

Н. Ф. КЛОБУКОВА (ГОЛУБИНСКАЯ)

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского  
Центр «Музыкальные культуры мира»

УДК 781.7.03.045:785(52)

ТАЙНА «СЕКРЕТНОЙ ПЬЕСЫ»  
(ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКИ ДЛЯ КОТО)

Традиционное японское искусство всегда отличалось скупостью выразительных средств, лаконичностью художественного языка, создавая впечатление недосказанности, неопределенности, некой таинственности. Японцы воспринимают окружающий их мир как изначально «непроявленный», некое «ничто», в котором существует истинно прекрасное «нечто» (*му-но би*). «Сокровенная красота» — *югэн* — вместе с «очарованием всего сущего» *моно-но аварэ* и «красотой одинокой печали» *саби* — три символично-эстетические составляющие концепции красоты в японском искусстве, а недосказанность и неопределенность, «сверхчувствование» (*ёдзё*) декларируются как художественный метод при создании произведения искусства. Учение *кёдзицу-рон* (*кё* — пустота, неявленный мир, *дзицу* — реальный, видимый мир), последователями которого были Дзэами, Басё, Тикамацу Мондзаэмон, заключается в том, что искусство, по словам Тикамацу, «находится на тонкой грани между правдой («тем, что есть» — *дзицу*) и вымыслом («тем, чего нет» — *кё*). Оно — вымысел и в то же время не совсем вымысел; оно — правда и в то же время не совсем правда. Лишь на этой грани рождается наслаждение искусством» (цит. по: [2, с. 346—347]).

Японская традиционная музыка и, особенно, музыка для цитры *кото* — ярчайший пример именно такого искусства, самой важной составляющей которого является *послечувствие*, «сверхчувствие», словом, то, что лежит за гранью слухового восприятия. Этому во многом способствует специфика самого инструмента, тоны которого обладают длительной реверберацией, позволяющей, во-первых, задействовать при игре на *кото* «шлейфовые» приемы, использующие долгую вибрацию струны, во-вторых, окружать каждый звук обертоновой «радугой» предыдущего и последующего звуков и, в-третьих, бесконечно разнообразить оттенки тембра. При этом образы и

эмоции, скрытые в музыкальной ткани, не декларируются, не преподносятся в виде сквозных лейтмотивов (как в европейской музыке), они узнаваемы и значимы лишь для того, кто знаком с культурным контекстом, в котором эта музыка существует. Другими словами, для непосвященного истинная красота традиционной японской музыки скрыта сразу за несколькими «степенями защиты», которые можно сравнить со структурными элементами японского святилища, в котором находится священная реликвия:

1) *омотэ* (в пер. с японского — «лицевая сторона, внешность, наружность, фасад») — наружные стены святилища;

2) *ура* (в пер. с японского — «изнанка», или «оборотная сторона») — внутренние стены святилища;

3) *нака* (в пер. с японского — «внутренняя часть, середина чего-либо») — внешнее ограждение алтаря (реликвария);

4) *оку* (в пер. с японского — «внутренняя, дальняя часть чего-либо, глубь, глубина») — внутренность реликвария.

Самое интересное, что эти же термины используются в традиционной музыке для цитры *кото* при характеристике сложности репертуара пьес жанра *кото-кумиута*, а также при определении степени мастерства исполнителя на *кото*. Такая классификация пьес была введена Яцухаси Кэнгё (1614—1685), создателем школы Яцухаси-рю и классического репертуара *кото-кумиута*, считающегося «отцом» традиционной музыки для *кото*. Надо сказать, что сольные вокальные и инструментальные жанры традиционной музыки для *кото*, окончательно сформировавшиеся в эпоху Эдо, — *кумиута*, *данмоно*, *тэготомоно*, *дзиута*, — всегда были «искусством для посвященных», или, как говорили в Китае о музыке для циня, «музыкой для совершенномудрых». Предшественник Яцухаси Кэнгё монах Кэндзюн (1547—1636), основатель стиля *цукуси-го-*

то и школы Цукуси-рю, соединил в нем чудом сохранившиеся отголоски старинных придворных традиций музицирования на кото эпохи Хэйан, мелодии пьес *гагаку* и религиозные мотивы, а также декларировал свою школу как школу для избранных. Более того, в репертуаре школы, помимо *кумиута* (вокально-инструментальной пьесы из нескольких разделов) и *оги* (так называемых «пьес в минорном ладу»), существовали категории «секретных пьес» *хикёку* и «сверхсекретных» пьес *дэнгай-хикёку*. Эти композиции глава школы доверял исполнять лишь тем, кто достигал вершин мастерства, а таких было немного. Поскольку метод обучения музыке был изустно-наглядным (нотная запись появилась лишь в конце XVIII в.), то вполне естественно, что до наших дней сохранились лишь названия девяти этих «секретных» пьес («Кайкю-но кёку», «Отомэ-но кёку», «Ёкан-но кёку», «Сюфу-но дзи», «Огура-но кёку», «Фую нагаута», «Рэй», «Киган-но кёку», «Укигомо»)¹.

