Иные хоть и понимали это, но не смогли установить ритуал и музыку, — поэтому они погибали или подвергались опасности. Другие хоть и установили их, но не могли дойти до их сути, — поэтому они так и не достигли совершенной справедливости. Или только Чжоу<sup>2</sup> могли дойти до сути ритуала и музыки?

Когда Чжоу управляли Поднебесной, они в течение семи лет совершенствовали ритуал и овладевали музыкой<sup>3</sup>, в течение сорока лет не использовали наказаний<sup>4</sup>; в течение трех веков правители добивались гармонии без насилия<sup>5</sup>; в течение восьми веков не передвигали черепаху долголетия и династийные треножки<sup>6</sup>. Поэтому можно сказать, что Чжоу до конца постигли суть ритуала и музыки. Поэтому Конфуций

<sup>1</sup> «Пятикнижие» («Уцзин») конфуцианского канона: «Ицзин», «Шуцзин», «Шицзин», «Ли-цзи», «Чуньшо», а также утраченный «Юэцзин» («Канон о музыке»).

<sup>2</sup> Династия, период правления которой по традиции определяется XI в. — 256 г. до н. э. В конфуцианской литературе обычно олицетворяет золотой век.

<sup>3</sup> Речь идет о правлении Чжоу-гуна, брата Вэнь-вана, основателя династии Чжоу, и дяди У-вана, ее первого государя (годы правления 1027–1024 до н. э.). После смерти У-вана его сын, Чэн-ван (годы правления 1024–1004 до н. э.) был еще слишком мал, чтобы управлять государством; Чжоу-гун взомел на трон и правил вместо Чэн-вана в течение семи лет, после чего передал власть законному правителю. Чжоу-гун является в истории Китая одним из примеров высокой добродетели.

<sup>4</sup> Речь идет о правлении Чэн-вана и Кан-вана (1004–966 гг. до н. э.), во времена которых в стране царили спокойствие и мир и в течение сорока с лишним лет не было повода прибегать к наказаниям.

<sup>5</sup> Имеется в виду период со времени основания династии Чжоу до правления Хуань-вана (719–697 гг. до н. э.). Предполагается, что в течение этого периода правители добивались мира, не прибегая к насилию, тогда как Хуань-ван подавлял мятежи оружием.

<sup>6</sup> Имеется в виду весь период правления Чжоу. Большая черепаха и девять треножников являлись символами трона. Черепаха — символ долголетия; девять треножников, по числу областей древнего Китая, были якобы отлиты легендарным императором Юем.



сказал: «Я следую за Чжоу»<sup>1</sup>. А разве только царские дома следуют за Чжоу?

Я говорю так. Когда ритуал не исполняется полностью, он приходит в упадок; когда ритуал приходит в упадок, он не выполняет своего назначения. Когда музыка становится пространной, она становится небрежной; когда музыка становится небрежной, она теряет свой смысл.

Поэтому в древности, когда в ритуале утрачивались те или иные части, правители восстанавливали их. Когда музыка становилась пространной, они лишнее сокращали. Если при этом конечная цель и не оказывалась достигнутой, эти исправления способствовали уменьшению провинностей. Используя ритуал и музыку, можно выправить мораль, изменить природные качества и достичь сияния добродетели. Государство наше наследовало пороки династий Ци, Лян, Чэнь и Суй<sup>2</sup>, оставшиеся от тех времен обычаи не исчезли — поэтому ритуал приходит в упадок, а музыка постепенно доходит до излишества.

Излагаю свое мнение государю. Дабы предупредить упадок ритуала, нужно обязать министра обрядов поддерживать танские церемонии в их величии и ясности; дабы предотвратить излишества в музыке, нужно добиться того, чтобы классическая музыка преобладала над голосом царства Чжэн<sup>3</sup>. Тогда ритуал станет полным и не будет отходить от норм, музыка окажется гармоничной, а не непристойной. Не будет ли это следование добродетелям Чжоу?

## Глава 63

### О сохранении и изменении ритуала и музыки

В о п р о с. — Все правители использовали ритуал и музыку. При этом испокон веков можно было видеть, что если они блюли традиции в ритуале и музыке, государство пребывало в законности и порядке; если упраздняли их, в государстве начиналось брожение; если излишне увеличивали, наступал упадок. Ритуал и музыка всегда влияли на состояние государства, но почему же результат этого влияния бывал таким

<sup>1</sup> Луньюй шучжэн / Ян Шуда [= «Луньюй», с комментариями Ян Шуда]. Пекин: Кэсюэ чубаньшэ, 1955 (III, 14).

<sup>2</sup> Южные династии периода Южных и Северных династий: Ци (479–502 гг.), Лян (502–557 гг.) и Чэнь (557–589 гг.), а также династия Суй (581–618 гг.), объединившая Китай.

<sup>3</sup> Распространенное в конфуцианской литературе обозначение низкой, порочной музыки.

разным? В настоящее время установлена Палата обрядов, но ритуал еще не соответствует истинным принципам. Что более соответствует необходимости нашего времени: сохранение традиции или различные изменения ритуала и музыки? И не войдут ли в противоречие со старой системой узоры, предметы, ясность голосов нового ритуала? Рассмотрите сущность совершенного ритуала, вникните в суть музыки. То, что не соответствует правильным принципам, надо исправить и изменить; то, чему можно следовать, надо сохранить и не терять. В отношении всего этого необходимо обстоятельно изложить главные положения, представить их на рассмотрение и в случае одобрения осуществить.

О т в е т. — Обычно дело объясняется так. Нет церемоний совершеннее, чем церемонии трех правителей<sup>1</sup>, нет музыки превосходнее, чем музыка пяти императоров<sup>2</sup>. Без церемоний эпох Чжоу и Инь<sup>3</sup> невозможно управлять Поднебесной; без музыки Яо и Шуня невозможно умиротворить духов и людей. Если главным придворным музыкантом и Императорской академией не приведены в соответствие с древними формами шапки и одежда, квадратные и круглые жертвенные сосуды для вареного зерна, тогда церемонии не могут быть выполнены. Если ими не исправлены по древним образцам щиты и секиры, фазаньи перья и бунчуки из бычьего хвоста, степень поклона и выпрямления, опускания и поднимания головы, тогда музыка не может умиротворить духов и людей. К этому сводятся в общем древние и современные трактаты.

Я тщательно это обдумал и решительно заявляю так. Подлинно образованный философ в погоне за второстепенным не должен упускать из виду основное. Почему? Ведь ритуал и музыка не спустились к нам с неба и не выросли из-под земли. Древние правители, вникнув в чувства человека, установили то и другое, чтобы внушить своим подданным принципы справедливости. Они смогли исправить поведение людей, обеспечить покой в государстве, потому что смогли установить ритуал в его истинном смысле; они смогли смягчить сердца людей, улучшить нравы и обычаи, потому что могли создать истинную музыку. Те, кто установили ритуал надлежащим образом, следовали его смыслу, но не наименованию; те, кто изменяли музыку надлежащим образом, изменяли фигуры, исполняемые чиновниками тех или иных рангов, но не покушались на суть музыки. Пять императоров и три правителя не перенимали друг у друга форму ритуала, но неизменно стремились к

<sup>1</sup> Имеются в виду основоположники трех первых династий: Юй (династия Ся, XXI–XVI вв. до н. э.), Тан (династия Шан, XVI в. –1300 г. до н. э.) и Вэнь-янь (династия Чжоу).

<sup>2</sup> Легендарные императоры древности Хуан-ди, Чжуань Сюй, Ку, Яо и Шунь.

<sup>3</sup> Время правления династии Инь определяется традиционно как XVI–XI вв. до н. э.

принципам справедливости, — вот что означает понять смысл ритуала. Правитель невежественный, мелкий и ничтожный восстанавливает древние формы музыки, но правит так, что создает одни беспорядки, — вот что значит упускать из виду суть музыки. Поэтому и говорят, что тот, кто исполняет ритуал и музыку в их истинном смысле, правит справедливо; тот, кто не идет далее украшений в ритуале и музыке, ведет государство к гибели. Да, это верно!

И еще: основа ритуала — в позах, основа музыки — в звуках: узоры, предметы, наименования и фигуры, исполняемые чиновниками различных рангов, суть украшения поз; инструменты, меры, ритм суть украшения звуков. Если ритуал доведен до совершенства, позы значения не имеют; если музыка доведена до совершенства, звуки значения не имеют. Это истинные принципы древних мудрецов. Итак, если доходят до совершенства в истинных принципах, тогда можно даже не обращать внимания на звуки и позы. Что же говорить об узорах и украшениях? Если обращать внимание на основное и отбрасывать второстепенное, тогда мы сможем ясно представить себе суть ритуала и музыки.

Сейчас государь, основываясь на высказываниях древних мудрецов, ревностно защищает систему предков, не собирается ничего ни увеличивать, ни уменьшать в ритуале и музыке и таким образом достичь истинных принципов правления. Если же будет необходимо внести в ритуал и музыку изменения, тогда надо просить государя изложить это, тщательно разделяя основное и второстепенное. По моему мнению, сущность ритуала заключается в том, чтобы сдерживать власть имущих и управлять народом; назначение его в том, чтобы разрешать сомнения и уничтожать порочные желания. С помощью подношений яшмы и шелка, расположения подносов и сосудов для жертвоприношений устанавливаются правила участия в ритуале чиновников различных рангов, а кружения танцоров и их платье представляют собой орнамент ритуала. Можно менять правила участия чиновников и орнамент ритуала, но нельзя ни на мгновение упускать из виду его сущность и назначение. Суть музыки заключается в безыскусности, любви и искренности, ее благотворное влияние в умиротворенности, почтении к родителям и любви к братьям. Лады, длина трубок<sup>1</sup> и звуки ударных инструментов — ее украшения; неторопливые или стремительные движения танцоров — ее узоры. Можно уменьшать и увеличивать украшения и узоры, но нельзя ни на мгновение упускать из виду ее суть и благотворное влияние. Только тогда ритуал обретет свой пер-

---

<sup>1</sup> Имеются в виду трубки *люй-люй*.

воначальный характер, а музыка достигнет своей сущности. И пусть различно изменяются, уменьшаются или увеличиваются их внешние стороны, они всегда будут соответствовать принципам справедливости.

#### Глава 64

### О восстановлении музыки, инструментов и произведений древности

**В о п р о с.** — Повсеместно утверждают, что музыку образуют звуки, но воздействие музыки изменяется в зависимости от того, на каких инструментах она исполняется; что ноты схожи между собой, но произведения отличаются друг от друга. Если отказаться от современных инструментов и использовать древние, музыка скорби и разврата исчезнет; если отвергнуть современные произведения и исполнять древние, распространится музыка изначальной справедливости. К этому обычно сводятся объяснения. Так ли это?

**О т в е т.** — Основа музыки в звуках, голоса происходят от чувств, чувства зависят от управления страной. Если правление мягко, тогда и чувства умиротворены; если чувства умиротворены, тогда и голоса спокойны. Так возникают звуки гармоничной музыки. Если правление ошибочно, тогда чувства порочны; если чувства порочны, тогда голоса распушены. Так возникают звуки музыки, ведущей к скорби и разврату. Так называемый путь нот и звуков соответствует способу управления государством.

Я полагаю, что обычные объяснения ошибочны. Почему я так думаю? Звуки производят музыкальные инструменты, но правильны звуки музыки или неправильны — это не связано с тем, исполняют ли их на современных или на древних инструментах. Произведения дают музыке названия, но скорбная это музыка или радостная — это не связано с тем, современные ли это произведения или древние. Почему я так думаю?

Можно отказаться от современных инструментов и использовать только древние. Но если правитель правит своевольно и грубо, сердца народа возмущаются и негодуют, при этом звуки скорби не исчезнут. Можно исполнять новые произведения и предать забвению древние. Но если правление князя благоденственно и достойно восхищения, сердца народа спокойны и умиротворены, тогда музыка покоя не дойдет до распушенности. Поэтому во время мира и покоя, хоть и разносились

звуки «Зарослей тутовника на речном берегу»<sup>1</sup>, чувства людей не становились ни порочными, ни скорбными. В периоды смуты и упадка, хоть и слышались звуки «Сяньчи», «Ху», «Шао» и «У»<sup>2</sup>, сердца людей не были ни умиротворены, ни радостны. Поэтому для того, чтобы уничтожить голоса царств Чжэн и Вэй и восстановить музыку изначальной справедливости, надо улучшить правление и умиротворить чувства народа, а не переделывать инструменты и заменять одни произведения другими. Поэтому говорят: «Нельзя подделывать музыку, только мудрецы могли вникнуть в ее законы и изложить их».

Я повторяю так. Если правитель правит мягко и разумно, сердца людей спокойны и радостны. Тогда пусть палочками из глины бьют по голой земле, народ будет слышать эти грубые звуки, но, без сомнения, останется радостным и мирным. Если правление князя своевольно и грубо, сердца людей стеснены и полны ненависти. При таком управлении пусть бьют в церемониальные колокола и барабаны, народ будет страдать и печалиться. Правитель умиротворяет духов и людей, облагораживает нравы и обычаи именно тем, что совершенствует правление и радует сердца народа, а не тем, что изменяет ноты и ищет совершенства в звуках.

---

<sup>1</sup> Пьеса «Сан-цзянь пу-шан» или сокращенно «Сан-пу», которую якобы сочинил Ши-янь для Чжоу-синя, последнего правителя династии Инь, период правления которого по традиции определяется как 1154–1122 гг. до н. э. В конфуцианской литературе Чжоу-синь является воплощением пороков, и его гибель от руки чжоуского У-вана представляется как акт справедливого наказания. После убийства Чжоу-синя Ши-янь бежал на восток и на реке Пушуй покончил с собой. Пьеса, в свою очередь, является символом порочной, разнузданной музыки. Она называется также «Ванго чжи инь» («Музыка погибающего государства»), и считалось, что ее исполнение предрекло гибель династии Инь.

<sup>2</sup> Названия танцев, выражающих добродетели легендарных правителей: Хуан-ди («Сяньчи»), Тана («Ху»), Шуня («Шао») и чжоуского У-вана («У»).

## О ПОЛЕВЫХ ИГРАХ В СТОЛИЦЕ («РАКУЁ ДЭНГАКУ КИ»)<sup>1</sup>

Летом в 1-й год под девизом правления Эйтё [1096 г.] в столице состоялись большие «полевые игры». О происхождении их ничего не известно. Вначале их исполняли деревенские жители, и из провинции они проникли в придворные круги.

Во время полевых игр исполняли «большую ногу» и «одну ногу»<sup>2</sup>, играли на барабанчиках, подвешенных к поясу, барабанах-погремушках<sup>3</sup>, медных тарелках, трещотках<sup>4</sup>. В играх принимали участие девушки, которые «сажают рис», и девушки, которые «толкут рис»<sup>5</sup>. Игры продолжались в течение нескольких дней и ночей без перерыва<sup>6</sup>. Ужасный шум совершенно оглушал. От каждого квартала столицы, каждого [гражданского] управления и каждого военного подразделения посылались группы, которые отправлялись в различные храмы или заполняли улицы. Все жители столицы были подобны безумным; обычно так

<sup>1</sup> Автором этого отрывка является Оэ Масафуса (1041–1111 гг.), выдающийся ученый-литератор и поэт. Перевод выполнен по изданию: Ракуё дэнгаку ки [= О полевых играх в столице] / Под ред. Мория Коваси // Кодай тосэй гэйдзюцу рон. Токио, 1973. (Нихон сисо тайкэй. Т. 23). Описание этих игр содержится также в дневнике Фудзивара Мунэтада: «Тююки» [= Записки правого министра Нака-но микадо]: В 7 т. 2-е изд. Токио, 1975. (Дзохо сирё тайсэй. Т. 9–15).

<sup>2</sup> Так назывались акробатические номера, исполняемые на лошади, сделанной из бамбука. Различия между двумя номерами непонятны.

<sup>3</sup> Барабан-погремушка (*фури-мудзуми*) состоит из двух небольших барабанов, насаженных на шест, к которым на лентах подвешиваются бусины, при встряхивании инструмента ударяющие по барабанчикам.

<sup>4</sup> Трещотка (*биндзасара*) состоит из нескольких десятков деревянных или бамбуковых тонких дощечек, нанизанных на веревку. К крайним из них приделаны ручки. Исполнитель берет их в руки и ударяет крайними дощечками прочие.

<sup>5</sup> По-видимому, в «полевых играх» имитировались сельскохозяйственные работы. В древних земледельческих обрядах принимали участие «майские девушки» (*саото-мэ*), выступающие с ростками риса в руках. См.: Глускина А. Е. Заметки о японской литературе и театре: (Древность и Средневековье). М.: Наука, 1979. С. 231–234.

<sup>6</sup> Фудзивара Мунэтада пишет: «В течение более десяти дней жители столицы устранивали полевые игры» («Тююки»). С. 360).

ведут себя одержимые лисами<sup>1</sup>.

Участники были одеты в парчовую одежду, расшитую золотом и серебром, донельзя красивую и роскошную, подобную отшлифованному резному камню, — богачи пускали на ветер свое состояние, но и бедняки старались не отставать от них.

Императрице Икухомон-ин<sup>2</sup> игры доставили большое удовольствие. Зрелище во дворце отрешенного от престола императора было великолепное. Там игры исполнялись группами, во главе которых стояли представители всех знатных домов. Собрались не только молодые люди; в толпе были и священнослужители и миряне. Резчики буддийских статуй и переписчики сутр, во главе соответствующих групп, в шляпах и костюмах для танцев, исполняли «Ранрё» и «Бато».

В конце игр собравшиеся в книгохранилище участники изошрялись в выдумках. Придворный Корэмунэ Такатоки<sup>3</sup> вырядился дряхлым стариком и выполнял упражнения *маньянь*<sup>4</sup>. Фудзивара Аритоси, Фудзивара Аринобу, Суэцуна<sup>5</sup>, Фудзивара Ацумоно, Сугавара Ариёси отломали ветку коричневого дерева<sup>6</sup> и, стреляя, попадали в цель<sup>7</sup>. Ни один из них не уступал другому. Некоторые были в церемониальных платьях, другие — в шлемах и доспехах, третьи — в набедренных повязках. С наступлением ночи во дворец отрешенного от престола императора прибыли отряды воинов, которые танцевали под барабан и прыгали через перекладины. Кроме того, инспекторы полиции, исполнявшие полевые игры, несмотря на запрещение носить одежду, выкрашенную травами, в разноцветных костюмах среди белого дня ходили по улицам.

Придворные, которые собирались любоваться пышной церемонией, все вместе явились пешком во дворец отрешенного от престола императора.

Кроме того, подданные прибыли во дворец императора. Заместитель

<sup>1</sup> Фудзивара Мунэтада в пишет: «Все было подобно встрече духов в храме Гион» («Тююки»). С. 360). Гион — старое название храма Ясака. Встреча духов — церемония в храме, которая впервые была проведена в 6-м месяце 970 г. и должна была успокоить злых духов, которые насылают болезни.

<sup>2</sup> Императрица Икухомон-ин (1076–1096 гг.) — Тэйси, дочь императора Сиракава. Была назначена императрицей во время правления Хорикава.

<sup>3</sup> Корэмунэ Такатоки (годы жизни неизвестны) — ученый, специализировавшийся по китайской словесности, и поэт, писавший по-китайски.

<sup>4</sup> Китайские древние представления, род спортивной игры. Участники были загрированы под крупных животных.

<sup>5</sup> Личность не установлена.

<sup>6</sup> Выражение, которое обычно употребляется в смысле «получить на государственных экзаменах ученую степень», здесь — «добиться успеха».

<sup>7</sup> Употреблено тоже в переносном значении.

советника Фудзивара Мототада нес огромный веер в девять сяку<sup>1</sup>, Фудзивара Мититоси на обе ноги надел сандалии, сплетенные из рогоза, а советник санги Фудзивара Мунэмита — короткие соломенные сандалии<sup>2</sup>. Что говорить! Можно представить, как были одеты придворные! Некоторые голы, с красными повязками на бедрах. Другие с распущенными волосами, в шляпах, какие носят при посадке риса. На Шестом проспекте<sup>3</sup> и на Втором проспекте<sup>4</sup>, во многих районах столицы, где обычно большое движение, пыль на дорогах стояла столбом, и путь экипажам был прегражден. Какие из странных событий недавнего времени были похожи на эти полевые игры, какие их превосходили?

После этого императрица почувствовала недомогание и через некоторое время скончалась. Похоронные дроги с ее телом тащили слуги, которые принимали участие в полевых играх.

В этом было что-то загадочное, недоступное нашему пониманию. Мудрец ли, правитель ли — кто избежит общей судьбы?

---

<sup>1</sup> Сяку равняется 30,3 см.

<sup>2</sup> Короткие сандалии закрывали только переднюю часть ступни.

<sup>3</sup> На Шестом проспекте находился дворец отрешенного от престола императора Сиракава.

<sup>4</sup> На Втором проспекте находилась резиденция императора Хорикава за стенами дворцовой крепости.



## ЗНАМЕНИТЫЕ ИСТОРИИ ДРЕВНОСТИ И СОВРЕМЕННОСТИ («КОКОН ТЁМОНДЗЮ»)<sup>1</sup>

Часть шестая

### Инструментальная музыка, песни и танцы

**№ 230. О происхождении инструментальной музыки и о необходимости ее исполнения во время церемоний почитания богов и на императорских пиршествах**

Инструментальная музыка возникла в древности и имеет долгую историю. Она ясна, как чистое небо, и широка, как огромная земля. Развитие в произведениях от начала до конца походит на смену четырех времен года, а изменения в них — на ветер и дождь.

В инструментальной музыке используется пять нот: *кю*, *сё*, *каку*, *ти* и *у*<sup>2</sup>, соответствующие Пяти элементам<sup>3</sup> и Пяти добродетелям<sup>4</sup>, а кроме того, Пяти качествам человека<sup>5</sup> и Пяти цветам<sup>6</sup>. Нет таких явлений, которые не нашли бы отражения в инструментальной музыке.

Еще есть две ноты: *хэнкю* и *хэнти*<sup>7</sup>. Всего, таким образом, в инструментальной музыке используется семь нот. Ладов много, но все они,

<sup>1</sup> Сборник рассказов приписывается Татибана Нарисуэ: был составлен около 1254 г. Перевод выполнен по изданиям: 1) Кокон тёмондзю / Под ред. Нагалзуми Ясуки и Си-мада Исао. Токио, 1966. (Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 84); 2) Кокон тёмондзю: В 2 т. / Под ред. Нисио Коити и Кобаяси Ясухару. Токио, 1983–1986. (Синтё Нихон котэн сюэй. Т. 1).

<sup>2</sup> Пять ступеней бесполутонового звукоряда.

<sup>3</sup> Пять элементов — дерево, огонь, земля, металл и вода, — из которых, по представлениям китайской натурфилософии, состоят все объекты окружающего мира.

<sup>4</sup> Пять добродетелей (конфуцианских) — человеколюбие, чувство долга, благопристойность, разумность и правильность.

<sup>5</sup> Пять качеств человека — приветливая наружность, плавная речь, ясный взгляд, острый слух и четкая мысль.

<sup>6</sup> Пять цветов китайской натурфилософии — голубой, желтый, красный, белый и черный.

<sup>7</sup> Две ступени, расширяющие пятиступенный звукоряд до семиступенного.

соответствующие светлomu и темному началу<sup>1</sup>, основываются на пяти нотах.

Если во время обрядов почитания Будды и синтоистских богов или на проводимых согласно этикету пирах не исполняется инструментальная музыка, церемонии не достигают своей цели. По этой же причине играют музыку при оплакивании Будды Шакьямуни в храме Кофуку-дзи<sup>2</sup>, когда возжигают ароматы ста цветов, или когда, надев желтые одежды, выполняют церемонию освобождения живых существ в храме Ивасимидзу<sup>3</sup>. Кроме того, во Дворце чистоты и прохлады<sup>4</sup> торжественно звучат пьесы, прославляющие справедливое управление миром, а при поздравлениях на горе Коясан<sup>5</sup> всегда исполняются произведения, являющиеся пожеланиями отрекшемуся от престола императору многих лет жизни<sup>6</sup>.

Ничто не может сравниться с историями о музыке, в которых рассказывается о том, как музыканты утешали сердца своих современников и оставляли о себе память в последующих поколениях.

**№ 231. О том, как принц Садаёсу в загородном доме на реке Кацура в горах исполнял музыку и как ему явился дух Лянь Чэнью**

Однажды принц Садаёсу<sup>7</sup> отправился в горы, в свой загородный дом на реке Кацура и там играл «Госёраку» в ладе хё-дзё. Неожиданно за

<sup>1</sup> Светлое и темное начала — космические начала *Ян* (положительное, мужское) и *Инь* (отрицательное, женское).

<sup>2</sup> Храм Кофуку-дзи (или Ямасина-дэра) — один из семи крупнейших буддийских храмов в г. Нара. По преданию, был основан в 657 г. основоположником рода Фудзивара, Накатоми Каматари, в Ямасина. Храм был перенесен в столицу Асука, а затем в Нара. Был причислен к государственным храмам. Церемония, посвященная годовщине смерти Будды, проводилась в этом храме в 15-й день 2-го месяца (по лунному календарю). Во время церемонии исполнялись различные музыкальные произведения.

<sup>3</sup> Ивасимидзу Хатимангу — синтоистское святилище в Киото, основанное в 859 г. для поклонения божествам, ранее почитавшимся в святилище Уса на о. Кюсю. Среди них бог Хатиман, почитаемый как воплощение императора Одзин (IV в.), стал богом-защитником страны и бодхисаттвой. К святилищу примыкал Хатиман-дзи, буддийский храм секты Сингон, посвященный тому же богу, построенный в 770–781 гг. В нем в 15-й день 8-го месяца проводилась буддийская церемония выпуска на волю птиц и рыб, во время которой играли произведения *тогаку* и *комагаку*.

<sup>4</sup> Сэйрёдэн — дворец, в котором проживал император.

<sup>5</sup> Имеется в виду дворец отрекшегося от престола императора.

<sup>6</sup> Возможно, имеется в виду произведение «Мандзайраку» («Многие лета»).

<sup>7</sup> Принц Садаёсу (870–924 гг.) — сын императора Сэйва (годы правления 858–876), по прозвищу Нанкю (Южный дворец). Был известным музыкантом. До настоящего времени дошел составленный им сборник произведений для лютни «Нанкю бива фу» («Ноты для *бива*, созданные Нанкю»).

лампой показалась чья-то тень в «небесной шапке»<sup>1</sup>. Все были напуганы. Призрак же сказал:

— Я — дух Лянь Чэнъю<sup>2</sup>, жившего в Танской земле. Я всегда являюсь там, где сто раз исполнена часть кю из «Госёраку».

Сказал и исчез.

**№ 232. О том, как во время поездки императора на Оигава в 10-м месяце 4-го года под девизом правления Энги принц Масаакира танцевал «Мандзайраку»**

В 10-м месяце 4-го года под девизом правления Энги [904 г.<sup>3</sup>] состоялся выезд императора [Дайго] на реку Оигава. Когда с помощью шеста остановили лодку императора, принц Масаакира танцевал «Мандзайраку». Ему было семь лет, но он не допустил ни одной ошибки. Восхищенный император пожаловал ему *хамби*<sup>4</sup>, и принц исполнил благодарственный танец<sup>5</sup>. В тот день был издан императорский указ, разрешающий ему носить меч для исполнения танцев<sup>6</sup>.

То же было в древности со святым правителем годов под девизом правления Тэнряку [947–957 гг.]<sup>7</sup>, когда он был еще малолетним принцем.

**№ 233. О том, как в 10-м месяце 21-го года под девизом правления Энги генерал по прозвищу Хатидзэ по приказу императора организовал исполнение танцев**

В 18-й день 10-го месяца 21-го года под тем же девизом правления [921 г.] генерал по прозвищу Хатидзэ, Фудзивара Ясутада<sup>8</sup>, бывший в то время вторым советником, организовал по указу императора пред-

<sup>1</sup> Небесная шапка (*тэнган*) – головной убор императора, а также танцовщиков-детей.

<sup>2</sup> Лянь Чэнъю — знаменитый китайский музыкант эпохи Тан, мастер игры на лютне. Возможно, был учителем выдающегося исполнителя на лютне Фудзивара Садатоси (807–867 гг.).

<sup>3</sup> Здесь явная ошибка. Принц Масаакира родился в 921 и скончался в 929 г. Этот эпизод содержится и в других источниках, где год исполнения танца обозначен как 4-й год под девизом правления Энтё (926 г.). Относительно принца Масаакира нет единого мнения, по одним документам он был сыном императора Дайго (годы правления 897–930), по другим — сыном императора Уда (годы правления 887–897).

