

УДК 7; 18:7.01

**ФЕНОМЕН ТРАНСПЛАНТАЦИИ В СИСТЕМЕ
ЯПОНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
(НА ПРИМЕРЕ СИМФОНИЧЕСКОЙ НАГАУТА «ЦУРУКАМЭ»)**

Макимова Анастасия Михайловна, аспирантка кафедры этномузыкознания, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: maxalt@mail.ru

Национальная культура Японии складывалась под сильнейшим влиянием континентального Китая. В результате их культурного взаимодействия, одной из существенных черт японской национальной культуры является механизм заимствования. Он проявляется путем приращения новых элементов к уже имеющимся. Автор обозначает данный процесс понятием трансплантации – перенесением элемента одной системы в другую с сохранением его онтологических качеств. Принцип «пересадки» элементов в иные системы проявляет себя на разных уровнях, в том числе на уровне стабильных мелодико-ритмических структур.

Явление трансплантации связано с традиционной японской полистилистичностью и находят себя в системе композиторского творчества японцев. Относительно японского композиторского твор-

чества данное явление характеризуется как склонность к совмещению признаков разнородных стилей – жанров профессиональной и традиционной музыки. В этом отношении весьма показательным является одно из последних симфонических сочинений Ямады Косаку – Симфоническая Нагаута «Цурукамэ» (1934). В данном сочинении Ямада обращается к традиционному наследию: Нагаута создана на основе сюжета классической пьесы театра Но и музыки нагаута Кинэя Рокудзаэмона Х. Уникальность сочинения заключается в том, что произведение исполняется в оригинале аутентичными музыкантами на сямисэнах и в характерной для национальной музыкальной культуры японцев манере совместно со звучанием симфонического оркестра, представленного композиторским материалом.

Таким образом, в Нагаута монодийное музыкальное мышление и соответствующая монодийная вертикаль (фактура) одновременно соплагаются с продуктом динамического мышления: европейским многоголосием, интерпретированным оркестровой партитурой.

Ключевые слова: механизм заимствования, полистилистика, эклектика, трансплантация, Ямада Косаку, Цурукамэ.

THE PHENOMENON OF TRANSPLANTATION IN JAPANESE ARTS (ON THE EXAMPLE OF NAGAUTA'S SYMPHONY "TSURUKAME")

Maksimova Anastasia Mikhailovna, Postgraduate, Department of Ethnomusicology, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: maxalt@mail.ru

The national culture of Japan was formed under the strong influence of mainland China. As a result of their cultural interaction, one of the essential features of the Japanese national culture is the mechanism of borrowing. It is manifested by the increment of new elements to existing. The author refers to this process as the concept of transplantation – shifting element of one system to another – while maintaining its ontological qualities. The principle of “transfer” to other elements of the system manifests itself at different levels, including the level of stable melodic and rhythmic structures.

The phenomenon of transplantation is related to traditional Japanese polistilistics and finding it in the Japanese composer's creativity. Regarding the Japanese composer's creativity, this phenomenon is characterized as a tendency to reconcile disparate styles signs: professional and traditional music genres. In this respect, one of the last symphonic works Yamada Kosaku, symphonic nagauta “Tsurukame” (1934), is very revealing. In this essay, Yamada is referred to the traditional heritage: nagauta is based on the story of the classical Noh plays and music nagauta Quinet Rokudzaemona X. The uniqueness of the works lies in the fact that the work is performed by the original authentic musicians on the shamisen and typical national musical culture of the Japanese style together with the sound of a symphony orchestra in composer's submitted material.

Thus, nagauta monophonic musical thinking and appropriate monophonic vertical (invoice) at the same time with the product dynamic thinking: European polyphony, and interpreted orchestral score.

Keywords: Borrowing mechanism, polistilistics, eclectic, transplantation, Kosaku Yamada, Tsurukame.

Формирование облика национальной культуры представляет собой, как известно, сложный, многогранный и динамичный процесс, протекающий под влиянием множества внешних и внутренних факторов, таких как географическое положение, климат, общественное устройство, особенности мироощущения, степень, продол-

жительность и типология инонациональных контактов. Механизмы создания и развития каждой национальной культуры весьма репрезентативны в аспекте сосуществования в них множества различных способов формирования элементов внутри самой системы этой культуры. Контекст, уникальность, разнообразие и взаимодействие

этих элементов между собой создают тот феноменальный облик национальной культуры-страты, который мы оцениваем в качестве неповторимого. Соответственно, известные исторические появления тех или иных новых элементов в системе конкретной художественной культуры следует оценивать в качестве результата процессов заимствования из других систем, других цивилизационных источников.