Практика «сокрытия» музыкальных композиций, надо сказать, существовала в Японии еще в эпоху Хэйан. В. Сисаури в предисловии к роману «Уцубо-моногатари» приводит некоторые сведения из древних японских рукописных источников, относящиеся к секретным пьесам. Так, в «Сборнике старых и новых историй» («Кокон тёмондзю») XI в. говорится об одной тайной пьесе под названием «Этот конь», которую среди придворных знал только старший государственный советник Фудзивара Ёсинобу. Долгое время эта пьеса была «собственностью» рода Фудзивара. Когда Мунэтада Фудзивара начал учить этой песне императора Хорикава, то преподавал ему два варианта, один из которых император мог передать тому, к кому будет расположен, второй же вариант он был обязан сохранить в тайне. После кончины императора Мунэтада никому не открыл второго, лучшего варианта пьесы, который так и остался неизвестным.

Как видим, причиной сокрытия пьес могли быть таинственность, магия самой традиции: клятвенные заверения двух преданных друг другу людей в том, что никто третий не будет посвящен в тайну пьесы, которую знают лишь они двое. Зачастую гибель хранителя традиции или отречение его от мира приводили к утрате секретных пьес. Так, сохранились сведения о семье профессиональных музыкантов Оно, которая владела значительным количеством репертуара таких произведений. Оно Сукэтада (1046—1110) был убит своим

родственником Ямамура Масасукэ, поскольку отказался передать ему пьесы тайной традиции, после чего его дети и внуки всю жизнь пытались восстановить утраченные знания [1, с. 18].

Еще одной причиной сокрытия вариантов пьес было стремление каждого музыканта к оригинальности исполняемой им версии, с помощью которой можно было блеснуть при дворе и таким образом выслужиться. Так, в одном из эпизодов средневекового романа «Уцубо-моногатари» говорится о советнике Масаёри, который, готовя с мальчиками танцы к празднику в честь 60-летия императрицы, вынудил двух лучших придворных музыкантов, Накаёри и Юкимаса, разучить с его двумя сыновьями особый, секретный вариант исполняемого танца.

В упомянутом романе «Уцубо-моногатари» (написанном во второй половине X века неизвестным автором и повествующем о жизни Бодхисаттвы, возродившегося в лице отпрыска знатного японского семейства по имени Накатада) говорится и о другой причине «сокрытия» музыкальной традиции. Это сакральная функция, магическая сила, которая в руках нечистых и недостойных людей может привести к катастрофическим последствиям. Именно поэтому Накатада передает свои знания, доставшиеся ему от матери и ее отца Тосикагэ, только своей дочери Инумия, убедившись перед этим, что она чиста душой и помыслами и музыкально одарена.

Существует тайная традиция и в *кото-кумиута*. Однако, прежде чем осветить конкретное преломление категории секретности в этом жанре, хотелось бы сделать ряд замечаний общего порядка. *Кумиута* — вокально-инструментальная пьеса для цитры *кото*, состоящая, как правило, из шести вокальных разделов (*ута*, или *данов*), которым предшествует прелюдия *маэбики*. Следует заметить, что именно *кумиута*, написанные Яцухаси Кэнгё, стали основой жанра и моделью создания новых композиций в течение всей его истории. Яцухаси канонизировал стилистические особенности музыкального языка *кумиута*, определив его композиционную структуру, метрическое наполнение: каждая *ута* состоит из 32-х четырехдольных тактов (ритмических единиц). Яцухаси также выработал принципы взаимодействия вокальной и инструментальной партий, что было заложено в основу классического вокально-инструментального стиля *дзиута*. Композиции этого стиля в настоящее время являются базовыми в традиционном репертуаре *сёкёку*².

*Кумиута* как вокально-инструментальный жанр не был прерогативой исключительно музыки *сѳкѳку*. Известно, что уже во времена Кэндзюна (1562) в Японию завезли новый инструмент — *сямисэн*, трехструнную лютню с длинным грифом. Для него также писали *сямисэн-кумиута*, авторами которых были Исимура Кэнгѳ (ум. 1642) и Торазава Кэнгѳ (ум. 1654). Затем Янагава Кэнгѳ и Ногава Кэнгѳ создали свои школы *сямисэн-кумиута* соответственно в Киото и Осака, существующие по сей день.