<sup>4</sup> Короткая одежда, часть церемониального костюма.

<sup>5</sup> Церемониальный танец для выражения благодарности при получении награды.

<sup>6</sup> По-видимому, здесь ошибка, и имеется в виду настоящий меч.

<sup>7</sup> Император Мураками (годы правления 946–967). Он жил после описанного события и, вероятно, упомянут в этом отрывке ошибочно.

<sup>8</sup> Фудзивара Ясутада (889–936 гг.) — сын левого министра Токихира.

ставление танцев, которые давно не исполнялись. При этом присутствовал правый министр Тэйсинко<sup>1</sup>.

В тот день даже в качестве музыки для выхода танцовщиков на сцену исполнялась музыка «Сэймэйраку»<sup>2</sup>! В программе концерта были «Кэйсэнраку», «Нисигава», «Сосимари», «Кэйбайраку», «Хоёраку», «Кюси», «Сайсоро», «Ринга», «Сомакуса», «Кансю», «Кондзю», «Риндай» и «Кансуй».

Произведение «Хоёраку» танцевал Фунаки Удзиари<sup>3</sup> из Музыкальной палаты Ута-дзукаса. Он был в шапке и одежде из ткани, окрашенной травами. Во время танца он по собственному побуждению попросил принести ему птицу — присутствующие были поражены таким новшеством. Кроме него на сцене был танцовщик в костюме псаря<sup>4</sup>. Этот танец исполнялся в годы под девизом правления Дзёва [834–848 гг.], после чего о нем никто не слышал, но второй советник выяснил, в каких костюмах выступали тогда артисты. После исполнения танца второй советник спустился во двор, взял у Удзиари птицу и велел служителю императорской кухни подать угощение.

Танцовщики, принимавшие в тот день участие в концерте, — Окобэ Момоо, Удзиари, Оиси Минэкити — получили повышение по службе. Минэкити, кроме того, получил награду за искусную игру на *хитирики*. На японской цитре играл правый министр.

### № 234. Об исполнении музыки на пиршестве по поводу любования цветами вишни в 1-й месяц 4-го года под девизом правления Энтё

В 18-й день 1-го месяца 4-го года под девизом правления Энтё [925 г.] во дворце было устроено пиршество по поводу любования цветами вишни. Император [Дайго] расположился у самого навеса Дворца чистоты и прохлады. Литераторы преподносили стихи, музыканты исполняли музыку. Принц Хитати<sup>5</sup> до рассвета играл на цитре *со*, а второй

<sup>1</sup> Тэйсинко — посмертное имя Фудзивара Тадахира (880–949 гг.), верховного советника и первого министра. До нашего времени частично дошли его записки («Тэйсинко ки»). После смерти брата, Токихира, продолжил работу по составлению «Энги сики» («Церемоний годов Энги»).

<sup>2</sup> Исполнение произведения *тогаку* во время выхода на сцену танцовщиков подчеркивает торжественность события, так как обычно для этого исполнялись специальные небольшие композиции.

<sup>3</sup> Сведений о нем не сохранилось. Возможно, потомок натурализовавшихся корейцев.

<sup>4</sup> Это был Фунаки Ёсидзанэ, исполнитель на корейской цитре.

<sup>5</sup> Принц Хитати (ум. в 932 г.) — Садамаса, сын императора Сэйва (годы правления 858–876).

советник Фудзивара Ясутада — на лютне. Император изволил играть на японской цитре. Это было великолепно!

### № 235. Об исполнении музыки на пиршестве в исходе 3-го месяца 6-го года под девизом правления Энтё

В последний день 3-го месяца<sup>1</sup> 6-го года под тем же девизом правления [927 г.] во Дворце вечного покоя<sup>2</sup> было устроено пиршество. Присутствовали правый министр Фудзивара Садаката<sup>3</sup>, старший советник и инспектор местного управления Накахира<sup>4</sup>, начальниклевой дворцовой стражи Тайра Корэмоти<sup>5</sup> и управляющий двора первой императрицы. Присутствовали музыканты из Гакусо<sup>6</sup>, четверо из них играли на органчике *сё*, один на *хитирики*, несколько человек распевали мелодии произведений<sup>7</sup>. Кроме того, как и следовало, были настроены струнные инструменты, и музыканты, присоединив к ним два духовых инструмента<sup>8</sup>, исполняли различные пьесы.

### № 236. Об исполнении музыки в 3-м месяце 7-го года под девизом правления Энтё на пиршестве, следовавшем после исполнения песенного шествия

В 6-й день 3-го месяца 7-го года под тем же девизом правления [928 г.] на пиру, следовавшем после песенного шествия<sup>9</sup>, на котором проигравшие<sup>10</sup> угощали выигравших, после обязательных церемоний исполнялась

<sup>1</sup> Последний день весны.

<sup>2</sup> Дзёнэйдэн — дворец, в котором проживали императрица и наложницы императора высших рангов.

<sup>3</sup> Фудзивара Садаката (ум. в 932 г. в возрасте ок. 60 лет) — был одновременно правым министром и генералом Правой личной императорской охраны.

<sup>4</sup> Фудзивара Накахира, ум. в 945 г. в возрасте 71 года.

<sup>5</sup> Тайра Корэмоти в то время был заместителем управляющего двора первой императрицы. Здесь, по предположению комментаторов, упомянут ошибочно вместо Фудзивара Ясутада.

<sup>6</sup> Гакусо — музыкальная палата, где, помимо Ута-дзукаса, происходило обучение музыке. Она была организована позже описываемого здесь события, в 948 г., поэтому возможно, что здесь имелась в виду палата Ута-дзукаса.

<sup>7</sup> *Сёга* — пение мелодии инструментального произведения.

<sup>8</sup> Имеются в виду упомянутые *сё* и *хитирики*.

<sup>9</sup> *Тока* — церемония поздравления с Новым годом, во время которой молодыми людьми исполнялись песни. Церемония начиналась в саду Дворца пурпурных покоев (Сисиндэн) перед императором, затем участники шли в покои императрицы, наследника престола, после чего до рассвета ходили по улицам, посещая дома важных сановников. Обычно песенное шествие устраивалось в 15-й день 1-го месяца, а на следующий день — женское песенное шествие, в котором участницы исполняли песни только в саду Дворца пурпурных покоев.

<sup>10</sup> Имеются в виду проигравшие на поэтических турнирах, в шашки и т. д.

музыка. Фудзивара Ацутада<sup>1</sup> играл на флейте, Ёсиминэ Ёсиката<sup>2</sup> — на японской цитре. Время от времени присутствующим подносили чарки с вином. Принц, бывший главой Палаты цензоров<sup>3</sup>, играл на органчике сё; принц Сигэакира<sup>4</sup> играл на флейте, а кроме того, по повелению императора, — на японской цитре. Второй ревизор Правой канцелярии Тайра Марэё и второй ревизорлевой канцелярии Фудзивара Ёсимицу танцевали под эту музыку.

**№ 237. О том, как лейтенант Правой личной императорской охраны Томоно Садаюки, отбросив сосновую ветку, танцевал под мелодию Китоку**

В 5-й день 1-го месяца 8-го года под девизом правления Тэнгё [945 г.] правый министр Фудзивара Санзёри<sup>5</sup> устраивал у себя пир. В конце его принц, бывший главой Палаты обрядов<sup>6</sup>, и хозяин дома запели мелодию произведения «Китоку». Лейтенант Правой личной императорской охраны Томоно Садаюки<sup>7</sup>, думая, что они поют «Комабоко», взял в руки сосновую ветку и выступил вперед, но когда хозяин сказал, что это «Китоку», он начал танцевать, ветку отбросив. Садаюки был известным исполнителем танцев корейской музыки.

Рассказ этот вызывает недоверие. Разве при исполнении «Китоку» нельзя было вместо копья взять сосновую ветвь?

**№ 238. О том, как в 1-й месяц 1-го года под девизом правления Тэнряку принц Сигэакира играл на цитре *кин* на дворцовом пиршестве**

В 23-й день 1-го месяца 1-го года под девизом правления Тэнряку [947 г.] на дворцовом пиру<sup>8</sup> принц Сигэакира<sup>9</sup>, получив императорское повеление, играл на цитре *кин*. Одна струна ослабла, и помощнику

<sup>1</sup> Фудзивара Ацутада (905–943 гг.) — сын левого министра Токихира.

<sup>2</sup> Ёсиминэ Ёсиката (ум. в 947 г.) — известный поэт.

<sup>3</sup> Принц Сироакира (ум. в 947 г. в возрасте 67 лет) — сын императора Дайго.

<sup>4</sup> Принц Сигэакира (906–954 гг.) — сын императора Дайго. Был главой Палаты обрядов.

<sup>5</sup> Фудзивара Санзёри (900–970 гг.) — известный поэт, был верховным советником, первым министром и регентом.

<sup>6</sup> Принц Ацудзанэ (893–967 гг.) — сын императора Уда (годы правления 887–897).

<sup>7</sup> Личность не установлена.

<sup>8</sup> *Найэн* — пиршество, которое устраивалось приблизительно в 20-й день 1-го месяца во Дворце человеколюбия и долголетия (Дзидзюдэн), во время которого исполнялась музыка и сочинялись стихи.

<sup>9</sup> См. № 236.

начальника Императорского эскорта Киёмаса<sup>1</sup> поручили подтянуть ее. Сначала принц играл «Сюнъодэн», затем «Мусирода» и в конце «Сюсэйси». Во время исполнения порвалась седьмая струна, но он, несмотря на это, доиграл произведение до конца.

**№ 239. Об исполнении музыки на пиру, посвященном любованию глициниями, в 4-м месяце 3-го года под девизом правления Тэнряку**

В 12-й день 4-го месяца 3-го года под тем же девизом правления [949 г.] в Покоях летучих ароматов<sup>2</sup> состоялся пир по поводу любования цветами глицинии. На нем присутствовали правый министр Фудзивара Моросукэ<sup>3</sup>, начальник Левого дворцовой стражи Минамото Такаакира<sup>4</sup>, начальник Левого императорского эскорта Фудзивара Моротада<sup>5</sup>. Гости сочиняли японские стихи, играли на струнных и духовых инструментах, а затем придворная дама<sup>6</sup> вручила им подарки от императора, в числе которых были три свитка нот для цитры *со*, подаренные некогда императором прошлых лет<sup>7</sup> принцессе Кинси<sup>8</sup>, флейта, принадлежавшая принцу Садаею<sup>9</sup>, и цитра *со*, украшенная перламутром. Принц, бывший главой Палаты обрядов<sup>10</sup>, написал, что от этой цитры исходило удивительное благоухание. Как бы хотелось узнать, что это был за аромат!

**№ 240. Об исполнении музыки, в котором принимали участие принц Сигэакира и другие, на пиру в 1-м месяце 5-го года под девизом правления Тэнряку**

В 23-й день 1-го месяца 5-го года под тем же девизом правления [951 г.] был устроен пир. Глава Палаты обрядов принц Сигэакира играл на цитре *кин*, левый министр Фудзивара Санзэри<sup>11</sup> — на цитре *со*, за-

<sup>1</sup> Фудзивара Киёмаса (ум. в 958 г.) — поэт, один из Тридцати шести гениев японской поэзии.

<sup>2</sup> Хигёса — один из императорских дворцов, где проживали императрица и придворные дамы.

<sup>3</sup> Фудзивара Моросукэ (ум. в 960 г.).

<sup>4</sup> Минамото Такаакира (914–982 гг.) — сын императора Дайго. Автор «Сайгуки» («Записок министра из Западного дворца»).

<sup>5</sup> Фудзивара Моротада — сын первого министра Фудзивара Тадахира (880–949 гг.).

<sup>6</sup> Возможно, Ясую, дочь Фудзивара Моросукэ.

<sup>7</sup> По-видимому, император Дайго.

<sup>8</sup> Принцесса Кинси (ум. в 938 г.) — дочь императора Дайго.

<sup>9</sup> См. № 231.

<sup>10</sup> Принц Сигэакира (см. № 236).

<sup>11</sup> Упомянут в № 237 (он был тогда правым министром).

меститель начальника Ведомства дворцовых служб Хиромаса<sup>1</sup> — на японской цитре, императорский сопровождающий Нобумицу<sup>2</sup> — на лютне, придворный *санни*<sup>3</sup> Фудзивара Асатада<sup>4</sup> и второй военачальник Правой личной императорской охраны Фудзивара Асахира<sup>5</sup> — на органчиках *сё*. Исполнялись «Анатото», «Сюнъодэн», «Мусирода», «Кацураги». Затем играли произведения в ладе *хё-дзё*.

**№ 241. Об исполнении музыки на бдении в ночь обезьяны 10-го месяца 7-го года под девизом правления Тэнряку**

В 13-й день 10-го месяца 7-го года под тем же девизом правления [953 г.] во дворце в присутствии императора исполняли музыку во время бдения в ночь обезьяны<sup>6</sup>. Придворные дамы низших рангов преподносили собравшимся коробочки из кипарисовика, к которым были привязаны хризантемы<sup>7</sup>. Старший советник Такаакира<sup>8</sup> и правитель провинции Иё Минамото Масанобу<sup>9</sup> играли перед императором на музыкальных инструментах. Во дворце были также музыканты из Гакусю. Старший советник играл на лютне, а кормилица властителя, проживающего во дворце Судзаку<sup>10</sup>, Бидзэн-мёбу<sup>11</sup>, сидя за занавеской, играла на цитре *кин*. В древности такие исполнения музыки были делом обычным. Как это было прекрасно!

**№ 242. О том, как Фудзивара Санзюкэ в детстве танцевал «Насори»**

В 7-й день 10-го месяца 3-го года под девизом правления Кохо [966 г.] перед императором исполнялись танцы. Правый министр Фудзивара

<sup>1</sup> Минамото Хиромаса (918–980 гг.) — один из самых знаменитых музыкантов эпохи Хэйан. Внук императора Дайго, старший сын принца Кацуакира, внук по матери левого министра Фудзивара Токихира.

<sup>2</sup> Минамото Нобумицу — сын принца Сироакира (см. № 236).

<sup>3</sup> *Санни* — придворный, имеющий ранг, но не занимающий никакой должности.

<sup>4</sup> Фудзивара Асатада (ум. в 966 г.) — сын правого министра Садаката (см. № 235).

<sup>5</sup> Асахира — младший брат Асатада, ум. в 974 г., славился искусством игры на органчике *сё*.

<sup>6</sup> Бдение в ночь обезьяны (*косимати*). *Косин* — один из дней шестидесятидневного цикла, день обезьяны, совпадающий с седьмым циклическим знаком (*каноз*). В ту ночь нельзя было спать, так как, по даосским представлениям, если человек в эту ночь засыпает, то три червя, обитающие в его теле, поднимаются к Небесному владыке и докладывают ему о прегрешениях этого человека, отчего он умирает. В такие ночи, чтобы не спать, устраивались различные развлечения.

<sup>7</sup> В коробочки из кипарисовика обычно клали еду путешественники. Здесь — коробки с угощением.

<sup>8</sup> См. № 239.

<sup>9</sup> Минамото Масанобу (920–993 гг.) — внук императора Уда, сын принца Ацудзанэ.

<sup>10</sup> Во дворце Судзаку проживал отрешившийся от престола император.

<sup>11</sup> Личность не установлена.



Санэсук<sup>1</sup>, бывший в то время еще ребенком, надев «небесную шапку», танцевал «Насори». По окончании танца его подозвали к императору, который пожаловал ему накидку. Отец мальчика, левый министр князь Сэйсин<sup>2</sup>, был этому донельзя рад и, встав со своего места, исполнил танец. Это не был обычный благодарственный танец — и недаром!

**№ 243. О том, как Оно Масаката танцевал под мелодию, распеваемую правым министром Тосииз**

Когда это было — точно неизвестно, но в то время министр Тосииз<sup>3</sup> (в трактате «Пение дракона»<sup>4</sup> об этом рассказано как о случае с правым министром Ёримунэ<sup>5</sup>) был еще *тэндзэбито*<sup>6</sup>. Как-то раз, в пору цветения вишни, он в южном дворце<sup>7</sup>, выйдя с ночного дежурства и еще не переодевшись, остановился в одиночестве у лестницы и залюбовался цветами. Картина окрестных гор на рассвете, окутанных весенним туманом, наполнила его душу необычайным покоем, и, приблизившись к перилам, отбивая такт веером, он несколько раз пропел «Сакурабито». Оно Масаката<sup>8</sup> сидел в то время на дежурстве в служебном помещении. Услышав, как кто-то поет, он вышел к цветущим вишням и протанцевал часть *ха* произведения «Тикю». Он был в светло-синем охотничьем костюме. Окончив танец, он поднялся к Тосииз, и они вместе еще раз спели «Сакурабито». Когда же они запели «Минояма», Оно Масаката встал, вновь вернулся к деревьям и протанцевал часть *кю* из того же произведения [«Тикю»]. Он отломил ветвь, сплошь покрытую цветами, и, танцуя, помахивал ею. Как это было очаровательно! Хотя ни в одном из дневников об этом не было записано, предание это передавалось с древних времен изустно.

**№ 244. О том, как во время рождения придворного третьего ранга Хиромаса в небесах звучала музыка, и о Господине *Со-дзё***

Минамото Хиромаса<sup>9</sup> был выдающимся музыкантом древности. Рассказывают, что во время его рождения в небесах зазвучала музыка.

<sup>1</sup> Фудзивара Санэсукэ (957–1046 гг.).

<sup>2</sup> Князь Сэйсин — посмертное имя Фудзивара Санэёри (см. № 237).

<sup>3</sup> Правый министр Фудзивара Тосииз (1019–1082 гг.) был известным поэтом.

<sup>4</sup> «Рюмэйсё» («Пение дракона») — сочинение в двух свитках знаменитого флейтиста Омива Мотомаса (1079–1138 гг.), завершено в 1133 г. Мотомаса был служащим четвертого ранга в Ута-дзюкаса и секретарем в Гакусю. Он был учителем игры на флейте императора Тоба (1107–1123 гг.). Под пением дракона подразумевается звучание флейты.

<sup>5</sup> Фудзивара Ёримунэ (993–1065 гг.) — отец Тосииз.

<sup>6</sup> Обозначение придворного, имевшего четвертый, пятый или шестой ранг.

<sup>7</sup> Имеется в виду Сисиндэн (Дворец пурпурных покоев).

<sup>8</sup> Оно Масаката (ум. в 1045 г.) — капитанлевой личной императорской охраны, был известен как исполнитель песен *кагура*.

<sup>9</sup> См. № 240.

Тогда в восточных горах жил монах Сэйсин<sup>1</sup>. Он прислушался к небесным звукам — это была удивительная музыка. Слышались две флейты, два органчика *сё*, цитра *со*, лютня, барабан — такого исполнения в нашем мире никто не слышал. Монах в изумлении покинул свою хижину, пошел на звуки и достиг дома, где находилась роженица. Когда она разрешилась от бремени, музыка прекратилась. Монах ничего никому не рассказал, но через несколько дней он вновь пришел и поведал матери младенца о предзнаменовании.

У Хиромаса было два сына<sup>2</sup>. Одного звали Нобуёси<sup>3</sup>, он славился искусством игры на флейте. Другой, Нобуакира<sup>4</sup>, был известнейшим исполнителем на лютне. Прозвищем Нобуёси было Господин *Со-дзё*. Вот как оно возникло. Глава Палаты обрядов<sup>5</sup>, пригласив музыкантов и артистов, отправился в Каё<sup>6</sup> и там наслаждался исполнением музыки. Луна светила ярко, но на рассвете от реки поднялся туман. Вдруг послышалось, как на одной из лодок кто-то изумительно играет мелодию в ладе *со-дзё*. Лодка постепенно приближалась, и становилось ясно, что играет музыкант божьей милостью. У нас второго такого исполнителя на флейте не было. «Кто бы это мог быть?» — в изумлении думали слушающие, но в тумане разглядеть играющего было невозможно. Слышны были только всплески воды под веслами. Лодка стала удаляться, и принц спросил: «Кто играет?» Ему ответили: «Нобуёси». Принц в восхищении сказал: «Это сам Господин *Со-дзё*!» С тех пор Нобуёси все так и называли.

**№ 245. О том, как старший советник Фудзивара Ёсинобу научил правого министра Тосинэ тайному производству «Соно кома» и как император Хорикава учился этому производству у правого министра Мунэтада**

Среди придворных песню «Соно кома»<sup>7</sup> знали немногие. Старший советник Фудзивара Ёсинобу<sup>8</sup> был однажды на церемонии *сюсёэ*<sup>9</sup> в храме Ходзё-дзи. Он вошел в храм через южные ворота, а когда собрал-

<sup>1</sup> Личность не установлена.

<sup>2</sup> В источниках сохранились имена четырех сыновей Хиромаса.

<sup>3</sup> Нобуёси — третий сын Хиромаса.

<sup>4</sup> Нобуакира — второй сын Хиромаса.

<sup>5</sup> По-видимому, один из сыновей императора Уда, принц Ацудзанэ (см. № 237) или Ацуёси.

<sup>6</sup> Месторасположение не установлено.

<sup>7</sup> «Соно кома» («Этот конь») — песня *кагура*.

<sup>8</sup> Фудзивара Ёсинобу (995–1065 гг.) был старшим советником с 1021 г.

<sup>9</sup> Церемония, выполняемая с 1-го дня 1-го месяца в течение трех, пяти или семи дней для обеспечения спокойствия и благополучия государства.

ся уходить, направился к западным, но замедлил шаги, остановился и начал петь эту пьесу. Ёсинобу заметил, что правый министр Фудзивара Тосииз, бывший в то время вторым военачальником Личной императорской охраны<sup>1</sup>, проходил мимо глинобитной стены, крытой черепицей, но при звуках пения остановился и, притаившись, стал слушать. Видя, как он изумлен, и поняв, что он старается запомнить пьесу, Ёсинобу обучил его тут же, отбивая такт веером. После того произведение передавалось в той семье из поколения в поколение.

Когда правый министр Фудзивара Мунэтада<sup>2</sup> учил этому произведению отрешившегося от престола императора Хорикава<sup>3</sup>, он сказал, что одну версию государь может передать тому, к кому будет искренне расположен, но что второй версии Мунэтада обучит лишь в том случае, если он ее никому не будет передавать. Император согласился, и Мунэтада обучил его обеим версиям. После кончины отрешившегося от престола императора во 2-м году под девизом правления Кадзё [1107 г.] многие просили Мунэтада обучить их этой песне, но он всем отказывал. Пропливая горькие слезы, он отвечал, что даже худшая версия должна храниться в тайне из-за клятвы, которую они с покойным императором дали друг другу. Он обучил этому произведению только министра двора Мунэёси<sup>4</sup>, а тот — своего сына, старшего советника Мунэиз<sup>5</sup>, и внука Садаёси<sup>6</sup>.

Монах-правитель из Рокухара, Тайра Киёмори<sup>7</sup>, приказал Мунэиз обучить этому произведению жрицу храма Ицукусима<sup>8</sup>; тот был вынужден подчиниться и, обливаясь горькими слезами, обучил жрицу худшей версии, взяв предварительно с нее торжественную клятву, что она никому этой музыки не сообщит. Оно Ёсиката<sup>9</sup>, узнав об этом, стал умолять

<sup>1</sup> Племянник Ёсинобу, военачальник Личной императорской охраны в 1035–1036 гг. См. № 243.

<sup>2</sup> Фудзивара Мунэтада (1062–1141 гг.) — правый министр, известный музыкант и литератор.

<sup>3</sup> Император Хорикава правил с 1086 по 1107 г.

<sup>4</sup> Фудзивара Мунэёси (1085–1170 гг.) — сын Мунэтада.

<sup>5</sup> Фудзивара Мунэиз (1149–1189 гг.) — учился игре на сё у Тоёхара Токиаки.

<sup>6</sup> В некоторых рукописях здесь ошибочно употреблено имя Мунэёси. Садаёси — сын дочери Мунэёси. Его отец, Фудзивара Суэюки, был известным исполнителем на *хитирики*.

<sup>7</sup> Тайра Киёмори (1118–1181 гг.) — глава дома Тайра, ставший первым министром и захвативший власть в стране. Тяжело заболев, он принял монашество.

<sup>8</sup> Синтоистский храм Ицукусима в провинции Аки был родовым храмом Тайра.

<sup>9</sup> Оно Ёсиката (1140–1221 гг.) — музыкант. Семья Оно была семьей профессиональных музыкантов. Дед Ёсиката, Оно Сукэтада (1046–1110 гг.), был убит своим родственником Ямамура Масасукэ, так как отказался передать ему произведения тайной традиции. Сын Сукэтада, Тикаката (1090–1154 гг.), по этой причине не мог узнать все тайные

жрицу научить его, но она ответила, что ничего об этом не знает. Рассказывали, что Мунэиэ обучил этому произведению Фудзивара Ёсимити<sup>1</sup>.

**№ 246. О том, как бывший правитель провинции Тикудзэн Канэтоси заиграл на духовом органчике сё и как паук попал ему в горло**

Исполнение музыки требует большой осторожности. Бывший правитель провинции Тикудзэн, Канэтоси<sup>2</sup>, получил приказ явиться во дворец, потому что там в то время недоставало исполнителя на органчике сё. На репетиции ему выдали знаменитый инструмент по названию *кисакиэ*, и, когда подошло время, он, ни о чем не беспокоясь, заиграл на нем, а в трубке находился паук, который попал ему в горло. Канэтоси начал задыхаться и отхаркиваться — император<sup>3</sup> и придворные животные надорвали со смеху. Канэтоси показал себя очень глупо, и его лишили права посещения дворца<sup>4</sup>. В подобных случаях надо действовать осмотрительно. Особенно если дело касается инструментов из императорской сокровищницы, — ими ведь не пользуются постоянно. Надо было попробовать органчик осторожно.

**№ 247. О том, как на церемонии почитания всех сутр в храме Бёдоин Оно Масасукэ исполнял тайное произведение**

Фудзивара Ёримити, проживающий во дворце в Удзи<sup>5</sup>, велел построить храм Бёдоин, и летом 1-го года под девизом правления Энтю [1068 г.] там была впервые проведена церемония почитания буддийского канона. Ничто не могло сравниться с торжественностью обстановки, убранством главного зала, проникновенностью произносимых слов. Во время обхода статуи Будды<sup>6</sup> исполнялось произведение «Сингатё». Оно Маса-

---

произведения, до того времени хранившиеся в роду, и некоторые из них ему передал император Хорикава. Ёсиката, сын Тикаката, всю свою жизнь стремился восстановить утраченную традицию.

<sup>1</sup> Фудзивара Ёсимити — старший сын Канэдзанэ (1149–1207 гг.). В 1186 г. в возрасте 20 лет был назначен министром двора и через два года скоропостижно скончался.

<sup>2</sup> Минамото Канэтоси — учился игре на сё у Тоёхара Токимицу (см. № 255), а игре на японской цитре у своего отца Цунэмунэ. Его звали Господином *Кин (кото)*.

<sup>3</sup> По-видимому, император Хорикава.

<sup>4</sup> Однако описанное происшествие не повредило карьере Канэтоси, так как через некоторое время его повысили в ранге.

<sup>5</sup> Удзи — местность между Нара и Киото. Там находилась усадьба первого министра Фудзивара Митинага (966–1027 гг.), которую его сын, Ёримити (990–1074 гг.), преобразовал в храм Бёдоин (храм Равенства).

<sup>6</sup> Часть церемонии, когда читающие сутры, построившись в ряд, обходят изображение Будды.

сукэ, который был главой Гакусю, обходя с барабаном пруд, исполнил тайную фигуру «выпяченная утиная грудь»<sup>1</sup>. Это было кстати и выполнено совершенно великолепно.

**№ 248. О том, как главный секретарь Государственного совета Накахара Садатика вместе с другими сановниками исполнял музыку**

Однажды во время посещения императором Горэйдзэй<sup>2</sup> дворца Сиракава<sup>3</sup> было устроено любование цветами. Когда придворные, исполняя музыку, проходили по южному двору, вдруг по какой-то причине исполнитель на органчике сё перестал играть, и дело уже казалось безнадежно испорченным. Главный секретарь Накахара Садатика<sup>4</sup> был известным исполнителем на этом инструменте, и когда император спросил его: «С собой ли у тебя сё?» — он достал его, заслужив одобрение императора, присоединился к музыкантам, и так процессия достигла южного дворца. Как все это было кстати и как великолепно он играл!