Национальная культура Японии, как и другие дальневосточные культуры, своеобразна, хотя, как и корейская, складывалась под сильнейшим влиянием континентального Китая – старшего «соседа», имеющего древнюю культурную историю. В этой связи исследователи-японисты задаются вопросом о том, в чем же уникальность именно японской культурной традиции. Культуролог Т. А. Бычкова по этому поводу указывает, что, несмотря на длительный процесс заимствования чужих учений и традиций (а именно китайских) японцы постепенно создавали свою культурную страту¹ [1]. Япония восприняла из Китая важнейшие элементы культуры, религии и государственного устройства: конфуцианство (в чжусианской форме), даосизм, буддизм, науку, идеи централизованного государства, некоторые виды искусства, обычаи, традиции², в целом, китайский тип мышления³.

В результате, уже с древности *механизм заимствования* стал *важнейшей чертой национальной культуры Японии*. Он был выработан начиная со времен становления государственности и церемониала императорского двора и прочно укоренился как неотъемлемая часть ментальности японцев. В эту сферу попадает и музыкальная культура: как доказано японским и международным музыковедением, наиболее важным континентальным заимствованием стала целост-

¹ Японию называли «дочерью древней китайской цивилизации».

² Приведем следующий пример, подтверждающий факт нацеленной ориентации на китайскую культуру. Император Камму перенес в 794 году столицу в Хэйан (нынешний Киото) и отстроил ее по точному плану китайского города Чаньань в провинции Шеньси.

³ Важнейшим приобретением считается китайская письменность. Признаком образованности стало владение и сочинение стихов на китайском языке.

ная система придворного церемониала, которая вошла в историю под названием *Гагаку*⁴.

В то же время существует и другая точка зрения, носители которой не признают национально-государственного своеобразия классической культуры Японии. Так, русский культуролог Н. Данилевский рассматривал японскую культуру как вариант китайской, отказывая ей в подлинной самобытности (см. [1]). Его вывод, пусть и не лишенный некоторого основания, представляется, без сомнения, несколько утрированным. Крупнейшие отечественные ученые-востоковеды, такие как А. Е. Глускина, Т. П. Григорьева, А. Н. Мещеряков, музыковеды М. В. Есипова, В. И. Сисаури, проводя линию преемственности по отношению к китайской культуре, в своих фундаментальных трудах выявляют самобытные и, как правило, совершенно уникальные особенности, присущие только японской национальной культуре. В. И. Сисаури пишет: «Японцы создали свой музыкальный образ, 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» [11, с. 204–205]. Его мысль продолжает Т. А. Бычкова: «Правильнее было бы говорить о том, что уже в глубокой древности у японцев сложилась *способность к усвоению* знаний и умений в процессе контактов с другими народами. Именно эта способность делать чужое своим и доводить его до высших кондиций составляет, видимо, главную черту самобытности японской культуры» [1].

В ходе осмысления самобытности феномена японской музыкальной культуры В. И. Сисаури поднимает **проблему заимствования**, причем, что показательно, ученый оценивает последнюю в качестве неотъемлемого свойства её существования: «История японской музыки являет собой форму перехода к музыке, основанной на фикси-

⁴ Гагаку – («совершенная музыка») один из выдающихся памятников японской культуры. Это значительное культурное явление Страны восходящего солнца привлекало внимание многих крупных отечественных и зарубежных исследователей – музыковедов и культурологов – В. И. Сисаури, С. Б. Лупинос, М. Ю. Дубровская, У. Мольм и др.

рованных ладах, благодаря *заимствованию* китайской музыки. Этот процесс характеризуется различными этапами заимствования 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» [11].

Международное искусствоведение пришло к выводу о том, что освоение и адаптация элементов в системе японской культуры происходили и происходят путем приращения к уже имеющимся. На самом деле необходимо подчеркнуть, что речь идет не только о заимствованиях из других культурных систем. Данный механизм срабатывает и на почве самой японской художественной культуры, прорастает внутри нее. Об этом свидетельствуют изыскания ученых в различных областях знания, в том числе музыковедения.