Так же, как и пьесы *кото-кумиута*, *сямисэн-кумиута* представляют собой «цикл песен», состоящий из нескольких *ута*, причем тексты песен, входящие в состав отдельной *кумиута*, по преимуществу не соотносятся друг с другом, и именно эта вербальная несвязанность является одной из отличительных характеристик *кумиута*. Однако источники, из которых заимствованы тексты *кото-кумиута* и *сямисэн-кумиута*, существенно различаются. Композиторы *сямисэн-кумиута* выбирали тексты из существующих в то время сборников народных песен, тогда как для композиций *кото-кумиута* использовались только литературные произведения высокой традиции (например, *танка* из классических поэтических антологий «Кокинвакасю», «Синкокинсю», «Синсэнвакасю», а также *вака* и сюжеты отдельных глав из романа Мурасаки Сикибу «Гэндзи-моногатари»). Несмотря на «простонародность», приземленность лирики стиля *сямисэн-кумиута*, музыкальная ткань его настолько изощренно сложна и в мелодическом, и в ритмическом отношении, что данный стиль трудно причислить к вышеперечисленным лирическим жанрам *утамоно*, исполнявшимся под весьма незатейливый аккомпанемент. Следовательно, как справедливо полагает датский этномузыколог В. Адриаанц, можно говорить о жанре *сямисэн-кумиута* как о первом классическом стиле музыки для *сямисэна*<sup>4</sup>.

Яцухаси Кэнгѳ, прежде чем создать школу игры на *кото*, уже был виртуозным исполнителем музыки для *сямисэна*. Если верить сведениям хроники «Сикидо оокагами», то в 1644 году он еще выступал с концертами как *сямисэнист*, уже имея артистическое имя Каминага Кэнгѳ. Несомненно, как младший современник Исимура Кэнгѳ и Торазава Кэнгѳ, создателей первых *сямисэн-кумиута*, он был знаком с этим исполнительским стилем. Как считает В. Адриаанц, с большой долей вероятности можно сказать, что секуляризация музыки *сѳкѳку*, популяризация ее и развитие по пути усложнения инструментальной техники про-



Японский национальный инструмент КОТО

исходили не без влияния музыки для *сямисэна*, а возможно, и конкурируя с ней<sup>5</sup>. Так, блестящий исполнитель Янагава Кэнгѳ, создатель существующей и по сей день школы игры на *сямисэне*, основоположник изощренно-технического и высокохудожественного стиля *сямисэн-кумиута*, был современником Яцухаси.

Однако не следует рассматривать заимствования Яцухаси с чисто формальной точки зрения. Пьесы *сямисэн-кумиута* построены в относительно свободной форме, тогда как *кото-кумиута* имеют строгую композицию, в которой каждый вокальный раздел (*ута*) состоит из 32 тактов (*хѳси*) и 128 ритмических долей, приравненных к четверти такта в европейской нотации. Мелодико-ритмические формулы (паттерны) *кото-кумиута* типичны только для музыки *кото* и никогда не встречаются в музыке для *сямисэна* (зачастую на этом инструменте они просто невыполнимы). Тексты *кото-кумиута*, в отличие от текстов *сямисэн-кумиута*, принадлежат к области высокой поэзии, при этом они, не будучи объединены в связное повествование, как правило, все же имеют некую общую идею, что, несомненно, только украшает всю композицию. Стилистическое развитие жанра *сямисэн-кумиута* было столь радикальным и стремительным, что практически исчерпало себя к концу XVII века, выродившись в форму *дзюута*.

Жанр *кото-кумиута* на протяжении всей своей истории сохранял строгую стилистическую однородность, или, по выражению В. Адриаанца, «гомогенность», развиваясь крайне медленно, при этом каждый композитор вносил лишь незначительные изменения в ту модель, по кото-

рой были «отлиты» классические кумиута прошлого. Официально развитие жанра закончилось в 4-й четверти XVIII века, когда *измото*<sup>6</sup> Ассоциации слепых музыкантов Ясумура Кэнгё (ум. 1779) официально запретил писать кумиута. Несколько пьес разных авторов, все же написанных после этого запрещения, а также *кото-кумиута* «Хацунэ-но кёку» («Первая песня года»), созданная в начале XIX века Ямада Кэнгё, не внесли сколько-нибудь значительного вклада в развитие жанра. На этом основании можно сказать, что развитие кото-кумиута как музыкального стиля завершилось к концу XVIII века, то есть, более чем на столетие позже, чем жанра *сямисэн-кумиута*.