**№ 249. О том, как помощник наместника на Цукуси Сукэмита в сопровождении музыкантов совершал паломничество в горы Кимпусэн**

Помощник наместника на Цукуси<sup>5</sup> Минамото Сукэмита<sup>6</sup> в сопровождении музыкантов совершал паломничество в храм на горе Кимпусэн<sup>7</sup>. Они вышли из столицы и на полпути увидели старый храм. Расположившись возле него на отдых, стали смотреть вокруг; увидели какого-то старца и подозвали его к себе. «Что это за храм?» — спросили они, и старик ответил: «Храм Тоёра-дэра». Недалеко от храма был колодец. «Это колодец Энохан», — объяснил старик. Опять спросили: «А за нами что это за гора?» — и тот ответил: «Гора Кацураги»<sup>8</sup>. При этих словах

<sup>1</sup> «Выпяченная утиная грудь» (*камо-но мунасори*) — одна из поз, исполнявшихся во время игры на барабане (Кёкунсё [= Поучения] / Под ред. Уэки Юкиёси // Кодай посэй гэйдзюцу рон / Под ред. Хаясия Тацусабуру. Токио, 1973. С. 145. (Нихон сисо тайкэй. Т. 23).

<sup>2</sup> Император Горэйдзэй (годы правления 1045–1068).

<sup>3</sup> Дворец, в котором проживал отрекшийся от трона император Сиракава.

<sup>4</sup> Накахара Садатика — сын главного секретаря Государственного совета Морото.

<sup>5</sup> Старое название острова Кюсю.

<sup>6</sup> Минамото Сукэмита (ум. в 1060 г.) — известный исполнитель на флейте, люте и японской цитре.

<sup>7</sup> Храм Кимпусэн (Золотой пик) на горе Кимпусэн в провинции Нара.

<sup>8</sup> Речь идет о местности, упомянутой в *сайбара* «Кацураги»: «На горе Кацураги, к западу от храма Тоёра-дэра, в колодце Энохан (Колодец листьев железного дерева) на дне блистает белый жемчуг. Процветай, наша страна, богатей, наш дом!»

слезы восторга брызнули у путешественников из глаз. Они вошли в храм, вычистили его от пыли, несколько раз пропели «Кацураги» и двинулись дальше в путь.

**№ 250. О том, как Минамото Томаса игрой на хитирики вызвал дождь**

Минамото Томаса<sup>1</sup>, известный своим искусством игры на *хитирики*, отправился со своим отцом<sup>2</sup> к правителю провинции Ава. В тот год местность страдала от засухи, и многочисленные моления о дожде оставались безрезультатны. В 7-м месяце Томаса отправился в синтоистский храм, совершил подношение богам и сыграл несколько произведений на *хитирики*. Вдруг над храмом возникло облако, величиной не более китайской шляпы, хлынул дождь, и вскоре началось наводнение. Это история о том, что даже боги не могут не подпасть под воздействие тайной музыки.

**№ 251. О том, как *содзё* Сига, слушая, как Мотизда играет на хитирики, впервые в жизни проливал слезы восторга**

*Содзё* Сига (Мэйсон)<sup>3</sup> никогда не любил звучания *хитирики*. Однажды в ночь, когда светила яркая луна, был устроен пир. Снарядили три лодки, в которых должны были плавать по пруду музыканты и поэты, слагающие японские стихи и китайские оды. Когда артисты садились в лодки, им было сказано: «*Содзё* не любит *хитирики*, поэтому не берите с собой Мотизда<sup>4</sup>». Но Мотизда со словами: «Ну хоть на барабане поиграю», — самовольно устроился в лодке.

Наступила полночь. Мотизда тихонько достал *хитирики* и намеревался увлажнить его в воде<sup>5</sup>. Музыканты увидели и спросили: «Что это у тебя? Не *хитирики* ли?» — «Нет, нет, руки мою», — ответил он и сделал вид как ни в чем не бывало.

<sup>1</sup> Минамото Томаса — капитан Правой личной императорской охраны. Буддийское имя — Изн.

<sup>2</sup> Минамото Корэмаса (906–986 гг.) — служил в различных провинциях. Был советником *санги*, вторым военачальником Правой личной императорской охраны, главой Ремонтного управления.

<sup>3</sup> Сига (971–1063 гг.) — представитель высшего духовенства. В 1048 г. был назначен главой секты Тэндай, но, встретив сопротивление оппозиционной фракции, через три дня покинул пост. *Содзё* — обозначение высокого буддийского сана.

<sup>4</sup> По-видимому, речь идет о музыканте из рода Ванибэ, однако предполагается, что в написании имени допущена ошибка.

<sup>5</sup> Перед игрой на инструменте было необходимо смочить трость.

Через некоторое время он заиграл *нэтори*<sup>1</sup>, и находящиеся там артисты, побледнев, запричитали: «Ведь предупреждали же! Глупый человек! Все только портит!» Но Мотиэда играл великолепно, и звуки проникали прямо в сердце. Все слушавшие проливали слезы. *Содзё*, отроду не любивший *хитирики*, заливался слезами более других и говорил: «В священных книгах сказано, что мелодии *хитирики* происходят от пения *калавинка*<sup>2</sup>. Я этому раньше не верил. Как я сожалею об этом! Только сейчас я понял, что это истина. Никому другому сегодня нельзя пожаловать одежду в награду. Только Мотиэда заслужил ее». И даже потом, когда он рассказывал об этом, он не мог сдержать слез.

### № 252. О том, как старший советник Мунэтоси заслужил одобрение императора игрой на цитре *со*

Отрекшийся от престола император Госандзё<sup>3</sup> не имел склонности к музыке. Однако когда он услышал, как старший советник Фудзивара Мунэтоси<sup>4</sup> играет на цитре *со*, он переменялся в лице и в восхищении сказал: «Мастерство этого вельможи в игре на цитре необыкновенно, в постижении Пути нет никого выше его».

Когда отрекшийся от престола император Сиракава<sup>5</sup> слушал, как Мунэтоси играет на цитре *со*, он от восхищения не мог сдержать слез. Он сказал инспектору местного управления и старшему советнику Мунэсуэ<sup>6</sup>: «Когда я слышу, как Мунэтоси играет на *со*, мне кажется, что уничтожаются мои многочисленные грехи. Человека, нечувствительного к музыке, надлежит признать глупым».

Если Мунэтоси являлся во дворец, Фудзивара Тададзанэ<sup>7</sup>, о чем бы ему ни докладывали, все оставлял и шел его слушать. Он понимал в искусстве игры на цитре и каждый раз от исполнения Мунэтоси приходил в восторг.

### № 253. О том, как были признаны равно великолепными лютни *бокуба* и *гэнсё*

В 3-й день 3-го месяца 3-го года под девизом правления Эйхо [1083 г.] император [Сиракава] и верховный советник Мородзанэ<sup>8</sup>, пребывая в

<sup>1</sup> *Нэтори* — небольшие вступления к пьесам в том или ином ладу (например *итикоцу-тё нэтори*).

<sup>2</sup> *Калавинка* — волшебная птица буддийского рая.

<sup>3</sup> Император Госандзё (годы правления 1068–1072).

<sup>4</sup> Фудзивара Мунэтоси (ум. в 1097 г.) — славился своим искусством игры на органчике *сё* и флейте.

<sup>5</sup> Император Сиракава (годы правления 1072–1086).

<sup>6</sup> Личность не установлена.

<sup>7</sup> Фудзивара Тададзанэ (1078–1162 гг.) — верховный советник и регент.

<sup>8</sup> Фудзивара Мородзанэ (род. ок. 1041 г.) — регент и верховный советник.

юго-восточных покоях южного дворца<sup>1</sup>, вызвали архивариуса Минамото Морианага<sup>2</sup> и послали его за лютней под названием *бокуба*<sup>3</sup>. Тот сразу же принес ее в парчовом чехле. Император осмотрел лютню и велел старшему советнику Минамото Цунэнобу<sup>4</sup> поиграть на ней. Когда император услышал ее звучание, он спросил: «Какова она по сравнению с *гэнсё*<sup>5</sup>?» Советник ответил: «В старые времена, когда правил император Итидзё<sup>6</sup>, повелели Нобуакира и Нобуёси<sup>7</sup> поиграть на этих инструментах. Нобуакира заиграл на лютне *гэнсё*, а Нобуёси — на *бокуба*. *Бокуба* звучала лучше. Тогда они поменялись инструментами, Нобуёси играл на *гэнсё*, и она звучала лучше. Инструменты были одинаковы — все дело в том, кто на них играл». Тогда император повелел принести лютню *гэнсё* и приказал играть на ней. И впрямь — этот инструмент звучал тоже великолепно.

Цунэнобу все об этом точно записал.

#### № 254. О старшем советнике Мунэтоси, искусном исполнителе на лютне, и о восьми мастерах

Когда умер правый министр Тосииз<sup>8</sup>, после сорокадевятидневного траура все разъехались, и только старший советник Фудзивара Мунэтоси<sup>9</sup> остался в старом доме. Как одиноко он себя чувствовал! Он распустил волосы и, отбивая такт на крышке коробки для писчей бумаги, запел часть *дзё* произведения «Мандзюраку». Спел он первую фразу, и хлынули у него из глаз слезы. Он был сильно простужен и играл на флейте, обернув ее бумагой<sup>10</sup>. В самые холода он играл на лютне из красного сандалового дерева<sup>11</sup>, и слышавшие его говорили: «Он только

<sup>1</sup> Дворец пурпурных покоев (Сисиндэн).

<sup>2</sup> Минамото Морианага — сын младшего советника Нагасуэ.

<sup>3</sup> Лютня «Лошади на пастбище» принадлежала императору Дайго. Название ее происходило оттого, что на ней были изображены лошади на фоне деревьев.

<sup>4</sup> Минамото Цунэнобу — в то время ему было 69 лет. Он был заместителем старшего советника и главой Налогового ведомства. Учился игре на лютне у Минамото Сукэмити.

<sup>5</sup> Сообщается, что это одна из двух лютен, привезенных из Китая Фидзивара Сада-тоси.

<sup>6</sup> Император Итидзё (годы правления 986–1011).

<sup>7</sup> Сыновья Минамото Хиромаса, см. № 244.

<sup>8</sup> См. № 243.

<sup>9</sup> Мунэтоси — старший сын Тосииз, в то время ему было 37 лет, и он состоял заместителем советника. См. № 252.

<sup>10</sup> Он обернул флейту бумагой, чтобы избежать контакта с холодной поверхностью и не простудиться еще больше.

<sup>11</sup> От долгого соприкосновения с холодным сандаловым деревом больной мог простудиться еще больше.



притворяется простуженным». А другие говорили: «Не сошел ли он с ума?»»

В игре на лютне он не был столь искусен, как в игре на цитре и флейте. Но тем не менее, когда во время правления императора Сиракава, в годы под девизом правления Дзёряку [1077–1081 гг.], призвали в Покои летучих ароматов восемь лучших исполнителей на лютне, пригласили и его. Он сказал, однако, что исполнение его незрело, и несколько раз отказывался, но был-таки зачислен в число мастеров. Среди них были: Цунэнобу<sup>1</sup>, Мунэтоси<sup>2</sup>, Минамото Масанага<sup>3</sup>, Минамото Мотоцуна<sup>4</sup>, Индзэн<sup>5</sup>, надо было бы узнать, кто были остальные трое.

### № 255. О том, как Минамото Ёсимицу обучал Тоёхара Токиаки тайному произведению для органчика *сё*

Минамото Ёсимицу<sup>6</sup> был учеником Тоёхара Токимото<sup>7</sup>. Когда Токимото скончался, сын его, Токиаки<sup>8</sup>, был еще молод годами, поэтому он не научил его «вступлению в лад»<sup>9</sup> в *тайсики-тё*, а передал эту музыку Ёсимицу. Когда правитель провинции Муцу Минамото Ёсииз<sup>10</sup> в годы под девизом правления Эйхо [1081–1084 гг.] отправился на войну с Такэхира и Изхира<sup>11</sup>, Ёсимицу служил в столице и об этой кампании услышал от других. Он обратился с просьбой об отпуске, но разрешения

<sup>1</sup> См. № 253.

<sup>2</sup> См. № 252.

<sup>3</sup> Минамото Масанага — глава Судебного ведомства, сын советника *санги* Сукэмити. Был искусен в пении вокальной музыки *вагаку*, игре на японской цитре, флейте и лютне. Учитель императора Хорикава.

<sup>4</sup> Минамото Мотоцуна (ум. в 1117 г. в возрасте 69 лет) — мастер игры на лютне. Сын Цунэнобу.

<sup>5</sup> Личность не установлена.

<sup>6</sup> Минамото Ёсимицу (ум. в 1127 г.) — стражник Левого императорского эскорта, сын Ёриёси.

<sup>7</sup> Тоёхара Токимото (ум. в 1123 г.) — сын Токимицу, знаменитый флейтист.

<sup>8</sup> Тоёхара Токиаки (род. в 1097 г.) — в свое время лучший исполнитель на *сё*. Был знаменит также как мастер игры на флейте и *хитирики*. Был главой Гагакурё и руководителем Гакусю.

<sup>9</sup> Вступление в лад (*нютё*) — небольшое произведение, предвещающее пьесу в соответствующем ладе.

<sup>10</sup> Минамото Ёсииз (1037–1106 гг.) — старший брат Ёсимицу. Был правителем провинции Муцу, а также генералом гарнизона для усмирения населения на северо-востоке страны.

<sup>11</sup> Речь идет о вражде внутри рода Киёвара. Такэхира со своим племянником Изхира выступил против Киёхира. Минамото Ёсииз оказал последнему поддержку, и в 1087 г. Такэхира потерпел поражение и был убит. Все это произошло задолго до рождения Токиаки и смерти Токимото.

не получил. Тогда он отказался от своей должности в Императорском эскорте и, взяв на спину в караульном помещении мешок с луком и стрелами, спешно покинул столицу.

Когда он прибыл на почтовую станцию Кагами<sup>1</sup>, его нагнал мужчина в светло-синем охотничьем костюме, в шароварах и шапке *хикиирээ*<sup>2</sup>. Он очень спешил, словно боялся куда-то опоздать. Ёсимицу удивился, — оказалось, что это Тоёхара Токиаки. «Что с вами? Почему вы приехали сюда?» — спросил Ёсимицу, но Токиаки, ничего не объясняя, только ответил: «Я должен ехать вместе с вами».

— Мой отъезд из столицы наделает много шума, — сказал Ёсимицу, — и я с самого начала решил ехать без сопровождающих. Вам не следовало пускаться в путь за мной.

Но Токиаки совершенно не слушал его настойчивых уговоров остаться и упорно хотел следовать за ним. Делать было нечего, они вместе отправились в путь и достигли горы Асигара. Там Ёсимицу остановил лошадь и сказал:

— Вы не слушали моих доводов и сопровождали меня до этого места — этим вы показали, что ваше намерение твердо. Но на этой горе нас, вероятно, так легко через заставу не пропустят. Оставив императорскую службу и покинув столицу, я готов рисковать своей жизнью. Как бы ни были строги стражники, они меня не устроят. Я их сопротивление прорву. У вас такой необходимости нет. Возвращайтесь поскорее отсюда!

Токиаки и на этот раз его не слушал и ничего не отвечал. Тогда Ёсимицу догадался, ради чего Токиаки поехал за ним. Не доезжая до заставы, он слез с лошади. Выбрав безлюдное место и расчистив его от хвороста, он положил на землю два щита, на один сел сам, на второй усадил Токиаки. Он вытащил из мешка со стрелами исписанный лист бумаги и показал его Токиаки.

— Это ноты вступления в *тайсики-тё*, которые собственноручно записал ваш отец, Токимото. Взяли ли вы с собой органчик? — спросил он.

Тот ответил: «Взял», — и вытащил инструмент из-за пазухи. Ёсимицу попробовал орган, звучал он великолепно.

— Я научу вас всему тому, чего вы так жаждали, — и обучил Токиаки вступлению в лад.

— Отправляясь из столицы по столь важному делу, трудно предвидеть, останусь ли я в живых. Но если все окончится благополучно, мы

<sup>1</sup> Кагами (Зеркало) — почтовая станция на дороге Токайдо.

<sup>2</sup> Шапка без завязок, которую надвигали низко на лоб. Надевалась при быстрой езде.

вновь встретимся в столице. Вы — музыкант из рода Тоёхара, такие люди нужны императорскому дому. Если вы испытываете ко мне благодарность, побыстрее возвращайтесь в столицу, чтобы посвятить себя достижению мастерства в игре на органе.

Он долго уговаривал Токиаки, и, уступив его увещаниям, тот отправился в столицу.

### Запись на обороте

В записках левого министра из Удзи<sup>1</sup> сказано:

19-го дня 6-го месяца 5-го года Хозэн [1139 г.]. Поскольку это день, благоприятный для начала занятий, я выучил вступление в лад *хё-дзё*<sup>2</sup>. Я сыграл его десять раз. Мне захотелось поучиться у Токиаки. Вчера я спрашивал у заместителя старшего советника<sup>3</sup>: «Что, если завтра мне выучить вступление?» Он мне ответил: «Это самое лучшее, что можно сделать».

20-го дня того же месяца. Я выучил с Токиаки вступление в *тайсики-тё*, я сыграл его десять раз. Вчера был благоприятный день, и я выучил вступление в ладе *хё-дзё*, поэтому никак нельзя было на следующий день браться за вступление в *тайсики-тё*<sup>4</sup>. Но вчера, выучив вступление в *хё-дзё*, я написал заместителю старшего советника: «Я выучил вступление в *хё-дзё*. После этого только через месяц-другой можно будет учить вступление в *тайсики-тё*?» Он ответил: «Делайте так, как вам кажется лучшим».

Я пригласил Токиаки в южный двор и подарил ему гнедую лошадь. (Ее оседлали. Слуга-телохранитель ее вывел. Ее приняли старший и младший конюшие.) Токиаки поблагодарил и удалился. Конюшие повели за ним коня. Так, находясь за бамбуковой шторой, я отблагодарил Токиаки.

Говорят, что обязательно надо отблагодарить за обучение тайному произведению. В прошлом Токимицу<sup>5</sup> научился вступлению в лад *хё-дзё* у Токинобу<sup>6</sup>. Токинобу говорил: «Вступление в лад оберегают четыре

<sup>1</sup> Фудзивара Ёринага (1120–1156 гг.). Сохранился его дневник, «Тайки» («Записки министра из Удзи»), из которого и взят следующий отрывок.

<sup>2</sup> Впоследствии это произведение было засекречено, как и *нютё* в *тайсики-тё*.

<sup>3</sup> По-видимому, Минамото Масасада, сын первого министра Масадзанэ (1059–1127 гг.). В 1159 г. стал правым министром. Был учителем Ёринага в игре на флейте и *сё*.

<sup>4</sup> Обучение тайным произведениям не могло иметь места в любой день. Поэтому Ёринага решил отложить изучение второго вступления на месяц-другой. Но после письма Масасада он решил сделать это сразу же.

<sup>5</sup> Токимицу — знаменитый мастер игры на *сё*.

<sup>6</sup> Возможно, имеется в виду Тоёхара Токинобу, отец Токимицу, учитель императора Мураками (годы правления 946–967).

небесных владыки<sup>1</sup>. Поэтому за учебу надо обязательно вознаграждать». Токимицу был беден и не имел, чем заплатить. Рассказывают, что он преподнес Токинобу два старых куска медвежьей кожи, которые подкладывают под седло.

Завершив обучение, я сообщил об этом заместителю старшего советника. С ответным письмом он прислал мне два листа нот, собственноручно написанных капитаномлевой личной императорской охраны Токимицу. (Один лист — запись вступления в ладе хё-дзё, второй — в тайсики-тё. На оборотной стороне второго листа секретные поучения исполнения произведений в ладе осики-тё. Как я обрадовался, увидев это!)

### № 256. О том, как Фудзивара Хиросада играл на большом барабане и вызвал восхищение у Омива Мотомаса

Как-то раз император Хорикава<sup>2</sup> посетил отрекшегося от престола императора [Сиракава] и императрицу-мать во дворце на Шестом проспекте<sup>3</sup>. Музыкантов посадили на острове посреди пруда, так что между ними и местом, где расположились государи, было большое водное пространство.

Фудзивара Хиросада<sup>4</sup> по императорскому распоряжению играл на большом барабане и бил в него, опережая такт.

На следующий день, встретив Омива Мотомаса<sup>5</sup>, Хиросада спросил его: «Как вчера звучал барабан?»

— Вы прекрасно играли, но мне показалось, что вы чуть-чуть спешили.

— Казалось ли вам так только в начале? Или я спешил на протяжении всего исполнения? — опять спросил Хиросада.

— Вы спешили во время всего исполнения, — ответил Мотомаса.

Тогда Хиросада сказал:

— Намерение мое выполнено. Дело в том, что когда музыканты сидят недалеко от слушателей, удары в барабан до них доходят быстро, а когда слушатели далеко, — с опозданием. Поэтому я так и играл перед императорами. Надеюсь, что там, где они находились, было слышно, как надо.

<sup>1</sup> Стражи четырех частей света.

<sup>2</sup> Император Хорикава — правил с 1086 по 1107 г.

<sup>3</sup> Дворец на Шестом проспекте — резиденция отрекшегося от престола императора Сиракава.

<sup>4</sup> Фудзивара Хиросада (ум. в 1103 г.) — был главным заместителем главы Налогового управления и руководителем Гакусо.

<sup>5</sup> Омива Мотомаса — см. примеч. 72 (к № 243).

— Ах, это вы сделали нарочно! — воскликнул Мотомаса в восхищении. — Я бы не додумался до этого. Это замечательно!

**№ 257. О том, как Нобуаки из Императорского архива играл на большом барабане и сбился с ритма**

Нобуаки<sup>1</sup>, служащий в Императорском архиве, славился своим музыкальным искусством. Как-то раз император Сиракава совершал выезд во дворец на Шестом проспекте, и старший советник Тосиаки<sup>2</sup> настойчиво рекомендовал взять в свиту Нобуаки. По повелению императора он при исполнении произведений правой стороны играл на большом барабане и в произведении «Онинтэй» сбился с ритма. На флейтах играли Кобэ Масакиё<sup>3</sup> и Омива Мотомаса<sup>4</sup>. Нобуаки в течение многих лет слышал, как Мотомаса играл на флейте это произведение, и сам следовал этой версии, но в тот день Мотомаса играл иначе, и Нобуаки совершил ошибку. Войдя в комнату для музыкантов, он с упреком сказал Мотомаса:

— Все эти годы я в своем исполнении не отступал от вашей традиции. Но сейчас вы сыграли другую версию и тем самым сбили меня — за это можно голову живьем отрезать.

На это Мотомаса ответил:

— Я в своем исполнении ничего не меняю, известная вам традиция остается какой она была. Но сегодня на первой флейте играет Масакиё. Он захотел отдохнуть и попросил заменить его. Мог ли я не исполнить его версии? Возьмите колотушку, и я вам сейчас же ее покажу.

Таким образом он мягко уладил дело.

Ошибки заключаются в несовпадении с флейтистом, когда исполнитель на барабане самовольничает. С того дня, когда музыкант берется за колотушку, он должен во всем следовать за мелодией флейты. Таково древнее предписание.

**№ 258. О том, как Кома Мицусуэ танцевал «Катэн» и «Тикю»**

В 8-й день 8-го месяца 2-го года под девизом правления Кахо [1095 г.] состоялся визит императора [Хорикава] во дворец Канъин<sup>5</sup> и перед

<sup>1</sup> Личность не установлена.

<sup>2</sup> Минамото Тосиаки — во время отречения от престола императора Сиракава был заместителем советника и начальником Правой дворцовой охраны, ему было 43 года.

<sup>3</sup> Кобэ Масакиё (1049—1119 гг.) — сын чиновника третьего класса Ута-дзукаса Масакаки.

<sup>4</sup> См. № 256.

<sup>5</sup> Дворец, в котором с 6-го месяца 1095 г. проживал отрекшийся от престола император Сиракава.

императорами были устроены схватки борцов *сумо*. Когда Оэ Масафуса<sup>1</sup> за день до соревнований составлял программу, танцовщик Кома Мицусуэ<sup>2</sup> сказал ему:

— Я бы хотел вместо танца «Мандзайраку» исполнить «Катэн». Ведь император видит «Мандзайраку» каждый год. Во-вторых, «Катэн» столь же подходящ для исполнения на празднике. В-третьих, хореография «Катэн» интереснее. В-четвертых, этот дворец заново отстроен, и «Катэн» более соответствует случаю.

Когда Масафуса доложил об этом, император согласился и издал указ — так сначала были исполнены «Катэн» и «Тикю».

В то время во дворце Сатодайри<sup>3</sup> проживал император Хорикава, а отрекшийся от престола император проживал в Канъин. Дворцы были рядом, визиты делались пешком.

### № 259. О том, как Минамото Масасада мальчиком исполнял «Кондзю»

В 5-й день 1-го месяца 2-го года под девизом правления Тёдзи [1105 г.] во время визита императора [Хорикава] к отрекшемуся императору [Сиракава] и императрице-матери правый министр Минамото Масасада<sup>4</sup>, тогда еще ребенок, исполнял танец «Кондзю». Начальниклевой дворцовой стражи Минамото Масатоси,<sup>5</sup> старший ревизор Правой канцелярии Фудзивара Мунэтада<sup>6</sup>, советник *сайсё*, бывший одновременно вторым военачальником Личной императорской охраны Фудзивара Таданори<sup>7</sup> были очень искусны в игре на струнных и духовых инструментах, поэтому их посадили перед помещением для музыкантов. Танцы еще не кончились, но отрекшийся от престола император велел позвать мальчика, исполнявшего «Кондзю». Не сняв башмаков, тот встал перед императором на веранде, и император пожаловал ему через левого министра Фудзивара Тададзанэ<sup>8</sup> красную

<sup>1</sup> Оэ Масафуса (см. примеч. 1 к приложению 2) в то время был заместителем советника.

<sup>2</sup> Кома Мицусуэ (1025–1112 гг.) — музыкант, состоявший при храме Кофуку-дзи. Знаменитый исполнитель произведений *тогаку*.

<sup>3</sup> Сатодайри — дворец императора вне крепости, находился на Втором проспекте. Обычно это были дома крупных сановников, родственников императора по матери.

<sup>4</sup> Минамото Масасада — см. № 255. В 1105 г. ему было 12 лет.

<sup>5</sup> Минамото Масатоси был одновременно заместителем советника и заместителем главы Ведомства двора наследника престола.

<sup>6</sup> Фудзивара Мунэтада в то время был также советником *санги* и правителем провинции Иё, в 1105 г. ему было 44 года.

<sup>7</sup> Фудзивара Таданори был советником *санги*, в 1105 г. ему был 31 год.

<sup>8</sup> Фудзивара Тададзанэ — см. № 252. В 1105 г. ему было 28 лет.

накидку. Мальчик спустился во двор, исполнил танец и удалился, после чего его отец, министр двора Минамото Масадзанэ<sup>1</sup>, спустился во двор и исполнил церемониальный благодарственный танец. Все родственники тоже спустились, и выглядели они блистательно. Император остановил Таданори, игравшего во дворе на флейте, и заиграл сам. Мальчик, исполнявший «Кондзю», тоже играл на флейте. Это было замечательно!

### № 260. Об исполнении музыки во время посещения императором Хорикава дворца Тоба

В 5-й день 3-го месяца 2-го года под девизом правления Кандзэ [1107 г.] император [Хорикава] отправился во дворец Тоба<sup>2</sup>, и в 6-й день там состоялось соревнование в сочинении японских стихов. Тема для них была предложена советником Фудзивара Мунэтада<sup>3</sup>. Началось исполнение музыки. Император играл на флейте, верховный советник Фудзивара Тададзанэ<sup>4</sup> играл на цитре *со*, Мунэтада отбивал ритм, Фудзивара Мунэмита<sup>5</sup> пел *цукэута*<sup>6</sup>, новый советник Минамото Мотоцуна<sup>7</sup> играл на лютне, глава Правого отделения столичной полиции Минамото Акинака<sup>8</sup> играл на органчике *сё*, Минамото Тосиёри<sup>9</sup> — на *хитирики*, Минамото Ариката<sup>10</sup> — на японской цитре, Минамото Изтоси<sup>11</sup> пел *цукэута*. В ладе *рё* были исполнены три раза «Анатото», один раз «Сакурабито», два раза «Мусирода», части *ха* и *кю* произведения «Тори» и часть *кю* произведения «Катэн». В ладе *рицу* — один раз «Аояги», «Мандзайраку», часть *кю* произведения «Госёраку». Струнные и духовые инструменты звучали прекрасно. Отрекшийся от престола император слушал, находясь за бамбуковой шторой. Он пришел в силь-

<sup>1</sup> Минамото Масадзанэ (1059–1127 гг.) — стал впоследствии первым министром.