В 1985 году это её доминирующее качество на материале японского традиционного театра высветила М. Ю. Дубровская: «Основные художественные принципы гуманистического искусства японского театра вытекают из традиционной системы мышления японского и других народов дальневосточного региона... базируясь на главенствующих методах японской художественной традиции – “следования изначальной песне” и “нанизывания одного на другое”» [4, с. 162–163]. В рукописи своей неопубликованной статьи «Феномен Кабуки в контексте японской музыкально-художественной культуры» тот же автор приводит следующую мысль: «Для Японии всегда был характерен эволюционный процесс трансформации самих традиций. Новые элементы лишь добавлялись к старой структуре, существовали с ней параллельно, никогда не разрушая ее полностью. Постепенно эти элементы, видоизменившиеся по мере приспособления к старой структуре, вызвали перестройку всей системы».

Считается, что этому способствовала естественная географическая изоляция страны, которая не только не знала вторжений извне, но вместе с тем и не испытывала насильственного насаждения чужих культурных традиций (Л. Д. Гришелева, М. В. Есипова, А. Н. Мещеряков). В отечественном японоведческом музыковедении подобное качество японского художе-

ственного мышления впервые было обозначено М. Ю. Дубровской как *полистилистичность*⁵. Продолжая исследование данного феномена, она пришла к обоснованию нового его качества, обозначенного как *эклехтика*. Родственным по содержанию представляется понятие *мозаичности*. Данный термин был обоснован в трудах Моника Курант (Courant) и М. В. Есиповой. В дальнейшем идея мозаичности японской художественной культуры была развита в исследованиях М. Ю. Дубровской и Н. И. Чабовской. Подчеркнем, что в структурном отношении взаимодействие элементов, как правило, ограничивалось их сосуществованием в общем контексте явления. Так сформировался особый, характерный именно для Японии, способ соединения разрозненных элементов в единое целое.

Таким образом, в настоящее время на основании знаний о традиционном мировоззрении японцев и научных наблюдений мы можем говорить об эклектике как феномене, органично присущем многим явлениям традиционного музыкального творчества японцев.

Приведем следующий пример. Во времена активных заимствований Японское правительство, как известно, отправило несколько миссий в Китай⁶. Их целью было перенятие культурного опыта. После одной из таких миссий в Японии появилась собственная церемониальная музыка, в некоторой степени аналогичная по функции китайской ритуальной музыке *я юэ*. Важно в этой связи то, что, как отмечает музыковед О. В. Полужктова, на самом деле японская церемониальная музыка *гагаку* явилась точной аналогией не ритуальной *я юэ*, а светской «банкетной» музыке *яньюэ*. То есть, в данном случае, был избран более адекватный (облегченный) для восприятия элемент китайской классической музыки, который и был заимствован без каких-либо изменений и что самое главное – в таком виде и продол-

⁵ Это определение было введено в кандидатском диссертационном исследовании М. Ю. Дубровской «Музыка в традиционном театре Японии (на материале Но и Кабуки)» [4].

⁶ О периоде первоначальных заимствований подробно повествует В. И. Сисаури в своей монографии «Церемониальная музыка Китая и Японии» [11].

жает существовать в рамках японской культурной системы до настоящего времени⁷.

Согласно справедливому мнению В. И. Сисаури и ряда современных японских исследователей, например, Масумото Кикуко, с течением веков в японском классическом искусстве все же действовали некоторые адаптивные механизмы, которые перевели новый для культуры элемент в разряд национальных. Но изменения были незначительны и не затронули самой изначальной сущности данного музыкального явления. Ученый приходит к выводу о том, что, известный мировой художественной культуре механизм заимствования, предполагающий фольклорную адаптацию и ассимиляцию, в данном случае не объясняет характер этого явления. Здесь, как представляется, действуют иные механизмы, предполагающие не адаптацию, а тщательное и даже скрупулезное сохранение в веках.

Наиболее целесообразно, на наш взгляд, подобный род заимствования обозначить понятием *трансплантации*. Данный термин был почерпнут нами из медицины: «Трансплантация – изъятие жизнеспособного органа у одной особи (донора) с перенесением его другой (реципиенту)». В контексте художественного творчества это определение возможно перефразировать следующим образом: *трансплантация – перенесение элемента одной системы в другую с сохранением его онтологических качеств*. Относительно описываемого явления «донором» является китайская музыкальная система, реципиентом – японская. Показательно то, что подобный тип заимствования обнаруживает себя в различных системах национальной музыкальной культуры Японии. Ярким примером могут служить принципы музыкальной драматургии спектаклей Кабуки.