Тем не менее, заметим, что композиционная структура *кото-кумиута* отчасти прослеживается в некоторых пьесах жанра *дзиута-сёкёку*, расцвет которого пришелся на конец XVIII—XIX вв. Так, текст пьесы *дзиута-сёкёку* Яэдаки Кэнгё «Яэгоромо» («Многослойные одежды»), созданной в первой половине XIX века и представляющей собой аранжировку для двух *кото* в стиле *каэдэ-гото* (написанной ранее Исикава Кото пьесы *дзиута-сямисэн* стиля *тэгото-моно*), состоит из пяти стихотворений *вака*, заимствованных из классической антологии «Хякуин иссю» («Сто стихов ста поэтов»). Вокальные разделы, каждый из которых состоит из одной *ута*, «переложены» инструментальными интерлюдиями и сохраняют свою самостоятельность в качестве лирических смысловых единиц, что характерно именно для *кото-кумиута*.

Подобно своему предшественнику Кэндзюну, Яцухаси Кэнгё «закрыл» некоторые из своих композиций. Пьеса «Корю: сики гэндзи» («Четыре времени года принца Гэндзи») имеет категорию «сверхсекретной пьесы» — *гоку-хикёку* и считается «хранилищем» всего стиля Яцухаси-гото. Таким образом, к четырем категориям пьес, упомянутых выше, прибавляется пятая — *хикёку*, «секретные пьесы». Композиторы более позднего времени — Икута Кэнгё, Син Яцухаси Кэнгё, Цугияма Кэнгё — создали несколько таких произведений, которые очень надежно закрыты от исполнителей и исследователей, причем не только ноты, но даже и тексты их в сборниках традиционных кумиута и дзиута не печатаются. Поэтому, когда в Центр «Музыкальные культуры мира» Московской государственной консерватории<sup>7</sup>, вместе с нотами цикла *кото-кумиута* «13 песен Яцухаси», присланными по просьбе Центра японским музыка-

ведом Иида Кацутоси, пришли также ноты двух *хикёку-кумиута* — «Яэгаки» Син Яцухаси Кэнгё и «Кагами-но кёку» Икута Кэнгё — удивлению и восторгу не было границ. Эта необъяснимая, но счастливая случайность позволила узнать, наконец, что представляют собой эти пьесы в музыкальном и поэтическом отношении и попытаться понять, в силу каких причин они декларируются как «секретные».

Приведем текст пьесы «Яэгаки» Син Яцухаси Кэнгё<sup>8</sup>:

- |                              |                                  |
|------------------------------|----------------------------------|
| 1. <i>Haru wa hana-no</i>    | Весной в восемь рядов            |
| <i>Yaegaki</i>               | Живые изгороди из цветов.        |
| <i>Sono yaegaki-no</i>       | Эти изгороди                     |
| <i>Mitoshiroki</i>           | Посмотри, какие белые!           |
| <i>Shikishima-no</i>         | Распростертых островов           |
| <i>Michi hiroki</i>          | Широки пути,                     |
| <i>Kasumi wa noki-no</i>     | Весенний туман и застреха        |
| <i>Tsuma gome ka</i>         | Навечно вместе.                  |
| 2. <i>Miyo kagami</i>        | Зеркало этого царствования       |
| <i>Kage tomete</i>           | Собирает свет,                   |
| <i>Ima-no kumoranu</i>       | Незамутненный                    |
| <i>Asa hikage</i>            | Утренний свет.                   |
| <i>Isuzugawa-no</i>          | На реке Исудзугава               |
| <i>Nani furishi</i>          | Что падает с небес?              |
| <i>Masago wa yoyo-no</i>     | Века проходят, и песок           |
| <i>Sazare ishi</i>           | Становится растущим камнем.      |
| 3. <i>Hana wa kumo-no</i>    | Облака цветов —                  |
| <i>Awa yuki</i>              | Как рыхлый снег                  |
| <i>Mikasa-no yama-no</i>     | На горе Микаса.                  |
| <i>Yaesakura</i>             | Восьмислойная сакура             |
| <i>Nioi mo yomono</i>        | И запах прекрасен                |
| <i>Haru-no hi-no</i>         | В весенний день.                 |
| 4. <i>Hikari ya</i>          | Блещет свет!                     |
| <i>Ike-no tamagaki</i>       | Яшмовая изгородь вокруг пруда.   |
| <i>Iwashimizu-no</i>         | Вода, пробиваясь сквозь скалу,   |
| <i>Sono kiyoki</i>           | Так чиста.                       |
| <i>Kage sue sumite</i>       | Свет в конце концов проясняется, |
| <i>Asa midori</i>            | Освещает утром зеленые деревья.  |
| <i>Kasumi nagara ni</i>      | Покрытые дымкой                  |
| <i>Saku hana-no</i>          | Раскрытые цветы.                 |
| <i>Yuki koso nami-no</i>     | Как снег, как волны              |
| <i>Shira yuu</i>             | Их белизна.                      |
| 5. <i>Nami-no tsuzumi-mo</i> | Барабанчику волн                 |
| <i>Haru kaze ni</i>          | Вторит мелодия                   |
| <i>Shirabe-no matsu-no</i>   | Весеннего ветра в соснах,        |
| <i>Ma ni ma ni</i>           | Везде, куда ни кинь взгляд,      |
| <i>Otome-no sode mo</i>      | Рукава дев-танцовщиц             |