<sup>2</sup> Загородный дворец отрекшегося от престола императора Сиракава.

<sup>3</sup> См. № 259.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Фудзивара Мунэмита — в то время заместитель советника и начальник Правой дворцовой стражи, ему было 35 лет.

<sup>6</sup> Исполнение *кагура* или *сайбара* под аккомпанемент оркестра *кангэн*.

<sup>7</sup> Минамото Мотоцуна — заместитель советника (был назначен за год до описываемого события). Знаменитый исполнитель на лютне и вокальных жанров национальной музыки.

<sup>8</sup> Минамото Акинака — младший брат Минамото Масадзанэ.

<sup>9</sup> Минамото Тосиёри (1055–1129 гг.) — младший брат Мотоцуна, знаменитый исполнитель на *хитирики*.

<sup>10</sup> Минамото Ариката — известный исполнитель на японской цитре, флейте и *сё*, а также *имаё* и других вокальных жанров японской музыки.

<sup>11</sup> Минамото Изтоси — правитель провинции Муцу.

ный восторг и тайком от других призвал советника Минамото Акимити<sup>1</sup> на северную половину дворца. Туда пришел и Фудзивара Тададзанэ. Принесли вино, пели *розэй* и *имаё*. В 8-й день император ездил в лодке и развлекался музыкой. После этого танцовщикам и музыкантам были вручены награды и подарки от императора, и император покинул дворец.

**№ 261. О том, как император Хорикава, покинув пир, исполнял на флейте «Одай хадзинраку»**

Как-то раз император Хорикава покинул пир раньше, чем обычно, и возвратился в свои покои. Все были этим удивлены. Когда началось исполнение музыки артистами, стоящими во дворе, государь, сидя за своим столом, заиграл на флейте «Одай хадзинраку». Как великолепно он играл! Говорят, правый министр той поры оставил об этом запись. Надо поискать.

**№ 262. О том, как все смеялись над лишенным понимания музыки Минамото Акимаса**

Фудзивара Суэмити<sup>2</sup> говорил, что человек, лишенный музыкальных способностей, достоин сожаления.

Как-то раз, во времена правления императора Хорикава, состоялось исполнение музыки в ладе *хё-дзё*. Инструменты звучали чарующе. Приближался рассвет. Кто-то сказал:

— Говорят, что если сыграть сто раз подряд третью часть «Госёраку», то даже трава и деревья начнут танцевать. Не попробовать ли нам?

Начали играть. Когда сыграли всего лишь пятьдесят раз, небо было уже совсем светлым. Тоёхара Токимото<sup>3</sup> открыл боковую дверь и увидел, что деревья в саду движутся.

— Они танцуют! — воскликнул он.

Все были восхищены его находчивостью.

Минамото Акимаса<sup>4</sup>, тогда еще архивариус, человек, к музыке неспособный, несмотря на то что находился в таком собрании, брякнул:

— Ветер дует, вот деревья и качаются.

Все над ним долго смеялись.

<sup>1</sup> Минамото Акимити — сын Масадзанэ.

<sup>2</sup> Фудзивара Суэмити — известный поэт и музыкант. Славился мастерством игры на лютне и флейте.

<sup>3</sup> Тоёхара Токимото (1053–1123 гг.) — знаменитый исполнитель на *сё* и флейте.

<sup>4</sup> Акимаса — сын правого министра Акифуса. Известен тем, что, не умея слагать стихов, достиг высокого положения.



**№ 263. О том, как во время правления императора Хорикава состоялось музыкальное соревнование, как Токимото играл на флейте и как победа досталась придворным низших рангов**

В годы правления того же императора как-то раз было устроено музыкальное соревнование. Придворные высших рангов исполняли «Сандайэн». Император играл на флейте. Сыграли два раза часть *ха*, три раза часть *кю*, а потом еще несколько раз повторяли часть *кю*. А придворные низших рангов играли «Госёраку». На флейте играл Тоёхара Токимото<sup>1</sup>. После части *дзё*, как обычно, танцовщик читал стихи. Сыграли шесть раз часть *дзё*, перешли к *ха*. Император был в восторге и сказал, чтобы эту часть играли до бесконечности. Пока длилось исполнение, луна поднялась высоко. Победа была за придворными низших рангов.

**№ 264. О том, как Минамото Ёриёси учился у Нобутика игре на флейте**

Глава Гакусю Минамото Ёриёси<sup>2</sup> был человек такого артистизма, что не уступил бы и древним мастерам. Игре на флейте он учился у Таматэ Нобутика<sup>3</sup>. Нобутика жил в Южной столице [Нара], и Ёриёси, невзирая на дальнюю дорогу, отправлялся к учителю через день, а то через два-три дня. Бывало, что Нобутика ничему его не учил, и Ёриёси, проделав напрасно длинный путь, возвращался домой. Как-то раз Нобутика был в огороде, где росли дыни, и изгонял вредных насекомых, и Ёриёси вместе с ним с утра до вечера помогал ему. А когда он собрался уходить, Нобутика неожиданно, желая отблагодарить, научил его какому-то произведению. В другой раз они пошли собирать соевые бобы, и, срезая их, Нобутика, держа серп, как флейту, учил Ёриёси. Так Ёриёси овладевал мастерством. Он не стыдился спрашивать совета и учиться у любого, невзирая на ранги. Рассказывают, что произведению «Тэндзинраку» он научился у пожилого служки на мосту в храме Хатимангу. Ёриёси выяснил, где находится могила Минамото Хиромаса, время от времени ходил туда и поклонялся духу усопшего. Это все оттого, что он действительно достиг вершин в своем искусстве.

**№ 265. О том, как Фудзивара Тададзанэ просил Дайгомбо выполнить жертвоприношение якше, и о боге Фукутэн**

Однажды случилось так, что Фудзивара Тададзанэ<sup>4</sup> чего-то необычайно возжаждал. Тяжело вздыхая, он просил опытного в подобных

<sup>1</sup> См. № 262.

<sup>2</sup> О нем известно, что он был выдающимся флейтистом.

<sup>3</sup> Таматэ Нобутика — музыкант храма Якуси-дзи в Нара.

<sup>4</sup> Фудзивара Тададзанэ — см. № 252. Желание его, о котором рассказывается в этом отрывке, было стать регентом.

делах монаха по имени Дайгомбо<sup>1</sup> выполнить жертвоприношение якше<sup>2</sup>, которое всегда приносило желаемый результат. Позвав монаха, Тададзанэ настойчиво просил его.

— До сих пор жертвоприношение вреда никому не принесло. Желание ваше исполнится в течение семи дней. Если в течение этого срока ничего не произойдет, надо будет ждать еще семь дней. Если же вы не дождетесь результата, сошлите меня немедленно в ссылку, — уверенно сказал монах.

Совершили жертвоприношение, но прошло семь дней, а результата не было. Тогда Тададзанэ сказал:

— Семь дней я прождал напрасно. Почему это?

— Не послать ли кого-нибудь в храм? Обязательно должен быть какой-нибудь знак, — ответил монах.

И точно — послали человека узнать, и оказалось, что приходила лиса и съела приношения. Людей она совершенно не боялась. После этого решили ждать еще семь дней. В день, когда истекал срок, Тададзанэ днем заснул, и мимо его изголовья прошла прекрасная женщина. Ее волосы стелились по полу на три сяку<sup>3</sup>. Изумленный такой красотой, Фудзивара схватил даму за волосы. Она оглянулась:

— Какая неучтивость! Почему вы так поступаете?

Ее голос, черты лица — все было полно не сравнимой ни с чем прелести. «Не спустилась ли это сюда небожительница?» — подумал он и, не удержавшись, крепко схватил ее. Она вырвалась и скрылась — прядь волос ее при этом оторвалась. Он был в изумлении, чувствовал себя пристыженным — и проснулся. В руках у него был лисий хвост. Все это было удивительно. Он послал за Дайгомбо и рассказал ему сон. Тот пришел в такое возбуждение, что, казалось, потерял разум.

— Я вам так и говорил. Это результат выполненного действия. В последние годы я был свидетелем многих чудес, но такого, как это, еще не было. Ваше желание обязательно исполнится завтра в полдень. Мне не придется отправляться в изгнание! — сказал он и удалился.

Тададзанэ тотчас же послал ему в подарок женское платье<sup>4</sup>. Как монах и предсказывал, на следующий день в полдень из императорского дворца было получено радостное сообщение!

<sup>1</sup> О нем известно только то, что он был монахом секты Сингон.

<sup>2</sup> *Якша (дакини)* — демон, кровожадный посланец ада. Узнав, что в течение шести месяцев кто-то должен умереть, съедает его сердце, отчего приобретает сверхъестественную силу. Может дать такую же силу тем, кто совершает ему жертвоприношения. В Японии вера в *якшу* соединилась с верованиями в лис-оборотней.

<sup>3</sup> Сяку равняется 30,3 см.

<sup>4</sup> Шелк и одежда в древней Японии часто являлись эквивалентом денег. Одежда, преподносимая в подарок, представляла собой определенную стоимость. Полный женский наряд с большим числом надеваемых друг на друга платьев был одеждой очень дорогой.

Став регентом, Тададзанэ первым делом присвоил Дайгомбо высокий ранг. Лисий же хвост он завернул в чистое полотно и спрятал. Вскоре он научился сам выполнять жертвоприношение якше и прибежал к нему, когда чего-нибудь сильно желал. Оно обязательно давало желаемый результат. Лисий хвост был отдан в часовню Гоходэн в храме Мёондзи<sup>1</sup> — что с ним стало? В старой усадьбе Казн<sup>2</sup> на перекрестке дорог Рэйдзэй и Хигаси-но тоин, принадлежавшей министру Арихито<sup>3</sup>, еще во время его жизни была построена молельня, где поклонялись богу Фукудэн<sup>4</sup>. Кажется, что она существует и поныне.

Среди многочисленных чудес, связанных с богом Фукудэн, было вот какое. В 1-й год под девизом правления Канги [1229 г.] во дворце на Седьмом проспекте<sup>5</sup> жил управляющий Палаты обрядов по имени Кунинари<sup>6</sup>. Кроме того, он служил заместителем правителя провинции Этидзэн, и его называли заместителем-монахом в миру<sup>7</sup>. Сын его, имярек, был начальникомлевой дворцовой стражи. Однажды он отправился на Четвертый проспект справиться о здоровье старшего советника<sup>8</sup>. Дело было под вечер. Он шел с перекрестка дорог Рэйдзэй и Мадэ, остановился на перекрестке Оимикадо и Такакура<sup>9</sup> и произнес: «Ах, как прекрасно звучит цитра!» Не двигаясь с места, он слушал, наклонив голову, с глубоким удовольствием. «Ты слышишь?» — спросил он своего сопровождавшего, но тот ответил, что ничего не слышит. Начальник стражи воскликнул: «Как ты можешь не слышать такой прекрасной цитры!» — и стоял, слушая еще более сосредоточенно.

Как только он пришел домой, он начал жаловаться на боль в груди. Видно было, что он очень мучился. Он сделался безумен и все поры-

<sup>1</sup> Относительно этого храма не существует единого мнения. Предполагается, что это один из храмов в храмовом комплексе Энряку на горе Хизэй, центре секты Тэндай. По другому мнению, это синтоистский храм в столице, рядом со старой усадьбой Минамото Арихито (см. примеч. 196).

<sup>2</sup> Казн (Цветник) — название усадьбы.

<sup>3</sup> Минамото Арихито (ум. в 1147 г.).

<sup>4</sup> Фукудэн (или Фукудзин) — бог счастья.

<sup>5</sup> Дворец, в котором провел последние годы своей жизни император Сиракава. Впоследствии он принадлежал императрице, супруге императора Такакура (1168–1180 гг.) и матери императора Готоба (1183–1198 гг.). Непонятно, почему он упомянут как местожительство Кунинари.

<sup>6</sup> Личность не установлена.

<sup>7</sup> Монах в миру — человек, принявший монашество и продолжавший жить у себя дома.

<sup>8</sup> Неизвестно, кто имеется в виду.

<sup>9</sup> Там находилась усадьба Фудзивара Моронага, иначе Мёонгин. Моронага (1138–1192 гг.) — сын левого министра Ёринага, внук Тададзанэ. В № 489 рассказывается, как он игрой на лютне излечил тяжело больного.

вался убежать куда-то в западную сторону. Его могли удержать только шесть дюжих мужчин. Силу его невозможно представить. Он высоко подпрыгнул, перевернулся в воздухе головой вниз и, упав, больно ушибся о дощатый пол. Казалось, что все его тело разбито.

В то время Ходзимбо<sup>1</sup> еще не принял пострига и временно проживал в северных покоях в доме советника Ямакакэ<sup>2</sup>, который стоял на перекрестке дорог Оимикадо и Хигаси-но тоин. К нему-то с востока и примыкал дом больного. Отец начальникалевой дворцовой стражи, видя, что он показывает на запад и порывается туда, спросил:

— Ты собираешься идти к кому-то и показываешь пальцем. К западу от нас живет помощник главы Правых императорских конюшен из рода Фудзивара. Хочешь ли ты к нему?

Сын его кивнул головой.

— А может быть, позвать его сюда? — спросили его, и он обрадованно закивал опять.

Отправились к помощнику главы конюшен и обо всем рассказали. Он удивился и отправился к больному. Тот, увидев пришедшего, совершенно успокоился, сам надел шапку и почтительно сел перед ним. Он со злобой посмотрел на каждого из ухаживавших за ним шести или семи человек, которые стояли вокруг. Он явно страдал от их присутствия, и им велели уйти. Только монах оставался сидеть в углу, но сын и на него посмотрел со злобой, и ему тоже пришлось уйти. Оставшись вдвоем с помощником главы конюшен, больной, казалось, был доволен и сделался крайне почтителен к нему.

— Для чего вы позвали меня? — спросил пришедший.

Только тогда больной робко заговорил:

— Я живу рядом с вами, и мне захотелось увидеть вас.

— Последовав за посыльным, я сам пришел к вам. Скажите, что я могу сделать для вас.

— Я очень хотел бы послушать, как вы играете на цитре *со* и на лютне, а еще — как вы поете.

— Это не составит труда. Если человек посвящает себя искусству музыки, он относится ко всем доброжелательно. Я радуюсь, если кто-то хочет слушать меня, и иду навстречу таким желаниям.

Он взял лютню и начал играть. Больной закивал головой, стал раскачиваться из стороны в сторону, и было видно, что на душу его нисходит покой. Когда музыкант кончил играть, больной сказал:

<sup>1</sup> Фудзивара Такатоки. Он был архивариусом и помощником главы Правых императорских конюшен. Отец его, Такамити, был главой Гакусо и правителем провинции Овари. Он выучился у Моронага игре на *со* и *бива*, а потом передал свое искусство сыну.

<sup>2</sup> Личность не установлена.

— Я хотел бы услышать вашу игру на цитре.

Помощник главы конюшен заиграл на цитре, и больному его игра понравилась. По его просьбе музыкант пел *роэй*, *сайбара* и другие произведения — и тот был очень доволен. Тогда помощник главы конюшен сказал:

— Следуя вашему желанию, я исполнял разные произведения. Сколько бы раз вы ни захотели слушать меня, мне это не составит труда. Когда вы снова захотите, чтобы я играл для вас, не стесняйтесь. Не впадайте в такое необычное состояние. А теперь успокойтесь.

Больной, тронутый его словами, ответил:

— В моем скромном положении и при расстроенном рассудке мне нелегко будет увидеть вас.

— Я приду, как только вы захотите. А теперь поешьте немного.

Больной согласился. В глиняную чашку положили риса, в другую сушеных моллюсков, поставили их на поднос и внесли в комнату. Больной съел весь рис, лязгая зубами, а моллюсков проглотил одним глотком. Ему предложили вина. Он был непьющий и никогда больше одной чашки не пил, а тут выпил две большие чашки. Предложили еще одну, он выпил и ее.

После этого помощник главы конюшен распрощался с ним и возвратился домой.

На рассвете к нему пришел монах и сказал:

— Как только вы ушли, сын опять впал в безумие. Не могли бы вы прийти к нему еще раз?

Помощник главы конюшен тотчас же отправился туда. Больной страшно бесновался.

— Почему вы так неразумно обманываете людей? Я играл для вас различные произведения, вы успокоились, и я отправился домой, чтобы отдохнуть. Могли ли вы так быстро лишиться покоя? — сказал помощник сердито.

— Дело в том, что у меня осталось еще одно желание. Есть произведения для лютни в особом ладу. Они очень красивы, и мне бы хотелось их услышать.

— Это нетрудно, об этом не стоит и говорить, — сказал помощник главы конюшен и сыграл несколько произведений в ладе *фуко-дзё*<sup>1</sup>.

Больному это чрезвычайно понравилось, он слушал, склонившись.

— Вы сыграли в этом ладе для лютни. А лады для цитры? Вы доставляете огромное наслаждение, и мне хочется спокойно слушать вас.

---

<sup>1</sup> Один из 26 ладов для *бива*.

Музыкант сыграл *сандан-но нобори* *каки авасэ* и *каки-авасэ*, которое называлось «цветы сливы»<sup>1</sup>. Больной наслаждался, молитвенно сложив руки.

Тем временем совсем рассвело. Из конуры, в которую через щели проник солнечный свет, вылезла собака и стала обнюхивать все вокруг. Увидев больного, она остановилась, оскалилась и от страха задрожала. Помощник главы конюшен понял, что это проделки бога Фукудэн, и собаку прогнал. Больному стало легче.

— Вы, должно быть, удовлетворены. Я пойду домой. Мне было приятно посетить вас. Скоро я пойду в храм и буду играть для вас разные произведения, — сказал помощник главы конюшен.

— В давние времена я часто слушал эти произведения, и воспоминания мои сладостны. И сам я, с моими скромными способностями, их исполнял, — ответил больной.

Помощник главы конюшен удалился. Больной заснул и проспал до часа обезьяны<sup>2</sup>.

Помня о своем обещании, помощник главы конюшен вместе с дворцовой прислужницей Овари и Санки<sup>3</sup> совершил паломничество в храм, и они вместе играли там на лютне и цитре.

### № 266. О том, как окольный и старший советник Фудзивара Наримити излечил душевнобольную с помощью «модных песен».

Однажды окольный и старший советник Фудзивара Наримити<sup>4</sup> играл в мяч во дворце Уринъин<sup>5</sup>. Неожиданно хлынул дождь. Наримити укрылся под навесом лестницы, присел на ступеньку и стал ждать, пока дождь прекратится. При этом он тихонько напевал *камиута*<sup>6</sup>:

— Капли дождя тихонько падают с крыши,

Так исчезают из сердца заботы...

Вдруг из-за решетки послышался голос придворной дамы:

<sup>1</sup> Особые приемы игры на *со*.

<sup>2</sup> Период с 3 до 5 часов дня.

<sup>3</sup> Овари — сестра Ходзимбо, знаменитая исполнительница на *бива*, училась у отца, знала много тайных произведений. Санки — сестра Ходзимбо, искусная исполнительница на цитре.

<sup>4</sup> Фудзивара Наримити — младший брат Сукэмити, известного исполнителя вокальной музыки *вагаку*. Он сам был известным исполнителем на флейте и вокальных жанров. Кроме того, был искусным игроком в мяч. В 1159 г. в возрасте 63 лет принял монашество.

<sup>5</sup> Загородный дворец императоров Дзюнна (823–833 гг.) и Ниммё (833–850 гг.). Впоследствии был превращен в филиал храма Гангё-дзи.

<sup>6</sup> Песни *кагура*, которые превратились в разновидность *имаё*.

— Несколько дней назад в женщину, которая служит здесь, вселился дух и страшно ее мучает. Услышав ваше пение, она зевнула и немного успокоилась. Не споете ли еще что-нибудь?

Нарамити, сняв башмаки, вошел в комнату и, стоя перед занавеской, несколько раз пропел:

— Ничего нет надежнее,  
Чем обеты Тысячерукого<sup>1</sup>.  
Даже сухие трава и деревья  
Его милостью вдруг зацветают...

И еще:

— Верю в обет Царя-врачевателя<sup>2</sup>:  
«Излечу всех живущих».  
Утешенье несут «Услышу молитву...»  
И «Все просьбы исполню».

Когда он это пропел, злой дух покинул больную. Женщина что-то произнесла. Она выздоровела. В этом не было никакого чуда: перед человеком, искушенным в искусстве, даже духи благоговеют.

#### № 267. Об исполнении музыки на пиру 3-го месяца 3-го года под девизом правления Тэнъэй

В 18-й день 3-го месяца 3-го года под девизом правления Тэнъэй [1112 г.] на малом пиру<sup>3</sup> по случаю шестидесятилетия отречшегося от престола императора Сиракава после исполнения танцев играли музыку. Советник Фудзивара Мунэтада<sup>4</sup> отбивал ритм, глава Министерства гражданской администрации Минамото Мотоцуна<sup>5</sup> играл на лютне, советник, бывший одновременно вторым военачальником Личной императорской охраны, Фудзивара Тадамити<sup>6</sup>, — на цитре *со*, второй военачальник Личной императорской охраны Фудзивара Нобумити<sup>7</sup> — на флейте, младший военачальник Личной императорской охраны Фудзивара Мунэёси<sup>8</sup> — на органчике *сё*, Фудзивара Корэм-

<sup>1</sup> Тысячерукий — одна из ипостасей бодхисаттвы Каннон (санскр. Авалокитешвара), тысячекого, чтобы видеть всех, кто нуждается в помощи, и тысячерукого, чтобы им помогать.

<sup>2</sup> Будда-исцелитель (Бхайшаджьягуру).

<sup>3</sup> После больших, особенно торжественных пиров устраивались малые.

<sup>4</sup> Фудзивара Мунэтада (1062–1141 гг.) — министр, автор «Тююки».

<sup>5</sup> Минамото Мотоцуна — см. № 254.

<sup>6</sup> Фудзивара Тадамити (1097–1164 гг.) — высший советник и первый министр. Знаменитый поэт. Из его записок до настоящего времени сохранилась лишь малая часть.

<sup>7</sup> Фудзивара Нобумити — сын Мунэмити.

<sup>8</sup> Фудзивара Мунэёси — сын Мунэтада.

ти<sup>1</sup> — на японской цитре, правитель провинции Этиго Фудзивара Ацуканэ<sup>2</sup> — на *хитирики*. В ладе *рё* были исполнены «Анатото», «Му-сирода», часть *ха* произведения «Тори», в ладе *рицу* — «Аояги», «Коромогаэ», «Така-но ко», «Мандзайраку». Император пел *сайбара*. Это было великолепно. Рассказывают, что «Коромогаэ» и «Така-но ко» так хорошо пели, что их даже несколько раз повторили.

**№ 268. О том, как первый министр Фудзивара Мунэсукэ играл вступление к «Ранрё» и привел бога в восхищение**

Первый министр Фудзивара Мунэсукэ<sup>3</sup> однажды вышел из дворца<sup>4</sup>. Ярко светила луна, на душе у министра был покойно. Он сел в коляску и начал наигрывать на флейте вступление к «Ранрё». На перекрестке Коноэ микадо и Мадэ он заметил перед экипажем замечательно танцующего маленького мужчину в костюме ланлинского князя. Министр изумился, приказал выпрячь быков, сел на оглоблю экипажа и сыграл полностью все произведение. Когда он кончил, этот самый ланлинский князь вошел в храм, что стоит на юг от Коноэ и на восток от Мадэ. Даже боги подпадают под воздействие игры на флейте.

**№ 269. О том, как первый министр Минамото Масадзанэ обучил Оно Тадаката произведению «Кондзю», а Хата Кинсада — Оно Тикаката «Сайсоро»**

После смерти танцовщика Оно Сукэтада<sup>5</sup> никто в его роду не знал произведений «Кондзю» и «Сайсоро», и тогда первый министр Минамото Масадзанэ<sup>6</sup> обучил лейтенанта Личной императорской охраны Оно Тадаката<sup>7</sup> произведению «Кондзю». Обучить же «Сайсоро» его никто не мог, но это произведение знал танцовщик храма Тэнно-дзи<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Фудзивара Корэмита — сын Нобумита.

<sup>2</sup> Фудзивара Ацуканэ — знаменитый исполнитель на *хитирики*. Ему посвящен отрывок № 319. Ацуканэ был на редкость безобразен. Однажды жена его, молодая красавица, сетуя на судьбу, заперлась в своей комнате и к нему не выходила. Он стал играть на *хитирики* и петь, чем завоевал ее расположение к себе.

<sup>3</sup> Мунэсукэ умер в 1162 г. в возрасте 86 лет.

<sup>4</sup> «Кёкунсё» относит это происшествие к середине 11-го месяца 1155 г. (Кёкунсё [= Поучения] / Под ред. Уэки Юкиёси // Кодай тэсэй гэйдзюцу рон / Под ред. Хаясия Тацусабуро. Токио, 1973. С. 23. (Нихон сисо тайсэй. Т. 23).

<sup>5</sup> Сукэтада — см. примеч. 95 к данному приложению.

<sup>6</sup> Минамото Масадзанэ (1059–1127 гг.) — см. № 259.

<sup>7</sup> Тадаката (1085–1135 гг.) — третий сын Сукэтада. После смерти отца и старших братьев в течение трех лет учился у императора Хорикава.

<sup>8</sup> Храм Тэнно-дзи — расположен в современном г. Осака. Основан Сётоку-тайси. Впервые заимствованное из Китая произведение «Сайсоро» было передано музыкантам этого храма.



Хата Кинсада<sup>1</sup>, и по повелению отрекшегося императора Сиракава он научил ему лейтенанта Правой личной императорской охраны Оно Тикаката<sup>2</sup>.

**№ 270. О том, как в 1-м месяце 5-го года под девизом правления Хоан при посещении отрекшимся от престола императором Тоба отрекшегося от престола императора Хорикава и императрицы-матери Оно Тикаката танцевал «Сайсоро»**

В 1-м месяце 5-го года под девизом правления Хоан [1124 г.] при посещении императором Тоба отрекшегося от престола императора Хорикава и императрицы-матери Оно Тикаката должен был танцевать «Сайсоро». В 1-й день 12-го месяца 4-го года [1123 г.] он исполнял этот танец во дворце отрекшегося от престола императора<sup>3</sup> в присутствии отрекшегося от престола императора Сиракава и недавно отрекшегося от престола императора Тоба. Там находились Минамото Ёситоси<sup>4</sup> и другие приближенные. Тикаката вышел во двор, и ему ассистировал Кинсада<sup>5</sup>. После Тикаката приказали танцевать и Кинсада.

**№ 271. О том, как Омива Мотомаса передал Оно Тикаката тайные произведения**

Как-то раз рано утром Омива Мотомаса<sup>6</sup> пришел к Оно Тикаката<sup>7</sup>, который поспешно вышел к нему навстречу. Мотомаса сказал:

— Я направляюсь в храм Хатимангу, но я зашел к тебе, потому что хочу тебе что-то сказать.

Он оставался некоторое время у Тикаката, и тот предложил ему вина.

— Я не пойду в храм, — сказал Мотомаса. — Сегодня я хотел учить Мотоката<sup>8</sup> искусству игры на корейской флейте. Но флейтист может знать все секреты, и тем не менее, если его игра не совпадает с исполнением танцовщика, все напрасно. Я уже стар и не знаю, когда прервется моя жизнь. Поэтому я решил передать тайны мастерства тебе и

<sup>1</sup> Личность не установлена.

<sup>2</sup> Тикаката — см. № 245.

<sup>3</sup> Возможно, дворец отрекшегося от престола императора Сиракава.

<sup>4</sup> Минамото Ёситоси (1071–1134 гг.) — внук старшего советника Такакуни, старший сын Тосиакира (см. № 257). В то время был заместителем старшего советника, главой Ведомства гражданского управления и домоправителем Двора императрицы.

<sup>5</sup> См. № 269.

<sup>6</sup> См. № 256.

<sup>7</sup> См. № 245.

<sup>8</sup> Мотоката (1115–1174 гг.) — сын Мотомаса.

пришел сегодня вместе с Мотоката. Дело это серьезное, слушай со всем вниманием.