М. Ю. Дубровская в своей кандидатской диссертации пишет: «имитация в рамках *гэндаонгаку* (музыка за сценой) многокрасочных стилей японского традиционного музыкального искусства, будь то звуковая палитра народного фестиваля, синтоистских или буддийских церемоний и т. п., осуществлена в определенных фрагментах Кабуки с предельной степенью достоверности. Выражается это в привлечении подлинных му-

зыкальных инструментов или звучащих атрибутов бытия крестьянина, монаха и др.» [4, с. 122]. И далее исследователь поясняет, что подобный метод выстраивания драматургии основывается на общевосточном музыкально-эстетическом принципе «привязанности» определенного эмоционального (и, как представляется, ситуативно-го) состояния к нормативной музыкальной модели – ладу, макаму и т. д. В театре Кабуки это проявляется «в системе мигрирующих тематических образований» [4, с. 122].

Принцип «пересадки» элементов в иные системы проявляет себя на разных уровнях художественного канона японской культурной традиции – особенностях формообразования, работы с ладом, ритмоинтонационными моделями. В частности, это касается имеющего универсальный характер в рамках японской художественной традиции *принципа моделирования законченными стабильными мелодико-ритмическими структурами*. В качестве органично присущей музыкальному мышлению японцев (как и многих восточных народов) *формульности* данное явление было впервые описано на примере музыки *гагаку* В. Сисаури, на материале *ногаку* и *кабуки* – М. Ю. Дубровской.

М. Есипова истоки данного явления видит в самой специфике средневекового японского мышления, определяемого традиционной моделью, «в которой мир воспринимался как процесс непрерывного изменения (в соответствии с китайской концепцией инь-ян), а каждая отдельная вещь – как микромир, подчиняющийся тем же законам, что и макромир, вызывала особые принципы художественной организации, единые для всех видов искусств, в том числе и музыкального» [5, с. 89]. И далее исследователь описывает сам процесс работы с элементами: «Особенность применения этих клише заключается, во-первых, в том, что они могут варьироваться более или менее значительно (соответственно жанру, а также в зависимости от школы, которую представляет исполнитель), не переходя ту грань, когда архетип клише станет неузнаваемым, во-вторых, соединения нескольких мелких клише могут образовывать самостоятельную устойчивую структуру, однако находящуюся на том же композиционном уровне, что и клише (назовем ее моделью)» [5, с. 89–90].

⁷ Масумото Кикуко. Гагаку: Дэнтоонгаку-э-но атарасиапуроти [Гагаку: Новый подход к традиционной музыке]. – Токио, 1968.

Налицо уже названный принцип **мозаичного соединения** стабильных микроструктур (элементов), фигурирующий в таком виде в камерных композициях японской традиционной музыки для кото – *данмоно*. «Эти микроструктуры, – утверждает Н. Чабовская, – служат моделями-мотивами старинной музыки для кото, которые подвергаются в процессе интонационного развития различным комбинациям, отчасти близким серийной технике композиции» [12, с. 54]⁸.

М. Ю. Дубровская указывает на полиэлементность музыкальной стилистики Кабуки в силу **множества и разнородности ее генетических ключей**. Другими словами, в художественной системе Кабуки происходит соединение многочисленных направлений/школ музыки для *сямисэн*; каноническая форма *ногаку*; композиция *кумиута*; музыкально-драматургический тип Нингё Дзёрури; собственно «кабукианская» структура, действующая в танцевальных драмах (*сёсагото*), синтезирующая особенности жанров-предшественников. В результате, особое значение полиэлементности стилистики Кабуки выражается в соединении разнообразных звучащих сфер японского быта различных социальных слоев населения, как светского, так и ритуального назначения.

Все эти разнородные явления вписываются, по мнению М. Ю. Дубровской, в единый магистральный принцип, объединяющий всю музыкально-художественную традицию Японии: «Японской художественной традиции органично присущ подобный тип объединения элементов разнородного генезиса в рамках единого потока, обозначаемый в соответствии с категориями традиционной японской эстетики как «целостность разного» (*цугихаги*) или «парча из лоскутков» (*цудзурэ нисики*). Особенный характер этого явления в японском художественном контексте проявляется в *полистилистическом соположении*, но, подчеркнем, отнюдь не обязательном взаимопроникновении разнородных элементов стиля» (из неопубликованной статьи).