<i>Chiyo wo furu</i>	Развеваются тысячу лет.
<i>Kozue no fukashi</i>	Глубока сень ветвей
<i>Suminoe</i>	На побережье Суминоэ.
<i>б. Masaki-no kazura</i>	Этот плющ
<i>Kaeshite wa</i>	На дереве масаки
<i>Amatsu hitsugi-no</i>	Будет жить,
<i>Nagaki made</i>	Пока живет государь.
<i>Hikari wo musubu</i>	Притягивающая свет
<i>Tama tsubaki</i>	Драгоценная камелия
<i>Kawaranu iro-no</i>	Не изменит цвет
<i>Iku chiyo</i>	Еще тысячу лет.

Название пьесы «Яэгаки» — «Восьмислойная изгородь» — восходит к мифу из «Кодзики» (глава 15)<sup>9</sup>, в котором бог Сусаноо-но микото, строя покои для своей будущей супруги, сложил стихотворение, считающееся самой первой *танка* в японской поэзии и ритуальным благожеланием новому жилищу:

Восьмирусный дворец в Идзумо,  
Где встают восьмислойные облака, —  
Чтобы поселиться с женой,  
Строю восьмирусный дворец,  
Восьмирусный дворец<sup>10</sup>.

Далее по всему тексту пьесы следуют образы и символы, заимствованные из «Кодзики» и поэтических антологий и так или иначе связанные с императорской властью. Так, во 2-й *ута* упоминается *кагами* — священное зеркало, а в 4-й и 6-й — *тама*, яшма (*тамагаки* — яшмовая изгородь, и *тама цубаки* — драгоценная камелия). Как известно, зеркало и яшма являются регалиями императорской власти. Во 2-й *ута* цитируется также *вака* из антологии «Кокинсю», сюжет которой основан на легенде о растущем камне (традиционный образ благожелания императору долголетия)<sup>11</sup>.

<i>Kimi ga yo wa</i>	Пусть во веки веков
<i>Chiyo ni yachiyo ni</i>	Длится век моего Государя —
<i>Sazare ishi-no</i>	До поры, когда мхом
<i>Iwao to narite</i>	Порастет утес величавый,
<i>Koke-no musu made</i>	Что из камешка стал скалою! <sup>12</sup>

В 5-й *ута* говорится о побережье Суминоэ, то есть о храме морского бога Сумиёси, а «развевающиеся рукава дев-танцовщиц» наводят на мысль о храмовом празднике и танце девушек-жриц *сирабёси*<sup>13</sup>. Помимо этого, в традиционной по-