Тикаката обрадовался, позвал двух своих сыновей, Нариката и Тикахиса, которые тогда были детьми, велел им танцевать, а сам слушал игру на флейте. Весь день Мотомаса заставлял Мотоката играть на флейте и объяснял все трудности ритма. Тикаката был в восторге. Сам Мотомаса радовался беспредельно и проливал слезы. Наконец Мотомаса сказал:

— С произведениями музыки правой стороны мы сегодня покончили. Все тайные произведения я тебе уже передал. Если возникнут какие-нибудь сомнения, обратись к моей младшей сестре.

Младшая сестра Мотомаса была придворной дамой, в музыкальном мастерстве она брату не уступала. В монашестве ее звали Ясуи. Может быть, настоящее имя ее было Югири?

**№ 272. О том, как в 1-м месяце 1-го года под девизом правления Хозн во время визита императора к отрекшемуся от престола императору и императрице-матери Оно Тадаката танцевал «Кондзю» и вызвал восторг императора**

В 1-й месяц 1-го года под девизом правления Хозн [1135 г.] во время посещения императором Сутоку отрекшегося от престола императора Тоба и императрицы-матери Оно Тадаката<sup>1</sup> танцевал «Кондзю». Часто видел император этот танец, но в тот раз он был исполнен особенно замечательно. Об этом остались свидетельства и официальные, и частные. Когда левый министр Фудзивара Изтада<sup>2</sup> по приказу императора провозгласил о повышении Тадаката в ранге, танцовщик дважды поклонился и исполнил церемониальный танец. Он был танцовщиком произведений правой стороны, а награду получил за исполнение танцев левой стороны — но что в том? Стали решать, кто должен быть выше по рангу, Кома Мицунори<sup>3</sup> или Оно Тадаката, и главалевой дворцовой стражи Минамото Масасада<sup>4</sup> сказал:

— Мицунори и Тадаката в один и тот же день получили пятый младший ранг нижней ступени. Тадаката принадлежит к клану *асами*<sup>5</sup>, поэтому его надо возвести в более высокий ранг, а Мицунори принадлежит

<sup>1</sup> См. № 269. Семья Оно специализировалась в исполнении танцев правой стороны.

<sup>2</sup> Фудзивара Изтада (ум. в 1136 г.) — второй сын верховного советника Мороиэ.

<sup>3</sup> Кома Мицунори (1069–1136 гг.) — представитель потомственных музыкантов Кома, исполнителей танцев левой стороны. В то время ему было 67 лет.

<sup>4</sup> Масасада — см. № 255. В 1150 г. стал первым министром.

<sup>5</sup> Все население древней Японии с социальной и политической точки зрения было разделено на кланы. В 684 г. эта система была реорганизована, и общество было разделено на 8 кланов. Оно принадлежал ко второму (сверху) клану (*асами*), а Кома — к третьему (*сукунэ*).

к низкому клану, поэтому ему надо дать низкий ранг<sup>1</sup>. Оно Тадаката должен быть выше по рангу.

Но ему возражали:

— Награждение должно зависеть оттого, хорошо или плохо исполнен танец. Тадаката танцевал прекрасно, поэтому его наградили. Если Мицунори тоже будет танцевать хорошо, его нужно будет наградить. Если же нет, то награждать его не надо.

Так и было решено. Мицунори был уже на седьмом десятке, и ему все сочувствовали. Но когда он исполнил «Сандзю хадзинраку», ему пожаловали ранг.

В древности получение награды зависело от мастерства артиста. А в последнее время распространился обычай не обращать внимания, хорошо или плохо исполнен танец, а давать награду верховному советнику. Как это прискорбно!

### № 273. О том, как Тоёхара Токиаки в «изгороди» играл на органчике, а Омива Масаката — на флейте

В 4-й день 1-го месяца 3-го года под тем же девизом правления [1137 г.] во время визита императора Сутоку к отрекшемуся от престола императору Тоба и императрице-матери было решено исполнить «Риндай». Ответственным за исполнение музыки левой стороны был назначен правый министр Фудзивара Кинъёси<sup>2</sup>. Он сказал, что не знает, как быть, потому что для исполнения *нэтори*<sup>3</sup> на органчике в «изгороди»<sup>4</sup> во время танца «Риндай» он должен был выбирать между Фудзивара Киёката<sup>5</sup> из Музыкальной палаты и лейтенантомлевой личной императорской охраны Тоёхара Токиаки<sup>6</sup>. Верховный советник Фудзивара Тадамити<sup>7</sup> доложил об этом отрекшемуся от престола императору [Тоба]. Император сказал, что не может судить. Тадамити обратился к левому министру Минамото Арихико<sup>8</sup>, тот ответил:

<sup>1</sup> Низкий ранг (*гэи*) — ранг, который присваивался уездным чиновникам и выходцам из провинции. Впоследствии ранг, который присваивался людям низкого происхождения.

<sup>2</sup> Фудзивара Кинъёси (1115–1161 гг.) — правый министр. В то время был вторым военачальникомлевой личной императорской охраны.

<sup>3</sup> См. № 251.

<sup>4</sup> Во время исполнения «Риндай» и «Сэйгайха» исполнители на духовых инструментах образовывали круг вокруг танцующих, который назывался «изгородь».

<sup>5</sup> Фудзивара Киёката — в то время считался лучшим исполнителем на сё. Ему был 61 год.

<sup>6</sup> См. № 255.

<sup>7</sup> См. № 267.

<sup>8</sup> Минамото Арихико — см. № 265. В то время ему было 35 лет, и он состоял генераломлевой личной императорской охраны и министром.

— В искусстве игры на органчике особенно важна преемственность. Раньше для игры на этом инструменте выбирали музыкантов, невзирая на ранги, из тех, у кого и деды и прадеды этим занимались<sup>1</sup>.

Фудзивара Тадамити передал это мнение ответственному за исполнение музыки. Тогда решили придерживаться традиции, идущей от старшего советника Минамото Масасада<sup>2</sup>, и многие тому радовались. Ведь Токиаки был учеником Масасада.

В 27-й день 1-го месяца 5-го года под девизом правления Кэнтё [1253 г.] после посещения храма Ивасимидзу Хатимангу император [Коноэ] прибыл во дворец Тоба, и в 28-й день состоялась церемония визита императора к отрекшемуся от престола императору [Тоба] и императрице-матери. На флейте в «изгороди» должен был играть чиновник из Музыкальной палаты Кобэ Масаудзи<sup>3</sup>, но капитан Левой личной императорской охраны Омива Масаката<sup>4</sup> настоял на том, чтобы играл он, — это напоминает прецедент годов Хоэн. Род Кобэ славился своими музыкальными способностями, но к тому времени его затмил род Омива, и в споре выиграл Масаката.

#### **№ 274. Об исполнении музыки в доме левого министра Фудзивара Ёринага и во дворце отрекшегося от престола императора**

В 23-й день 6-го месяца 3-го года того же девиза правления [1137 г.], в то время, когда левый министр Фудзивара Ёринага<sup>5</sup> был еще министром двора, в его усадьбе, которая находилась недалеко от дворца отрекшегося от престола императора [Тоба], состоялось исполнение музыки. Верховный советник Фудзивара Тададзанэ<sup>6</sup> играл на цитре *со*, хозяин и заместитель старшего советника Минамото Масасада — на органчиках *сё*, домоправитель дворца на Шестом проспекте Мотомити<sup>7</sup> — на флейте. Привлеченный красотой луны, явился Такахиро<sup>8</sup> и играл на лютне. Когда на небе заблестала заря, Минамото Масасада возвратился к себе.

<sup>1</sup> Токиаки был представителем рода Тоёхара, в котором искусство игры на *сё* передавалось в течение многих поколений. Киёката же был сыном служителя храма Ивасимидзу Хатимангу и не имел подобной родословной.

<sup>2</sup> Минамото Масасада — см. № 255.

<sup>3</sup> Кобэ Масаудзи (1195–1268 гг.) — был чиновником 3-го класса Ута-дзукаса.

<sup>4</sup> Личность не установлена.

<sup>5</sup> Ёринага — см. № 255 (запись на обороте).

<sup>6</sup> Фудзивара Тададзанэ — отец Ёринага. См. № 252.

<sup>7</sup> Нагадзуми Ясуаки и Симата Исао считают, что речь идет о Фудзивара Мотомити, сыне регента Масамото, но Нисио Коити и Кобаяси Ясухару сообщают, что он не имел отношения к описываемому событию, так как родился в 1160 г.

<sup>8</sup> Фудзивара Такахиро — знаменитый исполнитель на *бива*.

В 26-й день того же месяца во дворце отрекшегося от престола императора Тоба состоялся концерт. Хозяин и придворная дама Уэмон-но сукэ играли на цитрах *со*, новый старший советник Фудзивара Мунэёси<sup>1</sup> и Такахиро — на лютях, министр двора Фудзивара Ёринага и заместитель старшего советника Минамото Масасада — на органчиках *сё*, глава Левой дворцовой стражи Омива Мотомаса — на флейте, правитель провинции Ното Фудзивара Суэюки<sup>2</sup> — на *хитирики*, глава Ведомства внутриворцовых дел Минамото Ариката<sup>3</sup> отбивал ритм. Играли произведения в ладах *со-дзё* и *бансики-тё*. Было поздно, перед сановниками поставили коробки из кипарисовика с подносами, на которых был положен колотый лед, а перед отрекшимся от престола императором — столик. Это происходило в южной части дворца. Такахиро и Мотомаса сидели на циновках на каменной площадке<sup>4</sup>. Разошлись, когда рассвело. Как прекрасно должно было быть исполнение музыки этими людьми, которые преуспели в постижении искусства! Это было редкое исполнение!

**№ 275. О том, как Киёнобу играл на флейте из слоновой кости во время церемонии чтения всех сутр в Удзи**

В 5-м году под тем же девизом правления [1139 г.] в Удзи во время церемонии чтения всех сутр в течение четырех дней шел дождь. Там присутствовали верховный советник Фудзивара Тададзанэ, его супруга, принявшая монашество<sup>5</sup>, министр двора Фудзивара Ёринага. Верховный советник попросил, чтобы Киёнобу<sup>6</sup> поиграл на флейте из слоновой кости, и министр двора через помощника управляющего двором Акитика<sup>7</sup> позвал Киёнобу. Кончив играть и возвращая инструмент, музыкант сказал:

— Хотя на флейте несколько глубоких трещин, если играть на ней умело, она звучит удивительно.

Видимо, так и было. Киёнобу был сыном Кобэ Масакиё<sup>8</sup>, лучшим исполнителем на флейте.

<sup>1</sup> Возможно, упомянут ошибочно вместо Санэёси, который в 12-м месяце предыдущего года стал заместителем старшего советника. Ему было 42 года.

<sup>2</sup> Фудзивара Суэюки — см. № 245. В то время ему было 24 года.

<sup>3</sup> Минамото Ариката — см. № 260.

<sup>4</sup> Каменная площадка находилась под навесом во дворе. Там устраивались места для придворных невысоких рангов.

<sup>5</sup> Дочь правого министра Минамото Акифуса.

<sup>6</sup> Кобэ Киёнобу (1093–1150 гг.) — был чиновником 3-го класса в Ута-дзукаса и сержантом Левой личной императорской охраны. Игре на флейте учился у отца.

<sup>7</sup> Минамото Акитика (1088–1160 гг.) — помощник управляющего двора императрицы, сын заместителя старшего советника Масатоси.

<sup>8</sup> См. № 257.

**№ 276.** О том, как Тоёхара Токимото был недоволен исполнением Тоёхара Токикадо части *дзё* произведения «Согоко» и как Татибана Нарисуэ на празднике во дворце императора Сэндо играл на большом барабане

Как-то раз во время исполнения музыки Тоёхара Токимото<sup>1</sup> играл на органчике. Затем он захотел немного отдохнуть, и часть *дзё* произведения «Согоко» заиграл Тоёхара Токикадо<sup>2</sup>. Токимото воскликнул:

— У тебя нет правильного представления о сути произведения! Слушать совсем не интересно!

Токикадо прекратил играть. После того они заиграли вдвоем в унисон. Действительно, было изысканно.

Окольниковый и старший советник Фудзивара Наримити<sup>3</sup> сказал:

— В части *дзё* в «Согоко» есть раздел в двадцать тактов, из которых сейчас исполняется двенадцать, а восемь — нет<sup>4</sup>. Причин для этого нет. Для танца этого тоже недостаточно. В танце счет ведется на пять тактов. Сначала в течение пяти тактов исполнитель танцевал, обратившись лицом к востоку, затем — к югу, затем — к западу и наконец — к северу. На каждое направление приходилось пять тактов. Он исполнял одну и ту же фигуру, каждый раз поворачиваясь в другую сторону. А ныне, повернувшись к югу, он танцует в течение двух тактов, а на север и вовсе не поворачивается.

На это танцовщик Кома Мицутика<sup>5</sup> возразил:

— Нигде не сказано, что нужно танцевать, обернувшись в каждую сторону в течение пяти тактов.

Во-первых, эти восемь тактов исключили из первой части очень давно. Во-вторых, никто, кроме старшего советника Фудзивара Наримити, об этой версии не знал, и достоверность ее сомнительна; также сомнительно, что ее передал сам Мотомаса<sup>6</sup>.

Кроме того, традиция, которой придерживались Минамото Ёриёси<sup>7</sup>, Омива Корэсуэ<sup>8</sup> и Тоёхара Токимото<sup>9</sup>, заключается в том, что в «Согоко»,

<sup>1</sup> Тоёхара Токимото (1058–1123 гг.) — см. № 255.

<sup>2</sup> Токикадо — сын Токимото.

<sup>3</sup> Фудзивара Наримити — см. № 266.

<sup>4</sup> Речь идет о разделах (*тё*), которые состоят из 20 тактов. В «Кёкунсё» сказано: «Из пяти *тё* части *дзё* произведения “Соугоко” в первом и втором *тё* было по 20 тактов. Ныне в первом двенадцать. Восемь тактов было утеряно, когда произведение проникло в Японию» (Кёкунсё. С. 39).

<sup>5</sup> Кома Мицутика (1116–1182 гг.) — считался лучшим танцовщиком своего времени.

<sup>6</sup> См. № 256.

<sup>7</sup> Минамото Ёриёси — см. № 264.

<sup>8</sup> Омива Корэсуэ (1026–1094 гг.) — знаменитый флейтист.

<sup>9</sup> Тоёхара Токимото — см. № 255.

состоящем из трех или четырех разделов, в первых *камэ-хёси*<sup>1</sup> не исполняется, а только в последнем. Об этом говорил Фудзивара Суэмита<sup>2</sup>:

— Поскольку в «Согоко» третий раздел является сердцевиной произведения, в нем надо обязательно играть *камэ-хёси*.

А Мёсон<sup>3</sup> и Фудзивара Мунэсукэ<sup>4</sup> говорили, что *камэ-хёси* надо исполнять только в двух разделах.

Во времена отрекшегося от престола императора Хорикава было однажды исполнение музыки перед императором, и играли «Согоко». Когда исполнили три раздела, было велено Мунэёси исполнить *камэ-хёси*. Было ли это желанием императора? Музыканты во главе с Мотомаса при этом заворчали, что Мунэсукэ ничего не понимает. «Мы знали, что в третьем разделе эта фигура не исполняется, а надо ее играть в четвертом. А если хотели услышать это в обоих разделах, стоило только сказать», — так, должно быть, они думали. Но разве их возражение не беспричинно? Если *камэ-хёси* исполняют в двух разделах, это традиция верная. Фудзивара Моронага<sup>5</sup> дал определенные указания, что необходимо так играть.

В 6-м месяце 3-го года под девизом правления Ходзи [1249 г.] на празднике во дворце Сэндо исполняли «Согоко», я<sup>6</sup> играл на большом барабане. Тогда исполняли *камэ-хёси* в двух разделах. Когда-то этот вопрос обсуждался с Хосимбо<sup>7</sup>.

**№ 277. О том, как Минамото Ёриёси и Фудзивара Мунэтоси играли на флейте «Мандзюраку» быстро и как отрекшийся от престола император Госандзё играл часть *дзё* этого произведения**

Как всем известно, Фудзивара Тададзанэ<sup>8</sup> говорил, что «Мандзюраку» на флейте надо играть спокойно, но в действительности надо играть

<sup>1</sup> Ритмическая фигура.

<sup>2</sup> Фудзивара Суэмита — см. № 262.

<sup>3</sup> Мёсон — сын Фудзивара Акихира. Славился мастерством игры на флейте.

<sup>4</sup> Фудзивара Мунэсукэ — см. № 268. В момент смерти Хорикава (1107 г.) он был всего лишь вторым военачальником Левого личной императорской охраны. Комментаторы считают, что здесь подразумевается или отец Мунэсукэ, Мунэтоси (см. № 252), который хорошо разбирался в музыке, или его брат Мунэтада (см. № 245).

<sup>5</sup> Фудзивара Моронага (1138–1192 гг.) — сын Ёринага (см. № 255). Хорошо разбирался в музыке, особенно славился игрой на *со* и *бива*. Учился у Такахиро (см. № 274) и Индзэн (см. № 254).

<sup>6</sup> Татибана Нарисуэ — автор «Кокон тёмондзю»; учился игре на *бива* у Минамото Такатоки (см. № 265).

<sup>7</sup> Хосимбо — см. № 265. Он был учителем Нарисуэ.

<sup>8</sup> Фудзивара Тададзанэ — см. № 252.

быстро. Так играл и Минамото Ёриёси<sup>1</sup>, а вслед за ним и старший советник Фудзивара Мунэтоси<sup>2</sup>. Как-то раз, во времена правления императора Сиракава, отрекшийся от престола император Госандзё<sup>3</sup>, сидя под навесом во дворце на Третьем проспекте, играл часть *дзё* этого произведения, а Мунэтоси ему вторил. Тогда они играли быстро. Император Сиракава, приподняв занавеску, слушал с восхищением. Они сыграли два или три раза, а он все просил: «Еще, еще разок», — так они исполняли эту пьесу пять или шесть раз. Император был в восторге, узнав старую традицию. Это было великолепно!

**№ 278. О том, как отрекшийся от престола император Сиракава играл на цитре, и звуки инструмента походили на звуки колокола**

Как-то раз отрекшийся от престола император Сиракава играл на цитре. Вдруг он спросил, не ударили ли с наступлением ночи в колокол<sup>4</sup>, но никто этого не слышал. Один из служащих сказал: «Звуки колокола государю послышались». Но когда эти слова передали императору, он произнес:

— Это были звуки моей цитры. Хороший инструмент звучит как колокол.

**№ 279. О том, как отрекшийся от престола император Тоба совершал выезд в храм Хатимангу и играл на флейте *кагурабуэ***

Как-то раз отрекшийся от престола император Тоба совершал выезд в храм Хатимангу<sup>5</sup>. Там исполнялись песни и пляски *кагура*, и сам император изволил играть на флейте. Главой первого полухория был назначен заместитель старшего советника Фудзивара Санэёси<sup>6</sup>, а второго — инспектор местного управления Минамото Сукэката<sup>7</sup>. Правитель провинции Бинго Фудзивара Суэканэ<sup>8</sup> пел «Ниваби»<sup>9</sup>, а Хата Канэхиро<sup>10</sup>, который возглавлял группу игравших на музыкальных инструментах,

<sup>1</sup> См. № 264.

<sup>2</sup> См. № 252.

<sup>3</sup> Годы правления 1068–1072.

<sup>4</sup> Ночь делилась на 3 части и начиналась с часа (собственно, промежутка в 2 часа) собаки (с 19 до 21 часа).

<sup>5</sup> Выезд имел место в 25-й день 2-го месяца 7-го года под девизом правления Хээн (1141 г.).

<sup>6</sup> Фудзивара Санэёси (1096–1157 гг.) — министр двора и левый министр. В то время ему было 46 лет, и он был заместителем старшего советника.

<sup>7</sup> Минамото Сукэката — известный исполнитель вокальных жанров *вагаку* и мастер игры на флейте и японской цитре.

<sup>8</sup> Фудзивара Суэканэ — был правителем провинции Бинго в 1149 г.

<sup>9</sup> «Ниваби» («Костер во дворе») — первая часть *кагура*.

<sup>10</sup> Хата Канэхиро — служил у верховного советника Фудзивара Тадамити.



приказали петь вместе с ним. Когда дошли до слов: «на ближней горе», Суэканэ дальше петь не стал и удалился. «Он не знает дела», — решили все. Но ведь и в «Сакаки»<sup>1</sup> не поют последнюю фразу, что является древним обычаем.

Когда Суэканэ возвращался в столицу, он заметил, что за ним кто-то бежит. Это был Оно Тикаката<sup>2</sup>, который, приблизившись к Суэканэ, сказал:

— Простите, что беспокою вас. Пожалуйста, не оправдывайтесь, пусть все думают, что вы действительно этого не знаете. Если же вы оправдаетесь, тайная традиция обнаружится.

Естественно, того, чего не знал Канэката<sup>3</sup>, не знал и Канэхиро. Когда глава музыкантов выходит с трещоткой в руках и надевает поверх головного убора венки — это тайная версия.

**№ 280. О том, как во время церемонии чтения всех сутр в храме Нинна Кома Мицутоки два раза танцевал *самто* и *киссё*, а Кома Юкинори — один раз**

В 4-й день 3-го месяца 1-го года под девизом правления Кодзи [1142 г.] в храме Нинна выполнялась церемония чтения всех сутр. По этому случаю храм посетили два отрекшихся от престола императора, Тоба и Сутоку, и туда прибыл принявший в миру монашество Фудзивара Тададанэ. Во время исполнения танца «Сюнъодэн», Кома Юкинори<sup>4</sup> сказал:

— Кома Мицутоки<sup>5</sup> танцует части *самто* и *киссё*<sup>6</sup> два раза, а я танцую один раз. Второй раз последнюю фигуру я не танцую.

Тададанэ на это сказал:

— В таком случае второй раз танцевать не надо.

Поэтому во время повторения оркестром танцовщик встал на колени и не двигался.

Фудзивара Мунэсукэ<sup>7</sup>, в то время бывший старшим советником, заметил:

— В 4-м году под девизом правления Кова [1102 г.] на празднике по случаю пятидесятилетия императора Сиракава прадед Мицутоки, Ми-

<sup>1</sup> «Сакаки» — раздел из второй части *кагура* «Торимону».

<sup>2</sup> Оно Тикаката — см. № 269.

<sup>3</sup> Канэката — дед Канэхиро.

<sup>4</sup> Кома Юкинори (1102–1163 гг.) — лейтенантлевой личной императорской охраны.

<sup>5</sup> Кома Мицутоки (1087–1159 гг.) — капитанлевой личной императорской охраны.

<sup>6</sup> Танец «Сюнъодэн» делился на 6 разделов, *самто* и *киссё* были соответственно третьим и шестым из них.

<sup>7</sup> См. № 268.

цусуэ<sup>1</sup>, говорил, что традиция повторения танца утратилась. Как же сейчас Мицутроки танцует второй раз? Или Мицусуэ тайно научил его?

В «Записках левого министра из Удзи» записано: «Этот сановник издавна недолго любил Мицутроки, поэтому так сказал».

### № 281. О том, как отрекшийся от престола император Сутоку смотрел «Сэйгайха»

В 8-м месяце 2-го года под тем же девизом правления [1143 г.] отрекшийся от престола император Сутоку смотрел «Сэйгайха». В «изгороди»<sup>2</sup> народу не хватало, тогда вызвали воина, охраняющего северную часть дворца, и поставили в «изгородь». Увидев, что у него нет стрел, танцовщик Мицутроки сказал:

— Во времена отрекшегося от престола императора Сиракава было правило, чтобы все воины были с колчанами за спиной. Теперь этого никто не соблюдает. Традиция, как все на свете, приходит в упадок.

Когда после того перед императором вновь исполняли этот танец, воинов предупредили, и все они были с колчанами. Слова Мицутроки были переданы императору, и танцовщику была пожалована лошадь.

### № 282. О том, как отрекшийся от престола император Тоба совершал выезд в храм Тэнно-дзи и как в зале для молитв исполняли музыку

В 12-й день 1-го месяца 3-го года под девизом правления Кюан [1147 г.] отрекшийся от престола император Тоба совершал паломничество в храм Тэнно-дзи. Его сопровождал министр двора Фудзивара Ёринага. В 13-й день в зале для молитв исполнялась музыка. Минамото Сукэката<sup>3</sup> пел и играл на флейте, министр двора — на органчике сё. Тосимори<sup>4</sup> несравненно играл на *хитирики*, Синдзэй<sup>5</sup> исполнял произведения на лютне, служитель храма Роппарамицу-дзи Какусэн<sup>6</sup> — на цитре. Император-иннок Тоба играл на флейте, но потом со словами «монаху не пристало» скрылся за занавеской. В тот день он впервые после того, как принял монашество, прикоснулся к флейте.

<sup>1</sup> Кома Мицусуэ (1025–1112 гг.) — капитан левой личной императорской охраны.

<sup>2</sup> См. № 280.

<sup>3</sup> См. № 279.

<sup>4</sup> Фудзивара Тосимори — в то время правитель провинции Эттидзэн, 28 лет.

<sup>5</sup> Синдзэй — монашеское имя младшего советника Фудзивара Митинори (ум. в 1159 г.).

Автор «Хонтё сэйки» («Хроника нашей страны») и собрания рисунков «Синдзэй когаку дзу».

<sup>6</sup> Какусэн — сын главы Гакусо Фудзивара Такахиро (см. № 274), был учеником Тёкэй, интенданта Роппарамицу-дзи.

Сначала исполнялись произведения в ладе *со-дзё*: части *ха* и *кю* произведения «Тори», часть *кю* из «Катэн», «Анатото», «Имо то арэ». Затем исполнялись произведения в *хё-дзё*: «Мандзайраку», «Кэйунраку», части *ха* и *кю* из «Сандайэн», «Госёраку», того же произведения часть *кю*, «Фунан», «Рокудзи», «Кайкоцу», «Кансю», «Байро», «Исэ-но у ми», «Вага кадо», «Коромогаэ», «Асамудзу-но хаси», «Оси»<sup>1</sup>. В ладе *бансики-тё* — «Сюфураку» (первый, второй и третий разделы), «Тёкоракү», первый раздел «Мандзюраку», третий и пятый разделы из части *кю* произведения «Согоко», «Сайсоро», часть *ха* из «Сомакуса», «Сэйгайха», второй и третий разделы из «Тикурингаку», «Хакүтю», «Сэнсюраку», а кроме того, как говорят, пели *сайбара*. Сукэката и другие исполняли несколько *розй*, *имаё*, *фудзоку*. Сам император пел *розй*. После этого Тосимори начал читать сутры. Все были взволнованы. Какусэн и Синдзэй исполняли тайное произведение для лютни «Ёсинсо»<sup>2</sup>. Именно в тот день император сказал: «Сукэката — мастер в исполнении *сайбара*». Как, должно быть, тот был польщен!

### № 283. Об исполнении музыки на церемонии поминания останков Будды во дворце отрешившегося от престола императора Тоба

В 30-й день 11-го месяца 3-го года под тем же девизом правления [1147 г.] во дворце императора-инока Тоба выполнялась церемония поминания останков Будды. Когда все собрались, вместе с Синдзэй<sup>3</sup> решали, что исполнять в ладах *хё-дзё* и *бансики-тё*. Синдзэй сказал, что министр двора Фудзивара Ёринага для этого не подходит, и его не избрали. Затем он сказал, что лучше всего исполнение произведений в ладе *хё-дзё* поручить левому генералу Фудзивара Масасада<sup>4</sup> и старшему советнику Фудзивара Мунэсукэ<sup>5</sup>, а в *бансики-тё* — заместителю советника Фудзивара Наримити<sup>6</sup>. После этого был издан императорский указ о назначении тех, кто должен был исполнять произведения в ладе *хё-дзё*. Министр двора и Минамото Масасада должны были играть на органчике *сё*, советник Наримити и начальниклевой дворцовой стражи Фудзивара Киминори<sup>7</sup> — на флейтах, Суэюки<sup>8</sup> — на *хитирики*.

<sup>1</sup> «Оси» — песня из провинции Сэтцу, которая вошла в дворцовый репертуар.

<sup>2</sup> По преданию, сочинила Ян Гуйфэй, любимая наложница китайского императора Сюань-цзуна.

<sup>3</sup> См. № 282.

<sup>4</sup> См. № 255.

<sup>5</sup> См. № 268.

<sup>6</sup> См. № 266. В то время Наримити был 51 год.

<sup>7</sup> Киминори в то время было 45 лет.