⁸ Проявления данного принципа мы находим в *кагура-ута* – собрании песнопений синтоистского храма Сумиёси Тайся, крупном произведении инструментальной традиции *кагура* «Эдосатокагура» (С. В. Жуковская), а также во многих других японских культурных феноменах.

Возвращаясь к явлению **трансплантации**, заявленному нами ранее, отметим непосредственную и органичную взаимосвязь его с традиционной японской полистилистичностью. Свободная и даже порой иллюзорная произвольность совмещения признаков совершенно разных элементов культуры, как правило, разнородных стилей, осуществляется посредством их «пересаживания» – трансплантации – в иной системный контекст.

Исследования показали, что феномены трансплантации и полистилистичности⁹, выявленные отечественными и зарубежными исследователями, проявляют себя и в системе композиторского творчества японцев. М. Ю. Дубровская указывает на *стилевой плюрализм*, характерный для послевоенного периода развития культуры страны, который в полной мере соотносится с понятием *полистилистичности*. Относительно японского композиторского творчества данное явление было охарактеризовано исследователем как склонность к совмещению признаков разнородных стилей – жанров профессиональной и традиционной музыки. Автор настоящей статьи присоединяется к данной позиции в силу имеющихся неопровержимых доказательств, которые подтверждают наличие принципа трансплантации в японском композиторском творчестве.

В этом отношении весьма показательным, на наш взгляд, является одно из последних симфонических сочинений Ямады Косаку – *Симфоническая Нагаута «Цурукамэ» (1934)*. Само по себе обращение композитора к феноменам традиционного наследия отнюдь не редкость. Еще до Ямады Косаку существовали подобные прецеденты, к примеру, Комацу Косукэ в своей первой опере обращался к сюжету драмы театра Но. Сам Ямада, еще до «Цурукамэ», создал в области фортепианной музыки несколько произведений, в основе которых лежат сюжеты и музыкальный материал традиционного японского искусства. Это фортепианные циклы «Рокудан» (1916), «Нот-

⁹ Эти два явления связаны, но не синонимичны. Трансплантация и полистилистичность являются взаимообусловленными дифференциальными понятиями, составляющими звенья цепи «чужое – свое». Трансплантация представляет собой изъятие элемента из иной структуры, в то время как полистилистичность является результирующим художественным соединением ряда элементов в едином контексте.

ная тетрадь Гэндзи», вариации на тему «Кодзё-но цуки» (1917), пьеса «Цурукамэ» (1918).

Как показали наши изыскания, на раннем этапе композиторского творчества Японии (конец XIX – первые десятилетия XX веков) Симфоническая Нагаута «Цурукамэ» не имела аналогичных примеров, где столь смело и решительного совмещались художественные реалии двух систем музыкального мышления. Это позволяет нам оценить данное сочинение как уникальный композиторский опыт.

Данное сочинение было создано на основе сюжета классической пьесы театра Но и музыки нагаута Кинэя Рокудзаэмона Х. Уникальность «Цурукамэ» заключается в том, что произведение исполняется в оригинале аутентичными музыкантами на традиционных инструментах – сямисэнах, и в характерной для национальной музыкальной культуры японцев манере совместно со звучанием симфонического оркестра, представленного композиторским материалом.

Как представляется, сам Ямада не делал каких-либо существенных изменений в музыкальном материале традиционного пласта (оставляет вокальное интонирование традиционного текста в сопровождении сямисэнов), лишь исключив из его текста целиком инструментальные фрагменты, исполняемые сямисэнами. В результате материал нагаута получился весьма концентрированным – исполнители нагаута поют практически непрерывно, следовательно, общее время звучания сократилось. Композиторский тематизм (музыкальный материал, сочиненный самим Ямадой) неукоснительно следует за партией традиционных исполнителей, как бы «исходя» из его музыкального текста. Вполне очевидно, что оркестр в данном случае выполняет функцию поддержки, служа своеобразным «фоном». Данная мысль подтверждается тем, что соотношение двух онтологически различных пластов партитуры порой выстраивается по тому же принципу, что и партии исполнителей нагаута: вокалистов и сямисэна. Как известно, их взаимодействие основывается на принципах традиционной фактуры нагаута, которые сродни «имитационной полифонии» – партия сямисэна повторяет партию исполнителей с некоторым отставанием (обычно, на одну долю). Однако оркестровая партия, как правило, повторяет только общий контур движения мело-

дии из партии традиционных певцов. Поэтому, следует полагать, что оркестр частично заменяет партию сямисэнов. Однако композитор не идет по пути точного претворения имитационного принципа, оставляя за собой право свободы творческого воплощения.