эзии «сосны Суминоэ» или «сосны Такасаго» — образ долгой супружеской любви и верности. В тексте встречаются также топонимы: река Исудзугава — место традиционного священного омовения японских императоров, священная река, берущая начало с горы Камидзи-яма и протекающая по территории храма Исэ; гора Микаса — часть горы Касуга, где находится храм бога Касуга. Все эти топонимические образы в качестве *ута-макура*<sup>14</sup> мы находим в так называемых «Сакральных синтоистских песнях» антологии «Синкокинсю», а общий благопожелательный смысл усиливается двукратным упоминанием числа 8, которое символизирует множество, обилие, бесконечность: «*яэгаки*» — восемь оград, или восьмислойная изгородь, «*яэдзакура*» — махровая (букв. — «восьмислойная») сакура. Два раза употребляется также «*тиё*» — «тысяча». В 5-й *ута* встречается словосочетание «*ма-ни ма-ни*» в значении «езде, куда ни кинешь взгляд», которое мы находим в главе 5 «Кодзики» уже в значении «воля богов». В 1-й *ута* встречаем какэкотоба<sup>15</sup> *ми то* — «если взглянешь, то... (увидишь)» и *мито* — «брачные покои» (цитируется в «Кодзики», глава 4). Образ счастливого супружества, заданный самим названием пьесы и ссылкой на *вака* из «Кодзики» (ибо Сусаноо строит дворец для жены) усиливается также парными образами сосен Суминоэ и весеннего тумана и застрехи под крышей здания, которые неотделимы друг от друга. При этом словосочетание «*цума гомэ*» («*цума гоми*») — «навечно вместе» — употребляется в главе 15 «Кодзики» в значении «вступать в брак». Наконец, в последней *ута* прямо упоминается «*амацу хицуги*» — «Солнечный наследник небес». Так назван в главе 28 «Кодзики» император и повелитель «Страны Распростертых островов» *сикисима*, как называется Япония в первой *ута*. В тексте возникает своего рода арочная переключка ключевых образов всей песни, изобилующей также образами света, весеннего утра, белых цветов.

Из сказанного можно сделать вывод: песня написана для торжеств, связанных со свадьбой императора. Становится ясна и причина «сокрытия» пьесы — в силу ее, безусловно, сакрального характера. Вера в *котодама* — «душу слова», энергию и магию, заключенную в словах, имеющих истинно японское происхождение и несущих очень большую информационно-символическую нагрузку, — объясняет невозможность мастера поручить изучение и исполнение данной пьесы тому, в чем исполнительском уровне он не уверен. Страх навредить неумелым пением и игрой не ко-



Ансамбль традиционной японской музыки «Wa-On» («Гармония») при Московской гос. консерватории. Солистки ансамбля — Н. Ф. Клобукова (цитра кото) и Н. Б. Григорович (лютня сямесэн)

му-нибудь, а императору, «сыну Неба» в его земной жизни и после ее окончания был, видимо, столь сильным, что пьесу, возможно, исполнил сам Син Яцухаси Кэнгё и только один раз.

В музыкальном отношении *кумиута* «Яэгаки» имеет одну особенность, выделяющую ее во всем корпусе *кото-кумиута*, насчитывающем 53 композиции. Это строй, в котором написана пьеса — *ура-тидори*, очень редкий для *кумиута* (см. рис. 1). Известны еще две пьесы в этом строе, обе относятся к категории *хикёку*. Это «Кагами-но кёку» Икута Кэнгё и «Ко Гэндзи» Цугияма Кэнгё.

Данный строй можно охарактеризовать как условно-мажорный (в отличие от «минорного» *хирадзёси*<sup>16</sup>, в котором написано большинство *кумиута*), чем усиливается общее торжественное настроение пьесы. В музыкальном тексте наблюдается также большая ритмическая плотность инструментальной партии и изощренная вокальная партия, изобилующая протяженными фразами и мелизматическими украшениями. Технически пьеса очень сложна для исполнения. Судя по изысканной музыке и отчасти по тому, что композитор официально назывался «новым Яцухаси Кэнгё»<sup>17</sup>, он был незаурядно талантлив.

К сожалению, точные даты жизни композитора не известны, известно лишь, что он основал свою школу в 1690—1700-х гг., уже будучи зрелым мастером. Поэтому все, что мы можем сказать о судьбе мастера и его школы, относится к области

предположений. Теоретически возможно, что пьеса исполнялась либо на свадьбе императора Асахито Хигасияма (1675—1710; годы правления — 1687—1709), либо императора Ёсихито Накамадо (1702—1737; годы правления — 1710—1735). Рискнем назвать адресатом этого благопожелания императора Хигасияма, поскольку его свадьба с принцессой Сатико-химэ предположительно приходится на годы основания и расцвета школы Син Яцухаси-рю. 113-й по счету японский император был известен своим мягким характером, имел девятерых детей, и именно на его правление пришлась эпоха расцвета искусств Гэнроку. Вполне возможно, что император покровительствовал также новым исполнительским школам игры на кото, которые были основаны в 1690—1700-х годах, — Икута-рю, Цугияма-рю и Син Яцухаси-рю. Интересно, что у каждого из *измото* этих школ есть по одной пьесе *хикёку* в ладу *ура-тидори*, и их названия и тематика также могут быть соотносены со свадебными торжествами. Так, в пьесе Икута Кэнгё говорится об одной из регалий императорской власти — священном зеркале *кагами*, а также упоминаются классические образы времен года; в пьесе Цугияма Кэнгё «Ко Гэндзи» описываются четыре сезона, каждый из которых принц Гэндзи проводит с одной из своих жен и возлюбленных.