<sup>8</sup> Фудзивара Суэюки — учился у своего отца Ацуканэ (см. № 267). Ему было в то время 34 года.

После исполнения музыки читали сутры. Старший советник Фудзивара Корэмита<sup>1</sup> пел *розэй*. Начальник Правой дворцовой стражи Фудзивара Киминори<sup>2</sup> и Фудзивара Суэканэ<sup>3</sup> пели *имаё*. Затем исполняли произведения в ладе *итикоцу-тё* и опять в ладе *бансикки-тё*. Минамото Масасада приказал Оно Тикаката петь «Кунибури»<sup>4</sup>. Потом сыграли три раза «Мандзайраку», и на третий раз чиновник третьего класса Музыкальной палаты Киёнобу<sup>5</sup> сыграл еще половину раздела<sup>6</sup>. Все были в восторге.

**№ 284. О том, как Фудзивара Такасуэ, получив повеление во сне, возвратил маску танцовщика «Бато»**

В 12-м месяце 6-го года под тем же девизом правления [1150 г.] старший советник Фудзивара Такасуэ<sup>7</sup>, бывший *тэндзёбито*<sup>8</sup>, взял на время к себе маску для исполнения танца «Бато» из Личной императорской охраны. В 8-й день ночью ему явился во сне человек в темно-синей шапке и сказал:

— Ты немедленно должен вернуть маску в охрану. Она не должна долго оставаться вдали от меня.

Такасуэ в испуге проснулся. Он стал осматривать маску. На внутренней стороне была надпись: «Сделал в 1-й день 7-го месяца 21-го года под девизом правления Энряку [802 г.] церемониймейстер праздника<sup>9</sup>». Такасуэ задрожал от страха и немедленно отнес маску назад.

<sup>1</sup> Сын старшего советника Мунэмита, ему было в то время 55 лет.

<sup>2</sup> Должно быть, имя употреблено ошибочно вместо Изнари, который в то время состоял в этой должности.

<sup>3</sup> Суэканэ — был учеником Оно Тикаката.

<sup>4</sup> Песня *фудзоку*.

<sup>5</sup> См. № 275.

<sup>6</sup> «Мандзайраку» состоял из полутора разделов *тё* (т. е. 30 тактов). Впоследствии половина раздела была засекречена.

<sup>7</sup> В то время ему было 24 года.

<sup>8</sup> Тэндзёбито — см. примеч. 74.

<sup>9</sup> Усумай-но цукаса — сановник, которому поручалось проведение праздника борьбы от Правой личной императорской охраны.

## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГАГАКУ, УПОМЯНУТЫХ В КНИГЕ<sup>1</sup>

«**Адзамудзу-но хаси**» («Мост в Адзамудзу») — *сайбара*.

«**Ама**» — в ладе *итикоцу-тё*. Происходит из Индии. Танец отличался абстрактным характером, в нем отражалось успокоение космических сил *Инь* и *Ян* и духа Земли. В период 834–848 гг. по приказу императора Ниммё музыка была заново создана Ото Киёками. Обычно вслед за ним исполняется «Ни-но май» («Второй танец»), танцовщики — в масках старика и старухи. Они изображали богов земли в состоянии опьянения. Танец так же, как и «Ама», назывался танцем успокоения *Инь* и *Ян* и духа Земли [К. 29–31].

«**Анатото**» («Благословение») — *сайбара*.

«**Аояги**» («Зеленая ива») — *сайбара*.

«**Байро**» или «**Байро хадзинраку**» («Имярек разбивает врагов») — в ладе *хё-дзё*.

Происходит из Индии. Музыка стала известна японцам благодаря Бодхисене. Хореография была создана (или изменена) в Японии: в ней отражается разгром противников буддизма в эпоху правления Сётоку-тайси (574–622 гг.), а именно — победа Сога Умако над Мононобэ Мория в 587 г. [К. 81]. Это произведение исполняется на церемонии дня рождения Будды.

«**Барамон**» («Брахман») — произведение *гигаку* в ладе *итикоцу-тё*.

«**Бато**» — в ладе *тайсики-тё*. Происходит из Индии. Стало известно японцам благодаря Бодхисене или Буттэцу. Танец изображает борьбу человека с тигром, который пожрал его отца. По другой легенде, некая китайская императрица, воспылав ревностью, превратилась в злого духа. По императорскому повелению ее заточили в башню, но она, взломав запоры, из нее вышла. Ее танец явился прообразом «Бато» [К. 75–76].

«**Босацу**» («Бодхисаттва») — в ладе *итикоцу-тё*. Состоит из двух частей: *дзё* и *ха*.

Происходит из Индии, стало известно японцам благодаря Бодхисене или Буттэцу. Сохранилась легенда о чудодейственной способности этого произведения. Однажды Гёки, активный деятель буддизма (ум. в 749 г. в возрасте 82 лет), который являлся воплощением бодхисаттвы Маньджушири, встретился с Бодхисеной (который тоже считался бодхисаттвой). В то время жили там два стар-

---

<sup>1</sup> Ссылки на «Кёкунсё» внесены в текст, они отмечены буквой К., в квадратных скобках указываются страницы цитируемого издания (Кёкунсё [= Поучения] / Под ред. Уэки Юкиёси // Кодай тэсэй гэйдоцуо рон / Под ред. Хаясия Тацусабуру. Токио, 1973. (Нихон сисо тайкэй. Т. 23). Значение некоторых названий произведений за несколько веков оказалось утерянным, такие случаи оставлены без перевода.

ца, которым было около ста лет. Один из них был слеп от рождения, другой от рождения не мог стоять на ногах; оба были лишены дара речи. Бодхисаттвы исполнили это произведение, и один старик прозрел, а второй встал на ноги, и оба начали танцевать. На вопрос Бодхисены, кто эти два человека, Гёки ответил: «Они принадлежали к сонму небожителей, живущих на небе Торитэн<sup>1</sup>, на склонах священной горы, но из-за своих прегрешений возродились в образе таких существ. Теперь они могут возвратиться на небо» [К. 78].

«Бусёраку» — см. «Тайхэйраку».

«Бутокураку» («Военная доблесть») — в ладе *итикоцу-тё*. По преданию, пляска существовала в Китае в эпоху Хань, она была создана в период правления императора Гао-цзу. (Комментатор К. предполагает, что вместо Хань следует читать Тан, и относит создание танца к периоду под девизом правления У-дэ, 618–626 гг.). Возможно, это произведение было в Японии по высочайшему повелению обработано Фудзивара Тадафуса (ум. в 928 г.) [К. 113].

«Вага из» («Мой дом») — *сайбара*.

«Вага кадо» («Мои ворота») — *сайбара*.

«Вафураку» («Легкий ветерок») — произведение в ладе *со-дзё*.

«Гаккази» — см. «Тайхэйраку».

«Гёкудзю готэйка» («Яшмовые деревья и цветы внутреннего дворика») — произведение создано в период правления императора Хоу-чжу (583–589 гг.) династии Чэнь (557–589 гг.) [К. 49–52].

«Гоко» («Правитель царства У») — произведение *гагаку* в ладе *бансики-тё*.

«Госёраку» («Пять добродетелей») — в ладе *хё-дзё*, состоит из трех частей (*дзё*, *ха*, *кю*). Исполнялось четырьмя танцовщиками. По преданию, создано во время правления танского императора Тай-цзуна (годы правления 627–650). Посвящено прославлению пяти конфуцианских добродетелей (человеколюбие, чувство долга, благопристойность, разумность и правильность) [К. 62].

«Гэндзёраку» («Возвращение в крепость») — в ладе *тайсики-тё*. Состоит из вступления (которое исполняется под музыку выхода на сцену *рандзё*) и части *ха*. Исполняется танцовщиком в устрашающей маске и с копьем в руке. Происходит из Западного края. Жители Восточного Туркестана ели змей, и считается, что танец изображает охоту на змей жителя Восточного Туркестана и радость по поводу добычи (на сцене присутствует скульптурка змеи, которую исполнитель берет в руки и танцует с ней). По другой версии, танец был создан по поводу победы танского императора Сюань-цзуна над мятежными войсками императрицы Люй и его триумфального возвращения в крепость, отчего и происходит название.

«Дзёвараку» («Период правления Дзёва») — в ладе *итикоцу-тё*. Сочинено Ото Киёками в период под девизом правления Дзёва (834–848 гг.).

«Дзюсуйраку» («Собирая водоросли», букв. — «Собирая зелень») — в ладе *осики-тё* (*суй-тё*). Состоит из двух частей. *ха* создал Ото Киёками, *кю* — Кэммоцу Райкити. Впервые было исполнено на церемонии Великого вкушения риса во время правления императора Ниммё. Перед дворцом Буракутэн было устроено

<sup>1</sup> Торитэн — одно из шести небес (второе снизу) буддийской космологии, небо бога Индры.

- подобие взморья, и исполнители изображали сбор водорослей. Танец был создан Овари Хамануси [К. 125].
- «**Ёгураку**» («Дворец процветания») — было создано Линь Чжицаном (личность не установлена) для исполнения на церемонии вступления в права наследника престола [К. 67].
- «**Иккинраку**» — в ладе *итикоцу-тё*, создано Ванибэ Отамаро. Хореографию сочинил Инуками Корэнари (личность не установлена) [К. 114].
- «**Имото то арэ**» («Любимая и я») — *сайбара*.
- «**Исэ-но уми**» («Море в Исэ») — *сайбара*.
- «**Итирораку**» — сочинение Ото Киёками в ладе *итикоцу-тё*.
- «**Кайкоцу**» — в ладе *хё-дзё*. Создано китайским министром Гуй Янчзнем (личность не установлена), который, играя его на цитре на кладбище, воскресил умершего [К. 121]. Пьеса исполнялась на похоронах.
- «**Кайсэйраку**» («Морская синева») — в ладе *осики-тё*. Сочинил Ото Киёками. Известно, что в период Дзёва (834–848 гг.) во время посещения императором Ниммё сада Божественного источника (на Втором проспекте столицы) по пруду кружили лодки с музыкантами, которые исполняли это произведение [К. 126].
- «**Канампу**» («Бухта Канан») — впервые исполнено в правление императора Ниммё на церемонии Великого вкушения риса. Хореографию создал Овари Хамануси.
- «**Кансай**» или «**Кансуйраку**» («Опьянение») — произведение *камагаку*, в ладе *кама-итикоцу-тё*. Состоит из двух частей: *ха* и *кю*.
- «**Кансю**» («Ганьчжоу») — округ в Китае, на территории современной области Ганьсу) — в ладе *хё-дзё*, создано китайским императором Сюань-цзуном (712–756 гг.). В К. содержится легенда об этом произведении: «В этом округе есть озеро, где растет много бамбука. (Называется он *кантику*, кит. *ганьчжоу*). Заросли его кишат ядовитыми змеями, саламандрами и прочими гадами, поэтому резать бамбук там опасно. Множество народу погибло от гадов. Но когда резали бамбук, сидя в лодке и исполняя это произведение, то гады не приносили вреда. Поскольку музыка похожа на пьесу “Гаруда”<sup>1</sup>, она устрашает гадов и не дает им вредить людям. Так режут бамбук и складывают в лодку» [К. 68].
- «**Кансюраку**» («Осенние чувства») — в ладе *бансики-тё*, создано Ото Киёками.
- «**Карёбин**» («Калавинка») — см. «Тори».
- «**Карора**» («Гаруда») — произведение *гигаку*.
- «**Касёраку**» («Счастливое предзнаменование») — произведение Ванибэ Отамаро.
- «**Катэн**» («Дворец для церемонии поздравлений») — в ладе *итикоцу-тё*. Состоит из двух частей: *ха* и *кю*. Японцы познакомились с этим произведением благодаря Фудзивара Садатоси, который выучил его у известного музыканта Лянь Чэнью [К. 15]. Обычно исполняется четырьмя или шестью танцовщиками.
- «**Кацураги**» («В Кацураги») — *сайбара*.
- «**Кисюнраку**» («Благостная весна») — в ладе *тайсики-тё*. Состоит из двух частей: *дзё* и *ха*. По обычаю в начале весны (в первой половине первого лунного месяца) это произведение исполнялось императорским стольником во дворце наследника престола. Существует версия, по которой оно было создано Ансо-хоси,

<sup>1</sup> *Гаруда* — волшебная птица индийской мифологии, непримиримый враг змей.

главным священником храма Дайан-дзи (один из крупнейших храмов Нара, основан Сётоку-тайси в 617 г.) [К. 56].

«**Китоку**» («Гуйдэ» — название местности) — произведение *комагаку* в ладе *итикоцу-тё*. Называлось также «Китоку ко» («Удельный князь Гуйдэ»). В эпоху Хань правитель гуннов Жичжу-ван изъявил покорность Китаю. Ему была пожалована местность на западе страны (на территории Ганьсу), Гуйдэ, и он стал удельным князем [К. 100–101]. Исполнялось одним танцором, который держал в руках копьё.

«**Комабоко**» («Корейское копьё») — произведение *комагаку* в ладе *итикоцу-тё*. Исполняется четырьмя танцорами, держащими на плечах шест, которым корабельщики на мелких местах отталкивались от дна. Танец изображал плавание из Кореи [К. 94].

«**Конго**» («Носитель молнии») — произведение *гигаку* в ладе *бансики-тё*.

«**Кондзю**» или «**Коиндзю**» («Варвар пьет вино») — произведение в ладе *итикоцу-тё*. Происходит из Индии. Изображает варвара, который пьет вино и в состоянии опьянения исполняет танец. Существует мнение, что музыка была создана Ото Киёками [К. 71].

«**Конрон**» («Куньлунь») — произведение *гигаку* в ладе *итикоцу-тё*.

«**Коромогаэ**» («Смена одежд») — *сайбара*.

«**Котё**» («Бабочки») — в ладе *итикоцу-тё*. Состоит из двух частей: *ха* и *кю*. Впервые исполнено в 8-м месяце 6-го года под девизом правления Энги (906 г.), на соревнованиях по борьбе, на которых присутствовал отрекшийся от престола император Уда. По другой версии, его создал Фудзивара Тадафуса [К. 98].

«**Кэйбайраку**» («Опрокинуть чарку») — в ладе *тайсики-тё*. По преданию, создано Чжансунем Уцзи (Фуцзи) в 627 г. во время пира, устроенного китайским императором Тай-цзуном (годы правления 627–650). Чжансунь был соратником Тай-цзуна и его зятем (сестра Чжансуна была императрицей). Он был выдающимся эрудитом, принимал участие в составлении «Суй шу» («История династии Суй») и комментировал Пятикнижие [К. 64].

«**Кэйсэнраку**» — произведение в ладе *бансики-тё* или *хё-дзё*.

«**Кэйунраку**» («Музыка годов Кэйун») — в ладе *хё-дзё*, было завезено в Японию в период под девизом правления Кэйун (704–708 гг.). Исполнялось во время процессий и поздравительных церемоний. В Китае называлось «Лянгуйюэ» («Два злых духа») и исполнялось во время трапез. Существовало поверье, что два злых духа мучили людей, совершающих трапезу, но при звуках этого произведения они удалялись на семьдесят ли [К. 119].

«**Кюси**» («Стрелок из лука») — в ладе *сэй-тё*.

«**Мандзайраку**» («Многие лета») — в ладе *хё-дзё*. В торжественных случаях танец исполнялся шестью или четырьмя танцовщиками. По преданию, оно было создано во время правления китайского императора эпохи Суй Ян-ди (605–617 гг.). Произведение основано на легенде, что в древности, в эпоху мудрых правителей, ко двору прилетали фениксы и пели «многие лета». В подражание этому пению создана музыка [К. 13].

«**Мандзюраку**» («Десять тысяч осеней») — произведение *тогаку* в ладе *бансики-тё*. Исполняется шестью танцорами. Происходит из Индии. По преданию, китайцы узнали его в I в., когда император Мин-ди (58–76 гг.) познакомился с буддийским учением. Принадлежало к группе произведений, с которыми япон-



цев познакомили Бодхисена и Буттэцу. Содержание связано с буддийскими легендами. В частности, по японской легенде, два монаха, Эйко и Сёгё, узнав, что в провинции Хидзэн являются бодхисаттвы Каннон и Дзидзю (санскр. — Кшитигарбха), отправились туда и молились в течение четырнадцати дней, после чего увидели бодхисаттву Дзидзю, плывшего по морю в лодке. В западной части неба (т. е. со стороны Чистой земли) раздалась музыка этого произведения. Нельзя было сомневаться, что это произведение звучит в Чистой земле [К. 42–43].

«**Минояма**» («Гора Мино») — *сайбара*.

«**Мусирода**» («Мусирода») — старое название провинции Мино) — *сайбара*.

«**Насори**» — в ладе кома *итикоцу-тё*. Называлось также «Сорюбу» («Танец двух драконов») [К. 101]. Исполнялось одним или двумя танцовщиками в масках, изображавших драконов. В первом случае называлось «Ракусон» («Танец с приседанием»).

«**Нисигава**» («Западная река») — произведение в ладе *сэй-тё*.

«**Одай хадзинраку**» («Император одерживает победу над врагом») — в ладе *итикоцу-тё*, состоит из двух частей: *дзё* и *ха*. Создано по приказанию танского императора Сюань-цзуна для исполнения во время церемонии восшествия его на престол. Японцев познакомил с ним Авата Митимаро (ум. в 719 г.), который был послан в Китай в составе посольства [К. 32].

«**Одэраку**» («По велению неба») — в ладе *осики-тё*. Создано Ото Киёками для исполнения на церемонии Великого вкушения риса императора Ниммё. Танец создан Овари Хамануси [К. 125].

«**Онин**» или «**Онинъэй**» — произведение *комагаку* в ладе *итикоцу-тё*. Состоит из двух частей. По преданию, было впервые исполнено корейцем Вани (традиция связывает с его именем проникновение письменности в Японию) во время церемонии восшествия на престол императора Нинтоку (313–399 гг.) Названо в честь первого легендарного исполнителя (иероглифическое написание названия частично соответствует написанию имени Вани). Как правило, исполнялось во время церемонии надевания головного убора на наследника престола.

«**Ракусон**» — см. «Насори».

«**Ранрё**» или «**Рарё**» («Ланлинский князь») — в ладе *итикоцу-тё*. Изображает князя династии Северная Ци (550–577 гг.) по имени Чан Гун, который был так красив, что для того, чтобы устроить внешностью врагов, надевал во время сражения маску. Танец исполняется танцовщиком в маске. Считается, что японцы узнали это произведение благодаря Буттэцу [К. 17].

«**Рикиси**» («Силач») — произведение *гигаку* в ладе *итикоцу-тё*.

«**Ринга**» («Песня в ладе *ринсо-тё*») — по-видимому, первоначально было в указанном в названии ладе, затем лад был изменен в *кома-хё-дзё*. Исполнялось четырьмя танцовщиками.

«**Риндай**» («Луньтай» (кит.) — название местности на западе Китая) — в ладе *бансикки-тё*. Обычно исполнялся вместе с произведением «Сэйгайха».

«**Рокудзи**» («Старый господин») — в ладе *хё-дзё*. В Китае исполнялся во время обрядов, связанных с рождением мальчика, в Японии стал исполняться на праздновании шестидесятилетия императора [К. 122].

«**Рэнгэраку**» («Лотос») или «**Сэкихаку рэнгэраку**» («Красные и белые цветы лотоса») — в ладе *осики-тё*. Танец был создан Овари Сюкити (о котором не

- сохранилось сведений). Исполнялось в храме Кофуку-дзи [К. 125]. Существует мнение, что произведение создано в период правления императора Ниммё.
- «**Рюкаэн**» («Парк, где растут ивы и цветы») — в ладе *со-дзё*. Японцев познакомил с этим произведением в период правления императора Камму (781–806 гг.) Курэ Санэмоти, который ездил в составе посольства в Китай. Первоначально было в ладе *тайсики-тё*, но по приказу императора Ниммё лада была изменена в *со-дзё* [К. 110].
- «**Сайораку**» («Западный правитель») — в ладе *осики-тё*.
- «**Сайсоро**» («Старик, собирающий тутовые ягоды») — в ладе *бансики-тё*. Танцовщик подражал движениям старика [К. 73].
- «**Сакурабито**» («Человек из Сакура») — *сайбара*.
- «**Сандайэн**» — в ладе *хё-дзё*. Было создано китайской императрицей У Цзэ-тянь (годы правления 690–705). Японцев познакомил с ним некий Инуками Корэнари, приехавший из Китая, во время правления императора Ниммё (833–850 гг.). Первоначально состояло из трех частей, но первая была засекречена, и Корэнари сообщил только две части, *ха* и *кю* [К. 64].
- «**Сандзю хадзинраку**» — в ладе *тайсики-тё*. По преданию, было впервые исполнено, когда родился Будда Шакьямуни. По другой версии, танец связан с японской мифологией: он якобы изображает бога Исакава, который вел войско императрицы Дзингу (201–269 гг.) во время ее похода в Корею, или бога Сарутахико, который предшествовал богу Ниниги, когда тот спускался на землю [К. 54].
- «**Сёсюраку**» — в ладе *бансики-тё*. Сочинил Ото Киёками.
- «**Сингатё**» («Птицы на реке Сэ») — в ладе *тайсики-тё*. По преданию, было создано китайским императором эпохи Суй Ян-ди (605–617 гг.). Исполнялось в храмах во время церемонии обхода статуи Будды [К. 113].
- «**Сиси**» («Лев») — состоит из трех частей. Происходит от китайского танца «Тайпиньюэ»; в Японии исполнялся меньшим числом артистов, чем в Китае. Исполняется во время буддийских церемоний. Под этим же названием существовало произведение *гигаку* в ладе *итикоцу-тё*.
- «**Согаоко**» («Бальзам из стиракса») — в ладе *бансики-тё*. Состоит из трех частей: *дзё*, *ха* и *кю*. Пьеса индийского происхождения, посвящена излечению царя Ашока при помощи этого бальзама. Существует версия, что произведение было создано правителем Хоу-чжоу (583–589 гг.) династии Чэнь. Японцев познакомил с ним Ванибэ Симацуги, который ездил в Китай, во время правления императора Камму (781–806 гг.) [К. 39].
- «**Сомакуса**» — в ладе *бансики-тё*. Состоит из двух частей: *дзё* и *ха*. Кроме танцора на сцене находился флейтист. По преданию, принц Сётоку-тайси играл это произведение на флейте, и явился горный дух, который начал танцевать. По другой версии, его играл Эн Одзун (зачинатель течения шаманского буддизма «путь отшельника») [К. 79–81].
- «**Сонин сандай**» — в ладе *тайсики-тё*. Исполнялось во время соревнований по борьбе и, может быть, во время выступлений иллюзионистов.
- «**Сосимари**» (название указывает на местность в Корее, куда был изгнан бог Сусаноо) — в ладе *итикоцу-тё*. Существуют различные легенды о его сюжете, но все они связаны с дождем. «Во время великой засухи во всей Поднебесной исполняли этот танец, молясь о дожде» [К. 105]. Произведение, по-видимому,

несколько раз переделывалось. Существует точка зрения, что оно изначально создано в Японии.

«Софурэн» («Воспоминание о любви супруга») — в ладе *хё-дзё*.

«Сохохи» — в ладе *тайсики-тё*. Было впервые исполнено в период под девизом правления Конин (810–824 гг.), на празднике 5-го дня 5-го месяца, перед паланкином императора, когда он направлялся смотреть скачки. Впоследствии всегда исполнялось в подобном случае [К. 86].

«Суйко» («Пьяный варвар») — произведение *гигаку* в ладе *итикоцу-тё*.

«Сэйгайха» («Волны на озере Кукунор»; Сэйгай (кит. Цинхай) — название местности на западе Китая и озера Кукунор, совр. провинция Цинхай. В конце концов название стали трактовать как «Волны синего моря») — в ладе *бансики-тё*. Исполнялось вместе с «Риндай». По приказу императора Ниммё было переделано, музыку сочинил Ванибэ Отамаро (вместе с Ото Киёками и Цунзё Отоуо), танец — Ёсиминэ Ясуё, а слова песни *эй*, которая исполняется между разделами танца, — известный поэт Оно Такамура [К. 57].

«Сэйдзёраку» («Произведение Киёками») — в ладе *осики-тё*. Сочинил Ото Киёками. Название представляет собой «китайское» чтение его имени.

«Сэймэйраку» («Мудрейшее правление») — в ладе *осики-тё*. «Говорят, что это произведение было создано в начале эпохи Тан, в правление Тай-цзуна (627–650 гг.) музыкантом Ма Шунем. Первоначально было в ладе *тайсики-тё*. Говорят, что затем оно было создано монахом Гисо из храма Кофуку-дзи. Значит ли это, что он “перенес” произведение из лада *тайсики-тё*? Или он создал его заново? Мы не можем на это ответить» [К. 125]. Личности Ма Шуня и монаха Гисо не установлены.

«Сэкихаку торика» («Красные и белые цветы персика и сливы») — см. «Торика».

«Сэнсюраку» («Тысяча осеней») — в ладе *бансики-тё*. Сочинено в 1144 г.

«Сэньёрю» («Весенние ивы») — в ладе *хё-дзё*.

«Сэньюка» («Волшебный мир, где странствуют бессмертные») — в ладе *тайсики-тё*.

«Сюндэнка» («Цветы в весеннем саду») или «Сюндэнраку» («Весенний сад») — в ладе *со-дзё*. Японцы познакомились с этим произведением в годы Энряку (782–806 гг.) благодаря Курэ Макура, который ездил в Китай в составе посольства. Исполнялось танцовщицами Найкёбо. Первоначально было в ладе *тайсики-тё*, но по приказу императора Ниммё лад был изменен в *со-дзё*. Возможно, музыка была заново сочинена Ванибэ Отамаро [К. 60].

«Сюньодэн» («Пение иволги в весеннем дворце») — в ладе *итикоцу-тё*. «Если в день назначения наследника престола в Весеннем дворце музыкантами Придворной музыкальной палаты исполнялось это произведение, то обязательно прилетали иволги и пели на все лады. И в нашей стране были такие примеры» [К. 37]. Иволга (или широкохвостая камышевка) — певчая птица, которая на Дальнем Востоке пользовалась такой же славой, как соловей в Европе. Весенний (или Восточный) дворец — дворец наследника престола.

«Сюэйси» («Управление по производству вина») — в ладе *итикоцу-тё*.

«Сюфураку» («Осенний ветер») — в ладе *бансики-тё*. По одной версии, было заимствовано из Китая, по другой — создано в Японии в период под девизом правления Конин (810–824 гг.) Цунзё Отоуо (хореография) и, возможно, Ото Киёками (музыка) [К. 66].

- «**Тайко**» («Круглый сирота») — произведение *гагаку* в ладе *хё-дзё*. В К. сказано, что танец представляет старуху, которая ведет с собой двух маленьких детей, ставит их на колени и вместе с ними почитает Будду [К. 89]. Однако комментатор К. отмечает, что сохранившиеся маски этого произведения изображают старика.
- «**Тайхэйраку**» («Великий мир») — в ладе *тайсики-тё*. Состоит из трех частей: «Тёкоси» (*дзё*), «Бусёраку» (*ха*) и «Гакказн» (*кю*). Одно из древнейших произведений, проникших в Японию. Обязательно исполнялось на церемонии восшествия императора на престол [К. 55]. В Китае был танец под тем же названием («Тайпиньюэ»), но сами танцы совершенно отличались друг от друга.
- «**Тагюраку**» («Игра в мяч») — в ладе *тайсики-тё*. Танцовщики подражают игрокам в мяч. По преданию, произведение было создано легендарным китайским императором Хуан-ди [К. 61].
- «**Така-но ко**» («Ястребенок») — *сайбара*.
- «**Тёкоракү**» («Лицом к птице») — в ладе *бансики-тё*. Создано в период под девизом правления Конин (810–824 гг.) При исполнении музыки на воде музыканты садились в две лодки. Нос одной из них был украшен головой дракона (в нее садились музыканты *тогаку*), второй — цапли (для музыкантов *камагаку*). Название указывает на исполнение музыки во второй лодке [К. 122].
- «**Тёгэйси**» — в ладе *тайсики-тё*. Возможно, создано в Китае в период под девизом правления Чан-цин (яп. Тёгэй), отчего происходит название. По другой версии, создал Минамото Хиромаса.
- «**Тёкоси**» — см. «Тайхэйраку».
- «**Тикурингаку**» («Бамбуковая роща») — в ладе *бансики-тё*. По свидетельству К., в Китае исполнялось во время похорон [К. 124].
- «**Тикю**» — произведение *камагаку* в ладе *кома со-дзё*, состоящее из двух частей. Исполнялось четырьмя танцовщиками в масках дракона. По преданию, было создано китайским императором эпохи Суй Ян-ди (605–517 гг.) на основе произведения «Река Бянь» [К. 113]. Исполнялось, в частности, в храмах во время обхода статуи Будды.
- «**Ториү**» («Птица») или «**Карёбин(ка)**» («*Калавинка*») — в ладе *со-дзё*. По преданию, когда в Индии совершали службу в Гион (помесье Джетавана, которое было подарено Будде его учеником Судатта и в котором был возведен храм), прилетела птица *калавинка* и исполнила танец, который исполняется на небе Чарующих звуков. Его передал в мир Ананда, один из десяти учеников Будды, его двоюродный брат. В Японию это произведение было завезено монахом Буттэцу [К. 79].
- «**Торика**» («Цветы персика и сливы») или «**Сэкихаку торика**» («Красные и белые цветы персика и сливы») — в ладе *осики-тё*. Заимствовано из Китая, где обычно исполнялось на празднике 3-го дня 3-го месяца при сочинении стихов. Стихотворение нужно было сочинить до того момента, когда бокал с вином, пущенный по течению, достигал места, где сидел поэт. Справившись с задачей, он мог его выпить. В Японии это произведение исполнялось танцовщицами из Найкёбо.
- «**Тэндзинраку**» («Небожители») — в ладе *тайсики-тё*. Создано Ванибэ Отамаро.
- «**Фунан**» (китайское название Камбоджи) — в ладе *хё-дзё*. Создано во время Суйского Ян-ди (605–617 гг.) [К. 120].