В структурном отношении (на уровне элементов системы) Нагаута отвечает принципам теории *дзё-ха-кю*¹⁰ и системы данов – ведущим способам формообразования в традиционной музыке Японии. Закономерно, что музыкальный текст традиционного пласта функционирует и развивается по ладовым – модальным законам. Аналитический разбор позволил выявить наличие здесь, по меньшей мере, двух ладовых структур: *ин-сэн* и *ё-сэн*.

Система данов, воплощенная в музыкальном тексте традиционного пласта, находит частичное отражение и в материале оркестровой партии. В частности, было обнаружено, что границы между данами, звучащими в партии традиционных певцов, подчеркиваются различными метроритмическими средствами в партии оркестра: остановками (паузы, выдержанные длительности), замедлениями (*accelerando*), сменой темпа.

Мелодико-гармоническая сторона оркестровой партии развивается по тонально-гармоническим законам. Характер тональных отклонений свидетельствует о преобладании плагальности, что было вызвано, как представляется, необходимостью органичного соединения традиционного музыкального текста, основанного на натуральноладовых структурах (модальности), и композиторского, координирующегося тональными соотношениями. Любопытно в свете сказанного, что смены гармонических функций в композиторском тексте определяются переменной опор в музыкальном материале певцов нагаута. Выбор тональности в партии оркестра напрямую зависит от высотного положения функционирующего в конкретный момент ладовзукоряда. К примеру, экспозиция лада миякобуси происходит в момент модуляции из тональности *h-moll* в тональность *cis-moll*, которая, как представляется, наиболее других коррелирует с данной ладовой структурой. В целом принцип гармонических смен и модуляций в партии оркестра в моменты наделения

¹⁰ *Дзё* – введение, вступление, экспозиция. *Ха* – основная часть, развитие. *Кю* – завершение.

функциями опорности прочих тонов ладозвуко-рядов становится основным в процессе взаимной координации двух музыкальных текстов.

Таким образом, в данном сочинении *традиционное японское вокально-инструментальное искусство, взятое в снятом виде, совмещено с творением выдающегося национального композитора*. Пролонгируя сущность этого уникального образца на взаимодействие двух систем музыкального мышления – канонической и динамической, можно сделать следующий вывод. В Симфонической Нагаута «Цурукамэ» К. Ямады каноническое – *монодийное музыкальное мышление и соответствующая монодийная парти-*

каль (фактура) – одновременно сопоставляется с продуктом динамического мышления: европейским многоголосием, интерпретированным оркестровой партитурой.

Типологически неповторимое совмещение в данном произведении двух исторически сложившихся уровней художественного мышления (канонического и динамического), элементов двух стадияльно отличных композиционных структур, двух стилей и др., причем с сохранением существенных свойств каждого феномена, на наш взгляд, является исторически первым и ярчайшим образцом функционирования механизма **трансплантации** в системе композиторского творчества японцев.

Литература

1. Бычкова Т. А. Культура традиционных обществ Китая и Японии [Электронный ресурс]: учеб. пособие к специальному курсу лекций. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2003. – URL: <http://refdb.ru/look/2844957-pall.html> (дата обращения: 17.05.2015).
2. Глускина А. Е. Заметки о японской литературе и театре. – М.: Глав. ред. вост. лит. изд-ва «Наука», 1979. – 205 с.
3. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. – М.: Глав. ред. вост. лит. изд-ва «Наука», 1979. – 368 с.
4. Дубровская М. Ю. Музыка в традиционном театре Японии (на мат-ле Но и Кабуки): дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1985. – 241 с.
5. Есипова М. В. Сущностные черты японской традиционной музыки (к проблеме исторической эволюции основных принципов музыкальной организации): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ташкент, 1988. – 28 с.
6. Жукова О. В. Некоторые черты традиционной японской музыки // Проблемы музыкознания: ст. молодых музыковедов. – Новосибирск, 2000. – С. 34–45.
7. Лескова Т. В. Композиторский фольклоризм на Дальнем Востоке России. – Хабаровск: Хабаров. гос. ин-т искусств и культуры, 2014. – Ч. 1: Становление и развитие. – 164 с.
8. Мещеряков А. Н. Внешний фактор в культуре Японии // Азия – диалог цивилизаций. – СПб.: Гиперион, 1996. – С. 17–56.
9. Полуэктова О. В. Китайская дворцовая музыка эпохи Тан из японских источников (структурно-аналитический аспект): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 1999. – 20 с.
10. Сисаури В. И. Роль континентальных заимствований в формировании национального стиля японской музыки // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности. – Л.: ЛГИТМИК, 1981. – С. 127–143.
11. Сисаури В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. – 292 с.
12. Чабовская Н. И. Рокудан: интонационное строение, формообразование // Проблемы музыкознания: ст. молодых музыковедов. – Новосибирск, 2000. – С. 46–67.