Почему школа Икута так быстро заняла главенствующее положение среди остальных школ и в дальнейшем поглотила их, благополучно продолжая жить и развиваться в наши дни? Не было ли это следствием того, что императору из трех *кумиута* (возможно, их было больше), посвященных его свадьбе, больше всего понравилась именно «Кагами-но кёку», написанная Икута Кэнгё? Не показалась ли ему «Яэгаки» слишком архаичной из-за обилия сакральной лексики? И каким образом Син Яцухаси Кэнгё получил доступ к текстам «Кодзики», в его время закрытом для исследований?

Однако все выводы, которые мы можем сделать, относятся лишь к области предположений. «Тайна секретной пьесы» лишь чуть-чуть приоткрылась, загадав новые загадки и задав множество новых вопросов, которые будут ждать своего решения.



Рис. 1. Строй ура-тидори

Yaegaki  
Sin Yatsubashi kengyo

fis g h c e fis'g'h'c'e'fis'g'h''

四 <sup>2</sup> 	二 <sup>2</sup>	四 <sup>2</sup> 八	七 <sup>2</sup>	五 <sup>2</sup>	二 <sup>2</sup>	四 <sup>2</sup>	七 <sup>2</sup> (-)
五 <sup>2</sup>	三 <sup>3</sup> か五	五 <sup>2</sup> 〇 み七	八 <sup>2</sup>	六 <sup>2</sup>	三 <sup>2</sup> 毛五	五 <sup>2</sup>	八 <sup>2</sup>
三 <sup>3</sup>	一 <sup>3</sup> 六 ち六	三 <sup>3</sup> 八 ち八	六 <sup>3</sup>	四 <sup>3</sup>	一 <sup>3</sup> 六 の六	三 <sup>3</sup>	六 <sup>3</sup>
四 <sup>3</sup> つ七	二 <sup>3</sup>	四 <sup>3</sup>	七 <sup>3</sup> し+	五 <sup>3</sup> み八	二 <sup>3</sup>	四 <sup>3</sup> や八	七 <sup>3</sup> は+
八 ま八	六 み六	八 ひ八	斗 き斗	九 と九 丸	六 み六	八 へ八	斗 る斗
〇 七	〇 五 六 七	〇 七	〇	〇 八 丸	〇 五 六 七	〇 七	〇
又 八 六 五	七 七 五 五	八 ろ七 七	十 オ	八 八 七 七	七 七 五 五	八 か七	十 オ +
斗 六 九 九	六 六 七 七	六 六 七 七	〇	九 八 七 七	六 六 七 七	八 八 九 九	〇 斗 は斗
三八 八	三八	三八 八	六斗	斗 三斗	三八	三八 八	六斗
〇 七 斗 八 九	〇 の八 七 七	〇 七 七	〇 斗 十 十	十 七 七	〇 八 七 七	〇 七 七	〇 斗 十 十
〇 お	八 七 七	九 七 七	斗 七 七	斗 七 七	八 七 七	九 七 七	斗 斗 七 七
斗 七 七	八 七 七	斗 七 七	九 斗 七 七	十 十 七 七	八 七 七	九 斗 七 七	九 斗 七 七
九 七 七	七 七 七 七	八 七 七 七	七 七 七 七	七 七 七 七	七 七 七 七	八 七 七 七	七 七 七 七
三八	三八	八 七 七 七	八 八 七 七	三八 八 七 七	三八 八 七 七	八 七 七 七	八 八 七 七
〇	〇 の七	六 五	八 七 七	〇 七 七 七	〇 の九 七 七	六 五	八 七 七

Рис. 2. Первая ута пьесы «Яэгаки» в традиционной нотации школы Икута<sup>18</sup>

ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Названия пьес приводятся по: [9, с. 7].  
<sup>2</sup> Общепринятый в современной японской музыковедческой литературе термин, означающий «музыка для кота».  
<sup>3</sup> Подробно об истории жанра *сямисэн-кумиута* см.: [11].  
<sup>4</sup> Западные исследователи японской музыки (Уильям Молм, Виллем Адриаанц и др.) используют термин «art music» — «художественная музыка». В российской музыкальной япо-

нистике приняты выражения «классическая музыка», или «музыка высокой традиции».  
<sup>5</sup> К аналогичному выводу приходит российский музыковед, исследователь традиционной японской музыки Н. И. Чабовская в своей работе «Данмоно: вопросы истории и теории». См.: [8].  
<sup>6</sup> Глава школы в традиционной японской музыке.  
<sup>7</sup> Место работы автора настоящей статьи.