«Хакютю» («Белый столб») — в ладе *бансики-тё*.

«Хоёраку» («Выпустить сокола») — в ладе *коцудзики-тё*.

«Хокутэйраку» («Северный дворик») — в ладе *со-дзё*.

«Хэйбанраку» («Усмирение варваров») — в ладе *осики-тё* (первоначально — в *хё-дзё*).

«Энгираку» («Музыка, сочиненная в годы Энги») — в ладе *итикоцу-тё*. Произведение сочинено в указанный период (901–923 гг.). Хореографию создал Фудзивара Тадафуса, а музыку — Нигэтомо (личность не установлена).

«Этэнраку» («Высокое небо») — в ладе *хё-дзё*. Одно из самых популярных произведений *гагаку*. Заимствовано из Китая.

«Ямасиро» («В Ямасиро») — *сайбара*.

«Яханраку» («Полночь») — в ладе *хё-дзё*. Создано по случаю победы императора Сюань-цзуна над императрицей Вэй: подняв ночью воинов, он велел казнить враждующую с ним императрицу.

# УКАЗАТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ, НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ТРАКТАТОВ И МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ В ИЕРОГЛИФИЧЕСКОЙ ЗАПИСИ

## А

адзума-асоби	東遊
Ама	案摩
Анатото	安名尊
аньго-цзи	安国伎
Аньюэ	安樂
Аояги	青柳
Асамудзу-но хаси	浅水橋
Асукаи	飛鳥井

## Б

баи	八佾
баинь	八音
Байро хадзинраку	倍臚破陣樂
бансики-тё	盤涉調
Баньлюй	伴侶
Барамон	婆羅門
Бато	拔頭
бива	琵琶
били	篳篥、箏篥、必篥、 悲篥
биндзасара	編木、拍板
Биу	鞞舞
боккайгаку	渤海樂
бокуба	牧馬
Босацу	菩薩
бугаку	舞樂
Бусёраку	武昌樂

Бутокураку	武徳樂
бэй	貝

## В

вабуэ	和笛
Вага из	我家
Вага кадо	我門
вагаку	和樂
вагон	和琴
Ванго чжи инь	亡国之音
ватасимоно	渡物
Вафураку	和風樂
вокунхоу	臥筚篥
вэнь	文
вэнькан	文康
вэньу	文舞

## Г

гагаку	雅樂
Гагаку-рё	雅樂寮
Гаккароку	樂家録
Гаккаэн	合歛塩
Гаккёкуко	樂曲考
Гакусо	樂所
гаоли-цзи	高麗伎
гаочан-цзи	高昌伎
Гёкудзю готэйка	玉樹後庭花
гигаку	伎樂

гогэн	五絃
Гою	呉公
Госёраку	五常楽
Госэти	五節舞
гу	鼓
гуань	管
Гуанлинсань	廣陵散
гун	宮
гучуй	鼓吹
Гучуйшу	鼓吹署
Гэндзёраку	還城楽
гэнсё	玄象

## Д

Дадингьюэ	大定楽
даодяо	道調
Дася	大夏
Дасянь	大威
Дау	大武
Даху	大濩
дацюй	大曲
Дачжунбо	太宗伯
Дашао	大韶
дзё	序
Дзёвараку	承和楽
Дзоку кёкунсё	統教訓抄
Дзюсуйраку	拾翠楽
ди	笛
добёси	銅伯子
Доу	鐸舞
дэнгаку	田楽
дэнгэ	登歌
дяо	調

## Ё

Ёгураку	央宮楽
Ёсинсо	揚真操
ёкобуэ	横笛

## Ж

жуаньсянь	阮咸
жуйбинь	琵琶

## И

Иккинраку	老金楽
имаё	今様
Имо то арэ	妹與我
инь	音
иньюэ	音楽
Исэ-но уми	伊勢之海
итикоцу-тё	老越調
Итирораку	老弄楽

## К

кагура	神楽
кагурабуэ	神楽笛
Кайкоцу	廻忽
Кайсэйраку	海青楽
какко	羯鼓
каку	角
ками-ута	神歌
Канампу	河南浦
канго-цзи	康国技
кангэн	管絃
Кансуй	甘辭
Кансю	泔洲
Кансюраку	感秋楽
Карёбин	迦陵頻
Карора	迦樓羅
Касёраку	嘉祥楽
Катэн	賀殿
Кацураги	葛城
Кёкунсё	教訓抄
Кёто-гакусю	京都楽所
кин, звукоряд	均
кин, струнный	琴
инструмент	琴
Кингаку тайи сё	琴学大意抄
Киси-маи	吉志舞
киссё	急声
Кисюнраку	喜春楽
Китоку	佛徳
Комабоко	狛鉾
комабуэ	高麗笛

комагаку	高麗楽	М	
кома-итикоцу-тё	高麗老越調	макумо	莫目
кома-рандзё	高麗乱声	Мандзайраку	万歳楽
кома-со-дзё	高麗双調	Мандзюраку	万秋楽
кома-хё-дзё	高麗平調	ми-кагура	御神楽
комэхёси	籠拍子	Минояма	美濃山
Конго	金剛	Мотомэго-ута	求子歌
Кондзю	胡飲酒	Мусирода	席田
Конрон	崑崙		
Корё	広陵	Н	
Коромогаэ	更衣	Найкёбо	内教坊
косайбари	小前張	Нанто-гакусо	南都楽所
косики-тё	乞食調	наньюй	南呂
Косуйси	鼓吹司	Насори	納曾利
кото	琴	Ниваби	庭火
Котё	胡蝶	Ни-но маи	二ノ舞
куго	箏篳	Нисигава	西河
кударагаку	百濟楽	нобэбёси	延拍子
Кудзу-но со	国栖奏	нокори-гаку	殘楽
Кумэ-маи	久米舞	Нэйцзюфан	内教坊
Кумэ-ута	久米歌	нэтори	音取
Кунibuри	国風	нютё	人調
кунхоу	箏篳		
курэгаку	呉楽	О	
курэкота	呉琴	Одай хадзинраку	皇帝破陣楽
Кэйбайраку	傾坏楽	Одэнраку	応天楽
кэйроко	維婁鼓	оибуки	追吹
Кэйсэнраку	刑仙楽	онгаку	音楽
Кэйунраку	慶雲楽	Оинтэй	皇仁庭
кю, ступень звукоряда	宮	осайбари	大前張
кю, последняя часть		Оси	鶯鳧
в двух- или трех-	急	осики-каку	黄鐘角
частном произведении	弓士	осики-тё	黄鐘調
Кюси		отэки	横笛
Л		оута	大歌
либи	禮畢	Оута-докоро	大歌所
либуцзи	立部技	Оутамаи	大歌舞
линьчжун	林鐘		
Лиюань	梨園	П	
люй-люй	律呂	пайсяо	排箫
Лянгуйюэ	両鬼楽	пи	磬



пиндяо	平調	сё, духовой орган	笙
пипа	琵琶	сёга	唱歌
<b>Р</b>		сёко	鉦鼓
Ракусон	落蹲	Сёсюраку	承秋樂
рандзё	乱声	Сётэнраку	承天樂
Ранрёо	蘭陵王	силян-цзи	西涼技
рё	呂	сингаку рандзё	新樂乱声
Рикиси	力士	Сингатё	澁河鳥
Ринга	林歌	сирагигаку	新羅樂
Риндай	輪台	Сиси	獅子
риндзёси	臨調子	Ситэннодзи-гакусо	四天王寺樂所
риньюогаку	林邑樂	со	箏
рицу	律	Согоко	蘇合香
рицу-рё	律呂	со-дзё	双調
Рокудзи	老君子	Сомакуса	蘇莫者
розэй	朗詠	Сонин сандай	庶人三台
Рэнгэраку	蓮花樂	Соно кома	其駒
Рюкаэн	柳花苑	Сорюбу	双竜舞
Рюмэйсё	龍鳴抄	Сосимари	蘇志摩
рютэки	龍笛	Софурэн	想夫恋
<b>С</b>		Сохохи	蘇芳菲
сада-тё	沙陀調	Суйко	醉胡
сайбара	催馬樂	суй-тё	水調
Сайбараку	催馬樂	Суруга-ман	駿河舞
Сайораку	西王樂	суюэ	俗樂
Сайсоро	採桑老	сэ	瑟
Сакаки	榊	сэдяо	瑟調
Сакурабито	桜人	Сэйгайха	青海波
самаи	左舞	Сэйдзёраку	清上樂
сангаку	散樂	Сэймэйраку	聖明樂
Сандайэн	三台塩	Сэкихаку рэнгэраку	赤白蓮花樂
Сандзю хайдзинраку	散手破陣樂	Сэкихаку торика	赤白桃季花
сан-но цудзуми	三ノ鼓	Сэнсюраку	千秋樂
Сан-цзянь пу-шан	桑間濮上	Сэньюга	仙遊霞
саньюэ	散樂	сюань	墳
сато-кагура	里神樂	сюань-гун	旋宮
сатто	蠟踏	Сюндэнка	春庭花
се люйлан	協律郎	Сэньёрю	春楊柳
сё, ступень звукоряда	商	Сюньодэн	春鶯囀
		Сюэйси	酒清司
		Сюфураку	秋風樂

Ся	夏	Торика	桃李花
сякубёси	笏拍子	Торимоно	採物
сякухати	尺八	тугэ	徒歌
сян	相	тунба	銅拔
сянхэгэ	相和歌	Туншао	通韶
Сяньчи	咸池	Тэндзинраку	天人樂
сяо	簫	тяньчжу-цзи	天竺技
Сяо почжэньюэ	小破陣樂		
<b>Т</b>		<b>У</b>	
Тагюраку	打毬樂	у, колокол	武
тадабёси	只拍子	у, ступень звукоряда	羽
Тайгэнсё	体源抄	У	武
тайко	太鼓	Уин	五英
Тайко	太弧	уман	右舞
Тайпиньюэ	太平樂	усянь	五絃
тайсики-тё	太食調	ута	歌
тайсо-каку	太簇角	утагаки	歌垣
Тайхэ	太和	Ута-дзукаса	雅樂寮
Тайхэйраку	太平樂	Утамаи-но дзукаса	歌舞寮
Тайчан	太常	Ута-рё	雅樂寮
тайюэ	太樂	уу	武舞
Тайюэшу	太樂署	Уфан шицзы у	五方獅子舞
Така-но ко	鷹子	у-шэн	五聲
Такасаго	高砂	<b>Ф</b>	
Тагафуси	楯伏	фансян	方磬
та-ута	田歌	фацю	法曲
тё, лад	調	фоу	缶
тё, раздел произведения		фудзоку	風俗
в 20 тактов	帖	фуко-дзё	風香調
Тёгэйси	長慶子	фунагаку	船樂
Тёкораку	鳥向樂	Фунан	扶南
Тёкоси	朝小子	фупо	撫拍
тёси	調子	фури-цудзуми	振鼓
ти, ступень звукоряда	徵	Фуу	拂舞
ти, флейта	箎	фуэ	笛
Тикурингаку	竹林樂	Фэнчан	奉常
Тикю	地久	фэншоу кунхоу	鳳首筮篋
тогаку	唐樂		
тока	踏歌	<b>Х</b>	
торагаку	度羅樂	ха	破
Тори	鳥	Хакутю	白柱

хаябёси	早拍子	циншан	清商
хё-дзё	平調	цинъ	琴
хикёку	祕曲	цинъпипа	秦琵琶
хитирики	篳篥	цинъханьцзы	秦漢子
хогаку	邦楽	Цинь-ван почжэнь	秦王破陣
Хоёраку	放鷹楽	Циньцао	琴操
хокё	方磬	цукэута	付歌
Хокутэйраку	北庭楽	цюцы-цзи	龜茲伎
Ху	篳篥	Ч	
хуан	簧	Чжаося	昭夏
хуанчжун	黃鐘	чжи	徵
хубу синьшэн	胡部新聲	чжу, резонирующий ящик	祝
Худзя шибалай	胡笳十八拍	чжу, струнный инструмент	筑
Хуйхэдоулэ	摩訶兜楽	чжун	鐘
хупипа	胡琵琶	чжунъ	準
хуюэ	胡楽	чжэн	箏
хэ	和	чи	篪
Хэйбанраку	平蠻楽	чунду	舂牘
хэнди	橫笛	Ш	
хэнкю	變宮	шан	商
хэнти	變徵	Шаньюаньу	上元舞
хэнчуй	橫吹	Шао	韶
Ц		шуйчи	水尺
Цао	操	шукунхоу	豎箏篋
Цзиньфу	巾舞	шулэ-цзи	疏勒伎
цзобуцзи	坐部伎	Шунь	順
цзюбуюз	九部楽	шэн, духовой орган	笙
Цзюгуньу	九功舞	шэн, «голос»	聲
цзюнь	均	Э	
цзюэ,	角	Эмбу	振棒
ступень звукоряда	角	Энгираку	延喜楽
цзюэ, рог	茄	Этэираку	越天楽
цзя	教坊	Ю	
Цзяюфан	嘉至	юй,	
Цзячжи	夾鐘	ступень звукоряда	羽
цзячжун	七部楽	юй, музыкальный	
цибуюэ	七德舞	инструмент, «тигр»	敵
Цидэу	磬	юй, духовой орган	竿
цин	清調		
циндяо			

Юй	豫	Я	
Юйшу хоутинхуа	玉樹後庭花	я	雅
Юн	永	Ямасиро	山城
Юньмэн	雲門	яматогого	大和琴
юз, «музыка»	樂	Ямато-ман	大和舞
юз, флейта	箏	Ямато-ута	大和歌
Юэлунь	樂論	яньюэ	藤樂
юзсюань	樂懸	Яньюэ	藤樂
Юэфу	樂府	яньюэци	藤樂技
Юэшу яолу	樂書要錄	ятарабэси	夜多羅拍子
юзчжэн	樂正	Яханраку	夜半樂
		яюэ	雅樂

**УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН МУЗЫКАНТОВ  
В ИЕРОГЛИФИЧЕСКОЙ ЗАПИСИ**  
(список содержит имена, которые находятся  
в основном тексте книги, без приложений;  
он не включает имена императоров)

<b>А</b>			<b>夔</b>
Абэ Суэнао	安部季尚	Кэммоцу Райкити	監物頼吉
Ань Чину	安叱奴		
Ацуми	敦実	<b>Л</b>	
<b>Б</b>		Ли Яньнянь	李延年
Бай Минда	白明達	Лю Эрлан	劉二郎
Бань И	班壹	Лянь Чэнью	廉承武
<b>В</b>		<b>М</b>	
Ванибэ Мотитэру	和邇部用光	Мано Обитодэси	真野首弟子
Ванибэ Отамаро	和邇部太田磨	Мимаси	味摩之
Вань Баочан	萬寶常	Минамото Ёриёси	源頼能
Ван Чантун	王長通	Минамото Ёсимицу	源義光
<b>Ё</b>		Минамото Масадзанэ	源雅信
Ёсиминэ Нагамацу	良峰長松	Минамото Нобуаки	源信明
Ёсиминэ Ясуё	良峰安世	Минамото Хиромаса	源博雅
<b>И</b>		Мотизда	用枝
Имаки Аябито-саймон	新漢濟文	<b>О</b>	
<b>К</b>		Овари Хамануси	尾張濱主
Кома Асакацу	狛朝葛	Огю Сорай	荻生徂徠
Кома Тикадзанэ	狛近真	Оиси Томикадо	大石富門
Куан, см. Ши Куан		Омива Мотомаса	大神基政
Куисин	貴信	Оно Масасукэ	多政資
		Оно Сукэгада	多資忠
		Оно Тадаката	多忠方
		Ото Киёками	大戸清上

<b>С</b>		<b>Ц</b>	
Сакатэ Якатамаро	疆手屋形麻呂	Цай Юн	蔡邕
Су Куй	蘇夔	Цай Янь	蔡琰
Сучжипо	蘇祗婆	Цзи Кан	嵇康
Сюнь Сюй	荀勗	Цзин Фан	京房
<b>Т</b>		Цзоу Янь	鄒衍
Такэсиути Сукунэ	武内宿禰	Цзу Саосунь	祖孝孫
Таматэ Нобутика	玉手信近	Цунзэ Отоуо	常世乙魚
Тоёхара Мунэаки	豊原統秋	Цянь Лэчжи	錢樂之
Тоёхара Токиаки	豊原時秋	<b>Ч</b>	
Тоёхара Токимицу	豊原時光	Чжан Вэньшоу	張文收
Тоёхара Токинобу	豊原時信	Чжан Чжунхуа	張重華
<b>Ф</b>		Чжэн И	鄭譯
Фудзивара Садатоси	藤原貞敏	<b>Ш</b>	
Фудзивара Тадафуса	藤原忠房	Ши Вэнь	師文
<b>Х</b>		Ши Куан	師曠
Хуба	瓠巴	Ши Сян	師襄
Хэ Чэнтянь	何承天	<b>Ю</b>	
		Юй Лян	庾亮
		<b>Я</b>	
		Ямамура Масацура	山村政連

# СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## Источники на китайском языке

- Бо Цзюйи цзи [= Собрание сочинений Бо Цзюйи]: В 4 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1985.
- Бохутун дэлунь [= Дискуссия о добродетели в зале Белого тигра]: В 2 т. Шанхай, 1937 (Лянцзин ибянь. 10–11).
- Вэй шу [= История династии Вэй]: В 8 т. Пекин: Чжунхуа шицзюй, 1974.
- Да Тан сиюй цзи [= Записки о Западном крае Великой Тан]. Тайбэй: Дипин сянь = The Horizon Publication Co., 1978.
- Лао-цзы цзяоши / Чжу Цяньчжи [= Лао-цзы с комментариями Чжу Цяньчжи]. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1987.
- Ле-цзы цзи ши / Ян Боцзюнь [= Комментарии к «Ле-цзы», составленные Ян Боцзюнь]. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1985.
- Луньюй шучжэн / Ян Шуда [= «Луньюй» с комментариями Ян Шуда]. Пекин: Кэсюэ чубаньшэ, 1955.
- Мао-ши Чжэн-цзянь пин-и / Хуань Чжо [= Комментарии Чжэн Сюаня к Шицзину / Под ред. Хуань Чжо]. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1985.
- Мо-цзы; Мо-цзы писюань [= Мо-цзы и критика Мо-цзы] // Чжунго цзысюэ минчжу цзичэн (080). Тайбэй, [б. г.].
- Мэн-цзы шицыцзюань [= Мэн-цзы в четырнадцати главах]. Шанхай: Сыбу цункань, 1938.
- Синь Тан шу [= Новая история династии Тан]: В 20 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1975.
- Суй шу [= История династии Суй]: В 6 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1973.
- Сун шу [= История династии Сун]: В 8 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1974.
- Сюнь-цзы: В 4 т. Сыбу бэйяо; Шанхай: Чжунхуа шуцзюй, (1936).
- Сяо цзин [= Книга о сыновней почтительности]. Шанхай: Сыбу цункань цзинбу, [б. г.].
- Тун дянъ [= Исторический свод] // Вань ю вэнку. 2-я серия / Под ред. Ван Юньу. Шанхай, 1935.
- Фэнсутун и цзяо ши [= Об обычаях и нравах] / Под ред. и с коммент. У Шупина. Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь, 1980.
- Хань шу [= История Ранней династии Хань]: В 12 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1962.
- Хоу Хань шу [= История Поздней династии Хань]: В 18 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1965.
- Цзинь шу [= История династии Цзинь]: В 10 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1974.

- Цзю Тан шу [= Старая история династии Тан]: В 16 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1975.
- Чжуан-цзы цзи ши / Го Цинфань [= Комментарии к «Чжуан-цзы», собранные Го Цинфанем]: В 4 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1969.
- Ши-цзи [= Исторические записки]: В 10 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1972.
- Юэфу ши цзи [= Собрание песен юэфу]: В 4 т. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1979.
- Li Ki ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies / Texte chinois avec une double traduction en français et en latin par S. Couvreur: 2 vol. Ho Kien Fou: Imprimerie de la mission catholique, 1913.

## Источники на японском языке

- Гокэ-сидай [= Церемонии года, записи семьи Оэ]. Токио, 1929 / в серии: Дзотэй кодзицу сосё. Т. 17.
- Гэндзи-моногатари [= Повесть о Гэндзи]: В 5 т. / Под ред. Ямагиси Токухэй. Токио, 1958 / в серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 14–18.
- Гэнко сякусё [= Записки, составленные в период Гэнко]. Токио, 1900 / в серии: Кокуси тайкэй. Т. 14.
- Ёва-но нэдзамэ [= Проснувшись ночью] / Под ред. Сакакура Ацуёси. Токио, 1964 / в серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 78.
- Кёкунсё [= Поучения] / Под ред. Уэки Юкиёси // Кодай тюсэй гэйдзюцу рон / Под ред. Хаясия Тацусабуро. Токио, 1973 / в серии: Нихон сисо тайкэй. Т. 23.
- Когосюи [= Дополнения к рассказам о древности]. Токио, 1900 / в серии: Гунсё руйдзю. 2-е изд. Т. 16.
- Кодай каёси [= Собрание песен древних эпох] / Под ред. Цурихаси Ютаки и Кониси Дзюньити. Токио, 1957 / в серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 3.
- Кодзики [= Старых дел записи] / Под ред. Курано Кэндзи. Токио, 1968 / в серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 1.
- Кокин вакасю [= Собрание старых и новых японских песен] / Под ред. Сазки Уэммото. Токио, 1958. (Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 8).
- Кокон тёмондзю [= Знаменитые истории древности и современности] / Под ред. Нагадзуми Ясуки и Симата Исао. Токио, 1966 / в серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 84.
- Кокон тёмондзю [= Знаменитые истории древности и современности]: В 2 т. / Под ред. Нисио Коити и Кобаяси Ясухару. Токио, 1983–1986 / в серии: Синтё Нихон котэн сюсэй.
- Кохон итидай ёки [= Важные записи каждого правления]. Токио, 1918 / в серии: Кайтэй сисэки сюрэн. Т. 14.
- Макура-но соси [= Записки у изголовья] / Под ред. Икэда Кикан и Кисигами Синдзи // Макура-но соси; Мурасаки-сикибу никки [= Записки у изголовья; Дневник Мурасаки-сикибу]. Токио, 1970 / в серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 19.
- Манъёсю [= Собрание мириад листьев]: В 4 т. / Под ред. Какаги Итаиносукэ, Гоми Томохидэ и Оно Сусусму. Токио, 1957 / в серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 4–7.



- Монтоку тэнно дзицуруку [= Правдивая история правления императора Монтоку] / Под ред. Куройта Кацуми. Токио, 1953 / в серии: Синтэй дзохо кокуси тайкэй. Т. 1.
- Мумёсё [= Записки без названия]. Токио, 1973 / в серии: Нихон кагаку тайкэй. Т. 3.
- Нихон коки [= Последующие хроники Японии] / Под ред. Куройта Кацуми. Токио, 1953 / в серии: Синтэй дзохо кокуси тайкэй. 1-я серия. Т. 5.
- Нихон сандай дзицуруку [= Правдивые записи о трех периодах правления]: В 2 т. / Под ред. Куройта Кацуми. Токио, 1954 / в серии: Синтэй дзохо кокуси тайкэй. 2-я серия. Т. 3–4.
- Нихон сёки [= Анналы Японии]: В 2 т. / Под ред. Сакамото Таро, Иэнага Сабуро, Иноуэ Мицусаса и Оно Сусуму. Токио, 1967 / в серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 67–68.
- Ракуё дэнгаку ки [= О полевых играх в столице] / Под ред. Мория Коваси // Кодай тусэй гайдзюцу рон. Токио, 1973 / в серии: Нихон сисо тайкэй. Т. 23.
- Рё-но гигэ [= Комментарии к Своду законов «Тайхорё»] / Под ред. Куройта Кацуми // Синко гунсё руйдзи. 2-я серия. Т. 2. Токио, 1959.
- Руйдзю сандай кяку [= Декреты трех правлений, сгруппированные тематически]: В 2 т. / Под ред. Куройта Кацуми. Токио, 1959 / в серии: Синтэй дзохо кокуси тайкэй. 2-я серия. Т. 6–7.
- Рюмэйсё [= Пение дракона]. Токио, 1977 / в серии: Синтэй дзохо кокуси тайкэй. Гл. 342. Т. 15.
- Сагоромо-моногатари [= Повесть о Сагоромо] / Под ред. Митани Эйити и Сэкинэ Ёсико. Токио, 1965 / в серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 79.
- Сёку Нихон коки [=Продолжение последующих анналов Японии] / Под ред. Куройта Кацуми. Токио, 1956 / в серии: Синтэй дзохо кокуси тайкэй. 1-я серия. Т. 6.
- Сёку Нихонги [= Продолжение анналов Японии]: В 2 т. / Под ред. Куройта Кацуми. Токио, 1955 / в серии: Синтэй дзохо кокуси тайкэй. 1-я серия. Т. 3–4.
- Сётоку-тайси дэнряку [= Краткая биография принца Сётоку] // Дзоку гунсё руйдзю. Ч. 189. Токио, 1903.
- Синтэй Рёдзин хисё [= Тайное собрание песен, красота которых заставляла кружиться пыль с балок, новое исправленное издание] / Под ред. Сасаки Нобуцуна. Токио: Иванами сётэн, 1980.
- Тайгэнсё [= Трактат Тоёхара]: В 4 т. / Под ред. Масамунэ Ацуо. Токио, 1933 / в серии: Нихон котэн дзэнсю.
- Тодай ёроку [= Основные записи, относящиеся к храму Тодай] / Под ред. Итисима Кэнтэки. Токио, 1906 / в серии: Дзокудзоку гунсё руйдзю. Т. 11.
- Тююки [= Записки правого министра Нака-но микадо]: В 7 т. 2-е изд. Токио, 1975 / в серии: Дзохо сирё тайсэй. Т. 9–15.
- Уцухо-моногатари [= Повесть о дупле]: В 3 т. / Под ред. Коно Тама. Токио, 1961–1962 / в серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 10–12.
- Фудоки [= Записи о провинциях и их нравах] / Под ред. Акимото Китиро. Токио, 1958 / в серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 2.
- Цурэдзурэгуса [= Записки от скуки] / Под ред. Нисио Минору // Ходзёки; Цурэдзурэгуса. Токио, 1970 / в серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 30.
- Хоккэкё [= Лotosовая сутра] / Под ред. Сакамото Юкио и Ивамото Ютака: В 3 т. Токио: Иванами сётэн, 1990.

Энги сики [= Церемонии эпохи Энги]: В 3 т. / Под ред. Куройта Кацуми. Токио, 1955 / в серии: Синтэй дзохо кокиси тайкэй. 2-я серия. Т. 8–10.

## Литература на европейских языках

*Плутарх*. Избранные жизнеописания: В 2 т. / Пер. В. Алексеева. М., 1987.

*Толстой Л. Н.* Война и мир / Собр. соч. в 22 томах. М.: Худ. лит., 1978–1985. Т. V.