References

1. Bychkova T.A. Kul'tura traditsionnykh obshchestv Kitaia i Iaponii [The culture of traditional societies of China and Japan]. Tomsk, Tomsk University Publ., 2003. (In Russ.). Available at: <http://refdb.ru/look/2844957-pall.html> (accessed 17.05.2015).
2. Gluskina A. E. Zametki o iaponskoi literature i teatre [Notes on Japanese literature and theater]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 205 p. (In Russ.).
3. Grigor'eva T.P. Iaponskaia khudozhestvennaia traditsiia [Japanese artistic tradition]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 368 p. (In Russ.).
4. Dubrovskaia M.Iu. Muzyka v traditsionnom teatre Iaponii (na materiale No i Kabuki). Diss. kand. iskusstvovedeniia [Music in the traditional theater of Japan (based on the Noh and Kabuki). Diss. PhD of Art History]. Moscow, 1985. 241 p. (In Russ.).

5. Esipova M.V. Sushchnostnye cherty iaponskoi traditsionnoi muzyki (k probleme istoricheskoi evoliutsii osnovnykh printsipov muzykal'noi organizatsii). Avtoref. diss. kand. iskusstvovedeniia [Essential features of Japanese traditional music (to the problem of the historical evolution of the basic principles of musical organization). Author's abstract of diss. PhD of Art History]. Tashkent, 1988. 28 p. (In Russ.).
6. Zhukova O.V. Nekotorye cherty traditsionnoi iaponskoi muzyki [Some characteristics of traditional Japanese music]. *Problemy muzykoznanii: stat'i molodykh muzykovedov [Problems of musicology: article young musicologists]*. Novosibirsk, 2000, pp. 34-45. (In Russ.).
7. Leskova T.V. Kompozitorskii fol'klorizm na Dal'nem Vostoke Rossii. Ch. 1. Stanovlenie i razvitie [Composer folklorism in the far East of Russia. Part 1. The formation and development]. Khabarovsk, Khabarovskii gosudarstvennyi institut iskusstv i kul'tury Publ., 2014. 164 p.
8. Meshcheriakov A.N. Vneshnii faktor v kul'ture Iaponii [External factor in the culture of Japan]. *Aziia - dialog tsivilizatsii [Asia - dialogue of civilizations]*. St. Petersburg, Giperion Publ., 1996, pp. 17-56. (In Russ.).
9. Poluektova O.V. Kitaiskaia dvortsovaia muzyka epokhi Tan iz iaponskikh istochnikov (strukturno-analiticheskii aspekt). Avtoref. diss. kand. iskusstvovedeniia [Chinese Palace music era of the Tang from Japanese sources (structural-analytical aspect). Author's abstract of diss. PhD of Art History]. Novosibirsk, 1999. 20 p. (In Russ.).
10. Sisauri V.I. Rol' kontinental'nykh zaimstvovaniy v formirovanii natsional'nogo stilia iaponskoi muzyki [The Role of continental borrowing in the formation of the national style of Japanese music]. *Traditsii muzykal'nogo iskusstva i muzykal'naia praktika sovremennosti [Tradition of the art of music and musical practices of modernity]*. Leningrad, LGITMIK Publ., 1981, pp. 127-143. (In Russ.).
11. Sisauri V.I. Tseremonial'naia muzyka Kitaia i Iaponii [Ceremonial music of China and Japan]. St. Petersburg, SPbGU Publ., 2008. 292 p. (In Russ.).