<sup>8</sup> Перевод с японского Юлии Минаковой.

<sup>9</sup> «Кодзики» («Записки о деяниях древности») — памятник древней японской литературы, свод мифов, составленный Оно Ясумаро (ум. в 723) в VIII в. по инициативе императора Тэмму (672—687). Свод содержит мифы, предания, родословные аристократических семейств и другие исторические материалы.

<sup>10</sup> Приводится по: [5, с. 178].

<sup>11</sup> Позднее это стихотворение стало текстом государственного гимна Японии. Выражение «пока камушек не станет скалой» содержит намек на распространенное в эпоху Хэйан предание о камнях, которые могут расти.

<sup>12</sup> «КокинваКасю», № 343, свиток VII, с. 155. Перевод А. Долина.

<sup>13</sup> В наши дни праздник Сумиёси мацури отмечается 31 августа — 1 сентября и представляет собой костюмированное шествие с танцами, музыкой и переносом микоси (ручных реликвариев). Подробнее о танцовщицах-жрицах *сирабёси* см.: [10, с. 55].

<sup>14</sup> Ута-макура (в пер. с яп. «изголовье песни») — топоним, географическое название, за которым классическая поэти-

ческая традиция закрепила конкретное образное содержание (например, местность в Ёсино славится цветущей сакурой, а гора Тацута — красотой осеннего листопада).

<sup>15</sup> Какэкотаба — (в пер. с яп. «слово-изголовье») — особый поэтический прием, характерный для традиционной японской поэзии, постоянный эпитет к определенным словам и понятиям.

<sup>16</sup> Строй, считающийся основным в традиционной музыке *сёкёку*. Приведем данный строй в буквенном обозначении: *g - c - d - es - g - as - c' - d' - es' - g' - as' - c'' - d''*. Тринадцать струн *кото* настраиваются в соответствии с приведенным звукорядом, начиная со звука *g* малой октавы, при этом пятая струна настраивается в унисон с первой.

<sup>17</sup> В переводе с японского «син» означает «новый».

<sup>18</sup> Ноты, имеющиеся в распоряжении автора статьи, написаны в нотации исполнительской школы *Ямада*, существенно отличающейся от нотации школы *Икута*. Данное переложение пьесы в нотации школы *Икута* выполнено автором настоящей статьи. Поскольку пьеса принадлежит к категории «секретных», автор не считал возможным давать расшифровку пьесы в европейской нотации без разрешения *измото* своей исполнительской школы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Повесть о дупле (Уцубо-моноготари): в 2 ч. / введ., пер. с яп. и примеч. В. И. Сисаури. — СПб.; М.: Петербургское востоковедение: Наталис: Рипол Классик, 2004.

2. Григорьева Т. П. Красотой Японии рожденный. В 2 т. Т.1. Путь японской культуры. — М.: Альфа-М, 2005.

3. Боронина И. А. Поэтика классического японского стиха. — М.: Наука, 1978.

4. КокинваКасю: собрание старых и новых песен Японии / пер. со старояп. А. Долина. — СПб.: Гиперион, 2001.

5. Синкокинсю: японская поэтическая антология XIII века: в 2 т. / пер. с яп. И. А. Борониной. — М.: Корал Клаб, 2000.

6. Кодзики / пер., коммент., вступит. ст. Е.М. Пинус. — СПб.: Кристалл, 2000.

7. Ермакова Л. М. Синтоистский образ мира и вопросы поэтики классической японской литера-

туры // Восточная поэтика. Специфика художественного образа: сб. ст. / под ред. П. А. Гринцера. — М.: Наука, 1983.

8. Чабовская Н. И. Данмоно: вопросы истории и теории: дис. ... канд. искусствоведения. — Новосибирск, 2003.

9. Antology of sokyoku and jiuta song texts. — Tokyo: Academia music LTD, 1983.

10. Malm W.P. Traditional Japanese music and musical instruments. — Tokyo; New York; London: Kodansha international, 2000.

11. Adriaansz W. The Kumiuta and Danmono. Traditions of Japanese Koto Music. — Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 1973.

12. Adriaansz W. Introduction to Shamisen Kumiuta. Frits Knuf B.V. Buren. — The Netherlands, 1978.

**Клобукова (Голубинская) Наталья Федоровна** — начальник Центра «Музыкальные культуры мира», сосискатель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, преподаватель кафедры истории Дальнего Востока Российского государственного гуманитарного университета