*Berlioz Hector*. Les soirées de l'orchestre / Texte établi par Léon Guichard. Paris: Gründ, 1968.

## Исследования

*Алексеев В. М.* Китайская народная картина. М., 1966.

*Алексеев В. М.* Китайская литература / Избр. труды. М.: Наука, 1978.

*Алексеев В. М.* Наука о Востоке: Статьи и документы. М.: Наука, 1982.

*Богораз В.* К психологии шаманства у народов Северо-Восточной Азии: (Отдельный оттиск из Этнографического обозрения. Кн. 84–85). М., 1910.

*Вельгус В. А.* Известия о странах и народах Африки и морские связи в бассейнах Тихого и Индийского океанов: (Китайские источники ранее XI в.). М.: Наука, 1978.

*Воробьев М. В.* Япония в III–VII вв. М.: Наука, 1980.

*Гагаку*: Отё-но кютэй гэино [= Гагаку: Дворцовое искусство эпох Нара и Хэйан]. Токио: Хэйбонся, 1970 / в серии: Нихон-но котэн гэино. Т. 2.

*Гамо Мицuko*. Гакури [= Музыкальная теория] // Гагаку: Отё-но кютэй гэино [= Гагаку: Дворцовое искусство эпох Нара и Хэйан]. Токио: Хэйбонся, 1970 / в серии: Нихон-но котэн гэино. Т. 2.

*Глускина А. Е.* Заметки о японской литературе и театре: (Древность и Средневековье). М.: Наука, 1979.

*Го Мажо*. Цинтун шидай [= Бронзовый век]. Пекин, 1966.

*Грубер Р.* История музыкальной культуры. Т. 1. Ч. 1. М.; Л., 1941.

*Иба Такаси*. Нихон онгаку гайрон [= Введение в историю японской музыки]. Токио, 1928.

*Иба Такаси*. Нихон онгаку си [= История японской музыки]. Токио, 1942.

*Кагура*: Кодай-но кабу то мацури [= Кагура: Древние песни, пляски и обряды]. Токио: Хэйбонся, 1969 / в серии: Нихон-но котэн гэино. Т. 1.

*Камисанго Юко*. Кютэй гёдзи то гагаку [= Придворные церемонии и гагаку] // Гагаку: Отё-но кютэй гэино [= Гагаку: Дворцовое искусство эпох Нара и Хэйан]. Токио: Хэйбонся, 1970 / в серии: Нихон-но котэн гэино. Т. 2.

*Кисибэ Сигэо*. Тодай онгаку-но рэкиситэки кэнкю: Гакусэйхэн [= Исследование истории музыки эпохи Тан: Музыкальные организации]: В 2 т. Токио: Токё дайгаку, 1960–1961.

*Кисибэ Сигэо*. Бива-но энгэн [= Происхождение пипы] // Тодай-но гакки [= Музыкальные инструменты эпохи Тан]. Токио, 1968.

- Кисибэ Сигэо.* Куго-но энгэн [= Происхождение кунхоу] // Тодай-но гакки [= Музыкальные инструменты эпохи Тан]. Токио, 1968.
- Кисибэ Сигэо.* Тодай гакки-но кокусай сэй [= Музыкальные инструменты из разных стран в эпоху Тан] // Тодай-но гакки [= Музыкальные инструменты эпохи Тан]. Токио, 1968.
- Кисибэ Сигэо.* Тонкога-ни араварэта онгаку сирё [= Данные о музыке в живописи Дунхуана] // Тодай-но гакки [= Музыкальные инструменты эпохи Тан]. Токио, 1968.
- Кисибэ Сигэо.* Гагаку-но гэнрю [= Происхождение гагаку] // Отё-но кютэй гэйно. Токио: Хэйбонся, 1970.
- Конакамура Киёнори.* Кабу онгаку рякуси [= Краткая история японской музыки, песен и танцев]. 9-е изд. Токио: Иванами бунко, 1984.
- Конрад Н. И.* Японская литература в образцах и очерках. Л., 1927.
- Конрад Н. И.* О театральном искусстве Японии VII–VIII вв. // Театр и драматургия Японии: Сб. статей. М.: Наука, 1965.
- Конрад Н. И.* Избранные труды: Литература и театр. М.: Наука, 1978.
- Крюков М. В., Переломов Л. С., Софронов М. В., Чебоксаров Н. Н.* Древние китайцы в эпоху централизованных империй. М.: Наука, 1983.
- Масумото Кикую.* Гагаку: Дэнто онгаку-э-но атарасии апуроти [= Гагаку: Новый подход к традиционной музыке]. Токио, 1968.
- Мерварт А. М.* Индийский народный театр // Восточный театр. Л., 1929.
- Мотоори Норинага.* Кодзики дэн [= Комментарии к «Старых дел записям»] // Мотоори Норинага дзэнсю [= Полное собрание сочинений Мотоори Норинага]. Токио, 1968. Т. 10.
- Мотоори Норинага дзэнсю* [= Полное собрание сочинений Мотоори Норинага]. В 10 т. Токио, 1968.
- Невский Н. А.* Тангутская филология: В 2 т. М., 1960.
- Невский Н. А.* Айнский фольклор. М., 1972.
- Невский Н. А.* Роль танцев и обрядовых игр иш утагаки для полового подбора и заключения браков // Петербургское востоковедение. Вып. 8. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1996.
- Оги Мицуо.* Риньюгаку ко [= О музыке Линь] // Кодай бунгаку = Cultura Antiqua. Киото, 1982. Август.
- Осида Ёсихиса.* Гагаку кансё [= Оценка гагаку]. Токио, 1969.
- Рифтин Б. Л.* Из истории культурных связей Средней Азии и Китая (II в. до н. э. — VIII в. н. э.) // Народы Азии и Африки: (Проблемы востоковедения). 1960. № 5.
- Сандзё Сётаро.* Нихон онгаку-но тэси-но ханаси [= О японских музыкальных ладах]. Токио, 1932.
- Свод законов «Тайхорё», 702–718, I–XV законы / Вступ. статья, пер. с древнеяп. и коммент. К. А. Попова.* М.: Наука, 1985.
- Сибэ Сукэхиро.* Госэнфу-ни ёру гагаку софу [= Партитуры гагаку в европейской нотации]: В 3 т. Токио: Каваигакуфу, 1968–1971.
- Сибата Минору.* Сато-но кагура [= Деревенские кагура] // Кагура: Кодай-но кабу то мацури [= Кагура: Древние песни, пляски и обряды]. Токио: Хэйбонся, 1969 / в серии: Нихон-но котэн гэйно. Т. 1.
- Таки Рёити.* Тоё онгаку рон [= Восточная музыка]. Токио, 1944.
- Танабэ Хисао.* Нихон онгаку кова [= Японская музыка]. Токио, 1926.

- Танабэ Хисао.* Тоё онгаку рон [= Восточная музыка]. Токио, 1930 / в серии: Тоёси кодза. Вып. 13.
- Танабэ Хисао.* Гагаку то гигаку [= Музыка гагаку и пантомима гигаку]. Токио, 1931.
- Тодай-но гакки* [= Музыкальные инструменты эпохи Тан]. Токио, 1968 / в серии: Тоё онгаку сэнсё. Т. III.
- Хаяси Кэндзо.* Сёсоин гакки-но кэнкю [= Музыкальные инструменты из хранилища Сёсоин]. Токио: Кадзама сёбо, 1964.
- Хаяси Кэндзо.* Буттэн-ни араварэта гакки, онгаку, буё [= Исследования в области музыкальных инструментов, музыки и танцев, упомянутых в буддийском каноне] // *Тодай-но гакки* [= Музыкальные инструменты эпохи Тан]. Токио, 1968.
- Хаяси Кэндзо.* Гагаку: Когакуфу-но кайдокю [= Гагаку: Расшифровка древних партитур]. Токио, 1969 / в серии: Тоё онгаку сэнсю. Т. X.
- Хаяси Кэндзо.* Гагаку-но дэнтю [= Традиция гагаку] // Гагаку: Отё-но кютэй гэйно [= Гагаку: Дворцовое искусство эпох Нара и Хэйан]. Токио: Хэйбонся, 1970 / в серии: Нихон-но котэн гэйно. Т. 2.
- Хонда Ясудзи.* Мацури то кагура [= Церемонии и кагура] // Кагура: Кодай-но кабу то мацури [= Кагура: Древние песни, пляски и обряды]. Токио: Хэйбонся, 1969 / в серии: Нихон-но котэн гэйно. Т. 1.
- Шуцкий Ю. К.* Китайская классическая «Книга Перемен». М., 1960.
- Юань Кэ.* Мифы Древнего Китая. М., 1965.
- Ямада Ёсио.* Гэндзи-моногатари-но онгаку [= Музыка в «Повести о Гэндзи»]. Токио: Хобункан, 1934.
- Яманэ Гиндзи.* Онгаку-но рэкиси [= История музыки]. Токио, 1970.
- Ян Иньлин.* Чжунго гудай иньюэ шигао [= История древнекитайской музыки]: В 4 т. Тайбэй: Чжунго иньюэ шуцзюй, 1986.
- Courant Maurice.* Essai historique sur la musique classique des Chinois // *Encyclopédie de la Musique* / A. Lavignac. Vol. 1. Paris, 1921.
- Daniulou Alain.* India; Indocina // *Enciclopedia della musica*: Ricordi. Vol. 2. Milano, 1964.
- Farmer H. G.* Studies in Oriental Musical Instruments. 2nd séries. Glasgow: The Civic Press, 1939.
- Frazer J. G.* The Golden Bough. London, 1924.
- Goodrich L., Chuü'i T'ung-tsu.* Foreign Music in the Court of Sui Wên-ti // *Journal of the American Oriental Society.* 1949. N 69.
- Granet Marcel.* La pensée chinoise. Paris, 1934.
- Granet Marcel.* La civilisation chinoise: La vie publique et la vie privée. Paris: Albin Michel, 1948.
- Granet Marcel.* Danses et légendes de la Chine ancienne: 2 vol. Paris: Edition d'aujourd'hui, 1982.
- Gulik R. H. van.* Hsi Kan and his Poetical Essay on the Lute // *Monumenta Nipponika Monographes.* Tokyo: Sophia University, 1941.
- Haguenaer Ch.* La danse rituelle dans la cérémonie du Chinkonsai // *Etudes choisies*: 3 vol. Leyde: Brill, 1976–1977. Vol. 2.
- Harich-Schneider E.* A Survey of the Remains of Japanese Court Music: (Gagaku) // *Ethos.* Stockholm, 1951. N 3–4.
- Harich-Schneider E.* The Present Condition of Japanese Court Music // *The Musical Quarterly.* 1953. N 1.

- Harich-Schneider E.* A History of Japanese Music. London; Oxford: Oxford University Press, 1973.
- Hérail, Francine.* Notes journalières de Fujiwara no Michinaga, ministre a la cour de Heian (995–1018) / Traduction du «Midô kanpakuki». Vol. 1–3. Genève; Paris: Librairie Droz, 1987–1991.
- Japan: Its Land, People and Culture / Compiled by Japanese Nationale Commission for Unesco.* Tokyo: Ministry of Education, 1958.
- Lachmann R.* Musik des Orients. Breslau, 1929.
- Le Gotâlamkâra // L'ouvrage original de Bharata sur la musique / Edition critique, traduction française et introduction par Alain Daniélou et N. B. Bratt.* Pondichery, 1959.
- Malm William P.* Japanese Music and Musical Instruments. Vermont; Tokyo, 1970.
- Music from the Tang Court / Ed. by Laurence Picken.* Vol. 1–2. Cambridge: Cambridge University Press, 1981–1985.
- Needham Joseph.* Science and Civilisation in China. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.
- Picken L. E. R., Wolpert R. F.* Mouth-organ and luth parts of Togaku and their interpretations // *Musica Asiatica.* Vol. III / Ed. by Laurence Picken. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- Reinach T.* La musique grecque. Paris: Payot, 1926.
- Reinhardt Kurt.* Chinesische Musik. Eisenach; Kassel, 1956.
- Sachs C.* The Rise of Music in the Ancient World, East and West. London: J. M. Deut & Sons, 1944.
- Sachs C.* The Commonwealth of Art. New York: W. W. Norton and Company, 1946.
- Sachs C.* The History of Musical Instruments. London, 1964.
- Saunders E. Dale.* Mudrâ: A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture. New York: Bollingen Foundation, 1960.
- Schaffer E. H.* The Golden Peaches of Samarkand: A Study of Tang Exotics. Berkeley: Los Angeles: University of California Press, 1963.
- Shiba Sukehiro.* Gagaku: Japanese Classical Court Music. Vol. 1. Tokyo, 1956.
- Takano Kiyossi.* Contributo alla storia della musica giapponese // *La rassegna musicale.* Firenze, 1939. N 3–4.
- The Encyclopedia of Islam.* London; Lejden, 1936.
- The Sacred Books of the East / Ed. by F. Max Müller, translated by various oriental scholars.* Vol. XLIX. Part II. Oxford, 1894.
- Thomas E. J.* Life of Buddha as Legend and History. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., Broadway House, 1975.

## SUMMARY

This book deals with the history of the ancient court music of China (*yayue*) and Japan (*gagaku*) from their origins until the Tang dynasty (618–907) in China, and the end of the Heian period (794–1185) in Japan.

The evolution of ancient musical culture may be divided into two stages: the archaic stage, characterized by the exclusive use of conventional timbres, and a later stage when music was based on a system of fixed tones. During the transition from the first to the second stage a scientifically worked out acoustic model was introduced in the syncretic complex of primitive art. Later on, this phenomenon led to the development of various styles, all of them used a system of definite scales that may be considered as an essential discovery in the history of civilization.

The introduction of an acoustic model into the archaic musical system was a decisive turning point in the history of musical culture. It heralded the emergence of a new type of music based on combinations of fixed tones. In China, it occurred at the time when the music for state ceremonies (*yayue*) was created, on the eve of Christian era.

During the following periods, the evolution of Chinese music was influenced by foreign cultures brought about by the growing contacts with Western countries and the spreading of Buddhism (that was a vehicle for Greek and Central Asian civilizations). Foreign influences were felt in different ways: musical theory rapidly developed, new music instruments were imported, the Court became interested in foreign music.

These influences, nevertheless, remained quite limited. Western music instruments were never allowed to be used in ritual music. Only secular music sections could play them. And even in this case, musical structuring organization was still dependent on the principles of native music inherited from the Han period. As far as borrowed theories are concerned, they never were fully applied to musical practice.

It may be that ceremonial music helped to perpetuate the ancient Chinese system that endured for many centuries, long after the introduction of foreign music. It is extremely important to pay attention to the fact that the origin of musical instruments and the origin of the elements of *gagaku* are closely

connected, and that elements of any musical culture are present, as a rule, in the part of an instrument which was used in the same culture.

Thus the Chinese scale system is present in the parts of the zither (so) and the mouth-organ (shō) the ancient Chinese instruments (there is only one exception here, the *biwa*, which is Persian in origin).

These elements (present in the part of string instruments) made their way into Japan and were the basis upon which *gagaku* was established, whereas elements of Western cultures were to be found in the parts of wind instruments.

The history of ancient Japanese music brings to the fore a particular form of transition from rites, devoided of any musical organization, (this term being understood according to its modern meaning), to a musical system based on fixed musical tones, a transition achieved through the borrowing of foreign music. This transition was characterized by successive borrowings and their adaptation: first, the import of zither that the Japanese used as an instrument in their primitive music and then the reform of borrowed music and the creation of national music based upon principles imported from the continent. Japanese music, that at first was just an imitation of Chinese music, set free from its model at the end of the Heian period.

Japanese «national music» (*wagaku*) was born of Western influences. Compared with Chinese music, it seems to be original because the main instrument of *wagaku* was the *hichiriki*, which was imported into China from Western countries. It may be suggested that the *hichiriki* sprang from the Greek aulos. From the historical point of view, the penetration of a Greek instrument into China through Iran and Eastern Turkestan is quite plausible. The most important elements of the *hichiriki* part are the descending trichords, whose structure is the same as that of the ancient Greek trichords, from which enharmonic tetrachords were derived. The combination of the two trichords of the *hichiriki* has resulted in the formation of the original scale of *wagaku* music.

There are many available documents which make possible for us to study the development of the philosophical and esthetic systems of the Far Eastern ancient music. In China, the working out of philosophical concepts of a new type of music preceded the apparition of music itself. These philosophical theories testified to the fact that new intellectual trends had appeared, which were a protest against the archaic way of thinking and, at the same time, were to a great extent determined by it. The Chinese belief that elevated music regulated social life is fundamentally a magic belief. For many centuries various elements were integrated into this philosophical system: on the one hand, legends and myths reinforced the idea of the magic power of music, on the other hand, symbols of natural sciences introduced another orientation toward universal and cosmic models.

With the decline of the archaic system of thought came the collapse of the magic function of music as well. History teaches us that music does not exert any influence on human lives and that ceremonial music, as an institution, was only the remnant of magic thought. Heretofore, music started to be appreciated from an esthetic point of view. Ancient ideas still played an important part, but musical performances no longer involved critical consequences.

When it was imported into Japan, the system of philosophical music was reinterpreted. Buddhist conceptions were then more emphasized than Confucian principles. As musical theory was not much developed in Japan, the scientific interpretations that in China had led to the creation of a «musical cosmos» did not blossom. But the Japanese created their own «musical cosmos», it was less intellectual than the Chinese one, but it was very sensuous, influenced by poetical images, and it reflected the feelings that nature calls to the mind of the players and the audience during concerts.



## RÉSUMÉ

Ce livre est consacré à l'histoire de la musique cérémoniale ancienne de la Chine et du Japon, *yayue* (en chin.) ou *gagaku* (en jap.), des origines jusqu'à la fin de l'époque des Tang (618–907) en Chine et jusqu'à la fin de l'époque de Heian (794–1185) au Japon.

Dans l'histoire de la culture musicale de l'antiquité on peut distinguer deux étapes : l'une, archaïque, caractérisée par l'utilisation exclusive des timbres conventionnels, l'autre, plus tardive, au cours de laquelle on trouve l'emploi de tons musicaux fixes. La transition de l'une à l'autre est marquée par l'introduction d'un modèle acoustique, élaboré scientifiquement. Par la suite, ce phénomène conduira à la formation de divers styles, mais qui tous ont en commun l'utilisation d'un système de tons musicaux fixes. Ce phénomène doit être considéré comme l'une des inventions fondamentales de la civilisation.

L'introduction d'un modèle acoustique dans l'ensemble de la musique archaïque doit être reconnue comme un tournant dans l'histoire de l'évolution de la culture musicale. C'est à ce moment que la musique fondée sur des combinaisons de son fixes commence à apparaître. Dans l'histoire de la musique chinoise c'était la période de la création de la «musique élevée» (*yayue*) dans les premiers siècles avant J.-C.

Le développement de la musique chinoise dans la période suivante est marqué par la pénétration des cultures étrangères, qui se poursuit d'une part grâce aux contacts de plus en plus étroits avec des pays occidentaux et de l'autre avec la diffusion du bouddhisme qui porte avec lui les cultures de l'Inde, de l'Asie centrale et de la Grèce. L'influence étrangère sur la musique chinoise s'exerce de diverses façons : la théorie de la musique se développe beaucoup, des instruments de musique sont importés, la musique étrangère est cultivée dans la cour.

Pendant, la sphère des influences étrangères demeure limitée. Les instruments occidentaux n'ont jamais été admis dans la musique sacrée, ils ne sont utilisés que dans les sections de la musique «profane». Et même dans cette musique les principes d'origine autochtone remontant à l'époque des Han restent à la base de l'organisation de la structure musicale. Quant aux

emprunts de théorie, ils ne sont jamais passés intégralement dans la pratique musicale.

C'est peut-être grâce à la musique sacrée que s'est préservé le système musical chinois, resté intact pendant de siècles en dépit de l'invasion des musiques occidentales. Les fonctions de cette musique, son interprétation philosophique, la permanence de son style ancien, tout cela empêchait l'évolution des principes fondamentaux des structures musicales, communes à la musique sacrée et à la musique profane.

La conservation dans la partie de chaque instrument des éléments musicaux spécifiques à cet instrument est un fait extrêmement important. Les formules les plus typiques de tel ou tel instrument, qui garde le caractère original de la culture musicale dont cet instrument est issu, ne sont pas utilisées dans les autres parties. Un instrument de musique est donc porteur d'un complexe de principes et de structures musicales. La pénétration d'un instrument étranger amène l'importation des modes et des formules mélodiques et rythmiques qui lui sont associés. Dans le cas des instruments chinois autochtones, ils jouent le rôle de conservateurs des fonctions et des modèles les plus archaïques de la musique chinoise. Les instruments à cordes (et surtout le *qin*), auxquels sont associés les interprétations philosophiques de la musique et dont le prestige dépassait celui de tous les autres instruments, contribuent également à la préservation des structures musicales purement chinoises. Ces éléments (toujours dans les parties des instruments à cordes) ont pénétré au Japon, constituant la base de la structure du *gagaku*, tandis que dans les parties des instruments à vent sont présentés les éléments des cultures occidentales.

L'histoire de la musique japonaise ancienne illustre une forme particulière de transition des rites sans aucune organisation musicale dans le sens moderne du terme à la musique fondée sur le système de tons musicaux fixes, qui s'accomplit ici grâce à des emprunts étrangers. Cette transition est marquée par ces emprunts successifs et leur adaptation : depuis l'importation de la cithare que les Japonais utilisaient comme un instrument de la musique primitive, jusqu'à la réforme de la musique empruntée et la création d'une musique nationale fondée sur les principes provenant du continent. La musique japonaise, d'abord simple imitation de la musique chinoise, s'émancipe à la fin de l'époque de Heian.

Il faut chercher les origines de la « musique nationale » (*wagaku*) japonaise dans l'influence des musiques occidentales. L'originalité de cette musique par rapport à la musique chinoise provient du fait que l'instrument principal du *wagaku* était le *hichiriki* avec ces formules, ayant leur origine dans la musique grecque.

Nous disposons de nombreux documents pour retracer la formation du système philosophique et esthétique de la musique ancienne en Extrême-

Orient. L'élaboration philosophique précède l'apparition de la musique elle-même (fondée sur le système des tons fixes). Ces conceptions philosophiques témoignent de l'apparition d'une mentalité nouvelle, en réaction contre la pensée archaïque, mais en même temps elles sont en grande partie déterminées par cette même pensée. L'idée chinoise de la musique élevée qui régularise la vie sociale procède au fond de la magie. Au cours des siècles, ce système philosophique a annexé des éléments variés; tandis que les légendes et les mythes renforcent la signification magique, les symboles de la science naturelle orientent la musique vers un modèle universel, vers les structures cosmiques.

En même temps le système de la pensée archaïque ayant perdu son importance, la fonction magique de la musique dégénère. Le développement historique montre que la musique n'a aucune influence sur la vie des hommes et que l'institution de la musique rituelle n'est que le vestige de la pensée magique. Désormais on commence à interpréter la musique dans le sens esthétique : les anciennes images y jouent un rôle important, mais l'exécution de la musique n'est plus d'une importance vitale.

Lorsqu'il pénètre au Japon, le système de la philosophie musicale est réinterprété. Les préceptes confucéens ne sont pas spécialement développés, mais les conceptions bouddhiques prennent beaucoup d'importance. Etant donné que la théorie de la musique n'est pas développée au Japon, l'interprétation scientifique qui en Chine aboutit à la création d'un «cosmos musical» n'a pas pris un grand essor. Mais les Japonais ont créé leur propre «cosmos musical», moins spéculatif que celui des Chinois, extrêmement sensuel, influencé par les images de la poésie et où l'on rend compte des impressions directes que la nature produit sur l'exécutant et l'auditeur au moment du concert.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение .....	3
----------------	---

### Часть 1

#### КИТАЙСКАЯ ЦЕРЕМОНИАЛЬНАЯ МУЗЫКА *ЯЮЕ* И ЕЕ РАЗВИТИЕ ДО КОНЦА ЭПОХИ ТАН (618–907 гг.)

Глава 1. Древнейшие китайские обряды.....	5
Глава 2. Ритуал и музыка в учении Конфуция .....	9
Глава 3. Ранние формы «совершенной музыки».....	17
Глава 4. Создание акустической модели <i>люй-люй</i> и ее использование в музыке .....	21
Глава 5. Музыка в период магического мышления.....	29
Глава 6. Китайская музыка в эпоху Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.).....	39
Глава 7. Проникновение в Китай музыки Западного края.....	45
Глава 8. Китайская музыка в эпохи Суй (581–618 гг.) и Тан (618–907 гг.).....	52

### Часть 2

#### ЦЕРЕМОНИАЛЬНАЯ МУЗЫКА *ГАГАКУ* В ЯПОНИИ. ЕЕ ИСТОРИЯ ДО КОНЦА ЭПОХИ ХЭЙАН (794–1185 гг.)

Глава 1. Обряды древней Японии и музыкальные инструменты.....	69
Глава 2. Проникновение континентальной музыки в Японию.....	84
Глава 3. История <i>гагаку</i> в эпоху Хэйан (784–1185 гг.).....	94
Глава 4. Структура <i>гагаку</i> , ее связь с другими музыкальными культурами.....	116
Глава 5. Создание национальной музыки вагаку .....	149

### Часть 3

#### ФИЛОСОФСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ МУЗЫКИ В КИТАЕ И ЯПОНИИ

Глава 1. Китайские музыкально-философские концепции (конфуцианство, натурфилософия, мифы и легенды).....	159
Глава 2. Китайские музыкально-философские концепции (даосизм и буддизм).....	173
Глава 3. Развитие музыкальных концепций в Японии в эпоху Хэйан.....	181
Глава 4. Японская музыкальная эстетика. <i>Природа и музыка</i> .....	196
Заключение .....	202

Приложение 1. Собрание экзаменационных тем («Лес тем» — «Цзэ линь») (Предисловие, главы 62–64).....	206
Приложение 2. О полевых играх в столице («Ракуё дэнгаку ки»).....	213
Приложение 3. Знаменитые истории древности и современности («Кокон тёмондзю»).....	216
Указатель произведений <i>гагаку</i> , упомянутых в книге.....	260
Указатель музыкальных терминов, названий произведений, трактатов и музыкальных учреждений в иероглифической записи.....	269
Указатель имен музыкантов в иероглифической записи (список содержит имена, которые находятся в основном тексте книги, без приложений; он не включает имена императоров).....	276
Список использованной литературы.....	278
Summary.....	285
Résumé.....	288

*Владислав Ираклиевич Сисаури*

## **ЦЕРЕМОНИАЛЬНАЯ МУЗЫКА КИТАЯ И ЯПОНИИ**

Редактор *М. М. Козлова*

Корректор *В. О. Кондратьева*

Технический редактор *С. В. Кузнецов*

Художественное оформление *С. В. Лебединского*

Лицензия ЛП № 000156 от 27.04.99. Подписано в печать 12.03.2008.

Формат 60 × 90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Усл. печ. л. 18,25. Тираж 600 экз. Заказ № 194.

Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета.  
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11.

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии Издательства СПбГУ.  
199061, Санкт-Петербург, Средний пр. В.О., д. 41.

Церемониальная  
музыка  
*Китай  
и Япония*



*Сисаури*

*Владислав Ираклиевич*

(род. в 1944 г.) в 1966 г. окончил Бакинскую консерваторию по классу фортепиано и в 1972 г. кафедру японской филологии Восточного факультета Ленинградского государственного университета. Обучался в аспирантуре Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии.

В 1975 г. защитил диссертацию на тему «Процесс формирования и генетические связи японской инструментальной музыки гагаку» на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.

Переводчик японской классической и современной литературы

(«Дневник безумного старика»

Танидзаки Дзюньитиро, «Повесть о дупле»).

Автор работ по восточной музыке и японской литературе, опубликованных в России и за рубежом.

ISBN 978-5-8465-0646-6



9 785846 506466

Аудиоприложение к книге В. И. Сисаури

# ЦЕРЕМОНИАЛЬНАЯ МУЗЫКА

## Китая и

## Японии

1. Этэраку.....1'30"-5'30"
2. Бато.....0-2'10"
3. Гэндзэрану....3'30"-7'37"
4. Ганнази.....0-6'02"
5. Байро.....0-1'44"
6. Насори.....0-3'28"

Отрывки из произведений гагаку. № 1, 4 и 5 - пьесы инструментальной музыки кангэн; № 2, 3 и 6 - пьесы танцевальной музыки бугаку. Оркестр Оно гагаку кай.

# 雅楽

Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета. Санкт-Петербург 2008